



Jörg Dünne

DIE KATASTROPHISCHE FEERIE
Geschichte, Geologie und Spektakel in
der modernen französischen Literatur

konstanz|university press

Die katastrophische Feerie

Jörg Dünne

DIE KATASTROPHISCHE FEERIE

Geschichte, Geologie und Spektakel
in der modernen französischen Literatur

Konstanz University Press

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)

JÖRG DÜNNE, geboren 1969, ist Professor für romanistische Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt. Bei Konstanz University Press erschien zuletzt *Weltnetzwerke – Weltspiele*.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Konstanz University Press, Konstanz
Ein Imprint der Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
Satz: Simone Warta, Konstanz

ISBN (Print) 978-3-8353-9069-0
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-9718-7

Inhalt

Vorwort 7

I. AKT: EXPOSITION

1. Die Feerie im 19. Jahrhundert zwischen Theater und populärer Wissenschaft 11
2. Die erdgeschichtliche Katastrophentheorie: Cuvier und die Folgen 30

II. AKT: JULES VERNE

3. Vorspiel im Sternenhimmel: *Voyage à travers l'impossible* 53
4. Eine Reise in die visuelle Imagination der Erdgeschichte:
Voyage au centre de la terre 59
5. Vom Katastrophen-Spektakel zur Katastrophen-Philologie:
»L'Éternel Adam« 84

III. AKT: GUSTAVE FLAUBERT

6. Feerie und Katastrophismus bei Flaubert 89
7. Epiphanie und Ironie: Die katastrophische Feerie in
Bouvard et Pécuchet 101
8. Serielle Szenographie: Eine Apotheose der Immanenz in der
Tentation de saint Antoine 111
9. Schwelle: Zeitlichkeiten der katastrophischen Feerie
(von Flaubert zu Zola) 121

ZWISCHENSPIEL

10. Ein Fiebertraum von Georges Cuvier im Mai 1832 137

IV. AKT: LOUIS-FERDINAND CÉLINE

11. Schwelle: Zwei »enfants de la féerie« (von Proust zu Céline) 143
12. *Membra disjecta* im Weltraum: Eine Urszene der katastrophischen Feerie in *Guignol's band* 157
13. Célines Theaterfeerien 166
14. *Féerie pour une autre fois*: Katastrophenlandschaft mit Beobachter 176

V. AKT: KULTURTHEORIE

15. Zwischenfazit: Zwischen zwei Katastrophen 199
16. Walter Benjamin: Dialektische Feerie und kleine Katastrophen 204
17. Michel Foucault und Gilles Deleuze: Stratigraphie und Historizität 220

Nachwort: Statt einer Apotheose 241

ZUSATZMATERIALIEN

- I. Die Theaterfeerie als despotische Herrscherin in Charles Desnoyers und Charles Labies *L'Ombre de Nicolet* 243
- II. Das Antiquitätenkabinett in Honoré de Balzacs *La Peau de chagrin* 253
- III. Eine Sequenz von Tableaus aus der Erdgeschichte in Louis Figuiers *La Terre avant le déluge* 257
- IV. Der Untergang des Planeten Altor in Jules Vernes *Voyage à travers l'impossible* 262
- V. Der Entwurf von Gustave Flauberts Feerie »Les Trois épiciers« 270
- VI. Der »Fulmicoach« in Louis-Ferdinand Célines *Voyou Paul. Brave Virginie* 279

Abbildungsnachweise 291

Bibliographie 293

Namenregister 311

Vorwort

Am Anfang dieses Vorworts soll, wie auch in den meisten folgenden Kapiteln dieser Studie, eine literarische Szene stehen: Sie stammt aus Raymond Roussels 1910 erschienenem Roman *Impressions d'Afrique*.¹ Dort wird eine wundersame Maschine beschrieben, die man sich auch als Bühnenattraktion im Rahmen der in Frankreich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts ungemein populären Gattung der Feerie vorstellen kann:² Bei der Attraktion handelt es sich um einen mit Wasserkraft betriebenen Webstuhl über dem (fiktiven) Fluss Tez, der »de[s] tissus féeriques analogues aux tableaux de maîtres [märchenhafte Gewebe analog den Gemälden der Meister]«³ hervorbringt. Auf dem Webstuhl, wo die Gattung der Feerie in metonymischer Verschiebung auf die von ihm hervorgebrachten Gewebe anklingt, wird insbesondere der Mantel einer Königstochter gefertigt. Ihn zeichnen nicht nur ungewöhnlich schöne Farben aus: Die Wasserräder, die die Webmaschine antreiben, bringen als besonders spektakulären Effekt selbsttätig ein Bildmotiv hervor, das seinerseits vom Wasser handelt, nun jedoch im Gegensatz zum dienstbar gemachten Wasser des Flusses von einem vernichtenden Wasser, das vom Himmel kommt und die biblische Sintflut evoziert:

Sur le tissu, la montagne à demi gagnée par les flots était maintenant visible jusqu'à son sommet. Partout, contre ses flancs, de malheureux condamnés, à genoux sur ce dernier refuge qui allait bientôt leur manquer, semblaient implorer le ciel par de grands gestes de détresse. La pluie diluvienne se déversait en cataractes sur tous les points du tableau, parsemé d'épaves et d'îlots où se répétaient les mêmes scènes de désespoir et de supplications.

[Auf dem Gewebe war jetzt der zur Hälfte von den Fluten bedeckte Berg bis zum Gipfel sichtbar. Überall auf seinen Abhängen, dem letzten Zufluchtsort, der ihnen bald versagt sein sollte, lagen unglückliche Verdammte auf

1 Roussel (2005).

2 In der Tat wird Roussels Roman erstmals 1911 in einer Bühnenfassung aufgeführt, deren Konventionen ziemlich genau denen einer Bühnenfeerie entsprechen. Ausführlicher zu Roussel und der Feerie vgl. Dünne/Hindemith (2013).

3 Roussel (2005), 113 [Übers.: 82]. Hier und im Folgenden verweisen die Seitenangaben in eckigen Klammern auf die deutschen Übersetzungen, deren bibliographische Angaben im Literaturverzeichnis des Bandes nach denjenigen des Originaltextes aufgeführt sind. Sofern eine solche Seitenangabe in eckigen Klammern fehlt, stammen die deutschen Übersetzungen von Nathalie Guevara González.

den Knien und schienen mit großen Gebärden der Bedrängnis den Himmel anzuflehen. Der Sintflutregen ergoß sich in Katarakten über alle Punkte des Bildes, das mit treibenden Wrackteilen und Inselchen übersät war, auf denen sich dieselben Szenen verzweifelten Flehens wiederholten.]⁴

Die wasserbetriebene Maschine produziert das Bild von den Wassermassen einer durch göttliche Strafe herbeigeführten Naturkatastrophe und das flinke *Schiffchen* des Webstuhls verweist seinerseits auf ein ruhig und majestätisch daliegendes *Schiff*, nämlich die Arche Noah, die als eines der Bildmotive beschrieben wird. Die wunderbare Technik dient in ihrer Perfektion dazu, eine Katastrophe zu evozieren, die an das tragische Ende aller technischen Perfektion und aller menschlichen Macht gemahnt; doch diese Katastrophe ist hier als wundersames, Staunen machendes Kunstwerk beobachtbar, zumal von der Königstochter, die kurz zuvor erst durch die magische Heilkraft des Flusswassers, durch das die Webmaschine angetrieben wird, ihr verlorenes Augenlicht zurückerhalten hat.

Warum erscheint an dieser Stelle gerade die Sintflut auf dem in wunderbarer Weise gewebten Mantel der Königstochter? Die Frage nach der Verbindung von Feerie und Katastrophe, die bei Roussel anklingt, steht am Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung. Sie ist entstanden aus einer scheinbar zufälligen Begegnung, von der sich erst im Laufe der Analysen erweisen muss, welche Bedeutung der Zufall dieser Begegnung für die moderne Literatur und möglicherweise vielleicht sogar für die Wissensgeschichte und Kulturtheorie des 20. Jahrhunderts hat. Die Katastrophen, die im Folgenden untersucht werden sollen, sind jedoch, anders als in dem Beispiel aus Roussels *Impressions d'Afrique*, keine biblischen, sondern es geht vielmehr um eine wissenschaftliche Theorie erdgeschichtlicher Katastrophen seit dem 18. Jahrhundert, die sich zunehmend von dem theologischen Vorbild der Sintflut lösen. Außerdem wird es im Folgenden nicht nur um Katastrophen als Gegenstand von Feerien oder wunderbaren Inszenierungen gehen, sondern um strukturelle Bezüge zwischen der Tableaustruktur von Feerien und der in Katastrophentheorien implizierten Diskontinuität.

Will man die folgenden Kapitel selbst als Inszenierung im Stil einer Feerie beschreiben, so kann man sagen, dass ihre ›Akte‹ mit jeweils mehreren Tableaus der Analyse von Romanen Jules Vernes (II), Gustave Flauberts (III) und Louis-Ferdinand Célines (IV) gewidmet sind – alle diese Autoren zeichnen sich dadurch aus, dass sie mit mehr oder weniger großem Erfolg selbst als Verfasser von Feerien fürs Theater hervorgetreten sind; und alle entwickeln

4 Ebd., 114 [Übers.: 83].

auch ein (wenngleich sehr unterschiedlich in ihre Romane einfließendes) Interesse für geologische Katastrophen. Als Schwellenkapitel zwischen Akt II bzw. III, die Autoren des 19. Jahrhunderts gewidmet sind, und Akt IV, der sich auf das 20. Jahrhundert bezieht, erfolgen punktuelle Ausgriffe auf katastrophische Feerien bei Émile Zola und Marcel Proust. Der letzte Akt (V) des Buches besteht schließlich aus einer kulturtheoretischen Wendung der Fragestellung nach dem Verhältnis von Feerie und Katastrophe in der Moderne, die aus den untersuchten literarischen Texten heraus entwickelt wird. Vorbereitet wird dieser vor allem Walter Benjamin und Michel Foucault bzw. Gilles Deleuze gewidmete letzte Akt durch ein kurzes Zwischenspiel zwischen dem dritten und vierten Teil, in dem der Paläontologe Georges Cuvier, auf den der erdgeschichtliche Katastrophismus im 19. Jahrhundert zurückgeht, einen eigenartigen Traum von der Zukunft seiner Theorie hat.

Neben den aufeinander aufbauenden Teilen und Tableaus des Buches soll schließlich auch dem historischen Material selbst ein eigener Ort eingeräumt werden, indem dieses Material nicht nur in Form von punktuellen Zitaten in den wissenschaftlichen Argumentationsgang eingebunden, sondern am Ende des Buches in längeren Textausschnitten präsentiert wird, die jeweils mit einer kurzen Einleitung versehen sind. Damit möchte ich zumindest andeuten, dass die (hier größtenteils erstmals in deutscher Sprache präsentierten) Materialien auch unabhängig von ihrer Eingliederung in die hier entwickelte Argumentationslinie Aufmerksamkeit verdienen.

Der nun folgende erste Akt (I) dieser Studie ist einer wissens- bzw. theater- und mediengeschichtlichen Exposition bzw. einer Grundlegung des Themas gewidmet: Darin sollen zunächst getrennt die Konjunkturen der Feerie als ›Brückengattung‹ zwischen Theater und populärer Wissenschaft im 19. Jahrhundert sowie des modernen Katastrophendenkens, vor allem in der Gestalt der erdgeschichtlichen Katastrophentheorie Georges Cuviers, untersucht werden, bevor diese beiden Elemente zu der Hypothese einer spezifischen Moderne-Erfahrung verknüpft werden sollen, die in den Text- sowie Theorieelektüren der Folgekapitel dann auf die Probe gestellt wird.



Ursprünglich sollte dieses Buch schon seit mehr als fünfzehn Jahren geschrieben sein – die Idee dazu geht – zumindest was den ›katastrophischen‹ Anteil daran betrifft – auf ein frühes Dissertationsprojekt zurück, von dem mein erster akademischer Lehrer an der LMU München mir durch sein expressives Schweigen zu verstehen gab, dass es aussichtslos sei, es weiterzuerfolgen. Doch frühe wissenschaftliche Fixierungen können hartnäckig sein,

und so habe ich die Zeit nach der Befreiung vom Druck wissenschaftlicher Qualifikationsschriften dazu genutzt, um in veränderter Form auf meine ursprüngliche Idee zurückzukommen. Gefördert wurde die Niederschrift dieser Studie insbesondere durch ein DFG-finanziertes Forschungssemester im Rahmen der Sachbeihilfe für das gleichnamige Forschungsprojekt; auch die Drucklegung wurde von der DFG mit Publikationsmitteln unterstützt. Im Rahmen des Projekts und in der Zusammenarbeit mit meinen Kolleginnen und Kollegen in Erfurt sowie darüber hinaus haben sich viele ursprüngliche Ideen verschoben bzw. weiterentwickelt, aber auch einige hartnäckige Überzeugungen meinerseits, für die natürlich ich allein die Verantwortung trage, durchgehalten – stellvertretend für alle die Hinweise und Diskussionen in diesem Zusammenhang möchte ich Martina Bengert, Albert Ibáñez, Cindy Heine, Gesine Hindemith, Judith Kasper, Martin von Koppenfels, Sven Thorsten Kilian und Isabel Kranz danken.

Weiterhin gilt mein besonderer Dank Anne Ortner, die nicht nur weite Teile des Buchmanuskripts mit kritischen Augen gegengelesen, sondern auch die Zusatzmaterialien ins Deutsche übersetzt hat, sowie für ihre Unterstützung bei der Erstellung des abgabefertigen Manuskripts und die Übersetzung der französischsprachigen Zitate des Buchmanuskripts Nathalie Guevara González, außerdem Carolin Grasi für ihre Hilfe bei der Zusammenstellung der Zusatzmaterialien. Dem Verlag Konstanz University Press und insbesondere Alexander Schmitz bin ich für das Vertrauen verpflichtet, nun schon zum zweiten Mal einen Versuch mit ungewissem Ausgang zur Drucklegung akzeptiert zu haben. Gewidmet sei dieses Buch schließlich Rainer Warning, dem ich die Bedenkzeit verdanke, um es anders schreiben zu können.

I. AKT: EXPOSITION

1. Die Feerie im 19. Jahrhundert zwischen Theater und populärer Wissenschaft

Toute représentation théâtrale, tout spectacle est une féerie.
Jean Genet¹

Bei einer ihrer Versammlungen beschließen die Feen, den Menschen ihr Erscheinen in einer neuen Theatergattung zur Gabe zu machen, die die Herrschaft der freien Phantasie ankündigt: »Nous leur faisons ce don bien-faisant d'un genre de pièce où rien ne bornera l'imagination, où toutes les vieilles règles seront abolies, où il sera possible de tout concevoir et de tout dire, où la fantaisie sera souveraine [...]. [Wir schenken ihnen als wohltätige Gabe eine Theatergattung, wo nichts die Vorstellungskraft beschränken wird, wo alle alten Regeln abgeschafft sein werden, wo es möglich sein wird, alles zu ersinnen und alles zu sagen, wo die Phantasie souverän herrschen wird [...].]«² Doch die Feen haben vergessen, eine alte Gefährtin einzuladen (»la treizième fée«, die dreizehnte Fee), die ob ihrer Nichtberücksichtigung erbost ist und sich zu rächen beschließt, indem sie die edle Gabe den falschen Menschen zukommen lässt:

Je décide, pour me venger de n'avoir pas été priée à votre Conseil, que ce genre charmant, fait pour tenter les poètes, et les plus grands d'entre eux, tombera bientôt dans les mains des vaudevillistes et de cette espèce d'êtres terribles qu'on appelle les gens de métier.

[Ich beschliesse aus Rache dafür, nicht zu eurem Rat geladen worden zu sein, dass diese bezaubernde Gattung, dazu gemacht, die Dichter, und sogar die größten unter ihnen, in Versuchung zu bringen, bald in die Hände der Vaudeville-Schreiber und dieser Sorte fürchterlicher Wesen fallen wird, die man Fachleute nennt.]³

¹ [Jede Theateraufführung, jedes Schauspiel ist eine Feerie]. Jean Genet, *Lettre à Antoine Bourseiller*, zit. nach Laplace-Claverie (2007), 211.

² Ginisty (1982), 7.

³ Ebd., 8.

Mit dieser kleinen Geschichte von der dreizehnten Fee, die den Feen und den von ihnen beschenkten Menschen das Spiel verdirbt, indem sie eine ursprünglich poetische Gattung in die Hände des populären Geschmacks fallen lässt, eröffnet Paul Ginisty seine 1910 erschienene Monographie zur Feerie. Es handelt sich dabei um die erste allein dieser Gattung gewidmete Monographie überhaupt, die die Feerie noch aus der Perspektive der Zeitgenossenschaft als eine der populärsten Theatergattungen des 19. Jahrhunderts in Frankreich beschreibt, gleichzeitig aber in Form eines Abgesangs enttäuscht den Niedergang einer so »bezaubernden« Gattung in den Händen der umsatzorientierten ›Profis‹ des Boulevardtheaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konstatiert. Ginistys Abneigung gegen die populäre Feerie, die allein durch seinen Glauben an die Reliterarisierung des Genres durch Autoren wie Gustave Flaubert, Théodore de Banville und Maurice Maeterlinck⁴ abgemildert wird, war lange Zeit prägend für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Gattung. Entscheidend modifiziert wurde diese Perspektive erst durch zwei materialreiche, beide im Jahr 2007 erschienene Monographien zur Feerie im 19. Jahrhundert sowie zu ihrem Nachleben im Theater bzw. in der Literatur des 20. Jahrhunderts, verfasst von Roxane Martin und Héléne Laplace-Claverie.⁵ Ausgehend von der Geschichte der Feerie, wie sie sich in diesen beiden Studien präsentiert, soll die Bedeutung der Gattung auch für die hier vorliegende Untersuchung perspektiviert werden, für die allerdings die Feerie im Theater nur einen ersten Ansatzpunkt für die Frage nach den narrativen Transpositionen der Feerie sowie ihrem Zusammenschluss mit der Imagination von spektakulären Katastrophen von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bildet.

4 Ginisty (1982), 231–238, ch. XIII. Gerade am – von Ginisty als Beleg angeführten – Beispiel Flauberts wird sich jedoch zeigen, dass es gerade nicht die Literarisierung im Sinn einer ›reinen‹ Ästhetik, sondern die konsequente Auseinandersetzung mit der populären Feerie sein könnte, in der das eigentliche Potenzial für eine Aktualisierung der Gattung liegt.

5 Vgl. Martin (2007) und Laplace-Claverie (2007).

Zur Geschichte der Feerie als Theatergattung

Die moderne Feerie⁶ als Gattung folgt einer ›Erfolgsformel‹⁷, die Wunderbares (u. a. verkörpert durch gute oder böse Feen als magische Helferinnen des Helden) in Form spektakulärer, auf den Einsatz von Theatermaschinerie gestützter sowie häufig auch von Gesangseinlagen begleiteter Inszenierungen auf die Bühne bringt, um einen meist manichäischen Kampf zwischen Gut und Böse in Form verschiedener ›Tableaus‹ als Segmentierungseinheiten der Inszenierung auszuagieren, die in der Regel in ein letztes Tableau in Form einer ›Apotheose‹ münden. Die auf der visuellen Macht des theatralen Paradigmas beruhende, sich in ihrer Spektakularität stets steigernde Tableaustruktur wird dabei meist nur notdürftig von einem narrativen Syntagma zusammengehalten, das sich häufig in Form einer *quête amoureuse*, d. h. einer Liebeshandlung entfaltet, die dank magischer Unterstützung von Feen oder anderen übernatürlichen Wesen schließlich zu einem guten Ende kommt.

Gattungsgeschichtlich ist die Feerie im Wesentlichen ein Kind der Französischen Revolution – nach Roxane Martin⁸ liegen ihre Ursprünge im pathetischen Theater des *Directoire*, bevor sie sich im 19. Jahrhundert zunehmend in Richtung eines burlesken bzw. spektakulären Theaters entwickelt. Zwar besteht hinsichtlich der Inszenierungsformen der Feerie, von denen noch ausführlicher die Rede sein wird, eine relative Kontinuität, die vom Maschinentheater auf den höfischen Bühnen des Barock bis hin zum Boulevardtheater des 19. Jahrhunderts reicht. Allerdings lässt sich die Entwicklung

6 Ich verwende im Folgenden nicht, wie Roxane Martin, die Bezeichnung »féerie romantique« für die Feerie seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts insgesamt, da diese die Einschränkung auf einen engen Epochenkontext impliziert, von dem sich die meisten der hier behandelten Autoren selbst distanzieren haben – zur nicht ganz überzeugenden Rechtfertigung ihrer Ausweitung der Bezeichnung »romantisch« als über eine bestimmte Epoche hinausreichende Bestimmung in Anschluss an Georges Gusdorf vgl. Martin (2007), 16. Vielmehr gebrauche ich umgekehrt in Ausdehnung des ›Moderne‹-Begriffs auf die sowohl epistemologische als auch ästhetische Formation, die sich nach der Französischen Revolution herausbildet, den Ausdruck »moderne« Feerie, der bei Hélène Laplace-Clavier weitgehend für die Feerie des 20. Jahrhunderts reserviert bleibt. Auch diese Ausweitung des Moderne-Begriffs könnte sicherlich diskutiert werden, sie scheint mir aber weniger problematisch als diejenige der Bestimmung »romantisch«.

7 Zu einem kurzen Überblick vgl. u. a. Aron (2002), vgl. zur Feerie allgemein außerdem Yon (2006) sowie Kovács (1978). Vgl. weiterhin den Überblick über die Forschungsliteratur in Dünne/Hindemith (2013), 109–111.

8 Vgl. zum Folgenden die detaillierten Ausführungen bei Martin (2007), v. a. I/1 (»Émergence d'une féerie ›romantique‹«) und II/1 (»Avènement d'une féerie ›spectaculaire‹«).

der Feerie als eigenständiger Gattung⁹ relativ genau datieren, und zwar auf die Freigabe der Einrichtung von privaten Theatern im Jahr 1791. Zunächst einmal »infiltriert«¹⁰ sich die Feerie dabei als ›Bindestrich-Gattung‹ (»vau-deville-féerie«, »mélodrame-féerie«, »comédie-féerie«, »pantomime-féerie« etc.) in den Bestand verschiedener bereits vor der Revolution existierender Gattungen des französischen Theaters. Nachhaltiger als diese – und konsequenter auch als das Melodram, mit dem sie ansonsten viel gemeinsam hat¹¹ – löst die Feerie dabei jedoch das Prinzip der klassischen Einheiten auf und wird zum Schmelztiegel bestehender Gattungen. Sie erlaubt weitgehend unmotivierte plötzliche Orts- und Zeitwechsel und macht die visuelle Illusion zum Motor einer Theaterästhetik, die in postrevolutionären Zeiten einem besonders starken Bedürfnis des Theaterpublikums nach inszenatorischer Überwältigung entgegenkommt. Damit führt die Ästhetik der Feerie die laizistische Ästhetik der revolutionären Feste fort, was sich insbesondere in den Apotheosen am Ende der Stücke zeigt, die sich mehr oder weniger explizit säkularisierter religiöser Rituale als Form der Gemeinschaftsstiftung für kommerzielle Zwecke bedienen.¹²

In einer ersten Phase ihrer Popularität fungiert vor allem das Stück *Le Pied de mouton* (1806) von Alphonse Martainville und César Ribié als Modell der Gattung – Martainville wird mit diesem Stück trotz seiner vehementen Gegnerschaft zur Französischen Revolution und ihren Folgen zum ersten kanonischen Vertreter dieser postrevolutionären Form des Theaters.¹³ Während die Feerie auf Handlungsebene an einer relativ traditionellen und aus unzähligen Heiratskomödien aus der Zeit des Ancien Régime bekannten Liebeshandlung festhält (die Hauptrollen sind mit spanischen Adligen

9 Martin grenzt die Feerie als (in ihrer Entstehung datierbare) Gattung vom Modus des »féérique« ab, der sich neben den genannten höfischen Ursprüngen auch auf die Tradition der *fêtes foraines*, der Jahrmärkte seit dem 18. Jahrhundert berufen könne. Vgl. Martin (2007), 39 f. Vgl. zum Folgenden allgemein ebd., 23–53.

10 So Martin (2007), 47.

11 Vgl. grundlegend zur melodramatischen »aesthetics of astonishment« am Beispiel der Stücke René Charles Guilbert de Pixérécourts Brooks (1995), 24–55.

12 Vgl. zum Zusammenhang von Apotheose und Revolutionsfest Martin (2007), 61; zum Revolutionsfest die grundlegende Studie von Ozouf (1976). Ob man nach Martin auch davon ausgehen kann, dass die ungehemmte, durch keine Regelpoetik mehr gedämpfte Affektivität der Feerie ein Defizit an Empfindsamkeit, die von der Revolution unterdrückt worden war, kompensiert, sei hier dahingestellt.

13 Martainville/Ribié (1806). Zum exemplarischen Status dieses Stücks in durchaus wertender Absicht, d. h. als Modell, an dem der spätere Verfall der Gattung bemessen werden kann, vgl. Ginisty (1982), v. a. 74. Zu Martainville, einem hartnäckigen Gegner der Revolution, der dennoch *malgré lui* wegweisend für das postrevolutionäre Theater wird, vgl. ebd., 75–133.

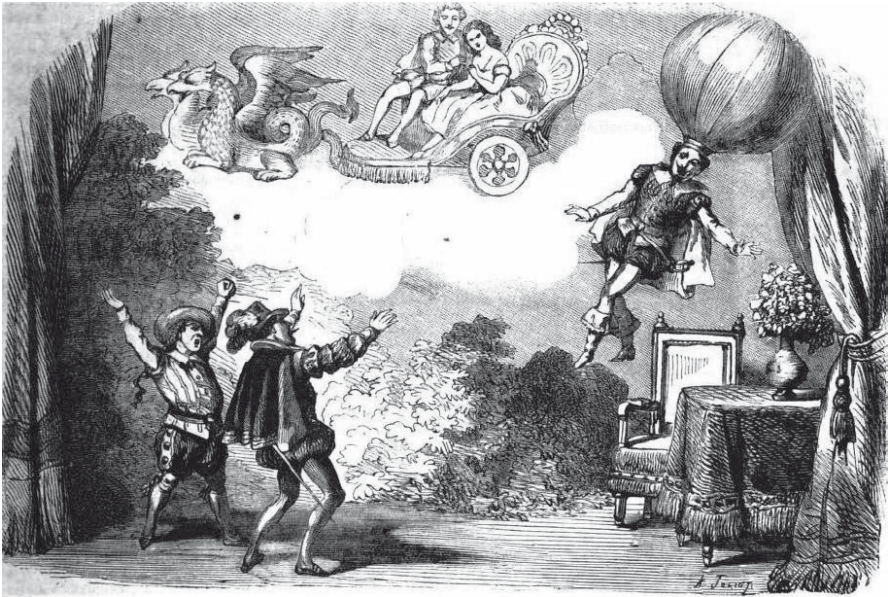


Abb. 1: Titelgrafik der Feerie *Le Pied de mouton* (1806)

besetzt), bringt sie punktuell bereits wunderbare Effekte auf die Bühne, die sich insbesondere in den Schlussbildern einzelner Szenen zuspitzen – diese Schlusszenen werden im Nebentext des Stückes als »Tableaus« bezeichnet: So setzt am Ende des zweiten Akts der unermüdliche, aber reichlich einfältige Nigaudinos, der seinem Rivalen Gusman die schöne Braut Leonora streitig machen will, in Vorfreude auf seine geplante Hochzeit mit Leonora selbst die Kopfbedeckung auf, die sie seiner Vorstellung nach zur Hochzeit tragen soll – diese Kopfbedeckung verwandelt sich augenblicklich auf offener Bühne in einen großen Heißluftballon, der Nigaudinos in die Lüfte erhebt.¹⁴ Dort kreuzt der Flug des Ballons im Schlusstableau die Fahrt des ebenfalls durch die Lüfte fliegenden Pferdegespanns der beiden Liebenden, das als weiterer besonderer Bühneneffekt bereits zum Ende des ersten Tableaus eingeführt worden war (vgl. Abb. 1).

Was bei Martainville noch ein punktueller Kunstgriff zur Fesselung des Zuschauers am Ende eines Aktes ist, wird für die Feerie der Julimonarchie und des Second Empire, so Roxane Martin,¹⁵ zum eigentlichen Bauprinzip, d. h. das Tableau wird zunehmend zur dramatischen Segmentierungseinheit,

¹⁴ Vgl. Martainville/Ribié (1806), acte II, scène 13, 7.

¹⁵ Vgl. Martin (2007), 235–261.

die an die Stelle dessen tritt, was traditionell als *scène*, als Segmentierungseinheit unterhalb der Aktstruktur bezeichnet worden war. Die Geschichte des Tableaus im Theater wird in Frankreich vorbereitet durch das Theater der Empfindsamkeit und speziell durch Diderots Dramenpoetik.¹⁶ Vor dem dramentechnischen Hintergrund der Bühne als Schauvorrichtung für magische Effekte¹⁷ wird in der Feerie das mit der Ästhetik des Tableaus verknüpfte Wirkziel der Rührung¹⁸ zunehmend durch das der Überwältigung ersetzt, wodurch die Ausstellung spektakulärer Attraktionen in den Tableaus an sich sowie ihre Wirkung auf die Zuschauer in den Vordergrund treten. Auf der Ebene der Paradigmatik solchermaßen gebauter Stücke ist die Aneinanderreihung von in sich geschlossenen Tableaus gleichbedeutend mit der von Paul Ginisty so sehr bedauerten Erosion der Handlungslogik des Stückes. Positiv gewendet bildet das Tableau nun den Kern einer spektakulären Inszenierungslogik, in der sich plötzlich und unmotiviert auftretende Ereignisse weitgehend von den Konventionen der Motiviertheit in Diensten einer dramatischen Intrige ablösen. Das Tableau unterbricht die Handlungskontinuität zugunsten isolierter ereignishafter Momente, die von Zeitgenossen, wenn auch zumeist in kritischer Absicht, in ihrer ganzen Sprengkraft wahrgenommen wurden. So schreibt der Theaterkritiker Jules Janin über das Tableau:

Ce qu'on appelle le tableau [...], c'est la ruine totale de l'art dramatique. Le tableau a fait du drame, la chose du monde la plus facile. Le tableau vous dispense de récit, de transition, de péripéties, de dénouement. Il casse, il brise, il fracasse, il violente; il va par sauts et par bonds; il ôte toutes les nuances de la passion et de l'intérêt; il est ennemi de toute vraisemblance et de toute vérité.

[Was man als Tableau bezeichnet [...], ist der totale Niedergang der dramatischen Kunst. Das Tableau hat aus dem Drama die billigste Sache der Welt gemacht. Das Tableau macht die Erzählung, die Überleitung, Peripetien und die Auflösung verzichtbar. Es zerbricht, es zerschlägt, es zertrümmert, es tut Gewalt an; es kennt keinerlei Ordnung; es nimmt der Leidenschaft und dem Interesse sämtliche Nuancen; es ist der Feind jeder Wahrscheinlichkeit und jeder Wahrheit.]¹⁹

16 Vgl. zum Tableau in der französischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts Frantz (1998).

17 Vgl. zur Magie der Wirkung der Tableaus, die aber bei Diderot gerade auf dem Ausblenden der Medialität des tableauartig Erscheinenden beruht Menke (2013), 206.

18 Vgl. zu Diderots Theaterpoetik im Hinblick auf die Tableaustruktur Graczyk (2004), 77–116.

19 Janin (1853–1858), Bd. 1 (1853), 145 (zu einem »mélodrame« mit dem Titel *La Réputation*

Wenngleich Janin den Einsatz des Tableaus als leicht umzusetzendes Patentrezept zur Vernichtung der dramatischen Kunst ansieht, sind doch die von ihm gewählten Formulierungen höchst aufschlussreich, insofern sie eine geradezu subversive Tendenz des Tableaus zur Fragmentierung und zur gewaltsamen Unterbrechung von Zusammenhängen konstatieren. Nimmt man dieses Potenzial ernst, so stellt sich über die Geschichte der Feerie im engeren Sinn hinaus die Frage, welchen Gebrauch nicht nur das Theater, sondern auch die Erzählliteratur bzw. die Wissensgeschichte von der fragmentierenden Kraft des Tableaus machen.²⁰ Darauf wird in den folgenden Kapiteln eingehender zurückzukommen sein.

Durch ihre spektakulären Tableaus gewinnt die Feerie in theatergeschichtlicher Hinsicht in den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts eine neue Bedeutung und eine nie zuvor gekannte Popularität: Sie wird zu einer eigenständigen Gattung, die sich an verschiedenen auf die Feerie spezialisierten Spielstätten etabliert, allen voran das von Jean-Baptiste Nicolet noch vor der Revolution von 1789 gegründete Théâtre de la Gaîté, das die nachfolgenden Direktoren ab 1795, vom Mitautor des *Pied de mouton*, César Ribié, bis hin zu Jacques Offenbach in den Siebzigerjahren,²¹ zu einem der Hauptspielorte für Feerien machen. Besonders populär sind hier die Feerien von Clairville und d'Ennery: Ihr Erfolg konkurriert mit dem der Stücke der Gebrüder Cogniard im ebenfalls der Feerie verschriebenen Théâtre de la Porte Saint-Martin.²² In einer Inszenierung im Gaîté-Theater wird der ›Geist‹ seines Gründers in einem Stück von Charles Desnoyer und Charles Labie namens *L'Ombre de Nicolet*²³ zum Inbegriff der Feerie schlechthin erhoben. Die Allegorie der Feerie als Gattung erscheint dabei dem neuen Theaterdirektor in den Räumen des nach einem Brand von 1835 wieder aufgebauten Théâtre de la Gaîté nicht nur mit dem Anspruch, alle anderen Gattungen in sich zu vereinen, sondern auch mit der Ankündigung, in den kommenden Jahren eine vollkommene Herrschaft über das Theater auszuüben (vgl. Zusatzmaterialien I): Zumin-

d'une femme, ursprünglich von 1832), hier zitiert nach Martin (2007), 253.

²⁰ Vgl. zur Funktion des Tableaus in der Literatur des 18. Jh. Graczyk (2004) sowie zum tableauhaften »stage pictorialism« als Inszenierungsform, die auch das frühe Kino prägt, Brewster/Jacobs (1997). Die Untersuchung der weiteren Geschichte der sich wandelnden Funktionen des Tableaus in der Erzählliteratur der Moderne und im Film steht dagegen noch am Anfang – vgl. dazu Dünne/Hindemith (2013).

²¹ Vgl. zu diesem – allerdings nicht sehr erfolgreich verlaufenen – Intermezzo in der Biographie Offenbachs, das von 1873 bis 1875 dauert, Kracauer (2005), 313–333.

²² Zu diesen beiden Theatern gesellt sich später noch das 1862 eröffnete Châtelet-Theater hinzu, in dem viele »féeries scientifiques« aufgeführt werden, die auf Texten von Jules Verne basieren.

²³ Desnoyer/Labie (1837).

dest was dieses Theater betrifft, ist der Herrschaftsanspruch der Feerie über das Boulevard-Publikum (»Je prétends régner en despote! [Ich beabsichtige, despotisch zu herrschen!])«²⁴ keineswegs übertrieben, denn wie kaum eine andere Gattung ihrer Zeit verfügt die Feerie über das ›magische‹ Potenzial, Theatersäle zu füllen, die damit verbundenen hohen Investitionen für eine Inszenierung bergen jedoch auch ein großes wirtschaftliches Risiko in sich.²⁵

Mit ihrer Emanzipation zur populären Gattung eigenen Rechts löst sich die Feerie ganz bewusst von der Tradition des ›literarischen‹, an einer Textvorlage orientierten Stücks und macht es möglich, ja sogar unumgänglich, Theater immer stärker von der *mise en scène* her zu denken: Wie Roxane Martin nachgewiesen hat,²⁶ taucht der Begriff der ›*mise en scène*‹, der später über das Theater hinaus auch im Kino Karriere macht, signifikanterweise erstmals 1802 in der *brochure*, in dem in Heftform veröffentlichten Text einer Feerie auf – vor allem ab den Dreißigerjahren entwickelt sich eine bis dahin ungekannte »écriture de la mise en scène«, die insbesondere dem Nebentext und damit der Aufführungsdimension des Stückes eine immer größere Bedeutung zuweist. Im Zuge der zunehmenden Bedeutung der Inszenierung tritt bei der Aufführung einer Feerie eine Rolle in den Vordergrund, die im Grunde schon seit dem Barocktheater existiert, die nun aber zu einem zentralen Moment für den Erfolg wird, nämlich die Rolle des Maschinisten. Als Zeichen für diese wachsende Bedeutung berichtet etwa Ginisty, dass bei der Premiere des bekannten, für die zweite Phase der Popularität der Feerie paradigmatischen Stücks *Les Pilules du diable* im Jahr 1839 nicht die Autoren des Textes, sondern der Maschinist auf die Bühne gerufen wurde, als es darum ging, die wahren Urheber des Stückes zu feiern.²⁷

24 Ebd., 6 (scène VI).

25 Vgl. zum Aufwand bzw. zum ökonomischen Risiko einer Feerie z. B. Émile Zola (1968), 170: »un directeur est ruiné du coup s'il a deux féeries tuées sous lui [Ein Intendant ist schlagartig ruiniert, wenn unter ihm zwei Feerien misslingen]«.

26 Vgl. zum Folgenden Martin (2007), 54–103, sowie zur Geschichte der *mise en scène* im französischen Theater Martin (2013).

27 Ginisty (1982), 219.

Feerie und Bühnentechnik: Trucs und Apotheosen

In der Tat sind vor allem Feerien, bei denen die *mise en scène* so sehr im Vordergrund steht, ohne ein grobes Verständnis von den Bühnenräumen und der Bühnentechnik, die in ihnen zum Einsatz kommt, kaum vorstellbar.²⁸ Eine große Hilfe für die Rekonstruktion des Wissens über den Bühnenraum der Feerie stellen Äußerungen der von Ginisty so verachteten »gens du métier«, d. h. der Theaterleute über ihre eigene Tätigkeit dar, wie beispielsweise der Traktat *L'Envers du théâtre* von Jules Moynet aus dem Jahr 1873, der in der 1864 von Édouard Charton gegründeten populärwissenschaftlichen Reihe namens »Bibliothèque des Merveilles« beim Hachette-Verlag erscheint.²⁹ Voraussetzung für die Feerie ist eine Bühnenform, wie sie seit dem Barocktheater existiert und welche die Illusion eines perspektivischen Blicks erzeugt.

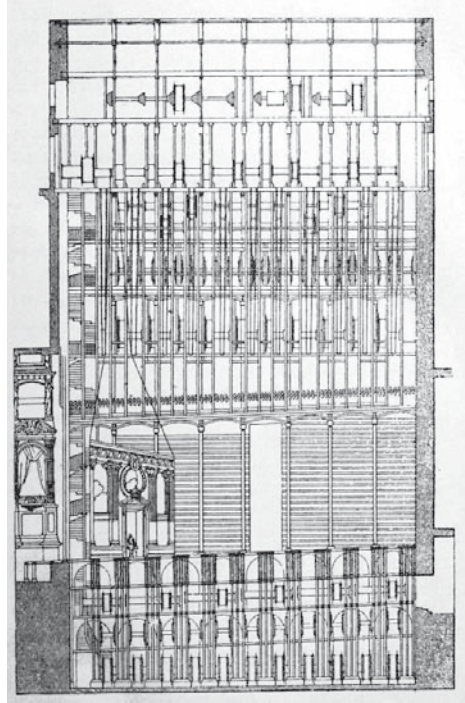


Abb. 2: Längsschnitt durch ein Theater
(nach Georges Moynet)

Wie Moynet ausführt, ist dabei aber die Höhe des Theaterraums wichtiger als die durch optische Effekte suggerierte perspektivische Illusion eines sich hinter der Bühne fortsetzenden Raumes. Unter der »Höhe« versteht Moynet den für den Zuschauer nicht sichtbaren Raum über und unter der Bühne, in dem die Kulissen verschwinden bzw. aus dem sich mittels so genannter »trappes« (dt.: Versenkungen) Gegenstände oder Personen von unten in den Bühnenraum hinaufheben lassen. Der in Moynets Buch als Abbildung enthaltene Längsschnitt durch ein Theater (vgl. Abb. 2) vermittelt einen Eindruck von der Höhendimension des Raumes, in dem sich, hintereinander angeordnet, verschiedenste Kulissen unterbringen lassen, die allesamt

²⁸ Vgl. dazu den Überblick bei Brewster/Jacobs (1997), 145–163.

²⁹ Moynet (1874); vgl. außerdem Moynet (1894).

von entsprechenden Gegengewichten bewegt werden; auch Erscheinungen in der Höhe oder Flüge einzelner Personen, insbesondere von Feen, werden auf diese Weise möglich. Die Höhe des Raumes spielt insbesondere für die Apotheose eines Stücks eine besondere Rolle, in der zumeist eine vertikale, an die christliche Vorstellung der Himmelfahrt geknüpfte Bewegung einer oder mehrerer Personen stattfindet. Exemplarisch stellt Moynet in seiner Studie eine besonders komplexe Vorrichtung für eine Apotheose vor, mit der nicht weniger als fünfzehn Personen vom Niveau des Bühnenraums aus in die Lüfte erhoben werden konnten: neun auf den äußeren Vorrichtungen und fünf auf dem zentralen Podest, in dessen Mitte eine weitere Person noch einmal höher aufsteigen konnte als die anderen (vgl. Abb. 3).

Nicht nur mit der Vertikale, sondern auch mit dem plötzlichen Erscheinen- und Verschwindenlassen von Dingen, Dekors, Kleidung oder Personen spielen die wichtigsten Effekte, mit denen sich die Tableau-Ästhetik der Feerie schmückt, die so genannten »trucs«. Die Besonderheit der *trucs* besteht laut Moynet darin, dass sie sich als Effekte des Maschineneinsatzes auf offener Bühne vor den Augen des Zuschauers vollziehen, wie übrigens auch die einzelnen Tableaus einer Feerie in der Regel als »changements à vue«, also ohne Benutzung des Vorhangs ineinander übergehen: Damit wird der Grundstock gelegt für eine Ästhetik, in der die plötzliche, wunderbare bzw. mit scheinbar magischen Mitteln stattfindende Verwandlung selbst im Mittelpunkt des Theatererlebnisses durch den Zuschauer steht. Besondere Beliebtheit genießen in der Feerie weiterhin so genannte »transformations à vue«³⁰, d. h. Tricks, bei denen Menschen in Tiere, Pflanzen oder unbelebte Gegenstände (oder umgekehrt) verwandelt werden – auf das damit einhergehende Spiel mit den Grenzen des Anthropozentrismus des Theaters wird noch zurückzukommen sein.³¹

Auch hinsichtlich der Inszenierung von Bühnentricks plaudert Moynet in seiner Studie aus dem Nähkästchen und verrät beispielsweise, wie in einer Feerie³² Gnomen aus einem großen Zauberbuch entsteigen können: Der Buchrücken aus Holz ist mit einer in der Mitte aufgeschlitzten Kautschuk-Schicht versehen, durch die Kinder hindurchpassen, die mittels einer

30 Vgl. zu »changements à vue« und »transformations à vue« Moen (2009).

31 S. u., Kap. 9. Zu den zahlreichen Feerien, in denen beispielsweise lebende Gemüse mit menschlichen Gefühlen auf der Bühne präsentiert werden, gehört etwa Jules Champfleury und Albert Monniers »pantomime fantastique« *La Reine des carottes* (1848).

32 Es handelt sich um die erfolgreiche, mit der Musik von Jacques Offenbach aufgeführte »opérette-féerie« mit dem Titel *Le Roi Carotte* von Victorien Sardou aus dem Jahr 1872 sowie dort um das vierte Tableau (Sardou 1881, 48 f.). Auch in dieser Feerie treten statt Menschen anthropomorphe Gemüsesorten als Hauptpersonen auf.

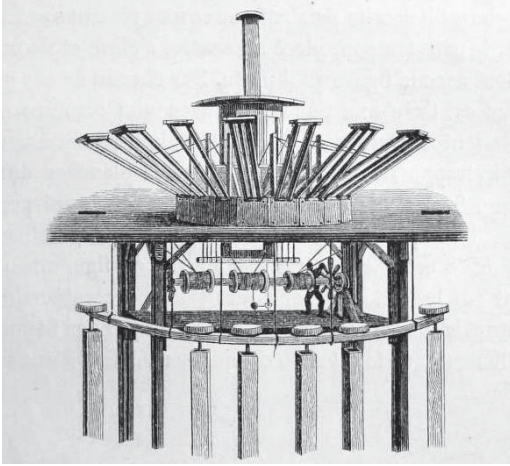


Abb. 3: Hebevorrichtung für eine Apotheose

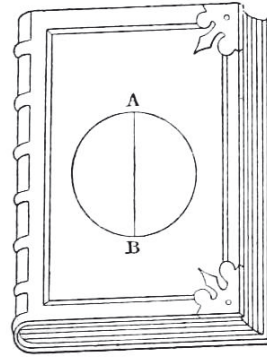


Abb. 4: Zauberbuch-Trick in der Feerie *Le Roi carotte*

unter der Öffnung befindlichen *trappe* an die Buchöffnung herangehoben werden und wenig später auch wieder durch sie verschwinden (vgl. Abb. 4). Mit diesem einfachen, aber effektvollen Trick nimmt Michel Foucaults Konzept des »Bibliothekspfantastischen«³³ als Charakteristikum der religiösen sowie wissenschaftlichen Imagination des 19. Jahrhunderts, bei der die Phantasmen direkt von der Buchseite kommen, in der materiellen Kultur der Inszenierung einer Feerie spektakulär Gestalt an. Moynet macht mit seinem Blick des Maschinisten auch den Erfolg der bereits erwähnten Feerie *Les Pilules du diable* in erster Linie an der Qualität ihrer Inszenierung fest, wenn er behauptet: »[L]es trucs, sans être tous d'une grande nouveauté, étaient si parfaitement exécutés que les plus clairvoyants ne pouvaient s'empêcher de les admirer [Die Tricks waren, zwar nicht alle völlig neuartig, jedoch so perfekt ausgeführt, dass man selbst dann nicht umhin konnte sie zu bewundern, wenn man sie vollkommen durchschaut hatte].«³⁴

Wie *Le Pied de mouton* für die Feerie des Empire und der Restaurationszeit, ist *Les Pilules du diable* von Ferdinand Laloue, Auguste Anicet-Bougeois und Clément-Philippe Laurent aus dem Jahr 1839 die paradigmatische Feerie der Julimonarchie, in der die maschinenorientierte Ästhetik des Spektakulären

33 Foucault (1994).

34 Moynet (1874), 91.

Gestalt annimmt³⁵ – auf der Handlungsebene variiert das Stück dabei in nicht sehr komplexer Weise Elemente der Liebeskomödie, wie sie auch im *Pied de mouton* zu finden waren; in Überbietung des klassischen Komödienschlusses endet sie jedoch im »Empire de la Folie«, im Reich des Wahnsinns.³⁶ Auf der Inszenierungsebene werden die für eine Feerie typischen, vom Maschinisten verantworteten *trucs* mit größter Konsequenz und auf der Grundlage der Tableau-Struktur umgesetzt: Schon allein der Titel verweist darauf, wie die magischen Effekte, die auf Handlungsebene statt mit Hilfe eines Hammelbeines nunmehr dank der Unterstützung magischer Pillen hervorgerufen werden können, immer einfacher handhabbar werden: Ist das ungeschlachte Hammelbein als Rest eines Tieropfers³⁷ ein unansehnlicher, selbst noch dem Organischen verhafteter Schalthebel zur Kontrolle über die Magie, sind die kleinen Pillen als modernes pharmazeutisches Erzeugnis bestens geeignet, überallhin mitgenommen zu werden und als auf Abruf verfügbares Hilfsmittel jederzeit einen Zaubertrick auszulösen.³⁸ Und nicht nur die Schnittstellen des Zugangs zum Magischen, auch die Tricks selbst, die in den *Pilules* zur Aufführung kommen, stellen ihre eigene Modernität aus, insofern es sich bei ihnen teilweise um »technische« Wunder handelt, deren Einsatz auch die Gefahr ihres spektakulären Scheiterns impliziert: So erhält beispielsweise in dieser Feerie erstmals die Eisenbahn einen Auftritt, eingeführt als »nouvelle machine«, als neuartige Maschine von der Allegorie der »Folie«, des Wahnsinns: Prompt explodiert in diesem Setting der Waggon, in dem sich der Rivale des Liebespaars, Sottinez, befindet.³⁹

Mit der Eisenbahn in den *Pilules du diable* kündigt sich somit eine weitere Transformation der Feerie an, die für Ginisty unzweifelhaft Teil ihrer Verfallsgeschichte ist, nämlich das aufkommende Interesse an der so genannten »féerie scientifique«⁴⁰, der wissenschaftlichen Feerie in der Gesellschaft des Second Empire nach der Revolution von 1848 – ein Interesse, das sich gegen Ende des Jahrhunderts noch verstärkt. Mit der Verwissenschaftlichung der Feerie nimmt auch das Publikumsinteresse an Unfällen und Katastrophen

35 Anicet-Bourgeois/Laloue/Laurent (1844); vgl. zum exemplarischen Charakter des Stücks Martin (2007), 264–268.

36 Anicet-Bourgeois/Laloue/Laurent (1844), 141 (acte III, tableau 5).

37 Vgl. Martainville/Ribíé (1806), 2 (scène III).

38 Vgl. Anicet-Bourgeois/Laloue/Laurent (1844), 16–22 (acte I/tableau 2).

39 Vgl. ebd., 85–89 (acte II/tableau 4) – die Anweisung, die die »Folie« zur Sprengung des Waggons gibt, lässt auch ein sprachspielerisches Potenzial erkennen, das die Feerie von Flaubert bis Roussel ausbeuten wird: »Eh bien! saute donc, Sottinez! [Nun! Dann flieg in die Luft, Sottinez!]<« (ebd., 88, Hervorhebung J. D.).

40 Vgl. dazu insbesondere Caillois (1966), der sich um eine Abgrenzung von Wunderbarem und Phantastischem bemüht, die hier nicht weiter vertieft werden soll.

aller Art zu, das in der Folge Gegenstand einer eingehenderen Untersuchung sein wird: Vor allem in den Feerien, die etwa auf Romanen oder Sücken von Jules Verne basieren, findet sich dabei ein charakteristisches Nebeneinander von Technik- und Naturkatastrophen – das in Feerien und anderen *pièces à grand spectacle* von Anfang an beliebte Motiv der Sintflut,⁴¹ das als säkularisierte Katastrophe die Verknüpfung spektakulärer Tableaus mit einer effektvollen Apotheose möglich macht, wird hier verknüpft mit Unfällen und Explosionen technischen Geräts.

Ab dem Ende der Vierzigerjahre wird das Geschäftsmodell der Feerie zunehmend in großem Stil ausgebeutet, die Gattung wird dadurch zum *grand spectacle* – die Feerie wird sogar zum Inbegriff einer *spectacular reality*, die im Umkreis der Pariser Boulevards in den Theatern selbst, aber darüber hinaus auch in Wachsmuseen, Panoramen, Dioramen u. a. Gestalt annimmt.⁴² Die damit verbundene Technisierung der Wahrnehmung⁴³ macht natürlich auch vor der Bühne selbst nicht Halt und wird zu einem der Gründe, weswegen die Feerie mit ihren zahlreichen Tricks und optischen Täuschungen zu einer der bevorzugten ›Brückengattungen‹ auf dem Weg zum frühen Kino wird.⁴⁴

Was die Medientechniken der Sichtbarmachung betrifft, die auf der Bühne bei Feerien eingesetzt werden, besteht insbesondere eine enge Verwandtschaft zwischen der Feerie und der Phantasmagorie,⁴⁵ die sich ebenfalls im ausgehenden 18. Jahrhundert herausbildet und die im 19. Jahrhundert ähnlich populär ist wie die Feerie; die Übergänge zwischen ausgeklügelten Lichteffekten bei den magischen Transformationen einer Feerie und den Projektionen einer Phantasmagorie sind dabei teilweise fließend.⁴⁶ Allerdings erzeugt die Phantasmagorie, in der häufig Gespenster der Vergangenheit beschworen werden, in der Regel unheimlich-phantastische Effekte, während die Tricks und Transformationen der Feerie eher dazu tendieren, Bewunderung für die als solche ausgestellte wunderbare Illusion selbst zu erzeugen.⁴⁷ Signifikant für die folgenden Analysen scheint dabei insbeson-

41 Vgl. z. B. zur Inszenierung von zwei – allerdings beim Publikum gescheiterten – Sintflut-Stücken Moynet (1874), 166 f.

42 Vgl. dazu allgemein Schwartz (1999).

43 Vgl. hierzu Crary (1990) sowie Crary (1999).

44 Vgl. hierzu Brewster/Jacobs (1997) sowie zahlreiche Artikel von Frank Kessler zur Feerie im frühen Film, insbes. Kessler (1999) sowie Kessler (2012).

45 Vgl. dazu allgemein Castle (1988).

46 Vgl. Brusselaers/Vanhoutte (2013).

47 Man kann daraus, wie Brusselaers/Vanhoutte (2013), den Schluss ziehen, das Wunderbare der Feerie, das in ein Modell theatraler Restitution eingebettet ist, als Affirmation einer bestehenden historischen Ordnung zu verstehen, demgegenüber das Unheimlich-Phantastische der Phantasmagorie herkömmliche Formen der Geschichtsschreibung in Frage stelle und so zum

dere zu sein, dass die phantasmagorische Vergegenwärtigung häufig darauf abzielt, verstorbene Menschen aus der jüngeren Vergangenheit sichtbar zu machen, während die wunderbaren Tableaus der Feerie sich meist nicht an diese als gespenstisch empfundene Nähe zur historischen Erfahrbarkeit halten und entschieden deutlichere Brüche zwischen der Lebenswelt der Zuschauer und der dargestellten wunderbaren Welt setzen – was sich zum Beispiel darin äußert, dass das Wunderbare der Feerie über die Bühnenpräsenz von Menschen hinausreicht und in grotesken Verwandlungen beispielsweise auch Tiere, Pflanzen und Mineralien auf der Bühne erscheinen lässt. Dies macht verständlich, dass die Feerie für die spektakuläre Inszenierung der geologischen Tiefenzeit geeigneter erscheint als die Phantasmagorie – es wird sich aber im Laufe der folgenden Untersuchungen auch zeigen, dass die Vergegenwärtigung einer wunderbaren Tiefenzeit immer auch Kurzschlüsse mit anderen Formen von Geschichtlichkeit evoziert, dass also spektakuläre Feerien unter Umständen auch phantasmagorische Unheimlichkeitseffekte hervorrufen können.

Wie lange die Mode der Feerie, weit intensiver als in anderen Ländern,⁴⁸ in Frankreich andauert, zeigen zahlreiche Kindheitserinnerungen von Schriftstellern, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts oder um die Jahrhundertwende geboren sind und die Hélène Laplace-Claverie als »enfants de la féerie«, als Generation der ›Kinder der Feerie‹ bezeichnet – zu ihnen gehören insbesondere einige Autoren, die auch in dieser Studie behandelt werden, nämlich Marcel Proust, Raymond Roussel und, in signifikanter Aneignung einer Erinnerung, die er wohl größtenteils selbst nur noch vermittelt erlebt hat, auch Louis-Ferdinand Céline.⁴⁹

eigentlichen Modell des dialektischen Bildes bei Walter Benjamin werde. Allerdings stellt sich die Frage, ob Ordnungsauffirmation der Feerie nicht ihrerseits als bloße Konvention durchschaubar ist und ob die Lust an den wunderbaren Effekten in der Feerie nicht sogar einen reflektierteren Umgang mit dem illusionsstiftenden Potenzial von Medien beinhaltet als das Schauspiel der Phantasmagorie. Vgl. ausführlicher zu Benjamins »dialektischer Feerie« unten, Kap. 16.

48 Vergleichbar mit der Feerie wäre allenfalls noch das Wiener Zaubentheater (vgl. dazu Laplace-Claverie 2007, 34; sowie Kindermann 1963), dessen Popularität aber nie so groß ist wie die Begeisterung für die Feerie in Frankreich, oder das sog. *teatro de magia* in der spanischsprachigen Welt (vgl. dazu Imhof 2014), das aber ebenfalls keine so große Eigenständigkeit als Gattung erreicht zu haben scheint wie die Feerie.

49 Vgl. zu den »enfants de la féerie« Laplace-Claverie (2007), 78. Der Fall Céline ist insofern komplex, als die von Laplace-Claverie angeführten Stellen (vgl. ebd., 84f.), an denen er sich auf die Feerie als Kindheitserinnerungen beruft, der Erzählinstanz seiner Romane zugewiesen sind. Diese eignet sich im Namen der Großmutter, nach der Céline auch seinen Künstlernamen wählt, eine Erinnerung an, die vor der Geburt Ferdinand Destouches' liegt. Vgl. zu Céline als ›Kind der Feerie‹ auch unten, Kap. 11.

Doch wenn die Feerie als Gattung, wie in der Meta-Feerie *L'Ombre de Nicolet* prophezeit, tatsächlich eine derart ›despotische‹ Herrschaft über den Publikumsgeschmack zur Zeit der Julimonarchie und weit darüber hinaus ausübt, dann provoziert diese Herrschaft über das populäre Theater auch Gegenreaktionen und Versuche, die Feerie für andere, nicht im Geschmack der Massenkultur aufgehende ästhetische Zwecke zurückzugewinnen oder aber auf andere Gattungen bzw. Medien zu übertragen. Wie Hélène Laplace-Claverie⁵⁰ in ihrer Fortsetzung der Geschichte der Feerie zu Ende des 19. und im 20. Jahrhundert ausführt, wird die Auseinandersetzung um diese eminent populäre Gattung auf verschiedenste Art und Weise geführt – zum Einen beteiligen sich verschiedenste Autoren des 19. Jahrhunderts, wie etwa Banville und Gautier, aber auch Flaubert und Zola,⁵¹ daran, der Feerie auf dem Theater selbst ein zweites Leben jenseits der Massenkultur einzuhauhen. Während aber die Versuche einer literarischen Kritik der Feerie auf der Bühne zumeist am Desinteresse des Publikums und der Theaterwelt scheitern (nicht zuletzt, weil die Feerien selbst bereits ihr eigenes kritisches Potenzial entwickeln und zu Erfolgsstücken oft zahlreiche Parodien erscheinen⁵²), entfalten die Auseinandersetzungen mit der Feerie in anderen Gattungen, die sich nicht der Institution des Theaters bedienen, ungleich mehr Sprengkraft.

Diese Sprengkraft liegt zum einen auf thematischer Ebene darin, dass, wie Hélène Laplace-Claverie behauptet, das 20. Jahrhundert die *idée reçue* der Feerie des 19. Jahrhunderts zu einer nachhaltigen Umbesetzung nutzt, die der Gattung ihre kindliche Naivität austreibt und sie ganz im Gegenteil zu einer »féerie noire«⁵³, einer ›schwarzen Feerie‹ werden lässt: Dort bricht laut Laplace-Claverie Gewalt historischer wie auch sexueller Art hinter der Fassade des Wunderbaren hervor wie das psychoanalytische Reale in den Brüchen des Imaginären und des Symbolischen. In einer Feerie, die jenseits ihres ursprünglichen Verwendungskontextes zum profanatorischen ›Attraktor‹ von Katastrophen wird, läge ein erster denkbarer Ansatzpunkt für die Konjunktion von Feerie und Katastrophe. Die Frage ist dabei allerdings, ob eine ursprünglich nicht-katastrophische Gattung erst sekundär durch die Darstellung katastrophischer, dysphorischer Ereignisse auf Inhaltsebene transformiert wird oder ob das Katastrophische der Feerie nicht vielmehr

50 Vgl. zum Folgenden Laplace-Claverie (2007), v. a. Kap. 1/2, 45–89.

51 Zu Flaubert s. u., Kap. 6, zu Zolas unvollendeter, in seinen letzten Lebensjahren parallel zum Zyklus der *Trois villes* entstandenen Feerie *Violaine la chevelue* vgl. Cabanès (2003).

52 Vgl. zu diesem parodistischen Charakter der »petite féerie« grundlegend Martin (2007), 381–395.

53 Vgl. Laplace-Claverie (2007), II/1, 95–158.

von Beginn an inhärent ist – dieser Vermutung werden die folgenden Überlegungen nachgehen.

Die Inhärenz des Katastrophischen in der Feerie lässt sich allein schon deswegen vermuten, weil der Begriff der *kata-strophe* als ›Wendung‹ bzw. ›Wendung nach unten‹ begriffsgeschichtlich nicht seit jeher mit der Tragödie verbunden ist,⁵⁴ sondern ursprünglich auch auf andere Formen plötzlicher theatraler Wendungen, zum Beispiel in Komödien angewendet werden konnte.⁵⁵ Darüber hinaus kann man davon ausgehen, dass die Theatralisierung auch im bzw. nach dem 18. Jahrhundert, als sich ein nicht-theatraler Begriff von Katastrophe entwickelt, dessen Genealogie wesentlich über die erdgeschichtliche Katastrophentheorie bestimmt ist,⁵⁶ für die Figuration von Katastrophen dennoch bestimmend bleibt. Die folgenden Überlegungen beruhen auf der Grundannahme, dass sich dieser Zusammenhang besonders gut anhand der ›katastrophischen Feerie‹ zeigen lässt, deren inszenierte Natur- und Technikkatastrophen immer auch auf eine grundlegende Affinität von Katastrophe und spektakulärer Inszenierung⁵⁷ verweisen.

Anhand der Engführung der Darstellung von naturgeschichtlichen Katastrophen mit der Präsentationsform der Feerie wird deutlich werden, dass der Kurzschluss von Feerie und dargestellter Katastrophe in populärwissenschaftlicher Literatur bereits im 19. Jahrhundert sehr ausgeprägt ist. Näherhin scheint diese Verbindung von vornherein strukturell und medial in dem angelegt, was die Feerie als Theatergattung ab ca. 1830 so populär macht, nämlich in ihrer Tableaustruktur. Und gerade dieses Brüche setzende, dissoziative Potenzial kann die Feerie, so die Hypothese, die auf die folgenden Analysen vorausweist, für diejenigen Autoren, die sich von ihr eine ästhetische Erneuerung versprechen, jenseits des Theaters vielleicht sogar noch besser bzw. in reflektierterer Form entfalten als auf der Bühne selbst, nämlich in der Übertragung spektakulärer Tableaus in den narrativen Diskurs⁵⁸ – ein Beispiel für solche erzählten Tableaus, die die Geschlossenheit des Erzählens

54 Judith Kasper (2014, 7–9) erinnert daran, dass die *katastrophe* ursprünglich kein Bestandteil der aristotelischen Tragödientheorie ist und erst durch die mittelalterliche und neuzeitliche Aristoteles-Rezeption, exemplarisch in der französischen Klassik, eine Gleichsetzung zwischen Katastrophe und Tragödienschluss vorgenommen wurde.

55 Vgl. dazu Briese (2009).

56 Vgl. dazu das Kap. 3 dieser Untersuchung.

57 Vgl. zu dieser Affinität allgemein Dünne/Hindemith/Kasper (i. V.).

58 Auf die Nutzungen der Feerie im lyrischen Diskurs kann ich, wie auch auf die Frage der Feerie als Brückengattung für den Film, hier nicht näher eingehen. In erster Linie wäre hier an Rimbauds *Illuminations* zu denken, die der Ästhetik der Feerie weit mehr als nur thematische Anregungen verdanken und in denen ebenfalls Katastrophen und Apotheosen aneinander gekoppelt werden – vgl. etwa »Après le déluge«. Zu Rimbaud und anderen lyrischen Aneignungen

in Frage stellen, ist mit Raymond Roussels *Impressions d'Afrique* bereits einleitend präsentiert worden.⁵⁹

Erster erzähltheoretischer Exkurs: Erzählen im Tableau

Bei Roussel und in anderen narrativen Aneignungen der Feerie handelt es sich offensichtlich nicht einfach um den aus der Erzähltheorie wohl bekannten Wechsel von deskriptiver *scène* und für die Handlungsprogression verantwortlichem *récit*.⁶⁰ Vielmehr geht es um eine konkrete Art des narrativen Einsatzes von Tableaus, die das durch die Erzählung geleistete *emplotment*, die Motivation der Handlung, immer wieder unterbricht, ja unter Umständen sogar verunmöglicht. Damit bricht das tableauhafte Erzählen unter Umständen auch mit der ›begründenden‹ Funktion, die Erzählungen für kulturelle Ordnungen im Sinn von Albrecht Koschorke annehmen,⁶¹ indem sie die Verbindung eines imaginierten Ursprungs mit der aktuellen Situation einer Gemeinschaft herstellen. Was beim ›Erzählen im Tableau‹ an die Stelle dieser Begründungsleistung tritt, kann hier nicht auf einen einfachen Nenner gebracht werden, aber es ist anzunehmen, dass die kulturelle Leistung des tableauhaften Erzählens nicht in dem aufgeht, was Koschorke als Funktion der *scène* traditionellerweise zuweist, nämlich die punktuelle, simuliert performative Verlebendigung des Erzählzusammenhangs.⁶² Vielmehr muss man das spezifische Potenzial der Tableau-Form in der Narration wohl in einer »Szene des Erzählens«⁶³ vermuten, die sich nicht mit einer schiedlich-friedlichen »Arbeitsteilung«⁶⁴ mit dem *récit* zufriedengibt, sondern die sinnhafte Ordnung der erzählten Welt in mehrerlei Hinsicht in Frage stellt:

Dies betrifft einerseits die Zuordenbarkeit des Erzählakts zu einer einheitlichen *origo* – das, was im Allgemeinen von der Erzähltheorie als Zurücktreten der Erzählerstimme zugunsten einer neutralen Beschreibungsfunktion dargestellt wird, lässt sich grundsätzlicher auch als Infragestellung der

der Feerie von Baudelaire bis Mallarmé vgl. auch die, allerdings sehr kursorischen, Bemerkungen bei Laplace-Claverie (2007), 52–58, sowie Besnier (2001).

59 S. o., Kap. 1.

60 Vgl. dazu aus erzähltheoretischer Sicht die Unterscheidung von *mimesis* und *diegesis* bzw. *showing* und *telling* – ein Überblick über diese Diskussion findet sich bei Martínez/Scheffel (2002), 47–51.

61 Vgl. dazu im Überblick Koschorke (2007).

62 Vgl. Scullion/Solomon/Spear (1995), 71–74.

63 So Kilian (2012) in seiner Monographie zu Céline, auf die in den entsprechenden Kap. 11–14 des vierten ›Akts‹ dieser Studie noch ausführlich zurückzukommen sein wird.

64 So Koschorke (2012), 72.

einheitlichen narrativen *origo* durch ein simuliertes Vor-Augen-Stellen von Bildern⁶⁵ theatraler Tableaus verstehen, die die Kraft der ›objektiven‹ Evokation durch eine rekonstruierende Instanz in Frage stellen: Das Zeigen spektakulärer Tableaus beinhaltet vielmehr eine Dissoziation solcher Tableaus aus einem bruchlosen Wahrnehmungskontinuum zugunsten der Markierung der Inszeniertheit und Konstruiertheit dessen, was im Tableau sichtbar wird. Häufig sind die ›Szenen‹ des Erzählens seit dem 19. Jahrhundert an die Rahmung durch bestimmte optische oder inszenatorische Dispositive geknüpft;⁶⁶ sie können auch als Einfallstor für eine Technik der präsentifizierenden Überlagerung von entorteten Stimmen fungieren, mit der die traditionelle Erzähldistanz bewusst in den Zusammenbruch geführt wird, wie dies besonders deutlich die Céline'sche »Szene des Erzählens« im 20. Jahrhundert zeigt.⁶⁷

Andererseits – und dies ist für die vorliegende Studie mindestens ebenso bedeutsam – stellt das ›Erzählen im Tableau‹ eine weitere grundlegende Leistung von Narrativen in Frage, nämlich die narrative Rahmung und Sequenzbildung, die einen klar markierten Anfang in spezifischer Weise mit einem ebenso klar markierten Ende verknüpft.⁶⁸ ›Erzählen im Tableau‹ ersetzt *emplotment* mittels einer motivierten Verknüpfung von Ereignissen, die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, durch ein serielles »Erzählen im Paradigma«⁶⁹. Eine solche Serie ist zumindest prinzipiell offen und gehorcht nicht primär einer Logik der temporalen und kausalen Verknüpfung zwischen einzelnen Ereignissen, sondern ihre Elemente sind austauschbar bzw. nur auf kontingente Weise abschließbar. Da Narrative, wie die neuere Erzählforschung gezeigt hat, weit über den Entwurf fiktionaler Welten im engeren Sinn hinausreichen, um eine bestimmte Vorstellung von »sozialer Zeit« zu formen, also zum Beispiel Vergangenhheits- wie auch Zukunftsfiktionen zu entwerfen, die für eine Gesellschaft zweckdienlich sind,⁷⁰ stellt sich die Frage, wie sich ein ›Erzählen im Tableau‹ zu solchen Narrativen verhält. Dabei gilt es, das Tableau als narrative Technik der Paradigmatisierung in Verbindung zu bringen mit der epistemologischen Funktion von Tableaus

65 Vgl. zur narrativen *enargeia* ebd.

66 Für das 19. Jahrhundert hat diese Dissoziation, auf die in Kap. 5 anhand von Jules Verne noch einmal zurückzukommen sein wird, ausführlich Jonathan Crary (1990) beschrieben.

67 Vgl. dazu Kilian (2012), v. a. 39.

68 Vgl. dazu ebenfalls grundlegend Koschorke (2012), 61–66.

69 Vgl. dazu Warning (2001).

70 Vgl. dazu Koschorke (2012), 203–286, sowie, daran anschließend, in Bezug auf Katastrophen-erzählungen Horn (2014). Vom Ansatz Eva Horns wird im folgenden Kap. 2 noch ausführlicher die Rede sein.

bei der Darstellung und Systematisierung von Wissen, wie dies im nächsten Kapitel exemplarisch am Beispiel des Wissens um die Erdgeschichte dargestellt werden soll. Thesenhaft soll hier bereits eine Behauptung aufgestellt werden, die in einem zweiten Exkurs zu Katastrophen-Narrativen im nächsten Kapitel vertieft werden wird: Das ›Erzählen im Tableau‹ verweist auf ein Modell von Geschichtlichkeit, in das neben den Tableaus selbst vor allem auch die Brüche zwischen den Tableaus mit einbezogen werden.



Mit den tableauhaft nach dem Muster einer Feerie strukturierten Erzählungen, die in der Folge untersucht werden sollen, ist somit auch die Frage nach einem Modell von Geschichtlichkeit verknüpft, das sich nicht in ein Narrativ fügt, dem Anfang, Mitte und Ende im Sinn einer kontinuierlichen Entwicklung eignen, sondern eine Geschichtlichkeit, deren eigentliches Charakteristikum der Bruch oder der Sprung ist. Zwar ist die Feerie als Theatergattung zumindest auf den ersten Blick denkbar weit entfernt von einer Beschäftigung mit historischen Ereignissen der ›realen‹ Welt, an deren Stelle sie ein zeitloses Wunderbares im Kampf des Guten gegen das Böse treten lässt. Dennoch ließe sich möglicherweise in Anschluss an Maurice Samuels' Überlegungen zur Spektakularisierung von Geschichte im nachrevolutionären Frankreich⁷¹ behaupten, dass auch die Feerie, sofern sie aus dem Spektakularitätsbedürfnis der Französischen Revolution hervorgegangen ist, in all ihrer scheinbaren Naivität obsessiv um Umbrüche und Revolutionen kreist, die sich, anders als im Melodram oder im Geschichtsdrama, nicht unmittelbar auf der Geschichtebene finden, sondern sich mit ihren Brüchen zwischen einzelnen Tableaus in die Struktur der Gattung selbst eingeschrieben haben. Es wäre sicherlich zu reduktiv, die Feerie als Gattung allein auf das begründende Ereignis der Französischen Revolution zu beziehen und damit auf eine politische Erschütterung, um die die entfesselten spektakulären Tableaus mit ihren Brüchen als eine Art leerer Transgression kreisen. Allerdings lässt sich die Feerie möglicherweise gerade deswegen, weil sie sich der unmittelbaren Zeitgeschichte verweigert, als paradigmatisch für die Inszenierung einer bestimmten Struktur von Geschichtlichkeit verstehen – eine Struktur, die in dem Zusammenschluss von Katastrophe und Feerie, um den es in der Folge gehen soll, besonders deutlich hervortritt.

71 Vgl. Samuels (2004).