

# Goethe weicht Pixerécourt. Wie Weimar auf den *Hund von Montargis* kam

HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT

## 1 *Le chien de Montargis* in Deutschland

In der gerade erst gegründeten Madrider Kulturzeitschrift *Crónica científica y literaria* konnte man am 8. Juli 1817 folgende Meldung lesen:

El Perro de Montargis ha ocasionado en Weimar una escena escandalosa. Apenas pareció en aquel teatro, cuando el célebre Goethe, consejero privado íntimo, ministro de Estado, director supremo de teatros y autor de muchas y muy famosas obras, declaró que no gustaba de que los animales ocupasen el sitio destinado a los nobles juegos de Talía y Melpómene. El partido que protegía al perro obtuvo una decisión favorable del Gobierno. El consejero se fué a Jena; los estudiantes, que lo veneran, resolvieron no asistir a la representación: hubo disputas muy vivas, de cuyas resultas el señor Goethe ha dado demisión de su dirección suprema.<sup>1</sup>

So oder doch so ähnlich hat es sich zugetragen.<sup>2</sup> Jedenfalls trat Goethe am 13. April 1817 als Leiter des Weimarer Hoftheaters zurück, weil – gegen seinen erklärten Willen – am Vorabend, während er sich in Jena aufhielt, folgendes Stück aufgeführt worden war: *Der Hund des Aubri de Mont-Didier* oder: *Der Wald bei Bondy*. Historisch-romantisches Drama in drei Abtheilungen, aus dem Französischen übersetzt von Castelli, Musik von Ritter von Seyfried.“ So steht es auf dem Weimarer Theaterzettel für diese Aufführung des Theaters

<sup>1</sup> Zitiert bei Pageard 1958:18.  
<sup>2</sup> Bielschowsky (1904:478, Bd. 2) schreibt: “Ein Schauspieler Karsten zog damals mit seinem dressierten Pudel umher und führte ihn dem Publikum auf der Bühne in einem nach dem Französischen bearbeiteten Melodrama ‘der Hund des Aubry de Montdidier’ vor. Er richtete an Goethe das Gesuch, auch in Weimar dieses Stück mit seinem Pudel zur Aufführung bringen zu dürfen. Goethe schlug das Gesuch als eine Herabwürdigung der Bühne rundweg ab. Nun wandte sich der Schauspieler an den Großherzog, und dieser, ein leidenschaftlicher Hundeliebhaber, gab den Wunsch zu erkennen, daß der Antrag bewilligt werde. Als Goethe bei seiner Ablehnung verharrte, ‘befahl’ der Großherzog die Aufführung. Goethe, schwer verletzt über die Ignorierung seines Einspruches, entfernte sich nach Jena und überließ die Inszenierung des Stückes den übrigen Mitgliedern der Intendanz.”

an der Wien,<sup>3</sup> die Karoline Jagemann beim Herzog durchgesetzt hatte.<sup>4</sup> Der deutsche Text des Stückes, wie es hier angekündigt wird, ist vermutlich nie veröffentlicht worden. Weder ist er als Einzeldruck nachweisbar, noch findet er sich in den 15 Bände umfassenden *Samtlichen Werken* von Ignaz Franz Castelli, die 1840-1845 erschienen sind.

„Aus dem Französischen übersetzt“ heißt es auf dem Theaterzettel, aber weder der Titel des Originals noch der Autor werden genannt. Die spanische Meldung enthält wenigstens eine korrekte Übersetzung des Titels: *El perro de Montargis*, während in Goethe-Ausgaben und Goethe-Lexika in der Regel nur der abweichende Titel der deutschen Übersetzung und allenfalls der Name des Übersetzers genannt wird.<sup>5</sup> Man muß schon findig sein, um in einer Miscelle von Hartmut Heinze über 'Des Pudels Kern' den Hinweis auf den Verfasser René-Charles Guilbert de Pixérécourt zu finden,<sup>6</sup> wobei allerdings auch Heinze nicht den Titel des französischen Originals nennt, das er offensichtlich nicht kennt.<sup>7</sup> Dabei war Pixérécourts Name zu dieser Zeit in Frankreich in aller Munde, handelte es sich doch um den erfolgreichsten Theaterschriftsteller seiner Zeit: Seine Werke „brachten es noch zu seinen Lebzeiten in Frankreich auf mehr als achtzehn Millionen Zuschauer, davon in Paris wohl kaum weniger als acht Millionen. Frankreich selbst hatte damals zwischen 27 und 29 Millionen Einwohner.“<sup>8</sup> Pixérécourt lebte von 1773 bis 1844 und hatte mit *Cælina ou l'Enfant du mystère* im Jahr 1800 seinen ersten großen Bühnenerfolg. Der genaue Titel jenes Stückes nun, dessen Aufführung in Weimar zur Demission Goethes führte, lautet *Le chien de Montargis ou La forêt de Bondy*. Es wurde am 18. Juni 1814 in Paris uraufgeführt und brachte es auf 462 Aufführungen in Paris sowie 696 in der französischen Provinz.<sup>9</sup> Auf Grund dieses Erfolges wurde es auch in anderen europäischen Ländern und in den USA gespielt. Bis 1835 stand es ständig irgendwo auf dem Spielplan und war zweifellos eines der populärsten Stücke Pixérécourts.

<sup>3</sup> Vgl. Knudsen 1949:114-115. Der Theaterzettel ist ebenfalls abgedruckt im Ausstellungskatalog *Gesang und Rede, sinniges Bewegen. Goethe als Theaterleiter* (1973:223, zu Nr. 416). – Alles in allem enthält dieser Katalog sehr solide Informationen zum Thema. Mein Bamberger Kollege Wulf Segebrecht hat mich vor Jahren auf ihn aufmerksam gemacht und ihn mir dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt.

<sup>4</sup> Göme (1986:157) spricht vom „berühmt-berüchtigten Auftritt eines Pudels in Castellis *Der Hund des Aubri de Mont-Didier*, von Karoline Jagemann gegen Goethes ausdrücklichen Willen beim Herzog erzwungen“.

<sup>5</sup> So noch im *Faust*-Kommentar der Goethe-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags (1994:245), wo es lediglich heißt: „die Schauspielerin Caroline Jagemann, Mätresse des Großherzogs, setzte dieses Gastspiel *Der Hund des Aubri de Mont-Didier* durch.“

<sup>6</sup> Wie meine Mitarbeiterin Beatrice Osdrowski, die den Fußnoten im *Goethe-Lexikon* von Wilpert (1998: Artikel „Hunde“, „Pudel“) nachgegangen ist.

<sup>7</sup> Heinze 1988:359.

<sup>8</sup> Er referiert deshalb auf den Seiten 359-362 den Inhalt der späteren Fassung von Adam, unterscheidet jedoch soweit ich sehe als einziger bereits diese und die beiden weiteren in diesem Zusammenhang relevanten – und im folgenden angesprochenen – deutschen Dramentexte.

<sup>9</sup> Wehle 1982:154.

<sup>10</sup> Deutlicher Beleg für den Erfolg ist auch die Tatsache, daß zu diesem Stück und zu *La Pie voleuse ou la Servante de Palaiseau* – ein Melodrama von Louis Caigniez (Premiere: 29. April 1815), das der *Diehischen Elster* von Rossini zugrunde liegt – eine 'parade', also eine Art Werbe-Vorschau in einem Akt aufgeführt wurde. Eine entsprechende Fußnote bei Thomasseau (1974:318) lautet: „Ce *Chien de Montargis* partageait avec *La Pie de Palaiseau* la plus grande popularité. Ainsi fut donné le 20 juin 1815, à la Gaîté, une parade intitulée *La Pie de Palaiseau et le Chien de Montargis*, due à la plume de M. Betomane (sic). On y voyait le Chien et la Pie invités en grande pompe à Paris. La pièce se terminait par un ballet d'enfants travestis en pies et en chiens.“ (Vgl. auch Thomasseau 1974:520).

<sup>11</sup> (Vgl. auch Thomasseau 1974:520).

Im Jahr der Uraufführung erschien es – bei dem Verleger Barba – auch im Druck.<sup>12</sup> Auf diesem Druck muß die deutsche Übersetzung basieren, die 1907 in Paris als Manuskript aufgefunden wurde, wie der *Gaulois* vom 25. Februar vermeldet:

On vient de découvrir, dans la bibliothèque de l'intendance des théâtres royaux, un manuscrit qu'on croyait perdu depuis longtemps. Il s'agit du manuscrit de *Der Hund des Aubri* qui n'est que la traduction du *Chien de Montargis* de Pixérécourt.<sup>13</sup>

Von diesem Manuskript wußte ich nichts (und habe es bis heute nicht in der Hand gehalten), als ich 1992/93 mit Bamberger Studierenden den *Chien de Montargis* übersetzt und 1994 in einer zweisprachigen Ausgabe publiziert habe.<sup>14</sup>

Obwohl, wie gesagt, das in Paris aufgefundene Manuskript der deutschen Übersetzung von Pixérécourts Erfolgsstück wohl nie einen Verlag gefunden hat, erschien in Deutschland im Jahr der Weimarer Aufführung ein Theaterstück mit dem Titel *Der Hund des Aubri de Montdidier, oder der Zweikampf auf der Insel Notre-Dame*. Ein romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, von Joseph August Adam.<sup>15</sup> Diese Angaben lassen schon erahnen, daß es sich um eine veränderte Fassung desselben Stoffes handelt. In der Tat wurde hier ein vierter Akt angefügt, in dem das Geschehen nach Paris verlegt wird, wo auf Anordnung des Königs ein Zweikampf zwischen Makaire, dem mutmaßlichen Mörder, und dem Hund des Ermordeten stattfindet. Makaire unterliegt und gesteht den Mord. Die Szenenanweisung zu diesem Kampf, in dem Makaire jene Keule benutzen muß, mit der er Aubri erschlagen hat, während dem unbewaffneten Hund ein leeres Faß als Schutz dient, lautet:

Der Herold giebt den Trompetern ein Zeichen und sie blasen einen Ruf. Ritter Makaire, mit einer Keule und rundem Schilde bewaffnet, wankt heraus und geht bestürzt in die Schranken, im Hintergrunde führen zwey Knechte den Hund herein. Wie dieser Makaire erblickt, fängt er heftig zu bellen an, und will sich immer losreißen von denjenigen, welche ihn halten. Makaire fasset eine schauerhafte Angst. Nach dem dritten Trompetenruf lassen die Knechte den Hund los, dieser stürzt auf Makaire wüthend hin, weicht seinem Schläge aus, packt ihn und reißt ihn zu Boden.<sup>16</sup>

Schon im Dreiakter Pixérécourts mußte der Hund gut dressiert sein. Er mußte an der Gasthaustüre schellen, die Freunde des ermordeten Aubri an den Kleidern ziehen und so ihre Aufmerksamkeit auf sich lenken, ihnen den Weg zu dessen Leichnam weisen und später Makaire durch sein wütendes Knurren identifizieren. In der erweiterten Fassung von Joseph August Adam muß er zusätzlich ein Gottesurteil vollstrecken, bei dem sich Mensch und Hund gegenüberstehen. Diesen ungleich spektakuläreren Höhepunkt der Geschichte hat sich Adam nun aber keineswegs selbst ausgedacht. Er findet sich vielmehr bereits in den historischen Quellen, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen.<sup>17</sup> Pixérécourt selbst

<sup>12</sup> Vgl. Virely 1909:69.

<sup>13</sup> Virely 1909:70 und Hartog 1913:239. Wenn der Weimarer Theaterzettel ein „historisch-romantisches Drama in drei Abtheilungen“ ankündigt, so verweist er auch damit auf das Stück Pixérécourts, dessen Untertitel lautet: „Mélodrame historique en trois actes“.

<sup>14</sup> (Vgl. Pixérécourt 1971:103, Bd. 3).

<sup>15</sup> Pixérécourt 1994. Mit Einleitung und Bibliographie.

<sup>16</sup> Adam 1817. Vgl. *Gesang und Rede, sinniges Bewegen. Goethe als Theaterleiter* 1973:224, Nr. 418.

<sup>17</sup> Adam 1817:100.

Vgl. die bibliographischen Angaben in Pixérécourt 1971:119, Bd. 3.



Wenn Schlegel einleitend bemerkt, daß in Paris auf 'untergeordneten Bühnen' Neuerungen zu beobachten seien, so steckt darin eine wesentliche Information. Seit kurzem gab es in der Tat neben den bislang privilegierten Häusern wie dem Théâtre Français und der Oper weitere Bühnen, die Stücke egal welcher Art aufführten. Im Jahr 1791, also in der ersten Revolutionsphase, war beschlossen worden, daß jeder Bürger ein Theater eröffnen darf. Daraufhin entstanden im damaligen Vergnügungsviertel in der Nahe der heutigen Place de la République eine ganze Reihe von Theatersälen, die mit ihren Produktionen um die Gunst des Publikums buhlten. Hier hatte Pixérécourt mit *Calina ou L'Enfant du mystère* im Jahr 1800 nicht nur den erwähnten ersten großen Bühnenerfolg, sondern er schuf damit auch den Prototyp für die bis 1823 dominante Gattung des sogenannten 'mélodrame classique', das – wie auch Schlegel anmerkt – wesentlich mehr neue Stücke hervorbrachte als die traditionelle Komödien- und Tragödienform zusammen. Sodann weist Schlegel sehr zu Recht auf die bis heute immer wieder Verwirrung stiftende Verwechslungsmöglichkeit dieser aktuellen Form des Melodramas mit dem traditionellen 'lyrischen' Melodrama hin und nennt auch gleich einige zentrale Merkmale der neuen Gattung: Es handelt sich in der Tat durchweg um Prosadramen, in denen ein emphatischer bzw. wichtigtuertisch-gestelzter Stil vorherrscht, der weit von der Tonlage entfernt ist, die man von den jeweiligen Personen in der betreffenden Situation erwarten würde.<sup>28</sup> Inwiefern etwas "wunderbares, abenteuerliches" zur Schau gestellt wird, macht die Handlung des *Chien de Montargis* deutlich, wobei es genauer gesagt um sensationelles geht, wie es heute in den Tageszeitungen auf der Seite 'Vermischtes' vermeldet wird: Außergewöhnliche Begebenheiten zwar, aber doch solche, die so geschehen sind oder doch zumindest denkbar scheinen. Also nichts Märchenhaftes oder "wunderbares" im wörtlichen Sinn. Dazu treten herzerreißende Szenen – meist im Zusammenhang mit einer reinen Unschuld, die den Nachstellungen eines Schurken hilflos ausgeliefert ist – sowie das, was Schlegel wohl mit 'sinnlichen Handlungen' meint, nämlich die verschwenderische Ausgestaltung von Festen, die sich mit Paraden und Umzügen abwechseln und zusammen mit den "Decorations" die Schaulust des Publikums befriedigen.

So treffend Schlegels Bemerkungen sind, so wenig werden sie doch dem in die Zukunft weisenden, eigentlichen Anliegen des Melodramas gerecht. Im Rückblick nämlich erscheint das Melodrama vor allem anderen als ein multimediales Ereignis, das alle Register zieht, um den Zuschauer emotional in seinen Bann zu schlagen.<sup>29</sup> Außer durch die Handlung wird dies durch Ballett-Einlagen, lebende Bilder, Pantomime sowie Musik – bei Tänzen, Liedern und als stimmungsgemäße Untermalung der jeweiligen Situation – zu erreichen versucht. Die größte Wirkung wurde vermutlich jedoch durch die aufwendigen Bühnenbilder erzielt. Dabei profitierte man von den neuesten Entwicklungen, die in diesen Jahren zunächst zum Bau der ersten Panoramen mit ihrer revolutionären Illusionstechnik führten,<sup>30</sup> welche auch auf den Bühnen der Opern- und Schauspielhäuser Jacques Daguerre zu verdanken, dem Kulissenmaler und Wegbereiter der Photographie und durch die Verbindung von riesigen, der dann 1822 auch das erste Diorama konzipierte und durch die Verbindung von riesigen, wirklichkeitsnahen Gemälden mit Lichteffekten erstmals auf dem Theater bewegte

<sup>28</sup> Vgl. dazu Hyslop 1992:77.  
<sup>29</sup> Vgl. Wentzlaff-Eggebert 1994:10-14.

<sup>30</sup> Das letzte, heute noch zugängliche Panorama Deutschlands befindet sich meines Wissens im bayerischen Wallfahrtsort Altötting. Es vermittelt dem im abgedunkelten Zentrum des Rundbaus stehenden Besucher das Gefühl, von einer Anhöhe aus auf das sich rings um ihn ausbreitende, erleuchtete Jerusalem zu blicken.

Naturstimmungen schuf.<sup>31</sup> Da dieser multimediale Charakter des Melodramas bei Tournee-Aufführungen vermutlich nur sehr begrenzt umgesetzt werden konnte, ist davon auszugehen, daß man als Zuschauer in Weimar nicht annähernd das geboten bekam wie zuvor in Paris, nämlich ein "mélodrame à grand spectacle", wie Pixérécourt selbst formuliert.<sup>32</sup>

Was Schlegel auch nicht erwähnt, was aber mit zu den auffälligsten Merkmalen des 'mélodrame classique' gehört, ist die erstaunlich konstante Figurenkonstellation.<sup>33</sup> In Gang gesetzt wird die Handlung immer durch einen Schurken, der in die geordnete Welt eindringt, weil er ein geheimes Wissen über den Protagonisten – oder öfter noch die Protagonistin – besitzt. Meist sind es Atheisten, Fremde, Marginalisierte, Sträflinge oder Deserteure, manchmal aber auch Hohe Herren, die ihre Selbstsucht und ihre Grausamkeit durch ihr gesellschaftliches Ansehen zu kaschieren wissen. Dem in der Regel durch und durch schlechten Schurken steht die verfolgte Unschuld gegenüber, deren dramatische Funktion es ist, in möglichst schreckliche Situationen zu geraten und so beim Zuschauer heftigstes Mitgefühl auszulösen. Rein, tugendhaft und eher passiv zu sein ist somit das Hauptmerkmal dieser – keineswegs immer weiblichen – Figur. Die emotional aufgeladenen Szenen zwischen Gut und Böse wechseln jedoch mit lustigen Episoden ab, die auf Kosten der komischen Figur gehen. Diese Großsprecher oder Einfaltspinsel sorgen immer wieder für Entspannung beim Zuschauer, erfüllen aber auch noch eine weitergehende Funktion: Sie schlagen sich in Momenten der größten Gefahr auf die Seite der bedrohten Unschuld. Dies haben sie mit der vierten typischen Rolle des Melodramas gemeinsam, die gewissermaßen die gültige moralische Norm verkörpert, wobei es sich um einen verantwortungsvollen Familienvater genauso wie um die mütterlich-resolute Wirtin eines Gasthauses handeln kann.

Diese kaum variierte Figurenkonstellation zeigt, daß der Straßenzug, an dem die neuen Pariser Theater lagen, zwar durchaus zu Recht als 'Boulevard du Crime' bezeichnet wurde, daß aber der Besucher, der den Fuß in das Théâtre de l'Ambigu, das Théâtre de la Porte-Saint-Martin oder das Gaîté setzte, gleichzeitig auch eine moralische Anstalt betrat: Selbstlosigkeit, Pflichtbewußtsein, Leidenschaft, Großherzigkeit, Ergebenheit und Mitgefühl sind die Tugenden, die hier gelehrt werden, verbunden mit einem unerschütterlichen Glauben an das Walten der Vorsehung. Als gesellschaftlich besonders relevante Werte kommen die Unantastbarkeit der Familie als Institution, die Liebe zum Vaterland und das Respektieren der sozialen Hierarchie hinzu. Einzelne zeitgenössische Beobachter führten sogar das Absinken der Kriminalitätsrate im Ersten Kaiserreich auf den Erfolg des Melodramas zurück.<sup>34</sup> Sieht man das Ziel der Tragödie mit Aristoteles in der lustvollen – weil stellvertretenden – Abfuhr von für das Zusammenleben in der Gesellschaft schädlichen Affekten, so wird das Melodrama

<sup>31</sup> Vgl. Wentzlaff-Eggebert 1984:40ff. Über die Premiere von Pixérécourts *Le Belvédère ou la Vallée de l'Ema* (1818) schreibt Denis (1979:28-29): "Mais ce qui séduisit les foules fut aussi la magnificence des décors et des costumes, tout Paris courut au panorama de l'Etna où Daguerre avait réussi un effet de lumière admirable."

<sup>32</sup> Der genaue Titel der Erstaussgabe lautet: "*Le chien de Montargis, ou la forêt de Bondy, mélodrame historique en trois actes et à grand spectacle*". Vgl. Virely 1909:69.

<sup>33</sup> Vgl. Thomasseau 1984:31ff.

<sup>34</sup> Vgl. Hartog 1913:211-219. – Thomasseau (1976:182) betont darüber hinaus die Übereinstimmung zwischen den im 'mélodrame classique' vermittelten Werten und den politischen Interessen Napoleons: "Rarement, dans l'histoire, un genre théâtral a exprimé aussi pleinement les aspirations de toutes les couches sociales d'un pays tout en servant les objectifs politiques et les intérêts des gens en place. Cette collusion a fait du mélo, à la fois une école d'instruction civique et morale, un instrument de propagande politique et militaire et un moyen de 'divertissement' à grand spectacle." Vgl. auch Hyslop 1992.

dieser Forderung in größerem Ausmaß gerecht als jede andere Theatergattung.“ Um so mehr als sich das Publikum bis etwa 1820 keineswegs ausschließlich aus der des Lesens unkundigen Masse rekrutierte.<sup>36</sup>

Schon diese knappen Hinweise lassen erahnen, weshalb das Melodrama über das 19. Jahrhundert hinaus einen so starken Einfluß auf Film und Fernsehen ausüben konnte. Da der Film als Stummfilm begann, lag es nahe, daß er hochdramatische Situationen und starke Gefühlsausbrüche suchte und dabei eine pantomimische Darstellung kultivierte. Man könnte auch darauf verweisen, daß der Action- und der Horrorfilm sich nach wie vor an spektakulären Konfrontationen und übersteigerten Emotionen – gerade auch der verfolgten Unschuld – zu überbieten versuchen. Zweifellos ist es jedoch der Wildwestfilm, wo sich die Tradition des Melodramas in Figurenkonstellation und Handlungsverlauf am deutlichsten fortschreibt: Wird hier doch in der Regel ein gewissenloser Schurke in Szene gesetzt, dem sich der Vertreter von Recht und Ordnung entgegenstellt. Hinzu kommt häufig eine ‘komische Figur’, ohne deren Beistand in lebensbedrohlichen Momenten der Held weder die in Angst und Schrecken erstarrten Bürger der Stadt noch ganz konkret die meist schutzlose weibliche Unschuld vom Terror des Bösen befreien könnte.

Das hier Gesagte ist dabei speziell für das ‘mélodrame classique’ gültig, das jedoch in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts vom sogenannten ‘mélodrame romantique’ abgelöst wurde, welches vor allem in zwei Punkten neue Akzente setzte. Einmal darin, daß die Liebe als – letztlich auch zerstörerische – Leidenschaft Einzug hält und damit genau die noch im Westen vorherrschende ‘klassische’ Konstellation zerstört, wo zwar die verfolgte Unschuld befreit wird, ihre aufkeimende Liebe zum Retter aber im Hintergrund bleibt und am Schluß auch in aller Regel nicht erfüllt wird. Zum anderen wandelt sich im ‘romantischen’ Melodrama die Figur des Schurken zum nicht mehr eindeutig negativ gesehenen Ausgestoßenen oder Rebellen. Damit ist der Weg zu der später im romantischen Drama Victor Hugos vorherrschenden Figurenkonstellation beschritten, in der die verfolgte Unschuld sich zur weiblichen Lichtgestalt wandelt, die dem volksnahen Rebellen als Ausdruck seiner Ideale erscheint.<sup>37</sup> Damit aber wird die bestehende Ordnung, die vom ‘klassischen’ Melodrama gerade bestätigt und stabilisiert wird, als Norm in Frage gestellt. Die erstrebenswerte Gesellschaftsform existiert nur noch als Zukunftsvision, an deren Realisierung die wohlmeinenden Rebellen immer wieder scheitern. Die Vorsehung, die im ‘klassischen’ Melodrama ihre schützende Hand über die Wohlmeinenden hält, wird zum unerbittlichen Schicksal, das durch den Tod des Helden signalisiert: die Zeit ist noch nicht reif, um humanitäre Blümenträume reifen zu lassen.

<sup>35</sup> Pixierécourt selbst beruft sich auf Aristoteles und hat damit – wie Thomasseau (1984:20-21) festhält –, was die ‘Fabel’, die Musik, die Peripetien und die Anagnoresis angeht, auch durchaus recht.  
<sup>36</sup> Vgl. Hyslop 1992:78-81. – Reichardt (1804:140, Teil 2) berichtet vom Publikum des Théâtre de la Porte Saint-Martin: “Das Theater war gepopft voll von angesehenen und geputzten Menschen. Decorationen und Kleider, die hier sehr glänzend sind, ziehen das Publikum hin.”  
<sup>37</sup> Vgl. dazu Wentzlaff-Eggebert 1984:14ff. Bei Denis (1979:29) heißt es: “Nous pouvons dire qu’il [scil. Pixierécourt] contribue à créer dans l’imagination populaire le personnage du bandit d’honneur. C’est une pente qui mène vers Hugo”.

### 3 Ausblick

Die spannende Frage, die hier aber nur skizziert werden kann, ist natürlich: wie fern stand Deutschland dem Melodrama als Form der populären Unterhaltung wirklich, nachdem die Existenz von vier verschiedenen deutschsprachigen Stücken ja unzweifelhaft ein großes Interesse für Pixierécourts *Hund von Montargis* belegt.

Hierzu ist erstens festzuhalten, daß der Spielplan des Weimarer Hoftheaters nur zu etwa 20% Stücke der großen Autoren wie Goethe und Schiller selbst bot, gegenüber 25% sogenannter Rührstücke der damals in Deutschland sehr beliebten Autoren Kotzebue und Iffland, und es ist nachgewiesen, daß Pixierécourt, der sehr gut Deutsch konnte, Kotzebues Werke nicht nur besaß, sondern einige davon selbst übersetzt und verschiedentlich Stoffe von ihm und anderen deutschen Autoren des letzten Drittels des 18. Jhs. verwendet hat.<sup>38</sup>

Zweitens war es so, daß sowohl Pixierécourt als auch insbesondere Iffland als die ersten ‘Regisseure’ im heutigen Sinn gelten können, die sich um alle Details einer Aufführung kümmerten, während diese Aufgabe vorher – mehr schlecht als recht – vom sogenannten 1. Schauspieler übernommen wurde.<sup>39</sup> Und genau solche Bemühungen, speziell was die Sprechkunst angeht, sind auch von Goethe in Weimar bekannt.<sup>40</sup>

Drittens: Auch Goethe träumte vom Gesamtkunstwerk und strebte in seinem Singspiel *Proserpina*, das er 1815 in Weimar wieder aufführen ließ, die Verbindung von Bühnenbild, Kostümen, Bewegung, Musik, Gesang, Sprache und lebenden Bildern an. Iffland seinerseits zeigte als Theaterleiter in Berlin eine “Vorliebe für Repräsentation und große optische Wirkung, die jede Möglichkeit der Technik, der Dekoration und des Kostüms ausschöpft”.<sup>41</sup>

Und schließlich der Hund auf der Bühne. In Goethes *Faust*, an dem er gerade nach Niederlegung seines Amtes als Theaterdirektor wieder intensiver arbeitete, tritt Mephistopheles zunächst als Hund auf, und wir alle kennen den berühmten Satz: “Das also ist des Pudels Kern”. Aber natürlich duldet Goethe im *Faust* keinen lebendigen Hund auf der Bühne. Hat Goethe aber den Auftritt von Tieren in seinen Werken auch für die Zukunft verhindern können? Unverhofft hat ausgerechnet das Jahr 2000 eine erstaunlich konkrete Antwort auf diese und die weiterreichende Frage gegeben, inwieweit Goethe inzwischen tatsächlich Pixierécourt gewichen ist. Das Jahr 2000 nämlich bot auf der Expo in Hannover einen *Faust*-Marathon, also die absolut texttreue, ungekürzte Darbietung von *Faust I* und *Faust II*. Ein später Triumph Goethes und des anspruchsvollen Theaters gegenüber dem in Film und Fernsehen dominierenden Melodrama? Doch was lese ich da in einer dpa-Meldung zum *Faust*-Marathon in Hannover: “Den größten Auftritt hatte jedoch der kleinste Darsteller – der schwarze Königspudel ‘Mephi’”.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Vgl. Denis 1979.  
<sup>39</sup> Zu Pixierécourt vgl. Thomasseau 1984:48, zu Iffland vgl. Müller 1910:4 und 9.  
<sup>40</sup> Zu Goethe vgl. Görme 1986:147-148.  
<sup>41</sup> Mathes 1976:173.  
<sup>42</sup> *Erlanger Nachrichten* vom 24. Juli 2000, S. 27.

**Bibliographie:**

- Adam, Joseph August (1817): *Der Hund des Aubri de Montdidier, oder der Zweykampf auf der Insel Notre-Dame*. Ein romantisches Schauspiel in vier Aufzügen. In: *Neueste deutsche Schaubühne, oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust-, Schau-, Sing- und Trauerspiele für das Jahr 1817*. Sechster Band, Augsburg und Leipzig, in Kommission in der von Jensch und Stageschen Buchhandlung. Mit Titelkupfer von A. Dalbon nach Th. Weber: "Zweykampf mit dem Hunde!"
- Bielschowsky, Albert (1904): *Goethe. Sein Leben und seine Werke*. München, Beck
- Billaz, André (1976): "Mélodrame et littérature: le cas de Pixérécourt". In: *Revue des Sciences Humaines* 162, S. 231-245.
- Denis, Andrée (1979): "R. C. Guilbert de Pixérécourt et l'Allemagne". In: *Mélanges offerts à M. le professeur André Monchoux*. Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, S. 15-33.
- Gesang und Rede, sinniges Bewegen. Goethe als Theaterleiter* (1973): Katalog zur Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf und der Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung. Düsseldorf.
- Görne, Dieter (1986): "Theaterdirektor". In: Hahn, K.-H. (Hrsg.): *Goethe in Weimar. Ein Kapitel deutscher Kulturgeschichte*. Leipzig, Edition Leipzig.
- Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe) (31958). Hamburg, Christian Wegner.
- Goethe, Johann Wolfgang (1994): *Sämtliche Werke*, Bd. 7/2: *Faust. Kommentare*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- Guilbert de Pixérécourt, René-Charles (1971): *Théâtre choisi*. 4 Bände (Hrsg. Charles Nodier. Nancy, 1841-1843). Nachdruck Genf, Slatkine.
- Guilbert de Pixérécourt, René-Charles (1994): *Le chien de Montargis ou la forêt de Bondy/Der Hund von Montargis oder Der Wald von Bondy*, hrsg. Harald Wentzlaff-Eggebert. Bamberg, Universitäts-Bibliothek (Bamberger Edition, 9).
- Hartog, Willie G. (1913): *Guilbert de Pixérécourt. Sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*. Paris, Honoré Champion.
- Heine, Carl (1891): "Die ausländischen Dramen im Spielplane des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung". In: *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte*, Neue Folge 4, S. 313-321.
- Heinze, Hartmut (1988): "Das also war des Pudels Kern!". In: *Neue Deutsche Hefte* 35, 198, S. 357-362. – Gekürzter Wiederabdruck in: *Goethe-Jahrbuch* 109 (1992), S. 159-161.
- Hyslop, Gabrielle (1992): "Pixérécourt and French melodrama debate: instructing boulevard theatre audiences". In: Redmond, J. (Hrsg.): *Melodrama*. Cambridge, Cambridge University Press, S. 61-85.
- Knudsen, Hans (1949): *Goethes Welt des Theaters. Ein Vierteljahrhundert Weimarer Bühnenleitung*. Berlin, Verlag des Druckhauses Tempelhof.
- Mathes, Jürg (1976): "Nachwort" zu August Wilhelm Iffland: *Die Jäger*. Stuttgart, Reclam (RUB 20), S. 155-174.

- Müller, Curt (1910): "Einleitung" zu *Ifflands Briefwechsel mit Schiller, Goethe, Kleist, Tieck und anderen Dramatikern*. Leipzig, Reclam, S. 3-9.
- Pageard, Robert (1958): *Goethe en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Reichardt, Johann Friedrich (1981): *Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803* [= Teile II und III] (Hamburg, B. G. Hoffmann, 1804). Neuedition, hrsg. Rolf Weber: Berlin, Verlag der Nationen.
- Schlegel, August Wilhelm (1817): *Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen*, 3 Bände. Heidelberg, Mohr und Winter.
- Thomasseau, Jean-Marie (1974): *Le mélodrame sur les scènes parisiennes de 'Céline' (1800) à 'L'Auberge des adrets' (1823)*. Lille, Université de Lille III.
- Thomasseau, Jean-Marie (1976): "Le mélodrame et la censure sous le Premier Empire et la Restauration". In: *Revue des Sciences Humaines* 162, S. 171-182.
- Thomasseau, Jean-Marie (1984): *Le mélodrame*. Paris, Presses Universitaires de France (Collection: Que sais-je?).
- Virely, André (1909): *René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844)*. Paris, Edouard Rahir.
- Wehle, Winfried (1982): "Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration". In: Heitmann, Klaus (Hrsg.): *Europäische Romantik II*. Wiesbaden, Athenaeon (= See, Klaus von [Hrsg.]: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 15), S. 153-169.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1984): *Zwischen kosmischer Offenbarung und Wortoper. Das romantische Drama Victor Hugos*. Erlangen, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1994): "Einleitung". In: Guilbert de Pixérécourt: *Le chien de Montargis ou la forêt de Bondy/Der Hund von Montargis oder Der Wald von Bondy*. Hrsg. Harald Wentzlaff-Eggebert. Bamberg, Universitäts-Bibliothek (Bamberger Edition, 9), S. 7-22.
- Wilpert, Gero von (1998): *Goethe-Lexikon*. Stuttgart, Kröner.
- Wolff, Pius Alexander (1822): *Der Hund des Aubri*. Posse in einem Aufzuge. In: *Jahrbuch deutscher Nachspiele*. Hrsg. Carl von Holtei. Erster Jahrgang. Breslau-Leipzig, Graß, Barth und Compagnie-J.A. Barth, S. 33-75.