

**Mediale Formate:
von *Michel Strogoff*
bis *Ragnarök Online***

Kirsten von Hagen

Auge und Ohr. Zur Ästhetik und Funktion der Féerie im Kontext der Alteritätsinszenierungen in Vernes Roman *Michel Strogoff* (1876)

— ※ —

Abstract Jules Verne's adventure novel *Michel Strogoff* (1876) is not only a medium of surveying and world exploration, it also contains passages that approach the theatre genre of *féerie*, which was extremely popular in the 19th century. If the novel is already characterised by a mapping of foreign spaces and the surveying of foreign peoples who often appear exotic and form groups, of which the most prominent example is probably that of the "Gypsies," this aspect is especially evident in the *féerie* inherent in the novel, which later, however, resulted in its own form, i. e. the spectacular. The article shows the stagings of alterity in an intermedial and media comparative perspective.

Zusammenfassung Jules Vernes Abenteuerroman *Michel Strogoff* (1876) ist nicht nur ein Medium der Vermessung und Welterschließung, er enthält auch Passagen, die sich dem im 19. Jahrhundert äußerst populären Theatergenre der *Féerie* annähern. Ist bereits der Roman von einer Kartografierung fremder Räume und der Vermessung von häufig exotisch anmutenden und sich in Gruppen formierenden, fremden Völkern gekennzeichnet, wovon das wohl prominenteste Beispiel das der „Zigeuner“ ist, so ist dieser Aspekt insbesondere in der dem Roman inhärenten *Féerie*, die dann später aber auch in eine eigene Form mündete, das heißt dem Spektakulären eigen. Der Beitrag zeigt die Alteritätsinszenierungen in einer intermedialen und medienkomparatistischen Perspektive auf.

Jules Vernes Abenteuerroman *Michel Strogoff* (1876) ist nicht nur ein Medium der Vermessung und Welterschließung, er enthält auch Passagen, die sich dem im 19. Jahrhundert äußerst populären Theatergenre der *Féerie* annähern. Hélène Laplace-Claverie, die sich wohl am intensivsten mit diesem französischen Theatergenre auseinandergesetzt hat,

betont, dass es sich dabei zunächst um ein marginalisiertes Genre der Boulevards handelt, das erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch von namhaften Schriftstellern wie Jules Verne entdeckt wird und später auch Filmemacher wie Georges Méliès beeinflusste. Ein zentraler Film in diesem Kontext ist seine fantastische Reise zum Mond als poetisches Spektakel, *Le voyage dans la lune* (1902), eine Adaption des Romans *De la terre à la lune* von Jules Verne.

Was die Féerie charakterisiert, ist das Wunderbare, das hier in Szene gesetzt wird. Zauberhafte Figuren wie die Fee, die nicht notwendigerweise auftritt, haben dem Genre seinen Namen verliehen. Die hybrid organisierte Form, die ihre Anfänge im 18. Jahrhundert hat, kennt insbesondere im 19. Jahrhundert zahlreiche Ausformungen. Beliebte Sujets insbesondere der Technik-Féerie sind Reisen durch Raum und Zeit. Märchenhafte Spektakel werden von Transgression und unerwarteten Metamorphosen begleitet, die dem Bereich des Wunderbaren und Übernatürlichen zuzuordnen sind. Theatereffekte und, vor allem dann im Film eines Méliès, *special effects* begleiten diese wie die Oper multimedial angelegten Spektakel, bei denen nicht nur das Visuelle eine primordiale Rolle spielt, sondern auch Musik zum Einsatz kommt. Eine Ästhetik des Exzesses, zeitliche Sprünge und schematische Figurenzeichnungen charakterisieren die Féerie weiterhin. Dabei war es insbesondere ihre Randständigkeit im Vergleich zu etablierten Gattungen, die der Féerie als „genre mineur et populaire“ vergleichsweise große Gestaltungsfreiheiten ermöglichte.¹ Im Deutschen ist dieses typisch französische Theatergenre² am ehesten mit den Zauberstücken, im Spanischen dem *teatro de magia* vergleichbar. Die Féerie ist mithin eine Brückengattung, ein Genre zwischen den Medien, kann aber auch, wie Jörg Dünne ausführt, als Denkfigur der Moderne begriffen werden.³ Zugleich ist sie ein Genre, das besonders häufig ferne und fremde Welten sowie deren Bewohner in Szene setzt und dabei stark auf den Exotismus des 19. Jahrhunderts mit seinen stereotypen Beschreibungs- und Darstellungsmustern rekurriert.

Ist bereits der Roman von einer Kartografierung fremder Räume und der Vermessung von häufig exotisch anmutenden und sich in Gruppen formierenden, fremden Völkern gekennzeichnet, wovon das wohl

1 Monluçon: *Le second degré*, S. 10.

2 Laplace-Claverie: *Modernes féeries*, S. 34.

3 Dünne: *Die katastrophische Feerie*, S. 121.

prominenteste Beispiel das der „Zigeuner“⁴ ist, so ist dieser Aspekt insbesondere in der dem Roman inhärenten Féerie, die dann später aber auch in eine eigene Form mündete, das heißt dem Spektakulären eigen.

Die über 5500 Kilometer lange Reise von Moskau nach Irkutsk in Vernes *Michel Strogoff*, die der Kurier im Namen des Zaren unternimmt, ist auch eine Exploration Russlands und seiner Völker. Nicht zuletzt handelt es sich dabei um eine Bewegung von Inklusion und Exklusion.⁵ Dies ist insofern interessant, als diese Bewegung der Grenzziehung, der Ein- und Ausschließung, konstitutiv ist für die Darstellung der einzelnen Völker. Dabei geht der Expansionsdrang jedoch häufig mit hegemonialen Ansprüchen einher, Interkulturalität wird von einem Ungleichgewicht begleitet.⁶

Deutlich wird das an der Opposition von Okzident und Orient, Russen und Tartaren, Kulturvolk und Barbaren auch in *Michel Strogoff*. Beginnt der Roman mit einem Fest im Palais-Neuf, das mit all der Pracht des Empire aufwartet, werden dem auf der anderen Seite die Tartaren und andere nomadisierende Völker gegenübergestellt. Diese werden nicht nur immer wieder in ihrer exotischen Vielfalt geschildert, sondern auch wiederholt als Barbaren bezeichnet. So heißt es zu Beginn des XVI. Kapitels: „Les champs [...] montraient que les Tartares y avaient passé, et de ces barbares on pouvait dire ce que l'on a dit des Turcs: ‚Là où le Turc passe, l'herbe ne repousse jamais!‘“⁷ [dt.: „Die von Pferdehufen zertretenen Felder bewiesen, daß die Tartaren hier

4 Dieser Begriff ist auch im Folgenden immer in Anführungszeichen zu denken, ist damit doch vor allem die Projektionsfigur gemeint, eine sich aus Stereotypen speisende Vorstellung vom fremden Anderen, die von der Mehrheitsgesellschaft formuliert wird, mit dem Ziel der Benennung, aber häufig auch der Ausgrenzung und Marginalisierung (vgl. von Hagen: Alterität).

5 Barthes: *Nautilus*, S. 39–42.

6 Gutjahr: *Fremde*, S. 51; Barthes begreift auch Vernes genaue Ort- und Zeitangaben als Gesten der Aneignung der Welt (Barthes: *Nautilus*, S. 40).

7 Verne: *Voyages*, S. 433. In demselben Kapitel hat der Kurier die Gelegenheit, die feindlichen Heere genauer zu betrachten. Dies geschieht unter Rekurs auf distinktive ethnische Merkmale. Auffallend ist, dass die Männer hier im gleichen Atemzug wie die Pferde nach ähnlichen Merkmalen klassifiziert werden: „Il se composait de cavaliers usbecks, race dominante en Tartarie, que leur type rapproche sensiblement des Mongols. Ces hommes, bien constitués, d'une taille au-dessus de la moyenne, aux traits rudes et sauvages, étaient coiffés du ‚talpak‘ [...]. Les chevaux, qui passaient en toute liberté sur la lisière du taillis, étaient de race usbèque, comme ceux qui les montaient“ (Verne: *Voyages*, S. 440). [dt.: „Sie bestand aus usbeckischen Soldaten, einer in der Tartarei vorherrschenden Race, deren Typus auf ihre Verwandtschaft mit den Mongolen hinweist. Diese wohlgebauten, alle über mittelgroßen Männer mit rohem, wildem Gesichtsausdrucke trugen auf dem Kopfe einen

vorüber gekommen waren, und auf diese Barbaren passen auch die zuerst auf die Türken angewendeten Worte: „Auf dem Boden, den der Türke betrat, wächst kein Grashalm wieder!“^{8]}

Die symmetrische Anordnung des Romans – der Weg von Moskau nach Irkutsk – legt zugleich die wesentliche Handlungsachse fest und zeigt sich auch auf der Ebene der Figurenkonstellation. Den Guten, hier verkörpert vor allem durch Michel Strogoff, dem Kurier des Zaren, und Nadia, die nach dem Verlust seines Augenlichts seine Führerin wird, stehen auf der anderen Seite der Verräter Ogareff und dessen wichtigste Helferin, die „Zigeunerin“ Sangarre, gegenüber;⁹ der Okzident mit dem Herrschaftsanspruch des Vaters, des Zaren, auf der einen Seite, der Orient mit seiner Implikation von Unordnung auf der anderen. Die Frage nach der Informationsübermittlung spielt auch eine zentrale Rolle im Roman. Auf der Histoire-Ebene wird nach dem Durchschneiden der telegrafischen Verbindung von Moskau nach Irkutsk ein Kurier gesucht, der anstelle der Drähte die Botschaft übermittelt und den Bruder des Zaren vor dem Verräter Ogareff warnt. Michel Strogoff, der Kurier des Zaren, muss mit-hin nicht nur ebenso zuverlässig die Botschaft übermitteln wie der Draht und so selbst zum „homme de fer“ werden, sondern auch schneller am Ziel sein als der Verräter.¹⁰ Auf dem Weg hat er aber nicht nur natürliche Hindernisse zu überwinden, die sich dem Kurier durch geografische Besonderheiten der Strecke, Unwetter, angreifende Bären und Wölfe in den Weg stellen, sondern muss sich auch wiederholt den Angriffen der feindlichen Horden, der Barbaren, wie sie des Öfteren im Text genannt werden, widersetzen. Anführer der Tartaren sind vor allem Féofar-Khan

„Talpak‘ [...] Die in voller Freiheit am Saume des Gehölzes grasenden Pferde waren von usbeckischer Race, ebenso wie ihre Reiter“ (Verne: Courier, S. 190 f.).

8 Verne: Courier, S. 186.

9 Auch die Figurenkonstellation steht demzufolge im Dienst der Inklusions- und Exklusionsbewegung des Romans. Barthes zufolge gehe es Verne darum, das Innere durch sein Gegenteil zu bestimmen (Barthes: Nautilus, S. 41). In diesem konkreten Fall würde das bedeuten, dass Sangarre hier Nadja antagonistisch zugeordnet ist, wie Ogareff Strogoff.

10 Gleich zu Beginn ist die hyperbolische, personifizierte Darstellung der Technik am Ende des zweiten Kapitels zu nennen: „Le seul agent qui ne craint ni le froid ni le chaud, celui que ni les rigueurs de l’hiver ni les chaleurs de l’été ne peuvent arrêter, qui vole avec la rapidité de la foudre, le courant électrique, ne pouvait plus se propager à travers la steppe“ (Verne: Voyages, S. 283). [dt.: „Der einzige Kundschafter, der weder die Kälte noch die Hitze fürchtet, weder die Rauhmigkeit des Winters, noch die verdorrnde Gluth des Sommers, und der dahin fliegt mit der rasenden Schnelligkeit des Blitzes, der elektrishe Funke, konnte nicht mehr durch die Steppen laufen“ (Verne: Courier, S. 27)].

und dessen General, der abtrünnige Russe halbmongolischer Abstammung Ivan Ogareff, mit seiner Helferin, der „Zigeunerin“ Sangarre.

Wiederholt ist in der kritischen Literatur auf die Bedeutung des Sehens in diesem Text hingewiesen worden. Sehen ist hier zu verstehen als Schaulust und gleichzeitig als Mittel zum Wissen: voir-savoir.¹¹ In *Michel Strogoff* wird aber zugleich immer wieder auch das Verbot des Sehens thematisiert. Zu viel Sehen wird als Transgression verstanden. Gleich zu Beginn wird dem Kurier bedeutet, er dürfe unter keinen Umständen seine Mutter Marfa sehen, um seine Identität nicht zu verraten und seine Mission nicht zu gefährden. Genau dies ist es jedoch, was ihm zum Verhängnis wird: seine Mutterliebe. Gleichzeitig bedeutet Sehen Macht. Wer mehr sieht als der Andere, wer zum heimlichen Beobachter wird, der wird auch zum Mitwisser, zum Spion, wie es mehrfach im Text heißt. Wird einerseits der Kurier als Spion bestraft, so ist es andererseits vor allem die „Zigeunerin“ Sangarre, die sieht und die so auch das Geheimnis des zaristischen Kuriers, der hier inkognito reist, lüftet. Gleichzeitig – und das ist die Ironie des Textes – ermöglicht Sehen hier nicht ein Verständnis des Anderen, ein Erkennen des Anderen, sondern verhindert es im Gegenteil, es ist ein Mittel, den Anderen zu vermessen und in seiner Differenz festzuschreiben. Denn Sehen wird hier immer auch verstanden als Sehen der Differenz des Anderen. In dem Kontext ist auch die kritische Anmerkung Friedrich Wolfzettels zu sehen, die wissenschaftliche Reise bereite die koloniale Unterwerfung vor.¹²

Zentral wird dies in der Szene der Blendung, dem dramatischen Höhepunkt des Romans mit seinem ihm inhärenten Spektakelcharakter: Zahlreich sind die Allusionen an die Welt des Spektakels. Schon der Auftakt ist ein dramatischer. Zu nennen wären hier die Visualisierung von Momentaufnahmen, die Aufteilung der Handlung in Einzelszenen, der Vorrang des Dialogs, die allmähliche Steigerung der Handlung bis zum Höhepunkt und zur Peripetie, die Vorliebe für plötzliche und spektakuläre Wendungen sowie die Rolle des Zufalls, der hier in Verbindung mit der göttlichen Vorsehung an den *deus ex machina* des Theaters erinnert. In dieser Szene kommt es zur entscheidenden Begegnung mit dem Fremden, die hier gemäß der Vorliebe des Theaters der Zeit als exotistisch anmutendes Spektakel präsentiert wird.¹³

11 Wolfzettel: Verne, S. 41.

12 Ebd., S. 42.

13 Gutjahr: Fremde, S. 50.

Das Dekor ist das Lager der Tartaren. Die performative Rahmung verweist so auf den Anfang, die offizielle Festkultur im Palais-Neuf, dem nun spiegelverkehrt die Welt der Tartaren zugeordnet wird. Auffallend ist auch hier die theaterähnliche Präsentation der Szenerie im Lager, wie aus einem Märchen aus *Tausendundeine Nacht*, ein Fest der Sinne, Schaulust und Exotik:

Le camp de Féofar présentait un spectacle superbe. De nombreuses tentes, faites de peaux, de feutre ou d'étoffes de soie, chatoyaient aux rayons du soleil. Les hautes houppes, qui empanachaient leur pointe conique, se balançaient au milieu de fanions, de guidons et d'étendards multicolores. De ces tentes, les plus riches appartenaient aux seides et aux khodjas, qui sont les premiers personnages du khanat. Un pavillon spécial, orné d'une queue de cheval, dont la hampe s'élançait d'une gerbe de bâtons rouges et blancs, artistement entrelacés, indiquait le haut rang de ces chefs tartares.¹⁴

[dt.: Feofar's Feldlager bot einen prächtigen Anblick. Zahllose Zelte aus Thierfellen, Filz oder Seidenstoffen schillerten in den Strahlen der Sonne. Lange, reiche Troddeln auf ihren schlank zulaufenden Spitzen wiegten sich zwischen buntfarbigen Fahnen, Standarten und Feldzeichen hin und her. Die am reichsten ausgestatteten Zelte gehörten den Seids und den Khodjas, den vornehmsten Männern des Khanates, an. Eine besondere Flagge, mit einem Pferdeschweif als Schmuck, deren Lanzenschaft sich aus einem kunstvoll geordneten Bündel rother und weißer Stäbe erhob, bezeichnete den hohen Rang dieser Tartarenhäuptlinge.¹⁵]

Es folgt eine genaue Aufzählung der einzelnen feindlichen Völker des Tartarenheeres, die anhand ethnischer Kategorien genau klassifiziert werden.¹⁶ Der Gedanke des Spektakels und der Schaulust wird später erneut vorherrschend, wenn es darum geht, die Bestrafung des Boten zu inszenieren. Erneut ist es die Wildheit und Grausamkeit der Barbaren, die Dichotomie Natur versus Kultur, mit der hier argumentiert wird und die korrespondiert mit dem Eroberungsgedanken des Zeitalters. Erneut wird hier, wie zu Beginn, Sehen auch als Transgression inszeniert. So

14 Verne: *Voyages*, S. 460.

15 Verne: *Courier*, S. 214f.

16 Verne: *Voyages*, S. 460f.

darf Michel Strogoff seine Mutter nicht anblicken. Als er seiner Mutter im Lager der Tartaren ansichtig wird, ist er nicht länger Herr seiner selbst, er bedeckt seine Augen mit seinen Händen, um sich und sie nicht zu verraten.¹⁷ Doch, so heißt es weiter im Text, die Szene blieb nicht unbeobachtet. So schnell sie vorüberging, so kaum merklich, hat es doch eine gegeben, die sie wahrgenommen hat: Sangarre, die Spionin Ogareffs („l’espionne d’Ivan Ogareff“¹⁸). Sie hat nicht etwa den Kurier selbst erkannt, sondern das Leuchten der Augen Marfas, das diese verraten hat. Denn Letztere hat, anders als der Sohn, ihre Augen nicht bedeckt und wurde so das Opfer der Spionin, die ihr raubtiergleich mit ihren Augen gefolgt war: „La tsigane était là, à quelques pas, sur la berge, épiant comme toujours la vieille Sibérienne.“¹⁹ [dt.: „Auch die Zigeunerin befand sich nämlich am Ufer, wo sie wie immer die alte Sibirerin [...] argwöhnisch überwachte.“²⁰] Sangarre wird zur treibenden Kraft in dem grausamen Schauspiel, das die Anfangsszene konterkariert. Sie nähert sich Marfa Strogoff und führt sie dem Verräter zu. Alle Gefangenen, so will es das Urteil des Verräters, sollen vor den Augen der Mutter passieren. So viele Männer, so viel Schläge mit der Knute, wenn sie den Sohn nicht benennt.²¹ Und die Rechnung geht auf, kann der Sohn doch das grausige Spiel nicht länger ertragen (von „horrible scène“ ist die Rede). Er entwindet dem Tartaren die Knute und schlägt damit dem Verräter ins Gesicht.²² Dies ist nicht zuletzt ein Akt der Transgression. Strogoff verlässt die Grenzen seiner Rolle als Überbringer der Botschaft, die ihm der Zar gesetzt hat. Er übertritt das Gesetz des Vaters, um die Mutter zu retten.²³ Diesem Akt des Zahn um Zahn, mit dem Strogoff die ihm vorgeschriebene Rolle des neutralen Boten verlässt, folgt ein noch weit düstereres Spektakel. Die Hinweise auf das Theater sind in diesem Kontext vielfältig, so wird auch Alcide Jolivet, einer der beiden Journalisten, als „spectateur“²⁴ [dt.: „Zuschauer“²⁵] bezeichnet. In Tomsk

17 Ebd., S. 492 ff.

18 Ebd., S. 494.

19 Ebd.

20 Verne: *Courier*, S. 250.

21 Verne: *Voyages*, S. 498.

22 Ebd., S. 500.

23 Serres verweist in diesem Kontext denn auch zu Recht auf den Ödipus-Mythos, der dieser Szene zugrunde liegt. Serres: *Jouvences*, S. 43.

24 Verne: *Voyages*, S. 500.

25 Verne: *Courier*, S. 258.

soll der Emir sein rauschendes Fest abhalten – der Bezug zur Eröffnung des Romans ist augenfällig – und das grausame Urteil gegen Strogoff verkünden. Anders als das Fest des Zaren in Moskau wird hier ein Freilufttheater beschrieben, das sich aus exotistischen Vorstellungen speist:

Le théâtre choisi pour cette cérémonie, réglée suivant le goût asiatique, était un vaste plateau situé sur une portion de la colline qui domine d'une centaine de pieds le cours du Tom. [...] A la gauche du plateau, une sorte d'éblouissant décor représentant un palais d'une architecture bizarre – quelque spécimen sans doute de ces monuments boukhariens, semi-mauresques, semi-tartares – avait été provisoirement élevé sur de larges terrasses.²⁶

[dt.: Der für diese nach asiatischem Geschmacke vorbereiteten Belustigungen ausgewählte Platz nahm eine geräumige Ebene auf einem Theile des Hügels ein, der sich etwa hundert Fuß hoch über den Tom erhebt. [...] An der linken Seite des Festplatzes hatte man auf einer breiten Terrasse provisorisch eine blendende Decoration, die Nachahmung eines wunderlichen Palastes – wahrscheinlich eine Probe der bukharischen, halb maurischen, halb tartarischen Baudenkmäler, – in bizarrstem Style errichtet.²⁷]

Angereichert wird die prächtige Kulisse durch die Frauen des Harems sowie die ehemaligen Sklaven. Der Theatermode mit ihren exotischen Sujets der Zeit folgend, werden in ekphrastischer Manier nicht nur die Szenerie, sondern auch die farbenprächtigen Kostüme der zentralen Personen beschrieben, wobei nicht nur versucht wird einen optischen, sondern auch einen akustischen Eindruck der Szenerie zu vermitteln:

Toutes étaient vêtues avec un luxe extrême. D'élégantes pelisses, dont les manches relevées en arrière se rattachaient à la façon du pouf européen, laissaient voir leur bras nus, chargés de bracelets réunis par des chaînes de pierres précieuses, et leurs petites mains, dont les doigts étaient teints aux ongles du suc du ,henneh'. Au moindre mouvement de ces pelisses, les unes en étoffes de soie, comparables pour la finesse à des toiles d'araignée, les autres

26 Verne: Voyages, S. 504.

27 Verne: Courier, S. 261.

faites d'un souple ‚aladja‘ [...] il se produisait ce frou-frou si agréable aux oreilles des Orientaux.²⁸

[dt.: Alle erschienen in der prächtigsten Kleidung. Reizende Oberkleider, deren weite Aermel auf der Rückseite aufgeschlagen, eine eigenthümliche Faltenordnung zeigten, ließen ihre entblößten Arme sehen, deren kostbare Bracelets durch Ketten von Edelsteinen verbunden erschienen, und ihre kleinen Hände, an denen die Fingernägel mit dem Saft der ‚Henneh‘ gefärbt waren. Bei der geringsten Bewegung dieser Kleider, welche zum Theil aus Seide, so fein wie die Fäden des Spinnengewebes, zum Theil aus wundervoll weichem ‚Aladja‘ [...] bestanden, ließ sich jenes vornehme Rascheln hören, das den Ohren der Orientalen so lieblich klingt.²⁹]

Der ganze Pomp des Orients, die Schönheit der fremdländischen Frauen, die hier den exotistischen Vorstellungen gemäß in ihrer ganzen zugleich anziehenden wie beängstigenden Ausstrahlung des Anderen geschildert werden, ruft selbst in den beiden neutralen Beobachtern, den Journalisten Blount und Jolivet, Bewunderung hervor. Doch beide wissen, dass dies nur der Auftakt ist. Der Franzose Jolivet kommentiert ironisch in der Theatermetaphorik der kultivierten Europäer: „Tout cela, ce n'est qu'un lever de rideau, et il eût été le meilleur goût de n'arriver que pour le ballet.“³⁰ [dt.: „Das ist alles nur ein Vorspiel und es wäre besser gewesen, erst zum Ballet zu kommen.“³¹] Wie in der Oper zieht er sein Lorgnon aus dem Etui, um wie ein Opernkennner der Zeremonie beizuwohnen. Durch diesen Kunstgriff wird auch der Leser zum Zuschauer, der das Geschehen mit den Augen der beiden Beobachter verfolgt.³² Und mit den Augen Marfas, die eine „terrible scène“ antizipiert.³³ Ängstlich erwartet sie das Urteil der Barbaren, das hier ebenfalls einer besonderen Zeremonie und Inszenierung folgt: Auf eine Geste des Emirs beugt sich die Masse. Mit einer Aufforderung der Hand lässt er sich den Koran bringen und wählt

28 Verne: Voyages, S. 505.

29 Verne: Courier, S. 261 f.

30 Verne: Voyages, S. 509.

31 Verne: Courier, S. 266.

32 Das theatralische Moment wird in dieser Zweiteilung in Akteure und Zuschauer noch einmal offenkundig (vgl. Wolfzettel: Verne, S. 10).

33 Verne: Voyages, S. 510.

eine Stelle aus. Gottes Wille oder grausam inszenierter Zufall – diese Frage wird hier erneut mit der Dichotomie Orient-Okzident erörtert. Erneut geht es um Sehen und Transgression, um Augenlust und -verlust: „Et il ne verra plus les choses de la terre.“ – ‚Espion russe‘, dit Féofar-Khan, ‚tu es venu pour voir ce qui se passe au camp tartare! Regarde donc de tous tes yeux, regarde!“³⁴ [dt.: „Und er wird die Dinge der Erde nicht mehr sehen.“ ‚Spion der Russen‘, sagte der Emir, ‚Du bist hierher gekommen, zu sehen, was im Tartarenlager vorgeht; nun sieh mit allen Deinen Augen, sieh’ Dich um!“³⁵]. Er wird die Dinge der Erde nicht mehr erblicken können, so das gleichzeitig chiffrierte und doch nicht misszuverstehende Verdikt des orientalischen Herrschers. Das Schauspiel der Blendung selbst ist typisch für die Oper und das Theater der Zeit und ist intrikat mit der Frage nach der Inszenierung der „Zigeuner“ im Text verknüpft. In Vernes Romanen feiert der exotistische Aspekt, der in der ernsthaften Reiseliteratur der Zeit zu Grabe getragen wurde, in einem halb volkstümlichen, halb mondänen Bereich fröhliche Auferstehung und trägt so, wie Wolfzettel deutlich macht, noch einmal zur Befriedigung der Schaulust bei: Die Welt als fantastisches Schauspiel, als Projektionsraum romantisch geprägter Vorstellungen und technokratischer Elemente lässt Verne zum Autor der Moderne avancieren.³⁶ Der Text reflektiert dies zugleich durch die beiden zentralen Zuschauerfiguren, die Journalisten Jolivet und Blount: „Voilà le ballet“, dit Alcide Jolivet à Harry Blount, ‚mais, contrairement à tous les usages, ces barbares le donnent avant le drame!“³⁷ [dt.: „Da kommt ja das Ballet“, sagte Alcide Jolivet zu Harry Blount, ‚diese Barbaren führen es aber entgegen unserer Sitte vor dem Drama auf, statt nachher.“³⁸] Wie zu Beginn im Palais-Neuf sind auch hier Tänze integraler Bestandteil der Mise-en-Scène, der Zurschaustellung höfischer Macht. Waren es jedoch im Palast des Zaren Tänze des zivilisierten Europas, so sind es nun die wilden, ausschweifenden Tänze der sogenannten Barbaren, die den Rahmen für die Schaulust des Emirs und der anderen Zuschauer abstecken. Persische Schleiertänzerinnen bilden die prächtige Kulisse für das folgende Drama, das in dem Hinweis auf die Schleier bereits antizipiert zu werden scheint.³⁹ Wie der Schleier

34 Ebd., S. 513.

35 Verne: *Courier*, S. 269.

36 Vgl. Wolfzettel: Verne, S. 12ff.

37 Verne: *Voyages*, S. 513.

38 Verne: *Courier*, S. 270.

39 Verne: *Voyages*, S. 514f.

das Licht der Augen vorübergehend zum Erlöschen bringt, so wird auch der heiße Stahl dem Kurier vorübergehend die Augenkraft nehmen. Die Inszenierung präfiguriert die Blendung, die Bestrafung wird zum integralen Bestandteil des Spektakels. Erneut geht es um Blicktheater, Schaulust und Transgression. Dies wird deutlich, wenn Sangarre im folgenden Paragraf als „mime“, als Nachahmungskünstlerin, in diesem Kreis von „Zigeuner“-Tänzerinnen genannt wird, die hier ein Potpourri all der Tänze präsentieren, die sie während ihres Vagabundenlebens kennengelernt haben. Eine Amalgamierung und Hybridisierung bekannter Tänze vollführend, avancieren die „Zigeunerinnen“ damit aber zugleich selbstreflexiv zum Inbegriff des Künstlers selbst und dessen Ingeniösität.⁴⁰ Gleich ein ganzer Goldregen geht auf die Truppe nieder, was sich lesen lässt als Kommentar der Kommerzialisierung des Theaters am Ausgang des 19. Jahrhunderts. Zum vierten Mal fordert der Emir den Kurier auf: „Regarde de tous tes yeux, regarde!“⁴¹ („Sieh’ mit allen Deinen Augen, sieh’ Dich um!“⁴²) Auch die Musik wird hier im Sinne der Orientmode inszeniert: „Les instruments de l’orchestre tartare se déchaînent dans une harmonie plus sauvage.“⁴³ [dt.: „Alle musikalischen Instrumente des tartarischen Orchesters vereinigten sich zu wilderen Harmonien.“⁴⁴] Obwohl die Tänze der Tartaren, die darauf folgen, mit der Festkultur der Altvorderen verglichen werden, sorgt doch die orientalische Bizarrie der Tänze, das kaleidoskopartige Glitzern der Vielfalt an Farben und Formen dafür, dass selbst routinierte Operngänger, die an die „mise en scène moderne“ gewöhnt sind, wie der Pariser Journalist Jolivet, sich dem Reiz der Inszenierung nicht entziehen können. Nur der eigentlichen Blendung, die ebenfalls wie ein grausames Spektakel der fremden Völker inszeniert wird, wohnen die kultivierten Journalisten nicht mehr bei: „Perte de la vue, plus terrible peut-être que la perte de la vie!“⁴⁵ [dt.: „Ist der Verlust des Gesichts vielleicht nicht noch schrecklicher als der des Lebens?“⁴⁶]

Bei der Popularität des Romans verwundert es nicht, dass Verne ihn schon bald gemeinsam mit Adolphe d’Ennery auch für die Bühne

40 Ebd., S. 515f.

41 Ebd., S. 516.

42 Verne: *Courier*, S. 275.

43 Verne: *Voyages*, S. 518.

44 Verne: *Courier*, S. 275.

45 Verne: *Voyages*, S. 519.

46 Verne: *Courier*, S. 277.

adaptierte⁴⁷ – in einer Féerie, die ganz der Schaulust und dem Gedanken des Spektakels verpflichtet war und die am 17. November 1880 im Châtelet uraufgeführt wurde: mit Orchesterbegleitung, zwei großen Balletteinlagen und vier Höhepunkten, nämlich Fackelzug, Kriegsschlacht, Fest der Tartaren und einem beweglichen Panorama im vierten Akt. Das primäre Ziel war es zu unterhalten; der instruktive, gelehrsame Teil des Romans trat dahinter trotz großer Nähe auf der Handlungsebene zurück: „La pièce cherche à dépayser le spectateur, à l'éblouir, mais aucunement à l'instruire: la Russie qu'elle représente est une Russie en tous points conforme à l'imagerie populaire.“⁴⁸ [dt.: „Das Stück versucht dem Zuschauer ein Gefühl der Fremdheit zu geben, ihn zu bezaubern, aber überhaupt nicht, ihn zu instruieren: Das Russland, das es repräsentiert, ist ein Russland, das in allen Punkten dem gängigen Bild entspricht.“] Selbst die strengsten Theaterkritiker der Zeit waren sich einig, selten „un spectacle plus saisissant“ gesehen zu haben,⁴⁹ wo der Romancier und der Theatermacher ganze Arbeit leisten.⁵⁰ Noël und Stoullig sprachen gar von einer großen „machine à spectacle“, in der vor allem die Dekorateure und Regisseure gefragt seien.⁵¹ Was folgte, war schließlich eine ganze Reihe filmischer Adaptionen, in denen das exotistische Element und der Gedanke der Schaulust zumeist unhinterfragt inszeniert und so weiter tradiert wurden – ohne das für Verne so typische Stilmittel der ironischen Brechung durch die Etablierung der Zuschauer im Stück selbst: „Si blasé que dût être un journaliste parisien sur ces effets que la mise en scène moderne a porté loin, Alcide Jolivet ne put retenir un léger mouvement de tête qui [...] eût voulu dire: ‚Pas

47 Bereits vor dieser Adaption gab es einige Theatralisierungen des Romans im Ausland, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann. Zu nennen wäre hier die hispanische Zarzuela-Version von Emilio Arriety y Corera und der Librettisten Enrique Pérez Escrich und Luis Mariano de Larra, die am 15. März 1879 unter dem Titel *La guerra santa* im Teatro de la Zarzuela in Madrid uraufgeführt wurde. Eine deutsche Theaterfassung (*Der Kurier des Zaren*) wurde 1879 in Wien präsentiert. Weitere Dramatisierungen wurden u. a. in Schweden und Dänemark realisiert (vgl. Bilodeau: Introduction, S. XXIV f.).

48 Bilodeau: Introduction, S. XXXI.

49 Darours: Beaux-arts, S. 378; Sarcey: Chronique, S. 2.

50 Wolff: Chronique, S. 3.

51 Noël/Stoullig: Annales, S. 537. Hiermit ist das Problem präzise benannt: Da die Aufführung schwer zu rekonstruieren ist und nur der Text vorliegt, werde ich mich auf einige zentrale Angaben zum Stück und zur Inszenierung der „Zigeunerin“ auf der Bühne beschränken.

mal! pas mal!“⁵² [dt.: „So satt ein Pariser Journalist auch gegenüber derartigen Vorstellungen sein mag, in denen es die moderne Bühnentechnik ja so weit gebracht hat, so konnte Alcide Jolivet doch eine leichte Bewegung mit dem Kopfe nicht unterlassen, die [...] etwa: ‚Nicht übel, nicht übel!‘ bedeutet hätte.“⁵³]

Die hierdurch fehlende Rahmung verstärkte die stereotype Darstellung des Fremden, die nurmehr ohne ironische Brechung weiter tradiert wurde. Deutlich wird dies unter anderem in der in Deutschland äußerst populären mehrteiligen TV-Adaption *Michel Strogoff* (*Der Kurier des Zaren*, F/D/Ö 1976), die mit sehr großem Erfolg auch im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde und in der vor allem die „Zigeunerin“ Sangarre entsprechend folkloristischer Vorstellungen als fremd markiert wird.

Die Stereotypisierung des Anderen, die im Roman selbst mittels performativer Rahmungen – etwa durch die implementierten Zuschauer – teils subvertiert wird, erfährt in den Adaptionen für das Theater und den Film eine deutliche Verstärkung im Sinne einer leichteren visuellen Dekodierbarkeit. Sind die Féerie-Adaptionen noch durch eine Ästhetik des Spektakels und Exzesses gekennzeichnet, werden insbesondere in den filmischen Repräsentationen die Darstellungen des Fremden gemäß gängiger Inklusions- und Exklusionsmechanismen festgeschrieben.

Filme

Michel Strogoff – *Der Kurier des Zaren*, Regie: Jean Pierre Decourt, F/D/Ö 1976.

Le voyage dans la lune, Regie: Georges Méliès, F 1902.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: *Nautilus und Trunkenes Schiff*, in: ders. (Hg.): *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964, S. 39–42.

Bilodeau, Louis: *Introduction*, in: ders. (Hg.): *Jules Verne / Adolphe d’Ennery, Michel Strogoff. Pièce en cinq actes et seize tableaux*, Exeter 1994, S. VII–LIX.

52 Verne: *Voyages*, S. 518.

53 Verne: *Courier*, S. 276.

Kirsten von Hagen

- Darcours, Charles: Beaux-arts et théâtres, in: *Le Journal illustré* 48 (1880), S. 378.
- Dünne, Jörg: *Die katastrophische Feerie. Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur*, Konstanz 2016.
- Gutjahr, Ortrud: *Fremde als literarische Inszenierung*, in: dies. (Hg.): *Fremde*, Würzburg 2002, S. 47–68.
- Hagen, Kirsten von: *Inszenierte Alterität: Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*, München 2009.
- Laplace-Claverie, Hélène: *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle, entre réenchantement et désenchantement*, Paris 2007.
- Monluçon, Anne-Marie: *Le second degré entendu comme réflexivité dans quelques contes d'Europe centrale et orientale. Second Degree as Reflexivity in Selected Central and Eastern Europe Folktales*, in: *ILCEA* 21 (2015).
- Noël, Édouard/Stoullig, Edmond: *Les Annales du théâtre et de la musique* (1880), Paris 1881.
- Sarcey, Francisque: *Chronique théâtrale*, *Le Temps*, 22. 11. 1880.
- Serres, Michel: *Jouvence sur Jules Verne*, Paris 1974.
- Verne, Jules: *Voyages extraordinaires. Michel Strogoff et autres romans*, Paris 2017.
- Verne, Jules: *Der Courier des Czar (Michael Strogoff): Von Moskau nach Irkutsk*, Wien 1877.
- Wolff, Albert: *Chronique théâtrale*, *L'Événement*, 19. 11. 1880.
- Wolfzettel, Friedrich: *Jules Verne*, München 1988.