



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte
Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris
(Institut historique allemand)
Band 8 (1980)

DOI: 10.11588/fr.1980.0.49936

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

FRITZ NIES

ZEIT-ZEICHEN

Gattungsbildung in der Revolutionsperiode, und ihre Konsequenzen für Literatur- und Geschichtswissenschaft*

Nach den Fachtraditionen hätte es niemand erwarten können, daß für den Deutschen Romanistentag 1979 eine eigene Sektion »Sprache und Literatur in der Französischen Revolution« gebildet würde.

Doch das Unerwartete trat ein, und die Zahl der Vorlagen zu dieser Sektion überstieg weit das vom Vorstand vorgesehene Maximum. Ein weiteres merkwürdiges Phänomen: die Mehrheit der Sektionsteilnehmer schien sich eher als Literatur- denn als Sprachwissenschaftler zu verstehen, obwohl doch ein Kenner eben erst der Revolutionsperiode attestiert hatte, sie habe »neue literarische Formen, auf die heute zurückzukommen sich verlohnte, . . . kaum hervorgebracht«.¹ Es könnte verwundern, daß derselbe Zensor sich an Vorbereitung und Leitung gerade der Revolutionssektion beteiligte; mit seinem Verdikt allerdings steht er in einer langen, gewichtigen Tradition. Vor einem halben Jahrhundert beklagte A. Thibaudet eine »Armut der Formen« der politischen Umbruchsphase;² und Etiembles Urteil »la Révolution stérilisa chez nous les lettres« gehört ebenso zum Vorrat literarhistorischer Gemeinplätze wie seine Kurzdiagnose vom »triste bilan littéraire d'une grande et féconde époque«. Einer ungeminderten Zentralrolle der *Grande Révolution* im öffentlichen Bewußtsein Frankreichs, als überkommener Forschungsschwerpunkt seiner politischen und Sozialgeschichte³ wie als bevorzugtes Themenarsenal literarischer Gestaltung⁴ entspricht eiliges Drüberwegreden der Literaturhistoriker. Begnügen wir uns damit, zwei der vermutlichen Gründe solch atypischer Abstinenz freizulegen. Der eine ist wohl die fast erfolglose Suche nach literarischen Einzelleistungen jener Jahre, die sich als zeitüberdauerndes Meisterwerk deuten ließen. In der Tat haben Vorromantiker, die von späteren Generationen kanonisiert werden sollten – angefangen bei Laclos und Bernardin de Saint-Pierre bis hin zu B. Constant und Mme de Staël – während der Revolutionsdekade (und über diese) kaum Nennenswertes publiziert. Der zweite Grund mag sein, daß im vertrauten Rahmen der »grands genres« klassizistischer Ästhetik ebenfalls Neuschöpfungen ausblieben, mit denen Rezipienten anderer Zeiten in spontanen Dialog hätten treten können.

* Der Aufsatz formuliert Zwischenergebnisse eines von der DFG geförderten Forschungsprojekts zur Geschichte des französischen Literatursystems. Eine Erstfassung diente als Vorlage zum Deutschen Romanistentag 1979.

¹ GUMBRECHT, Skizze 2.

² Zustimmung zitiert ib. – Folgende ETIEMBLE-Zitate l.c. 881. Von einer »barbarischen« Invasion elender Machwerke hatte F. Lotheisen schon 1872 gesprochen (nach KLOTZ 287).

³ Cf. dazu ERBE 118s.

⁴ Siehe dazu etwa NIES 1979, Abschnitt 4.

Doch die Sterilitätsthese – ableitbar aus Zeitlosigkeitsidealen und gewohnter Fixierung auf Einzelwerke – widerspricht nicht nur dem Eindruck des Augenzeugen Campe von einer »Literaturrevolution« zumindest in Paris. Diese These ist ausgesprochen irreführend im Hinblick auf Entwicklungen des Gattungssystems unterhalb gewohnheitsmäßig abgesteckter Höhenkammzonen. Zum einen läßt sich für die Handbuchmeldung vom vorgeblichen Massensterben der »genres traditionnels«⁵ kein glaubwürdiger Totenschein beibringen. Zum andern erfuhr manch überkommenes Genre tiefgreifende Umwandlungen.⁶ Vor allem aber bildete sich eine Fülle unterschiedlichster neuer Textarten heraus. Als Hauptindiz dafür sollen im Folgenden Auftauchen und schnelle semantische Konturierung neugeprägter Gattungsnamen gelten. Das gewählte Verfahren rechtfertigt sich aus dokumentationstaktischen Überlegungen⁷ wie aus der Überzeugung, daß auch hier »neue Begriffe« meist »geschaffen und lanciert« wurden, um »Erfahrung zu kanalisieren«.⁸ Ausgeschieden sind Neologismen, für die nach Ausweis der historisch-etymologischen Standardwörterbücher nur Einzelbelege existieren,⁹ oder bei denen dort genannte Erstbelege falsifiziert¹⁰ bzw. vordatiert¹¹ werden konnten.

1. Nach- und Aufrufe, Glaubenssätze und Lobpreisungen

Seit dem ersten Revolutionsjahr begann man mehrfach, Textnamen aus dem kirchlichen in den weltlich-politischen Bereich zu übertragen. Bei *REQUIEM prière pour le repos des morts* geschah dies in ursprünglich parodistischer Absicht, und »Le requiem des fermiers généraux, ou plan de révolution dans les finances« (s. l. 1789) wollte verhaßte Blutsauger ins Grab bannen. Ähnliches gilt für das Auftauchen von *NÉCROLOGIE* als Titelwort, in seiner säkularisierten Bedeutung »notice consacrée à la

⁵ Kapitelüberschrift von A. SOUBOUL in ABRAHAM/DESNÉ; der Autor nennt im betreffenden Kapitel kein einziges verschwundenes Genus. – Campe zitiert nach KLOTZ 292.

⁶ Siehe dazu etwa NIES 1973, bes. 427, 431, 433.

⁷ Siehe zu dieser Rechtfertigung »semasiologischen« Vorgehens NIES 1974, bes. 278s.

⁸ SCHLIEBEN-LANGE 16. Etwas vorschnell schließt H. U. GUMBRECHT einzig aus der Tatsache, daß »als Tragödien« angekündigte Revolutionsstücke mit der »Besiegung« des »Tyrannen« enden, die »jeweiligen von Autoren gewählten Gattungsnamen« seien kein »verlässliches Indiz für den generischen Charakter« jener Stücke (Sentiment Anm. 26). Enthält doch die damalige Bedeutung von fr. *tragédie* ein ganzes Bündel von Komponenten, zu denen durchaus auch die von Gumbrecht angezweifelte gehörte: *Poème* [d. h. umfänglicher Text in gebundener Sprache] *dramatique. Pièce de théâtre, dans laquelle on représente une action importante entre des personnes illustres* [z. B. Bestrafung eines Tyrannen], *qui est propre à exciter la terreur ou la pitié, et qui finit d'ordinaire* [nicht immer!] *par un événement funeste* [für den Protagonisten, nicht die Zuschauer] (Ac 1798 s. v.). Bei Quellenangaben zur Wortgeschichte werden hier wie im Folgenden möglichst Siglen des Französischen etymologischen Wörterbuchs W. v. WARTBURGS (FEW) benutzt.

⁹ Etwa *monographie* »étude sur un point particulier d'histoire, de science, etc.« (1793, nach FEW 6, 3, 82b).

¹⁰ Etwa *speech* (Ac 1798 nach DAUZAT/DUBOIS/MITTERAND, Nouveau dictionnaire étymologique, Paris 1973, s. v. [im Folgenden: DDM]; Erstbeleg nach FEW: 1840).

¹¹ Etwa das seit 1782 belegte *monodrame* (nach FEW 6, 3, 82b seit ca. 1790), oder *pastiche* »œuvre littéraire composée à l'imitation d'un auteur« (nach FEW 7, 751b seit 1799), das sich bereits 1787 bei MARMONTEL, Œuvres complètes X, 187ss., 569 findet.

mémoire d'une personne morte depuis peu«. ¹² Die Broschüre »Nécrologie. Mort tragique de M. le Marquis de Belzunce« (Paris 1789) wollte den Toten nicht mehr rühmend, sondern als zu Recht ermordeten *odieux suppôt du despotisme* in Erinnerung halten. Ganz andere Bestrebungen führten offenbar dazu, daß *CATÉCHISME* die Bedeutung *livre rédigé par demandes et par réponses qui contient l'exposition abrégée du droit naturel, des droits de l'homme et du citoyen* erhielt. ¹³ Schon Anfang August 1789 proklamierte Barnave wiederholt, die *déclaration des droits* müsse zum *catéchisme national* werden, ¹⁴ und von 1791 bis zum Ende der Jakobinerherrschaft wurde eine Vielzahl staatsbürgerlicher *Catéchismes* publiziert:

A. AUGER, *Catéchisme du citoyen français, composé de l'esprit et de la lettre de la nouvelle constitution* (Paris 1791); *Catéchisme du genre humain* (1792); VOLNEY, *La loi naturelle, ou Catéchisme du Citoyen français* (Paris 1793; krit. Neuausgabe von Gaston-Martin, Paris/A. Colin 1934); RICHER, *Catéchisme de la Constitution française* (Paris An II); POISSON DE LA CHABEAUSSIÈRE, *Catéchisme républicain, philosophique et moral* (Melun 1794); C. THIEBAULT, *Catéchisme des républicains, à l'usage des adolescents* (Nancy 1794); *Catéchisme de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (Bruxelles An III); POISSON DE LA CHABEAUSSIÈRE, *Catéchisme français, ou principes de morale républicaine* (Paris An III, offenbar aufgrund mnemotechnischer Überlegungen in Versen; weitere Ausg. für die »Ecoles primaires« An IV).

In einer Periode, deren politische und soziale Umwälzungen den Massen ihre einstige Geborgenheit in christlichen Glaubenssätzen genommen hatte, versuchte man über die üppig emporsprossende Textart unverkennbar, aus den Dogmen des nunmehrigen republikanischen Staatsglaubens verlorene Sicherheit neu zu begründen, Vertrauen zu wecken in die universellen, unwandelbaren Gesetze der Natur und der Vernunft. Und unverkennbar wollte man bereits durch die bewährte religionsdidaktische Form des Frage- und Antwortspiels suggerieren, auch und gerade das neue Gesellschaftssystem halte auf alle Zweifel oder Fragen erschöpfende Antwort bereit. ¹⁵

Einem ähnlichen Bemühen, das durch Zersetzung christlichen Gedankenguts entstandene Vakuum zu füllen, verdankte wohl eine weitere Textart ihr Entstehen: *PANTHÉON, ouvrage où l'on place les héros, les grands hommes*. Krieg und Aufstände an den Grenzen wie im Landesinnern, Hungersnot, Tribunale hielten der Nation ständig Bilder des gewaltsam-vorzeitigen Todes wie der Vergänglichkeit von

¹² Belegt nach FEW 7, 91b seit 1797, vorher seit Trév 1704 in der Bedeutung *livre conservé dans les églises où l'on écrit les noms des bienfaiteurs et le temps de leur mort*.

¹³ Als Persiflage des christlichen Textmusters ist einzig P. -S. MARÉCHALS *Catéchisme du curé Meslier*, [Paris] 1790 zu deuten. GUMBRECHT gibt keine Belege für seine Bemerkung, Katechismen seien »über das gesamte« 18. Jh. hin die quantitativ wahrscheinlich dominanten »Medien der Vermittlung des neuen Wissens der Aufklärung« gewesen (Skizze 11s.), und aus den Titeln der Bibliographie von A. CIORANESCU lassen sich solche Belege nicht gewinnen. Ac 1762 und Ac 1798 registrierten einzig die religiöse Bedeutung, als Beleg für eine semantische Ausweitung in außerkirchliche Bereiche nennt FEW 2,495a erst Ac 1835. Vor Ausbruch der Revolution erschienen: [J. SAIGE,] *Catéchisme du citoyen, ou élémens du droit public français. Par demandes & Réponses*, Genève [Bordeaux] 1787; [P.-A. ANTONELLE,] *Catéchisme du Tiers Etat, à l'usage de toutes les provinces de France, Et spécialement de la Provence*, 1788.

¹⁴ Nach BRUNOT 627 Anm. 3.

¹⁵ Während des Consulat ging der Gattungsname aus dem staatlichen Bereich in den der Poetik und burlesken Parodie über: BENOIST-LAMOTHE, *Catéchisme des Muses, ou abrégé des règles de la versification* (Paris 1801); *Poissardiana, ou Catéchisme des halles, ouvrage utile à la jeunesse qui veut passer joyeusement le carnaval*, Paris 1802.

Tagesruhm vor Augen. (Nicht von ungefähr thematisierten ja auch die säkularisierten Neugattungen *Réquiem* und *Nécrologie* das Todesmotiv.) Folgerichtig wurde mit einem eigenen Texttyp die neue Verheißung unvergänglichen Nachruhms der alten Hoffnung des Christen auf ewiges Leben entgegengesetzt; Gegenstand bleibender Verehrung und beflügelndes Vorbild sollten nicht länger die Heiligen sein, sondern Männer, die sich um das Vaterland verdient gemacht hatten. Auf den ersten Titel »Le Panthéon littéraire« (Paris 1789/90) folgten so bald »Le Panthéon des Philantropes, ou l'Ecole de la Revolution« (Paris 1792)¹⁶ u. a.

Doch das Versprechen der Unsterblichkeit im Gedächtnis einer dankbaren Nachwelt allein reichte nicht aus, um bei den Soldaten eines durch die »levée en masse« geschaffenen Volksheeres und deren Angehörigen die Begeisterung wachzuhalten. Ihr Durchhaltewillen mußte durch ständige Meldungen frischer militärischer Erfolge gestärkt werden. So konstituierte sich spätestens 1794/95 das Genre *CARMAGNOLE, bulletin de victoire*.¹⁷ Dieser Texttyp, dessen Entstehung alle Quellen mit dem Namen Barères verbinden, erreichte seine Adressaten ursprünglich über die Sitzungen der Convention¹⁸ und Abdrucke von deren Protokollen in der republikanischen Presse. 1797 benutzte La Harpe seinen Namen bereits als Pejorativum zur Brandmarkung überwundener jakobinischer Demagogie; 1804 hatte das Wort in einem royalistischen Spottlied die allgemeinere Bedeutung »lügenhafte Kriegspropaganda revolutionärer Provenienz« angenommen.¹⁵

In die Sphäre einer neuen »éloquence politique«²⁰ – die Literarhistoriker seither meist auf »Parlamentsreden« und »Debatten in den Sociétés und Clubs« begrenzen – gehört auch ein kaum beachteter Typus von Kurztexten: *TOAST, proposition de boire à la santé de quelqu'un, à l'accomplissement d'un vœu, au souvenir d'un événement*.²¹ Zwar liegt der älteste Beleg für das Lehnwort vor der uns interessierenden Periode,²²

¹⁶ Cf. zu alledem auch die Definition und den Masson-Beleg (an VIII) bei LITTRÉ s. v. 3°. In den historisch-etymologischen Wörterbüchern fehlt die Gattung. Cf. Kurz darauf in Deutschland W. L., Pantheon berühmter deutscher Dichter mit einem Verzeichniß ihrer Werke, Coburg 1798.

¹⁷ Vorher Name einer bei den Jakobinern beliebten Weste (1791), dann eines Tanzes und des berühmten Revolutionslieds *La Carmagnole des Royalistes* (1792). Der Erstbeleg 1792 für das Gattungssappellativ in FEW 2,378 beruht auf einer Verwechslung mit der früheren Bedeutung.

¹⁸ Siehe zu alledem BRUNOT 992s.; cf. auch Ac 1798 s. v.: »certains rapports faits au sein de la Convention nationale, et que l'Auteur nommoit ainsi«. – Zum Folgenden: LA HARPE, *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire*, Paris an V, zit. nach *Œuvres* [Reprint Genève 1967] V, 502, 518.

¹⁹ In *La Carmagnole de Bonaparte* (abgedruckt bei BARBIER/VERNILLAT, *Histoire de France par les chansons*, Paris 1958, V, 43–45). Man kann also nicht von einem »oubli« des Wortes schon bald nach 1795 (so BRUNOT 994) sprechen.

²⁰ SOUBOUL (wie Anm. 5) im Kapitel *L'essor des genres nouveaux*; auch ETIEMBLE 872 nennt die »éloquence« als blühende Gattung der Revolutionsperiode. Zum Folgenden siehe etwa SCHLIEBEN-LANGE 26, zu alledem mehrere Monographien, von F.-A. AULARD, *L'éloquence parlementaire pendant la révolution française*, Paris 1885/86 über Ph. TENRET, *Le discours révolutionnaire: rhétorique et idéologie*, John Hopkins University 1973 bis H. U. GUMBRECHT, *Funktionen parlamentarischer Rhetorik in der französischen Revolution*, München 1978.

²¹ Ac 1798 s. v.

²² *Toste* s. m. *Action de porter aux convives la santé d'une personne absente. Les tostes sont souvent très-ennuyeux* (Ac 1765). Der vorgebliche Erstbeleg Prév 1750 in FEW 18, 124b ist zu streichen, da er sich auf *tostes* s. f. *bancs qui traversent les chaloupes, sur lequel sont assis les Matelots pour ramer* bezieht. Die Graphie *toast* für die uns interessierende Bedeutung registriert als erste lexikographische Quelle Boiste 1800 (nicht Boiste 1803, wie im FEW vermerkt).

doch erst »la révolution a établi en France l'usage des toasts« (Besch 1845 s. v.). Als geeignete Anlässe solcher Trinksprüche galten 1799, kurz vor Napoleons Staatsstreich, einem zeitgenössischen Gewährsmann »les fêtes civiques d'une grande nation«, beinhalten sollten sie *voeux républicains* oder Worte, die den gefeierten *au Temple de la Victoire* erheben.²³ So wurde selbst ein scheinbar unbedeutendes Ingrediens geselligen Beisammenseins politischer Propaganda – der Verherrlichung patriotischer Vorbilder und errungener Erfolge wie dem Anpeilen neuer nationaler Ziele – dienstbar gemacht. Ein Indiz für das Weiterleben der republikanischen Modegattung über Brumaire hinaus ist die Ode »Les Toasts de l'Olympe« von 1800, deren Autor selbst die Götter ein halbes Dutzend gereimter Trinksprüche auf den Helden und Friedenspender Napoleon ausbringen ließ.²⁴

2. Periodika

Einig sind Handbuchautoren über Stellen- und Neuheitswert der 1789–92 explosionsartig sich ausbreitenden Presse, insbesondere der politischen Meinungspressen, innerhalb des Revolutionsschrifttums.²⁵ Allerdings galt das Forschungsinteresse bisher eher einzelnen Zeitungen oder Journalisten und deren politischer Tendenz als dem Erscheinen neukonstituierter Periodika-Spielarten oder ihrer Binnengliederung nach Textarten und Rubriken. Stellen wir daher einige von ihnen vor: Schon 1790 belegt²⁶ ist *FEUILLETON, journal*, durch sein Diminutivsuffix und die gleichzeitig nachzuweisende Spezialbedeutung der Druckerfachsprache²⁷ wohl primär als Hinweis auf den geringen Umfang der betreffenden Publikation zu werten. Strikte Umfangsbeschränkung aber war – bei den durch die hölzerne Handpresse gezogenen drucktechnischen Grenzen²⁸ – Voraussetzung von Aktualität. So darf man wohl im Gattungsnamen einen indirekten Hinweis sehen auch auf den Neuheitsgehalt des Gebotenen. Ab 1795 wurde *feuilleton* als Titelsubstantiv von mehreren Periodika und insbesondere Zeitungsbeilagen benutzt,²⁹ so daß die semantische Entwicklung während des Empire zu »partie réservée au bas du journal pour une rubrique régulière – critique littéraire, roman, etc.« (seit 1811) leicht verständlich wird.

²³ Zeitungsartikel vom 16 brumaire an VIII (zitiert bei BRUNOT 869 Anm. 2). Dessen Verfasser wehrt sich allerdings gegen durch den Anglizismus evozierte Konnotationen und schlägt eine andere Bezeichnung vor. Marat schreibt am 23. 8. 1789 *Ce souhait [une plus grande représentation du peuple] devint la toast favorite des sociétés populaires* (Tableau des vices de la Constitution anglaise).

²⁴ Erstmals in *La Décade an VIII*, 4^e trimestre, t. 26, p. 294. Wiederabgedruckt in *Nouvel Almanach des Muses*, Paris an X – 1802, 198s.

²⁵ Etwa SOUBOUL (wie Anm. 5) 42, Etienne 872. – Cf. auch SCHLIEBEN-LANGE 26.

²⁶ In *Dictionnaire national et anecdotique* 173, nach BRUNOT 809.

²⁷ *Petit cahier contenant le tiers de la feuille imprimée en in-12* (Pankouke, Encyclopédie méthodique). Für die Bedeutung »abgetrennter Besprechungsteil einer literarischen Wochenschrift« registriert H. MATTAUCH, Ein früher Beleg für nfrz. *feuilleton*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 200 (1964) 59s. einen Hapaxbeleg bereits von 1738. Cf. auch Boiste 1803 s. v.

²⁸ Siehe dazu BELLANGER 435.

²⁹ Erstmals in *Feuilleton des résolutions des Cinq-Cens* (4 nov. 1795–5 nov. 1800); dann *Feuilleton du commerce, des sciences et des arts* (1796/97), *Feuilleton du Journal d'indication et des spectacles* (1797), *Feuilleton des spectacles, modes, annonces et avis divers* (1797) u. a.

Im selben Jahr wie der Erstbeleg für Feuilleton taucht in der Bedeutung *publication qui sert de guide*³⁰ erstmals *INDICATEUR* als Titelwort auf, in einem vierseitigen »Indicateur des Mariages« (März 1790). Der erhöhte Nutzen jenes periodisch erscheinenden »Führers« in einem Gesellschaftsbereich, dessen altvertraute Marktgesetzlichkeiten durch die Revolutionsereignisse völlig durcheinandergerieten, läßt sich nur indirekt erschließen. Auf den Eingangsseiten von Nummer eins der ebenfalls nur vierseitigen, »aristokratische« Positionen vertretenden Tageszeitung »L'Indicateur, ou Journal des Causes et des Effets« hingegen wurde am 20. Mai 1792 die allgemeine Verwirrung und Richtungslosigkeit ausführlich thematisiert:

Où allons-nous? où doit aboutir la route que nous suivons? Demandez-le à la multitude, aux chefs de parti eux-mêmes; écoutez leur réponse: chacun d'eux l'ignore (. . .) Il résulte de toutes ces directions diverses un mouvement confus qui ne produit que troubles et désordre.³¹

Daraus folge die Dringlichkeit eines ständigen Wegweisers, der das aus seinen *occupations journalières* gerissene Volk über seine Pflichten aufkläre. Zwar wurde die Zeitung schon nach knapp drei Monaten verboten, doch bald übernahmen andere Periodika den bildkräftigen Namen: ein »Indicateur politique, mercantile et littéraire« (1793), Beaulieus royalistischer »Indicateur universel« (1795), ab 1798 Periodika für bestimmte Städte und Départements, schließlich der »Indicateur dramatique, ou Almanach des théâtres« (1799).

Die von *feuilleton* und *indicateur* nur mittelbar verheißene Aktualitätsnähe wird augenscheinlich bei *REVUE, publication périodique qui traite des questions d'actualité*. Im vorangestellten Prospectus schon des ersten Blatts dieses Namens,³² der Tageszeitung »La Revue du Patriote«, wurde am 2. Juni 1792 betont, alle Nachrichten, die man Revue passieren lasse, seien bis hin in die Spalte *variétés* stets *relatifs aux circonstances présentes*. Auch *VARIÉTÉS, division des journaux, dans laquelle on place des articles dont le sujet n'est pas directement relatif à l'objet principal du journal*³³ scheint selbst eine solch neuigkeitsorientierte Neuheit der Revolutionspresse zu sein: Nachdem bereits ab 1789 im »Journal de Paris« öfters Meldungen unter dem Titel *Variété* bzw. *Variétés* erschienen waren, versprach Anfang September 1791 ein unter dem bekannten Pseudonym Père Duchêne schreibender Journalist, Leserwünschen gemäß wöchentlich eine seiner »Lettres bougrement patriotiques« ebenfalls jenen *variétés* zu widmen, die er als *quelques fragmens de nouveautés* charakterisierte.³⁴ 1792 sahen mehrere neuentstandene Tageszeitungen *variétés* bereits als ständige Rubrik vor.³⁵ Man darf in dieser journalistischen Verlegenheitsbenennung wohl etwas von jener zeittypischen Ratlosigkeit gespiegelt sehen, welche die zitierte »Indicateur«-

³⁰ Diese Bedeutung fehlt FEW 4,643a, wo nur »livre qui sert de guide« registriert ist, allerdings mit einem unzutreffenden Erstbeleg, der im Folgenden erwähnten Tageszeitung L'Indicateur.

³¹ L'Indicateur du département de la Sarthe (1798), L'Indicateur. Feuille publique d'avis et d'annonces de Bordeaux (1798), L'Indicateur du Calvados (1799) u. s. f.

³² FEW 14,424a und Anm. 20 (nach HATIN, Bibliographie historique et critique de la presse périodique 236). Das gleiche Titelwort benutzte 1794 La Revue, ou le Contradicteur.

³³ Definition nach LITTRÉ s. v. 2°. In den historisch-etymologischen Standardwörterbüchern fehlt die Bedeutung.

³⁴ Cent soixante-seize [sic] lettre, Paris s. d. 2. Eine anschließende »Lettre au Père Duchêne« ist datiert »9 Septembre 1791«.

³⁵ Neben der Revue du Patriote z. B. der obenerwähnte Indicateur ab Nr. 3.

Vorrede beim anvisierten Publikum vorausgesetzt hatte – ein unbestimmtes Empfinden von der Mitteilungswürdigkeit, vielleicht gar künftigen Wichtigkeit auch und gerade jener Nachrichten, die weder zueinander noch zu anderen zu passen schienen, die man nach überkommenen Denk- und Publikationskategorien nicht einzuordnen, zu werten, zu deuten vermochte.

Mit der Einführung des Republikanischen Kalenders im Jahre 1793 fällt das Auftauchen von *ANNUAIRE, recueil publié annuellement et qui contient des renseignements variables d'une année à l'autre* zusammen.³⁶ Wie manch andere Textart des Jahrzehnts verdankte auch diese ihre Existenz einem neuen Erleben von Zeit. Selbst die Einheiten für deren Messung und ihre Benennung waren ja durch die Neuordnung völlig verändert. So kündigte schon der erste Text des Genres, A.-L. Millins »*Annuaire du républicain*« (Paris an II), auf dem Titelblatt an, er enthalte die durch *lecture journalière* erwerbbaaren *connoissances les plus nécessaires à la vie commune*, insbesondere eine Erklärung der neuen Monats- und Tagesnamen sowie die *nouvelle division décimale des jours et des heures*. Von nun an sollte die Reihe von *Annaires* nicht mehr abreißen,³⁷ und ab 1799 legten sich sogar zahlreiche Départements ihr eigenes Jahrbuch zu.³⁸ All jene Sammelbände machen deutlich, daß sie von einer entscheidend gewandelten Konzeption des Jahres ausgehen: Dieses ist nicht mehr primär der stets wiederkehrende Jahreskreis, ein gleichförmiger Zyklus von Jahreszeiten und Heiligenfesten, die seit altersher den Rhythmus der Arbeiten und Feiertage regelten. Jedes einzelne Jahr erscheint nun als unverwechselbarer Zeitabschnitt, der sich von jedem vorangegangenen essentiell unterscheidet durch das Neue, das er in allen Lebensbereichen bewirkt – in politischer, wirtschaftlicher, militärischer, demographischer Hinsicht, von den *nouvelles mesures* und *nouvelles époques pour les Baux & Fêtes Communales* über das Verkehrsnetz bis hin zu Theaterpremierer, Autorenhonoraren, dem *accroissement journalier de la masse des productions* auf dem Buchmarkt. Diese Differenzqualität, *les changements survenus d'une année à l'autre*, die *variations continues* gilt es im *Annuaire* festzuhalten, den *état exact de l'année* in Landwirtschaft, Handel, Verwaltung wie in *Instruction publique* und Rechtsprechung zu inventarisieren.³⁹

³⁶ Für das Erstdatum 1791 im »Petit Robert« war kein Beleg zu finden. DG nennt als Erstdatum 1796, der Larousse de la langue française »fin du XVIII^e s.«

³⁷ Etwa *Annuaire, ou Calendrier pour la seconde année de la République française*, Paris 1793/94; *Annuaire du Lycée des arts*, Paris an III/V; *Annuaire de la République française, pour l'année 1798*, an III'/1797.

³⁸ Jura, Sarthe, Ardennes, Vaucluse; ab 1802/03 Deux-Sèvres, Indre-et-Loire, Dordogne, dann Sambre-et-Meuse, etc.

³⁹ Vorstehende Zitate und Themenbereiche in: DELFAU, *Annuaire du département de la Dordogne*, Périgueux an XI, Avertissement XVIII und Table; *Annuaire du département de la Sarthe*, Le Mans 1800, Table; FLEISCHER, *Annuaire de la librairie*, Paris an X, Annonce; RAGUENEAU DE LA CHENAYE/AUDIFFRET, *Annuaire dramatique*, Paris an XIII; *Annuaire du département de Vaucluse pour l'an VIII*, Carpentras, Avertissement VI und Table.

3. Theatergattungen

Als ausgesprochen uninteressant gilt bei anerkannten Gewährsleuten das literarische Subsystem des Revolutionstheaters. Thibaudet attestierte ihm einzig Sterilität, und H. U. Gumbrecht versichert vom Theater zumindest der »frühen« Revolutionsjahre bis zur Entthronung des Königs, es unterscheide sich nach Themen und Form ihrer Präsentation »nicht von der Dramenproduktion der Spätaufklärung«. Anlässlich ihrer Suche nach entstehenden Gattungen wird es von anderen Forschern nicht einmal erwähnt,⁴⁰ sind doch die neuen Stücke des Dezenniums »never performed today and seldom read«. Sondieren wir dennoch jenen scheinbar so kargen Boden.

Als erstes Genre entdecken wir recht bald die *BLUETTE*. Schon ihr Name signalisierte, daß sie keinerlei Anspruch auf zeitüberdauernde Gültigkeit erhob, sondern schnellverglühenden Funken gleich bescheidene Helle für den Augenblick spenden wollte.⁴¹ Das früheste Stück, das sich im Titel zur neuen Gattung bekannte, war ein am 22. 10. 1793 im »Théâtre du Palais-Variétés« uraufgeführter Prosa-Einakter mit Vaudevilleeinlagen von Bizet und Vallienne: »La caserne, ou le départ de la première réquisition, bluette patriotique«.⁴² Er behandelte das aktuelle Thema der knapp zwei Monate zuvor dekretierten *levée en masse*, und Einakter über brandaktuelle Ereignisse waren auch die folgenden *Bluettes* der Zeit. Den Staatsstreich Napoleons beispielsweise feierten Armand/Châteauvieux/Chaussier, »La nouvelle pupille« und Saint-Victor, »Le premier rayon de soleil« mit Stücken, von denen das erste neun, das zweite gar nur zwei Tage nach dem 19 Brumaire bereits zur Aufführung kam.⁴³

Zumindest ebenso deutlich im Mittelpunkt stand Aktuelles bei einer nur wenig später belegten Kurzgattung: Als *pièce de théâtre . . . de circonstance* bzw. *composée à l'occasion d'un événement* definieren das FEW⁴⁴ und dessen Quelle den *À-PROPOS*. Durch einen Stücktitel angekündigt wurde er erstmals von Mayeur de Saint-Paul in »Le Terroriste, ou les Conspirations jacobites, à-propos en 1 acte, en prose, mêlé de vaudevilles«, uraufgeführt 1796 in Bordeaux. Seine Blütezeit erreichte der Stücktyp,

⁴⁰ Etwa von SOUBOUL (wie Anm. 5) und SCHLIEBEN-LANGE 26. Zum Vorstehenden: GUMBRECHT, Skizze 37, Thibaudet zitiert ib. 2. Einzig ETIEMBLE 872 erwähnt en passant die Blüte des Revolutionstheaters. Keine Ausführungen über entstehende Theatergenres enthalten folgende Aufsätze: V. FOURNEL, Les théâtres et la Révolution, in: Revue des questions historiques 52, (1892); L.-F. SAUVAGE, Les théâtres sous la Convention, in: Nouvelle Revue 14 (1902); Le théâtre en l'an II, in: Monde dramatique 5, 1837. – Folgendes Zitat: HYSLOP 332.

⁴¹ Ac 1798 sollte wenig später die *bluette* als *Un petit ouvrage, un ouvrage sans prétention, un badinage d'esprit* definieren.

⁴² Als Erstbeleg für das Gattungappellativ nennt DDM einen Beaumarchais-Brief vom 27. 8. 1797. Collé verwendete das Wort jedoch bereits 1780 zur Charakterisierung der Einakterkomödie »Les Fausses Infidélités« (1768) von Barthe. Paul COURTEAULT, La révolution et les théâtres à Bordeaux, Perrin 1926, 92 erwähnt eine 1791 aufgeführte, bei CIORANESCU nicht verzeichnete *bluette* »Les naufragés des Chartrons« von MAILLOT DE SAINT-IGNY.

⁴³ Siehe LECOMTE 47, 52. Nach Brumaire wurden politische Gehalte zurückgedrängt; cf. etwa PALASNE DE CHAMPEAUX, L'Heureuse Journée. Bluette (1801), die eine Liebesintrige mit Napoleonkult und dem Thema des Modefimmels kombinierte, oder GOUFFÉ/VILLIERS, Le valet sans maître, ou la comédie sans dénouement, bluette en moins d'un acte (1810).

⁴⁴ Als Erstbeleg wird dort erst Lar 1875 genannt. Das folgende Stück bringt damit eine Vordatierung um 80 Jahre.

meist obrigkeitshörige Einakter⁴⁵ über denkwürdige Beweise von *patriotisme* und die dicht aufeinanderfolgenden *exploits militaires, les traités imposés à l'ennemi*, allerdings erst nach Brumaire.

Den *MELODRAME* pflegen Darstellungen der Revolutionsliteratur bestenfalls im Vorgriff auf das 19. Jh. zu nennen, in dessen Anfangsjahre sie seine Entstehung meist zurückverlegen.⁴⁶ Doch schon einige Zeit vor der Revolutionsperiode hatte Garcin ein »*Traité du Mélo-Drame*« publiziert und Fréron in einer Rezension die Gattung als Spielart des *drame* definiert, bei der Gesangseinlagen (im Unterschied zum Musiktheater italienischen Ursprungs) stets nur in dienender Funktion *interprète de la Poësie Théâtrale* sein sollten.⁴⁷ Erst in den neunziger Jahren des Jahrhunderts allerdings nahm die Zahl von Stücken, die schon im Titel als *Mélodrame* angekündigt wurden, unübersehbar – gegenüber den achtziger Jahren um das rund Dreifache⁴⁸ – zu (allein 1798 wurden sechs von ihnen uraufgeführt).⁴⁹ Die meisten waren Mehrakter, deren Titel eine Einzelperson als Geschehensmittelpunkt vorstellte; Aufführungsort waren vor allem jene Theater der »*Quartiers populaires*« am und um den »*Boulevard du Temple*«, die später als typische Heimat der Gattung gelten sollten, aber beispielsweise auch das »*Théâtre de la Cité*« am »*Palais de Justice*«. Was begünstigte die Ausbreitung gerade dieses Genus in einer Periode gesellschaftlicher Umwälzungen? Unter anderem wohl jene Überfülle von *péripéties imprévues* und ein *à la fois attendrissant et terrible* wirkendes Geschehen,⁵⁰ womit der *Mélodrame* – unter geschickter Nutzung der Ausdruckskraft musikalischer Untermalung – auf der Bühne eben das evozierte, was vielfacher Lebenserfahrung des damaligen Durchschnittszuschauers aus Gegenwart und unmittelbarer Vergangenheit entsprach. Weitere Vorzüge des Genus aus der Perspektive nachjakobinischer Theatermoral sind ableitbar aus einer Denkschrift an die Regierung, die im Frühjahr 1795 eben jener Guibert de Pixérécourt vorlegte, den man wenig später als »*König des Mélodrame*« feiern sollte. Pixérécourt begründete darin die Mißachtung des *drame* durch die literarischen Geschmacksträger des Ancien Régime:

Il présentait des scènes populaires, il déplut à l'orgueil; il offrait des scènes d'intérieur, il déplut à ceux qui tenaient à gloire de n'avoir point de famille; il peignait l'innocence aux prises avec le crime, il révolta ceux qui fondaient leurs jouissances sur la flétrissure de toute innocence.⁵¹

⁴⁵ Siehe dazu die Beispiele LECOMTE 66, 107, 130 u. ö. Noch Lar 1875 s. v. wird als Beispielsatz »*Jouer un A-PROPOS en un acte*« wählen. Folgende Zitate: LANZAC DE LABORIE 557, 559.

⁴⁶ Siehe auch GUMBRECHT, *Sentiment* 351. Ausnahmecharakter haben Hinweise, die Geburtsstunde der Gattung sei »*aux environs de la Révolution*« anzusetzen (A. UBERSFELD, in ABRAHAM/DESNÉ 669).

⁴⁷ *L'Année littéraire* 18, 1771 [Reprint Genève 1966] vol. 5, 174s. (lettre 8).

⁴⁸ 14 Stücke, gegenüber 5 von 1780 bis 1788. (Hauptbasis quantitativer Angaben ist hier wie im Folgenden die Bibliographie von CIORANESCU, d. h. anonyme oder ungedruckte Stücke wurden nur in Ausnahmefällen erfaßt.) Der früheste Titelbeleg ist: LECOUPPEY DE LA ROZIÈRE, *Médée, mélodrame imité de l'allemand*, Vienne 1778.

⁴⁹ Zu ihnen gehörte das erste wichtige Stück PIXÉRÉCOURTS, *Victor, ou l'Enfant de la forêt*. Zum Folgenden: Die wenigen *Mélodrames* der achtziger Jahre hatten im Titel noch überwiegend ein beim Vornamen genanntes Paar (Emile et Sophie, Annette et Basile, Alexis et Rosette, Estelle et Némorin) vorgestellt.

⁵⁰ Zitate aus der Gattungsdefinition FEW 6,1,687a.

⁵¹ ESTÈVE 551.

Was bei früheren Eliten als Nachteil wirkte, mußte nun als Vorzug gelten, und was hier für den *Drame* allgemein konstatiert wurde, läßt sich zweifellos auch auf den *Mélo-Drame*⁵² im besonderen übertragen.

Eine bis hin zum Ende des Empire reichbelegte Gattung, die den lexikographischen Standardquellen ebenso unbekannt geblieben ist wie literaturwissenschaftlichen Handbüchern,⁵³ war der *FAIT HISTORIQUE*. Als Hinweis zur generischen Einordnung erschien das Appellativ im Titel von Theaterstücken kurz vor Ausbruch der Revolution.⁵⁴ Danach folgten Premieren von Stücken unter gleichem Titeletikett in mehreren Schüben, mit Schwerpunkten auf den Jahren 1793 (7 Stücke), 1794 (12 Stücke) und 1797 (5 Stücke).⁵⁵ Mindestens vierzehn Theater, am »Boulevard du Temple« wie in »vornehmeren« Stadtvierteln, hatten *Faits historiques* im Repertoire. Durchschnittlich vier von fünf unter ihnen waren Einakter, meistens in Prosa, nicht selten mit Gesangseinlagen. Neben diesen Merkmalen und der Gattungszugehörigkeit benannte der Titel überwiegend eine einzelne Hauptfigur, wiederholt auch ein bedeutendes politisches Ereignis: »Le 14 de juillet 1789«, »La prise de la Bastille«, »La journée du 10 août«, »14 thermidor«, »La bataille de Roverbella«. Die Titelfiguren gehörten entweder, wie die vorstehenden Daten, zu den herausragenden der Zeitgeschichte (Marat, Bonaparte),⁵⁶ oder eine Zugehörigkeit zu dieser wurde über die Namenwahl wenigstens glaubhaft gemacht. In Verbindung mit dem Gattungsnamen markiert solch plakativer – von anderen Textarten des Dezenniums schon vertrauter – Aktualismus das Hauptanliegen des Genres: Es sollte historische *faits*, die *événements dont se composent les annales d'un peuple ou la vie d'un personnage historique*,⁵⁷ auf der Bühne veranschaulichen; und es sollte zugleich die Überzeugung vermitteln, keine Zeit sei reicher an für die Nation denkwürdigen Geschehnissen als die eigene Gegenwart. Das Streben nach dem Eindruck peinlichster historiographischer Treue gegenüber einem Publikum, unter dem sich Augenzeugen jenes Geschehens befinden mochten, trieb dabei gelegentlich skurrile Blüten. Pierre-Mathieu Parein, Verfasser einer »Prise de la Bastille« und laut Widmung seines 1791 gedruckten *Fait historique*

⁵² In lexikographischen Quellen wurde die topische Bedeutungsdefinition des Appellativs »drame mêlé de chants« erst nach 1828 durch weitere Komponenten ergänzt (nach M. MATTHES, Die Geschichte des mélodrame aufgrund lexikographischer und bibliographischer Quellen, Staatsarbeit Düsseldorf 1977, maschinenschriftl., 22). Die semantische Überlappung beider Appellative wird auch daran deutlich, daß etwa beide Stücke von Loasel de Tréogate, die Übersfeld rückblickend als »mélodrame« klassifiziert, als »drame« gedruckt wurden.

⁵³ Die Bezeichnung fehlt FEW, BLOCHW⁵, DDM, ROBERT, Petit Robert, LITTRÉ, DG, Ac 1798, Land 1834, Besch 1850 ebenso wie in den literaturwissenschaftlichen Wörterbüchern von W. ENGLER, Ph. VAN TIEGHEM, MORIER, HESS/FRAUENRATH/SIEBENMANN und dem Register von W. RUTKOWSKI, Bibliographie der Gattungspoetik, München 1973.

⁵⁴ A.-J.-A. BOURLIN gen. DUMANIANT, Le dragon de Thionville, fait historique en un acte et en prose, Paris 1786.

⁵⁵ Für die Jahre 1792, 1795/96 und 1799 wurden gedruckte Stücke namentlich bekannter Autoren nicht erfaßt. Zum Folgenden: Als Indiz für die Beliebtheit des Genus auch in den Theatern der großen Provinzstädte siehe die Beispiele bei COURTEAULT (wie Anm. 42) 65, 91, 149, 169 u. ö.

⁵⁶ Einige weitere Persönlichkeiten der Zeitgeschichte, die (z. T. mehrfach) Hauptfiguren in Stücken der Gattung wurden: Freiherr von Trenck, Beaurepaire, Agricola Viala, der Gefängniswärter Cange von St Lazare, Colonel Mauduit. Historische Figuren vergangener Zeiten (z. B. Henri IV, 1789; Grotius, 1804) begegnen nur vereinzelt, zu Beginn oder nach Ende der uns interessierenden Periode.

⁵⁷ Besch 1850 s. v. fait.

an die »Assemblée Nationale« *l'un des vainqueurs de la Bastille*, stellte seinem Text ein mit 23 Unterschriften geschmücktes Attest voran:

Nous soussignés, »Vainqueurs de la Bastille«, attestons à ceux qu'il appartiendra que la pièce . . . est de la plus exacte vérité, et que tous les faits et les circonstances qui y sont mis en action sont entièrement conformes à tout ce qui s'est passé sous nos yeux.⁵⁸

4. Eine Erfolgsformel: der Vaudeville

Die mit Abstand erfolgreichste neue Theatergattung, im Hinblick sowohl auf Produktions- wie Rezeptionsbreite, war der VAUDEVILLE. Seine Ursprünge reichen bis in das erste Drittel des 18. Jhs. zurück. Von da an wurde immer wieder eine *comédie*, etwas weniger häufig auch ein *divertissement* oder ein *opéra-comique*, mit dem Zusatz *en vaudeville(s)* bzw. *mêlé de vaudeville* angekündigt,⁵⁹ und seit der Jahrhundertmitte stieg die Zahl von Stücken dieses Typus stetig an. Der Zusatz wies darauf hin, daß in den gesprochenen (Prosa-)Text Gassenhauer⁶⁰ eingeschoben waren *dont l'air est facile à chanter, & dont les paroles sont faites ordinairement sur quelque aventure, sur quelque intrigue du temps*. Doch erst in der Revolutionsperiode wurden mit Vaudeville-Chansons versetzte Stücke zur Erfolgsformel des Theaters schlechthin: Ihre Zuwachsrate in den neunziger gegenüber den achtziger Jahren betrug 234 %. Mindestens siebzehn Bühnen nahmen sie in ihren Spielplan auf und – was schwerer wiegt – acht der zwölf bestbesuchten Pariser Häuser des Jahrzehnts hatten Vaudeville-Stücke im Repertoire.⁶¹ Sowohl die Standorte jener Theater⁶² als auch später zu erwähnende Indizien erlauben den Schluß, daß selbst im Hinblick auf soziale Streuung und politische Tendenzen gerade diese Gattung ein breiteres Publikum als andere erreichte. Von 1790 über die Terreur bis zum Ende des Directoire brachte sie die erfolgreichsten Stücke hervor,⁶³ und die drei populärsten Figurentypen des Revolutionstheaters –

⁵⁸ Zitiert WELSCHINGER 481s.

⁵⁹ Erstmals 1731 in mehreren Stücken Biancolellis und einem von Brusseau de la Roche. Insgesamt tauchte der Zusatz bis 1799 in weit über 200 gedruckten Stücken und in Verbindung mit 29 verschiedenen Gattungsbezeichnungen auf (nach den vorgenannten folgten in der Häufigkeit *parodie* und *comédie-parade*). Im Jahrzehnt vor Ausbruch der Revolution wurden mehrere von ihnen, an deren Entstehung P.-A.-A. Piis beteiligt war, auch bei Hof (Versailles, Fontainebleau, Trianon, Muette) aufgeführt.

⁶⁰ *Chanson qui court par la Ville* (Ac 1762 s. v., folgendes Zitat ib.; ähnlich noch Ac 1798 und Boiste 1803). Siehe zur Chansongattung auch NIES 1975, 625s.

⁶¹ Opéra-Comique national, Théâtre de la rue Louvois, Théâtre Montansier, Théâtre de la Gaité, Ambigu-Comique, Théâtre du Vaudeville, Théâtre Feydeau, Théâtre de la Cité-Variétés. Eine Liste der bestbesuchten Pariser Theater siehe WELSCHINGER 27s. Beispiele für den Erfolg der Gattung auch in den Theatern der Provinzstädte siehe z. B. bei COURTEAULT (wie Anm. 42) 89, 110, 120, 148s., 211 u. ö.

⁶² Eine Reihe von ihnen lagen in Quartiers populaires um den Boulevard du Temple (Ambigu-Comique, Délassements Comiques, Gaité, Théâtre français comique et lyrique, Théâtre des Jeunes Artistes, Théâtre Molière, Théâtre Patriotique), andere in Vierteln der Vornehmen, der Muscadins, der feinen Directoire-Gesellschaft (Cité-Variétés, Théâtre des Jeunes Elèves, Th. Louvois, Th. Feydeau, Opéra-Comique, Th. de la République, Montansier, Th. des Variétés amusantes, Vaudeville).

⁶³ So BEFFROY DE REIGNYS *Nicodème dans la lune*, das vom 7. 11. 1790 bis 27. 9. 1791 allein 156, bis Ende 1793 insgesamt 363 Aufführungen an einem einzigen Theater erlebte (WELSCHINGER 448; CARLSON 92; Aufführung in Bordeaux: COURTEAULT (wie Anm. 42) 89), oder EVES *Madame Angot* von 1796 (CARLSON 296ss., 310s.). Drei von den fünf erfolgreichsten Stücken der Terreur waren auf dem Theater gleichen Namens gespielt: *Colombine mannequin* von Barré, Radet und Desfontaines; *L'Heureuse décade* von Barré, Léger und Rosières; *Au retour* von Radet und Desfontaines (HYSLOP 336, 338, 345).

Arlequin, Nicodème, Mme Angot⁶⁴ – waren Vaudevillefiguren. Am 12. 1. 1792 wurde mit dem »Théâtre du Vaudeville« eine Bühne eingeweiht, die sich ausschließlich dem rasch vorprellenden Genus verschrieben hatte. Und von den wenigen damaligen Theatern, deren Namen ihren gattungsmäßigen Repertoire-Schwerpunkt klar zu signalisieren versuchte,⁶⁵ war das »Vaudeville« das einzige, welches über die gesamte Revolutionsdekade hin weder verschwand noch umbenannt wurde. Eine zeitgenössische Quelle bestätigt so auch, erst seit Beginn der Revolution habe das Genre seinen wahren Charakter entwickelt, sporne zum Kampf an, hole die Despoten von ihrem Thron und erheitere die neuen Gesetzgeber bei ihrem schweren Werk.⁶⁶ Erst jetzt avancierte *vaudeville* von einer bloßen Einlagen-Ankündigung nach dem eigentlichen Gattungsnamen zur Benennung für das ganze, durch Vaudevillechansons geprägte Theaterstück.⁶⁷ Wie kam die in alledem gespiegelte, einzigartige Erfolgsbilanz zustande?

Beim Figurenbestand kamen dem Genre seine Ursprünge aus dem Jahrmarktstheater und eine jahrzehntelange Tradition in der Parodie von Erfolgsstücken zustatten, d. h. die Autoren konnten weitgehend mit bereits bekannten Figurentypen arbeiten. Soweit sie nicht aus früheren Bühnenerfolgen vertraut waren (neben den schon erwähnten etwa Gilles, Cassandre, Colombine), ließen sie sich ab 1793 meist durch sprechende Namen nach Beruf und Charakter mühelos einordnen. Jugendliche Liebhaber mit richtiger politischer Überzeugung hießen Justin, ein weder in Liebe noch Patriotismus glühender Rivale Glaçon, die züchtige Umworbene Sophie oder Virginie, wachsame Patrioten L'Eveillé oder La Montagne, harte Kapitalisten Durfort oder Durand, ein *à l'enseigne des Quatre Vents* wohnender Gesinnungslump Girouette, ein Ordnungssüchtiger M. Précis, ein Höflichkeitsfanatiker Citoyen Poli. Der Kaufmann nannte sich Delaune, der Notar Bonnefoi, der Schiffer Bac, der Stoffhändler Balotté. In Stücktiteln allerdings wurden, häufiger noch als eine Hauptfigur, durch z. T. mysteriöse Formeln ein Vorgang oder Tun, ein Handlungsort (Kaserne, Dorf, rue Feydeau), ein Gegenstand des Alltagsgebrauchs (Schachtel, Kerze, Ofenplatte, Pfeife) herausgestellt. Der Geschehensverlauf demonstrierte – ganz wie in den anderen neuentstandenen Theatergattungen – eine optimistische Weltsicht mit »der schlußendlichen Belohnung der Guten und Bestrafung der Bösen«.⁶⁸

Das alles reicht indes nicht aus, um die Sonderstellung des *Vaudeville* zu erklären.

⁶⁴ Siehe WELSCHINGER 421–51. Arlequin hatte seit Anbeginn zum Figurenbestand von Vorformen der Gattung gehört.

⁶⁵ Von insgesamt 45 Theatern waren dies Opéra italien, Opéra-bouffon, Opéra national, Théâtre lyrique, die drei Théâtres des Variétés und Variétés amusantes sowie das Vaudeville.

⁶⁶ Almanach des spectacles 1794, nach HYSLOP 337.

⁶⁷ Die FEW 14, 210 als Erstbeleg benannte Quelle Ac 1762 enthält nur die Bedeutung »chanson«, die Bedeutung »Theaterstück« erscheint erst Ac 1798. Ein Titelbeleg für letztere begegnet als Hapax erstmals bei H.-F. PELLETIER, *Zélie et Zélindor, vaudeville en un acte*, s. l. 1763; dann wieder bei PLANCHER DE VALCOUR, *Le Vous et le Toi, opéra-vaudeville*, 1793 und *L'Heureuse Nouvelle ou la reprise de Toulon, vaudeville*, 1794. Dann steigt die Zahl der Titelbelege regelmäßig bis zum Jahrhundertende.

⁶⁸ GUMBRECHT, *Sentiment* 358 über den Mélodrame der Jahre 1798/99, wodurch dessen spezifische Wirkung auf das »niederen sozialen Schichten angehörige Publikum der Theater am Boulevard du Temple« erklärt werden soll. Solch »tröstender« Ausgang war jedoch, wie wir sehen, für das sozial anders strukturierte Publikum sonstiger Theater- und Erfolgsgattungen der Zeit ein nicht weniger intensives Bedürfnis.

Wieder gibt Pixérécourt einen nützlichen Hinweis: Gerade die Bourgeoisie des Ancien Régime habe eine Vorliebe für die *héros à ariettes* des *Opéra-Comique* gezeigt. Der Grund hierfür: *L'Opéra-Comique se panacha de casques, se couvrit de boucliers*; seine *sanglots* hätten zwar oft Langeweile erregt, doch sei der *Vaudeville* mit *bouffonneries d'une Muse en tablier* den seinerzeitigen bourgeoisen Geschmacksträgern »*trop roturier*« erschienen.⁶⁹ In der Tat verwendete er (anders als *Tragédie* und *Opéra*, aber auch als *Fait historique* und *A-propos*) im Revolutionsjahrzehnt kaum einmal Herrscher oder politische Führergestalten als Hauptfiguren; sein Personal reichte herab bis zum Bauern und Gärtner, Lohnkutscher und Wasserträger, Winkeladvokaten und *garçon de boutique*. Und anders als in traditionell »hohen« Genera oder im *Fait historique* wurden fast nie politische und militärische Großereignisse oder Großtaten thematisiert. Personen und Geschehensniveau korrespondierten also der vertrauten Alltagswirklichkeit breiter Publikumsschichten.

Von besonderem Gewicht jedoch ist zweifellos noch ein weiteres Gattungsmerkmal: Ähnlich zwar den meisten alten und neuen Theatergenera des Dezenniums, doch wirkungsvoller als jene, benutzte der *Vaudeville* seine Gesangseinlagen. Sie sind zu sehen im Zusammenhang mit der besonderen Rolle, die in einer noch wenig alphabetisierten Gesellschaft dem Lied und dem öffentlichen, meist gemeinsamen Singen zukam – in der Armee, bei den Nationalfesten und nicht zuletzt im Theater. Schon 1789 sangen die Zuschauer bei Erfolgswerken Melodien der Schauspieler begeistert mit; nach Thermidor pflegten Muscadins während der Vorstellungen (auch und gerade von Theatern mit *Vaudeville-Repertoire*) ihre politischen Gegner durch Absingen des »*Réveil du Peuple*« zu provozieren und Schauspieler zum Einstimmen zu zwingen; das Directoire wiederum verordnete das Absingen patriotischer Hymnen vor Beginn und in den Pausen der Vorstellung.⁷⁰ Solch vielfältiges Ineinander von Gesang auf der Bühne und im Zuschauerraum führte dazu, daß »über hundert« aus Theaterstücken stammende Lieder der Zeit Allgemeingut wurden. Der *Vaudeville* nun verwendete ja – im Unterschied zu überkommenen Spielarten des Musiktheaters, aber auch zum *Mélodrame* und manchem *Fait historique* – nicht eigens für das jeweilige Stück komponierte Melodien. Er unterlegte einprägsamen Singweisen, die schon in aller Munde waren, nur neue Texte⁷¹ und erleichterte durch jene mnemotechnische Hilfe deren Aufnahme und publizitätsträchtige Verbreitung.

Solch mehrfacher gewollter Verzicht – auf den Ehrgeiz musikalischer Neuschöp-

⁶⁹ Nach ESTÈVE 550.

⁷⁰ Siehe zu alledem WELSCHINGER 177; CARLSON 257, 261s.; KLOTZ 295, 299, 303s., 307; E. LUNEL, *Le Théâtre et la Révolution*, Paris 1910, 24. – Zum Folgenden: »Parfois, quatre mille personnes, montant sur fauteuils et banquettes, se prenaient les mains pour former une sorte de chaîne humaine depuis le parterre jusqu'aux galeries, se mettaient à danser sur place et, suivant le rythme des chœurs, chantaient de leurs quatre mille voix le même refrain patriotique.« (J. ROBIQUET, *La vie quotidienne au temps de la Révolution*, Hachette 1938, 49).

⁷¹ Dies war typisch nicht allein für BEFFROI DE REIGNYS Erfolgsstück *Nicodème*, wie HYSLOP 340 anzunehmen scheint. Zum Folgenden: Die Spitzenautoren der Gattung konnten so voller Stolz behaupten, der *Vaudeville* eigne sich besonders »à la propagation des principes républicains, puisque le soldat sous la tente et l'ouvrier dans l'atelier peuvent avoir continuellement à la bouche un refrain patriotique« (nach M. ALBERT, *Les théâtres des boulevards 1789–1848*, Paris 1902, 91, zitiert bei A. COSQUER, *The Role of the Common Man in French Revolutionary Drama*, New York 1977, 217).

fung, auf Ausgestaltung völlig neuer oder sich wandelnder Charaktere, auf getreue Wiedergabe allbekannter Großereignisse oder Führerfiguren – war produktionstechnisch gesehen *Conditio sine qua non* für die volle Ausformung eines Hauptmerkmals der Gattung: den zwar an anderen neukonstituierten Textarten inner- und außerhalb des Theaterbereichs ebenfalls diagnostizierten, beim *Vaudeville* aber wohl am extremsten ausgeprägten Aktualismus. Weitere Charakteristika erleichterten zusätzlich eine Annäherung an das Tagesgeschehen, so die fast durchgängige Beschränkung auf einen Akt.⁷² In die Anfertigung dieser knappen Einakter (Druckfassung durchschnittlich 33 Oktavseiten) nun teilten sich meist noch mehrere Autoren. Von 1792 bis 1799 belief sich der Anteil solcher Mehrautoren-Vaudevilles auf 82,3 %; gelegentlich waren dabei bis zu fünf, einmal sogar sechs Mitverfasser beteiligt.⁷³ Industriell-arbeitsteilige Literaturproduktion, deren Entstehung man (im Gefolge drucktechnischer Umwälzungen, mit Gattungen wie dem Feuilletonroman als Resultat) gegen Mitte des 19. Jhs. anzusetzen pflegt, ist also im Theaterbereich gut vier Jahrzehnte früher nachweisbar. Spitzenautoren des Genres wie Barré oder Léger wirkten pro Jahr, obwohl sie dies nur nebenberuflich betrieben, oft an einer Fülle von Stücken mit. Für 1793 etwa ist die Co-Autorenschaft von Desfontaines an mindestens sieben zum Druck gelangten *Vaudevilles* gesichert. Nicht zuletzt derartiges Hand-in-Hand-Arbeiten aufeinander eingespielter Stückeschreiber trug dazu bei, daß man Premieren am selben Theater bei Bedarf in extrem kurzen Abständen aufeinanderfolgen lassen konnte. Vor allem 1794 lagen häufig nur wenige Tage zwischen zwei Erstaufführungen, manchmal war es nur ein einziger Tag.⁷⁴ So darf der *Vaudeville* wohl als Prototyp jener »pièces de circonstance« der Revolutionsperiode gelten, die schon Pixérécourts »Rapport« abtun wollte als »faites en une nuit, apprises en un jour, tombées en un quart d'heure«.⁷⁵ Eine durchgehend minimale Distanz zum Tagesgeschehen wurde schließlich ermöglicht auch dadurch, daß Vaudeville-Premieren nicht wie späterhin auf eine »Theatersaison« beschränkt waren, sondern sich auf sämtliche Monate des Jahres verteilten, sowie durch häufige Personalunion zwischen Schreibern der Stücke und denen, die in irgendeiner Weise an deren Aufführung beteiligt waren. Von den Spitzenautoren war Barré zugleich Direktor, Léger Schauspieler des Vaudeville-Theaters, unter den übrigen identifizierbaren Autoren läßt sich ein weiteres Dutzend Komödianten und sogar ein Souffleur ausmachen. Nur so waren Stücke, die immerhin durchschnittlich sieben Solistenrollen enthielten, umgehend aufführungsreif zu machen. Daß dies wieder und wieder gelang, ist gelegentlich eindrucksvoll belegbar.

⁷² Von den Vaudevilles des Jahrzehnts waren 91 % Einakter; bei mit dem Zusatz *en vaudevilles* o. ä. angekündigten Stücken war der Einakteranteil nur wenig niedriger, Dreiakter waren davon nur ca. 4 %. Allzu verwaschen bleibt daher die Umfangdefinition »from one to three acts« bei HYSLOP 337.

⁷³ In den sechziger Jahren gab es noch keine Vaudeville-Koproduktionen, in den siebziger Jahren belief sich ihr Anteil auf nur 20 %, in den achtziger Jahren auf 34 %. – Zu den »vaudevilles en collaboration« cf. auch die knappen Bemerkungen von P. D'ESTRÉE, *Le Théâtre sous la Terreur*, Paris 1913, 173–75.

⁷⁴ Im Eintagesabstand folgten einander 1794 im Vaudeville z. B. Premieren von DESCHAMPS, *Le poste évacué* und BARRÉ/LÉGER, *Le Sourd guéri* (30./31. 1.) oder von DESFONTAINES, *Les vieux époux*, und PUIS, *La nourrice républicaine* (24./25. 3.). Vier Tage lagen zwischen LAMBERT/THIERRY, *La plaque retournée* und RAFFARD-BRIENNE, *Les volontaires en route* (18./22. 1.). Abstände von etwa einer Woche oder wenig mehr begegnen durchgehend von 1792 bis 1799.

⁷⁵ L.c. 553. – Zum Folgenden: Über einige Acteurs-Auteurs der Terreur siehe D'ESTRÉE 329–368.

»L'heureuse décade« von Léger, Barré und Rosières etwa wurde 1793 in nur fünf Tagen geschrieben, gelernt und eingeübt und dennoch mit einem »succès délirant« aufgeführt.⁷⁶ Nur ganze drei Tage gar lagen 1799 zwischen dem Staatsstreich Napoleons als auslösendem Ereignis und den Aufführungen der »Journée de Saint-Cloud« von Léger, Chazet und Gouffé im »Théâtre des Troubadours«, des Sechsaufaktors »La girouette de Saint-Cloud« im »Vaudeville«.⁷⁷ Abwechslung, Vielfalt, Neuheit galt den Theaterdirektoren als Devise selbst für die Aufeinanderfolge der Stücke. Wie man mehrere Einakter am selben Abend dem Mehrakter vorzog, stand auch dasselbe Stück nur selten an aufeinanderfolgenden Tagen im Spielplan.

Auf diese Weise war es bald Vaudevillebrauch geworden, seismographisch auf das zu reagieren, was für ein breites Publikum gerade im Mittelpunkt des Tagesinteresses stand – nur gelegentlich ferne Großereignisse wie die Einnahme einer belagerten Stadt oder ein Friedensschluß,⁷⁸ weit häufiger jene ständigen Neuerungen und Neuheiten, die unmittelbar das Alltagsleben des Durchschnittszuschauers überfluteten: Duzpflicht und Einführung des Décade, Ehescheidung und Propagierung freier Liebe, Wahlen und Religionsfeindschaft, Spekulation und Verhaftungen, Militärpflicht und Kriegsfreiwillige, Freiballonfahrten und Modetorheiten, Theaterpolitik oder Erfolgsstücke und Bühnen, an denen sich auch politisch die Geister schieden.

Was solch charakteristische Themen- und Motivwahl nur indirekt spiegelt, wurde in manchen Vaudeville-Titeln formelhaft verdichtet oder oft den Figuren direkt in den Mund gelegt: ein Ausdruck des Bewußtseins, in einer Epoche zu leben, die sich von allen vorangegangenen essentiell durch die ungeheure Beschleunigung allen Geschehens unterscheidet. Nicht allein der Schriftsteller war in ihr zum »Auteur d'un moment«⁷⁹ geworden, ein einziger Tag konnte nun über das Schicksal der Nation entscheiden. Diese Beschleunigung wurde von den meisten Vaudeville-Figuren als durchaus positiver Faktor dargestellt, zu dessen Verstärkung sie selbst beizutragen bereit seien. Einzig Gouffés »Nicodème à Paris« klagte 1796 *C'est à qui plus s'agit* und schloß sein Eingangschanson mit der Frage

A quoi nous men'ra Tout c'biau tracas là?

Dagegen hatte der Kutscher Christophe Dubois, Titelfigur eines Vaudevillestücks von Léger, 1794 erzählt, vor der Revolution sei er im Schritt dahingezockelt, für seine prozeßsüchtig-vornehme Kundschaft »et les mœurs« aber noch nicht langsam genug

⁷⁶ CARLSON 218.

⁷⁷ An *La Girouette de Saint-Cloud* waren Barré, Radet, Desfontaines, Bourgueil, Maurice und Emmanuel Dupaty beteiligt. Weit geringer ausgeprägt war der aktualistische Zug bei Vaudeville-Vorformen des Ancien Régime. Das mögen, für die parodistische Variante, Gegenüberstellungen von Parodien der siebziger und achtziger Jahre mit den parodierten Mustern illustrieren: Nougaret, *Le bon frère* (1779) und Rameau, *Castor et Pollux* (1737); Despréaux, *Momie* (1778) und Gluck, *Iphigénie en Aulide* (1774); Despréaux, *Berlingue* (1777) und Philidor, *Ermeline* (1767); Piis/Barré/Resnier, *La bonne femme* (1776) und Lulli, *Alceste* (1674); Despréaux, *Christophe et Pierre-Luc* (1780) und Rameau, *Castor et Pollux*; Rosières/Barré/Radet, *Candide marié* (1788) und Voltaire, *Candide* (1759). – Zum Folgenden: HYSLOP 334s.

⁷⁸ *L'heureuse nouvelle ou la reprise de Toulon* (9. 1. 1794), oder das Vieraufaktorsstück von Barré u. a. *Le pari* (17. 10. 1797).

⁷⁹ Cf. Légers Stück gleichen Titels, zum Vorangehenden Deschamps' *Piron avec des amis, ou les mœurs du temps passé*, zum Folgenden die Vaudevilles nach dem Staatsstreich Napoleons.

gewesen. Seit jedoch die neue Verfassung Freiheit von den Despoten gebracht habe, fahre er so geschwind wie möglich, denn

Celui qui va faire le bien Ne peut aller trop vite! (bis)

Im selben Jahr ließ Radet einen um Nachwuchs für die glorreiche Armee besorgten Soldaten als bevölkerungspolitische Devise verkünden: *La République est pressée. Il n'y a pas un instant à perdre. Se convenir, s'aimer, s'épouser, tout ça doit être l'affaire d'un jour!*⁸⁰ Als schließlich gegen Jahrhundertende ein Sieg Bonapartes auf den anderen folgte, gerann der Geschwindigkeitsrausch erneut zu Achtsilblern:

Pour peindre comme il a su vaincre Il fallait écrire en courant

beteuerte das letzte Verspaar eines Schluß-Vaudeville,⁸¹ wie schon der erwähnte Göttertoast Lebruns dem *rapide vainqueur des Alpes, de Mélas* gegolten hatte. Mit solch größtmöglicher Nähe zum schnellwechselnden Tagesgeschehen im politisch-sozialen Bereich gelang es dem *Vaudeville* – in jenem Paris, das zeitweise »einzig dem Theater zu leben«⁸² schien – ein extrem breites Spektrum verschiedenartigster Publikumsgruppen anzuziehen. Es reichte von »Soldaten, Arbeitern, Handlungsgehilfen und jungen Burschen« bis hin zu Vergniaud, dem wortgewaltigen Präsidenten der »Assemblée législative«. An den für die Gattung wichtigsten Bühnen wie Montansier und Vaudevilletheater saßen »femmes honnêtes«, beispielsweise die »mère de famille décente, la jeune fille innocente«, neben den »femmes publiques« und ihren Kunden, die Royalisten neben Republikanern, Jakobiner neben Muscadins.⁸³ Vor so heterogenen, meist einander feindlich gesonnenen Zuschauertypen nun behandelte der *Vaudeville* jene akuten Alltagsprobleme, an denen sich die Leidenschaften entzündeten – gelegentlich im Sinne der gerade Herrschenden (vorwiegend während Terreur und Consulat),⁸⁴ überwiegend aber mit den gattungstypischen, zur Gesellschaftssatire neigenden »bouffonneries«. So demonstrieren von 1792 bis 1797 reichende Berichte über Störungen und Saalschlachten, die mehrfach sogar Todesopfer forderten, sowie über anschließende Aufführungsverbote und Theaterschließungen,⁸⁵ daß damaligen

⁸⁰ Zitate aus beiden Stücken nach WELSCHINGER 243, 260s.

⁸¹ BOUILLY, *Les Français dans le Tyrol*, nach LANZAC DE LABORIE 564. Cf. auch ib. passim und LECOMTE 141 zu Dupatys *La Prise de Passaw: Nos victoires sont tellement rapides que les Autrichiens n'osent plus défendre aucun poste*. Zum Folgenden cf. schon ein 1794 bei der Eröffnungsvorstellung des Théâtre de l'Égalité gesungenes Couplet: *A chaque instant, nouveau succès; Chaque jour est un jour de gloire: Oui, les Républicains français Volent de victoire en victoire* (nach LUNEL 127).

⁸² FURET/RICHET 24.

⁸³ Zu alledem: ib. 280s. über die Directoirezeit; GIRAUD DE LA REYNIÈRE 1797 in *Le Censeur dramatique* (nach HAUSER 722); GAUTHIER LACHAPELLE 70; WELSCHINGER 173s.; CARLSON 142–45, 172ss., 261s., 276 auch zu den frühen Revolutionsjahren; J. HÉRISSEY, *Le monde des théâtres pendant la Révolution*, Paris 1922, 1–13, 81–88, 413–418; zum Vaudeville-Repertoire des Montansier siehe *Annuaire dramatique* 1804. Es kann also nicht davon ausgegangen werden, daß Repertoire- und Publikumstypen sauberlich nach Theatern und Stadtvierteln getrennt waren, was GUMBRECHT zu vermuten scheint (*Sentiment* 345s. und passim). Zur Sozialgeographie des damaligen Paris siehe ROBIQUET l.c. 6–8. Cf. zu alledem auch oben Anm. 62.

⁸⁴ Für von der Regierung bezuschusste Gratisvorstellungen »de par et pour le peuple« wurden 1793/94, neben einigen *Faits historiques* und einem *Mélodrame*, eine ganze Reihe von Vaudevilles ausgewählt (WELSCHINGER 32, GAUTHIER-LACHAPELLE 73 geben eine Titelliste).

⁸⁵ Siehe dazu WELSCHINGER 117–19, 421 u. ö.; CARLSON 143–45, 172–79, 210, 255–57, 261s., 266–68, 277; LUNEL 93s., 96.

Vaudevillestücken zwei Voraussetzungen für Dauererfolg, Kanonisierung und der einstige Wertschätzung durch Literaturhistoriker abgingen: einmal der Ehrgeiz zur Darstellung von vorgeblich Überzeitlichem, zum andern zwar nicht das Interesse, wohl aber der Konsens eines homogenen geschmacksbildenden Publikums.

5. Folgerungen

Eben jene Langlebigkeit, die dem Einzeltext des Jahrzehnts versagt blieb und von ihm auch nicht angestrebt wurde, bewiesen zumindest einige Revolutionsgattungen. *Vaudeville* und *Mélodrame* gehören zu ihnen ebenso wie *Revue* und *Annuaire*, *Variété* und *Toast*. Vorbedingung dafür, daß sie von der Zeit nur wenig abgenutzt wurden und eine politische Epoche, deren Produkt sie waren,⁸⁶ so lange überdauerten, war ihr Erfolg in dieser. Wie ist er über das Einzelgenre hinaus zu deuten? Die Vermutung liegt nahe, in jenem Jahrzehnt, das dem in ihm Lebenden geprägt schien durch rasende Beschleunigung des Zeitablaufs, sei von Lese- wie Hörliteratur vor allem eines erwartet worden: die Deutung der in blitzartigem Wechsel auf die Lebenspraxis aller Gesellschaftsschichten einwirkenden Ereignisse ›großer‹ und ›kleiner‹ Politik. Doch zugleich scheint es, als hätten Autoren und Publikum gerade dieser von Neuem übervollen Zeit, deren neukonstituierte Textarten der ›histoire événementielle‹ so viel Raum zubilligten, in besonderem Maße Halt gesucht bei der schnell sich verfestigenden Struktur des Gattungstypus – bei dem, was das bekannte Textmuster an Kontinuität, an Erwartbarem, Wiedererkennbarem, an Geborgenheit gewährendem Vertrautem bot. Als Konsequenz daraus ergibt sich die Einsicht, daß eine angemessene Literaturgeschichte gerade der Revolutionsperiode nicht Geschichte der Einzelwerke, sondern der Gattungen sein müßte.

Dieses epochenspezifische Postulat wiederum führt weiter zu allgemeineren Überlegungen. Eine Sozialgeschichte der Literatur wird sich der Frage nach der Gewichtung von Individuellem und Allgemeinem – von Einzeltext, Einzelautor, Einzelrezipient hier, von Textverbänden und ihren Trägergruppen dort – immer zu stellen haben. Doch um jene Frage befriedigend beantworten zu können, wird man zuvor die Geschichte des Allgemeinen schreiben müssen. Formulieren wir es grob: Die beliebte ›Sozialgeschichte‹ einzelner Werke und Autoren ist Notbehelf, ja Widerspruch in sich. Und weiter: Generalisierende Beschreibung von Kollektivphänomenen, statt des überkommenen liebevollen Zurschaustellens einmalig-unverwechselbarer Einzelfälle, wäre nichts anderes als eine konsequente Übertragung von Gesetzen, die unsere Lebenspraxis prägen, in den Bereich unserer Wissenschaften. Denn längst ist eine egalitäre Staats- und Gesellschaftsform, die im Europa der Neuzeit erstmals durch die Französische Revolution verwirklicht wurde und weitgehend auf Gleichbewertung der sie konstituierenden Einzelnen aufzubauen suchte, zum Modell menschlichen Zusammenlebens geworden, dessen Regeln für uns alle Gültigkeit besitzen. Die Literatur, die in Produktion wie Rezeption während der Revolutionsjahre so deutlich

⁸⁶ Daß der literarische Epochenübergang zumindest gattungshistorisch nicht pauschal ›etwa vier Jahre später‹ (so GUMBRECHT, Skizze 65) angesetzt werden sollte als der politische, hat unsere Skizze demonstriert.

den Charakter eines Massenphänomens annahm, hat ihre damals begonnene Entwicklung konsequent fortgesetzt. So erscheint es dringlicher als je, der hergebrachten Geschichte von Dichturfürsten und literarischen Haupt- und Staatsaktionen endlich eine Strukturgeschichte der Literatur zur Seite zu stellen, eine Geschichte der in oft zeitresistenten Gattungen – d. h. Mengen gleichartiger Texte – manifesten kollektiven Ausdrucksformen und Bewußtseinsinhalte der Trägergruppen.⁸⁷ Eine solch neuverstandene Sozialhistorie der Literatur wird ihrerseits der Geschichtswissenschaft entscheidende Hilfen bieten können: einmal durch Erschließung reicher Quellen zur Mythen- und Mentalitätsgeschichte, vor allem aber durch Erstellung der Codes, mit denen diese erst entschlüsselbar werden.

Liste in Kurzform zitierter Literatur (ohne lexikographische Quellen)

- ABRAHAM, P./DESNÉ, R., Manuel d'histoire littéraire de la France, t. IV: 1789–1848, Paris 1972.
- BELLANGER, C./GODECHOT, J./GUIRAL, P./TERROU, F., Histoire générale de la presse française, t. I: Des origines à 1814, Paris, PUF 1969.
- BRUNOT, F., Histoire de la langue française des origines à 1900, t. IX: La Révolution et l'Empire. Deuxième Partie, Paris 1937.
- CARLSON, M.; Le théâtre de la Révolution française, Paris 1970 [englische Ausgabe Cornell University 1966].
- CIORANESCU, A., Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle, Paris, CNRS 1969, 3 vol.
- ERBE, M., Zur neueren französischen Sozialgeschichtsforschung. Die Gruppe um die »Annales«, Darmstadt 1979.
- ESTÈVE, Edm., Observations de Guibert de Pixérécourt sur le théâtre et la Révolution, in: *Revue d' Histoire littéraire de la France* 23 (1916) 546–61.
- ETIEMBLE, R., Les écrivains français et la Révolution. In: *Histoire des littératures* éd. R. QUENEAU, t. III, Paris 1958.
- FURET, F./RICHEL, D., La Révolution française (Réalités), Paris, Hachette 1973, 2 vol.
- GAUTHIER-LACHAPPELLE, Em., Les théâtres pendant la Révolution, *Investigateur* 1856, 65–76.
- GUMBRECHT, H. U., »Ce sentiment de douloureux plaisir, qu'on recherche, quoiqu'on s'en plaigne«. Skizze einer Funktionsgeschichte des Theaters in Paris zwischen Thermidor 1794 und Brumaire 1799, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/4, (1979) 335–73.
- Id., Skizze einer Literaturgeschichte der französischen Revolution. In: *Handbuch der Literaturwissenschaft XIII, Die europäische Aufklärung III* ed. J. von STACKELBERG, Athenaiion 1981 (zitiert nach Manuskript).
- HAUSER, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1967 [1953].
- HYSLOP, B. F., The theater during a crisis: The Parisian Theater during the reign of Terror, in: *The Journal of Modern History* 17 (1945) 332–55.
- KLOTZ, G./SCHRÖDER, W./WEBER, P., Literatur im Epochenumbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, Berlin/Weimar 1977.

⁸⁷ Einige Folgerungen des Schlußabschnitts entstanden durch Transfer von Leitideen französischer Sozialgeschichtsschreibung, und der Auseinandersetzung deutscher Geschichtswissenschaft mit diesen, in den Bereich der Literaturgeschichte. Siehe dazu ERBE bes. 9s., 29, 33, 39ss., 136; cf. auch R. REICHARDT, »Histoire des Mentalités«. Eine neue Dimension der Sozialgeschichte am Beispiel des französischen Ancien Régime, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 3 (1978) 130–157.

- LANZAC DE LABORIE, L. de, Les à-propos dramatiques sous le Consulat et l'Empire, in: Séances de l'Académie des Sciences morales et politiques 179 (1912), 557-79.
- LECOMTE, L. -H., Napoléon et l'Empire racontés par le théâtre, Paris 1900.
- NIES, F., Das Ärgernis Historiette. Für eine Semiotik der literarischen Gattungen, Zeitschrift für romanische Philologie 89 (1973) 421-39.
- Id., Die ausgeklammerte Hauptsache. Vorüberlegungen zu einer pragmatischen Systematik des literarwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. 24, (1974) 265-83.
- Id., Französische Gegenwart im historischen Roman, in: Die neueren Sprachen 78 (1979) 451-471.
- Id., Kulinarische Negativität. Gattungsstrukturen der Chanson im Vaudeville-Bereich. In: Sprachen der Lyrik. Festschrift für H. Friedrich ed. E. Köhler, Frankfurt/M. 1975, 606-29.
- SCHLIEBEN-LANGE, B., Die französische Revolution und die Sprache (Vorlage zum Romanistentag 1979, erscheint in Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik).
- WELSCHINGER, H., Le théâtre de la Révolution 1789-1799 (avec documents inédits), Paris 1880 [Reprint Genève 1968].

RÉSUMÉ FRANÇAIS

Les plaintes touchant la «stérilité» littéraire de l'époque révolutionnaire font partie, depuis longtemps, des lieux communs scientifiques. Elles sont cependant trompeuses eu égard au développement du système des genres dans lequel s'est formé une quantité de nouvelles sortes de textes. Ainsi par exemple, nécrologies et appels, glorifications et rituels de foi (nécrologie, requiem, carmagnole, catéchisme, panthéon, toast). Des innovations apparurent surtout dans le «système» des périodiques et de leurs rubriques (indicateur, annuaire, revue, feuilleton, variétés) ainsi que dans la sphère du théâtre (bluette, fait historique, à-propos, mélodrame, vaudeville). La longévité que les textes individuels de la décennie n'ambitionnaient point fut manifestée par quelques genres de la Révolution (vaudeville, mélodrame, revue, variété, annuaire, toast). Quelle est la raison de leur succès d'alors et de leur longévité par delà l'époque dont ils sont le produit?

Il semble que dans cette décennie qui fut, pour ceux qui y vécurent, marquée par une accélération excessive de l'écoulement du temps, on n'ait attendu qu'une seule chose de la littérature: l'explication des événements politiques exerçant, dans le changement rapide, une influence sur la vie quotidienne de toutes les couches sociales. Mais en même temps, il semble que les auteurs et le public de ce temps, dont les nouveaux types de textes donnaient une large place à l'histoire «événementielle», aient cherché un appui dans la structure rapidement consolidée du type de genre, dans ce qu'il offrait de continuité, de sécurité dans le connu.

La conséquence de tout cela: une histoire appropriée de la littérature révolutionnaire ne doit pas être l'histoire des œuvres individuelles, mais de genres. Comme conclusion qui dépasse la décennie, il résulte que l'histoire «sociale» en vogue appliquée à des auteurs et à des œuvres particulières est un pisaller et même un paradoxe. Spécialement pour l'historiographie d'une littérature qui, depuis les années de la Révolution, a si nettement pris le caractère d'un phénomène de masse, il faut qu'à côté de la présentation traditionnelle des cas exceptionnels et uniques, apparaisse la description généralisante de phénomènes collectifs – une histoire structurelle des formes d'expression collectives manifestes dans les «genera».