

**Die zeitgenössische Rezeption des *genre sérieux* im Frankreich des  
18. Jahrhunderts**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt im Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften  
der Universität Kassel

von  
Mary Wunderlich  
im April 2017

Erstgutachterin: Prof. Dr. Franziska Sick  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Jan-Henrik Witthaus

Tag der Disputation: Kassel, 13.07.2017

## INHALTSVERZEICHNIS

I.	ZUM STELLENWERT DES GENRE SERIEUX FÜR DAS FRANZÖSISCHE THEATER DES 18. JAHRHUNDERTS	6
1.	Zielsetzung, Inhalt und methodologisches Vorgehen	11
2.	Zur literarhistorischen Einordnung des <i>genre sérieux</i>	15
2.1.	Das <i>genre sérieux</i> als mittlere Gattung	15
2.2.	Das <i>genre sérieux</i> als Aufklärungstheater	18
2.3.	Das <i>genre sérieux</i> als Aufführungstext	22
3.	Zur Forschungsgenese im diachronen Überblick	25
3.1.	Das <i>genre sérieux</i> in der kritischen Betrachtung durch La Harpe, Suard, Geoffroy und Lemercier	26
3.2.	Das <i>genre sérieux</i> in den Literaturgeschichten Godefroys, Lansons, Petit de Jullevilles und Faguets	27
3.3.	Felix Gaiffes Standardwerk <i>Le drame en France au XVIIIe siècle</i> (1910)	30
3.4.	Die historisch-materialistische und historisch-soziologische Forschung zum <i>genre sérieux</i>	32
3.5.	Revision von Gaiffes Gattungsdefinition zur „Verbürgerlichung“ des <i>genre sérieux</i>	36
4.	Zur theaterhistorischen und -wissenschaftlichen Einordnung des <i>genre sérieux</i>	42
4.1.	Forschungsergebnisse zur Dramenästhetik des <i>genre sérieux</i>	43
4.2.	Pierre Frantz. <i>L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle</i> (1998)	44
4.3.	Die theaterwissenschaftliche Erforschung des <i>genre sérieux</i>	47
4.3.1.	Martine de Rougemont. <i>La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle</i> (1988)	48
4.3.2.	André Blanc <i>Le théâtre français du XVIIIe siècle</i> (1998); Pierre Frantz, Sophie Marchand. Eds. <i>Le théâtre français du XVIIIe siècle - histoire, textes choisis, mises en scène</i> - (2009)	49
II.	ZUR ERSTELLUNG DES STÜCKEINDEX'	56
III.	DIE ZEITGENÖSSISCHE ZEITSCHRIFTENREZEPTION DES	60

## GENRE SERIEUX

1.	<i>Journal encyclopédique, Correspondance littéraire, Année littéraire</i>	65
	und <i>Mercure de France</i>	
2.	Quantitative Erfassung der Kritiken und deren Aufteilung	70
3.	Zur Chronologie der Gattungsdiskussion	77
3.1.	Erste Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion	78
3.1.1	Diderot. <i>Le fils naturel ou les épreuves de la vertu</i> , comédie en cinq actes et en prose (1757)	78
3.1.2.	Sedaine. <i>Le philosophe sans le savoir</i> , comédie en cinq actes et en prose (1765)	86
3.2.	Zweite Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion	94
3.2.1.	Saurin. <i>Béverlei, tragédie bourgeoise en cinq actes et en vers libres</i> (1768)	95
3.3.	Dritte Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion	103
3.3.1.	Dudoyer de Gastels. <i>Le vindicatif</i> , drame en cinq actes et en vers libres (1774)	103
3.3.2.	Mercier. <i>Le juge</i> , drame en trois actes et en prose (1775)	111
3.4.	Vierte Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion	119
3.4.1	Monvel. <i>Clémentine et Desormes</i> , drame en cinq actes et en prose (1780)	121
3.5.	Fünfte Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion	130
3.5.1.	Fenouillet de Falbaire. <i>L'honnête criminel, ou l'amour filiale</i> , drame en 5 actes et en vers (1767/1790)	131
3.6.	Sechste Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion	143
3.6.1.	Madame Molé. <i>Misanthropie et repentir</i> , drame en cinq actes et en prose (an 7/1799)	143
4.	Zur Chronologie der Debatten um die Aufführungspraxis des <i>genre sérieux</i>	156
4.1.	Erste Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis	156
4.1.1.	Diderot. <i>Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu</i> , comédie en cinq actes et en prose (1757)	160
4.2.	Zweite Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis	162
4.2.1.	Beaumarchais. <i>Eugénie</i> , pièce dramatique en cinq actes et en prose (1767)	165

4.2.2.	Longueil. <i>L'orphelin anglais</i> , drame en trois actes et en prose (1769)	173
4.2.3.	Wichtige Inszenierungen der zweiten Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis	177
4.3.	Dritte Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis	180
4.3.1.	Fenouillet de Falbaire. <i>Le Fabricant de Londres</i> , drame en cinq actes et en prose (1771)	180
4.3.2.	Weitere Kritiken der dritten Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis	186
4.3.3.	Mercier. <i>Jenneval ou le Barnevelt français</i> , drame en cinq actes, en prose (1769)	188
4.4.	Vierte bis sechste Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis	194
5.	Zur Debatte um den aufklärerischen, ideologischen und moralischen Gehalt des <i>genre sérieux</i> in den zeitgenössischen Kritiken	197
5.1.	Friedrich-Melchior Grimms Kritiken in der <i>Correspondance littéraire</i> zum <i>drame bourgeois</i>	198
5.1.1.	Grimms Beurteilung von Beaumarchais' <i>Les deux amis, ou le négociant de Lyon</i> , drame en cinq actes et en prose (1770)	200
5.1.2.	Grimms weitere Kritiken zum <i>drame bourgeois</i>	203
5.2.	Elie Frérons Kritiken zum <i>drame bourgeois</i> in der <i>Année littéraire</i>	205
5.2.1.	Frérons Beurteilung von Merciers <i>L'habitant de la Gouadeloupe</i> , comédie en trois actes et en prose (1786)	208
5.3.	Pierre Rousseaus Kritiken zum <i>drame bourgeois</i> im <i>Journal encyclopédique</i>	213
5.3.1.	Pierre Rousseaus Beurteilung von Merciers <i>Le juge</i> , drame en trois actes, en prose (1774)	216
5.3.2.	Rousseaus weitere Kritiken zum <i>drame bourgeois</i>	219
5.4.	La Harpes Kritiken zum <i>drame bourgeois</i> im <i>Mercure de France</i>	220
5.4.1.	La Harpes Beurteilung von Sedaine. <i>Le philosophe sans le savoir</i> , comédie en cinq actes et en prose (1765)	222
5.4.2.	Weitere Kritiken La Harpes zum <i>drame bourgeois</i>	226
6.	Zur Kontroverse um die neue Wirkungsästhetik, das veristische Abbildungskonzept und den „natürlichen“ Stil im <i>genre sérieux</i>	227

IV.	ZUSAMMENFASSUNG	240
V.	STÜCKEINDEX	259
VI.	PRIMÄRLITERATUR	270
1.	Journale und Zeitdokumente	270
2.	Theaterstücke	271
VII.	SEKUNDÄRLITERATUR	271

## I. ZUM STELLENWERT DES GENRE SERIEUX FÜR DAS FRANZÖSISCHE THEATER DES 18. JAHRHUNDERTS

Die Entstehung der mittleren dramatischen Gattung, die das Gattungsgefüge ausweiten und neben Tragödie wie Komödie treten soll, muss zunächst als *das* herausragende und die Bühne geradezu revolutionierende Ereignis des 18. Jahrhunderts angesehen werden, das als Zeitalter einer immens großen Theaterbegeisterung, der „théâtromanie“,<sup>1</sup> in die Literaturgeschichtsbücher eingegangen ist.

In der Regel sind die in den Handbüchern zu findenden Beiträge zum *genre sérieux* demgegenüber selbst eher knapp bemessen. Definitorische Eingrenzungen sind teilweise sehr breit gefasst, wie folgendes Zitat zeigt: „La pièce de ton entièrement sérieux, écrite en prose et dont les personnages sont des Européens du XVIIIe siècle – définition formelle la plus stricte du genre“.<sup>2</sup> Dies gibt zu erkennen, dass eine neue Studie, die das *genre sérieux* zum Untersuchungsgegenstand macht, dringend vonnöten wäre. Nach wie vor richtunggebend ist als Standardwerk Gaiffes Untersuchung von 1910, *Le drame en France au XVIIIe siècle*, auf deren Definition sich die Forschung bis heute stützt. Laut Gaiffe ist das *drame* „un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu“.<sup>3</sup> Dieser Gattungsfestlegung folgend ist der privilegierte Adressat des *genre sérieux* eine soziale Klasse, das Bürgertum oder der dritte Stand, an die sich die *drame*-Verfasser bevorzugt wenden. Diese ständische Fixierung einer Dramengattung ist für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ein absolutes Novum. Neu ist auch die Wirkintention. Die Verfasser wollen mit ihren *dramas* das Publikum emotional ansprechen, es nicht nur rühren, sondern sogar zutiefst erschüttern. Ihre Stücke haben eine moralische Absicht und führen die vom Laster verfolgte Tugend vor. Der *drame*-Autor wird zum „chantre de la vertu, le grand

---

<sup>1</sup> „Diese Theaterbegeisterung lässt sich etwa an der - gegenüber dem 17. Jahrhundert - höheren Zahl ständiger Theatertruppen in Paris und allmählich auch in der Provinz (bald auch mit eigenen Theaterbauten), an Konkurrenzsituationen wie beispielsweise zwischen der 1762 mit der *Opéra-comique* verschmolzenen *Comédie Italienne (Théâtre Italien)* und den Jahrmarkttheatern (mit teilweise gleichem Repertoire) und an erheblich gestiegenen Aufführungszahlen, öffentlichen und privaten, ablesen.“ Dietmar Rieger. Einführung. Gattungen der Aufklärung: das Theater und der ‚conte philosophique‘. In: Ed. Dietmar Rieger. *18. Jahrhundert. Theater, Conte philosophique und Philosophisches Schriftentum*. Tübingen 2005: 1-21, hier 3.

<sup>2</sup> Martine de Rougemont. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle. Etat présent des connaissances et des méthodes de recherche*. Paris 1988: 30.

<sup>3</sup> F. Gaiffe. *Le drame en France au XVIIIe siècle*. Paris 1910.

flagellateur du vice“.<sup>4</sup> Von daher lässt sich die mittlere Gattung als nützliches, didaktisches Genre beschreiben, das aus der Komödie hervorgeht und eine ernsthafte Darstellung vornimmt.

Die Konzeption des *genre sérieux* geht auf Diderot zurück, der mit den zwei Paradebeispielen *Le fils naturel* 1757<sup>5</sup> und *Le père de famille* 1758 sowie den jeweils begleitenden poetologischen Schriften *Entretiens sur le fils naturel* und *De la poésie dramatique* die mittlere Gattung aus der Taufe hebt. Diese Manifeste sowie die Aufführung von *Le père de famille* in 1761 an der *Comédie Française* sorgen für Furore. Diderots erklärtes Anliegen ist es, den traditionellen Gattungen, der Tragödie und der Komödie, die in Schematas erstarrt sind und die Zuschauer langweilen, etwas Neues entgegen zu setzen, das mit andersartigen Inszenierungen und der Ästhetik des *tableau* das Publikum ansprechen soll. Wichtige Folgeetappen in der Gattungsentwicklung markieren zwei weitere poetologische Schriften, Beaumarchais' *Essai sur le genre dramatique* 1767 sowie Merciers *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* 1773. Die drei Manifeste werden in den gängigen Literaturhandbüchern in der Regel übereinstimmend angeführt und auch kurz besprochen.

Wie aber sieht es mit der Erfassung und Präsentation des *genre sérieux* mit seinen markanten Stücken aus? Die Ausbeute ist generell dürftig, wie der Blick in die gängigen Handbücher zum französischen Theater des 18. Jahrhunderts offenbart. Auf einer ca. 40 Seiten umfassenden knappen Darstellung zur Literatur des 18. Jahrhunderts nimmt die Behandlung des *genre sérieux* beispielsweise nicht einmal eine ganze Seite ein.<sup>6</sup> Diderot wird als Aufklärer und Schöpfer des *genre sérieux* vorgestellt. Kurz namentlich erwähnt werden seine beiden *dramas*, von denen man erfährt, dass sie keine Bühnenerfolge waren. Die Kurzdarstellung führt zu folgendem Resümee: „Der Theaterpraktiker Diderot bleibt weniger folgenreich als der Theatertheoretiker.“<sup>7</sup> An späterer Stelle werden in dieser Darstellung zudem als wichtige Stücke des *genre sérieux* Beaumarchais' *Eugénie*, Sedaines *Le philosophe sans le savoir* und Merciers *La brouette du vinaigrier* als „bürgerliche Rühr- und Lehrstücke“ nachgereicht.<sup>8</sup> Derselbe kleine Textkorpus wird in

---

<sup>4</sup> Marc Buffat. Diderot et la naissance du drame. In: *Le théâtre français du XVIIIe siècle - histoire, textes choisis, mises en scène* - . Ed. Pierre Frantz, Sophie Marchand 2009: 348-365, hier: 350.

<sup>5</sup> *Le fils naturel* wird erst 1767 an der *Comédie Française* uraufgeführt.

<sup>6</sup> Dietmar Rieger. Die Literatur des 18. Jahrhunderts. Theorie und Praxis des „drame sérieux“. In: Ed. Jürgen Grimm. *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart 1989: 204-205.

<sup>7</sup> Ibid. 205.

<sup>8</sup> Ibid. 218.

einer weiteren Literaturgeschichte als repräsentativ für das *genre sérieux* vorgestellt.<sup>9</sup> Diese sich wiederholende Textauswahl erfolgt zudem in einem französischen Handbuch zum Theater des 18. Jahrhunderts, allerdings willkürlich als „une série d’œuvres“ deklariert.<sup>10</sup>

Die genannten Beispiele zur Erfassung des Stellenwerts der dramatischen Zwischengattung in der französischen Literaturgeschichtsschreibung zeigen, dass in den literaturwissenschaftlichen Handbüchern und Studien zum französischen Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine überaus begrenzte Auswahl an *dramas* inzwischen als gattungsbildend für das *genre sérieux* hingestellt wird. Dies ist inzwischen geradezu zur Tradition geworden. Damit ist eine Kanonisierung erfolgt, deren Auswahlprinzipien gleichwohl an keiner Stelle expliziert werden. Selbst die Anthologie *Le théâtre français du XVIIIe siècle* (2009) reiht sich in diese „Forschungstradition“ ein und stellt nicht mehr als eine Handvoll *dramas* Diderots, Beaumarchais’, Sedaines und Merciers stellvertretend für „la production de nombreuses pièces“<sup>11</sup> vor.

Die riesige Theaterbegeisterung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat wesentlich das Aufkommen der jungen Gattungsneuschöpfung *drame* begünstigt, die von Beginn an in der *république des lettres* für Furore sorgte. Anders als die spärlichen Texthinweise nahelegen, entstand eine Vielzahl von *dramas*, die von Autoren verfasst wurden, die in ihrer Zeit bekannt waren, inzwischen aber ebenso wie ihre Stücke in Vergessenheit geraten sind. Zu den *drame*-Verfassern, die mit ihren Stücken zeitgenössischen Erfolg haben, dem gebildeten Publikum der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Begriff und im 19. Jahrhundert noch als *auteurs de second ordre* bekannt sind, gehören eine beachtliche Reihe von Dramatikern, die es wert wären, wiederentdeckt zu werden: Saurin, La Harpe, Fenouillet de Falbaire, Chénier, Collot d’Herbois, Dampierre de la Salle, Laya, Bruté de Loirelle, Molé, Monvel, Pigault-Lebrun und Rigaud.

R. Meyer kommentiert die vorausgehend an prägnanten Beispielen beschriebene, nicht klar nachvollziehbare stereotype Textauswahl durch die Forschung mit Bezug auf das deutsche bürgerliche Trauerspiel, für das dieselben Vorgänge maßgeblich sind, in aller Schonungslosigkeit, jedoch zutreffend: „Die Kanonbildung ist ein Feigenblatt für Ahnungslosigkeit geworden.“<sup>12</sup> Ich fasse knapp zusammen: Wenige Stücke, wenige

---

<sup>9</sup> Leo Pollmann. *Geschichte der französischen Literatur*. Zeitalter des Bürgertums von 1685 bis 1879. 3 Bde. Wiesbaden 1978. Bd. 3: 62-66.

<sup>10</sup> P. Larthomas. *Le théâtre en France au XVIIIe siècle*. Paris 1980: 57-63.

<sup>11</sup> Frantz, Marchand 2009: 348.

<sup>12</sup> R. Meyer. *Das deutsche Trauerspiel. Eine Bibliographie*. 1977. Ed. M.J. Pernerstorfer. Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wien 2012: 500.



Verfasser sind überhaupt noch bekannt und werden - gebetsmühlenartig - als repräsentativ für das *genre sérieux* genannt. Im Einzelnen sind dies der Aufklärer und Encyclopädist Diderot, der mit *Le fils naturel* (1757) sowie *Le père de famille* (1758) und den jeweils beigefügten poetologischen Traktaten (*Entretiens sur le fils naturel*, *De la poésie dramatique*) die neue Gattung ersinnt; der herausragende Komödienautor Beaumarchais, der mit *Eugénie* (1767), *Les deux amis* (1770) und *L'autre Tartuffe, ou la mère coupable* (1791) inklusive poetologischem Traktat (*Essai sur le genre dramatique* 1767) nach gängiger Ansicht sein Talent verschwendet, sowie Mercier, der eine ganze Reihe von *dramas* und die poetologische Schrift *Du théâtre* (1773) verfasst, mit der er die mittlere Gattung politisiert, ohne sie vor dem Untergang retten zu können. Hinzu kommt Sedaines Erfolgsstück *Le philosophe sans le savoir* (1765). Zahlreiche weitere *dramas*, die veröffentlicht und/oder aufgeführt wurden, sind demgegenüber jedoch inzwischen in völlige Vergessenheit geraten.<sup>13</sup>

Will man der vorherrschenden Forschungsansicht Glauben schenken, kann das *genre sérieux* die hohen Erwartungen, die die kühnen Traktate Diderots, Beaumarchais' und Merciers aufkommen lassen, nicht erfüllen: „Le drame bourgeois n'a pas eu en général le succès que lui souhaitaient les théoriciens.“<sup>14</sup> Es wird in der Forschung als erfolglose neue Bühnenschöpfung abgewertet: „un sous-genre littéraire dont l'existence fut courte: moins d'un demi-siècle.“<sup>15</sup> Dabei wird der Zeitraum, in dem *dramas* veröffentlicht werden, drastisch eingeschränkt: „la production systématique de drames dans le sens strict a lieu dans les années 1765-1775.“<sup>16</sup> Auch über den Zeitpunkt des Unterganges der vermeintlich erfolglosen Gattungsneuschöpfung ist sich die Literaturwissenschaft einig. Es ist ein Topos, dass das *genre sérieux* früh ein Ende findet: „le drame a existé au XVIIIe siècle et il a disparu avec la Révolution.“<sup>17</sup> Aufgrund der Beschränkung auf eine unzureichende Anzahl an Stücken und Manifesten erscheint diese Zäsursetzung, die sich auf die Revolution als politisches Ereignis rückbezieht, fragwürdig. Auch für die vermeintliche Erfolglosigkeit der mittleren Gattung werden nirgendwo Belege geliefert. Die typischen Abwertungen der dramatischen Zwischengattung durch die Forschung geben nicht zu erkennen, auf welchem empirischen Material sie basieren. Für wen wurde das *genre sérieux* gespielt und wo fand es sein Publikum? Diese entscheidende Frage wird in der Sekundärliteratur bislang bestenfalls am Rande gestreift. Hierzu sind folgende

---

<sup>13</sup> Auf die komplizierte Quellenlage werde ich später eingehen.

<sup>14</sup> P. Larthomas. Paris 1980: 60.

<sup>15</sup> Ibid. 60.

<sup>16</sup> M. de Rougemont. Paris 1988: 30.

<sup>17</sup> Ibid.: 29.

Informationen vonnöten: Die mittlere Gattung wird an der *Comédie Française* aufgeführt und hat dort auch Erfolg. Sie übt einen deutlichen Einfluss auf die Extremgattungen Komödie und Tragödie aus, die sich dem Empfindsamkeitskult des *genre sérieux* annähern. Nach dem königlichen Theaterhaus finden die *drame*-Autoren ihre Aufführungsstätten an der *Comédie-Italienne*, den *théâtres des boulevards* sowie den großen Provinzbühnen. Das Publikum wird mit jeder Erweiterung auf neue Schauspielhäuser zunehmend einfacher, bürgerlicher und volksnäher. Grund für die Ausweitung auf die populäreren Bühnen ist die wachsende Popularität des *genre sérieux* nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Schauspielern, die mit Pantomime und *tableaux* als neuen dramenästhetischen Mitteln eine neuartige Darbietungskunst entwickeln. Zugleich verhält es sich aber auch so, dass die Autoren nach Misserfolgen in den 1770er Jahren von den beiden großen Pariser Theatern, der *Comédie Française* und der *Comédie Italienne*, abwandern und ihr Glück an den kleineren Bühnen am Boulevard sowie in der Provinz suchen, an denen die dramatische Zwischengattung deutlich an Beliebtheit zulegt.<sup>18</sup>

Diese kurzen Darlegungen zum Aufführungserfolg des *genre sérieux* sind bislang nicht über empirisches Material belegt. Wie bei der restringierten Textauswahl werden offenbar tradierte Forschungsergebnisse „von Generation zu Generation“ weitergegeben, die letztlich auf Gaiffe zurückgehen, der in 1910 das Ende des *genre sérieux* mit der „proclamation de la liberté des théâtres“ in 1791 gekommen sieht. Angesichts derartiger Zusammenhänge ist es keinesfalls übertrieben zu konstatieren, dass die Erforschung der mittleren Gattung stagniert. Hiervon ausgehend will die vorliegende Studie eine Forschungslücke füllen und den Stellenwert des *genre sérieux* in seiner Zeit neu erfassen, um hieraus seine literarhistorische Bedeutung abzuleiten. Ausgangspunkt ist es, dem Paradoxon zwischen dem großen Stellenwert des *drame* für das nachfolgende *mélodrame* sowie als Theater der Aufklärung einerseits und der Geringschätzung seines literar- und dramenästhetischen Eigenwertes andererseits nachzugehen. Dabei soll überprüft werden, ob das *genre sérieux* tatsächlich nicht mehr als ein Strohfeuer ist, das mit der Französischen Revolution oder gar früher bereits sein rasches Ende nimmt. Es versteht sich von selbst, dass sich das *genre sérieux* als Modegattung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht wie bislang in der Forschung vorherrschend auf wenige Verfasser reduzieren lässt, deren wenige Stücke wiederum die Gattungsentwicklung widerspiegeln können. Neue Perspektiven in der Bewertung des *genre sérieux* als Gattungsbündel

---

<sup>18</sup> Vgl. P. Larthomas. Paris 1980: 61.

lassen sich erst dann eröffnen, wenn die mittlere Gattung erstmals tatsächlich auf eine breite Textgrundlage gestellt wird und zeitgenössische Rezeptionsdokumente aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einbezogen werden, die bislang gänzlich übergangen wurden.

### 1. Zielsetzung, Inhalt und methodologisches Vorgehen

Es steht zu vermuten, dass das *genre sérieux* in seiner Neuheit nicht nur Aufsehen erregt, sondern sogar für Aufsehen sorgt in einer Zeit, in der lebhaft Poetologiediskussionen, heftige Polemiken einer erstarkenden Publizistik sowie ein aktives Publikum die öffentliche Meinung in der *république des lettres* lenken:

Ce goût pour la controverse s'exprime aussi (...) dans les journaux, les correspondances; il témoigne de l'appropriation sociale et culturelle des pratiques dramatiques et de la propension du siècle à tout ériger en sujet de discussion.<sup>19</sup>

Theater und Literatur sind von höchstem öffentlichen Interesse, Kultur und Theater sind einem wachsenden Publikum zugänglich und es entwickelt sich eine Alltagskultur der Polemiken und Schriften über das Theater, die insbesondere auch das *drame* ins Visier nehmen. Mehr und mehr rückt das *genre sérieux* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ins Zentrum der öffentlichen literarischen Debatten und wird als genuine Bühnenneuschöpfung der kritischen Sichtung unterzogen. Die enge Verzahnung von Kritik, Theater und Publikum, die für das 18. Jahrhundert kennzeichnend ist, trifft insbesondere auf das *genre sérieux* zu. Überraschen muss es angesichts dieser Tatsache, dass die Reaktionen des zeitgenössischen Lese- und Theaterpublikums auf die junge mittlere dramatische Gattung bislang nirgends erfasst und analysiert wurden. Eine der spärlichen diesbezüglichen Äußerungen in den Handbüchern zum Theater des 18. Jahrhunderts deckt einen frappierenden und völlig unzureichenden Forschungsstand auf: „Le drame a pourtant pu gagner un certain public aux Italiens et en province (...). Mais nous sommes encore loin de savoir quelle a été l'extension réelle du drame“.<sup>20</sup>

Eine rezeptionsästhetische Untersuchung zum *genre sérieux* auf der Grundlage einer

---

<sup>19</sup> Pierre Frantz, Sophie Marchand. Introduction générale. In: Eds Pierre Frantz, Sophie Marchand. *Le théâtre français du XVIIIe siècle - histoire - textes choisis - mises en scène*. L'avant-scène théâtre 2009: 37.

<sup>20</sup> Ibid. 32.

umfassenden Dokumentationsbasis zeitgenössischer Belege dürfte Aufschluss geben können über den Stellenwert der jungen Zwischengattung im dramatischen Gefüge und auf den Bühnen zur Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Erfassung von Publikumsreaktionen kann Vorlieben erkennbar machen und Erklärungen liefern für den Erfolg bzw. Misserfolg einzelner Stücke oder aber für die Favorisierung einzelner Subgenres, wie z.B. der *tragédie bourgeoise* oder des *drame bourgeois*, die sich im Prozess der Gattungsherausbildung zueinandergesellen oder auch ablösen. Eine Zeitdokumente einbeziehende Untersuchung kann schlussendlich auch Aufschluss geben über den fraglichen Zeitpunkt des Niederganges der mittleren Gattung, der in der Regel zeitgleich mit der Revolution angesetzt wird. Vor allem ließe sie Rückschlüsse auf die Gründe zu, die für das Ende des *genre sérieux* verantwortlich sind. Der Blick auf die zeitgenössische Wirkung des *genre sérieux* verabschiedet sich von der alten Sichtweise, die angesichts eines vermeintlich nur geringen literarästhetischen Wertes die intensive Beschäftigung mit Diderots Dramenschöpfung für obsolet erklärt. Angesichts der Forschungsexegese steht zweifelsfrei fest, dass die Abwertungen der Traditionalisten bis in die heutigen Tage hinein in gewisser Weise überlebt haben. Sie spiegeln sich im mangelnden Interesse der deutschen Romanistik wider, die das *genre sérieux* seit der in den 1980er Jahren vorherrschenden Frage nach dem ideologischen Gehalt völlig vernachlässigt.

Stellt man, wie im vorausgehenden Text dargelegt, den rezeptionsästhetischen Ansatz in den Mittelpunkt, wird Folgendes klar: Die gängige Kritik an mangelnden literarischen Qualitäten des *drame* wird dann unbedeutend, wenn der „Rang eines literarischen Werks (...) weder aus seinen biographischen oder historischen Entstehungsbedingungen noch allein aus seiner Stelle im Folgeverhältnis der Gattungsentwicklung, sondern aus den schwerer fassbaren Kriterien von Wirkung, Rezeption und Nachruhm“ resultiert, wie Jauss<sup>21</sup> unterstreicht. Die Rezeptionsästhetik kann deutlich machen, dass im vermeintlich geringen literarischen Wert keineswegs der Hauptgrund für das „Scheitern“ des *drame* liegen dürfte, denn schließlich entscheidet das Publikum nach dem Unterhaltungswert einer Aufführung: „il fallait, pour être efficace, que ce théâtre „philosophique“ intéresse des spectateurs“.<sup>22</sup> Es ist keineswegs plausibel, dass das *genre sérieux* keinen Erfolg hat, weil es kunstlos ist. Als junge Gattung, die gleichberechtigt zu Tragödie und Komödie treten soll, ist es möglich, dass es kulturpolitisch einflussreiche Verfechter einer nach wie

---

<sup>21</sup> H.R. Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. 1970: 147.

<sup>22</sup> Marc Buffat. *Nouvelles conceptions du théâtre*. In: Frantz, Marchand 2009: 274.

vor gültigen *doctrine classique* gegen sich aufbringt, so dass Aufführungen an den großen Pariser Bühnen als wichtigsten Kunstinstitutionen der Zeit unterbleiben. Denkbar wäre auch die Hypothese, dass das *genre sérieux* mit seinem philosophischen Gehalt, der Darlegung der *condition sociale*, des Sentimentalitätskultes und der neuen Wirk- und Dramenästhetik zu modern und zu radikal<sup>23</sup> für viele Zeitgenossen ist. Hier kann allein eine rezeptionsästhetische Untersuchung, die auf eine breite Basis verlässlicher empirischer Daten gestellt wird, für Klarheit sorgen.

Den Spuren der historischen Vermittlung folgend bezieht vorliegende Studie zahlreiche Dokumente zur zeitgenössischen Aufnahme des *genre sérieux* auf mehreren Rezeptionsfiliationen mit ein, die über den Zeitraum ca. eines halben Jahrhunderts hin erscheinen und bislang unerforschtes empirisches Material für die historische Bestimmung des Publikumsgeschmacks darstellen. Ziel ist es, die zeitgenössische Rezeption durch zahlreiche Aufführungskritiken in den führenden literarischen Journalen der Zeit genauer zu betrachten. Erstmals soll das *genre sérieux* damit in seiner zeitgenössischen Breitenwirkung als neue Dramenschöpfung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anvisiert werden, die vor allem deshalb modern ist,<sup>24</sup> weil sie sich vom Alten und Vergangenen, also von der *doctrine classique* distanziert und weil sie in ihrer Modernität ihr eigenes Publikum findet. Neben der *théâtromanie* ist für den Untersuchungszeitraum die Diskutierfreudigkeit in Sachen Kultur kennzeichnend. Deshalb ist es angebracht, eine Analyse der zeitgenössischen Rezeptionsbelege vorzunehmen, weil diese uns Aufschluss geben können über die Resonanz, die die mittlere Gattung mit ihren Publikationen und Inszenierungen in der *république des lettres* hat.

Vorliegende Studie widmet sich der Analyse zahlreicher Zeitschriftenbeiträge: „Au cours de la seconde moitié du siècle se développe une presse spécialisée dans l’actualité théâtrale, qui approfondit et étend le champ de la critique dramatique“.<sup>25</sup> Untersuchungsgegenstand bilden insgesamt ca. 250 Rezensionen aus der *Correspondance littéraire*, dem *Journal encyclopédique*, der *Année littéraire* und dem *Mercure de France* als repräsentativste literarische Journale jener Zeit, die die Aufführungen an den großen Pariser Schauspielhäusern (*Théâtre Français*, *Théâtre Italien*), aber auch an den

---

<sup>23</sup> Frantz, Marchand sprechen in ihrer „Introduction générale“ von „Diderot et sa révolution théâtrale“. In: Eds Pierre Frantz, Sophie Marchand 2009: 15.

<sup>24</sup> Ich beziehe mich in diesem Kapitel auf Ergebnisse, die ich in den nachfolgenden Kapiteln zur Forschungsgeschichte detaillierter darstellen werde. Die erforderlichen Nachweise sind dort zu finden.

<sup>25</sup> Frantz, Marchand. Introduction générale. In: Frantz, Marchand 2009: 40.

Boulevardtheatern sowie den größeren Provinzbühnen kommentieren. Die Rezensionen eröffnen die kritische Sichtung des weiten Feldes der intellektuellen dramentheoretischen Auseinandersetzung der zeitgenössischen Presse mit der konzeptuellen Festlegung der jungen Zwischengattung. Sie steuern Stimmen der Apologeten und der Gegner zur Zeit der Bühnenerfolge, aber auch der bislang völlig undokumentierten Endphase bei und belegen, wie umstritten das *genre sérieux* zeitlich ist und welchen massiven Vorwürfen es angesichts der nach wie vor gültigen *doctrine classique* seitens der konservativen, dem Ideal der *bienséance* und *vraisemblance* verschriebenen Kritiker ausgesetzt ist. Der Einfluss der Journalisten darf nicht unterschätzt werden, da zum Publikum nicht nur Spezialisten, sondern auch eine Vielzahl von Theaterliebhabern zählen, die spannende Fortsetzungen und Episoden der *querelle des anciens et modernes* im Bereich der Debatte um die junge Zwischengattung genauestens mit verfolgen.

Von besonderem Interesse dürfte es im Weiteren sein herauszufinden, ob und in welchem Maße die Journalisten aus eigener Warte heraus oder aber als *porte-parole* des Publikums in den Prozess der Gattungsentwicklung eingreifen, indem sie z.B. die sentimentalischen Stücke oder aber die bürgerlichen Trauerspiele in ihren Rezensionen favorisieren und damit aktiv die Auffächerung des *genre sérieux* in einzelne Subgenres mit lenken. Vor allem aber aufschlussreich dürfte es sein, Kommentare zur veränderten Aufführungspraxis aufzuspüren, die die dramenästhetischen Neuerungen des *drame*, vor allem das *tableau* und die Pantomime, zwingend nach sich ziehen. Wie kamen die Bühnenneuerungen beim Publikum und den Kritikern an? Ein weiterer Schwerpunkt dürfte die Debatte über den ideologischen Gehalt des bürgerlichen Genres sein, wobei das Augenmerk darauf zu richten ist, ob in der bürgerlichen Ausrichtung ein wesentlicher Grund für die mangelnde Akzeptanz durch konservative Kritiker zu sehen ist.

Die kritische Sichtung der gesammelten Kritiken, die den zeitgenössischen Stellenwert des *genre sérieux* erhellen, zieht eine ganze Reihe von Fragen nach sich, die der Beantwortung harren: Gibt es einflussreiche Befürworter und Kritiker? In welchem Maße hat die zeitgenössische Rezeption die Gattungsentwicklung beeinflusst? Es steht zu vermuten, dass einige *drame*-Verfasser Zugeständnisse an die Kritiker als Sprachrohr des Publikums vornehmen. Aus diesem Grund liegt es nahe, dass sie rezipientenfreundliche Stücke veröffentlichen, die leichte Unterhaltungskost darstellen, die als Erfolgsgaranten angesehen werden. Im Weiteren wäre zu überprüfen, ob diese *dramen* eine wachsende Klischeehaftigkeit bekunden, mit der die Verfasser dem Erwartungshorizont des zeitgenössischen Publikums entsprechen wollen. Weitere Fragestellungen sollen die

vergleichende Analyse der zeitgenössischen Zeitschriftenrezensionen lenken: Gibt es gattungskonstituierende *dramas*, die Aufführungserfolge waren, inzwischen aber in Vergessenheit geraten sind? Welches waren die größten Bühnenerfolge, welche Stücke fielen durch und welche Ursachen werden hierfür genannt? Wie werden Gattungsverwischungen beurteilt? Bringen die Inszenierungen die dramenästhetischen Neuerungen adäquat auf die Bühne und wenn ja, wie ist das Echo der Kritiker? Ob und inwieweit schließlich werden Publikumsreaktionen in die Konzeption und Ausführung der zur Aufführung kommenden *dramas* direkt mit einbezogen?

Ziel ist es, mit der eingehenden rezeptionsästhetischen Betrachtung der mittleren Gattung über die vergleichende Analyse der zeitgenössischen Kritiken ausführenden literarischen Journalen eine große Forschungslücke zu schließen. Der wesentliche Grund für diese Lücke dürfte in der fehlenden Quellenlage liegen. Sie ist das Resultat der eingangs beschriebenen restringierten und kanonisierten Textüberlieferung, bei der ausschließlich eine kleine Gruppe literarisch für wertvoll oder akzeptabel eingestufte *dramas* betrachtet wird. Die Breite des Bühnenrepertoires und der gedruckten Stücke wird demgegenüber gänzlich übergangen. Erst auf der Basis einer breiten Textgrundlage mit den *dramas*, die den Gattungswandel des *genre sérieux* veranschaulichen, lässt sich deren Bedeutung für das zeitgenössische Publikum rekonstruieren. Ausgehend von den Kritiken in den Zeitschriften und den Magazinbeständen der *Bibliothèque Nationale* sowie der *Bibliothèque de l'Arsenal* entstand ein die bekanntesten Stücke des *genre sérieux* in Drucken (65 Stücke) enthaltender Stückeindex, der ergänzt wird von Angaben zu den Bühnen, an denen Premieren und Aufführungen in Paris und an den Provinztheatern stattfanden.

## 2. Zur literarhistorischen Einordnung

### 2.1. Das *genre sérieux* als mittlere Gattung

Mit Diderot wird einer der führenden Philosophen der französischen Aufklärungsbewegung des 18. Jahrhunderts zum „Erfinder“ des *genre sérieux*.<sup>26</sup> Die

---

<sup>26</sup> Das Aufkommen der mimetischen Zwischengattung lässt sich literaturgeschichtlich wie folgt erklären: Die Hinwendung zu philosophischen und aufklärerischen Inhalten wird durch Voltaire mit *Zaire* oder *Adélaïde du Guesclin* vorbereitet, während Nivelle de la Chaussée mit seiner *comédie larmoyante* Empfindsamkeit und Rührseligkeit als Hauptmerkmal seiner Protagonisten auf der Bühne einführt.

wichtigsten Beschreibungskriterien bezüglich Gattungsfestlegung und -abgrenzung von den übrigen dramatischen Genres sollen im Folgenden kurz beschrieben werden.

Die mittlere Gattung siedelt sich zwischen der „comédie plaisante“ und der „tragédie héroïque“ an. Von der Komödie übernimmt das *genre sérieux* das niedere Personal, von der Tragödie die Ernsthaftigkeit, mit der einfache Personen in ihren privaten Konflikten gezeigt werden. Im Unterschied zur Tragödie soll es im *drame* keinen Abstand zwischen Publikum und Bühnenhelden geben, um größtmögliche Identifikationsmöglichkeiten zu bieten. Im Unterschied zur Komödie soll sich das Publikum mit der tugendhaften weiblichen, oft von einer lasterhaften männlichen Gestalt verfolgten „vertu persécutée“ identifizieren und zu ihr einen engen inneren Bezug aufbauen, über den Rührung und emotionale Betroffenheit hergestellt werden. Im Ton unterscheidet sich die mittlere Gattung grundlegend von Tragödie und Komödie. Sie setzt beiden eine nuancenreichere Sprache entgegen, die der Wirklichkeit entsprechen soll, tatsächlich aber ein Kunstgebilde ist, das stärker als die beiden Extremgattungen „les subtilités du dégradé, les finesses des nuances intermédiaires“<sup>27</sup> ausdrückt. Die Mehrzahl der *dramas* ist in Prosa gefasst, aber es gibt auch versifizierte Stücke. In konzeptueller Hinsicht besonders wichtig ist, dass das *genre sérieux* auf keinen Fall, so wie die Tragikomödie, eine Mischgattung ist. Aufgrund der Einheit des „sérieux“ schließt es komödienhafte Züge aus und trennt sich klar vom Tragischen.

Mit dem *genre sérieux* als mittlerer Gattung will Diderot nicht das tradierte Gattungsgefüge ersetzen, sondern Komödie und Tragödie ergänzen.<sup>28</sup> Dies ist Mitte des 18. Jahrhunderts eine überaus mutige Forderung, mit der er als innovativer Visionär mit der *doctrine classique* bricht. Vor diesem Hintergrund ist es durchaus angebracht herauszustellen, dass Diderot seiner Zeit weit voraus ist:

Erst im 20. Jahrhundert (so lange ist es immerhin gegangen) ist dann doch das Ende der klassischen Gattungen gekommen, das Diderot noch nicht zu prophezeien wagte, zu dem er aber doch den ersten großen Schritt getan hat.<sup>29</sup>

In *De la poésie dramatique* beschreibt Diderot sein Programm des neuen Gattungsgefüges, das folgende Dramenformen beinhaltet: die *comédie gaie* in der Tradition Molières, die *comédie sérieuse* in der Manier Destouches, die *tragédie*

---

<sup>27</sup> Michel Lioure. *Le drame de Diderot à Ionesco*. Paris 1973: 26.

<sup>28</sup> Jürgen von Stackelberg. *Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriss*. München 1992: 89.

<sup>29</sup> Ibid. 89.



*domestique et bourgeoise*, für die Lillos und Moores *domestic tragedies*<sup>30</sup> Vorbilder sind, schließlich die *tragédie* im Stile Corneilles oder Racines. Anstelle des ursprünglich binären Systems entwirft Diderot ein Gefüge, das vier Hauptdramenformen nebeneinanderstellt. Über das Hinzufügen von *comédie sérieuse* und *tragédie domestique et bourgeoise* hebt Diderot den Gegensatz zwischen den beiden Extremen Tragödie und Komödie auf. Das *genre sérieux* selbst ist ein Gattungsbündel, das sich zwischen den Extremen des lustig Komischen und erhabenen Tragischen bewegt. Die *comédie sérieuse* soll die Tugenden und Pflichten der Protagonisten behandeln, die *tragédie domestique* soll die Helden in den Rang hoher Krieger und tragischer Helden erheben. Eine klare Abgrenzung zum eindeutig Komischen bzw. Tragischen ist in der Realität jedoch nicht nachweisbar.

Symptomatisch für die vielfältigen Auffächerungsmöglichkeiten ist der stufenweise Begriffsbildungsprozess. Diderot selbst führt in der Theorie die Bezeichnungen *comédie sérieuse* und *tragédie domestique et bourgeoise* ein, daneben dominiert jedoch bei den ersten Stücken die Bezeichnung *comédie* (Diderots *Le fils naturel* 1757, *Le père de famille* 1758, Sedaines *Le philosophe sans le savoir* 1765). Beaumarchais' *Eugénie* 1767 heißt *pièce dramatique*, Saurins *Beverley* 1768 *tragédie bourgeoise*. Fenouillet de Falbaires *L'honnête criminel* verwendet erstmals die Bezeichnung *drame*<sup>31</sup>, die von der ursprünglich neutralen Verwendung als Schauspiel im Allgemeinen eine gattungsspezifische Festlegung auf das *genre sérieux* bekommt.

Die Auffächerung des Gattungsbündels *genre sérieux* in Untergattungen ist bislang nicht untersucht worden. Ohne in die Tiefe der Materie eindringen zu können, belasse ich es bei nachfolgenden Grundsatzbemerkungen. Folgende Hauptunterformen lassen sich unterscheiden, die nebeneinander bestehen, miteinander konkurrieren oder sich ablösen: die *tragédie bourgeoise*, die mit *Béverley* und *Mélanie* sehr viel Beachtung und Zuspruch findet, weil sie ihre Helden in einer fatalen und tragischen Situation zeigt und überdies über den Vers eine starke Annäherung an die hohe Tragödie leistet. Hinzu kommt das *drame philosophe*, das sich in den Dienst der Aufklärungsbewegung stellt und sich gegen Unterdrückung sowie Einschränkung der Religionsfreiheit wendet, wie z.B. *L'honnête criminel*. Bedeutsam ist im Weiteren das *drame bourgeois*, das die Interessen des

---

<sup>30</sup> Die englischen Vorbilder, an die sich Diderot anlehnt, sind Lillos *Le marchand de Londres ou L'histoire de Georges Barnwell*, tragédie en pose (1730) und Edward Moores *Le joueur* (1753).

<sup>31</sup> Dieses Stück, das aufgrund seines religionskritischen Gehaltes erst nach der Revolution am 4.1.1790 am *Théâtre Français* uraufgeführt werden konnte, untersuche ich in M. Wunderlich. Tugendkult, Patriotismus und Heroismus im *drame bourgeois* der Revolutionszeit. *RZLG* 1, 2 1991: 62-88.

aufsteigenden tugendhaften Bürgertums vertritt, wie z.B. *Le fabricant de Londres* und *Le philosophe sans le savoir*. Hierzu zählt auch *La brouette du vinaigrier*, das Vertreter des Volkes zu tüchtigen, vorbildhaften Helden macht. Die meisten Erfolgsstücke gehören allerdings zum *drame sentimental*, bei dem der Empfindsamkeitskult deutlich im Vordergrund steht. In diesen Stücken wird der Sieg der Tugend über Laster und Sittenverderbnis exemplifiziert, wie beispielsweise *Le fils naturel*, *Le père de famille*, *Eugénie* oder *La mère coupable* demonstrieren. Eine weitere Variante ist das *drame historique*, das auf historische Ereignisse der nationalen Geschichte referiert und bedeutsame Personen zu ihren Helden macht, wie die Titel klar zu erkennen geben: z.B. *Falkland* oder *Le cardinal de Richelieu*. In den vorrevolutionären Jahren schließlich erfreut sich mit dem *drame sombre* eine Subgattung großer Beliebtheit, die Spannung hervorruft über extreme Effekte, die Grauen und Schrecken beim Publikum erwecken sollen. Dies gilt insbesondere für *Le comte de Comminges*.

Der Analyse der zeitgenössischen Rezeptionsbelege soll einesteils vor dem Hintergrund der Abgrenzungen zu Tragödie und Komödie, anderenteils der Auffächerung der mittleren Gattung in Subgenres besondere Aufmerksamkeit zukommen. Wichtig wird es sein darauf zu achten, ob zeitgenössische Dokumente Aufschluss geben können über Erfolgsstücke, die für dominante Subgattungen stehen und erkennen lassen, wofür sich Publikum, Kritiker und Theoretiker begeistern.

## 2.2. Das *genre sérieux* als Aufklärungstheater

„Le groupe d'écrivains et de philosophes qui asseoit sa domination intellectuelle en France vers 1750, cherche à diffuser sa pensée par tous les moyens disponibles, et particulièrement celui du théâtre.“<sup>32</sup> Diderot als einer der führenden Köpfe des *parti philosophique* nimmt an dieser Bewegung teil und tritt als Schöpfer, Dramatiker, Theoretiker und Apologet der neuen dramatischen Zwischengattung hervor. Das *genre sérieux* ist ein Medium der Aufklärung und findet als solches die Aufmerksamkeit der Forschung.<sup>33</sup> Das *drame philosophique* ist eine Dramengattung, die an der philosophischen Debatte teilhat, die Hauptinhalte der Aufklärerbewegung auf die Bühne bringt, dort propagiert und vulgarisiert. Seiner philosophischen Grundausrichtung wegen

---

<sup>32</sup> M. de Rougemont 1988: 31.

<sup>33</sup> Seit Felix Gaiffes Standardwerk *Le drame en France au 18ième siècle*. Paris 1910 hatte die wissenschaftliche Beschäftigung mit der mittleren dramatischen Gattung nahezu gänzlich geruht.

wird dem *genre sérieux* eine besondere Modernität für das 18. Jahrhundert zugesprochen. Die mustergültigen *dramas* Diderots, Beaumarchais', Sedaines und Merciers bringen vier Hauptthemen auf die Bühne: Kritik am Christentum, an Militarismus und Heldentum, an Sklaverei und Kolonialismus und an der benachteiligten Stellung der Frau in der Gesellschaft. Dieser aufklärerischen Inhalte<sup>34</sup> wegen wird die mittlere Gattung als wichtiger Teil des Theaters der Aufklärung gewürdigt, das von einer anthropologischen Wende gekennzeichnet ist. Insbesondere Diderots Dramenenschöpfung durchdringt ein Menschenbild, das geprägt ist von Güte und Optimismus.<sup>35</sup> Mit der von Diderot geforderten Darlegung der ständischen und beruflichen *condition* kommt ein neues dramatisches Personal auf die Bühne:

(...) indigents, vinaigriers, femmes maltraitées par la vie deviennent, individuellement ou collectivement sous la forme du peuple, les héros intéressants de pièces sérieuses, tandis que le philosophe, le financier ou le juge se relèvent des modèles civiques.<sup>36</sup>

Mercier postuliert in seinem Manifest *Du théâtre* eine starke gesellschaftskritische Ausrichtung des *drame bourgeois*. Jeden Autor fordert er dazu auf, sein *drame* den aktuellen Verhältnissen anzupassen und Missstände aufzugreifen. Vordringliche Aufgabe wäre es:

(...) à approprier tellement son drame aux circonstances que les abus soient à la fois dévoilés, attaqués et corrigés, s'il est possible; à savoir enfin si bien manier l'opinion publique, à l'armer à propos contre telle loi odieuse, en la faisant servir à relever telle autre, utile, et qui tombait de vétusté. Voilà un emploi digne d'un écrivain.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. J. von Stackelberg. *Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriss* 1992. In Einzelstudien, die großen literarhistorischen Entwicklungslinien verfolgend, macht Verf. anschaulich, in welchem hohem Grade die Erfolgsstücke jener Zeit mit Aufklärungsideen durchdrungen sind: Beginnend mit den neoklassizistischen Tragödien Voltaires und den Sittenkomödien Regnards, Dancourts und Lesages über die psychologisierenden Komödien Marivaux' zu den historischen Dramen de Belloys und Collés, die das gemässigte bzw. radikale Revolutionstheater Layas und Maréchals ankündigen. *Das genre sérieux* wird mit Diderots ästhetischer Theorie und deren Umsetzung in den Kaufmannsdramen sowie darüber hinaus in seiner Sogwirkung auf die Tragödie und Komödie behandelt.

<sup>35</sup> Vgl. „Von nun an dringt die Vorstellung von der im Grunde guten Natur des Menschen unaufhaltsam weiter: HOMO HOMINI AGNUS wird zur Maxime, an die sich die Autoren des bürgerlichen Theaters in zunehmendem Maße und schließlich ausnahmslos halten werden - und das bis zur Revolutionszeit hinein.“ Ibid. 168, 169.

<sup>36</sup> Frantz, Marchand 2009: 293.

<sup>37</sup> Von Stackelberg 1992: 293.

Zu den bedeutendsten *dramas*, die Machtmissbrauch und Unterdrückung im *Ancien Régime* kritisieren, zählen folgende Stücke: *La Harpes Mélanie*, das religiösen Fanatismus anprangert, die *dramas bourgeois* Sedaines, Beaumarchais' und Fenouillet de Falbaires, die sich mit der Verachtung des Handels gegen ein Vorurteil wenden, Fenouillet de Falbaires *L'honnête criminel*, das die Verfolgung von Protestanten anprangert sowie Merciers *Le déserteur*, das für die Abschaffung des Gesetzes eintritt, demzufolge Deserteure zum Tode verurteilt werden müssen.

Eine zusammenhängende Darstellung oder detaillierte Einzelanalysen genannter *dramas* mit starkem aufklärerischen Gehalt liegen nicht vor. Von daher sind Vorbehalte angesichts der Einschätzungen bezüglich des Wirkungsgrades des *genre sérieux* als Aufklärungstheater angebracht.

Diderots *dramas* werden erstens als aufklärerisches Instrument eingeschätzt, das allerdings nur in begrenztem Maße wirksam ist: „Das Theater wirkte mehr in die Breite: eben deswegen konnte es keine Vorreiterrolle der Aufklärung spielen.“<sup>38</sup> Mit den narrativen Formen, z.B. *Le neveu de Rameau* oder *Jacques le Fatalistes*, habe Diderot weitaus effizienter aufklärerisches Gedankengut propagieren können als mit seinen beiden *dramas*.<sup>39</sup> Trotz mangelnder herausragender Bühnenstücke habe das *genre sérieux* zweitens dennoch eine bedeutende Rolle auf den Bühnen Frankreichs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gespielt:

La dramaturgie des Lumières remplit bien en France, malgré l'absence caractérisée de chefs-d'oeuvres dans le „genre nouveau“, la fonction sans doute la plus élevée du théâtre - celle, au sens schillérien, d'une tribune morale.<sup>40</sup>

Theaterinszenierungen haben einen breiteren Wirkungsgrad als gedruckte Theaterstücke. Deshalb wird dem *genre sérieux*, das als „drame philosophique“<sup>41</sup> an der Ideenbewegung der Zeit wachsenden Anteil hat, drittens als wirksames Ausdrucksmedium für den *parti philosophique* ein beachtlicher Stellenwert zugeordnet: „Les Lumières ont considéré le théâtre comme un incomparable instrument civilisateur, le plus efficace sans doute pour

---

<sup>38</sup> Ibid. 171. Vgl. auch: „Die echten Innovationen, die bleibenden Leistungen der Aufklärung vollzogen sich anderswo, nicht auf der Bühne.“ Ibid. 171.

<sup>39</sup> Von Stackelberg zieht folgendes Fazit: „Der die Zeiten überdauernde Kunstwert des französischen Aufklärungstheaters ist, von den genannten Ausnahmen abgesehen, gering - aber sein historischer Identifikationswert ist groß.“ Von Stackelberg 1992: 171.

<sup>40</sup> Jean-Pierre Sarrazac. *Le théâtre en France*. Paris 1988. Zitiert nach Frantz 1990: 185.

<sup>41</sup> Ibid. 175.

diffuser leurs valeurs morales et civiques“.<sup>42</sup> Frantz führt in diesem Kontext erläuternd aus:

Pour les philosophes, en mal de tribunes publiques, le théâtre apparaît comme le seul rival de l’Eglise et la scène, celui de la chaire, comme la véritable ‘école des moeurs’ qui n’existe pas encore et sera le substitut laïc et populaire de l’instruction religieuse. Les acteurs doivent devenir, selon la belle expression de Diderot, des ‘prédicateurs laïcs’.<sup>43</sup>

Ausgehend von dieser Konzeption einer Sittenschule wird dem *drame* „une dimension essentielle pour tout le théâtre moderne“<sup>44</sup> zugesprochen. Diderot und Mercier sind deshalb Frantz zufolge in eine Linie mit „les législateurs de la Révolution, et les organisateurs de fêtes, mais aussi, plus tard, (...) Romain Rolland, chez Brecht, chez Vilar“<sup>45</sup> zu stellen. Aufgrund ihrer Modernität habe Diderots Reformprogramm allerdings umfassend erst mit der Theaterpraxis des 20. Jahrhunderts realisiert werden können.

Die Frage nach dem philosophischen Gehalt und der Gesellschaftskritik ist für die mittlere Gattung sehr wichtig. Die vorausgehenden Darlegungen zur Forschungsdiskussion haben erkennen lassen, dass die Bewertungen variieren. Eine kritische Sichtung zeitgenössischer Belege zur Aufnahme des *genre sérieux* und insbesondere seiner Subgattung *drame philosophique* dürfte die Forschung sinnvoll erweitern.

Die Analyse zeitgenössischer Rezeptionsbelege soll Klarheit schaffen über die Bewertung des aufklärerischen Subgenres durch das Pariser Bühnenpublikum sowie renommierte literarische Journalisten. In 1760 beginnt die *querelle des philosophes* mit der Aufführung von Palissots *Les philosophes*. In polemischer und satirischer Weise bekämpft der Autor die Gruppe der *Encyclopédistes* und überträgt die philosophische Debatte auf die Bühne. Das Stück ist ein Skandalerfolg und wird ausgiebig in der Presse kommentiert. Insofern liegt die Vermutung nahe, dass auch den *dramas philosophiques* große Aufmerksamkeit seitens der Presse zuteil wird. Vor dem Hintergrund der Gattungsentwicklung wird zu hinterfragen sein, ob sich die literarischen Journalisten zu Förderern einzelner Subgenres machen und ob das *drame philosophe* in der *république des lettres* namhafte Unterstützer findet.

---

<sup>42</sup> Marc Buffat. Nouvelles conceptions du théâtre. In: Frantz, Marchand 2009: 274.

<sup>43</sup> Pierre Frantz. Les genres à la mode. Le théâtre. *Précis de littérature française du XVIIIe siècle*. Ed. Robert Mauzi. Paris 1990: 169 - 208, hier: 178.

<sup>44</sup> Ibid. 178.

<sup>45</sup> Ibid. 178.

### 2.3. Das *genre sérieux* als Aufführungstext

Das *genre sérieux* bringt wichtige Neuerungen auf Frankreichs Bühnen. Als Indikatoren für die Modernität des *genre sérieux* lassen sich sieben Pluspunkte zu Diderots Reformprogramm herausarbeiten: erstens die natürlichere Sprache, die Prosa statt Vers zeigt; zweitens die Pantomime, die Deklamation und Rhetorik ersetzt; drittens die Abschaffung der Ständeklausel, die dazu führt, dass die Stände nicht mehr der Tragik oder Komik zugeordnet werden; viertens die Streichung des *coup de théâtre* zugunsten einer psychologisch plausiblen Handlung; fünftens die Einführung der wirklichkeitsgetreuen *tableaux* als szenische Bilder; sechstens der Verzicht auf Verkleidungen der *dramatis personae* als antike Bühnenhelden; siebtens schließlich die Verabschiedung von der *bienséance*, die es gestattet, drastische und schreckliche Ereignisse auf die Bühne zu bringen.<sup>46</sup>

Aufgrund all dieser Veränderungen, die einhergehen mit den vom *genre sérieux* ausgelösten Reformen, ist das *genre sérieux* Wegbereiter für das *drame romantique* und für Teile des Theaters des 20. Jahrhunderts. Trotzdem wird Diderots Dramenschöpfung selbst nur ein geringer literarischer Stellenwert beigemessen. Keines der im 18. Jahrhundert aufgeführten *dramas*, nicht einmal die an Frankreichs höchstem Schauspielhaus, dem *Théâtre Français*, gezeigten Stücke wird ein wirklich großer Bühnenerfolg. Mit dem überdauernden Ruhm von Beaumarchais' Komödie *La folle journée, ou le mariage de Figaro* kann kein *drame* auch nur ansatzweise konkurrieren. Keines der Stücke, die zumindest in der Forschung noch bekannt sind, zählt zur Höhenkammliteratur. Das *genre sérieux* wird von daher als typisches Kunstgeschöpf einer larmoyanten Zeit in den Literaturgeschichten knapp abgehandelt.

Die Forschung ist sich weitgehend einig, dass das *drame* kaum für die Bühne reaktualisierbar ist:

Damit ist aber der Tatbestand nicht aus der Welt zu schaffen, dass hier überwiegend schlechtes Theater gemacht wurde. Es konnte in dieser Form nicht lange bestehen und hat sich durch seine Erbaulichkeit letztlich selbst geschadet, auch wenn es massenhaft produziert wurde.<sup>47</sup>

Während Diderot, Beaumarchais und Mercier mit ihrer Dramentheorie zum *genre sérieux* in der Forschung durchgängig Beachtung finden, wird den wenigen von ihnen verfassten

---

<sup>46</sup> Vgl. auch Stackelberg von 1992: 89.

<sup>47</sup> Ibid. 87.

*dramas*, die in der Literaturgeschichte erwähnt worden sind, *pars pro toto* stellvertretend für die mittlere Gattung stehen, literarische Bedeutungslosigkeit bescheinigt.

Kennzeichnend für die mittlere Gattung ist ihre Alterität im Bereich der Bühnensprache und der auf Rührung abzielenden Wirkungsästhetik, die nach vorherrschender Ansicht einer erfolgreichen aktuellen Inszenierung allerdings den Weg versperrt. Mit seinen sentimental, melodramatischen und pathetischen Zügen, seiner heutzutage verstaubt wirkenden Sprache, die als gefühlsgetragene *langage de la passion* der emotionalen Bewegtheit der Bühnenhelden überdeutlich Ausdruck gibt, wäre das *drame* nur bei angestregten Inszenierungsbemühungen zum Leben zu erwecken. Dies liegt an der Metaphorik, dem gefühlsbetonten Vokabular und den zahllosen Wendungen, die den erhabenen Tragödienstil nachahmen und dabei unangemessen wirken. Die exzessive Larmoyanz, die typisch ist für das *genre sérieux*, wirkt auf den heutigen Zuschauer peinlich und entlockt ihm sicherlich nicht die erwünschten Tränen der Rührung, sondern eher Tränen der Belustigung. Die Wirkungsästhetik des *drame*, die auf Einfühlung und Mitleid mit den tugendhaften, leidenden Helden basiert, verfehlte damit gänzlich ihren Zweck, derweil sie im 18. Jahrhundert das empfindsame Publikum stärkte, das sich darin gefiel, mit seinen Tränen sich und den anderen die eigene Güte zu demonstrieren. Dem Skeptizismus, Rationalismus sowie Pragmatismus unserer Zeit ist der Empfindsamkeitskult des *drame* ebenso fremd wie die für unseren Geschmack allzu dick aufgetragene Moral oder die überdeutliche Schwarzweißmalerei bei der Kontrastierung von Gut und Böse. Nur wer die Traktate Diderots, Beaumarchais' und Merciers kennt, erkennt sofort, dass der vorgeführte Sieg der Tugend über die Sittenlosigkeit eine erzieherische Funktion hat und den Glauben an die von den Aufklärern im 18. Jahrhundert propagierte Perfektibilität des Menschen festigen soll.<sup>48</sup>

Das *genre sérieux* ist ein Kind seiner Zeit, ein Produkt der Aufklärer, die dem Tugendkult huldigen, dem moralisch Guten sowie dem dritten Stand zur Anerkennung verhelfen wollen. Gleichwohl ist die mittlere Gattung gerade aufgrund ihrer Alterität im Vergleich zur Tragödie und Komödie des 18. Jahrhunderts ein Novum, das das klassische dramatische Gattungsgefüge ausweitet und dessen Auflösung in die Wege leitet. Hinzu

---

<sup>48</sup> Interessant ist auch die Erklärung, die Hans Ulrich Gumbrecht für die Unmöglichkeit einer Reaktualisierung des *drame* findet: „On peut supposer que les drames sérieux du XVIIIe siècle nous sont devenus étrangers, voire difficilement supportables, parce qu'ils donnent une image exagérément pathétique du monde anthropocentrique qui, faute d'alternative, ne nous semble plus acceptable aujourd'hui: une telle conception, où l'homme se lamente sur le fait qu'il est déterminé par les forces extérieures, n'est précisément plus valable pour beaucoup de nos contemporains.“ *Le théâtre français du XVIIIe siècle comme véhicule des Lumières. Diogène* 136, 1986: 103-127, *ibid.* 127.

kommen als gattungskonstituierende Elemente die Aufhebung der Ständeklausel und die ernsthafte Darstellung einfacher Privatleute, mit der das *drame* in Frankreich die Loslösung von der normativen klassizistischen Ästhetik herbeiführt.<sup>49</sup> Mit seinen auf eine stärkere Visualisierung der Bühne abzielenden dramaturgischen Neuerungen (*tableau*, Pantomime, Dramaturgie der vierten Wand) und seinem veristischen Abbildungskonzept, das die Einbeziehung der *relations* und *conditions*, also der familiären, beruflichen und ständischen Zugehörigkeit der Bühnenhelden fordert, bahnt es dem *drame romantique* des 19. Jahrhunderts den Weg.<sup>50</sup> Spuren hiervon finden sich sogar noch im 20. Jahrhundert in Brechts epischem Theater.<sup>51</sup> Die bedeutsame Vorreiterfunktion lässt sich schließlich auch auf andere Bereiche des Gegenwartstheaters ausweiten: Mit seiner Darstellung des Alltäglichen und Familiären wird das *drame* zu einem Wegbereiter des „*théâtre du quotidien*“<sup>52</sup> und des „*théâtre réaliste*“.<sup>53</sup>

Bei der nachfolgenden vergleichenden Analyse von Zeitdokumenten wird das Augenmerk auf die Zeitschriftenkritiken gelegt, die einen Einblick in die Aufführungspraxis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geben, die sich mit dem Erfolg des *genre sérieux* über ausführliche Didaskalien, Pantomime und *tableau* verändert. Schauspieler werden in jener Zeit zu Berühmtheiten, so z.B. Baron, Lekain, Mlle Clairon oder Molé, und es dürfte zu erwarten sein, dass sich Berichte über Bühnenstars mit gelungenen

---

<sup>49</sup> Den tiefgreifenden Wandel der durch die Ständeklausel fixierten literarischen Gesellschaftsstruktur des klassischen Dramas im Theater des 18. Jahrhunderts verdeutlicht Hans-Jörg Neuschäfer an zwei Stücken Marivaux', an Diderots Dramentheorie, Sedaines *Le philosophe sans le savoir* sowie Beaumarchais' Figaro-Trilogie (*Barbier de Séville*, *Mariage de Figaro*, *Mère coupable*). Siehe: Hans-Jörg Neuschäfer. Die Evolution der Gesellschaftsstruktur im französischen Theater des 18. Jahrhunderts 1970. In: Ed. Dietmar Rieger. *Das französische Theater des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt 1984. 291-311.

<sup>50</sup> Unter dem Stichwort „La postérité du drame“ heißt es bei Michel Lioure in seiner weitgehend ältere Ergebnisse resümierenden Monographie, die einen ersten Einblick gibt: „Sa postérité est impressionnante. *Du Fils naturel* à *Hernani*, le lien semble ténu, et cependant le drame bourgeois a frayé la voie au drame romantique. *Le Nouvel Essai sur l'art dramatique* annonce bien des développements de *Racine* et *Shakespeare* et de la *Préface de Cromwell*. (...) Les romantiques eux-mêmes ne s'y sont pas trompés, et ont reconnu en Diderot, Sedaine, Mercier, leurs authentiques précurseurs.“ Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris 1973: 46.

<sup>51</sup> Theo Buck. *Brecht und Diderot: oder Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland*. Tübingen 1977.

<sup>52</sup> Vgl.: „Mais la conjonction entre drame et conversation (...) met en lumière une autre affinité entre le théâtre des Lumières et celui d'aujourd'hui: l'ancrage de l'action dramatique dans la vie la plus quotidienne, publique ou privée. Si nous avons tendance à considérer qu'un Tschekow (ou un Ibsen, un Strindberg) a inauguré ce théâtre du quotidien qui est toujours en faveur en notre fin de XXe siècle, il ne faut pas pourtant oublier que c'est au XVIIIe siècle que se décide pour la première fois dans l'histoire, sous la bannière du naturel et en rupture avec le classicisme finissant, la quotidiennisation du théâtre.“ P. Sarrazac. Le drame selon les moralistes et les philosophes. In: Ed. Jacqueline de Jomaron. *Le théâtre en France*. 2 Bde. Paris 1988, Bd. 1: 297.

<sup>53</sup> Ibid. 298.



schauspielerischen Interpretationen finden lassen, die zu erkennen geben, ob die dramenästhetischen Vorgaben des *genre sérieux* auch tatsächlich in die schauspielerische Praxis umgesetzt wurden. Bedeutungsvoll dürften die Reaktionen des *parterre* sein, in dem sich die Anhänger vor allem der jungen Zwischengattung befinden. Dieses Publikum kommt regelmäßig ins Theater und folgt mit leidenschaftlichem Interesse den Aufführungen, stößt Unmutsschreie aus und zeigt Tränen der Rührung. Das Erfassen der Publikumsreaktionen dürfte schließlich wichtige Hinweise für das letztendliche Scheitern des *genre sérieux* und den Zeitpunkt seines Untergangs liefern.

### 3. Zur Forschungsgenese im diachronen Überblick

Im Folgenden sollen die herausragenden Etappen in der Erforschung des *genre sérieux* vorgestellt werden. Phasen hitziger Debatten folgen auf Zeiten der Stagnation. Das *genre sérieux* erregt von Beginn an die Gemüter und polarisiert.<sup>54</sup> Besonderes Augenmerk gilt der Textauswahl: Wird der Prozess der Textreduzierung auf die bekannteren Musterstücke nachvollziehbar, wird erkennbar wie die „großen“ Autoren größer und die „kleinen“ kleiner werden und letztendlich aus der Erinnerung verschwinden?

Soviel lässt sich vorwegnehmen: Mit ihren Verurteilungen, die von Felix Gaiffe in seinem Standardwerk *Le drame en France au XVIIIe siècle* (1910) übernommen werden, tragen Brunetière<sup>55</sup> und Lanson<sup>56</sup> dazu bei, das *genre sérieux* als undankbaren, literarästhetisch unbefriedigenden Forschungsgegenstand abzuqualifiziert. Diese vorurteilsbehaftete Sichtweise zieht sich bis in die heutigen Tage durch. Nach wie vor dienen wenige musterhafte *dramas* als leidliche Demonstrationstexte, die ausschnittartig die poetologischen Innovationen illustrieren.

---

<sup>54</sup> Für das Theater des 18. Jahrhunderts sind große Spannungen insgesamt kennzeichnend: „Neben vielen anderen - etwa der Spannung zwischen einem eher aristokratischen bzw. einem eher volkstümlichen Theater (...); derjenigen zwischen einem eher „realistischen“ und eher „idealistischen“ Theater (aber auch dem Idealismus des „drame“); oder derjenigen zwischen dem Theater als Ort des vergnüglichen Spiels und der Freude (Oper, Ballettkomödie usw.) und dem Theater als moralischer Bildungsanstalt, als Propagandainstrument (mit einer tendenziellen Synthese im Theater der Französischen Revolution) - ist dabei die Spannung zwischen einem eher konservativen und einem eher revolutionären Theater zu nennen“. Dietmar Rieger. Einführung. Gattungen der Aufklärung: das Theater und der ‚conte philosophique‘. In: Ed. Dietmar Rieger. *18. Jahrhundert. Theater, ‚conte philosophique‘ und Philosophisches Schriftentum*. Tübingen 2005: 2.

<sup>55</sup> Ferdinand Brunetière. *Histoire de la littérature française classique*, 4 t., 1891-1892 sowie insbesondere *Epoques du théâtre français (1636-1850)*, 2 t., 1891-1892 (inklusive „Conférences de l’Odéon“, 1892).

<sup>56</sup> Gustave Lanson. *Histoire de la littérature française*. Paris 1894.

### 3.1. Das *genre sérieux* in der kritischen Betrachtung durch La Harpe, Suard, Geoffroy und Lemerrier

Die erste literaturgeschichtliche Sichtung des *genre sérieux*, das Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts weiterhin präsent ist auf den Bühnen Frankreichs, wird nicht nur als Teil der Vergangenheit, sondern als Teil des damals aktuellen Theaterlebens vorgenommen.

La Harpe (*Le lycée, ou cours de littérature* 1798-1804)<sup>57</sup> und Suard (*Mélanges de Littérature* 1804)<sup>58</sup> sind die Ersten, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts das „drame médiocre“<sup>59</sup> in ihre Literaturgeschichtsschreibung mit aufnehmen und es als der Tragödie und der Komödie unterlegene Gattungsneuschöpfung verurteilen. Geoffroy (*Cours de littérature dramatique* 1801-1811)<sup>60</sup> ist ein scharfer Kritiker: In grob-polemischen Attacken wendet er sich gegen das *drame*, das als „genre destructeur“ das klassische mimetische Gattungsgefüge zu sprengen drohe, als „genre usurpateur“<sup>61</sup> in seiner Kunstlosigkeit<sup>62</sup> der Tragödie und Komödie den Rang beim ungebildeten Publikum ablaufe und seiner „parades tragiques et philosophiques, sorties de la fabrique des réformateurs du genre humain“<sup>63</sup> wegen aufs Schlimmste zu verurteilen sei. Kurz darauf findet das vielgeschmähte „genre bâtard“ dann einen ersten Fürsprecher in Lemerrier

---

<sup>57</sup> Jean-François de La Harpe. *Le Lycée, ou cours de littérature*, 18 Bde. (1798-1804); neue Ausgabe 1825-1826, 18 Bde. 1840 Bd. 3.

<sup>58</sup> Jean Baptiste Antoine Suard. *Archives Littéraires de l'Europe ou Mélanges de littérature*, 5 Bde, (1803-1805).

<sup>59</sup> Seine kurze Abhandlung über „ce genre, appelé communément tragédie bourgeoise“ beschliesst La Harpe bezeichnenderweise wie folgt: „mais ce n'est pas sur les exceptions qu'il faut juger; et s'il y a quelque chose au monde de singulièrement aisé, c'est un drame médiocre en prose: aussi n'y a-t-il rien de si commun.“ *Cours de littérature*. Paris 1799/1805: 512. Suard beklagt den leichten Erfolg: „Un drame médiocre se fait en quinze jours, a cent représentations, se traduit de français en allemand ou d'allemand en français, au pis-aller devient mélodrame sur les boulevards, et tout le monde y court.“ *Mélanges de littérature*. Paris 1804: 397.

<sup>60</sup> Julien Louis Geoffroy. *Cours de littérature dramatique*, 5 Bde., Paris, Blanchard 1819-1820. Geoffroy unterzieht in seinen größtenteils schon zwischen 1801 und 1811 gehaltenen Vorlesungen mehrere *dramas* der näheren Betrachtung.

<sup>61</sup> In Auseinandersetzung mit La Harpe stellt er fest: „Laharpe ne voit dans le drame qu'un genre inférieur à la tragédie et à la comédie: j'y vois un genre destructeur de la tragédie et de la comédie, un genre usurpateur de la gloire, qui attire à lui le vulgaire par l'appas des aventures, et qui s'empare de l'âme des sots toujours en grande majorité.“ *Cours de littérature dramatique: La Chaussée, „Mélanide“*, Bd. 2, 15 vendémiaire: 400.

<sup>62</sup> Seine am 24.6.1807 gehaltene Besprechung von Merciers *La brouette du vinaigrier* mündet in folgende Klage: „il n'y a plus de goût, de règle, ni, pour ainsi dire, de religion littéraire et politique; (...)“ *Ibid.*, Bd. 3: 286.

<sup>63</sup> Vgl. seine Ausführungen zu Falbaires *L'honnête criminel* vom 20 vendémiaire an 11, *ibid.*, Bd. 3: 487.

(*Cours analytique de littérature générale* 1817)<sup>64</sup>, der von der normativen, von moralischen Wertvorstellungen überlagerten Stilkritik seiner Vorgänger abrückt und nicht nur widerlegt, dass diese Gattung „entre le genre tragique et le comique“ die Tragödie degradiere, die Komödie denaturiere und den Geschmack degeneriere, sondern sogar als deren Vorzüge Tugendkult, rührende Wirkung und moralische Erbauung der „multitude“<sup>65</sup> auflistet. Interessant ist an diesem Dokument, dass Lemercier anders als seine dozierenden Vorgänger das Echo des Publikums als aktuelles Rezeptionszeugnis, das für das *drame* spricht, mit einbezieht.

### 3.2. Das *genre sérieux* in den Literaturgeschichten Godefroys, Lansons, Petit de Jullevilles und Faguets

Bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts folgen die großen Literaturgeschichten Godefroys<sup>66</sup>, Lansons<sup>67</sup>, Petit de Jullevilles<sup>68</sup> und Faguets<sup>69</sup>, in denen das *drame* als literarische Randerscheinung kurz Erwähnung findet. Hinzu kommen die Vorlesungen Brunetières zum französischen Theater und dem *drame bourgeois*<sup>70</sup> als Gattungsschöpfung des 18. Jahrhunderts.

Godefroy (1859-63) liegt mit seinem Verdikt auf der Linie Geoffroys: „Le philosophisme, le faux gout, le faux bel esprit, avaient (...) porté un coup mortel à la poésie“.<sup>71</sup> Brunetière schließt sich ihm dahingehend an, dass das *genre sérieux*

---

<sup>64</sup> Louis Jean Népomucène Lemercier. *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, 4 Bde, 1817.

<sup>65</sup> Lemercier behandelt auf über fünf Seiten die „Eléments du drame domestique“ und stellt lobend heraus: „Il adresse des leçons directes à la multitude. Les vérités qu'il exprime n'ont rien de l'extraordinaire qui les rend incroyables. La morale touche immédiatement nos conditions et nos esprits. La crainte et la compassion qu'il excite ne peuvent nous être en rien étrangères.“ *Cours analytique de littérature générale*. Paris 1817:141.

<sup>66</sup> Frédéric Godefroy. XVIIIe siècle. *Histoire de la littérature française depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours*. 1859-1863. Paris 1879.

<sup>67</sup> Gustave Lanson. *Histoire de la Littérature Française*. Paris 1894.

<sup>68</sup> *Histoire de la Langue et de la Littérature française*. Ed. L. Petit de Julleville. Paris 1896. Bd. VI: Dix-huitième siècle, Le théâtre (1748-1789): Le Drame: 606.

<sup>69</sup> Emile Faguet. *Histoire de la littérature française depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours*. Paris.

<sup>70</sup> Ferdinand Brunetière. L'évolution du drame bourgeois, douzième conférence. *Les époques du Théâtre Français (1636-1850)*. Conférence de l'Odéon. Paris 1892: 266-296.

<sup>71</sup> Frédéric Godefroy. XVIIIe siècle. *Histoire de la littérature française depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours*. Paris 1879: 307. Übrigens kann es nicht weiter verwundern, dass das *genre sérieux* bei Godefroy auf Ablehnung stößt, da er Diderot gegenüber größte Vorbehalte hat. Vgl. das Kapitel VII „Diderot: § 1. Comment Diderot a gaspillé son talent (...)“, *ibid.* 756 ff.

verantwortlich sei für den Niedergang der dramatischen Künste, wobei er im Empfindsamkeitskult die tiefere Ursache für fehlende überdauernde Kunstwerke des *genre sérieux* sieht.<sup>72</sup> Ausgehend von seiner genetischen Literaturkonzeption sieht er sein Bemühen „de remuer bien des cendres éteintes“ dadurch legitimiert, dass im *genre sérieux*, „parmi ces ruines“,<sup>73</sup> der Beginn der modernen Dramatik mit den Komödien eines Dumas oder Augiers zu finden sei. An Lemer cier anknüpfend, der von der „multitude“ als privilegiertem Adressaten sprach, rückt Brunetière überdies als Erster und in aller Deutlichkeit das aufsteigende Bürgertum ins Zentrum:

Mais serait-il possible surtout, que cette bourgeoisie déjà triomphante se fut accommodée de voir éternellement représenter sur la scène des empereurs et des rois, et que le premier usage qu'elle ait fait de ses économies ne fut pas, si je puis le dire, d'avoir commandé son portrait?<sup>74</sup>

Lanson (1894) unterstreicht den genetischen Aspekt, die Vorläuferfunktion des *drame* für die „comédie contemporaine“<sup>75</sup> und sieht im Aufkommen der *sensibilité* den Nährboden des *drame*. Er bemängelt ästhetische Unvollkommenheiten bei den meisten *dramas*. Interessanterweise stellt Lanson die ästhetische Theorie als den lohnenderen Untersuchungsgegenstand heraus: „Les théories sont plus intéressantes que les œuvres“.<sup>76</sup> In der zwei Jahre später erscheinenden Literaturgeschichte Petit de Jullevilles verfasst Henri Lion den Beitrag zum Theater des 18. Jahrhunderts, hierunter auch das Kapitelchen

---

<sup>72</sup> Allein die Empfindsamkeit habe die Entstehung des *drame* begünstigt, so dass es mit deren Ende habe mit untergehen müssen: „presque tout ce que la sensibilité a gagné au XVIIIe siècle, c'est l'art qui l'a perdu; (...). Le drame n'a pas été plutôt organisé selon le rêve de ses inventeurs que l'on s'est aperçu qu'il ne comportait ni composition, ni psychologie, ni stile“. Brunetière 1892: 294.

<sup>73</sup> Ibid. 267.

<sup>74</sup> Weiter heißt es: „mais on veut égaler la dignité des aventures de la vie bourgeoise à la dignité de celles des héros tragiques (...)“. Die ständische Zuordnung verdeutlicht Brunetière mit seiner Etikettierung als „drame bourgeois“, ibid. 270, 271.

Im Vorwort seines Sammelbandes *Das französische Theater des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt 1984 unterstreicht auch Dietmar Rieger die besondere soziologische Bedeutung des Theaterpublikums: „Die „Verbürgerlichung“ des französischen Theaters des „siècle des lumières“ ist zunächst einmal eine „Verbürgerlichung“ seines Publikums.“ Dietmar Rieger Darmstadt 1984: 3.

<sup>75</sup> Siehe Gustave Lanson. *Histoire de la Littérature Française*. Paris 1894. Zitiert nach der 12. Ausgabe, Paris 1912: 660.

<sup>76</sup> Er kritisiert erstens die Erfindung des *tableau*: „(...) cela est dangereux: on sent dans ce procédé de composition la tendance d'une poétique sentimentale, qui fausse la destination naturelle du genre dramatique“, zweitens die Konzeption der *condition*: „(...) il est facile de réfuter Diderot. (...) n'est-on pas obligé de donner à la profession le support d'un tempérament, d'un caractère?“ sowie drittens die Auffächerung in einzelne Subgenres: „(...) il convient seulement de remarquer qu'ils correspondent à des états d'esprit très divers, qui ne peuvent guère se rencontrer dans une seule race ou un seul siècle.“ Ibid. 661, 662, 663.

„Le Drame“.<sup>77</sup> Lion greift Lansons Anregung auf und leitet weitgehend aus Diderots *De la poésie dramatique* eine Definition ab, die neben den neuen dramaturgischen Effekten und der starken moralischen Didaxis als Kernpunkt und Hauptgegenstandsbereich die „situation importante, tirée des relations sociales ou domestiques, en conflit soit avec les obligations de la condition, soit avec le caractère même de l’homme“ nennt. Sich vom klassizistisch geprägten Ästhetizismus seiner Vorgänger distanzierend würdigt er die „tragédie domestique, créée en théorie par Diderot“<sup>78</sup> als wichtige Gattung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als „drame bourgeois et sentimental“,<sup>79</sup> das nicht nur im Dienst des Bürgertums, sondern einer praktischen, menschlichen Philosophie stehe<sup>80</sup> und sich durch seine Neuheit: „une forme dramatique nouvelle“<sup>81</sup> seine Originalität: „un genre sinon neuf, à beaucoup près, du moins original“<sup>82</sup> sowie seinen bürgerlichen, sozialen und zugleich häuslichen Charakter auszeichne: „Or les devoirs des hommes, c’est-à-dire d’hommes *bourgeois*, sont à la fois sociaux et domestiques.“<sup>83</sup> Damit wird das *genre sérieux* zum ersten Mal in der Forschungshistorie als genuine Gattungsschöpfung der *hommes philosophes* gewürdigt, die aktuell ist und es deshalb verdient, als eigenständige literarische Größe um ihrer selbst willen umfassend analysiert zu werden.

Ein folgenschwerer Rückschritt ist demgegenüber die Aufnahme des *genre sérieux* bei Emile Faguet (1900). Aus einer rigoros positivistischen Betrachtungsweise und einem an der klassischen Literatur des 17. Jahrhunderts orientierten Geschmacksideal heraus reduziert er das *genre sérieux* auf eine dramatische Prosagattung, die den ästhetischen Verfall zeige, als Dekadenzform den Niedergang der dramatischen Künste ankündige und dem *mélodrame* den Weg ebne: „cette espèce de décadence ou, pour mieux dire, de glissement, qui fait descendre le drame bourgeois en vers de La Chaussée, au drame en prose de Diderot et de Sedaine et au drame populaire en très basse prosa de Mercier et de Pixérécourt.“<sup>84</sup> Interessant ist die ständische Zuordnung. Das *drame* als ästhetisch niedere

---

<sup>77</sup> *Histoire de la Langue et de la Littérature française*. Ed. L. Petit de Julleville. Paris 1896. Bd. VI: Dix-huitième siècle, Le théâtre (1748-1789): Le Drame: 606.

<sup>78</sup> Ibid. 612.

<sup>79</sup> Ibid. 606.

<sup>80</sup> Vgl.: „Car partout, la bourgeoisie étant devenue plus riche et plus puissante, la philosophie plus pratique et plus humanitaire, le terrain était prêt pour un drame bourgeois et sentimentale.“ *Histoire de la Langue et de la Littérature française*. Ed. L. Petit de Juleville. Paris 1896. Bd. VI: Dix-huitième siècle, Le théâtre (1748-1789): Le Drame: 606.

<sup>81</sup> Ibid. 606.

<sup>82</sup> Ibid. 607.

<sup>83</sup> Ibid. 608.

<sup>84</sup> Diese Feststellung findet sich bei Gaiffé 1910 wörtlich zitiert: 548.

Gattung wendet sich Lion zufolge an das Bürgertum und das gemeine Volk als ungebildete, niedere Bevölkerungsschichten des *Ancien Régime*.

### 3.3. Felix Gaiffes Standardwerk *Le drame en France au XVIIIe siècle* (1910)

Diese Zuschreibung als Ausdruckmedium des gesamten *tiers état* findet sich bemerkenswerterweise in *Le drame en France au XVIIIe siècle* (1910), das bis heute von keiner neueren Gesamtdarstellung ersetzt wurde und auf das ich in diesem Forschungsbericht mehrfach zurückkommen werde, zitiert und voll bestätigt. Es ist der erste und zentrale Punkt in Gaiffes Gattungsdefinition, die bis heute für viele Gültigkeit hat:<sup>85</sup>

c'est le Drame qui va prendre la bourgeoisie au sérieux et lui présenter à elle-même le spectacle touchant de sa vie domestique; qui va rendre aux personnages de condition médiocre ou basse la place qu'occupaient jusqu'ici les seigneurs et les princesses, au premier plan de l'action théâtrale; qui, au moins sur la scène, donnera au Tiers-Etat, qui jusque-là n'était rien, le droit d'être presque tout.<sup>86</sup>

Mit den weiteren Gattungsmerkmalen, die Gaiffe anführt, stellt er sich direkt in die Linie von Brunetière-Lanson-Faguet. Wie seine Vorgänger insistiert auch er auf den formal-ästhetischen Unvollkommenheiten als zweitem Hauptwesensmerkmal, den „graves lacunes esthétiques“<sup>87</sup> und „innombrables défauts de l'exécution“<sup>88</sup> des *genre sérieux*, dem „une valeur littéraire des plus médiocres“<sup>89</sup> bescheinigt werden müsse. Als Vorläufer des *mélodrame*<sup>90</sup> und dekadente Dramenform - dies die dritte wichtige Bestimmung Gaiffes - könne das *genre sérieux* weder neben dem *drame romantique* noch neben der *comédie moderne* Dumas' oder Augiers bestehen. Schließlich müsse man sich an dem vierten Spezifikum der mittleren Gattung, dem unüberbrückbaren Abstand zwischen einem wenn nicht guten, so doch „interessanten“ Programm und der nahezu

---

<sup>85</sup> Sie wird beispielsweise zitiert bei M. Lioure 1973: 12.

<sup>86</sup> Gaiffe 1910: 92.

<sup>87</sup> Ibid. 248.

<sup>88</sup> Ibid. 286.

<sup>89</sup> Ibid. 555.

<sup>90</sup> In der „Conclusion“, die übrigens ebenso wie das Kapitel „Origines sociales du Drame“ in D. Riegers Sammelband *Theater der Aufklärung* 1984 abgedruckt ist, führt Gaiffe unter Berufung auf Faguet erläuternd aus, dass das *drame* ästhetische Qualitäten einbüßte, je mehr es auf die Bedürfnisse und Wünsche der „partie la plus populaire et la moins délicate du public“ zugeschnitten wurde, ibid. 548.

ausnahmslos schlechten praktischen Umsetzung als zentralem Widerspruch stoßen.<sup>91</sup> Gaiffe bestreitet zusätzlich, dass die *drame*-Apologeten tatsächliche Neuerer gewesen seien: Im Gegenteil hätten sie „plus de respect de la tradition que de hardiesse novatrice“<sup>92</sup> gezeigt.

Man täte Gaiffe Unrecht, wollte man seine umfängliche Arbeit als Neuaufguss älterer Studien abtun. Es versteht sich von selbst, dass eine mehr als 100 Jahre alte Untersuchung inzwischen nicht nur in methodologischer Hinsicht überarbeitet werden müsste. Dennoch: Gaiffes positivistisch konzipierte Untersuchung beeindruckt durch die Fülle des (wenn auch oft schwer überschaubaren) Materials: Das Textkorpus enthält ca. 340 Stücke. Der Hauptakzent liegt eindeutig auf dem Erfassen der wesentlichen formalen sowie inhaltlichen Merkmale des *genre sérieux*. In den beiden umfänglichsten Teilen, „La matière du Drame“ (120 S.) und „La forme du Drame“ (109 S.)<sup>93</sup>, gelingt es Gaiffe am Beispiel einer fast ausufernden Zahl inzwischen meist vergessener Stücke, die er rasch Revue passieren lässt, die wichtigsten stoff- und themengeschichtlichen Bereiche (philosophische Ideen, Moralvorstellungen, Charaktere, Gefühle, Empfindsamkeit, zeitgenössisches Gesellschaftsbild, historische Wirklichkeit, Lokalkolorit) abzustecken. Darüber hinaus arbeitet er die herausragenden formal-stilistischen Aspekte (Regelmäßigkeit, *le romanesque*, Ton, Vers, Sprache, Stil) heraus und geht kurz auf die neue Inszenierungspraxis (Aufführung, Deklamation, Pantomime, Kostüm, Dekor) ein.<sup>94</sup> Hier findet sich das *genre sérieux* in seiner ganzen Breite erfasst und über einen Zeitraum von mehr als drei Jahrzehnten (1757 bis 1791) beschrieben, wobei Gaiffe wichtige neue Erkenntnisse zur Gattungsdefinition beisteuert.

Er fügt erstmals positive Beschreibungskriterien hinzu. Von seiner abschätzigen Beurteilung der formal-stilistischen Gestaltungsweise sowie der psychologischen Zeichnung der *dramatis personae*<sup>95</sup> abrückend macht er die Bedeutung und das Gewicht des *genre sérieux* an seinem kritischen Aussagegehalt als fünftem herausragenden Charakteristikum fest, das es zwar nicht zu einem Kunstwerk, aber doch zu einem

---

<sup>91</sup> Hierzu heißt es: „le Drame (...) a été moins habile à édifier qu’à détruire, moins audacieux en pratique qu’en théorie.“ Ibid. 483.

<sup>92</sup> Gaiffe 1910: 439.

<sup>93</sup> Gaiffes Untersuchung untergliedert sich in vier Teile: 1. „Les origines du drame“, 2. „Histoire du drame“, 3. „La matière du drame“, 4. „La forme du drame“. Den Abschluss bildet die „Conclusion“.

<sup>94</sup> Sehr eng angelehnt an Gaiffe sind z.B. die Einführungen von M. Lioure 1973 sowie J. Vier. *Le drame sérieux. Histoire de la littérature française: XVIIIe siècle*, Bd. 2, Paris 1965: 271-302.

<sup>95</sup> Vgl.: „Le point faible du Drame est l’insuffisance de l’analyse psychologique, la part beaucoup trop grande laissée au convenu, à l’a priori ou à l’à peu près, dans la peinture du cœur humain.“ Gaiffe 1910: 289/290.

„théâtre-conférence“ oder „théâtre sermon“<sup>96</sup> werden lasse: „le drame, si inférieur artistiquement, si insuffisant comme image de la société, présente un intérêt réel pour l’histoire des idées.“<sup>97</sup> Wie er explizierend ausführt, sei das *genre sérieux* schließlich speziell für „parti philosophique“ oder „secte philosophique“<sup>98</sup> als Instrument einer philosophischen Propaganda geschaffen worden.<sup>99</sup> Bedeutungsvoll sei es überdies auch deshalb – dies der sechste und letzte Punkt in Gaiffes Genrefestlegung – , weil ihm im breitgefächerten und facettenreichen mimetischen Gattungsspektrum des 18. Jahrhunderts mit der Vielzahl neu entstandener Spielformen, die die Grenzen zwischen Erhabenem und Niedrigem, Tragischem und Komischem, Vers und Prosa, Sprache und Gesang verwischen, ein zentraler Platz zukomme. Henri Lagrave hat für das hier Beschriebene, für die in der französischen Dramenliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders charakteristischen Phänomene der gegenseitigen Infiltration den Begriff „Osiose der Gattungen“<sup>100</sup> geprägt. Gaiffe geht m. E. jedoch zu weit zu behaupten, das *genre sérieux* habe nicht nur großen Einfluss auf die Komödie gehabt, die ernsthaftere Züge annahm, und die Tragödie, die sich unter seinem Einwirken modernen Sujets zuwandte<sup>101</sup>, sondern darüber hinaus auch sämtliche übrigen Dramenformen dominiert, wie den *opéra-comique larmoyant* als seine populäre und niedere Variante<sup>102</sup>, das *drame historique*, das *drame à ariettes*, schließlich in der Revolutionszeit die *faits historiques*, die *comédie lyrique*, das *drame lyrique*, den *opéra-comique moyen-age* oder *opéra-comique historique*.<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> Ibid. 546.

<sup>97</sup> Ibid. 555.

<sup>98</sup> Ibid. 86.

<sup>99</sup> Unter Bezugnahme auf Mercier erläutert Gaiffe: „les inventeurs du Drame prétendent adresser désormais leur propagande philosophique non seulement aux classes les plus distinguées de la société, (...) mais à la bourgeoisie, au peuple même.“ Ibid. 88.

<sup>100</sup> H. Lagrave. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris 1972.

<sup>101</sup> Vgl.: "On ne sera pas surpris de voir (...), la Tragédie et la Comédie suivre l'évolution déjà commencé avec Voltaire et la Chaussée, et, poussées par l'obscur instinct du public, tendre à se rapprocher de plus en plus du Drame.“ Gaiffe 1910: 182.

<sup>102</sup> Vgl.: „Ce qu’allait perdre le genre sérieux de Diderot, (...) l’Opéra-comique larmoyant allait le gagner: nouveau et puissant motif pour le Drame, de s’abaisser jusqu’au public, au lieu de l’élever à lui.“ Ibid. 181.

<sup>103</sup> Siehe hierzu insbesondere Gaiffes Ausführungen Paris 1910: 227-239.



### 3.4. Die historisch-materialistische und historisch-soziologische Forschung zum *genre sérieux*

Neben Gaiffes Standardwerk entstanden mit Eloessers *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. Und 19. Jahrhundert* (1898)<sup>104</sup> und Plechanovs *Die französische dramatische Literatur und die französische Malerei des 18. Jahrhunderts vom Standpunkt der Soziologie* (1905)<sup>105</sup> zwei weitere grundlegende Arbeiten. Eloessers komparatistische Untersuchung, die auf den Klassencharakter des bürgerlichen Trauerspiels abhebt, das „seiner Gesinnung nach (...) im Dienste der Emanzipation des Bürgertums<sup>106</sup> steht, weist mit der Bürgerlichkeitsthese der soziologischen Richtung den Weg. Plechanovs kulturhistorische Studie wird mit ihrer zentralen These, das *genre sérieux* sei durch die oppositionelle Einstellung der französischen Bourgeoisie ins Leben gerufen worden, habe sich aber nicht zum Ausdruck ihrer revolutionären Bestrebungen geeignet,<sup>107</sup> zum direkten Ausgangspunkt für die historisch-materialistische Richtung.

Nach einer langen Phase der Stagnation erwacht im Zuge der intensivierten Aufklärungsforschung in den 1960er Jahren das Interesse am Theater des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen und dem *genre sérieux* im Besonderen als genuine dramatische Gattungsschöpfung dieses Zeitalters neu.<sup>108</sup> Ihren Höhepunkt erreicht die Forschungsdiskussion um das *drame* ein Jahrzehnt später mit Studien,<sup>109</sup> die die mittlere Gattung erstmals im Spannungsfeld ästhetischer, anthropologischer und soziologischer

---

<sup>104</sup> Arthur Eloesser. *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert*. 1898. Genève (Reprint) 1970. Es handelt sich um eine komparatistische Studie zum bürgerlichen Drama Englands, Frankreichs (Diderot, Mercier) und Deutschlands.

<sup>105</sup> Georgij W. Plechanov. *Die französische dramatische Literatur und die französische Malerei des 18. Jahrhunderts vom Standpunkt der Soziologie*. 1905/1955. In: Dietmar Rieger 1984. 13-26.

<sup>106</sup> Eloesser 1970: 17. Seine These stützend, fährt er fort: „Die bürgerliche Gattung ist innerlich neu, weil der mittlere Stand mit Bewusstsein als eine besondere Klasse auftritt, deren Interessen durch die bürgerliche Sphäre begrenzt, deren Handlungen durch die bürgerliche Moral gerichtet werden.“ Ibid. 19. In Frankreich sieht er in Merciers Meisterstücken „den Klassencharakter des neuen *genre sérieux*“ energischer betont, während Diderots Stücke „in der Beschränktheit des häuslichen Lebens, das von den nächsten Privatangelegenheiten und von Herzensfragen gänzlich erfüllt wird“, spielen. In: Dietmar Rieger 1984: 76, 74.

<sup>107</sup> Ich paraphrasiere hier Plechanovs resümierende Feststellungen 1905/1955. In: Dietmar Rieger 1984: 25. Über Eloesser hinausreichend den Klassenkonflikt ins Zentrum rückend, erläutert er: „Im Bürgertum stellt der französische Mensch des mittleren Standes seine häuslichen Tugenden der tiefen Verderbtheit der Aristokratie gegenüber.“ Ibid.: 23.

<sup>108</sup> Den Aufklärer Diderot und sein Œuvre würdigend, lenken H. Dieckmann. *Diderot und die Aufklärung*. Stuttgart 1972 und R. Mortier. *Diderot in Deutschland 1750-1850*. Stuttgart 1972 die Aufmerksamkeit auch auf das dramatische Werk und das *genre sérieux*.

<sup>109</sup> Peter Szondi. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1973 sowie ders. *Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot*. 1978. *Das französische Theater der Aufklärung* 1984. 339-357.

Voraussetzungen ansiedeln und entscheidende Kurskorrekturen in der zentralen Diskussion um die Wirkungsästhetik und die Verbürgerlichung des *genre sérieux* einleiten. Hieran anknüpfend entstehen eine Reihe bemerkenswerter, den Untersuchungsgegenstand ausweitende soziologische und mentalitätsgeschichtliche Einzelanalysen. Als dominante Komponenten der Gattungsstruktur des *genre sérieux* der Endphase, die die Forschung zwischen Spätaufklärung und Thermidor ansiedelt, werden die „vertu persécutée“ und das „happy end“ angeführt.<sup>110</sup> Daneben wird die theatralische Gestaltung des im *genre sérieux* von Beginn an wichtigen Geldthemas an Sedaines *Le philosophe sans le savoir* sowie Beaumarchais' *Les deux amis, ou le négociant de Lyon* unter Heranziehung einer beachtenswerten Zahl national-ökonomischer, rechts- und geschichtswissenschaftlicher Quellentexte verfolgt.<sup>111</sup> Die Beschäftigung mit der Verbürgerlichungsthese zum *genre sérieux* findet in einer Aufsatzsammlung zum Theater der Aufklärung ihren deutlichsten Niederschlag.<sup>112</sup>

Ausgehend von der ästhetischen Theorie verfolgen weitere Studien die Frage, wie sich das *drame* in seinem Konkurrenzverhältnis zu Tragödie und Komödie positioniert. Der überragende Erfolg von *La folle journée, ou le mariage de Figaro* vor Ausbruch der Revolution legt nahe, dass die Komödie triumphiert, weil sie in der Satire aktuelle gesellschaftliche Verhältnisse direkter angreifen kann als die „auf innerbürgerliche Themen und moralische Konflikte festgelegte Gattung *drame*“.<sup>113</sup> Der Aufführungserfolg

---

<sup>110</sup> H.U. Gumbrecht. Über das Versiegen „Süßer Tränen“ in der Französischen Revolution - ein Aspekt aus der Funktionsgeschichte des „Genre sérieux“. *Lendemains* 1978: 67-85. Zur Stützung seiner, das historische Verstehen der Epochenschwelle zwischen Spätaufklärung und Revolution bzw. Empfindsamkeit und Romantik erhellenden These rekurriert er allerdings auf die großen Stücke des Revolutionstheaters, wie *Charles IX ou l'école des rois* oder *Le jugement dernier des rois*, die im engeren Sinn nicht zum *genre sérieux* zählen. Nähere Einzelheiten zum Theater der französischen Revolution, unter Einbeziehung dieser beiden Stücke, sind Annette Graczyks Einleitung zu der von ihr herausgegebenen Anthologie deutscher Übersetzungen repräsentativer Dramen dieser Zeit zu entnehmen: *Vorhang auf für die Revolution. Das französische Theater 1789-1794*. Weinheim, Berlin 1989: 7-62.

<sup>111</sup> Gerhard C. Gerhardi. *Geld und Gesellschaft im Theater des Ancien Régime*. Heidelberg 1983.

<sup>112</sup> Ausgehend von den unterschiedlichen national-politischen Verhältnissen untersucht H. Günther in ähnlicher Weise anhand von Lillos *domestic tragedy*, Diderots *drame* und Lessings bürgerlichem Trauerspiel die „Darstellung der sozialen Wirklichkeit im frühen bürgerlichen Trauerspiel“. In: Ed. R. Vierhaus. *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*. Heidelberg 1981. 131-148.

<sup>113</sup> *Das französische Theater der Aufklärung*. Ed. D. Rieger. Darmstadt 1984. Vereint finden sich hier im Zeitraum 1905 bis 1979 erschienene Einzelstudien verschiedener Autoren, die allgemeiner die Theaterkritik, die Publikumszusammensetzung und die wichtigsten Dramentheorien des 18. Jahrhunderts, im spezielleren die Werke herausragender Dramatiker (Fontenelle, Voltaire, Marivaux, Beaumarchais) und die drei Hauptgattungen (Komödie, Tragödie, *drame*) beleuchten.

<sup>114</sup> K. Schoell. „Drame“ und „Comédie“. Zur Konkurrenz der dramatischen Gattungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Beaumarchais. 1979. In: Dietmar Rieger

*Le Philinte de Molière* beweist, in welchem hohem Grade die Komödie nicht nur inhaltlich, sondern auch formal-stilistisch vom *drame* durchdrungen ist. Nicht anders verhält es sich bei der Tragödie, wie Ducis' *Hamlet* verrät.<sup>114</sup>

Weitere Studien belegen, dass die Tragödie über das *drame* triumphiert. Der marxistischen Kritik zufolge kann die Tragödie besser revolutionären Heroismus darstellen, während die mittlere Gattung am Unvermögen scheitert, die Interessen des dritten Standes am Vorabend der Revolution genauso energisch vertreten zu können. Diese für die marxistische Kritik grundlegende These, die in der Folge nur selten kritisch hinterfragt wird, widerlegt die vergleichende Lektüre zweier *dramen* Monvels und Collot d'Herbois', die in vor- und nachrevolutionären Versionen vorliegen und zeigen, dass das *genre sérieux* nicht nur nach, sondern schon vor Ausbruch der Großen Revolution politische Dimensionen annehmen kann, indem es bürgerlichen Patriotismus sowie Heroismus glorifiziert.<sup>115</sup>

In der Folge steht der besonders virulente Streit um den „Klassencharakter“ des *drame bourgeois* im Zentrum des Interesses.<sup>116</sup> Die Forschung zollt der zumeist als weinerlich und ästhetisch defizitär verurteilten, als philosophisch-aufklärerisch mühsam aufgewerteten Gattung als bürgerlich-emanzipatorisches Genre schließlich breitere Anerkennung. Die Bürgerlichkeitsthese findet sich übrigens bereits bei Felix Gaiffe, der in seiner noch immer grundlegenden Gesamtdarstellung Diderots Zwischengattung dem Bürgertum und Volk als privilegiertes dramatisches Ausdruckmedium zuordnet und das *drame* als „un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu“ definiert.<sup>117</sup>

---

1984. 407-425, insb. 425.

<sup>114</sup> Diese Infiltration durch das *genre sérieux* belegen die Studien J. von Stackelbergs: „Hamlet als bürgerliches Trauerspiel. Ideologiekritische Anmerkungen zur ersten französischen Shakespeare-Bearbeitung von Jean-François Ducis“ und „Zu Fabre d'Eglantines *Le Philinte de Molière*“, beide zuletzt abgedruckt in: *Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriss*. 1992: 121-134 und 143-154.

<sup>115</sup> M. Wunderlich. Tugendkult, Patriotismus und Heroismus im *drame bourgeois* der Revolutionszeit. *RZLG* 1,2 1991: 62-88. Bei den interpretierten Stücken handelt es sich um Collots *Lucie* (1772) und *Le paysan magistrat* (1778), die ich mit den überarbeiteten Fassungen für die Pariser Aufführungen im Jahre 1789 bzw. 1790 vergleiche, sowie um Monvels *Les victimes cloîtrées*, von dem es zwei verschiedene Versionen gibt (1791/1803). Außerdem ziehe ich ergänzend *La jeunesse du duc de Richelieu ou le lovelace français* (1796) heran.

<sup>116</sup> In Lukàcs' Abhandlung „Zur Soziologie des modernen Dramas“ heißt es: „Das bürgerliche Drama ist das erste, welches aus bewusstem Klassengegensatz erwachsen ist (...)“. *Schriften zur Literatursoziologie*. Ed. P. Ludz. Neuwied 1961: 277. Arnold Hauser schreibt in seiner *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1967 (zuerst 1953), das bürgerliche Drama sei das erste Beispiel eines Dramas, das den sozialen Konflikt „zum direkten Gegenstand seiner Darstellung machte und sich offen in den Dienst des Klassenkampfes stellte.“ Ibid. 599.

<sup>117</sup> Gaiffe 1910: 93.

### 3.5. Revision von Gaiffes Gattungsdefinition zur „Verbürgerlichung“ des *genre sérieux*

Vor dem Hintergrund der zentralen Debatte „Bürgerlichkeitsthese versus Antibürgerlichkeitsthese“ fordert diese Definition zunächst hinsichtlich des realisierten bzw. intendierten Adressaten sowie des Darstellungsgegenstandes vor dem Hintergrund der historisch-soziologischen Debatte zu Präzisierungen und Korrekturen heraus. Nach umfassenden theaterwissenschaftlichen und publikumssoziologischen Untersuchungen<sup>118</sup> stellt sich die Frage nach dem anvisierten Publikum und seiner ständischen Rekrutierung neu. An der *Comédie Française*, die als erstes großes Pariser Theater das *drame* mit Erfolg auf die Bühne bringt, kommt den Aristokraten mit ihren Stammplätzen in den Logen die führende Rolle zu, während das gehobene, teilweise auch das mittlere Bürgertum (unter ihnen vor allem Gebildete), im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem im stimmungsgewaltigen Parterre als subversivem Teil des Publikums<sup>119</sup> zahlenmäßig immer stärker vertreten ist. Das „auditoire populaire“ aber, von dem Gaiffe als privilegiertem *drame*-Adressaten spricht, gab es sicherlich nicht: Die niederen Schichten des *tiers état*, Bedienstete, Handwerker, Manufakturarbeiter oder Tagelöhner, hatten weder Zeit noch Geld, die *Comédie Française* zu besuchen. Sie bekamen bestenfalls Einlass bei den kostenlosen Aufführungen zur Feier der königlichen Familie oder sonntags.<sup>120</sup> Nicht anders dürfte es sich an den Provinztheatern verhalten haben, an denen das *drame* große Erfolge verbucht. Gaiffe hat – hierüber kann kein Zweifel bestehen – einerseits das Gewicht des *peuple*, das erst in der Revolution mit den von den Jakobinern geschaffenen Aufführungen „par et pour le peuple“ richtig zum Zuge kommt, überschätzt, andererseits aber bei seiner den Adel ausgrenzenden ständischen Zuschreibung dessen Rolle ebenso eindeutig unterschätzt. Die *théâtres de société*, die insbesondere die theaterbegeisterten Aristokraten auf dem Land wie in der Stadt

---

<sup>118</sup> Drei Studien, John Loughs. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. London 1957, Claude Alasseurs. *La Comédie Française au 18e siècle. Etude économique*. Paris, La Haye 1967 und Henri Lagraves. *Le théâtre et le public à Paris de 1715-1750*. Paris 1972, sind Aufführungsstatistiken und Analysen zur soziologischen Zusammensetzung des Publikums, zur finanziellen Situation und den rechtlichen Grundlagen der einzelnen Theaterhäuser zu entnehmen. Martine de Rougemont vermittelt ein komplexes, vom Aufführungstext über den Aufführungsort, von der Inszenierungspraxis über das Schauspielerensemble bis zum Publikum reichendes Bild in *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris 1988.

<sup>119</sup> Vgl. de Rougemont 1988: 232. Der Verfasserin zufolge setzt sich das Parterre aus den Intellektuellen sowie der „frange supérieure des classes travailleuses“ zusammen, dem das Theater weniger Evasionsstätte als „lieu de fête et lieu de rencontre“ ist. Ibid. 228, 232.

<sup>120</sup> Vgl. H. Lagrave. Existe-t-il un public populaire dans les théâtres de Paris au XVIIIe siècle. *Théâtre et société. Cahiers de l'Université Pau et des Pays de l'Adour* 4, 1978:87-101.

unterhielten, dienen vielen *drame*-Autoren nicht nur als Experimentierwerkstatt, sondern bei Erfolg auch als „Sprungbrett“ zum königlichen Schauspielhaus: *Le fils naturel* wird zunächst beim duc d'Ayen in Saint-Germain, *Béverlei* beim duc de Noailles, das später mit Aufführungsverbot belegte *L'honnête criminel* bei der duchesse de Villeroy probenhalber im privaten Kreis gespielt. Daneben tritt der duc d'Orléans als Mäzen und Förderer mit der werbewirksamen Ankündigung seiner Anwesenheit bei der Uraufführung von Longueils *L'orphelin anglais* an der *Comédie Française* hervor. Der Adel mit seinen kulturpolitisch progressiven Kräften ist also dem *genre sérieux* gegenüber nicht minder aufgeschlossen als das Bürgertum. In der Etablierungsphase der Gattung kann es vor allem dank seines großen gesellschaftlichen Einflusses viel zu dessen Verbreitung beitragen.

Gaiffes Definition ist aber auch im Kontext der historisch-soziologischen Forschung in Bezug auf den intendierten Adressaten, den „impliziten Leser“<sup>121</sup>, richtigzustellen. Wie steht es zunächst um die Präsenz des Volkes im *drame*, „les plus humbles classes de la société“<sup>122</sup> als dessen Vertreter Gaiffe „tant de bergers candides, de bergères innocentes, d'ouvriers vertueux, d'indigents héroïques: laboureurs (...), villageoises (...), artisans (...), malheureuses victimes d'infortunes imméritées“<sup>123</sup> benennt? Symptomatisch für die teilweise unzureichende Dokumentation ist, dass Gaiffe weder Einzelinterpretationen aussagekräftiger Stücke vornimmt noch überhaupt die *dramas* benennt, auf die er anspielt. Wie weitgehend seine Studie überholt ist, zeigt sich aber auch darin, dass er es an den nötigen Differenzierungen hinsichtlich der Skala sozialer und ständischer Abstufungen innerhalb des *tiers état* fehlen lässt, über die wir inzwischen dank der Grundsatzstudie Sobouls gut Bescheid wissen.<sup>124</sup>

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass es ein wirkliches *drame populaire*, das seine Helden aus den niedersten Schichten des dritten Standes rekrutiert und sich an diese auf einer Volkstheaterbühne wendet, nie gegeben hat. Dennoch muss man Gaiffe Recht geben, der den Vertretern der unteren Reihen des *tiers état* größeres Gewicht zuspricht als die Forschung der 1970er und 1980er Jahre, die von den Stücken kaum je Kenntnis nimmt, in denen Vertreter der „classes populaires urbaines“ (*L'indigent*, *Le fabricant de Londres*, *La brouette du vinaigrier*) sowie der „paysans“ (*Le paysan magistrat*, *Fanny*, *Le*

---

<sup>121</sup> Vgl. Wolfgang Iser. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett*. München 1972.

<sup>122</sup> Gaiffe 1910: 97.

<sup>123</sup> Gaiffe 1910: 256.

<sup>124</sup> A. Soboul. *La Révolution Française*. Paris 1989, insb. „Essor et difficultés du Tiers Etat“, *ibid.*: 66-89.

*juge*, *Le triomphe de l'amitié*) auftreten. In der Regel haben sich die tüchtigen und ehrenwerten Leute aus dem Volk, die im Mittelpunkt stehen, gegen die Angriffe machthungriger, elitärer Adliger zu wehren. Das Bürgertum wiederum ist die gesellschaftliche Gruppierung, der "ordre", der im *genre sérieux* dominiert, wie vor allem die historisch-soziologische Forschung mit ihrer Bürgerlichkeitsthese zu Recht betont. Tatsächlich treffen wir in einer beachtlichen Anzahl von Stücken auf Helden, die eindeutig als der „bourgeoisie de rentiers“ (z.B. *Le père de famille*), der „bourgeoisie de professions libérales“ (*Le juge*), der „bourgeoisie d'affaires“ (*Le philosophe sans le savoir*, *Les deux amis*, *Le fabricant de Londres*) sowie schließlich der bislang nahezu gar nicht zur Kenntnis genommenen „petite bourgeoisie artisanale et boutique“ (*L'orphelin anglais*) oder dem Militär als „officier de mérite“ bzw. Söldner (*Le déserteur*, *Le triomphe de l'amitié*, *Lucie*) zugehören. Diese Helden sind Aufstiegstypen, die häufig eine Brücke zwischen Bürgertum und Aristokratie schlagen. Unter dem Gesichtspunkt der zunehmenden Verbürgerlichung des *genre sérieux* ist zudem bedeutungsvoll, dass der Kaufmann und überseeische Händler im *drame bourgeois* durch den Handwerker, Bauern oder Soldaten als vorbildliche Figur abgelöst wird. Um die Tragweite dieses Wandels klar erkennen zu können, bedarf es der Einbeziehung der unbekannteren *dramas*, die im Kontext der Verbürgerlichungsthese bedeutungsvoller sind als die bekannten „Musterstücke“ Diderots oder Beaumarchais', auf die sich die Forschung vornehmlich stützt.<sup>125</sup>

Eine weitere Frage, die sich aus Gaiffes Gattungsdefinition zur Verbürgerlichung ergibt, ist die, ob sich das *genre sérieux* mit der alleinigen Repräsentanz des dritten Standes auf eine ausschnittartige und damit unzureichende Wiedergabe der gesellschaftlichen Wiedergabe beschränkt und wie – wie Gaiffe mit seiner Gattungsdefinition suggeriert – die Aristokratie vom Bühnengeschehen ausgegrenzt. Einer derartigen Annahme widersprechen erstens Stücke, die sich einer eindeutigen ständischen Festschreibung entziehen. Als Beispiele hierfür seien zwei für *das genre sérieux* besonders wichtige Stücke, Diderots *Le fils naturel* und Saurins *Béverlei*, genannt. Die Protagonisten dieser beiden *dramas* sind in ihrer familiären Lebensweise genau charakterisiert, wohingegen ihre ständische und berufliche *condition* nur schemenhaft wiedergegeben wird. Neben diesen beiden bekannten und einer Vielzahl überständischer, sich allgemeiner an den

---

<sup>125</sup> Vgl. R. Meyer, der die willkürliche Kanonbildung, hinter der sich eine große Anzahl vollkommen unbekannter und traditionell unberücksichtigter bürgerlicher Trauerspiele verbirgt, schärfstens kritisiert. R. Meyer. *Das deutsche Trauerspiel. Eine Bibliographie*. 1977. Ed M.J. Pernerstorfer. *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Wien 2012: 500.

französischen Rezipienten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wendenden empfindsamen *dramas* existiert zweitens eine Vielzahl von Stücken, von denen sich auch der Adel in besonderer Weise angesprochen fühlen soll. Dies belegen *Le philosophe sans le savoir* (1765) und *Les deux ami, ou le négociant de Lyon* (1770). Sedaines Held Vanderck trägt einen bürgerlichen Namen und übt als Händler ein typisch bürgerliches Metier aus. In Wirklichkeit ist er jedoch adliger Herkunft. Er ist im Besitz des Schlosses und Stammsitzes seiner Familie. Auch der Kaufmann Aurelly, der dank seines erwirtschafteten Reichtums durch Titelkauf zur *noblesse de robe* aufsteigt, bewegt sich zwischen beiden Ständen.<sup>126</sup> Neben ständischen Zwitterwesen, die, wie Vanderk *père* dem Adel und dem Bürgertum gleichermaßen Vorbild sein sollen, begegnen wir drittens Adligen, die, wie der duc de Richelieu aus Monvels *Le lovelace français* (1797), moralische Depravation und Libertinismus verkörpern und abschrecken sollen. Neben negativen adligen Identifikationsfiguren begegnen wir im *genre sérieux* aber auch adligen Vorbildern. Die Aristokraten in Ribié's *Bon seigneur* (1782) oder Olympe de Gouges' *Homme généreux* (1786) verkörpern soziales Verantwortungsbewusstsein und menschliche Güte. Sie stehen für Fortschrittsdenken, wie Pigault-Lebruns Held aus *Charles et Caroline* (1790) zeigt, der gegen den standesbewussten Vater eine *mésalliance* durchsetzt, die auf familiärer Ebene das verkrustete hierarchische Ständesystem sprengt. Die zuletzt genannten, von der Forschung bislang berücksichtigten Stücke aus den späten Jahren des *genre sérieux*, decken auf, dass der Adel als intendierter Adressat der mittleren dramatischen Gattung eine ebenfalls nicht zu unterschätzende Rolle spielt. An dieser Stelle lässt sich zusammenfassend sagen, dass das *drame* mit dem zweiten und dritten Stand zwei rivalisierende Gruppierungen zeigt. Beide werden in einer beachtlichen Reihe diesbezüglich aussagekräftiger und interessanter, jedoch kaum je zur Kenntnis genommener Stücke nicht nur in ihrer ständischen, sondern auch in ihrer beruflichen *condition* eindeutig situiert. Dies betrifft insbesondere den *tiers état*.

Dritter Aspekt in Gaiffes Gattungsfestlegung ist die Art und Weise, wie die Lebenswirklichkeit des dritten Standes im *genre sérieux* wiedergegeben wird. Dies führt zu der für die historisch-soziologische und -materialistische Forschung zentralen Frage nach der Erfassung der außerliterarischen Wirklichkeit und der davon ableitbaren probürgerlichen Funktion des *drame*. Eine eindeutige Beantwortung bleibt die Forschung schuldig. Generell wird der Abbildungsgegenstand auf den Lebens- und Erfahrungsbereich des Bürgertums verengt. Gaiffe, der die hervorstechende Rolle des Bürgertums

---

<sup>126</sup> Gerhardt 1983: 297-328, 329-353.

unterstreicht, in seine Definition aber auch den gesamten dritten Stand einbezieht, spricht von einem „tableau attendrissant et moral de son propre milieu“. Er ordnet dem „caractère bourgeois qui fait le fond du drame“ zwei Merkmale zu: „il est sérieux (...), il est attendrissant (...)“.<sup>127</sup> Auch die nachfolgende Forschung rückt Privatheit und Familiarität ins Zentrum des *genre sérieux*. Dabei wird in den *dramas* das Bürgertum fokussiert, das nicht im Gegensatz zu „parasitärem Adel“ und „aufsteigendem Bürgertum“ gezeigt wird, aber die sittliche Vorbildstellung innehat.

Die Tatsache, dass die theoretischen Schriften der Frühzeit des bürgerlichen Trauerspiels keine eindeutige ständische oder politische Intention zu erkennen geben, führt dazu, dass die Forschung die mittlere Gattung auf die Darstellung eines überzeitlich-allgemeinmenschlichen Ideals festlegt, dessen Wurzeln sie „in einer Sphäre, die unabhängig vom Begriff der gesellschaftlichen Klasse ist: in dem Bereich von Liebe, Freundschaft, Familie“<sup>128</sup> sieht. Weiter noch reicht die „bürgerlich-aristokratische Ambivalenzthese französischer Empfindsamkeit“, die „die lustvollen Tränen des empfindsam-tugendhaften Menschen“ als latent amoralisch und als Rezeptionsangebot an den genussüchtigen Adel<sup>129</sup> interpretiert, der sich durch die „weitgehende(n) Ignorierung bürgerlichen Berufslebens“<sup>130</sup> im *drame* in seiner „parasitären Lebensführung“ bestätigt sehen darf.

Ergänzend wird eine weitere Bürgerlichkeitsthese aufgestellt, die besagt, dass sich in der ständischen Etikettierung des *drame bourgeois* der „Klassencharakter“ manifestiere. Diese hat ihre Ursache in dem unleugbaren Tatbestand, dass die großbürgerlichen bzw. adligen Protagonisten in Diderots beiden prototypischen *dramas* bei fehlender konkret-materieller Situierung fernab einer bürgerlichen Arbeitswelt im Verbund der Familie auftreten. Nur über Umwege lassen sich einleuchtende Erklärungen dafür geben, dass der

---

<sup>127</sup> Gaiffe 1910: 96.

<sup>128</sup> L. Pikulik betont in seiner Studie: „(...) es fehlt unserer Überzeugung nach an einwandfreien Beweisen, dass das Ideal der Menschlichkeit soziologisch an eine bestimmte Klasse geknüpft gewesen wäre.“ *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*. Köln, Graz 1966: 152.

<sup>129</sup> Siehe hierzu insb. die Kapitel 6.2.3. „Weinen als neues Vergnügen: die lustvollen Tränen des empfindsam-tugendhaften Menschen“, 6.2.4. „Genussvolle Rührung um ihrer selbst willen: die latente Amoralität des *genre sérieux*“ sowie 6.3. „Die Offenheit des *genre sérieux* auf die Aristokratie hin“ in: Werner Wolf. *Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts (Marivaux und Beaumarchais): ein Beitrag zur Funktionsgeschichte*. Frankfurt/M., Bern, New York, Nancy 1984: 280-288, 288-296 und 304-310. In Widerlegung der These P. Szondis expliziert Wolf: „Aber selbst für diesen moralisch fundierten Impetus, ja sogar für seine Basis, die empfindsame Tugend, ist es mittlerweile fraglich, ob sie an oberster Stelle in den tatsächlichen Wirkungen des *genre sérieux* anzusetzen sind, ob nicht das moralisch wie das politische Defizienzerleben außerhalb des Theaters letztlich nur eine nebensächliche Voraussetzung unter anderen ist, nicht für die faktische Überwindung dieser Defizienzen, sondern für etwas gänzlich Unpolitisches und Amoralisches, nämlich einfach für den Genuss empfindsamer Tränen um seiner selbst willen.“ Ibid.: 282.

<sup>130</sup> Ibid. 304.



mittleren Gattung trotz des rein privaten Handlungsrahmens eine bürgerlich-emanzipatorische Kraft innewohne. Unter Berufung auf einen Marx'schen Leitsatz<sup>131</sup> wird dargelegt, dass sich die Bourgeoisie im *drame* nicht mit gesellschaftlichen Kontrahenten auseinandersetze, weil sie sich im Anfang als Vertreterin der gesamten Gesellschaft zeigen müsse, um ihrem Geltungsanspruch erst einmal Nachdruck verleihen zu können:

Diese Gattung vertritt das „Interesse“ der Bourgeoisie als der gegen den Feudaladel angetretenen Hauptklasse gerade dadurch, dass es „ihren Gedanken die Form der Allgemeinheit zu geben“ versteht, indem es den Gedanken der menschlichen Gleichheit in den Mittelpunkt stellt.<sup>132</sup>

Der Rückzug in die Privatheit wird als Versuch des ökonomisch starken Bürgertums gewertet, im Tugendkult und im Lob seiner Empfindsamkeit den nicht realisierbaren politischen Führungsanspruch zu kompensieren. Angesichts des verkrusteten Ständesystems im *Ancien Régime* ist die patriarchalische Kleinfamilie demzufolge der einzige Ort, an dem sich das Bürgertum zumindest in sittlich-moralischer Hinsicht über den Adel erheben kann:

Die bürgerlich-patriarchalische Kleinfamilie, die im Gegensatz zur feudalen Großfamilie eine Trennung von Privatem und Öffentlichem überhaupt erst kennt, ihr Wesen an der Abgeschlossenheit eines privaten Raumes von der Öffentlichkeit, also auch von Staat und Politik, hat, ist ihren Möglichkeiten nach für Diderot ein Garant des Glücks. Indem er im *Fils naturel* und im *Père de famille* die Bühnenrealität auf die Intimität der Familie reduziert, (...) macht Diderot *die tragédie domestique et bourgeoise* zur Darstellung und Verklärung der bürgerlichen Kleinfamilie als realer Utopie, in deren Abgeschlossenheit der rechtlose Bürger seine Ohnmacht in der absoluten Monarchie vergessen und sich entgegen allem Augenschein der Güte der menschlichen Natur versichern kann.<sup>133</sup>

Die Verbürgerlichungsdebatte um das *genre sérieux* nimmt ihren Anfang mit Gaiffes Standardwerk und wird von der deutschsprachigen Forschung nach Jahrzehnten des Stillstandes wieder aufgenommen. Die mittlere Gattung erfährt eine starke Aufwertung. Die historisch-soziologische Forschung geht in der Zuordnung eines bürgerlich-emanzi-

---

<sup>131</sup> Vgl.: „Jede neue Klasse nämlich, die sich an die Stelle einer vor ihr herrschenden setzt, ist genötigt, schon um ihren Zweck durchzuführen, ihr Interesse als das gemeinschaftliche Interesse aller Mitglieder der Gesellschaft darzustellen, das heißt ideell ausgedrückt: ihren Gedanken die Form der Allgemeinheit zu geben, sie als die einzig vernünftigen, allgemein gültigen darzustellen (...).“ M. Fontius. In: Dietmar Rieger 1984: 416.

<sup>132</sup> Ibid.: 417.

<sup>133</sup> Szondi 1978. In: Dietmar Rieger 1984: 356.

patorischen Anspruches des *genre sérieux* deutlich über Gaiffes Definition hinaus. Selbst die Stücke, in denen bürgerliche Helden ausschließlich im privaten Leben gezeigt werden, dienen ihr zufolge der Erhöhung des dritten Standes, der ohne Konkurrenten in seiner sittlichen Vorbildhaftigkeit vorgeführt wird. Daneben sind Patriotismus und Heroismus Tugenden, die bürgerliche Helden auszeichnen, die dem Schwertadel hierin nicht nachstehen.

In der französischen Forschung hat es keine historisch-soziologische Diskussion um die Verbürgerlichung des *genre sérieux* gegeben. Im Gegenteil wird die vorab vorgestellte ständische Zuordnung der mittleren Gattung abgelehnt:

Il serait donc tout à fait anachronique et faux de projeter sur le drame bourgeois une image simplifiée, relevant d'un sociologisme vulgaire et qui tendrait à faire du drame la figuration d'un conflit de classes entre bourgeoisie et aristocratie.<sup>134</sup>

Folgendes Fazit lässt sich ziehen: Die Bürgerlichkeitsthese ist ohne Einschränkungen nur auf die Stücke Diderots, allenfalls noch auf das nachfolgende drame, Beaumarchais' *Eugénie*, anwendbar. Die ständische Ambivalenzthese trifft bestenfalls auf die Vorläufergenres *comédie sentimentale*, *comédie larmoyante* und die rührenden Komödien Marivaux' zu. Von einer generellen und expliziten Ausgrenzung des Arbeitslebens, ständischen Bewusstseins und Aufstiegswillens des *tiers état* im *genre sérieux* jedoch nicht die Rede sein. Erneut wird offenkundig, dass Studien zum *genre sérieux* auf eine breitere Textbasis gestellt werden müssen.

#### 4. Zur theaterhistorischen und -wissenschaftlichen Einordnung des *genre sérieux*

Ausgehend von der Prämisse, das 18. Jahrhundert sei in erster Linie ein Zeitalter des Experimentierens mit dem Theater im Vorfeld der Praxis gewesen,<sup>135</sup> rückt die Beschäftigung mit den Inszenierungen und den Umsetzungen der dramenästhetischen Theorie des *genre sérieux* in den Fokus des Interesses. Hier wird das innovatorische Potential des *genre sérieux* herausgestellt, das zuvor zu Unrecht von der Forschung nur am Rande berücksichtigt wurde: „La réflexion philosophique et esthétique sur l'art dramatique est d'une étonnante richesse; elle impose, avec Diderot, dans ses textes de

---

<sup>134</sup> P. Frantz. Les genres à la mode. Chapitre IV. *Précis de littérature française du XVIIIe siècle*. Ed. R. Mauzi. Paris 1990. 169-208. Ibid. 175.

<sup>135</sup> Vgl. D. Riegers Einleitung zu *Das französische Theater der Aufklärung*. 1984. 1-12.

1757 et 1758, une conception radicalement neuve du théâtre.“<sup>136</sup>

#### 4.1. Forschungsergebnisse zur Dramenästhetik des *genre sérieux*

In umfassenden Studien sind unter Heranziehung der poetologischen Manifeste Diderots, Beaumarchais' und Merciers die ästhetischen Innovationen des *drame* aufgedeckt worden, mit denen eine Ausweitung der Bühne vorgenommen wird:<sup>137</sup> Dramaturgie der vierten Wand, Pantomimik und Didaskalien, neue Wirkintentionen durch Rührungsmechanismen,<sup>138</sup> realistisches Dekor und Bühnenbild,<sup>139</sup> *tableau* anstelle des *coup de théâtre*<sup>140</sup>.

Zu den Neuerungen zählen im Weiteren die Sprache, vor allem die Bevorzugung der Prosa anstelle des Verses. Damit will Diderot eine natürlichere und den Zuschauer emotional tiefer ansprechende Sprache einführen. Begleitet und gestützt werden soll sie durch die Pantomime, die anstelle von Deklamation und Rhetorik die Rede mimisch ausgestalten und auf den Zuschauer intensiv einwirken soll. Zu den neuen dramenästhetischen Mitteln zählen auch die szenischen Bilder, *tableaux* genannt, bei denen sich die Schauspieler in statischen Gruppenbildern auf der Bühne anordnen.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Pierre Frantz. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris 1998: 2.

<sup>137</sup> Vgl. „Cet élargissement de la scène est nécessaire au réalisme de la représentation.“ Frantz, Marchand 2009. Marc Buffat. *Nouvelles conceptions du théâtre*. In: Frantz, Marchand 2009: 273.

<sup>138</sup> Diese Aspekte behandelt - freilich unter historisch-materialistischer Perspektive - auch M. Fontius ausführlich in seinem Abriss: *Zur Ästhetik des bürgerlichen Dramas*. In: Eds. W. Schröder et al. *Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewusstseinsbildung* 1979. 403-477.

<sup>139</sup> Frantz beschreibt einige typische Bühnenbilder des *drame bourgeois*, *drame historique* sowie *mélodrame* in ihren unterschiedlichen Zeichensystemen: *L'espace dramatique de La Brouette du Vinaigrier à Coelina*. *Revue des Sciences Humaines* 41/161, 1976: 151-162.

<sup>140</sup> P. Szondi wertet die Einführung des *tableau* historisch-soziologisch. Die hinter der Ablehnung des konventionellen *coup de théâtre* stehenden ideologischen Implikationen aufdeckend, kommt er zu folgender Schlussfolgerung: „Allein, wenn dem *tableau* mehr Wahrheit zugesprochen wird als dem *incident imprévu*, das, weil als unwahr, als bloß theatralisch, d.h. als durch die Bedürfnisse des Theaters hervorgebracht empfunden, *coup de théâtre* genannt wird, so nicht, weil es eo ipso, jenseits aller Geschichte, an der Wahrheit partizipierte, sondern weil für die bürgerliche Gesellschaft des 18. Jh. das Unvorhergesehene realiter verfemt war. Die rationale Lebensführung, die Max Weber in seiner epochalen Abhandlung über „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“ als dessen konstitutives Moment analysiert hat, intendiert die Ausschaltung des Zufalls.“ 1978. In: Dietmar Rieger 1984: 346.

<sup>141</sup> Von Stackelberg bezeichnet diese von Diderot eingeführten Neuerungen als „Pluspunkte“. Ihren literarhistorischen Wert sieht er darin: „Erst im 20. Jahrhundert (so lange ist es immerhin gegangen) ist dann doch das Ende der klassischen Gattungen gekommen, das Diderot noch nicht zu prophezeien wagte, zu dem er aber doch den ersten großen Schritt getan hat.“ *Das Theater der Aufklärung* 1992: 89.

Dem Willen, das Bühnengeschehen einerseits der Alltagswirklichkeit näher zu rücken, steht andererseits eine dem *drame* eigene, neue Ästhetik gegenüber, die sich vor allem im *tableau* manifestiert, das einen Bruch mit der klassischen Doktrin herbeiführt.

#### 4.2. Pierre Frantz. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* (1998)

Das *drame* wird aufgrund seiner dramenästhetischen Neuerungen zum exklusiven Untersuchungsgegenstand in der Studie von Pierre Frantz.<sup>142</sup> Die Erfindung des *genre sérieux* wird für ihn zum herausragenden Ereignis einer Epoche, die im Bereich des Theaters vielfältige Umwandlungen mit sich bringt.<sup>143</sup> Das Interesse gilt insbesondere der intendierten Inszenierung, die im Falle des *genre sérieux* eine entscheidende Neuorientierung mit sich bringt, die über die bislang in der Forschungsdebatte vorherrschende Frage nach dem ideologischen Gehalt oder nach literarästhetischen Mängeln hinausreicht.

Die Neuschöpfung des *drame* wird von Umwandlungen begleitet bzw. hervorgerufen, die sich auf mehreren Ebenen vollziehen. Die großen neuen Theaterbauten, das zahlenstarke, breitere soziale Schichten umfassende Publikum, das über die Aufführungen und Inhalte der Stücke öffentlich debattiert, lassen das Theater zu einer „art civil, urbain, vivant, de plus en plus autonome par rapport à la cour“<sup>144</sup> werden und schaffen den Nährboden für „une conception radicalement neuve du théâtre“<sup>145</sup>, in deren Mittelpunkt das *drame* steht. Diese Innovationen werden als ästhetisches Phänomen ins Auge gefasst. Sie umspannen einen weiten Rahmen, der neben den Aufführungstheorien die neuen Bühnenvorgaben, also Dramaturgie der vierten Wand, Kostüme, Pantomime, Bühnenbild und -raum sowie *tableau* umfasst. Hierbei wird deutlich, dass die visuellen Elemente dem Zuschauer nicht nur gefallen sollen, sondern dass sie „porteur d'un savoir“ sind und die Handlung auf der Bühne verständlich machen.<sup>146</sup> Das *tableau* ist der beste Beleg für die Mutation des

---

<sup>142</sup> Pierre Frantz. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris 1998.

<sup>143</sup> Früh- und Spätströmungen berücksichtigend, grenzt Frantz seine Untersuchung auf den Zeitraum 1719 (*Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, abbé Dubois) bis Anfang des 19. Jahrhunderts (Aufkommen des *mélodrame*) ein. Im Folgenden stelle ich Frantz' *grande thèse* gründlicher vor, weil sie eine entscheidende Neuorientierung in der Betrachtung des *genre sérieux* markiert.

<sup>144</sup> Frantz 1998: 2.

<sup>145</sup> Ibid. 2.

<sup>146</sup> Ibid. 16.

Theaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>147</sup>

Es hat zwei Ausprägungsformen: *tableau stase* und *tableau comble*. Beide können in einem Stück auftreten, wobei sie sich hinsichtlich „la quantité d'énergie que leur confère leur place dans la pièce“<sup>148</sup> unterscheiden. Beim *tableau stase*, das zumeist am Beginn eines *drame* oder eines Aktes steht, gehen die Personen dem Erwerb oder häuslicher Arbeit im stummen Spiel der Pantomime nach. Durch den Stillstand der Handlung soll die Konzentration auf eine „intensité émotive“<sup>149</sup> gelenkt werden, die den Zuschauer in ihren Bann zieht. Der *tableau comble* zeigt demgegenüber in einem Standbild eine auf der Bühne angeordnete Personengruppe, die im Moment höchster Erregung ihre Gefühle über unbewegliche Gesten ausdrückt und beim Zuschauer einen tiefen Eindruck hinterlassen soll: „Il organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime.“<sup>150</sup> Die Pantomime ist als Element der theatralischen Sprache „physique et concret“<sup>151</sup>. Sie soll als vorsprachliche Bühnensprache auf den Zuschauer und dessen Emotionen stärker einwirken können als das gesprochene Wort: „Le théâtre surpasse la rhétorique.“<sup>152</sup> Im stummen Spiel und in der Pantomime kommen sich Kunst und Natur nahe.<sup>153</sup> Selbst die *condition sociale* wird eingebunden und findet ihren visuellen Ausdruck:

Il y aura donc autant de pantomimes que de conditions et la pantomime est

---

<sup>147</sup> Vgl. „La notion de „tableau“ a plutôt, dans la perspective ici tracée, une fonction révélatrice de la mutation du théâtre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle; mutation qui est restée partiellement dans l'ombre et sur laquelle on tentera de jeter un éclairage transversal.“ Ibid. p. 3. Frantz zieht eine klare Trennlinie zu Szondis ideologiekritischer Lektüre: „Le théâtre philosophique et vertueux du XVIIIe siècle ne se laisse pas réduire à une dimension instrumentale qui l'asservirait à une idéologie fluctuant au gré des modes intellectuelles; il retrouve dans cette perspective sa dimension de sincérité, de vérité, d'art. (...) la présence essentielle de l'art dramatique dans la culture française.“ Ibid. 6.

<sup>148</sup> Anhand von neun Stücken aus der Feder Diderots, Beaumarchais' und Pixérécourts liefert Frantz eine statistische Auflistung beider *tableau*-Arten.

<sup>149</sup> Frantz 1998: 166. Wichtiger Bestandteil einer den Zuschauer vom Bühnengeschehen ausschließenden Dramaturgie ist das für viele *dramas* stereotype Eingangsbild, das den Akteur in seine jeweilige Tätigkeit versunken zeigt. Auch hier treffen Dramaturgie und Malerei wieder direkt aufeinander, denn berühmte Porträts oder Genremalereien jener Zeit zeigen dasselbe Motiv, um nur an Carle Van Loo, Chardin, Greuze oder Vien zu erinnern. Siehe hierzu auch M. Frieds Studie: *La place du spectateur*. Paris 1990. Vgl. ders. *Absorption and theatricality, painting and beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, Los Angeles, London 1980. Diderot selbst widmet sich intensiv diesem Phänomen in seiner Besprechung von Carle Van Loos *La lecture espagnole* in den *Salons* von 1761.

<sup>150</sup> Frantz 1998: 168.

<sup>151</sup> Ibid. 29.

<sup>152</sup> Ibid. 27.

<sup>153</sup> Ibid. 126.

essentielle à la nouvelle dramaturgie des „conditions“, c'est-à-dire de la représentation de l'homme social.<sup>154</sup>

Die Wirklichkeitsillusion, die die Pantomime auf der Bühne evoziert und im *tableau* als Gesamtbild aufgeht, soll mehr Wirklichkeitsgehalt in sich tragen als die konkrete Wirklichkeit, weil sie die Imaginationskraft des Zuschauers zu inspirieren vermag.

Die Affinitäten zur zeitgenössischen französischen Malerei sind frappierend.<sup>155</sup> Die neue Bühnenästhetik findet ihre visuelle Entsprechung in den Gemälden der Zeit, den Genrebildern Coypels, Cochins, Greuzes oder Carle Van Loos, die Diderot auch in seinen *Salons* vorstellt. Dramaturgie und Malerei werden eng miteinander verknüpft durch dasselbe visuelle Zeichensystem, das der Illusion von Wirklichkeit dient<sup>156</sup>:

La métaphore du tableau prend ici un statut nouveau: elle fonde un langage critique commun, permet l'analyse des arts visuels selon un modèle unique. *Ut poesis pictura*.<sup>157</sup>

Diderot und die *drame*-Verfasser in seiner Nachfolge lehnen sich eng an die ästhetischen Wirkungsmechanismen der bildenden Kunst ihrer Zeit an und stellen die bei den Zeitgenossen beliebten aktuellen Gemälde detailgetreu auf der Bühne nach, um über visuelle Mechanismen die folgenden beiden Wirkungen zu maximieren: Rührung und Erschrecken. Die Schauspieler folgen den theoretischen Vorgaben der Autoren zumeist mit Begeisterung. Wie Pierre Frantz überzeugend darlegt, bewirkt das *tableau* „un nouvel équilibre entre la parole et le silence, un nouveau règlement des rapports entre le spectateur et le spectacle.“<sup>158</sup>

Durch die angeführten neuen dramenästhetischen Mittel, die Diderot für die Konzeption des *genre sérieux* „erfindet“, erfährt das Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine fundamentale positive Erneuerung. Ältere Auffassungen in der Erforschung der dramatischen Zwischengattung finden sich vor diesem Hintergrund als unzutreffend und obsolet<sup>159</sup> wie nachfolgend zitierte: „Es scheint, als sei es gerade die Tableau-Konzeption

---

<sup>154</sup> Ibid. 127.

<sup>155</sup> Für mich stellt Greuzes *Le fils puni* aus dem Jahre 1778 die idealtypische bildnerische Realisierung des *tableau comble* dar. Diderot ließ sich von der Malerei inspirieren, aber er war ihr auch um ca. zwei Jahrzehnte voraus.

<sup>156</sup> Diderots enge Bezugnahme auf die zeitgenössische Malerei des Rokoko kennzeichnet Frantz wie folgt: „La référence à la peinture trace l'horizon de son jugement sur le naturel et la vérité dont le signe théâtral est capable.“ Frantz 1998: 24.

<sup>157</sup> Ibid. 23.

<sup>158</sup> Ibid.: 7.

<sup>159</sup> Das *tableau* ist die Entsprechung zur französischen Genremalerei im Rokoko, die seit den

gewesen, die Diderots Stücken den Publikumserfolg versagt hat.<sup>160</sup> Es besteht kein Zweifel daran, dass das neue dramenästhetische Konzept des *genre sérieux* mit dem *tableau* im Zentrum als Bühnenkunstwerk eine originelle Neuschöpfung darstellt, mit der Diderot seiner Zeit voraus war: „Le tableau porte avec lui une conception renouvelée du spectacle théâtral, conception dont on ne se défera pas avant notre siècle.“<sup>161</sup>

#### 4.3. Die theaterwissenschaftliche Erforschung des *genre sérieux*

Die Entstehung des mittleren dramatischen Genres muss als herausragendes, die Bühne modifizierendes, wenn nicht gar revolutionierendes Ereignis der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts angesehen werden:

Autant que de théâtre, il convient d’ailleurs de parler plus largement de théâtralité, et de théâtralisation: paradigme sous le signe duquel se place le second XVIIIe siècle, dans la lignée des leçons des Philosophes sur l’utilité du théâtre comme réponse à un besoin inhérent à la nature humaine. Ce phénomène de société caractéristique de l’époque, auquel on a donné le nom de „théâtromanie“ ou de „folie abdéritaire“, reste encore à explorer dans sa foisonnante diversité.<sup>162</sup>

In den Jahren 1989 bis 2009 widmet sich die theaterwissenschaftlich ausgerichtete französische Forschung eingehend diesem Phänomen. Im Mittelpunkt der Untersuchungen steht - bei unterschiedlichen Gewichtungen - die Frage nach dem Stellenwert des *genre sérieux* auf Frankreichs Bühnen des 18. Jahrhunderts sowie nach dessen Aktualität für heutige Aufführungen. Nachfolgend stelle ich die führenden Untersuchungen vor und resümiere ihre Forschungsergebnisse zum *genre sérieux*.

---

1960er Jahren kunstgeschichtlich eingehend erforscht wurde, während die Konzeption von Diderots *tableau* erst 1998 durch Pierre Frantz einer umfassenden Analyse unterzogen wird. Ein wesentliches belehrendes Element ist die Beschreibung der *tableaux* in ausführlichen Didaskalien, mit denen die Autoren sicherstellen wollen, dass die Schauspieler die von ihnen beabsichtigte schauspielerische Umsetzung auf der Bühne erbringen und sich die Leser bei Stücken, die nicht zur Aufführung kommen, die Inszenierung vor dem inneren Auge ablaufen lassen können. Eine beachtliche Zahl an *dramas* wurden nicht aufgeführt, weil sie mit Aufführungsverbot belegt wurden. Viele Stücke wurde zudem nur an den zumeist adligen Privattheatern im engen Kreis gespielt.

<sup>160</sup> Willi R. Berger stellt in: Das Tableau. Rührende Schluss-Szenen im Drama. *Arcadia* 4,1971: 131-147 die Affinität von *tableau*, häuslich-familiärer Sphäre sowie *vérité* heraus und listet als „idealtypische Momente“, die sich in Diderots beiden *dramas* wiederfinden, das Hervorrufen einer gemischten Empfindung und den Exemplum-Charakter auf, *ibid.* 138/139.

<sup>161</sup> *Ibid.* 5.

<sup>162</sup> Marc Buffat. Diderot et la naissance du drame. In: Frantz, Marchand 2009. 348-378. *Ibid.* 378.

#### 4.3.1. Martine de Rougemont. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle* (1988)

Die mehr als 500 Seiten starke *grande thèse* *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*<sup>163</sup> gibt erstmals einen umfassenden und detaillierten Einblick in das Theaterleben jener Epoche. In einer breitgefächerten Untersuchung, die als *état présent des connaissances et des méthodes de recherche* überaus nützliche, zum Erscheinungszeitpunkt zudem längst überfällige Informationen liefert, erfolgen quantitative Angaben zu den Aufführungen, zur soziologischen Zusammensetzung des Publikums an den führenden Pariser Theaterhäusern (*Théâtre Français, Théâtre Italien*) sowie zu prägnanten Aufführungstexten.

Das *genre sérieux* wird im ersten Kapitel (*théâtre et représentation*) in seiner Entstehungsgeschichte aufgegriffen: „Aucun genre n’a une paternité si bien connue et datée: le drame est fils de la comédie larmoyante qui est fille du haut comique.“<sup>164</sup> Diderot hebt das *genre sérieux* aus der Taufe und bleibt deshalb für de Rougemont auch der bis heute führende Apologet der dramatischen Zwischengattung in Frankreich:

en concentrant l’intérêt sur la figure de Diderot, il prend une dimension parfois messianique. En France surtout, l’histoire du drame culmine autour de ses textes de 1757 et 1758, et le reste tend à ne paraître qu’autant de prolégomènes ou de séquelles.<sup>165</sup>

Der Untergang des *drame* kommt - wie de Rougemont älteren Forschungsergebnissen folgend annimmt - mit der Revolution: „Une donnée de base: le drame a existé au XVIIIe siècle et il a disparu avec la Révolution.“<sup>166</sup> Damit wäre das *genre sérieux* überaus kurzlebig gewesen und hätte hauptsächlich über die theoretischen Schriften seiner Vordenker Diderot, Beaumarchais und Mercier überlebt. Die Bevorzugung der poetologischen Schriften dieser drei *drame*-Apologeten von heute größtenteils vergessenen Stücke dokumentiert sich im Weiteren darin, dass de Rougemont von einer schmalen Textbasis ausgeht: „Parviendra-t-on d’ailleurs à repérer plus d’une centaine de drames, parmi la douzaine de mille pièces identifiées pour le XVIIIe siècle?“<sup>167</sup>

Ihre Eingrenzung des Zeitraumes, in dem die mittlere Dramengattung *en vogue* ist, ist

---

<sup>163</sup> M. de Rougemont. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle. Etat présent des connaissances et des méthodes de recherche*. Paris 1988.

<sup>164</sup> Ibid. 29.

<sup>165</sup> Ibid. 30.

<sup>166</sup> Ibid. 29.

<sup>167</sup> Ibid. 30.



darüber hinaus stark eingezogen:

La production stricte a lieu dans les années 1765-1775. Elle devient ensuite secondaire par rapport à deux groupes qui se réclament des mêmes principes théoriques, l'opéra-comique sérieux dont Sedaine est le principal fournisseur, et le drame historique que nous connaissons surtout par l'oeuvre de Mercier – sans parler du drame sombre, qui s'est développé en même temps que le drame bourgeois mais s'éloigne toujours de ce qui lui est essentiel.<sup>168</sup>

Abgesehen von den Filiationssträngen in der Gattungsentwicklung des *genre sérieux*, denen eine separate Studie nachzugehen hätte, ließen sich sicherlich differenziertere Ergebnisse zu den Jahren finden, in denen die meisten *dramas* im Druck erschienen sind und aufgeführt wurden. Fest steht, dass der von de Rougemont anvisierte gewählte Zeitraum zu kurz gefasst ist, will man der Auffächerung der mittleren Gattung in Subgenres in genügendem Maße Rechnung tragen. Erneut wird sichtbar, dass angesichts der ungesicherten Quellenlage weiterführende Studien dringend vonnöten sind, wie auch de Rougemont abschließend feststellt: „Mais depuis Gaiffé l'étude quantitative du genre n'a pas été entreprise, et l'on ne peut ici se livrer qu'à des hypothèses.“<sup>169</sup>

4.3.2. André Blanc. *Le théâtre français du XVIIIe siècle* (1998), Pierre Frantz, Sophie Marchand. Eds. *Le théâtre français du XVIIIe siècle - histoire, textes choisis, mises en scène* - (2009)

Die nachfolgenden Forschungsarbeiten belegen, dass das *genre sérieux* als genuine Gattungsschöpfung der *hommes philosophes* Aktualität für sich beanspruchen kann als Theaterform, die in die Zukunft weist und es deshalb verdient, um ihrer selbst willen neu gesichtet zu werden.

Die Gesamtdarstellung *Le théâtre français du XVIIIe siècle*<sup>170</sup> ist für Studierende,

---

<sup>168</sup> Ibid. 30.

<sup>169</sup> Ibid. 30, 31. Darüber hinaus macht de Rougemont auf eine eminente weitere Forschungslücke aufmerksam und ermuntert zu weiterführenden Studien: „Mais nous sommes encore loin de savoir quelle a été l'extension réelle du drame, et particulièrement du drame bourgeois (...). Ibid. 32.

<sup>170</sup> André Blanc. *Le théâtre français du XVIIIe siècle*. Paris 1998. Blancs Handbuch gibt einen umfassenden Einblick in die wichtigen Theaterhäuser der Zeit und deren „conditions matérielles“. Den Tragödien Crébillons, Dancourts, Dufresnys, Regnards und Lesages Komödien für die Anfänge des Jahrhunderts folgt eine separate Behandlung des Theaters Marivaux'. Im Zusammenhang des *genre sérieux* aufschlussreich ist das Kapitel „De la comédie de caractère à la comédie larmoyante“. Dem folgt ein Kapitel zur Tragödie Voltaires, de Belloys und Lemierres,

Theaterinteressierte und Forschende ein nützliches Handbuch, das einen umfassenden Einblick in die wichtigen Theaterhäuser der Zeit mit deren „conditions matérielles“ gibt und eine ganze Reihe für das 18. Jahrhundert bedeutsamer Theaterstücke vorstellt, wobei diesen Inhaltsangaben, literarhistorische Einordnungen sowie am Ende des Bandes eine Anthologie mit Auszügen der Stücke zur Seite gestellt werden. Hinzu kommen biographische Notizen zu den Dramatikern, eine Chronologie der Theaterstücke und eine Auflistung der wichtigsten Theaterschriften (1700 bis 1800). Diese Angaben stützen sich auf Brenners Bibliographie. Aus ihr geht hervor, dass zwischen 1700 und 1789 insgesamt 11662 Theaterstücke von etwa 2260 Autoren verfasst werden. Nicht alle Stücke werden gedruckt, viele werden nur auf Privat- oder Provinzbühnen gezeigt. Dennoch können 289 Autoren ihre Stücke an Frankreichs höchstem Schauspielhaus, dem *Théâtre Français*, zur Uraufführung bringen. Nachdem das königliche Schauspielhaus in der ersten Jahrhunderthälfte sich traditionsverhaftet vornehmlich an das klassische Repertoire sowie Voltaires bekannteste Tragödien und Komödien hält, vollzieht sich mit der Jahrhundertwende eine Wandlung. Hierfür ist die „Macht“ des Publikums ausschlaggebend, das Stücke sehen will, die einen größeren Bezug zu seiner eigenen Lebenswirklichkeit haben und es im Zeitalter von Tugendkult und *sensibilité* möglichst tief rühren: „L’institution dramatique, qui a derrière elle des décennies de protectionnisme culturel, règne en maitresse sur son répertoire mais se montre inapte à satisfaire un public versatile de plus en plus prompt à arbitrer la vie théâtrale en fonction de ses seuls goûts.“<sup>171</sup>

Blanc liefert wichtige Informationen zur *Comédie Française*. Diese erweitert ihr Repertoire, wird experimentierfreudiger, findet neue „arts de la représentation“<sup>172</sup> mit Stücken, die den Wunschvorstellungen des ca. 1500 Zuschauer starken Publikums nachkommen, zu dem Aristokraten, Vertreter des Amtsadels sowie ökonomisch starke Bürger des dritten Standes gehören. Hierzu zählen insbesondere die Stücke des *genre sérieux*, das von Beginn an „la morale (...) mise en action“<sup>173</sup> zeigt und später dann auch

---

ehe sich das für uns entscheidende Kapitel „L’apparition du drame“ anschließt. Die Autoren, auf die Blanc im Einzelnen zu sprechen kommt, sind Diderot, Sedaine, Voltaire, Saurin, Beaumarchais und Mercier. Hervorzuheben ist, dass Blanc Voltaires *L’écossaise* (1769) zum *genre sérieux* hinzurechnet: „*Le Café ou l’Écossaise*, qui, en dépit de quelques scènes satiriques ou légèrement comiques, est en réalité un drame sérieux.“ Ibid. 58.

<sup>171</sup> Magali Soulatges. Désordre et prolifération des genres. In: Frantz, Marchand 2009: 379-402, ibid. 379.

<sup>172</sup> Ibid. 379.

<sup>173</sup> Marc Blanc. Nouvelles conceptions du théâtre. In: Frantz, Marchand 2009: 263-289, ibid. 267.

eine politische Funktion bekommt. Im Zuge dessen wird der Dichter zum „législateur“<sup>174</sup>, für den Wahrheit und Natürlichkeit des Dargestellten in engem Zusammenhang mit „la liberté“<sup>175</sup> stehen.

Die für das Theater des *siècle des lumières* typische Ausweitung, „cette triple ouverture“<sup>176</sup>, manifestiert sich Blanc zufolge auch beim *genre sérieux*. Die Bühne wird zu einer „scène du monde“. Das Publikum rekrutiert sich aus „le peuple“ und „la multitude“.<sup>177</sup> Die bevorzugten Themen beziehen sich auf die aktuelle Lebenswirklichkeit:

la représentation des conditions socioprofessionnelles et des relations familiales qui viendront s'ajouter aux „caractères“ dont la liste est close et qui ont souvent représentés. (...) l'artisan, le cultivateur, l'homme qui accumule des dettes, l'intrigant, le magistrat corrompu, (...) l'homme généreux.<sup>178</sup>

Die im Zentrum stehende „nature humaine“ zeigt sich in den sozialen Rollen und der Privatheit der Bühnenhelden, wie Blanc darlegt: „derrière tel ou tel statut social, professionnel ou familial doit transparaître l'homme privé“.<sup>179</sup> Die Bühne wird ausgeweitet über Bühnenbild, Dekor und Kostüme. Die ausführlichen Didaskalien dienen der exakten Beschreibung. Um die aufklärerische Mission erfüllen zu können, verbinden die *drame*-Autoren die Aussage ihrer Stücke mit einer neuen und spektakulären Dramaturgie, die an die Gefühle eines larmoyanten Publikums appelliert. Die Wirkungsmechanismen basieren auf der emotionalen Nähe der Zuschauer zum Bühnengeschehen<sup>180</sup> und zu den Bühnenhelden, die ihnen mit ihren „conditions modernes“<sup>181</sup> Identifikationsmuster bieten. Entgegen geltender Annahmen ist das *genre sérieux* in seiner Grundaussage nicht vordringlich harmonisierend, sondern es spiegelt

---

<sup>174</sup> Ibid. 267.

<sup>175</sup> Ibid. 268.

<sup>176</sup> Ibid. 273.

<sup>177</sup> Ibid. 271.

<sup>178</sup> Ibid. 272.

<sup>179</sup> Ibid. 273.

<sup>180</sup> Die Zitate beziehen sich auf Sophie Marchands Ausführungen zum Theater der Aufklärung in dem Kapitel „Les idées sur la scène“. Es geht um das Theater jener Epoche, aber m. E. treffen die genannten Kriterien auf das *drame* im Besonderen zu. Dies umfasst z.B. auch „une esthétique de proximité, censée favoriser l'implication émotionnelle des spectateurs autant que leur adhésion idéologique, et ainsi activer la perméabilité de la scène et du monde contemporain.“ Les idées sur la scène. In: Frantz, Marchand 2009: 290-317, ibid. 290.

<sup>181</sup> Dies gilt vor allem für Mercier. Er „s'attache à mettre en scène les conditions modernes: *L'indigent* (1772), *Le juge* (1774), *Le Déserteur* (1770), et à représenter dans les tableaux de foule ce peuple que ce poète doit avoir en vue lorsqu'il rédige un drame.“ Ibid. 291.

starke Konflikte wider, die in „combats contemporains“<sup>182</sup> münden. Blanc hebt die Bedeutung der sozialen Diskrepanzen in der mittleren dramatischen Gattung hervor:

le drame, en particulier, se nourrit de la peinture des „disconvenances sociales“, auxquelles sa structure dramatique optimiste permet d’apporter, sur le plan de la fiction, une résolution heureuse. Voué par Diderot à la peinture des „conditions“, il est particulièrement apte à cristalliser les points de discussions moraux et politiques.<sup>183</sup>

Die wesentlichen Charakteristika des *drame* werden in den die Gattungsentstehung und -entwicklung begleitenden dramentheoretischen Schriften festgelegt. Die wichtigsten Texte verfassen Diderot, Beaumarchais und Mercier. Als Manifeste und Apologien der mittleren Gattung übersteigen sie allerdings in der Kühnheit ihrer Forderungen und ihres Innovationsanspruchs die dramatische Praxis. Die *dramas* dieser drei Autoren werden in der Forschung nicht um ihres literarischen Wertes, sondern als Umsetzungen der dramentheoretischen Vorgaben analysiert. Es gibt also, wie vorab bereits hervorgehoben, nur eine Handvoll Musterstücke, die mit Diderot einen begnadeten Romancier, mit Beaumarchais einen weltberühmten Komödienautor und mit Mercier einen radikaleren Vordenker als Verfasser haben und den von diesen Autoren selbst gesteckten dramenästhetischen Vorgaben nachkommen.<sup>184</sup> In der Forschung überwiegt die Ansicht, dass keines ihrer Stücke als gelungenes Theaterstück, schon gar nicht als Kunstwerk von überdauernder Gültigkeit zur „Höhenkammliteratur“ gezählt werden kann. Die Kritik ist insgesamt vernichtend, wie am Beispiel der Beurteilung von Diderots *dramas* deutlich wird: „Da wird das Theater langweilig: „a dull play“ nannte ein englischer Spezialist (Mason) den *Père de famille!*“<sup>185</sup> und: „Diderot ist einfach kein guter Theaterdichter gewesen!“<sup>186</sup> Die in 1998 aufgestellte Feststellung ist demnach zutreffend: „La critique universitaire, avec raison sans doute, a passé ce théâtre à un crible très serré, ne conservant que les noms que nous avons cités plus haut.“<sup>187</sup>

*Le théâtre français du XVIIIe siècle* (2009)<sup>188</sup> ist die jüngste umfangreiche Anthologie

---

<sup>182</sup> Ibid. 293.

<sup>183</sup> Ibid. 293.

<sup>184</sup> Marchand stellt das aufklärerische Engagement heraus, das bei wichtigen *drame*-Verfassern im Vordergrund steht. Das *genre sérieux* wende sich „contre le préjugé social, le mépris à l’encontre du commerce (Sedaine, Beaumarchais, Fenouillet de Falbaire), les dérives de la justice“, „le fanatisme et les dérives religieuses“. Ibid. 294.

<sup>185</sup> Von Stackelberg. *Denis Diderot. Eine Einführung*. München 1983: 87.

<sup>186</sup> Ibid. 84.

<sup>187</sup> Frantz 1998:188.

<sup>188</sup> Frantz, Marchand 2009.

zum Theater des 18. Jahrhunderts, die völlig neue Wege geht. Diderot wird als Dramatiker aufgewertet: „Il est - après Corneille, avant Stendhal et Hugo, le grand théoricien du théâtre - sans doute celui qui, en France, est allé plus loin dans l’entente de ce qu’est le théâtre comme art.“<sup>189</sup> Der Schöpfer des *genre sérieux* wird zudem in seiner spezifischen Wirkung auf das moderne Theater gewürdigt: „Avec Diderot, et c’est une chose que notre époque a comprise, le théâtre n’est plus un genre mais un esprit qui peut se saisir de tous les genres, un art spécifique, qui seul peut dire le déchirement de la conscience.“<sup>190</sup>

Dem Untertitel der Anthologie „histoire, textes choisis, mises en scène“ folgend wird eine Vielzahl von Detailinformationen zum Theater des 18. Jahrhunderts und insbesondere zur Bühnenwirksamkeit des *genre sérieux* gegeben. Vor dem Hintergrund der Forschungsexegese stellt dies einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu einer umfassenderen Erforschung der mittleren dramatischen Gattung dar, die eine gravierende Forschungslücke schließen könnte: „Ce phénomène de société caractéristique de l’époque, auquel on a donné le nom de „théâtromanie“ ou de „folie abdéritaine“, reste encore à explorer dans sa foisonnante diversité.“<sup>191</sup>

Diese Forschungslücke betrifft die Aufführungsgeschichte des *drame* als herausragende Bühnenneuheit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das *genre sérieux* wird von Pierre Frantz und Sophie Marchand vor dem Hintergrund neuer Theaterkonzeptionen sowie neuer Theaterformen beleuchtet.<sup>192</sup> Wenngleich sich damit die wissenschaftliche Beschäftigung nach wie vor nur auf die bedeutendsten Autoren konzentriert, ist die Betrachtung komplexer, da gattungskonstituierende, heutzutage jedoch völlig vergessene Stücke wie Sedaines *Le philosophe sans le savoir*, Merciers *La brouette du vinaigrier* sowie für die Revolutionszeit Baculard d’Arnauds *Euphémie ou le triomphe de la religion* und Monvels *Les victimes cloîtrées* in Auszügen vorgestellt werden. Damit werden Anreize gegeben, nicht nur die wissenschaftliche Beschäftigung mit der mittleren Gattung zu vertiefen und über das Ausfindigmachen weiterer *dramas* auszuweiten, sondern die Neugierde Studierender zu wecken und diesen eine Möglichkeit zu eröffnen, eine beispielhafte Auswahl wichtiger *dramas* zumindest in Teilen kennen zu lernen.<sup>193</sup>

---

<sup>189</sup> Frantz, Marchand. Introduction générale. In: Frantz, Marchand 2009: 13-49, Ibid. 17.

<sup>190</sup> Ibid. 17.

<sup>191</sup> Magali Soulatges. Désordre et prolifération des genres. In: Frantz, Marchand. 2009: 379-402, ibid. 379.

<sup>192</sup> Der zweite Teil der Anthologie orientiert sich an den beiden wichtigsten Dramatikern der mittleren Gattung: „De Diderot à Beaumarchais (1757-1791)“, Frantz, Marchand 2009: 260-469.

<sup>193</sup> Auf die schwierige Quellenlage, die es Studierenden wie Forschenden erschwert, das *genre*

Im Weiteren stellen Frantz und Marchand neuere französische *drame*-Inszenierungserfolge vor.<sup>194</sup> Die Kommentare der Regisseure sind eine klare Abkehr von der gängigen Kritik an der Kurzlebigkeit des *genre sérieux*, das für heutige Bühnen bedeutungslos und mit seiner melodramatischen, inzwischen verstaubt wirkenden *langage de la passion* nicht reinszenierbar sein soll. Frantz und Marchand überzeugen mit einer völlig neuen Sichtweise. Sie liefern gänzlich neue Befunde, die eine Neubewertung der Aktualität des *genre sérieux* erforderlich machen. Von zentraler Bedeutung ist die Forderung, sich kritisch, gleichwohl vorurteilsfrei an das *genre sérieux* anzunähern:

Mais la littérature contemporaine - la littérature dramatique au premier chef - s'est transformée à nouveau, qu'on relise alors le théâtre de Diderot avec la même lecture critique qu'on applique de nos jours au cinéma et à la télévision (...).<sup>195</sup>

Es werden wichtige Daten zu den Aufführungen bereitgestellt, die die aktuelle Bühnenpräsenz der mittleren Gattung an einzelnen prägnanten Beispielen beleuchten. Frantz und Marchand kommen dabei zu völlig unerwarteten Ergebnissen:

On ne joue plus guère les drames de Mercier ou les tragédies de Voltaire, mais *Le Philosophe sans le savoir* est resté jusqu'au début des années 1930 à l'affiche de la Comédie-Française.<sup>196</sup>

Ebenso aufschlussreich sind die Daten zu den Aufführungen von Beaumarchais' *L'autre Tartuffe, ou la mère coupable* an Frankreichs Bühnen. Das *drame* erlebt erstens in 1791 seine Premiere am *Théâtre Français*. Es bleibt bis 1850 im Repertoire. Zweitens wird es 1956 von Jean Vilar am TNP wiederaufgenommen.<sup>197</sup> In der Hauptrolle wird Daniel Sorano vom Publikum gefeiert. Drittens inszeniert Jean-Pierre Vincent in 1989 das *drame* als Teil der Figaro-Trilogie an der *Comédie Française*: „Trois mises en scène merveilleuses d'intelligence du texte, du XVIIIe siècle et du monde contemporain.“<sup>198</sup> Der Regisseur Vincent ist begeistert vom *genre sérieux* und dessen bekanntestem

---

*sérieux* in der Breite seiner Stücke kennenzulernen, gehe ich später detailliert ein.

<sup>194</sup> Zum Aufbau der Anthologie: Nach einer Einleitung, die einen kurzen Inhaltsabriss gibt, folgen Originalauszüge des Stückes, die von einem Kommentar sowie Texten zu wichtigen neueren Inszenierungen auf französischen Bühnen begleitet werden.

<sup>195</sup> Frantz, Marchand. Introduction générale. In: Frantz/Marchand 2009: 13-49, *ibid.* 15.

<sup>196</sup> *Ibid.* 297.

<sup>197</sup> Vilar begründet seine Auswahl mit Anspielung auf die politische Intention des Stückes: „Une pièce écrite à une époque contrainte - le beau XVIIIe siècle est un mythe - et de bouillonnement intellectuel, par un homme libre qui affirme sa liberté, voilà tout.“ Pierre Frantz. Beaumarchais. In: Frantz, Marchand 2009: 428-469, *ibid.* 438.

<sup>198</sup> *Ibid.* 436.

Dramatiker Diderot: „C’est un théâtre de sensibilité, diderotien, souvent grandiloquent, qu’il faut jouer très simplement, sans se soucier de son côté rhétorique.“ Die vorherrschende Geringschätzung des *genre sérieux* an Frankreichs Bühnen bedauert er zutiefst:

Il me semblait - et il me semble encore - qu’on ne s’intéresse pas suffisamment à cet environnement, ce terreau des grands classiques qu’à été le théâtre de Diderot, de Mercier, etc. C’est un peu comme si leurs traces avaient été effacées.<sup>199</sup>

Seiner bravourösen Inszenierung ist es zu verdanken, dass *La mère coupable* ein *Comeback* erlebt:

Jean-Pierre Vincent en donna l’interprétation la plus géniale en 1989, avec André Marcon qui jouait Figaro, et Didier Sandre en Almaviva dans un très beau dispositif scénographique de Chambaz, qui au second acte était tout entier organisé autour du lit conjugal.<sup>200</sup>

Weitere erfolgreiche Neuaufnahmen dieses späten *drame* Beaumarchais’, das in 1792 am *Théâtre National* uraufgeführt worden war, erfolgen durch Jean-François Sivadier am *Théâtre national de Bretagne* sowie später durch Christophe Rauck an der *Comédie Française*.

Wie steht es darüber hinaus um die andauernde Bühnenpräsenz von Diderots Stücken? *Le père de famille* bleibt seit der Uraufführung in 1761 bis 1839 kontinuierlich im Repertoire des ersten französischen Theaterhauses. Daten zu jüngeren Inszenierungen liegen allerdings nicht vor. *Le fils naturel* hat demgegenüber eine Reihe aktuellerer Aufführungen vorzuweisen. In den 1970er Jahren erfolgt die erfolgreiche Inszenierung von Jean Dautremay am Pariser *Théâtre de l’Odéon* und 1992 in Rouen am *Théâtre des Deux-Rives* mit Alain Bézu als *metteur en scène*.<sup>201</sup> Die Fotografien aus dem „cahier iconographique“ lassen unschwer erkennen, dass die Bühnenwirksamkeit bei all den genannten neueren Inszenierungen vor allem auf einer Magie der Bilder beruht, die ihren Ursprung in dem *tableau* hat, das Frantz in seiner *grande thèse* umfassend eruiert hat.

---

<sup>199</sup> Pierre Frantz. Beaumarchais. In: Frantz, Marchand 2009: 428-469. Ibid. 469: *Du texte à la scène*. Jean-Pierre Vincent. *Comédie Française*, 1990.

<sup>200</sup> Ibid. 438.

<sup>201</sup> Pierre Frantz. Jouer aujourd’hui *Le Fils naturel*. Notes sur une mise en scène récente du *Fils Naturel* et de *Dorval et moi* par Alain Bézu (1993). Ed. Marc Buffat. *Diderot, l’invention du drame*. Actes de la journée d’étude du 14 octobre à l’Université Paris VII - Denis Diderot. Klincksieck 2000: 159-172.

Insbesondere das Foto zu Alain Bézus Inszenierung von *Le fils naturel*<sup>202</sup> ist ein klarer Beleg dafür, dass sich der Regisseur eng an Diderots *tableau*-Konzeption und die von Greuzes Genremälden her bekannten Personenarrangements anlehnt und damit eine beachtliche Wirkung erzielt. Neben visuellen Elementen wird aber auch die dramentheoretische Grundlegung in die Aufführung mit eingebunden. Bézu lässt nicht nur das Stück allein, sondern zudem Prolog, Epilog und die *Entretiens sur le fils naturel* in didaktisierender Funktion mit aufführen und erleichtert damit den Zuschauern den Zugang zum Stück. Frantz kommt trotz der „effets d'étrangeté“,<sup>203</sup> die bei ca. 250 Jahre alten Theaterstücken nicht überraschen können, zu dem abschließenden Urteil, dass Diderots Stücke bei entsprechender Inszenierung als Bühnentexte ungebrochen aktuell sein können: „Alain Bézu a fait la démonstration qu'on peut faire du très bon théâtre avec le théâtre de Diderot.“<sup>204</sup>

## II. ZUR ERSTELLUNG DES STÜCKINDEX'

Wie die drei theaterwissenschaftlichen Studien de Rougemonts, Blanc', Frantz' und Marchands aufdecken, ist das *drame* entgegen vorherrschender älterer Ansichten ein lohnender Untersuchungsgegenstand, der es verdient, in der Breite seiner diversen Erscheinungsformen neu gesichtet zu werden. Hier setze ich mit meinem zentralen Erkenntnisinteresse an. Die Forschung bezieht sich, wie vorab dargelegt, im Zuge einer restringierten und kanonisierten Textüberlieferung ausschließlich auf eine Handvoll Musterstücke und nimmt damit eine unangemessene Reduktion vor. Davon, dass das *genre sérieux* eine Gattung ist, die ihrem Namen nach als Bündel eine Vielzahl an Stücken und Unterformen beinhaltet (z.B. *comédie sérieuse*, *comédie bourgeoise*, *tragédie bourgeoise*, *drame bourgeois*, *drame*), hat die Forschung bislang kaum je Notiz genommen. Die tiefere Ursache hierfür dürfte in der ungesicherten Quellenlage zu sehen sein. Wissenschaftler, Theaterleute, Studierende oder Leser können nicht einfach zu einer Textsammlung greifen, um einen Überblick über das *genre sérieux* in seiner Erscheinungsvielfalt zu bekommen. Einzelstücke sind, abgesehen von den *dramas*

---

<sup>202</sup> Marc Buffat. Diderot et la naissance du drame. In: Frantz, Marchand 2009: 348-378, ibid. 354.

<sup>203</sup> Frantz 2000: 168.

<sup>204</sup> Ibid. p. 160. „Les effets d'étrangeté“.



Diderots, Beaumarchais', Merciers<sup>205</sup> und Sedaines, in keinen neueren Einzelausgaben oder Autorensammlungen zugänglich. Einen entscheidenden und wichtigen Schritt hin zum Erreichen eines größeren Kreises interessierter Leser stellt vor diesem Hintergrund Frantz' und Marchands Anthologie dar.

Während sich die Forschung auf wenige *dramas* beschränkt, legt Gaiffe in seinem Standardwerk eine ca. 340 Titel umfassende Stückesammlung vor, die keine solide Erfassungsgrundlage darstellt und deshalb von mir überarbeitet wird. Mein Stückeindex der zur Aufführung und/oder zum Druck gelangten *dramas*, die in vorliegender Untersuchung behandelt werden unter Angabe des Liegeorts bei Beigabe eines Verfasserregisters soll das zeitgenössische Repertoire in quantitativer Hinsicht Gaiffe gegenüber sinnvoll eingrenzen, andererseits gegenüber der gültigen Forschung auf seine Vielfältigkeit hin entscheidend erweitern.

Es soll nicht der Eindruck entstehen, dieser bibliographische Teil wäre das Ergebnis einer Sammelleidenschaft auf den Spuren des Positivismus. R. Meyers Grundsatzbemerkungen zum deutschen bürgerlichen Trauerspiel, bei dem ebenfalls nur wenige Musterstücke erforscht wurden, treffen in gleichem Maße auf das *genre sérieux* zu. Meyer kritisiert die zu schmale Textgrundlage bei der Erforschung des bürgerlichen Trauerspiels. „Unangemessen ist dies Vorgehen deswegen, weil die Auswahl exemplarischer Werke den Überblick über das gesamte Aufkommen voraussetzt.“, so seine zentrale These.<sup>206</sup> Übertragen auf das *genre sérieux* bedeutet dies Meyer folgend, dass erst die bibliographische Neuerfassung der dramatischen Zwischengattung in Frankreich den ersten Schritt auf dem Weg zu einer überfälligen empirischen Theorie darstellt, „die das theoretisch zu bearbeitende Material ermittelt und damit den Gegenstand der Theorie erst einmal konstituiert“.<sup>207</sup>

Bei der neu zu konstituierenden Textauswahl für die Zeitgenossen bedeutsamer *dramas* treten Schwierigkeiten auf. Die verwirrende Breite des dramatischen Gattungsspektrums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dessen zahlreiche Mischformen klare Abgrenzungen unmöglich machen, erschwert die systematische Selektion. Zudem tritt das *genre sérieux* selbst mit einer Variationsbreite auf, die erstens aus der rapiden Progression innerhalb der kurzen Entstehungsphase, zweitens aus dem starken Konkurrenzverhältnis zu Tragödie und Komödie und drittens aus dem sich

---

<sup>205</sup> Zu Merciers theatralischen Werk erschien zuletzt folgende Gesamtausgabe: Jean-Claude Bonnet, Ed. *Louis Sébastien Mercier. Théâtre complet (1769-1809)*. Edition établie avec C. Cave, S. Charles, S. Marchand, M. Poirson, M. de Rougemont. 4. Bde., Paris 2014.

<sup>206</sup> R. Meyer. *Das deutsche Trauerspiel. Eine Bibliographie 2012/1977*: 4.

<sup>207</sup> *Ibid.* 24.

verschärfenden Kampf mit neuen Dramenformen (z.B. *drame sombre*, *mélodrame*) resultiert. Erschwerend kommt der vielschichtige Begriffsfindungsprozess hinzu. Dies zeigt sich beispielsweise sogleich in den Anfängen des *genre sérieux*. Diderot (1757, 1758) und Sedaine (1765) bezeichnen ihre Stücke, der Komödie entsprechend, aus der sie hervorgegangen sind, als „comédies“. Beaumarchais entscheidet sich bei *Eugénie* (1767) in bewusster Abkehr von der Komödie für „pièce dramatique“. Saurin etikettiert ein Jahr später *Béverlei* in Anlehnung an seine englische Vorlage als „tragédie bourgeoise“, Longueil im darauffolgenden Jahr seinen *Orphelin anglais* als „drame“. Damit wählt er als Erster diese gattungsübergreifende Bezeichnung.<sup>208</sup> Mercier übernimmt den Terminus, der sich, teilweise mit dem Epitheton „bourgeois“ versehen, als Gattungsbegriff des *genre sérieux* durchsetzt. Bis zum Jahrhundertende werden zahlreiche, nicht in herkömmliche Gattungsschematas passende Stücke allerdings als *dramas* im gattungsübergreifenden Sinn von „Schauspiel“ ausgegeben. In den Revolutionsjahren greifen *drame*-Autoren wieder zur Bezeichnung „comédie“ zurück. In einer Zeit, in der das Lachen gänzlich von den Bühnen verbannt zu werden droht, steht diese Etikettierung wohl programmatisch für den Sieg des Ernsthaften über das Komische und legt nahe, dass das *genre sérieux* den angestammten Platz der Komödie an der Seite der Tragödie mit eingenommen hat.<sup>209</sup>

Im Stückeindex finden sich in der überwiegenden Mehrzahl als *drame* bzw. *tragédie bourgeoise* titulierte Stücke.<sup>210</sup> Diese Theaterstücke habe ich, ausgehend von Gaiffes Index und unter Heranziehung von Brenners<sup>211</sup> und Lancasters<sup>212</sup> Theaterbibliographie zum 18. Jahrhundert, aus dem *Catalogue Rondel* der *Bibliothèque de l’Arsenal* sowie insbesondere dank wertvoller Angaben aus *drame*-Zeitschriftenkritiken ermitteln und weitgehend in Originaltexten einsehen können. Größtenteils sind sie an der *Bibliothèque*

---

<sup>208</sup> Vgl. Lioures breitere Ausführungen zum Wortfindungsprozess: „Dans l’histoire et la théorie du théâtre français, le drame a fait une tardive et laborieuse apparition, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le mot même est ignoré jusqu’au XVIIe siècle. L’abbé d’Aubignac est le premier à l’employer, une seule fois, dans sa *Pratique du théâtre*, en 1657, au sens étymologique et général, dérivé du grec, de poème dramatique: „Drame signifie tout le Poème“. Ders. *Le drame de Diderot à Ionesco* 1983: 5/6.

<sup>209</sup> Tatsächlich hat sich die Komödie inzwischen der ernsthaften mittleren Gattung in so starkem Maße angeglichen, dass es schwer fällt, eindeutige Trennungslinien zu ziehen. Dies gilt insbesondere für zahlreiche *comédies* Pigault-Lebruns.

<sup>210</sup> Über die Lektüre einer Vielzahl von *comédies*, *dramas*, *tragédies bourgeoises* usw. gelangte ich zu einem empirischen *drame*-Verständnis, das dem klassifikatorisch-definitiven vorausging und mich bei der Auswahl der Werke lenkte.

<sup>211</sup> Clarence D. Brenner. *The Théâtre Italien: its repertory, 1716-1793, with a historical introduction*. Berkeley 1961.

<sup>212</sup> Henry Carrington Lancaster. *The Comédie-Française, 1701-1774: plays, actors, spectators, finances*. University of California 1951.

Nationale oder der *Bibliothèque de l’Arsenal* archiviert.<sup>213</sup>

Gaiffes Index habe ich um schwer klassifizierbare Sonderformen (*comédie héroïque, drame héroïque, pièce dramatique*) ebenso wie um die an der *Comédie Italienne* und den Boulevardtheatern erfolgreichen Stücken mit musikalischer Untermalung und rührenden Sujets (*drame mêlé de musique, pastorale mêlée de chants, opéra comique*)<sup>214</sup> reduziert. Die Ausdehnung auf das im 18. Jahrhundert bedeutungsvolle Feld, auf dem Musik und Sprache, Oper und Theater zu einer neuen Einheit verschmelzen, führt von der mittleren dramatischen Gattung ebenso weg wie das *drame historique*,<sup>215</sup> das als eigenständige Dramenform der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vom wachsenden Nationalismus getragen, der in alten Mustern erstarrenden Tragödie mit Sujets zur nationalen Geschichte vor Ausbruch der Revolution den Rang abläuft.<sup>216</sup>

Neben diesen Streichungen auf synchroner Ebene trage ich auf diachroner Ebene den Unterschieden Rechnung. Ich lasse erstens Stücke in der Tradition der *comédie larmoyante* Nivelles de la Chaussées, der *comédie sentimentale* Voltaires oder der Mme de Graffigny (z.B. Collés *Dupuis et Desronais, Marins Julie*)<sup>217</sup> außer Acht, zweitens

---

<sup>213</sup> Von Fall zu Fall, wie beim *Commerçant de Bordeaux*, habe ich meine Bibliotheksrecherchen ausweiten müssen. Nachdem ich in der Handschriftenabteilung der *Bibliothèque Nationale* ausschließlich den Part des Vaters hatte einsehen können, wurde ich an der *Bibliothèque municipale de Bordeaux* fündig.

<sup>214</sup> De Rougemont rückt die Bedeutung des *opéra-comique* ins richtige Licht, indem sie erklärt: „L’opéra-comique se dégage de cette source pour annexer peu à peu tout le domaine du discours théâtral le plus direct et légitime. Plus libre que l’opéra grâce à la part qu’il réserve à la parole, il en aborde volontiers les thèmes, mais tend à se spécialiser dans les sujets modernes, rivalisant plutôt avec la comédie de mœurs (*Tom Jones*) et le drame (*Le Déserteur*), voire créant une nouvelle tragédie intime (*Nina*). Une ligne est très claire dans son développement, celle qui le conduit du littéraire au musical.“ de Rougemont 1988: 45.

<sup>215</sup> In diesem Punkt halten sich Sarrazac 1988 und Frantz 1990: 179 an Gaiffes Vorgaben. Pierre Sarrazac bezeichnet das *drame historique* als “dernière étoile de la constellation genre sérieux“. In: Ders. *Le drame selon les moralistes et les philosophes*. Ed de Jomaron, Jacqueline. *Le théâtre en France*. 2 Bde. Paris 1988. Bd. 1: 312.

<sup>216</sup> Folgende Übereinstimmungen zeigt das *drame* mit dem *drame historique*: der Gebrauch der Prosa, der häufige Ortswechsel, das Auftreten einfacher, würdevoll dargestellter Privatleute. Unterschiede liegen darin, dass die einfachen Leute hochgestellten Persönlichkeiten, selbst Königen unterstehen, die im Licht der reinen Mitmenschlichkeit gezeigt werden. Zudem treten an die Stelle der häuslichen Probleme die Konflikte, die das Schicksal der Nation betreffen.

<sup>217</sup> Die Unterschiede zwischen den sentimental Varianten der Komödie und dem *drame* sind größer als es zunächst den Anschein haben mag. Theodore E. D. Braun legt anhand des Vergleichs von sechzehn Stücken (darunter fünf *dramen*) überzeugend dar: „In short, the *dramen* behave rather differently from the *comédies larmoyantes* from the point of view of non-awareness of the audience and its corollary, increased external realism; and despite some affinities to the *dramen*, the *comédies larmoyantes* and the *comédies sentimentales* rather strongly resemble ordinary in most of these indicators. In other words, there is little justification for the belief that the *drame* was merely a development of *comédie larmoyante*, at least in so far as dramaturgy is concerned.“ From Marivaux to Diderot. Awareness of the audience in the *comédie*, the *comédie larmoyante* and the *drame*. *DSt* 20, 1981: 17-29, insb. 27/28.

übergehe ich *mélodrames*, *faits historiques* sowie *pièces de circonstances*, die in der Spätphase des *genre sérieux* beliebt sind und dieses teilweise überleben.<sup>218</sup> Weitere „provinces annexes“ oder „versions impures“<sup>219</sup> klammere ich aus. Hierzu zählen zahlreiche Einakter, die an den kleinen Theaterhäusern der Revolution an den Boulevards gespielt wurden.<sup>220</sup>

Der Stückeindex gibt – dies sei hier vorweggenommen - Aufschluss über das Ende des *genre sérieux*, das Gaiffe und die nachfolgende Forschung gemeinhin auf den Beginn der Französischen Revolution festlegen. Die Daten belegen, dass die mittlere mimetische Gattung keineswegs ein „Verfallsprodukt“ ist, sondern gedruckte Ausgaben neuer Stücke bis ca. 1815 erscheinen und Aufführungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts reichen.

Der Dokumentationsteil ist für mich ein unverzichtbares Arbeitsinstrument für meine Studie. Es wäre aber auch wünschenswert, wenn das Quellenmaterial anderen nützlich wäre und eine literarhistorische Neubetrachtung des *genre sérieux* in Gang setzen könnte, die nach den vergangenen drei Jahrzehnten unzureichenden Forschungsinteresses seitens der deutschen Romanistik dringend erforderlich ist.

### III. DIE ZEITGENÖSSISCHE ZEITSCHRIFTENREZEPTION DES GENRE SERIEUX

J. Wilke, der die Zeitschriftenliteratur der Aufklärungsepoche monographisch und bibliographisch erforscht hat, erhebt folgendes Postulat: „Das 18. Jahrhundert wird als das große Zeitalter des Zeitschriftenjournalismus angesehen.“<sup>221</sup> Das Aufkommen der literarisch-kulturellen Zeitschriften steht in engem Zusammenhang mit der Ausbreitung eines literarischen Marktes, in dessen Zentrum der freie Schriftsteller steht. Begünstigend für den Aufschwung der literarischen Journale ist seitens des Lesepublikums die Ausweitung von gelehrten zu gebildeten Lesern, seitens des Zeitschriftenmarktes die

---

218 Kurze Gattungsbeschreibungen des *fait historique* und des *mélodrame* sind A. Graczyks Einführung in die von ihr herausgegebene Anthologie: *Vorhang auf für das Theater der Revolution. Das Französische Theater 1789-1794*. Berlin 1991 zu entnehmen: 41-42, 44-45.

219 Frantz 1990: 183.

220 Die Bestandsaufnahme nähme ausufernde Dimensionen an, wollte man diese und auch die an den Provinzbühnen aufgeführten Einakter erfassen. In der Regel handelt es sich um Vorstücke, die keine nachhaltigen Erfolge erzielen, sondern die vorrangige Funktion haben, auf unterhaltsame Weise das Publikum auf das Hauptstück des Abends einzustimmen. Nur wenige habe ich aufgenommen soweit diese sich direkt auf bekanntere drames beziehen, deren aufklärerische Aussage übernehmen und in „kosumfreudigerer“ Form variieren.

<sup>221</sup> Jürgen Wilke. *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688-1789)*. Tübingen 1978: 64.

zunehmende thematische Spezialisierung. Da die periodische Presse die Literaturentwicklung des 18. Jahrhunderts wie keine andere Publikationsform beeinflusst, „nicht nur Reflex des literarischen Lebens, sondern auch sein eigentliches aktives Organ“<sup>222</sup> ist, ist sie für die vorliegende Studie, die die zeitgenössische Rezeption des *genre sérieux* beleuchten will, von zentraler Bedeutung.

Im 18. Jahrhundert wird die französische Presse zu einem festen Bestandteil des Kulturbetriebs. Während sie in der ersten Jahrhunderthälfte vorrangig dem Informations-, Bildungs- und Unterhaltungsbedürfnis von Aristokratie und Monarchie dient, wird sie in der zweiten Jahrhunderthälfte mit ihrer kollektiven, periodisch organisierten Kommunikationsform zu einem wichtigen Medium der öffentlichen Meinungsbildung.<sup>223</sup> Auch der kommerzielle Erfolg dieser neuen „branche de commerce“<sup>224</sup> ist groß. Insbesondere literarische Journale erzielen hohe Auflagenzahlen. Als Ersatz für kostspielige Bücher sind sie in Lesekabinetten, Clubs oder Bibliotheken einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Sie konkurrieren teilweise mit der Buchproduktion, haben in erster Linie jedoch eine Hilfsfunktion: Auszüge machen den Leser auf literarische Neuerscheinungen aufmerksam, Kommentare sollen seine Lektüre lenken. Diese enge Verknüpfung mit der Literatur macht das Zeitschriftenwesen des 18. Jahrhunderts zu einer der wichtigsten Quellen der literarhistorischen Dokumentation.<sup>225</sup>

Zahlenmäßig am stärksten vertreten sind im Frankreich des 18. Jahrhunderts unter den kulturellen Beiträgen die Theaterkritiken. Dies hat seine Ursache in der übergroßen Theaterbegeisterung in Paris wie in der Provinz:

Conséquence de la théâtromanie, les écrits sur le théâtre prennent au XVIIIe siècle un essor inédit, tant par leur nombre et leur diffusion que par leur diversité, témoignage éloquent d'un élargissement du champ de la réflexion sur les spectacles.<sup>226</sup>

Diesen Hinweis von Frantz' und Marchand aus dem Jahre 2009 aufgreifend, der das

---

<sup>222</sup> Iwan-Angelo D'Aprile, Winfried Siebers. *Das 18. Jahrhundert der Aufklärung*. Berlin 2008.

<sup>223</sup> Eine umfangreiche Einführung in das französische Zeitungswesen des 18. Jahrhunderts mit statistischen Erhebungen gibt J. Suard. *Journale und Journalisten im Zeitalter der Aufklärung*. Eds. H.U. Gumbrecht, R. Reichardt, Th. Schleich. *Sozialgeschichte der Aufklärung in Frankreich*. München, Wien 1981, 4 Bde. Teil II: Medien, Wirkungen: 3-34.

<sup>224</sup> Diese Bezeichnung stammt von Friedrich-Melchior Grimm, zitiert nach J. Schlobach. *Les Correspondances littéraires et le rayonnement européen de la France au XVIIIe siècle*. Ed. J. Schlobach. *Correspondances littéraires inédites. Etudes et extraits. Suivies de Voltairiana*. Paris, Genève 1987, 3 Bde., Bd. 1: 31-45, insb. 33.

<sup>225</sup> Als einer der ersten wies W. Krauss hierauf hin in: *Die französische Journalistik im 18. Jahrhundert*. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 204, 1968: 414-425.

<sup>226</sup> Frantz, Marchand 2009: 38.

weite Feld der theaterbezogenen und dramentheoretischen Texte einbezieht, soll die vorliegende Studie Licht in das breite, bislang nur unzureichend erforschte Gebiet der Theaterkritik des 18. Jahrhunderts zum *genre sérieux* bringen. Ausgehend von der Tatsache, dass die Zeitschriften die literarischen Strömungen der Zeit thematisieren und ihnen Kontur geben, soll über die vergleichende Lektüre herausragender französischer literarischer Journale die zeitgenössische Rezeption des *genre sérieux* in diesem wichtigen Bereich erstmals beleuchtet werden.

Die Kritiken entnehme ich vier namhaften und bedeutsamen Zeitschriften der Zeit, die unterschiedlichen literar-publizistischen Strömungen als Mitteilungsorgan dienen und teilweise in gezielter Opposition zueinander stehen: *Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Année littéraire* und *Mercure de France*. Der Ausbreitung dieser Journale kommt umso mehr Gewicht zu, als die Gattung Zeitschrift als das „mobilste Medium gilt, das die Zeit vor der industriellen Revolution kannte“<sup>227</sup> und es den Redakteuren wie Herausgebern dieser Blätter gelingt, sich im Zuge der Expansion und Diversifikation des Pressemarktes den Tagesanforderungen bestens anzupassen. Zahlen belegen, dass die Zeitschriftenkritiken zum *genre sérieux* einen privilegierten Teil der zeitgenössischen Rezeption darstellen. Ich habe die Aufnahme der mittleren Gattung erstmals umfassend gesichtet und beziehe mit den Theaterkritiken zu den Uraufführungen sowie den Wiederaufnahmen an den großen Theaterhäusern in Paris und in der Provinz und den Kritiken zu *drame*-Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt insgesamt etwa 250 Rezension in die Analyse mit ein.<sup>228</sup>

Neben der *théâtromanie* gibt es einen weiteren wichtigen Grund für den hohen Anteil an literarischen Kritiken. Das *genre sérieux*, das Diderot als führender Denker der Aufklärungsbewegung erschafft und propagiert, wird von der Forschung folgerichtig als aufklärerische Dramenform eingeordnet. Ähnlich verhält es sich bei der literarischen

---

<sup>227</sup> D'Aprile, Siebers 2008: 192.

<sup>228</sup> Die große Bedeutung der offiziellen Theaterkritik für die Rekonstruktion der zeitgenössischen Rezeption unterstreicht in aller Deutlichkeit H.U. Gumbrecht. Zum Theater der Revolutionszeit „müssen wir uns fragen, welche nicht artikulierten Annahmen über sich wandelnde Bedürfnisse und Rezeptionskompetenzen des Publikums dem Diskurs der Theaterjournale und Feuilletons zugrundeliegen.“ Vgl. Über das Versiegen „Süßer Tränen“ in der Französischen Revolution - ein Aspekt aus der Funktionsgeschichte des *Genre Sérieux*. *Lendemains* 11, 1978: 74. Zur Theaterkritik des 18. Jahrhunderts liegen einzelne autorenspezifische Studien vor, z.B. zu Grimm oder Fréron. Gattungsspezifische Studien stellen demgegenüber weitgehend eine *terra incognita* dar. Detaillierte Angaben zum französischen Pressewesen dieser Epoche liefern nach wie vor die Standardwerke von E. Hatin. *Histoire politique et littéraire de la presse en France*. Paris 1859-1861, ders. *Bibliographie de la presse périodique française*. Paris 1866 sowie Eds. C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral, F. Terror. *Histoire générale de la presse française*. Paris 1969.

Zeitschrift, die als genuines Medium der Aufklärung eingestuft wird, das „als populäres Medium der Vermittlung aufgeklärten Gedankenguts (...) historisch herausragenden Rang“<sup>229</sup> hat. Die bedeutendsten Periodika werden zu „Trägern einer öffentlichen Diskussionskultur“.<sup>230</sup> Die gemeinsame aufklärerische Grundausrichtung von *genre sérieux* und literarischer Publizistik fordert dazu heraus, die Spuren einer Debatte um die Neuerscheinungen und Premieren des *genre sérieux* erstmalig zu verfolgen mit dem Ziel, über die Verbindungslinien zwischen Redakteur, Publikum, Theaterleuten und Dramatiker den zeitgenössischen Rezeptionsrahmen vor dem Hintergrund der Aufklärungsbewegung zu rekonstruieren:

Les périodiques sont à l'évidence des instruments privilégiés pour étudier la vie littéraire d'une époque, dans la mesure où (...) ils permettent le mieux de reconstituer les réseaux qui innervent et structurent la société littéraire et constituent les lignes de force du champ intellectuel.<sup>231</sup>

Über die Ermittlung und kritische Analyse der *drame*-Rezensionen in den vier untersuchten Journalen, die die Wirkung des *genre sérieux* auf die literarische Öffentlichkeit jener Zeit widerspiegeln, kann zudem eine Selektion der schwer überschaubaren *drame*-Produktion vorgenommen werden, die ich in meinen Stückeindex im Anhang dieser Untersuchung aufgenommen habe. Dabei ist davon auszugehen, dass die Rezensionen in den literarisch-kulturellen Zeitschriften das *genre sérieux* nicht nur kritisch-räsonierend begleiten, sondern dass sie über die eindeutige Position, die ihre Redakteure beziehen, stark meinungsbildend sind. Vermutlich wirken sie, wie bislang in der Forschung unberücksichtigt blieb, auf die mittlere dramatische Gattung in Frankreich zurück und bestimmen deren weiteren Entwicklungsgang mit.

Redakteure und Herausgeber wenden sich als Kommunikatoren an das Lesepublikum des Journals als ihre Rezipienten. Hinzu kommt ein Wechsel im Rollenverhalten, der für den rezeptionsästhetischen methodologischen Ansatz meiner Studie wichtig ist: Der Journalist seinerseits ist gleichzeitig Rezipient, der sich zum Sprachrohr der restlichen literarischen Nicht-Kommunikatoren erklärt und eine an die Theaterkenner gerichtete Arbeitslektüre sowie eine an die Theaterliebhaber adressierte Unterhaltunglektüre

---

<sup>229</sup> Peter-André Alt. *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart 2007 (3. aktualisierte Ausgabe): 47.

<sup>230</sup> D'Aprile, Siebers 2008: 194.

<sup>231</sup> Roland Krebs. La réception du théâtre du *Sturm und Drang* dans les périodiques des années 1770, in: Eds. Roland Krebs, Raymond Heitz. *Théâtre et „Publizistik“ dans l'espace germanophone au XVIIIe siècle/ Theater und Publizistik im deutschen Sprachraum im 18. Jahrhundert*. Berne 2001: 221.

liefert.<sup>232</sup>

Die ausgewählten namhaften Periodika werden zu „Trägern einer öffentlichen Diskussionskultur“.<sup>233</sup> Als Erbe der *Querelle des anciens et des modernes* entwickelt sich im literarischen Frankreich eine Streitkultur, bei der sich nach wie vor mit jeweils unterschiedlichen Nuancierungen Neuerer und Traditionalisten in mehr oder weniger bedeutenden kleineren *querelles* gegenüberstehen und um die Gültigkeit der *doctrine classique* streiten:

Sur tous les fronts et à propos de tout ce qui touche au théâtre se développent donc des querelles, qui non seulement rythment la vie théâtrale du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais en signalent la vivacité et la haute conception que ce siècle se fait d'un art mêlant des enjeux aussi divers qu'essentiels. Ce goût pour la controverse s'exprime aussi dans les salons, les journaux, les correspondances; il témoigne de l'appropriation sociale et culturelle des pratiques dramatiques et de la propension du siècle à tout ériger en sujet de discussion.<sup>234</sup>

Gerade das *genre sérieux* als innovatorisches Genre dürfte geeignet sein, Aufschluss darüber zu geben, ob und zu welchem Zeitpunkt eine Ablösung von der *doctrine classique* einsetzt. Eine vergleichende Sichtung der aussagekräftigsten Rezensionen könnte hier zu wichtigen Ergebnissen führen, mit denen sich gewohnte Hinweise der tradierten Forschung auf das rasche Ende der erfolglosen dramatischen Zwischengattung vielleicht relativieren oder zumindest endlich auf eine empirische Basis stellen ließen. Spannend dürfte es in jedem Fall sein, Zeitdokumente zu finden, die sich zu den wichtigsten Neuerungen äußern, die Frantz zufolge eine Reaktualisierung des *drame* auf heutigen Bühnen erst möglich machen: die sich im *tableau* manifestierende neue ästhetische Konzeption, Prosa und *langage de la passion* sowie die neuartige emotionsgeladene, pantomimische Schauspielkunst.

Die nachfolgende Detailanalyse soll das Spektrum der zur Zeit des *genre sérieux* vorherrschenden Rezeptionslinien wiedergeben und sich dabei an folgenden Fragestellungen orientieren: Wie steht es um die Aufnahme des *genre sérieux* als Schöpfung Diderots und beliebte Dramengattung des *parti philosophique* in literarischen Journalen? Gibt es einflussreiche Zeitschriften, die stärker die Position der Traditionalisten vertreten und wie stark ist deren Einfluss insgesamt einzuschätzen?

---

<sup>232</sup> Ich beziehe mich hier auf J. Wilke 1978: 100. Weitere grundlegende Ausführungen zur Differenzierung der Literaturvermittlerrolle und der zunehmenden Professionalisierung der Journalisten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liefert Siegfried J. Schmidt. *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur*. Frankfurt/M. 1989, insb. 325-332.

<sup>233</sup> D'Aprile, Siebers. 2008: 194.

<sup>234</sup> Ibid. 37.



Welches sind schließlich die *dramas*, die ungeachtet von Zuspruch oder Kritik die meiste Beachtung in den Journalen finden? Inwiefern schließlich schlagen sich die Rezensionen auf den Fortgang der Gattungsentwicklung des *genre sérieux* nieder?

1. *Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Année littéraire* und *Mercure de France*

Im Folgenden stelle ich kurz die vier für die vergleichende Analyse der *drame*-Rezensionen ausgewählten Journale vor. Das *Journal encyclopédique*<sup>235</sup> erscheint von 1756 bis 1790 zwei Mal, von 1791 bis 1793 drei Mal monatlich. Auf durchschnittlich 500 Seiten berichtet es über Neuigkeiten in den Bereichen der Wissenschaften und Künste in Europa und stellt sich eindeutig in den Dienst der Aufklärer, indem es die Ideen der *Encyclopédie* vulgarisiert. Nach dem Tod des Gründers Pierre Rousseau übernimmt dessen Schwager Charles-Auguste Weissenbruch in 1785 die Regie des wichtigsten europäischen Aufklärungsblattes, das seit dem Verbot vom August 1759 an in Lüttich erscheint. Es hat etwa stattliche 1500 Subskribenten. In 1793 fusioniert es mit *L'Esprit des Journaux*, zu dessen freien Mitarbeitern so namhafte Philosophen wie d'Alembert, Nageon, Formet und Chamfort zählen.

Die *Correspondance littéraire*<sup>236</sup> ist ein „Bulletin literarischen und weltgefälligen Inhaltes“, wie Goethe formuliert. Die Schrift stellt eine besondere Form der intellektuellen Kommunikation im Europa des 18. Jahrhunderts dar. Es handelt sich um eine periodische Geheimkorrespondenz, die Friedrich-Melchior Grimm in Paris redigiert und an die großen europäischen Höfe verschickt. Die Zeitschrift erscheint von 1753 bis 1772 alle zwei Wochen, danach einmal im Monat. Berichtet wird von den neuesten

---

<sup>235</sup> *Journal encyclopédique, dédié à son Altesse Serenissime, Mgr. Le Duc de Bouillon, &c.&c.&c. A Bouillon, de l'imprimerie du Journal*. Vgl. hierzu als Standardwerk G. Charlier, R. Mortier. *Le Journal Encyclopédique (1756-1793)*. Paris 1952.

<sup>236</sup> Die *Correspondance littéraire, philosophique et critique* lässt sich in der Originalausgabe an der *Bibliothèque Nationale* einsehen. Leichter zugänglich sind Neueditionen, wie vor allem die 15 Bände umfassende Ausgabe des Pariser Editeurs Firne, die 1829 bis 1831 veröffentlicht wurde. Eine weitere wichtige Neuausgabe ist die *Correspondance littéraire, philosophique et critique. Notices, notes, table générale par Maurice Tourneux*. Paris, Quantin 1877-1882. Ich werde im Folgenden jeweils die Neuausgabe benennen, die ich benutze.

Die wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen sind: Eds. Bernard Bray, Jochen Schlobach, Jean Varloot. *La Correspondance littéraire de Grimm et de Meister (1754-1813)*, actes du colloque de Sarrebruck des 22-24 février 1974. Klincksieck 1976. Véronique Marracci-Roy. *La Correspondance littéraire, philosophique et critique de 1776 à 1789: écrire et lire un périodique des princes éclairés d'une révolution à l'autre*. Dirigée par Jean Goulemot. Tours 1999.

Entwicklungen auf den Gebieten von Literatur, Kunst, Musik, Philosophie, Wissenschaft und Mode. Nach Grimms Ausscheiden im Jahr 1775 übernimmt Meister, der von 1773 an bereits selbständiger Redakteur ist, die Leitung. Nach dessen Emigration nach London im September 1792 wird die Geheimkorrespondenz von Zürich aus bis ins Jahr 1812 fortgeführt.<sup>237</sup>

Die *Année littéraire*<sup>238</sup> wird 1754 von Elie Fréron gegründet, zu dessen namhaftesten Mitarbeitern Palissot und Baculard d'Arnaud zählen. Die Zeitschrift erscheint 36 Jahre lang mit acht Bänden à 360 Seiten jährlich. Sie enthält Rezensionen wissenschaftlicher, wirtschaftlicher, ethnographischer sowie literarischer Schriften. Nach Elie Frérons Tod im Jahr 1776 übernimmt sein Sohn Stanislas die Geschäfte gemeinsam mit dem Abbé Royou, mit Grassier und Julien Louis Geoffroy. 1790 wird das Blatt eingestellt und der *Ami du roi* als Nachfolgeorgan gegründet.<sup>239</sup>

Der *Mercur de France*<sup>240</sup>, der als Monatsblatt den Untertitel „dédié au roi“ trägt, bringt im Zeitraum von 1762 bis 1791 insgesamt 1772 Bände heraus. Aus dem *Mercur galant* hervorgegangen, hat diese älteste französische Zeitschrift über drei Jahrzehnte hin Bestand. Als offizielles Organ mit königlichem Privileg gibt es sich unparteiisch und breit gefächert. Es liefert Informationen zum Zeitgeschehen, zu Politik, Jurisprudenz, Chemie, Metaphysik, zu den Naturwissenschaften und der Literatur. An der Spitze stehen leitende Redakteure, die ebenso wie die ihnen unterstellten Journalisten eine feste *rente* beziehen. Als wichtigste Direktoren im hier interessierenden Zeitraum sind Marmontel (1758-1761), La Place (1762-1764) und La Harpe zu nennen. Letzterer ist von 1768 an für die literarische Kritik verantwortlich. Nach der Übernahme des Blattes durch den Großverleger Pankoucke wird er von Suard abgelöst. Im Mitarbeiterstab treten bekannte *hommes de lettres* auf, wie z.B. Imbert, de Boissy, Nageon, Chamfort und Dubois-Fontanelle.

Die vier vorgestellten Zeitschriften werden größtenteils mit der Revolution eingestellt, teils fusionieren sie mit neuen Journalen. Dies ist die Ursache dafür, dass die Dokumen-

---

<sup>237</sup> Der literarischen Kritik der beiden führenden Redakteure widmen sich eingehend: J. R. Monty. *La critique littéraire de Melchior Grimm*. Genève, Paris 1961 sowie S. Jüttner. *Grundtendenzen der Theaterkritik von Friedrich-Melchior Grimm (1753-1773)*. Wiesbaden 1969 und Maria Moog-Grünewald. *Jakob Heinrich Meister und die „Correspondance littéraire“*. Ein Beitrag zur Aufklärung in Europa. Berlin, New York 1989.

<sup>238</sup> *L'année littéraire, par M. Fréron, des Académies d'Angers, de Montauban, de Nancy, d'Arras, de Caen, de Marseille, & des Arcades de Rome*. A Amsterdam et se trouve à Paris, Lacombe.

<sup>239</sup> Zur Theaterkritik Frérons siehe vor allem: R. L. Meyer. *The dramatic theories of Elie-Catherine Fréron*. Genève 1962.

<sup>240</sup> *Mercur de France, dédié au Roi par une société de gens de Lettres*. Paris 1724-1823.

tationslage zur Zeitschriftenrezeption des *genre sérieux* in den Jahren während oder nach der Revolution nicht annähernd so reich dokumentiert ist wie in den vorausgegangenen Jahren des *Ancien Régime*. Um Lücken zu schließen, greife ich ergänzend auf Etiennes und Martainvilles *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'aux Etats-Généraux*<sup>241</sup>, Geoffreys *Cours de littérature dramatique*<sup>242</sup> sowie Collés *Journal historique*<sup>243</sup> zurück. Für die kurze Phase von 1770 bis 1778 konsultiere ich außerdem das *Journal de Théâtre*<sup>244</sup>, das als reine Theaterzeitschrift wertvolle Berichte zu den *drame*-Aufführungen in der Provinz beisteuert.

Die vier großen, nachfolgend der vergleichenden Analyse zu unterziehenden Zeitschriften stehen für verschiedene Typen von Zeitschriften, die mit ihren jeweiligen Publikationsformen, Erscheinungsweisen, journalistischen Stilen, ideologischen Ausrichtungen und Adressatenkreisen voneinander abweichen. Grimms und Meisters Korrespondenz sowie Pierre Rousseaus *Journal encyclopédique* sind Aufklärungsmedien, die *Année littéraire* des als solches in der *république des lettres* weithin bekannten Antiaufklärers Fréron ist ein konservatives Blatt, der *Mercure de France* schließlich stellt das offizielle Organ der französischen Krone dar, das den *philosophes* in der zweiten Jahrhunderthälfte moderat gegenübersteht. Dieses dem König gewidmete Blatt unterliegt ebenso wie Frérons *Année littéraire* der französischen Zensur, der Pierre Rousseau mit dem *Journal encyclopédique*, das ab 1759 in Lüttich erscheint, nicht ausgesetzt ist. Auch Grimm und Meister entgehen dank ihres geheimen und höfischen Informationssystems der *Correspondance littéraire* der staatlichen Kontrolle. Während ihre Geheimkorrespondenz von einem kleinen, äußerst exklusiven Abonnementkreis, der über ganz Europa hin verteilten Hocharistokratie unterhalten wird, können *Journal encyclopédique* und *Mercure de France* auf weit mehr als tausend Abonnenten in Paris und in der französischen Provinz zählen, die in ständisch-sozialer Hinsicht dem Adel sowie stärker

---

<sup>241</sup> Etienne, Martainville. *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'aux Etats-Généraux*. Paris 1802. 4 Bde.

<sup>242</sup> J.-L. Geoffroy. *Cours de littérature dramatique*. Paris 1819/1820. 6 Bde.

<sup>243</sup> Charles Collé. *Journal historique ou mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1772*. Paris 1805-1807, 3 Bde.

<sup>244</sup> *Journal des théâtres, ou le nouveau spectateur, servant de répertoire universel des spectacles, rédigé par M. Le Fuel de Méricourt*, Paris 1777-1779. Angesichts der großen Bedeutung der Theaterkritik kommt es relativ spät zur Gründung dieser speziellen Theaterzeitschrift, die aus dem *Nouveau Spectateur* hervorgeht und mit La Portes *Les Spectacles de Paris* konkurriert. Dem leitenden Redakteur Le Fuel wird 1776 auf Veranlassung einzelner *Comédiens*, die sich in seiner Kritik zu Unrecht angegriffen sehen, das Privileg entzogen. Le Vacher und Grimod de la Reynière führen die Zeitschrift bis zu ihrer Einstellung von 1777 bis 1778 fort.

noch dem gewerbe- und handeltreibenden Bürgertum angehören.

In stilistischer Hinsicht nutzen die Redakteure als vorherrschende Rezensionenform den Brief, der es ihnen erlaubt, sich in vertrautem Ton an die Leserschaft zu richten. La Harpe (*Mercure de France*) und Fréron (*Année littéraire*) wenden sich an einen fingierten und anonymen Adressaten, während sich Grimm und Meister (*Correspondance littéraire*) unpersönlich und in überparteilicher Weise an ihre tatsächlichen Abonnenten wenden.

Gemeinsamkeiten herrschen im starken Personalismus der einzelnen Journalisten, die den Tenor des Blattes prägen. Drei der Zeitschriften werden jeweils von nur einem Journalisten in Eigenregie redigiert: das *Journal encyclopédique* von Pierre Rousseau, die *Correspondance littéraire* von Friedrich-Melchior Grimm und Meister in dessen Nachfolge, die *Année littéraire* von Elie Fréron und später von seinem Sohn Stanislas. Der *Mercure de France* wird als kollektives Unternehmen von einem *directeur* mit festem Mitarbeiterstab geleitet. Auch hier tritt die persönliche Meinung des für die Theaterkritik zuständigen ersten Redakteurs La Harpe (1768-1778) deutlich in den Vordergrund. Bei ihm wie bei allen weiteren Journalisten gilt, dass sie sich in ihren Urteilen nur zu gern von persönlichen Vorlieben leiten lassen: Grimm als Intimus Diderots zeigt sich begeistert von *Le fils naturel* und *Le père de famille*, während er gegen Ende seiner Redaktionstätigkeit Mercier und dessen *drame*-Produktion nicht nur kritisiert, sondern geradezu verhöhnt. La Harpe seinerseits ist ein erklärter Gönner Saurins, des Verfassers der religionskritischen *tragédie bourgeoise Béverlei*, der sich für die Unterstützung La Harpes mit Dankeposteln im *Mercure de France* revanchiert.<sup>245</sup> Elie Fréron, der als Erzfeind Voltaires bekannt ist, verspottet Diderot mit unverhüllter Schadenfreude als wenig talentierten Neuling unter den Dramatikern Frankreichs. Wie weit die Schärfe seines Urteils gehen kann, soll nachfolgendes Zitat mit Frérons Kommentar zum *Fils naturel* beispielhaft verdeutlichen:

Quelque défectueux qu'on trouve cet écrit, il doit faire d'autant plus d'honneur à M. Diderot, que c'est son coup d'essai dans un genre qu'il n'a jamais cultivé. (...). Il est digne certainement qu'on l'encourage, & qu'on l'invite à ne pas négliger un talent qui s'annonce si bien. (...) Quelle gloire pour M. Diderot s'il peut faire revivre un jour en lui seul *Platon & Ménandre!*<sup>246</sup>

Zweites einendes Element ist neben dem starken Personalismus ein deutlicher Schematismus, der typisch ist für die erfassten Theaterkritiken des 18. Jahrhunderts zum *genre sérieux*. Die Redakteure bedienen sich eines allen gemeinsamen, auffällig gleich-

---

<sup>245</sup> *Mercure de France* avril 1770: 180.

<sup>246</sup> *Année littéraire* 1757, t. IV: 172.

förmigen Stiles und stützen sich in ihren *drame*-Rezensionen über vier Jahrzehnte hin auf ein und denselben, nahezu feststehenden Kriterienkatalog. Unterschiede lassen sich in der Auswahl und Bewertung dieser Kriterien festmachen. Exemplarisch verdeutlichen soll dies Elie Frérons Besprechung von Diderots *Le fils naturel*,<sup>247</sup> die insofern bedeutungsvoll ist, als sie den Beginn der journalistischen Auseinandersetzung mit dem *genre sérieux* markiert.

Fréron will vor allem informieren und weniger meinungsbildend wirken. Ausführliche Inhaltsangaben sowie lange Auszüge mit wörtlichen Zitaten sollen die Leserschaft mit dem jeweils vorgestellten neuen Werk vertraut machen. Seine Stellungnahme findet sich zumeist in aller Kürze am Ende der Besprechung oder seltener in knappen Zwischenbemerkungen. Mit Vorliebe bemängelt Fréron mit Stil und Form Äußerlichkeiten, während Fragen nach Gehalt, Aussageintention, Sprache oder Aufführungsqualitäten kürzer kommen. In seiner Rezension von *Le fils naturel* listet er in unsystematischer Reihenfolge ganze zwanzig unterschiedliche Kritikpunkte auf, die er in seiner Besprechung der *Entretiens sur le fils naturel* zusätzlich ausweitet. Er beanstandet insbesondere folgende Aspekte: der Stoff sei unoriginell, das Motiv des Inzestes geschmacklos und abgegriffen, die Figur des Vaters erscheine als *deus ex machina* auf der Bühne, die Wiedererkennungsszene sei von Voltaires *Zaire* übernommen, Pantomime, *tableau* und *langage de la passion* seien überflüssig und unnütze, Dorval als Hauptperson lasse sich von Constance, „une *Virtuose*, une philosophe“ umgarnen und wirke dadurch in höchstem Maße lächerlich.<sup>248</sup> Frérons Rezension lässt sich trotz der verwirrenden Vielzahl an Beanstandungen auf acht Hauptkritikpunkte zusammenfassen, die für sämtliche Zeitschriftenkritiken des 18. Jahrhunderts zum *genre sérieux* typisch sind. Sie betreffen erstens die Originalität des Stoffes und der Motive, zweitens die Stringenz und Logik der Handlung, drittens die Figurenzeichnung (gute und schlechte, anziehende und abstoßende Charaktere<sup>249</sup>, ausreichend begründetes und motiviertes

---

<sup>247</sup> Ibid.: 145-172 sowie *Entretiens sur le fils naturel*, *Année littéraire* 1761, t. IV: 289-312.

<sup>248</sup> AL 1757, t. IV: 166.

<sup>249</sup> Besonders eingehend widmen sich die Journalisten dem Charakter und der psychischen Konstitution des typischen *drame*-Protagonisten. Auf keinen Fall dürfe er abstoßend wirken. Der *Mercur de France* kritisiert deshalb die Figurenzeichnung des Seigneurs in *Le juge* als „vice radial“: „Le Comte est un fou odieux, dont le rôle n'est pas soutenable. (...) Si l'Auteur avait voulu le présenter comme un homme dur, objet de l'aversion des spectateurs, sa conduite alors étoit toute simple & alloit au but.“ *Mercur de France* décembre 1774: 110. Grimm seinerseits betont wiederholt, dass der ideale Held im *drame* nur dann auf den Zuschauer „interessant“ wirke, wenn er als charmant und liebenswert charakterisiert werde. An Saurins Spielerfigur aus *Béverlei* übt er deshalb herbe Kritik: „Un des grands défauts de votre pièce aussi, c'est que votre joueur n'est point aimable, ni par conséquent intéressant. Il falloit lui donner toutes les vertus

Verhalten), viertens die Regelmäßigkeit des Stückes (drei Einheiten, *vraisemblance*, *bienséance*, *décence*), fünftens die dramatischen Aufbauprinzipien mit ihren wesentlichen Elementen (*deus ex machina*, Anagnorisis), sechstens den Stil (Vers Prosa), siebtens die typischen *drame*-Merkmale (*condition*, *sensibilité*, *vertu*, *tableau*) sowie schließlich achtens die Aufführung und hervorstechende Publikumsreaktionen.

## 2. Quantitative Erfassung der Kritiken und deren Aufteilung

Erwartungsgemäß veröffentlichen *Correspondance littéraire* und *Journal encyclopédique* als die beiden führenden aufklärerischen Organe in höherem Maß als das Periodikum der konservativen Kräfte, die *Année littéraire* sowie der als überparteilich einzustufende königliche *Mercure de France* das *genre sérieux*.

Die beiden Journale im Dienst der Aufklärung verbreiten die Kenntnis standes- und sozialkritischer *dramas* (z.B. *L'orphelin anglais*, *L'indigent*, *Le juge*, *La brouette du vinaigrier*) sowie der mit Aufführungsverbot belegten religionskritischen Stücke (*Mélanie*, *L'honnête criminel*). Allein die Vielzahl wohlwollender Besprechungen lässt erkennen, dass die aufklärerischen Journalisten mit ihren Beiträgen ein starkes Informationsbedürfnis beim zeitgenössischen Publikum stillen. Sie stellen sich - mitunter erstaunlich offen - in den Dienst Diderots, Merciers und der beiden Subgattungen *drame philosophe* sowie *drame bourgeois*, die Missstände im *Ancien Régime* thematisieren. Für die Verbreitung des *genre sérieux* ist die Tatsache, dass Grimm in seiner Geheimkorrespondenz größere Freiheiten genießt, von Vorteil. Der angesehene Journalist informiert seine Leserschaft beispielsweise über Probeaufführungen eben jener *dramas*, die zum damaligen Zeitpunkt nicht an der *Comédie Française* gezeigt werden dürfen und stattdessen im kleineren, privateren Rahmen der *théâtres de société*<sup>250</sup> aufgeführt werden. Der Eindruck erhärtet sich, dass Grimms zur Hocharistokratie Europas zählende Leserschaft sich insbesondere von den beiden Subgattungen *dramas bourgeois* und *drame philosophe* angesprochen fühlt. Belegt wird dies z.B. durch Grimms Berichte der

---

possibles, tous les agréments dont une seule passion funeste aurait terni tout l'éclat.“ *Béverlei*, *Correspondance littéraire* 15 mai 1768, t. 8: 78. Auch mit der Figurenzeichnung von Eugénies Verführer ist er unzufrieden: „(...) j'en aurais fait un jeune homme charmant, plein d'honneur, plein de délicatesse, plein d'agréments.“ *Eugénie*, *Correspondance littéraire* 1767, t.7: 228.

<sup>250</sup> *Béverlei* wird in Villiers-Cotterêts beim Duc d'Orléans auf seine Bühnentauglichkeit hin getestet. *Correspondance littéraire* juillet 1767, t. 7: 364-365.

Privatlektüren von La Harpes *Mélanie*<sup>251</sup> im Kreis adliger Förderer und Mäzene. Erkennbar wird anhand der Rezensionen in den literarischen Journalen, dass die Aristokraten - anders als es die historisch-materialistische Forschung erklärt - keineswegs Gegner der die bürgerliche Familienideologie favorisierenden mittleren Gattung sind. Als aufgeklärte Bildungsträger sind sie im Gegenteil häufig ihrer Zeit voraus. Sie begrüßen Stücke wie La Harpes religionskritisches *drame Mélanie*, das erst mit den Revolutionsjahren öffentlich aufgeführt werden darf. Grimm stellt sich im Weiteren in den Dienst des pro-bürgerlichen *genre sérieux*, indem er beispielsweise von Spekulationen über mögliche Aufschiebungen der Premiere *Albert I.* an der *Comédie Française*<sup>252</sup> berichtet. Seine besondere Aufmerksamkeit findet Sedaines *Le philosophe sans le savoir*, das sich kritisch mit dem Vorurteil auseinandersetzt, demzufolge ein verarmter Adel keinen Handel treiben und arbeiten darf. Als versierter Theaterkenner begeistert sich Grimm für Sedaines *drame bourgeois Le philosophe sans le savoir*, welches sich aufgrund seiner Bühnenqualitäten deutlich vom *gros* der in jenen Jahren publizierten *dramas* abhebt und zum alles überragenden Bühnenerfolg des *genre sérieux* mit einer bis ins 20. Jahrhundert hineinreichenden Aufführungsgeschichte wird. Grimms Kommentare umfassen interessanterweise auch *dramas*, die Gegner des *genre sérieux* an Frankreichs höchster Bühne, der *Comédie Française*, laut werden lassen. Dies trifft vor allem auf Fenouillot de Falbaires *L'honnête criminel* zu. Grimm stellt sich vorbehaltlos in den Dienst dieses Autors, der führender Vertreter des gesellschaftsbezogenen *drame bourgeois* ist und dem offenbar aufgrund einer deutlichen ideologischen Radikalisierung des *genre sérieux* mit Stücken, wie *L'orphelin anglais* oder *Le fabricant de Londres*, der Durchbruch nicht gelingt. Zu Falbaires bekanntestem *drame philosophe L'honnête criminel* verfasst Grimm nach Erscheinen des Stückes einen Artikel, mit dem er die Absicht verfolgt, seine Leserschaft für Falbaire und dessen *drame* zu begeistern, das die Verfolgung von Protestanten im *Ancien-Régime* kritisch beäugt. Die Falbaires *drame* zugrundeliegende authentische Begebenheit aufdeckend, verfasst Grimm einen Artikel zur Rehabilitierung des Protestanten Fabre, der Vorbild für die Titelfigur des *L'honnête criminel*<sup>253</sup> ist.

---

<sup>251</sup> *Mélanie*, *Correspondance littéraire* mars 1770, t. 8: 471.

<sup>252</sup> *Correspondance littéraire* 1765, t. 6: 402-404; 438-446 und *Correspondance littéraire* novembre 1772, t. 10: 89-92.

<sup>253</sup> Im November 1767 berichtet er ausführlich vom Schicksal des 1756 verurteilten Protestanten Fabre. 1768 veröffentlicht er zwei Schreiben von dessen Verwandten und Bekannten. Im Mai 1768 meldet Grimm, dass Fabre den „état de citoyen“ wiedererlangt habe. *Correspondance littéraire* novembre 1767, t. 7: 482-488; janvier 1768, t. 8: 4-7; 1er mai 1768, t. 8:74.

Darüber hinaus erfasst Grimm das *genre sérieux* als gesamteuropäisches Phänomen und berichtet in Übereinstimmung mit dem *Journal encyclopédique* als zweitem großen Aufklärerblatt, das seine Leserschaft in ganz Europa hat<sup>254</sup>, von den erfolgreichen Aufführungen und Publikationen bürgerlicher Trauerspiele im Ausland.<sup>255</sup> Nicht nur in ideologischer Ausrichtung, sondern auch in quantitativer Hinsicht liefern die beiden Aufklärungsorgane *Journal encyclopédique* und *Correspondance littéraire* die mit Abstand meisten Informationen zum *genre sérieux*, mit denen sie Aufschluss geben über dessen Wirkung und Resonanz auf den Bühnen sowie über bedeutsame Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt. Deutlich wird, dass das *genre sérieux* als Ausdrucksmedium der gesellschaftlich progressiven Kräfte des *Ancien Régime* in den aufklärerisch orientierten literarischen Journalen rezipiert und propagiert wird.

Den Beginn vorliegender Analyse zur Zeitschriftenrezeption des *genre sérieux* markiert die Veröffentlichung von *Le fils naturel* in 1757. Dieses erste, vorsichtig gattungsübergreifend als *comédie* bezeichnete *drame* steuert Diderot als genialer Schöpfer der neuen dramatischen Zwischengattung bei, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Frankreichs Bühnen revolutionieren soll. Dass führende Theaterinstitutionen, allen voran die *Comédie Française*, dem Innovationsanspruch der *drame*-Verfasser, die rasch auf Diderot folgen, nicht gerecht werden, sondern mit Aufführungsverboten die Entwicklung des jungen *genre sérieux* verlangsamen, teilweise sogar zum Stillstand bringen, wird nachfolgende Untersuchung zur Zeitschriftenrezeption im Detail zeigen.

Die Besprechungen in den Zeitschriften *Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire* und *Année littéraire* erscheinen generell in rascher Reaktion auf Neuinszenierungen oder Veröffentlichungen. Auch im Falle von *Le fils naturel* reagieren sie prompt und stufen in ihren ausführlichen Kritiken Diderots Stück als literarisches Novum ein. Diderots mustergebendes *drame* und seine neue Gattungsschöpfung hat für die Redakteure, die die öffentliche Meinung in literarischen Fragen lenken, nicht nur ein innovatorisches Potential, sondern auch eine die tradierten literarischen und dramaturgischen Normen bedrohende Sprengkraft inne. Dies belegt die Rezeption im *Mercure de France* als größter französischer Zeitschrift und offiziellem Organ der

---

<sup>254</sup> Grimm verschickt das *Journal encyclopédique* teilweise mit an seine hocharistokratischen Abonnenten.

<sup>255</sup> Die *Correspondance littéraire* stellt Lessings *Miss Sara Sampson*, das *Bildnis der Dürftigkeit* und Friedels *Nouveau théâtre allemand* vor. Das *Journal encyclopédique* bespricht u.a. das bürgerliche Trauerspiel *Charles Drontheim*.



Monarchie, das zu einer „liniengetreuen“ Berichterstattung verpflichtet ist. Offenbar aus taktischen Gründen verzichtet es ganz auf die Berichterstattung von der Veröffentlichung bzw. Aufführung des *Fils naturel*. Sein Schweigen bricht das königliche Journal erst acht Jahre später mit der Rezension von Sedaines *Le philosophe sans le savoir*, das als großer Bühnenerfolg der mittleren dramatischen Gattung zu Ansehen verhilft und zu ihrer Etablierung entscheidend beiträgt. Diderot als führender Kopf der Aufklärer und Encyclopäisten wird jedoch auch weiterhin totgeschwiegen: *Le fils naturel* und *Le père de famille*, seine beiden prototypischen *dramas*, werden erst mit mehr als zehnjähriger Verspätung besprochen. Zu diesem Zeitpunkt hat das *genre sérieux* seine eingeschworene Anhängerschaft bei Theatergängern wie Lesern bereits gefunden. Generell ist im Gesamtüberblick der Theaterreportagen der Stellenwert des *genre sérieux* im *Mercure de France* bestenfalls als geringfügig einzustufen. Pro Jahr erscheinen nicht mehr als zwei bis drei Rezensionen, Nach Übernahme des Journals in 1777 durch Pankoucke, der den Schwerpunkt auf die politische Berichterstattung verlegt, bleiben im *Mercure de France* als größtem französischen Periodikum, das einen enormen Einfluss auf die Öffentlichkeit hat, weitere *drame*-Besprechungen völlig aus. Das *genre sérieux* verliert damit ein wichtiges Diskussionsforum. Allerdings ist bei genauerem Hinsehen der Schaden begrenzt, weil der *Mercure de France* zu keinem Zeitpunkt Förderer der neuen Zwischengattung gewesen ist und dem *genre sérieux* weitere Negativkritiken erspart bleiben.

Dasselbe gilt für die *Année littéraire*, bei der sich die Übernahme durch Stanislas Fréron negativ auf die journalistische Verbreitung des *genre sérieux* auswirkt, dieses Blatt im Grunde jedoch vom Weggang eines seiner prominentesten Gegner aus dem konservativen literar-kulturellen Lager profitiert. Während Vater Elie bis zu seinem Tod im Jahr 1776 mit nur einer Ausnahme alle größeren *drame*-Aufführungen<sup>256</sup> sowie eine beachtenswerte Anzahl neuer Publikationen unbekannter *dramas*<sup>257</sup> rezensiert, erscheinen bis zur Einstellung des Blattes in 1790 nur noch wenige vereinzelte Kritiken, meist zu Werkausgaben bekannterer *drame*-Autoren jener Zeit.<sup>258</sup>

Nach Frérons Tod und Pankouckes Einstieg beim *Mercure de France* konzentriert sich

---

<sup>256</sup> Hierbei handelt es sich erstaunlicherweise um *Le philosophe sans le savoir*, der unumstritten größte Bühnenerfolg des *genre sérieux*, der ebenso wie die beiden musterbildenden *dramas* Diderots vom *Mercure de France*, „totgeschwiegen“ wird.

<sup>257</sup> *Le joueur* 1762, *L'orpheline* 1766, *Gesancour et Clémentine* 1768, *Les amants désespérés*, *La vraie mère* 1772, *La dame de charité* 1775.

<sup>258</sup> Brêt *Théâtre* 1778, La Harpe *Œuvres* 1778, Saurin *Œuvres* 1783, Cubières *Théâtre moral* 1784, Dampierre *Théâtre* 1787.

damit die Zeitschriftenrezeption auf die beiden Aufklärungsblätter, zumal auch das *Journal des Théâtres* in 1778 eingestellt wird, das informative Rezensionen zu Provinzaufführungen des *genre sérieux* beigesteuert hat. Die Beiträge zur mittleren dramatischen Gattung in der *Correspondance littéraire* und dem *Journal encyclopédique* halten sich zahlenmäßig in etwa die Waage. In beiden Blättern markiert *Le fils naturel* den Beginn der journalistischen Beschäftigung mit dem *drame*, die in der Geheimkorrespondenz bis zur Emigration Melchioris ins Jahr 1772 hineinreicht. Im *Journal encyclopédique* lässt sie von 1776 an deutlich nach. Die drei letzten Rezensionen erscheinen in 1786, dem Jahr der Übernahme durch Weissenbruch. Die Redaktion, die sich immer stärker am aktuellen kulturellen Tagesgeschehen orientiert, konzentriert sich dabei gegen Ende ausschließlich auf Theateraufführungen, während gedruckte Neuerscheinungen unberücksichtigt bleiben.

Auch bei der *Correspondance littéraire* wirkt sich der Organisationswandel und Wechsel von Grimm zu Meister direkt auf die Rezeption des *genre sérieux* aus. Grimms Berichterstattung ist von Beginn an stark an der Erfassung kultureller Kontroversen orientiert. Mit Vorliebe berichtet er von *dramen*, die im traditionellen, monarchistisch gelenkten Theaterbetrieb für negative Schlagzeilen sorgen: aufgrund ihrer Neuheit,<sup>259</sup> wegen des Aufführungsverbotes<sup>260</sup> oder wegen verzögerter Premieren durch die Zensur.<sup>261</sup> Daneben weitet Grimm seine journalistischen Kritiken auf die Provinzbühnen aus, an denen das *genre sérieux* große Erfolge feiert.<sup>262</sup> Darüber hinaus rezensiert er zahlreiche Stücke, die im Anschluss an die erfolgreichen *dramen* der späten sechziger sowie frühen siebziger Jahre erscheinen und sich mit diesen auf der literarischen Metaebene auseinandersetzen.<sup>263</sup> Mit Meisters Übernahme der *Correspondance littéraire* im März 1773 verlagert sich die Berichterstattung dann allerdings ausschließlich auf das kurzlebige aktuelle Kulturleben mit Kritiken, die von nun an die neuesten Pariser Inszenierungen kommentieren, während Buchvorstellungen unberücksichtigt bleiben. Bezüglich des Aufkommens zeitgenössischer Rezensionen zum *genre sérieux* in den französischen literarischen Journalen gilt es zu berücksichtigen, dass die mittlere dramatische Gattung nach den beschriebenen personellen Umstrukturierungen der *Année littéraire* in 1777 und des *Mercure de France* in 1778 auch in den beiden pro-

---

<sup>259</sup> *L'humanité, Zamir* 1761.

<sup>260</sup> *L'honnête criminel* 1768, *Mélanie* 1770, 1772.

<sup>261</sup> *Le philosophe sans le savoir* 1765, 1766, *Albert I.* 1772.

<sup>262</sup> *Le déserteur* 1770, *Lucie* 1773.

<sup>263</sup> *Le roué vertueux* 1770, *Le vertueux mourant* 1771, *La vraie mère, Clarisse* 1771.

aufklärerischen Periodika an Gewicht verliert. Kontroverse *dramas*, die sich nicht in gängige Schemata pressen lassen, des kommerziellen Risikos wegen nicht zur Aufführung gelangen, sondern nur im Druck erscheinen, bleiben seit Ende der 1770er bzw. Anfang der 1780er Jahre von der Berichterstattung durch die literarische Presse ausgeschlossen. Bei Etienne/Martainville und Geoffroy,<sup>264</sup> die wichtige Informationen zum französischen Theaterleben der unmittelbaren vor- und nachrevolutionären Jahre geben, fällt das *genre sérieux* ab 1789 in der Gunst der Berichterstatter hinter klassizistischen Tragödien, *faits divers*, *mélodrame* und weitere modische dramatischen Spielarten zurück, die auf der Bühne Erfolg haben. Der Fortgang des *genre sérieux* in den Jahren vor und nach der Revolution ist von daher in quantitativer wie qualitativer Hinsicht weniger umfassend dokumentiert.

Folgende Angaben runden die statistische Erhebung zur zeitgenössischen Zeitschriftenrezeption des *genre sérieux* ab: Nahezu alle Uraufführungen an der *Comédie Française* (später *Théâtre de la Nation* und *Théâtre de la République* genannt) sowie der *Comédie Italienne* werden in mehreren Journalen ausführlich und zeitgleich vorgestellt. Dies spricht für ein deutliches Interesse der Journalisten an der neuen Zwischengattung. Größte Aufmerksamkeit finden folgende *dramas*, die in allen vier großen Zeitschriften parallel besprochen werden: *Eugénie* (*Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Mercure de France*, *Année littéraire* 1767, *Mercure de France* 1777), *Le déserteur* (*Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Mercure de France*, *Année littéraire* 1770), *Le fabricant de Londres* (*Correspondance littéraire* 1770, *Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Mercure de France*, *Année littéraire* 1771), *Les deux amis* (*Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Mercure de France*, *Année littéraire* 1770), *Le vindicatif* (*Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Mercure de France*, *Année littéraire* 1774) und *L'école des mœurs* (*Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Mercure de France*, *Année littéraire* 1776). Dies sind teilweise gänzlich neue Ergebnisse. Bei *Le fabricant de Londres*, *Le vindicatif* sowie *L'école des mœurs* handelt es sich um *dramas*, die inzwischen völlig in Vergessenheit geraten sind. Die Unkenntnis dieser früher Aufsehen erregenden Stücke hat zu Fehleinschätzungen bezüglich des Entwicklungsganges und Stellenwertes des

---

<sup>264</sup> Neben den weinerlichen Komödien Nivelle de la Chaussées und den bekannten *dramas* Diderots, Sedaines, La Harpes, Merciers und Falbaires analysiert Geoffroy Beaumarchais' *Mère coupable*, Monvels *La jeunesse du duc de Richelieu*, Neufchâteaus *Paméla* und Mme Molés *Misanthropie et repentir*. Etienne und Martainville stellen noch weitere nachrevolutionäre *dramas* vor, insbesondere Layas *Les dangers de l'opinion* und Falkland.

*genre sérieux* geführt, wie nachfolgende Detailanalysen aufdecken sollen. Soviel lässt sich an dieser Stelle bereits festhalten: Mit *Le philosophe sans le savoir* (*Correspondance littéraire* 1765, *Journal encyclopédique*, *Mercure de France* 1766), *Béverley* (*Correspondance littéraire* 1767, *Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Année littéraire* 1768) sowie *Lucie* (*Mercure de France*, *Année littéraire* 1772, *Correspondance littéraire* 1773) stehen die drei größten Aufführungserfolge aus Paris und der Provinz in der Statistik der Rezensionen nicht an erster, sondern erst an zweiter Stelle, weil sie in nur drei der vier großen Journalen besprochen werden. Damit bleibt die durch die Presse gesteuerte Wirkung des *genre sérieux* auf die literarische Öffentlichkeit der damaligen Zeit hinter der direkten Rezeption durch Theaterkenner und -liebhaber zurück. Teile der periodischen Presse entziehen sich der Diskussionskultur und partizipieren nicht an der öffentlichen Meinungsbildung zum *genre sérieux*. Dies wirkt sich nachteilig auf die Weiterentwicklung und Akzeptanz der jungen dramatischen Zwischengattung beim zeitgenössischen Publikum aus.

Ihrer Aufgabe, ihre Leser auf die Drucklegung neuer *dramas* hinzuweisen, kommen die Journalisten mit viel Einsatz und Gründlichkeit nach. In den Jahren 1768 bis 1776 stellen sie eine beachtliche Anzahl unbekannter *dramas*<sup>265</sup> vor, die größtenteils nicht an die Theater gelangen bzw. in Paris mit Aufführungsverbot belegt sind. Damit erweist sich die Presse als wichtiges Medium öffentlicher Meinungsbildung. Als aktives literarisches Organ treibt sie die öffentliche Diskussion mit der Vorstellung von *dramas* voran, die nicht auf die Bühne kommen. Zu den Spitzenreitern dieser vielbesprochenen, im *Ancien Régime* jedoch nicht aufgeführten Stücke zählen mit *L'honnête criminel* (*Correspondance littéraire*, *Mercure de France*, *Année littéraire*, 1767, *Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire* 1768) und *Mélanie* (*Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire*, *Mercure de France*, *Année littéraire* 1770, *Correspondance littéraire* 1772) zwei religionskritische Stücke. Das Interesse der periodischen Presse ist groß. Beide Stücke werden in allen vier, in vorliegender Studie untersuchten Journalen teilweise

---

<sup>265</sup> Es handelt sich um *Gesancour et Clémentine* (*Année littéraire* 1768), *Les amants désespérés* (*Journal encyclopédique*, *Année littéraire* 1768), *Les honnêtes gens* (*Journal encyclopédique* 1769), *La pitié filiale* (*Journal encyclopédique* 1769), *Le roué vertueux* (*Correspondance littéraire* 1770), *Le vertueux mourant* (*Correspondance littéraire* 1771), *La vraie mère* (*Correspondance littéraire* 1771, *Année littéraire* 1772), *Clarisse* (*Correspondance littéraire* 1771), *Le faux ami* (*Journal encyclopédique* 1772), *Les amants généreux* (*Correspondance littéraire* 1774), *M. Cassandre* (*Correspondance littéraire* 1774, *Journal encyclopédique* 1775), *La dame de charité* (*Année littéraire* 1775), *Georges et Molly* (*Mercure de France* 1775), *Les égarements du cœur* (*Journal encyclopédique*, *Correspondance littéraire* 1776), *Joachim* (*Journal encyclopédique*, *Année littéraire* 1776), *Cécile* (*Journal encyclopédique* 1776).

sogar mehrfach hintereinander rezensiert. Damit nicht genug: Als die beiden religionskritischen *dramas* nach der Revolution endlich in Paris ihre Uraufführung haben, kommentiert Meister die verspäteten Premieren ausführlich in der *Correspondance littéraire*.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten: Die angeführten Daten und Belege sprechen *grosso modo* für ein konstantes Interesse der literarischen Periodika am *genre sérieux* mit einer beachtenswerten Anzahl von Rezensionen aufgeführter und/oder publizierter *dramas*, die inzwischen zu einem großen Teil vergessen sind.

### 3. Zur Chronologie der Gattungsdiskussion

Im chronologischen Überblick zeichnen sich sechs Rezeptionsphasen ab, die den herausragenden *dramas* folgen. In der ersten Phase (1757-1766) richten die Kritiker ihr Augenmerk auf Diderots Musterstücke (*Le fils naturel*, *Le père de famille*) und Sedaines Erfolgsstück *Le philosophe sans le savoir*. In der zweiten Phase (1767-1770) erlebt die junge Zwischengattung einen „Boom“ an der *Comédie Française* mit vielbeachteten Bühnenerfolgen (*Eugénie*, *Béverley*, *L'orphelin anglais*, *Les deux amis*). Daneben erregt sie mit zwei mit Aufführungsverbot belegten Skandalereignissen (*L'honnête criminel*, *Mélanie*) und weiteren unbekannteren Stücken Aufsehen. Die dritte Phase (1770-1776) liefert Belege über die Misserfolge am königlichen Schauspielhaus (*Le fabricant de Londres*, *Le fils naturel*, *Le vindicatif*, *L'école des mœurs*) und die lebhafte Debatte um Merciers Stücke (*Le déserteur*, *Jean Hennuyer*, *Le faux ami*, *Le juge*, *La brouette du vinaigrier*, *Natalie*, *Jenneval*) sowie seine poetologische Schrift *Nouvel essai sur l'art dramatique*. In der vierten Phase (1777-1788) kündigt sich der Niedergang am *Théâtre Français* mit *Clémentine et Desormes* und *La discipline militaire* an, während das *genre sérieux* parallel hierzu am *Théâtre Italien* mit Merciers alten Stücken, die zuvor bereits an den großen Provinzbühnen Frankreichs erfolgreich gezeigt wurden (*Jenneval*, *Natalie*, *Le déserteur*, *L'indigent*, *La brouette du vinaigrier*), und weiteren neuen *dramas* (*Le comte d'Olbourg*, *L'habitant de la Gouadeloupe*, *Féodor et Lisinka*) seinen Aufstieg nimmt. Im Zeitraum von 1789 bis 1792, der fünften Phase, kommentieren die Kritiker die Wiederaufnahme alter, im *Ancien Régime* teilweise verbotener Stücke an den führenden Pariser Theatern (*Le fils naturel*, *Le paysan magistrat*, *L'honnête criminel*, *Mélanie*) sowie zahlreiche Neuerscheinungen, die in der Mehrzahl die großen Themen der

Revolution aufgreifen (*L'esclavage des noirs, Les dangers de l'opinion, Jean Calas, Les victimes cloîtrées, Paméla, La mère coupable*).

### 3.1. Erste Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion

In der ersten Rezeptionsphase (1757-1766) richten die Kritiker ihr Augenmerk auf Diderots Musterstücke (*Le fils naturel, Le père de famille*) und Sedaines *Le philosophe sans le savoir*. In den frühen Kritiken bestimmt die Gattungsdiskussion um die mittlere Dramengattung die Debatte in den untersuchten Zeitschriften.

#### 3.1.1 Diderot. *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu*, comédie en cinq actes et en prose (1757)

*Le fils naturel* (1757) als erstes *drame* bleibt für alle nachfolgenden Verfasser der mittleren Gattung Musterstück und Vorbild. Diderot verfasst das Stück gegen Ende des Sommers im Jahr 1756. In 1757 kommt es auf der Privatbühne des duc d'Ayen in Saint-Germain-en-Lay zur ersten Aufführung. Erst in 1771 wird das Stück dann an der *Comédie Française* der Öffentlichkeit zum ersten Mal gezeigt. Bei der spannungsvoll erwarteten Erstveröffentlichung desselben Jahres, die der Niederschrift vierzehn Jahre hinterher hinkt, erzielt *Le fils naturel* die Aufmerksamkeit von *tout Paris*. Insbesondere bei der *parti philosophe* findet Diderot seine Anhängerschaft.

Dem Stück gehen Prolog und Epilog voraus, die sich im Wesentlichen auf die Veröffentlichungsgeschichte des *drame* beziehen. *Le fils naturel* ist klar strukturiert und hat drei inhaltliche Hauptteile. Auf die Darstellung eines verwirrenden „Liebeskarussells“, in dem sich alle Hauptfiguren befinden, folgt der Bericht eines alten, zu Unrecht eingekerkerten Mannes, sowie der Triumph einer tugendhaften Familie. Kennzeichnend für das Stück ist ein düsteres Stimmungsbild, da sämtliche Hauptfiguren einer erdrückenden Melancholie erliegen. Sie fühlen sich allein „Tout m'abandonne...“<sup>266</sup>, empfinden „cette tristesse“<sup>267</sup>, jeder ist „sombre et mélancolique“<sup>268</sup>. Ihre Traurigkeit hat

---

<sup>266</sup> Ich zitiere hier und im Folgenden nach der Erstausgabe: Denis Diderot. *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu*, comédie en cinq actes et en prose. Amsterdam, Michel Rey 1771: 22.

<sup>267</sup> Ibid. 32.

<sup>268</sup> Ibid. 52.

ihre Ursache darin, dass die in einem Landschloss lebenden, meist aristokratischen Personen unglücklich ineinander verliebt sind und sich vor dem Auge des Zuschauers ein kunstvoll arrangierter Liebesreigen abspielt, der mit den Gemälden Watteaus die Feinheit der Gefühle teilt, jedoch nichts von der Heiterkeit des Rokokos verspüren lässt. Im Gegenteil: Der junge, tugendhafte und hochsensible Dorval, der der im Zentrum stehende bürgerliche Held ist, zeigt sich unglücklich, weil er mit Rosalie die Braut seines besten Freundes Clairville begehrt. Er fühlt sich wider besseren Wissens geradezu magisch von ihr angezogen. Rosalie soll Dorvals besten Freund Clairville heiraten. Deshalb ringt sich der unglücklich liebende Dorval nach kräftezehrenden, inneren Kämpfen dazu durch, auf die junge Frau zu verzichten und sie seinem Freund zu überlassen. Constance, Clairvilles Schwester, liebt Dorval und ist unglücklich, weil dieser ihr gegenüber kälter wird und dann auch noch unverhofft abreisen will. Sie ahnt nichts von seiner Zuneigung zu Rosalie. Diese junge schöne Frau wiederum fühlt, dass ihre Liebe zu Clairville erlischt und sie sich stärker zu Dorval hingezogen fühlt, weil dieser sie in höchstem Maße fasziniert. Da es sich bei den genannten Hauptfiguren nicht um *libertins* handelt, die hedonistischen Genuss suchen, sondern um Privatpersonen, die sich von ihrer bürgerlichen Moral zu einem Leben in Reinheit und Askese verpflichten lassen, durchleben sie Krisen und innere Qualen auf der Suche nach einer moralisch adäquaten Lösung der Probleme.

Von schlechtem Gewissen geplagt bekennt Rosalie: “Je m'accable sans cesse de reproches; (...).“<sup>269</sup> Clairville erklärt: „Avec quel ménagement, quelle délicatesse j'ai imposé silence à la passion la plus forte!“<sup>270</sup> Dank ihrer Seelenstärke gelingt beiden am Schluss die Rückkehr zur bürgerlichen Familienordnung. Bevor dies jedoch der Fall ist, führt die Verzweiflung Rosalie an die Grenzen des Erträglichen. Sie ist Opfer omnipotenter Todessehnsüchte ebenso wie Dorval: „je vais mourir de douleur“<sup>271</sup>, „je voudrais être morte!“<sup>272</sup> Dorval lehnt den Freitod als Ausweg aus seiner Misere ab und erkennt in sich selbst seinen eigentlichen Feind, den er bekämpft: „...qui me sauvera de moi-même?“<sup>273</sup> Am Schluss erweisen sich die Seelenaufregungen als unbegründet. Der zu Unrecht inhaftierte Vater Rosalies kehrt heim und teilt sein großes Vermögen mit seinen beiden Kindern, zu denen überraschenderweise auch Dorval als natürlicher Sohn zählt. Dessen Zuneigung zu Rosalie entpuppt sich damit als inzestuöse Geschwisterliebe. Der

---

<sup>269</sup> Ibid. 17.

<sup>270</sup> Ibid. 10.

<sup>271</sup> Ibid. 24.

<sup>272</sup> Ibid.

<sup>273</sup> Ibid. 18.

Weg ist frei für die Vermählung der beiden Paare, die von Beginn an füreinander bestimmt waren. Die Schlusszene zeigt die glückliche Großfamilie mit ihrem Hauspersonal zu einem imposanten Gruppentableau vereint.

Zum Zeitpunkt des Erscheinens sind die Reaktionen auf Diderots Stück positiv, weil sich die literarische Elite von der Innovation durch die mittlere dramatische Gattung eine Erneuerung der Bühne verspricht. Die wichtigsten Zeitschriften berichten ihren Lesern von Diderots erstem *drame* als einem Theaterstück, das mit den in der Jahrhundertmitte des 18. Jahrhunderts gängigen Tragödien und Komödien bricht, derer die *république des lettres* bereits hinlänglich überdrüssig ist. *Le fils naturel* wird in der literarischen Presse häufig besprochen, weil sich Diderots Erstlingsdrame in den Dienst der Aufklärung stellt. Unter Mitheranziehung der theoretischen Vorgaben aus den *Entretiens sur le fils naturel* einigen sich die Journalisten in ihren Artikeln auf die nachfolgend aufgeführten Gattungsmerkmale des *genre sérieux*, die von Diderots Nachfolgern in deren *dramas* auch übernommen werden. Es handelt sich hierbei, wie nachfolgend mittels zeitgenössischer Rezeptionsbelege aus der literarischen Presse belegt wird, erstens um die häusliche Wirklichkeit und bürgerliche Arbeitsweise der Protagonisten, zweitens die ernsthafte, moralische Zeichnung der Charaktere, drittens die Rührung und den Tränenkult sowie viertens die pathetische Sprache, die in die *langage de la passion* mündet.

Hauptmerkmal ist für das *Journal encyclopédique* die häusliche Wirklichkeit.<sup>274</sup> Das literarische Journal definiert Diderots Stück als „Tableau des situations domestiques peint dans la plus exacte vérité“ sowie als „Comédie de famille, dont le Père, les enfans et les domestiques de la maison rendent une action.“ Dieses häusliche Leben wirke auf der Bühne authentisch dank vieler „petits détails de la société“<sup>275</sup>, zu denen Requisiten wie Brieftasche, Brief, Mütze und Schwert oder die Möbel des einen Salon zeigenden Bühnenbildes zählen. Wichtig für das im *drame* Diderots wiedergegebene Gesellschaftsbild ist vor allem die *condition*.<sup>276</sup> Grimm sieht im Auftreten einander gleichgestellter, lebensnaher und tugendhafter Protagonisten anstelle konventioneller Bühnenfiguren den Hauptvorteil des *genre sérieux*. Dorval verkörpere in idealtypischer

---

<sup>274</sup> Das *Journal encyclopédique* definiert in seiner Besprechung von Diderots *Le fils naturel* die neue Gattung als „Tableau des situations domestiques peint dans la plus exacte vérité“ und „Comédie de famille, dont le Père, les enfans & les domestiques de la maison rendent une action.“ *Journal encyclopédique*, avril 1757, t. III, 2e partie: 129 und 120.

<sup>275</sup> *Le père de famille*, *Année littéraire* 1761, t. III: 292.

<sup>276</sup> Vgl. zu *Le fils naturel*: *Année littéraire*, lettre VI, 30.6. 1757, t. IV: 169 und *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* Paris, Notices, notes, table générale Maurice Tourneux, Paris, Garnier 1878; novembre 1771, t. 9: 357.



Weise die bürgerliche *condition*.<sup>277</sup> Trotz unbekannter Abstammung ist er über Finanzgeschäfte zu einem ansehnlichen Vermögen gekommen. Der Kaufmannsstand wird zusätzlich aufgewertet, da auch der Aristokrat Clairville, der zu verarmen droht, Dorvals Beispiel folgen und arbeiten will: „le commerce est presque le seul où les grandes fortunes soient proportionnés au travail, à l'industrie, aux dangers qui le rendent honnêtes.“<sup>278</sup> Aussagen wie diese, die eine Verwischung der Standesgrenzen zwischen Großbürgertum und Adel implizieren und das Vorurteil, Aristokraten dürften keinen Handel treiben, in Frage stellen, sind in den Jahren 1757 bzw. 1770 bei der Premiere offenbar zu gewagt, so dass die Presse sie vorsichtshalber kommentarlos übergeht.

Stärker als die häusliche Wirklichkeit werden in *Le fils naturel* Figurenzeichnung und *condition* eingehend abgehandelt. Diderots Stück - so wie es für das *genre sérieux* generell gilt - wird an der Empfindsamkeit der Protagonisten und der rührenden Wirkung gemessen, die die schauspielerische Interpretation der Hauptdarsteller beim Publikum auslöst. Die vier Hauptpersonen finden folgendes Echo in der Presse: Weibliche Hauptfigur ist Clarence, die als *femme philosophe* einen neuen Frauentypus darstellt. Erstaunlicherweise ist Frérón, der Traditionalist, derjenige, der ihre Figurenzeichnung lobend hervorhebt: „M. Diderot a fait tout ce qu'il a pû pour nous rendre sa *Constance* respectable; il la représente comme une Virtuose, une philosophe, une femme pleine de vertus & de sentimens.“<sup>279</sup> Wie Grimm berichtet, sind die Dialoge zwischen Constance und Dorval stark aussagekräftig, weswegen sie auf keinen Fall für die Bühne gekürzt werden sollten. Einziger Schwachpunkt ist das schlechte Spiel Mme Prévilles, deren Interpretation der Constance als *femme philosophe* diese wichtige Frauenrolle nicht richtig zur Geltung gebracht hat: „les conversations de Constance et de Dorval ne paraîtront pas trop longues lorsqu'elles seront bien jouées; elles ne l'ont point été.“<sup>280</sup> Mme Prévilles Unvermögen mag mit ein Grund dafür sein, dass die kluge Frau im *genre sérieux* in der Folge keine Schule macht. Stattdessen begegnen wir mit Rosalie der in den späteren *dramas* klar dominierenden Erfolgsfigur der *vertu persécutée*: einer jungen sentimentalischen Frau, „la finesse du goût“<sup>281</sup>, die hilflos ist, ständig in Tränen ausbricht, dabei mit ihrer „simplicité si pathétique“<sup>282</sup> und „je ne sais quoi de vague et de délie dans

---

<sup>277</sup> *Correspondance littéraire* nov. 1771, t. 9: 357; *Année littéraire* 1757, lettre VI: 169.

<sup>278</sup> *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu*, Amsterdam 1771: 62.

<sup>279</sup> *Année littéraire* 1757, lettre VI: 166.

<sup>280</sup> *Correspondance littéraire* novembre 1771, t. 9: 311.

<sup>281</sup> *Ibid.*: 355.

<sup>282</sup> *Ibid.*

le discours“<sup>283</sup> Mitleid und Aufmerksamkeit bei Mitspielern wie Publikum erregt. Fréron ist begeistert von der schwachen, dem Tode nahen weiblichen Tugend. Gemeinsam mit den restlichen Journalisten ist er sich dahingehend einig, dass diese neue weibliche Bühnenheldin mit ihrer „tendre ingénuité de Rosalie“<sup>284</sup> zum Erfolg von Diderots Erstlingsdrame gereiche. Als besonders gelungene Figurenschöpfung werde sie über Clairville ergänzt: „Ces deux caractères sont dessinés, en général, avec vérité.“<sup>285</sup> Die Hauptfigur Dorval zählt zu den im *genre sérieux* dominierenden melancholischen Helden, die das Publikum des 18. Jahrhunderts offenbar besonders ansprechen. Dennoch übt Fréron an der Titelfigur starke Kritik. Dorval sei als *fils naturel* ein Bastard, der nichts auf der Bühne verloren habe: „D'ailleurs, la bâtardise (...) n'est qu'un défaut civil; il n'y a en cela ni vice ni ridicule à corriger; un bâtard, précisément comme bâtard, n'est donc point propre au théâtre.“<sup>286</sup> Auch die Geschwisterliebe Dorvals, die aus dem heimlichen Verwandtschaftsverhältnis zu Rosalie hervorgehe, verurteilt Fréron als „des idées révolutionnaires d'une liaison incestueuse.“<sup>287</sup> So übertrieben wie unversöhnlich Frérons Anmerkungen auch sein mögen, seine Frage nach der im Grunde unverständlichen Attraktivität Dorvals, der sich Constance, Sophie wie Clairville nicht zu entziehen vermögen, erscheint aus heutiger Sicht berechtigt:

Mais par quel pouvoir magique ce Dorval est-il l'enchanteur de toutes les belles du canton? Il est sombre, rêveur, triste; il a de la vertu, mais elle est austère; des mœurs, sauvages. Un être de cette trempe (...) est-il fait pour inspirer subitement les passions les plus violentes?<sup>288</sup>

Auch in seinen Darlegungen bezüglich des Gesamtarrangements der Bühnenfiguren ist Frérons Kritik Recht zu geben. Er bemängelt, dass Diderot den durchweg tugendhaften keine unmoralischen Charaktere als Kontrast gegenübergestellt hat. Die unterschiedslos guten Helden lassen wenig Spannung aufkommen:

Tous les rôles de cette pièce me paroissent jettés dans le même moule; depuis les maîtres jusqu'aux valets, tout le monde y est vertueux, tout le monde y parle avec la même pureté, la même justesse; ce qui répand de la monotonie dans l'ouvrage, le Théâtre demande des contrastes.<sup>289</sup>

---

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> *Année littéraire* 1757, lettre VI: 172.

<sup>285</sup> Ibid.

<sup>286</sup> Ibid.: 160.

<sup>287</sup> Ibid. 159.

<sup>288</sup> Ibid. 167.

<sup>289</sup> Ibid. 170.

Der zeitgenössische Erfolg von Diderots Erstlingswerk hängt von Rührung und Weinen als obersten Wirkintentionen des *genre sérieux* ab. Mitte des 18. Jahrhunderts verzaubern Antihelden wie Dorval das Publikum, weil es sich in deren Unglück gefühlvoll versenkt und dabei die eigene Sensibilität spürt. Interessanterweise gehen die Kritiker in diesem Kontext ausführlich auf den Empfindsamkeitskult im *genre sérieux* ein. Die Ankunft Lisimons beispielsweise ist für das zeitgenössische Publikum ein emotionaler Höhepunkt: „L'arrivée du père, ses discours, ont versé des larmes.“<sup>290</sup> Laut *Journal encyclopédique* liegt die Stärke von Diderots *Le fils naturel* darin, dass es den Zuschauer dazu bringe, „ces larmes délicieuses que verse un cœur pur, lorsqu'il voit la vertu triomphante“ zu weinen. Die Schlusszene des zweiten Aktes, die den unglücklichen Dorval zeigt, ist eine weitere Lieblingssequenz des Publikums, das sich von ihr in höchstem Maße gerührt sieht: „Ses larmes couleront de vos yeux à la fin du second acte.“<sup>291</sup>

Für die zeitgenössische Presse ist nach dem Tränenkult die nächste wichtige Neuerrungenschaft des *drame* Diderots der emotionsvolle, gefühlsbetonte Sprachstil, für den sich Zuschauer wie Kritiker begeistern. Dorval äußert sich einem Tugendhelden gemäß wie folgt: „J'aurais donné ma vie pour recueillir une des larmes qui coulaient de ses yeux...“<sup>292</sup> oder: „leur âme est semblable au cristal d'une onde pure et transparente, où le spectacle tranquille de la nature, s'est peint.“<sup>293</sup> Will man Grimm folgen, der eine Aufspaltung des Publikums in einen kultivierten und einen ungebildeten Teil vornimmt, dann stellen lange Monologe, die teilweise bis zu drei Seiten umfassen, für das gebildete Publikum, die *gens de goût* „Leckerbissen“ dar. Hier finden sie tiefe philosophische Erörterungen, moralische Abhandlungen sowie minutiöse Beschreibungen verwirrender Seelenzustände. Die Monologe, von Gegnern Diderots als Tiraden verurteilt, fordern Lesern wie Zuschauern ein hohes Konzentrationsvermögen und sehr viel Geduld ab. Zudem beeinträchtigen sie die Spielbarkeit des Stückes, da sie einen raschen Handlungsablauf verhindern. Die „gens de goût“, die über einen delikaten Geschmack verfügen und empfänglich sind für die sprachlichen Feinheiten sowie Nuancen in *Le fils naturel*, sehen sich Grimm zufolge allerdings für ihre hohe Aufmerksamkeit entschädigt

---

<sup>290</sup> *Correspondance littéraire* novembre 1771, t. 9: 313.

<sup>291</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, nouvelle Edition, Furne, Paris 1829: 1 mars 1757: 105.

<sup>292</sup> Diderot. *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu* 1757: 19.

<sup>293</sup> *Ibid.* 11.

mit dem philosophierenden und emotionsgeladenen Sprachstil Diderots, der ihnen von seinen Erzählwerken her bekannt ist.

Hauptstärken der Monologe sind Diderots Stilqualitäten, seine emotionale, sinnliche und zugleich dynamische Sprache sowie die große Eindringlichkeit bei hohem Pathos, mit der er grundlegende Fragen zu Möglichkeiten eines tugendhaften und moralischen Lebens behandelt. Diderots kunstvoller Sprache kann sich selbst Fréron als sein erklärter Gegner zunächst nicht entziehen. Er charakterisiert sie treffend wie folgt: „souvent plein de chaleur; ici je le vois rapide, là élégant, ailleurs pathétique.“<sup>294</sup> Grimm berichtet vom Zuspruch, den die besonders emotionalen sprachlichen Sequenzen beim Publikum ausgelöst haben: „tout ce qui est maxime a été très-applaudi.“<sup>295</sup> Zuschauer und Kritiker sind sich einig und loben „l'énergie et la beauté du discours“<sup>296</sup> Der pathetische Sprachstil ist kennzeichnend für die Kernszene III,7, die in der Gunst des zeitgenössischen Publikums ganz oben steht. Diener André berichtet von der Überfahrt und Inhaftierung des alten reichen Lisimons, der zugleich Vater Dorvals und Rosalies ist. Sein Bericht spricht das Publikum stark an: „Vous verrez avec enthousiasme la poésie touchante et pathétique de la scène d'André du troisième acte.“<sup>297</sup> In der großen Emotionalität dieses Berichtes erkennt Grimm: „Tous les mots de nature, de passion“<sup>298</sup> wieder. Fréron, der sich teilweise lobend über Diderots Sprache äußert, verfällt letztlich dann doch in alte Muster und verdammt den pathetischen, sentimentalischen Sprachstil Diderots in Bausch und Bogen, den er als „langage ampoulé“, „ces mots emphatiques“, „ce mot de papa“ und als Fülle „d'injections, de suspensions, de vocatifs ou d'apostrophes“<sup>299</sup> weit von sich weist. Frérons Ablehnung betrifft im Weiteren die zur Pantomime gehörenden stummen Szenen des *tableau stable* und *tableau comble*<sup>300</sup>, die aus heutiger Warte revolutionierende Elemente der neuen Dramenästhetik darstellen:

Il a porté l'attention jusqu'à leur indiquer, dans le cours de sa Comédie, le ton, l'attitude, les gestes qu'il faudroit prendre dans les situations différentes. (...). J'avoue que tous ces détails me paroissent inutiles pour le lecteur, & humilians pour nos Comédiens.<sup>301</sup>

---

<sup>294</sup> Siehe *Année littéraire* 1757, t. IV: 172.

<sup>295</sup> Siehe *Correspondance littéraire* novembre 1771, t. 9: 310.

<sup>296</sup> Ibid. 354.

<sup>297</sup> *Correspondance littéraire*, Paris 1829: 1 mars 1757: 104.

<sup>298</sup> *Correspondance littéraire* novembre 1771, t. 9: 310.

<sup>299</sup> *Année littéraire* 1757, t. IV: 170.

<sup>300</sup> *Le fils naturel*, *Journal encyclopédique* avril 1757, t. III, 2e partie: 133.

<sup>301</sup> *Année littéraire* 1757, t. IV: 171.

Fréron findet bei seinen Kollegen der schreibenden Zunft keine Unterstützung. Grimm begrüßt die dramensäthetischen Innovationen Diderots. Für ihn stellen sie wertvolle Hilfestellungen für die Schauspieler dar, die ihn und ebenso das Publikum begeistern: „tout ce qui fait tableau (...) a été très-applaudi.“<sup>302</sup> Wie Diderots journalistischer Freund ausführt, ist es die „grande beauté dans les détails, (...), des tableaux pathétiques et touchans; (...)“, die für die Zuschauer zu einer Attraktion wird.<sup>303</sup> Bereits früh wird damit deutlich, dass die *tableaux* als Teil der moralischen Didaxis<sup>304</sup>, der „morale élevée et pathétique“<sup>305</sup>, wie Grimm hervorhebt, den Zuschauern gefallen.

Ein kurzer Blick auf die zeitgenössische Zeitschriftenrezeption von Diderots *Le père de famille* als zweitem Modelldrame gibt zu erkennen, dass auch dieses *drame* in den Zeitschriftenkritiken eine Diskussion der Kerngattungsmerkmale des jungen *genre sérieux* auslöst. Grimm arbeitet neben dem aufklärerischen Gehalt<sup>306</sup> das Auftreten einander gleichgestellter, lebensechter und tugendhafter Helden<sup>307</sup> als besonderen Vorzug der neuen Zwischengattung heraus. Die Positionen, die die bekanntesten Zeitschriftenkritiker einnehmen, belegen, wie kontrovers die Debatte um das *genre sérieux* von Beginn an ist. Fréron verurteilt das *drame* als schlechte Imitation der Komödien Terenz', Goldonis und der *comédie larmoyante*<sup>308</sup>, während Grimm und das *Journal encyclopédique* die dramatische Zwischengattung nicht nur mit der Komödie gleichsetzen, sondern als besonders erbauliche Gattungsschöpfung sogar über diese stellen. Begründet wird dies mit dem Verweis auf weitere wichtigere Neuerungen, die mit dem *genre sérieux* Eingang auf Frankreichs Bühnen finden. Aus heutiger Sicht sind sie angesichts der Verbürgerlichungsthese besonders aufschlussreich, weil sie belegen, dass die pro-bürgerliche, ideologische und ideologiekritische Tendenz im *drame* von Journalisten, die die literarische Öffentlichkeit im *Ancien Régime* zu einem wesentlichen Anteil mit steuern, kommentiert und vor allem lobend hervorgehoben wird. Aufschlussreich ist in diesem Kontext die nachfolgend vorgestellte Zeitschriftenrezeption

---

<sup>302</sup> Siehe *Correspondance littéraire* novembre 1771, t. 9: 310.

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Grimm lobt die „morale élevée et pathétique“ in *Le fils naturel*, *Correspondance littéraire* novembre 1771, t. 9: 355.

<sup>305</sup> Ibid.

<sup>306</sup> *Le père de famille*, *Journal encyclopédique* décembre 1758, t. III: 140.

<sup>307</sup> Grimm stellt die *condition* in seiner Besprechung des *Père de famille* als besonderen Vorzug heraus: „Les hommes sont dans cette comédie, non comme ils sont de convention dans nos pièces, mais comme ils sont dans la nature, et comme les anciens ont su les peindre d'après elle.“ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* Notices, notes, table généreux Maurice Tourneux. Paris, Garnier, 1878. T. 4, mars 1761: 359.

<sup>308</sup> *Entretiens sur le fils naturel*, *Année littéraire* 1761, t. IV: 309-312.

von Sedaines *Le philosophe sans le savoir* als drittem wichtigen *drame* der ersten Rezeptionsphase.

### 3.1.2. Sedaine. *Le philosophe sans le savoir*, comédie en cinq actes et en prose (1765)

„J'ai éprouvé que l'attache qu'on met à son succès peut aller jusqu'à troubler le sommeil...“<sup>309</sup> Diesem Kommentar gemäß durchlebt Grimm schlaflose Nächte wegen Sedaine und seinem *Le philosophe sans le savoir*, das am 2.12.1765 an der *Comédie Française* erfolgreich uraufgeführt wird. Der Journalist will sich sogar mit dem zu jenem Zeitpunkt noch wenig bekannten Verfasser verbrüdern, um ihm alle Unterstützung zukommen zu lassen: „je me sentais tout à coup embrasé pour lui de l'amitié la plus vive et la plus tendre.“<sup>310</sup> Grimms Vorliebe für Sedaines *drame* stellt ihn auf eine Stufe mit Diderot, der das Stück bereits acht Monate vor der offiziellen Premiere gesehen und gegenüber Grimm sein positives Urteil abgegeben hat: „il m'en avait parlé avec enthousiasme.“<sup>311</sup>

Diderot als Vater des *genre sérieux*, der seine junge Dramengattung „promoten“ will, veröffentlicht einen Brief in Grimms *Correspondance littéraire*, in dem er seine eigenen Reaktionen auf die Premiere am Vorabend mit der für ihn typischen, stark gefühlsgetragenen Rhetorik reflektiert. Angesichts der Schönheiten des Stückes und der Stärke seiner Emotionen glaubte Diderot, will man ihm in seiner Begeisterung Glauben schenken, dass er der einzige, wirklich tief bewegte Zuschauer gewesen sei:

J'ai quelquefois eu hier la vanité de croire, au milieu de deux mille personnes, que je le sentais seul; et cela, parce qu'on n'était pas fou, ivre comme moi, qu'on ne faisait pas de cris...<sup>312</sup>

Diderot bekundet damit zum einen seine immense Freude über Sedaines *drame*, das sein Projekt der Gattungsneuschöpfung *genre sérieux* vorantreibt, zum anderen aber seine Skepsis gegenüber einem ungeschulten Publikum, das die Errungenschaften der jungen Zwischengattung nicht in angemessener Weise schätzt. Er knüpft damit an Grimms

---

<sup>309</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Correspondance littéraire*, nouvelle édition, t. 4, 1764-1765. Furne, Paris 1829: 459/460. Der Kommentar zu Sedaines *Le philosophe sans le savoir* ist am 15 décembre 1765 erschienen und umfasst die Seiten 457-463.

<sup>310</sup> Ibid. 459.

<sup>311</sup> Ibid. 460.

<sup>312</sup> Ibid. 460/461.

Aufsplitterung des Publikums in einen gebildeten und ungebildeten Teil an, die dieser in seiner Kritik von *Le fils naturel* vorgenommen hatte. Diderots Sorge, dass das Publikum nach wie vor größtenteils nicht über die erforderlichen Vorkenntnisse für das richtige Verständnis von *Le philosophe sans le savoir* verfüge, erweist sich als angebracht. Die Presse legt an das von Sedaine selbst als *comédie* bezeichnete *drame* komödien-spezifische Kriterien an und kommt zwangsläufig zu einem Negativurteil: „Voici encore un phénomène dramatique; une comédie sans action, sans intrigue, qui ne porte ni sur la satire d'aucun vice, ni sur aucun ridicule.“<sup>313</sup> Trotz dieser Fehlzuordnung zur Komödie überwiegt in der Presse, die die öffentliche Meinung steuert, allerdings deutlich das positive Gesamturteil.

*Le philosophe sans le savoir* wird zu einem grandiosen Erfolgsstück und vom Publikum „avec beaucoup de concours & les plus grands appludissements“<sup>314</sup> gefeiert, wie im *Mercure de France* als unparteiischem Organ zu lesen ist. Der Erfolg ist nachhaltig: Das Stück bleibt bis Ende des 19. Jahrhunderts im Repertoire der *Comédie Française*. Die am 27. 8. 1966 ausgestrahlte Inszenierung Jean-Paul Roux' für das französische Fernsehen (ORTF, zweiter Kanal) beweist, dass das temporeiche *drame* mit komischen Szeneneinlagen, die in einem gelungenen Gleichgewicht zu der stark pathetisch-sentimentalen Grundausrichtung stehen, bis heute wenig Bühnenattraktivität eingebüßt hat.

Sedaines Erfolgsdrame vollzieht sich auf zwei parallelen Handlungssträngen mit den Hochzeitsvorbereitungen von Tochter Vanderk und dem Duell von Sohn Vanderk. Das *drame* setzt am Vorabend der Hochzeit ein. Vater Vanderk, der es als Kaufmann zu einem beachtlichen Vermögen gebracht hat, nimmt abends letzte Geldgeschäfte vor, die Einblick in seinen durchorganisierten Handel geben. In Wirklichkeit ist er Angehöriger des Blutadels, geht aber einem bürgerlichen Beruf nach, worüber sich seine standesbewusste Schwester mokiert. Unerwartet trifft die Nachricht vom anstehenden Duell seines beim Militär dienenden Sohnes mit dem Offizier Desparville ein, der den Kaufmannsstand verhöhnt hat. Vater Vanderk wartet mit stoischer Ruhe auf die Entscheidung des Duells. Am Morgen der Hochzeit erscheint ein alter Mann, der in Geldnöten steckt. Es handelt sich um Vater Desparville, der nichts vom Duell der beiden Söhne weiß. Vanderk tritt als vorurteilsfreier Philosoph auf und hilft mit 1200 *livres* aus. Zum Schluss des *drame* erscheinen die beiden Duellanten, die sich versöhnt haben,

---

<sup>313</sup> *Journal encyclopédique* avril 1766, t. 3, 1ère partie: 101. Der Kommentar zu Sedaines *Le philosophe sans le savoir* umfaßt die Seiten 101-117.

<sup>314</sup> *Mercure de France*, juillet 1766, premier volume. Spectacles de Provinces, de Lyon: 211.

nachdem sich Sohn Desparville entschuldigt hat. Die Hochzeit der Schwester mit einem Angehörigen des Amtsadels kann nun endlich gefeiert werden.

Die zeitgenössische Presse, die Sedaines *drame* grundsätzlich überraschend positiv gegenübersteht, nennt Erfolgsgründe. Das Nebeneinander ernsthafter und komischer Passagen ist für die zeitgenössische Presse ein wichtiger Aspekt, der wesentlich zur Beliebtheit des Stückes beiträgt. Der *Mercure de France* rückt Sedaines *drame* stärker in an die Komödie heran und gibt Erläuterungen zur Abgrenzung dieser beiden dramatischen Genres. *Le philosophe sans le savoir* befindet sich in der Nähe der Komödie und

(...) tiennent davantage à la vraie comédie; puisque le comique s'y trouve sans cesse tellement uni, tellement *fondue* avec le plus grand pathétique, que c'est de là d'où partent les traits qui pénètrent & qui brisent l'âme du spectateur dans plusieurs endroits de la Pièce.<sup>315</sup>

Während die Presse Diderots *Le fils naturel* Monotonie aufgrund einheitlicher und tugendhafter Protagonisten vorwirft, lobt sie bei Sedaine die Figur der Schwester Vanderks, die über starke komische Züge verfügte und den pathetischen Grundton der Szenen vorteilhaft über Kontraste verstärkte:

Le caractère de la sœur, entêtée de noblesse, est des mieux traité. C'est un ridicule dans toute son étendue, qui, sans le secours de la *caricature*, produit un comique d'un fort bon ton, & qui sert au pathétique de situation.<sup>316</sup>

*Le philosophe sans le savoir* ist ein Meisterstück und wird von den Zeitgenossen von Anbeginn an auch als solches eingestuft: „elle fera dans tous les temps beaucoup d'honneur à l'Auteur & la plus vive impression sur les auteurs.“<sup>317</sup> Titelheld ist der erfolgreiche Kaufmann Vanderk, der als Familienvater vorbildlich für seine beiden Kinder sorgt. Er erfüllt mit der Darlegung seines familiären Standes für die Zeitgenossen die Grundvoraussetzung eines *drame*-Protagonisten, der das Publikum rührt: „un caractère à admirer, fournit tout ce qui est le plus capable d'émouvoir la sensibilité.“<sup>318</sup> Auch die Dienerfigur Antoine wird in ihrer Konzeption als einfühlsame Figur, die Teil der Familie ist, als „l'image naïve de toutes les vertus de la simple nature“ von der Presse ausdrücklich begrüßt.<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> Ibid. 208.

<sup>316</sup> Ibid. 209.

<sup>317</sup> Ibid. 208.

<sup>318</sup> Ibid. 207.

<sup>319</sup> Ibid. 209.



Sedaines *drame* verbindet die Beschreibung der häuslichen Lebensweise einer bürgerlich lebenden Familie, die über das drohende Duell des Sohnes in existentielle Schwierigkeiten gerät, mit der moralischen Lektion, dass ein gutes Familienleben und finanzielles Auskommen Grundpfeiler für ein glückliches Leben sind, in dem aristokratische Borniertheit nichts verloren hat. Der *Mercure de France*, der die Gattungsentwicklung mit ins Auge fasst, sieht in der in eine rasche Handlung implementierten moralischen Lektion einen großen Vorzug gegenüber Diderots *dramas*: „C'est un tableau moral, plus animé, plus en mouvement que le *Père de Famille* & le *Fils Naturel*, auxquels ce drame pourroit le mieux être comparé.“<sup>320</sup> Diderot selbst äußert sich in seinem Brief begeistert über Sedaines Themenwahl, die er aufgrund der Darstellung einer ehrenwerten, tugendhaften und in einem häuslichen Rahmen auftretenden Familie als natürlich bewertet. Die familiäre Lebensweise kommt seiner ästhetischen Forderung nach mehr Authentizität nach: „voilà le vrai goût, voilà la vérité domestique, voilà la chambre, voilà les actions et les propos des honnêtes gens, voilà la comédie...“<sup>321</sup>

Die Hauptcharaktere werden als Vertreter von Berufen vorgestellt, die als Träger sozialer Rollen in Erscheinung treten und das Theater zu einer Bühne der Aufklärung werden lassen. Die symmetrische Personenkonstellation zeigt, dass es sich um die Lösung eines Konfliktes zwischen dem Kaufmann Vanderk und seinem Sohn, Offizier der Kavallerie, auf der einen und dem Aristokraten Desperville sowie seinem bei der Marine dienenden Sohn auf der anderen Seite handelt. Beide Söhne wollen sich mit Schwertern duellieren, weil sich der junge Desperville despektierlich über den Beruf von Vater Vanderk geäußert hat. Vanderks Sohn erklärt mit allem Nachdruck: „Les Commerçans... Les Commerçans... c'est l'état de mon Père, & je ne souffrirai jamais qu'on l'avilise... (...)“<sup>322</sup>

Das Stück spielt am Vorabend der Hochzeit von Vanderks Tochter mit einem *président* als Vertreter des Amtsadels. Die Annahme, der wohlhabende Kaufmann würde durch diese Heirat sozial aufsteigen, trügt: Vanderk selbst ist, was er allerdings zunächst vor seiner Familie verbirgt, „Chevalier, d'ancien Baron de Savières, de Clavières“<sup>323</sup> und damit Angehöriger des Blutadels. Trotzdem geht er einem Beruf nach und sieht dies, entgegen geltendem Vorurteil, nicht als entehrend für seine Familie an:

---

<sup>320</sup> Ibid. 208.

<sup>321</sup> *Correspondance littéraire*, nouvelle édition, t. 4, Paris 1829: 461.

<sup>322</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Erstausgabe *Le Philosophe sans le savoir*, comédie en prose et en 5 actes. Représentée par les Comédiens François ordinaires du Roi le 2 novembre 1765. Chez Claude Herissant. Paris 1766: 25.

<sup>323</sup> Ibid. 26.

M. Vanderk père: (...) si vous pensez que j'ai fait par le commerce une tâche à leur nom, c'est à vous de l'effacer; mais dans un siècle aussi éclairé que celui-ci, ce qui peut donner la Noblesse n'est pas capabler de l'ôter.

M. Vanderk fils: Ah, mon père! Je ne le pense pas; mais le préjugé est malheureusement si fort...

M. Vanderk père: Un préjugé! Un tel préjugé n'est rien aux yeux de la raison!<sup>324</sup>

Mit diesen Passagen, die die bürgerliche Arbeitsamkeit in den Vordergrund rücken, findet Sedaine bei den zeitgenössischen Rezipienten Zuspruch. Eine gelungene Neuerung des Stückes sieht die literarische Presse in der Thematik, dem aufklärerischen Eintreten gegen das Vorurteil, das Adlige davon abhält, einer Erwerbstätigkeit nachzugehen und am wirtschaftlichen Erfolg des Bürgertums teilzuhaben. Interessanterweise wird in diesem Kontext die Schlagkraft der Argumente vom *Journal encyclopédique* als unzureichend bemängelt: *Le philosophe sans le savoir* „fait voir à la vérité les suites funestes d'un préjugé; mais ne l'attaque pas directement.“<sup>325</sup> Die nachfolgende, vom *Mercure de France* übernommene Passage wiederum ist ein Kernbeleg dafür, dass Teile der zeitgenössischen literarischen Presse der ideologischen Ausrichtung in der „apologie très-sensée & très-philosophique de l'état de commerçant“ durchaus positiv gegenüberstehen:

Vanderk père: Quel état, mon Fils, que celui d'un homme, qui d'un trait de plume se fait obéir d'un bout de l'univers à l'autre! Son nom, son seing n'a pas besoin, comme la monnoie des Souverains, que la valeur du métal serve de caution à l'empreinte, sa personne a tout fait; il a signé, cela suffit (...) c'est l'homme de l'univers.<sup>326</sup>

Sedaines Titelheld stellt eine völlig neue Heldenfigur auf Frankreichs höchster Schauspielbühne dar. Der überseeisch tätige Kaufmann steigt zum neuen Herrscher auf, der Handelsverträge abschließt, ganze Nationen wirtschaftlich miteinander verbindet und entscheidend zum ökonomischen Erfolg der eigenen Nation mit beiträgt. Trotz dieser direkten Bezugnahme des monarchistischen *Mercure de France* auf den Wortlaut von Sedaines Theaterstück und die in dieser Passage zum Ausdruck kommende Verherrlichung des Kaufmannsstandes wird im Überblick der gesammelten zeitgenössischen Zeitschriftenkritiken klar, dass es sich hierbei eher um eine Ausnahme handelt. Die Tatsache, dass die pro-bürgerliche Ausrichtung von *Le philosophe sans le savoir* den sozialen Stand des Kaufmanns ins Zentrum rückt und Sedaines Stück also dem Subgenre *drame bourgeois* angehört, wird von der zeitgenössischen Presse nicht ins

---

<sup>324</sup> Ibid. 29.

<sup>325</sup> *Journal encyclopédique* avril 1766, t. 3, 1ère partie: 101.

<sup>326</sup> *Le Philosophe sans le savoir*, Paris 1766: 29/30.

Zentrum gerückt. Die Rezeption durch die soziologische Literaturwissenschaft, die im Kaufmann Vanderk ein ständisches Zwitterwesen sieht und dies als Gleichstellung des Bürgers mit dem Aristokraten wertet, unterscheidet sich grundlegend von der Rezeption des Publikums in 1765/1766, zu dessen Sprachrohr sich die Journalisten machen. Artikel in den literarischen Journalen der Zeit belegen eindeutig, dass der erste Akt, in dem Sedaine das Gespräch auf das „magasin“, einen „lettre d'affaires“ sowie Geldeinnahmen Vanderks bringt und dessen Berufsstand umschreibt, wenig Akzeptanz beim zeitgenössischen Publikum findet, ja sogar den Erfolg der Premiere gefährdet:

Cette première représentation fut applaudie dans les quatre derniers actes; mais le premier, (...), ne pouvant être saisi que par la connoissance de ce qui suit, fut sur le point de prévenir le public d'une façon très-défavorable au succès de la pièce.<sup>327</sup>

Weitere Pressestimmen stufen die Exposition als merkwürdig, als „espèce de singularité dans sa manière d'exposer & et de faire marcher son action dramatique“<sup>328</sup> und überflüssig ein: „qui ne sert à rien.“<sup>329</sup>

Den umwerfenden Erfolg führen die Journalisten zunächst auf das gelungene Ensemblespiel zurück: „Il n'y avoit eu d'exemple de Pièce jouée avec cette perfection de naturel qui attache, qui frappe, qui saisit dans les représentations de celle-ci.“<sup>330</sup> Molé glänzt als Sohn Vanderk, Brisart beeindruckt als Vater Vanderk, Préville als Antoine schließlich ist der Star des Abends mit einer schauspielerischen Interpretation „pour arracher des pleurs, pour déchirer le cœur dans le rôle comique“.<sup>331</sup> Deutlich wird damit angesichts der schlechten Inszenierung von *Le fils naturel*, dass den Schauspielern eine eminent wichtige Rolle zukommt. Sie sind erste Werbeträger für das junge *genre sérieux*, das sich auf der Bühne der *Comédie Française* durchsetzen will.

Darüber hinaus ist der große Erfolg auf Sedaines Sprachstil zurückzuführen, wie die zeitgenössischen Kritiken und Reaktionen in der *république des lettres* erkennen lassen. Aufschlussreich ist in diesem Kontext Diderots Brief, in dem dieser als Erfinder des *genre sérieux* in der für ihn typischen subtilen, temperament- bis gefühlvollen Expressivität mitteilt, dass für ihn die Natürlichkeit der Dialoge Sedaines den Hauptvorteil von dessen Kaufmannsdrama darstelle:

---

<sup>327</sup> *Mercure de France*, janvier, premier volume 1766: 197/198.

<sup>328</sup> Ibid. 198.

<sup>329</sup> *Journal encyclopédique* avril 1766, t. 3, 1ère partie: 117.

<sup>330</sup> *Mercure de France*, janvier, premier volume 1766: 210.

<sup>331</sup> Ibid.

(...) le mérite incroyable de la pièce, ce qui me fait tomber les bras, me décourage, me dispense d'écrire de ma vie, et m'excusera solidement au dernier jugement, c'est ce naturel sans aucun apprêt, c'est l'éloquence la plus vigoureuse sans l'ombre d'effort ni de rhétorique.<sup>332</sup>

Um seine zitierte Äußerung zu belegen, liefert Diderot als Beispiel ein kurzes Zitat aus dem *drame* nach, das den von ihm bewunderten einfachen Stil Sedaines exemplifizieren soll: „(...) je me suis couché le plus tranquille, le plus heureux des pères, et me voilà!“<sup>333</sup> In seiner sprachlichen Schlichtheit mag das kurze, oben wiedergegebene Zitat Diderots aus *Le philosophe sans le savoir* den heutigen Leser zunächst in Erstaunen versetzen. Erkennbar wird allerdings, dass der der Alltagssprache nahekommende Stil Sedaines in *Le philosophe sans le savoir* von Diderot im Kontext der von ihm selbst entwickelten neuen *drame*-Ästhetik als passender Sprachstil eingestuft wird. Diderot favorisiert damit Einfachheit und Natürlichkeit als eine authentische Sprache, die mit dem *drame* auf Frankreichs Bühnen kommen soll.

Die einfache Sprache auf der Bühne, die Diderot als wahrhaftig und authentisch einstuft, bringt den Erschaffer des *genre sérieux* zu folgendem Lob in Bezug auf die Vorstellung von Sedaines *drame bourgeois* am Vorabend an der *Comédie Française*:

(...) je ne connaissais rien qui ressemblât à cela; que c'était une des choses qui m'avaient le plus surpris; qu'il n'y avait pas d'exemple d'autant de force et de vérité, de simplicité et de finesse.<sup>334</sup>

Auch Grimm äußert sich zum Sprachstil Sedaines, den er als außergewöhnlich wohlklingend lobt: „Le langage de M. Sedaine est aussi fin et aussi délié que celui de la musique; pour en saisir toutes les beautés, il faut l'entendre plusieurs fois de suite.“<sup>335</sup> In der Frage der Stilqualitäten geht es dem Journalisten der *Correspondance littéraire* um eine entschiedene Abgrenzung von den gekünstelten, preziösen und zumeist steifen *tournures*, die seiner Ansicht nach in der *comédie larmoyante* jener Zeit vorherrschen. Grimm gibt sich Diderot folgend als Anhänger Sedaines zu erkennen. Er stellt Sedaines gattungsübergreifend als *comédie* tituliertes *drame bourgeois* sogar über Molières Komödien. Seine geradezu polemischen Kommentare lassen keinen Zweifel daran, dass die Vertreter des *parti philosophe* im *genre sérieux* als ihrer eigenen Kreation eine dramatische Neuschöpfung sehen, die das Ende der *comédie larmoyante* herbeiführen

---

<sup>332</sup> *Correspondance littéraire*, nouvelle édition, t. 4, 1764-1765: 460.

<sup>333</sup> Ibid. 460.

<sup>334</sup> Ibid.

<sup>335</sup> Ibid. 458.

soll: „le jour que M. Sedaine aura enterrer Destouches et la Chaussée avec leur froid et faux genre, les gens de goût lui feront chanter un *Te Deum*.“<sup>336</sup>

Ausgehend von derartigen unmissverständlichen, das *genre sérieux* eindeutig favorisierenden Gattungserörterungen wird eine Unsicherheit der Journalisten in der Einstufung der neuen Zwischengattung innerhalb des etablierten Systems dramatischer Gattungen manifest. Das *Journal encyclopédique* klassifiziert Sedaines Stück zunächst als „une comédie (...) qui fait verser un torrent de larmes“, ehe es zu folgender Genrezuschreibung kommt: „Si jamais drame mérita le titre de *Tragédie-Bourgeoise*, c'est celui-ci“.<sup>337</sup> Der *Mercur de France* dringt tiefer in die Gattungsfrage ein und steuert völlig neue Titulierungen bei, die dem *genre sérieux* sogar nationale Tragweite geben und interessanterweise mit Diderots Auffassung einer zum *genre sérieux* gut passenden einfachen, natürlichen sowie dadurch wahrhaftig erscheinenden Sprache korrelieren:

Ce n'est pas, (...) une Comédie dans les règles anciennes & connues; c'est un drame national, c'est un genre nouveau mais fondé sur la nature & sur des vérités locales.<sup>338</sup>

Von der Neuheit der dramatischen Zwischengattung und „la nouveauté du genre (...), il n'y a point d'objet de comparaison“<sup>339</sup> ausgehend, stellt Grimm ebenfalls die Originalität von Diderots Gattungskreation in den Vordergrund. Sedaines *Le philosophe sans le savoir* wird zu dem überragenden Bühnenerfolg des *genre sérieux* und bis ins 19. Jahrhundert an der *Comédie Française* aufgeführt. Die nachhaltige Wirkung dieses für die zeitgenössischen Kritiker ebenso wie für das Theaterpublikum im 18. Jahrhundert vorbildlichen *drame* ist aufgrund des anhaltenden Erfolges immens. Erfolgsbegünstigend sind in 1765 bei der Premiere am höchsten französischen Schauspielhaus neben dem Lob auf das ständische Zwitterwesen des arbeitenden Hocharistokraten Vanderk vor allem die zahlreichen gefühlsbetonten Passagen des für das *genre sérieux* gattungskonstituierenden Sensibilitäts- und Tränenkultes. Dies verdeutlicht Grimms Kommentar zur Premiere von Sedaines *Le philosophe sans le savoir*, in dem der angesehene Journalist seine eigene Empfindsamkeit ausdrückt: „Je ne me souviens pas d'avoir eu au spectacle une émotion

---

<sup>336</sup> Ibid. 460.

<sup>337</sup> *Journal encyclopédique* avril 1766, t. 3, 1ère partie: 101.

<sup>338</sup> *Mercur de France*, janvier, premier volume 1766: 208.

<sup>339</sup> *Correspondance littéraire*, nouvelle édition, t. 4, 1764-1765: 457.

plus délicieuse que celle que j'éprouvai à la première représentation de cette charmante pièce.<sup>340</sup>

### 3.2. Zweite Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion

In der zweiten Rezeptionsphase (1767-1770) erlebt die junge Zwischengattung einen „boom“ an der *Comédie Française* mit vielbeachteten Bühnenerfolgen (*Eugénie*, *Béverley*, *L'orphelin anglais*, *Les deux amis*), den mit Aufführungsverbot belegten Skandalserfolgen (*L'honnête criminel*, *Mélanie*) und weiteren unbekannteren, inzwischen gänzlich vergessenen Stücken.

Mit der Vielzahl der rasch aufeinander folgenden, Aufsehen erregenden *dramas* wird auch das Interesse der Presse größer und vielschichtiger. Das *genre sérieux* findet in wachsendem Maße beim Publikum Zuspruch<sup>341</sup>.

Die Anerkennung auf der Bühne als eigenständige Dramengattung soll nach vorherrschender Ansicht der Journalisten auch eine eigene Bezeichnung der Dramenschöpfung Diderots nach sich ziehen. Um einen autonomen Status nach außen hin zu signalisieren, schlagen sie vor, eine eindeutige begriffliche Abgrenzung von den Extremgattungen Komödie und Tragödie mit der Kennzeichnung als „drame“ bzw. „drame Bourgeois“ anstelle von „comédie sérieuse“ oder „tragédie bourgeoise“ vorzunehmen.<sup>342</sup> Allerdings verbirgt sich hinter dieser terminologischen Diskussion weniger das Anliegen der Presse, der Zwischengattung Anerkennung zukommen zu lassen, als eher die Absicht, Tragödie und Komödie in ihrer Vorrangstellung innerhalb des dramatischen Gattungsgefüges zu stärken und sauber von der neu hinzu gekommenen Zwischengattung abzugrenzen. In der Mehrheit stufen die Journalisten das *genre sérieux* als gleichwertig mit den beiden hohen Dramengenres ein, seltener äußern sie Vorbehalte und betrachten es als der Tragödie und Komödie unterlegen. Die Vorzüge sehen sie neben dem Empfindsamkeitskult und dem privaten, alltäglichen Handlungsrahmen erstmals in der besonders nützlichen „moralité plus directe“<sup>343</sup> und der authentischeren

---

<sup>340</sup> Ibid. 459.

<sup>341</sup> *Eugénie*, *Mercure de France* février 1767: 186 und *Journal Encyclopédique* octobre 1767, t. VII, 1er partie: 108.

<sup>342</sup> Siehe insb. *Béverley*, *Année littéraire* 1768, t. XV: 221/222; 245; sowie *Eugénie*, *Année littéraire* 1767, t. XIV: 310.

<sup>343</sup> Vgl. das Lob des *Mercure*: „ces dramas utiles à la société par les sentiments auxquels ils habituent imperceptiblement le cœur de la jeunesse.“ *Eugénie*, *Mercure de France* février 1767: 186.

Wirklichkeitswiedergabe, die „dans la nature, & même plus près de nous, plus conforme à nos mœurs, à notre gouvernement, que la Tragédie“<sup>344</sup> sei. Als nachteilig bewerten sie die Leichtigkeit des Schreibens der Prosastücke, „le peu de difficultés qu’il offre aux Auteurs.“<sup>345</sup> Auch die Monotonie in Handlungsaufbau, Figurenkonstellation und Thematik wird kritisiert: „(...) je ne sais quel apprêt monotone, un ordre symétrique dans les caractères, dans les actions.“<sup>346</sup>

### 3.2.1. Saurin *Béverlei*, tragédie bourgeoise en cinq actes et en vers libres (1768)

Im Folgenden gehe ich der zeitgenössischen Presserezeption von *Béverlei* nach. Verfasser ist Bernard-Joseph Saurin, seit 1761 Mitglied der *Académie Française*. Er hat sich als Dichter der Tragödien *Aménophis*, *Spartacus* und der Komödie *Les mœurs du temps* (Sammleedition erscheint in 1760) einen Namen gemacht. Die Vorlage des Stückes kommt aus England: Moores *The Gamester* (1753) ist neben Lillos *The London Merchant* (1731) die zweitwichtigste *domestic tragedy*, die in ganz Europa in literarischen Übersetzungen und Adaptationen eingebürgert wird.

Interessanterweise geht die Initiative von Diderot aus, dem genialen Vordenker, der sich persönlich als Ideengeber einmischt, um die Entwicklung seiner Kreation *genre sérieux* in die richtige Bahn zu lenken. Grimm hat Einblick in die Entstehungsgeschichte von *Béverlei*: In 1758 kommt Diderot in den Besitz von Moores *Gamester*, das Stück „tombe entre ses mains.“<sup>347</sup> Er fertigt eine Übersetzung an „pour la faire connaître à quelques femmes avec les-quelles il se trouvait à la campagne“<sup>348</sup> und sein von den *Comédiens Français* abgelehntes Manuskript gibt er Saurin, damit dieser eine für die französischen Bühnen geeignete Bearbeitung anfertigt. Diderot fordert ihn auf, Moore nachzueifern, der „un tableau affreux de tous les malheurs que peut entraîner la passion du jeu“<sup>349</sup> zeige. Saurin hält sich an diese Vorgaben und hat Erfolg.

---

<sup>344</sup> *L’honnête criminel*, *Année littéraire* 1767, t. VIII: 101.

<sup>345</sup> *Eugénie*, *Journal encyclopédique* octobre 1767, t. VII, 1er partie: 109. Auch Fréron betont, „qu’il est plus aisé de s’exercer dans ce genre que dans celui de Molière, & qu’il ne faut pas même beaucoup de génie pour y réussir.“ *L’honnête criminel*, *Année littéraire* 1767, t. VIII: 102.

<sup>346</sup> *Eugénie*, *Mercure de France* février 1767: 186.

<sup>347</sup> Hier und im Folgenden, soweit nicht anders angegeben, zitiert nach der Ausgabe: *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* Notices, notes, table générale par Maurice Tourneux. Tome 8, Garnier, Paris 1879: 75.

<sup>348</sup> *Ibid.* 75.

<sup>349</sup> *Ibid.*

*Béverlei* behandelt die Spielleidenschaft als Laster, das eine ganze Familie ins Unglück stürzt. Im ersten Akt zeigt die Bühne einen ärmlichen Raum mit abfallenden Tapeten. Hier wohnen Béverlei, seine Frau und sein Kind Tomi. Mme Béverlei wartet wie immer auf ihren Mann, der früh morgens vom Spiel zurückkommt. Er hat nicht nur sein eigenes Geld verspielt, sondern auch die Mitgift seiner Schwester Henriette unterschlagen. Diese möchte Leuson, einen jungen, ehrenwerten Mann, heiraten, ist nun aber nicht mehr standesgemäß. Leuson setzt sich über dieses Vorurteil hinweg und hält an der Hochzeit fest. Er, der alte Diener Jarvis, Henriette und zuletzt auch Mme Béverlei entlarven Stukéli, den angeblichen Freund Béverleis, allmählich als Verführer, der den Spielsüchtigen ins Verderben stürzen will. Stukéli selbst demaskiert sich als Bösewicht, der den Plan verfolgt, Béverlei zu ruinieren, um dessen Frau für sich zu gewinnen. Ein letztes Mal überredet er Béverlei zum Spiel, bei dem dieser mit dem Schmuck seiner Frau und Spareinlagen alle Reserven verliert, mit denen er seine Schulden begleichen wollte. Erst jetzt erkennt Béverlei, dass er das Opfer Stukélis ist. Zu spät: Er wird von einem Sergeanten abgeführt. Im fünften Akt, der im Gefängnis spielt, beschließt der verzweifelte Béverlei, Selbstmord zu begehen. Er nimmt Gift und will in seiner Todesrage auch sein Kind, das Madame Béverlei bei ihm gelassen hat, mit in den Tod reißen. Beim Anblick des erwachenden Kindes wirft er in letzter Minute den Dolch weg. Für Béverlei selbst kommt die Nachricht, dass Stukéli von einem seiner Kumpanen ermordet wurde, zu spät. Der Spieler stirbt inmitten seiner Familie im Gefängnis.

Mit detaillierten Kommentaren aus den wichtigen Journalen löst *Béverlei* eine Gattungsdebatte aus, in der sich der hohe Aufklärungsbedarf der zeitgenössischen Rezipienten widerspiegelt. Kurzum: Das Interesse am *genre sérieux* ist immens! Saurin kennzeichnet sein Stück als *tragédie bourgeoise*, offenbar weil das Stück versifiziert ist und einen tödlichen Ausgang nimmt. Diese Wahl eines bei den Fachleuten unbeliebten Gattungsterminus wird Diskussionsgegenstand. Die Presse widersetzt sich in aller Klarheit einer ständischen Zuschreibung der Tragödie zum Bürgertum. Grimm lehnt die Bezeichnung ab, weil es keine exklusiven Schicksalsschläge für Bürger gebe: „Il fallait dire tout-simplement tragédie, et laisser la mauvaise épithète de bourgeoise aux critiques bourgeois du coin qui ont aussi inventé le terme de comédie larmoyante.“<sup>350</sup> Auch Fréron wendet sich gegen diese Bezeichnung und lehnt sie als unzutreffend ab, weil sie

---

<sup>350</sup> Ibid. 75.



„L'alliance disparate“<sup>351</sup> zweier Begriffe sei. Er spricht von *genre sérieux* oder *drame bourgeois* und definiert die mittlere Gattung wie folgt:

Le genre entre la Tragédie & la Comédie exprime d'un ton moins élevé & non moins touchant, les malheurs, mérités ou non, qu'éprouvent des personnes d'une condition privée.<sup>352</sup>

Diderot und seine Parteigänger sind an ihrem Ziel angekommen, da selbst Fréron als erklärter Feind der Philosophen das *drame* als autonome Gattung des dramatischen Systems wertfrei als „véritable genre“ sowie „genre indépendant“<sup>353</sup> würdigt. Die Nützlichkeit der mittleren Gattung liege Fréron zufolge darin, Laster von Menschen, die zur „classe ordinaire des citoyens“<sup>354</sup> gehören, herauszugreifen und deren verheerende Folgen zu thematisieren. Unglückliche *citoyens* auf der Bühne zu erblicken führe aufgrund der hohen Identifikationsmöglichkeit zu einer starken moralischen Unterweisung: „Quelle source féconde de morale, & d'une morale plus voisine de nous (...), plus directe, plus universelle, plus à la portée du commun des hommes!“<sup>355</sup> Fréron bekennt:

Ma façon de penser sur le genre larmoyant ou sérieux n'a jamais variée. (...) ce genre est dans l'humanité & tout ce qui est de l'humanité, dit Terenc, n'est point étranger à l'homme.<sup>356</sup>

Saurins *Béverlei* findet als erste erfolgreiche *tragédie bourgeoise* in 1768 große Aufmerksamkeit seitens der Presse, die auf den Aufführungserfolg und die Publikumseinschätzungen detailliert eingeht. Das Stück wird am 7.5.1768 an der *Comédie Française* uraufgeführt. Der öffentlichen Präsentation gehen Privat-aufführungen in Villers-Cotterêts am 21.6.1767 und am Theater des duc de Noailles im Dezember 1767 voraus, da die aufgeklärte Elite die Verfasser des *genre sérieux* unterstützt. Saurin will bei diesen Probedurchläufen die Bühnentauglichkeit testen sowie möglichen Einwänden der Zensur zuvorkommen. Seine *tragédie bourgeoise* hat bei der Premiere Erfolg als neuartiges Stück, das als literarisch normbrechend, ja unkonventionell angesehen und dem gerade deshalb applaudiert wird: „Cette pièce est de celles (...) qui attirent du monde par le peu de ressemblance qu'elles ont avec les pièces qu'on

<sup>351</sup> *Année littéraire* 1768, t. XV: 221.

<sup>352</sup> Ibid. 221/222.

<sup>353</sup> Ibid. 219.

<sup>354</sup> Ibid.

<sup>355</sup> Ibid. 221.

<sup>356</sup> Ibid. 218.

joue tous les jours.<sup>357</sup> Fréron sieht in *Béverlei* alles andere als kulturelle „Alltagsware“, sondern im Gegenteil „un tableau qui peut contribuer parmi nous au progrès de l'art Dramatique“.<sup>358</sup> Er spart nicht mit Elogen: „la Pièce étincelle des plus grandes beautés.“<sup>359</sup>

Saurin nimmt sich mit der Spielsucht, der der Namensgeber des Stückes verfällt, eines Themas an, das Regnard mit *Le Joueur* in 1696 erstmals auf Frankreichs Bühnen bringt. Das Sujet bleibt aktuell: Diderots literarische Übersetzung des *Gamester*, die er an Saurin weitergibt, lehnen die *Comédiens Français* in 1760 ab. Es folgt in 1762 Bruté de Loirelles *tragédie bourgeoise Le Joueur*, eine Prosaversion, ehe 1768 *Béverlei* erscheint. Saurins Adaptation ist versifiziert, der Stil wird von der Presse als adäquat eingestuft: „(...) il est simple, aisé, facile, tel que le demande un Drame Bourgeois.“<sup>360</sup> *Béverlei* entfernt sich vom englischen Original über zwei Hinzufügungen: eine alte Liebesgeschichte, die die fatale Verliebtheit des Bösewichts erklärt, sowie den Sohn des Titelhelden, der auf Zuschauer wie Kritiker eine extrem rührende Wirkung hat: „cet enfant dormant paisiblement (...) est d'un bel effet“<sup>361</sup>, „la jeunesse et l'innocence ont tant de charmes.“<sup>362</sup>

Das Stück hat eine logische Handlungsabfolge, die erstens der Abgrenzung der einzelnen Charaktere dient, zweitens mit der Spielsucht die Ursache für den Ruin Béverleis ins Zentrum rückt und den tragischen bürgerlichen Helden drittens als Sühne für seinen Tugendfall sich das Leben nehmen lässt. Béverlei ist ein gefallener Engel, dem nicht zu helfen ist, wenngleich seine Frau als treue Gattin der bürgerlichen Familienideologie gemäß bis zuletzt zu ihm hält, obwohl er sie als Opfer in die Armut mitreißt. Als *vertu persécutée* ist sie Sympathieträgerin und Liebling der Presse:

cette femme si vertueuse, si douce, si sensible<sup>363</sup>  
femme charmante et d'une humeur angélique, qui (...) conserve pour lui (son mari sic.) l'attachement le plus tendre et dans son intérieur une douceur inaltérable.<sup>364</sup>

Zur Seite stehen ihr Schwägerin Henriette sowie Diener Jarvis, der ohne Lohn für sie arbeitet und seinen bankrotten Herrn von der Spielsucht abbringen will:

---

<sup>357</sup> *Correspondance littéraire* 1768, t. 7: 163.

<sup>358</sup> *Année littéraire* 1768, t. XV: 245.

<sup>359</sup> *Ibid.* 244.

<sup>360</sup> *Ibid.* 244/245.

<sup>361</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, Garnier, Paris 1879: 79.

<sup>362</sup> *Année littéraire* 1768, t. XV: 223.

<sup>363</sup> *Ibid.* 223.

<sup>364</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, Paris 1879: 75.

Ah! mon cher maître, à vos genoux,  
Votre vieux serviteur en larmes vous conjure...  
Au nom de Dieu, relevez-vous:  
Vous n'avez point une âme dure; (...) <sup>365</sup>

Aufgrund der Aufhebung der Ständeklausel, die sich im zur Familie gehörenden, menschlich gleichgestellten Diener manifestiert, ist das Lob der Presse groß: „(...) quoique ce personnage ne soit qu'épisodique, il est peut-être le plus touchant et le plus pathétique de la pièce.“<sup>366</sup> Béverlei hingegen findet wenig Verständnis, da er sein Erbe verspielt und die wirtschaftliche Basis seiner Familie zerstört. Trotzdem kommt diese Figur sehr gut beim Publikum an aufgrund der schauspielerischen Leistung Molés, der sich zu einer *vedette des genre sérieux* hocharbeitet: „Le jeu de Molé (...) ne contribuera pas peu à entretenir l'affluence. (...) Cet auteur a peut-être plus influé sur le succès que le poète.“<sup>367</sup> Weitere Hauptfiguren sind Freund Leuson, „homme d'un rare mérite et d'une droiture à toute épreuve“<sup>368</sup>, und der Verführer Stukéli, der Béverleis Frau begehrt. Leuson, der Tugend sowie Schönheit von Seele und Geist verkörpert, bemüht sich aktiv um die Rettung Béverleis:

J'ai démasqué le traître: il sait, le scélérat!  
Que Leuson le connoit, et dans le cœur il tremble (...). <sup>369</sup>

Leuson tritt zusammen mit Schwägerin Henriette, in die er verliebt ist, in Szene III, 5 auf, in der er ihr ein Heiratsversprechen entlockt. Henriette zögert nur kurz, nicht, weil sie Leuson nicht die gleichen Gefühle entgegenbrächte, sondern weil ihr Bruder sie ruiniert hat und sie deshalb auf ihre Liebe verzichten will. Hier ein kleiner Auszug der Szene, die Fréron sogar in Gänze wiedergibt:

*Leuson:* Daignez, belle Henriette,  
D'un entretiens d'abord m'accorder la faveur. (...)  
Ah! Le ciel m'est témoin qu'il y va de ma vie:  
Au bonheur d'être à vous mes jours sont attachés. (...)

*Henriette:* Que fussiez-vous dans l'indigence,  
Avec vous je préférerois

---

<sup>365</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Œuvres choisies de Saurin*. P. Didot L'Aîné et de Veuve Didot. Paris 1807: 227.

<sup>366</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, Paris 1879: 75.

<sup>367</sup> *Ibid.* 81.

<sup>368</sup> *Ibid.* 75.

<sup>369</sup> *Œuvres choisies de Saurin*. Paris 1807: 180.

La plus simple cabane au plus riche palais.<sup>370</sup>

Diese Szene, in der die Liebe Hauptgesprächsthema ist, steht in der Gunst des Publikums ganz oben:

Cette scène est une des plus intéressantes de la pièce anglaise, et suppose véritablement du talent dans l'auteur.<sup>371</sup>

Cette scène est très-belle & d'un grand effet.<sup>372</sup>

Wie im *drame sentimental* geht es zuvorderst um die effektvolle Darlegung von Seelenbekundungen, die das Publikum rühren und im Extremfall weinen lassen. Die zitierten Pressestimmen belegen, dass Saurins Zuschauer auf gefühlvolle Szenen überaus positiv reagieren und eine entspannende Unterhaltung suchen, bei der der Gefühlskult dominiert.

Saurin weiß zweifelsfrei angesichts der beiden Erfolgsstücke der vorausgegangenen Jahre, Sedaines *Le philosophe sans le savoir* (1765) und Beaumarchais' *Eugénie* (1767), von der Vorliebe des Publikums für sentimentale Stücke. Umso mutiger ist es von ihm, einen Schritt in die entgegengesetzte Richtung zu wagen und die Darstellung des Bösen in die mittlere Gattung einzuführen. Natürlich kommt ihm zugute, dass er sich an Moores Vorarbeit aus dem Jahr 1731 anlehnen kann, dennoch: Saurin nimmt die Ablehnung des Publikums in Kauf, das aufgrund seiner Rezeptionsgewohnheiten im *genre sérieux* Helden erwartet, die sich wie in *Le fils naturel in puncto* Tugendhaftigkeit und Feinsinnigkeit gegenseitig geradezu übertrumpfen. Damit beweist Saurin seinen Willen zur Originalität und legt einen hohen Innovationsgeist an den Tag. Seine Risikofreudigkeit wird ihm nur bedingt gelohnt: Stukéli ist der Bösewicht, „un rôle odieux“<sup>373</sup>, und wird regelmäßig ausgepiffen: „(...) ce rôle est hué à toutes les représentations, d'un bout à l'autre.“<sup>374</sup> Selbst das gelungene Spiel Prévilles, der aufgrund seiner Beliebtheit eigens für diesen Part genommen wird, kann nichts am Missfallen des Publikums ändern. Ihm wird sogar die Rollenwahl persönlich übelgenommen: „A toutes représentations de la Pièce, il n'y avoit qu'une voix sur ce rôle; il répugnoit au Public autant qu'à l'Acteur qui le jouoit.“<sup>375</sup> Laut Grimm ist eine solche Figur im *genre sérieux*

---

<sup>370</sup> Ibid. 207/208.

<sup>371</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, Paris 1879: 76.

<sup>372</sup> *Année littéraire* 1768, t. XV: 235.

<sup>373</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, Paris 1879: 82.

<sup>374</sup> Ibid. 82.

<sup>375</sup> *Année littéraire* 1768, t. XV: 232.

fehl am Platz: „La scélératesse (...) est méprisante & révoltante dans le Drame Bourgeois.“<sup>376</sup> Die extremen Kritiken beziehen sich auf die Kernszene I, 6, in der Stukéli sich selbst als Verführer demaskiert und seinen teuflischen Plan aufdeckt:

*Stukéli*: Bon: (...) J'ai mis le trouble dans son âme.  
(...) J'ai déjà ruiné le rival que j'abhorre...  
... Dans le cœur de sa femme il faut le perdre encore:  
Le perdre... la gagner... c'est mon double projet.<sup>377</sup>

Diderot war sich vorab der desaströsen Wirkung Stukélis bewusst. Er hatte Saurin deshalb angeraten, den Schurken in einen noblen Menschen zu verwandeln, der zunächst Mme Béverlei hilft, ehe er aus einer ungewollten Leidenschaft heraus Béverlei ins Verderben stürzt. Saurin geht eigene Wege. Er entscheidet sich für die kontrastreiche Variante, bei der Gut auf Böse, Moral auf Unmoral sowie mitleiderregende auf abschreckende Identifikationsmuster treffen.

Im letzten Akt endet der hoch verschuldete Beverlei im Kerker, wo er als moralisch gerechtfertigte Sühnetat Selbstmord begeht. Sein zwei Seiten langer melodramatischer Sterbemonolog beschert der *tragédie bourgeoise* Erfolg. Publikum und Presse zeigen sich beeindruckt. Das *Journal encyclopédique* stuft die bewegenden Abschiedsworte sogar als kleines Meisterwerk ein.<sup>378</sup> Hier die Kernpassage:

Mon heure est arrivée:  
J'ai prononcé l'arrêt...cet arrêt est la mort.  
D'opprobre mon ame abreuvée  
Ne peut plus soutenir son sort.  
A ses tourmens mon cœur succombe.(...)  
Je vais m'endormir dans ma tombe...  
M'endormir!... Si la mort, au lieu d'être un sommeil,  
Etoit un éternel... et funeste réveil! (...)  
Ô ma femme, Ô mon fils, Ô famille éperdue!  
L'enfer, l'enfer n'a pas de tourmens plus affreux.<sup>379</sup>

Was auf den heutigen Zuschauer allzu pathetisch, ja kitschig wirkt, begeistert das Publikum in 1768. Die Dramatik steigert Saurin geradezu ins Unermessliche, weil Béverlei nicht nur Gift nimmt, sondern auch das Messer auf sein schlafendes Kind richtet. Grimm berichtet unter direktem Rückbezug auf den Text von Schreckreaktionen

---

<sup>376</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, Paris 1879: 82.

<sup>377</sup> *Œuvres choisies de Saurin*. Paris 1807: 178.

<sup>378</sup> *Journal encyclopédique* 1768, t. 7: 108-110.

<sup>379</sup> *Œuvres choisies de Saurin*. Paris 1807: 237.

des Publikums, das einen völlig unerwarteten Bruch mit seinem Erwartungshorizont durchlebt und quälende statt rührende Emotionen empfindet:

On n'y pleure pas, mais le jour de la première représentation il partit d'une loge un violent coup d'effroi lorsque le Joueur porta le coup empoisonné à sa bouche, et l'on m'a assuré qu'à toutes les représentations, le moment où il lève le couteau sur son fils, a excité une forte émotion dans la salle.<sup>380</sup>

Den heutigen Leser lässt dies an einen Kriminalfilm denken, zumal es im Stück um Diebstahl, Veruntreuung von Geldern und Kindesentführung geht. *Béverlei* ließe sich im Schlussakt sogar mit einem mitreißenden Thriller vergleichen aufgrund des beständigen Wechsels zwischen Anspannung und Erleichterung bei finalem Höhepunkt mit krimineller Energie, körperlicher Gewalt und Tod. Das Publikum der *Comédie Française* klatscht nicht: „La tragédie de M. Saurin a réussi, presque sans être applaudie.“<sup>381</sup> Aber die Zuschauer folgen voller Neugierde gespannt der Aufführung, die deutlich weniger rührend, sondern aufregend ist und bei der die emotionalen Konflikte eine brutale Lösung finden:

J'en appelle tous ceux qui ont assisté à la représentation de ce Drame; (...) ils avoueront que la mort de Béverlei les a plus étonnés qu'émus, & que le tableau de sa destruction à moins excité leur attendrissement que leur curiosité; j'entends cette curiosité stupide & muette avec laquelle le vulgaire repaît ses yeux avides des spectacles de la grève.<sup>382</sup>

Mag auch Fréron im Namen des guten Geschmacks wettern, Saurins *Béverlei* kommt an das heran, was man heutzutage als „Dauerbrenner“ bezeichnet: Die Zuschauer strömen zu einer Erfolgsinszenierung, die Aufregung und Nervenkitzel bietet. Mit *Béverlei* hat Saurin die Skala der Subgattungen des Gattungsbündels *genre sérieux* entscheidend erweitert und dem *drame philosophe*, dem *drame bourgeois* und dem *drame sentimental* die *tragédie bourgeoise* zur Seite gestellt. Saurin trägt mit seiner Adaptation wesentlich zur Steigerung des Renommées der junger Zwischengattung bei, wodurch sich das ursprüngliche Anliegen seines Initiators Diderot erfüllt. Die Sensationslust des Publikums spricht für den ungewohnten Erfolg der *tragédie bourgeoise Béverlei*, der dem *genre sérieux* in der zweiten Rezeptionsphase zur Ehre gereicht: „On est très-mécontent de l'impression qu'elle (la *tragédie bourgeoise* sic.) laisse, et l'on s'y porte en foule.“<sup>383</sup>

---

<sup>380</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, Paris 1879: 81.

<sup>381</sup> *Ibid.* 81.

<sup>382</sup> *Année littéraire* 1768, t. XV: 225/226.

<sup>383</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, Paris 1879: 81.

### 3.3. Dritte Rezeptionsphase

Die dritte Phase der zeitgenössischen Rezeption des *genre sérieux* in herausragenden französischsprachigen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1770-1776) liefert Belege für die Misserfolge am königlichen Schauspielhaus (*Le fabricant de Londres, Le fils naturel, Le vindicatif, L'école des mœurs*). Darüber hinaus beginnt in dieser Phase die lebhafteste Debatte um Merciers *drame bourgeois* (*Le déserteur, Jean Hennuyer, Le faux ami, Le juge, La brouette du vinaigrier, Natalie, Jenneval*). Auf dem Höhepunkt der Zeitschriftenrezeption erscheint eine wachsende Anzahl an Rezensionen in direkter Reaktion auf erfolglose *drame*-Aufführungen am *Théâtre Français*, die Aufschluss über das Scheitern dieser Stücke geben.

#### 3.3.1. Dudoyer de Gastels. *Le vindicatif*, drame en cinq actes et en vers libres (1774)

In der dritten Rezeptionsphase entstehen eine Reihe von Stücken, die im Zuge einer innerliterarischen Rezeption, die für die wachsende Beliebtheit des *genre sérieux* spricht, Erfolgsstücke der mittleren Gattung in vielfältiger Weise nachahmen und sie zitieren, paraphrasieren oder plagieren. Im Folgenden stelle ich *Le vindicatif* vor, das am 2.7.1774 Premiere an der *Comédie Française* hat und starke Anleihen bei Saurins *tragédie bourgeoise Béverlei* macht, die sechs Jahre zuvor erstmals in Paris gezeigt wurde. Dudoyers *Le vindicatif* erlebt eine unglückliche Premiere trotz der starken Rückbezüge auf Saurins Erfolgsstück. Die literarischen Journale sollen Auskunft über die Gründe für das Scheitern dieses Stückes geben.

Nach der misslungenen Uraufführung überarbeitet Dudoyer das Stück, das bei den nächsten Aufführungen besser beim Publikum ankommt. In der Provinz ist sein *drame*, das u.a. am 3.6.1775 in La Haye uraufgeführt wird, erfolgreicher. Der Verfasser, marquis Gérard Dudoyer de Gastels (1732-1798), hat 1768 die Komödie *Laurette* veröffentlicht, die an der *Comédie Française* gezeigt wird. Liert und ab 1795 verheiratet ist er mit der Schauspielerin Doligny, die in seinem *drame* Hauptdarstellerin ist und mit ihrem Spiel die Presse beeindruckt: „(...) elle semble jouer toujours d'après son cœur tendre, honnête & sensible.“<sup>384</sup> Ihr zur Seite steht Molé, der neue Star des *genre sérieux*, der von den Journalisten gefeiert wird: „(...) il n'est pas possible de jouer avec plus de feu, plus d'âme

---

<sup>384</sup> *Mercur de France*, juillet, second volume, 1774: 149.

& plus de vérité.“<sup>385</sup> Beide Schauspieler tragen wesentlich dazu bei, dass Dudoyers *Le vindicatif* nach Modifikationen, die der Autor nach der Premiere vornimmt, vorerst im Repertoire der *Comédie Française* bleibt. Die zeitgenössischen Belege in den Zeitschriften bezüglich der schauspielerischen Leistungen berühmter Akteure zeigen erneut, dass die Bedeutung einer gelungenen schauspielerischen Interpretation durch das Ensemble für das Gelingen der *drame*-Aufführungen entscheidend mit verantwortlich ist. *Le vindicatif* spielt im rein privat-familiären Rahmen. Der *domestic tragedy* entsprechend bezieht das Stück seine Dynamik erstens aus der extremen Polarisierung von Gut und Böse, zweitens aus der Juxtaposition konträrer Charaktere sowie drittens aus einer besonders markanten kriminellen Kurzsequenz. Sir James, „jeune homme violent dans ses passions“<sup>386</sup>, und seine Frau Worthy, „l'objet de sa tendresse“<sup>387</sup>, leben in einem ärmlichen kleinen Zimmer und sind hoch verschuldet. Die wirtschaftlichen Ursachen hierfür bleiben im Dunkeln. Die Lage ist prekär, denn beide sollen ihrer Schulden wegen ins Gefängnis abgeführt werden. Das *drame* führt in eine Welt verarmter Aristokraten, die einem Verführer erliegen, der mit seiner Sittenverderbnis den Untergang des ersten Standes symbolisch herbeiführt. Der perfide Plan des Rächers ist es, die tugendhafte Frau seines eigenen Bruders um jeden Preis für sich gewinnen zu wollen.

Die Konstellation des Stückes ist folgende: Im Mittelpunkt steht Worthy, die schöne *vertu persécutée*. Mit Handarbeiten verdient sie für sich und ihren Mann notdürftig den Lebensunterhalt. Umringt wird sie von drei Männern: erstens von ihrem Gatten, der sich Fleins nennt, zweitens von dessen Bruder Sir Saint-Alban, dem Bösewicht, sowie drittens von Milord Dely, der erst als „Seigneur bienfaisant & fort riche“<sup>388</sup> auftritt, ehe auch er zum Verführer pervertiert.<sup>389</sup> Trotz oder gerade wegen ihrer Reinheit zieht Worthy diese drei Männer unbeabsichtigt in ihren Bann. Jeder von ihnen begeistert sich für ihren Blick: „Un seul regard de Miss, un seul son de sa voix, Me soutient, me console, & me charme à la fois.“<sup>390</sup>, ihren Charme, ihre Tugend und ihren Adel: „Ses charmes, ses vertus, son rang, son opulence,“<sup>391</sup> sowie für ihre Feinheit: „Que sa délicatesse est noble et

---

<sup>385</sup> Ibid.

<sup>386</sup> Ibid. 143.

<sup>387</sup> Ibid.

<sup>388</sup> Ibid. 144.

<sup>389</sup> Im Schlussakt kommt noch ihr strenger, hartherziger Schwiegervater als Gerichtspräsident mit hinzu.

<sup>390</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Erstausgabe Dudoyer de Gastels. *Le vindicatif*, drame en cinq actes et en vers libres. Représenté pour la première fois par les Comédiens françois ordinaires du roi, le 2 juillet 1777. Chez Delalain. Paris 1774: 15.

<sup>391</sup> Ibid. 15.



respectable.“<sup>392</sup> Dennoch hat auch Worthy Schuld auf sich geladen. Gegen den Willen ihrer Eltern hat sie heimlich geheiratet. Von Geburt Hocharistokratin lebt sie nun unter bürgerlichem Namen inkognito in London. Saint-Alban, ihr Schwager, ist der Bösewicht in der Tradition Stukéllis. Worthy hatte seinerzeit nicht ihn, sondern Fleins geheiratet. Aufgrund dieser Ablehnung hat sich der zutiefst gekränkte Saint-Alban nun zu einem Rächer gewandelt. Als „monstre!“ und „fourbe abominable“<sup>393</sup> ist er ein Intrigant, der andere manipuliert, um seine Rachegelüste befriedigen zu können:

Mes vœux sont satisfaits; & je tiens ma vengeance;  
J'ai recueilli le fruit de ma persévérance.<sup>394</sup>

Milord Dely, anfänglich ein tugendhafter Wohltäter, verliebt sich ebenfalls in Worthy. Auf Anraten des Rächers Fleins gesteht er Worthy seine Liebe. Die verheiratete Frau ist entsetzt und wendet sich schockiert ab. Damit der Intrige jedoch noch nicht genug. Bösewicht Fleins berichtet seinem Bruder, dem Gatten Worthys, von Delys Liebesgeständnis, um diesen eifersüchtig zu machen. Dies gelingt ihm. Die Situation spitzt sich zu und der perfide Plan des Rächers geht auf. Worthys Ehemann ersticht offenbar seinen Rivalen, den Milord, und wird ins Gefängnis abgeführt. Im fünften Akt steht er dann vor Gericht. Vor seinem eigenen Vater und Richter, der oberster Gerichtspräsident Londons ist, gesteht Fleins als reuiger Sünder die Straftat. Milord Dely, der angeblich von ihm erstochen worden war, betritt nun völlig unvermittelt und unversehrt die Bühne. Er demaskiert den Rächer Fleins und löst die fatalen Verwicklungen auf: „Nous étions les jouets d'un fourbe abominable.“<sup>395</sup> Von Familie und Freunden verlassen, wird der Bösewicht allein gelassen. Selbst sein Vater, der oberste Richter, verflucht ihn. Über den Verlust des missratenen Sohnes wird dieser mit der glücklichen Familie entlohnt, die ihm der reuige Fleins mit seiner tugendhaften Worthy schenkt. Das *drame* endet mit folgendem moralischen Hinweis, der an Fleins, aber auch an das Publikum insgesamt gerichtet ist:

Mon fils, que ce jour soit pour vous  
La leçon de maris, & l'école des pères.<sup>396</sup>

---

<sup>392</sup> Ibid. 24.

<sup>393</sup> Ibid. 12.

<sup>394</sup> Ibid. 40.

<sup>395</sup> Ibid. 59.

<sup>396</sup> Ibid. 60.

*Le vindicatif* ist ein schematisch aufgebautes Stück, dessen Handlungsfortgang häufig durch unwahrscheinliche Einlagen wie die Auferstehung des eigentlich doch erstochenen Milord erst ermöglicht wird. Die Monologe, in denen der Rächer seine Sittenverderbnis aufdeckt und kommentiert, zählen zu den stärksten Partien von Dudoyers *Le vindicatif*, die ein gutes Maß an Spannung hervorrufen. Ansonsten folgt das Stück einer langatmigen Handlung mit Figuren, deren Charakterzeichnung wenig prägnant ist. Der Plot ist frühzeitig absehbar. Der Plan des Rächers, der dem Zuschauer angekündigt wird, geht auf, ohne dass es Verwicklungen oder Hindernisse gäbe, die Überraschungen herbeiführen oder die Dramaturgie der Ereignisse beeinflussen könnten. Dudoyers *drame* ist in Verse gefasst, die den Regeln der Versifizierung entsprechen. Sie können jedoch ebenso wie das ganze Stück insgesamt nicht als künstlerisch originell überzeugen. *Le vindicatif* ist Unterhaltungsliteratur und am ehesten auf der mittleren Qualitätsebene anzusiedeln. Dudoyers Absicht, die die *Comédiens Français* mit ihm teilen, ist es, den Zuschauern leichte, rührende sowie spannende Unterhaltung zu bieten mit einem Stück, das *Béverlei* als Erfolgsstück der mittleren Gattung nachahmt.

Die zeitgenössische Presse geht auf die Pariser Inszenierung detailliert ein und nennt Gründe für den Misserfolg bei der Premiere. Überraschenderweise suchen die Journalisten die Schuld nicht beim Autor. Mit Ausnahme Grimms sehen die Journalisten den jungen *marquis* als talentierten *drame*-Verfasser an: „M. Dudoyer, qui a la facilité de l'expression, une imagination forte & de la sensibilité“.<sup>397</sup> Sympathien werden Dudoyer insbesondere deshalb entgegengebracht, weil sein *drame* versifiziert ist. Einhellig loben die Journalisten die Verse als wertvoll und Ausdruck einer Kunstfertigkeit sowie einer großen Begabung: „(...) on remarque dans ce drame l'essor d'un grand talent; on y applaudit des vers très heureux“.<sup>398</sup> Nach dem Skandalerfolg *Béverlei* ist Dudoyers Stück das zweite, an der *Comédie Française* gezeigte versifizierte *drame*, das die mittlere Gattung in formal-stilistischer Hinsicht Tragödie und Komödie annähert, konservativen Geschmacksbedürfnissen entspricht und aufgrund dessen auch Zuspruch bei der Presse findet.

Im Weiteren bedient sich Dudoyer des pathetischen Sprachstils, der dem heutigen Leser völlig fremd ist, aber als typisch für das *genre sérieux* und die gesamte, vom Gefühlskult getragene Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzusehen ist. Dudoyers Maximen kommen teils gut an: „on y admire des maximes bien exprimées“<sup>399</sup>, teils

---

<sup>397</sup> *Mercure de France*, juillet, second volume, 1774: 148.

<sup>398</sup> *Ibid.*

<sup>399</sup> *Ibid.*

werden sie als unschön verurteilt. Das *Journal encyclopédique* kritisiert Dudoyers sentenzenhaften Stil unter Rückbezug auf die beiden folgenden Zitate:

Aimer est un malheur; mais séduire est un crime.<sup>400</sup>  
On aime la vertu; mais c'est pour la détruire.<sup>401</sup>

Aus dem weiteren Kommentar des *Journal encyclopédique* geht klar hervor, dass die Presse solche Maximen ablehnt, weil moralgetränkte Wendungen das Publikum nicht bessern, sondern langweilen:

Un autre inconvénient du genre auquel trop d'écrivains se sont livrés (...) c'est qu'il est essentiellement nourri de ces maximes, de ces lieux communs de vertu qui ne sauraient rendre les gens meilleurs, parce qu'ils ennuiennent.<sup>402</sup>

In der Gattungskritik, die das *Journal encyclopédique* vorbringt, zeigt sich eine überaus feindliche Haltung gegenüber Diderots *genre sérieux*. Der Rezensent rechnet mit der dramatischen Zwischengattung ab, die seines Erachtens nicht zur französischen Nationalliteratur gehöre. Sie sei vielmehr das Resultat eines Geschmacksverfalls und verliere angesichts einer Renaissance des guten alten Geschmacks zu Recht auch an Beliebtheit:

La fureur des drames & des tragédies bourgeoises étoit bien étrangère à notre caractère national, & nous ne serions point étonnés que le dégoût pour cette nouveauté triste ne s'annonçât bientôt: ce retour vers le bon goût ne pourroit qu'augmenter la gloire des nouveaux jours heureux qui semblent nous être destinés.<sup>403</sup>

Die zitierte Passage ist Ausdruck einer konservativen Kritik, die nicht mit der weiteren Gattungsentwicklung des *genre sérieux* kohärent ist, sondern als Wunschdenken konservativer Anfeinder und polemische Auseinandersetzung mit der jungen dramatischen Zwischengattung einzustufen ist.

Dudoyers Vorwort dient der Widerlegung der von der Presse vorgebrachten Kritikpunkte zur Genrediskussion. Der Autor will seinen Anfeindern Paroli bieten, an die er sich in rhetorischen Fragen direkt wendet. Laut Dudoyer ist die Bezeichnung *drame* „un terme

---

<sup>400</sup> *Journal encyclopédique*, août, 3e partie, 1774: 496.

<sup>401</sup> Ibid.

<sup>402</sup> Ibid.

<sup>403</sup> Ibid. 495.

nécessaire<sup>404</sup> für die mittlere Gattung. Deren Abbildungsgegenstand grenzt er auf die familiären Schicksale einfacher Mitbürger ein, von denen gerührt zu sein keineswegs eine Schande darstelle: „la dignité de votre âme est-elle compromise lorsque vous vous sentez ému par les douleurs d'un père, d'un fils, d'un amant, d'une épouse?“<sup>405</sup> Im Weiteren vergleicht Dudoyer seine Kritiker mit den im *drame* auftretenden Privatpersonen und stellt Parallelen zwischen beiden her. Auch Journalisten wären wie die *dramatis personae* einfühlsame, moralische Menschen und Teil der Natur: „Et n'êtes vous pas plutôt un être moral, sensible & appartenant (...) à la nature?“<sup>406</sup> Die vorwärtsstrebende Zwischengattung stuft er als innovatorisch ein, weil sie sich ihren eigenen, neuartigen Weg bahne: „se frayant une route nouvelle.“<sup>407</sup> Dank einer effektiven moralischen Didaxis, bei der sich ein jeder im Stück selbst erblicken und aus den Fehlern der Bühnenfiguren lernen könne, stehe sie als gelungene Gattung für Dudoyer gleichberechtigt neben Tragödie und Komödie:

(...) le bon genre, le vrai genre, est celui qui, peignant l'homme à l'homme même, le force de rougir de ses travers & de s'en corriger. Que ce soit une Tragédie, une Comédie, un Drame (...), peu importe.<sup>408</sup>

Für Dudoyer sind damit weitere Debatten um eine Rangordnung der dramatischen Gattungen obsolet. Aus gattungshistorischer Sicht sind seine Erläuterungen signifikant, weil sie erstens Zeugnis von dem heftigen Streit ablegen, den das *genre sérieux* in den frühen 1770er Jahren noch immer in Literaturkreisen auslöst, und weil sie zweitens darauf hinweisen, dass sich das *drame* in 1774 endgültig als dritte dramatische Gattung etabliert hat.

Dudoyer stellt sich mit seinem Stück, das in London spielt, in die Tradition der *domestic tragedy*, für die Lillos *The London Merchant* (1731) beispielgebend ist, und will mit Saurins *Béverlei* (1768), als dessen Variation *Le vindicatif* angesehen werden kann, einen Modetrend teilen, der inzwischen jedoch offenbar überholt ist. Das englische Lokalkolorit verletzt die Journalisten in ihrem Nationalstolz: „cette nation ne doit-elle pas rougir d'aller emprunter des couleurs chez ses voisins?“<sup>409</sup> Der *Mercur de France* benennt in einer kurzen Zusammenstellung die hervorstechenden Elemente dieses

---

<sup>404</sup> *Le vindicatif*, drame en cinq actes et en vers libres. Paris 1774: préface iv.

<sup>405</sup> Ibid.

<sup>406</sup> Ibid.

<sup>407</sup> Ibid. préface v.

<sup>408</sup> Ibid.

<sup>409</sup> *Journal encyclopédique* août, 3e partie, 1774: 496.

anglisierten *drame* Dudoyers, wobei der Kritiker die gewaltigen Emotionen hervorhebt, die eine das Interesse schmälernde, quälende Wirkung nach sich ziehe:

Ce drame est encore un de ces spectacles Anglois où règne une sombre horreur, où les passions sont si forcenées, & les caractères si exagérées, qu'ils portent dans l'âme une émotion violente qui la tourmente sans l'intéresser, & la remplit de vaines terreurs.<sup>410</sup>

Dudoyers Vorwort gibt den konzeptuellen Rahmen seines Stückes vor, das ausschließlich familiäre Probleme behandelt und insofern der Subgattung *drame domestique* angehört. Geldsorgen treiben eine Familie in die Armut und an den Rand des Verbrechens. Des Verfassers Ziel ist es, vor extremen Leidenschaften und schlimmen Folgen der Rache zu warnen: „J'ai voulu inspirer l'horreur de la vengeance.“<sup>411</sup> Zentrale Figur ist als Titelheld der intrigante Rächer. Wenngleich diese Figur stark überzeichnet ist, macht sie doch aus heutiger Sicht heraus mit ihren verführerischen Machenschaften den Hauptreiz des Stückes aus. Von Nachteil ist eher, dass es keinen ernstzunehmenden Kontrahenten gibt. Der Bruder des Bösewichts, Fleins, und Lord Dely sind schwache Gestalten, die sich von ihm lenken lassen und keinerlei Widerstand leisten. So kann der Rächer auf dem Höhepunkt des *drame* (III, 2) siegesgewiss einen Monolog vortragen, in dem er sich selbst als das zu erkennen gibt, was er ist:

Je le vois: les fureurs combleront mon attente.  
Je le tiens dans mes fers, & ma haine est contente.  
Le perfide! Sa vaine & tardive amitié  
Excite mon couroux, & non pas ma pitié.  
Plus il ose m'aimer & me traiter en frère;  
Plus je sens contre lui redoubler ma colère.  
(...) Puisque vers le bonheur il n'est plus de retour,  
D'autres que moi seront malheureux à leur tour.<sup>412</sup>

Die Reaktion des Publikums insbesondere auf diesen Monolog ist eindeutig. Bei der Premiere von *Béverlei* (1768) brachte der Bösewicht Stukéli das angewiderte Publikum zum Schweigen. Nun wird der Rächer ausgepiffen. Die Abneigung der Zuschauer angesichts schlimmer Bösewichte hält allerdings weiter an. Die Presse als Sprachrohr des Publikums verurteilt „L'hypocrisie cruelle“, „sa haine (...) trop horrible pour être dans la

---

<sup>410</sup> *Mercure de France*, juillet, second volume, 1774: 147.

<sup>411</sup> *Le vindicatif*, drame en cinq actes et en vers libres. Paris 1774: préface ij.

<sup>412</sup> *Ibid.* 31.

nature<sup>413</sup> und kommt bezüglich der Figurenzeichnung des Rächers zu folgendem vernichtenden Schluss: „C'est un composé monstrueux de l'art & de la réflexion, dont le modèle ne devroit jamais être représenté.“<sup>414</sup> Extrem abschreckende Figuren sind nach Ansicht der Journalisten von der Bühne zu verbannen, weil sie die Zuschauer geradezu terrorisieren: „(...) les caractères si exagérés (...) portent dans l'âme une émotion violente qui la tourmente sans l'intéresser, & la remplit de vaines terreurs.“<sup>415</sup> Die Rezensenten spielen auf Diderots Genrefestlegung an, derzufolge das *genre sérieux* den tugendhaften Umgang mit Gemütsbewegungen und Affekten herbeiführen, dabei zugleich dem Empfindsamkeitskult huldigen soll. Dies ist offensichtlich auch im Bewusstsein der Zuschauer verankert, die mit einer ganz speziellen Erwartungshaltung ins Theater gehen: Sie wollen gerührt werden. Es kann also nicht verwundern, dass Dudoyers *drame* bei der Premiere aufgrund der Hauptfigur des Rächers durchfällt: „Son caractère ayant révolté le public à la première représentation.“<sup>416</sup> Die Rezeptionsgeschichte des *drame Le vindicatif*, das an dieser Stelle als Beispiel für einen großen Aufführungsmisserfolg der frühen 1770er Jahre vorgestellt wird, ist einesteils aufschlussreich, weil sie belegt, dass das Publikum der *Comédie Française* sein Interesse an älteren *dramas* verloren hat, die über trivialisierte Variationen dupliziert werden und vor allem Entsetzen hervorrufen, anderenteils zeigt sie, dass sich der Verfasser Dudoyer dem Diktat des Publikums beugt. Eine rezeptionsästhetische Analyse, die die zeitgenössische Aufnahme eines unbekanntes, erfolglosen Stückes beleuchtet, liefert damit Ergebnisse, die für den Entwicklungsforgang des *genre sérieux* aussagekräftig sind.

Dudoyer nimmt, weil sein Stück weiter im Repertoire der *Comédie Française* bleiben soll, zielgerichtet Abänderungen vor. Rigoros verbannt er den Rächer als Hauptfigur von der Bühne und entzieht ihn sogar den Blicken der Zuschauer:

(...) j'ai été forcé de l'adoucir, de le mutiler, de substituer l'adresse à la force, de le monter moins aux yeux du Spectateur, & de le faire agir le plus souvent derrière la scène.<sup>417</sup>

Dies sind einschneidende inhaltliche wie dramaturgische Eingriffe in Dudoyers *drame*, das aus heutiger Perspektive ohne den Bösewicht im Mittelpunkt deutlich an Spannung

---

<sup>413</sup> *Mercure de France*, juillet, second volume, 1774: 148.

<sup>414</sup> Ibid. 148.

<sup>415</sup> Ibid. 147.

<sup>416</sup> *Le vindicatif*, drame en cinq actes et en vers libres. Paris 1774: préface ij.

<sup>417</sup> Ibid.

und Nervenkitzel verliert. *Le vindicatif* mutiert zu einem Stück, in dem gefühlstragende Passagen die Oberhand gewinnen. Aus einem *drame*, das in der Tradition der *domestic tragedy* und *tragédie bourgeoise* steht, wird notdürftig ein *drame sentimental* gemacht, das mit zarten Gefühle beeindruckt. Dudoyer wird für seine hohe Bereitschaft entlohnt, von seinem Stück eine abgemilderte Bühnenversion anzufertigen. Bei den folgenden Aufführungen erntet er Beifall mit einem Stück, das bei den Zuschauern der *Comédie Française* endlich die erwünschte sanfte Wirkung erzielt, wie er selbst erleichtert und stolz verkündet: „J'ai eu le bonheur d'attendrir & de faire répandre des larmes.“<sup>418</sup>

### 3.3.2. Mercier. *Le juge*, drame en trois actes et en prose (1775)

Von Stücken, die wie *Le vindicatif* einen intriganten Bösewicht ins Zentrum einer Gruppe von Aristokraten stellen, der auf die Zuschauer eine erschreckende Wirkung hat, hebt sich nach Ansicht der Presse Merciers *drame bourgeois* mit dem niederen Stand seiner Protagonisten und der Wiedergabe konkreter Lebensumstände positiv ab: „(...) il prend des sujets dans la société ordinaire, peint les hommes tels qu'ils sont, & rapproche davantage de nous les personnages & les actions qu'il met sous nos yeux.“<sup>419</sup> Einen wesentlichen Vorzug sieht das *Journal encyclopédique* in der kritischen Aussageintention, „le caractère de l'utilité sociale“<sup>420</sup>, die dem *genre sérieux* neue Wege eröffnen könne. Über die rezeptionsästhetische Analyse von *Le juge* (1775) soll im Folgenden überprüft werden, ob sich diese positive Ausgangshaltung der Presse Mercier gegenüber festigt. *Le juge* ist ein Stück, das zeigt, in welchem hohem Maß sich das *genre sérieux* zum *drame bourgeois* weiterentwickelt. Unser Augenmerk richtet sich darauf zu erfahren, ob und wie diese Umorientierung seitens der Presse aufgenommen wird.

Louis-Sébastien Mercier, der von seinen Zeitgenossen wenig schmeichelhaft als „le Rousseau du ruisseau“, „le dramaturge“, „le dramomane“ oder gar als „le singe de Diderot“ bezeichnet wird, gilt inzwischen als einer der Vordenker und wichtigsten Verfasser des *genre sérieux*. Er ist als Dramatiker, Romancier, Essayist, Literaturkritiker sowie Journalist tätig. In der *république des lettres* macht er sich bis zum Erscheinen von *Le juge* (1775) mit einer ganzen Reihe von Stücken bekannt, die Paradebeispiele für die Subgattung *drame bourgeois* sind: *Jenneval, ou le Barnevelt français* (1769), *Le*

---

<sup>418</sup> Ibid. préface ii.

<sup>419</sup> *Œuvres dramatiques de M. Mercier, Mercure de France* février 1777: 503.

<sup>420</sup> *La brouette du vinaigrier, Journal encyclopédique* septembre 1775, t. III, 3e partie: 503.

*déserteur* (1770), *L'indigent* (1772), *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772). 1773 veröffentlicht er sein poetologisches Traktat *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, mit dem er die dramentheoretischen Konzepte Diderots und Beaumarchais' zum *genre sérieux* weiterführt. Seine Schrift wird als Pamphlet aufgefasst, weil Mercier zum einen kompromisslos die Sterilität von Tradition und Regeln anklagt, zum anderen die Komödie kritisiert, um schließlich das *genre sérieux* mit seiner Darlegung von Ständen und Berufen in seiner sozialen Funktion zu favorisieren. Im Weiteren plädiert er dafür, im *drame* Leidenschaft und Tugend mit einer alles verbindenden Menschlichkeit für eine effektive moralische Unterweisung zusammen zu bringen.

Die *Comédie Française* als höchstes königliches Theater bleibt Mercier verschlossen. Seine Pariser Stamm Bühne wird das *Théâtre Italien*, an dem seine *dramas bourgeois* überaus erfolgreich vor einem populäreren Publikum gezeigt werden, das sich in seinen Stücken wiedererkennen kann. Auch die Pariser Boulevardtheater übernehmen seine *dramas bourgeois* in ihr Repertoire. Mercier trägt viel zur Fortentwicklung und anhaltenden Beliebtheit der dramatischen Zwischengattung bei. Er steigt zum Starautor der genannten Bühnen auf, an denen auch *Le juge* aufgeführt wird. Das *Journal encyclopédique* weist in seiner ausführlichen Rezension des Stückes ausdrücklich auf den großen Zuspruch an den Provinztheatern hin.<sup>421</sup>

*Le juge* ist übersichtlich aufgebaut: „Le nœud de cette pièce est fort simple.“<sup>422</sup> Anders als bei den zuvor an den Bühnen gezeigten *tragédies bourgeoises* fehlt die Kontrastierung gegensätzlicher Charaktere und die Inszenierung der weiblichen *vertu persécutée*. In Merciers *drame bourgeois* steht die Erörterung von Fragen, die die *condition* betreffen, im Vordergrund. *Le juge* ist ein Stück, in dem die Protagonisten eingehend über ständische Probleme miteinander sprechen, wodurch es stärker an den Verstand als an die Gefühle appelliert. Der erste Akt dient der Beschreibung des Berufsstandes des Titelhelden, der ein schwieriges Urteil fällen muss. Der *seigneur*, Förderer und guter Freund des Richters, beansprucht für sich ein kleines Grundstück, auf dem eine Bauernhütte steht. Der Pflüger will trotz eines sehr großzügigen Geldangebotes nicht auf sein Heim verzichten, das er als Erbe seines Vaters wertschätzt und liebt. Der *seigneur*, der auf dem Grundstück einen luxuriös gestalteten Park anlegen lassen will, hat eigenmächtig die Hütte abreißen lassen und legt eine alte Urkunde vor, die ihn als rechtmäßigen Besitzer ausweist. Der *laboureur* hat keine derartigen Unterlagen, aber er

---

<sup>421</sup> *Journal encyclopédique*, mai 1775, t. 3, partie III. Bouillon 1775: 502.

<sup>422</sup> *Mercure de France*, décembre, tome 8, partie I, 1774: 107.



beruft sich auf das Gewohnheitsrecht und auf seine Ahnen, die seit Generationen in der Hütte lebten. Im zweiten Akt legen die beiden Prozessgegner ihre unterschiedlichen Rechtsauffassungen dar. Der Richter stellt sich nach gründlichem Abwägen auf die Seite des Volksvertreters. Er widersetzt sich dem Grafen, der ihn bestechen will und ihm mit dem Verlust seines Amtes droht. Im dritten Akt beugt sich der Graf dem Recht. Der Landarbeiter betritt mit seiner ganzen Familie die Bühne, um sich für das gerechte Urteil zu bedanken. Gerührt von dessen Dankbarkeit und der Tugendhaftigkeit des Richters besinnt sich der Graf auf seinen guten Kern, gibt sich als leiblicher Vater des Richters zu erkennen und erhebt diesen in den Amtadel. Das Schlusstableau zeigt den Richter mit Frau und Tochter, den Pflüger mit Frau und sechs Kindern sowie den Grafen bei der Versöhnung.

Die Gesamturteile zu *Le juge* sind für Mercier, der als *enfant terrible des genre sérieux* Anfeindungen gewohnt ist, eine aus literaturhistorischer Warte unverdiente Niederlage. Die Journalisten gehen mit ihm hart zu Gericht. La Harpe beklagt: „L'Auteur appelle son ouvrage un Drame: mais il est difficile de voir ce qu'il y a de dramatique.“<sup>423</sup> Das *Journal encyclopédique* verurteilt das Stück rigoros als „roman sans action, sans mouvement, & sans intérêt.“<sup>424</sup> Diese Kommentare müssen allerdings stärker als Antworten auf Merciers Traktat *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* verstanden werden. *Le juge* ist für den heutigen Leser von besonderem Interesse als Paradebeispiel des *drame bourgeois*, das die bürgerliche Ideologie zum Ausdruck bringt, den Stand des Richters in seiner Bedeutsamkeit für die Gesellschaft näher beleuchtet und dessen Aufstieg in den Amtadel auf der Bühne vorführt. Es ist eine Fehlinterpretation, Merciers Stück angesichts der beiden musterbildenden *dramas* Diderots sowie weiterer, in der Tradition des *drame sentimental* stehender Stücke eine zu langsame Handlung anzukreiden. Es trifft zu, dass *Le juge* eine weniger effektvolle Handlung hat, die gegen Ende nicht extrem spannungsreich ansteigt wie z.B. die *tragédie bourgeoise Béverlei*. Dies ist jedoch die Folge der Konzeption seines *drame bourgeois* als stärker belehrendes Stück, das in den Dialogen und den die berufliche sowie ständische *condition* betreffenden Passagen über eine gedankliche Tiefe verfügt, die Saurins Erfolgsstück fehlt.

Mercier hat sich Feinde gemacht und sein Traktat *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art* ist für die Literaturkritiker eine schlimme Provokation, die sie dazu bringt, an *Le juge* besonders scharfe Maßstäbe anzulegen. Insbesondere La Harpes gattungstheoretische

---

<sup>423</sup> Ibid. 111.

<sup>424</sup> *Journal encyclopédique*, mai 1775, t. 3, partie III: 506.

Ausführungen zum *genre sérieux* im Kontext seiner Besprechung von *Le juge* im *Mercure de France* geben klar zu erkennen, dass Mercier die Fronten zwischen *drame*-Parteigängern und konservativen Kräften extrem verschärft hat. Drei Hauptgründe sprechen laut La Harpe gegen das *drame*. Erstens kritisiert er mit Anspielung auf Diderot den übersteigerten Exklusivitätsanspruch auf eine moralische, sublime, geniale Aussagekraft: „Voilà comme sont faits ces ouvrages qui ont une prétention exclusive à la morale, au sublime, au génie!“<sup>425</sup> Zweitens erzürnt ihn, dass das neue das alte Theater zerstören wolle: „C'est avec ces belles imaginations qu'on veut créer un nouveau théâtre, qui doit, dit on, anéantir l'ancien.“<sup>426</sup> Drittens beklagt er, dass das angebliche „*drame honnête*“ ein Verdrängen der alten, angeblich weniger ehrenhaften Meisterwerke herbeiführen wolle:

Telles sont les rares productions qui doivent faire disparaître tous les chefs-d'œuvre de notre langue devant le genre qu'on appelle honnête, comme si les autres genres étoient mal-honnêtes.<sup>427</sup>

La Harpes Argumentation ist völlig überzogen. Er baut unüberbrückbare Fronten auf und stilisiert sich selbst zu einem Verteidiger von Komödie und Tragödie. Im *drame* erblickt er ein neues Genre, das die alten dramatischen Gattungen und überlieferten Stücke vernichten will. Damit nimmt er eine fatale Fehleinschätzung des *genre sérieux* vor, das laut Diderots im Jahr 1775 nach wie vor gültigen Gattungsentwurf in der Skala der dramatischen Gattungen den Platz zwischen Tragödie und Komödie ergänzend einnehmen soll. Die literarische Presse polemisiert und geht in einer ungekannten Schärfe gegen die *drame*-Apologeten, „nos tristes dramaturges“ vor, „contre lesquels le bon goût & le véritable intérêt de la scène française ne cesseront point de s'élever, malgré la présomption de leurs préfaces & de leurs poétiques.“<sup>428</sup> Klagen über den guten bzw. schlechten Geschmack sind in der zeitgenössischen Rezeption des *genre sérieux* zu einem Topos geworden. Dennoch ist unleugbar, dass sich das Klima innerhalb eines Jahrzehnts gravierend verschlechtert hat. 1765 konnte das *genre sérieux* mit Sedaines *Le philosophe sans le savoir* einen überragenden, in der Presse gefeierten Erfolg verbuchen. Die nachfolgenden Rezeptionsbelege beweisen, dass 1775 die Akzeptanz durch die Presse nachlässt, weil Mercier das *drame bourgeois* bevorzugt. Die Presse bevorzugt das *drame*

---

<sup>425</sup> *Mercure de France*, décembre, tome 8, partie I, 1774: 112.

<sup>426</sup> Ibid.

<sup>427</sup> Ibid. 112.

<sup>428</sup> *Journal encyclopédique*, mai 1775, t. 3, partie III: 508.

*sentimental*, in dem der Empfindsamkeitskult die drei Stände im *Ancien Régime* vereint, sowie die *tragédie bourgeoise*, in der in ausweglose, existentielle Situationen geratene Aristokraten gezeigt werden. Die Journalisten wehren sich jedoch entschieden gegen das *drame bourgeois*, das die ständische und berufliche *condition* der bürgerlich lebenden Protagonisten beleuchtet. Angesichts dieser Widerstände ist es verständlich, dass zahlreiche Stücke Merciers im *Ancien Régime* nicht an das höchste Schauspielhaus gelangen. Aussagekräftig ist in diesem Kontext der seltene explizite Hinweis auf das niedere Publikum, das Mercier für sich hat gewinnen können. Hierbei spielt der Journalist in diskriminierender Weise auf die Bühnen zweiten Ranges, das *Théâtre Italien*, die Boulevardtheater und Provinztheater an, an denen Merciers Stücke gezeigt werden. Dort erhalte der eifrige Autor nicht „les applaudissements des grands“<sup>429</sup>, sondern finde seine Anhänger „dans un cercle moins brillant & moins flatteur pour l'orgueil humain.“<sup>430</sup> Rezeptionsbelege zu den Aufführungen und Zuschauerreaktionen der kleineren Pariser Bühnen existieren nicht, die diese Negativkritik konservativer Kritiker unter Umständen relativieren könnten.

Die zeitgenössische Kritik geht im Weiteren auf die Subgattung *drame bourgeois* ein. Der erste Akt von *Le juge* zeigt den am Schreibtisch sitzenden Richter de Leurye, der zum Kummer von Frau und Tochter die ganze Nacht durcharbeitet. Als Vorbild seines Berufsstandes ist er fleißig und zeigt ein starkes Verantwortungsbewusstsein für die Unterdrückten sowie ihre „gémissements qui frappent mon oreille“. Seinem hohen sozialen Engagement für „les biens & les droits des pauvres habitans de la campagne“ verdankt er einen großen „estime publique“, zumal er mit „un zèle aussi utile à mes Concitoyens“ für die Gesellschaft eintritt. Seines großen Einflusses ist er sich bewusst, denn er nimmt seinen Beruf überaus ernst. Er sieht es als seine Hauptaufgabe an, sich auf die Suche nach der sehr schwierigen Wahrheitsfindung zu begeben, die ihn an die Grenzen seines Wissens führt:

Qu'elle est souvent pénible à démêler la vérité! Qu'il est difficile d'en fixer le point précis! Quelque près qu'elle soit du Juge, elle semble le fuir. (...) Tu es Juge de Leurye! Le devoir de ton état est de la chercher sans cesse. Veille constamment, & sèche dans ton poste plutôt qu'elle ne t'échappe, faute de l'épier... mais ne me serais-je pas trop légèrement chargé d'une fonction aussi délicate que redoutable?

---

<sup>429</sup> Ibid. 502

<sup>430</sup> Ibid.

Une étude longue & attentive m'a-t-elle conduit à enchaîner les principes qui servent de clef à la fonction de tant de questions diverses?<sup>431</sup>

Merciers Exposition, die den Stand des Richters vorstellt, ist eine konsequente Umsetzung von Diderots Konzept der *condition*. Die Presse nimmt nicht direkt Anstoß, aber sie stellt die Originalität in Frage. Die Darlegung der „différens états de la vie“ gäbe es bereits in der Komödie, in heute vergessenen Stücken, die sie anführen, wie *L'avocat pathelin*, *Le procureur* oder *Le financier*.<sup>432</sup> Der Rezensent übergeht, dass im *genre sérieux* Personen und Berufsstände nicht komisch überzeichnet, sondern ernsthaft dargestellt werden, damit tugendhafte Protagonisten Vorbilder für die Zuschauer sein können und deren ständisches Bewusstsein gestärkt wird. In Bezug auf die Darstellung der beruflichen *condition* stellt der Kritiker die Nützlichkeit eines *drame*-Protagonisten, der als Richter zum bürgerlichen Helden wird, grundsätzlich in Frage: „(...) il seroit dangereux de vouloir faire une vertu d'ériger en héroïsme les devoirs stricts des différents états de la société.“<sup>433</sup> Für den Journalisten zeigt der Titelheld eine seinen Berufspflichten entsprechende Sorgfalt, die für seinen Stand bindend sei und deshalb nicht zusätzlich herausgestellt zu werden brauche. Der innovative Anspruch Merciers, der sich in der Wahl seines Titelhelden und der ständischen Aussagekraft seines *drame bourgeois* niederschlägt, wird über diese Argumentation deutlich geschmälert. Bürgerlich ist Merciers Stück, weil es in der Gestalt des Richters das Großbürgertum feiert, das zwischen dem nach Luxus strebenden Comte, dem „petit tyran de village“<sup>434</sup>, und dem *laboureur* als Mitglied des Volkes vermittelt und systemstützend die Ständegesellschaft des *Ancien Régime* aufrechterhält. Zum ständischen Konflikt veröffentlicht das *Journal encyclopédique* eine Kritik, die auf den Kern der Sache eingeht, allerdings verharmlosend auf frühere Zeiten des Feudalismus rekurriert:

(...) il (Mercier sic.) a voulu offrir le tableau de ce qui nous reste encore des tems malheureux de la féodalité, où le vassal étoit dans la main du seigneur un vil instrument dont il pouvoit disposer selon ses caprices & son inhumanité, (...).<sup>435</sup>

---

<sup>431</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Erstausgabe M. Mercier. *Le juge*, drame en trois actes, en prose. Chez Ruault, A Londres et se trouve à Paris 1774: 2/3.

<sup>432</sup> *Journal encyclopédique*, mai 1775, t. 3, partie III: 502.

<sup>433</sup> *Ibid.* 507.

<sup>434</sup> *Ibid.* 504.

<sup>435</sup> *Ibid.* 506.

Fest steht, dass Merciers Adelskritik bewusst zeitlich zurückversetzt wird. Dies ist zumindest ein Zugeständnis des aufklärerisch orientierten *Journal encyclopédique* an den Verfasser.

Der Dramatiker bezieht sich auf die Gegenwart und auf feudalistische Strukturen im Jahr 1775, die angesichts der übergroßen Unzufriedenheit des sich standhaft widersetzenen *laboureur* aus heutiger Sicht das Nahen der Revolution erahnen lassen. Der *comte* einer *seigneurie* lässt die Bauernhütte des Landarbeiters eigenmächtig abreißen, um dort einen Rokoko-Lustgarten anzulegen. Mercier zufolge handelt es sich hierbei um eine vernichtende Leidenschaft, eine „folie“, „le désir violent“<sup>436</sup>, „une passion folle“<sup>437</sup>, „la manie“<sup>438</sup>, die den Grafen, der bislang Ehrenmann war, zum Bösewicht pervertierten und „un fou odieux“, „un tyran exécration“<sup>439</sup> werden lässt. Offen beklagt der Pflüger die Boshaftigkeit des dämonisierten Adligen: „Non jamais la méchanceté des hommes inspirés par le plus noir Démon, ne fut aussi épouvantable.“<sup>440</sup> Wie bei *Béverlei* (1768) oder *Le vindicatif* (1774) droht dieses Laster das soziale Ordnungsgefüge aus den Angeln zu heben. Obwohl de Leurve Ziehsohn des *comte* ist und ihm alles zu verdanken hat, stellt er sich auf die Seite des Landarbeiters. Ihm geht es um die Gerechtigkeit: „C'est une famille que je délibérerai un jour plutôt de la gueule dévorante du monstre de la chicane.“<sup>441</sup> Die Adelskritik, die sich hier noch in einer Metapher verschleiert findet, tritt an zahllosen weiteren Stellen offen hervor und wird in einer solchen Schonungslosigkeit selten in einem *drame* vorgebracht. Will man Mercier Glauben schenken, dann ist der Hochadel zu verurteilen, solange er dem Luxus frönt, Lastern nachgeht, Verbrechen gegenüber Unterlegenen ausübt und seine Macht missbraucht. Die Presse hält sich in der Beurteilung adelskritischer Passagen stark zurück, geht einzig und allein kurz verallgemeinernd auf die Menschlichkeit als bevorzugte Thematik Merciers und dessen verengte Sichtweise ein: „Les intérêt de l'humanité, qu'il voit toujours dans l'oppression & sous la tyrannie.“<sup>442</sup> Der genaue Blick auf das Stück hingegen zeigt, dass Merciers *drame bourgeois* konkret Missstände anspricht. Der Richter stellt sich schützend vor den Pflüger als Vertreter des Volkes, als er seinen Ziehvater befragt: „(...) ne sentez-vous pas

---

<sup>436</sup> *Le juge*, 1774: 29.

<sup>437</sup> *Ibid.* 30.

<sup>438</sup> *Ibid.* 52.

<sup>439</sup> *Mercur de France*, décembre, tome 8, partie I, 1774: 110.

<sup>440</sup> *Le juge*, 1774: 38.

<sup>441</sup> *Ibid.* A 2.

<sup>442</sup> *Journal encyclopédique*, mai 1775, t. 3, partie III: 502.

une répugnance secrète à poursuivre ce Laboureur?<sup>443</sup> Er folgert in erstaunlicher Offenheit: „(...) il est des Seigneurs qui abusent de leur crédit, oppressent leurs Vassaux, leur font reconnaître des droits qu'ils n'ont pas, & s'emparent de leurs communes.“<sup>444</sup> Unter dem Einfluss seiner Vergnügungssucht wird der Graf maßlos. Der Feldarbeiter spricht ihn direkt an und kritisiert offen dessen schlechtes Verhalten, das nach Rache ruft: „Vous avez fait une infamie; (...) oui, M. Le Comte, une infamie qui crie vengeance devant Dieu & les hommes.“<sup>445</sup>

Die konservative Presse, zu der La Harpe zählt, kann an der Figur des *laboureur* keinen Gefallen finden: Sie sei uninteressant, „ne peut intéresser beaucoup.“<sup>446</sup> Vor allem sei ihre Wirkung begrenzt, da sie den Leser kalt und unberührt lasse: „Ainsi, nulle émotion, nulle crainte.“<sup>447</sup> Angesichts des nachfolgenden Zitates aus der Rede des Feldarbeiters erweist sich La Harpes Beurteilung als unangebracht. Der verärgerte Landarbeiter hält eine adelskritische Rede, die vor aristokratischem Publikum an der *Comédie Française* selbstverständlich nicht vorgetragen werden kann. Das Aufklärungsorgan *Journal encyclopédique* übergeht diesen Passus wortlos mit Rücksicht auf seine aristokratische Klientel und um nicht bei der Obrigkeit anzuecken:

Vous autres nobles, avec des idées, que nous devons demeurer calmes aux offenses qu'il vous prend envie de nous faire. Dès que c'est un Paysan, c'est moins qu'un chien de basse-cour qu'on chasse d'un pied de court. (...) Ils disent tout haut: *il n'y a rien à risquer; avec de l'argent, avec de l'argent, nous apaiserons ces pauvres gens, & ils viendront encore nous lécher les mains...*<sup>448</sup>

Weitaus detaillierter als auf inhaltliche und ideologische Fragen geht die Presse auf Merciers Stil ein. La Harpe bringt sein Missfallen auf den Punkt: „C'est un langage qui appartient à personne.“<sup>449</sup> Er kritisiert, dass sämtliche Bühnenfiguren in demselben deklamatorischen, maximenreichen Stil sprechen. Ohne Unterschied von Stand und Bildung benützten sie einen „style ampoulé & précieux“ und machten „de longues dissertations, des monologues sans fin“.<sup>450</sup> La Harpe bezieht sich direkt auf folgende Aussage des *laboureur*: „Depuis plus de soixante années je vois chaque matin le lever du

---

<sup>443</sup> *Le juge* 1774: 26.

<sup>444</sup> *Ibid.* 24.

<sup>445</sup> *Ibid.* 44.

<sup>446</sup> *Mercure de France*, décembre, tome 8, partie I, 1774: 111.

<sup>447</sup> *Ibid.*

<sup>448</sup> *Le juge* 1774: 47/48.

<sup>449</sup> *Mercure de France*, décembre, tome 8, partie I, 1774: 113.

<sup>450</sup> *Journal encyclopédique*, mai 1775, t. 3, partie III: 508.

soleil qui, par ses premiers rayons m'envoie le signal de la prière.“<sup>451</sup> Der Kritiker ist sich sicher, dass sich ein Pflüger normalerweise einer anderen Sprache bedient. Er setzt Maßstäbe an, die auf eine bessere Erfassung der Wirklichkeit sowie auf den Einklang von Rang und Stilhöhe abzielen. Damit wird er dem führenden Vertreter des *drame bourgeois* nicht gerecht. Mercier hat eine eigene, für sein *drame bourgeois* typische Kunstsprache entwickelt, die mit pathetischen Worten und einem gefühlsbetonten, metaphernreichen Stil eine Fortführung der für Diderots *dramas* kennzeichnenden Redeweise ist, die sich inzwischen als gattungsspezifisches Kriterium des *genre sérieux* durchgesetzt hat.

Da *Le juge* die Rechtsprobleme zwischen einem Landherrn und einem Landarbeiter mit Pro- und Kontra-Argumenten auf der Bühne abhandelt, vermag es den heutigen Leser stärker anzusprechen als die trivialeren *dramas sentimentales*, die bei den Zeitgenossen besser ankamen. Die längst überfällige Neuentdeckung von Merciers *Le juge* für die Bühne böte dem Zuschauer die Gelegenheit, ein *drame bourgeois* als signifikanten Aufführungstext des Aufklärungszeitalters kennenzulernen, der über seine Alterität in inhaltlicher wie formal-stilistischer und sprachlicher Hinsicht tiefe Einblicke in die Epoche gewährt. *Le juge* bietet eine historische Momentaufnahme, bei der Adel, Großbürgertum und Volk ständische Konflikte austragen, die vierzehn Jahre vor Ausbruch der Revolution über Vernunft und Harmoniestreben bereinigt werden. In der literarischen Tradition des *genre sérieux* wird am Schluss des Stückes ein Geheimnis offenbart, das den Tugendhelden für seinen standhaften Glauben an Gerechtigkeit und Menschlichkeit belohnt. Der reuige Graf, der zur Vernunft kommt und die eigene Sensibilität wiederfindet, legt ein Geständnis ab: Er ist in Wirklichkeit der Vater des Richters. Über viele Jahre hin hat er diesen in seinem Fortkommen unterstützt, aber wegen Standesvorurteilen die Vaterschaft verheimlicht. Die Moral von der Geschichte besagt, dass menschliche Bindungen Standesgrenzen überwinden. Erneut ist es die für das *genre sérieux* gattungskonstituierende Figur des *fils naturel*, über die Mercier die Aussöhnung ständischer Konflikte im *Ancien Régime* geschickt bewerkstelligt.

#### 3.4. Vierte Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion

Die wenigen Sympathien, die Mercier als „cet écrivain estimable par ses mœurs, & digne

---

<sup>451</sup> *Mercure de France*, décembre, tome 8, partie I, 1774: 113.

de nos égards par son amour pour la vertu<sup>452</sup> genießt, verscherzt er sich in der Folge zusehends. Er wird an seinen Forderungen gemessen, die die Journalisten als überzogen bewerten: „C'est avec des belles imaginations qu'on veut créer un nouveau théâtre, qui doit, dit-on, anéantir l'ancien.“<sup>453</sup> In einem Zuge mit seinem Traktat *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art* wird das *genre sérieux* als Dramengattung in Frage gestellt, die „de fausses ou de gigantesques vertus“, nicht aber „des grandes leçons, des tableaux intéressans du malheur où peuvent nous plonger not imprudences“<sup>454</sup> zeige. Erst 1777 glätten sich wieder die Wogen: Der *Mercur de France* bezieht in der öffentlichen Debatte um das *genre sérieux* Position und wehrt sich gegen die Kritik in den Konkurrenzblättern. Angesichts des sich insgesamt verschlechternden französischen Gegenwartstheaters mit nur wenigen guten Tragödien und Komödien ermuntert das königliche Zeitschriftenorgan sogar junge Schriftsteller dazu, sich der mittleren Gattung anzunehmen und wenn schon nicht gehobene Literatur, so doch zumindest gute *dramas* zu verfassen.<sup>455</sup>

Die literarische Presse wendet sich in den 1780er Jahren verstärkt den Aufführungen am *Théâtre Italien* zu. Als entscheidende Pluspunkte der dort gezeigten *dramas* arbeiten die Journalisten die „situations fortes et touchantes, en général du plus grand effet“<sup>456</sup> heraus, in denen die Tugend effektiv mit dem Laster kontrastiere.<sup>457</sup> In der Bewertung des versöhnlichen Schlusses rückt die Presse von ihrer alten Position ab. Sie versucht, die öffentliche Meinung umzulenken und diesen als Fehler hinzustellen. Hatten die Rezensenten bislang den harmonisierenden Grundzug des *drame* gelobt<sup>458</sup>, so verurteilen sie nun die beschwichtigende Darstellung, bei der Verbrecher und Bösewichte nicht ihre verdiente Strafe erhalten. Darunter leide die Belehrung und moralische Erbauung der Zuschauer, die „correction théâtrale“<sup>459</sup>, so dass das Publikum Schaden zu nehmen drohe: „(...) rien de plus pernicieux, rien de plus destructeur de toutes les loix de la société, du

---

<sup>452</sup> *Journal encyclopédique*, mai 1775, t. 3, partie III. Bouillon 1775: 508.

<sup>453</sup> *Ibid.* 508.

<sup>454</sup> *Ibid.*

<sup>455</sup> *Année littéraire* 1770, t. VII: 110.

<sup>456</sup> *Le déserteur*, CL juin 1782, t. 13: 159.

<sup>457</sup> In der Besprechung von *L'habitant de la Guadeloupe* liest man: „un trait d'humanité est si touchant par lui-même; on a tant de plaisir à voir la vertu récompensée, le vice humilié & puni.“ *Année littéraire* 1786, t. III: 272.

<sup>458</sup> Noch 1770 hatte sich Fréron beispielsweise in seiner Rezension von *Le déserteur* entschieden gegen den tödlichen Ausgang im *drame* ausgesprochen: „Quant au dénouement, il laisse l'âme dans un état pénible; on plaint le sort de Durimel, de son père, de son épouse, de tant d'honnêtes gens malheureux & sans consolation; cette espèce de dénouement ne satisfait ni la raison ni la sensibilité.“ *Année littéraire* 1770, t. VII: 110.

<sup>459</sup> *Ibid.* 110.



bonheur & de la sûreté des familles, que la présentation de pareils tableaux.“<sup>460</sup> Dieser grundlegende Gesinnungswandel lenkt nicht nur die literarische Öffentlichkeit, sondern auch die Dramatiker, die sich dem neuen Geschmacksverdikt unterwerfen, weil sie sich auf dem literarischen Markt behaupten wollen. Deutlich wird dies an Saurins *tragédie bourgeoise Béverlei*, die aufgrund des religionskritischen Gehaltes nicht aufgeführt werden darf und zu den meistbeachteten Stücken der mittleren Gattung zählt. In Reaktion auf die Rezensionen, die den tödlichen Ausgang seines Stückes kritisieren, verfasst Saurin eine zweite Version mit glücklichem Ausgang. Seine Hoffnung, hierüber doch endlich die Aufführungserlaubnis zu erzielen, erfüllt sich allerdings nicht.

#### 3.4.1 Monvel. *Clémentine et Desormes*, drame en cinq actes et en prose (1780)

In der vierten Rezeptionsphase (1777-1788) steht Mercier mit seinen am *Théâtre Italien* inszenierten Stücken erneut im Mittelpunkt der öffentlichen Literaturdebatte. Daneben bleibt das *genre sérieux* weiterhin im Repertoire der *Comédie Française* mit neuen Stücken wie *L'héros français*, *La discipline militaire du Nord* oder *Henriette*, die sich patriotischen und militaristischen Themen zuwenden. Das *drame sentimental*, das rein familiäre Konflikte in den Vordergrund stellt und kaum je konkrete Bezüge zur nationalen Geschichte oder der finanziell erfolgreichen bürgerlichen Arbeitsweise hat, behauptet sich weiterhin auf Frankreichs erster Schauspielbühne. Zu den dort besonders beliebten *dramas sentimentales* zählt *Clémentine et Desormes*, das am 14.12.1780 Premiere feiert. Es belegt, welchen Modifikationen das *genre sérieux* im Zeitraum seiner Gattungsbildung unterliegt und welches seine Erfolgsgaranten zu Beginn der 1780er Jahre sind. Der Verfasser Monvel ist ein Kenner der Bühne. Als einer der größten Schauspieler seiner Zeit ist er seit 1770 teilweise an der *Comédie Française* engagiert. Als Dramatiker macht er sich einen Namen mit einer ganzen Reihe von *dramas*, deren erfolgreichstes, *Les victimes cloîtrées*, in 1791 uraufgeführt wird und die mittlere Gattung dem *drame sombre* annähert. Es folgen *La jeunesse du duc de Richelieu, ou le Lovelace français* (1796) und *Mathilde* (1799), die an der Wende zum 19. Jahrhundert große Bühnenerfolge sind.

*Clémentine et Desormes* ist Zeugnis einer starken innerliterarischen Rezeption, da Monvel typische erfolgversprechende Elemente vorangegangener *dramas* übernimmt und

---

<sup>460</sup> Ibid. 111.

in eine neue Handlung einflieht, die weibliche *vertu persécutée*, der unglückliche männliche Held, Spielsucht und Diebstahl. Sein Stück kommt beim Publikum an. Es ist der schlagende Beweis dafür, dass das *genre sérieux* kontinuierlich Stücke hervorbringt, die eine große Attraktivität auf der Bühne haben. *Clémentine et Desormes* wäre eine Neuinszenierung wert und ließe sich mit deutlich weniger Aufwand als die *dramas* Diderots oder Merciers reaktualisieren. Bezüglich der Aufführungsqualitäten heben es die Zeitgenossen zu Recht lobend hervor: „Il est peu d'ouvrages dramatiques où l'illusion de la scène soit portée plus loin et produise un plus vif intérêt.“<sup>461</sup> Monvel ist ein Mann vom Fach, der genau weiß, welche Grundanforderungen in Sachen Spielbarkeit ein Stück mitbringen muss, um zu einem Bühnenerfolg zu werden. Die Presse lobt ihn deshalb: „(...) on ne peut s'empêcher de voir dans cet ouvrage une grande connoissance du théâtre; (...)“<sup>462</sup> Sie bescheinigt ihm „le mérite de connaître la perspective du théâtre.“<sup>463</sup> Größter Vorzug von *Clémentine et Desormes* ist die flotte Handlung, die viel Aktion, Spiel und Illusion beinhaltet. Sie vollzieht sich rasch und schreitet ohne Komplikationen zielstrebig der Auflösung des zentralen Konfliktes entgegen. Die einzelnen Szenen sind geschickt miteinander verwoben, sorgen in ihrer Anordnung für eine logische Handlungsfolge und eine sich zum Ende hin deutlich steigende Spannung. Monvels *drame* dient der Belehrung, aber die Unterhaltung kommt nicht zu kurz. Im Gegenteil: Die hohe Bühnentauglichkeit geht mit einer Reduktion auf intellektueller Ebene einher, so dass aufklärerische Propaganda, Morallehre sowie Ausführungen zur beruflichen wie ständischen *condition* nicht zu kurz kommen, aber minimiert sind. Auch hierin ist ein großer Vorteil für heutige Inszenierungen zu sehen, da überlange Deklamationen im Stil Diderots oder Merciers entfallen. Das Stück ist eines der zu Unrecht völlig in Vergessenheit geratenen *dramas*, die eine enorme zeitgenössische Breitenwirkung haben und als Bühnentext Sedaines *Le philosophe sans le savoir* (1765) nicht viel nachstehen. Eine rezeptionsästhetische Literaturgeschichtsschreibung zum Theater des 18. Jahrhunderts müsste auf *Clémentine et Desormes* als großen zeitgenössischen Bühnenerfolg des *genre sérieux* erweitert werden.

Das Stück hat folgende Vorgeschichte: Desormes ist Hausverwalter M. de Sirvans und übt seinen Beruf mit Sorgfalt aus. In Wirklichkeit ist er adlig, wurde aber auf Betreiben

---

<sup>461</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition, t. 10, 1778-1781. Furne, Paris 1830: 371.

<sup>462</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Journal encyclopédique* 1781, partie 3, tome 1: 118.

<sup>463</sup> *Correspondance littéraire*, t. 10, 1778-1781. Furne, Paris 1830: 371.

seiner inzwischen verstorbenen Stiefmutter vom eigenen Vater verstoßen. Desormes liebt Clémentine, die Tochter des Hausherrn, die seine Gefühle erwidert. Da niemand weiß, dass Desormes hoher Abstammung ist, gilt er als nicht standesgemäß. De Sirvan verspricht seine Tochter gegen deren erklärtem Willen einem *président* aus Grenoble. Mit dem ersten Akt rekurriert Monvel auf Sedaines *Le philosophe sans le savoir*. Abends beginnen die Vorbereitungen für die am nächsten Tag stattfindende Hochzeit. Desormes sammelt die Pacht der Bauern ein und legt das Geld in eine Schreibtischschublade. In seiner Verwirrung vergisst er, diese abzuschließen. Er ist unglücklich und denkt an die anstehende Hochzeit der Frau, die er liebt. Unfähig, etwas ändern zu können und dauernd den drohenden Verlust vor Augen, entscheidet er sich in höchster seelischer Not dafür zu fliehen. Bei Nacht verlässt Desormes das Schloss. Sein Abschiedsbrief bringt Clémentine fast um den Verstand: „les tristes adieux émeuvent la sensibilité au point de troubler sa raison.“<sup>464</sup> M. de Franval, der zukünftige Schwiegervater, erscheint im Schloss. De Sirvan und de Franval verabreden, dass der Schlossherr die für einen Kauf erforderlichen 1000 Louis am nächsten Morgen übergeben wird. Nachts betritt Valville, Clémentines Bruder, das Schloss. Er hat 1000 Louis verspielt, die er seinem Geldgeber bis zum nächsten Abend zurückzahlen muss. Da er sein Ehrenwort gegeben hat, sieht er keine andere Möglichkeit, als Geld aus der offenen Schublade zu stehlen, um Schande von sich und seiner Familie abzuwenden. Sein Diener ertappt ihn und wird von Valville zum Schweigen und Komplizentum gezwungen. Am folgenden Morgen bemerkt de Sirvan den Diebstahl. Der Verdacht fällt sofort auf Desormes, der gefangengenommen und von Dienern auf die Bühne gezerrt wird. M. de Sirvan ist außer sich, „se livre aux plus violens transports“<sup>465</sup>, will Desormes als Dieb bei der Justiz anzeigen und vor Gericht stellen lassen. Derweil der Hausherr das Schloss verlässt, kümmert sich de Franval rührend um den der Ohnmacht nahen Desormes, ohne zu erkennen, dass dieser sein Sohn ist. Am Schluss lösen sich alle Verwicklungen auf: Der wahre Dieb gibt sich zu erkennen, de Franval bekennt sich reumütig zu seinem Sohn Desormes, der wiederum Clémentine heiraten darf. Damit ist das glückliche Schlusstableau mit allen Beteiligten gesichert. Im Stück gibt es gleich zwei *vertus persécutées*: die beiden Namensgeber des Stückes. Clémentine und Desormes sind Opfer ihrer Väter, die sie in ihren Rechten ernsthaft beschneiden. Sie müssen unfrei leben. Diener Saint-Germain hat Mitleid und beklagt die Strenge der Väter: „que diable aussi voilà ce que c'est que de ne pas donner aux jeunes-

---

<sup>464</sup> *Journal encyclopédique* 1781, partie 3, tome 1: 116.

<sup>465</sup> *Ibid.* 117.

gens une honnête liberté... l'excès de sévérité leur est aussi nuisible qu'une trop grande indulgence.<sup>466</sup> Beide Väter missbrauchen ihre Autorität und sind egoistisch. Clémentine fürchtet sich sogar vor ihrem eigenen Vater:

Mon père est si sévère... malgré la bonté de son cœur, & sa tendresse pour nous, il a quelquefois des emportements si cruels... sa violence est si terrible, qu'il nous a toujours inspiré plus de crainte que de confiance.<sup>467</sup>

Als adlige Frau ist sie dazu verdammt, einen ebenbürtigen Mann zu heiraten, den sie nicht liebt. Sie beschwert sich in aller Deutlichkeit und hält mit ihrer Rede ein Plädoyer gegen Vernunftehen, zu denen Frauen gegen ihren Willen und ihre wahren Gefühle gezwungen werden. Mit dem Schluss des nachfolgend zitierten Passus tritt Clémentine als Sprachrohr Monvels in überraschender Offenheit für die Rechte der Frau ein:

Ce Monsieur de Franval, pourquoi vient-il? Qui l'autorise à demander ma main? L'amour ne lui sert point d'excuse; je ne le crois pas, il ne m'a jamais vue: Quel droit a-t-il à ma tendresse? Regarde-t-il mon aveu comme inutile au lien qu'il veut former? Mes sentiments ne sont-ils donc rien pour sa délicatesse? ... mais quel est donc ce plaisir barbare d'opprimer un être faible, qui n'a d'autre défense que des prières & des larmes? (...) Une femme est-elle donc une malheureuse victime, que l'on croit pouvoir immoler sans pitié? Notre bonheur n'est il donc rien pour les hommes? Sommes-nous des esclaves, & sont-ils des tyrans?<sup>468</sup>

Die Presse geht mit keinem Wort auf Monvels Parteinahme für die unterdrückte Frau ein. Die *Correspondance littéraire* verurteilt sogar die unglücklich liebende Clémentine als schwächste Figur des Stückes. Diese Kritik zeigt, dass ein Eintreten für die persönlichen Rechte der Frau und die Verurteilung von Inkonvenienzen bei der Presse auf Unwillen stoßen, die dem *genre sérieux* seine aufklärerische Aussagekraft schmälern will. Wie bei Merciers *Le juge*, dem die vorbildliche Darstellung der beruflichen *condition* mit dem Richter angekreidet wird, weist die literarische Presse die Verbreitung aufklärerischen Gedankentums mit der Kritik an Interessenehen im *genre sérieux* erneut entschieden zurück. Es verfestigt sich der Eindruck, dass das *genre sérieux*, das sich auf die gesellschaftliche Realität des *Ancien Régime* bezieht und kritisch Stellung zu abzuschaffenden Missständen nimmt, keine Unterstützung seitens der literarischen Presse

---

<sup>466</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Erstausgabe Monvel. *Clémentine et Desormes*, drame en cinq actes et en prose. Représenté par les Comédiens François ordinaires du Roi, le jeudi 14 décembre 1780. Veuve Duchesne, Paris 1781: 18.

<sup>467</sup> Ibid. 22.

<sup>468</sup> Ibid. 21.

bekommt. Diese bevorzugt nahezu ausschließlich das auf den Empfindsamkeitskult spezialisierte *drame sentimental*. Zu dieser Subgattung gehört als Hauptfigur die weibliche *vertu persécutée*, die auch in Monvels Stück nicht fehlen darf.

Diese Erfolgsfigur, die Clémentine verkörpert, trifft nicht nur den Geschmack des Publikums, sondern auch den der Kritiker. Das *Journal encyclopédique* lobt die gefühlvolle Darstellungsweise des leidenden Tugendengels: „(...) la douleur accroît son délire, que l'auteur exprime avec force. (...) Mais Clémentine n'entend plus rien, ne voit plus rien.“<sup>469</sup> Der Rezensent spielt auf Clémentines Seelenkrisen an, die sie in Reaktion auf Desormes Abschiedsbrief durchlebt. In Monvels Stück nimmt die leidende Frau eine zentrale, mitleiderregende Rolle ein. Ihre Geistesverwirrung unterliegt graduellen Verschärfungen, die das Publikum über mehrere Szenen hinweg beobachten kann. Das *Journal encyclopédique* weist explizit auf folgende Dialogstellen hin, die die *vertu persécutée* besonders effektiv in Szene setzen und Publikum wie Kritiker für sich einnehmen:

Clémentine, *toujours assise la tête baissée, & se parlant à elle même sans rien voir de ce qui se passe autour d'elle*: Non, on ne le connaît pas... les méchants qui l'accusent, verront retomber sur eux tous les traits de leur calomnie... j'irais trouver mon père...

de Sirven: Que dit-elle?

Clémentine, *sans changer d'attitude*: L'expression de la vérité est bien persuasive...

de Sirvan, *la regardant d'un air étonné & s'approchant d'elle*: Clémentine!

Clémentine, *se retournant avec vivacité, & comme quelqu'un que l'on surprend*: Ah! Mon père! C'est vous...<sup>470</sup>

*Clémentine et Desormes* kommt mit einer psychologisierenden Charakterisierung der *vertu persécutée* und einer weiblichen Paraderolle den Bedürfnissen des Publikums entgegen. Die aktuelle und die damalige Rezeption sind grundverschieden. Während der heutige Leser in der *vertu persécutée* eine triviale Bühnenfigur sieht, ergötzen sich Publikum wie Kritiker 1780 an ihrem Anblick, sind verzückt und lassen sich rühren. Für den Bühnenkenner Monvel spricht, dass er nicht auf vorangehende schablonenhafte Muster repetierend zurückgreift, sondern die Figur der *vertu persécutée* weiterentwickelt und ihr Expressivität gibt. Ihre Nervenkrisen weitet er über den gesamten zweiten Akt aus. Die Zuschauer sind Zeugen einer beginnenden Geistesverwirrung und als solche in das dramatische Geschehen explizit mit einbezogen: „Tout le monde peut être ici témoin

---

<sup>469</sup> *Journal encyclopédique* 1781, partie 3, tome 1: 116.

<sup>470</sup> Monvel. *Clémentine et Desormes*, Paris 1781: 40.

du désordre affreux de votre ame...“<sup>471</sup>

Monvels Originalität beweist sich auch in der Ausweitung der Thematik. Im Mittelpunkt von *Clémentine et Desormes* steht nicht der Triumph der Sensibilität, sondern die Anklage fehlender Menschlichkeit. Während in *Béverlei*, *Le vindicatif* und *Le juge* die Bösewichte vernichtenden Leidenschaften nachgehen, sind es hier Seelenverhärtung und Dominanzstreben zweier Väter, die das Unglück ihrer einander liebenden Kinder herbeiführen. Verständnis haben die Diener, also Volksvertreter, die anders als in der Komödie weder schlau noch listig sind, sondern als menschliche Persönlichkeiten mit eigener Gefühlswelt auftreten. Sie übernehmen die Vater- bzw. Mutterrolle für die beiden *vertus persécutées*, deren hocharistokratische Väter versagen. In ständischer Hinsicht bilden die Volksvertreter, zu denen auch die in einer knappen Szene auftretenden, mit ihrem Lehnsherren unzufriedenen Bauern gehören, eine, wenn auch nur schwache, Opposition zu den Aristokraten. Die Diener verteidigen ihre hilflosen „Ziehkinder“. Desormes als ständisches Zwitterwesen soll eine Brücke zwischen Adel und Volk schlagen, aber anders als in den vorausgehenden *dramas* ist er kein aktiver Held, sondern Opfer. Das *Journal encyclopédique* moniert seine Passivität: „Nous aurions désiré encore, que Desormes se défendit plus vivement sur le vol on l'accuse. Son indignation, dès le premier mot, doit éclater avec la plus grande violence.“<sup>472</sup> Die gedoppelte, der Grausamkeit der Väter ausgelieferte *vertu persécutée* soll Monvels Konzept nach offenbar solange es geht hilflos bleiben, weil dies zur Bühnenwirksamkeit seines Stückes beiträgt. Sein Erfolgsrezept basiert auf dem Erzeugen extremer und einander entgegengesetzter Gefühle. Die Zuschauer sollen sich mit den beiden *vertus persécutées* identifizieren und vor dem Bösen fürchten, das in einer Welt der Hartherzigkeit überall lauert. Die beiden hilflosen Opfergestalten, die in Ohnmacht und Angst geradezu erstarren, evozieren großes Mitleid. Daneben tritt aber auch der Schrecken in den Vordergrund mit der Rache, die die Väter androhen. Eine historisch-soziologische Lektüre erblickt im omnipotenten Vater sinnbildlich den König, der mit dem Volk seine eigenen Kinder verfolgt. Das Recht auf seiner Seite hat in Monvels *drame* grundsätzlich der Vater bzw. der Souverain. Wer diese Machtstruktur nicht akzeptiert, muss mit Rache rechnen.

Rührung und Mitleid treten in Monvels *drame* zurück und müssen im Namen der Menschlichkeit angesichts einer veränderten, deutlich abgeschwächten Sensibilität

---

<sup>471</sup> Ibid. 35.

<sup>472</sup> *Journal encyclopédique* 1781, partie 3, tome 1: 118.

explizit eingefordert werden:

Il est malheureux, il faut en avoir pitié.<sup>473</sup>

(...) s'il vous reste un sentiment d'humanité ... (...) des hommes doivent avoir pitié de moi...<sup>474</sup>

*Clémentine et Desormes* zeichnet damit ein düsteres Bild einer kalten, rücksichtslosen Gesellschaft, das sich auf die historische Situation des Jahres 1780, knapp ein Jahrzehnt vor Ausbruch der Revolution, zurückbezieht.

Monvels Stück kommt mit einer raschen, abwechslungsreichen Aktion bei Publikum und Kritikern an. Meister sieht im temporeichen Spiel den wesentlichen Vorzug des Stückes: „les situations (...) se succèdent sans effort et se pressent avec rapidité vers le dénouement.“<sup>475</sup> Seine Beliebtheit verdankt Monvels *drame* der flotten Handlung, den Anspielungen auf das untergehende *Ancien Régime* sowie vor allem dem gekonnten Einsatz der dramaturgischen Neuerungen des *genre sérieux*, wie nachfolgende Presseberichte verdeutlichen. Monvel selbst ist berühmt für seinen empfindsamen Interpretationsstil, mit dem er den dramatischen Text unterstützt. Mit ausführlichen Didaskalien fordert er die Schauspieler zu einer ebensolchen Spielweise auf: „Toutes ces questions du ton d'une personne qui tremble d'apprendre ce dont elle brûle d'être éclaircie.“<sup>476</sup> Herausragend ist der zweite Akt, in dem zwei Höhepunkte wie Paukenschläge aufeinander folgen. Didaskalien dienen hier dem Zweck, in den temporeichen Szenen das Spiel des Schauspielers zu steuern:

*Clémentine, après un silence pendant lequel elle observe Julie d'un œil fixe, & avec le plus grand désespoir:*

Ah! Julie! Je ne le verrai plus. (*Elle se jette dans les bras de Julie qui la presse avec tendresse.*)<sup>477</sup>

Saint-Germain, *se rejettant sur Valville, le retenant à brasse-corps, & lui disant d'une voix éteinte:*

Ah, Dieu! ... Eh bien, que faut il faire?... Vous vous perdez...Vous me perdez...<sup>478</sup>

Besonderes Gewicht haben in Monvels *drame* Pantomime und *tableau*. Zahlreiche

---

<sup>473</sup> Ibid. 48.

<sup>474</sup> Ibid. 48.

<sup>475</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition, t. 10, 1778-1781. Furne, Paris 1830: 371.

<sup>476</sup> Monvel. *Clémentine et Desormes*, Paris 1781: 20.

<sup>477</sup> Ibid. 20.

<sup>478</sup> Ibid. 33.

Regieanweisungen des Theatermannes Monvel beschreiben detailliert die Spielweise der bis ins Extreme gefühlsbewegten Hauptfiguren:

*Clémentine, les cheveux épars, sans rouge, dans le plus grand désespoir, s'arrachant des bras de Monsieur de Franval & de Julie.*<sup>479</sup>

*Desormes. Il se lève avec vivacité, marche égaré. Après un moment d'immobilité, pendant lequel il a les yeux fixés sur la terre, il court à M. de Franval, se précipite sur son sein, & le baigne de ses pleurs.*<sup>480</sup>

*Tableaux*, die Bilder der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts auf die Bühne holen, sind ein weiterer wesentlicher Bestandteil einer neuen Dramaturgie, die Monvel zum Leben erweckt. Über starke Visualisierungen mit Gruppenarrangements bringt er die dramatische Handlung wirkungsvoll zum Stillstand, um die Emotionalität der Szene intensiv nachwirken zu lassen:

*Les Domestiques accourent en foule par la porte du fond. Ils entourent & traînent Désormes échevelé, les vêtements déchirés, dans l'état le plus affreux.*<sup>481</sup>

Im fünften Akt sorgt eine Simultanbühne für Spannung. Während im Vordergrund die eigentliche dramatische Handlung abläuft, steht im Hintergrund der zuhörende Desormes, der das Geschehen über emotionsgeladene Bewegungen begleitet: „(...) *s'asseoir, se lever; son agitation, son désordre est extrême.*“<sup>482</sup> Als großer Schauspieler seiner Zeit hat Monvel sicherlich selbst Sorge dafür getragen, dass die Inszenierung seines *drame* auch seiner Vorstellung entspricht. Resultat ist ein vorzügliches Spiel der Schauspieler der *Comédie Française*, insbesondere Molés: „Cet ouvrage doit faire aussi beaucoup d'honneur au talent des acteurs qui l'ont joué. M. Molé y a fait la plus grande sensation.“<sup>483</sup> Die literarische Presse begrüßt die gekonnte Anwendung der neuen Dramaturgie des *genre sérieux*, die zu einer spannenden Inszenierung führt und das Interesse am Stoff sowie an theatralischer Illusion vergrößert.

Der Erfolg von *Clémentine et Desormes* ist Resultat der eindringlichen Anklage fehlender Menschlichkeit bei effektvoller Doppelung der *vertu persécutée* sowie der klugen Umsetzung der neuen Bühnensprache. Den Aufführungserfolg verdankt Monvel seinen exzellenten Bühnenkenntnissen sowie der Tatsache, dass er Fehler vermeidet, die seinen

---

<sup>479</sup> Ibid. 51.

<sup>480</sup> Ibid. 57.

<sup>481</sup> Ibid. 47.

<sup>482</sup> Ibid. 62.

<sup>483</sup> *Journal encyclopédique* 1781, partie 3, tome 1: 118/119.



Vorgängern zum Verhängnis wurden. Die Abfolge der Szenen in Monvels *drame* ist harmonisch, so dass einzelne Sequenzen nicht unverbunden nebeneinanderstehen. Es fehlt der abschreckende zentrale Bösewicht, dessen Figurenzeichnung von den Kritikern als Verstoß gegen den guten Geschmack interpretiert und vom Publikum bei vorausgehenden *dramen* ausgepiffen wurde. Valville, dem stehlenden Sohn und Spieler, kommt deutlich weniger Gewicht zu, weil er aus der Not heraus handelt, nur in einigen kurzen Szenen auftritt und sein jugendliches Fehlverhalten schnell bereut. Monvels Stil ist deutlich weniger maximen- und sentenzenreich als die Redeweise Diderots oder Merciers, wodurch sein Stück flüssige Dialoge hat. Schließlich verfügt das Stück über einen guten Spannungsbogen und eine flotte Handlung, so dass Langeweile beim Publikum nicht aufkommen kann. Das *Journal encyclopédique* fasst Monvels Erfolgsrezeptur kurz und treffend zusammen:

(...) il y a nombre de scènes filées avec beaucoup d'art, le talent si rare des développements, point de mauvais goût, & beaucoup de vérité dans le style, un intérêt habilement gradué, & qui augmente jusqu'à la catastrophe.<sup>484</sup>

*Clémentine et Desormes* überdauert die Revolutionsjahre. Die Zeitung *Paris-soir* berichtet am 8.5. 1926 von einer unterhaltsamen und dennoch aufschlussreichen Anekdote, die belegt, dass Monvels *drame* weiterhin überaus erfolgreich ist, weil es eine starke weinerliche Wirkung auf die Zuschauer hat. Der Titel des Artikels lautet bezeichnenderweise: *La symphonie des mouchoirs*. Der Journalist, Sir Telegraph genannt, berichtet von einer Aufführung von *Clémentine et Desormes* im September 1793, „pendant la Révolution, en pleine Terreur“ und verweist auf die paradoxe Rezeptionshaltung eines im Theater überempfindsamen Publikums, das als Zeuge tatsächlicher Gräueltaten gegen die Menschheit unberührt bleibt:

C'est vraiment extraordinaire, comme ces Parisiens, qui voyaient, dans la journée, couper des têtes, sans témoigner de la moindre émotion, étaient impressionnables, le soir au théâtre! Jamais d'ailleurs, on ne parla autant de „sensibilité“ et on n'eut le cœur aussi „sensible“ qu'à cette époque (...).<sup>485</sup>

Das Publikum weint im Theater, allerdings nicht leise und verschämt, sondern laut und bedient sich vieler Taschentücher: „les mouchoirs faisaient rage au Théâtre de la

---

<sup>484</sup> Ibid. 119.

<sup>485</sup> *Paris-soir*, 8. 5. 1926 (ohne Seitennummerierung)

République.“<sup>486</sup> Ein junger Zuschauer erhebt sich, begrüßt das hohe Maß an Empfindsamkeit, ermahnt die Zuschauer aber zu mehr Ruhe: „Citoyens, je ne peux qu'applaudir à l'éloge que vos pleurs font de l'excellent ouvrage du citoyen Monvel; mais il serait bien à désirer que la satisfaction de vos sentiments ne troublât pas le spectacle.“<sup>487</sup> Er erklärt dem Publikum alsdann, wie man richtig ins Taschentuch schnäuzt, ohne hierbei Lärm zu verursachen.

### 3.5. Fünfte Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion

Die fünfte Rezeptionsphase fällt in die Revolutionszeit. Die Kritiker kommentieren in dieser von 1789 bis 1792 reichenden Phase die Wiederaufnahmen von Diderots *Le fils naturel* sowie Collot d'Herbois' *Le paysan magistrat*. Dieses *drame bourgeois* erfährt mit der Revolution in der Neuversion eine deutliche Radikalisierung in Rückbeziehung auf die veränderten politischen Verhältnisse. Große Aufmerksamkeit erregen vor allem die Neuinszenierungen der beiden, im *Ancien Régime* mit Aufführungsverbot belegten religionskritischen *dramas*: Falbaires *L'honnête criminel* (1767/1790) und La Harpes *Mélanie, ou les vœux forcés* (1770/1791). Hinzu kommen zahlreiche Neuerscheinungen, die für die anhaltende Attraktivität des sich kontinuierlich verändernden *genre sérieux* aufgrund seiner großen Spannbreite sprechen und familiäre sowie bürgerliche Themen aufgreifen. Hierzu zählen Pigault-Lebruns *La joueuse* (1789), de Neufchâteaus *Paméla, ou la vertu récompensée* (1793) und Beaumarchais' *La mère coupable* (1792). Hinzu kommen Stücke, die wie Mme de Gouges *L'esclavage des noirs* (1789), Layas *Les dangers de l'opinion* (1790) und Chéniers *Jean Calas* (1791) die großen Themen der Revolution aufgreifen.

Angesichts der zahlreichen Belege zu den Theateraufführungen, die die das aktuelle Tagesgeschehen rasch nachvollziehende literarische Presse veröffentlicht, wird klar, dass die Wirkung des *drame* im Fokus der Presse steht. Die mittlere Gattung verändert sich. Die sanfte Rührung, in der viele Journalisten eine große Stärke des *genre sérieux* sehen, macht einer quälenden Erschütterung Platz, wie anhand des im *Ancien Régime* mit Aufführungsverbot belegten *L'honnête criminel* deutlich wird.

---

<sup>486</sup> Ibid. (ohne Seitennummerierung)

<sup>487</sup> Ibid. (ohne Seitennummerierung)

### 3.5.1. Fenouillet de Falbaire. *L'honnête criminel, ou l'amour filiale*, drame en 5 actes et en vers (1767/1790)

Die vorliegende rezeptionsästhetische Analyse beschäftigt sich mit einem Skandalstück der mittleren Gattung. Es handelt sich um *L'honnête criminel*, das 1767 erstmals veröffentlicht wird. Der Verfasser mit dem illustren Namen Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quinceys ist als Nachfolger seines Vaters Geschäftsführer der *Salines de Salins* und kann sich aufgrund des gesicherten Lebensunterhalts der Schriftstellerei widmen. Er verfasst mehrere *dramas*, die bei ihrer Veröffentlichung viel Beachtung finden. Dazu zählen *Le fabricant de Londres* (1771) und *L'école des mœurs, ou les suites du libertinage* (1776). *L'honnête criminel* ist Falbaires erstes und bekanntestes *drame*. Mehr als zwei Jahrzehnte lang ist es mit einem Aufführungsverbot belegt, weil es einen tugendhaften Protestanten zum Titelhelden hat, der sich heroisch für seinen alten Vater aufopfert und für ihn sieben Jahre auf die Galeere geht. Damit wird er zum Opfer religiöser Intoleranz. Der authentische Stoff ist Marmontels *Poétique française* (1763) entnommen. Mit großer Verspätung findet Falbaires Stück Zugang zur Bühne. Die Uraufführung findet am 4.1.1790 am *Théâtre Français* statt und führt „le plus brillant succès“<sup>488</sup> herbei.

Im Vorwort der Amsterdamer und Pariser Erstedition von 1767<sup>489</sup> stellt Falbaire dramentheoretische Erörterungen zum *genre sérieux* an. Für ihn ist die mittlere dramatische Gattung eine wichtige Ergänzung zu Tragödie und Komödie und bedarf keiner weiteren Verteidigung: „quant au genre même de la Pièce, il n'est plus besoin de le défendre.“<sup>490</sup> Terminologische Diskussionen fortführend, gibt der Autor seinem, mit dem Titel genreübergreifend als *drame* ausgewiesenen Stück eine präzisere Bezeichnung als Subgattung: „L'Honnête-Criminel est entre la Comédie sérieuse & la Tragédie, ou plutôt c'est une vraie Tragédie bourgeoise.“<sup>491</sup> Gattungsspezifische Elemente, aufgrund derer *L'honnête criminel* zweifelsfrei zur mittleren Gattung gehört, sind der starke Sensibilitätskult sowie die Betonung von Moral und Menschlichkeit. Angesichts der Auffächerung des *genre sérieux* in Subgattungen wird klar, dass Falbaire seine

---

<sup>488</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: C. G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome I. Barba, Paris an X - 1802. (reprint bibliolife, Charleston): 67.

<sup>489</sup> *L'honnête criminel*, drame en cinq actes & en vers par M. Fenouillot de Falbaire. Amsterdam, Paris, Merlin 1767.

<sup>490</sup> *Ibid.* préface vj.

<sup>491</sup> *Ibid.*

terminologische Annäherung der mittleren Gattung an die hohe Tragödie in den freien Versen begründet sieht. Er wählt damit eine umstrittene Kennzeichnung, die ein Jahr später anlässlich Saurins *Béverlei* (1768) entschiedene Kritik seitens der Presse hervorrufen wird. Aufgrund des aufklärerischen Gehaltes und der Anklage religiöser Intoleranz, die von der ersten Szene an mit dem Auftritt des Protestanten André in *L'honnête criminel* klar im Vordergrund steht, hätte Falbaire sein Stück besser noch als *drame philosophe* kennzeichnen können.

Das Bühnenbild zeigt im Hintergrund das Meer und eine Häftlingsgaleere. Links steht das Haus, in dem Cécile und Amélie, die beiden weiblichen Hauptfiguren wohnen. Rechts ist das Haus des Kommandanten. In der ersten Szene betritt Häftling André in Lumpen und Ketten die Bühne. Seinem Monolog entnehmen die Zuschauer, dass er sich um seinen alten Vater sorgt, von dem er seit sieben Jahren getrennt ist. Der Häftling ist ein junger, sensibler Mann mit edlem Charakter, der sein mühselig mit Sklavenarbeit verdientes Geld seinem alten Vater zukommen lassen möchte. Er begegnet dem Kommandanten, Comte d'Anplace, den er deshalb um Hilfe bittet. Der Comte willigt ein. In Gedanken ist dieser allerdings bei persönlichen Problemen. In Kürze kommt seine Braut Amélie, die er heiraten will. Sie ist bürgerlichen Standes und unvermögend. Sein Erbonkel lehnt die *mésalliance* ab. Cécile, vermögende Witwe eines reichen älteren Mannes, ist Amélies Gönnerin und will dem Liebespaar helfen. Sie bietet Amélie die Hälfte ihres Vermögens als Mitgift an. Cécile ihrerseits soll D'Olban heiraten, der als grimmiger, jedoch geradliniger Mensch bekannt ist und ebenfalls seine Ankunft angekündigt hat. Bei seinem Erscheinen berichtet er von einem verlorenen Prozess, der ihn arm gemacht hat:

Je suis ruiné. (...)  
Ruiné tout à fait  
Il ne me reste rien, mon désastre est complet.<sup>492</sup>

Seine Freunde haben ihn verlassen, ihm bleibt einzig und allein Cécile. Diese will ihn aus Mitleid heiraten und auch ihm aus der finanziellen Misere helfen. Ihre Gefühle sind jedoch bei dem Hugenotten André, mit dem sie gemeinsam aufgewachsen ist und von dem sie vor Jahren getrennt wurde. Ihre Liebe zu ihm ist grenzenlos: „Quand on aime une

---

<sup>492</sup> Hier und im Folgenden, soweit nicht anders vermerkt, zitiert nach der nachfolgend genannten Ausgabe: *L'honnête criminel, ou l'amour filial*, drame en cinq actes et en vers, par Fenouillot de Falbaire, in: *Théâtre contemporain illustre*, 565e livraison, Michel Lévy. Paris 1862: 4.

fois, n'est-ce pas pour la vie?<sup>493</sup> Da sie unglücklich ist, gibt sie sich einer kräftezehrenden Melancholie hin, wie ihre Freundin Amélie beklagt:

Voilà donc le sujet de la mélancholie  
Dont le sombre nuage obscurcit vos beaux jours.<sup>494</sup>

In einem ergreifenden Monolog verabschiedet sie sich für immer von ihrer großen Liebe. Ihr bleibt nur Andrés Bild, das sie tief in ihrem Herzen trägt. Sie schwört ihm ewige Treue:

Eh bien, oui, cher amant, il recevra ma foi,  
Mais l'amour, mais le cœur seront toujours à toi.<sup>495</sup>

Zufällig trifft sie gemeinsam mit Amélie auf den in Ketten gelegten Häftling. Die beiden Liebenden erkennen einander zunächst nicht, aber nach einem langen Gespräch, in dem André von sich und seiner Familie berichtet, wissen sie, dass sie einander wiedergefunden haben. D'Olban respektiert Céciles Gefühle, verzichtet auf sie und will gemeinsam mit dem Kommandanten dem Häftling helfen, den beide für unschuldig halten. Nun erscheint Lisimon, ein alter Mann, der sich als Andrés Vater zu erkennen gibt. Er lüftet das Geheimnis um den tugendhaften Häftling. Als Priester einer kleinen Gemeinde von Protestanten wurde Lisimon vor Jahren gefangen genommen. André ließ sich gegen ihn austauschen, um dem Vater die schwere Haft zu ersparen. Von dieser Geschichte sind alle Anwesenden zutiefst gerührt. André wird auf Bitten des Kommandanten befreit und kann Cécile heiraten. Die Hochzeit von Amélie und dem Comte soll gemeinsam mit der von ihm und Amélie gefeiert werden. Lisimon will als Vater, D'Olban als Familienfreund bei den beiden Paaren bleiben.

*L'honnête criminel* ist laut *Correspondance littéraire* eines der bekanntesten *dramas* überhaupt: „Cette pièce, imprimée depuis plus de vingt ans (...) est si connue.“<sup>496</sup> Auch Etienne/Martainville bestätigen den hohen Bekanntheitsgrad: „Il n'est personne qui ne

---

<sup>493</sup> Ibid. 3.

<sup>494</sup> Ibid. 3.

<sup>495</sup> Ibid. 6.

<sup>496</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition, tome 15, 1790-Opuscules. Furne, Paris 1831: 13.

connaisse le sujet de *l'Honnête Criminel*.<sup>497</sup> Sie zählen das Stück zu den besten, die das *genre sérieux* je hervorgebracht hat: „(...) il faut convenir que celui-ci est un des meilleurs qui aient paru sur le théâtre.“<sup>498</sup> Tatsächlich handelt es sich bei *L'honnête criminel* um das am meisten von der zeitgenössischen Presse besprochene *drame*. Die zahlreichen Artikel reichen über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg. Die lange Rezeptionskette, die die Summe der analysierten zeitgenössischen Belege bildet, ist ein schlagender Beweis dafür, dass eine rezeptionsästhetische Literaturgeschichtsschreibung neue Resultate bei der Rekonstruktion des historischen Erwartungshorizontes hervorbringt. Falbaires *L'honnête criminel*, das eindeutig zu den beliebtesten *dramas* des *genre sérieux* zählt, wird trotz seiner beachtlichen zeitgenössischen Bedeutung in keinem Handbuch zum Theater des 18. Jahrhunderts vorgestellt.

Die Aufführungsgeschichte ist aufschlussreich. Falbaire findet in der Duchesse de Villeroy eine Förderin, die sein *drame* am 2.2.1768 an ihrem Privattheater uraufführen lässt. Als Anreiz für die *Comédie Française* gedacht, spekulieren er und seine Fürsprecherin vergeblich auf die offizielle Aufführungserlaubnis. Etienne/Martainville betrachten dies als ein Indiz für die zu verurteilende, generell leider nur allzu häufige Verfolgung von Dichtern: „La persécution s'est, dans tous les tems, attachée aux malheureux gens de lettres.“<sup>499</sup> 1768 gelangt das Stück „par ordre de la reine“ nach Versailles an das Hoftheater. Den beiden Berichterstattem zufolge spricht dies dafür, dass die Königin keine Despotin ist, sondern in ihrem Hofstaat die wahren Unterdrücker zu finden sind: „(...) le despotisme est plus souvent sur les marches du trône que sur le trône même.“<sup>500</sup> Mit der Königin und der duchesse de Villeroy lassen zwei mächtige Damen des Hochadels ein *drame* aufklärerischen Inhaltes vor eigenem Publikum inszenieren. Sie beweisen damit ein couragiertes Eintreten für die aus traditionellen Kreisen stark angefeindete junge dramatische Zwischengattung und geben sich bei der brisanten Thematik avantgardistisch. Grimm ist konservativ und bezweifelt, dass das Stück jemals am königlichen Schauspielhaus aufgeführt wird: „(...) je dis, quoi qu'il arrive, la pièce ne sera jouée à la Comédie Française: il s'en faut bien que nous en soyons là.“<sup>501</sup> Bis zum Jahr 1790 behält er mit dieser Prophezeiung recht. *L'honnête criminel* birgt mit der

---

<sup>497</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II. Barba, Paris an X- 1802. (reprint bibliolife, Charleston): 62.

<sup>498</sup> Ibid. 67.

<sup>499</sup> Ibid. 62.

<sup>500</sup> Ibid. 63.

<sup>501</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Paris 1831: 8.

heroisierenden Darstellung eines inhaftierten Protestanten zuviel Zündstoff in sich. Die Provinztheater unterliegen weniger Restriktionen als die *Comédie Française*. Dort, „dans toutes les provinces“, wird Falbaires *drame* mit beachtlichem Erfolg gezeigt.<sup>502</sup>

Falbaires *tragédie bourgeoise* ist in zwei Haupthandlungsstränge unterteilt: Auf der einen Seite steht die Geschichte einer Gruppe von Freunden, auf der anderen Seite die des eingesperrten Titelhelden. Beide Teile sind über eine Liebesgeschichte notdürftig miteinander verbunden. Die zeitgenössische Presse wendet sich geradezu ausschließlich der Religionsproblematik zu, die *L'honnête criminel* zu einem Skandalstück des *Ancien Régime* werden lässt. Für den Liebhaber der französischen Literatur und die Kunst des 18. Jahrhunderts ist das Stück aber aus einem anderen Grund eine *trouvaille*. Hierauf gehe ich zunächst unter Einbeziehung von Aufführungsberichten ein, ehe ich die Rezeption der religionskritischen Passagen beleuchte.

Die Hauptfiguren von *L'honnête criminel* werden als empfindsame Personen in ihren engsten zwischenmenschlichen Beziehungen vorgestellt. Im Zentrum steht der in Ketten gelegte tugendhafte Protestant André, dem vier Personen helfen: die ihn liebende, sich aufopfernde Cécile, Amélie, die sie als beste Freundin in ihrer Liebe unterstützt, der Misanthrop D'Olban, der die Befreiung des zu Unrecht Inhaftierten einfordert sowie der Standesvorurteile übergehende aristokratische Kommandant, der die Freisetzung erwirkt. Ohne Ausnahme erwecken diese Protagonisten Rührung, aber auch Bewunderung, weil sie Menschlichkeit zeigen und vorurteilsfrei für sich und ihre Freunde sowie André als Opfer der Justiz ein glückliches Leben anstreben.

Das Stück zeigt eine kleine Gesellschaft Gleichgesinnter mit überaus galanten, kultivierten Manieren, die sich auf eine Insel der Liebe zurückziehen, um einer hartherzigen Welt zu entfliehen:

Votre cœur est l'asyle  
Où, fuyant des humains le commerce fatal,  
Je trouverai le Ciel sur ce globe infernal.<sup>503</sup>

Aus der bildenden Kunst evoziert dies Watteaus *L'Embarquement pour Cythère* (1717/1719), ein Höhepunkt der französischen Rokokomalerei. Dem Gemälde entsprechend lässt *L'honnête criminel* in stilistischer Hinsicht den Esprit und die spielerische Leichtigkeit dieser Kunstströmung spüren, die zum Zeitpunkt der Erst-

---

<sup>502</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 63.

<sup>503</sup> Ibid. 26.

veröffentlichung in 1767 noch aktuell ist. Das *drame* besticht mit einer delikaten Sprache sowie fließenden, leichten Reimen. Diese Kunstfertigkeit ist sicherlich ein Hauptgrund für die Begeisterung der Damen bei Hof. Auch die literarische Presse lobt Falbaires Stil. Die *Correspondance littéraire* urteilt: „le style de M. De Falbaire ne manque pas toujours de verve et de douceur“.<sup>504</sup> Etienne /Martainville fügen hinzu: „Cette pièce est écrite en vers, souvent très-heureux.“<sup>505</sup> Charakteristisch und durchaus bezeichnend ist die bevorzugte Verwendung des Wortes *charme*:

La vertu, la nature  
Répandent sur mes maux un charme consolant.<sup>506</sup>

O femme incomparable!  
Sexe toujours charmant, & souvent adorable!<sup>507</sup>

Für denjenigen, der die Ästhetik des 18. Jahrhunderts und den *style rocaille* liebt, kann Falbaires *tragédie bourgeoise* in Versen ein Lesevergnügen sein, zumal der Autor auf überlange philosophische oder sozialkritische Erörterungen verzichtet und deutlich weniger lange Sätze sowie Maximen als Diderot verwendet. Falbaire nimmt überdies Abstriche bei der Weinerlichkeit vor, die nicht exzessiv ausgebreitet, sondern schlichtweg kürzer in prägnante Worte gefasst wird, die dem Sensibilitätskult in ausreichendem Maß huldigen. Auch in diesem Punkt kommt er dem heutigen Leser entgegen:

Ne cachez point vos pleurs, ils sont trop légitimes.  
J'en mêlerai moi-même à ceux que vous versez,  
Mes malheurs m'aigrissoient & vous m'attendrissez.<sup>508</sup>

Die vier Hauptpersonen wollen in Anlehnung an Watteaus *L'Embarquement pour Cythère* endlich ihr Glück in der Liebe finden, denn: „la solitude autour d'eux est affreuse“.<sup>509</sup> Geplant ist die Doppelhochzeit von Amélie und dem Comte sowie Cécile und d'Olban. Gravierende private Hindernisse müssen jedoch erst überwunden werden.

---

<sup>504</sup> *Correspondance littéraire, philosophique, critique adressée à un Souverain d'Allemagne par le Baron de Grimm et par Diderot*. Troisième et dernière Partie, tome 5, Buisson, Paris 1813: 347/8.

<sup>505</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 67.

<sup>506</sup> *L'honnête criminel, ou l'amour filial*, drame en cinq actes et en vers, par Fenouillot de Falbaire, Paris 1862: 4.

<sup>507</sup> Ibid. 11/12.

<sup>508</sup> Ibid. 70.

<sup>509</sup> Ibid. 37.



Falbares Protagonisten erinnern in ihrer Melancholie an Diderots Dorval aus dem mustergebenden *Le fils naturel* (1757). Die weibliche Hauptperson ist Cécile, die in der Liebe keine Erfüllung findet. Als typische *vertu persécutée* musste sie einen älteren, reichen Mann heiraten, weil ein „seigneur opulent“ ihren Vater in den Ruin getrieben hatte. Cécile leidet, ist aber doch grundsätzlich gewillt, sich ein zweites Mal aufzuopfern. Denn ihre wahre Liebe zu dem Protestanten André ist unerreichbar. Erst als sie André wiedertrifft, begehrt sie auf. Ihrer „Ziehtochter“ Amélie geht es kaum besser. Sie will den Comte heiraten, ist aber nicht adlig. Des Standesunterschiedes wegen wird dieser vom Onkel enterbt. Er klagt dessen Strenge und Härte an: „Parens durs & cruels qui nous tyrannisez.“<sup>510</sup> Comte d'Olban, der vierte im Bund, hat zu Unrecht einen Prozess und sein gesamtes Vermögen verloren. Überall erblickt er Ungerechtigkeiten: „L'injustice à présent est la reine du monde“.<sup>511</sup> Als Misanthrop verachtet er seine Mitmenschen: „Ils sont tous faux, pervers, faits de la même fange“<sup>512</sup>, „un amas de brigands“.<sup>513</sup> Falbaire bringt damit drei im *genre sérieux* dominante Kritikpunkte am *Ancien Régime* vor: erstens die Unterdrückung der Frau, die Verzicht leisten muss, zweitens den Standesunterschied, der sich durch Seelenadel ausgleichen ließe („Quoi! L'on me soutiendra que je me mésallie, En épousant les mœurs, la vertu, la beauté?“<sup>514</sup>) sowie drittens die Infragestellung einer korrupten Justiz.

Die klare Figurenzeichnung in Ergänzung der Regieanweisungen ermöglicht den Akteuren des *Théâtre Français* 1790 eine gelungene Interpretation, die dem Bild der feinsinnigen Gemeinschaft, die nach Kythera aufbrechen will, entspricht. Wie aus der *Correspondance littéraire* hervorgeht, kommt das Stück dank des gelungenen Ensemblespiels beim Publikum an. Es gelingt dem Star des Hauses, Molé, d'Olban mit „la vérité la plus piquante et la finesse de sentiment la plus juste et la plus originale“ (CL 1790, 14) zu spielen. Cécile wird von Mademoiselle Contat ergreifend interpretiert, die durch „une sensibilité profonde, et pour ainsi dire religieuse“ besticht. Auch Saint-Fal,

---

<sup>510</sup> Ibid. 10.

<sup>511</sup> Ibid. 25.

<sup>512</sup> Ibid. 37.

<sup>513</sup> Ibid. 23.

<sup>514</sup> Ibid. 7.

der André spielt, glänzt mit einer Darstellung „avec beaucoup de sensibilité“<sup>515</sup> und „l'air et l'accent de la candeur“.<sup>516</sup>

Neben der Sensibilität der Protagonisten hat Falbaires *tragédie bourgeoise* mit Diderots beiden mustergebenden *dramas* die aufklärerische Aussagekraft gemein, die in *L'honnête criminel* stärker noch in den Vordergrund rückt. Als *drame philosophe* prangert es religiöse Intoleranz an, die Falbaire zufolge in einem aufgeklärten Zeitalter ihre Daseinsberechtigung verloren hat: „C'est une telle barbarie qui fait frémir dans un siècle éclairé comme le nôtre; (...).“<sup>517</sup> Der Dichter will das Theater zu einem Instrument der Aufklärung machen, das aktuelle Inhalte aufgreift. Es soll die Liebe zur Menschlichkeit fördern, „l'esprit d'humanité“<sup>518</sup> verbreiten und „un changement considérable dans les affections de l'ame, comme dans la disposition des esprits“<sup>519</sup> bewirken. Eine soziale Nützlichkeit soll sein Stück Falbaire zufolge bekommen, weil es Katholiken und Protestanten, die ihr jeweiliger Glaube voneinander trennt, auf moralischer Ebene vereint: „(...) j'ai cru de quelque utilité un Drame où seroient peints ensemble des Catholiques & des Protestans divisés sur le dogme, réunis pour le morale.“<sup>520</sup>

*L'honnête criminel* sorgt für ungeheures Aufsehen und schlägt in der literarischen Presse Wellen. Das Interesse der französischen Leserschaft wächst stetig, wie Grimm am 1.1. 1768 mitteilt:

L'intérêt du public pour ce drame a augmenté à mesure que la vérité du fait a été constatée, et l'auteur s'est très-bien trouvé de la compassion qu'aucune âme sensible n'a pu refuser au héros de sa pièce.<sup>521</sup>

Der Journalist veröffentlicht zwei seitenlange Briefe, von denen einer sogar vom echten André stammt, der in Wirklichkeit Fabre heißt. Die *Correspondance littéraire* liefert damit eine Reihe wichtiger ergänzender Detailinformationen zum *drame*, um die enorme Neugierde der Leserschaft zu befriedigen.

---

<sup>515</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II. Barba, Paris an X - 1802: 67.

<sup>516</sup> *Correspondance littéraire, philosophique, critique adressée à un Souverain d'Allemagne par le Baron de Grimm et par Diderot*. Troisième et dernière Partie, tome 5, Buisson, Paris 1813: 347.

<sup>517</sup> *L'honnête criminel*, drame en cinq actes & en vers par M. Fenouillot de Falbaire. Amsterdam, Paris, Merlin 1767: *préface* iij.

<sup>518</sup> Ibid. *préface* iij.

<sup>519</sup> Ibid. *préface* v.

<sup>520</sup> Ibid. *préface* iv.

<sup>521</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition, 1768: 345.

Wer sich der Lektüre des Stückes mit diesem Hintergrundwissen zuwendet und ein *drame philosophe* erwartet, das den Protestantismus an die Bartholomäus-Nacht oder die Calas-Affaire erinnernd engagiert verteidigt, wird aus heutiger Sicht enttäuscht. Zwischen dem Erwartungshorizont des Publikums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und heutigen Anforderungen an ein religionskritisches Theaterstück besteht eine starke Diskrepanz. Aber auch zwischen dem Jahr der Erstveröffentlichung (1767) und der Pariser Uraufführung (1790) ist der zeitliche Abstand von mehr als zwei Jahrzehnten bereits so groß, dass die kritische Aussagekraft des Stückes laut *Correspondance littéraire* inzwischen stark nachgelassen hat. Offenbar will der Journalist seine Leserschaft hierauf vorab hinweisen, wohl um Enttäuschungen beim Theatergang vorzubeugen:

Dans le temps où le mérite de la hardiesse aurait pu seul en décider le succès, on a repoussé l'ouvrage; aujourd'hui qu'on le permet, ce mérite de la hardiesse est entièrement perdue.<sup>522</sup>

Zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung 1767 wird Falbaires Unterfangen, einen Protestanten, der eine verbotene Religion ausübt, zum Bühnenhelden eines Stückes zu machen, bereits als Infragestellung der Monarchie gewertet. Die Heroisierung des tugendhaften bürgerlichen Helden in einer *tragédie bourgeoise* wird im *Ancien Régime* zudem ganz im Sinne des Verfassers als Kritik am Ständesystem verstanden. Falbaire lässt keinen Zweifel an seinem egalitären Ansinnen aufkommen: „Malheur à l'âme petite & vaine qui ne fait s'attendrir que pour des Grands!“<sup>523</sup> Gleichwohl muss der Autor diplomatisch sein, will er sich nicht alle Chancen auf eine öffentliche Aufführung verspielen. Deshalb lässt er Lisimon, der der Vater Andrés und *ministre* einer kleinen Protestantengemeinde ist, selbst Zweifel an seiner eigenen Religion äußern: „Divisés sur des points, où nous errons peut-être“.<sup>524</sup> Auch den König bindet Falbaire als Landesvater im *genre sérieux* ein, dessen Familienideologie damit politisch ausgeweitet wird:

---

<sup>522</sup> *Correspondance littéraire, philosophique, critique adressée à un Souverain d'Allemagne par le Baron de Grimm et par Diderot*. Troisième et dernière partie, tome 5, Buisson, Paris 1813: 346.

<sup>523</sup> *L'honnête criminel*, drame en cinq actes & en vers par M. Fenouillot de Falbaire. Amsterdam, Paris, Merlin 1767: *préface* vij.

<sup>524</sup> *L'honnête criminel, ou l'amour filial*, drame en cinq actes et en vers, par Fenouillot de Falbaire, in: *Théâtre contemporain illustre*, 565e livraison, Michel Lévy. Paris 1862: 107.

<sup>524</sup> *Ibid.* 3.

(...) un Roi dont la clémence  
De la loi, quand il faut, tempère la rigueur.  
(...) Il vous traite en enfans égarés, mais chéris,  
Qu'il se plaît à toujours compter dans sa famille.<sup>525</sup>

Vom König erwartet Falbairer Milde, von seinen Mitmenschen Nachsicht. *L'indulgence* ist das Schlagwort, das seit Sedaines *Le philosophe sans le savoir* (1765) zum festen Wortschatz eines jeden *drame* zählt, in dem die Protagonisten auf Erlösung durch ihre Mitbürger hoffen. Nicht anders verhält es sich mit den beiden Protestanten in *L'honnête criminel*, die auf Verständnis und Vergebung hoffen. Lisimon erläutert dem Publikum, dass es sich beim Protestantismus um die Religion seiner Eltern handelt:

On ne peut nous blâmer  
De rester attachés à la foi de nos pères, (...).<sup>526</sup>

Er wurde in diesen Glauben hineingeboren: „Dieu nous mit dans la route où l'on nous voit marcher.“<sup>527</sup> Unter Hinweis auf Gott, an den Katholiken wie Protestanten glauben, bittet er angesichts seines möglichen Irrtums um Nachsicht:

Mais est-on criminels, hélas! Pour se tromper?  
Vertueux & soumis, si dans l'erreur nous sommes,  
Nous osons espérer en la bonté de Dieu,  
Et croyons mériter l'indulgence des hommes.<sup>528</sup>

Für den konservativen *comte* ist Lisimon zunächst nichts weiter als „un apôtre, un martyr de sa secte“.<sup>529</sup> D'Olban tritt als Sprachrohr des *parti philosophe* auf. Diese Bühnenfigur besticht in ihrer Konzeption als ein von seinen Mitbürgern und der Justiz enttäuschter Mensch, der als Misanthrop das Publikum jedoch nicht abstößt, sondern rührt. Trotz aller Enttäuschungen bleibt d'Olban wohlwärtig und setzt sich aktiv für die Rechte Andrés ein. Die *Correspondance littéraire* kommt zu Recht zu einem durchweg positiven Urteil, was d'Olbans Figurenzeichnung betrifft:

Tout le rôle du comte d'Olban, ce rival si généreux dans ses procédés et si touchant dans sa misanthropie, est de la conception la plus dramatique et la plus heureuse; (...).<sup>530</sup>

---

<sup>525</sup> Ibid. 107.

<sup>526</sup> Ibid. 88.

<sup>527</sup> Ibid. 88.

<sup>528</sup> Ibid. 88.

<sup>529</sup> Ibid. 88.

<sup>530</sup> *Correspondance littéraire*. Troisième et dernière partie, tome 5, Buisson, Paris 1813: 347.

Für d'Olban ist der Protestant André „un homme de bien qu'il faut que l'on respecte.“<sup>531</sup> Er will der verfolgten Tugend um jeden Preis behilflich sein. Mit seinem Elan stimmt er den zunächst skeptischen *comte* um, der alsdann „extasié“ von Andrés Heldentum ist. Falbaire führt mit der Figur des zunächst vorurteilsbehafteten, dann toleranten *comte* eine Bühnenfigur vor, mit der sich die Zuschauer identifizieren sollen. Der *comte*, der angesichts des unverdient leidenden Häftlings ein wohlütiges, menschenfreundliches Verhalten entwickelt, soll Vorbild für das Publikum sein. Falbaire verfolgt mit dieser Figur sein Ziel, „un changement considérable dans les affections de l'âme, comme dans la disposition des esprits“<sup>532</sup> zu erreichen.

Auf dem Höhepunkt des Stückes (III,7) fällt Cécile in Ohnmacht, André geht beiseite und weint. Es ist die Heftigkeit der Gefühle, die das Publikum rühren soll und tatsächlich: das Stück „fait couler de douces larmes.“<sup>533</sup> Dies ist im Zeitalter der exzessiven Weinerlichkeit das höchste Lob, das ein Dramatiker erhalten kann. Allerdings bringen diese Tränen 1790, mehr als zwei Jahrzehnte nach der Erstedition des Stückes, nicht nur die erwünschte Erleichterung, sondern rufen beim Publikum bei der verspäteten Pariser Premiere teilweise auch einen bitteren Tränenfluss hervor:

Les larmes qu'il fait verser sont trop amères, c'est une émotion qui afflige, qui accable, qui flétrit l'âme, et ce n'est pas là l'espèce d'intérêt qu'on se plaît à retrouver au théâtre.<sup>534</sup>

In der Anagnorisis nimmt der Schrecken überhand. Die Szene ist pathetisch, bewegt die Gemüter und quält die Zuschauer, wie die *Correspondance littéraire* erläutert: „cette scène est du pathétique le plus déchirant.“<sup>535</sup> Nachfolgender Textauszug gibt die Kernszene wieder, auf die sich die Presse stützt:

Cécile *en se reculant & poussant un grand cri.*  
C'est ton père!... Ah! Malheureux André!  
(*Elle tombe évanouie entre les bras d'Amélie*)  
André *avec saisissement.*  
Ciel! Quel nom m'a frappé? Que vois-je? Est-ce bien elle?

---

<sup>531</sup> Ibid. 88.

<sup>532</sup> *L'honnête criminel*, drame en cinq actes & en vers par M. Fenouillot de Falbaire. Amsterdam, Paris, Merlin 1767: *préface* v.

<sup>533</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 67.

<sup>534</sup> *Correspondance littéraire*. Troisième et dernière partie, tome 5, Buisson, Paris 1813: 347.

<sup>535</sup> Ibid. 346.

Amélie *soutenant Cécile*  
Elle est sans connoissance... Hola!<sup>536</sup>

Cécile beklagt den Anblick Andrés, der in Lumpen und eisernen Fesseln („ces chaînes? Ces fers?“<sup>537</sup>) die Bühne betritt. Sie droht zu sterben: „L'horreur de te voir avant que de mourir.“<sup>538</sup> Das Publikum des *Théâtre Français* teilt dieses Empfinden und wird vom Titelhelden, der optisch stark mit den restlichen, überaus eleganten Protagonisten kontrastiert, nicht nur positiv angesprochen, sondern auch unangenehm berührt:

Avouons-le encore, le spectacle d'un jeune homme vertueux adoré de son amante et que l'on ne voit que sous ce costume avilissant d'un galérien, ce spectacle si prolongé n'est il pas encore plus pénible qu'il n'est intéressant?<sup>539</sup>

Die Kritiker machen sich zum Sprachrohr des Publikums und führen 1790 die teilweise abschreckende Wirkung auf derartig scharfe Kontraste als „effets monstrueux“<sup>540</sup> zurück. Der Anblick des in Ketten gelegten Protestanten drängt den Zuschauern eine Rückbesinnung auf die grausame Lebenswirklichkeit der Revolutionsjahre auf, der sie jedoch im Theater allzu gern entfliehen wollen.

*L'honnête criminel* feiert eine verspätete gelungene Premiere, bleibt im Repertoire des *Théâtre Français*, wenngleich ihm ein durchschlagender Erfolg versagt bleibt. Die Gründe hierfür liegen zum einen darin, dass er einen ohnmächtigen, unschuldigen Häftling auf die Bühne holt und dem Publikum die Möglichkeit zur Realitätsflucht verwehrt, zum anderen hat *L'honnête criminel* als 23 Jahre altes Stück seine Aktualität eingebüßt. Das Publikum begeistert sich für Neuerscheinungen wie *Jean Calas* oder *Les dangers de l'opinion*, die der Aristokratie, dem *Ancien Régime*, religiösem Fanatismus und ständischen Vorurteilen in aller Offenheit den Kampf ansagen. Dennoch bleibt *L'honnête criminel* für die Zuschauer ein Klassiker des *genre sérieux*, der zudem gattungsgeschichtlich in die Zukunft weist. Mit der Betonung des Schreckens als stark in den Vordergrund tretende Wirkintention wird Falbaires *tragédie bourgeoise* ein Vorläufer für Monvels *Les victimes cloîtrées*, das 1791 als erstes *drame sombre* ein

---

<sup>536</sup> *L'honnête criminel, ou l'amour filial*, drame en cinq actes et en vers, par Fenouillot de Falbaire, in: *Théâtre contemporain illustre*, 565e livraison, Michel Lévy. Paris 1862: 59.

<sup>537</sup> Ibid. 63.

<sup>538</sup> Ibid. 98.

<sup>539</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 582.

<sup>540</sup> Ibid.

großer Bühnenerfolg, von der Presse jedoch als „le *nec plus ultra* de l’horrible“<sup>541</sup> abgestraft wird. Das Stück ist in vielem eine Neuauflage von Falbaires *drame*-Klassiker, da es die Religionsthematik aufgreift, ebenfalls tugendhafte und zu Unrecht eingekerkerte Häftlinge zeigt, die in ein düsteres Horrorszenarium eingebunden sind sowie Entsetzen hervorrufen.

### 3.6. Sechste Rezeptionsphase zur Gattungsdiskussion

Die sechste, bis ins frühe 19. Jahrhundert hineinreichende Periode handelt von den letzten großen Pariser Aufführungen und Premieren, zu denen vor allem Duvals und Movels *La jeunesse du duc de Richelieu, ou le Lovelace français* (1796), Layas *Falkland, ou la conscience* (1797) und Mme Molés *Misanthropie et repentir* (1799) zählen. Kurz vor seinem Niedergang verbucht das *genre sérieux* mit *Misanthropie et repentir*, einem *drame sentimental*, einen überraschenden Riesenerfolg. Ein weiteres Erfolgsstück des späten *genre sérieux* am Übergang zum 19. Jahrhundert ist *La Jeunesse du duc de Richelieu*, das an die gesellschaftskritischen Stücke der Revolutionszeit anknüpft. Die sozialkritische Variante der mittleren Gattung, die mit der *tragédie bourgeoise Falkland* in Paris eine späte Uraufführung erlebt, unterliegt demgegenüber in der Gunst des Publikums. Ursache für den ausbleibenden Erfolg von *Falkland* ist nach Ansicht vieler Kritiker die männliche Hauptfigur, ein erbarmungsloser Racheengel, der Zuschauer wie Kritiker entsetzt.

#### 3.6.1. Madame Molé. *Misanthropie et repentir*, drame en cinq actes et en prose (an 7/1799)

In ihren Anfängen haben ausländische Einflüsse die mittlere dramatische Gattung in Frankreich mit Stücken Calderons, Goldonis, Lillos und Moores, die das bürgerliche Trauerspiel als gesamteuropäisches Phänomen zu erkennen geben und in Bearbeitungen in Frankreich rezipiert werden, in ihrer Gattungsbildung entscheidend mitbestimmt.

---

<sup>541</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu’à la réunion générale*. Tome II: *Les victimes cloîtrées*, t. 2: 49, 55.

Nun ist es ein deutsches Rührstück, Kotzebues *Menschenhass und Reue* (1790), das in Frankreich als Adaptation der Madame Molé mit dem Titel *Misanthropie et repentir* (an VII/1799) alle Aufführungsrekorde bricht und dafür sorgt, dass das *genre sérieux* auch ein Jahrzehnt nach Ausbruch der Revolution auf den Bühnen nicht nur weiter präsent, sondern erneut *en vogue* ist.

Kotzebues Stück, das seinen Verfasser in ganz Europa berühmt macht, weist eine Rezeptionskette französischer Übersetzungen von Louis Fauvelet de Bourrienne (1792) über Weiss (1799) bis zum Belgier Bursay (1799) vor. Die letzte Übertragung dient Madame Molé als Vorlage für ihre Bühnenbearbeitung, die eine enorm positive Publikumsresonanz hat. Etienne und Martainville heben dies ausdrücklich hervor: „cette pièce (...) fit courir (...) tous les habitans de la capitale“<sup>542</sup> und „il y a si peu de gens qui n'aient vu *cette pièce curieuse*.“<sup>543</sup> Entsetzt weisen sie jedoch den ausländischen Einfluss zurück: „tel a été l'engouement pour les pièces venues d'Allemagne, qu'on dédaignait les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres pour les farces lugubres d'outre Rhin.“<sup>544</sup> Trotz dieser scharfen Kritik setzt sich Mme Molé mit ihrer französierten Bühnenversion durch. In der Neuauflage ihres Stückes wird 1821 insbesondere das außerordentliche Renommée dieses späten *drame sentimental* in der *Avis de l'Editeur* herausgestellt: „Il y a peu de pièces de théâtre qui aient obtenu un succès plus brillant, plus soutenu et mieux mérité que *Misanthropie et Repentir*.“ Mme Molés *drame* bleibt beachtenswerte fünf Jahrzehnte lang im Repertoire der *Comédie Française* und wird erst 1855 durch einen gleichnamigen 5-Akter als Neubearbeitung abgelöst, der als letztes Gemeinschaftsprojekt aus der Zusammenarbeit eines Autorengespans hervorgeht, das aus niemand Geringerem als Nerval und Alexandre Dumas besteht.

Unter Rückbezug auf die umfassende Dokumentationsbasis zeitgenössischer Rezeptionsbelege stelle ich im Folgenden das Stück vor und beziehe in die Analyse ergänzend den *préface* der Verfasserin und ihren Schriftwechsel mit Kotzebue mit ein, um Klarheit über die Ursachen des enormen Publikumszuspruchs zu bekommen.

Grundvoraussetzung für die Akzeptanz in Frankreich ist die gekonnte Einbürgerung der deutschen Vorlage, deren Anpassung an französische Geschmacksvorlieben sowie ihre Einbindung in die Tradition des *genre sérieux*. Die *Veillées des muses* listet in 1799 die für Kotzebues Stück signifikanten deutschen „Unarten“ auf:

---

<sup>542</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II. Barba, Paris an X-1802, t. 2, Reprint bibliolife, Charleston: 161.

<sup>543</sup> Ibid.

<sup>544</sup> Ibid. 169.



Il a souvent le défaut des production allemandes, qui est d'offrir plus ordinairement la prétention de la sensibilité que la sensibilité; de se complaire dans des détails vrais, sans les présenter avec vérité; (...).<sup>545</sup>

Trotz der Franzöisierung des Stückes durch Mme Molé sei es doch auffällig, wie die Kritiker konstatieren, dass die Bühnensprache auf Gegenständlichkeiten verweise, die eine authentischere Wirklichkeitserfassung im *drame* bewirken soll und gegen die sich noch Ende des 18. Jahrhunderts die Traditionalisten in Frankreich wehren. Es sind dies Dinge, wie die *Veillés des muses* berichtet, wie „L'étable“<sup>546</sup>, „un flacon de biere anglaise“<sup>547</sup> oder „un poirier“.<sup>548</sup> Zum Erfolg der Adaptation Mme Molés gereichen die deutlichen Kürzungen, mit denen die Verfasserin „ces détails (...) excessivement longs“<sup>549</sup>, die die moralische Aussage des Stückes betreffen, stark minimiert: „des immoralités même, qui n'eussent jamais pu être souffertes par un public juste, mais délicat“<sup>550</sup>. Modifikationen betreffen vor allem die Hauptfigur. Aus der „femme légère“ macht Mme Molé eine „victime de l'inexpérience et de la séduction“<sup>551</sup>, um strengeren französischen Moralmaßstäben gerecht zu werden. Einigen Journalisten genügen diese Abmilderungen nicht. Der Kommentator der *Veillées des muses* kritisiert: „ce drame est plutôt modifié que corrigé.“<sup>552</sup> Etienne und Martainville wiederum sind unzufrieden mit dem ihres Erachtens nach zu geringen Ausmaß an Einbürgerungstendenzen. Sie wehren sich entschieden gegen einen deutschen Einfluss auf die französische Literatur: „C'est un arbre étranger qu'on aura en vain essayé de naturaliser en France.“<sup>553</sup> Pessimistisch und in provokativer Überspitzung prophezeien sie: „le drame sera bientôt repoussé du sanctuaire de la littérature française, et renvoyé en Allemagne, son pays natal.“<sup>554</sup>

In der lebhaften literarischen Debatte bilden sich zwei konträre Lager. Ultrakonservative Kritiker, wie vor allem Etienne und Martainville, treffen auf Journalisten, die Mme Molé

---

<sup>545</sup> *Veillés des muses ou Recueil périodique des ouvrages en vers et en prose lus dans les séances du lycée des étrangers, publié par les citoyens Arnaud, Laya, Legouvé et Vigée*. Demonville, Paris 1797-1801, an VII. Seconde année, no II: 303.

<sup>546</sup> Ibid. 39.

<sup>547</sup> Ibid. 68.

<sup>548</sup> Ibid. 69.

<sup>549</sup> Vgl. das Vorwort zu *Misanthropie et Repentir*, drame en 5 actes emprunté du Théâtre Allemand de Kotzebue, refaite pour la scène française, par Madame Julie Molé, Comtesse de Vallivon. Paris, J.-N. Barba 1821: *préface* iv.

<sup>550</sup> Ibid. v.

<sup>551</sup> Ibid. v.

<sup>552</sup> Ibid. 174.

<sup>553</sup> Ibid. 172.

<sup>554</sup> Ibid. 171.

vehement unterstützen. Der Redakteur des *Magasin encyclopédique* vergleicht den deutschen Ausgangstext mit der Übertragung Bursays und lobt Mme Molés hiervon ausgehende Version: „Nous ne doutons nullement que la comparaison ne soit tout-à-fait à l'avantage de la dernière.“<sup>555</sup> Er verweist auf Szenenkürzungen, durch die das Stück geschlossener wirke, und kommt zu folgendem positiven Gesamturteil: „la pièce telle qu'on l'a jouée aux Français, n'a conservé que les beautés de l'original, sans en avoir les défauts (...).“<sup>556</sup>

Eine wichtige Persönlichkeit des Pariser Theaterlebens ergreift zudem energisch Partei für Mme Molé, die nicht nur *femme écrivain*, sondern auch eine berühmte Schauspielerin der *Comédie Française* ist und später über ihre Heirat zur comtesse de Valliven aufsteigen wird. C. Arnaut, *chef de la division des théâtres* und Mitherausgeber der *Veillées des muses*, erklärt sich zu ihrem Sprachrohr und dem ihrer weiblichen Anhängerschaft. Er betont, dass Mme Molé mit der „sensibilité d'une femme“ genau das richtige Gespür für erforderliche Textkürzungen bewiesen habe über geschickte „sacrifices que l'on a cru devoir faire à la rapidité de l'ouvrage, et à la délicatesse française.“<sup>557</sup> Die Autorin hat Änderungen vorgenommen, die den Geschmack des verfeinerten französischen Publikums treffen, für das das *genre sérieux* ein Unterhaltungsangebot zum Empfindsamkeits- und Tränenkult ist. Die diesbezüglichen Zuschauervorlieben sind seit Diderots *Le fils naturel* (1757) und nach einem immerhin halben Jahrhundert offensichtlich nahezu unverändert dieselben geblieben, was den neuerlichen Aufwärtstrend des *genre sérieux* in der Beliebtheitsskala dramatischer Gattungen um die Jahrhundertwende erklärt. Mme Molés *Misanthropie et repentir*, das mit zahlreichen rührenden Szenen eindeutig zum beliebten Subgenre *drame sensible* gehört, löst eine neue Erfolgswelle des *genre sérieux* aus, das bereits für tot erklärt worden war. In den Jahren 1798 bis 1804 finden weitere Stücke, die dieselbe Thematik aufgreifen, sowie dramatische Supplemente zu *Misanthropie et repentir* den Weg auf Frankreichs Bühnen. Sie garantieren das Fortleben des *genre sérieux* bis ins 19. Jahrhundert hinein, was Etienne und Martainville allerdings stark bedauern: „son grand succès a inondé la scène d'une foule d'ouvrages du même genre.“<sup>558</sup>

---

<sup>555</sup> *Magasin encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*, 4e année 1799, t. VI: 568.

<sup>556</sup> *Ibid.*

<sup>557</sup> *Veillées des muses ou Recueil périodique des ouvrages en vers et en prose lus dans les séances du lycée des étrangers*. Seconde année, no II: 310.

<sup>558</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 169.

Diese späte, unverhoffte Modewelle des *genre sérieux*, das die beiden Kritiker als „monstre qu'on appelle drame“<sup>559</sup> gänzlich abqualifizieren, stachelt sie als Gralshüter eines antiquierten literarischen Geschmacks in der Tradition der *Anciens* zu einer aggressiven Gattungskritik auf. Offen stellen sie sich gegen den Publikumsgeschmack:

Ce bâtard dédaigné au Parnass, a facilement établi son culte parmi les mortels: il a pour adorateurs tous les ignorans, et pour grands prêtres tous les petits auteurs. La médiocrité le soutient, la sottise l'encause, le bon goût le proscrit, et le tems le fait oublier.<sup>560</sup>

Das *Magasin encyclopédique* relativiert diese vernichtende Genrekritik mit Blick auf Mme Molés Erfolgsstück: „Quelque prévention que l'on ait contre le genre de drame, on ne peut s'empêcher de rendre justice à celui représenté sur le théâtre de l'Odéon le 6 nivôse.“<sup>561</sup> Ein Leserbrief der *Opuscules mêlés de littérature et de philosophie* schließlich gibt 1799 die zu jener Zeit vorherrschende, überaus wohlwollende Publikumsmeinung wieder: „*Misanthropie et Repentir* est certainement une des pièces les plus morales & les plus pathétiques du théâtre.“<sup>562</sup>

Worauf gründet der famose, unvermutete Aufführungserfolg von *Misanthropie et repentir*? Mme Molés „*pièce curieuse*“<sup>563</sup> rückt als *drame sentimental* mit Rührung und Tränenkult zwei besonders publikumswirksame Hauptelemente des *genre sérieux* ins Zentrum und setzt den Akzent auf die moralische Erbauung. Modifikationen gegenüber den „alten“ *dramas*, wie den Stücken Diderots oder Merciers, finden sich in den folgenden Bereichen: Der Sprachstil hat sich verändert, ist weniger pathetisch und zeichnet sich durch eine gewisse Leichtigkeit aus dank zahlreicher spielerischer, gelegentlich zauberhaft anmutender Wendungen, wie z.B.: „(...) il vaut mieux s'étourdir dans le tourbillon des plaisirs.“<sup>564</sup> Kotzebue selbst stellt in seinem Weimarer Brief vom 26.10.1799, der der Edition von *Misanthropie et repentir* im Jahr 1821 beigelegt ist,

---

<sup>559</sup> Ibid. 161.

<sup>560</sup> Ibid.

<sup>561</sup> *Magasin encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*, 4e année 1799, t. V: 262.

<sup>562</sup> Pierre-Louis Roederer. *Opuscules mêlés de littérature et de philosophie*. Imprimerie du Journal de Paris, Paris 1799: 207.

<sup>563</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 161.

<sup>564</sup> *Misanthropie et Repentir*, drame en 5 actes emprunté du Théâtre Allemand de Kotzebue, refaite pour la scène française, par Madame Julie Molé, Comtesse de Vallivon. Paris, J.-N. Barba 1821: 16.

lobend heraus: „cette élégance dans les expressions et tournures.“<sup>565</sup> Für eine leichte Unterhaltung sorgt im Weiteren die Figur des jungen Bediensteten Peter, der in seiner jugendlichen Naivität sowie Verliebtheit an Cherubino aus *Le nozze di Figaro* erinnert und Sequenzen feiner Komik beisteuert.

Das Stück legt ein rasches Tempo vor: Szenen mit unterschiedlichen Wirkungen, bei denen sich Empfindsamkeit, Weinerlichkeit, aber auch Empörung abwechseln, folgen einer zügigen Handlung. *Misanthropie et repentir* ist schematisch aufgebaut, wobei es für Etienne und Martainville, die konsequent und durchgängig Mme Molés Erfolgsstück kritisieren, gravierende Mängel hat: „(...) les invraisemblances y fourmillent, les scènes n'y ont aucune liaison, l'intrigue est surchargée de moyens peu naturels, et d'incidents romanesques.“<sup>566</sup> *Misanthropie et repentir* beruht, dem Titel folgend, auf einem starken Parallelismus. Die beiden Hauptfiguren, Mann und Frau, verkörpern die genannten zentralen Affekte: „l'extrême malheur et l'extrême sensibilité.“<sup>567</sup> So unterschiedlich diese Gefühle, für die beide Protagonisten stehen, auch sein mögen, so sehr ähneln sich die zugehörigen Figuren doch in ihrer Grundkonzeption. Der Mann, der Menschenhass verkörpert, ist Gast eines Grafen, die Frau, die für Reue steht, ist Wirtschaftlerin im Schloss desselben Aristokraten. Beide leben inkognito am selben Ort und begegnen sich zufällig im Schlosspark. Wenn auch aus völlig unterschiedlichen Gründen heraus, sind beide zutiefst unglücklich. Sie fliehen vor der Gesellschaft der anderen und tragen ein Geheimnis, „un voile mystérieux“<sup>568</sup> mit sich, das hier wie dort hinter einer Mauer des Schweigens lange Zeit verborgen bleibt. Vor allem der hasserfüllte Unbekannte, hinter dem sich comte Meinau verbirgt, gibt lange Zeit nichts Genaueres von sich preis. Nicht anders verhält es sich mit der Wirtschaftlerin, die sich Mme Miller nennt und deren Herkunft ihrer Herrschaft, Schlossherrn nebst Gattin, völlig unbekannt ist. Es ist klar, dass eine Handlung, die von Beginn an unter dem Zeichen der Kernfrage „who is who“ steht, das Interesse des Publikums erweckt, zumal Mme Molé durch sich wiederholende Fragen vor allem nach der wahren Identität der Heldin die Spannung konstant aufrechterhält: „Cette Madame Miller, qui est-elle?“<sup>569</sup> Der Schlossherr, seine Gattin sowie der junge Major als Schwager, der zu Besuch gekommen ist, stellen sich ein ums

---

<sup>565</sup> Ibid. iij.

<sup>566</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 165.

<sup>567</sup> *Veillées des muses ou Recueil périodique des ouvrages en vers et en prose lus dans les séances du lycée des étrangers, publié par les citoyens Arnaud, Laya, Legouvé et Vigée*. Paris 1797-1801, an VII. Seconde année, no II: 304.

<sup>568</sup> *Misanthropie et Repentir*, 1821: 45.

<sup>569</sup> Ibid. 13.

andere Mal diese Kernfrage. Die Auflösung des Geheimnisses erfolgt über zwei für das *genre sérieux* und seine sentimental-moralische Ausrichtung signifikante Geständnisse, die die über die Protagonisten angelegten beiden Handlungsstränge zusammenführen. Sie finden in III, 8 und III, 9 rasch aufeinander folgend statt und markieren den Höhepunkt des *drame*. Arnault sieht hierin einen Hauptvorteil des Stückes: „Quelle vie ce double aveu ne répand-il pas sur l'action jusqu'alors vague et languissante?“<sup>570</sup> Der Comte gesteht, dass er verheiratet ist, mit seiner jungen Gattin zwei Kinder hat, die jedoch ohne ihre Mutter aufwachsen müssen, weil diese mit seinem vermeintlich besten Freund Ehebruch begangen hat und nach der Aufdeckung geflohen ist. Mme Miller gesteht, dass sie eben diese Ehebrecherin ist und seit Jahren über einen besonders wohlthätigen Lebenswandel versucht, ihre Schuld wiedergutzumachen. Nach der Aufdeckung der fatalen Verstrickungen sorgen Schlossherr, Gattin und Major sowie die Bediensteten des Hauses dafür, dass Comte Meinau, seine Frau und beider Kinder wieder zu einer intakten Familie zusammenkommen.

Die zeitgenössische Rezeption gibt klar zu erkennen, dass die Figurenzeichnungen wesentlich zum Erfolg des Stückes beitragen. Comte Meinau betritt in I,1 die Bühne und stellt sich als Menschenhasser vor: „Les hommes ne méritent rien. (...) ils sont hypocrites.“<sup>571</sup> Er leidet an seiner eigenen seelischen Verhärtung: „un fantôme qui nous poursuit sans relâche, et nous tourmente dans la solitude.“<sup>572</sup> Seine Verachtung gilt Frauen, was den Betrachter früh erahnen lässt, dass eine Enttäuschung in Liebesdingen die Ursache seiner seelischen Verunsicherung sein dürfte: „ce doute affreux de toute vertu.“<sup>573</sup> Er ist harsch und rüde, passt deshalb nicht zur feinen Gesellschaft, wie sein Diener bedauert: „Mon maître n'est pas galant.“<sup>574</sup> Comte Meinau wäre eine abstoßende Person, wäre er nicht zugleich ein wohlthätiger Mensch. Er unterstützt einen mittellosen Bauern und rettet den Schlossherrn vor dem Ertrinken im Schlossgraben. Die Figurenkonzeption entspricht der des Comte d'Olban aus *L'honnête criminel* (1767/1790), der als Misanthrop durch sein hohes Maß an Mitmenschlichkeit Publikum wie Presse begeistert. Seine Wohlthätigkeit teilt Comte Meinau in *Misanthropie et repentir* mit Mme Miller, der Wirtschaftlerin des Schlosses, die sich als seine dort inkognito lebende Gattin entpuppt. Als Sympathieträgerin bildet sie zu ihm den Gegenpol. Von Beginn an ist von

---

<sup>570</sup> *Veillés des muses ou Recueil périodique des ouvrages en vers et en prose lus dans les séances du lycée des étrangers*, Paris 1797-1801, an VII. Seconde année, no II: 303.

<sup>571</sup> *Misanthropie et Repentir*, 1821: 5.

<sup>572</sup> *Ibid.* 16.

<sup>573</sup> *Ibid.* 15.

<sup>574</sup> *Ibid.* 62.

ihr unentwegt die Rede, bevor sie in II,1 endlich selbst die Bühne betritt. Als überaus attraktive Frau löst sie alle Erwartungen ein, wie der Major bewundernd andeutet: „parbleu, Elle n'est, ma foi, pas laide non plus.“<sup>575</sup> Von der Presse wird sie als „une beauté du premier ordre, sortie du cœur de l'écrivain dramatique“<sup>576</sup> bezeichnet. Die Unbekannte, „cette âme angélique“<sup>577</sup>, gibt sich auffallend zurückhaltend, ja bescheiden und überstrahlt trotzdem alles und jeden dank ihrer edlen Seelenqualitäten: „le miroir de son âme“.<sup>578</sup> Doch sie quält ein schlechtes Gewissen, „une conscience bourrelée“<sup>579</sup>, das ihr das Leben zur Hölle macht. Sie leidet innere Qualen, wie sie wieder und wieder bekennt: „les remords déchirantes te suivant par-tout, dans le cloître, dans les déserts“<sup>580</sup>, „Oh! quels tourmens affreux!“<sup>581</sup> Will man Etienne und Martainville Glauben schenken, ist in den schlimmen „atteintes du remords vengeur“<sup>582</sup> der schönen Heldin und ihrer hohen Sensibilität, die „après bien des larmes, bien des soupirs“<sup>583</sup> spürbar werde, ein wesentliches Erfolgsrezept des Stückes zu sehen. Trotz oder gerade wegen ihrer „douce mélancholie“<sup>584</sup>, die sie in eine Reihe mit Diderots depressiven Dorval oder der sich aufopfernden Cécile aus *L'honnête criminel* stellt, verfehlt Mme Miller nicht ihre Wirkung auf das andere Geschlecht. Der stattliche Major verliebt sich rasch in sie und möchte mehr über sie erfahren: „Excepté vos charmes, madame, vous savez tout envelopper d'un voile mystérieux.“<sup>585</sup> Die galante Unterredung mit ihr, „cette intéressante conversation“<sup>586</sup>, stellt für das Publikum einen wahren Höhepunkt feinsinniger Unterhaltung dar:

*Le Major:*

C'est pour la première fois que j'entends l'éloge de la solitude, sortir d'une belle bouche.

*Eulalie:*

Vous me faites-là un compliment aux dépens de mon sexe.<sup>587</sup>

---

<sup>575</sup> Ibid. 36.

<sup>576</sup> *Veillés des muses ou Recueil périodique des ouvrages en vers et en prose lus dans les séances du lycée des étrangers*, Seconde année, no II: 309.

<sup>577</sup> *Misanthropie et Repentir*, 1821: 20.

<sup>578</sup> Ibid. 13.

<sup>579</sup> Ibid. 24.

<sup>580</sup> Ibid.

<sup>581</sup> Ibid. 25.

<sup>582</sup> Ibid. 162.

<sup>583</sup> Ibid. 163.

<sup>584</sup> Ibid. 64.

<sup>585</sup> Ibid. 59.

<sup>586</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 163.

<sup>587</sup> *Misanthropie et Repentir*, 1821: 38.

Eulalie gesteht in einer Lieblingsäußerung des zeitgenössischen Publikums, „Cette réponse, ordinairement applaudie“<sup>588</sup>, dass sie gebunden ist: „(...) il est dans le cœur humain de certaines cordes qu'on ne peut toucher, sans en tirer un son douloureux... pardon.“<sup>589</sup> Die wenigen Auszüge verdeutlichen, dass Mme Molé mit ihrem *drame* Erfolg hat, weil sie die deutsche Vorlage verfeinert mit ihrem „goût purifiant“, den ihr sogar Kotzebue selbst lobend bescheinigt.<sup>590</sup> Die anhaltende Ungewissheit über den Grund für Eulalies Reue, die den Reiz der Figur noch steigert, bringt die Zuschauer wie auch den Kritiker Arnault zum Weinen: „Le seul amour de l'art les (sic. critiques) a dictées, et l'on n'a pu les écrire qu'après avoir essuyé ses larmes.“<sup>591</sup> Dies ist ein immens großes Kompliment für die Autorin in einem Zeitalter, in dem selbst an der Wende zum 19. Jahrhundert noch das Publikum im Theater genussvoll weinen will.

Der Tränenkult zählt zum typischen „Rüstzeug“ eines jeden *drame*. Der Erfolg von *Misanthropie et repentir* ist jedoch deshalb so beeindruckend, weil die Rührseligkeit, die dem Stück zugrunde liegt, mit einer gewagten, für die Zuschauer als leicht frivol empfundenen und deshalb auch empörenden Themenwahl gekoppelt ist. Kotzebue/Molé nehmen einen radikalen Tabubruch vor, indem sie aus einer Ehebrecherin eine Bühnenheldin machen. Mit dieser moralisch anrühenden Figur, die ihre Sünde allerdings über größte Wohltätigkeit und Uneigennützigkeit gutzumachen versucht, gelingt es ihnen, das Publikum nicht zu schockieren, sondern es im Gegenteil zum Weinen zu bringen. Die Versöhnung der untreuen Frau mit ihrem „gehörnten“ Ehemann, die in der Schlusszene vorgeführt wird, empfinden die Zeitgenossen als extrem anrühend. Das *Magasin encyclopédique* beruft sich im Kontext der überaus weinerlichen Wirkung, der sich niemand im Publikum entziehen kann, auf einen Kommentar, den Kotzebue im Vorwort zu *Kind der Liebe/L'enfant de l'amour* veröffentlicht hat. Der Dramatiker berichtet von seiner eigenen Rührung, die er angesichts seiner ersten Idee zu seinem Stück *Menschenhass und Reue* am 9.10.1788 empfand: „Mes nerfs étaient à cette époque si

---

<sup>588</sup> *Veillés des muses ou Recueil périodique des ouvrages en vers et en prose lus dans les séances du lycée des étrangers*. Seconde année, no II: 309.

<sup>589</sup> *Misanthropie et Repentir*, 1821: 44.

<sup>590</sup> Vgl. das Vorwort zu *Misanthropie et Repentir*, drame en 5 actes emprunté du Théâtre Allemand de Kotzebue, refaite pour la scène française, par Madame Julie Molé, Comtesse de Vallivon. Paris, J.-N. Barba 1821: Avis de l'Editeur.

<sup>591</sup> *Veillés des muses ou Recueil périodique des ouvrages en vers et en prose lus dans les séances du lycée des étrangers, publié par les citoyens Arnaud, Laya, Legouvé et Vigée*. Seconde année, no II: 192.

foibles, que lorsque dans la rue je pensois à la dernière scène de ma pièce (car je ne l'avois pas encore écrite) je ne pouvois retenir mes larmes.“<sup>592</sup>

In *Misanthropie et repentir* geht es um die ernsthafte Behandlung des Ehebruchs und die sich hieraus ableitende moralische Didaxis. Strikte ethische Maßstäbe setzt Mme Molé außer Kraft mit ihrer Forderung, Liebenden individuelle Freiheiten zuzugestehen. Wer liebt, darf Fehler begehen und darf auch verzeihen. Mme Molés Versuch, die Ehebruchsthematik mit einer rührenden Darstellung zu verbinden, birgt laut Ansicht eines Kritikers große Schwierigkeiten in sich:

Le pathétique semblait devoir être étouffé sous le ridicule de chez une nation où, par une inconséquence que la corruption des mœurs peut seule expliquer, l'adultère est aussi gaiement absous par le public, qu'il est sévèrement jugé par les lois.<sup>593</sup>

Dennoch sei der Autorin dieses heikle Unterfangen vorbildlich gelungen: „Il a sans doute fallu autant d'habileté pour triompher de ces difficultés que de hardiesse pour les affronter.“<sup>594</sup> Etienne und Martainville als ultrakonservative Kritiker schmälern Mme Molés Verdienst, für einen toleranten Umgang mit Ehebruch und Ehebrecherinnen einzutreten. Für sie ist die Untreue in französischen Ehen nicht mehr als ein Kavaliersdelikt: „Le crime que les lois pénales nomment adultère n'est plus dans notre siècle qu'une faiblesse à la mode.“<sup>595</sup> Der Lernerfolg der Zuschauerinnen sei von daher eher fragwürdig: „La pièce allemande a appris aux parisiennes qu'on pouvait se repentir d'une faute qu'elles n'avaient jusqu'alors regardée que comme une bagatelle.“<sup>596</sup> Die Modewelle, die Mme Molés *drame sentimental* ausgelöst habe, lasse sich auf den simplen Umstand zurückführen, dass die Zuschauerinnen gern ins Theater gehen, weil sie weinen wollen:

La grande mode était d'aller pleurer à l'Odéon: chaque soir les échos de la salle retentissaient de soupirs et de sanglots, et aucune femme n'en sortait sans avoir trempé de ses larmes une demi-douzaine de mouchoirs:  
Car qu'une femme pleure, une autre pleurera,  
Et toutes pleureront, autant qu'ils viendra.<sup>597</sup>

---

<sup>592</sup> *Magasin encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*, 4e année 1799, t. V: 263.

<sup>593</sup> *Ibid.* 173.

<sup>594</sup> *Ibid.* 174.

<sup>595</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 166.

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> *Ibid.* 167.



Das *genre sérieux*, für das die intakte familiäre Struktur gattungskonstituierend ist, wird in *Misanthropie et repentir* ausgeweitet über das Sujet des Ehebruchs, das in Farce und Komödie fester Bestandteil ist, für die mittlere Gattung in der ernsthaften Darstellung jedoch eine Neuentdeckung darstellt und ihr an der Wende zum 19. Jahrhundert eine Renaissance beschert. Die Familie in Mme Molés *drame sentimentale*, die aus comte Meinau, seiner Gattin Eulalie alias Mme Miller und zwei Kindern besteht, hat nicht nur Risse, sondern ist aufgelöst aufgrund des Ehebruchs, den nicht der Mann, sondern die Frau begeht. Auch damit vollzieht sich ein drastischer Bruch mit der Erwartungshaltung des Publikums. Das konventionelle Frauenbild, das mit der gehorsamen Gattin und Mutter einerseits sowie andererseits der reinen *vertu persécutée* im Zentrum eines jeden *drame* steht, erfährt eine grundlegende Uminterpretation. Es spricht für den Innovationsgeist Mme Molés, dass sie eine Ehebrecherin mit tieferem Einblick in deren Psyche auf Frankreichs höchster Bühne präsentiert. Damit stellt sich die Dramatikerin mit ihrem *drame sentimental* in den Dienst der Frau. Auch an der Wende zum 19. Jahrhundert ist dies offenbar weiterhin ein gewagtes Unternehmen, weshalb die Dramatikerin und Schauspielerin zu ihrer Absicherung vor der Veröffentlichung des Stückes kompetente Ratgeber aus der Pariser Theaterszene konsultiert:

J'en communiquai le manuscrit à quelques-uns des Artistes célèbres dont je suis entourée: ils furent de mon avis, et ils me firent l'honneur de me charger de la refonte de l'Ouvrage.<sup>598</sup>

Ihre Adaptation beruht wesentlich auf der Konzeption der Frauenfigur: der Neuschöpfung des gefallenen, reumütigen weiblichen Tugendengels. Die reizvolle Konstellation ist aus früheren *dramas* bereits bekannt, deren Heldinnen in der Nachfolge von Richardsons *Clarisse* einem gewissenlosen *Lovelace* begegnen oder wie die *présidente* der *Liaisons dangereuses* der Aura eines Verführers wie der des vicomte de Valmont erliegen. Die genannten Heldinnen sind ledig. Im *genre sérieux* entziehen sich diese Frauen für gewöhnlich trotz aller Verlockungen letztendlich den männlichen Verführungskünsten und bleiben tugendhaft. In *Misanthropie et repentir* hingegen findet der Sündenfall einer verheirateten Frau statt und dies in der Vorgeschichte des Stückes. Das Resultat ist die

---

<sup>598</sup> *Misanthropie et Repentir*, 1821: *préface*, v.

neu geschaffene Figur der beschämten Gattin, die tiefe Reue zeigt, jahrelang süht und als „la belle affligée“<sup>599</sup> in Mme Molés *drame sentimental* das Publikum begeistert.

Über weitere Präferenzen der Zuschauer geben die zeitgenössischen Kritiken klare Auskunft. Die Anagnorisis des Ehepaares auf dem emotionalen Höhepunkt des Stückes in einer kurzen Szene Ende des vierten Aktes (IV, 11), in der die beiden Liebesleidenden nach sieben Jahren Trennung unvermittelt aufeinandertreffen, ruft Begeisterungstürme hervor. Die Szene reduziert sich auf das in der Regieanweisung vorgegebene stumme pantomimische Spiel der beiden Protagonisten und spricht für die hohe Beliebtheit der dramenästhetischen Neuerungen, die das *genre sérieux* mit sich gebracht hat:

Eulalie le regarde, pousse un cri, sans connaissance, dans les bras de la Comtesse: Meinau jette un regard sur elle; il pousse aussi un cri sourd: la surprise et l'effroi se peignent dans son maintien, il s'enfuit brusquement.<sup>600</sup>

Etienne und Martainville resümieren diese Kernszene für ihre Leser kurz und trocken: „(...) il reconnaît sa femme: elle reconnaît son époux: il s'enfuit à toutes jambes: elle s'évanouit, et la toile tombe.“<sup>601</sup> Arnault hingegen, erklärter Anhänger Mme Molés, zeigt sich begeistert und ist sich der emotionalen Wirkung dieser Szene auf die Zuschauer gewiss, wie seine rhetorische Frage belegt: „Quel trouble excite dans tous les cœurs l'approche de l'entrevue de l'épouse et de l'époux outragé?“<sup>602</sup>

Das Stück hat einen fulminanten Schluss (V, 10), den Etienne und Martainville wie folgt zusammenfassen:

Peu à peu on s'explique, on s'attendrit, on se fait les plus touchans adieux; mais, en se retournant, les époux aperçoivent leurs enfans. Mello s'écrie: *Eulalie, embrasse ton époux!* Et la pièce est terminée.<sup>603</sup>

Arnault kommt auch hier in seinem Kommentar zum „dénouement, l'un des plus touchans qui soient au théâtre“<sup>604</sup> ergänzend auf die rührende Wirkung zu sprechen, die

---

<sup>599</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 163.

<sup>600</sup> *Misanthropie et Repentir*, 1821: 102.

<sup>601</sup> *Ibid.* 164.

<sup>602</sup> *Magasin encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*, 4e année 1799, t. V: 303.

<sup>603</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 165.

<sup>604</sup> *Magasin encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*, 4e année 1799, t. V: 303.

über *tableau stase* und pantomimisches Spiel potenziert werde: „la pantomime éloquente qui termine le quatrième acte, et sur-tout la dernière scène du cinquième.“<sup>605</sup>

Gekonnte schauspielerische Interpretationen runden den Erfolg der Inszenierung an der *Comédie Française* ab:

La pièce a été parfaitement jouée. La citoyenne Simon, dans le rôle d'Eulalie, a été vivement applaudie, ainsi que le citoyen Saint-Phal, qui s'est surpassé dans le rôle du baron.<sup>606</sup>

Mme Molé, ihres Zeichens selbst berühmte Akteurin der *Comédie Française*, spricht Saint-Phal ihre besondere Anerkennung aus: „Tour-à-tour, impétueux, sensible, tu as créé un genre nouveau.“<sup>607</sup> Die citoyenne Simon schließlich habe bei ihrem Spiel den Schwerpunkt auf „l'accent du désespoir, et le déchirement d'une ame vivement pénétrée de sa fatuité“ gelegt und sei hierfür auch belohnt worden: „les douces larmes qu'on se plaît à répandre, sont un tribut bien flatteur qu'elle reçoit de toutes les ames sensibles.“<sup>608</sup> *Misanthropie et repentir* berührt den intimen Erfahrungsbereich vieler Zuschauerinnen. Aber auch männliche Betrachter fühlen sich angesprochen, lassen sich von der Handlung des Stückes mitreißen und heizen die tumultuöse Stimmung auf den Bühnenrängen auf:

(...) ici, c'était une femme qui s'évanouissait, là, un homme qui s'écriait: *Voilà justement ce qui m'est arrivé*; plus loin, deux époux qui se querellent publiquement, et donnaient à leurs voisins le scandale de leurs débats domestiques.<sup>609</sup>

Aus heutiger Sicht ist dies unvorstellbar, aber an der Wende zum 19. Jahrhundert soll *Misanthropie et repentir* einen derartigen Einfluss auf sein Publikum gehabt haben, dass die Rate der Scheidungen anstieg, während Eheschließungen abnahmen, wie einem Leserbrief der *Opuscules mêlés de littérature et de philosophie*<sup>610</sup> (1799) sowie Etiennes und Martainvilles hiermit übereinstimmender Rezension zu entnehmen ist: „Le drame de

---

<sup>605</sup> Ibid. 304.

<sup>606</sup> Ibid. 265.

<sup>607</sup> *Misanthropie et Repentir*, 1821: *préface* vij.

<sup>608</sup> Ibid. *préface* viij.

<sup>609</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale*. Tome II: 167.

<sup>610</sup> Vgl. Pierre-Louis Roederer. *Opuscules mêlés de littérature et de philosophie*. Paris, Journal de Paris 1799: Lettre de Christophe Leron aux Auteurs du Journal, 207-208.

Kotzebue ne produisait pas seulement un grand nombre de divorces, il empêcha pour le moins autant de mariages.“<sup>611</sup>

#### 4. Zur Chronologie der Debatten um die Aufführungspraxis des *genre sérieux*

Die Journalisten zeigen von Beginn an großes Interesse an der neuen Dramaturgie des *genre sérieux*. Bestätigt finden sich damit die dramenästhetischen Studien P. Frantz<sup>612</sup>, in denen die Bühnenwirksamkeit als das eigentlich revolutionierende Merkmal des *genre sérieux* herausgearbeitet wird. Ihr ist es zu verdanken, dass die wenigen, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert überlieferten und heute noch den Spezialisten bekannten *dramas* in modernen Inszenierungen reaktualisierbar wären. Die nachfolgend gesichteten Rezensionen der literarischen Presse sollen zu erkennen geben, ob die spezielle Dramenästhetik die Aufführungspraxis an den großen Pariser Bühnen sowie an den Provinztheatern verändert und die Rezeption durch das zeitgenössische Publikum mitbestimmt hat. Es mangelt nicht an Zeitdokumenten, im Gegenteil: „le drame, parce qu’il était porteur des intentions innovatrices, s’est cependant trouvé tout naturellement au centre du regard.“<sup>613</sup>

Ich werde den einzelnen Rezeptionsphasen nachfolgend die diesbezüglich besonders aufschlussreichen Rezensionen zu den jeweiligen, für die entsprechenden Perioden signifikanten *dramas* der Analyse unterziehen. In der methodischen Vorgehensweise folge ich den exemplarischen rezeptionsästhetischen *drame*-Untersuchungen des vorausgehenden Kapitels. Eine separate Betrachtung der einzelnen Journale ist nicht nötig, da sich keine zeitschriftenspezifische Schwerpunktsetzung feststellen lässt.

##### 4.1. Erste Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis

Die vergleichende Lektüre der zeitgenössischen Kritiken verdeutlicht, dass die dramenästhetischen Neuerungen, die das *genre sérieux* auf Frankreichs Bühnen, vor allem auf die *Comédie Française*, bringt, schnell ins Zentrum des Interesses der

---

<sup>611</sup> C.G. Etienne et B. Martainville. *Histoire du théâtre Français depuis le commencement de la révolution jusqu’à la réunion générale*. Tome II: 167.

<sup>612</sup> Siehe vor allem Pierre Frantz. *L’esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris 1998.

<sup>613</sup> Frantz 1998: 88.

Journalisten rücken. Die Presse steht den Bühneninnovationen erstaunlich aufgeschlossen gegenüber. Detailliert berichtet sie von den einzelnen Neuerungen, überprüft deren Umsetzung auf der Bühne und gibt zumeist positive Kommentare ab. Vor allem die pantomimischen Einlagen, die *tableaux* sowie zahlreiche „scènes muettes“, finden ihr erklärtes Interesse. Fréron ist zu Beginn der ersten Rezeptionsphase der einzige Journalist, der die Bühneninnovationen kritisiert. Indem er ausführliche Didaskalien verurteilt, die ein absolutes Novum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darstellen, und sie bei seiner Besprechung von Diderots *Le fils naturel* als Beleidigung für die Schauspieler rigoros ablehnt<sup>614</sup>, macht er sich zum Außenseiter. Ihm gegenüber steht die Mehrheit der Rezensenten, die sich fasziniert zeigt und in ihrer Begeisterung sogar von den neuartigen Inszenierungen „une révolution sur notre théâtre“<sup>615</sup> erhofft.

Die Kritiker sind Kenner der Theaterszene, die die Kompetenzen des Theaterpublikums als eher gering einschätzen. Gemeinsam mit Diderot geht Grimm davon aus, dass die dringend erforderliche emotionalere und spontanere Spielweise nicht nur die *Comédiens Français*, sondern vor allem auch die Zuschauer überfordern dürfte, wie sein Kommentar zur Premiere des als *comédie* titulierten *Le père de famille* verrät:

L’Auteur avertit qu’il n’a point osé la (sic. comédie) donner aux Comédiens, parce que les Spectateurs peu accoutumés à cette sorte de Tableaux, à quelques expressions, & sur-tout aux Scènes muettes, se seroient difficilement prêtés à l’illusion. Nous n’avons pas de la peine à le croire, & certainement l’Auteur s’est épargné un désagrement.<sup>616</sup>

Auf die neue Dramenästhetik reagieren die Akteure tatsächlich zunächst mit Unvermögen und einem von Grimm als schlecht und unpassend bewerteten Spiel. Einzig und allein die literarischen Qualitäten von Diderots Erstlingsdrame hätten trotz misslungener Inszenierung Kritiker und Publikum überzeugen können: „(...) la force du drame, la beauté du sujet, la vérité du genre, ont triomphé des défauts de l’exécution.“<sup>617</sup>

In den nachfolgenden Jahren im Laufe der zweiten und dritten Rezeptionsphase entwickeln die Akteure der *Comédie Française* einen der jungen Zwischengattung adäquaten Aufführungsstil. Dies belegt nachfolgend zitierte Kritik im *Mercure de France* von 1770, die das perfekte Ensemblespiel bei der Inszenierung von *Le père de famille* lobend hervorhebt:

---

<sup>614</sup> Vgl. *Le fils naturel*, *Année littéraire* 1757, t. IV: 171.

<sup>615</sup> Vgl. *Le fils naturel*, *Correspondance littéraire* mars 1757, t. 3: 357.

<sup>616</sup> *Ibid.* 133.

<sup>617</sup> *Correspondance littéraire* 1761, t. 4: 353-354.

Il n'est pas possible de porter plus loin la vérité de l'action & de donner plus d'énergie, plus d'éclat, plus de feu aux sentimens & aux passions qu'ils font passer dans l'âme du spectateur.<sup>618</sup>

Im Juli 1777 erscheint im *Journal des Théâtres* eine Aufführungskritik zu demselben Stück. Der Vergleich mit der Rezension von 1770 lässt erkennen, dass die Schauspieler in den wenigen Jahren enorme Fortschritte in ihrem Spiel gemacht haben. Molé, herausragender Bühnenstar jener Zeit, hat sich vom klassizistischen Deklamationsstil gelöst und ein ausdrucksstarkes Pantomimenspiel entwickelt. Zudem verändert er eigenkreativ den Damentext, um die Wirkung seines gefühlsstarken Spiels noch zu verstärken:

D'abord il commence par altérer le texte, & après ces mots, *Sophie était seule*, il ajoute: *tenez, mon père, elle était... elle était comme ça (...)*. Mais voici pourquoi Molé a imaginé cette petite phrase enfantine, c'est pour s'asseoir comme *Sophie*, par appuyer ses coudes sur la table *comme Sophie*, & désigner avec les doigts de sa main droite, passés entre les doigts de sa main gauche, les traces des larmes qui coulaient le long des bras de Sophie.<sup>619</sup>

Der Berichterstatter des *Journal des Théâtres* zeigt sich konservativ und lehnt Molés Einlage als „pantomime puérile, toujours fort applaudie“<sup>620</sup> ab. Mit seinem Urteil ist er offenbar allein. Erfolgsorientierte Schauspieler imitieren Molé, weil sie sich damit der „applaudissemens de la multitude“<sup>621</sup> sicher sein können, die ein stark gefühlsbetontes Spiel favorisiert. Die Pantomime wird, wie Belege zeigen, „porteur d'un savoir“ und macht den Zuschauern die theatralische Handlung im *genre sérieux* erst richtig verständlich.<sup>622</sup>

Mit dem freieren Interpretationsstil in der Nachfolge Molés einher geht das natürlichere Spiel der *Comédiens*, die sich bemühen, möglichst weit hinter ihre Rollen zurückzutreten, „(...) comme M. BRISANT, ce père & non l'acteur qui le représente!“<sup>623</sup> Damit erzielen sie eine starke Wirkung beim Publikum: „cette perfection de naturel qui attache, qui frappe, qui saisit les représentations“.<sup>624</sup> Die Kritiker sind jedoch längst nicht zufrieden

---

<sup>618</sup> *Mercure de France* 1770: 123.

<sup>619</sup> *Journal des théâtres* 15. 7. 1777, t. 1, no. VIII: 367.

<sup>620</sup> *Ibid.*: 367.

<sup>621</sup> *Ibid.*: 367.

<sup>622</sup> Frantz 1998: 16.

<sup>623</sup> *Mercure de France* janvier 1766, I: 210.

<sup>624</sup> *Correspondance littéraire* 1765, t. 6: 446.

und kreiden den Schauspielern nach wie vor „trop d’apprêt dans le jeu“<sup>625</sup> an. Ihrer Ansicht nach sind sich die Akteure der *Comédie Française* zu sehr der Präsenz der Zuschauer bewusst, was sich in ihrem Spiel nachteilig niederschlägt. Hinzu komme als weitere Hauptschwierigkeit, die die Erfolgsaussichten der *drame*-Inszenierungen bei Anwendung der neuen *genre sérieux*-typischen dramaturgischen Mittel schmälere, dass die Vorerfahrungen der Zuschauer nur begrenzt seien. Das Publikum sei „souvent trop inappliqué“<sup>626</sup>, um die Besonderheiten der Inszenierung überhaupt erfassen zu können. Klar macht diese Einschätzung nachfolgende Bühnenkritik zu *Le philosophe sans le savoir* aus dem *Mercure de France*:

Cette première représentation fut applaudie dans les quatre derniers actes; mais le premier, dans lequel est établie tout ce qui concourt à l’intérêt du sujet (...), fut sur le point de prévenir le public d’une façon très-défavorable au succès de la pièce.<sup>627</sup>

Einhellig berichten die Journalisten von einer zögerlichen Akzeptanz der neuartigen Inszenierung von Sedaines *Le philosophe sans le savoir* und einer „gradation“ der Begeisterung beim Publikum: „Médiocrement applaudie à la première représentation, il a toujours été accueilli de plus en plus aux suivantes; incessamment on en sera ivre.“<sup>628</sup> Das *genre sérieux* konfrontiert Kritiker wie Zuschauer mit völlig ungewohnten Bühneneffekten. Nach einer kurzen Eingewöhnungsphase des Publikums, das sich langsam an die Bühneninnovationen gewöhnt, die mit der Zwischengattung Einzug auf Frankreichs Theatern halten, ist die breite Wirkung überraschend positiv. Nach mäßigem Beifall bei der Premiere wird Sedaines Stück schließlich zum Aufführungserfolg:

Et le public de ce jour-là se retire fort incertain s’il devoit recevoir ou rejeter cette pièce; il a balancé encore pendant deux ou trois représentations; enfin le monde y est revenu avec plus d’affluence qu’à la quatrième.<sup>629</sup>

---

<sup>625</sup> Zum Bühnenspiel merkt Grimm kritisch an: „M. Sedaine a arrangé le jour de nocce de Sophie Vanderck tel qu’il s’est passé dans la maison de son père, sans penser qu’il y aurait un pan dans ce cabinet à bas, et que par ce moyen le parterre verrait tout ce qui s’y passerait. Je voudrais bien que ses acteurs fussent dans cette heureuse ignorance; mais à chaque pas, à chaque mot on voit qu’ils savent qu’on les regarde.“ Ibid. 446.

<sup>626</sup> *Mercure de France* mars 1766, I:171.

<sup>627</sup> *Mercure de France* janvier 1766, I: 197/198. Siehe auch Charles Collés übereinstimmenden Bericht vom Dezember 1765: *Journal historique, ou Mémoires critiques et littéraires, sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu’en 1772, inclusivement*. L’imprimerie bibliographique 1807, décembre 1765: 229ff.

<sup>628</sup> *Correspondance littéraire* 1765, t. 6: 439.

<sup>629</sup> Charles Collé. *Journal historique*, décembre 1765: 229.

#### 4.1.1. Diderot. *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu*, comédie en cinq actes et en prose (1757)

*Le fils naturel* (1757) gehört zu den wenigen *dramas*, die der Forschung bekannt geblieben sind, da mit Diderot der führende Aufklärer und Erfinder der dramatischen Zwischengattung Verfasser des Stückes ist, das als erstes *drame* seine neue Theorie in die Praxis umsetzt. Aus heutiger Sicht ist *Le fils naturel* bedeutungsvoll, weil es mit der einfühlsamen Zeichnung der Hauptcharaktere, der ausführlichen Beschreibung von Pantomime und Gruppentableaux sowie dank aufklärerischer Debatten den Zeitgeist Mitte des 18. Jahrhunderts bestens widerspiegelt. Bei entsprechenden Modifikationen und Raffungen wäre es durchaus den Versuch wert, als Wiederentdeckung auf heutige Bühnen zurückgeholt zu werden. Interessant dürfte dies sein, weil das aktuelle Publikum mit dem Reiz der Alterität eines Theaterstückes konfrontiert werden würde und Einblicke in den häuslichen Rahmen sowie die Seelenwelten tugendhafter Privatmenschen des Jahres 1757 bekäme.

Diderot verfasst *Le fils naturel* Ende des Sommers 1756. Zur Aufführungsgeschichte gibt es zwei Kerndaten: In 1757 erlebt das *drame* auf der Privatbühne des duc d'Ayen in Saint-Germain-en-Lay die erste Aufführung. Erst in 1771 wird das Stück dann an der *Comédie Française* der Öffentlichkeit zum ersten Mal zugänglich gemacht. Bei der spannungsvoll erwarteten Drucklegung des Stückes in 1757 erzielt *Le fils naturel* die Aufmerksamkeit von *tout Paris*. Insbesondere bei der *parti philosophe* findet Diderot seine Anhängerschaft.

Dem Stück gehen Prolog und Epilog voraus, die Detailinformationen zur Veröffentlichungsgeschichte des Stückes beisteuern. Den Inhalt des *drame* gebe ich stark verkürzt wieder und verweise auf meine ausführliche Inhaltsangabe von *Le fils naturel* als repräsentatives Stück für die erste gattungsbezogene Rezeptionsphase durch die Zeitschriften. Im Zentrum von *Le fils naturel* stehen unglückliche Liebesverwirrungen innerhalb einer gemeinsam in einem Landschloss lebenden Gruppe junger Leute. Die vier Hauptfiguren Dorval, Clairville, Constance und Rosalie sind wechselseitig ineinander verliebt. Ihre Zuneigung ist jedoch entweder nicht erlaubt oder sie wird nicht erwidert. Aufgrund dessen sind die unglücklich Liebenden melancholisch und leiden an der eigenen Empfindsamkeit. Sie geraten in Konflikt mit ihren eigenen strengen Moralvorstellungen. Dorval, der Titelheld, ist, wie sich zuletzt herausstellt, ein natürlicher Sohn. Seine Liebe zu Rosalie entpuppt sich als Geschwisterliebe. Sein Vater,



der aus Übersee heimkehrt, macht ihn und seine Schwester zu reichen Erben. Beide wollen Constance bzw. Clairville heiraten, so dass am Schluss des Stückes die richtigen Partner eine Doppelhochzeit feiern.

Für Fréron ist dieses erste *drame* der Gruppierung der *philosophes* zuzuordnen als „un essai bourdoissant de faux connoisseurs, de déclamateurs enthousiastes, d'oisifs occupés de ne le pas paraître, ceux qui regardent l'écrit à la mode comme un chef-d'œuvre.“<sup>630</sup> Diderots *Le fils naturel* ist für den konservativen Kritiker nicht nur ein Modewerk, sondern sogar ein Publikumsschlager: „M. Diderot vient de donner un ouvrage qui a produit dans le public tous les effets (...) qui caractérisent un grand succès.“<sup>631</sup> Frérons Berichterstattung zufolge wird Diderots *drame* in allen führenden Lesezirkeln vorgestellt: „Qu'il vous suffise de savoir que ce Drame a fait quelque temps le sujet de toutes les lectures, de toutes les conversations, & de presque toutes les éloges de Paris.“<sup>632</sup> Die Reaktion des Lesepublikums fällt, wie Fréron berichtet, überaus positiv aus: „Je ne puis vous exprimer avec quelle chaleur le Public a reçu cette Comédie qui n'a jamais été jouée & qui est imprimée depuis trois ou quatre mois.“<sup>633</sup>

Grimms Kommentare bestätigen dies. Natürlich ist sein Ausgangspunkt ein anderer als der des *anti-philosophe* Fréron. Er zeigt sich von Grund auf begeistert und verfolgt das Ziel, positive Reaktionen seiner Leserschaft hervorzurufen. Gleich mit den ersten Zeilen seines über mehrere Seiten reichenden Kommentars erklärt er mit großer Begeisterung, dass Diderots Theaterstück zu den „ouvrages de génie“<sup>634</sup> zähle, das die Hoffnungen des Publikums auf eine Erneuerung der französischen Bühne stärke und sicherlich die dramatischen Künste revolutionieren werde: „Aussi jamais ouvrage de génie n'a paru sans causer quelque révoluton.“<sup>635</sup>

Wie weitreichend die positive Aufnahme von *Le fils naturel* in 1757 ist, belegt aber auch Frérons Kritik aus demselben Jahr. Deutlich wird, dass Diderots Berühmtheit als Philosoph und Mitherausgeber der *Encyclopédie*, „sa réputation, si bien méritée“<sup>636</sup>, den Erfolg seines Erstlingsdrame stark begünstigt und den Kritiker der *Année littéraire* sogar

---

<sup>630</sup> *L'Année littéraire ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Elie-Catherine Fréron, lettre VI, 30. 6. 1767: 146.

<sup>631</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.* Notices, notes, table générale par Maurice Tourneux. Paris, Garnier frères 1878. Tome 3, 1 mars 1757: 354.

<sup>632</sup> *L'Année littéraire*, lettre VI, 30. 6. 1767: 146.

<sup>633</sup> Ibid.

<sup>634</sup> *Correspondance littéraire*, t. 3, 1 mars 1757: 354.

<sup>635</sup> Ibid.

<sup>636</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition, tome 7, 1770 - 1772, novembre 1771: 309.

dazu bringt, an ihn die folgenden schmeichlerischen Worte zu richten:

il doit faire d'autant plus d'honneur à M. Diderot, que c'est son coup d'essai dans un genre qu'il n'a jamais cultivé. (...) je ne puis assez m'étonner que les premiers pas qu'il y hazarde soient si fermes & si assurés.<sup>637</sup>

Was die Reaktion von Lesern und Publikum anbelangt, wissen wir dank Grimm, dass Diderots Stück den Erwartungen eines Großteils des Publikums entspricht, das sich sehnsüchtig Innovationen für die Bühne erhofft und *Le fils naturel* als Paradebeispiel einer neuen Gattungsschöpfung euphorisch feiert: „Quelque étranger que soit le genre de la comédie (...); quelque neuve que soit la poétique répandue dans les trois Entretiens dont cette pièce est accompagnée, L'enthousiasme des premiers jours a été général.“<sup>638</sup> Vor allem in dem in Diderots *drame* dominanten Tränenkult, den die Leser nicht nur loben, sondern sogar feiern, ist die Hauptursache für den schnellen Erfolg zu sehen: „Tous les gens d'esprit ont admiré cet ouvrage, tous les cœurs délicats et sensibles l'ont honoré de leurs pleurs.“<sup>639</sup> Neben der Weinerlichkeit werden die moralische und aufklärerische Didaxis gelobt, weil sie ihre Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlen: „le public est sorti de cette lecture meilleur et plus éclairé qu'il n'était.“<sup>640</sup> Grimm als bedeutsamer „Werbeträger“ des *genre sérieux* und engagierter Parteigänger der Neuerer ist trotzdem mit dem Publikum unzufrieden. Anlässlich der Pariser Inszenierung berichtet er, dass *Le fils naturel* nur von kleinen, kultur-elitären Publikumskreisen in der von Diderot intendierten Weise richtig rezipiert wurde: „Les gens de goût, le petit nombre des spectateurs à qui j'aime m'en rapporter, et à qui M. Diderot ne dédaigne pas de plaire, se sont trouvés affectés d'une manière différente de celle du public.“<sup>641</sup> Die Zuschauerreaktionen bei der Premiere von *Le fils naturel* hätten gezeigt, dass das größtenteils ungebildete Publikum mit den Schönheiten und Höhepunkten des *drame* überfordert gewesen wäre und deshalb an den falschen Stellen geklatscht hätte: „Enfin tout ce qui a été applaudi n'est pas, à mon gré, ce qui méritait le plus de l'être.“<sup>642</sup> Den bestenfalls als durchschnittlich einzustufenden Erfolg bei der Premiere in 1771 führt Grimm im Weiteren darauf zurück, dass Diderots *drame* keine leichte Unterhaltungskost darstelle: „Sans avoir eu un succès très-décidé, elle en a eu beaucoup pour une pièce

---

<sup>637</sup> *L'Année littéraire*, lettre VI, 30. 6. 1767: 172.

<sup>638</sup> *Correspondance littéraire*, t. 3, 1 mars 1757: 354.

<sup>639</sup> Ibid.

<sup>640</sup> Ibid.

<sup>641</sup> Ibid.: 310.

<sup>642</sup> Ibid.

dénuée de toutes ces pompeuses absurdités qu'entraînent, (...), les applaudissements de la multitude.“<sup>643</sup>

Will man den zeitgenössischen Kritikern Glauben schenken, liegen die Ursachen für die verspätete Pariser Premiere in der Einzigartigkeit des Stückes, das zu keiner der vorherrschenden Traditionen auf Frankreichs Bühnen passt und die schauspielerischen Fähigkeiten der Stars der *Comédie Française* deutlich überfordert. Diderot versucht über zahlreiche Didaskalien Richtlinien für die schauspielerische Interpretation zu geben. Fréron hingegen bemängelt dies in 1757 und erhebt den Vorwurf, Diderot gängele über die ausführlichen Regieanweisungen die Schauspieler: „J'avoue que tous ces détails me paroissent inutiles pour le lecteur, & humilians pour nos Comédiens.“<sup>644</sup> Grimm widerspricht Fréron. In seinem Kommentar zur Uraufführung am höchsten Schauspielhaus unterstreicht er, dass das *genre sérieux* eine spezifische, den Sensibilitätskult adäquat interpretierende Schauspielweise benötige, die Diderot in den Didaskalien vorgebe, um bildnerisch über visuelle Standbilder in den *tableaux* die emotionale Wirkung auf das Publikum zu steigern. Offenbar halten sich nicht alle Schauspieler an diese Vorgaben und schwächen bei der Premiere in 1771 das Ensemblespiel über ganze Passagen hinweg: „La pièce a été mal jouée, à deux ou trois endroits près, et la plus grande partie de la salle ne s'en est pas doutée.“<sup>645</sup> Erstaunlicherweise polarisiert das inzwischen vierzehn Jahre alte Paradedstück des *genre sérieux* nicht nur das Publikum, sondern auch das Schauspielerensemble. Wie wir der Reaktion der königlichen Schauspieler entnehmen, ist das *genre sérieux* nach wie vor ein Skandalon, das von modernen Denkern gefeiert, von Traditionalisten jedoch entschieden abgelehnt wird. Mme Préville verkörpert die konservativen Kräfte im Pariser Kultursystem. Ihr missfällt Diderots neues Schauspielkonzept. In der Hauptrolle als Constance schmälert sie mit ihrem nachlässigen und unpassenden Spiel den Aufführungserfolg: „Constance a été froide, et sans la plus petite nuance d'enthousiasme. (...) Madame Préville a été très-loin du but de son rôle, et malgré cela les scènes ont produit leur effet.“<sup>646</sup> Madame Préville zettelt einen großen Streit an, der das Schauspielerensemble der *Comédie Française* entzweit. Ihr und ihrem Mann auf der einen steht Molé auf der anderen Seite gegenüber, der später zum Star des *genre sérieux* aufsteigen wird: „La même division qui règnait entre les spectateurs s'était élevée

---

<sup>643</sup> *Correspondance littéraire*, tome 7, 1770 - 1772, novembre 1771: 310.

<sup>644</sup> *L'Année littéraire*, lettre VI, 30.6.1767: 171.

<sup>645</sup> *Correspondance littéraire*, tome 7, 1770 - 1772, novembre 1771: 310.

<sup>646</sup> *Ibid.* 311.

entre les acteurs, les uns défenseurs, les autres détracteurs du nouveau genre.<sup>647</sup> Der Streit eskaliert: Prévaille veröffentlicht einen Brief, in dem er seiner Frau die Rollenübernahme in *Le fils naturel* verbietet. Diderot selbst zieht angesichts derartiger Querelen sein Stück vom Spielplan zurück und verzichtet nach einem beachtenswerten Anfangserfolg auf weitere Aufführungen von *Le fils naturel* an der *Comédie Française*, die zunächst angekündigt wurden und den Beifall des Publikums gefunden hatten: „L'annonce de la seconde représentation avec des retranchements a été très-applaudie.“<sup>648</sup>

#### 4.2. Zweite Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis

In der zweiten Rezeptionsphase erzielen die *Comédiens Français* mit *Eugénie, Béverlei, L'orphelin anglais* und *Les deux amis* beeindruckende Erfolge am *Théâtre Français*. Auffällig ist wiederum die zögerliche Akzeptanz, da die neuen Stücke mit ihrer innovatorischen Dramaturgie nicht den Vorkenntnissen des an die traditionellen Aufführungen gewöhnten theatergeschulten Pariser Publikums entsprechen. *Eugénie* und *L'orphelin anglais*, beides spannungsvoll erwartete *dramas*, werden bei der Premiere ausgepiffen und erzielen erst mit Verspätung dank einiger Veränderungen den Durchbruch.

Die Akteure der *Comédie Française* entwickeln in dieser Periode allmählich einen der jungen Zwischengattung adäquaten Aufführungsstil. Dies belegt nachfolgend zitierte Kritik im *Mercure de France* von 1770, die das perfekte Ensemblespiel bei der Inszenierung von *Le père de famille* lobend hervorhebt:

Il n'est pas possible de porter plus loin la vérité de l'action & de donner plus d'énergie, plus d'éclat, plus de feu aux sentimens & aux passions qu'ils font passer dans l'âme du spectateur.<sup>649</sup>

Im Juli 1777 erscheint im *Journal des Théâtres* eine Aufführungskritik zu demselben Stück. Der Vergleich lässt erkennen, dass die Schauspieler in den wenigen Jahren enorme Fortschritte in ihrem Spiel gemacht haben. Molé, herausragender Bühnenstar jener Zeit, hat sich vom klassizistischen Deklamationsstil gelöst und ein ausdrucksstarkes Pantomimenspiel entwickelt. Zudem verändert er eigenkreativ den Dramentext, um die

---

<sup>647</sup> Ibid. 313.

<sup>648</sup> Ibid.

<sup>649</sup> *Mercure de France* 1770: 123.

Wirkung seines gefühlsstarken Spiels noch zu verstärken:

D'abord il commence par altérer le texte, & après ces mots, *Sophie était seule*, il ajoute: *tenez, mon père, elle était... elle était comme ça (...)*. Mais voici pourquoi Molé a imaginé cette petite phrase enfantine, c'est pour s'asseoir comme *Sophie*, par appuyer ses coudes sur la table *comme Sophie*, & désigner avec les doigts de sa main droite, passés entre les doigts de sa main gauche, les traces des larmes qui coulaient le long des bras de Sophie.<sup>650</sup>

Der Berichterstatter des *Journal des Théâtres* zeigt sich konservativ und lehnt Molés Einlage ab. Mit seinem Urteil ist er offenbar allein. Das Publikum hingegen zeigt sich vom stark gefühlsbetonten Spiel begeistert, weil ihm dieses die theatralische Handlung erst richtig verständlich macht.<sup>651</sup>

#### 4.2.1. Beaumarchais. *Eugénie*, pièce dramatique en cinq actes et en prose (1767)

Im Folgenden soll Beaumarchais' *drame Eugénie* exemplarisch für die zweite Rezeptionsphase vorgestellt werden. Nach der Inhaltsangabe, die aufgrund der heutigen Unbekanntheit des Stückes unerlässlich ist, sollen bei der Analyse die dramenästhetischen Innovationen herausgearbeitet werden, die Beaumarchais mit seinem *drame* 1767 in Frankreichs höchstem Schauspielhaus einführt. Unter Zuhilfenahme zeitgenössischer Belege aus der literarischen Presse soll der Frage nachgegangen werden, in welchem Maß die spezifische Dramenästhetik des *genre sérieux* in der Auslegung Beaumarchais' Zuspruch beim Publikum findet oder aber den Erfolg des Stücks gefährdet.

Das Stück spielt in England in einem der Schlösser des zum Hochadel von Windsor zählenden Comte Clarendon am Stadtrand Londons, in dem sich eine aristokratische Familie aus Frankreich vorübergehend aufhält. Zur Familie zählen der Baron, seine beiden Kinder Eugénie und Sir Charles sowie seine Schwester Mme Murrer. Drei Konflikte, die sich auf privater wie öffentlicher Ebene vollziehen, drohen der Familie großen Schaden zuzufügen und ihren Untergang herbeizuführen.

Der Baron ist nach England gekommen wegen eines Prozesses, dessen Ausgang ungewiss ist und ihn ruinieren könnte. Zu diesen existenziellen Problemen kommen private Sorgen, die ihm seine beiden Kinder bereiten und die eine gefährliche familiäre

---

<sup>650</sup> *Journal des théâtres* 15. 7. 1777, t. 1, no VIII: 367.

<sup>651</sup> Frantz 1998: 16.

Instabilität verursachen. Sohn Sir Charles, der beim Militär dient und eine Generationen überdauernde Familientradition fortsetzt, hat sich mit einem Colonel gestritten, der ihn zum Duell herausfordert. Aus Angst ist Sir Charles untergetaucht. Eugénie, die Tochter des Barons, hat heimlich den Schlossherrn, Comte Clarendon geheiratet und ist schwanger. Sie ist tugendhaft, hat sich aber auf Anraten ihrer ehrgeizigen Tante zu der vom Comte arrangierten falschen Vermählung überreden lassen. Tante Murrer verfolgt prinzipiell gute Absichten und will verhindern, dass Eugénie als „victime d'un ridicule entêtement, mariée sans dot, femme d'un veillard ombrageux“<sup>652</sup> eine Interessenehe mit einem deutlich älteren, unvermögenden Offizier eingehen muss. Als der Baron vom Tugendfall seiner Tochter erfährt, verurteilt er Comte Clarendon aufs Schärfste als skupellosen libertinen Hofadligen. Auch dessen Diener Drink beklagt die Sittenlosigkeit des gewissenlosen Verführers: „(...) il faut être pire qu'un tigre, pour avoir pu tromper une femme aussi parfaite, & l'abandonner après. Mon maître (...) est cent fois plus scélérat que moi.“<sup>653</sup>

In Wirklichkeit ist Clarendon jedoch emotional zerrissen und unfähig, sich den Reizen Eugénies zu entziehen: „Mon but, en vous épousant, fut d'unir une douce sécurité des plaisirs honnêtes, aux charmes d'une passion vive & toujours nouvelle.“<sup>654</sup> Er steckt in einem schlimmen Gewissenskonflikt: „Je l'adore, & j'en épouse une autre.“<sup>655</sup> Gefangen in den Zwängen eines Hofaristokraten soll er auf Anweisung seines Onkels, des Duc, am nächsten Tag die Tochter des Comte de Winchester heiraten und vom König hierfür ein „gouvernement“<sup>656</sup> erhalten. Eugénie als verfolgte Unschuld hat von Beginn an Zweifel an der Aufrichtigkeit Clarendons: „un peu d'apprêt dans son air, de recherches dans son langage? Cela me frappe à présent que j'y réfléchis.“<sup>657</sup> Sie leidet: „Les remords me pressent et je veux réparer (...) le crime dont je me suis rendu coupable.“<sup>658</sup>, wobei sich ihr gesundheitlicher Zustand zusehends verschlechtert. Ihren Tod fürchtend, ergreift Mme Murrer schließlich die Initiative. Den unter einem Vorwand herbeigerufenen Comte will sie nachts festnehmen lassen, um die rechtmäßige Eheschließung zu erzwingen. Clarendon erscheint zur Überraschung aller gemeinsam mit Sir Charles, dem er zufällig

---

<sup>652</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Eugénie*, pièce dramatique en cinq actes en prose, enrichi de figures en taille-douce; avec un essai sur le drame sérieux. Merlin, Paris 1767: 10.

<sup>653</sup> Ibid. 13.

<sup>654</sup> Ibid. 23.

<sup>655</sup> Ibid. 18.

<sup>656</sup> Ibid. 49.

<sup>657</sup> Ibid. 37.

<sup>658</sup> Ibid. 30.

beim Kampf gegen vier Angreifer geholfen hat. Sir Charles verhindert aus Dankbarkeit heraus die geplante Festnahme des Comte. Danach erklärt er sich jedoch bereit, gemeinsam mit Vater und Tante dem Comte bewaffnet gegenüber zu treten, um Eugénie zu rächen. Unverhofft erscheint Clarendon und bittet um Gnade. Er hat das Einverständnis seines Onkels zur rechtmäßigen Vermählung mit Eugénie eingeholt, die er über alles liebt: „j'aime à la folie“.<sup>659</sup> Dem „happy end“ steht nichts mehr im Weg.

Vom zeitgenössischen Publikum wird *Eugénie* als womöglich zweiter großer Aufführungserfolg der mittleren Gattung nach Sedaines *Le philosophe sans le savoir* spannungsvoll erwartet. Grimm berichtet: „Cette pièce avait été fort anoncée.“<sup>660</sup> Der *Mercure de France* betätigt: „Cet ouvrage long-temps attendu & retardé par la maladie de M. PREVILLE, avoit attiré la plus grande affluence.“<sup>661</sup> Die Inszenierung von *Eugénie* bei ausgebuchtem Theater kann die hohen Erwartungen allerdings nicht einlösen. Im Gegenteil: Das Publikum ist erbost und zeigt sich zutiefst unzufrieden: „Le public (...) a pris la liberté de huer et de conspuer sa pièce à la première représentation.“<sup>662</sup>; „*Eugénie* a été sifflée.“<sup>663</sup>

Die zeitgenössische Kritik sieht zu Recht die Hauptschwäche des Stückes und die Ursache für das Scheitern darin, dass *Eugénie* über mehrere parallele Handlungsstränge verfügt. Zudem hat eine Vielzahl dramatischer Figuren nur kurze Auftritte, was es den Zuschauern erschwert, dem Stück zu folgen und den Überblick nicht zu verlieren. In der Aufführungskritik des *Mercure de France* wird explizit auf „quelques longueurs, peut-être néansmoins nécessaires au fil du drame“ hingewiesen, die vom Publikum ausgepiffen wurden. Der Rezensent erläutert seinen Lesern, dass insbesondere die beiden letzten Akte für Verwirrung sorgten. Collé seinerseits fügt hinzu, dass die unübersichtliche Handlung sogar eine zweite Exposition im vierten Akt erforderlich machte: „La dérouté de la pièce ne commença pourtant qu'au quatrième acte, où l'auteur avait eu l'adresse d'avoir encore besoin d'exposition.“<sup>664</sup> Beaumarchais geht in seinem dem Stück beigefügten *Essai sur le genre dramatique* detailliert auf diese Kritikpunkte ein und verteidigt sich gegenüber die ihn persönlich aufs Übelste angreifenden

---

<sup>659</sup> Ibid. 86.

<sup>660</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition, tome 5, 1766-1768, février 1767: 312.

<sup>661</sup> *Mercure de France*, mars 1767: 167.

<sup>662</sup> Charles Collé. *Journal historique, ou mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et sur les évènements les plus mémorables, depuis 1748 jursqu'en 1772, inclusivement*. L'imprimerie bibliographique 1807, tome 3: 293.

<sup>663</sup> *Correspondance littéraire*, tome 5, 1766-1768, février 1767: 315.

<sup>664</sup> Charles Collé. *Journal historique*, tome 3: 293.

Journalisten, die vor allem an seiner Person als begütertem *parvenu* und Günstling der Mme Pompadour Anstoß nehmen. Als „ce présomptueux insolent“<sup>665</sup>, „le plus fat et le plus orgueilleux des hommes“<sup>666</sup> sprechen sie dem späteren Verfasser von *Le mariage de Figaro, ou la folle journée* sogar jedes Talent als Dramatiker ab: „cet homme ne fera jamais rien, même de médiocre.“<sup>667</sup>, „il n’a ni génie, ni talent, ni esprit.“<sup>668</sup>

Um sein Stück doch noch zu einem Bühnenerfolg werden zu lassen, nimmt Beaumarchais dem Diktat des Publikums folgend unter Mithilfe der Schauspieler binnen kürzester Zeit einschneidende Kürzungen vor:

Par un travail & par une sagacité incroyables, de la part de l’auteur & de celle des acteurs, depuis le vendredi matin jusqu’au samedi soir, la pièce fut remise en état d’être jouée avec un succès qui a continué & même a toujours augmenté depuis.<sup>669</sup>

Diese Raffungen beziehen sich auf die Akte IV und V, in denen einem Krimi gleich die Familie des Barons nach Wegen sucht, um den Verführer fangen und ihn zur rechtmäßigen Eheschließung zwingen zu können. Diese spannungsreichen Sequenzen, in denen die gesamte Dienerschaft bewaffnet erscheint und selbst der Baron sowie Sir Charles zu den Dolchen greifen, um den Bösewicht zu stellen, kürzt Beaumarchais. Unangetastet bleiben dagegen die ersten drei Akte, in denen der Gefühlskult dominiert und die unglückliche Verliebtheit der *vertu persécutée* Eugénie näher beleuchtet wird. Diese Passagen bekommen bei der Premiere den Zuspruch der Theatergänger: „Les trois premiers actes (...) avoient été assez applaudis.“<sup>670</sup>; „La pièce (...) fut applaudie, particulièrement aux situations touchantes du troisième acte; (...).“<sup>671</sup> Bestätigt findet sich damit erneut der Trend, dass die rührselige Variante des *genre sérieux*, das *drame sentimental*, hoch oben in der Gunst der Zuschauer steht. Größtes Vergnügen des Publikums ist es offenbar, ungehemmt Tränen der Rührung vergießen zu dürfen. Eine Bühnenhandlung, die Nervenkitzel hervorruft und bei der körperliche Gewalt mit ins Spiel kommt und bei welcher eine solche wie bei Beaumarchais, der seine Bühnenfiguren einen raschen Wechsel durch Betreten bzw. Verlassen der Bühne durch eine der vier Türen des Bühnenbildes vornehmen lässt, lehnen sie rigoros ab. Dank der Kürzungen

---

<sup>665</sup> Ibid. 295.

<sup>666</sup> Ibid. 222/23.

<sup>667</sup> Ibid. 228.

<sup>668</sup> Ibid. 294/95.

<sup>669</sup> *Mercure de France*, mars 1767: 168.

<sup>670</sup> Charles Collé. *Journal historique*, tome 3: 293.

<sup>671</sup> *Mercure de France*, mars 1767: 167.



eben jener Passagen wird *Eugénie* beim zweiten Anlauf zu einem großen Aufführungserfolg und bleibt im Repertoire der *Comédie Française*: „la pièce fut remise en état d’être jouée avec un succès qui a continué & même a toujours augmenté depuis.“<sup>672</sup> Es ist klar, dass die nach den Modifikationen nun vorherrschenden gefühlsträchtigen Einlagen den Erfolg der gekürzten Bühnenversion sichern: „Les morceaux intéressans, se trouvant rapprochés, ont produit leurs effets, & ont arraché des larmes à tous les spectateurs.“<sup>673</sup> Insbesondere die rührenden Passagen finden großen Beifall: „La pièce (...) fut vivement applaudie, particulièrement aux situations touchantes.“<sup>674</sup> Allerdings hören die Kritiker noch immer nicht auf, Beaumarchais den gesellschaftlichen Erfolg zu neiden. Wie Collé als erklärter Gegner ihm unterstellt, habe Beaumarchais im Parterre für ca. 200 bis 300 Zuschauer die Eintrittskarten bezahlt, „qui ont porté sa pièce aux nues.“<sup>675</sup>

Fakt ist, dass *Eugénie* ein großer Bühnenerfolg für das junge *genre sérieux* an der *Comédie Française* wird. Der *Mercure de France* hebt ausdrücklich die gelungenen Aufführungen hervor: „(...) les représentations d’Eugénie, qui attiroient beaucoup de monde & qui étoient chaque jour plus applaudies.“<sup>676</sup> Der Erfolg beruht zum einen auf dem Stoff, der Geschichte einer von einem *Lovelace* verführten Unschuld: „Ce sujet est infiniment théâtral et susceptible du plus grand intérêt.“<sup>677</sup>

Es steht im Weiteren fest, dass die hohen Aufführungsqualitäten mit den für die mittlere Gattung typischen dramaturgischen Neuerungen, die Beaumarchais mit seinem *drame* auf Frankreichs höchste Bühne bringt, in großem Maße erfolgsbegünstigend sind. Keiner der Journalisten, die Kritik an der Person des Dramatikers oder an Akt IV und V äußern, wendet sich gegen die neue Dramenästhetik, die in *Eugénie* von zentraler Bedeutung ist. In der fehlenden Kritik ist ein klares Indiz für die Akzeptanz der für das *genre sérieux* charakteristischen neuen Bühnenmittel zu sehen. Beaumarchais’ *drame* zeigt unter den Aspekten Aufführbarkeit und Bühnenwirksamkeit herausragende Neuerungen. Aus heutiger Sicht kann man *Eugénie* - ohne zu übertreiben – deshalb als experimentelles Theater einstufen. Der Autor selbst legt im *Essai sur le genre dramatique* unmissverständlich dar, dass die Spielbarkeit seines Stückes für ihn von zentraler Bedeutung ist, da er größtmögliche Wirkung bei seinem Publikum erzielen will: „les

---

<sup>672</sup> Ibid. 168.

<sup>673</sup> Ibid. 168.

<sup>674</sup> Ibid. 167.

<sup>675</sup> Charles Collé. *Journal historique*, tome 3: 295.

<sup>676</sup> *Mercure de France*, mars 1767: 210.

<sup>677</sup> *Correspondance littéraire*, tome 5, 1766-1768, février 1767: 312.

objets de goût, de sentiment, de pur effet, en un mot de spectacle, n'étant jamais admis que sur la sensation puissante et subite qu'ils produisent dans tous les spectateurs“.<sup>678</sup> Die Zuschauer, deren Gefühle sein Stück ansprechen soll, will der allseits angefeindete Beaumarchais als einzige Kritiker anerkennen: „Lorsqu'il est moins question de discuter & d'approfondir, que de sentir, de s'amuser ou d'être touché, n'est-il pas aussi hazardé de soutenir que le jugement du public?“<sup>679</sup>

Um einen optimalen Austausch zwischen Dramatiker, Schauspielern und Zuschauern mit einer seinen eigenen Vorstellungen entsprechenden Inszenierung zustande kommen zu lassen, legt sich Beaumarchais auf klare Vorgaben fest. Der Dramatiker gibt erstens die Rollenverteilung an der *Comédie Française* an, wobei er unter anderem darauf hinweist, dass ihn Prévillo in der Rolle des Antoine aus *Le philosophe sans le savoir* enttäuscht hat, er aber seiner Körpergröße wegen nun die Hauptrolle des Baron Hartleys zugewiesen bekommen habe.

Zweitens betreffen seine Angaben zur Inszenierung seines *drame* detaillierte Beschreibungen der Kostümierung: „Habillement des Personages, suivant le Costume de l'état de chacun en Angleterre.“ (ohne Seitennummerierung) Die Kleidung, die den sozialen Stand kennzeichnen soll, ist aufwendig und kostspielig, wie am Beispiel des Sohnes deutlich wird:

SIR CHARLES; un fracq de drap bleu de roi à revers de même étoffe, boutons de métal plat, veste rouge croisée, petit galon, culotte noir, bas de fil gris, grand chapeau uni, cocarde noire, les cheveux redoublés en queue grosse & courte; manchettes plattes & unies. (ohne Seitennummerierung)

Die kostbare Ausstattung setzt sich beim Bühnenbild fort, das Beaumarchais als dritte Hauptvorgabe für die Inszenierung genauestens beschreibt. Für ihn ist das Bühnenbild von elementarer Bedeutung für den Erfolg seines Stückes an der *Comédie Française*, weil die Handlung vor allem in den letzten beiden Akten über das Öffnen und Schließen sowie das rasch aufeinander folgende Eintreten bzw. Abtreten unterschiedlicher *dramatis personae* durch die vier Türen auf der Bühne (vordere rechte und linke sowie hintere rechte und linke Tür) rhythmisiert wird. Beaumarchais erläutert in seiner kostbaren Erstausgabe von *Eugénie* von 1775, dass die theatralische Wirkung, die vom Spiel der *Comédiens Français* ausgehe und von dem Schauplatz auf der Bühne direkt abhängt, für

---

<sup>678</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Eugénie, pièce dramatique en cinq actes en prose, enrichi de figures en taille-douce; avec un essai sur le drame sérieux*. Merlin, Paris 1767, *Essai*: iv.

<sup>679</sup> Ibid.

das Verständnis des Stückes beim Lesen unerlässlich sei. Die Bühne zeigt einen Salon mit vier Türen zu beiden Seiten und ist im Stil der Zeit vornehm möbliert: „Le théâtre représente un Salon à la Française du meilleur goût. Des malles & des paquets indiquent qu'on vient d'arriver. Dans un des coins est une table chargée d'un cabaret à thé.“ (ohne Seitennummerierung) Beaumarchais fügt erklärend hinzu:

Pour l'intelligence de plusieurs Scènes, dont l'effet dépend du jeu théâtral, j'ai cru devoir joindre ici la disposition exacte du Salon.“ (ohne Seitennummerierung)  
En lisant la pièce, on sentira la nécessité de connoître cette disposition des lieux (...). (ohne Seitennummerierung)

Vierter Bestandteil der neuen Bühnensprache sind zahlreiche Requisiten, wie im obigen Zitat die Kisten, die auf den Einzug der Familie im Schloss hinweisen, oder das Teegeschirr, das für die kultivierten Essgewohnheiten der Schlossbewohner spricht. Hinzu kommen in der Eingangsszene weitere Requisiten, mit denen Beaumarchais die Bühnenwirklichkeit ausstaffiert und den Akteuren Gegenstände an die Hand gibt, mit denen sie einen wirklichkeitsnahen Eindruck auf der Bühne evozieren sollen: „(...) un papier-anglais près de la bougie, un ouvrage de broderie, un plateau avec un petit verre dessus, une bouteille de marasquin empaillée.“<sup>680</sup>

Fünftes dramaturgisches Mittel sind die *tableaux*, die über das pantomimische Spiel der Akteure auf der Bühne besonders anschaulich die neue Ästhetik des *genre sérieux* visualisieren und geeignet sind, die emotionale Betroffenheit der *dramatis personae* im absoluten Stillstand der Handlung geradezu zu monumentalisieren. Beaumarchais geht soweit, mit III, 3 eine ganze Szene ohne Text rein pantomimisch auszugestalten und damit in den Dienst der neuen Dramenästhetik zu stellen. In dieser Szene, die ich ausschnittartig zitiere und in der die *vertu persécutée* im Zentrum steht, beginnt die weibliche Heldin aus Kummer über ihren unehrlichen Gatten ihren Verstand zu verlieren: „Eugénie (...) marche lentement comme quelqu'un enseveli dans une rêverie profonde. Betsy qui la suit, lui donne un fauteuil; elle s'assied en portant son mouchoir à ses yeux sans parler.“<sup>681</sup>

Sechstes und letztes, besonders wirkungsvolles Element ist die Beleuchtung des Bühnenraumes. Beaumarchais spielt mit dem Wechsel heller und dunkler Sequenzen, in denen die Bühnenfiguren teils nur schemenhaft erkennbar sind und die mangelnde Beleuchtung die Spannung steigern soll. Akt IV spielt in der Nacht. In IV, 5 soll dem

---

<sup>680</sup> *Eugénie*, Paris 1767: Aij.

<sup>681</sup> *Ibid.* 56.

Comte eine Falle gestellt und er gefangen genommen werden. Die Szene spielt im Halbdunkel, da die Diener vor den Augen der Zuschauer die Kerzen auf der Bühne ausmachen, ehe der Comte und Sir Charles im Halbdunkel in IV, 6 dort erscheinen. In IV, 7 schließlich betritt die Dienerin Betsy die Bühne und sorgt wieder für helles Licht: „Betsy tient une lumière, elle rallume les bougies sur la table.“<sup>682</sup>

Die Schauspieler der *Comédie Française* zeigen sich begeistert von der neuen Dramaturgie, die ihnen Beaumarchais vorgibt und die dem Publikum gefällt. Insbesondere Prévile und Mlle Doligny in den Hauptrollen sprechen die Zuschauer an, sie „ont beaucoup contribué à ce succès“.<sup>683</sup> Der Journalist des *Mercure de France* hebt bei Prévile „le feu, la justesse, la vérité & l'énergie“ in der Darstellung Baron Hartleys hervor. Mlle Doligny als Titelheldin habe in ganz besonderer Weise die Theatergänger beeindruckt. Diese Schauspielerin „a touché jusqu'au larmes, & a soutenu la force de son rôle de la manière la plus touchante.“<sup>684</sup>

Bei *Eugénie* ist der späte Erfolg vor allem auf die stärkere Betonung des rührenden Spiels, „particulièrement aux situations touchantes du troisième acte“, und Raffungen diskursbeladener Passagen zurück zu führen.<sup>685</sup> Mit der achten Aufführung gelingt es den *Comédiens* endlich, die Zuschauer zu begeistern<sup>686</sup>, so dass Beaumarchais' Stück länger auf dem Spielplan bleibt: „(...) il est certain & tous les spectateurs sont convenus, que jamais on n'a aussi bien joué la comédie, & qu'il paroît impossible de la mieux jouer que l'a été ce nouveau drame.“<sup>687</sup> Dass das *genre sérieux* seinen Aufstieg im Wesentlichen seiner neuartigen Dramenästhetik und Bühnenwirkung zu verdanken hat, bestätigt ergänzend Collés Bericht, der die Macht illustriert, die vom Publikum des höchsten französischen Schauspielhauses ausgeht:

---

<sup>682</sup> *Eugénie*, Paris 1767: 86.

<sup>683</sup> Charles Collé. *Journal historique*. Tome 3: 229.

<sup>684</sup> *Mercure de France*, mars 1767: 211.

<sup>685</sup> Im *Mercure* heißt es: „La pièce fut écoutée, cependant avec quelque agitation dans le parterre; elle fut vivement applaudie, particulièrement aux situations touchantes du troisième acte; mais quelques longueurs, peut-être néanmoins nécessaire au fil du drame, excitèrent des murmures & furent sur le point d'en entraîner la chute. Par un travail & par une sagacité incroyables (...), la pièce fut remise en état d'être jouée avec un succès qui a continué & même toujours augmenté depuis. Les morceaux intéressans, se trouvant rapprochés, ont produit leurs effets.“ *Mercure de France* mars 1767: 167/168. Collé präzisiert: „La déroute de la pièce ne commença pourtant qu'au quatrième acte, où l'Auteur avoit eu l'adresse d'avoir encore besoin d'exposition. (...) Les retranchemens et changemens (...) l'ont rendu moins exécration.“ *Journal historique*, janvier 1767: 293/296. Siehe auch die übereinstimmenden Kommentare Grimms in der *Correspondance littéraire* 1767, t. 7: 29 und Frérons in der *Année littéraire* 1767, t. VIII: 309.

<sup>686</sup> In der Regel besuchen die *habitués* des *Théâtre Français* ein und dieselbe Inszenierung gleich mehrere Male hintereinander.

<sup>687</sup> *Mercure de France* juin 1767: 179/180.

*Eugénie* a été représentée seize fois. On en avoit annoncé la dernière représentation à la treizième, mais elle fut redemandée par le public, au théâtre, si universellement & avec tant de clameurs, qu'on a été obligé de la donner trois jours après.<sup>688</sup>

#### 4.2.2. Longueil. *L'orphelin anglais*, drame en trois actes et en prose (1769)

Ein weiteres wichtiges *drame*, das beispielhaft für die Erfolge der zweiten Rezeptionsphase in der Aufführungsgeschichte des *genre sérieux* steht, ist Longueils *L'orphelin anglais*. Der Verfasser ist ein Aristokrat aus der Anjou, der als ehemaliger Militärangehöriger zur Entourage des duc d'Orléans zählt. Sein literarisches Erstlingswerk *L'orphelin anglais* wird am 26.2.1769 uraufgeführt. Das Stück ist in Prosa verfasst, was dem Kritiker Bachaumont nicht aristokratisch genug erscheint: „Le style sent en rien l'homme du cour: c'est une prose dure, sans noblesse; nulle légèreté (...)“<sup>689</sup> Longueils *drame* gelangt auf Umwegen zur *Comédie Française*: Ein Freund des Verfassers zeigt Molé das Stück, der es begeistert seinen Schauspielkollegen vorliest. Molés Eifer ist nicht ganz uneigennützig, da ihm laut *Correspondance littéraire* der Verfasser seine Autorenrechte übertragen hat.<sup>690</sup> Die Tatsache, dass Longueil zur Gefolgschaft des duc d'Orléans zählt, heizt von Beginn an die Gerüchteküche an, da man davon ausgeht, dass der Bruder des Königs seinen Günstling fördern und sogar zur Premiere persönlich erscheinen wird. Ob dieser tatsächlich auch, womöglich *incognito* erschienen ist, lässt sich mit Sicherheit aufgrund widersprüchlicher Berichte nicht nachvollziehen.

*L'orphelin anglais* spielt nicht in der Gegenwart, wie es für das *genre sérieux* ansonsten üblich ist, sondern im Jahr 1350 unter der Regentschaft Edward III. Typisch ist England als Schauplatz. Longueils *drame bourgeois*, das aufgrund der scharfen Adelskritik nicht in der französischen Gegenwart spielt, sondern zeitlich Jahrhunderte zurückversetzt wird, konfrontiert eine intakte kleinbürgerliche Familie mit der Möglichkeit des sozialen Aufstiegs des Schreiners Thomas Spencer in den Hochadel. Spencer ist ein natürlicher Sohn. Diese in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Romanliteratur überaus

---

<sup>688</sup> Collé. *Journal historique*, janvier 1767: 181.

<sup>689</sup> Bachaumont. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis 1762 à nos jours; ou Journal d'un observateur*. Londres, John Adamson, t. XIX, 26 janvier 1769: 41.

<sup>690</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*. Nouvelle édition. Paris, Furne, Lagrange 1829. Tome 6, 1768-1770: 137.

bekannte Figur ist im *genre sérieux* seit Diderots *Le fils naturel* eine beliebte ständische Ambivalenzfigur, die es über die geheimnisvolle Geburt der Hauptfigur erlaubt, den im *Ancien Régime* ansonsten unmöglichen ständischen Aufstieg zu vollziehen.

Longueils *drame bourgeois* überrascht das Publikum mit einem ausgefallenen und kostspieligen Bühnenbild, das die detailgetreue Nachbildung einer Schreinerwerkstatt<sup>691</sup> zeigt:

Le Théâtre représente l'Arrière-Boutique d'un Menuisier; on y voit plusieurs ouvrages finis, les plus recherchés, & composés avec autant de grâce que d'élégance; d'autres sont à part, & moins bien que les premiers.<sup>692</sup>

Das Bühnenbild öffnet den Blick in einen Raum, der die Arbeitswirklichkeit eines Handwerkers detailgetreu nachahmt. Mit seiner aufwendigen Ausstattung gibt es die bürgerliche soziale *condition* des Protagonisten zu erkennen, die im Zentrum des *Orphelin anglais* als *drame bourgeois* steht. Der Schreiner als Hauptperson wird bei der Arbeit gezeigt. Er tritt in Arbeitskleidung auf und bedient sich seiner Werkzeuge: „Il est en veste, son tablier devant lui, assis auprès d'une table où il y a des papiers, un compas & une règle, dont il se sert avant de commencer.“<sup>693</sup> Mit Longueils *drame bourgeois* findet auf Frankreichs höchstem Schauspielhaus eine neuartige Theaterkonzeption Eingang, bei der eine kleinbürgerliche Arbeitsstätte anstelle des beliebten vornehmen Salons zur Spielstätte wird. Mit seiner detailgetreuen Wiedergabe der Werkstatt versinnbildlicht Longueil den bürgerlichen Stand seines werktätigen Protagonisten. Er evoziert überdies die Malerei Van Loos, die zu jener Zeit *en vogue* ist. Der Bruch mit den Sehgewohnheiten des Publikums auf der Bühne des höchsten Schauspielhauses ist mit der Wahl der Schreinerwerkstatt radikal, wird aber durch die stilistisch-ästhetische Annäherung an die bei der gehobenen Zuschauerschicht überaus beliebte Genremalerei abgemildert. Dennoch steht außer Frage, dass das Publikum einen längeren Lernprozess benötigt, um sich an das eine größere Wirklichkeitserfassung anstrebende Bühnenbild von *L'orphelin anglais* zu gewöhnen.

---

<sup>691</sup> Siehe hierzu die detaillierten Angaben von Françoise Karo: A propos d'une lettre de François-René Molé: notes sur la création et diffusion de „l'Orphelin anglais“. *Revue d'histoire du théâtre* 2, 1985: 155/156.

<sup>692</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *L'Orphelin Anglais*, drame en trois actes, en prose. Représenté pour la première fois par les Comédiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 février 1769. J. van den Berghen, Bruxelles 1770: Aiiij.

<sup>693</sup> Ibid. 5.

Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass *L'orphelin anglais* bei der Premiere zunächst durchfällt: „La pièce était dûment tombée, huée, sifflée; (...).“<sup>694</sup> Hieran kann auch eine beachtliche Anzahl von Claqueuren aus dem Hause des hohen Förderers Longueils nichts ändern: „la Maison de M. le Duc d'Orléans, instruite combien le Prince s'intéresse à la pièce, avoit soudoyé tous les subalternes pour inonder le Parterre & le subjuguier, absolument.“<sup>695</sup>

Wie bei *Eugénie* ist ein zweiter Anlauf erforderlich. Die Abänderungen folgen dem Diktat des Publikums. Longueil und die *Comédiens Français* erarbeiten eine zweite Version, bei der vor allem längere adelskritische Passagen<sup>696</sup> gestrichen werden. Diese Kürzungen, die in der Erstausgabe separat gekennzeichnet sind, führen dazu, dass dem Stück die ideologische Schlagkraft genommen wird. Aus einem *drame bourgeois*, das Standeskonflikte thematisiert und als Lesedrama besser geeignet ist als als Aufführungstext, wird ein *drame sentimental* mit rascherer Handlung, bei dem es um Kummer und Leid tugendhafter Helden geht, die ihr emotionales Leid auf der Bühne wirkungsvoll ausbreiten. Mit der die Standeskonflikte harmonisierenden und gefühlsbetonten Fassung kann *L'orphelin anglais* bei der zweiten Aufführung an der *Comédie Française* das verwöhnte, anspruchsvolle Publikum für sich gewinnen: „ (...) ce drame est très attendrissant, (...) il forme un tableau également intéressant pour les âmes sensibles & pour les âmes vertueuses.“<sup>697</sup> Longueils *drame bourgeois*, dessen pro-bürgerliche Aussage geschmälert wird und das nach den Kürzungen als *drame sentimental* „des événements qui se passent entre des personnes honnêtes, & dont le dénouement bien mélangé tourne au profit de la vertu“<sup>698</sup> zeigt, wird dank der Überarbeitungen und Kürzungen auf *Eugénie* folgend zu einem neuerlichen Bühnenerfolg für die mittlere Gattung an der *Comédie Française*.

Die für die mittlere Gattung typischen neuen dramaturgischen Mittel, die sich als sichere Erfolgsgaranten bei Beaumarchais' *Eugénie* erwiesen haben, schöpft Longueil voll aus. In erster Linie greift der Dramatiker auf das pantomimische Spiel der Akteure zurück, die *tableaux* formieren, um ihre emotionale Grundstimmung in den zentralen Passagen heraus zu arbeiten. So beschließt er den zweiten Akt mit einem besonders wirkungsvollen

---

<sup>694</sup> *Correspondance littéraire*, tome 6, 1768-1770: 137.

<sup>695</sup> Bachaumont. *Mémoires secrets*, 26 janvier 1769, t. XIX: 50/51.

<sup>696</sup> Die Journalisten verweisen auf die in der Erstausgabe hervorgehobenen „changemens & les suppressions qui furent faits à la représentation“, bei denen es sich um schockierende Wendungen handelte. Siehe hierzu das *Journal encyclopédique*, Bouillon, année 1770, tome II, 1er mars 1770: 264.

<sup>697</sup> Ibid.

<sup>698</sup> Ibid. 265.

*tableau*. Vier Personen, Schreiner Frick, Molly, seine Tochter, die mit dem als Schreiner arbeitenden Ziehsohn Thomas verheiratet ist, sowie Lord Kinston treten als Hauptfiguren auf. Nach einem die private wie berufliche Ebene umreißenden Porträt eines gesunden Bürgerstandes, für den Berufsehre und eine intakte Familienstruktur bindend sind, gerät das harmonische Leben der Kleinfamilie aus den Fugen. Lord Kinston betritt die Bühne mit der Forderung, Thomas als seinen natürlichen Sohn und Nachfolger an den Hof zu holen. Dessen Schwiegervater Frick warnt den jungen Thomas eindringlich vor der Sittenverderbnis des Hochadels. Der junge Mann möchte sein bescheidenes Leben an der Seite seiner Gattin Molly aus Liebe zu seiner Frau fortführen, aber er muss der Pflicht und seiner höfischen Familienehre folgen. Als Sohn des Lords ist Thomas' Ehe mit Molly jedoch mit einem Schlag ungültig. Molly ist entsetzt, weil sie damit entehrt ist. Ihre tiefe Verzweiflung als weibliche *vertu persécutée*, die in jedem *drame* als beim Publikum besonders beliebte Figur auftritt, drückt sie Ende des zweiten Aktes in einem *tableau* aus:

Molly se jette sur la main du Lord sans rien dire, il se souffre avec un geste d'affection & d'intérêt qui a l'air de promettre toute chose à cette famille éplorée; Thomas lui prend la main, & ils le reconduisent avec l'expression d'une douleur muette.<sup>699</sup>

Der Journalist des *Mercure de France* hebt diesbezüglich das gelungene Spiel der Madame Vestris ausdrücklich hervor: „Le jeu pathétique de l'actrice (...)“<sup>700</sup> Den Höhepunkt des Stückes markiert die Pantomime Molés in der Rolle des Thomas, der seinen Sohn in den Arm nimmt und verzweifelt erklärt, dass er Frau und Schwiegervater für immer verloren habe. Diese vom Publikum lautstark umjubelte Szene ist eine Entsprechung zum Sterbemonolog von Saurins *Béverley*, der sein Kind im Gefängnis in den Armen hält, derweil er sich von der Welt verabschiedet. In *L'orphelin anglais* will sich der verzweifelte Thomas von seinen Lieben verabschieden, weil er weiß, dass es für sie keine gemeinsame Zukunft mehr gibt. Seine Frau, die er entehrt, ist offenbar entführt worden. In äußerster Not hält Thomas als Titelheld sein Kind im Arm und stammelt im Stil der *langage de la passion*:

---

<sup>699</sup> Ibid. 54.

<sup>700</sup> *Mercure de France*, mars 1769: 149.



Akt III, 13: *Thomas, d'une voix étouffée, tremblant de colère, le col de sa chemise défait, comme un homme qui ne se connaît plus, tenant d'une main son fils & de l'autre un instrument de son métier:*

Le voilà... le voilà mon enfant... l'indigne Franck! ... Ils ont pris la fuite, les lâches... Ma femme... Je ne la vois point (au Sergent) vous m'avez secouru... Ce sont des malheureux... sans vous... je succombais... ma femme... gardez bien mon fils, le voilà... Je vais... Où la chercher? Ma femme... Mon enfant... J'entends, je vois sa mère.<sup>701</sup>

Molé fordert diese Passage, die den emotionalen Höhepunkt des *drame* markiert, zu einer besonderen schauspielerischen Interpretation heraus. Als umfeierter Bühnenstar nutzt er die Gelegenheit, eine „pantomime vraiment sublime“<sup>702</sup> zu zeigen, die beim Publikum der *Comédie Française* ihre Wirkung nicht verfehlt und wahre Begeisterungstürme auslöst. Das Publikum bewundert „sur tout l'action vraie & énergique de M. Molé au moment où il rapporte son enfant.“<sup>703</sup> Der Longueils *drame* grundsätzlich kritisch gegenüberstehende Bachaumont geht auf den enormen Erfolg von Molés pantomimischen Spiel ein:

(...) cette situation a produit le plus vif enthousiasme de la part des gens à imagination vive; les autres qui n'étoient point préparés à cet incident par aucune émotion précédente, n'ont vu que le Comédien & un bambin qu'il apportoit sur la scène avec toutes les belles attitudes d'un Acteur bien dessiné, échauffé d'un feu factice, dont il s'efforçoit en vain d'embrasser les spectateurs.<sup>704</sup>

Dank des gelungenen Ensemblespiels kommt *L'orphelin anglais* beim Publikum bei der zweiten Aufführung sehr gut an und trägt viel zum Durchbruch des *genre sérieux* in der zweiten Rezeptionsphase an der *Comédie Française* bei: „La pièce fut autant applaudie qu'elle avait été sifflée deux jours auparavant, et l'on demanda l'auteur.“<sup>705</sup>

#### 4.2.3. Wichtige Inszenierungen der zweiten Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis

Die Inszenierung von Beaumarchais' *Les deux amis* an der *Comédie Française* als nächstem *drame* bestätigt erneut, dass die Erfolge der zweiten Rezeptionsphase zu einem wesentlichen Teil auf der Dramaturgie der vierten Wand und auf der großen Wirkung von

---

<sup>701</sup> Ibid. 76.

<sup>702</sup> *Correspondance littéraire*, tome 6, 1768-1770: 137.

<sup>703</sup> *Mercure de France, dédié au Roi. Par une société de gens de lettres*. Mars 1769. Paris, Lacombe: 149.

<sup>704</sup> Bachaumont. *Mémoires secrets*, 26 janvier 1769, t. XIX: 42.

<sup>705</sup> *Correspondance littéraire*, tome 6, 1768-1770: 137.

*tableau*, Pantomime, aufwendigen, wirklichkeitsgetreuen Bühnenbildern sowie Kostümen auf die Zuschauer beruhen. Hinzu kommt die gekonnte darstellerische Umsetzungskraft herausragender Akteure, denen das *genre sérieux* die Möglichkeit eröffnet, völlig neue schauspielerische Wege zu beschreiten. Die Rezensionen geben klar zu erkennen, dass die exakten Spielanweisungen Beaumarchais' das Gelingen der Inszenierung seines Stückes erst ermöglichen. Sie stehen im Zeichen der dem *genre sérieux* eigenen ästhetischen Theorie. An den Beginn der Akte stellt Beaumarchais mehrere *tableaux*:

Il a eu soin de marquer en faveur des acteurs de province ou de société, au commencement de chaque scène, les positions théâtrales; il a partout indiqué la pantomime; il a sacrifié aussi la chaleur que cette pièce auroit eu à la lecture, à la vérité qui résulte de ces précautions à la représentation.<sup>706</sup>

Beim nachfolgenden Kassenschlager, Saurins *Béverlei*, werden dieselben erfolgssichernden dramaturgischen Innovationen verwandt. Die Zuschauer bekommen drei aufwendige Bühnenbilder zu sehen, die sie in Staunen versetzen: einen ärmlichen Salon, eine Straße bei Nacht sowie schließlich einen Kerker.<sup>707</sup> Erneut brilliert Molé mit seinem expressiven Spiel im ergreifenden Schlusstableau, das die Melodramatik der Handlung unterstreicht. Die Zuschauer sind zutiefst bewegt und verleihen ihrer emotionalen Bewegtheit spontan Ausdruck:

(...) tel est cet effroyable tableau que les spectateurs n'ont soutenu qu'avec peine. Aux premières représentations une oppression générale sembloit suspendre toutes les facultés de leur âme, on a entendu des cris de douleur partir des loges.<sup>708</sup>

Collé, der sich als konservativer Kritiker generell gegen die dramenästhetischen Neuerungen des *drame* wehrt, fasst die Reaktion des Publikums auf obige Kernszene mit drastischen Worten zusammen:

On n'y est point attendri; mais oppressé; on n'y pleure pas, on étouffe; on en sort avec le cauchemart; j'en eus le soir mal à l'estomac, et il y a apparence que je n'y retournerai de ma vie.<sup>709</sup>

Damit wird Collé zum Sprachrohr der Traditionalisten, die sich gegen die Darstellung starker Extreme auf der Bühne wehren. Das Publikum, das über Erfolg und Misserfolg an

---

<sup>706</sup> *Journal encyclopédique*, août 1770, 1er partie: 466.

<sup>707</sup> Collé. *Journal historique*, mai et juin 1768: 381.

<sup>708</sup> *Journal encyclopédique*, juillet 1768, t. V, 1er partie: 111.

<sup>709</sup> Collé. *Journal historique*, mai et juin 1768: 381.

der *Comédie Française* entscheidet, denkt anders. Es stellt sich eindeutig auf die Seite des *genre sérieux*, so dass bei den ersten vier Vorstellungen von Saurins *Béverlei* die Logen voll ausgebucht und die restlichen Plätze nachmittags bereits vergeben sind.<sup>710</sup> Mit Ausnahme von Collé sehen die Kritiker einen entscheidenden Pluspunkt der neuen Dramaturgie in der Wirkungsästhetik, die es Molé ermöglicht, heftige und schockierende Gefühlsausbrüche zu demonstrieren: „M. Molé rend le rôle de Béverlei & ses fureurs avec cette énergie, & ce feu d’expression qui caractérise si supérieurement son talent.“<sup>711</sup> Molé ist unumstrittener Star der in den frühen 1770er Jahren aufgeführten *dramas* am königlichen Schauspielhaus. Weitere Schauspieler rücken nach und spezialisieren sich auf die Interpretation der zur mittleren Gattung zählenden Stücke. Ein Kritiker berichtet anlässlich der Aufführung von *Béverlei* in 1777 vom Aufstieg des Schauspielers Monvel, der mit einer psychologisierenden Darstellung leisere Töne anschlägt und der dramatischen Zwischengattung zu weiteren Triumphen auf der Bühne verhilft. Das *Journal des Théâtres* vergleicht die alte Spielweise Molés und den neuen Stil Monvels am Beispiel eines *tableau comble*<sup>712</sup> und gibt dem jüngeren Schauspieler den Vorrang:

Celui-ci (sic. Molé) paraît furieux, démoniaque, il hésite long-tems à boire le poison, il tremble, il meurt en poltron. Le sieur *Monvel* se montre plus réfléchi, plus déterminé, moins craintif, plus *philosophique*: il boit le poison sans crainte, sans hésiter, avec le sang-froid d’un Anglais. Ces deux modèles absolument contradictoires, peuvent également être appuyés par des raisonnements solides, mais nous croyons que le sieur Molé produit un effet plus terrible, son Concurrent en produit un beaucoup plus intéressant.<sup>713</sup>

Die Innovation des *tableau comble* lässt den Akteuren auf der Bühne Raum für ein wandlungsreiches Spiel, das es in dieser emotionsgeladenen Expressivität in der *république des lettres* bislang nicht gegeben hat. Es ermutigt sie zu neuartigen und ungewohnten schauspielerischen Interpretationen. Damit entwickelt das *genre sérieux* eine genuine Bühnensprache, die den Beifall des Publikums findet. Rezeptionsveränderungen werden deutlich: Während zu Beginn der 1770er Jahre die pantomimischen Einlagen, die Molé mit übergroßem Pathos präsentiert, das Publikum begeistern, finden in den nachfolgenden Jahren die stilleren Töne Monvels das Gefallen der Zuschauer.

---

<sup>710</sup> Siehe hierzu Collés Bericht im *Journal historique*, mai et juin 1768: 381.

<sup>711</sup> *Mercure de France*, décembre 1770: 155.

<sup>712</sup> Vgl. Frantz 1998: 168.

<sup>713</sup> *Journal des théâtres 1777*, tome 1, no VIII: 367.

### 4.3. Dritte Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis

Nach den überragenden Erfolgen der zweiten Rezeptionsphase muss das *genre sérieux* Anfang der 1770er Jahre in einer dritten Rezeptionsphase mit einer beachtlichen Reihe von Neuinszenierungen am *Théâtre Français* (*Le fils naturel*, *Le fabricant de Londres*, *Le vindicatif*, *L'école des mœurs*) vernichtende Niederlagen hinnehmen. Doch die hohe Anzahl an Premieren belegt, dass sich das *genre sérieux* inzwischen als Zwischengattung etabliert hat. Wieso dennoch drei der vier Neuinszenierungen Misserfolge sind, soll nachfolgend über die vergleichende Betrachtung diesbezüglicher Zeitschriftenkritiken am Beispiel von Falbaires *Le fabricant de Londres* ermittelt werden, das typische Rezeptionshaltungen für die dritte Aufführungsphase erkennbar werden lässt.

#### 4.3.1. Fenouillet de Falbaire. *Le Fabricant de Londres*, drame en cinq actes et en prose (1771)

Auf den Misserfolg der verspäteten Uraufführung von *Le père de famille* folgt die misslungene Premiere des *Fabricant de Londres*, „si cruellement maltraité à la représentation.“<sup>714</sup> Den zeitgenössischen Berichten zufolge muss die Uraufführung eine wahre Katastrophe für Falbaire, aber auch für das *genre sérieux* in seiner Aufführungsgeschichte insgesamt gewesen sein. Collé als überzeugter Anti-Aufklärer mokiert sich hämisch über den vernichtenden Misserfolg: „ce drame, puisque drame il y a, fut hué, berné, sifflé, depuis le premier acte jusqu'au dernier sans interruption.“<sup>715</sup> Der Rezensent der *Année littéraire* schließlich geht sogar soweit, nicht nur mangelnde Aufführungsqualitäten, sondern auch fehlende literarische Vorzüge des Lesetextes anzukreiden: „Cette pièce n'a point eu de succès au théâtre; elle n'en a pas davantage à la lecture.“<sup>716</sup> Dieser harschen Kritik steht jedoch die Tatsache entgegen, dass Falbaires *drame* bei der Privatlesung im Kreis der Gattin des Finanzintendanten Mme de Trudaine, die sich als Förderin der Aufklärer hervortut, bestens ankam und die exklusive Zuhörerschaft sogar

---

<sup>714</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.* Ed. Maurice Tourneux, Paris, Garnier 1879. Tome 8, 1.3.1771: 260.

<sup>715</sup> Siehe den Verriss im *Journal historique*, janvier 1771: 497.

<sup>716</sup> *L'Année littéraire*, par M. Fréron. Paris, Delalain 1771, t V: 113.

zu Tränen rührte: „la lecture faite chez elle au grand cercle avait fait verser beaucoup de larmes.“<sup>717</sup>

Verfasser des skandalträchtigen *drame bourgeois* *Le fabricant de Londres*, das nach verunglückter Premiere sofort vom Spielplan der *Comédie Française* gestrichen wird, ist Fenouillet de Falbaire. Als Autor des religionskritischen *drame philosophe* *L'honnête criminel* hat er in der *république des lettres* Bekanntheit erlangt. Allerdings darf dieses Stück nicht gezeigt werden. Erst mit der Revolution gelangt es auf die Bühne des höchsten Pariser Theaters und wird zu einem großen Aufführungserfolg. Fenouillet wird zu diesem späten Zeitpunkt ein anerkannter Dramatiker. 1771 jedoch sieht er sich ähnlich wie Beaumarchais schlimmsten persönlichen Verunglimpfungen seitens der Presse ausgesetzt. In der *Correspondance littéraire* wird ihm jedwedes Können abgesprochen: „M. de Falbaire n'a ni génie, ni imagination, ni chaleur, ni sentiment, ni jugement, ni éloquence, ni style; (...).“<sup>718</sup> Fenouillet gehört zum Kreis der Aufklärer und hat als Diderots Freund drei Artikel zur *Encyclopédie* beigesteuert. Für Collé ist er aufgrund dessen nichts weiter als ein blinder Parteigänger der Aufklärer, die seiner Meinung nach allesamt nichts vom Theater verstehen: „En matière de pièces de théâtre, MM. Diderot, d'Alembert, Marmontel et leurs complices, sont les gens les plus gauches qu'il soit possible de rencontrer.“<sup>719</sup>

Falbares *drame bourgeois* basiert auf einer wahren Begebenheit, die laut *Correspondance littéraire* in einer Gazette veröffentlicht wurde. Zwei Männer, die Selbstmord verüben wollen, treffen sich nachts zufällig auf einer Brücke der Themse. Der eine ist ein ruiniertes Stoffhändler, der andere ein reicher Witwer. Beide wollen sich gegenseitig helfen und entscheiden sich für das Leben. Der reiche Mann schenkt dem Fabrikanten Geld für einen Neuanfang und schöpft aus seiner eigenen Wohltätigkeit neuen Lebensmut. Diese Anekdote weitet Falbaire über zwei Liebesgeschichten aus. Der Stofffabrikant Wilson, Witwer und Vater zweier kleiner Kinder, heiratet Fanni, die Tochter von Mme Soubrige, welche wiederum in jungen Jahren von ihrer einstigen großen Liebe, Lord Falkland, einer Interessensheirat wegen verlassen worden war. Darunter leidet sie noch heute. Falkland wiederum ist inzwischen Witwer und auch er leidet. Beide treffen nun nach langen Jahren zufällig wieder aufeinander. Sie lieben sich noch immer und heiraten, so dass es zu einem doppelten *happy end* kommt.

---

<sup>717</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, 1.3.1771: 260.

<sup>718</sup> *Ibid.*, 15.1.1771: 396.

<sup>719</sup> *Journal historique*, janvier 1771: 499/500.

Diese romaneske Elemente anhäufende Geschichte, „ce poème absurde“ und „comte de Peau-d’âne“<sup>720</sup>, ist der zeitgenössischen Presse zufolge Hauptgrund für den Misserfolg des Stückes. Falbaire hingegen sieht die Ursache in schlechten Aufführungsbedingungen an der *Comédie Française*. Die lebhafteste Diskussion zwischen dem Verfasser und der literarischen Presse lässt zunächst erkennen, welche enorme Bedeutung in der dritten Rezeptionsphase den Aufführungsbedingungen beigemessen wird. Falbaire zufolge ist seine Anhängerschaft vornehmlich im bürgerlichen Publikum im *parterre* zu Hause. Diese Zuschauer wurden jedoch bei der Premiere von *Le fabricant de Londres* stark benachteiligt. Wie der Autor im Vorwort der Erstausgabe seines Stückes von 1771 erläuternd darlegt, haben bauliche Umstellungen im *Salle des Tuileries* dazu geführt, dass die Zuschauer im *parterre* während der Aufführung eng standen, ungünstige Lichtverhältnisse hatten, schlecht sehen konnten und zudem an den Beinen froren: „(...) il y a au parquet de la salle des Tuileries un grand nombre de places où l’on a froid aux jambes, et où l’on est incommodé des lumières de la rampe.“<sup>721</sup> All diese Unannehmlichkeiten führten Falbaire zufolge zu einem schlecht gelaunten *parterre*, das deshalb seiner Unzufriedenheit aufgrund der baulichen Mängel mit lauten Unmutsbekundungen während der Aufführung Luft machte. Den Rezensenten der *Correspondance littéraire* amüsiert diese Erklärungsfindung Falbaires aufs Äußerste: „Il y a des grâces d’état: celle d’un auteur qui tombe, c’est de s’en prendre de bonne foi à la rampe ou au froid des jambes; le *Fabricant* a cependant manqué par la tête, au dire des meilleurs juges.“<sup>722</sup>

Die Kritiken zur missglückten Premiere von *Le fabricant de Londres* belegen jedoch im Weiteren, dass Falbaire mit seiner Einschätzung insofern nicht unrecht hat, als es den Aufführungsqualitäten und den die Bühnenwirkung steigernden visuellen Elementen zu schulden ist, dass die Premiere bis zum Schlussakt andauerte und nicht bereits vorher abgebrochen wurde. Die literarische Presse, die den dichterischen Qualitäten des Verfassers nichts abzugewinnen vermag, hebt einhellig die Bühnenbilder von *Le fabricant de Londres* lobend hervor. Akt I bis IV spielen in der *boutique* der Stofffabrik, in der Schreibtisch, Tisch und Sessel stehen. Seitliche Türen führen zum Geschäft, zur Werkstatt und zu den Wohnräumen. Akt V spielt an einem öffentlichen Platz mit Häusern zu beiden Seiten. Im Hintergrund ist die Themse mit der Brücke von Westminster, zu der

---

<sup>720</sup> Ibid. 498.

<sup>721</sup> Grimms spöttischer Kommentar endet wie folgt: „et voilà pourquoi votre fille est muette, et pourquoi mon *Fabricant* est tombé.“ *Correspondance littéraire* 1.3. 1771, t. 9: 260.

<sup>722</sup> Ibid.

mehrere Stufen hinaufführen. Das Dekor zeigt einen Himmel mit dunklen Wolken, durch die der Mond scheint. Dieses spektakuläre Bühnenbild spricht die Zuschauer, insbesondere das *parterre* stark an. Aufschlussreich ist in diesem Kontext die Kritik der *Correspondance littéraire*, aus der klar hervorgeht, dass die mit dem Stück unzufriedenen Zuschauer dennoch neugierig auf das Bühnenbild des letzten Aktes gewartet haben. Wie auch bei Beaumarchais' *Eugénie* findet die innovative Inzenierungspraxis des *genre sérieux* den Beifall des Publikums:

La curiosité de voir cette décoration du cinquième acte est peut-être cause que la pièce a tété jusqu'au bout; sans quoi elle aurait vraisemblablement fini au troisième acte; (...).<sup>723</sup>

Die Kritiker monieren jedoch, dass sich Falbaire in exzessivem Maße der neuen *drame*-typischen dramaturgischen Mittel bedient. Am deutlichsten wird dies in der Schlusszene, die dem *Fabricant de Londres* ein fulminantes Ende bereitet und eine ganze Reihung kurzer schauspielerischer Einlagen bringt, bei der individuelle pantomimische Glanzstücke sowie als Ensembleleistung gemeinsame *tableaux*, die die extreme emotionale Betroffenheit der Figuren zeigen und die Handlung wieder und wieder zum Stillstand bringen, nahezu pausenlos aufeinander folgen. Unter Mithilfe von sechs Arbeitern sind die Hauptpersonen auf der Suche nach dem Fabrikanten Vilson, der sich das Leben nehmen will. Fanni, seine Frau, bricht an den Stufen zur Brücke zusammen. Sämtliche Bühnenfiguren teilen ihre Verzweiflung, umringen sie schützend und bilden ein *tableau*: „Elle se laisse tomber sur les marches du pont. Sa mère & tous ceux qui l'accompagnent, s'empressent autour d'elle, & paroissent dans une grande agitation.“<sup>724</sup> Vilson, Fannis Mann, erscheint unvermittelt auf der Bühne und umarmt glücklich seine Frau: „Ils entrelacent leurs bras, & restent long-temps tous deux serrés l'un contre l'autre, sans pouvoir parler.“<sup>725</sup> David, sein Angestellter, teilt die große Freude über die Rückkehr Vilsons: „(...) dans l'excès de sa joie, il embrasse Vilson, les Ouvriers, Madame Soubrige, revient de l'un à l'autre; lève les mains au Ciel; se jette de nouveau au cou de Vilson.“<sup>726</sup> Auch Falkland, der reiche Witwer, ist in höchstem Maße ergriffen: „Falkland regarde encore, quelques instans, Vilson & Fanni; puis se détourne avec désespoir, &

---

<sup>723</sup> Ibid. 261.

<sup>724</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach folgender Ausgabe: Fenouillot de Falbaire. *Le Fabricant de Londres*, drame en cinq actes et en prose; représenté à la Comédie Française le 12 janvier 1771. Delalain, Paris 1771: 110.

<sup>725</sup> Ibid. 112.

<sup>726</sup> Ibid. 112.

appuie sa tête contre le mur d'une maison."<sup>727</sup> Madame Sonbrige, die Mutter Fannis und ehemalige Geliebte Falklands, weint vor Rührung und ist in Tränen aufgelöst: „(...) se penchant sur Falkland, le baignant de pleurs; puis se laissant aller dans ses bras, sans connoissance."<sup>728</sup> Aus Dankbarkeit fallen Vilson und seine Frau Fanni vor dem Wohltäter Falkland auf die Knie: „Fanni & Vilson se rejettent ensemble aux genoux de Falkland."<sup>729</sup>, der seinerseits zutiefst gerührt ist: „(...) retenant sa fille dans ses bras, & l'embrassant alternativement avec sa mère."<sup>730</sup> Im Schlusstableau umarmen sich alle, ehe der Vorhang fällt.

Die Reaktionen der literarischen Presse offenbaren, dass sich die Rezeptionshaltung des Publikums und der Journalisten der mittleren dramatischen Gattung gegenüber wandelt. Die Pantomime, die in Falbaires *drame bourgeois* von zentraler Bedeutung ist und bislang viel zur Beliebtheit des *genre sérieux* beim Publikum beitrug, ist für *Le fabricant de Londres* keineswegs von Vorteil. Da Falbaire den Schauspielern Freiheiten lässt und sie zur Improvisation und zum Kreieren eines eigenen interpretatorischen Spiels anregt, eckt er bei der konservativen Presse an. In der Besprechung der *Correspondance littéraire* werden Parallelen zur rangniedrigeren *Comédie Italienne* gezogen, die für die *Comédiens Français* eine Abwertung darstellen: „Sa (sic. Falbaires) pièce ressemble à un de ces canevas que les comédiens italiens ont coutume de plaquer contre le mur derrière la coulisse, et sur lequel ils viennent improviser.“<sup>731</sup>

Frérons Kritik in der *Année littéraire* legt nahe, dass die starke Häufung pantomimischer Einlagen, die den kontinuierlichen Handlungsfortgang in *Le fabricant de Londres* unterbrechen, Hauptursache für das Scheitern des Stückes an der *Comédie Française* ist:

L'auteur a cru devoir remplacer les développemens par une indication perpétuelle de la pantomime, & par mille détails domestiques qu'il offre sans cesse aux yeux du spectateur: mais ces détails là mêmes ont quelque chose de niais qui fait rire, & ils ont été la principale cause de la chute de la pièce.“<sup>732</sup>

Mit „mille détails domestiques“ spielt der Kritiker auf Requisiten, umgangssprachliche Wendungen und alltägliche Tätigkeiten an, mit denen Falbaire eine größere Nähe zur

---

<sup>727</sup> Ibid. 113.

<sup>728</sup> Ibid. 114.

<sup>729</sup> Ibid. 114.

<sup>730</sup> Ibid. 114.

<sup>731</sup> *Correspondance littéraire*. Tome 8, 1.3.1771: 261.

<sup>732</sup> *L'Année littéraire* 1771, t V: 113.



außerliterarischen Wirklichkeit herstellen will. Aufgrund dieses Detailrealismus' erntet er scharfe Kritik durch Fréron in der *Année littéraire*:

(...) une femme qui tricote, & qui laisse échapper une maille, un commis écrivant sur un registre, & disant: *pose zero, avance un?* Ce commis, entouré d'enfans, qui jouent, dit à l'un: *Tenez-vous tranquille, petit garçon*; à l'autre, *vous serez donc toujours pendu à ma ceinture!* Dans un autre endroit, la nouvelle épouse de Vilson donne un collier à la petite fille, qui s'écrie: *Voyez comme ça brille, mon papa!*<sup>733</sup>

Fréron macht sich mit dieser Kritik zum Sprachrohr der konservativen Kräfte, die das Alltägliche nicht auf die Bühne übertragen sehen wollen. Neben den häuslichen Szenen sieht er in einer wichtigen dramaturgischen Sequenz, aus der Falbaires *drame* Spannung beziehen soll, die Ursache für den Misserfolg. Die nächtliche Suche der Arbeiter nach ihrem Chef, dem suizidgefährdeten Fabrikanten, auf dem Höhepunkt der Handlung wirkt, wie Fréron berichtet, auf das Publikum im *parterre* lächerlich und ist für den Misserfolg des *Fabricant de Londres* wesentlich verantwortlich:

Il est encore fort ridicule de mettre sur la scène une troupe de gens avec des flambeaux qui cherchent un noyé le long de la rivière. En un mot, il n'est pas étonnant que toutes ces puérités aient mis le parterre de bonne humeur & que ce Drame soit tombé dès la première représentation, *non sans bruit*, comme dit M. de Falbairre.<sup>734</sup>

Die *Correspondance littéraire* bestätigt dies und beklagt, dass anstelle der auf den kostbaren Gravuren der Erstedition gezeigten Fackeln nur kleine Lampen als Requisiten benutzt wurden, die die Zuschauer im *parterre* erheiterten: „A la représentation, ils avaient, suivant la coutume, de petites lanternes sourdes qui ne laissèrent pas de faire rire le parterre.“<sup>735</sup>

*Le fabricant de Londres* als beispielhaftes *drame* der frühen 1770er Jahre an der *Comédie Française* bezieht aufgrund seines veristischen Abbildungskonzeptes scharfe Kritik seitens des Publikums und der Journalisten. Den zeitgenössischen Rezensionen ist zu entnehmen, dass die Rezeption durch das mondäne Pariser Publikum stark von der durch die Provinztheatergänger abweicht: Während Falbaires Stück in Paris durchfällt, sind die Inszenierungen in der Provinz erfolgreich.<sup>736</sup> Das *drame* wird zudem auch im Ausland in

---

<sup>733</sup> Ibid. 114.

<sup>734</sup> Ibid.

<sup>735</sup> *Correspondance littéraire*, tome 8, 1.3.1771: 261.

<sup>736</sup> *Journal des Théâtres*, 15.5.1776, no IV: 235.

deutschen und italienischen Übersetzungen in Wien und Venedig mit großem Zuspruch gezeigt. Die vergleichende Analyse der Zeitschriftenrezensionen legt den Schluss nahe, dass sich das kulturell elitäre Pariser Theaterpublikum der *Comédie Française*, an der das klassische Repertoire der Tragödien und Komödien sowie *Nivelle de la Chaussées comédies larmoyantes* gezeigt werden, das *genre sérieux* als junge Zwischengattung Anfang der 1770er Jahre am Fortkommen hindert. Der Hauptgrund ist darin zu sehen, dass das Pariser Publikum ebenso wie die Rezensenten eine klare Trennung zwischen der Bühnenwirklichkeit und der außerliterarischen Realität ziehen. Deshalb lehnen sie als *drame*-spezifische dramaturgische Neuheiten insbesondere das veristischere Bühnenbild sowie alltagsähnliche Kostüme und Requisiten ab.

#### 4.3.2. Weitere Kritiken der dritten Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis

Trotz der Kritik der Presse an den zahlreichen Pantomimen des *Fabricant de Londres* bleibt das stumme mimische Spiel im *genre sérieux* zentrales Element der neuen Bühnenästhetik, die der mittleren Gattung auf der Bühne konstante Erfolge beschert. In *Le vindicatif* gelingt es Molé mit seinem ergreifenden, zugleich pathetisch-gefühlvoll innehaltenden Spiel die drohende Niederlage am königlichen Schauspielhaus abzuwenden. Da die pantomimischen Einlagen ein sicherer Garant für den Zuspruch des Publikums sind, greifen die *Comédiens Français* zu einer Steigerung: In Falbaires drittem *drame L'école des mœurs* wollen sie offenbar über ein ausgefallenes und überaus effektvolles Spiel den Aufführungserfolg erzwingen. Ihr waghalsiges Experiment, den Bösewicht auf der Bühne erst abstechen und dann qualvoll verbluten zu lassen, quittiert das von der „atrocité du dénouement“ und dieser „scène sanglante“<sup>737</sup> entsetzte Publikum allerdings mit lauten Pfiffen. Es kommt sogar zu Tumulten bei der Premiere:

(...) jamais en n'en vit de si orageuses. On balloit dès le premier acte; on commença hautement à murmurer au second, & au troisième, les cris devinrent si vifs, si universels, qu'il fut presque impossible d'achever.<sup>738</sup>

---

<sup>737</sup> *L'Année littéraire* 1776, t. III: 226, 227. Siehe auch: „Nous ne dirons rien sur cette scène d'horreur, que l'indignation publique a repoussé.“ *Journal encyclopédique* juillet 1776, t. V: 127, 156, *L'école des mœurs*, *Année littéraire* 1776, t. III: 218.

<sup>738</sup> *Année littéraire* 1776, t. III: 226.

Der unglückliche Verfasser Falbaire betont ausdrücklich, dass diese blutrünstige Einlage nicht seine, sondern die Idee der Schauspieler war, wie die Presse berichtet: „Il prétend que ce n'est qu'à la sollicitation des comédiens qu'il a permis que ce meurtre se passât sur la scène.“<sup>739</sup> Deutlich wird damit, wie groß der Einfluss der königlichen Schauspieler inzwischen geworden ist. Im Weiteren wird ersichtlich, dass die Pantomime die Akteure bei ihren *drame*-Inszenierungen zu gewagten schauspielerischen Experimenten führt, die zu Beginn der 1770er Jahre für das Publikum wie für die Kritiker inakzeptabel sind.

Die Misserfolge am *Théâtre de la Nation* führen in der dritten Rezeptionsphase dazu, dass sich die literarische Presse Mercier zuwendet. Er wird zum Hoffnungsträger stilisiert. Die Journalisten fordern die *Comédiens Français* auf, endlich Merciers in der Provinz überaus erfolgreiche *dramas* ins Repertoire aufzunehmen. Die führenden literarischen Rezensenten unterstützen Mercier. La Harpe, leitender Redakteur des königlichen *Mercure de France*, zeigt sich begeistert von *Jenneval*: „Cette pièce fera le plus grand effet, & il seroit à souhaiter qu'elle fut jouée dans toutes les grandes villes.“<sup>740</sup> Pierre Rousseau bringt im *Journal encyclopédique* den Wunsch vor, *Le déserteur* zu spielen, da es mit Sicherheit Publikumszuspruch finden wird. Er prophezeit, Merciers *drame* „ne pouvait que réussir au théâtre.“<sup>741</sup> Dasselbe gelte auch für *L'indigent*: „(...) nous ne doutons pas de celui (sic. le plaisir) qu'elle doit faire à la lecture; & sur les théâtres où elle sera jouée.“<sup>742</sup> Grimm teilt die Ansicht seiner Kollegen und plädiert für eine rasche Aufführung von *Jean Hennuyer*: „(...) je crois que celui-ci, sans être un ouvrage de génie, serait sûr de son succès s'il pouvait être récité au public de Paris assemblé, (...).“<sup>743</sup> Die literarische Presse ist sich dahingehend einig, dass sich die *Comédiens Français* mit ihrer „délicatesse mal entendue“<sup>744</sup> Merciers für die Gattungsentwicklung des *genre sérieux* bedeutsamen Stücken verschließe. Die Rezensenten verweisen auf die Provinztheater, deren Wagemut mit großen Aufführungserfolgen der Stücke Merciers belohnt worden sei. Deutlich wird erneut, dass zwischen der Rezeption des *genre sérieux* in der Provinz und der Hauptstadt grundlegende Unterschiede bestehen. Während die Erfolge in Paris deutlich nachlassen,

---

<sup>739</sup> *Journal encyclopédique* août 1776, t.VI: 144/145.

<sup>740</sup> *Mercure de France* janvier 1770: 103/104.

<sup>741</sup> *Journal encyclopédique* septembre 1770, 3e partie: 434.

<sup>742</sup> *Journal encyclopédique* 1772, t. III: 427/428.

<sup>743</sup> *Correspondance littéraire* octobre 1772, t. 10: 88. Grimm fährt fort: „J'espère que les théâtres du Nord l'exposeront à l'admiration publique.“ Offenbar geht Grimm davon aus, dass die Provinztheater bessere Möglichkeiten haben, die *dramas bourgeois* zu inszenieren.

<sup>744</sup> Vgl. *Jenneval*, *Mercure de France* janvier 1770: 104.

erzielen die Provinzbühnen mit ihren *drame*-Inszenierungen großen Applaus.<sup>745</sup> Grimm weist in seinem Kommentar zur Gesamtausgabe der Stücke Merciers auf dieses Missverhältnis hin:

Nous avons rendu compte de ces Pièces lorsqu'elles ont paru; elles sont appréciées aujourd'hui. Si elles n'ont pas eu l'honneur de paroître sur les Théâtres publics de la Capitale, ceux de la Province s'en sont emparé avec succès; ils les redonnent souvent, & on les revoit avec plaisir.<sup>746</sup>

In 1777 herrscht, wie das *Journal des Théâtres* berichtet, eine unglaubliche Begeisterung für das *genre sérieux* an den Provinztheatern. Hiervon zeugen die nachfolgenden Rezeptionsbelege. Bedauerlicherweise liegen allerdings im Gegensatz zur Hauptstadt keine Aufführungskritiken vor, die erkennen ließen, ob einzelne dramaturgische Elemente bei den Inszenierungen an den Bühnen großer französischer Städte für die beeindruckenden Aufführungserfolge verantwortlich sind.

In Bordeaux wird eine ganze Reihe von *dramas* mit Erfolg inszeniert:

Depuis trois semaines, Monsieur, nous avons passé en revue, & presque sans interruption, *Eugénie*, les *Deux amis*, la *Piété filiale*, l'*Orphelin anglais*, le *Déserteur*, l'*Indigent*, la *Brouette du Vinaigrier*.<sup>747</sup>

#### 4.3.3. Mercier. *Jenneval ou le Barnevelt français*, drame en cinq actes, en prose (1769)

Die Premiere von *Jenneval* am Theater von Bordeaux ist *das* Ereignis der Saison und verursacht wahre Publikumsanstürme:

Cette Pièce, demandée avec une constance infatigable pendant six mois, a été représentée le Mardi 4 du courant. Les portes ont, pour ainsi dire, été forcées. Les loges gémissaient sous le poids du nombre excessif des spectateurs. Quatre cent personnes, qui viennent quelquefois s'ennuyer au *Tartuffe* par désœuvrement, juraient dans la rue contre leur méchante étoile, qui les avait conduits trop tard au guichet.<sup>748</sup>

---

<sup>745</sup> Die Dokumentationsebene für die französischen Provinztheater mit ihren *drame*-Inszenierungen ist leider nicht ausreichend, um weitreichendere Untersuchungsergebnisse zuzulassen.

<sup>746</sup> *Mercur de France* février 1777: 97.

<sup>747</sup> *Lettre au Rédacteur par D. PA\*\*\**, *Journal des Théâtres* 1.12.1777, t. 3, no XVII: 43.

<sup>748</sup> *Ibid.*: 44.

Deutlicher als mit dieser Rezension lässt sich kaum belegen, dass das *genre sérieux* mit der pro-bürgerlichen Variante Merciers in den 1770er Jahren die Erwartungen und Wünsche der Provinztheater und ihrer Zuschauer erfüllt. Ihre Experimentierfreudigkeit bekommen die Provinzbühnen auch in kommerzieller Hinsicht über hohe Einnahmen belohnt. Dass die finanziellen Ausstattungsmittel allerdings grundsätzlich geringer sind als in der Hauptstadt, belegt nachfolgende Kritik. Es handelt sich um eine seltene Fundstelle, in der die Presse auf die Qualität der Bühnenausstattung eingeht. Wie der Journalist darlegt, vermindert die billige Ausstattung die theatralische Illusion:

Le riche ameublement dont on lui fait l'éloge, consistait en une déclaration décrépite, où les regards cherchaient vainement à démêler les couleurs. Les deux battans de la porte du Sallon étaient remplacés par deux rideaux de toile rougie, qui flottaient agréablement au gré du moindre zéphir, & laissaient apercevoir dans le lointain un groupe de personnages étrangers à la Pièce.<sup>749</sup>

Zur Inszenierung von Merciers *drame bourgeois Jenneval* an der Bühne von Bordeaux liegen aufschlussreiche Rezeptionsbelege vor. Das Stück ist eine Bühnenbearbeitung von Lillos *The London Merchant, or The History of George Barnwell* (1731). Merciers *drame* ist neben Moores *The Gamester*, das Saurin als Vorlage für seine *tragédie bourgeoise Béverlei* diente, die bekannteste *domestic tragedy*. Es liegen mehrere Übersetzungen in ganz Europa vor, die wiederum Vorlagen für freiere Übertragungen sind. Merciers *Jenneval* folgt als *Adaptation* dem ersten Teil des Originals, entfernt sich aber deutlich vom zweiten Teil, in dem die zentrale Frage nach Mord und Sühne in den Fokus rückt. Mercier stellt klar, dass sein Stück das Publikum mit „les malheurs & les devoirs de la vie civile“<sup>750</sup> wirkungsvoll und belehrend konfrontieren soll.

Sein *drame bourgeois* handelt von dem jungen Waisen Jenneval, der von dem strengen Ziehonkel Ducrone großgezogen wurde. Er absolviert eine Ausbildung in Paris, vernachlässigt aber seine Studien, weil er sich hoffnungslos in die Kurtisane Rosalie verliebt. Für Mercier ist die moralische Lektion von zentraler Bedeutung für sein *drame bourgeois Jenneval*:

(...) j'ai voulu peindre les suites funestes d'une liaison vicieuse, rendre la passion redoutable autant qu'elle est dangereuse, inspirer de l'éloignement pour ces femmes charmantes & méprisables qui font un métier de séduire, montrer à une jeunesse

---

<sup>749</sup> Ibid.: 45.

<sup>750</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Louis-Sébastien Mercier. *Jenneval ou le Barnevelt François*, drame, en cinq actes, en prose. Paris, Le Jay 1769: *préface* ix.

fougueuse & imprudente que le crime souvent n'est pas loin du libertinage, (...).<sup>751</sup>

Wie Mercier im Vorwort seines Stückes ausführt, ist das *genre sérieux* aufgrund der moralischen Didaxis den beiden tradierten Extremgattungen überlegen: „Le vœu général de la nation (...) est de voir enfin des Drames qui nous appartiennent, & dont le but moral soit plus effectif, comme plus près de nous.“<sup>752</sup>

Die Handlung von *Jenneval* lässt sich folgendermaßen resümieren: Der junge Titelheld lebt in Paris bei Monsieur Dabelle, dem Bürochef des Kriegsdepartements. Er studiert Recht, aber statt zu lernen amüsiert er sich mit der Kurtisane Rosalie und hört nicht auf die warnenden Worte seines besten Freundes. Jenneval ist der durchtriebenen Frau verfallen und lässt sich von ihr sogar dazu überreden, einen Wechselschein von 2000 *écus* zu unterschlagen. Die kriminelle Energie der Kurtisane Rosalie ist grenzenlos. Aus Geldgier will sie den reichen Ziehonkel ermorden lassen. Zu spät erkennt Jenneval das wahre Gesicht seiner Geliebten. Von ihrer Grausamkeit entsetzt, will er seinen Oheim warnen. Im Kampf gelingt es ihm, den Helfershelfer der Kurtisane, der seinen Onkel ermorden will, zu töten. Die Kurtisane wird festgenommen. Der Ziehonkel verzeiht Jenneval seinen Tugendfall und verheiratet ihn mit der Tochter des Bürochefs.

Die Frau, die in Merciers *Jenneval* in den Vordergrund rückt, ist keine *vertu persécutée*, die einem gewissenlosen *lovelace* hilflos ausgeliefert ist. Im Gegenteil: Hier nun ist die Hauptfigur eine schöne, durchtriebene und verdorbene Frau, die einen unschuldigen Jüngling verführt. Der Bühnenerfolg von Merciers *drame* beruht mit Sicherheit wesentlich auf der Einführung der bislang im *genre sérieux* unbekanntes Figur der Kurtisane, die mit Schönheit und weiblichen Verführungskräften die Zuschauer einerseits fasziniert, sie andererseits mit ihrer Verderbtheit, Geldgier und Lust am Töten heftig abstößt. Gleich mit ihrem ersten Auftritt gibt sich Rosalie selbstbewusst als Männer verachtende Frau zu erkennen. Die Liebe ist für sie ein Geschlechterkampf, den sie für sich entscheiden will. Mit Erklärungen, wie den nachfolgend zitierten, die die Ursache für ihr unmoralisches Verhalten darlegen, erinnert sie an die *marquise de Mertueil* aus den *Liaisons dangereuses*:

Va, les hommes sont nos plus grands ennemis. Leurs soins sont intéressés & barbares, ils sont tous ingrats & ils osent encore nous mépriser; une guerre secrète règne entre nos deux sexes, ce sont des tyrans qui veulent nous ployer sous leur

---

<sup>751</sup> Ibid. v/vj.

<sup>752</sup> Ibid. *préface* xij.

joug (...).<sup>753</sup>

Die Aufführungen am Theater von Bordeaux bestätigen die Faszination, die von der schönen, den Tod bringenden Frauengestalt ausgeht. Während in Paris mit Molé und Monvel männliche Stars frenetisch bei den *drame*-Aufführungen an der *Comédie Française* gefeiert werden, brillieren in der Provinz weibliche Schauspielerinnen. Bei Merciers *Jenneval* ist es Mme Verteuil, die in der ihr geradezu auf den Leib zugeschnittenen Rolle der gewissenlosen Verführerin Rosalie im Vordergrund steht, in einem aufreizenden „deshabillé élégant“<sup>754</sup> auftritt und damit das Publikum begeistert.

Aus heutiger Sicht ist es es nur schwerlich nachvollziehbar, dass der Part der Rosalie aus *Jenneval* für die damalige Zeit überaus gewagt war und den Schauspielerinnen Mut und ein hohes Mass an Risikobereitschaft abverlangte. In Paris zumindest findet sich keine Darstellerin, die diese „ehrenrührige“ Rolle zu übernehmen wagt.<sup>755</sup> In Bordeaux zeigt die Provinzschauspielerin Mme Verteuil ihren Pariser Kolleginnen mit ihrer Auslegung der Hauptrolle als Verführerin Rosalie, dass sich künstlerischer Wagemut auszahlt, wie Pressebelege klar belegen. In der weiblichen Hauptrolle kann die Akteurin all ihre Register ziehen. In Akt I,7 und I,8 mimt sie die vermeintliche *vertu persécutée*. Um sich vor den Angriffen von Jennevals Freund Bonnemer zu schützen, der seinen Freund retten will, spielt sie gekonnt die Verzweifelte und vergießt bittere Tränen:

(...) (*elle s'appuie sur Jenneval & dit en pleurant*): Jenneval, Jenneval, vous savez qui je suis & que vous m'exposez à cet affront! (...) (*en sanglottant*) O Ciel! Infortuné que je suis!<sup>756</sup>

Kurze Zeit später will sie in Ohnmacht fallen: „(*Rosalie feignant de s'évanouir.*)“ Dieses doppelte Spiel, bei dem Mme Verteuil die Rolle der im *genre sérieux* typischen *vertu persécutée* imitiert, ist für das Provinzpublikum eine besonders reizvolle Einlage.

Szene VI, 7 markiert den dramatischen Höhepunkt der Handlung. Jenneval und Rosalie geraten aneinander, weil sich der junge Mann gegen die Mordpläne seiner Geliebten stellt. Diese lässt im Streit die Maske fallen und gibt sich als gewissenloses, eiskaltes Wesen zu erkennen, ehe sie sich noch einmal umbesinnt und die angeblich verzweifelte

---

<sup>753</sup> Ibid. 24/25.

<sup>754</sup> Ibid. 23.

<sup>755</sup> La Harpe vom *Mercure de France* hofft, dass eine Provinzschauspielerin sich getrauen wird, Rosalie darzustellen, ohne um ihr Ansehen fürchten zu müssen. *Mercure de France* janvier 1770: 104.

<sup>756</sup> Louis-Sébastien Mercier. *Jenneval ou le Barnevelt François* 1769: 43.

Frau mimt. Unter Einsatz aller ihr zur Verfügung stehenden Verstellungskünste versucht sie Jenneval erneut auf ihre Seite zu ziehen. Die Hauptpassagen dieses Streitgesprächs werden nachfolgend auszugsweise zitiert, wobei das besondere Interesse den Regieanweisungen zukommt, mit denen Mercier das erwünschte pantomimische Spiel der Hauptdarstellerin vorgibt:

*(Elle se jette sur l'épée de Jenneval.) Jenneval (la repoussant.):* Malheureuse ô Ciel!

Rosalie *(dans l'attitude du desespoir):* La mort n'est qu'un instant. (...) Je me perce à ta vue. (...) *(d'un ton suppliant)* Crois-en ton amante, elle a tout disposé & tout est prévu. (...) *(d'un ton terrible)* Je rejette ton indigne pitié, tes prières, tes vœux, tes remords (...). Dieux! Quel nom! Quel regard! *(tombant à ses genoux.)* Immole ta Rosalie, & ne l'outrages pas. (...) Jenneval: Cruelle! Ne demandes-tu pas sa mort?

Rosalie: Oui.

Jenneval *(éperdu):* Eh bien je répandrai...

Rosalie. Tu répandras son sang! *(Ici la déclamation muette de Jenneval est dans son plus haut degré d'énergie; Rosalie le tient, le presse, le fixe: Il s'arrache de ses bras.)*

Jenneval. Oui, je le répandrai... Laisse-moi... Laisse-moi, je te dis.<sup>757</sup>

Die nachfolgend zitierte Theaterkritik berichtet von der gefeierten Premiere in Bordeaux. Insbesondere das *parterre* hat sich von der ergreifenden Interpretation obiger Sequenz durch die Hauptdarstellerin Mme Verteuil in den Bann ziehen lassen:

Rappelez-vous aussi, lorsqu'après avoir épuisé toutes les ressources de la séduction la plus variée elle tombe aux pieds de son amant en délire, qu'elle jette ses bras autour de lui, & qu'égarée, elle se traîne pâle, tremblante, échevelée, & respirant à peine, sans quitter la malheureuse victime qu'elle pousse au paricide: quel désordre, quel emportement effréné, quel abandon sublime!<sup>758</sup>

Die Zuschauer sind begeistert von der hochemotionalen Darstellung der leidenschaftlich auftretenden, sich jedoch vergebens verstellenden Verführerin, die angesichts der schmerzhaften Zurückweisung droht, ihren Verstand zu verlieren. Die Reaktion des Publikums auf diese schauspielerische Einlage ist ebenfalls leidenschaftlich:

Après le quatrième acte, la toile était tombée (...); la sensation fut forte & générale. (...) Les applaudissemens du parterre continuaient dans l'entre-acte, & semblaient prolonger l'enthousiasme & l'émotion commune.<sup>759</sup>

---

<sup>757</sup> Ibid. 90-95.

<sup>758</sup> Réponse à une lettre de Bordeaux, au sujet de Madame Verteuil, par S.D., *Journal des Théâtres* janvier 1778, t. 3, no. XX: 209.

<sup>759</sup> Ibid.209.



Am 13. 2. 1781 wird *Jenneval* endlich in Paris an der *Comédie Italienne* uraufgeführt. Der Star aus der Provinz, Mme Vertueil, wird sogar eigens nach Paris geholt, um die Glanzrolle der sinnlichen und enthemmten Rosalie zu spielen:

C'est Mme Vertueil (...), qui a joué dans *Jenneval* le rôle de Rosalie, et l'on ose assurer qu'il n'y a dans ce moment aucune actrice de la capitale en état de rendre ce rôle avec plus d'intelligence, de noblesse, de séduction et de vérité.<sup>760</sup>

Neben Mme Vertueil machen in den folgenden Jahren weitere Schauspielerinnen mit ihren beeindruckenden Interpretationen der weiblichen Hauptrollen in den *dramas* von sich reden. Mit den „hurlemens affreux de Julie, des cris à percer la voûte“<sup>761</sup> führt die Hauptdarstellerin des *drame Héloïse Anglaise*, das eine Bühnenadaptation von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* ist, im Theater von Versailles zum stürmischen Erfolg. Mit ihrem „talent supérieur: son feu naif, passionné, son désespoir, sa sensibilité“<sup>762</sup> begeistert Mme de Petit-Vanhove in der erfolgreichen Inszenierung von Monvels *Les dangers de l'opinion*. In einem weiteren bekannten *drame*, *La jeunesse du duc de Richelieu*, zieht sie „dans le rôle déchirant“ der bußwilligen Ehebrecherin, die ihre konvulsiven Seelenkrisen nicht überlebt, das Publikum der *Comédie Française* ganz in ihren Bann: „elle y produisit un si grand effet, que le public trembla que l'expression de sa sensibilité n'eût altéré sa santé.“<sup>763</sup> Ob als Verführerin, die berechnend alle Register der Weiblichkeit zieht, oder als „vertu persécutée“, die den Nachstellungen und Gewalttätigkeiten der Männer hilflos ausgeliefert ist: Die weibliche Heldin rückt mit dem *drame sensible* auf der Bühne in den Mittelpunkt und erntet frenetischen Beifall. Zusammenfassend wird klar, dass der Erfolg des *genre sérieux* zu einem großen Teil von der schauspielerischen Interpretation durch die Bühnenstars jener Zeit abhängig ist. Molé, Monvel, Mme Vertueil und Mme de Petit-Vanhove setzen die neue Bühnenästhetik schauspielerisch um. Sie stellen ihr Talent in den Dienst der mittleren Gattung und ernten mit extremen Effekten auf der Bühne den Applaus des Publikums.

---

<sup>760</sup> *Correspondance littéraire* février 1781, t. 12: 480.

<sup>761</sup> *Journal des théâtres* 1.4.1778, t. 4, no XXV: 48.

<sup>762</sup> Etienne, Martainville. *Histoire du théâtre français*. Paris an X - 1802, t. 1: 69.

<sup>763</sup> *Ibid.*, t. 4: 24.

#### 4.4. Vierte bis sechste Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis

Für die letzten drei Rezeptionsphasen des Zeitraumes 1781 bis zum Jahrhundertende liegen nur wenige Aufführungsbelege vor. Während der 1780er Jahre und der Revolution locken vor allem die bereits an allen großen Provinztheatern aufgeführten *dramas bourgeois* Merciers das Pariser Publikum an. Die Hauptstadt holt auf, der konservative kulturpolitische Flügel, der den Durchbruch des *drame bourgeois* bislang verhindert hat, verliert an Einfluss. Die Rezeptionsbedingungen verändern sich: Entwicklungen werden nachgeholt, die teilweise 20 Jahre überfällig sind. Insbesondere das *drame bourgeois* wird, was für den rezeptionsästhetischen Ansatz vorliegender Studie bedeutsam ist, von den Kritikern als *porte-parole* der zeitgenössischen Leser und Zuschauer endlich vorbehaltlos begrüßt.

Das *genre sérieux* erlebt mit den bekannten Stücken seines führenden Apologeten Mercier, der niedere bürgerliche Schichten auf die Bühne bringt, sie ehrenwert darstellt und deren soziale Anerkennung einklagt, einen neuen Aufschwung, der zeitgleich einher geht mit der politischen Anerkennung des *peuple*. Einen verspäteten Bühnenerfolg hat das *drame philosophe* mit den im *Ancien Régime* mit Aufführungsverbot belegten Stücken. Auf der einen Seite ist es La Harpes religionskritisches *drame Mélanie*. Es zieht die Zuschauer in Scharen anzieht und in Aufregung versetzt: „On pense bien qu’un pareil ouvrage était impatientement attendu en 1791; aussi la foule se porta-t-elle tumultueusement à la première représentation.“<sup>764</sup> Auf der anderen Seite steht Falbaires ebenfalls Religionstoleranz thematisierendes *drame L’honnête criminel*, das bei der Pariser Premiere ursprünglich durchfiel. Nun wird das Stück zu einem Kassenschlager und „obtient le plus brillant succès.“<sup>765</sup> Im Weiteren gelingt es dem *genre sérieux* mit *Misanthropie et repentir* einen letzten Sensationserfolg zu verbuchen: „cette pièce, représentée, pour la première fois, le 7 nivôse an VII, devant un petit nombre de spectateurs, fit courir, peu de tems après, tous les habitans de la capitale.“<sup>766</sup>

An den kleinen wie großen Bühnen in der Hauptstadt und der Provinz, vor allem in Bordeaux<sup>767</sup>, gelingt es den Schauspielern, ihre eigens für das *genre sérieux* entwickelte Dramaturgie zu perfektionieren. Es steht außer Frage, dass die mittlere Gattung aufgrund

---

<sup>764</sup> Etienne/Martainville. *Histoire du théâtre français*, t. 2: 170.

<sup>765</sup> Ibid., t. 1: 67.

<sup>766</sup> Ibid., t. 4: 161.

<sup>767</sup> Für die erfolgreichen Inszenierungen an den Pariser Boulevardtheatern, etwa am *Théâtre des Associés*, das als erste Bühne Merciers *dramas bourgeois* aufführt, liegen keine detaillierten Aufführungsbelege vor.

ihrer eigenen Dramenästhetik, zu der Pantomime, aufwendige Bühnenbilder, *langage de la passion* sowie schauspielerische Einzelinterpretationen der bekanntesten Schauspieler jener Zeit zählen, die Revolutionszeit überdauert und weiterhin attraktiv für die Bühne bleibt. Der letzte vorrevolutionäre Aufführungserfolg, den das *genre sérieux* mit *Clémentine et Désormes* an der *Comédie Française* feiert, ist den Pressestimmen folgend dem Verfasser Monvel als Kenner der dramatischen Zwischengattung zu verdanken, der selbst gefeierter Star der königlichen Bühne und abonniert auf Hauptrollen des *genre sérieux* ist. Ihm gelingt es in *Clémentine et Desormes* ebenso wie in seinen beiden folgenden erfolgreicherer *dramas* *Les victimes cloîtrées* und *La jeunesse du duc de Richelieu* „une grande connaissance du théâtre“ und „le mérite de connaître la perspective du théâtre“<sup>768</sup> gewinnbringend einzubringen.

Hatten die ersten aufgeführten *dramas* nicht nur das Publikum, sondern vor allem auch die Schauspieler mit ihrer neuen Dramenästhetik überfordert, so zeigt es sich im Falle Monvels, dass dieser als Dramatiker und Schauspieler in Personalunion den Zuspruch des Publikums findet. Monvel kreiert mit *Clémentine et Desormes* ein bühenwirksames Stück in der Tradition des *drame sentimental* mit einer flotten, spannungsreichen Handlung, die den Schauspielern entsprechende Möglichkeiten für eine lebendige, illusionsreiche Inszenierung bietet: „(...) il est peu d'ouvrages où l'illusion de la scène soit portée plus loin et produise un plus vif intérêt“.<sup>769</sup> Darüber hinaus lassen sich die Akteure zu beeindruckenden schauspielerischen Einzeleinlagen im Stil des *tableaux comble* herausfordern: „M. Molé y a fait la plus grande sensation.“<sup>770</sup>

Die erfolgreiche illusionsreiche Dramaturgie beruht erstens auf dem emotionalen und pathetischen Spiel, das Molé geprägt hat und in dessen Fußstapfen Monvel sowie große Schauspielerinnen treten, die als rührende *drame*-Heldinnen und ideale Verkörperungen der *vertu persécutée* das Publikum überzeugen. Bedeutsam ist zweitens die spektakuläre und teure Bühnenausstattung: Die Akteure in *La discipline militaire du Nord* haben mit militärischen Uniformen aufwendige Kostümierungen und ein teures Bühnenbild, das ein Feldlager zeigt.<sup>771</sup> *Fédor et Lisinka*<sup>772</sup> entfacht im Schlussbild ein flammendes Inferno,

---

<sup>768</sup> *Clémentine et Desormes*, *Journal encyclopédique* avril 1781, t. 3: 118 und *Correspondance littéraire* décembre 1780, t. 12: 461. Auch Etienne und Martainville bescheinigen „une grande connaissance du théâtre“, „une grande connaissance de la scène“. *Histoire du théâtre français*, t. 2: 55 sowie t. 4: 23.

<sup>769</sup> *Correspondance littéraire* décembre 1780, t. 112: 461.

<sup>770</sup> „Cet ouvrage doit faire aussi beaucoup d'honneur au talent des acteurs qui ont joué.“ *Journal encyclopédique* avril 1781, t. III: 119.

<sup>771</sup> Nach Absetzung des Stückes verfasst Mlle Raucourt mit *Henriette* ein neues militärisches *drame*, bei dem die teuren Staffagen und Kostüme weiter verwendet werden können: „Pour

das für den überragenden Erfolg des Stückes sorgt.<sup>773</sup> Ausgefallene Bühneneffekte sichern dem *genre sérieux* in den Jahren kurz vor, während und nach der Revolution beachtliche Erfolge. Die Journalisten werden in dieser Zeit zum Sprachorgan des Publikums. Wieder und wieder loben sie den „grand effet“<sup>774</sup> und den „effet vraiment dramatique“<sup>775</sup>, den die Schauspieler in vielen „situations fortes et touchantes“<sup>776</sup> der älteren Stücke Merciers erzielen, zu denen *Jenneval*, *Natalie*, *Le déserteur* und *La brouette du vinaigrier* zählen. Auch *Le paysan magistrat*, das nach erfolgreichen Inszenierungen an den Provinztheatern mit der Revolution in Paris uraufgeführt wird, wird in der Presse gelobt: „cet ouvrage ne manque pas d’effet“.<sup>777</sup>

Die zuletzt genannten Stücke sind allesamt *dramas bourgeois*. Als Aufführungsschlager verhelfen sie der gesellschaftsbezogenen, pro-bürgerlichen Variante des Gattungsbündels *genre sérieux* mit erheblicher Verspätung endlich zur verdienten Anerkennung. Der vorschnelle Eindruck, Merciers Stücke würden mit den Revolutionsjahren schlagartig neu entdeckt, trifft jedoch nicht zu. Es verhält sich im Gegenteil so, dass Mercier mit seinen *dramas bourgeois* die Rangleiter der Theaterhäuser Stück um Stück erklimmt. Dies geht aus dem Bericht der *Correspondance littéraire* hervor, demzufolge die *Comédie Italienne* in 1784 mit *La brouette du vinaigrier* dem *Théâtre des Associés* als führendem Pariser Boulevardtheater die Aufführungsrechte dieses Stückes streitig gemacht hat, das zu dessen festem Repertoire seit acht Jahren bereits zählte.<sup>778</sup>

Neben dem späten Erfolg des *drame bourgeois* gilt die Aufmerksamkeit der literarischen Presse der mit den Revolutionsjahren aufkommenden neuen Variante des *genre sérieux*, dem *drame lugubre*. Bei *Les dangers de l’opinion* findet das Lob der Presse aufgrund des

---

dédommager la Comédie des frais qu’elle a faits si gratuitement pour l’établissement de cette pièce, Mlle Raucourt a imaginé d’en faire une autre sur les mêmes habits et sur les mêmes décorations.“ *Correspondance littéraire* novembre 1781, t. 13: 39.

<sup>772</sup> Das Stück wurde unter anderem Namen Jahre zuvor am *Théâtre lyrique* bereits uraufgeführt.

<sup>773</sup> Vgl. „Le succès avoit d’abord été incertain; mais il paroît que le spectacle de l’incendie fait à cette comédie autant de bien qu’il en a fait au théâtre lyrique, il y a quelques années, lors des représentations du BON SEIGNEUR.“ *Journal encyclopédique* novembre 1786, 1er partie: 109.

<sup>774</sup> *Le déserteur*, *Correspondance littéraire* juin 1782, t. 13: 159. Auch *L’indigent* „n’est cependant pas sans effet au théâtre“, wie Meister zugeben muss. *Correspondance littéraire* décembre 1782, t. 13: 235.

<sup>775</sup> *Natalie*, *Correspondance littéraire* décembre 1781, t. 13: 177.

<sup>776</sup> Meister begeistert sich in diesem Zusammenhang für die Hauptdarsteller der *Comédie Italienne*: „ce drame a eu le même succès à Paris que partout ailleurs, et il est bien à présumer que les principaux rôles du moins n’ont jamais été mieux rendus qu’ils ne le sont par Mme Verteuil et par le sieur Granger.“ *Le déserteur*, *Correspondance littéraire* juin 1782, t. 13: 159.

<sup>777</sup> Etienne/Martainville. *Histoire du théâtre français* 1802, t. I: 54.

<sup>778</sup> *Correspondance littéraire* octobre 1784, t. 14: 61/62.

„*effet pathétique*“<sup>779</sup>, der den Zuschauern besonders gefällt. Die Wirkung wird bei *Les victimes cloîtrées* noch erheblich gesteigert: „Mais elle (sic. la pièce) dut tout son succès aux effets monstrueux dont elle est pleine, et à *l'intérêt* qui y règne, si l'on peut appeler intérêt ce sentiment d'horreur qui glace le sens.“<sup>780</sup> Extreme Bühnenwirkung um jeden Preis, dies scheint das Erfolgsrezept der neuen *drame*-Inszenierungen aus der Revolutionszeit zu sein: „(...) ce *drame*, dont l'intérêt est terrible, et qui produit un effet que toutes les âmes ne sont point assez fortes pour supporter.“<sup>781</sup>

##### 5. Zur Debatte um den aufklärerischen, ideologischen und moralischen Gehalt des *genre sérieux* in den zeitgenössischen Kritiken

In einer ca. vier Jahrzehnte andauernden öffentlichen Auseinandersetzung mit dem *genre sérieux* stützen sich die Journalisten auf ein und denselben starren Kriterienkatalog, um Neuinszenierungen sowie -erscheinungen zu kommentieren und diese auf Regelmäßigkeit, sprachlich-stilistische sowie inhaltliche Qualitäten hin zu überprüfen. Der Schwerpunkt vorliegender Studie ist es, Hauptströmungen der Zeitschriftenrezeption mit direkter Rückorientierung auf die beiden Schwerpunkte der Forschung im summarischen Überblick vorzustellen: erstens aufklärerischer sowie ideologiekritischer Gehalt, zweitens neue Dramenästhetik des *genre sérieux*. Zunächst sollen Pressestimmen zum bürgerlich-emanzipatorischen, aufklärerischen und gesellschaftskritischen Gehalt der mittleren Gattung einander gegenübergestellt werden. Vor dem Hintergrund der Gattungsentwicklung geht es dann darum, Gründe für die Dominanz des trivial-larmoyanten *drame sentimental* in den achtziger Jahren ausfindig zu machen, das auf eine beachtliche Anzahl gesellschaftsbezogener *dramas bourgeois* der sechziger und siebziger Jahre folgt. Anschließend erfolgt die Hinwendung zur Debatte um das veristische Abbildungskonzept und die neue Wirkungsästhetik. Beide Aspekte sind für die zeitgenössischen Kritiker von grundlegender gattungskonstituierender Bedeutung und finden mehr Aufmerksamkeit als der ideologische und aufklärerische Gehalt des *genre sérieux*. Meine abschließenden Ausführungen betreffen die in diesem Kontext besonders heiß diskutierte Frage nach dem zum *genre sérieux* passenden „natürlichen“ Stil.

---

<sup>779</sup> *Les dangers de l'opinion, Correspondance littéraire* février 1790, t. 15: 585.

<sup>780</sup> Etienne/Martainville. *Histoire du théâtre français* 1802, t. 2: 55.

<sup>781</sup> *Gazette nationale*, 1.4.1791: 7.

An der Frage nach dem ideologischen Gehalt des *genre sérieux* scheiden sich von Beginn an die Geister, wie die ersten Reaktionen auf *Le fils naturel* bereits zu erkennen geben. Grimm und Fréron sind zwei herausragende Journalisten, die ihre Standpunkte mit Spott, Ironie und rhetorischer Brillanz vorbringen. Da sie sich als Rezensenten in den Dienst der Aufklärung bzw. der Gegenaufklärung stellen, fallen ihre Kommentare zur *condition* der Helden Diderots folgerichtig auch konträr aus. Fréron erbost sich über die Darlegung der familiären, beruflichen und ständischen Existenzweise und wertet diese als überflüssigen Zierrat ab, weil sie dem Fortgang der dramatischen Handlung nicht dienlich sei:

Ce n'est pas assez que les personnages déclinent leurs noms dans une pièce de Théâtre; il faut encore qu'ils mettent le spectateur au fait de leur naissance, de leur état, de leur fortune, du rang qu'ils tiennent dans la société.<sup>782</sup>

Grimms Sichtweise ist der Frérons diametral entgegengesetzt. Als Intimus Diderots erhofft er sich eine Revolution für die Bühne wie auch für die Sitten: „(...) il ne tient qu'à M. Diderot de faire une révolution salutaire dans les mœurs en ramenant *les conditions* sur la scène.“<sup>783</sup>

Die Unterschiede bezüglich Pressefreiheit, Leserschaft und ideologischer Ausrichtung der Journale schlägt sich auf die Kritiken zum *genre sérieux* weitaus weniger nieder als der starke Personalismus, mit dem die leitenden Redakteure ihren Journalen einen persönlichen Stempel aufdrücken. Im Folgenden sollen die Rezensionen Grimms für die *Correspondance littéraire*, Frérons für die *Année littéraire*, Rousseaus für das *Journal encyclopédique* sowie La Harpes für den *Mercure de France* gesondert betrachtet und nacheinander der kritischen Analyse unterzogen werden. Ziel ist es zu eruieren, ob und in welchem Maße der aufklärerische und ideologische Gehalt der besprochenen *dramas* bewertet wird. Ein weiteres Erkenntnisinteresse wäre es zu erfahren, welchen Einfluss sie auf die öffentliche Meinung in der *république des lettres* genommen haben.

### 5.1. Friedrich-Melchior Grimms Kritiken in der *Correspondance littéraire* zum *drame bourgeois*

Die Rezeption des *genre sérieux* durch den Aufklärer Grimm ist zunächst

---

<sup>782</sup> *Le fils naturel*, *L'Année littéraire* 1757, t. IV: 169.

<sup>783</sup> *Correspondance littéraire* novembre 1771, t. 9: 357.

erwartungsgemäß vorwiegend positiv, aber seine Meinung verändert sich deutlich vor dem Hintergrund der sukzessiven Auffächerung des Gattungsbündels *genre sérieux* in Subgenres. Grimm ist ein Verfechter des *drame philosophe*, das aufklärerisches Gedankengut propagiert. Als Aufklärer ist er überzeugt, dass die mittlere Gattung als besonders anschauliches Medium der „instruction publique“ sich bestens dazu eigne, einfache Leute in ihren moralischen und staatsbürgerlichen Pflichten zu unterweisen. In seiner Kritik von Sauriers *Béverlei* verleiht er seiner Hoffnung Ausdruck, die Regierung möge sich endlich auf die wahre Funktion des Theaters besinnen: „(...) alors les spectacles deviendront un cours d’institutions politiques et morales, et les poètes ne seront pas seulement des hommes de génie, mais des hommes d’Etat.“<sup>784</sup> Mit Engagement tritt er für das aufklärerische *drame* ein, wie seine Besprechung von Merciers *Jean Hennuyer* belegt. Dabei geht er sogar soweit, Merciers *drame* über die Tragödien Corneilles und Racines zu stellen, weil es mit seinem Kampf gegen religiösen Fanatismus aktuell sei und die Franzosen direkter anspreche: „De tels spectacles seraient plus profitables aux peuples que toutes les fanfaronnades espagnoles des Romains de Corneille et tout le ramage harmonieux et français des Grecs de Racine (...)“<sup>785</sup> Mit diesem an Grimms exklusive und hochgebildete Leserschaft direkt appellierenden Kommentar fordert er diese auf, seiner ideologischen Interpretation zu folgen. In der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiterhin virulenten *querelle des anciens et des modernes* stellt er sich ausdrücklich auf die Seite der Neuerer, die nicht nur in der Literatur und auf der Bühne, sondern auch in der außerliterarischen Wirklichkeit des *Ancien Régime* Veränderungen herbeiführen wollen. Seine Absicht ist es, die öffentliche Meinung für aufklärerische Themen zu sensibilisieren und zu interessieren. Dies belegen insbesondere seine Kritiken zu Falbaires antiklerikalem *L’honnête criminel*. In mehreren Besprechungen dieses Stückes verdeutlicht er, dass eine größere religiöse Toleranz für die aufgeklärte geistige und ständische Elite im absolutistischen Frankreich sowie in ganz Europa bindend sein müsste. Als gewiefter Stratege überlässt er es seinen Abonnenten, zu denen Europas aristokratische Führungselite und Herrscher zählen, seine Rezension zu Falbaires Stück als literarische Interpretation zu lesen oder aber als Teil einer öffentlichen Toleranzdebatte und verdeckte Warnung in die eigene Richtung zu verstehen. Grimms Leserschaft erfährt im Rahmen der Rezension von *L’honnête criminel* in über das Stück hinausreichenden Erläuterungen, dass der Protestant Fabre, tragischer Held des Stückes,

---

<sup>784</sup> *Correspondance littéraire* 15 mai 1768, t. 8: 80.

<sup>785</sup> *Correspondance littéraire* septembre 1772, t. 10: 54.

als Wiedergutmachung für seine Gefangenschaft als Galeerensklave den „état de citoyen“ zurückbekommen habe. Grimm bedauert jedoch, dass öffentliche Proteststürme und ein rigoroses Einschreiten gegen die unbarmherzige Verfolgung Andersgläubiger durch die französische Staatskirche ausgeblieben seien. Für den Redakteur der *Correspondance littéraire* wirft dies Fragen nach der ideologiekritischen Funktion von Literatur und ihrer Möglichkeit auf, gesellschaftliche Veränderungen bewirken zu können:

(...) de tels sujets traités par les poètes (...) ne servent à faire détester à une nation les lois horribles qui subsistent encore et sont en vigueur au milieu d'elle (...), à moins qu'ils hâtent le renversement de ces lois abominables, je ne vois pas à quoi pourraient servir de tels spectacles. (...) Encore si le rare exemple de la pitié de ce fils eût fait une telle impression sur les peuples qu'il en fût résulté une révolution soudaine, et qu'une province entière eût massacré ou chassé tous ses prêtres, (...), je sens que le sujet commencerait à devenir digne de la poésie.<sup>786</sup>

Im Gegensatz zum *drame philosophe* versagt Grimm dem *drame bourgeois*, das die wirtschaftliche und intellektuelle Führungsrolle des Bürgertums herausstellt, in aller Konsequenz seine Zustimmung. Die Ursache hierfür dürfte zunächst und vor allem in seiner hocharistokratischen Leserschaft zu sehen sein, die die Dominanz des ersten und zweiten Standes gewahrt sehen will.

#### 5.1.1. Grimms Beurteilung von Beaumarchais' *Les deux amis, ou le négociant de Lyon*, drame en cinq actes et en prose (1770)

Grimms die Ständegesellschaft des *Ancien Régime* stabilisierende Haltung lässt sich beispielhaft an seiner Rezeption von Beaumarchais' zweitem *drame Deux amis* belegen, das am 12.1.1770 an der *Comédie Française* uraufgeführt wird. Das Stück knüpft in seiner Thematik direkt an Sedaines großes Erfolgsdrama, *Le philosophe sans le savoir*, von 1765 an. Als Kaufmannsdrama steht im Kern der ideologischen Aussage auch hier das Hohelied auf den Großbürger, der über ausreichende finanzielle Mittel sowie das entsprechende gesellschaftliche Ansehen verfügt, um sich in den Amtsadel einkaufen und

---

<sup>786</sup> Wie Grimm abschließend bedauernd konstatiert, bringt Falbaires *drame* keinen gesamtgesellschaftlichen, sondern allenfalls einen individuellen Nutzen mit sich: „Mais quand tout l'effet de l'heroïsme de ce fils se réduit à lui rendre les droits d'un citoyen obscur avec quelque récompense pécuniaire, il faut pleurer sur le sort de ce héros, et, par pitié pour les hommes, il faut travailler à leur dérober la connaissance de ce fait déplorable.“ *Correspondance littéraire* 1790: 483.



den Aufstieg des dritten Standes exemplifizieren zu können. Der Titel von Beaumarchais' *drame bourgeois* verrät, dass es um Moral und Tugend sowie um zwei wichtige private Bereiche geht: die Freundschaft sowie den Beruf des Kaufmannes. Bei den beiden Hauptfiguren des Stückes handelt sich um die in Lyon zusammenlebenden Herren Mélac père und Aurelly, die beide das leistungsstarke Großbürgertum verkörpern. Mélac als *receveur général des fermes*, der die indirekten Steuern für den König in der Provinz erhebt, ebenso wie Aurelly als reicher Stoffhändler mit einem prosperierenden überseeischen Geschäft kommen ihrer Verantwortung dem Staat gegenüber nach. Aurelly erfüllt es mit Stolz, in Friedenszeiten dafür zu sorgen, dass die Wirtschaft Frankreichs neu erblüht:

Qui osera disputer au commerce l'honneur de rendre l'état épuisé le nerf & les richesses qu'il n'a plus? Tous les Citoyens sentent l'importance de cette tâche: le Négociant seul la remplit. (...) Au moment où le guerrier se repose, le Négociant a le bonheur d'être à son tour l'homme de la patrie.<sup>787</sup>

Mélac père zufolge ist Aurellys ständischer Aufstieg über den Erwerb von Adelsbriefen hoch verdient:

(...) recevez mon compliment, Monsieur, sur la distinction flatteuse, que vous venez d'obtenir. Le plus digne usage des Lettres de Noblesse est, sans doute, de décorer des Citoyens aussi utiles que vous.<sup>788</sup>

Aufgrund eines schweren Schicksalsschlages gerät die heile Welt der beiden Freunde schlagartig aus den Fugen. Aurelly erleidet unverhofft Bankrott. Seine Geldfonds, die zur Rückzahlung fälliger Kredite vorgesehen sind, können nicht eingelöst werden. Sie sind blockiert, weil der Pariser Verwalter verstorben ist. Der Stoffhändler kann seinen am nächsten Tag fälligen Zahlungsverpflichtungen in Höhe von 100.000 *écus* nicht nachkommen, obwohl er über teure Immobilien verfügt: „Il périt au milieu des richesses.“<sup>789</sup> Mélac versucht in der ideologischen Kernszene in I,11, seinem Freund die schlechte Nachricht schonend beizubringen. Allerdings hat der unwissende Aurelly keinerlei Verständnis für ruinierte Händler, die er als „fripons“<sup>790</sup> bezeichnet, weil sie das

---

<sup>787</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: *Deux Amis, ou le Négociant de Lyon*, drame en cinq actes en prose. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Comédie Française à Paris, le 13 janvier 1770. Veuve Duchesne, Merlin, Paris 1770: 53.

<sup>788</sup> Ibid. 52.

<sup>789</sup> Ibid. 20.

<sup>790</sup> Ibid. 25.

Vertrauen ihrer Kunden missbrauchen:

Mais un méchant qui travailla vingt ans à passer pour honnête-homme, porte un coup mortel à la confiance, quand son fantôme d'honneur disparaît: l'exemple de la fausse probité fait qu'on n'ose plus se fier à la véritable.<sup>791</sup>

Aurelly fordert eine strenge Bestrafung für ruinierte Kaufleute: „(...) celui qui ne paye pas soit flétri publiquement.“<sup>792</sup> Um seinem Freund zu helfen, entschließt sich Mélac père schweren Herzens, mit den Geldern, die er als *receveur général* eingenommen hat, vorübergehend Aurellys Schulden zu tilgen. Fatalerweise erscheint der eine Inspektion durchführende *fermier général* Saint-Alban, der den Betrug aufdeckt und Mélac père zur Rede stellt. Dieser schweigt, um seinen Freund nicht bloßzustellen. Der ahnungslose Aurelly seinerseits bietet seine wertlosen Pariser Geldfonds zur Rettung seines Freundes an. Nach verwirrenden finanziellen Verwicklungen werden die Schulden zuletzt über das von Aurelly angesparte Vermögen Paulines beglichen, die als dessen Nichte mit im Haus lebt. Sie entpuppt sich am Schluss als natürliche Tochter Aurellys und heiratet Mélac fils. Grimm berichtet von der Premiere von *Les deux amis*, das „tantôt un peu huée, tantôt fort applaudie“<sup>793</sup> worden sei. Er kritisiert mangelnde dichterische Fähigkeiten des von der Pompadour begünstigten, von allen Seiten angefeindeten Verfassers: „(...) si M. de Beaumarchais avait un peu de génie ou de talent (...), il n'entend pas le théâtre (...)“<sup>794</sup> Das *drame* fällt an der *Comédie Française* durch, weil es Grimm zufolge „si dépourvu de naturel et de vérité“<sup>795</sup> sei und die Zuschauer langweile. Mit seiner Schätzung, „j'évoque son succès à douze ou quinze représentations“<sup>796</sup> überbewertet Grimm allerdings den Zuspruch des Publikums und der *Comédiens Français*, die *Les deux amis* sofort nach der Uraufführung vom Spielplan nehmen. Beaumarchais' Anliegen, die Aufstiegsambitionen zweier Leistungsträger des dritten Standes auf der höchsten Pariser Bühne zu thematisieren, wird von Grimm entrüstet zurückgewiesen. Wie der Journalist seiner hocharistokratischen Leserschaft darlegt, ist die Wahl großbürgerlicher Protagonisten, die als ökonomisch sowie moralisch vorbildlich dargestellt werden, für das feine Theaterpublikum in den Logen der *Comédie Française* eine Zumutung. In der bürgerlichen Herkunft der beiden Hauptfiguren sieht Grimm die tiefere Ursache für das

---

<sup>791</sup> Ibid. 25.

<sup>792</sup> Ibid. 27.

<sup>793</sup> *Correspondance littéraire* 1770, t. 6: 340.

<sup>794</sup> Ibid.

<sup>795</sup> Ibid.

<sup>796</sup> Ibid.

Scheitern des Stückes, wie sein spöttisch-bissiger Kommentar unmissverständlich zu erkennen gibt:

Quand on veut faire passer à la meilleure compagnie de France une journée toute entière dans la maison d'un receveur de fermes, avec un commerçant brise-raison et un fermier général fat et suffisant, on a encouru, *ipso facto*, la peine des sifflets, et l'on doit se louer toute sa vie de l'indulgence de ses juges, qui ont bien voulu bailler tout bas quand ils pouvaient siffler tout haut.<sup>797</sup>

Damit nicht genug: Grimm reduziert, wie er amüsiert in einem Quatrain festhält, die Darlegung der bürgerlichen Lebenswelt in Beaumarchais' *drame bourgeois* auf trockene und langweilige Zahlenkunststücke und Finanztransaktionen, die zum Spott auffordern:

J'ai vu de Beaumarchais le drame ridicule  
Et je vais en un mot dire ce que c'est:  
C'est un change où l'argent circule  
Sans produire aucun intérêt.<sup>798</sup>

Mit dem Rezensenten der *Correspondance littéraire* und engagierten Förderer der Aufklärer verliert das *genre sérieux* in seiner bürgerlich-emanzipatorischen Ausrichtung einen wichtigen Unterstützer. Die vernichtende Kritik Grimms zu Beaumarchais' Kaufmannsdrama *Les deux amis* steht stellvertretend für das anfänglich überaus negative Echo in der Presse des *Ancien Régime* auf die bürgerliche Variante der mittleren Gattung, das *drame bourgeois*.

### 5.1.2. Grimms weitere Kritiken zum *drame bourgeois*

Grimm, der für das Logenpublikum schreibt, stellt sich in der Folge sogar mit dem einfachen, bürgerlichen Publikum, das sich im Parterre befindet, auf eine Stufe und lässt dessen Reaktion über Erfolg und Misserfolg entscheiden. In seiner Kritik von Falbaires *drame bourgeois Le fabricant de Londres* konstatiert er zufrieden, dass selbst das Parterre der „banqueroutes publiques, particulières et théâtrales“ inzwischen herzlich überdrüssig sei und kein Mitleid mit einem bankrotten Manufakturbesitzer empfinden könne.<sup>799</sup> Grimm möchte ökonomische Debatten generell von der Bühne verbannt wissen. *Albert I.* ist ein *drame bourgeois*, in dem der Verfasser Le Blanc die Theorien der Physiokraten

<sup>797</sup> *Correspondance littéraire* 15 janvier 1770, t. 8: 442.

<sup>798</sup> *Correspondance littéraire* 1 février 1770, t. 8: 453.

<sup>799</sup> Vgl. seine Rezensionen vom 15.1. und 1.3. 1771, *Correspondance littéraire* t. 9: 261, 232.

propagiert, wie der Journalist in seiner Ablehnung des Stückes seinen Lesern erläutert:

Il est fort protégé par les économistes, dont il prêche la doctrine dans ses pièces, par reconnaissance. Ces homélies sur l'humanité, en l'honneur de l'agriculture, et sur d'autres sujets à la mode, sont un passeport assez sûr pour la médiocrité.<sup>800</sup>

Der in der *république des lettres* überaus angesehene Rezensent der *Correspondance littéraire* macht seinen Einfluss geltend und veröffentlicht einen Verriss zum dritten Akt von Le Blancs *drame bourgeois*, der in folgenden Ausführungen gipfelt:

Rien de plus fastidieux que ce troisième acte, qui n'est qu'une longue audience économiste remplie de lieux communs, décousue, languissante, sans caractère et sans dignité.<sup>801</sup>

Dies ist der Anfang einer Entwicklung im Zuge derer sich die antibürgerliche Haltung Grimms im Aufklärerorgan *Correspondance littéraire* verschärft und das *drame bourgeois* mit seiner pro-bürgerlichen Ausrichtung in der öffentlichen Debatte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aneckt. Mit Grimm verliert das *genre sérieux* einen herausragenden Vertreter der aufgeklärten Publizistik als Fürsprecher. Der Journalist stellt sich in der Beurteilung des *drame bourgeois* auf die Seite seiner elitären hocharistokratischen Klientel und wird zum Sprachrohr einer Kaste, die den Ruhm des ökonomischen Erfolges des dritten Standes - verständlicherweise - nicht auf der Bühne zelebriert sehen will. In den späten Jahren seiner redaktionellen Tätigkeit steigert sich Grimms Aversion in einen regelrechten Zorn auf das *drame bourgeois*, das in diesen Jahren den aufklärerischen und religionskritischen Stücken mit erfolgreichen Pariser Inszenierungen den Rang ablaufen wird. Der renommierte Kritiker wettet in seinen Rezensionen gegen die „dramas moraux écrits dans le genre ennuyeux pour le progrès des bonnes mœurs et pour le dessèchement des lecteurs“<sup>802</sup>, vor allem gegen „les insipides drames de M. Mercier“<sup>803</sup>, die er aufs Schärfste verurteilt. Als Verfechter einer

---

<sup>800</sup> *Correspondance littéraire* décembre 1772, t. 10: 118/119.

<sup>801</sup> *Correspondance littéraire* février 1775, t. 11: 42.

<sup>802</sup> In seiner Kritik des *Nouvel essai sur l'art dramatique* ist er bemüht, Mercier von Diderot klar abzugrenzen: „Mais on aperçoit bientôt que le fatras, imprimé à la Haye, sans nom d'auteur, n'a de véritable but que préférer les insipides drames de M. Mercier à Corneille, Racine et Molière etc. Aussi l'ouvrage est-il de lui. M. Diderot l'aurait, je crois, volontiers dispensé des éloges qu'il lui donne.“ *Correspondance littéraire* t. 10, juillet 1774: 463/464. Auch Meister verurteilt Mercier mit seinen sozialkritischen Stücken: „On sait assez que la fortune rend à peu près toutes les conditions égales; on ne le sait que trop, et ce n'est pas la peine de faire un drame exprès pour nous l'apprendre.“ *La brouette du vinaigrier*, *Correspondance littéraire* mai 1775, t. 11: 85.

<sup>803</sup> *Correspondance littéraire* t. 10, juillet 1774: 463/464.

Ästhetik des Erhabenen und Formvollendeten geht er zweifelsfrei konform mit der konservativen Sichtweise von Europas Hochadel und aufgeklärten Herrschern. Die Abonnenten der *Correspondance littéraire* sind seine Financiers, von denen er als freier Schriftsteller und Journalist abhängig ist. Er kommt seiner Klientel wesentlich entgegen, indem er mit Merciers *Le déserteur* und Beaumarchais' *Les deux amis* zwei herausragende *dramas bourgeois*, die in der *république des lettres* bekannt sind, als wertlose Stücke verurteilt, die seiner Kritik folgend keinen „sens commun“<sup>804</sup> haben.

## 5.2. Elié Frérons Kritiken zum *drame bourgeois* in der *Année littéraire*

Grimms abschätzige Kommentare sind ein Vorgeschmack auf Elie Frérons Wertungen, die dieser als bekennender Antiaufklärer und leitender Redakteur des *Année littéraire* veröffentlicht. Dennoch muss es verwundern, dass Fréron teilweise die Neuinszenierungen und -publikationen des *genre sérieux* besser aufnimmt als Grimm. Wie dieser macht auch er eine Wandlung durch, freilich in umgekehrter Richtung: Nach ersten schlimmen Angriffen auf Diderot ringt er sich langsam zu einer wohlwollenderen Beurteilung durch. Da er die *comédie larmoyante* nicht als Vorläufer der jungen Zwischengattung, sondern letztere als deren moderne Weiterentwicklung ansieht, stilisiert er sich selbst in aller Bescheidenheit zum wahren Entdecker des *genre sérieux*, als der er dem von ihm verhassten Diderot um Längen voraus war : „(...) en 1750 je m'expliquais sur ce genre prétendu *nouveau* ainsi j'ai la gloire de l'avoir aperçu plutôt que cet homme de génie.“<sup>805</sup> Dass er es mit dieser Behauptung tatsächlich ernst meint, unterstreicht er in seiner Rezension von *Eugénie*, in der er erneut auf seine Vorreiterstellung pocht:

Il établit encore que le genre sérieux offre un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la Tragédie héroïque; c'est ce que j'ai moi-même observé il y a dix-huit ans avant lui, comme je vous le marquais ces jours derniers en vous rendant compte de l'*Honnête Criminel*, & ce que bien d'autres sans doute ont pensé long-temps avant-moi.<sup>806</sup>

Auch Fréron geht genauer auf die Untergliederung des *genre sérieux* in unterschiedliche

---

<sup>804</sup> *Le déserteur*, *Correspondance littéraire* 15 juin 1770, t. 9: 65; *Les deux amis*, *Correspondance littéraire* 15 janvier 1770, t. 8: 441.

<sup>805</sup> *L'honnête criminel*, *L'Année littéraire* 1767, t. VIII: 100.

<sup>806</sup> *L'Année littéraire* 1767, t. VIII: 310/311.

Subgenres ein. Das *drame sentimentale*, das er mit *L'épreuve de la probité* vorstellt, findet ebenso seine Zustimmung wie die *tragédie bourgeoise*. Von Saurins *Béverlei* verspricht er sich sogar eine Erneuerung der dramatischen Künste: „Il restera toujours à Monsieur Saurin le mérite d'avoir copié avec autant d'intelligence que de force un tableau qui peut contribuer parmi nous au progrès de l'art Dramatique.“<sup>807</sup> Da die *tragédie bourgeoise* das Leid einfacher Privatpersonen, „un événement de la vie ordinaire qui prête au sentiment“<sup>808</sup>, auf die Bühne bringe, spreche sie den Zuschauer direkter an und gebe ihm größere Identifikationsmöglichkeiten als die hohe Tragödie:

(...) les malheurs des hautes conditions sont peut-être moins faits pour attacher les regards de la multitude qui trouve toujours dans la grandeur des dédommagements, qu'elle n'aperçoit pas dans la médiocrité.<sup>809</sup>

Fréron nimmt diesen wichtigen Gesichtspunkt erneut auf, als er die *tragédie bourgeoise* dem Traditionalisten Dorat gegenüber verteidigt, der die Aufhebung der Ständeklausel kritisiert. Fréron pocht auf dem egalitären Grundzug der Bürgertragödie und unterstreicht, dass einfache Privatmenschen durchaus auch würdevolle Bühnenhelden sein könnten:

La vérité n'a-t-elle pas la même force & dans la bouche des Rois & dans celle de leurs sujets? Ne faut il pas parler à tous les hommes, & prendre leur langage pour en être entendu? (...) ils (sic. nos théâtres) sont fréquentés par le simple Citoyen. Il faut quelquefois se rapprocher de lui, l'en rapprocher lui même, & ne pas craindre de lui faire la peinture des malheurs qui accablent ses semblables, (...) la vertu récompensée ou le vice puni dans des particuliers ses égaux.<sup>810</sup>

Aus der größeren Nähe der Zuschauer zu den Bühnenhelden resultiere, wie er in weiteren Rezensionen lobend kommentiert, eine „morale plus voisine de nous, (...) plus directe, plus universelle, plus à la portée du commun des hommes.“<sup>811</sup> Anlässlich de Loirelles *Le joueur* (1762) lobt Fréron die größere moralische Belehrung, die aus dem engen Bezug zwischen Protagonist und Leser resultiere, und stellt die *tragédie bourgeoise* über die althergebrachte hohe Tragödie: „Si le but du théâtre est de corriger & d'instruire, j'ose

---

<sup>807</sup> *Béverlei*, *L'Année littéraire* 1768, t. VII: 245.

<sup>808</sup> *Les deux reines*, *L'Année littéraire* 1769, t. VIII: 314.

<sup>809</sup> *L'épreuve de la probité*, *L'Année littéraire* 1762, t. III: 337.

<sup>810</sup> *Les deux reines*, *L'Année littéraire* 1769, t. VIII: 314/315.

<sup>811</sup> *Béverlei*, *L'Année littéraire* 1768, t. VII: 221.

dire que le nouveau Drame tend à ce but beaucoup plus que l'ancien.<sup>812</sup> Fréron wird damit zu einem einflussreichen Förderer der *tragédie bourgeoise*. Mit seinen erstaunlich positiven Reaktionen auf die in den späten 1760er Jahren aufkommende moderne und verbürgerlichte Variante der Tragödie übt er einen starken Einfluss auf die literarisch-ästhetische Meinungsbildung seines Publikums aus, zu dem die führenden Vertreter einer gebildeten und konservativen Leserschaft (darunter zahlreiche Angehörige des mittleren und gehobenen Bürgertums sowie des Amtsadels) zählen. Aus rezeptionsästhetischer Sicht wird klar, dass Fréron zweifelsfrei die Zustimmung der überwiegenden Mehrheit seiner Leser bekommt, weil er die zukunftsweisende Konzeption der verbürgerlichten Neufassung der klassischen Tragödie vom sozialen Stand ihrer Protagonisten ableitet. Fréron lädt damit seine Leserschaft ein, sich mit den in sozialer Hinsicht gleichgestellten Protagonisten der *tragédie bourgeoise* zu identifizieren und an ihrer Seite den ihnen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit des *Ancien Régime* versagten Aufstieg zum Tugendhelden zu feiern.

Die mit den 1770er Jahren aufkommende gesellschaftskritische Variante des *genre sérieux*, das *drame bourgeois*, bietet seiner Leserschaft nicht diese Möglichkeit zur Identifikation, da ihre Protagonisten in ihrem beruflichen Stand und den hieraus resultierenden Problemen gezeigt werden. Dies dürfte ein Hauptgrund dafür sein, dass Fréron *Le fabricant de Londres*<sup>813</sup> und *Les deux amis* aufs Schärfste verurteilt. Er weiß sich dabei im Konsens mit seinen geschmackskonservativen, bildungselitären Rezipienten, die sich seiner Meinung nach wohlwollend vom einfachen Theaterpublikum abheben. Ihre Reaktion auf die Theateraufführung von Beaumarchais' Stück findet Fréron vorbildlich:

C'est dans une imagination exaltée que nos modernes écrivains Dramatiques prennent ces formes bizarres, d'où résultent ces évènements auxquels applaudit la multitude, & qui sont sifflés par les hommes de sens & de goût.<sup>814</sup>

Der Journalist der *Année littéraire* greift an diesem Punkt entschieden in die zeitgenössische Debatte um das *genre sérieux* ein. Er kritisiert die pro-bürgerliche Variante des *genre sérieux* mit dem Hinweis darauf, dass fleißige, tugendhafte und arbeitsame Bürger oder Amtsadlige als Bühnenhelden inakzeptabel seien. Wie Grimm

---

<sup>812</sup> *L'Année littéraire* 1762, t.V: 109. Auch Beaumarchais' *Eugénie* wird aufgrund seiner „moralité plus directe“ lobend hervorgehoben. Ibid. 1767, t. VIII: 310.

<sup>813</sup> Siehe seine vernichtende Kritik in *L'Année littéraire* 1771, t. V: 111-114.

<sup>814</sup> *Les deux amis*, *L'Année littéraire* 1770, t. VI: 96.

stellt sich Fréron damit gegen die Mehrheit des Theaterpublikums und versucht, die öffentliche Meinung umzulenken. Seiner Leserschaft macht er klar, dass Merciers *drame bourgeois* keinen Fortschritt, sondern als „sermon de moralité philosophique“ und „nouveau genre de littérature populaire“<sup>815</sup> den Rückfall in die Barbarei verheiße. In seinen Rezensionen zu Merciers *Nouvel essai sur l'art dramatique* mokiert er sich in aller Deutlichkeit über *Le déserteur*, *L'indigent*, *Le faux ami* und Merciers vermeintliche Forderung, mit den „Tisserands avec leurs bonnets sur la tête, les Boulangers, les Cordonniers & les Manœuvres“<sup>816</sup> Vertreter der unteren Schichten des dritten Standes zu privilegierten *drame*-Helden machen zu wollen. Mit bissiger Ironie zieht er folgendes Fazit: „il n'y a rien de plus neuf que d'avoir placé cet héroïsme dans l'âme d'un Vinaigrier: cette invention appartient au Génie.“<sup>817</sup>

#### 5.2.1. Frérons Beurteilung von Merciers *L'habitant de la Gouadeloupe*, comédie en trois actes et en prose (1786)

Erst mit dem Nahen der Revolution honoriert die *Année littéraire*, inzwischen unter der Federführung von Frérons Sohn Stanislas, das sozialkritische Engagement Merciers, der sich allerdings in seinen Stücken der 1780er Jahre von der Glorifizierung des fleißigen Bürgers auf die Darstellung der seiner Auslegung folgend für den moralisch führenden dritten Stand charakteristischen reinen Menschengüte verlegt. Angesichts der beachtlichen Anzahl von *dramas bourgeois* aus der Feder Merciers, die in aller Deutlichkeit Kritik an einem libertinen Hochadel üben, liegt die Vermutung nahe, dass der Verfasser im Verlauf von fast zwei Jahrzehnten, offenbar in Reaktion auf die überaus harsche Kritik, die er mit jedem seiner pro-bürgerlichen *dramas* durch die literarische Presse einstecken muss, von einem Apologeten des standeskritischen *drame bourgeois* zu einem Dramatiker leicht konsumierbarer Rührstücke mit bürgerlichen Protagonisten, ja fast zu einem Märchenerzähler mutiert. Der kommerzielle Erfolg auf der zweithöchsten französischen Bühne, den sich Mercier über einen langen Zeitraum hin mit großer

---

<sup>815</sup> *Remarques de M. Fréron sur la Lettre précédente (Lettre de maître André, perruquier, auteur de la tragédie intitulée, Le Tremblement de terre de Lisbonne, à M. Mercier, au sujet du nouvel examen de la tragédie Française, publié par le dramaturge)*, *L'Année littéraire* 1777, t. VIII: 201.

<sup>816</sup> *Nouvel essai sur l'art dramatique*, *L'Année littéraire* 1774, t. VII: 76, 81.

<sup>817</sup> Vgl. *L'Année littéraire* 1775, t. VII: 11, 13.



Ausdauer hat erkämpfen müssen, hat seinen Preis: Von seiner innovatorischen Gesinnung als „un législateur“, „un restaurateur de l’art dramatique“<sup>818</sup> ist nurmehr wenig zu spüren. Diesem Umstand hat er eine wohlwollende Aufnahme seitens der Presse zu verdanken. Beispielhaft hierfür steht die Rezension, die in der *Année littéraire* am 25.4.1786 anlässlich der Pariser Premiere am *Théâtre Italien* von Merciers Dreiakter mit dem werbewirksamen, auf den in der Literatur beliebten Exotismus anspielenden Titel *L’habitant de la Gouadeloupe* erscheint. Sujet und Handlung sind dem vom Englischen ins Französische übertragenen Roman des Abbé Prévost *Miss Sidny Biduph* entnommen. Laut Fréron handele es sich hierbei um „une fable touchante“, für deren Bearbeitung als Theaterstück sich der Kritiker allerdings lieber einen Könnner wie Sedaine gewünscht hätte, da bei Mercier aufgrund seiner „mal-adresse du Poète“<sup>819</sup> die Handlung abflache und zwei der Hauptfiguren aufgrund ihrer „grossièreté & de la dureté“<sup>820</sup> nicht mit dem seiner Ansicht nach typischen geschmackvolleren französischen Menschenbild korrelieren.

Das Stück weicht vom „klassischen“ *drame bourgeois* aufgrund der fehlenden Thematisierung des Standeskongfliktes zwischen tugendhaftem Bürgertum mit lasterhaftem Hochadel ab. Entgegen der Tradition dieser von Mercier in den 1770er Jahren am meisten propagierten Subgattung des *genre sérieux* wird auch nicht die Arbeitsamkeit und Tüchtigkeit des Großbürgertums lobend hervorgehoben, dem dieses seine ökonomische Stärke zu verdanken hat. Der Titelheld aus *L’habitant de la Gouadeloupe* hat sein Vermögen zwar als Kaufmann gemacht, sich aber inzwischen aus Arbeitswelt und beruflicher Wirkungsstätte verabschiedet. Der Konflikt wird in diesem Stück ausschließlich innerhalb des reichen Großbürgertums ausgetragen, weil dieses – will man der Botschaft Merciers Glauben schenken – innerlich zerrissen ist. Sittenverderbnis und Unmoral sind im Kern des Großbürgertums selbst angesiedelt, aus dem Mercier die Hauptrollen seines drei Jahre vor Ausbruch der Revolution uraufgeführten *drame bourgeois* als einziger ständischer Gruppierung rekrutiert. Zwei konträre großbürgerliche Protagonisten treffen aufeinander: der reiche, tugendhafte und mildtätige Kaufmann sowie der raffgierige, verschwenderische und hartherzige Financier. Zwischen beiden steht die für das *genre sérieux* typische weibliche *vertu persécutée*, „un cœur noble et

---

<sup>818</sup> *L’Année littéraire*, par M. Fréron. Paris, Delalain 1786, t III: 265.

<sup>819</sup> Ibid. 265.

<sup>820</sup> Ibid. 267.

compatissant<sup>821</sup>, die arm ist und von Stickereien leben muss. Sie erträgt ihr Schicksal mit Geduld und Güte, ohne jedwede Aggression gegen ihren vermögenden Bruder zu entwickeln, der sie im Stich lässt und ist von Grund auf friedfertig: „Il ne faut jamais rendre outrage pour outrage.“<sup>822</sup> Wie es dem Klischee im *genre sérieux* entspricht, ist auch hier die arme tugendhafte Heldin schwermütig: „Je ne suis point malheureuse, je paraît, il est vrai, un peu mélancolique.“<sup>823</sup>

Vaylenne, Titelheld des Stückes, hat 16 Jahre lang auf Gouadeloupe gelebt. Als Ziehsohn eines Kaufmannes hat er dessen Tochter bei der Geschäftsübernahme geheiratet. Nach deren Tod heiratet er ein zweites Mal, aber auch diese Frau verstirbt. Nun kehrt er als gemachter Mann nach Paris zurück: Er ist Millionär, „un des plus riches particuliers du royaume.“<sup>824</sup> Seine nächsten Verwandten, Cousin und Cousine, will er auf die Probe stellen. In ärmlichster Kleidung besucht er zuerst den vermögenden Cousin, einen skrupellosen Financier, dessen Frau kauf- und spielstüchtig ist. Das Geschäft der Eheleute ist es, sich an ihren reichen Kunden über höchst spekulative Geldanlagen zu bereichern. Den vermeintlich armen Mann aus Gouadeloupe, dessen Bitte um eine kleine Anstellung die beiden Eheleute rigoros ablehnen, fertigen sie schnell ab. Die Cousine hingegen, eine verarmte Witwe mit zwei kleinen Kindern, die im vierten Stock wohnt, nimmt ihn warmherzig auf und teilt mit ihm ihr Essen, „un repas frugal“.<sup>825</sup> Vaylenne ist gerührt von soviel reiner Menschlichkeit, so dass er mit der armen Frau sein Vermögen teilt: „Je l’ai donc trouvé ce cœur généreux et sensible que je cherchais! Je fais avec lui le partage des biens que le ciel m’a accordés.“<sup>826</sup> Er nimmt Cousine und Kinder mit in sein Hotel. Wie in einem Märchen aus 1001 Nacht wartet eine überaus luxuriöse Wohnstätte in bester Pariser Lage auf die tugendhafte Frau: „Mon hôtel est prêt; venez l’embellir, car le palais le plus superbe est un séjour triste sans l’amitié...“<sup>827</sup> Der geldgierige Cousin mit seiner Frau folgt nach, nachdem beide von der wahren Identität Vaylennes erfahren haben. Sie wollen sich gut mit ihm stellen. Zu spät: Vaylenne rächt sich an ihnen, indem er aus Liebe und Dankbarkeit heraus die herzensgute Witwe heiratet, die wiederum glücklich ist, einen Vater für ihre Kinder gefunden zu haben. Nicht die *vertu persécutée* fällt am Schluss in Ohnmacht, so wie es in der Tradition des *genre sérieux* steht, sondern nun aus

---

<sup>821</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Louis-Sébastien Mercier. *L’habitant de la Gouadeloupe*, comédie en trois actes. Neuchâtel 1786 (Reprint Théâtre classique): 20.

<sup>822</sup> Ibid. 31.

<sup>823</sup> Ibid. 32.

<sup>824</sup> Ibid. 20.

<sup>825</sup> Ibid. 36.

<sup>826</sup> Ibid. 42.

<sup>827</sup> Ibid. 43/44.

Neid heraus die raffgierige Frau des Financiers, die von der Bühne getragen wird.

Merciers spätes *drame bourgeois* dient zunächst, wie alle Stücke der mittleren Gattung, der Glorifizierung des Empfindsamkeits- und Tugendkultes, die sich in *L'habitant de la Gouadeloupe* in der Figur der weiblichen *vertu persécutée* versinnbildlicht sieht. Mme Milville, die verarmte Witwe, ist großzügig und überaus feinfühlig. Dies führt dazu, dass sie bei ihrem eigenen zarten Tränenfluss einen wohltuenden Beigeschmack empfindet: „(...) il est une tristesse douce et pénétrante, qui remplit mon âme à l'instant même que mes yeux se mouillent de larmes.“ Aus der Weinerlichkeit der beiden Protagonisten Mme Milville und Vayenne, die bis ins Kitschige gesteigert ist, bezieht das Stück große Wirkung auf den Zuschauer:

Mme Merville: (*En essuyant une larme*). Je suis trop heureuse (...).

Vayenne: Vous pleurez, ma tendre, et généreuse parente! ... Et moi... Ah! Ah! Ah!  
(*Il soupire, il pleure, il s'écrie*).<sup>828</sup>

Die Rührszene verfehlt nicht ihre Wirkung. Die *Année littéraire* hebt anerkennend hervor: „(...) c'est un drame romanesque, où il s'agit moins de peindre les mœurs, que d'attacher par l'effet théâtral.“<sup>829</sup> Im weiteren lobt die Presse die moralische Lehre, die herzlose Reiche verurteilt, die die Armen verachten statt ihnen zu helfen. Vayenne erklärt in aller Deutlichkeit, worum es ihm mit der Probe geht, auf die er seine Verwandten stellt: „(...) ce que je fais n'est pas pour ostentation, mais pour donner un exemple aux riches, pour leur apprendre à ne jamais dédaigner les pauvres (...).“<sup>830</sup>

Merciers Kritik an mangelndem Mitgefühl sowie dem Fehlen jeden sozialen Verantwortungsbewusstseins bei den Reichen wird vom Rezensenten der *Année littéraire* uneingeschränkt positiv aufgenommen:

(...) son but moral: elle a pour objet d'attendrir le cœur des riches; de leur apprendre à respecter le pauvre: tout ce qui contribue à inspirer l'humanité, est précieux dans un siècle tel que le nôtre.<sup>831</sup>

Dieser starke Zuspruch, den Mercier im Jahre 1786 in der *Année littéraire* findet, ist für ihn eine späte Entlohnung für alle Demütigungen seitens der Presse, die er als engagierter *drame*-Verfasser jahrelang auf sich hat nehmen müssen. Für Mercier spricht, dass er trotz

---

<sup>828</sup> Ibid. 41.

<sup>829</sup> *L'Année littéraire*, 1786, t III: 267.

<sup>830</sup> *L'habitant de la Gouadeloupe* 1786: 54.

<sup>831</sup> *L'Année littéraire*, 1786, t III: 272.

zahlreicher Annäherungen an den Geschmack des Publikums seiner Zeit im Hinblick auf einen kommerziellen Bühnenerfolg seines *drame bourgeois* es nicht nur bei der moralischen Didaxis belässt. Er bleibt sich selbst als engagiertester pro-bürgerlicher Dramatiker des *genre sérieux* insofern treu, als er die Verurteilung der unmoralisch handelnden Reichen, die das Bürgertum zersetzen, an die entschiedene Anklage ihrer Unmenschlichkeit und Brutalität koppelt:

Des refus inhumains, des défaits, du mépris. La morgue, l'insolence, la froideur insultante (...), il avait la parole brutale d'un homme riche qui outrage celui qui ne l'est pas.<sup>832</sup>

Mag *L'habitant de la Gouadeloupe* über weite Passagen wie ein Märchen erscheinen, in dem der schöne Prinz die arme Prinzessin aus dem Turm befreit, so bleibt Mercier sich selbst als sozialkritisch denkender Dichter letztendlich treu. Er nutzt sein starke Züge eines sentimental Rührstückes tragendes *drame bourgeois* dazu, die rigorose Bestrafung der Übeltäter zu fordern, die egoistisch sind, von den immensen Unterschieden zwischen Arm und Reich profitieren, das Großbürgertum spalten und der Gesellschaft schlimmen Schaden zufügen. Mercier fordert in aller Schärfe eine konsequente Bestrafung. Vaylenne selbst stilisiert sich in seinem *drame bourgeois* zu einem Rächer der Armen:

Amour aux bons, inimitié aux méchants, à tous ces cœurs endurcis, qui n'existent que pour eux! Puisque les loix ne savent point punir l'insensibilité, l'orgueil et l'ingratitude, il ne faut être plus sévère pour ces vices là, que pour ceux qu'elles frappent et flétrissent. C'est à l'homme que la société a remis sa vengeance.<sup>833</sup>

Der Rezensent der *Année littéraire*, der zu Beginn seiner Besprechung noch die mangelnden literarischen Qualitäten Merciers kritisiert hat, stellt sich nun in der Frage der ungerechten Verteilung finanzieller Güter ganz auf die Seite des Dramatikers. In einer aus heutiger Sicht zwar naiv anmutenden Sichtweise hofft der Kritiker, Merciers Stück möge in seiner moralischen Didaxis Zuschauer wie politisch Verantwortliche zur Erkenntnis bringen, dass der Glaube an die Humanität Berge versetzen und die Gegensätze von Arm und Reich aufheben könne. Sein abschließender Kommentar belegt, dass das *drame bourgeois* der vorrevolutionären Zeit soziale Ungerechtigkeiten aufgreift, die Konflikte im Namen der Mitmenschlichkeit einebnet und mit seiner harmoni-

---

<sup>832</sup> *L'habitant de la Gouadeloupe* 1786: 42.

<sup>833</sup> *Ibid.* 43.

sierenden Darstellung dem allgemein vorherrschenden Wunsch nach einer friedfertigen Beseitigung quälender Missstände nachkommt. Zugleich aber macht nachfolgendes Zitat aus der Rezension des *Année littéraire* deutlich, dass sowohl Mercier als auch sein Kritiker den Ausweg aus der Misere im Zwischenmenschlichen suchen, weil die Gesetzgebung des *Ancien Régime* versagt:

(...) dans les sociétés corrompues, où dominant le luxe & les mauvaises mœurs, lorsque tout l'or & toutes les terres sont entre les mains d'un petit nombre de particuliers, & que trois quarts de la Nation sont esclaves d'une poignée de riches, qui peuvent les affamer par les monopoles & des spéculations meurtrières, l'humanité est alors une vertu d'étroite nécessité pour remplacer les autres: c'est la dernière ressource des hommes dans le bouleversement de l'ordre social (...).<sup>834</sup>

Auffällig ist, dass sowohl Mercier als auch der Journalist eine strenge Strafe einfordern. Der Schuldige soll sühnen: „ce cruel orgueil doit-etre flétri.“<sup>835</sup> Das Nahen der Revolution, die schlimmste Verbrechen gegen die Menschlichkeit in Bestrafungsritualen sanktionieren wird, kündigt sich in diesen wenigen Zitaten überdeutlich an.

### 5.3. Pierre Rousseaus Kritiken zum *drame bourgeois* im *Journal encyclopédique*

Das *Journal encyclopédique*, das ein wichtiges Aufklärungsorgan des *Ancien Régime* ist, steht dem *genre sérieux*, anders als zu erwarten wäre, keineswegs positiver gegenüber als die *Année littéraire*. Erneut wird klar, dass die gängigen Rezensionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur in seltenen Ausnahmefällen die ernsthafte Darlegung der familiären, beruflichen und ständischen *condition* oder das Kritisieren von Missständen im *Ancien Régime* befürworten. In der Regel unterscheiden die Journalisten zwischen wichtigeren formal-stilistischen und unwichtigeren inhaltlichen Aspekten. Hieraus resultierend prangern sie zahlreiche Neuerungen des *genre sérieux* als Unregelmäßigkeiten, Stilbrüche und drastische Abweichungen von den Richtlinien der *doctrine classique* an. Insbesondere in Pierre Rousseau<sup>836</sup>, der überraschenderweise in vielem ein

---

<sup>834</sup> Es folgt ein Appell an die Dramatiker: „alors les Auteurs ne sauroient trop prêcher l'humanité, car il est juste que le luxe soulage & nourrisse la foule immense des malheureux qu'il fait tous les jours.“ *L'Année littéraire*, 1786, t III: 272/273.

<sup>835</sup> *L'habitant de la Gouadeloupe* 1786: 60.

<sup>836</sup> Bei Rousseau und auch La Harpe ließ es sich im Einzelnen nicht genau ermitteln, welche Artikel sie selbst verfasst haben. Da beide Journalisten jedoch für die Beiträge des *Journal encyclopédique* bzw. des *Mercure de France* verantwortlich zeichnen, werden sie analog zu Grimm und Fréron namentlich als Autoren der behandelten Rezensionen genannt.

strengerer Kritiker als Fréron ist, streitet der Neoklassizist mit dem Aufklärer. Anfänglich feiert er das *genre sérieux*, das dem Publikum mit *Le fils naturel* „les obligations & les inconvénients d'un état“<sup>837</sup> vorführe, als genuines Dramengenre des *parti philosophique*. Wie er erläuternd ausführt, spreche es alle Stände an, da es häusliche Konflikte gefühlvoll thematisiere, ohne diese ins Lächerliche zu ziehen: „(...) un tel genre ne seroit-il pas au-dessus de la comédie ordinaire?“<sup>838</sup> Diderot, dem dies in *Le père de famille* meisterlich gelungen sei, verdiene als Schöpfer des *drame philosophe* höchste Anerkennung: „Le génie de Corneille sut enrichir la Scene de plusieurs morceaux de politique. M. Diderot a osé y introduire la Philosophie donnant des leçons sur les devoirs de l'homme.“<sup>839</sup> Auch Sedaine habe mit *Le philosophe sans le savoir* die Aufklärung auf die Bühne gebracht und den Betrachter eindringlich vor den „suites funestes d'un préjugé“ gewarnt.<sup>840</sup>

Die ständigen Vergleiche mit Komödie und Tragödie, als deren moderne Varianten Rousseau die beiden von ihm bevorzugten Subgattungen des *genre sérieux*, *drame sentimental* und *tragédie bourgeoise* einstuft, bringen ihn in den Folgejahren allerdings dazu, verärgert auf die Weiterentwicklung von Diderots junger Dramenschöpfung zu reagieren und das „genre nouveau, (...) estimable, puisqu'il plaît“ als leichte und fehlerhafte Gattung abzuwerten.<sup>841</sup> Wiederholt unterstreicht Rousseau, dass das *genre sérieux* dem Vergleich mit den tradierten Extremgattungen nicht standhalten könne und „ni à la comédie gaye, ni à la tragédie“ herankomme. Zudem sieht er eine Gefahr darin, dass es für die Autoren zu leicht wäre, ihre *dramas* in Prosa zu verfassen. Er befürchtet, dass die einfachen Dramenproduktionen auf den Bühnen Überhand nehmen könnten zum Nachteil der versifizierten Tragödien und Komödien: „(...) il est à craindre que le peu de difficultés qu'il offre aux Auteurs, ne multiplie trop les essais.“<sup>842</sup>

Rousseau stellt sich in seinen Kritiken mit seiner reservierten bis ablehnenden Haltung

---

<sup>837</sup> *Le père de famille*, *Journal encyclopédique* décembre 1758, t. III: 124

<sup>838</sup> Vgl.: „Si une Comédie en remuant l'âme, en inspirant le sentiment, en mettant sur le Théâtre les situations les plus touchantes que chaque condition peut éprouver, (...) enfin si elle faisoit aimer la vertu & détester le vice sans le secours du ridicule qui afflige toujours l'humanité, un tel genre ne seroit-il pas au-dessus de la comédie ordinaire?“ *Le fils naturel*, *Journal encyclopédique* avril 1757, t. III, 2e partie: 119

<sup>839</sup> *Ibid.*: 139/140.

<sup>840</sup> *Le philosophe sans le savoir*, *Journal encyclopédique* avril 1766, t. III, 3e partie: 101.

<sup>841</sup> In der Kritik zu *Les amants désespérés* verteidigt er seinen Standpunkt gegen die Mehrheit der Andersdenkenden: „Tout genre est bon, ne cesse-t'on de répéter, dès qu'il plaît. Nous ne contredirons point cette opinion, qui cependant a jetté de la confusion dans les genres; (...); la facilité de réussir dans certains genres n'auroit dû en faire recevoir les productions autant qu'elles auroient été des chefs-d'œuvre dans la crainte que cette facilité, (...) ne nous inondât d'ouvrages médiocres.“ *Journal encyclopédique* août 1768, t. V, 3e partie: 139.

<sup>842</sup> *Eugénie*, *Journal encyclopédique*, t. VII, 1er partie: 108/109.

der mittleren Gattung gegenüber in aller Offenheit dem Theaterpublikum entgegen, das einer ganzen Reihe von *dramas* in den 1770er Jahren zum Erfolg verhilft, wie er erklärend ausführt:

*Le Comte de Comminges, Euphémie, l'Honnête Criminel, Eugénie, Fayel, Gabrielle de Vergi, & quelques autres drames fort touchans, remplis d'intérêt; voilà depuis quelques années quels sont, chez les François, les jeux de Melpomène: ce genre a plu, peut-être beaucoup plus par sa nouveauté que par sa beauté réelle & par son utilité.*<sup>843</sup>

Nach seiner Anfangseuphorie, die im Wesentlichen auf die gute persönliche Beziehung zu dem führenden Aufklärer und Encyclopedisten Diderot zurückzuführen ist, wird Rousseau zum Sprachrohr der konservativen literarischen Presse. Er stellt sich gegen die junge mittlere Gattung und stellt deren Erfolg infrage. Wiederholt verkündet er angesichts der starken Bühnenpräsenz des *genre sérieux*, dass es Zeit sei für eine Rückkehr zu „guten alten Zeiten“ und klassizistischen Idealen. Er plädiert für die exklusive Vorherrschaft von Tragödie und Komödie. In 1770 wendet er sich direkt gegen den Durchbruch des *genre sérieux* an der *Comédie Française* mit Stücken, die er als reine Sensationserfolge, als „dramas singuliers et monstrueux“<sup>844</sup> aufs Heftigste verurteilt. Sich gegen das Publikum stellend, das das *genre sérieux* favorisiert, stilisiert sich Rousseau zu einem Kenner der Bühne und verkündet, dass die erfolgreichen *dramas* dem Vergleich mit den Meisterwerken Corneilles, Racines, Crébillons und Voltaires nicht standhalten könnten, diese jedoch von der Bühne zu verdrängen drohten:

(...) c'est la faciété que commencent à produire les pièces trop multipliées de ce genre, qui ne pouvoit se perpétuer au théâtre François, sans entraîner la destruction des autres.<sup>845</sup>

Neben wenigen guten Stücken, zu denen er Diderots *Le fils naturel* und *Le père de famille* sowie *Le philosophe sans le savoir*, *Mélanie* und *Béverlei* zählt, habe die mittlere Gattung als „nouveauté triste“<sup>846</sup> nichts als schlechte Stücke hervorgebracht. Hierzu

---

<sup>843</sup> Rousseau fährt fort: „Quoiqu'il en soit, nous n'examinerons point ici s'il est bon en lui-même, s'il est digne du théâtre, si la scène (...) embellie par les chefs-d'œuvre des Corneille, des Voltaire, des Racine, des Crébillon n'est pas un peu dégradée par ces drames singuliers ou monstrueux, comme quelques-uns les appellent?“ *Journal encyclopédique* mai 1770, t. IX, 1er partie: 86.

<sup>844</sup> *Journal encyclopédique* mars 1771, t. II, 2e partie: 266.

<sup>845</sup> Ibid.

<sup>846</sup> Vgl. die Rezension von *Le vindicatif*: „La fureur des drames & des tragédies bourgeoises étoit bien étrange à notre caractère national, & nous ne serions point étonnés que le dégoût pour cette

gehöre insbesondere Falbaires *Le fabricant de Londres*, das Rousseau des philosophischen Gedankengutes wegen dem Ideentheater zurechnet, weswegen es sich bestenfalls zur Lektüre eigne. Als Aufführungstext taue es nichts aufgrund der Humorlosigkeit, weswegen es Rousseau zufolge auch von der Bühne verbannt werden müsse. Dies betreffe nicht nur dieses eine Stück Falbaires, sondern darüber hinaus alle *dramas bourgeois* mit pro-bürgerlichem Gehalt, bei denen eine kritische Aussage im Vordergrund stehe und das Amusement in den Hintergrund rücke: „(...) c’est ce qui arrivera à tous les auteurs qui, comme lui, peindront des catastrophes bourgeoises, d’un ton philosophique, sans aucun mélange de plaisanterie.“<sup>847</sup>

Rousseau zufolge müsse das *genre sérieux*, das er in die Tradition der Komödie rückt, humorvolle Züge tragen. Im aufklärerischen bzw. bürgerlich-emanzipatorischen Gehalt sieht er bestenfalls eine Zugabe, nicht jedoch einen unverzichtbaren Bestandteil des *genre sérieux*. Die Subgattungen *drame philosophe* und *drame bourgeois* lehnt er ab, weil in ihnen die Unterhaltung zu kurz komme.

### 5.3.1. Pierre Rousseaus Beurteilung von Merciers *Le juge*, drame en trois actes, en prose (1774)

Auffällig ist Rousseaus zwiespältige Einschätzung der Stücke der mittleren Gattung, die eine eindeutig pro-bürgerliche Ausrichtung zeigen. Klar macht dies seine Rezeption der Stücke Merciers. Am deutlichsten wird seine ambivalente Haltung in der Kritik des als Prototypus des *drame bourgeois* eingestuften Stückes *Le juge* (1774). Die Handlung, die ich im Überblick der Zeitschriftenrezeptionsphasen bereits ausführlicher behandelt habe, lässt sich an dieser Stelle kurz zusammenfassen: Der Comte einer Seigneurie und ein *laboureur* streiten sich um ein Grundstück, auf dem die Hütte des Landarbeiters steht. Der Comte will an dieser Stelle einen Lustgarten anlegen lassen. Er ist Förderer des Richters, von dem er Loyalität erwartet, was er ihm unter Anwendung von Drohungen verdeutlicht. Der Richter entscheidet sich für das Recht, das auf der Seite des *laboureur* steht, obwohl seine eigene berufliche Existenz auf dem Spiel steht. Zum Schluss des Stückes erscheint der übergelückliche Landarbeiter mit seiner ganzen Familie, um sich bei dem Richter zu bedanken. Der Comte ist angesichts des Anblicks dieser intakten Familie

---

nouveauté triste ne s’annonçât bientôt (...).“ *Journal encyclopédique* août 1774, 3e partie: 495-501, insb. 495. 230.

<sup>847</sup> *Journal encyclopédique* mars 1771, t. II, 2e partie: 267.



über alle Maße gerührt und offenbart, dass der Richter sein natürlicher Sohn ist.

Pierre Rousseau stellt in seiner Besprechung von *Le juge* einleitend lobend heraus, dass das Stück nicht in Paris, dafür aber an den wichtigsten Provinztheatern mit Erfolg gezeigt werde. Mercier verzichte auf „les applaudissements des grands“<sup>848</sup> und bewege sich „content de lui-meme dans un cercle moins brillant & moins flatteur pour l’orgueil humain.“<sup>849</sup> Rousseau zeigt sich angetan von der Bescheidenheit des Dramatikers, der auf den Provinzbühnen ein populäres Publikum findet, ebenso wie von seinem vorbildlichen moralischen Ansinnen, die mächtigen Hartherzigen erweichen zu wollen für das Elend der Schwachen und Unterdrückten. Dieses humanitäre Anliegen Merciers findet Rousseaus uneingeschränkten Zuspruch:

Les intérêts de l’humanité qu’il voit toujours dans l’oppression & sous la tyrannie, attirent ses regards attendris; & sa plus douce espérance qui tient, sans doute, à beaucoup d’honnêteté & de vertu, est de rendre tous les cœurs aussi accessibles que le sien à la pitié.<sup>850</sup>

Rousseau spielt mit diesen wohlwollenden Worten auf Aussagen wie die nachfolgend zitierte an, in denen der Titelheld, Richter de Leurve, die Ehrhaftigkeit und Würde des einfachen Landarbeiters lobend hervorhebt und klar macht, dass dieser vor dem Gesetz mit dem Comte gleich zu behandeln ist:

Vous n’avez pas le droit sur cette portion des biens de ce Laboureur, qu’il n’en a sur toute votre Terre: selon ce qu’on m’en a rapporté, c’est un parfait honnête-homme, un bon père de famille.<sup>851</sup>

Das Zitat steht beispielhaft für zahlreiche Äußerungen, in denen Mercier die ausweglose Situation des der seigneurialen Allmacht ausgelieferten *laboureur* in *Le juge* anklagt. Der Comte macht den armen Landarbeiter mit seiner Familie obdachlos, weil er dessen Hütte abreißen lässt. Der Machtmissbrauch geht in *Le juge* vom vergnügungssüchtigen Comte aus, der seinen ihm schutzbefohlenen Feldarbeiter tyrannisiert. Mercier stellt mit beiden Bühnenfiguren in seinem *drame bourgeois* Vertreter von Adel und Volk einander gegenüber, zwischen denen der Richter als Repräsentant des Großbürgertums vermittelnd fungiert, um den gesellschaftlichen Konflikt aufzuheben. Rousseau als Journalist des

---

<sup>848</sup> *Journal encyclopédique* 1774, t. III, 3e partie: 502.

<sup>849</sup> Ibid.

<sup>850</sup> Ibid.

<sup>851</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Louis Sébastien Mercier. *Le juge*, drame en trois actes, en prose. Ruault, Londres, et se trouve à Paris 1774: 24/25.

angesehenen Aufklärungsblattes *Journal encyclopédique* bemängelt Merciers kritische Sicht der gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse im *Ancien Régime* nicht, was im Umkehrschluss angesichts der politischen Verhältnisse in der absolutistischen Monarchie fast als Zustimmung zu werten ist.

In den weiteren Darlegungen seiner umfangreichen Rezension setzt sich Rousseau mit dem Inhalt des Stückes detailliert auseinander. Er bezieht sich insbesondere auf die Szenen, in denen ersichtlich wird, dass der Richter dazu tendiert, dem Landarbeiter das Grundstück zuzusprechen. Der Comte versucht, den Richter unter Druck zu setzen:

Insensé par système, (...) agirais-tu ainsi pour faire retentir dans toute la Province l'éloge de ton intégrité, & faire dire: il n'a pas craint de condamner celui-là même à qui il devait tout; (...). Tu manques à la reconnaissance, en croyant obéir à l'esprit de la loi, & tu ne suis au fond que le caprice d'une tête échauffée. Veux-tu donc m'apprendre ce qui est légitime, ou ce qui ne l'est pas?<sup>852</sup>

Derartige Dialoge, in denen der Comte als „petit tyran de village“ (504) auftritt, will Rousseau allerdings von der Bühne verbannt wissen, weil sie Einblicke in die außerliterarische Realität geben, nicht jedoch die den Regeln der *décence* entsprechende adäquate Wirklichkeitserfassung zeigen: „Les mœurs théâtrales, plus pures que celles de la société, parce qu'elles doivent lui servir de modèles, ne permettent point de pareilles discussions.“<sup>853</sup> Überdies kritisiert Rousseau, dass die in *Le juge* vorgeführte Realität, bei der ein beruflicher Stand des Großbürgertums in den Fokus rückt, nicht mit den Regeln der *vraisemblance* konform gehe. Mercier verfüge nicht über die erforderliche umfassende Sachkenntnis der Gesetze und aller erwägaren juristischen Schritte, die bei einer solchen Sujetwahl unerlässlich seien:

(...) les auteurs qui voudront porter sur la scène les fonctions diverses de la vie civile, doivent être instruits de tout ce qui les regarde, afin de ne pas donner une importance fictive à ce qui n'en a pas une réelle.<sup>854</sup>

Vor allem aber verfehlen Rousseau zufolge Merciers kritische Aussagen zum Sittenbild der französischen Nation, selbst wenn sie in der Sache zutreffend sein mögen, im Theater ihre Wirkung, weil sie den Zuschauer, der sich unterhalten lassen will, langweilen und sogar quälen:

---

<sup>852</sup> Ibid. 64.

<sup>853</sup> *Journal encyclopédique* 1774, t. III, 3e partie: 506.

<sup>854</sup> Ibid.

(...) il nous permettra de douter qu'affliger sans cesse cette même humanité par le spectacle exagéré des tourmens de la vie, soit le moyen le plus sûr de les lui faire supporter avec résignation & patience.<sup>855</sup>

Angesichts der unleugbaren Sympathien, die Rousseau Mercier als einem Dramatiker von hoher persönlicher moralischer Integrität, „(...) estimable par ses mœurs & digne de nos égards par son amour pour la vertu“<sup>856</sup>, entgegenbringt, gibt sich der Journalist als Befürworter der mitfühlenden Menschlichkeit zu erkennen, die Mercier in *Le juge* sowie in seinem gesamten dramatischen Œuvre thematisiert. Der Rezensent schlägt dem Dramatiker in aller Güte einen Wechsel seines Betätigungsfeldes vor. Mercier könne nach Ansicht Rousseaus als Moralist seine Qualitäten als Tugendapostel weitaus effizienter zum Einsatz bringen: „Tout nous invite à penser qu’il écrivoit utilement des ouvrages de morale, (...)“<sup>857</sup> Dabei unterstreicht der renommierte Kritiker, dass es nicht Zweck eines Bühnenstückes sein könne, die Zuschauer aufzurütteln. Wichtig sei es, dem Publikum Trost zu spenden und es ihm zu erleichtern, unglückliche Lebensumstände geduldig zu ertragen. Mercier solle seine Leserschaft mit moralistischen Traktaten trösten, beschwichtigen und ihnen in schwierigen Lebenssituationen beistehen: „Le moraliste qui console, & qui dirige au bien, en l’égayant, est pour elle (sic. l’humanité) un médecin plus utile.“<sup>858</sup>

### 5.3.2. Rousseaus weitere Kritiken zum *drame bourgeois*

Es dürfte im Vorausgehenden deutlich geworden sein, dass sich Rousseau gegen ein *drame bourgeois* richtet, dass die Zuschauer an Missstände im *Ancien Régime* erinnert. An dieser Einstellung ändert sich nichts in den nachfolgenden Jahren. Den Vorschlag des Theoretikers Mistelet, im *drame* die „crimes des petits“ und „injustices de la puissance“<sup>859</sup> vordringlich zu behandeln, weist der Kritiker des *Journal encyclopédique* in 1777 entrüstet zurück. Er gibt einer erbaulichen Thematik, die zwangsläufig in ein „happy end“ mündet, den Vorzug vor einer gesellschafts- und sozialkritischen Handlung,

---

<sup>855</sup> Ibid. 502/503.

<sup>856</sup> Ibid. 508/509.

<sup>857</sup> Ibid. 508.

<sup>858</sup> Ibid. 503.

<sup>859</sup> *De la sensibilité par rapport aux drames, aux romans et à l’éducation, Journal encyclopédique* novembre 1777, t. VII: 472.

die in einem „compte public de l'exercice de ses moyens & de ses droits“<sup>860</sup> Machtstrukturen sichtbar werden lasse. In 1778 kritisiert er aufgrund dessen Collot d'Herbois' standeskritisches *drame bourgeois* *Le paysan magistrat, ou il y a bonne justice* scharf. Collot d'Herbois, der zu einem der blutrünstigsten Revolutionäre wird, ruft in seinem Stück, einer Adaptation von Calderóns *El alcalde de Zalamea*, zum Widerstand gegen den Machtmissbrauch libertiner Adliger auf. Rousseaus Kritik weist die gesellschaftskritische Aussagekraft des Stückes rigoros zurück und verurteilt die moralische Lektion aufs Heftigste. Will man dem anerkannten Kritiker Glauben schenken, dann fordert der Dramatiker Collot das Volk, dem Unrecht wiederfährt, auf, aufrührerische Verhaltensmuster im Umgang mit der Justiz zu imitieren: „Est-il ainsi qu'il faut apprendre au peuple à se conduire dans les malheurs & les injustices? Que le théâtre seroit dangereux, s'il donnoit de pareilles leçons!“<sup>861</sup> In der öffentlichen literarischen *querelle* um das *drame bourgeois* stellt sich Rousseau explizit den Neuerern entgegen. Dank seines großen Einflusses in der *république des lettres* ist davon auszugehen, dass er mit seiner ablehnenden Haltung das Lese- und Theaterpublikum massiv mit beeinflusst hat. Rousseau macht sich zum Sprecher seiner Klientel, die aus einflussreichen Kreisen des gehobenen Bürgertums und des aufgeklärten Adels kommen, und wendet sich in deren Namen gegen das standeskritische *drame bourgeois*, in dem neben diesen beiden Gruppierungen auch das niedere Bürgertum als vorbildlich hingestellt wird:

Qu'il nous soit donc permis, tant que les novateurs s'en tiendront à de beaux préceptes sans les appuyer d'aucun bon exemple, de conserver pour nos chefs-d'œuvre dramatiques qu'ils voudroient leur faire perdre.<sup>862</sup>

#### 5.4. La Harpes Kritiken zum *drame bourgeois* im *Mercure de France*

La Harpe, der bekannte Neoklassizist, bildet den Gegenpol zu Rousseau und nimmt das *genre sérieux* im *Mercure de France*<sup>863</sup>, dem königlichen und auflagenstarken Journal,

---

<sup>860</sup> Er argumentiert wie folgt: „Nous craignons ici que M. Mistelet n'entende trop le domaine de nos yeux scéniques. (...) Par quelle espèce de dénouement supportable termineroit-il une action où un scélérat auroit développé le profond abîme de son cœur? Regardera-t-on aussi nos théâtres comme destinés à poursuivre les injustices de la puissance? Cette même puissance permettroit-elle qu'on lui fît rendre un compte public de l'exercice de ses moyens & de ses droits?“ Ibid.: 472.

<sup>861</sup> *Journal encyclopédique* juillet 1778, t. V: 327.

<sup>862</sup> Ibid.: 327.

überraschend wohlwollend auf. Dies hat nicht wenig damit zu tun, dass La Harpe selbst als *drame*-Verfasser zur den „Aktiven“ der Schriftstellerzunft gehört, die das junge *genre sérieux* verbreiten. Sein religionskritisches und mit Aufführungsverbot belegtes *drame philosophe Mélanie*, das erst mit der Revolution auf die erste Pariser Bühne kommt, ist in der ganzen *république des lettres* bekannt.

La Harpe stellt sich in den Dienst der jungen Zwischengattung, indem er an seine Leserschaft appelliert und diese wiederholt dazu auffordert, als „âmes honnêtes & sensibles“<sup>864</sup> dem larmoyanten *drame sentimental*<sup>865</sup> und der *tragédie bourgeoise*<sup>866</sup> mit ihren „situations touchantes“ und „momens intéressans“<sup>867</sup> Zuspruch zu geben. In den von 1765 bis 1772 Schlag auf Schlag folgenden Kritiken, in denen er sich verstärkt dem *drame bourgeois* zuwendet, hebt er Sedaines *Le philosophe sans le savoir*, Beaumarchais' *Eugénie* und *Les deux amis*, Falbaires *L'honnête criminel* und *Le fabricant de Londres*, Merciers *Jenneval* und *Le déserteur* sowie Saurins *Béverlei* als besonders gelungene Stücke hervor, die dem mittleren Genre zur Ehre gereichen. Das *drame bourgeois* findet damit einen besonders profilierten Anhänger, der sich - ganz im Gegenteil zu Grimm, Fréron oder Rousseau - für das gesellschaftsbezogene pro-bürgerliche Subgenre der mittleren Gattung stark macht. Als anerkannter Journalist und leitender Redakteur des königlichen *Mercure de France* setzt sich La Harpe werbewirksam für das *drame bourgeois* ein.

In erster Linie interessiert sich La Harpe für all jene *dramas*, die sich durch die „vérités locales“<sup>868</sup>, die „action vraie, arrivée de nos jours“<sup>869</sup> und das „familier modifié sur des mœurs, sur des usages & sur un costume moral & physique fort différent de celui qui régnoit du temps de ce sublime auteur (sic. Molière), & qui par-là en devient plus vrai aujourd'hui“<sup>870</sup> auszeichnen. Im Aktualismus und in der Bezogenheit auf das gesellschaftliche Leben sieht La Harpe einen wesentlichen Pluspunkt des *genre sérieux*. Hiervon leitet er seine Empfehlungen an seine Leserschaft ab, mit denen er einen wesentlichen Beitrag zur öffentlichen Diskussion um die junge Zwischengattung leistet und mit denen

---

<sup>863</sup> *Mercure de France, dédié au Roi. Par une société de gens de lettres.* Mars 1769. Paris, Lacombe 1724-1791.

<sup>864</sup> *Julie, Mercure de France* mai 1765, I: 203.

<sup>865</sup> Siehe die Besprechungen von Marins *Julie* und Marins *Pièces de théâtre, Mercure de France* mars 1765, I: 201-209 sowie seiner *Œuvres dramatiques* in der Juliausgabe 1767: 124-125.

<sup>866</sup> Vgl. die Rezension zu Bastides *Gesancour & Clémentine* im *Mercure de France* März 1767: 139.

<sup>867</sup> *Ibid.*: 139.

<sup>868</sup> *Le philosophe sans le savoir, Mercure de France* janvier 1766: 208.

<sup>869</sup> *L'honnête criminel, Mercure de France* décembre 1767: 140.

<sup>870</sup> *Observations sur Eugénie, Mercure de France* juin 1767: 187.

er sich - wie die vorausgehenden Darlegungen zur Rezeption des *genre sérieux* in den drei übrigen wichtigen Journalen der Zeit belegen - zu deren entschiedenstem journalistischen Fürsprecher macht. Mit seiner Position hebt er sich von seinen Kollegen deutlich ab. Als leitender Redakteur des angesehenen und einflussreichen königlichen Journals *Mercure de France* macht er sich zum Sprachrohr der progressiven Zuschauer und Leser, die die Neuinszenierungen und -publikationen zur mittleren Gattung eifrig rezipieren und der neuen Gattungsschöpfung Erfolge sichern. La Harpe empfiehlt der französischen Jugend, sich mit *Eugénie* und *Jenneval* als „dramas utiles à la société“<sup>871</sup> und „préservatif (...) contre la séduction & les liaisons dangereuses“<sup>872</sup> zu beschäftigen, weil sie als Sittengemälde Korruption und moralische Depravation zeigen. Wie stark er sich für das *genre sérieux* engagiert und seine Leserschaft von der moralischen Didaxis und Wirkung überzeugen will, veranschaulicht nachfolgendes Zitat aus der Rezension zu *Jenneval*:

(...) il n’y en a peut-être aucun qui offre un but moral plus frappant & plus utile; (...). Il y a peu de dramas aussi intéressans & plus heureusement combinés; il est plein de situations neuves et pathétiques; (...). Cette pièce fera le plus grand effet, & il seroit à souhaiter qu’elle fut jouée dans toutes les grandes villes.<sup>873</sup>

#### 5.4.1. La Harpes Beurteilung von Sedaines *Le philosophe sans le savoir*, comédie en cinq actes et en prose (1765)

Neben der französischen Jugend richtet sich La Harpe an die gesamte französische Nation und legt ihr *Le philosophe sans le savoir*, das die Konflikte zwischen *noblesse commerçante* und *noblesse militaire* auf der einen Seite und zwischen Bürgertum und Adel auf der anderen thematisiert, als „drame national“<sup>874</sup> ans Herz. Der Inhalt dieses bekanntesten aller *dramas* lässt sich an dieser Stelle kurz umreißen. Eine ausführliche Zusammenfassung findet sich unter der Vorstellung von Sedaines *Le philosophe sans le savoir* als herausragendem Bühnentext der zweiten Rezeptionsphase. Vanderk père, der Titelheld, ist ein überaus erfolgreicher Kaufmann, der seinen ganzen Stolz aus seiner beruflichen Tätigkeit und seinem wirtschaftlichen Erfolg bezieht. Zudem ist er

<sup>871</sup> Ibid.: 186.

<sup>872</sup> *Mercure de France* janvier 1770: 103/104.

<sup>873</sup> Ibid.

<sup>874</sup> *Mercure de France* janvier 1766, tome I: 208.

glückliches Familienoberhaupt. Seine Tochter will am nächsten Tag in den Amtadel einheiraten, sein Sohn dient beim Militär. In Wirklichkeit ist Vanderk *père* Aristokrat. Er musste früh sein Vaterland verlassen und das Geschäft seines Schwiegervaters übernehmen. Umso mehr trifft es ihn, dass sein Sohn sich duellieren muss mit einem Aristokraten, der den Kaufmannsstand beleidigt hat. Als Philosoph ist Vanderk *père* frei von Vorurteilen und leiht sogar dem Vater des Gegners seines Sohnes Geld. Am Schluss des Stückes kommen alle Beteiligten glücklich zusammen, da die beiden jungen Männer von sich aus auf das tödliche Duell verzichten.

La Harpe macht aus seiner Begeisterung für Sedaines *drame bourgeois*, dem er die Gattungstitulierung *comédie nouvelle* gibt, keinen Hehl. Er berichtet vom Riesenaufführungserfolg an der *Comédie Française*: „Il n’y a point d’exemple récent sur ce théâtre d’un succès aussi soutenu pour une Comédie nouvelle.“<sup>875</sup> „La réputation de l’ouvrage“<sup>876</sup> gereiche dem Autor Sedaine zur Ehre. Den Zuspruch des Publikums führt La Harpe auf die Neuartigkeit des Stückes zurück, das mit der pathetischen Wirkung und der ungewohnten Art der Wirklichkeitswiedergabe die Weiterentwicklung des französischen Theaters fördere. An die Besonderheiten dieses *drame bourgeois* habe sich der erstaunte Zuschauer allerdings erst allmählich gewöhnen müssen. Sedaines Kaufmannsdrama mache

(...) de nouveaux progrès sur le sentiment des spectateurs, dont le plus grand nombre, souvent trop inappliqué, ne saisit pas dès les premières fois, sous leur véritable force, les grands traits de pathétique, de la nature de celui qui règne dans toute cette Pièce.<sup>877</sup>

Vor dem Hintergrund der Ausgangsfrage nach der Rezeption des ideologischen Gehalts durch den renommierten Journalisten wird ersichtlich, dass La Harpe Sedaine mit seiner Apologie des Kaufmannsstandes, die im Zentrum von *Le philosophe sans le savoir* steht, uneingeschränkt unterstützt. Wesentlicher Bestandteil der Exposition des Stückes ist die Einführung in die Arbeitswelt des Kaufmanns, der über Geschäft und Büro mit Kasse verfügt, Geldübergaben vornimmt und ein *billet* aus Holland in Empfang nimmt. Vanderk *fils* ist stolz auf den Berufsstand des Vaters und erträgt es nicht, das man diesen beleidigt: „Les Commerçans...les Commerçans... c’est l’état de mon Père, & je ne

---

<sup>875</sup> Ibid. mars 1766: 171.

<sup>876</sup> Ibid.

<sup>877</sup> Ibid.

souffrirai jamais qu'on l'avilisse...“<sup>878</sup> Vanderk *père* präsentiert sich in der ideologischen Kernszene II, 4 als selbstbewusster Vertreter des Kaufmannsstandes, der in der Öffentlichkeit als Großbürger auftritt, obwohl er von Geburt her zum Hochadel zählt. Sein selbst erwirtschaftetes Vermögen hat er seiner über den seit Generationen andauernden Militärdienst verarmten Familie zukommen lassen: „(...) j'ai déjà remis dans notre famille tous les biens que la nécessité de servir le Prince avoit fait sortir des mains de nos ancêtres.“<sup>879</sup> Als wichtige Stütze der Monarchie ist der Kaufmann, wie Vanderk *père* ausführt, ein moderner Herrscher, der mit seiner Unterschrift unter Kaufverträgen und über seine Handelspartner Kontinente miteinander verbindet. Mit Geld und persönlicher Integrität bürgt er für die Korrektheit seiner Geschäfte. Mit der nachfolgend zitierten ideologischen Kernäußerung aus *Le philosophe sans le savoir* hat Sedaine zu seiner Zeit Berühmtheit erlangt:

Quel état (...) que celui d'un homme, qui d'un trait de plume se fait obéir d'un boût de l'univers à l'autre! Son nom, son seing n'a pas besoin, comme la monnoie des Souverains, que la valeur du métal serve de caution à l'empreinte, sa personne a tout signé; il a signé, cela suffit.<sup>880</sup>

Sich auf diese Passage rückbeziehend, stellt La Harpe lobend heraus: „L'Auteur prend l'occasion de là de mettre dans la bouche de ce père une apologie très-sensée & très-philosophique de l'état de commerçant.“<sup>881</sup>

Neben der Apologie des Kaufmannsstandes geht es in Sedaines *drame bourgeois* um die Verurteilung des Vorurteils, demzufolge die Arbeitstätigkeit eines Aristokraten als ehrverletzend angesehen wird. Dies gilt auch noch dann, wenn der Adlige in materielle Not geraten ist. Vanderk *père*, der seine hocharistokratische Herkunft abgelegt und sich für ein großbürgerliches Leben entschieden hat, setzt sich über dieses, die Aristokratie in ihrem Fortbestand selbst gefährdendes Vorurteil hinweg und erläutert seinem Sohn: „Un préjugé! Un tel préjugé n'est rien aux yeux de la raison.“<sup>882</sup> La Harpe bezieht sich bestätigend auf dieses Zitat, in dem sich Sedaine mit dem Dilemma des zur arbeitsfreien

---

<sup>878</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe: Sedaine. *Le philosophe sans le savoir*, comédie en prose et en cinq actes. Représentée par les Comédiens François ordinaires du Roi le 2 Novembre 1765. Claude Herissant, Paris 1766: 25.

<sup>879</sup> Ibid. 29.

<sup>880</sup> Ibid. 29/30.

<sup>881</sup> *Mercur de France*, janvier 1766, tome I: 202.

<sup>882</sup> Sedaine. *Le philosophe sans le savoir*, 29.



Lebensweise verurteilten Adels kritisch auseinandersetzt: „Il réclame ensuite fortement contre le préjugé funeste qui place l’homme d’honneur entre la honte & l’échafaut.“<sup>883</sup>

La Harpe tritt als konsequenter Förderer der pro-bürgerlichen Subgattung des mittleren Genres auf. Er belässt es interessanterweise nicht bei seinem eigenen wohlwollenden Kommentar, sondern veröffentlicht im Juli 1766 zwei Briefe von Besuchern der Provinztheater Lyon und Bordeaux. Diese Schriften sind einzigartige Rezeptionsbelege, da es ansonsten an Kommentaren oder Berichten zu den Provinzbühnen in Journalen der Zeit nahezu gänzlich fehlt. Die beiden Briefe verraten, dass die *dramas bourgeois* an den kleinen Bühnen beachtliche Erfolge verbuchen, weil sie das größtenteils bürgerliche Publikum ihres ideologischen Gehaltes wegen favorisieren. Ein Monsieur Buennours aus Bordeaux berichtet am 23.6.1766 vom überragenden Bühnenerfolg von *Le philosophe sans le savoir* an der heimischen Bühne. Insbesondere die pro-bürgerlichen Dialoge werden vom Publikum gefeiert: „Les endroits sur-tout où le commerce est mis dans un beau jour les a vivement frappés, je crois pouvoir dire, autant que le point d’honneur.“<sup>884</sup>

Der zweite Brief eines Monsieur Hyties aus Lyon ist umfangreicher und noch aufschlussreicher. Der Verfasser berichtet von der besonderen Wertschätzung des Stückes Sedaines durch die Kaufleute seiner Stadt: „Cette pièce (...) a été reçue dans cette Ville avec les suffrages de tous les négociants.“<sup>885</sup> Wie er weiter ausführt, befürworten die Kaufleute die Annäherung ihres Standes an zwei führende Gruppierungen im *Ancien Régime*, mit denen gemeinsam sie die Basis der Monarchie bilden: Militär und Adel. Der Briefeschreiber aus Bordeaux führt diesbezüglich aus:

La distinction honorable que M. Sedaine a fait du commerce, en le rapprochant des plus nobles états de la vie, & les aménagemens qu’il a gardés avec la noblesse & le militaire, feront enfin connoître à la nation l’intérêt et la nécessité de l’union entre ces trois états, qui forment la base & le soutien des empires.<sup>886</sup>

Wie der Berichterstatter weiter ausführt, sei die Kaufmannsapologie in *Le philosophe sans le savoir* nicht nur lobenswert, sondern überaus wichtig, um diesem Stand endlich die verdiente Anerkennung zu verschaffen, die ihm in Frankreich noch versagt wird: „Le Français seul, par une inconséquence sans exemple, a pu jusqu’à présent attacher au

---

<sup>883</sup> *Mercur de France*, janvier 1766, tome I: 202.

<sup>884</sup> *Ibid.*, Spectacles de Province, juillet 1766, tome 2: 213.

<sup>885</sup> *Ibid.*: 209.

<sup>886</sup> *Ibid.*

commerce une dégradation avilissante.“<sup>887</sup> Auch der zweite wesentliche inhaltliche Aspekt, die Infragestellung des Vorurteils, demzufolge Adlige nicht arbeiten dürfen, wird in dem Schreiben Hyties behandelt. Dieses Vorurteil führt zu Standesdünkel und trennt Aristokratie sowie Großbürgertum im *Ancien Régime* voneinander, wie Hyties ausführt. Der Briefeschreiber fordert die Abschaffung dieses Vorurteils über ein Näherrücken von Großbürgertum und Adel als führenden ständischen Gruppierungen. Beide sollen über ihre Arbeitsamkeit gemeinsam ökonomische Stärke erlangen und dem Königreich damit dienlich sein:

Puissions nous, à l'exemple de nos voisins, secouer entièrement l'indigne préjugé de l'orgueil, & ramener chez nous l'abondance, en révéant dans son comptoir le fils ou le frère d'un Duc & Pair du Royaume!<sup>888</sup>

Das *genre sérieux* ist eine genuine Gattungsschöpfung des *parti philosophe*, der für die Ziele der Aufklärungsbewegung eintritt. Insofern ist es nicht überraschend, dass der Briefeschreiber aus Bordeaux abschließend hoffnungsvoll auf das *siècle éclairé* zu sprechen kommt und *Le philosophe sans le savoir* sowie die Kunst insgesamt als Errungenschaft der Aufklärungsbewegung herausgestellt:

Le siècle enfin plus éclairé, ramène aujourd'hui la raison. Notre imagination s'épure, les préjugés disparaissent, & nous verrons bientôt les arts & l'état le plus essentiel de la vie civile, ressortir du neant (...).<sup>889</sup>

#### 5.4.2. Weitere Kritiken La Harpes zum *drame bourgeois*

La Harpe vollzieht in der Beurteilung des *genre sérieux* eine Wandlung. Nach seinem starken Eintreten für das *drame bourgeois*, das sich am deutlichsten in seiner Besprechung von Sedaines *Le philosophe sans le savoir* und den nachträglich publizierten beiden Leserbriefen aus Bordeaux und Lyon manifestiert, verliert das *genre sérieux* Mitte der 1770er Jahre mit ihm ihren einflussreichsten journalistischen „Promoter“. Auslöser für seine Abkehr vom *drame bourgeois* ist - wie auch bei den vorausgehend vorgestellten Journalisten - Merciers *Essai sur l'art dramatique*. Merciers

---

<sup>887</sup> Ibid. 210.

<sup>888</sup> Ibid. 209/210

<sup>889</sup> Ibid. 210.

Versuch, die mittlere Gattung neu zu definieren und sie zu radikalieren über eine stärkere Parteinahme für die einfachen Schichten des dritten Standes verärgert den Journalisten. Die Ausweitung des dramatischen Personals auf Vertreter des Volkes, das Mercier zufolge in Hauptrollen bei ernsthafter Darstellung Eingang auf Frankreichs Theaterbühnen finden soll, findet La Harpes strikte Ablehnung. In Reaktion auf Merciers poetologische Schrift verdammt der Kritiker das „Drame Bourgeois“ samt seiner „ouvrages qui ont une prétention exclusive à la morale, au sublime, au génie“, weil es Tragödie und Komödie von der Bühne verdrängen wolle:

C'est avec ces belles imaginations qu'on veut créer un nouveau théâtre, qui doit, dit-on, anéantir l'ancien. Telles sont les rares productions qui doivent faire disparaître les chefs-d'œuvre de notre langue devant le genre qu'on appelle *honnête*, comme si les autres genres étoient mal-honnêtes. Ce n'est point ici une exagération; cette prédiction remarquable de la chute de nos plus belles pièces, que doit faire tomber le *Drame Bourgeois*, est littéralement énoncée dans un *Essai sur le Drame (...)*.<sup>890</sup>

6. Zur Kontroverse um die neue Wirkungsästhetik, das veristische Abbildungskonzept und den „natürlichen“ Stil im *genre sérieux*

Der lang anhaltende Erfolg vor allem des *drame sentimental* als Subgattung des *genre sérieux*, die bis zum frühen 19. Jahrhundert hin aktuell bleibt, hängt zu einem wesentlichen Teil damit zusammen, dass die literarischen Journalisten der neuen, auf Identifikation mit dem leidenden Helden basierenden Wirkungsästhetik, der Echtheit und Natürlichkeit der Gefühle sowie generell der Wirklichkeitsabbildung im *genre sérieux* nicht nur größte Aufmerksamkeit schenken, sondern diese sogar in hohem Maße loben.

In den Anfängen der jungen Zwischengattung müssen sich die Kritiker zunächst von der erdrückenden Vorstellung lösen, der Dichtkunst der Traditionalisten sei nichts annähernd Gleichwertiges entgegenzusetzen. Es kann also nicht verwundern, dass sie das *genre sérieux* an der vollkommenen Kunst der „anciens Ecrivains d'Athènes & de Rome“ und deren „sublime clarté“<sup>891</sup> messen. Ihrer Forderung nach Einhaltung der klassischen Ideale, vor allem auch im erhabenen Sprachstil, kommen Stücke wie Baculard d'Arnauds *Les amants malheureux* nicht nach. Das *Journal encyclopédique* lässt seine Leserschaft

---

<sup>890</sup> *Le juge, Mercure de France* décembre 1774: 112/113.

<sup>891</sup> *Journal encyclopédique* mai 1765, t. V, 2e partie: 65.

wissen, der Dramatiker habe ein Stammeln und Verstummen seiner Bühnenhelden im Text mit Interpunktionszeichen markiert, weil seinem Stück die erforderliche sprachliche Klarheit fehle. Rousseau ist nicht der einzige Kritiker, der in den 1760er Jahren die *langage de la passion*, die für das *genre sérieux* typisch ist und die emotionale Ergriffenheit der Protagonisten zum Ausdruck bringen soll, stark kritisiert. Für ihn ist dieser Sprachstil ein sicheres Indiz dafür, dass das *genre sérieux* eine infantile Bühnenschöpfung sei, die er zudem, wie er in seiner Kritik von Beaumarchais' *Eugénie* ausführt, als Rückfall in die Anarchie wertet:

Notre Théâtre n'a pas besoin de toutes ces singeries, dont les Italiens & les Forains sont en possession depuis long-temps; c'est replonger la scène Française dans la bassesse & la popularité de ses premières années.<sup>892</sup>

In dieselbe Richtung zielt La Harpes Kritik an den

larmoyantes dialogues dont on ne trouvera point l'exemple chez les anciens, & que les modernes exclueront totalement de la scène tragique, si le goût reprend la consistance des génies du grand CORNEILLE, & après lui, de l'énergique CREBILLON.<sup>893</sup>

Diderots Stücke sind die einzigen *dramas*, deren Sprachstil positiv hervorgehoben wird. *Le père de famille* beeindruckte Rousseau zufolge mit der starken emotionalen Bewegtheit der Protagonisten, die sich sprachlich niederschlage und das Stück in die Tradition der Alten stelle: „(...) on y trouve partout cette sensibilité qui caractérise les Anciens.“<sup>894</sup>

Generell ist für die Kritiker die Einhaltung der tradierten Regelmäßigkeit oberstes Gebot.<sup>895</sup> Mit Akribie überprüfen sie die Länge einzelner Szenen und Akte<sup>896</sup>, die Dauer der dazwischenliegenden Zeitabstände<sup>897</sup> sowie die Anzahl der Auf- und Abtritte<sup>898</sup> sowie

---

<sup>892</sup> *Eugénie*, *Année littéraire* 1767, t. VIII: 331.

<sup>893</sup> *Les amants malheureux*, *Mercure de France* juin 1765: 200.

<sup>894</sup> *Journal encyclopédique* décembre 1758, t. III: 139.

<sup>895</sup> Marins *Julie* wird als Stück verworfen, weil es gegen die „règles du théâtre, ces règles fondées sur la raison & non sur le caprice“ verstoße. *Journal encyclopédique* mai 1762, t. III: 109.

<sup>896</sup> Derartige Überlegungen münden oft in Pauschalurteile. Bezüglich *Eugénie* heißt es z.B.: „Les trois Premiers Actes de ce Drame, sur-tout le troisième, me paroissent bien faits & dialogués avec beaucoup de naturel & de précision. Les deux derniers sont absurdes, mal tissus & mal écrits.“ *Année littéraire* 1767, t. VIII: 306.

<sup>897</sup> Nach Frérons Ansicht liegt zwischen der Ankündigung und der tatsächlichen Ankunft des Vaters in *Le fils naturel* eine zu große zeitliche Distanz von zwei Akten, die unplausibel und einzig und allein aus dramentechnischen Gründen heraus erklärbar sei. *Année littéraire* 1757, t. IV: 165.

<sup>898</sup> Vgl. Grimms Kritik zu Saurins *Béverlei*: „Les trois premiers actes se consomment en allées et venues perpétuelles et inutiles.“ *Correspondance littéraire* 15 mai 1768, t. 8: 77.

der Schauplatzwechsel.<sup>899</sup> Es zeigt sich jedoch schon früh bei einigen Rezensionen, dass das Publikum gerade Neuigkeiten der Bühneninszenierung, wie weitere Schauplatzwechsel, begeistert feiert und sich mit seinem Geschmack gegen traditionsverhaftete Journalisten als Gralshüter des guten Geschmacks stellt, die die Stücke der mittleren Gattung vom höchsten königlichen Schauspielhaus nur zu gern verbannt sähen. Deutlich macht dies die Rezension von Saurins *Béverlei* in der *Année littéraire*:

Tous ces changemens multipliés de décorations blessent l'œil du connaisseur. On est convenu de s'y prêter sur la scène Lyrique & Italique; mais ce qui est liberté à l'Opéra & à la Comédie Italienne, devient licence au Théâtre François, le Théâtre de la Nation par excellence.<sup>900</sup>

Auffälligerweise finden Ende der 1760er und Anfang der 1770er Jahre vornehmlich all jene *dramas* den Zuspruch der Presse, die auch heute noch im kollektiven Gedächtnis der französischen Literatur- und Theaterwissenschaft verankert sind. Hierzu zählen Diderots *Le père de famille* als „pièce régulière (sic.) en cinq Actes“<sup>901</sup>, Merciers *Le déserteur*, das „ni la vraisemblance, ni les règles de l'art“<sup>902</sup> verletze sowie Beaumarchais' *Eugénie*, das „conforme aux règles fondamentales du théâtre“<sup>903</sup> sei. Repräsentativ und stilistisch gelungen sind für die Journalisten die *dramas* Diderots, Sedaines, Beaumarchais' und mit Abstrichen die *dramas bourgeois* Merciers. Die zeitgenössische literarische Presse konzentriert sich ebenso wie die Literaturgeschichtsschreibung auf diese Stücke, weil diese über ein höheres Maß an Kunsthaftigkeit verfügen als die Vielzahl der im Druck erschienenen, teilweise auch aufgeführten, aber inzwischen völlig vergessenen unbekannteren *dramas*.

Das Publikum zeigt sich modern und ist den zeitgenössischen Kritikern in der Befürwortung der dramaturgischen Neuerungen stets einen Schritt voraus. Die Journalisten wiederum orientieren sich am Publikumsgeschmack. Sie begrüßen Ende der 1770er Jahre das *genre sérieux* als genuine Dramenschöpfung des 18. Jahrhunderts, als „genre nouveau, qui appartient à notre siècle, estimable, puisqu'il plaît“<sup>904</sup>, „genre qui

---

<sup>899</sup> Vor allem der mehrfache Schauplatzwechsel gefällt dem Publikum an Saurins *Béverlei*, wie es mit Beifallsstürmen zeigt. Fréron hingegen kritisiert dies.

<sup>900</sup> *Béverlei*, *Année littéraire* 1768, t. VII: 243.

<sup>901</sup> *Journal encyclopédique* décembre 1758, t. III: 123.

<sup>902</sup> *Journal encyclopédique* septembre 1770, t. VI, 3e partie: 433.

<sup>903</sup> *Mercure de France* 1767: 190.

<sup>904</sup> *Eugénie*, *Journal encyclopédique* 1767, t. VII, 1er partie: 108.

manquoit aux anciens“<sup>905</sup> und „véritable genre, un genre à part, un genre indépendant, qui n'est ni à la Tragédie ni la Comédie“.<sup>906</sup> Sich schrittweise von den alten Vorbildern lösend, beginnen sie, die Eigengesetzlichkeit des *genre sérieux* ins Auge zu fassen. Allerdings stehen sie sich selbst mit der unverändert starken Orientierung an der Einhaltung der tradierten Regelmäßigkeit zunächst im Weg. Dennoch lassen sie in der Folge ihre konservative Ausgangsposition hinter sich und befürworten die neue Wirkungsästhetik des *genre sérieux*. Dies zeigt die Rezeption von Merciers Stücken durch Meister. In 1781 bedauert der Kritiker die abgeschwächte Sensationsdramatik in *Jenneval*, die aus Gründen des guten Geschmacks zwar gerechtfertigt sei, das Stück aber der „grands effets de la scène“ beraube und die moralische Erbauung mit dem versöhnlichen Schlusstableau auf ein Minimum reduziere:

(...) on blesse peut-être moins les mœurs et le goût en nous l'offrant avec toutes les suites, qu'en cherchant à l'adoucir par les circonstances qui diminuent l'énergie et la vérité, qui en éloignent surtout la seule correction théâtrale dont un pareil sujet puisse être susceptible.<sup>907</sup>

Ein Jahr später stellt er trotz seiner Kritik an formal-stilistischen Mängeln die „situations fortes et touchantes, en général du plus grand effet“ lobend heraus, die Mercier in *Le déserteur* erziele.<sup>908</sup> In den folgenden Jahren legt Meister dann den Schwerpunkt in seinen *drame*-Beprechungen auf die moralische Didaxis. In 1790 feiert er anlässlich Layas *Les dangers de l'opinion* den überragenden Sieg von Gefühlsästhetik und Tugendlehre, die formal-stilistische Mängel unwichtig werden lassen: „(...) que de fautes et d'incorrections ne fait pas oublier un seul mouvement de sensibilité lorsqu'il est simple et vrai!“<sup>909</sup>

Die Frage nach der Einhaltung formal-stilistischer Regeln im *genre sérieux* tritt hinter die positive Beurteilung von Empfindsamkeits- und Tugendkult zurück. Das Theaterpublikum honoriert begeistert rührselige Szenen, die es zum Weinen bringen. Die Journalisten geben hiervon einen guten Eindruck in ihren Kritiken wieder und heben die „situations touchantes, des momens intéressans“<sup>910</sup> und die „scènes vives & animés, des mouvemens énergiques, des sentimens généreux & touchans, enfin un dénouement

<sup>905</sup> *Eugénie*, *Mercure de France* juin 1767: 186.

<sup>906</sup> Fréron erklärt zudem: „Si l'on objecte que c'est introduire sur la scène un genre mixte, on se trompe.“ *Béverlei*, *Année littéraire* 1768, t. VII: 219.

<sup>907</sup> *Correspondance littéraire* février 1790, t. 15: 585/586.

<sup>908</sup> *Correspondance littéraire* juin 1782, t. 13: 159.

<sup>909</sup> *Correspondance littéraire* février 1790, t. 15: 585/586.

<sup>910</sup> *Gesancour & Clémentine*, *Mercure de France* mars 1767: 139.

terrible & pathétique“<sup>911</sup> lobend hervor. Die Kritiker sehen die Hauptursache für Aufführungserfolge der mittleren dramatischen Gattung in der Rührseligkeit und dem Tränenkult. Die Rührungsmechanismen werden als entscheidende Pluspunkte der jungen Zwischengattung eingestuft. Dies geht aus dem Kommentar zu *Le joueur* im *Journal encyclopédique* hervor, der verdeutlicht, dass ein empfindsames Publikum und eine nicht minder empfindsame literarische Presse dieselbe Überzeugung teilen:

En découvrant l’abîme des malheurs, & les crimes où le jeu peut participer l’âme la plus honnête, il attache nos cœurs, il fait couler nos larmes, & nous pénètre de la plus vive horreur pour cette funeste passion.<sup>912</sup>

Neben der rührenden Wirkung sehen die zeitgenössischen Kritiker in der neuen Art der Wirklichkeitsdarstellung, die einfach, echt und natürlich ist, den weiteren entscheidenden Pluspunkt der jungen mittleren Gattung. Aus den Kritiken geht unmissverständlich hervor, dass das *genre sérieux* als „drame dans un genre simple, naturel & tout-à-fait vrai“<sup>913</sup> den Interieurs Chardins entsprechend einen Einblick in die Intimsphäre und das Privatleben der Zeitgenossen gewähren, der keinesfalls präziös, pompös oder gekünstelt, sondern „einfach“ und „natürlich“ sein soll. Für die Journalisten ist die Frage nach der Wirklichkeitswiedergabe von zentraler Bedeutung. „Simple“ ist das Schlagwort für die Natur, die das *drame* zeigen soll: „la simple nature“<sup>914</sup> gebe einen „attrait irrésistible“<sup>915</sup> wieder, dem sich kein Zuschauer entziehen kann. Die Journalisten denken hierbei jedoch nicht an eine möglichst realistische Wirklichkeitsdarstellung, sondern zunächst an die Wiedergabe der „nature humaine“<sup>916</sup>, die Gefühlsleben und Empfindsamkeit der Bühnenhelden zum Ausdruck bringt. Die Kritiker operieren mit einer psychischen Kategorie, die die schönen, guten und erhabenen Seiten des menschlichen Wesens umfasst, alles Böse, Hässliche, Übertriebene oder Gewöhnliche aber ausschließt. Über eine kleine Auswahl von Kritikeraussagen lässt sich diese an psychischen Qualitäten orientierte Naturerfassung im *drame* beispielhaft belegen: Zuspruch erhalten *Le*

---

<sup>911</sup> Joachim, *Journal encyclopédique* septembre 1776, t. VI: 302.

<sup>912</sup> Bruté de Loirelle. *Le joueur*. *Journal encyclopédique* 1762, t. VI, 3e partie: 93/94.

<sup>913</sup> Diese Etikettierung stammt von Falbaire und ist dem veröffentlichten Schreiben an seinen Wiener Übersetzer entnommen. *Mercure de France* mai 1772: 163.

<sup>914</sup> *Le philosophe sans le savoir*, *Mercure de France* janvier 1766, I: 209.

<sup>915</sup> Der *Mercure de France* führt in den *Observations sur Eugénie* aus: „Dans le *Fils Naturel*; dans l’*Ecossaise*, en dernier lieu dans le *Philosophe sans le savoir*, l’attrait irrésistible du naturel, avoit déjà fait sentir son pouvoir.“ *Mercure de France* février 1767: 187.

<sup>916</sup> Das *Journal encyclopédique* zollt *Le père de famille* höchstes Lob, da es „la nature humaine dans un état de gêne & de contraction, causée par la violence des passions“ zeige. *Journal encyclopédique* décembre 1758, t. III: 139.

*philosophe sans le savoir* aufgrund seines „naturel sans aucun apprêt“<sup>917</sup> und *Joachim*, weil es eine „nature s'élevant au-dessus d'elle-même“<sup>918</sup> zeige. Ablehnung ernten *Le juge* mit seinem „naturel commun, dont personne ne se soucie“<sup>919</sup>, *Le vindicatif* mit seiner „nature exagérée & effrayante“<sup>920</sup> sowie *Eugénie* mit seinem „merveilleux dans les sentiments, qui, peut-être insulte à la nature plus qu'il ne l'honore.“<sup>921</sup>

Die Analyse der zeitgenössischen Rezeptionsbelege offenbart im Weiteren, dass die Kritiker sich mit dem neuen Konzept der Wirklichkeitserfassung intensiv auseinandersetzen, welches über die psychische Komponente hinaus auf eine der gegenwärtigen, alltäglichen Realität näherkommende Darstellung abzielt. Dabei lassen die Journalisten das Konzept der von der *doctrine classique* vorgeschriebenen Einhaltung der „*décence*“, „*bienséance*“ und insbesondere der „*vraisemblance*“ hinter sich. Den Vorzug des „genre nouveau, mais fondé sur la nature & sur les vérités locales“<sup>922</sup> sehen sie in der authentischeren Wirklichkeitsabbildung, bei der anstelle des Wahrscheinlichen das Wirkliche und Wahre zum Vorschein kommt.

Wie die Presse ausführt, zeigt diese neue „vérité théâtrale“<sup>923</sup> zwei Ebenen der Wirklichkeitserfassung. Die erste bezieht sich auf Gegenständlichkeiten auf der Bühne, die auf die Erfassung der faktischen Wirklichkeit, die „vérité des choses“<sup>924</sup>, abzielen. Die zweite gibt zeitgenössische Verhältnisse, Sitten und das private, familiäre Leben wieder. Das *genre sérieux* bringt in beiden Bereichen entscheidende Neuerungen auf Frankreichs Bühnen.

Die zeitgenössischen Rezeptionsbelege in der Presse geben einen guten Einblick in die Reaktionen der Presse auf den neuen Detailrealismus im *genre sérieux*. Rousseau stellt im *Journal encyclopédique* in seiner Besprechung von *Le fils naturel* das „Tableau des situations domestiques, peint dans la plus exacte vérité“<sup>925</sup> als absolutes Novum heraus. Grimm ist begeistert von der Wirklichkeit des häuslichen Gemäldes in *Le philosophe sans le savoir*: „voilà le vrai goût, voilà la vérité domestique, voilà la chambre, voilà les

---

<sup>917</sup> *Correspondance littéraire* 1765, t. 6: 441.

<sup>918</sup> *Journal encyclopédique* septembre 1776, t. VI: 309.

<sup>919</sup> *Mercure de France* décembre 1774: 113.

<sup>920</sup> *Journal encyclopédique* août 1774, 3e partie: 499. Der Held des Stückes sei außerdem „trop horrible pour être dans la nature.“ *Mercure de France* juillet 1774: 147/148.

<sup>921</sup> *Mercure de France* février 1767: 186.

<sup>922</sup> *Le philosophe sans le savoir*, *Mercure de France* janvier 1766, I: 208.

<sup>923</sup> *Les amants malheureux*, *Journal encyclopédique* juillet 1765, t. V, 2e partie: 63.

<sup>924</sup> In seiner Kritik von *Albert I.* stellt Grimm zufrieden fest: „il a laissé tout le reste conforme à notre temps et à la vérité des choses.“ *Correspondance littéraire* novembre 1772, t. 10: 89.

<sup>925</sup> *Journal encyclopédique* avril 1757, t. III, 2e partie: 129.



actions et les propos des honnêtes gens“.<sup>926</sup> Zum neuen Detailrealismus führt er lobend aus:

(...) voyez avec quel art et quel naturel les plus petits détails sont fondés; à tous les instants de la pièce, on sait l'heure qu'il est. Voyez comme une misère, une montre, une clef devient entre ses mains une machine terrible.<sup>927</sup>

Der Journalist des *Mercure de France* macht sich zum Sprachrohr seiner dramebegeisterten Leserschaft und geht sogar so weit, des höheren „Wahrheitsgehaltes“ wegen Sedaines *Le philosophe sans le savoir*, Diderots *Le fils naturel* und Beaumarchais' *Eugénie* über die Komödien Marivaux' zu stellen.<sup>928</sup> Der Detailrealismus, der bei den genannten wichtigen *dramas* der 1760er Jahre das Lob der Presse findet, wird Falbaires *Le fabricant de Londres* 1770 jedoch zum Verhängnis. Die Rezensenten verurteilen den Versuch des Verfassers, über „mille détails domestiques“, die bei dem Pariser Theaterpublikum im Gegensatz zum Provinzpublikum und dem Ausland als „détails bassement puérils (...) de la petite nature“<sup>929</sup> auf Ablehnung stoßen, eine größere Annäherung an die außerliterarische Wirklichkeit zu erzielen. Alltägliche Gegenstände, unbedeutende Handlungsweisen und spontane Äußerungen, die dem *genre sérieux* einen realistischeren Anstrich geben sollen, lehnen die Kritiker ab, weil sie von diesen als banal und überflüssig eingestuft werden, also nicht direkt der Handlungsfortführung dienen:

Comment peut-on mettre sur la scène une femme qui tricote, & qui laisse échapper une maille, un commis écrivant sur un registre, & disant: *pose zero, avance un?* Ce commis, entouré d'enfants qui jouent, dit à l'un: *Tenez-vous tranquille, petit garçon;* à l'autre, *vous serez donc toujours pendu à ma ceinture!* Dans un autre endroit, la nouvelle épouse de *Vilson* donne un collier à la petite fille, qui s'écrie: *Voyez, comme ça brille, mon papa!*<sup>930</sup>

---

<sup>926</sup> *Correspondance littéraire* 1765, t. 6: 441.

<sup>927</sup> *Ibid.*: 444.

<sup>928</sup> *Mercure de France* juin 1767: 187.

<sup>929</sup> Die Wiener Aufführung seines Stückes in deutscher Übersetzung wird zu einem Riesenerfolg. Die Hauptursache für sein Scheitern in der Heimat sieht Falbaire in der Sittenlosigkeit der Pariser, wie er in dem im *Mercure* veröffentlichten Schreiben an seinen Wiener Übersetzer darlegt: „les détails qui devoient paraître minutieux & puérils à Paris, où les pères voient à peine leurs enfants, ont pû intéresser à Vienne où l'on vit davantage dans l'intérieur de la famille.“ Im Gegensatz zum Pariser zeichne sich das Wiener Publikum durch die „simplicité de ses mœurs, son goût pour la vie domestique, & la vérité avec laquelle il peint la nature“ aus und habe sich deshalb auch für sein *drame bourgeois* begeistern können. *Mercure de France* mai 1772: 163.

Aber nicht nur in Österreich und in Italien, wo E. Caminer eine Übersetzung des *Fabricant de Londres* veröffentlicht, sondern auch auf den französischen Provinzbühnen ist Falbaires Stück erfolgreich, wie ein „Dramomane“ dem *Journal des Théâtres* übermittelt. *Lettre d'un Dramomane, de Province, ce 4 Juillet 1776*, *Journal des Théâtres* 15.6.1776, no. 6: 499.

<sup>930</sup> *Année littéraire* 1771, t. V: 114.

Im Detailrealismus, der nicht nur für Falbaires *drame*, sondern für weitere Misserfolge der frühen 1770er Jahre charakteristisch ist, kann eine Hauptursache für die sinkende Beliebtheit des *genre sérieux* an der *Comédie Française* zu sehen sein. Das Pariser Publikum ist in dieser Hinsicht weitaus stärker traditionsverhaftet als die Zuschauer an den Provinzbühnen oder aber an den deutschsprachigen Bühnen, an denen Falbaires Stücke erfolgreich inszeniert werden.

Auch die Reaktionen der Presse auf die zweite Ebene der Wirklichkeitserfassung im *drame*, die die Darlegung von Moralvorstellungen, Erkenntnissen des Gefühls und des menschlichen Beisammenseins beinhaltet, sind überaus wohlwollend. Die Journalisten bewundern Merciers und Falbaires *dramas bourgeois* aufgrund der von ihnen als ergreifend echt empfundenen Sensibilität der Bühnenhelden. Meister zeigt sich wiederholt beeindruckt von Merciers „vérité d'âme“<sup>931</sup>, der „vérité du sentiment“<sup>932</sup> sowie der emotionalen Tiefe des „tableau moral“ „dont la société ne fournit que trop souvent le modèle“<sup>933</sup>, das in *L'habitant de la Gouadeloupe* so wahr und ausdrucksstark sei, dass es kaum mehr der künstlerischen Ausgestaltung bedürfe.<sup>934</sup> Der Rezensent des *Journal encyclopédique* teilt die Ansicht Meisters. Auch er begeistert sich für die „vérité morale utile“ und die „leçon utile“, die *La brouette du vinaigrier* zeige. Der hohe moralische und soziale Nutzen spreche für die mittlere Gattung, die von daher gesehen sogar außerhalb jeder Kritik stehe: „(...) parce que tout ouvrage qui porte avec lui le caractère de l'utilité sociale, doit en imposer à la critique.“<sup>935</sup>

Die kritische Sichtung der zeitgenössischen Zeitschriftenrezensionen unter den Aspekten Wirkungsästhetik, Abbildungskonzept und „natürlicher“ Stil lässt sich in folgenden Zwischenergebnissen zusammenfassen: Die Hauptvorzüge der mittleren Gattung liegen nach Ansicht der Kritiker in der Wiedergabe der „nature humaine“ einfacher, ehrenwerter Leute, in der Abbildung der „vérité des choses“ im Gesellschaftlichen wie Privaten sowie

---

<sup>931</sup> Hier heißt es weiter: „Quoique cette pièce manque absolument d'action et de pathétique (...), on y trouve encore quelques scènes qui peuvent intéresser, uniquement parce qu'elles inspirent cette candeur et cette vérité d'âme qui caractérisent tous les ouvrages de M. Mercier.“ Ibid.: 85.

<sup>932</sup> *Correspondance littéraire* juin 1782: 159.

<sup>933</sup> *Correspondance littéraire* juin 1782, t. 13: 159.

<sup>934</sup> Vgl.: „(...) un trait d'humanité est si touchant par lui-même; on a tant de plaisir à voir la vertu récompensée, le vice humilié & puni, qu'il semble que des objets si intéressans n'ayent pas besoin de l'artifice du théâtre.“ *Année littéraire* 1786, t. III: 268.

<sup>935</sup> In diesem Sinne betont der Kritiker abschließend: „Avec ces petits changements, l'ouvrage nous paroît être digne du théâtre, parce qu'il y montreroit des caracteres vrais & bien dessinés, & qu'il donneroit une leçon utile; ce qui est absolument nécessaire dans nos ouvrages de théâtre, & ce qui justifiera toujours les drames, contre lesquels nous sommes bien éloignés de nous élever.“ *Journal encyclopédique* septembre 1775, t. III, 3e partie: 494, 503.

in der Darlegung einer lehrreichen „vérité“. Während die Journalisten die einfache, natürliche und wahre Wirklichkeitswiedergabe einmütig loben, reagieren sie mit großem Unwillen auf *deus ex machina*, Anagnorisis und *coup de théâtre*, die sie als Verstöße im Bereich der dramaturgischen Elemente verurteilen:

(...) ces petits moyens obscurs (...) feront toujours regarder le drame romanesque, non pas même comme une invention de notre siècle, mais comme une copie de ce que faisoient nos auteurs inconnus aujourd’hui, & qui avoient précédé les législateurs de notre théâtre, Corneille & Molière.<sup>936</sup>

Auch Verstöße im Bereich der Handlung („romanesque de sa conduite“<sup>937</sup>, „invraisemblances multipliées de l’action“<sup>938</sup> „que l’on supporte dans des romans, & dont la vérité s’accommode difficilement“<sup>939</sup>) werden von den Rezensenten abgelehnt. Auf der Ebene der Figurenzeichnung werden die Gegenüberstellung übergroßer Tugendseelen und schlimmster Bösewichte von den zeitgenössischen Kritikern geahndet, weil sie nach übereinstimmender Ansicht das veristischeres Abbildungskonzept des *genre sérieux ad absurdum* führen:

(...) ce ne peut pas être l’intérêt de ces pièces qui les choque, mais la manière de le traiter, mais ce style contre la nature, mais ces moyens romanesques, invraisemblables, qu’on emploie pour attendrir, & surtout ces vertus factices, ces vices exagérés qu’on peint d’après son imagination exaltée, plus qu’après la vérité, & le ton des mœurs générales.<sup>940</sup>

In der zeitgenössischen Presse ist die Frage nach einem angemessenen Stil für das *genre sérieux* nächster zentraler Kritikpunkt. Die Rezensenten fordern auf sprachlich-stilistischer Ebene Natürlichkeit, Einfachheit und Echtheit in Analogie zum Konzept der wirklichkeitsnäheren Erfassung der außerliterarischen Realität. Dies lässt sich über eine kurze Zusammenstellung aussagekräftiger Zitate Grimms in der *Correspondance littéraire* belegen. In seiner Besprechung des Erfolgsstückes *Le philosophe sans le savoir* hebt der Journalist lobend den „naturel du style“ hervor, mit dem Sedaine genau den richtigen Ton treffe: „ce naturel sans aucun apprêt, c’est l’éloquence la plus vigoureuse

---

<sup>936</sup> *Journal encyclopédique* mai 1775, t.II, 3e partie: 507/508.

<sup>937</sup> *L’indigent*, *Correspondance littéraire* décembre 1782, t. 13: 235.

<sup>938</sup> *Les dangers de l’opinion*, *Correspondance littéraire* février 1790, t. 15: 585.

<sup>939</sup> Siehe hierzu auch die ausführliche Besprechung von Mistelet *De la sensibilité par rapport aux drames, aux romans et à l’éducation*. Paris 1777 im *Journal encyclopédique* novembre 1777, t. VII: 468-480.

<sup>940</sup> *Ibid.*: 475.

sans l'ombre ni de rhétorique.<sup>941</sup> *Clémentine et Desormes* wiederum beeindruckte mit der „vérité de style“ ebenso wie *Le vindicatif*: „Quant au style de cette Pièce, Monsieur, il est naturel, facile, souvent harmonieux, plein de tournures heureuses & de mouvemens vrais.“<sup>942</sup> Auch *Albert I.* gefalle durch „un naturel & sans faux ornemens“.<sup>943</sup> Dasselbe treffe auf *Eugénie* durch „la noble simplicité qui convient à son sujet“<sup>944</sup> zu. *Béverlei* zeige ebenfalls den zu einem *drame bourgeois* passenden Stil, den Grimm folgendermaßen charakterisiert: „A l'égard de son style, il est simple, aisé, facile, tel que le demande un Drame Bourgeois.“<sup>945</sup>

Nach der Wirklichkeitserfassung rückt in den Rezensionen die Frage nach der Aussageabsicht und der Belehrung des *genre sérieux*, das als aufklärerisches Genre die neuen philosophischen Ideen mit einer starken moralischen Didaxis über die Bühne propagieren und vulgarisieren will, in den Mittelpunkt der Diskussion. Bemerkenswerterweise weist die literarische Presse den belehrenden Auftrag entschieden zurück:

Le style sententieux, la morale directe & trop annoncée endorment & fatiguent dans les lieux principalement affectés à nos plaisirs & la ferule toujours en main décèle le pédantisme.<sup>946</sup>

Die Rezeption der Stücke Merciers in der zeitgenössischen Presse ist in diesem Kontext aufschlussreich. Für die Journalisten stellt Merciers „style empoulé & précieux“<sup>947</sup> oder „style boursoufflé“<sup>948</sup> als „mélange de familiarité & d'enflure“ und „langage (...) d'un déclamateur qui, tour-à-tour, se fait enfant ou philosophe“<sup>949</sup> den Gipfel der Geschmacklosigkeit dar. Die Kritik konzentriert sich auf zwei Bereiche: einerseits die moralisierenden und philosophierenden Dialoge, andererseits die familiäre, alltägliche Sprache seiner Bühnenhelden. Die „conversations domestiques et journalières“ erweckten die Illusion

---

<sup>941</sup> *Correspondance littéraire* 1765, t. 6: 438, 441.

<sup>942</sup> *Année littéraire* 1774, t. IV: 265.

<sup>943</sup> *Journal encyclopédique* mars 1775, t. II: 312.

<sup>944</sup> *Journal encyclopédique* octobre 1767, t. VII, 1er partie: 108.

<sup>945</sup> *Année littéraire* 1768, t. VII: 244/245.

<sup>946</sup> *Le vindicatif*, *Journal encyclopédique* août 1774, 3e partie: 496. Fréron bemängelt viele Sätze, die auf sprachlicher Ebene die emotionale Wirkung von *L'orphelin anglais* stark schmälern: „L'ouvrage présente plusieurs traits de sensibilité qui font le plus grand plaisir, mais on est fâché de les voir paraître sous une forme sentencieuse.“ *Année littéraire* 1770, t. IV: 322.

<sup>947</sup> *Le juge*, *Journal encyclopédique* mai 1775, t. II, 3e partie: 508.

<sup>948</sup> Vgl. „Avec son style boursoufflé il contrefait froidement et gauchement la chaleur et l'éloquence de Diderot, et les mots profonds et frappants de Sedaine.“ *Jenneval*, *Correspondance littéraire* 1er décembre 1769, t. 8: 395.

<sup>949</sup> *Le juge*, *Mercure de France* décembre 1774: 114.

einer „extrême vérité“, die beim Zuschauer ein „extrême ennui“<sup>950</sup> hervorrufe. Mercier verfehle sein Ziel, auf sprachlicher Ebene eine größere Authentizität erlangen zu wollen: „(...) c’est la vérité que demande le dialogue & rien n’y ressemble moins“.<sup>951</sup> Er kreierte einen vermeintlich natürlichen Stil, der jedoch als unnatürlich abzulehnen sei:

Ne le dissimulons point, ce style haché & moderne passera quelque jour pour la plus misérable des inventions de notre siècle; & le patient lecteur s’écriera à chaque ligne: *ce n’est pas ainsi que parle la nature*.<sup>952</sup>

Während der neue Sprachstil in Merciers *dramas* zunächst verteufelt wird, wächst dessen Akzeptanz mit den Aufführungserfolgen an der *Comédie Italienne* in den 1780er Jahren. In 1770 amüsiert sich der Kritiker des *Année littéraire* über „M. Mercier qui parle par la bouche de tous ses personnages, & qui moralise jusqu’à la satiété.“<sup>953</sup> In 1786 räumt die Presse Verbesserungen in Merciers Stil ein, der inzwischen weniger „boursoufflé“ und „néologique“ sei.<sup>954</sup> Trotzdem müssen die *Comédiens Italiens* für ihre Inszenierungen der Stücke Merciers Kürzungen vornehmen, um zum Erfolg zu kommen. In *L’habitant de la Gouadeloupe* streichen sie eine „foule de réflexions et de longues moralités, qu’on reprochera toujours à M. Merciers d’avoir trop prodiguées dans ses ouvrages dramatiques“<sup>955</sup>, um den Aufführungserfolg nicht zu gefährden.

Die Rezensionen zum *genre sérieux* zeigen, dass die Journalisten trotz wachsender Zugeständnisse an die junge Zwischengattung in sprachlich-stilistischen Fragen starr auf die traditionellen Wertvorstellungen fixiert bleiben. Den Gipfel der Dichtkunst im Bereich des mittleren Genres erklimmt nach übereinstimmender Ansicht La Harpe mit *Mélanie*. Dieses versifizierte religionskritische *drame* ist nach Ansicht vieler Kritiker unübertrefflich, weil es „toute la force de son génie & toute chaleur de sa versification“ sowie „la plus belle versification“ vorweise.<sup>956</sup> Die sprachliche Vollkommenheit basiere dem klassizistischen Ideal gemäß erstens auf dem Abstrahieren von konkreten, alltäglichen Gegenständlichkeiten und zweitens auf dem Vers als herausragendem Ästhetisierungs- und Stilisierungsmittel. La Harpes *Mélanie* ist eine Ausnahme und

---

<sup>950</sup> Ibid.: 114.

<sup>951</sup> *Le juge*, *Journal encyclopédique* mai 1775, t. II, 3e partie: 508.

<sup>952</sup> *Nathalie*, *Journal encyclopédique* août 1775, t. III, 1er partie: 116.

<sup>953</sup> *Le déserteur*, *Année littéraire* 1770, t. VII: 110.

<sup>954</sup> *L’habitant de la Gouadeloupe*, *Année littéraire* 1786, t. III: 270/271.

<sup>955</sup> *L’habitant de la Gouadeloupe*, *Correspondance littéraire* mai 1786, t. 14: 372.

<sup>956</sup> *Journal encyclopédique* mai 1770, t. IV, 1er partie: 86-104, insb. 87: „(...) mais de tous les *dramas* qu’il (sic. ce genre) a produits aucun, sans exception, n’a mérité les applaudissements, & les succès qu’a eus, & que doit avoir l’intéressante *Mélanie*.“

zeichnet sich durch einen erhabenen Stil aus. Zahlreiche *dramas* werden demgegenüber aufgrund eines niederen Sprachstils verurteilt. Noch in den Jahren vor dem Revolutionsausbruch werden häusliche, familiäre und alltägliche Gespräche auf der Bühne als niedrig und unschicklich abgelehnt, wie sich über eine Reihe von Zitaten aus der literarischen Presse belegen lässt. In 1786 erteilt das *Journal encyclopédique* Née de la Rochelle aufgrund der allzu konkreten Bühnensprache seiner Protagonisten eine Schelte. Der Dialog sei „pédantesque, exagéré au moins, & toujours hors de cette mesure qui nous offre les choses telles qu’elles sont à peu près“ und weise zum Unmut des Kritikers „ce ton de vérité, de ce naturel qui est le premier charme de tous les genres“ auf.<sup>957</sup> Das *drame Clarisse Harlove*, das ein Paradebeispiel für das *genre sérieux* der späten 1780er Jahre ist, wird im *Journal encyclopédique* aufgrund des Stils zerrissen. Der Rezensent verurteilt

(...) ces phrases ampoulées, ces discours à prétention, ces rodomontades de morale, qui manquent leur objet parce qu’elles passent le but, blessent la vraisemblance, & nous créent des personnages fictifs dont les modèles ne se rencontrent point dans la société.<sup>958</sup>

Generell wird die Prosa von den Journalisten als schlicht, unkünstlerisch und platt abgetan. Collé als Neoklassizist geht sogar soweit, Falbaires Sprachstil in *Le fabricant de Londres* als „style d’antichambre de la dernière platitude et de la plus grande grossièreté“<sup>959</sup> rigoros abzulehnen. Versifizierte *dramas* sind aufgrund der Kunstfertigkeit von vornherein bei der literarischen Presse hoch angesehen, die Klang- und Reimqualitäten als „agrémens de la versification“ und „noble simplicité du style“<sup>960</sup> lobend hervorhebt. Am besten veranschaulicht dies Dudoyer de Gastels *Le vindicatif*, welches nach der missglückten Premiere an der *Comédie Française* von der Presse einhellig verrissen wird. In einem Punkt sind sich die Kritiker jedoch einig: Rousseau lobt die „heureuse facilité de style“<sup>961</sup>, La Harpe sowie Fréron zeigen sich von den „vers très heureux“<sup>962</sup> zutiefst beeindruckt.

---

<sup>957</sup> *Clarisse Harlove*, *Journal encyclopédique* nov. 1786, 3e partie: 466.

<sup>958</sup> *Ibid.*: 466/467.

<sup>959</sup> Vgl. Collés Kritik an *Le fabricant de Londres* im *Journal historique*, janvier 1777: 497-501, insb. 499.

<sup>960</sup> *Les honnêtes gens*, *Journal encyclopédique* mars 1769, 2e partie: 302.

<sup>961</sup> *Journal encyclopédique* août 1774, 3e partie: 495-501, insb. 501.

<sup>962</sup> Vgl. *Mercure de France* juillet 1774: 143-149, insb. 147/148 sowie *Année littéraire* 1774, t. IV: 265.

Die Frage, ob sich Vers oder Prosa besser für das *genre sérieux* eignen, löst in der Presse einen Disput aus. Als überraschendes Ergebnis der vergleichenden Analyse zeitgenössischer Rezeptionsbelege in der Presse ist festzuhalten, dass Journalisten, die sich innovativ zeigen und das wirklichkeitsgetreuere Abbildungskonzept ebenso wie die Parteinahme für das ökonomisch erstarkende Bürgertum lobend kommentieren, dennoch versifizierte *dramas* grundsätzlich über Prosastücke stellen und sich damit als unversöhnliche Gegner des neuen „Ungeregelten“ erweisen. Einflussreichster Journalist der großen Gruppierung der „Alten“ ist Fréron, der gegen eine unkünstlerische Prosa wettet, die es jedermann leichtmache, ein *drame* zu verfassen, um schnellen Erfolg beim ungebildeten Publikum zu erzielen:

Il s'est formé depuis quelque temps une opinion ou plutôt une espèce de conjuration d'un certain nombre de Gens de Lettres, qui prétendent qu'il vaut mieux écrire les Drames en prose qu'en vers. Cela est tout simple & s'explique aisément. Si une nation qui n'auroit que des mines de cuivre, s'avisait un jour de mettre le cuivre au dessus de l'or, il seroit aisé de pénétrer le motif de cette préférence. M. Diderot, *grand Poète*, n'a écrit qu'en prose; il faut donc employer la prose plutôt que le vers.<sup>963</sup>

Grimm ist der einzige einflussreiche Journalist, der die Prosa befürwortet. Dies zeigt sich zunächst bei seinen Besprechungen von Diderots *Le fils naturel* und *Le père de famille*. In seiner Kritik von Saurins *tragédie bourgeoise Béverlei* spricht er sich sogar in aller Deutlichkeit für eine Abschaffung der Versifizierung aus:

Je pense que cela n'a pas peu contribué à en affaiblir l'effet; on n'est pas dédommagé du défaut d'énergie et de concision, de la prolixité et du bavardage que la versification entraîne, par ces expressions et tournures prétendues poétiques qu'un homme de goût supporte encore plus difficile.<sup>964</sup>

Dieselbe Meinung vertritt er in seiner Rezension von La Harpes versifiziertem *drame Mélanie*. Mit Blick auf eine größere Wirkung plädiert er für eine der Alltagssprache näherkommende, gleichwohl nicht unkünstlerische „prose dramatique“:

(...) je me suis plus que jamais confirmé dans l'opinion que la vraie tragédie (...) ne pourra être écrite qu'en prose, et ne s'accommodera jamais du langage pompeux, arrondi et phrasier du vers alexandrin. (...) c'est ce vers qui tue à tout moment

---

<sup>963</sup> *Eugénie, Année littéraire* 1767, t. VIII: 318.

<sup>964</sup> *Correspondance littéraire* 15 mai 1768, t. 8: 78.

l'effet, et qui empêche le poète de m'arracher le cœur, de me déchirer les entrailles.<sup>965</sup>

Die Mehrzahl der Journalisten hält im Gegensatz zu Grimm am Vers als höchster und formvollendeter Ausdrucksform fest. Diese Tendenz verstärkt sich in den 1770er Jahren noch in Reaktion auf Merciers *dramas bourgeois*, die an den Provinztheatern zu Aufführungserfolgen werden, jedoch nicht an die *Comédie Française* gelangen. Die Presse übt massive Kritik an Merciers sentenzenhafter Prosa, die sie als stark moralisierend-philosophierend sowie familiär-alltäglich abtut. Die Kritik an Mercier ist Hauptursache für gravierende Beliebtheitsverluste des *genre sérieux* in den 1780er Jahren.

„Le retour à l'antique“ vollzieht sich auf sprachlich-stilistischer Ebene im Revolutions-theater dann mit der Rückkehr zum Alexandriner des traditionellen Tragödientyps in antikisierenden Römertragödien. Das Publikum, für das das bürgerliche Trauerspiel Gattungskonventionen folgend in Prosa geschrieben sein sollte, wendet sich entschieden gegen eine Rückkehr zur Versifizierung im Bereich der mittleren Gattung. Layas *Falkland*, das als verspäteter Anknüpfungsversuch an die verifizierte *tragédie bourgeoise* der 1770er Jahre angesehen werden kann, fällt beim Revolutionspublikum durch.

#### IV. ZUSAMMENFASSUNG

Das Hauptaugenmerk vorliegender Studie liegt auf der kritischen Sichtung zeitgenössischer Dokumente zur Rezeption des *genre sérieux* über die führenden Journale der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ziel ist es, den Stellenwert der 1757 mit Diderots *Le fils naturel* ins Leben gerufenen dramatischen Zwischengattung für die Zeitgenossen aus Rezensionen der Kenner der französischen Theaterszene herauszuarbeiten.

Ausgangspunkt für die rezeptionsästhetische Zugangsweise ist die Tatsache, dass das *genre sérieux* als entscheidende dramatische Neuschöpfung des 18. Jahrhunderts heutzutage in den einschlägigen Literaturgeschichten und Handbüchern bestenfalls knapp abgehandelt und seine Bedeutung insgesamt als sehr gering eingestuft wird. Signifikanterweise wird es auf eine Handvoll Stücke reduziert, zu denen die beiden mustergültigen *dramas* des Gattungsschöpfers Diderots, *Le fils naturel* und *Le père de*

---

<sup>965</sup> *Mélanie, Correspondance littéraire* février 1770, t. 8: 460-461, insb. 461.



*famille*, zählen. Diderot ist als anerkannter Aufklärer und Enzyklopädist für Zeitgenossen wie Forscher omnipotent. Als weiterer Autor wird Beaumarchais mit seinem *drame Eugénie* genannt. Seitens der Literaturwissenschaft wird den insgesamt drei von ihm verfassten *dramen* nur bedingt Aufmerksamkeit zuteil. Das Interesse gilt dem Verfasser von *Le mariage de Figaro*, der größten Komödie des 18. Jahrhunderts. Der dritte, ausschließlich *dixhuitiémistes* bekannte Autor ist Mercier, der die meisten *dramen* verfasst hat, heute jedoch zumeist nur mit *La brouette du vinaigrier* erwähnt wird.

Die beschriebene Textausgangsbasis ist minimal. Die Aufführungskritiken belegen, dass die Textgrundlage sehr viel breiter ist. Meine Nachforschungen in den vier führenden Journalen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben Kritiken aufgespürt, die unmittelbar auf die Premieren folgen und häufig spontane Reaktionen des Publikums wiedergeben. Ausgangspunkt meiner Studie sind die Rezensionen von Grimm/Meister in der *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, von Rousseau im *Journal encyclopédique ou universel*, von La Harpe im *Mercure de France* sowie von Elie Fréron in der *Année littéraire*. In ihren Rezensionen kommentieren die bekannten Journalisten über eine Spanne von fast einem halben Jahrhundert hinweg *drame*-Aufführungen in Paris (*Comédie Française, Théâtre Italien*) und der Provinz (Bordeaux, Lyon). Die Journale vertreten unterschiedliche Ausrichtungen, wobei deutlich wird, dass die Stücke der dramatischen Zwischengattung in allen Journalen auf polemische Kritik stoßen. Grimm ist seinem Freund Diderot und dessen beiden *dramen* *Le fils naturel* und *Le père de famille* gegenüber uneingeschränkt wohlwollend eingestellt. Mit dem nachlassenden Interesse für das *genre sérieux* nach den frühen Erfolgen Sedaines (*Le philosophe sans le savoir*) und Falbaires (*L'honnête criminel*) distanziert sich nicht nur die *Correspondance littéraire*, sondern auch die Presse insgesamt zunehmend von der Subgattung *drame bourgeois*, die gesellschaftliche Missstände im *Ancien Régime* anspricht und den Aufstiegswillen des fleißigen Bürgers thematisiert. Auch die Kritik an der formal-ästhetischen Ausgestaltung der *dramen* wächst, wobei sich die Kritiker als Traditionalisten und späte Anhänger der *Anciens* zu erkennen geben.

Insgesamt wurden ca. 250 Rezensionen gesammelt, um die zeitgenössische Breitenwirkung des *genre sérieux* auf einer ausreichenden Basis verlässlicher empirischer Daten zu eruieren. Die beiden Aufklärungsorgane *Correspondance littéraire* und *Journal encyclopédique* veröffentlichen die meisten Rezensionen, wobei sie die Subgattung *drame bourgeois* signifikanterweise häufig ihrer Leserschaft vorstellen. Sie veröffentlichen wohlwollende Kritiken zu den bedeutendsten Stücken: zu Falbaires

*L'orphelin anglais*, zu Merciers *La brouette du vinaigrier*, *Le juge* sowie *L'indigent*. Es fällt auf, dass Grimm in seiner Privatkorrespondenz für die gekrönten Häupter Europas größere Freiheiten hat. Er berichtet von Probeinszenierungen an den Privattheatern einflussreicher Aristokraten, an denen Stücke wie *La Harpes Mélanie* oder Saurins *Béverlei*, zwei versifizierte *tragédies bourgeoises*, erfolgreich durchgeführt werden. Aus den Rezensionen Grimms geht klar hervor, dass Aristokraten entgegen gängiger Annahmen der historisch-soziologischen Forschung Förderer des *genre sérieux* sind und die bürgerliche Familienideologie sowie den Empfindsamkeitskult befürworten. Grimm empfiehlt seiner Leserschaft ausdrücklich zum *drame bourgeois* zählende Stücke, die eine starke pro-bürgerlicher Ausrichtung haben: *Albert I.*, *Le philosophe sans le savoir*, *Le fabricant de Londres*. Noch einen Schritt weiter geht er in seinem Engagement für aufklärerische Inhalte, die sein Eintreten für das *genre sérieux* und dessen Subgattung *drame philosophe* mit Stücken wie *L'honnête criminel* erklärbar machen.

In *Falbaires* Skandalstück steht im Mittelpunkt ein Hugenotte, der zum tugendhaften Helden erhoben und als Galeeersklave von seinen aristokratischen Freunden befreit wird. In der Regel verhält es sich mit den Journalisten häufig so, dass sie die neuesten Produktionen des *genre sérieux* an der *Comédie Française* schlecht bewerten, weil sie in den innovatorischen Stücken eine Gefahr für das traditionelle Erbe an Bühnenstücken sehen und weil sie die tradierten Normen sprengen könnten. Der königliche *Mercure de France* verzichtet nach ersten Berichten von Diderots *Le fils naturel* und *Le père de famille* ganz auf Kritiken zum aufstrebenden *genre intermédiaire*. Sein Schweigen bricht er erst acht Jahre später anlässlich des überragenden Bühnenerfolges von Sedaines *Le philosophe sans le savoir*.

Die Presse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist in Frankreich als Medium der öffentlichen Meinungsbildung fester Bestandteil des Kulturbetriebs. Die Zeitschriften erzielen hohe Auflagen und werden über Lesekabinette, Clubs oder auch über Bibliotheken einem breiteren Lesepublikum zugänglich gemacht. Damit stellen sie eine preiswerte Alternative zu den kostspieligen Büchern dar. Die Theaterkritiken dominieren in den Zeitschriften. Hauptgrund hierfür liegt in der *théâtromanie*, der großen Begeisterung von *tout Paris* sowie den Provinzstädtern. Schauspielhäuser sind im 18. Jahrhundert privilegierte Stätten für Unterhaltung und Kultur. Das Stammpublikum an der *Comédie Française* als wichtigster Bühne setzt sich sowohl aus adligen als auch aus bürgerlichen Theatergängern zusammen, die in der Regel gleich mehrere Male

hintereinander dieselbe Aufführung besuchen. Populärere Schichten drängen an die *Comédie Italienne* und die Provinzbühnen.

Die Kritiken sind für das Theaterpublikum wichtige Informationen, die ihr zur Voraborientierung dienen. Die Leser der hier untersuchten Journale sind engagierte Theaterbesucher. Die nachfolgenden Ergebnisse aus den Einzelanalysen, die *dramas* des Untersuchungszeitraumes von 1757 bis 1800 umfassen, machen deutlich, dass sich die Kritiker als Kenner verstehen. Im Zuge dessen zeigen sie sich häufig nicht als *porte-parole* der Leser, sondern nehmen eine Gegenposition zur vorherrschenden Publikumsmeinung ein. Dies betrifft vor allem die Kritiken zur Auffächerung des *genre sérieux* in die Subgattungen *drame philosophique*, *drame bourgeois*, *tragédie bourgeoise* und *drame sentimental*. Die Diskussionen um die Subgenres gehen einher mit dem großen Interesse der Journalisten am *genre sérieux* als Modegattung. Diderots Gattungsschöpfung bleibt erstaunlicherweise über Jahrzehnte hinweg für die Journalisten ein Novum, das veränderte Inhalte, eine neue Sprache sowie ungekannte Inszenierungspraktiken auf die Bühnen bringt und dank seiner sich stärker bzw. schwächer ausbildenden Untergattungen veränderbar bleibt. Hierin ist ein wesentlicher Vorzug des *genre intermédiaire* für die Zuschauer und Schauspieler jener Zeit zu sehen. Die große Wandlungsfähigkeit bringt dem *genre sérieux* Aufführungserfolge, ist aber letztendlich mitunter auch schuld daran, dass die Autoren die dramatische Zwischengattung dem Verdikt des Publikums folgend einer Kommerzialisierung unterziehen und diese in den 1770er Jahren häufig zu werbewirksamen Rührstücken abflacht.

Das *genre sérieux* mit seinen Hauptsubgattungen *drame philosophe*, *drame bourgeois*, *tragédie bourgeoise* und *drame sentimental* wird von den Kritikern vor allem deshalb als modern angesehen, weil es eine spektakuläre Wirkungsästhetik mit sich bringt. Die Rezensionen geben detailliert Aufschluss über neue und gelungene Inszenierungspraktiken (*tableau comble*, *tableau stable*), mit denen sie Zuschauer ins Theater locken.

Personelle Veränderungen bei den untersuchten Journalen führen dazu, dass die *drame*-Rezensionen von 1777 an deutlich zurückgehen. Der Chefredakteurwechsel bei der *Année littéraire* zu Stanislas Fréron in 1776 und zu Pankouke beim *Mercure de France* im darauffolgenden Jahr führt zu einer Reduzierung der kulturellen Berichterstattung. Überraschenderweise profitiert das *genre sérieux* von diesem Wechsel, weil ihm scharfe Negativkritiken, die in beiden Journalen zuvor teilweise stark dominieren, in der Folge erspart bleiben. Mit der *Correspondance littéraire* und dem *Journal encyclopédique* konzentriert sich die Beschäftigung mit dem *genre sérieux* auf die beiden

renommiertesten Aufklärungsblätter. Allerdings geht auch hier der Anteil an Theaterkritiken mit den Jahren stark zurück zugunsten einer breiteren Erfassung des kulturellen Tagesgeschehens in beiden Organen. Bei der *Correspondance littéraire* ist der Chefredakteurwechsel von Grimm zu Meister in 1773 für die Rezeption des *genre sérieux* von Nachteil. Grimms Hauptinteresse liegt von vornherein in der journalistischen Auseinandersetzung mit all jenen *dramas*, deren Aufführung an der *Comédie Française* von der königlichen Zensur behindert oder gar untersagt wird: Das betrifft die Stücke *L'honnête criminel* und *Mélanie*, die ihrer Religionskritik wegen mit Aufführungsverbot belegt werden, oder *Le philosophe sans le savoir* und *Albert I.*, denen aufgrund der stärker pro-bürgerlichen Ausrichtung die Zensur die Premieren untersagt und aufschiebt. Die starke Fixierung auf Inszenierungsberichte führt ab Ende der 1770er Jahre generell dazu, dass nicht zur Aufführung gelangende *dramas*, die ihres aufklärerischen oder pro-bürgerlichen Gehaltes aus heutiger Sicht aufschlussreich sein könnten, keine Erwähnung mehr finden. Mit der zunehmenden Kommerzialisierung wächst der Druck auf die Redakteure, zeitnah vom aktuellen Theatergeschehen zu berichten. Dennoch reicht die Dokumentationsbasis aus, um einen verlässlichen Eindruck von der Rezeption des *genre sérieux* in der Presse bis zum Ausbruch der Revolution zu vermitteln. Für die Revolutionsphase liegen eingehende Theaterkritiken Etiennes/Martainvilles und Collés vor, die klare Indizien dafür liefern, dass sich das *genre intermédiaire* radikalisiert und an der Verurteilung gesellschaftlicher Missstände im *Ancien Régime* partizipiert. Die mit zwei Jahrzehnten Verspätung zu dieser Zeit endlich auf die Bühnen gelangenden religionskritischen *dramas* tragen viel zur späten Anerkennung des *genre sérieux* bei.

Die quantitative Erfassung der Theaterkritiken belegt, dass alle Uraufführungen an der *Comédie Française* sowie ab den 1780er Jahren auch an der *Comédie Italienne* nahezu lückenlos und komplett besprochen werden. In der Regel geschieht dies gleichzeitig und parallel in mehreren Zeitschriften. Bei einem *ranking* der Stücke, die die meisten Besprechungen in der Presse erzielen, sind die bekannten *dramas*, die bis heute in den Literaturgeschichtsbüchern genannt werden, überraschenderweise allerdings nicht auf den vorderen Plätzen zu finden. Die öffentliche Diskussion um das *genre sérieux* dominieren Stücke, die inzwischen völlig vergessen sind, wie *Le fabricant de Londres*, *Le vindicatif*, *L'école des mœurs*. Es handelt sich um Misserfolge, die in der konservativen Presse weidlich ausgeschlachtet werden und der Anerkennung der jungen Zwischengattung stark zum Nachteil gereichen. Große Aufführungserfolge wie *Le philosophe sans le savoir*, *Béverlei* oder *Lucie* werden demgegenüber von der Presse

teilweise übergangen. Ihre Rezeption bleibt damit hinter der Aufnahme durch die Theaterbesucher zurück. Dennoch darf der Beitrag der Presse für die Verbreitung des *genre sérieux*, das binnen kurzer Zeit einen festen Platz im Repertoire der *Comédie Française* hat, nicht unterschätzt werden. Insbesondere im Zeitraum von 1768 bis 1776 veröffentlichen die Journalisten eine Vielzahl an Aufführungsberichten, zudem besprechen sie aber auch eine ganze Reihe von *dramas*, die im Druck erschienen sind, ohne je aufgeführt worden zu sein. Damit weckt die literarische Presse das Interesse ihrer Leserschaft am *genre sérieux* und tritt darüber hinaus teilweise offen für die Annahme weiterer *dramas* durch die *Comédiens Français* ein. Die Journalisten ebnen den Weg für die *Comédie Italienne*, die in den späten 1770er Jahren Merciers *dramas* mit großem Erfolg in Paris zeigt und mit ihren *drame*-Inszenierungen gleichauf mit dem höchsten königlichen Schauspielhaus ist. In der Rangfolge der Subgattungen des *genre sérieux* wird ersichtlich, dass ab Mitte der 1770er Jahre die Kritiker das *drame sentimental* favorisieren, in dem Empfindsamkeit und Tränenkult dominieren. Mit dieser Präferenz fungieren sie als *porte-parole* des Publikums. Daneben gilt das Hauptinteresse Stücken des *drame philosophe*, wie *L'honnête criminel* und *Mélanie*, die als verbotene religionskritische Stücke Berühmtheitsstatus im *Ancien Régime* der zweiten Jahrhunderthälfte erlangen. Sie werden in allen vier Journalen, teilweise sogar mehrfach besprochen. Das Interesse der Presse an diesen beiden Skandalstücken hält unvermindert bis zur späten Inszenierung zur Revolutionszeit an. Die Presse begleitet die Gattungsentwicklung des *genre sérieux* kritisch-räsonierend und wirkt überdies aufgrund der eindeutigen Positionen, die die Journalisten beziehen, stark meinungsbildend. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die gesammelten Rezeptionsbelege ein konstantes Interesse am *genre sérieux* bekunden, das als innovatorische Dramengattung Aufmerksamkeit erregt.

Die untersuchten Journale sind Träger der öffentlichen Diskussionskultur um die umstrittene dramatische Zwischengattung, die vielen Journalisten zu innovatorisch erscheint. Die Streitkultur, die sich anhand der Rezensionen verfolgen lässt, ist ein Spätausläufer der *Querelle des anciens et des modernes*. Eine neue Gattungsschöpfung wie das *genre sérieux*, das von vielen Anhängern als willkommene Auflockerung der in alten Mustern erstarrten, für viele langweilig gewordene Komödien und Tragödien begrüßt wird, ruft Neuerer wie Traditionalisten auf den Plan, die um die weitere Gültigkeit der *doctrine classique* miteinander ringen.

Bei den Journalisten tritt die persönliche Meinung gepaart mit einem starken Personalismus in den Vordergrund. Ausnahmslos lassen sich Pierre Rousseau, Friedrich-Melchior Grimm, Elie Fréron oder La Harpe von persönlichen Vorlieben lenken. Das Bemühen um eine sachliche Diskussion ist kaum feststellbar. *Drame*-Verfassern, mit denen sie sich nicht gut stellen wollen, erteilen die Rezensenten böse Seitenhiebe. Fréron als erklärter Anti-Aufklärer lästert aufs Heftigste über Diderot. Die gravierendsten persönlichen Verunglimpfungen muss Beaumarchais hinnehmen, der von allen Seiten angefeindet und als wohlhabender Günstling der Mme Pompadour sowie als *parvenu* diskreditiert wird. In der Beleidigung seiner Person kann eine wesentliche Ursache dafür gesehen werden, dass seine beiden *dramas* der 1770er Jahre (*Eugénie, Les deux amis, ou le négociant de Lyon*) nicht den Durchbruch auf der Bühne schaffen und ebenso wie sein drittes *drame* *L'autre Tartuffe ou la mère* bis heute der angemessenen Würdigung harren. Bezogen auf die Beurteilung der *dramas* lassen sich abgesehen von den persönlichen Polemiken folgende, für alle Rezensionen typische Hauptkritikpunkte auflisten, die deutlich machen, wie eingehend sich die Journalisten mit den Stücken und deren Inszenierungen auseinandersetzen. Sie hinterfragen Originalität des Stoffes, Stringenz und Logik der Handlung, Figurenzeichnung, Regelmäßigkeit, dramatische Aufbau- prinzipien (*deus ex machina, Anagnorisis*), Stil (Vers/Prosa), *drame*-typische Elemente (*condition, sensibilité, vertu*) und schließlich die Aufführung selbst (*tableau*, Bühnenbild, Spiel der Akteure) nebst Publikumsreaktionen.

Ausgehend von ca. 250 Rezensionen habe ich einen Stückeindex erstellt, der 65 *dramas* umfasst, der am Schluss dieser Studie abgedruckt ist. Die genannten Stücke sind über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren, von 1757 bis 1800, im Druck erschienen bzw. aufgeführt worden. Damit wird bei Weitem der rein quantitative Rahmen der traditionellen, seit Generationen überaus restriktiven Stückeauswahl gesprengt. Zugleich wird aber auch die unübersichtliche, ausufernde Stückeliste, die Felix Gaiffe in seinem mehr als ein Jahrhundert alten Standardwerk *Le drame en France au XVIIIe siècle* (1910) als Anhang mitliefert, sinnvoll eingegrenzt. Ich veröffentliche den Stückeindex, um nachfolgenden Studien zum *genre sérieux* eine zuverlässige Textbasis zur Verfügung zu stellen. Der Korpus, den ich erstellt habe, listet eine überschaubare Menge signifikanter *dramas* auf, die zum Teil große zeitgenössische Erfolge waren. Zugleich beinhaltet er aber auch Stücke, die vernichtende Misserfolge waren. Wie die vergleichende Analyse der wichtigsten Kritiken aus den zeitgenössischen Journalen verrät, sind es teilweise eher die Misserfolge, die von großer Bedeutung für die Gattungsbildung und -entwicklung

des *genre sérieux* sind. Die an der *Comédie Française* inszenierten *dramas* sind ein Unterhaltungsangebot an die Logenbesitzer sowie vor allem an das stimmungswaltige *parterre*. Autoren wie Schauspieler stehen unter Erfolgszwang und müssen den Geschmack des Publikums treffen. Dies misslingt Anfang der 1770er Jahre den Theatermachern mit den gezeigten *dramas*. Dem Diktat der Zuschauer folgend, führen Autoren gemeinsam mit den Comédiens Français in den 1780er Jahren kontinuierlich Kurskorrekturen herbei. Soviel gilt es festzuhalten: Diderots Dramenschöpfung kann entgegen bisheriger Annahmen nicht als erfolglose Zwischengattung abgewertet werden. Die vergleichende Analyse zeitgenössischer Rezeptionsbelege aus der Presse zeigt dies anhand einer ganzen Reihe signifikanter *dramas*, die beispielhaft stehen für gelungene *drame*-Aufführungen, die in Paris zunächst an der *Comédie Française*, dann am *Théâtre Italien* und parallel dazu an den führenden Provinzbühnen den Zuspruch eines begeisterten Theaterpublikums finden.

Die Ansicht, der eigentliche Produktionszeitraum beschränke sich auf den Zeitraum 1765 bis 1775, ist damit widerlegt. Auch die These, das *genre sérieux* habe mit der Revolution ihr rasches Ende gefunden, lässt sich nicht halten. Mein von den Stückerezensionen in den genannten führenden vier Journalen ausgehender Stückekorpus umfasst die Jahre 1757 bis 1800. Die Attraktivität des *genre sérieux* auf Frankreichs Bühnen reicht jedoch über diesen Zeitraum noch ein halbes Jahrhundert hinaus. Der letzte große Aufführungserfolg für die mittlere dramatische Gattung ist mit Mme Molés *Misanthropie et repentir* (1800) überragend, so dass dieses *drame* bis zur Jahrhundertmitte im Repertoire der *Comédie Française* bleibt. *Le philosophe sans le savoir* (1765), das erfolgreichste *drame* wird bis Ende des 19. Jahrhunderts auf der höchsten französischen Bühne gespielt, also ein Jahrhundert nach dem vermeintlichen Untergang des *genre sérieux*. Aus den Pressestimmen geht außerdem klar hervor, dass die grundlegenden politischen Umwälzungen der Revolution von 1789 dem mittleren dramatischen Genre zu einem Neuaufschwung verhelfen. Stücke, die im *Ancien Régime* als religionskritisch gelten und mit Aufführungsverbot belegt sind (*L'honnête criminel*, *Mélanie*), erregen bei ihren Inszenierungen großes Aufsehen. Mit der Revolution wird es endlich möglich, diese der Subgattung *drame philosophique* zugehörigen Stücke mit zwei Jahrzehnten Verspätung uraufzuführen. Die Aufführungen kommen beim Publikum an. Die Stücke werden nicht als veraltet bewertet. Zudem gibt es eine Reihe von *dramas bourgeois*, die in radikalisierten Neubearbeitungen, bei denen die pro-bürgerliche Ausrichtung des *genre*

*sérieux* stärker ins Zentrum rückt, nun erfolgreich auf die Bühne gelangen (*Le paysan magistrat*).

Im ersten Untersuchungsteil werden die erfassten ca. 250 Rezensionen sechs zeitlichen Rezeptionsphasen folgend mit konkreten Textbeispielen aus den besprochenen *dramas* konfrontiert, die relevant für die Gattungsentwicklung sind. In der Anfangsphase (1757-1766) stehen Diderots *Le fils naturel*, *Le père de famille* sowie Sedaines *Le philosophe sans le savoir* im Zentrum. Das Interesse an diesen drei für die Zeitgenossen völlig neuartigen Stücken ist immens. Gattungsdiskussionen zur Abgrenzung von Tragödie und Komödie dominieren. *Le fils naturel* ist als Musterstück für die Kritiker vor allem aufgrund der Thematik ein Novum. Das Stück zeigt ein Liebeskarussell, bei dem melancholische, weinerliche Protagonisten schlimmste emotionale Wirrungen durchleben und Todessehnsüchte haben. Auch bei *Le père de famille* finden Tränenkult und Empfindsamkeit das Lob der Journalisten. Bei Sedaines *Le philosophe sans le savoir* liegt der Schwerpunkt auf der Befürwortung der Kaufmannsideologie und des wirtschaftlich tüchtigen überseeischen Händlers. Die pro-bürgerliche Ausrichtung wird einhellig begrüßt.

In der zweiten Rezeptionsphase (1767-1770) erlebt das *genre sérieux* beeindruckende Erfolge an der *Comédie Française*. Es wird als eine das dramatische Spektrum sinnvoll ergänzende Gattung anerkannt. Die Subgattung *drame philosophe* mit den verbotenen religionskritischen Stücken *Mélanie* und *L'honnête criminel* findet Zuspruch beim Publikum wie bei der Kritik. *Drame bourgeois* und *drame philosophe* als Unterformen des *genre sérieux*, die die kleinbürgerliche Lebensweise propagieren sowie Missstände im *Ancien Régime* kritisieren, stoßen auf Akzeptanz in der Presse. Mit dem großen Erfolgsstück Saurins *Béverlei* nimmt das *genre sérieux* eine spektakuläre Wende. Der Spieler, der seine Familie ruiniert hat, will seinen Sohn erdolchen. Die Presse berichtet von einem Sensationserfolg dieser *tragédie bourgeoise*, die den Schrecken auf die Bühne bringt.

Die dritte Phase (1770-1776) ist geprägt von Misserfolgen an der *Comédie Française* und der Debatte um Mercier. Vorgestellt wird die journalistische Rezeption zweier für diese unterschiedlichen Entwicklungslinien stehenden *dramas*: Dudoyer de Gastels *Le vindicatif* und Merciers *Le juge*. *Le vindicatif* ist ein typisches Beispiel für all jene *dramas*, die ältere Erfolgsstücke (*Béverlei*) variieren und als anspruchslose Unterhaltungsliteratur die Zwischengattung in die Krise führen. Der Erfolg beim zweiten Anlauf an der *Comédie Française* ist starken Modifikationen und dem emotionsgeladenen Spiel Mlle Dolignys



und Molés zu verdanken. Die starke Polarisierung zwischen Gut und Böse empfindet das Publikum als unterhaltsam. Erfolgsgarant ist die attraktive weibliche *vertu persécutée*. Hinzu kommt die umjubelte Szene mit dem verzweifelten Sünder im Kerker. Das *genre sérieux* entfernt sich mit diesem Thriller deutlich von seinen Anfängen.

*Tragédie bourgeoise* und *drame sentimental* ergänzend kommt in der dritten Rezeptionsphase das *drame bourgeois* Merciers mit *Le juge* an die Bühne. Im Zentrum steht die Darlegung der beruflichen *condition* des Richters. Genrekonventionen folgend, entpuppt sich dieser als natürlicher Sohn des *Comte*, der vor Gericht steht, weil er einem *laboureur* das Grundstück wegnehmen will. Kleinbürger (*laboureur*) und Großbürger (Richter) vereinen sich im Namen des Rechtes gegen den Adligen (*comte*). Die Presse lobt die „utilité sociale“ des Stückes, dennoch überwiegt die Kritik. Die sozialkritische Aussage gehöre in die Anfänge des Feudalismus und sei unoriginell. Die Handlung wird als langweilig verurteilt. Diese vernichtende Kritik ist mit verantwortlich für Merciers Scheitern, mit seinen Stücken an die *Comédie Française* zu gelangen.

In der vierten Rezeptionsphase (1777-1788) spaltet sich das Interesse der Presse, die Aufführungen Merciers an der *Comédie Italienne* ebenso kommentiert wie die Inszenierungen neuer Erfolgsdramen an der *Comédie Française*, die familiäre Konflikte abhandeln, ohne nationale oder ökonomische Themen anzuschneiden. Monvels *Clémentine et Desormes* (1780) ist ein schlagender Beweis für die Wandlungsfähigkeit des *genre sérieux*, die ihm über Jahrzehnte hinweg Erfolge einbringt. Das Stück ist ein *drame sentimental*, das in Anlehnung an erfolgreiche Gattungsmuster nun sogar eine gedoppelte *vertu persécutée* zeigt. Monvel tritt für die Rechte der Frau ein, was ihm die Presse verübelt. Die Journalisten konzentrieren sich in ihrer wohlwollenden Berichterstattung auf die flotte, spannende Handlung gepaart mit flüssigen Dialogen. Sie sehen einen Fortschritt darin, dass das *genre sérieux* unterhaltsamer ist und Anspielungen auf die gesellschaftliche Wirklichkeit fehlen. In der vierten Rezeptionsphase ist damit das *drame sentimental* zur führenden Subgattung des *genre sérieux* aufgestiegen.

Die fünfte Rezeptionsphase (1789-1792) belegt, dass das *genre sérieux* mit der Revolution nicht untergeht, sondern im Gegenteil ein *comeback* erlebt. Alte Stücke werden wieder in den Spielplan aufgenommen (*Le fils naturel*) oder in ihrer Kritik am *Ancien Régime* radikalisiert (*Le paysan magistrat*). *Drames philosophes*, die aufgrund der Religionskritik mit Aufführungsverbot belegt waren, können nun endlich gezeigt werden (*L'honnête criminel*, *Mélanie*). Daneben gibt es eine beachtliche Anzahl an Neuerscheinungen, die für die anhaltende Attraktivität des *genre sérieux* sprechen, das sich

kontinuierlich verändert. Die Protagonisten zeigen anstelle sanfter Rührung quälende Erschütterung und finden das Lob der Presse. Die neuen *dramas* greifen mit der Anklage von Sklaverei, Verfolgung Andersdenkender und der Protestantismusproblematik (*L'esclavage des noirs*, *Les dangers de l'opinion*, *Jean Calas*) aktuelle Themen auf, die von der Presse einhellig begrüßt werden.

Aufschlussreich ist die Rezeptionskette zu einem Skandalstück des *genre sérieux*. Es liegen ausführliche Pressestimmen zu den Aufführungen von Falbaires *L'honnête criminel* vor: 1768 am Privattheater der Duchesse Villeroy und am Hoftheater von Versailles bei der Königin sowie 1790 am *Théâtre de la Nation*. Das Stück wird an den wichtigsten Provinzbühnen aufgeführt, die nicht der strengen Zensur unterliegen. Die Kommentare geben zu erkennen, dass dieses *drame philosophe* über lange Jahre hinweg die Presse begeistert. Hierfür gibt es mehrere Gründe: Erstens die Versifizierung mit fließenden, leichten Reimen bei einer delikaten Sprache, die überlange Maximen vermeidet und sich auf kurze philosophische Erörterungen beschränkt, zweitens die weibliche *vertu persécutée*, der ein Misanthrop gegenübersteht. Dieser Kontrast gefällt Publikum wie Kritik. Dritter Erfolgsgarant ist die Heroisierung des tugendhaften bürgerlichen Protestanten, der im *Ancien Régime* nicht gezeigt werden durfte. Vierter und entscheidender Punkt ist das gelungene Ensemblespiel. An fünfte Stelle tritt die Weinerlichkeit. Allerdings vollzieht sich in der Empfindsamkeit ein Wandel: Der süße Tränenfluss wird durch bittere Tränen ersetzt, die der Anblick des gefangenen Protestanten in Lumpen auslöst. Die Kritiker sind sich einig, dass eine Rückbesinnung auf die grausame Wirklichkeit der Revolutionsjahre durch diesen schreckenvollen Anblick reduziert werden müsse.

Die letzte Rezeptionsphase reicht bis ins 19. Jahrhundert hinein. Weitere bedeutende Premieren finden statt (*La jeunesse du duc de Richelieu*, *Falkland*). Das *genre sérieux* hat wieder Erfolg. Die Beliebtheit steigt drastisch mit Mme Molés *Misanthropie et repentir* an, das eine ganze Reihe dramatischer Supplemente nach sich zieht, die am Riesenerfolg partizipieren. Mme Molés *drame sentimental* ist eine Adaptation aus dem Deutschen von Kotzebue. Für die Kritiker ist die französisierte Bühnenversion Mme Molés besser als das Original. Die Autorin hat das Stück mit ihrem französischen Geschmack verfeinert, drastische Kürzungen vorgenommen und den Sprachstil über eine angenehme Leichtigkeit aufgewertet. Die weibliche Hauptfigur hat sie in ihrer Charakterisierung moralisch korrigiert. Aus einer leichtsinnigen Ehebrecherin hat sie eine zutiefst reuende Frau gemacht. Die Kritik spaltet sich in zwei Lager, bei der den Befürwortern Mme

Molés ultrakonservative Kritiker gegenüberstehen. Es handelt sich hierbei um eine kleine literarische Debatte, Spätausläufer der *querelle des anciens et des modernes*. Die Presse, die auf der Seite der Autorin steht, befürwortet die temporeiche Handlung und die Kontrastierung der sympathischen Ehebrecherin mit ihrem als Misanthrop abstoßenden Mann. Höhepunkt des *drame* ist das doppelte Schuldgeständnis der Eheleute, die über die Fehler der Vergangenheit hinwegsehen und wieder zusammenkommen. Der ernsthaften Behandlung des Ehebruchs hat Mme Molé zu verdanken, dass die konservativen Kritiker zu guter Letzt schweigen. Ihren Anhängern gefällt der tolerante Umgang mit der Ehebrecherin, die als neue weibliche *vertu persécutée* Publikum wie Kritiker begeistert. Das *genre sérieux* ist wandlungsfähig und wird thematisch ausgedehnt auf die Darstellung einer Ehe mit tiefen Rissen.

Vier Fragen stehen in der Zeitschriftenrezeption zur Gattungsfestlegung des *genre sérieux* im Zentrum der öffentlichen Debatte. Die erste Frage betrifft die Hierarchie der dramatischen Gattungen. Die Presse beobachtet den Entwicklungsgang der mittleren dramatischen Gattung genau und registriert, welches Subgenre aktuell ist. In der Anfangseuphorie stellen die im Dienst der progressiven literarischen Kräfte stehenden Journalisten *drame sentimental* und *drame bourgeois*, die Empfindsamkeits- und Tugendkult propagieren und den wirtschaftlich erfolgreichen Bürger ins Zentrum rücken, über die Komödie. Dieses erstaunlich positive Urteil wird von der Presse in der Folge angesichts des Aufkommens der *tragédie bourgeoise*, die einen tödlichen Ausgang nimmt und den Betrachter stark erschüttert, allerdings revidiert. Schließlich wird das *genre sérieux* gemeinsam mit dem *drame lugubre*, das die Journalisten als „Horrorszenarium“ einstufen, als defizitäre Gattung abgewertet. Die zweite Frage bezieht sich auf die Gattungsbezeichnung. Bereits früh plädieren die Kritiker für „drame“ oder „drame bourgeois“ als Gattungsetikett für die mittlere Gattung, die als eigenständiges Genre ergänzend zu Tragödie und Komödie tritt. Die dritte Überlegung zielt auf die Gattungsfestlegung. Die Journalisten führen als hervorstechende Merkmale den ernsthaften Darstellungsgegenstand (das private, familiäre Leben), den gesellschaftsbezogenen und aufklärerischen Gehalt (die *condition*, der Kampf gegen Vorurteile), die rührende Wirkung (Empfindsamkeitskult) sowie die neuen dramaturgischen Mittel (*tableau*, Pantomime, „scènes muettes“) an. Die vierte und letzte Frage ist die nach den Ursachen für die häufigen Misserfolge des *genre sérieux*. Die Gründe hierfür sehen die Journalisten in der langweiligen Wiederholung abgedroschener Gattungsschemata, einer schaurigen Sensationsdramatik und Stücken, die es an Tragik mangeln lassen. Die

Kritik betrifft, was die Subgenres des Gattungsbündels *genre sérieux* anbelangt, in erster Linie *tragédie bourgeoise* und *drame lugubre*. Aber auch das gesellschaftsbezogene *drame bourgeois* findet nur in den Anfängen und lediglich über einen kurzen Zeitraum hinweg das Lob der Presse. Erst mit der Revolution ist die Zeit für diese Subgattung gekommen. Am erfolgreichsten ist demgegenüber von Beginn an das moralisierende und larmoyante *drame sentimental*.

Der zeitgenössische Erfolg des *genre sérieux* beruht im Wesentlichen auf den dramenästhetischen Innovationen, die es auf Frankreichs Bühnen bringt. Die Presse zeigt sich in der ersten Rezeptionsphase zur Aufführungsgeschichte des *genre sérieux* (1757-1765) aufgeschlossen und begrüßt mit Begeisterung Pantomime, *tableaux* und *scènes muettes*, die die Emotionalität der Handlung steigern und eine spontanere Spielweise zulassen. Die Akteure der *Comédie Française* sind überfordert. Wie die Kritiken zu *Le fils naturel* (1757/1771) in der ersten Rezeptionsphase zur Aufführungspraxis belegen, müssen sie erst einen adäquaten Interpretationsstil finden. Auch das Publikum hat zunächst keinen Gefallen an den neuen Stücken mit ihrer innovatorischen Dramenästhetik. Mit wachsender Erfahrung beginnt es jedoch, die neuen Inszenierungstechniken zu begrüßen. Grimm führt zu *Le fils naturel* aus, Diderots *drame* könne nur von intellektuelleren Teilen des Publikums erfasst werden. Tatsächlich belegt die Presse, dass die *Comédiens Français* bei der Premiere von 1771 trotz zahlreicher Didaskalien, mit denen Diderot klare Vorgaben zur erwünschten schauspielerischen Umsetzung gibt, keine dem Sensibilitätskult angepasste Spielweise finden. Ihr schlechtes Spiel ist ein Hauptfaktor dafür, dass Diderots *drame* nach der verunglückten Premiere sofort wieder abgesetzt wird. Auslöser ist, wie die Zeitschriften berichten, Streit innerhalb des Ensembles, bei dem Prévile als *drame*-Gegner die Oberhand hat.

In der zweiten Rezeptionsphase (1767-1770) erlebt das *genre sérieux* beeindruckende Inszenierungen mit einer Reihe wichtiger Stücke (*Eugénie*, *Béverlei*, *L'orphelin anglais*, *Les deux amis*). Die Anfangskepsis Grimms erweist sich als berechtigt: Das Publikum wird von der Neuartigkeit der Stücke geradezu überrollt. Dies hat zur Folge, dass mehrere verunglückte Premieren aufeinander folgen. Die Autoren modifizieren und kürzen ihre Stücke gemeinsam mit den Schauspielern. Was dabei auf der Strecke bleibt, ist in der Regel der pro-bürgerliche Aussagegehalt, so dass die Stücke, die im Repertoire der *Comédie Française* blieben, Rührstücke sind, in denen Tugendkult und Weinerlichkeit dominieren. Dies betrifft Beaumarchais' *Eugénie*, das aus heutiger Sicht durchaus als experimentelles Theater angesehen werden kann. Der Verfasser besticht mit neuen

Bühnenmitteln, die für die Aufführbarkeit und Bühnenwirksamkeit von großem Vorteil sind (Kostümierung, Bühnenbild, Requisiten, *tableaux*, Beleuchtung des Bühnenraumes). Nach Kürzungen wird *Eugénie* als Rührstück gefeiert, bei dem Gefühlskult und Weinerlichkeit angesichts der im Zentrum stehenden weiblichen *vertu persécutée* dominieren. Auch Longueils *L'orphelin anglais* wird nach missglückter Premiere stark gekürzt. Die adelskritischen Äußerungen werden rigoros gestrichen. Aus einem *drame bourgeois* mit pro-bürgerlicher Schlagkraft wird ein *drame sentimental*. Erst die gekürzte, Standeskonflikte harmonisierende, gefühlsbetonte Fassung wird vom gerührten Publikum mit Applaus bedacht. Bemerkenswert ist das Bühnenbild, das die detailgetreue Nachbildung einer Schreinerwerkstatt zeigt. Auch der Schreiner wird in Arbeitskleidung bei der Ausübung seiner Tätigkeit vorgeführt. Damit bringt Longueil eine absolute Neuigkeit auf die Bühne des königlichen Schauspielhauses, die die Zuschauer überrascht. Die Presse begrüßt *tableaux*, Pantomime und Molés pathetisches Spiel. Die Schlusszene, der verzweifelte Monolog des Schreiners, wird zum Charakteristikum nachfolgender *dramas*. In *Béverlei* begeistert das Schlusstableau des reuigen Sünders im Kerker, der ebenfalls den Tod herbeisehnt, die Zuschauer in höchstem Maße. Die Mehrheit der Journalisten bewertet die erschütternde Szene als entscheidenden Vorzug des Stückes.

Das *genre sérieux* erleidet in der dritten Rezeptionsphase zu Beginn der 1770er Jahre einen Einbruch an der *Comédie Française* mit Stücken, die spektakuläre Misserfolge sind und sofort vom Spielplan genommen werden (*Le fils naturel*, *Le fabricant de Londres*, *Le vindicatif*, *L'école des mœurs*). Hauptgrund ist das veristischere Wirklichkeitskonzept, mit dem die Autoren die für das *genre sérieux* typische neue Bühnensprache erweitern wollen. Das Bühnenbild von Falbaires *Le fabricant de Londres*, das eine Werkstatt mit Arbeitern in Arbeitskleidung zeigt, wird vom Publikum abgelehnt. Die Theaterkritiken nennen weitere Ursachen für den Misserfolg. Die nahezu endlose Aneinanderreihung pantomimischer Sequenzen im Schlussakt, die die Handlung wiederholt zum Stillstand bringt, trifft auf heftige Kritik. Auch die textlichen Freiheiten, die Falbaire den Schauspielern lässt, um sie zu einem offeneren Spiel einzuladen, werden von der Presse abgelehnt. Mit seinem Anliegen, eine größere Nähe zur konkreten Wirklichkeit einzuführen mit häuslichen Requisiten, umgangssprachlichen Wendungen und alltäglichen Handlungen eckt Falbaire an, der als Aufklärer aus der direkten Entourage Diderots zudem persönlich stark verunglimpft wird. Falbaire selbst macht Umbauarbeiten und ungünstige Sichtverhältnisse im *parterre* für seinen Misserfolg verantwortlich, was zeigt, welche große Bedeutung den Aufführungsbedingungen beigemessen wird. Mit

Falbaires *drame bourgeois* offenbart sich zum ersten Mal in aller Deutlichkeit, dass die Beliebtheit des *genre sérieux* in der Hauptstadt und den großen Provinzstädten stark voneinander abweicht. In Bordeaux, Lyon und weiteren Städten ist Falbaires *drame bourgeois* sehr beliebt.

Die Schauspieler greifen zu extremen Effekten, um an der *Comédie Française* den Erfolg zu erzwingen. Mit Falbaires *L'école des mœurs* wollen sie mit einer aufrüttelnden Gruselszene mit dem verblutenden Bösewicht auf der Bühne für Furore sorgen. Publikum wie Kritiker sind entsetzt. An der *Comédie Italienne* und den Provinzbühnen hat Merciers *drame bourgeois* Erfolg. *Jenneval* zeigt eine schöne, verruchte Frau, die die *vertu persécutée* vorspielt, um Männern den Kopf zu verdrehen. Mme Vertueil glänzt in dieser Rolle und wird zur Pariser Inszenierung an der *Comédie Italienne* eigens nach Paris geholt.

Die drei letzten Rezeptionsphasen (1781-1800) bringen Merciers *dramas bourgeois* an die *Comédie Italienne* und die Provinzbühnen. In seinen Stücke treten ehrenwert dargestellte Vertreter der niederen bürgerlichen Schichten auf. Zudem werden alte *dramas philosophes* (*Mélanie*, *L'honnête criminel*) in Paris endlich uraufgeführt. Trotz ihres Alters sind sie wahre Kassenschlager. In der Presse finden die pro-bürgerlichen und religionskritischen Inhalte Zuspruch. Die Aufführungserfolge beruhen zu großen Teilen zudem auf der Dramenästhetik, die mit dem *genre sérieux* auf Frankreichs Bühnen gekommen ist: Pantomime, *tableaux*, aufwendige Bühnenbilder und Kostümierungen, *langage de la passion* sowie spektakuläre schauspielerische Einzelinterpretationen (Molé, Monvel, Mme Vertueil). Monvels *Clémentine et Desormes* beschert dem *genre sérieux* einen großen Aufführungserfolg. Das Stück beeindruckt das Publikum mit einer flotten, spannungsreichen Handlung, einer lebendigen, illusionsreichen Inszenierung und einem exzellenten Ensemblespiel. Monvels *drame sentimental* ist ein weiterer Beweis dafür, dass das sich wandelnde *genre sérieux* den verändernden Publikumsanforderungen nachkommt.

Als überragendes Ergebnis der vorausgehenden Analyse zur Reaktion der literarischen Presse auf die *drame*-Aufführungen ist Folgendes festzuhalten: In der neuen Dramenästhetik ist ein Hauptgarant für die zeitgenössischen Bühnenerfolge zu sehen. Die wichtigsten Aufführungen, die ihr Echo in der Theaterkritik finden, bringen spektakuläre bühnentechnische Veränderungen mit sich. Viele Theaterhäuser suchen den kommerziellen Erfolg. Ihre Anstrengungen gehen dahin, extreme Bühnenwirkungen mithilfe reißerischer Effekte zu erzielen, die heftige Reaktionen beim Publikum erzielen. Den

Zuschauern gefällt es, Entsetzensschreie auszustoßen sowie Tränen der Rührung zu vergießen. In ihrem Lob sind sie sich mit den Journalisten einig. Ein Rückgang der Beliebtheit des *genre sérieux* vollzieht sich mit den Inszenierungen der zum *drame bourgeois* zählenden Stücke. In den 1770er Jahren folgt ein Misserfolg nach den anderen am königlichen Schauspielhaus. Ein Grund hierfür ist der Versuch der *Comédiens Français*, ein veristischeres Wirklichkeitskonzept auf der Bühne umzusetzen und die Handlung an authentischere Schauplätze zu verlegen. Schnell wird klar, dass Dramaturgen und Akteure in diesem Punkt ihrer Zeit voraus sind. Erst mit der Revolution und den grundlegenden Umwälzungen des Ständesystems wird das *drame bourgeois* zum Bühnenerfolg. In den letzten Jahren des *genre sérieux* zeigt sich das Publikum im Einvernehmen mit den Journalisten begeistert von starken dramaturgischen Effekten, die die Schauspieler insbesondere in den aufrüttelnden Gruselszenen vieler in Richtung *drame lugubre* tendierender späten *dramas* erzielen.

Ausschlaggebend für den Erfolg beim Publikum ist über den gesamten Beobachtungszeitraum hinweg die neuartige *drame*-Wirkungsästhetik, zu der neben der Pantomime *tableau stable* und *tableau comble* zählen. In einer beachtlichen Anzahl aufschlussreicher Rezeptionsbelege, die im Zeitraum 1757 bis zur nachrevolutionären Zeit in den Journalen erscheinen und die Premieren am *Théâtre de la Nation*, der *Comédie Italienne* in Paris, aber auch an den Provinztheatern begleiten, wird deutlich, dass das pantomimische Spiel und die *tableaux* die Zeitgenossen am meisten beeindrucken. Die Schauspieler lösen sich vom steifen Deklamationsstil und nutzen die Chance, ein gefühlsbetontes, natürlicheres Spiel zu entwickeln. Herausragender Vermittler ist auf Frankreichs höchster Bühne der Schauspieler Molé, der mit seinem pathetischen Spiel die Massen begeistert. Weitere Stars sind Monvel, der einen emotionaleren Interpretationsstil hat, sowie Mme Verteuil und Mme de Petit-Vanhove, die im Rollenfach der *vertu persécutée* überzeugen.

Die führenden Journalisten beziehen Stellung zum ideologischen Gehalt des *genre sérieux*. Grimm und Rousseau räumen dem *genre philosophe*, das aufklärerisches Gedankengut propagiert und popularisiert, große Chancen auf den Bühnen Frankreichs ein und wollen ihre Leser von den Vorteilen dieser Subgattung überzeugen. In aller Klarheit wenden sie sich gegen die bürgerlich-emanzipatorische Variante, das *drame bourgeois*, das eine desillusionierende Weltsicht vermittele und dem Zuschauer wenig Unterhaltung biete. Der Antiaufklärer Fréron, der das *genre sérieux* als eigenständige Gattung prinzipiell positiv aufnimmt, lehnt das aufklärerische *drame philosophe* ebenso

wie das standeskritische *drame bourgeois* rigoros ab. La Harpe hebt als einziger namhafter Journalist neben dem moralischen Nutzen die bürgerlich-emanzipatorische Aussagekraft des *genre sérieux* lobend hervor. Mit seiner Bevorzugung der gesellschaftsbezogenen, sozialkritischen Stücke und der Veröffentlichung begeisterter Leserzuschriften aus Kreisen der Kaufmannsgilden von Lyon protegiert er bis in die 1770er Jahre hinein das *drame bourgeois*.

Setzt man diese Stimmen in Bezug zur Gattungsentwicklung, so drängt sich die Vermutung auf, dass das *genre sérieux* nach beachtlichen Anfangserfolgen vor allem deshalb in den 1770er Jahren einen Einbruch erlebt, weil das *drame bourgeois* wenig Unterstützung findet. Merciers provokativer *Nouvel essai sur l'art dramatique* tut sein Übriges, um die Zahl der Gegner zu vergrößern. Die Rezensionen belegen, dass die Kritiker als *porte-parole* des Publikums der Parteinahme für den *tiers état* eine harmonisierende, Standeskongflikte nivellierende Darstellung vorziehen, bei der der adlige Kaufmann als Symbiose von Großbürgertum und Blutadel auftritt (*Le philosophe sans le savoir*).

Wie steht es um die *tragédie bourgeoise* und das *drame sentimental* als weitere wichtige Unterformen des Gattungsbündels *genre sérieux*? Die Journalisten, insbesondere Fréron, befürworten die *tragédie bourgeoise*, da diese in egalitärer Weise verdeutliche, dass unbekannte Staatsbürger ebenso wie Könige Helden mit tragischem Schicksal sein können. Mit Privatleuten und Bürgern als Protagonisten verringere sich einesteils die Distanz zum Zuschauer und gleichzeitig wachse die moralische Erbauung. Die *tragédie bourgeoise* werde jedoch, wie *Le vindicatif* beweise, nach Ansicht der Rezensenten zu einem melodramatischen Reißer und führe für das *genre sérieux* einen Prestigeverlust herbei. Das moralisierende *drame sentimental* findet demgegenüber aufgrund des stark dominierenden Tränen- und Tugendkultes konstant Zuspruch bei Presse wie Publikum. Spätestens Mitte der 1770er Jahre hat damit das *drame sentimental* mit seiner realitätsfernen, zunehmend trivialeren Handlung *drame bourgeois* und *tragédie bourgeoise* hinter sich gelassen. Die Kritiker distanzieren sich vom Publikum, das reine Rührstücke bevorzugt.

Das Interesse seitens der literarischen Journale lässt in der Folge nach, so dass die neue Ideologisierung des *genre sérieux* in den Jahren vor der Revolution mit Stücken, die Standes- und Rassenvorurteile thematisieren sowie Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen anklagen, kein nennenswertes Echo findet. In den Revolutionsjahren werden die Schranken, die der Politisierung der Bühne im *Ancien Régime* gesetzt waren,



mit den die Revolutionsereignisse feiernden *faits divers* und *pièces de circonstances* schlagartig aufgehoben. Auch das *genre sérieux* bekommt aufgrund der politischen Umwälzungen neue Inhalte mit dem *drame bourgeois*, das nun positiv von der Presse bewertet wird, die im typischen Revolutionsjargon der Zeit den aufklärerisch-kämpferischen Gehalt der neuen Erfolgsstücke der mittleren Gattung lobend hervorheben. Die Kritiken zu *Jean Calas*, *Mélanie* und *Les dangers de l'opinion* geben zu erkennen, dass das *genre sérieux* den Anforderungen der Zeit über eine Politisierung ihrer Inhalte nachkommt, die von den Journalisten gelobt wird. *Jean Calas* schürt den Hass auf den Fanatismus, *Mélanie* greift religiöse Institutionen und Klöster an, *Les dangers de l'opinion* setzt sich mit dem Vorurteil auseinander, das die Eltern zu Tode verurteilter Straftäter trifft. Die Presse verurteilt demgegenüber *Paméla, ou la vertu récompensée*, weil die tugendhafte Heldin aus dem Adel und nicht aus dem dritten Stand kommt. Den Zuspruch des Publikums bekommt *Le paysan magistrat*, in dem aggressive adelskritische Äußerungen vorgebracht werden, die dem *drame bourgeois* zu spätem Ruhm verhelfen. Die Kritiker, die sich an den tradierten Gesetzmäßigkeiten orientieren, reagieren in ihren ersten Rezensionen zum *genre sérieux* überaus kritisch auf die augenfälligsten Neuerungen, die die mittlere Gattung mit der *langage de la passion*, häufigen Szenenwechseln und aufwendigen Bühnendekors mit sich bringt. Um 1770 ändert sich der Grundton bei den Kritikern. Die heute noch bekannten Stücke des mittleren Genres, die Diderot, Sedaine, Beaumarchais und teilweise auch Mercier verfasst haben, werden seitens der Journalisten als besonders gelungen hervorgehoben. Deren Anerkennung zeigt sich darin, dass sie die Wirkungsästhetik sowie die moralische Didaxis als wichtige Neuerrungenschaften lobend herausstellen. Den Hauptvorzug der mittleren Gattung sehen sie im Tugend- und Empfindsamkeitskult. Sie heben im Weiteren insbesondere die Rührungsmechanismen positiv hervor, mit denen die *dramas* die Theaterbesucher zum Weinen bringen. Von zentraler Bedeutung ist die Diskussion um die richtige Art der Wirklichkeitswiedergabe im *genre sérieux*. Hier sind sich die Kritiker einig, dass Hauptvorzüge des *genre sérieux* darin liegen, dass es eine durch eine starke Empfindsamkeit, Tugend und Moral geprägte menschliche Natur zeige. Die Wirklichkeitswiedergabe mit alltäglichen Situationen sowie Gegenständen auf der Bühne, die eine alltägliche, aktuelle Realitätserfahrung suggerieren sollen, wird demgegenüber einhellig verurteilt. Eine weitere kontroverse Debatte entzündet die literarische Presse um die Frage nach dem richtigen sprachlichen Stil. Einheitlich plädieren die Kritiker für die Versifizierung als höchste und formvollendetste Ausdrucksweise. Die Prosa lehnen sie

als schlicht, unkünstlerisch sowie platt ab. Zusammenfassend zeigt sich, dass Empfindsamskeits-, Tugend- und Tränenkult wesentliche Erfolgsgaranten des *genre sérieux* sind. Abstriche aufgrund einer deutlich geringeren Akzeptanz durch die literarische Presse sind demgegenüber bei den formal-stilistischen Innovationen, den dramaturgischen Erneuerungen sowie der Prosa zu machen. Deutlich wird, dass die Kritiker den Ansichten der *Anciens* nach wie vor verhaftet sind und mit ihren eng traditionsverbundenen Urteilen dem *genre sérieux* langfristig den Durchbruch zunichte machen.

Die vorliegende Studie zeigt in ihrer Breite, dass das *genre sérieux* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine abwechslungsreiche, spannende Geschichte durchlebt, die sich über die Pariser Neuinszenierungen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fortsetzt. Die Zeitschriftenrezeption lässt erkennen, welche extreme Höhen und Tiefen das *genre intermédiaire* hat, das von den Traditionalisten, die die Debatten um Gattungsentwicklung und Aufführungspraxis dominieren, wieder und wieder als Skandalon verurteilt wird. Angesichts einer konservativen Presse, die meinungsbildend ist, gelingt es dem sich wandelnden und Rezeptionsanforderungen des Publikums nachkommenden *genre sérieux* nicht, dauerhaft den Geschmack der Kritiker oder des Theaterpublikums zu treffen. Insbesondere mit den Subgattungen *drame bourgeois* und *drame philosophe*, die Bezug nehmen auf Missstände im *Ancien Régime* und den wirtschaftlich tüchtigen Bürger loben, stößt das *genre sérieux* auf Unmut bei Zuschauern wie Presse. Bedeutende *dramas philosophes* erhalten Aufführungsverbot. Die Stücke des *drame bourgeois*, die zu Beginn der 1770er Jahre an der *Comédie Française* inszeniert werden, erleiden katastrophale Misserfolge. Das *drame bourgeois*, das von der Forschung am umfassendsten untersucht worden ist, kann sich nur bis in die 1780er Jahre weiter entwickeln. Erst mit der Revolution kehrt es an die Pariser Bühnen zurück. Unterschätzt wurde bislang, dass die dramenästhetischen Innovationen (Pantomime, *tableau*, *scènes muettes*, aufwendiges Bühnenbild und Kostümierung) Erfolgsgaranten für das *genre sérieux* sind und sich im Wesentlichen verantwortlich für gelungene Inszenierungen zeigen. Von Beginn an in der Beliebtheit führend ist das *drame sentimental*, bei dem Empfindsamskeits- und Tränenkult, der moralische Didaxis sowie die *vertu persécutée* im Mittelpunkt stehen. Die dramenästhetischen Innovationen, die das *genre sérieux* mit großem Erfolg auf die Bühnen bringt, tragen wesentlich mit dazu bei, dass die Aufführung des letzten großen Bühnenerfolges an der *Comédie Française*, *Mme Molés Misanthropie et repentir*, zu einem Riesenerfolg wird.

## V. STÜCKEINDEX

Index der im Druck erschienen bzw. aufgeführten *dramas*, die bei der vorausgehenden Darstellung zur zeitgenössischen Rezeption des *genre sérieux* in literarischen Journalen des 18. Jahrhunderts behandelt werden.

### Zum Aufbau:

1. Fortlaufende Nummerierung der Stücke
2. Erscheinungsjahr
3. Autor/in
4. Titel des Theaterstückes (fett gedruckt)
5. Erstausgabe (Ort, Erscheinungsjahr)
6. Uraufführung sowie weitere Aufführungen, auch in der Provinz, möglichst unter Angabe des Theaters
7. Erfassung in Brenners Bibliographie<sup>966</sup>
8. Katalogisierung an der Pariser *Bibliothèque Nationale* (BN) und der *Bibliothèque de l' Arsenal* (AR)

1757 Denis Diderot  
**LE FILS NATUREL, OU LES EPREUVES DE LA VERTU**  
Comédie en cinq actes et en prose.  
Amsterdam, Paris 1757.

*Th. Fr. 26. 9. 1771*  
BN: Yf. 7287 AR: Rf. 9129

1758 Denis Diderot  
**LE PERE DE FAMILLE**  
Comédie en cinq actes et en prose.  
Amsterdam, Paris: 1758.

*Th. De Marseille 11/1760*  
*Th. Fr. 18. 2. 1761*  
*Ths de province (Bordeaux, Lyon)*  
BN: Yf. 7522 AR: Rf. 9139

1761 (Randon de Boisset)  
**L'HUMANITE, OU LE TABLEAU DE L'INDIGENCE**  
Triste drame par un aveugle Tartare, sans actes et en prose.  
s.l.: 1761.

*Th. de La Haye 14. 2. 1767*

---

<sup>966</sup> Clarence D. Brenner. *A bibliographical list of plays in the French language (1700-1789)*. Berkeley, University of California Press 1947.

Brenner 8132

- 1761 R\*\*\*\*\* (Randon de Boisset)  
**ZAMIR**  
Tragédie Bourgeoise en vers dissyllabes, & en rimes croisées & redoublées, s.l.: 1761.

Brenner 0335  
BN: Rés. Yf 3517 AR: Rf 12994

- 1762 Jean François de Bastide  
**L'EPREUVE DE LA PROBITÉ**  
Comédie en cinq actes.  
Paris: Louis Cellot 1762.

Cat. Sol. 2: 1892  
BN: 8° YTH. 6109

- 1762 Bruté de Loirelle  
**LE JOUEUR**  
Tragédie Bourgeoise traduite de l'Anglois en cinq actes et en prose.

Brenner 4191  
BN: 8° Yth. 9765 AR: Rf 13539

- 1765 François Louis-Claude Marini, dit Marin  
**JULIE, OU LE TRIOMPHE DE L'AMITIÉ**  
Comédie en trois actes et en prose.

*Th. Fr. 3. 3. 1765*  
BN: Yf. 4384 AR: 11682

- 1765 Michel-Jean Sedaine  
**LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR**  
Comédie en cinq actes et en prose.

*Th. Fr. 2. 12. 1765*  
*Ths de province (Bordeaux)*  
BN: 12148 AR: Rf. 13643

- 1766 Jean-François de Bastide  
**GESANCOUR ET CLÉMENTINE**  
Tragédie Bourgeoise en cinq actes et en prose.  
Journal de Bruxelles ou le Penseur, t. 1 (1766)

*Bruxelles, Grand Th. de la Monnaie 1767*  
Brenner 3298  
AR: Rf. 10951

- 1766 Olgibande de Lagrange  
**L'ORPHELINE**  
 Pièce nouvelle en vers et en un acte.  
 Amsterdam, Paris: Gueffier fils 1766.
- 1767 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais  
**EUGÉNIE**  
 Pièce dramatique en cinq actes et en prose.  
 Paris: Merlin 1767.
- Th. Fr. 29. 1. 1767*  
*Ths de province (Bordeaux, Lyon, Versailles, Toulouse)*  
 BN: 8°14239
- 1767 Charles-George Fenouillet de Falbaire de Quincey  
**L'HONNETE CRIMINEL**  
 Drame en cinq actes et en vers.  
 Amsterdam, et Paris: Merlin 1767.
- Th. de M. de Villeroy 1/1768*  
*Ths de province (Bordeaux, Lyon)*  
*Th. de la Nation 4. 1. 1790*  
 BN: 8° Yth. 8676      AR: Rf. 9778
- 1768 Jean-François-Dieudonné Maucombe  
**LES AMANTS DESESPERES, OU LA COMTESSE D'OLIVAL**  
 Tragédie Bourgeoise en cinq actes et en prose.  
 Amsterdam, et Paris: Delalain.  
 Dijon: Veuve Coignard et L. Frontin 1768.
- BN: Yf. 6606      AR: 12059
- 1768 Bernard-Joseph Saurin  
**BEVERLEY**  
 Tragédie Bourgeoise imitée de l'Anglois en cinq actes et en vers.  
 Paris: Duchesne 1768.
- Th. Fr. 7. 5. 1768*  
*Ths de province (Bordeaux)*  
 BN: 8° Yth. 1996      AR: 13540ff.
- 1769 Courtial  
**LA PIETE FILIALE**  
 Pièce en cinq actes et en prose.  
 Amsterdam, et Paris: Le Jay 1769.
- Brenner 6840  
 BN: 8° Yth 14263      AR: Rf 8666ff

- 1769 P. Ganeau  
**LES HONNETES GENS**  
 Drame en un acte et en vers libres.  
 Paris: Ganeau 1769
- Brenner 6840  
 BN: Yf. 6910 AR: Rf 10333
- 1769 Charles-Henri marquis de Longueil  
**L'ORPHELIN ANGLAIS, OU LE MENUISIER DE LONDRES**  
 Drame en trois actes et en prose.  
 Paris: Le Jay 1769.
- Th. Fr. 26. 1. 1769*  
*Ths de province (Bordeaux)*  
 Brenner 8618  
 BN: Y 5815A AR: 11606ff
- 1769 Louis-Sébastien Mercier  
**JENNEVAL, OU LE BARNEVELT FRANÇAIS**  
 Drame en cinq actes et en prose.  
 Amsterdam, et Paris: Le Jay 1769.
- Ths de province (Bordeaux, Lyon)*  
*Th. des Associés 1776*  
*Th. Ital. 13. 2. 1781*  
 BN: 8° Yth. 9478 AR: Rf. 12089ff
- 1770 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais  
**LES DEUX AMIS, OU LE NEGOCIANT DE LYON**  
 Drame en cinq actes et en prose.  
 Paris: Veuve Duchesne 1770.
- Th. Fr. 13. 1. 1770*  
*Ths de province (Bordeaux, Lyon)*  
 Brenner 3349  
 BN: 8° Yth 473
- 1770 Charles-Georges Doucet, dit Coqueley de Chaussepierre  
**LE ROUE VERTUEUX**  
 Poème en prose en quatre chants, propre à faire, en cas de besoin, un  
 drame à jouer deux fois par semaine.  
 Lausanne: 1770.
- Brenner 4997  
 BN: Ye. 32465 AR: Rf. 8645
- 1770 Jean-François de La Harpe  
**MELANIE**  
 Drame en trois actes et en vers.

Amsterdam: H. J. J. van Harrewelt 1770.

*Th. de Mme de Cassini 7/1772*

Brenner 7735

BN: Yf. 6915                      AR: Rf. 10977ff

1770

Louis-Sébastien Mercier

**LE DESERTEUR**

Drame en cinq actes et en prose.

Amsterdam, Paris: Le Jay 1770.

*Th. Ital. 25. 6. 1782*

BN: 8° Yth. 4716                      AR: 12088ff

1770

Alexandre Guillaume Mouslier de Moissy

**LE VERTUEUX MOURANT**

Drame en trois actes et en prose, imité d'Young.

Paris: Bailly 1770.

*Th. Fr. de Toulouse 1786*

Brenner 9384

BN: 8° Yth. 19000                      AR: Rf. 12228ff

1771

Charles-George Fenouillet de Falbaire de Quincey

**LE FABRICANT DE LONDRES**

Drame en cinq actes et en prose.

Paris: Delalain 1771.

*Th. Fr. 12. 1. 1771*

Brenner 6372

BN: 8° Yth. 6369                      AR: Rf. 9796ff

1771

J. A. P. (Jean-André Perreau)

**CLARISSE**

Drame en cinq actes et en prose.

Paris: Le Jay 1771.

Brenner 9870

BN: Yf. 6899                      AR: Rf. 12639

1771

A. G. Mouslier de Moissy

**LA VRAIE MERE**

Drame didacti-comique en trois actes et en prose.

Paris: Bailly 1771.

BN: 8° Yth. 19386

AR: Rf. 12232

1772

Jean-Marie Collot d'Herbois

**LUCIE, OU LES PARENTS IMPRUDENTS**

Drame en cinq actes et en prose.

Bordeaux: Chappuis et Phillipot 1772.

*Th. de Bordeaux 14 . 3. 1772*

*Ths de province*

Brenner 4971

BN: Yf. 3994

AR: Rf. 8599

1772

Louis-Sébastien Mercier

**LE FAUX AMI**

Drame en trois actes et en prose.

Paris: Le Jay 1772.

*Th. des Associés 1789*

BN: Yf. 6893

AR: 12140ff

1772

Louis-Sébastien Mercier

**L'INDIGENT**

Drame en quatre actes et en prose.

Paris: Le Jay 1773.

*Th. de Dijon 1773*

*Ths de province (Bordeaux, Toulouse)*

*Th. Ital. 22. 11. 1782*

BN: 8° Yth. 8994

AR: 12131 ff

1772

Reydy de Lagrange

**FANNY**

Comédie en trois actes et en prose, tirée des œuvres de M. d'Arnaud.

Bordeaux: Michel Racle 1772.

*Th. de Bordeaux 1772*

Brenner 10463

BN: Yf. 7247

1774

Gérard Dudoyer de Gastels

**LE VINDICATIF**

Drame en cinq actes et en vers libres.

Paris: Delalain 1774.

*Th. Fr. 2. 7. 1774*

Brenner 5920

BN: Yf. 11268

AR: Rf. 9623ff

1774

Benoît-Joseph du Grand-Nez, Marsollier des Vibetières

**GEORGES ET MOLLY**

Drame en trois actes et en prose, tiré de l'Orpheline Anglaise, roman où l'on a puisé le Vindictif, joué au Français en juillet 1774.

Lu aux Italiens le 17. 9. 1772.

Amsterdam, Paris: Valade 1774

AR: Rf 18706



- 1774 Louis-Sébastien Mercier  
**LE JUGE**  
 Drame en trois actes et en prose.  
 Londres, Paris: Ruault 1774.
- BN: Yf. 6911                      AR: Rf. 12143
- 1775 Adrien-Michel-Hyacinthe Blin de Sainmore  
**JOACHIM, OU LE TRIOMPHE DE LA PIETE FILIALE**  
 Drame en trois actes et en vers.  
 Amsterdam, et Paris: Delalain 1775.
- Th. Ital. 2. 3. 1786*  
 Brenner 3825  
 BN: 8° Yth. 4360                      AR: Rf. 8368
- 1775 J. B. P. Caron de Chanset  
**LA DAME DE CHARITE**  
 Drame en trois actes et en prose.  
 Amsterdam, et Paris: Delalain 1775.
- Brenner 3825  
 BN: 8° Yth 4360                      AR: Rf 8368
- 1775 feu M. Doucet (Charles-Georges Coqueley de Chaussepierre)  
**MONSIEUR CASSANDRE, OU LES EFFETS DE L'AMOUR ET  
 DU VERT-DE-GRIS**  
 Tragédie Bourgeoise en deux actes et en vers.  
 Amsterdam, et Paris: 1783.
- Ambigu-Comique 1783*  
 Brenner 4995; 4996  
 BN: Yf 6918                      AR: Rf 8464
- 1775 Antoine Blanc, dit Leblanc de Guillet  
**ALBERT I., OU ADELAIDE**  
 Comédie-héroïque en trois actes et en vers de dix syllabes.  
 Paris: Le Jay 1775.
- Th. Fr. 4. 2. 1775*  
 BN: 8° Yth. 346                      AR: Rf. 11268ff
- 1775 Louis-Sébastien Mercier  
**LA BROUETTE DU VINAIGRIER**  
 Drame en trois actes et en prose.  
 Londres, Paris: chez les libraires qui vendent les nouveautés 1775.
- Th. des Associés 1776*  
*Th. Ital. 13. 10. 1784*

*Ths de province (Bordeaux)*  
BN: Yf. 1124                      AR: 12144ff

- 1775                      Louis-Sébastien Mercier  
**NATALIE**  
Drame en quatre actes et en prose.  
Londres, et Paris: Ruault 1775.
- Th. Ital. 27. 11. 1787*  
BN: Yf. 11226                      AR: Rf. 12159ff
- 1776                      Charles-George Fenouillet de Falbaire de Quincey  
**L'ECOLE DES MŒURS, OU LES SUITES DU LIBERTINAGE**  
Drame en cinq actes et en vers.  
Paris: Veuve Duchesne 1776.
- Th. Fr. 13. 5. 1776*  
*Ths de province (Bordeaux)*  
Brenner 6371  
BN: Yf. 11166                      AR: Rf. 9800ff
- 1778                      Jean-Marie Collot d'Herbois  
**IL Y A BONNE JUSTICE, OU LE PAYSAN MAGISTRAT**  
Drame en cinq actes et en prose, imité de l'espagnole de Calderon  
d'après la traduction de M. Linguet.  
Marseille: Sube et Laporte 1778.
- Th. de Marseille 1778*  
*Ths de province*  
Brenner 4968  
BN: 8° Yth. 30620                      AR: Rf. 8610
- 1778                      Mme \*\*\* (Barthélémy Imbert)  
**FANELI, OU LES EGAREMENTS DE L'AMOUR**  
Drame en cinq actes et en prose.  
Nordlingen: Beck 1778.
- Brenner 7449
- 1779                      Victor Benoit le Pelletier  
**LE TRIOMPHE DE L'AMOUR**  
Drame en cinq actes et en prose, représenté sur plusieurs théâtres.  
Paris: Didot 1779.
- Brenner 3591  
AR: Rf 8063
- 1781                      M \*\*\* (Joseph Aude)  
**L'HELOISE ANGLAISE**  
Drame en trois actes et en vers, par M \*\*\*, représenté devant leurs

Majestés, à Versailles, en 1779, & ensuite à Rouen.  
Londres: 1781.

*Th. de Versailles 24. 3. 1778*  
*Th. de Rouen 1779*  
*Ths de province*  
*Th. Ital. 6. 2. 1787*  
*Th. des Associés 1789*  
AR: Rf 16263ff

- 1781 Jacques-Marie Boutet de Monvel  
**CLEMENTINE ET DESORMES**  
Drame en cinq actes et en prose.  
Paris: Vve Duchesne 1781.

*Th. Fr. 14. 12. 1780*  
*Ths de province (Bordeaux)*  
Brenner 9284  
BN: F30149578 AR: Rf 12331ff

- 1782 Nicolas de Bonneville/ Adrien-Chrétien Friedel  
**LE COMTE D'OLBOURG**  
Drame en cinq actes et en prose, traduit de l'allemand de Gebler.  
Paris: 1782, in: *Nouveau Théâtre Allemand*, Paris 1782-1785, 12.vol., t. IV

*Th. Ital. 31. 10. 1783*

- 1782 Pierre-Louis Moline  
**LA DISCIPLINE MILITAIRE DU NORD**  
Drame en quatre actes et en vers libres.  
Paris: J.- Fr. Bastien 1782.

*Th. Fr. 12. 11. 1781*  
BN: 8° Yth. 5232 AR: Rf. 12251

- 1782 Françoise-Marie-Antoinette Raucourt  
**HENRIETTE**  
Drame en trois actes et en prose.  
Paris: Saugrin 1782.

*Th. Fr. 1. 3. 1782*  
Brenner 19339  
AR: Rf 13002

- 1782 César-François Ribié  
**LE BON SEIGNEUR, OU LA VERTU RECOMPENSEE**  
Drame en un acte et en prose.  
Amsterdam, et Paris: Cailleau 1782.

*Th. des Grands-Danseurs 2. 9. 1782*  
Brenner 10470  
AR: Rf. 19619

- 1785 Louis-Sébastien Mercier  
**L'HABITANT DE LA GOUADELOUPE**  
Comédie en trois actes.  
Paris: Poinçot 1785.

*Th. Ital. 25. 4. 1786*

- 1786 Marie Gouze, dite Olympe de Gouges  
**L'HOMME GÉNÉREUX**  
Drame en cinq actes et en prose.  
Paris: chez l'auteur 1786.

Brenner 7040  
AR: Rf. 18225

- 1786 Jean-François Née de la Rochelle  
**CLARISSE HARLOWE**  
Drame en trois actes et en prose.  
Paris: de l'imprimerie de Monsieur, chez Née de la Rochelle 1786.

Brenner 10447  
BN: Yf 4131

- 1787 Pierre J. B. Choudard, dit Desforges  
**FEODOR ET LISINKA, OU NOVGOROD SAUVÉE**  
Drame en trois actes et en prose, tirée d'une anecdote russe.  
Paris 1787.

*Th. Ital. 3. 10. 1786*  
BN: Yth 6883

- 1788 Marie Gouze, dite Olympe de Gouges  
**ZAMORE ET MIRZA, OU L'HEUREUX NAUFRAGE**  
Drame indien en trois actes et en prose.  
Paris: chez l'auteur 1788.

*Th. Fr. 28. 12. 1789*  
(Titre: *L'ESCLAVAGE DES NOIRS, OU L'HEUREUX NAUFRAGE*,  
Paris: Ruault 1789)  
Brenner: 7045  
BN: 7045 AR: 18226

- 1790 Jean-Louis Laya  
**LES DANGERS DE L'OPINION**  
Drame en cinq actes et en vers.  
Paris: Maradan 1790.

*Th. de la Nation* 19. 1. 1790  
BN: Yf. 11257      AR: Rf 18478

- 1790      Charles Pigault de L'Épinoy, dit Pigault-Lebrun  
**CHARLES ET CAROLINE, OU LES ABUS DE L'ANCIEN  
REGIME**  
Drame en cinq actes et en prose.  
Paris: Cailleau et fils 1790.

*Th. du Palais-Royal* 28. 6. 1790  
*Ths de province (Bordeaux)*  
BN: 8° Yth. 3051      AR: Rf 17217f

- 1791      A.-J. Lemierre d'Argy  
**CALAS OU LE FANATISME**  
Drame en quatre actes et en prose.  
Paris: bureau des Révolutions de Paris 1791.

*Palais-Royal* 17. 12. 1790  
BN: Yf 11283      AR: Rf 18599

- 1792      Jacques-Marie Boutet de Monvel  
**LES VICTIMES CLOITREES**  
Drame nouveau en quatre actes et en prose.  
Paris, Lepetit 1792.

*Th. de la Nation* 28. 3. 1791  
*Ths de province (Bordeaux)*  
BN: 8° Yth. 19057      AR: Rf. 12387ff

- an II  
1793/94      Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais  
**L'AUTRE TARTUFFE, OU LA MERE COUPABLE**  
Drame en trois actes et en prose.  
Paris: Maradan an II.

*Théâtre du Marais* 26. 6. 1792  
*Ths de province (Bordeaux)*  
BN: 8° Yth. 19559      AR: Rf 16775ff

- an II  
1793/94      Marie-Josef Chénier  
**JEAN CALAS**  
Drame en cinq actes et en vers.  
Paris: Moutard 1793.

*Th. de la Rép.* 6. 7. 1791  
BN: Yf 5420      AR: 17367ff

- an III  
1794/95      François de Neufchâteau  
**PAMELA, OU LA VERTU RECOMPENSEE**

Comédie en trois actes et en vers.  
Paris: Barba an III.

*Th. Fr. 1. 8. 1793*  
*Ths de province (Bordeaux)*  
BN: 8° Yth 13330ff

an V  
1796/97

Jacques-Marie Boutet de Monvel  
**LA JEUNESSE DU DUC DE RICHELIEU, OU LE LOVELACE  
FRANÇAIS**  
Drame en cinq actes et en prose.  
Paris: Barba an V.

*Th. de la Rép. 26. 12. 1796*  
*Com. Fr. 12. 6. 1799*  
*Ths de province (Bordeaux)*  
BN: m. 5274                      AR: Rf 12406ff

an VII  
1798/99

Jean Louis Laya  
**FALKLAND, OU LA CONSCIENCE**  
Drame en cinq actes et en prose.  
Paris: 1789.

*Th. Fr. 25. 5. 1798*  
AR: Rf 18502

an VII  
1798/99

Mme Molé  
**MISANTROPIE ET REPENTIR**  
Drame en cinq actes et en prose, traduit du théâtre allemand par Bursay  
et arrangé à l'usage de la scène française par la citoyenne Molé.  
Paris: librairie du Théâtre du Vaudeville an VII.

*Th. Fr. 7 nivôse an VII*  
*Ths de province (Bordeaux)*  
BN: Recueil de drames, Yf 11240-11245      AR: Rf 18934ff

an VIII  
1799/1800

Jacques-Marie Boutet de Monvel  
**MATHILDE**  
Drame en cinq actes et en prose.  
Paris: Hautbout-Dumoulin an VIII.

*Th. de la Rép. 9 messidor an VII/27. 6. 1799*  
BN: 8° Yth 11364                      AR: Rf 12408ff

## VI. PRIMÄRLITERATUR

### 1. JOURNALE und ZEITDOKUMENTE

ANNEE LITTERAIRE. Ed. Elie Fréron, des Académies d'Angers, de Montauban, de Nancy, d'Arras, de Caen, de Marseille, & des Arcades de Rome. A Amsterdam et se trouve à Paris 1754-1775; Ed. Stanislas Fréron. Paris 1776-1791. 117 Bde.

CORRESPONDANCE LITTERAIRE, PHILOSOPHIQUE ET CRITIQUE. Eds. Raynal, Grimm, Meister, 1748-1790.

CORRESPONDANCE LITTERAIRE, PHILOSOPHIQUE ET CRITIQUE DE GRIMM ET DE DIDEROT, DEPUIS 1753 JUSQU'EN 1790. Nouvelle édition, revue et mise dans un meilleur ordre, avec des notes et des éclaircissemens, et où se trouvent rétablies pour la première fois les phrases supprimées par la censure impériale. Paris 1829-1831. 15 Bde.

CORRESPONDANCE LITTERAIRE, PHILOSOPHIQUE ET CRITIQUE PAR GRIMM, DIDEROT, RAYNAL, MEISTER, ETC. revue sur les textes originaux. Notices, notes, table générale par Maurice Tourneux. Paris 1877-1882. 16 Bde.

HISTOIRE DU THEATRE FRANÇAIS DEPUIS LE COMMENCEMENT DE LA REVOLUTION JUSQU'A LA REUNION GENERALE. C.G. Etienne, A. Martainville, Paris an X, 1802. 3 Bde.

JOURNAL DES THEATRES, OU LE NOUVEAU SPECTATEUR, servant de répertoire universel des spectacles, rédigé par M. Le Fuel de Méricourt. Paris 1777-1779.

JOURNAL ENCYCLOPEDIQUE OU UNIVERSEL, dédié à son Alt. Sérénissime Mgr. Le Duc de Bouillon, Grand Chambellan de France, &c&c.&c. Ed. Pierre Rousseau. Bouillon 1756-1794. 288 Bde.

JOURNAL ET MEMOIRES SUR LES HOMMES DE LETTRES, LES OUVRAGES DRAMATIQUES ET LES EVENEMENTS LES PLUS MEMORABLES DU REGNE DE LOUIS XV (1748-1772). Charles Collé. Nouvelle édition, Paris 1868, 3 Bde.

MERCURE DE FRANCE dédié au Roi par une Société de gens de Lettres. Mercure de France, erste Phase mit Jean-François de la Harpe, Redakteur und Verfasser des literarischen Teils. Paris 1724-1823.

## 2. THEATERSTÜCKE

BEAUMARCHAIS, PIERRE-AUGUSTIN CARON DE. *Eugénie*, pièce dramatique en cinq actes en prose, enrichie de figures en taille-douce; avec un essai sur le drame sérieux. Paris, Merlin 1767.

DIDEROT, DENIS. *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu*, comédie en cinq actes, et en prose. Amsterdam, Michel Rey 1771.

FALBAIRE, FENOUILLET DE. *Le Fabricant de Londres*, drame en cinq actes et en prose; représenté à la Comédie Française le 12 janvier 1771. Paris, Delalain 1771.

FALBAIRE, FENOUILLET DE. *L'honnête criminel, ou l'amour filial*, drame en cinq actes et en vers. In: *Théâtre contemporain illustre*, 565e livraison. Paris, Michel Lévy 1786.

GASTELS, DUDOYER DE. *Le vindicatif*, drame en cinq actes et en vers libres. Représenté pour la première fois par les Comédiens français ordinaires du roi, le 2 juillet 1777. Paris, Delalain 1774.

LONGUEIL, CHARLES-HENRI, MARQUIS DE. *L'Orphelin Anglais*, drame en trois actes, en prose. Représenté pour la première fois par les Comédiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 février 1769. Bruxelles, van den Berghen 1770.

MERCIER, LOUIS-SEBASTIEN. *Jenneval ou le Barnevelt François*, drame, en cinq actes, en prose. Paris, Le Jay 1769.

MERCIER, LOUIS-SEBASTIEN. *Le juge*, drame en trois actes, en prose. Londres et se trouve à Paris, Ruault 1774.

MERCIER, LOUIS-SEBASTIEN. *L'habitant de la Gouadeloupe*, comédie en trois actes. Ed. Fièvre, Paul. Reprint *Théâtre classique*, Neuchâtel 2015.

MOLE, JULIE, COMTESSE DE VALLIVON. *Misanthropie et Repentir*, drame en 5 actes emprunté du Théâtre Allemand de Kotzebue, refaite pour la scène française. Paris, Barba 1821.

MONVEL, JACQUES-MARIE BOUTET DE. *Clémentine et Desormes*, drame en cinq actes et en prose. Représenté par les Comédiens Français ordinaires du Roi, le jeudi 14 décembre 1780. Paris, Duchesne 1781.

SAURIN, BERNARD-JOSEPH. Béverlei, in: Ed. F. Fayolle. *Œuvres choisies de Saurin, édition stéréotype d'après le procédé de Frimin Didot*. Paris, Didot 1812.

SEDAINE, MICHEL-JEAN. *Le Philosophe sans le savoir*, comédie en prose et en cinq actes. Représentée par les Comédiens Français ordinaires du Roi le 2 novembre 1765. Paris, Herissant 1766.



## VII. SEKUNDÄRLITERATUR

ALASSEUR, CLAUDE. *La Comédie Française au 18e siècle. Etude économique*. Paris, La Haye 1967.

ALT, PETER-ANDRÉ. *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart 2007 (3. aktualisierte Ausgabe).

D'APRILE, IWAN-ANGELO, SIEBERS. *Das 18. Jahrhundert der Aufklärung*. Berlin 2008.

BELLANGER, Claude, GODECHOT, J., GUIRAL, P., TERROR, F., Eds. *Histoire générale de la presse française*. 5 Bde. Paris 1969-1976.

BLANC, ANDRE. *Le théâtre français du XVIIIe siècle*. Paris 1998.

BONNET, J.-C. Ed. *Louis Sébastien Mercier. Théâtre complet (1769-1809)*. Edition établie avec C. Cave, S. Charles, S. Marchand, M. Poirson, M. de Rougemont. 4. Bde., Paris 2014.

BRAUN, THEODORE E.D. From Marivaux to Diderot. Awareness of the audience in the comédie, the comédie larmoyante and the drame. *DSt* 20, 1981: 17-29.

BRAY, BERNARD, SCHLOBACH, JOCHEN, VARLOOT, JEAN, Eds. *La Correspondance littéraire de Grimm et de Meister (1754-1813)*, actes du colloque de Sarrebruck des 22-24 février 1974, Klincksieck 1976.

BRENNER, CLARENCE D. *The Théâtre Italien: its repertory, 1716-1793, with a historical introduction*. Berkeley 1961.

BUFFAT, MARC. Diderot et la naissance du drame. In: Eds. Pierre Frantz, Sophie Marchand. *Le théâtre français du XVIIIe siècle – histoire - textes choisis - mises en scène*. Editions L'avant-scène théâtre 2009: 348-365.

BUFFAT, MARC. Nouvelles conceptions du théâtre. In: Pierre Frantz, Sophie Marchand, Eds. 2009: 263-289.

BRUNETIERE, FERDINAND. *Histoire de la littérature française classique*, 4 t., 1891-1892. *Epoques du théâtre français (1636-1850)*, 2 t., 1891-1892 (inklusive „Conférences de l'Odéon“, 1892).

BUCK, THEO. *Brecht und Diderot: oder Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland*. Tübingen 1977.

CHARLIER, GUSTAVE, MORTIER, ROLAND. *Le Journal Encyclopédique (1756-1793)*. Paris 1952.

DIECKMANN, HERBERT. *Diderot und die Aufklärung*. Stuttgart 1972.

- ELOESSER, ARTHUR. *Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert.* 1898. Genève (Reprint) 1970.
- FAGUET, EMILE. *Histoire de la littérature française depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours.* Paris
- FONTIUS, MARTIN. Zur Ästhetik des bürgerlichen Dramas. In: Eds. W. Schröder et al. *Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewusstseinsbildung.* Leipzig 1979: 403-477.
- FRANTZ, PIERRE. L'espace dramatique de *La Brouette du Vinaigrier* à *Coelina*. *Revue des Sciences Humaines* 41/161, 1976: 151-162.
- FRANTZ, PIERRE. Les genres à la mode. Le théâtre. *Précis de littérature française du XVIIIe siècle.* Ed. Robert Mauzi. Paris 1990: 169-208.
- FRANTZ, PIERRE. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle.* Paris 1998.
- FRANTZ, PIERRE. Jouer aujourd'hui *Le Fils naturel*. Notes sur une mise en scène récente du *Fils Naturel* et de *Dorval et moi* par Alain Bézu (1993). Marc Buffat, Ed. *Diderot, l'invention du drame.* Actes de la journée d'étude du 14 octobre à l'Université Paris VII-Denis-Diderot. Klincksieck 2000: 159-172.
- Le théâtre français du XVIIIe siècle – histoire - textes choisis - mises en scène.* Eds. PIERRE FRANTZ, SOPHIE MARCHAND. Editions L'avant-scène théâtre 2009.
- FRIED, MICHEL: *La place du spectateur.* Paris 1990.
- FRIED, MICHEL. *Absorption and theatricality, painting and Beholder in the Age of Diderot.* Berkeley, Los Angeles, London 1980.
- GAIFFE, FELIX. *Le drame en France au XVIIIe siècle.* Paris 1910.
- GEOFFREY, JULIEN LOUIS. *Cours de littérature dramatique,* 5 Bde, Paris, Blanchard 1819-1820.
- GERHARDI, GERHARD C. *Geld und Gesellschaft im Theater des Ancien Régime.* Heidelberg 1983.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH. Über das Versiegen „Süßer Tränen“ in der Französischen Revolution - ein Aspekt aus der Funktionsgeschichte des „Genre sérieux“. *Lendemains* 1978: 67-85.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH. Le théâtre français du XVIIIe siècle comme véhicule des Lumières. *Diogène* 136, 1986: 103-127.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH, REICHARDT, ROLF, SCHLEICH, THOMAS. Eds. *Sozialgeschichte der Aufklärung in Frankreich.* 4 Bde, München, Wien 1981.
- GODEFROY, FREDERIC. XVIIIe siècle. *Histoire de la littérature française depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours.* 1859-1863. Paris 1879.

GRACZYKS, ANNETTE. *Vorhang auf für die Revolution. Das französische Theater 1789-1794*. Weinheim, Berlin 1989.

GÜNTHER, HANS. „Darstellung der sozialen Wirklichkeit im frühen bürgerlichen Trauerspiel“. R. Vierhaus, Ed. *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*. Heidelberg 1981. 131-148.

HATIN, EUGENE. *Histoire politique et littéraire de la presse en France. Avec une introduction historique sur les origines du journal et la bibliographie générale des journaux depuis leur origine*. 2 Bde. Paris 1859 - 1861.

HATIN, EUGENE. *Bibliographie de la presse périodique française*. Paris 1866.

HAUSER, ARNOLD. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1967 (zuerst 1953).

ISER, WOLFGANG. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett*. München 1972.

JAUSS, HANS ROBERT. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. 1970.

JÜTTNER, SIEGFRIED. *Grundtendenzen der Theaterkritik von Friedrich-Melchior Grimm (1753-1773)*. Wiesbaden 1969.

PETIT DE JULLEVILLE, LOUIS. Ed. *Histoire de la Langue et de la Littérature française*. Paris 1896. T. 6: Dix-huitième siècle, Le théâtre (1748-1789).

KRAUSS, WERNER. Die französische Journalistik im 18. Jahrhundert. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 204, 1968: 414-425.

KREBS, ROLAND. La réception du théâtre du *Sturm und Drang* dans les périodiques des années 1770, in: Roland Krebs, Raymond Heitz, Eds. *Théâtre et „Publizistik“ dans l'espace germanophone au XVIIIe siècle/ Theater und Publizistik im deutschen Sprachraum im 18. Jahrhundert*. Berne 2001: 220-231.

LAGRAVE, HENRI. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. Paris 1972.

LAGRAVE, HENRI. Existe-t-il un public populaire dans les théâtres de Paris au XVIIIe siècle. *Théâtre et société. Cahiers de l'Université Pau et des Pays de l'Adour* 4, 1978: 87-101.

LANCASTER, HENRY CARRINGTON. *The Comédie-Française, 1701-1774: plays, actors, spectators, finances*. University of California 1951.

DE LA HARPE, JEAN-FRANÇOIS. *Le Lycée, ou cours de littérature*, 18 Bde (1798-1804); nouvelle édition, Paris 1825-1826, 18 Bde.; Bd. 3.

LANSON, GUSTAVE. *Histoire de la littérature française*. Paris 1894.

LARTHOMAS, PIERRE. *Le théâtre en France au XVIIIe siècle*. Paris 1980.

LEMERCIER, LOUIS JEAN NEPOMUCENE. *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, 4 Bde, Paris 1817.

LIOURE, MICHEL. *Le drame de Diderot à Ionesco*. Paris 1973.

LOUGH, JOHN. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. London 1957.

LUKACS, GEORG. "Zur Soziologie des modernen Dramas". In: Maus, Heinz, Fürstenberg, Friedrich. Eds. *Schriften zur Literatursoziologie*. Ausgewählt und eingeleitet von Ludz, Peter. Neuwied 1961.

MARRACCI-ROY, VERONIQUE. *La Correspondance littéraire, philosophique et critique de 1776 à 1789: écrire et lire un périodique des princes éclairés d'une révolution à l'autre*. Dirigée par Jean Goulemot. Tours 1999.

MEYER, REINHART. *Das deutsche Trauerspiel. Eine Bibliographie*. 1977. Ed. M. J. Pernerstorfer. Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wien 2012.

MYERS, ROBERT LANCELOT. *The dramatic theories of Elie-Catherine Fréron*. Genève 1962.

MONTY, JEANNE R. *La critique littéraire de Melchior Grimm*. Genève, Paris 1961.

MOOG-GRÜNEWALD, MARIA. *Jakob Heinrich Meister und die „Correspondance littéraire“*. Ein Beitrag zur Aufklärung in Europa. Berlin, New York 1989.

MORTIER, ROLAND. *Diderot in Deutschland 1750-1850*. Stuttgart 1972.

NEUSCHÄFER, HANS-JÖRG. Die Evolution der Gesellschaftsstruktur im französischen Theater des 18. Jahrhunderts 1970. Dietmar Rieger, Ed. *Das französische Theater des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt 1984. 291-311.

PIKULIK, LOTHAR. *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*. Köln, Graz 1966.

PLECHANOV, GEORGIJ W. Die französische dramatische Literatur und die französische Malerei des 18. Jahrhunderts vom Standpunkt der Soziologie. 1905/1955. Ed. Rieger, Dietmar. *Das französische Theater der Aufklärung*. Darmstadt 1984: 13-26.

POLLMANN, LEO. *Geschichte der französischen Literatur*. Zeitalter des Bürgertums von 1685 bis 1879. 3 Bde, Wiesbaden 1978. Bd. 3: 62-66.

RIEGER, DIETMAR. Ed. *18. Jahrhundert. Theater, „conte philosophique“ und Philosophisches Schriftentum*. Tübingen 2001.

RIEGER, DIETMAR. Ed. *Das französische Theater des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt 1984.

RIEGER, DIETMAR. *Die Literatur des 18. Jahrhunderts. Theorie und Praxis des „drame sérieux“*. In: Grimm, Jürgen, Ed. *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart 1989: 204-205.

ROUGEMONT, MARTINE DE. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle. Etat présent des connaissances et des méthodes de recherche*. Paris 1988.

SARRAZAC, PIERRE. *Le drame selon les moralistes et les philosophes*. Ed. de Jomaron, Jacqueline. *Le théâtre en France*. 2 Bde. Paris 1988.

SCHLOBACH, JOCHEN. *Les Correspondances littéraires et le rayonnement européen de la France au XVIIIe siècle*. In: J. Schlobach, Ed. *Correspondances littéraires inédites. Etudes et extraits. Suivies de Voltairiana*. Paris, Genève 1987, 3 Bde., Bd. 1: 31-45.

SCHMIDT, SIEGFRIED J. *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur*. Frankfurt/M. 1989.

SOBOUL, ALFRED. *La Révolution Française*. Paris 1989.

SCHOELL, KONRAD. „Drame“ und „Comédie“. Zur Konkurrenz der dramatischen Gattungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Beaumarchais. 1979. In: Rieger, Dietmar, Ed. *Das Theater der Aufklärung* 1984. 407-425.

SOULATGES, MAGALI. *Désordre et prolifération des genres*. In: Eds. Pierre Frantz, Sophie Marchand. *Le théâtre français du XVIIIe siècle – histoire - textes choisis - mises en scène*. Editions L'avant-scène théâtre 2009: 379-402.

STACKELBERG, JÜRGEN VON. *Denis Diderot. Eine Einführung*. München 1983.

STACKELBERG, JÜRGEN VON. *Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriss*. München 1992.

STACKELBERG, JÜRGEN VON: „Hamlet als bürgerliches Trauerspiel. Ideologiekritische Anmerkungen zur ersten französischen Shakespeare-Bearbeitung von Jean-François Ducis“. In: Ders. *Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriss*. 1992: 121-134.

STACKELBERG, JÜRGEN VON: „Zu Fabre d'Eglantines *Le Philinte de Molière*“. In: Ders. *Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriss*. 1992: 143-154.

SUARD, JEAN BAPTISTE ANTOINE. *Archives Littéraires de l'Europe ou Mélanges de littérature*, 5 Bde, 1803-1805.

SZONDI, PETER. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1973.

SZONDI, PETER. *Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot*. 1978. In: Diemar Rieger, Ed. *Das französische Theater der Aufklärung*. Darmstadt 1984: 339-357.

VIER, JACQUES. Le drame sérieux. In: *Histoire de la littérature française: XVIIIe siècle*, Bd. 2, Paris 1965: 271-302.

WILKE, JÜRGEN. *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688-1789)*. Tübingen 1978.

WOLF, WERNER. *Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts (Marivaux und Beaumarchais): ein Beitrag zur Funktionsgeschichte*. Frankfurt/M., Bern, New York, Nancy 1984.

WUNDERLICH, MARY. Tugendkult, Patriotismus und Heroismus im *drame bourgeois* der Revolutionszeit. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1, 2 1991: 62-88.