

Katastrophische Feerie und thaumatrope Moderne¹

Jörg Dünne und Gesine Hindemith

Spektakuläre Inszenierungen, vom Historama über die Operette bis zum Vaudeville, haben im Frankreich des 19. Jahrhunderts Hochkonjunktur.² Oberbegriff für diese verschiedenen Genres ist dabei „le spectacle“, ein Begriff, der in Balzacs Erzählung *Le Colonel Chabert* von 1832 anlässlich des Auftauchens der aus den Napoleonischen Kriegen heimkehrenden und deshalb nicht mehr auf dem aktuellen Stand der Pariser Vergnügungen stehenden Hauptperson folgendermaßen definiert wird: ein *spectacle* ist etwas, das man sieht und wofür man bezahlen muss.³

Die Feerie ist eines dieser Unterhaltungsgenres, für die man Eintritt zahlen muss. Hier trifft das Wort *spectacle* noch einen zusätzlichen Punkt: die spektakuläre Bühnenmaschinerie und die opulente Inszenierung abenteuerlicher Unterwasser- und Mondszenerien machen dieses speziell französische Genre zu einem Zuschauervergnügen, das auch der Produzent teuer bezahlt. Emile Zola bemerkt dazu in seiner theoretische Betrachtung „Le Naturalisme au théâtre“, die auch eine Passage zur Feerie enthält, trocken, ein Theaterdirektor sei mit einem Schlag ruiniert, wenn er auf zwei toten Feerien sitzen bleibe („un directeur est ruiné du coup, s’il a deux féeries tuées sous lui“⁴).

Man braucht nach Zola also einen besonderen Instinkt, um die richtigen Feerien auf die Bühne zu bringen, was sich aufgrund der genrebedingt geringen Themenauswahl nicht einfach ausnimmt. Denn nichts scheint banaler als der Inhalt einer Feerie („Rien de plus banal qu’un sujet de féerie.“⁵). Eine mögliche Handlung wäre: Zwei Liebende stehen unter dem Einfluss der antagonistischen Prinzipien Gut und Böse, meist verkörpert durch einen guten Geist und eine böse Fee. Diese Konstellation bringt sie in Schwierigkeiten, die auf abenteuerlichen Reisen überwunden werden müssen, um am Ende zueinander zu finden. Die verschiedenen Szenerien werden in reich ausgestatteten Tableaus ausstaffiert: verzauberte Wälder, Unterwasserlandschaften, explodierende Vulkane, riesenhafte Tiere und Pilze etc. Dazu kommen spektakuläre Tricks und Verwandlungsnummern, denn das Wunderbare steht im Zentrum der Feerie. Die Bilder laufen dabei in einer Reihung ab, nur lose durch die rudimentäre Erzählung zusammengehalten. Am Ende steht eine spektakulär inszenierte Apotheose.

Kritiker sprechen der Feerie jeglichen künstlerischen Anspruch ab. Sie sei ein Blendenspiel, das mit viel Licht und Mechanik primitive Handlungen auf die Bühne bringe: „éblouissement de lumière pour les yeux, sans clarté pour l’esprit, triomphe de l’industrie et de la mécanique

¹ Einführung zur Eröffnungsveranstaltung des DFG-geförderten Projekts „Die katastrophische Feerie“ am 2. Mai 2012 im IBZ der Universität Erfurt.

² Vgl. dazu die Studie von Maurice Samuels, *The Spectacular Past*, Ithaca: Cornell University Press 2004.

³ Vgl. Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, Stuttgart: Reclam 1984, S. 18f.

⁴ Émile Zola, „La féerie et l’opérette“, in ders.: *Œuvres complètes, t.10: La critique naturaliste 1881*, hg. von Henri Mitterand, Paris: Nouveau Monde Editions 2004, S. 179-186, hier S. 179.

⁵ Ebd.

dans des conceptions plates et niaises [...]“⁶. Die Feerie wird als ‚dummes‘ Theater stigmatisiert.⁷ Und es verwundert in der Tat auf den ersten Blick etwas, wenn Schriftsteller wie Zola, Flaubert bis hin zu Proust der Feerie Aufmerksamkeit zollen und in ihr sogar ein künstlerisches Potential vermuten.

Flaubert, der Zeit seines Lebens ein Faible für verschiedene Formen von Unterhaltungstheater hat, widmet sich sogar höchst persönlich dem Genre der Feerie, indem er selbst eine verfasst. Nach der Beendigung seines großen historischen Romans *Salammô* und der zweiten Version der *Éducation sentimentale* macht er sich an ein regelrechtes Studium der Feerie. Er liest und liest, kann seine Enttäuschung aber nicht verbergen. Nach der Lektüre schreibt er an seinen Freund Jules Duplan im Juni 1862, nachdem ihn dieser mit den gewünschten Feerien versorgt hatte:

J’ai lu, grâce à toi, quatorze féeries; jamais plus lourd pensum ne m’a pesé! Nom d’un nom! Est-ce bête! Mais ce n’est pas une féerie que je veux faire. Non! Non! Je rêve d’une pièce passionnée où le fantastique soit au bout; il faut sortir des vieux cadres et des vieilles rengaines et commencer par mettre dehors la lâche venette dont sont imbibés tous ceux qui font ou veulent faire du théâtre.⁸

Aber er bleibt dabei: In der Feerie muss etwas Interessantes zu finden sein. Kurz darauf macht er sich selbst daran zu schreiben. Aber *Le château des cœurs*, das „Schloss der Herzen“, bleibt für ihn eine höchst ambivalente Erfahrung. Selbst unzufrieden mit dem Ergebnis wird das Stück niemals aufgeführt. Mit Mühe erreicht Flaubert zumindest eine Veröffentlichung des Textes.⁹

Zola schreibt selbst zwar keine Feerie, lässt diese aber in seine Romane einfließen und verfasst den schon erwähnten Traktat „Le naturalisme au théâtre“, in dem er das Potential der Feerie ausleuchtet: „Si la féerie doit trouver grâce pour la largeur poétique qu’elle pourrait atteindre, l’opérette est une ennemie publique qu’il faut étrangler derrière le trou du souffleur, comme une bête malfaisante.“¹⁰ Sein Vorwurf: Die Operette will zu viel; aufgeblasen zu einer Länge von fünf Akten habe sich das Publikum sogar schon daran gewöhnt, den idiotischen Spasmus der Demenz einen ganzen Abend lang zu ertragen. Die Feerie dagegen wolle nur sein, was sie ist: eine gute Unterhaltung, ohne erzählerischen Anspruch, die in ferne und wunderbare Welten entführt. In der Feerie könne der Zuschauer eine wirkliche Verzauberung erfahren, in der Operette nur krude und dumme Unterhaltung. Zola vermutet daher in der Feerie ein nicht zu unterschätzendes kompensatorisches Potential für die wissenschaftliche Moderne: „Dans notre enquête moderne, après nos dissections de la journée, les féeries seraient, le soir, le rêve éveillé de toutes les grandeurs et de toutes les beautés humaines“¹¹.

⁶ Kritik von Gustave Vapereau, veröffentlicht in der *Revue française* (septembre-décembre 1863, S. 374-375). Hier zitiert nach Hélène Laplace-Claverie, *Modernes féeries: le théâtre français du XXe siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris: Honoré Champion 2007, S. 46.

⁷ Vgl. dazu ebd. die Ausführungen von Laplace-Claverie zur Geschichte der Féerie, S. 42-48.

⁸ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes, Correspondance*, t. V, Paris: Conard 1902, p. 21.

⁹ Gustave Flaubert, *Le Château des cœurs. Grande féerie en 10 tableaux*, in: *La vie moderne*, 24.1.-1.5.1880.

¹⁰ Zola, S. 183.

¹¹ Ebd., S. 180.

Das ästhetische Interesse eines Zola und Flaubert an der Feerie unterstellt dem kleinen Genre einen weit über das bloße „spectacle“¹² hinausweisenden Horizont, obwohl die Feerie nur das ‚reine Vergnügen‘ für einen unbeschwerten Theaterabend zu sein scheint – ein Vergnügen, das ebenso vollständig frei von gesellschaftsanalytischen Interessen wie auch von kohärent erzählten Geschichten ist. Oder ist gerade dieses Vergnügen eines, das sich von vornherein mit etwas verknüpft, das man als Katastrophe, in welchem Sinn auch immer, beschreiben könnte? Drei mögliche Verbindungen der Feerie mit dem Katastrophischen seien hier kurz skizziert:

1) Die ‚katastrophische Feerie‘ könnte man zunächst als ‚Epiphänomen‘, als Nachleben einer obsolet gewordenen Gattung beschreiben, die vor allem im 20. Jahrhundert radikal unfunktionalisiert wird, um überhaupt eine Fortsetzung finden zu können: Die so genannte ‚féerie noire‘ ist nach Hélène Laplace-Claverie vor allem ein Phänomen der Rezeptionsgeschichte, eine spätmoderne Kontrafaktur einstmals unschuldigerer Vergnügungen, die die Gattung bereitet¹³: ein solcher Liebhaber der dunklen Kehrseite der Feerie ist insbesondere Louis-Ferdinand Céline – ein Katastrophist, der nicht nur den aus sicherer Distanz beobachteten Untergang von Paris genießt, sondern in seiner *Féerie pour une autre fois* letztlich sogar alles an der damit verbundenen Zerstörung und damit – in absurd anmutender Zuspitzung des Gedankens – auch Krieg und Gewalt zum wunderbaren Spektakel erklären will.¹⁴

Eine solche Transgressions- und Perversionsgeschichte der modernen Feerie, so berechtigt sie ist, lässt aber die Vermutung einer ursprünglichen ‚Unschuld‘ der Feerie an sich unangetastet; darüber hinaus soll daher die Frage aufgeworfen werden, inwiefern es auch schon zu Zeiten, in denen die Feerie höchst populär ist, zumindest seit dem 19. Jahrhundert, eine engere, sowohl inhaltlich als auch strukturelle Verknüpfung von Feerie und Katastrophe gibt.

Eine Funktion der Feerie im 19. Jahrhundert besteht, so könnte man annehmen, zumindest auch im Ausagieren moderner Katastrophenphantasien als unmittelbare Kehrseite der Technik – insofern bringt die Feerie den Unfall als das unverzichtbare Komplement der Maschine, die Explosion als unabwendbare Folge der Thermodynamik ins Spiel.¹⁵ Sogar die Naturgeschichte mit ihren Überschwemmungen und Kataklysmen scheint in den Feerien in Verbindung mit einer immer labileren technisierten Zivilisation zu stehen – Naturkatastrophen figurieren als notwendige Un- und Zwischenfälle der Technik in naturalisierter Form, häufig in Verbindung mit einer religiösen Konnotation von Sintflut oder Apokalypse.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass die spektakulärsten Szenen einiger Romane von Jules Verne nicht nur in narrativer Form überliefert sind, sondern vor allem dem Pariser Publikum auch in Form von spektakulären, als Feerien inszenierten Theaterstücken im Gedächtnis geblieben

¹² Die Vorstellung von der Feerie als eines ‚reinen Spektakels‘ wird möglicherweise am konsequentesten von Raymond Roussel aufgegriffen und zu einer spektakulären Textualität transformiert, die in erster Linie auf dem Spiel mit sprachlichen Bezügen beruht. Vgl. Raymond Roussel, *Impressions d’Afrique* (1909), Paris: Flammarion 2005; sowie dazu Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris: Gallimard 1963.

¹³ Vgl. Laplace-Claverie, S. 95-158.

¹⁴ Vgl. dazu Jörg Dünne, „Célines katastrophische Feerie. Zur Katastrophenkompetenz moderner Literatur“, in: *Lendemains* 138/9 (2010), S. 171-190.

¹⁵ Vgl. grundlegend zum Verhältnis von Modernität und Unfall Paul Virilio, *L’accident originel*, Paris: Galilée 2005.

sind. Das Stück *Voyage à travers l'impossible*, eine „Féerie en 23 Tableaux“¹⁶, lässt sich beispielsweise als ein *madley* spektakulärer Tableaus aus einzelnen Verne-Romanen verstehen, das auf den finalen Kataklysmus des Planeten *Altor* zuläuft.

Es handelt von einem Helden namens Georges, dem Sohn des berühmten Capitaine Hatteras und seiner Geliebten Eva, die von einem einen teuflischen Versucher auf eine Reise mitgenommen werden, vor allem aber inszeniert es eine Spektakel gewordene Maxime: *plus ultra*, „plus loin“: Gereist wird hier nicht mehr nur ins Außergewöhnliche, wie sonst in Vernes „Voyages extraordinaires“, sondern geradewegs ins Unmögliche, und zwar mittels eines Zaubertranks: In einer Überbietung der aufregendsten Tableaus aus verschiedenen „Voyages extrordinaires“ geht es zunächst zum Mittelpunkt der Erde, und zwar bis zum „feu central“, wohin die Reisenden im *Voyage au centre de la terre* nicht vorgedrungen waren; danach mit Kapitän Nemo auf den Grund der Weltmeere, wo das längst versunkene Atlantis wieder erstet, und schließlich – warum sollte man sich mit dem blassen Erdtrabanten zufrieden geben – mit der Kanone Columbiad zum Planeten „Altor“, um den gleich sechs Monde kreisen.

Doch eine solche Steigerung muss schließlich in einer Katastrophe gipfeln, denn der ferne Planet mit seiner Zivilisation geht gerade in dem Moment unter, als die Reisenden um Georges Zeuge des finalen Kataklysmus werden:

XVIII^{ème} Tableau

Soudain une effroyable explosion se produit. Tout s'effondre à la fois au milieu des vapeurs et des flammes. Tout s'engloutit. Il ne reste plus que quelques mines informes. Le ciel est couvert de nuages que sillonnent les éclairs au milieu des éclats de la foudre.

Tous les personnages sont renversés et semblent morts. Ox et Volsius seuls sont demeurés debout et se regardent d'un air de défi.

Un rideau de vapeur monte lentement vers les frises et cache peu à peu les ruines et les personnages.¹⁷

Zwar ist das noch nicht das Endes des Stücks, denn es folgt nach einem erzähllogisch weitgehend unmotivierten 19. Zwischentableau, in dem sich die Hauptpersonen reichlich lädiert, aber lebend im dänischen Schloss von Andernak wiederfinden, von dem die Reise auch ausgegangen war, als 20. und letztes Tableau die gattungstypische Apotheose, in der der Organist und Vertreter des göttlichen Guten, Volsius, schließlich seinen Widersacher Ox dazu bringt, die Knie zu beugen und die Macht Gottes zu akzeptieren.

Bei aller Faszination für Katastrophen der Moderne muss man wohl sagen, dass die Unfälle und Katastrophen, so wie sie in der Feerie auf dem Theater inszeniert werden, in ihrer Naturalisierung und Spektakularisierung der Un- und Zwischenfälle der Technik auf die Distanz eines eher harmlosen Schauspiels gebracht werden. Mit Guy Debord¹⁸ könnte man daher annehmen, dass die Feerie nicht Antidot, sondern vielmehr Teil der kapitalistischen Spektakelgesellschaft ist – auch die Katastrophe als theatral konsumierbare würde somit zum spektakulistischen Gesamtpaket gehören.

¹⁶ Jules Verne/Adolphe d'Ennery, *Voyage à travers l'impossible* (1882), Nantes: L'Atalante 2005 (1882).

¹⁷ Ebd., S. 175.

¹⁸ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris: Gallimard folio 1996 (1971).

3) Doch ist das, so könnte man fragen, bereits das letzte Wort oder gilt es den Katastrophismus der Feerie nicht noch grundlegender auf eine dritte und letzte Verknüpfung hin zu befragen: eine Verknüpfung, die ebenfalls auf der Ebene des Spektakulären angesiedelt ist, nunmehr aber auf einer Ebene der Wahrnehmung selbst, der perzeptiven ‚Attraktionen‘, die hier – und dies möglicherweise in durchaus destabilisierender Manier – auf den Zuschauer losgelassen werden?

Die These von den Wahrnehmungsschocks der Technik bzw. der Medien, ist vielleicht von der jüngeren Medientheorie ein wenig überstrapaziert bzw. mit allzu großer Emphase gehandhabt worden,¹⁹ aber was an der Verbindung von Wahrnehmungsform und Affektivität interessant bleibt, ist das Potenzial bestimmter medialer Dispositive, eine narrative Logik der psychologischen Kohärenzstiftung zugunsten einer anderen Logik diskontinuierlicher Veränderungen zu transformieren, die Sprünge von Tableau zu Tableau in der Vordergrund zu rücken. Hierin liegt etwa das eigentliche Überraschungspotenzial des frühen „Kinos der Attraktionen“²⁰, das als Effekt auch im frühen Kino natürlich jederzeit durchschaubar ist, das aber dennoch Lust macht auf die überraschenden Wendungen, die in keinem narrativen Gefüge wieder so ganz einfach eingefangen werden können. Und so sind es vielleicht auch diese Effekte der Feerie, die ihren katastrophischen Charakter im eigentlichen Sinn ausmachen – die Diskontinuität der Tableaustruktur ist ein ‚Attraktions-Generator‘ auf Wahrnehmungsebene, ein Dispositiv, das Katastrophen ohne den halbherzigen Versuch einer erzähllogische Motivation in Apotheosen umspringen lässt – und umgekehrt.

Um diese Struktur sowohl in rhetorischer wie auch in technischer Form auf den Punkt zu bringen: Feerien sind, so könnte man vermuten, die Sprung-Tropen einer spezifischen Erfahrung von Modernität, die sich ständig zwischen Wunderbarem und Katastrophischem hin- und herwenden: In ihnen kommen das Katastrophische und das Wunderbare wie bei dem optischen Apparat namens Thaumatrope zusammen²¹ – ein Thaumatrope besteht aus einer Vorder- und Rückseite, deren Motive sich bei schnellem Hin- und Herdrehen zu überlagern beginnen: Feerien entwickeln, so zumindest eine Annahme, der es sich lohnen könnte nachzugehen, ein „thaumatropes“, ein sich stets wendendes Verhältnis von Wunderbarem und Katastrophischem: *Feerien sind die Thaumatrope(n) einer ambivalenten Moderne.*

¹⁹ Vgl. exemplarisch als Ausgangspunkt der medienwissenschaftlichen Diskussion Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“ / „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Medienästhetische Schriften*, hg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 300-324/351-383. Die wahrnehmungsgeschichtliche Präfiguration des medialen „Chocks“ liefert, wie insbesondere aus Benjamins Baudelaire-Lektüre zu entnehmen ist, die moderne Großstadterfahrung; sie umfasst nach Benjamin nicht zuletzt auch Katastrophenerfahrungen, vgl. *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/3, S. 1182: „Das Ideal des chockförmigen Erlebnisses ist die Katastrophe“ (Benjamin-Archiv, Ms. 1056r).

²⁰ Vgl. dazu Tom Gunning, „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde“ (1986), hier in: Vanda Strauven (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, S. 381-388

²¹ Vgl. dazu u.a. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990), Cambridge: MIT Press 2001, v.a. S. 195f.