

Hans Günther

## DREIMAL OPER IM ROMAN – ROUSSEAU, TOLSTOJ, FLAUBERT

Natašas Opernbesuch aus Tolstoj's *Krieg und Frieden* ist allen Slavisten wohl bekannt, nicht zuletzt deshalb, weil Viktor Šklovskij ausführlich aus dem Kapitel als Beispiel für eine verfremdende Darstellung zitiert.<sup>1</sup> Kaum bekannt dagegen dürfte sein, dass sich in Rousseaus Briefroman *Julie oder Die Neue Héloïse* (1761) die Beschreibung einer Pariser Opernaufführung findet, die nach meiner Ansicht einen Prätext zu Tolstoj's Kapitel aus *Krieg und Frieden* darstellt. Nach eigenen Angaben hat Tolstoj den französischen Philosophen ausführlich gelesen und sich von seinen Ideen anregen lassen. Tolstoj beginnt sein Opernkapitel mit den Worten:

In der Mitte der Bühne waren glatte Bretter, an den Seiten standen bemalte Pappkartons, die Bäume darstellten, im Hintergrund war eine Leinwand auf Bretter aufgespannt. In der Mitte der Bühne saßen Mädchen in roten Miedern und weißen Röcken. Eine, die sehr dick war und ein weißes Seidenkleid anhatte, saß abseits auf einem niedrigen Bänkchen, an das hinten ein grüner Pappkarton angeklebt war.

Im zweiten Akt waren Pappkartons, die Grabmonumente darstellten, und da war ein Loch in der Leinwand, das den Mond darstellte [...].<sup>2</sup>

На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображающие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо, на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. (Tolstoj 1962, 5, 360)

Во втором акте были картоны, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну [...]. (Tolstoj 1962, 5, 363)<sup>3</sup>

Bei Rousseau liest sich die entsprechende Beschreibung so:

<sup>1</sup> Šklovskij verwendet den Begriff Verfremdung in unterschiedlicher Hinsicht. In diesem Fall geht es nicht um ein neues Sehen der Dinge „an sich“, sondern um eine Form der Zerstörung von Illusion, der Kritik an der Institution Oper. Vgl. dazu neuerdings auch Martin 2011, 166.

<sup>2</sup> Die Übersetzung der Texte von Tolstoj stammt von mir – H. G.

<sup>3</sup> Die Zitate aus Tolstoj sind, wenn nicht anders vermerkt, unter Angabe des Bandes der Ausgabe Tolstoj 1960-65 entnommen.

Stellen sie sich einen Raum vor, fünfzehn Fuß breit und entsprechend lang; dieser Raum ist die Bühne. Auf beiden Seiten stellt man in Abständen Wandschirme auf, auf denen die Gegenstände, die der Schauplatz abbilden soll, ziemlich grob gemalt sind. Den Hintergrund bildet ein großer Vorhang, mit denselben Bildern bemalt und fast immer durchlöchert und zerrissen, was, jeweils dem Schauplatz entsprechend, Abgründe der Erde oder Öffnungen des Himmels darstellt. Jeder, der hinter die Bühne geht und den Vorhang berührt, erregt, indem er ihn erschüttert, eine Art Erdbeben, das sehr lustig anzusehen ist. Der Himmel wird durch blaue Lumpen dargestellt, die an Stricken oder Stangen, wie auf dem Trockenplatz einer Wäscherin, aufgehängt sind. Die Sonne – man erblickt sie zuweilen – ist ein Licht in einer Laterne. Die Wagen der Götter und Göttinnen bestehen aus einem aus vier Brettern gefügten Rahmen [...]; vorn herab hängt ein großes Stück flüchtig bemalter Leinwand, die diesem prächtigen Fuhrwerk als Wolke dient. (Rousseau 1988, 291)

Figurez-vous une gaine large d'une quinzaine de pieds, et longue à proportion; cette gaine es le théâtre. Aux deux côtés, on place par intervalles des feuilles de paravent, sur lesquelles sont grossièrement peints les objets que la scene doit représenter. Le fond est un grand rideau peint de même, et presque toujours percé ou déchiré, ce qui représente des gouffres dans la terre ou des trous dans le Ciel, selon la perspective. Chaque personne qui passe derriere le théâtre et touche le rideau, produit en l'ébranlant une sorte de tremblement de terre assés plaisant à voir. Le Ciel est représenté par certaines genuilles bleuâtres, suspendues à des bâtons ou à des cordes, comme l'étandage d'une blanchisseuse. Le soleil, car on l'y voit quelquefois, est un flambeau dans une lanterne. Les chars des Dieux et des Déesses sont composés de quatres solives encadrées [...], et sur le devant pend un morceau de grosse toile barbouillé, qui sert de nuage à ce magnifique char. (Rousseau 1964, 2, 283)

Auch Rousseau also ein Meister der Verfremdung. Beide Autoren gehen im Prinzip auf dieselbe Weise vor, indem sie die Kulissen nicht als ästhetische Zeichen auffassen, sondern in ihrer puren Stofflichkeit beschreiben. Außerhalb der konventionellen Funktion tritt ihre krude Materialität in den Vordergrund, wodurch jegliche Illusion zerstört und Distanz geschaffen wird. Nah sind sich beide Autoren auch in der Zielsetzung der verfremdenden Verfahren, deren Entblößung der Bloßstellung einer als miserabel empfundenen Operaufführung dient.

Rousseaus Zuschauer beschreibt bis ins technische Detail die stümperhaft gemachten Kulissen und Requisiten sowie die Opernmaschinen, die billige Effekte wie Donner und Blitz produzieren. Er amüsiert sich darüber, welche erstaunliche Menge von Maschinen dazu gebraucht wird, um „mit großer Mühe kleine Dinge“ zu vollbringen (Rousseau 1988, 292). Sein Spott richtet sich gegen die chaotische Bevölkerung der Bühne mit allen möglichen phantastischen Ungeheuern und Drachen, Göttern und Teufeln, Eidechsen, Krokodilen usw.

Bei Tolstoj handelt es sich vermutlich um eine Aufführung von Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le Diable* (vgl. Rosen 2005), die damals in Russland sehr populär war. Nataša Rostova, mit deren Augen wir die Oper sehen, erscheint alles, was sie auf der Bühne sieht, „so gekünstelt, falsch und unnatürlich, dass sie sich bald für die Schauspieler schämte, bald über sie lustig machte“ („tak vyčurno-fal’sivo i nenatural’no, čto ej stanovilos’ to sovestno za akterov, to smešno za nich“, 5, 361). Tolstoj bzw. seinem Medium Nataša kommt die Oper als eine Art infantiles absurdes Theater vor, als Abfolge teils unverständlicher, teils sinnloser Gesten und Bewegungen. Beispielsweise wird Wohlbekanntes wie das Ballett als unmotiviertes Aneinanderschlagen von Beinen beschrieben. Zusätzlich zu den bereits erwähnten Verfremdungsverfahren setzt Tolstoj das Mittel des demonstrativen Nicht-Verstehens ein, das er häufig auch bei der Wiedergabe von religiösen Zeremonien oder sinnentleerten Ritualen verwendet, etwa in der Schilderung von Pierre Bezuchovs Aufnahme in die Freimaurerloge in *Krieg und Frieden*. Es geht um den Einsatz des unbestimmten Pronomens „čto-to“, welches ebenso Unverständlichkeit wie auch Unsinnigkeit einer Handlung bezeichnen soll. So lesen wir etwa in dem Opernkapitel: „Alle sangen sie irgend etwas“ („Vse oni peli čto-to“), hinter den Kulissen „schlug man dreimal gegen irgend etwas Eisernes“ („udarili tri raza vo čto-to železnoe“), „einer der Könige begann irgend etwas zur Musik zu schreien“ („odin iz carej zakričal čto-to pod muzyku“) usw.

Die Opernbesucher Tolstojis bzw. Rousseaus, aus deren Blickwinkel die Aufführung beschrieben wird, sind natürlich von ihren Autoren bewusst gewählt. Nataša kommt, wie es heißt, in einer ernsten Stimmung vom Land, und empfindet zunächst das Geschehen im Theater als „befremdlich und verwunderlich“ („diko i udivitel’no“, 5, 361). Und der Hauslehrer Saint-Preux, Rousseaus an Liebeskummer leidender Held aus den Schweizer Bergen, drückt in seinem Brief an eine Vertraute seiner geliebten, aber unerreichbaren Julie seine Enttäuschung über das niedrige Niveau der Pariser *Académie royale de musique* aus, von der er so viel Gutes gehört hatte. Ohnehin hegt er, was bei Rousseau nicht erstaunlich ist, eine tiefe Abneigung gegen den Luxus, die Künstlichkeit und Unaufrichtigkeit der Kultur der Großstadt Paris.

Es liegt nahe, Rousseaus Beschreibung der Pariser Oper in Zusammenhang mit seinem *Brief an d’Alembert* über das Schauspiel zu sehen, der ungefähr zeitgleich mit dem Abschluss des Manuskripts der *Neuen Héloïse* im Jahr 1758 entstand. In seinem Enzyklopädie-Artikel über die Stadt Genf hatte d’Alembert beklagt, dass die Stadt sich der Gründung eines Theaters widersetze. Rousseau hält dem in seiner weitschweifigen Antwort entgegen, ein Theater passe mehr zu großen Städten mit ihrem Bedarf an schönen Künsten und ihrer Neigung zu

Pomp und Verschwendung.<sup>4</sup> In der kleinen Stadt Genf hingegen würde sich ein Theater ungünstig auf die Sitten der Bürger auswirken, die von Arbeitsamkeit und Abneigung gegen Luxus geprägt seien. Als positives Gegenbild schweben Rousseau Volksfeste und öffentliche Schauspiele „ohne Pomp, ohne Luxus, ohne Aufwand“ („sans pompe, sans luxe, sans appareil“ (Rousseau 1967, 247; übers. – H. G.) vor, in die alle Bürger einbezogen sind (vgl. Blechmann 2011):<sup>5</sup>

Wir haben bereits eine Reihe öffentlicher Feste, laßt uns davon noch mehr haben, ich werde um so entzückter sein. Aber laßt uns nicht diese sich abschließenden Schauspiele übernehmen, bei denen eine kleine Zahl von Leuten in einer dunklen Höhle trübselig eingesperrt ist, furchtsam und unbewegt in Schweigen und Untätigkeit verharrend, und wo den Augen nichts als Bretterwände, Eisenspitzen, Soldaten und quälende Bilder der Knechtschaft und Ungleichheit geboten werden. Nein, glückliche Völker, nicht dies sind eure Feste! (Rousseau Schriften I, 462).

Nous avons déjà plusieurs des ces fêtes publiques; ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur, qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes! (Rousseau 1967, 233).

Hier sind sie wieder, die Verfremdungsattribute, die Rousseau zum Stichwort Theater einfallen – dunkle Höhlen, Bretterwände und Eisenspitzen.

Das Opernkapitel aus Rousseaus *Neuer Héloïse*, das sich durch seine auffälligen polemisch entlarvenden Töne auszeichnet, stach Tolstoj vermutlich ins Auge, da es seiner Einschätzung der Oper entgegenkam. Nimmt man an, dass es tatsächlich einen Prätext zu dem entsprechenden Kapitel aus *Krieg und Frieden* darstellt, dann stellt sich die Frage, welche Funktion es in dem neuen Zusammenhang erfüllt. Bei beiden Autoren steht der Text im Rahmen ihrer jeweiligen Auffassung von Kunst. In *Krieg und Frieden* ist die Opernszene, anders als in

<sup>4</sup> Eine Zusammenfassung der Einwände Rousseaus gegen das Theater findet sich bei Barish (1977).

<sup>5</sup> Ein ideales Fest, an das sich Rousseau aus seiner Kindheit erinnert, wird in dem *Brief an d'Alembert* (Schriften I, 472) erwähnt, ein weiteres, ein Winzerfest, in der *Neuen Héloïse* (5. Teil, 7. Brief) beschrieben. Vgl. auch die *Betrachtungen über die Regierung von Polen (Considérations sur le gouvernement de Pologne)*, wo Rousseau vorschlägt, die üblichen Unterhaltungen des Hofes wie „Glücksspiele, Theater, Schauspiel, Oper, alles, was die Menschen verweichlicht, alles, was sie zerstreut, sie vereinzelt“ (1981b, 574; „le jeu, les théâtres, comédies, opera; tous ce effemine les hommes, tout ce qui les distrait, les isole“; 1964, 3, 962) aus dem Staat zu verbannen und durch öffentliche Spiele und Feierlichkeiten zu ersetzen. Nach Starobinski (1988, 143) stehen Theater und Fest bei Rousseau „einander gegenüber, wie eine Welt der Undurchsichtigkeit und eine Welt der Transparenz“.

der *Neuen Héloïse*, in einen Kontext eingebettet, in dem der Zusammenhang zwischen der ansteckenden Wirkung der Kunst<sup>6</sup> und erotischer Verführung thematisiert wird. Beide Formen der Verführung sind für Tolstoj miteinander verknüpft und stellen gewissermaßen eine Konstante seines Denkens dar.

Missfällt Nataša die Aufführung zunächst, so gerät sie kurz darauf in einen „Rauschzustand“ („sostojanie op’janenija“, 5, 361). Befördert wird dieser Zustand durch die gesamte Atmosphäre, die im Theater herrscht, vor allem aber durch die Anwesenheit ihrer schönen Nachbarin Héléne, welche – zumindest nach den Vorstellungen Tolstojs – „völlig entkleidet“ („soveršenno razdetaja“, 5, 361) neben Nataša sitzt. Dies ist jedoch nur der Hintergrund, auf dem sich das eigentliche Verführungssujet entfalten kann. Die arglose Nataša fühlt im Lauf des Abends immer intensiver die begehrliehen Blicke von Hélénes Bruder Anatole auf sich gerichtet und findet zu Beginn des vierten Aktes, nachdem Anatole sie in ihrer Loge besucht hat, alles, was sich vor ihren Augen abspielt, „ganz und gar natürlich“ („vpolne estestvennym“, 5, 367). Die erotische Kommunikation zwischen Nataša und Anatole spielt sich, wie häufig bei Tolstoj, im Wesentlichen auf der nonverbalen Ebene ab und wird durch das wiederholt auftretende Motiv des Lächelns untermalt, mit dem bei Tolstoj häufig die Bedeutung des Verführerischen konnotiert ist (Günther 2009, 43; Müller-Bürki 1989, 159-163). In dieser Situation muss Nataša erkennen, dass zwischen ihr und Anatole die Schranken gefallen sind.

Es ist sicher kein Zufall, dass sie im Anschluss hieran im vierten Akt ausschließlich den Teufel, den obersten Verführer, wahrnimmt, der solange auf der Bühne singt und mit den Armen fuchtelte, bis man unter ihm die Bretter wegzieht und er in der Tiefe verschwindet. Hier wird gewissermaßen sinnlich vor Augen geführt, wie der verführerischen Wirkung der Kunst der Boden unter den Füßen entzogen wird. Unmittelbar nach Verlassen des Theaters stellt Nataša mit Schrecken fest, wie weit sie sich durch die Faszination des Opernbesuchs hat hinreißen lassen:

Alles erschien ihr dunkel, verworren und schrecklich. Dort, in diesem riesigen hell erleuchteten Saal, wo Dupont in seinem Flitterjäckchen unter den Klängen der Musik mit nackten Beinen auf den nassen Brettern umhergesprungen war und wo junge Mädchen und alte Männer und die nackte Héléne mit ihrem ruhigen und stolzen Lächeln begeistert bravo ge-

<sup>6</sup> Wie man dem Traktat *Was ist Kunst?* entnehmen kann, ist für Tolstoj die Kunst eine Form des somatischen Transfers, d. h. des auf mimetischer Grundlage erfolgenden Austauschs körperlicher Zeichen. Grundlage der künstlerischen Ansteckung ist die Fähigkeit der Menschen, einander in der lebenspraktischen Kommunikation Gefühle zu vermitteln. Wie Tolstojs elementare Beispiele der Ansteckung durch Lachen oder Gähnen zeigen, lässt sich das Phänomen der Ansteckung durch Gefühle bereits auf vorkünstlerischer alltäglicher Ebene beobachten. Gerigk (2010, 55-58) verwendet in diesem Zusammenhang Nietzsches Begriff des ästhetischen Zustands.

schrien hatten, dort, im Schatten dieser Hélène, war alles klar und einfach gewesen.

Все казалось ей темно, неясно и страшно. Там, в этой огромной освещенной зале, где по мокрым доскам прыгал под музыку Dupont в курточке с блестками, и девицы, и старики, и голая, с спокойной и гордой улыбкой Элен в восторге кричали браво, там, под тенью этой Элен, там это было все ясно и просто. (Tolstoj 1962, 5, 368)

Über weite Strecken sieht Nataša die Oper allerdings mit den nüchternen und kritischen Augen Tolstoj's und vollzieht ihren fatalen Perspektivwechsel erst unter dem Eindruck der Annäherungsversuche Anatoles. Tolstoj's Einstellung zur Oper schlechthin wird deutlich, wenn man das Kapitel aus *Krieg und Frieden* mit den beiden Opernbesuchen vergleicht, die Tolstoj in seinem Traktat *Was ist Kunst?* (1897/98) einige Jahrzehnte später beschrieben hat. Seine amüsanten und recht boshaften Schilderungen heben sich durch ihre drastische Komik wohltuend von der moralisierenden Didaktik ab, die ansonsten Tolstoj's Traktat auszeichnet. Im ersten Fall gibt Tolstoj seine Eindrücke von einer Probe von Rubinsteins Oper *Feramors* wieder. Wie schon in *Krieg und Frieden* erscheint das Geschehen auf der Bühne als Abfolge unverständlicher Handlungen. Da laufen neben den kostümierten Schauspielern zwei Männer in Straßenanzügen geschäftig hin und her, die im Nachhinein als der Regisseur und der Ballettmeister identifiziert werden. Ein Sänger mit geschultertem Kriegsbeil und gelben Schuhen muss zwanzigmal den Satz „Ich begleite die Bra-a-aut“ („Ja nevestu provoža-a-aju“, 15, 46-47) wiederholen. Besonderes Missfallen ruft das Ballett mit seinen wollüstigen Bewegungen halbnackter Frauen hervor, die sich zu verschiedenen lasterhaften sinnlichen Girlanden verflechten. Anstoß nimmt Tolstoj auch an der „Unnatürlichkeit“ der Oper: nirgends gebe es solche Indianer, niemand laufe so in weichen Schuhen mit Kriegsbeilen aus Pappe umher, niemand drücke so seine Gefühle aus usw.

Nicht besser ergeht es einer Aufführung von Richard Wagners<sup>7</sup> *Siegfried*, die Tolstoj „so dumm und possenhaft“ („tak glupo, balaganno“, 15, 166) vorkommt, dass er mit einem Gefühl des Abscheus noch während des zweiten Akts aus dem Theater flieht. In der Wiedergabe der Handlung entfaltet Tolstoj auf geradezu exzessive Weise sein wohlbekanntes Repertoire verfremdender Verfahren der Desillusionierung. Alles an der Aufführung erscheint seltsam, unverständlich, unglaublich und vor allem unnatürlich. Ersetzt Tolstoj in *Krieg und Frieden* die Beschreibung der Kulissen durch das Material, aus dem sie gemacht sind, so spricht er hier durchgängig anstelle der handelnden Personen von den Schauspielern, welche die entsprechende Rolle verkörpern. So sei, schreibt Tolstoj beispielsweise, dem Libretto zu entnehmen, dass ein in einen Fellmantel geklei-

<sup>7</sup> Zu Tolstoj's negativem Wagner-Bild vgl. Zurek (1996, 210-220).

deter, mit künstlichem Bart versehener Schauspieler einen „mächtigen Zwerg darstellen soll“ („dolžen izobražat' mogučego karlika“, 15, 163).

Auch Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* (1856),<sup>8</sup> der etwa zehn Jahre vor *Krieg und Frieden* erschien und gewöhnlich eher im Zusammenhang mit *Anna Karenina* genannt wird, enthält ein Opernkapitel. Es ist allerdings eher unwahrscheinlich, dass Tolstoj den Roman Flauberts vor Abschluss von *Krieg und Frieden* (1868/69) gelesen hat (vgl. Meyer 1995, 243-44). Kurz nachdem sie von ihrem Liebhaber Rodolphe verlassen wurde, besucht Emma Bovary im *Théâtre des Arts* von Rouen die von Gaetano Donizettis nach einer Vorlage von Walter Scott komponierte Oper *Lucia di Lammermoor*. Auch bei Flaubert klingt – nicht zufällig durch den Mund eines Geistlichen – in einer durchaus an Tolstoj erinnernden Weise das Motiv der verführerischen Rolle der Kunst an:

[...] die Tatsache dass sich Personen verschiedenen Geschlechts zusammen in einem verzauberten, mit weltlicher Pracht ausgeschmückten Raum befinden, und dann noch diese heidnischen Maskeraden, diese Beleuchtung, diese weibischen Stimmen, das alles muß zu einer gewissen geistigen Ausschweifung führen und unsittliche Gedanken und unkeusche Gelüste hervorrufen. (Flaubert 2003, 300-01).

[...] ne serait-ce que ces personnes de sexe différent réunies dans un appartement enchanteur, orné de pompes mondaine, et puis ces déguisements païens, ce fard, ces flambeaux, ces voix effeminées, tout cela doit finir par engendrer un certain libertinage d'esprit et vous donner des pensées déshonnêtes, des tentations impures. (Flaubert 1971, 223-4)

Auch Emma nimmt die die Sinne betörende Atmosphäre – ähnlich wie Nataša in *Krieg und Frieden* – beim Betreten des Theaters gefangen. Sie empfindet ein kindliches Lustgefühl, eine Vorfreude auf das sinnliche Schweifen der Gedanken und genießt den Blick auf den Zuschauerraum, das Einstimmen der Instrumente im Orchester. Die Jägerszene zu Beginn der Aufführung wird von ihr jedoch noch distanziert, nahezu verfremdet à la Tolstoj, von ihr wahrgenommen:

[...] dann erschien ein Hauptmann, der den Racheengel anrief und dabei beide Arme zum Himmel hochreckte; ein anderer kam dazu; sie traten wieder ab, und die Jäger begannen erneut zu singen. (Flaubert 2003, 300-306-07)

<sup>8</sup> Angesichts der komplizierten Entstehungsgeschichte des Romantextes sei angemerkt, dass hier die Ausgabe von 1873 zugrunde gelegt wird, die von Flaubert als definitiv bezeichnet wurde und inzwischen als kanonisch gilt. Im Vergleich zu früheren Editionen ist sie stark gekürzt, wobei auch das Opernkapitel in gestraffter Form erscheint. Dadurch entfallen einige Passagen, in denen die Bezauberung Emmas durch die Oper, ihr Entschweben in die Welt der Illusion noch stärker akzentuiert ist.

[...] puis il survint un capitaine qui invoquait l'ange du mal en levant au ciel ses deux bras; un autre parut; ils s'en allèrent, et les chasseurs reprurent. (Flaubert 1971, 228)

Doch sehr bald erliegt Emma dem Zauber der fremdartig schönen Welt der Illusion. Sie fühlt sich in ihre romantische Jugendlektüre Walter Scotts zurückschickend, deren Magie sie bereits in ihrer Klosterschulzeit erlegen war (vgl. Teil I, Kap. 6). Es ist vor allem die Musik, die eine halluzinatorische Wirkung auf sie ausübt:

Sie gab sich dem Wiegen der Melodien hin und fühlte, wie sie selbst mit ihrem ganzen Wesen mitschwang, als strichen die Geigenbögen über ihre Nerven hin. (Flaubert 2003, 307)

Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs. (Flaubert 1971, 228)

Die Oper lässt Emma noch einmal ihr ganzes Leben, ihre Hochzeit und unglückliche Liebe durchleben und mündet in eine schmerzlich-lustvolle Identifizierung mit dem Geschehen auf der Bühne, eine „totale Suspendierung von primärer Fiktion, dem Roman von Scott, sekundärer Fiktion, dem Opernlibretto, 'realem Geschehen' auf der Bühne und tatsächlicher Lebensrealität“ (Küpper 2000, 73). Ihren Höhepunkt erreicht Emmas Erregung in der Szene, in der sich Edgar von Lucia verabschiedet:

Emma beugte sich vor, um ihn besser zu sehen, und zerkratzte dabei mit ihren Fingernägeln den Samtbezug ihrer Loge. Sie füllte ihr Herz mit diesen melodischen Klagen, die begleitet von Kontrabässen, wie Schreie von Schiffbrüchigen im tosenden Sturm hallten. [...] Die Stimme der Sängerin schien ihr nichts anderes als der Widerhall ihrer selbst zu sein, und die Illusion, die sie bezauberte, ein Stück ihres eigenen Lebens. (Flaubert 2003, 307)

Emma se penchait pour le voir, égratignant avec ses ongles le velours de sa loge. Elle s'emplissait le cœur de ses lamentations mélodieuses qui se traînaient à l'accompagnement des contrabasses, somme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête. [...] La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie. (Flaubert 1971, 229)

Emmas quasi-sexuelle Ekstase gipfelt in ihrem „schrillen Schrei, der in den Schwingungen der Schlußakkorde aufging“ (Flaubert 2003, 307; „un cri aigu, qui se confondit avec la vibration des derniers accords“, Flaubert, 1971, 230) und kontrastiert auf ironische Weise mit der dümmlichen Reaktion ihres Gatten

Charles, der die Handlung der Oper partout nicht verstehen kann. Es folgt eine kurze Phase der Desillusionierung, während der Emma in dem Abbild ihrer eigenen Leiden nur ein „kunstvolles Phantasiegebilde“ („une fantaisie plastique bonne à amuser le yeux“) sehen konnte, das sie mit „verächtlichem Mitleid“ (Flaubert 2003, 307; „d’une pitié dédaigneuse“, Flaubert 1971, 231) verfolgte. Der anschließende Auftritt des Sängers Lagardy jedoch nimmt sie umso stärker wieder gefangen, so dass sie sich prompt von ihm aus ihrem alltäglichen Dasein entführen lassen will. Kurz darauf verblasst allerdings die Narkotisierung durch die Oper nahezu bruchlos vor der Realität. Kaum hat sie die Nachricht von der Anwesenheit ihres ehemaligen Geliebten Léon im Theater vernommen, so nimmt sie das Geschehen auf der Bühne nur noch von fern wahr und die Sängerin, die in der Rolle Lucias auftritt, erscheint ihr übertrieben. Bald darauf wird sie mit Léon die berühmte leidenschaftliche Droschkenfahrt durch Rouen unternehmen.

Vergleicht man die drei Opernkapitel, dann lassen sich unterschiedliche Dominanten in Darstellung und Wertung feststellen, die durch die jeweiligen ästhetischen Konzeptionen der Autoren bedingt sind. Rousseaus vernichtende Kritik der Aufführung in der *Académie royale de musique* ist im Zusammenhang mit der *Querelle des Bouffons* zu sehen, einer heftig geführten Debatte, in der zwei gegensätzliche Opernkonzeptionen aufeinander stießen. Rousseau zählte zu den eifrigen Befürwortern der in Paris neu eingeführten italienischen *opera buffa*, während Komponisten wie Jean-Philippe Rameau die Tradition der französischen Oper verteidigten (vgl. Sullivan 2007, 39-44). Tolstoj knüpft in seiner Entlarvung der „Falschheit“ der Oper an Rousseaus Vorlage an. Bei ihm kommt jedoch noch eine weitere Dimension hinzu. Er demonstriert, dass selbst diese in seinen Augen „unnatürliche“ Kunstgattung unter bestimmten Bedingungen – nämlich im Zusammenwirken mit dem erotischen Sujet – eine verführerische Wirkung entfalten kann. Die Ansteckung durch die Kunst funktioniert hier gewissermaßen als emotionaler Verstärker. Flaubert wiederum beschreibt in *Madame Bovary* die hypnotisierende Wirkung der Musik so eindrucksvoll, dass sie als glänzende Bestätigung für Tolstojs Ansicht von der Gefährlichkeit dieser Kunst dienen könnte. Nicht darum aber geht es dem französischen Autor, vielmehr will er ein Beispiel inadäquater sentimentaler Kunstrezeption vorführen.<sup>9</sup> Die übertriebene Faszination, die von der Oper auf seine Romanheldin ausgeht, gründet darin, dass sie den „romantischen Diskurs in pathologischer Realitätsillusion“ lebt (Warning 1999, 152).

Unterschiedlich wird von den drei Autoren auch das Verhältnis von Musik und Schauspiel gesehen. Der Musikkenner Rousseau, dem das „unaufhörliche

<sup>9</sup> Daniels (1978, 299) formuliert zugespitzt: „Emma does not just succumb to the opera, she ‘uses’ and than discards it“.

Lärmen der Instrumente ohne Melodie“<sup>10</sup> und das die Ohren beleidigende „schreckliche Geschrei“ und „anhaltende Brüllen“ der sich physisch völlig verausgabenden Sängerinnen missfällt, begründet seine negative Bewertung in einem kritischen Exkurs über die zeitgenössische französische Opernmusik (Rousseau 1988, 293). In Tolstoj's – zweifellos autobiographischen – Opernerlebnissen spielt die Musik im Vergleich zur szenisch-dramatischen Handlung nur eine untergeordnete Rolle.<sup>11</sup> Sie kann daher ihre von Tolstoj gefürchtete ansteckende und verführerische Macht, wie sie beispielsweise in der *Kreuzersonate* thematisiert wird, nicht entfalten. Ganz anders bei Flaubert, bei dem die Musik, vor allem die Gesangspartien den stärksten emotionalen Eindruck auf Emma Bovary machen. Nicht umsonst beschäftigte ihn die Vorstellung einer Musikalisierung der Dichtung, wobei er die künftige Kunst „in der Mitte zwischen Algebra und Musik“ (Flaubert 1995, 512) ansiedelte. Er trug sich sogar mit dem Gedanken einer Umsetzung seines Romans *Salammbô* (1862) in eine Oper (Ley 1995, 1-3). Im Gegensatz zu Tolstoj jedoch, der das süße Gift der Musik fürchtet, liegt für Flaubert das Problem in *Madame Bovary* nicht in der Musik selber, sondern in der sentimental-romantischen Wahrnehmung Emmas, die die Kunst zum Vehikel ihrer Leidenschaften und Illusionen macht.

<sup>10</sup> Zur Kontroverse zwischen Rousseau, der das melodische Prinzip der italienischen Musik bevorzugte, und Rameau als Vertreter des harmonischen Systems vgl. O'Dea (1995, 7-44). Vgl. auch Starobinski (1988, 133-137).

<sup>11</sup> Nach Ansicht Tolstoj's verliert offenbar die Musik als Bestandteil der Oper viel von ihrer ansteckenden Kraft. In einer frühen Variante von *Krieg und Frieden* schreibt er über die Ouvertüre der Oper, sie könne, „wie jede Opernmusik, die einen Kompromiss zwischen zwei Künsten, Drama und Musik, darstelle“ („kak vsjakaja opernaja muzyka, sostavljajuščaja sdelku meždu dvumja iskusstvami, dramoj i muzykoj“, Tolstoj 1949, 827) in beiderlei Hinsicht nicht befriedigen. Es verwundert daher nicht, dass die der Ouvertüre vorangehende Musik Nataša bedeutend stärker beeindruckt: „Die Musik, dieses große harmonische Orchester versetzte Nataša in eine andere Welt. [...] Ihr schien, dass nicht das Orchester spielte, sondern dass sie selber diese strengen, reinen, klaren Klänge hervorbrachte. („Muzyka, ètot bol'šoj strojnyj orkestr, uže sovsem perenesla Natašu v novyj mir. [...] Ej kazalos', èto ne orkestr igraet, èto ona proizvodit èti strogie, čistye, o'tčetlivye zvuki“, ebd.). Die gesamte Passage über die Musik wurde von Tolstoj nicht in die Endfassung des Romans aufgenommen.

## Literatur

- Barish, J. A. 1977. "The Antitheatricalism of Jean-Jacques Rousseau", *Stanford French Review* 1, 2, 167-190.
- Blechmann, M. 2011. "Spectacle de l'exclusif et spectacle du commun", B. Bachofen et B. Bernardi (Hg.) *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à d'Alembert*, Lyon, 207-220.
- Daniels, G. 1978. "Emma Bovary's Opera – Flaubert, Scott and Donizetti", *French Studies* 33, 1, 285-303.
- Flaubert, G. 1971. *Madame Bovary*, Paris: Édition Garnier.
- 1995. *Die Briefe an Louise Colet*. Hg. von Julian Barnes, Zürich.
- 2003. *Madame Bovary. Sitten in der Provinz*. Aus dem Französischen neu übersetzt und mit Anmerkungen von C. Vollmann. [Übers. nach der „Édition définitive“ von 1871].
- Gerigk, H.-J. 2010. „Der ästhetische Zustand. Zweierlei Theater: Natascha Rostowas Opernbesuch in Krieg und Frieden und Felix Krulls erster Theaterbesuch“, *Zeno. Jahrbuch für Literatur und Kritik*, H. 30, 33-63.
- Günther, H. 2009. „Die stumme Sprache des Begehrens: Nonverbale erotische Kommunikation in Tolstoj's Erzählungen *D'javol* und *Otec Sergij*“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 64, 191-229.
- Küpper, J. 2000. „Das Ende von Madame Bovary“, H.-O. Dill (Hg.), *Geschichte und Text in der Literatur Frankreichs, der Romania und der Literaturwissenschaft*, Berlin, 71-93.
- Ley, K. 1995. *Die Oper im Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*, Heidelberg.
- Martin, E. 2011. *Formen der Negation bei L. Tolstoj*, München.
- O'Dea, M. 1995. *Jean-Jacques Rousseau. Music, Illusion, Desire*, Houndmills, Basingstoke, London.
- Müller-Bürki, E.-M. 1989. *Das Lächeln der schönen Helena. Non-verbales Verhalten in Tolstoj's Roman „Krieg und Frieden“*, Bern u. a.
- Ringger, K. 1987. "Lucia di Lammermoor ou les regrets d'Emma Bovary", *Littérature et Opéra*, Press Universitaire de Grenoble, 69-91.
- Rosen, M. 2005. „Natascha Rostova et Meyerbeer's *Robert le Diable*“, *Tolstoj Studies Journal* 17, 71-90.
- Rousseau, J.-J. 1964. *Œuvres complètes*, Vol. 2, 3, Paris.
- 1967. *Lettre à D'Alembert*, Paris.
- 1981a. *Brief an Herrn d'Alembert* über das Schauspiel, J.-J. Rousseau *Schriften*, hg. von Henning Ritter, Bd. 1, 333-474.
- 1981b. *Sozialphilosophische und Politische Schriften*, München.
- 1988. *Julie oder Die neue Héloïse*, München.
- Starobinski, J. 1988. *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, München/Wien; franz. *La transparence et l'obstacle*, Paris 1971.
- Sullivan, K. 2007. *Rousseau's Aesthetics of Feeling*, Lewiston /Queenston/ Lampeter.
- Tolstoj, L. N. 1949. *Polnoe sobranie sočinenij. Jubilejnoe izdanie*. T. 13.
- 1960-65. *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Moskau.
- Warning, R. 1999. *Die Phantasie der Realisten*, München, 150-184.
- Zurek, M. 1996. *Tolstoj's Philosophie der Kunst*, Heidelberg.