

Marion Schmaus (Hg.): Melodrama – Zwischen Populärkultur und Moralisch-Okkultem: Komparatistische und intermediale Perspektiven

Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd.310), 335 S., ISBN 9783825360986, EUR 42,–

Die vorgelegte Studie hat ihre Wurzeln in der Komparatistik und verfolgt einen transdisziplinären Ansatz, um melodramatische Strukturen zu analysieren. Ihre zwei titelgebenden Aus-

gangsthesen stammen aus Peter Brooks' *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New Haven: Yale UP, 1995). Brooks behauptet, dass zum einen die

melodramatische Imagination stets auf ein Moralisch-Okkultes verweise; zentrale Merkmale des Melodrams, wie Intermedialität, die antithetische Plot-Struktur, typisierte Darstellung, zeichenhafter Exzess, Serialität und der Austausch verschiedener National-literaturen seien auf die Wirkung ausgerichtet (vgl. S.4). Zum anderen habe die melodramatische Imagination als Symptom der Aufklärung und damit als ein Säkularisierungsphänomen des Sakralen stets eine demokratische Ausrichtung, zu der auch eine Breitenwirkung gehöre, die auf ein Massenpublikum abziele (vgl. S.8).

Melodrama – Zwischen Populärkultur und Moralisch-Okkultem beginnt nach einem einführenden Aufsatz zum Thema „Das Melodram im 18. Jahrhundert“ von Sabine Henze-Döhring mit drei Texten von Ulrike Eisenhut, Tina Hartmann und Marion Schmaus, die sich mit den frühen Melodramen *Pygmalion* (Jean-Jacques Rousseau, 1762) und *Proserpina* (Johann Wolfgang von Goethe, 1778/79) beschäftigen. Rousseau, das philosophische Sprachrohr der Aufklärung, war zugleich mit *Pygmalion* der Verfasser des ersten Melodrams. Darin erschafft sich ein Bildhauer eine weibliche Statue, in die er sich verliebt. Schmaus sieht – in Anlehnung an Goethe und Hartmann – in der Selbstbespiegelung der Gattung Melodram, die hier ihren ersten Ausdruck findet, eine deutlich narzisstische Komponente (vgl. S.87). Zudem, schreibt Schmaus, gäbe es hier eine Verbindung zum „zeitgenössischen Onaniediskurs“ (vgl. S.87) – ein Motiv, das Rousseau in seinen posthum

erschieden *Confessions* (1782) später selbst eingestanden hat. Derrida hat den Zusammenhang, der hier zwischen Onanie und narzisstischer Selbstaffektion besteht, deutlicher gemacht: „Diese Onanie, die es gestattet, sich selbst zu affizieren, indem sie sich Anwesenheiten verschafft und abwesende Schönheiten um sich sammelt, wird Rousseau nie freilassen; ihretwegen wird er sich immer wieder anklagen“ (Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992, S.265f.). Im Melodram wird demnach primär keine Gefühlswelt gegenüber einem Anderen (als Fremden) aufgebaut, sondern die eigenen, inneren Gefühle werden ähnlich wie in der Romantik künstlich geweckt und dann in einer übersteigerten Form nach außen projiziert. Diesen Aspekt, der zum Selbstgenuss der Gefühle führt und auch der Romantik eigen ist, beschreibt Jörg Metelmann in seinem Aufsatz „Im Korrekturmodus“ recht deutlich (vgl. S.310f.).

Schon Goethe, der diese Schwachstelle bei Rousseau erkannt hat, schrieb als Kritik an dessen Monodrama sein eigenes Melodram *Proserpina*, welches eingebettet war in das Satyrspiel *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1778). Es ist das Spiel im Theaterstück über eine isolierte Frau, die nach ihrem Ehebruch und einem Gang durch die Totenwelt bekehrt zu ihrem Mann zurückkehrt. Hier wird gerade ein narzisstisches Abdriften in reine Kunstwelten durch die Komödie attackiert. Damit biete, so Schmaus, Goethe den Gegenpart zum onanistischen Illusionsspiel von Rousseau (vgl. S.90).

Eisenhut macht in ihrer umfassenden Exegese von Rousseaus *Pygmalion* darauf aufmerksam, dass das Melodram nicht durch das Empfinden der Gefühle Furcht und Mitleid reinigen wolle, wie es Aristoteles für das klassische Drama beschrieben hat, vielmehr soll das Melodram Rührung erzeugen (vgl. S.47ff.). Rührung ist aber schon bei Walter Benjamin nur eine schwache Rezeptionsform, wenn es um Dramen geht (vgl. *Gesammelte Schriften: Abhandlungen*. Bd.1. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, S.192), sodass auch hier erneut eine implizierte Kritik am Melodram enthalten ist.

So werden die Hintergründe für eine narzisstische und ästhetisierende Einstellung des Melodrams bereits in Eisenhuts Aufsatz gründlich herausgearbeitet. Auch Hartmann beschreibt das gesamte Genre, das in einer Hassliebe zu seiner Schwestergattung, der Oper, stehe, insgesamt als ein Krisensymptom und Übergangsphänomen, das nicht zuletzt zustande gekommen sei, weil Rousseau der Ansicht war, in der französischen Sprache könne nicht gesungen werden. Hermann Kappelhoff, auf den hier häufig Bezug genommen wird, erklärte: Das Melodram handele vom „Genießen der eigenen Empfindungsfähigkeit“ (*Matrix der*

Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk, 2004, S.137). Und genau das gereicht ihm nicht nur zum Vorteil, sondern verbindet diese Form mit dem Mythos und einer zuweilen flachen, aber immer erfolgreichen Massenwirkung. Viele dieser Akzente tauchen als Voraussetzung auch in einigen anderen Aufsätzen, zum Beispiel bei Sigrid Nieberles „*Gone with the Wind* und deutschsprachige Intertexte“, auf, die beschreibt, wie wenig *Gone with the Wind* (1937) von historischer Erinnerungsarbeit handeln könne (vgl. S.249). „An was sollen diese pathetisch inszenierten Körper erinnern, wenn nicht an ihre eigenen pathetischen Posen?“ (S.257), schreibt sie über die einprägsamen Schlusszenen des ersten und zweiten Teils dieses Films.

Insgesamt hat sich *Melodrama – Zwischen Populärkultur und Moralisch-Okkultem* einer sehr präzisen und immer wieder auch kritischen Auseinandersetzung mit diesem Genre der intensiven Emotionserweckung verschrieben und vermag dabei bis zu seinen historischen Wurzeln in einer sehr eindrucksvollen und detaillierten Form vorzudringen.

Andreas Jacke (Berlin)