

WORT UND MUSIK  
SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE  
herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

70

**Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des  
*Freischütz*  
Theater und Musiktheater der Romantik**

Vorträge des Salzburger Symposions 2007

Herausgegeben von

**Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl**

unter Mitwirkung von

Peter Csobádi, Gernot Gruber und Franz Viktor Spechtler



Verlag Mueller-Speiser  
Anif / Salzburg 2009

## Facetten der romantischen Liebesauffassung im Theater von Alfred de Musset

Thomas Stauder (Erlangen-Nürnberg)

### 1. Das romantische ‚Mal du siècle‘ und Mussets *Religion de l'amour*

Den besten Zugang zum vielschichtigen, aber stets zentralen Thema der Liebe in den Stücken Alfred de Mussets<sup>1</sup> bietet meines Erachtens nicht der in der Literaturgeschichte nahezu obligatorisch gewordene Rekurs auf dessen stürmische, ebenso leidenschaftliche wie konfliktive Liebesaffäre mit George Sand,<sup>2</sup> sondern sein 1836 veröffentlichtes Werk *La Confession d'un enfant du siècle*,<sup>3</sup> wo es Musset gelang, sein Leiden an der Existenz und an der Liebe vom Status einer fikionalisierten Autobiographie zur Beschreibung der Krise einer ganzen Generation zu erheben: „il y'en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal“ (CES, S. 19). Während zur napoleonischen Kaiserzeit – in die Musset 1810 hineingeboren wurde – in Frankreich ein Kult der Jugend und der Tat geherrscht habe,<sup>4</sup> sei durch die Rückkehr der Bourbonen und die Restauration der alten Ordnung das Land in eine todesähnliche Starre verfallen.<sup>5</sup> Die Desillusionierung seiner Altersgenossen hat für Musset also zunächst einmal politische Gründe; interessanterweise charakterisiert er die aus der Diskrepanz zwischen Ideal und Realität entstandene Melancholie mit ähnlichen Worten, wie

---

<sup>1</sup> Einen aktuellen Überblick zu dessen Leben und Werk verfasste Françoise Zamour: Musset. Paris 1996. Von der Methodik her heute altmodisch wirkend, aber nach wie vor sehr informativ ist: Philippe Van Tieghem: Musset. L'Homme et l'Œuvre. Paris 1944. Vgl. zu Mussets Theater daneben auch: Herbert S. Gochberg: Stage of Dreams. The Dramatic Art of Alfred de Musset (1828-1834). Genève 1967; David Sices: Theater of Solitude. The Drama of Alfred de Musset. Hanover / New Hampshire 1974.

<sup>2</sup> Eine Zusammenfassung derselben findet sich in: Gerda Marko: Schreibende Paare. Frankfurt a.M. 1998 (zu George Sand und Alfred de Musset, S. 87-106).

<sup>3</sup> Im Folgenden zitiert nach der von Gérard Barrier verantworteten Ausgabe Paris 1973 (Nachdruck 2006), abgekürzt „CES“. Vgl. als Kommentar hierzu: Denis Pernot: Étude sur Alfred de Musset, ‚La Confession d'un enfant du siècle‘. Paris 1997.

<sup>4</sup> „[...]une génération ardente, pâle, nerveuse“ (CES, S. 20); „on ne croyait plus à la vieillesse“ (CES, S. 21).

<sup>5</sup> „[...] ainsi la France, veuve de César, sentit tout à coup sa blessure. Elle tomba en défaillance, et s'endormit d'un si profond sommeil que ses vieux rois, la croyant morte, l'enveloppèrent d'un linceul blanc“ (CES, S. 21f.).

dies Chateaubriand 1802 in seinem für die Epoche der Romantik<sup>6</sup> wegweisenden *Génie du christianisme*<sup>7</sup> getan hatte: „Ils [= les enfants du siècle] avaient dans la tête tout un monde; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins; tout cela était vide“ (CES, S. 22). Anders als sein illustrier Vorgänger, der in der Besinnung auf die Religion die Lösung für dieses Übel gesehen hatte, zeichnete sich Musset zeitlebens durch Glaubensskepsis und Kirchenkritik aus; in der *Confession d'un enfant du siècle* präsentiert er die Kleriker als gespenstische Handlanger der Reaktion.<sup>8</sup> Weil die Jugend seiner Generation keine Möglichkeit gesehen habe, ihren Enthusiasmus in die Tat umzusetzen, seien viele ihrer Vertreter aus Verzweiflung zu Zynikern geworden: „Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les cœurs jeunes. [...] Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou si l'on veut, désespérance“ (CES, S. 27 u. 30). Dieser aus Frustration entstandene Nihilismus habe sich auch auf die Liebe erstreckt, die von nicht wenigen Männern damals auf sexuelle Ausschweifungen reduziert worden sei: „Les hommes, en se séparant des femmes, avaient chuchoté un mot qui blesse à mort: le mépris; ils s'étaient jetés dans le vin et dans les courtisanes. [...] L'amour était traité comme la gloire et la religion; c'était une illusion ancienne“ (CES, S. 28). Am Rande weist Musset darauf hin, dass sich jene Abkehr von einer idealistischen Liebesauffassung just zu jenem Zeitpunkt ergeben habe, als in der französischen Gesellschaft erstmals Ansätze zu einer Emanzipation des weiblichen Geschlechts erkennbar gewesen seien;<sup>9</sup> er selbst war zweifellos durch seine Beziehung zu George Sand besonders dafür sensibilisiert. Während nun, so Musset weiter, ein Teil der Jugend nach wie vor einer idealen romantischen Liebe nachgetrauert habe, die aber im Alltag schwer zu finden war, hätten sich andere Teile dieser Generation einem illusionslosen Materialismus verschrieben:

<sup>6</sup> Zu den Hintergründen u.a.: Mathilde Fournier: *Les Romantiques*. Paris 1996; François Furet (Hrsg.): *Der Mensch der Romantik*. Frankfurt a.M. 1998; Agnès Spiquel: *Le Romantisme*. Paris 1999; Florence Naugrette: *Le Théâtre romantique*. Paris 2001.

<sup>7</sup> Dort hatte es geheißen: „L'imagination est riche, abondante et merveilleuse; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un cœur plein, un monde vide; et, sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout.“ Zitiert nach der von Pierre Reboul verantworteten Ausgabe Paris 1966 (Nachdruck 1999), Band 1, S. 309.

<sup>8</sup> „De pâles fantômes, couverts de robes noires, traversaient lentement les campagnes“ (CES, S. 22; es handelt sich um eine Anspielung auf die Landmission des royalistisch gesonnenen Abbé Rauzan).

<sup>9</sup> „Peut-être était-ce l'ange avant-coureur des sociétés futures qui semait déjà dans le cœur des femmes les germes de l'indépendance humaine, que quelque jour elles réclameront. [...] Dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre; [...] ils commencèrent à se mesurer des yeux“ (CES, S. 28).

Dès lors il se forma comme deux camps: d'une part, les esprits exaltés, souffrants, toutes les âmes expansives qui ont besoin de l'infini, plient la tête en pleurant; ils s'envelopèrent de rêves maladifs [...]. D'une autre part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives [...]: l'amour est un exercice du corps (CES, S. 31).

Wie weiter unten bei der Analyse der Stücke zu sehen sein wird, stellt Musset diese beiden kontrastierenden Arten der Liebesauffassung nicht selten in Gestalt von zwei Dramenfiguren einander gegenüber; am auffälligsten diesbezüglich ist sicherlich der Kontrast zwischen dem Schwärmer Cœlio und dem Libertin Octave in *Les Caprices de Marianne*. Diese beiden Haltungen können aber auch in einer Figur vereint sein, indem sich beispielsweise ein Protagonist nach einer Periode der Ausschweifung zurücksehnt nach der unschuldigen Reinheit ursprünglicher Liebe, wie etwa Frank in *La Coupe et les Lèvres*; Musset selbst sah beide Potentiale in seiner eigenen Persönlichkeit angelegt, wie ein Brief vom 27. Juli 1833 an George Sand bezeugt: „Vous m'avez dit un jour que quelqu'un vous avait demandé si j'étais Octave ou Cœlio, et que vous aviez répondu: tous les deux, je crois. – Ma folie a été de ne vous en montrer qu'un, George.“<sup>10</sup> Die männliche Hauptfigur der *Confession d'un enfant du siècle* verliert nach einer Liebesenttäuschung vorübergehend den Glauben an das weibliche Geschlecht und sucht Zerstreuung bei Kurtisanen, bevor er doch noch der wahren Liebe begegnet; diese kann die existentielle Verzweiflung des ‚Mal du siècle‘ überwinden<sup>11</sup> und wird zu einer Art Religionsersatz, als welche sie Musset in hymnischen Tönen feiert:

L'amour, c'est la foi, c'est la religion du bonheur terrestre. [...] Amour! ô principe du monde! flamme précieuse que la nature entière, comme une vestale inquiète, surveille incessamment dans le temple de Dieu! foyer de tout, par qui tout existe! (CES, S. 61 u. 179).

Im Folgenden soll nun untersucht werden, welche Facetten der romantischen Liebesauffassung<sup>12</sup> sich in Mussets dramatischem Werk finden lassen und durch welche Personenkonstellationen bestimmte Haltungen dem Zuschauer vor Augen geführt werden. Ein besonderes Augenmerk soll dabei der Frage gelten, ob Musset bei seiner Darstellung der Geschlechterrelationen auch Sympathie für

<sup>10</sup> Zitiert nach: Sand et Musset – *Le roman de Venise*. Composition, préface et notes de José-Luis Diaz. Paris 1999, S. 59.

<sup>11</sup> „Je me souvins d'un certain jour que j'avais regardé avec désespoir le vide immense de ce beau ciel; ce souvenir me fit tressaillir; tout était si plein maintenant!“ (CES, S. 177).

<sup>12</sup> Deren Ausprägung bei Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand und Madame de Staël ich bereits analysiert habe in dem Aufsatz: Zum Wandel der Geschlechterrelationen in der französischen Romantik. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Görres-Gesellschaft (Berlin), N.F. 48 (2007), S. 247-268.

die Emanzipationsbestrebungen der Frauen zeigt, welche seine Freundin George Sand<sup>13</sup> zur gleichen Zeit in ihren Romanen so vehement an die Öffentlichkeit trug.

## 2. Chronologisch geordnete Analyse der Liebesmotive im Theater Alfred de Mussets

### 2.1. *La Nuit vénitienne* (1830)

In Mussets erstem aufgeführten,<sup>14</sup> noch sehr kurzem Bühnenwerk taucht bereits das Motiv der von den Romantikern verabscheuten Konventionsehe auf, in diesem Fall zwischen der jungen Adligen Laurette, die von ihrem Onkel, dem Marquis della Ronda, dem Prince d'Eysenach als Ehefrau versprochen wurde, ohne diesen bis dahin jemals getroffen zu haben. Ein venezianischer Verehrer, Razetta, schlägt ihr vor, mit ihm gemeinsam zu fliehen; dies erweist sich jedoch als überflüssig, da der Prinz weniger abstoßend ist, als von Laurette befürchtet. Von seinem Sekretär als „le caractère le plus fantasque“ bezeichnet (TC,<sup>15</sup> S. 17), hat er verblüffend moderne Auffassungen bezüglich der Liebe; dem romantischen Menschenbild entspricht es, dass er an den Frauen vor allem deren gefühlvolles Gemüt schätzt: „Le premier des biens [...] c'est le cœur. L'esprit et la beauté n'en sont que les voiles“ (TC, S. 27).

### 2.2. *La Coupe et les Lèvres* (1832)

In diesem Lesedrama, veröffentlicht in *Un spectacle dans un fauteuil*, lässt sich der Tiroler Jäger Frank eine Weile vom Leben in der Stadt und den Umarmungen der Kurtisane Belcolore verführen, bevor er schließlich vom Lasterleben angewidert auf das Land zu seiner unschuldigen Jugendliebe Déidamia zurückkehrt. In der wertenden Kontrastierung zwischen Natur und Zivilisation stellt sich Musset in die Tradition Rousseaus, mit dessen Schriften er sehr gut vertraut war; sein eigener Vater hatte eine Biographie des Genfers verfasst (Zamour, S. 5). Der Protagonist Frank verkörpert mit seinem verzweiferten Lebenshunger

<sup>13</sup> Zu dieser u.a.: Anne-Marie de Brem: *George Sand – Un diable de femme*. Paris 2004 (<sup>1</sup>1997); Martine Reid / Bertrand Tillier: *L'ABCdaire de George Sand*. Paris 1999; Renate Wiggershaus: *George Sand*. Reinbek bei Hamburg 1982 (Nachdruck 2004).

<sup>14</sup> Denn erschienen war bereits zuvor ein anderes Stück: *Les Marrons du feu* (1929 abgedruckt in: *Les Contes d'Espagne et d'Italie*).

<sup>15</sup> Das Kürzel „TC“ steht für Alfred de Musset: *Théâtre complet*. Édition établie par Simon Jeune. Paris 1990; nach dieser maßgeblichen, hervorragend kommentierten Ausgabe (Bibliothèque de la Pléiade) werden im Folgenden fast alle Stücke zitiert (mit der Ausnahme zweier darin nicht enthaltener Jugendwerke).

(„cette soif ardente“; CL,<sup>16</sup> S. 251), von dem er nicht weiß, wie er ihn stillen soll, den Typus des von Melancholie geplagten romantischen Helden; mit der Hilfe von Déidamia – die in einem späteren Stück eine Entsprechung in Gestalt des Landmädchens Rosette finden wird – möchte er seinen bereits verloren geglaubten Seelenfrieden zurückerlangen: „Frank renaît; ce n'est plus cet homme au regard sombre, / Au front blême, au cœur dur“ (CL, S. 255). Genauso wie die Menschheit jedoch nicht in ein früheres Stadium ihrer Entwicklung zurückversetzt werden kann,<sup>17</sup> kann Frank die moralische Korruption seiner Ausschweifungen nicht vollständig aus seinem Gemüt tilgen;<sup>18</sup> aus diesem Grunde kommt es am Stückende nicht zur bereits geplanten Heirat mit Déidamia, denn diese wird in einer symbolischen Geste von der vordergründig eifersüchtigen, in Wirklichkeit jedoch Franks Vergangenheit verkörpernden Belcolore umgebracht.

### 2.3. *À quoi rêvent les jeunes filles* (1832)

Die im Stücker Titel gestellte Frage wird vom Duc Laërte, dem Vater der Zwillingsschwestern Ninon und Ninette, dahingehend beantwortet, dass eine vernunft- und fremdbestimmte Ehe die romantischen Träume seiner Töchter nicht wird erfüllen können: „Recevoir un mari de la main de son père / Pour une jeune fille est un pauvre régal“ (QR,<sup>19</sup> S. 279). Als für sie unsichtbarer Serenadensänger vertritt er deshalb eine idealistische Liebesauffassung, um die beiden auf die Begegnung mit dem von ihm ausgewählten Schwiegersohn vorzubereiten: „La vie est un sommeil, l'amour en est le rêve, / Et vous aurez vécu, si vous avez aimé“ (QR, S. 269). Wiederum im Gefolge Rousseaus – und darin typisch für die französische Romantik – werden die Liebesträume der Schwestern mit Bildern aus der Natur verknüpft, denn nur fern der Zivilisation ist wahre Liebe möglich: „Ô fleurs des nuits d'été, magnifique nature ! / Ô plantes! ô rameaux, l'un dans l'autre enlacés!“ (QR, S. 274). Obwohl Sylvio, der künftige Ehemann einer der beiden Jungfern, sich auf Geheiß des Schwiegervaters verstellen soll, um das Herz seiner Braut zu gewinnen, ist das in diesem Fall nicht nötig, da er bereits von seinem Charakter her dem Typus des romantischen Liebhabers

<sup>16</sup> *La Coupe et les Lèvres*, abgekürzt „CL“, wird zitiert nach folgender Ausgabe: *Œuvres Complètes de Alfred de Musset*. Éd. Edmond Biré, I (Premières Poésies, 1829-1835). Paris 1920, S. 194-262.

<sup>17</sup> Der Bezug zur Menschheitsgeschichte wird durch den Gebrauch Rousseauscher Terminologie implizit hergestellt, wenn Frank von sich sagt: „Il est trop tard, j'ai brûlé ma chaumière!“ (CL, S. 215).

<sup>18</sup> „Ah! malheur à celui qui laisse la débauche / Planter le premier clou sous sa mamelle gauche! / Le cœur d'un homme vierge est un vase profond: / Lorsque la première eau qu'on y verse est impure, / La mer y passerait sans laver la souillure“ (CL, S. 242f.).

<sup>19</sup> Auch *À quoi rêvent les jeunes filles*, abgekürzt „QR“, wird zitiert nach dem ersten Band der *Œuvres Complètes de Alfred de Musset* (Anm. 16), hier S. 265-303.

entspricht. Er selbst sagt von sich, „J’ai de la passion, et n’ai point d’éloquence“ (QR, S. 278), und Laërte gesteht ihm ebenfalls diesen Vorzug gegenüber seinen Mitbewerbern zu: „Vous avez dans le cœur, Sylvio, ce qui leur manque“ (QR, S. 285). So verlieben sich tatsächlich sowohl Ninon als auch Ninette in ihn, wenn gleich er am Ende des Stückes nur eine der beiden glücklich machen kann.

#### 2.4. *André del Sarto* (1833)

In diesem Drama, für dessen Titelfigur der Autor sich der Gestalt des italienischen Renaissancemalers bediente, taucht bereits der später in Mussets Theater noch mehrfach wichtige Begriff des ‚Caprice‘ auf, hier bezogen auf ein nicht der Vernunft unterworfenes sondern die gesellschaftliche Ordnung verletzendes Liebesabenteuer (TC, S. 33), das gemäß dem Freiheitsideal der Romantik aber durchaus positiv bewertet wird. Es handelt sich um die ehebrecherische Leidenschaft zwischen Lucrèce, der Gattin Andrés, und Cordiani, dessen Schüler und bestem Freund. Alle moralischen Einwände gegen diese Beziehung werden im Stück entkräftet, denn die wahre Liebe kennt für Musset keine Schranken. „Un amour comme le tien n’a pas d’ami“, sagt Damien zu Cordiani (TC, S. 34), und auch André schert sich nicht um seine gesellschaftliche Reputation, sondern einzig darum, nicht mehr von Lucrèce geliebt zu werden: „Il n’y a pas d’offensé, il n’y a qu’un malheureux. Je me soucie bien de vos lois d’honneur!“ (TC, S. 58). Trotz des Duells zwischen Ehemann und Geliebtem handelt es also um kein konventionelles Ehrendrama; sowohl André als auch Cordiani betonen die Aufrichtigkeit ihrer Gefühle, wobei ersterer von Musset zum Sprachrohr seiner eigenen Liebesauffassung gemacht wird, neben der alle anderen Werte des Lebens verblasen:

Qu’est-ce que la gloire? m’écriais-je; qu’est-ce que l’ambition? Hélas! l’homme tend à la nature une coupe aussi large et aussi vide qu’elle. Elle n’y laisse tomber qu’une goutte de sa rosée; mais cette goutte est l’amour, c’est une larme de ses yeux, la seule qu’elle ait versée sur cette terre pour la consoler d’être sortie de ses mains“ (TC, S. 66).

Da ist es für André nur konsequent, auf Lucrèce zu verzichten, sobald er erkannt hat, dass sie nicht mehr ihn, sondern Cordiani liebt; seiner romantischen Gesinnung liegt es fern, die Zuneigung seiner Frau als aus dem konventionellen Band der Ehe erwachsende Pflicht einzufordern. Stattdessen nimmt er Gift, um der Liebe zwischen seiner Gattin und deren Liebhaber nicht länger im Weg zu stehen, und lässt dies dem bereits auf der Flucht vor ihm befindlichen Paar auch explizit ausrichten: „Pourquoi fuyez-vous si vite? La veuve d’André del Sarto peut épouser Cordiani“ (TC, S. 68).

### 2.5. *Les Caprices de Marianne* (1833)

Ausgangspunkt der Stückhandlung<sup>20</sup> ist eine den Romantikern suspekthe Konventionsehe zwischen der 19jährigen Marianne und dem alten Richter Claudio; obwohl die Titelfigur dies nach außen hin zunächst nicht eingestehen will – „Pourquoi n’aimerais-je pas Claudio? C’est mon mari“ (TC, S. 79) –, deutet alles darauf hin, dass diese Verbindung unglücklich ist. Sowohl aus Respekt gegenüber den kirchlichen Geboten – deren hemmende Wirkung auf die wahren Gefühle bereits Rousseau an der Gestalt seiner Julie gezeigt hatte – als auch aus falsch verstandenem Stolz<sup>21</sup> weist Marianne jedoch den Gedanken an einen Liebhaber lange Zeit weit von sich. Sie wagt diesen Schritt erst, als der eifersüchtige Claudio sie durch das Androhen von Schlägen (TC, S. 94) gegen ihn aufgebracht hat; da ist es freilich schon zu spät für ein amouröses Happy End, und durch ihr Zögern ist Marianne sogar indirekt verantwortlich für den tragischen Ausgang des Stückes. Diesen Typus einer übertrieben vorsichtigen Frau, welche die Entfaltung der Liebe zu ihrem eigenen Schaden nicht zulässt, hat Musset mehrfach dargestellt, u.a. in der Camille des weiter unten noch zu besprechenden Stückes *On ne badine pas avec l’amour*.

Marianne wird geliebt vom idealistischen Cœlio, der mangels Erwidern seiner Gefühle<sup>22</sup> in eine schwere Melancholie verfallen ist: „Malheur à celui qui, au milieu de la jeunesse, s’abandonne à un amour sans espoir! [...] L’amour, dont vous autres vous faites un passe-temps, trouble ma vie entière“ (TC, S. 73f.). Sein als Libertin lebender und nach außen hin zynischer Freund Octave versagt dieser reinen und ausschließlichen Form von Liebe nicht seine Bewunderung: „J’aime ton amour, Cœlio“ (TC, S. 76), was zusammen mit der Charakterisierung von Cœlio als „bonne partie de moi-même“ (TC, S. 100) darauf hindeutet, dass Octave inmitten seiner Ausschweifungen auch gerne ein romantisch Liebender wäre, wie er dies vermutlich früher einmal war. Zum Zeitpunkt der Stückhandlung hat sich Octave jedenfalls ausschließlich jenem sexuellen Hedonismus verschrieben, den Musset in der *Confession d’un enfant du siècle* erwähnt; darüber kommt es zu einem Streitgespräch mit Marianne, die ihm vorwirft, anders als bei den von ihm sehr wohl differenzierten Weinsorten bei den Frauen nicht zwischen einer billigen Liebschaft und der wahren Liebe zu unterscheiden. Dieses Bild aufgreifend, führt Octave ihr vor Augen, dass sich auch

<sup>20</sup> Zur Interpretation vgl. Robert Horville: *Les Caprices de Marianne / On ne badine pas avec l’amour* (Série Profil d’une Œuvre). Paris 1993. Eine Reihe fruchtbarer Überlegungen enthält auch der Anhang der von Tania Farah-Pathé verantworteten Ausgabe dieses Stückes (Paris 1998).

<sup>21</sup> „Plus dévote et plus orgueilleuse que jamais“ wird sie von Ciuta zu Stückbeginn genannt (TC, S. 72).

<sup>22</sup> Diese werden in Rousseauscher Terminologie als „douce rêverie“ bezeichnet (TC, S. 73).



die Flaschen edlen Weins von ihm widerstandslos öffnen ließen, womit er ihre aus seiner Sicht übertriebene Keuschheit kritisiert:

Combien de temps pensez-vous qu'il faille faire la cour à la bouteille que vous voyez pour obtenir ses faveurs? [...] Cependant, regardez comme elle se laisse faire! – Elle n'a reçu, j'imagine, aucune éducation, elle n'a aucun principe; voyez comme elle est bonne fille! [...] Sa couronne virginale, empourprée de cire odorante, est aussitôt tombée en poussière, et, je ne puis vous le cacher, elle a failli passer tout entière sur mes lèvres dans la chaleur de son premier baiser (TC, S. 90f.).

Diese Haltung der Männer – zuvor hatte der im Auftrag Cœlios um sie werbende Octave sie als „cruelle“ bezeichnet (TC, S. 77) und ihre angebliche „indifférence“ beklagt (TC, S. 85) – wird von Marianne scharf zurückgewiesen; indem er seine Protagonistin eine lange Verteidigungsrede ihres Geschlechts vortragen lässt, beweist Musset eine zu seiner Zeit noch seltene Aufgeschlossenheit für die Gender-Problematik:

Mon cher cousin, est-ce que vous ne plaignez pas le sort des femmes? Voyez un peu ce qui m'arrive. Il est décrété par le sort que Cœlio m'aime, ou qu'il croit m'aimer, lequel Cœlio le dit à ses amis, lesquels amis décrètent à leur tour que, sous peine de mort, je serai sa maîtresse. [...] Pesez cela, je vous en prie. Si je me rends, que dira-t-on de moi? N'est-ce pas une femme bien abjecte que celle qui obéit à point nommé, à l'heure convenue, à une pareille proposition? [...] Si elle refuse, au contraire, est-il un monstre qui lui soit comparable? (TC, S. 86).

Als Cœlio endlich merkt, bei Marianne keine Chance zu haben, will er nicht weiterleben (eine Gefahr, vor der Octave bereits gewarnt hatte; TC, S. 95); dass er sich von den Häschern Claudios fangen und freiwillig umbringen lässt (TC, S. 99), kann dem romantischen Liebestod aus gebrochenem Herzen gleichgesetzt werden, wie ihn beispielsweise Kitty Bell in Vignys *Chatterton* stirbt.

## 2.6. *Fantasio* (1834)

Auch in diesem Stück<sup>23</sup> kritisiert Musset eine aufgrund gefühlsfremder Überlegungen arrangierte Ehe, in diesem Fall die der Prinzessin Elsbeth mit dem Prinzen von Mantova; sie hat ihrem Vater, dem bayrischen König, zuliebe ihre Zustimmung zu dieser Heirat gegeben, um durch dieses Opfer den Frieden zwischen den beiden Nationen zu sichern. Obwohl Elsbeth rational die Nützlichkeit dieser Entscheidung einsieht, leidet ihr romantisches Gemüt hierunter; sie bezeichnet sich als „pauvre rêveuse“ (TC, S. 117) und die bevorstehende Ehe als „grand malheur“ (TC, S. 116). Wer sie aus dieser Situation rettet, ist der zunächst als Spötter unter Studenten und später als Hofnarr auftretende *Fantasio*;

<sup>23</sup> Einen umfangreichen und sehr anregenden Kommentar bietet die von Françoise Rullier-Theuret verantwortete Ausgabe (Paris 2005).

er entspricht dem Typus des desillusionierten Zynikers, sein Freund Hartman sagt über ihn: „Tu me parais un tant soit peu misanthrope et enclin à la mélancolie“ (TC, S. 107). Wie Octave in *Les Caprices de Marianne* hat auch Fantasio – zumindest für sich selbst – den Glauben an die reine, idealistische Liebe verloren und sucht Zerstreung im Rausch der Sinne: „L’amour n’existe plus, mon cher ami. [...] Je vais me griser, tu l’as dit“ (TC, S. 112). Als Fantasio der Prinzessin am Hof begegnet, verlacht er sie zunächst ob ihrer Bereitschaft zu dieser widernatürlich und grotesk anmutenden Ehe;<sup>24</sup> später jedoch empfindet er Mitleid mit ihr, als er sie beim Anlegen des Hochzeitskleides Tränen vergießen sieht (TC, S. 124). Dass Fantasio schließlich diese Heirat vereitelt, indem er dem vermeintlichen Prinzen von Mantova (in Wirklichkeit dessen verkleidetem Adjutanten) die Perücke vom Kopf reißt und diesen dadurch zur wutentbrannten Abreise veranlasst, zeigt, dass er trotz seiner eigenen Gefühlskepsis zumindest der Prinzessin Elsbeth die wahre Liebe ermöglichen möchte (ähnlich wie dies Octave gegenüber seinem Freund Cœlio versucht hatte).

### 2.7. *Lorenzaccio* (1834)

Im Mittelpunkt dieses im 16. Jahrhundert am Hof der Medici in Florenz angesiedelten Stückes<sup>25</sup> steht der junge Lorenzo, Neffe des Fürsten Alexander, der aufgrund seines zweifelhaften Auftretens diesen Spitznamen trägt. Die Liebe spielt dabei eine untergeordnete Rolle, denn der von der Hauptfigur verkörperte Typus des romantischen Melancholikers träumt hier nicht von Frauen, sondern von politischer Freiheit. (Dass dies auch zu Lebzeiten Mussets einen Teil seiner Generation betraf, sollte er zwei Jahre später in *La Confession d’un enfant du siècle* eindringlich darlegen.) All seinen jugendlichen Idealismus projiziert Lorenzo in den künftigen Gestus des Tyrannenmordes, den er als ähnlich existenz-erfüllend empfindet wie seine Altersgenossen die Liebe:

Ma jeunesse a été pure comme l’or. [...] Je tendis vers le ciel mes bras trempées de rosée, et je jurai qu’un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main. [...] Peut-être est-ce là ce qu’on éprouve quand on devient amoureux (TC, S. 198f.).

<sup>24</sup> Fantacios Vergleich der Vernunft Ehe mit der Prostitution drückt in seiner Schärfe eine sehr modern anmutende Haltung aus: „Pauvre petite! quel métier vous entreprenez! épouser un sot que vous n’avez jamais vu! – N’avez-vous ni cœur ni tête, et ne feriez-vous pas mieux de vendre vos robes que votre corps?“ (TC, S. 119f.).

<sup>25</sup> Vgl. die *Lorenzaccio* gewidmeten, gleichnamigen Kommentarbändchen von Pierre Barbéris (Collection Balises, Paris 1992) und Robert Horville (Série Profil d’une Œuvre, Paris 1994); umfangreiche Begleitmaterialien bietet auch die Ausgabe von Florence Naugrette (Paris 1999).

### 2.8. *On ne badine pas avec l'amour* (1834)

Der Titel dieses Stücks<sup>26</sup> bezieht sich auf die durch Stolz und unsinnige Vorbehalte verursachte Zerstörung einer den Voraussetzungen nach idealen Liebe; den größten Teil der Schuld trägt dabei die weibliche Hauptfigur, der allerdings durch ihren vorhergehenden Klostersaufenthalt ein schier unüberwindbares Misstrauen gegen irdische Liebschaften eingeflößt worden war (wobei wieder einmal Mussets Antiklerikalismus zu Tage tritt). Camille und Perdican sehen sich nach einer gemeinsam verbrachten Kindheit erstmals wieder an der Schwelle zum Erwachsenenalter, beide wissend, dass Perdicans Vater ihre Heirat favorisiert. Camille zeigt sich jedoch spröde und abweisend gegenüber Perdicans Annäherungsversuchen, darin der Marianne aus Mussets Stück vom Jahr zuvor vergleichbar, die den Männern nicht als kurzfristige „partie de plaisir“ hatte dienen wollen (TC, S. 86). Eine mit ihr befreundete Nonne hatte Camille davon berichtet, dass selbst die Ehe keine Garantie für ewige Liebe und Treue böte (TC, S. 276); genau diese Beständigkeit der Gefühle strebt sie aber an: „Je veux aimer, mais je ne veux pas souffrir; je veux aimer d'un amour éternel, et faire des serments qui ne se violent pas“ (TC, S. 277). Deshalb befragt sie Perdican nach der bisherigen Anzahl seiner Geliebten und nach seiner Auffassung von der Liebe (TC, S. 274); seine Beteuerung, er habe jede von ihnen aufrichtig geliebt, scheint ihr unmoralisch, weil diese Flüchtigkeit seine Gefühle entwerte: „Est-ce donc une monnaie que votre amour, pour qu'il puisse passer ainsi de main en main jusqu'à la mort?“ (TC, S. 278). Der Agnostiker Perdican jedoch plädiert ihr gegenüber dafür, die menschlichen Schwächen und die Kontingenz alles Irdischen zu akzeptieren; Männer und Frauen seien zwar nicht perfekt, aber die Liebe sei das höchste Gut im Leben:

Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées; le monde n'est qu'un égout sans fonds où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux (TC, S. 280).<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Vgl. den homonymen Interpretationsband von Étienne Calais (Collection Balises, Paris 1992), den zweiten Teil von Horville 1993 (siehe Anm. 20), sowie das Dossier in der von Nathalie Marinier verantworteten Ausgabe (Paris 1999).

<sup>27</sup> Für die Fortsetzung dieses Monologs bedient sich Musset eines an ihn gerichteten Briefs von George Sand vom 12.5.1834 (abgedruckt in: *Le roman de Venise*, S. 255-262; vgl. Anm. 10); die folgenden Formulierungen Octaves sind weitgehend wörtlich von dort übernommen: „Quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit: J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois;

Anders als die durch ihre religiöse Erziehung mental verformte Camille hat sich Perdican trotz seiner universitären Bildung den Bezug zur Natur bewahrt; seine Wertschätzung des Landlebens und der nur dort möglichen authentischen Gefühle weist ihn als Romantiker Rousseauscher Prägung aus: „Les sciences sont une belle chose, mes enfants; ces arbres et ces prairies enseignent à haute voix la plus belle de toutes, l’oubli de ce qu’on sait“ (TC, S. 264). Deswegen ist Perdican auch empfänglich für den naiven Charme des Landmädchens Rosette, deren Einfalt ihn Tränen der Rührung vergießen lässt (TC, S. 270); als sich Camille seinem Liebeswerben gegenüber widerspenstig erweist, wendet er sich halb aus Strategie und halb aus echtem Interesse eben dieser Rosette zu, die freilich die Versöhnung zwischen Perdican und Camille nicht verkraftet und an gebrochenem Herzen stirbt (TC, S. 297f.) – ein für die Epoche typischer Liebestod, der nunmehr auch die Verbindung zwischen den Hinterbliebenen verhindert (ähnlich wie dies für Marianne und Octave am Grabe Cœlios geschehen hatte). Abschließend beklagt Perdican die verheerende Wirkung der zivilisationsbedingten Eitelkeit im Bereich der Liebe; sowohl er als auch Camille haben sich davon infizieren lassen:

Orgueil, le plus fatal des conseillers humains, qu’es-tu venu faire entre cette fille et moi? [...] Elle aurait pu m’aimer; et nous étions nés l’un pour l’autre; qu’es-tu venu faire sur nos lèvres, orgueil, lorsque nos mains allaient se joindre? (TC, S. 296f.).

### 2.9. *La Quenouille de Barberine* (1835)

Dieses kurze und wenig bekannte Drama ist vor allem unter dem Gender-Aspekt interessant, da es mit einer verblüffend feministischen Botschaft endet. Am Hof der ungarischen Königin schließt der dort weilende Comte Ulric eine Wette mit Astolphe de Rosemberg bezüglich der Treue seiner allein zuhause zurückgelassenen Gattin Barberine ab: Rosemberg brüstet sich damit, jede beliebige Frau binnen kurzer Zeit verführen zu können, wohingegen Ulric dies bei seiner Ehepartnerin nicht für möglich hält. Am Schloss des Grafen angelangt, legt sich Rosemberg mächtig ins Zeug, um von Barberine als Liebhaber akzeptiert zu werden; deren Hinweise auf die weltliche und religiöse Moral sowie seine Freundschaftspflicht gegenüber Ulric ignoriert er beharrlich:

Quoi! si je consentais à vous écouter, ni l’amitié, ni la crainte de Dieu, ni la confiance d’un gentilhomme qui vous envoie auprès de moi, rien n’est capable de vous faire hésiter? – Non, sur mon âme, rien au monde. [...] Je mourrais plutôt que de cesser de vous parler d’amour (TC, S. 318f.).

---

mais j’ai aimé. C’est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui“ (TC, S. 280).

Scheinbar, um auf sein Angebot einzugehen, in Wirklichkeit jedoch, um ihn und damit exemplarisch alle die Frauen auf diese Weise geringschätzenden Männer zu bestrafen, bittet Barberine Rosenberg zu einem Rendezvous in ein Turmzimmer des Schlosses. Dort angelangt, muss dieser feststellen, dass es sich um ein Verließ handelt; durch ein vergittertes Guckloch in der Wand teilt ihm Barberine mit, dass er dort für seinen versuchten Ehrenraub büßen müsse: „vous n'êtes venu ici que pour commettre un vol, le plus odieux et le plus digne de châtiment, le vol de l'honneur d'une femme“ (TC, S. 322). Um Rosebergs männlichen Hochmut zu brechen, erhält er in seinem Gefängnis so lange nichts zu essen, bis er eine bestimmte Menge Garn mit Hilfe des dort bereitgestellten Spinnrockens (der „quenouille“ des Stücktitels) produziert hat. Dieses Werkzeug ist mit Bedacht ausgewählt, wird es doch üblicherweise nur von Frauen benutzt; Rosenberg muss symbolisch die Gender-Grenzen überschreiten und sich in das von ihm verachtete andere Geschlecht hineinversetzen, wozu ihn der Hunger schließlich auch zwingt.

#### 2.10. *Le Chandelier* (1835)

Diese Komödie zeigt auf, wie aus Verstellung und Täuschung echte Liebe werden kann: Der zunächst nur ausgenutzte Fortunio hätte ähnlich tragisch enden können wie die ebenfalls für Liebesstrategien Dritter missbrauchte Rosette in *On ne badine pas avec l'amour*, aber Musset hat diesmal einen optimistischeren Ausgang gewählt. Um die Aufmerksamkeit ihres Ehemannes, des Notars André, von ihrem Geliebten, dem Dragoneroffizier Clavaroche, abzulenken, lässt sich Jacqueline auf ein Scheinverhältnis mit dem naiven Kanzleihilfen Fortunio ein. Dieser merkt lange Zeit nicht, dass er nur eine Rolle spielen soll, und ist um so enttäuschter, als er dies endlich erfährt: „Oui, je l'avoue, j'avais fait un rêve, j'avais cru qu'on m'aimait ainsi! Quelle misère!“ (TC, S. 371). Als er in Jacqueline's Anwesenheit in Ohnmacht fällt und dadurch die Stärke seiner Gefühle demonstriert, hat diese bereits ein schlechtes Gewissen ihm gegenüber: „Vous êtes bon, brave et sincère; j'ai été fausse et déloyale; je ne peux pas vous quitter ainsi“ (TC, S. 373). Als sie schließlich noch erfährt, dass Fortunio sich sogar in dem von ihrem Ehemann vorbereiteten Hinterhalt für sie hätte töten lassen, ist es vollends um sie geschehen und sie kann nicht anders, als ihn zu lieben: „Sais-tu que je t'aime, enfant que tu es, qu'il faut que tu me pardonnes ou que je meure, et que je te le demande à genoux?“ Das Stück endet mit einem vergnüglichen „ménage à quatre“ am ehelichen Esstisch; während André inzwischen nicht mehr an der Treue seiner Gattin zweifelt, ist es Clavaroche, der nunmehr von Eifersucht geplagt wird. Die wahre Liebe hat sich gegenüber den gesellschaftlichen Konventionen durchgesetzt, so dass sich unter der spielerisch-leichtfertig wirkenden Intrigue eine ernsthaft romantische Utopie verbirgt.

### 2.11. *Il ne faut jurer de rien* (1836)

Der junge Valentin widersetzt sich der Absicht seines Onkels, ihn mit der von diesem für ihn ausgewählten Cécile, Tochter der Baronne de Mantes, zu verloben; weniger, weil er gegen arrangierte Ehen ist, als aufgrund seines Misstrauens gegenüber der Treue der Ehefrauen. Er selbst hatte vor einigen Jahren eine Affäre mit einer verheirateten Dame; um in Zukunft niemals in die Situation des gehörnten Ehemannes zu kommen, hatte er sich geschworen; „je ne me marierai jamais“ (TC, S. 384). Der Onkel hält ihm sogleich entgegen, es sei absurd, aus einem Einzelfall einen Generalverdacht abzuleiten, und Valentin lässt sich immerhin dazu überreden, Cécile inkognito in Augenschein zu nehmen, um ihren Charakter zu prüfen. Auch hier ist also wieder eine Periode der Verstellung zu überwinden, bevor die echten Gefühle den Sieg davon tragen können; die gegenseitige Liebeserklärung zwischen Valentin und Cécile erfolgt bezeichnenderweise nicht im Schloss der Baronin, sondern in freier Natur auf einer Waldlichtung, womit sich Musset erneut als Rousseau-Schüler<sup>28</sup> zu erkennen gibt. Wie in der etwa zur selben Zeit entstandenen *Confession d'un enfant du siècle* wird auch hier die Liebe als beseelendes Grundprinzip der Welt gefeiert, als wahre Ersatzreligion romantischer Gemüter:

Dis-moi; s'il y a jamais eu un moment où tout fut créé, en vertu de quelle force ont-ils commencé à se mouvoir, ces mondes que ne s'arrêteront jamais? [...] Par l'éternel amour. [...] Je t'aime, je t'épouse; il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour (TC, S. 417f.).

Wie das Sprichwort im Stücktitel von Anfang an vermuten ließ, kann Valentin also seine Ehefeindlichkeit am Ende überwinden.

### 2.12. *Un caprice* (1837)

Dieses Stück ist vor allem hinsichtlich des Gender-Aspekts interessant; zunächst einmal jedoch enthält es die innerhalb Mussets Werk beste, weil ausführlichste Definition eines ‚caprice‘ im Sinne der Romantiker, die darunter eine spontane und flüchtige, aber nichtsdestotrotz aufrichtig empfundene Liebschaft verstanden (etwa so, wie Perdican von seinen zahlreichen Mätressen gesprochen hatte):

Ce qui s'offre à vous n'est pas le plaisir sans amour, c'est l'amour sans peine et sans amertume; c'est le caprice, puisque nous en parlons, non l'aveugle caprice des sens, mais celui du cœur qu'un moment fait naître et dont le souvenir est éternel (TC, S. 446).

Das Drama basiert auf dem Konflikt zwischen Monsieur de Chavigny und seiner Gattin Mathilde, mit der er erst seit einem Jahr verheiratet ist; dennoch droht

---

<sup>28</sup> Valentin erwähnt denn auch ausdrücklich *La Nouvelle Héloïse* als Vorbild romantischer Liebe (TC, S. 392).

ihre Liebe bereits zu erkalten, denn Chavigny interessiert sich unübersehbar für andere Frauen. Symbol dieser ehelichen Untreue – die sich bisher mehr in Gedanken abspielt als in der Tat – ist eine blaue Seidentasche, die Chavigny von der attraktiven Mme de Blainville erhalten hat; auf für Mathilde schmerzliche Weise weigert er sich, dieses Geschenk gegen eine rote Seidentasche zu tauschen, die seine Gattin extra für ihn angefertigt hat. Obwohl er vordergründig von Gleichberechtigung in der Ehe spricht,<sup>29</sup> ist Chavigny seiner Gesinnung nach ein kleiner Pascha, der sich Freiheiten herausnimmt, die er seiner Frau nicht zugestehen will: „Peut-on permettre aux femmes de vivre sur le même pied que nous? C’est d’une absurdité qui saute aux yeux“ (TC, S. 440). Madame de Léry, die kluge Freundin der Familie, erkennt diese aus ihrer Sicht tadelnswerte Patriarchenattitüde, weshalb sie Chavigny die ironische Frage stellt, „Aimez-vous les romans de Mme Sand?“, worauf dieser antwortet: „Non, pas du tout“ (TC, S. 438). Um Chavigny zu beschämen und hinsichtlich der Geschlechterbeziehungen eines Besseren zu belehren, lässt sie sich zum Schein auf eine Affäre mit ihm ein; dabei gelingt es ihr, ihn zur Einsicht bezüglich des Verhaltens der Männer zu bewegen:

Bah! serviteurs ou maîtres, vous n’êtes que des tyrans. – C’est assez vrai, et je vous avoue que là-dessus j’ai toujours détesté la conduite des hommes. Je ne sais d’où leur vient cette manie de s’imposer, qui ne sert qu’à se faire haïr (TC, S. 445f.).

### 2.13. *Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée* (1845)

Das letzte hier noch vorzustellende Stück enthält im Titel wiederum ein Sprichwort: Das Zögern beim Schließen einer Tür symbolisiert die schwierige Entscheidung zum Beginn einer Liebschaft. Das kurze Drama besteht ausschließlich aus der Unterredung zwischen einer Marquise und einem zu Besuch in ihrem Salon weilenden Comte; die beiden sind insgeheim ineinander verliebt, haben jedoch Angst davor, ihre Gefühle zu offenbaren. Wer den ersten Schritt wagt, ist der Comte; die Marquise aber weist seine Liebesbeteuerung als typisch männliche Schmeichelei zurück, die wegen ihres stereotypen Charakters keinerlei Wert besitze: „cette éternelle, insupportable cour, qui est une chose si inutile, si ridicule, si rebattue“ (TC, S. 460). In ihren Augen sind die Männer alle gewohnheitsmäßige Verführer, welche die Frauen mit billigen Klischees zu erobern versuchen: „Il n’est pas contestable que, dans ces tristes instants où vous tâchez de mentir pour essayer de plaire, vous vous ressemblez tous comme des capucins de cartes“ (TC, S. 461). Ähnlich wie dies Perdican gegenüber Camille in *On ne badine pas avec l’amour* getan hatte, weist der Comte diesen auf

<sup>29</sup> „Vous savez, ma chère, que je vous laisse libre et que vous sortez quand il vous plaît. Vous trouverez juste que ce soit réciproque“ (TC, S. 423f.).

Misstrauen beruhenden weiblichen Hochmut zurück; trotz der Schwächen der Männer und ihrer bisweilen lächerlichen Annäherungsstrategien sei der Wert der Liebe über jeden Zweifel erhaben:

Si l'amour est une comédie, cette comédie, vieille comme le monde, sifflée ou non, est au bout du compte, ce qu'on a encore trouvé de moins mauvais. Les rôles sont rebattus, j'y consens; mais, si la pièce ne valait rien, tout l'univers ne la saurait pas par cœur (TC, S. 462f.).

Nachdem das ganze Stück über zunächst der Comte und anschließend die Marquise Anstalten gemacht hatten, allein den Raum zu verlassen, tun sie dies am Ende gemeinsam; die lange Zeit halb geöffnete Tür wird hinter ihnen verschlossen, denn sie haben endlich den Mut gefasst, zusammen den Schritt in die Welt zu wagen.

### 3. Resümee

Es sollte deutlich geworden sein, dass sich das weltanschauliche Universum Alfred de Mussets um die Achse der Liebe dreht und dass diese in nahezu allen seinen Dramen im Mittelpunkt steht. Die ihm vorschwebende ideale Liebe kann sich frei von religiösen und gesellschaftlichen Konventionen entfalten, wobei er trotz seiner Kritik an der bürgerlichen Institution der Ehe diese Form von Verbindung zwischen zwei Liebenden keineswegs grundsätzlich ablehnt. Es konnte nachgewiesen werden, dass Musset viele Elemente aus dem Gedankengebäude Rousseaus übernimmt, insbesondere dessen Wertschätzung für die Natur, in der wahre Liebe eher möglich ist als in der als korrupt empfundenen Zivilisation. Unter der romantischen Melancholie leiden die Protagonisten Mussets immer dann, wenn ihnen die Verwirklichung ihres Liebestrums verwehrt wird, was einige unter ihnen zu der Ausschweifung frönenden Zynikern werden lässt. Wie dies vom Gefährten der George Sand nicht anders zu erwarten war, nimmt Musset eine erstaunlich moderne Haltung bezüglich der Geschlechterbeziehungen ein, im Rahmen derer er den Frauen mehr Freiheiten und Rechte zugestehen will, als dies zu seiner Epoche üblich war.