

5. Der französische Feuilletonroman des Second Empire

5. 1. Pressegeschichte und Charakteristik des Feuilletonromans der Epoche

Bis 1848 hatte in Frankreich der Roman in der bürgerlichen Meinungspressen mit noch sehr beschränktem Leserkreis, nämlich einem vorwiegend bürgerlichen Abonnentenpublikum, vorgeherrscht. Selbst ein Paradeautor des Feuilletonromans wie Sue hatte seine Werke noch wie Buchromane geplant und war erst im Laufe des unvorhergesehenen Erfolgs zum Verfassen der Folgen von Tag zu Tag übergegangen. In der folgenden Epoche des Zweiten Kaiserreiches unter Napoleon III. (1852-1870) wurde ein wichtiger Schritt in Richtung populärer Feuilletonroman vollzogen. Was sich bisher nur gelegentlich in den Texten der Romane niederschlägt, nämlich die spezifischen Publikationsbedingungen des Romans in der Zeitung, drängt sich nun immer mehr in den Vordergrund.

Was die Publikationsbedingungen und pressegeschichtlichen Voraussetzungen betrifft, so war der Feuilletonroman nach 1848 in Verruf geraten. Man schrieb ihm die Moral zersetzende Wirkung und allen Ernstes einen Teil der Schuld an der Revolution von 1848 zu. So wurde 1850 eine in der Literaturgeschichte wohl einzigartige Romansteuer erfunden. Die nach ihrem Erfinder, dem legitimistischen Abgeordneten Henry de Riancey, ‚timbre Riancey‘ benannte Abgabe auf Romanfeuilletons verteuerte die Zeitungen, bedeutete einen Rückschlag für die Romanbegeisterung der Presse und verhinderte ihr schnelles Vordringen in unterbürgerliche Schichten. Die bis 1852 eingehobene Steuer von einem Centime pro Exemplar, die nur auf *Romane*, nicht aber auf Tatsachenschilderungen im Feuilleton eingehoben wurde, ließ plötzlich den Gehalt des unter dem Strich Erzählten ungeahnte Bedeutung erlangen. Viele Zeitungen versuchten auf Feuilletoninhalte auszuweichen, die Anspruch auf historische Wahrheit erheben konnten. Memoiren, biographische Abhandlungen, Reiseberichte u. ä. erfreuten sich nun noch größerer Beliebtheit, weil die Presse der Steuer entgehen wollte. Die Autoren blieben allerdings weitgehend dieselben. Selbstverständlich waren sie nicht mit einem Schlag von einfallsreichen Fabulierern zu trockenen Historikern geworden. Unter den Faktisches versprechenden Titeln lebte die Fiktion fort. Ponson du Terrail, ein Autor, der in diesen Jahren sein Debüt gab, trieb sein Spiel mit dieser paradoxen Situation, wenn er innerhalb eines als historisch deklarierten Berichts augenzwinkernd anmerkte: „Nous ne faisons ici ni du roman ni même de l’histoire romanesque. Les faits que nous allons raconter sont entièrement et minutieusement vrais.“ Wie man sieht, kann die Besteuerung von Fiktionen aus ihnen kurzerhand Tatsachen machen.

Auch nach Abschaffung der Romansteuer war das politische Klima der fünfziger Jahre für die Literatur ungünstig. Nahm sich die Literatur moralische Freiheiten heraus, wurde sie umgehend verfolgt. Die Prozesse gegen Baudelaire (*Fleurs du mal*), Flaubert (*Madame Bovary*) und - weniger bekannt - Xavier de Montépin, einen eifrigen Verfasser von Feuilletonromanen (*Les Filles de plâtre*, 1855), zeugen davon. Im Jahr 1860 gab der Innenminister Billault ein Rundschreiben an die Präfekten der Départements heraus, in dem er nachdrücklich an die Notwendigkeit erinnerte, das Feuilleton zu überwachen. In diesem ‚Circulaire Billault‘ ist von dem „maintien de l’ordre“ und der „défense de la morale publique“ die Rede, die beide durch den Feuilletonroman in Gefahr geraten sind.

Cette littérature facile, ne cherchant le succès que dans le cynisme de ses tableaux, l'immoralité de ses intrigues, les étranges perversités de ses héros, a pris de nos jours un triste et dangereux développement. Envahissant presque toutes les publications périodiques, profitant de cette périodicité même pour tenir chaque jour en suspens et pour aiguillonner sans relâche l'ardente curiosité du public, c'est à profusion qu'elle ne cesse de répandre les inépuisables fantaisies de l'imagination la plus déréglée. Les journaux sérieux se sont laissés aller à lui donner asile; elle pénètre avec eux jusque dans l'intimité du foyer domestique, et, une fois admise ainsi dans la famille, ni la jeunesse ni l'innocence n'y sont à l'abri de sa contagion.

Die Darstellung einer in Unordnung geratenen Welt, die der Korrektur durch selbsternannte Rächer bedarf, die selbst einer zweifelhaften Moral huldigen, ist für die Obrigkeit bedenklich. Besonders junge, unschuldige Gemüter könnten durch die Häufung geldgieriger und lüsterner Bösewichter in den Romanen auf die Idee kommen, dass sie im Second Empire nicht in der besten aller Welten lebten. Besonders beunruhigend musste wirken, dass die populäre Literatur in immer größeren Auflagen verbreitet wurde.

Zumindest teilweise und vorübergehend hatten die Einschüchterungsmaßnahmen der Obrigkeit Erfolg. Der Feuilletonroman enthielt sich politischer Stellungnahmen oder schwenkte offen auf den Kurs Napoleons III. ein. Die Geschichte rückte in den Zeitungsromanen in den Hintergrund, an ihre Stelle trat die Phantasie. Dieser Trend hielt auch in den sechziger Jahren an, als die Voraussetzungen für den Feuilletonroman wieder günstiger geworden waren. So wird auch in dem *Rocambole*-Romanzyklus von Ponson du Terrail der Handlungsraum zur Phantasielandschaft entkonkretisiert. Ortsangaben sind bei Ponson selten, Personenbeschreibungen werden auf das Notwendigste reduziert.

Die Repressionsmaßnahmen der fünfziger Jahre verzögerten die Ausbreitung der Zeitung und des Feuilletonromans, konnten sie aber nicht verhindern. 1868 trat ein neues Pressegesetz in Kraft, das die Gründung von Zeitungen erheblich erleichterte. In diesem Jahr erschienen in Paris 26 politische Tageszeitungen. Die allgemeine Liberalisierung räumte der politischen Berichterstattung wieder größeren Stellenwert zu und drängte den Feuilletonroman in der Meinungspressen in den Hintergrund. Bereits 1863 wurde der entscheidende Schritt zur Verbreitung der Presse bei einem wirklich großen Publikum vollzogen. Mit *Le Petit Journal* rief Moïse Millaud die so genannte Billigpresse oder *Presse à un sou* ins Leben. Wie diese Bezeichnung andeutet, kostete eine Nummer der neuen, an ein breitest mögliches Publikum, d. h. Kleinbürger- und Arbeiterfamilien, gerichteten Zeitungen nur mehr einen Sou (=5 Centimes). Die kleinste gebräuchliche Währungseinheit symbolisierte Wohlfeilheit und Erschwinglichkeit für jedermann. Ein Werbeslogan aus dem Jahr 1864 bringt diesen Gedanken zum Ausdruck:

Avec un sou vous pouvez faire
Beaucoup de choses ici-bas,
Le sou, c'est l'or du prolétaire,
L'argent de ceux qui n'en ont pas!

Die neue Billigpresse war mit einem Preis von jährlich 18 Francs drei- bis viermal billiger als die arrivierte Meinungspressen. Überdies ging man vom bisher bei Zeitungen üblichen Abonnement zum Vertrieb der einzelnen Nummern über. Die Konkurrenz um Marktanteile zwischen den Zeitungen

wurde dadurch begreiflicherweise angeheizt. Betrug in der Julimonarchie die durchschnittliche Auflage 20-30.000 Exemplare, so kletterten die Auflagezahlen nun schnell in die Hunderttausende. 1869 erschien *Le Petit Journal* bereits in 467.000 Exemplaren. Diese unerhörte Expansion verdankte die Billigpresse nicht zuletzt der Eroberung der Provinz. Die neue Billigpresse ließ alle Ansprüche auf politische Information und Meinungsbildung fallen und folgte einzig kommerziellen Kalkülen. Das Format wurde leserfreundlich verkleinert. Neue Organisationsformen und Eigentümerstrukturen bildeten sich heraus: Das *Petit Journal* ist bezeichnenderweise als Aktiengesellschaft organisiert. Für die Billigpresse zählte nur noch der Verkaufserfolg, und der war nicht mit politischer Berichterstattung oder Meinungsbildung zu erzielen. Zudem befreite die Abstinenz von der Politik von der Besteuerung. Sensation und Verbrechen, reißerische *faits divers* treten an die Stelle der Politik. Als durchschnittliche tägliche ‚Ration‘ der neuen Billigpresse hat man drei Tote errechnet. Die Billigpresse lenkt mit ihren Sensationen eher vom politischen Geschehen ab, statt Raisonement bietet sie Stimulierung des Gefühlslebens. Ein paar willkürlich herausgegriffene Beispiele für Titel von Sensationsberichten sprechen für sich: *Le mariage en ballon*, *Le crocodile à musique*, *Le chien à la jambe de bois*, *Un homme coupé en morceaux*, *Un drame dans un cercueil*, *Un squelette vivant*, *Le décapité qui crache ...* Der Feuilletonroman wird nunmehr zum unverzichtbaren Werbemittel jeder Zeitung. Die Blätter des neuen Typs bedienen sich offensiver Werbetechniken und Verkaufsstrategien, z. B. über Straßenhändler, die *crieurs*, und mobile Kioske. Mit dem Vertrieb einzelner Zeitungsnummern wird die Aufrechterhaltung der Spannung von Folge zu Folge zur vornehmsten, wenn nicht einzigen Anforderung an einen Feuilletonroman. Das Bestreben der Autoren bzw. der Redaktionen geht dahin, den Leser in den Strudel der Peripetien hineinzuziehen und Reflexionen oder Distanz zu den Inhalten gar nicht erst aufkommen zu lassen. „On va de surprise en surprise. Les événements se succèdent avec une rapidité vertigineuse“ kündigt das *Petit Journal* 1867 einen Roman von Emile Gaboriau, einem viel beschäftigten Verfasser von Kriminalstories, an. An anderer Stelle ist von einem einzigen „délire événementiel“ (Handlungsrausch) die Rede. Ziel ist die totale Emotionalisierung des Lesers, der permanente Nervenkitzel. Die in der älteren Meinungspressen gezielt auf das *réabonnement* hin dosierte Spannung, die Unterbrechungen des Romans und den Aufschub der Fortsetzung bis zum gewünschten Termin mit sich gebracht hatte, verliert in der Billigpresse an Bedeutung. Gleichzeitig setzt sich der Roman als beinahe einziger Feuilletoninhalt durch. Bald laufen häufig sogar zwei Romane gleichzeitig, einer auf der Titelseite, der andere im Inneren des Blattes. Der Einfluss der Publikationsbedingungen auf den Feuilletonroman lässt sich insbesondere an den spezifischen Schnitttechniken, der Strategie des ‚Fortsetzung folgt‘, ablesen. Nicht nur zu bestimmten Terminen, sondern von jeder Folge zur nächsten müssen die Leser in Spannung versetzt werden. Ihre Phantasie wird angeregt, sich die Fortsetzung nach der brüskten Interruption auszumalen. Ihre Beteiligung am Geschehen wird dadurch intensiviert. Der Rezeptionstheoretiker Wolfgang Iser spricht in diesem Fall von Leerstellen:

Der Leser wird gezwungen, durch die ihm verordneten Pausen sich immer etwas mehr vorzustellen, als dies bei kontinuierlicher Lektüre in der Regel der Fall ist. Wenn daher ein Text als Fortsetzungsroman einen anderen Eindruck hinterläßt als in der Buchform, so nicht zuletzt deshalb, weil er einen zusätzlichen Betrag an Unbestimmtheit einführt beziehungsweise durch die Pause bis zur nächsten Fortsetzung eine vorhandene Leerstelle eigens akzentuiert.

Die Struktur des Romans, der in der Meinungspresse noch meist herkömmlichen Mustern gefolgt war, bricht endgültig auf. An die Stelle organischer Entwicklung tritt die freie Proliferation von Sequenzen und Figuren, die eine beinahe unbeschränkte Umfangserweiterung ermöglicht; andererseits kann ein Roman mit solcher Bauart fast zu jedem beliebigen Zeitpunkt abgebrochen werden. Eine bunte Folge von Ereignissen verläuft mehr oder weniger im Nichts, ohne auf ein bestimmtes Ziel hinzusteuern. Unergebliche Erzählstränge werden einfach gekappt, langweilig gewordene Hauptfiguren weichen neuen. Die für Buchautoren der Zeit in der Regel obligate Einheit der Charaktere verliert an Bedeutung. Romanfiguren hatten nach den Prinzipien des psychologischen Realismus, wie man dies von Menschen voraussetzte, bestimmte Eigenschaften und Fähigkeiten aufzuweisen, die sie nicht ohne weiteres abstreifen konnten; im Feuilletonroman setzt sich dagegen die inkohärente Charakterisierung von Figuren durch, die nach Belieben ihren Charakter einer neuen Rolle anpassen und z. B. ins Lager der ‚Guten‘ wechseln. Die Figuren agieren beinahe mechanisch, wie Automaten oder Marionetten. Wenn sie nicht stimmen sollte, so ist die folgende Anekdote zumindest gut erfunden: Ponson soll als Gedächtnisstütze Puppen seiner Figuren aufgestellt haben, bei ihrem Ableben legte er die entsprechende Puppe einfach um. Die Effekte wurden immer gewagter und haarsträubender. Nur in der Billigpresse konnte es sich ein Autor wohl leisten, ein Verbrechen dadurch aufzuklären, dass der Held dem Toten Tollkirschensaft in die Augen träufelt, damit seine Pupillen erweitert und auf ihnen das vor dem Eintreten des Todes gewissermaßen photographierte Bild des Täters entdeckt (Ponson). Die alltägliche Logik wird laufend über den Haufen geworfen. So bereitet Rocambole umständlich die Rettung eines Verurteilten vor: zunächst soll der Strick so präpariert werden, dass er sich nicht ganz zuzieht; dann plant er, den Henker durch einen Vertrauten auszutauschen; schließlich aber schießt er im entscheidenden Augenblick das Seil mit einem schallgedämpften Gewehr einfach durch. Wozu also die umständlichen Vorbereitungen? Man beginnt zu begreifen, was die Surrealisten am Feuilletonroman faszinierte.

Die Publikationsbedingungen äußern sich im Text nicht zuletzt anhand von Flüchtigkeitsfehlern des Autors, wie ‚vergessenen‘ Nebenhandlungen, blinden Motiven, Namensverwechslungen, Stilblüten usw., die in einem sorgfältig erstellten Buchroman vermieden oder jedenfalls verbessert worden wären. Die berühmte Stilblüte „Sa main était froide comme celle d’un serpent“ (Gustave Aimard) bildet nur die Spitze eines Eisbergs. Da schiffte man sich in Edinburgh ein, um nach Irland zu fahren, oder ein Engländer sorgt sich: „Mais il me manque 3,000 livres, c’est-à-dire 73,000 Francs en monnaie française“. Ausgesprochen nett von dem Sprecher, trotz seiner Erregung daran zu denken, dass er es mit französische Lesern zu tun hat!

Die Ausbreitung des ‚echten‘ Feuilletonromans lässt sich auch daran ablesen, dass die bisher übliche nachträgliche Veröffentlichung in Buchform nun die Ausnahme wird. Die meisten Romane sind untrennbar an den Veröffentlichungsort Zeitung gebunden und nicht von ihm ablösbar. Zwar ist dokumentiert, dass Romanfortsetzungen nun gerne ausgeschnitten und gesammelt, manchmal - wenn es das einheitliche Format erlaubte - auch gebunden wurden, im Übrigen wurde der Feuilletonroman zunehmend zum Wegwerfprodukt. Die einzelne Romanlieferung verliert nach der Veröffentlichung schnell ihren Wert. Nach kurzer Zeit erhalten neue Abonnenten die vorangegangenen Lieferungen gratis als Prämie, nur der tägliche Konsument, der auf der Höhe der Zeit sein möchte, muss den vollen Preis dafür bezahlen. Der Feuilletonroman wird im wörtlichen Sinn zur Tagesliteratur. Aktualität und Novität werden zu zentralen Werten. *Ein* Roman reicht nun, wie gesagt, häufig nicht mehr aus, um die

Leser zu fesseln. Während der alte Roman noch nicht abgeschlossen war, wurde bereits ein neuer begonnen, der den alten von der ersten Seite, dem Auslagenfenster, in das Innere des Blattes verdrängte. Mit dem Bonus der Novität ausgestattet, hatte er zumindest auf Bewährung das Recht auf Platzierung auf der ersten Seite. Vom gemächlichen Publikationsstil in der Julimonarchie, in der lange Pausen zwischen Romanteilen eingelegt wurden und aktuelle politische oder kulturelle Ereignisse den Roman jederzeit entfallen lassen konnten, geht man zu einem zunehmend hektischen Publikationsrhythmus über. Die Werbestrategien für den Feuilletonroman in der Billigpresse werden bunter. Neben blumigen oder marktschreierischen Ankündigungen in entsprechender Typographie finden sich Briefwechsel mit dem Autor über den nächsten Roman, Leserfragen u. ä. Das Spiel mit fingierten Meldungen über den bevorstehenden sensationellen Roman kann umso eindrucksvoller gestaltet werden, je mehr Zeitungen wirtschaftlich miteinander in Verbindung stehen und einander gegenseitig bewerben. Die Billigblätter schrecken nicht davor zurück, auch im Nachrichtenteil Zulieferbeiträge abzdrukken, z. B. häufen sich ‚zufällig‘ Artikel über das Wildererunwesen, wenn sich der Roman diesem Thema widmet, oder Berichte über Irland, wenn der Roman im Milieu der irischen Freiheitskämpfer spielt. Die angebliche Nachricht entpuppt sich hier oft als lancierte Fiktion, durch die der Feuilletonroman in die Nähe der faktengetreuen Nachricht gerückt werden soll. Der Feuilletonstrich, die scheinbar festgezogene Demarkationslinie zwischen Nachricht und Fiktion, erweist sich als durchlässig in beide Richtungen. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Umstand zu, dass Autoren oft Journalisten und Romanautoren in einer Person sind. Der Autor gibt sich als Historiograph oder Reporter und sein Werk als Dokumentarliteratur aus, erbittet z. B. noch Aufschub, weil er neue Informationen abwarten oder neu aufgetauchte Dokumente berücksichtigen muss; signifikant für den Roman ist weniger sein Status als Fiktion als eine bestimmte, vom *fait divers* übernommene Art der Präsentation des Stoffes. So überrascht es nicht, dass eines Tages auf die Anfrage eines Lesers hin, ob Rocambole ein Mensch sei, in der *Petite presse* ein Telegramm abgedruckt wird, in dem sich das angebliche lebende Vorbild der Romanfigur zu Wort meldet. Nähere Aufklärung wird für einen späteren Zeitpunkt versprochen, also auch hier das vertraute Spielchen mit ‚la suite au prochain numéro‘ veranstaltet.

Im *fait divers* wie im Feuilletonroman findet eine Kombination von archetypischen Phantasmen mit zeitgenössischen kulturellen Stereotypen statt, die ersteren den Anstrich der Aktualität und Realität verleihen. Der Einsatz der Stereotypen sorgt dafür, dass die geschilderte Welt geordnet erscheint und diese Ordnung transparent wird. Beide Formen präsentieren sich als vollständige Aufklärung eines Sachverhalts, alle Ereignisse werden definiert, mit Sinn belegt, und sei es nur mit Hilfe des allgegenwärtigen Zufalls oder des Schicksals. Auf die Überschreitung und Infragestellung der Norm folgt unweigerlich die Rückkehr in geordnete Bahnen. Die Leser dürfen die Emotionen der Gewalt und der Normenverletzung erleben, was wohl den hauptsächlichen Anreiz des Feuilletonromans wie des *fait divers* ausmacht, umso gründlicher werden die destruktiven Antriebe aber rationalisiert. In Anlehnung an Roland Barthes' *fait divers*-Theorie kann man die dualistische Struktur des Feuilletonromans als Antwort auf das Schwanken der Leser zwischen dem Reiz des Unbekannten, Irrationalen, Unbewussten und ihrem Bedürfnis nach Rationalisierung interpretieren. Mit seinen Inszenierungen der Ausschweifung käme dem Feuilletonroman somit die wichtige Rolle zu, im Sinne der *katharsis* symbolisch für die Aufrechterhaltung des persönlichen und des gesellschaftlichen Gleichgewichts zu sorgen.

5. 2. Ponson du Terrail: Rocambole

Der schon angesprochene *Rocambole*-Zyklus Ponson du Terrails besteht aus 11 Romanen bzw. Abteilungen, die zwischen 1857 und 1870 in verschiedenen Zeitungen erschienen. Die elf *Rocambole*-Romane umfassen knapp 1500 Feuilletons, in den sechs Jahren zwischen 1865 und 1870 hat Ponson nicht weniger als 3700 Romanfortsetzungen geliefert. Zeitweise schrieb er an vier Romanen gleichzeitig. Der Spitzname Ponson du Travail war nicht ganz unangemessen. (Weniger schmeichelhafte Verballhornungen waren Tronçon du Poitrail, Bonbon du Sérail, Porcinet du Bétail ...) Signifikant für die Wachablöse auf dem Gebiet des Feuilletonromans und für den Übergang von der politischen Ausrichtung der Frühzeit zum rein unterhaltenden Roman ist der Umstand, dass der Zyklus fast gleichzeitig mit dem Tod des als sozialistisch eingestuften Autors Sue, der im Second Empire eine unerwünschte Person geworden war, begonnen wurde. Schon ein Jahr zuvor hatte Haussmann mit der Neugestaltung von Paris begonnen, der auch das Szenario der *Mystères*, die verwinkelten Gassen der Cité, zum Opfer fielen. In den neuen, breiten Boulevards sollte es fortan nicht mehr möglich sein, Barrikaden zu errichten.

Ein paar Worte zum Verfasser. Er wurde 1829 in der Dauphiné geboren und war tatsächlich von Adel, wenn auch von sehr jungem. Sein Großvater Joseph-Alexis Ponson, ein Offizier, war 1816 wegen militärischer Verdienste geadelt worden. Sein Vater hatte eine du Terrail (von ebenfalls jungem Adel) geheiratet. Von der Familie für die militärische Laufbahn erzogen, entschloss sich Ponson nach der Revolution von 1848, in die er auf konservativer Seite verwickelt wurde, zu einer Karriere als Schriftsteller. Nähere Details über sein Leben sind nicht verbürgt, zumal seine autobiographischen Aussagen eher im Stil eines Feuilletonroman abgefasst und mit Vorsicht zu genießen sind. Bekannt ist lediglich, dass sich die du Terrail angesichts der unwürdigen Berufswahl ihres Verwandten von den Ponson lossagten. Immerhin hatte sich dieser ihren Namen angeeignet und seine Arbeiten mit Duterrail und bald mit Ponson du Terrail unterzeichnet. Festzuhalten ist auch, dass er den bereits in der Revolution von 1848 gezeigten konservativen Neigungen treu blieb. Zweifellos Zufall, aber bezeichnend ist, dass sich seine literarische Karriere zeitlich mit der Regierungszeit Napoleons III. deckt. 1871 starb Ponson unter ungeklärten Umständen während des Krieges gegen Deutschland.

Die ersten Abteilungen von *Rocambole* wurden in *La Patrie* abgedruckt, einem Blatt der bürgerlichen Meinungspresse mit einer Auflage von ca. 15.000 bis 20.000 Exemplaren. Die Zeitung galt als regierungstreu, also bonapartistisch. Der Stil der Billigpresse kündigte sich bereits an, wenn *La Patrie* auch ‚unterhaltenden‘ Nachrichten von Verbrechen und anderen Sensationen Platz einräumte und zum Teil schon im *vente au numéro* vertrieben wurde. 1865 übersiedelte *Rocambole* endgültig zu einer Zeitung des neuen Typs. *La Résurrection de Rocambole* erschien in *Le Petit Journal* von Ende Oktober 1865 bis Juni 1866 in 223 Folgen. Der Roman trieb die Auflagezahlen des Blattes um fast 70.000 Exemplare in die Höhe. Nach dem Ende des Romans verabschiedeten sich allerdings viele Leser wieder; man sieht, die Billigpresse baut zum großen Teil auf Laufkundschaft.

Ein Überblick über die Handlung ist angesichts der zahllosen Verwicklungen schwierig, er sei aber dennoch zumindest für den Teil der *Résurrection* versucht. ‚Auferstehung‘ hieß kaum zuviel versprochen, denn eigentlich war *Rocambole* nach der glücklichen Lösung aller Intrigen am Ende des vorangegangenen Teils - wie der Autor eigens betonte - für immer verschwunden. Die neue Abteilung

der *Résurrection* beginnt 1864 im Bagno von Toulon. Dieser Schauplatz war erst kürzlich durch Hugos *Misérables* literarisch in Mode gekommen. Häftling Nr. 117 zeichnet sich durch vorbildliches Verhalten aus, besitzt aristokratische Manieren und unterhält Beziehungen zu einer Reihe treuer Gehilfen außerhalb des Gefängnisses. Er könnte längst fliehen, bleibt aber vorerst im Bagno, weil er sich selbst Buße auferlegt hat. Bei einem Ausflug trifft er die ehemalige Mörderbraut Vanda, die ebenfalls Buße für vergangene Vergehen tut. Sie hat den Eid abgelegt, möglichst viele Verurteilte vor dem Schafott zu retten. Die Möglichkeit dazu ergibt sich schnell. Ein Mithäftling von Nr. 117 hat einen Gefängniswärter aus Rache erschlagen, weil dieser die Schuld am Tod seines treuen Hundes trägt. Der Verurteilte wird dadurch gerettet, dass Nr. 117 Nägel in den Lauf der Guillotine einschlägt - das Beil bleibt zweimal knapp vor dem Hals des Delinquenten stecken. Schließlich flieht Nr. 117, der natürlich niemand anderer als Rocambole ist.

Im Bagno hat er Milon kennengelernt. Milon war Diener der Baronin Miller, der Witwe eines der reichsten Männer Österreichs. Nach dem Tod des Barons vergiften ihre beiden schurkischen Halbbrüder Karle und Philippe de Morlux die Baronin mit Hilfe eines Arztes und stellen deren beiden Töchtern nach, um das sagenhafte Vermögen an sich zu reißen. Rocambole verwahrt die von Milon übernommenen 1,5 Millionen Francs und sucht die verschwundenen Mädchen. Diese, durch die Mutter rechtzeitig vor den Mördern versteckt, sind als Übersetzerin in Paris bzw. als Gesellschaftsdame in St. Petersburg gelandet. Antoinette, die Pariserin, hat durch Zufall von ihrer Abstammung erfahren und wendet sich Hilfe suchend an den jungen Agénor, ohne zu ahnen, dass er der Sohn ihres bösen Stiefonkels Philippe de Morlux ist. Agénor möchte sie heiraten und berichtet seinem Vater von Antoinette und seinen Plänen. Dieser erkennt in Antoinette die gesuchte Erbin und lässt sie mit Hilfe des Polizeispitzels Timoléon in das Frauengefängnis St.-Lazare schaffen. Rocambole kommt der Entführung auf die Spur und schmuggelt Vanda in das Gefängnis ein. Sie kann im letzten Moment Antoinettes Vergiftung durch Timoléon verhindern und lähmt das Mädchen mit einer Substanz namens Curare. Antoinette wird scheinot begraben, Rocambole bringt sie jedoch mit einem Gegengift wieder zu sich und bricht mit Vanda nach Russland auf.

Madeleine, die zweite Erbin, hat sich in St. Petersburg in den Grafen Potenieff verliebt. Die Heirat scheitert am Widerstand von Vater Potenieff, Madeleine bricht enttäuscht nach Paris auf. Auf der Reise wird sie von einem lüsternen Diener und einem betrunkenen Kosaken verfolgt und zu allem Überdross von einem Rudel hungriger Wölfe bedroht. Im letzten Moment wird sie vor den Bestien von einem auf einem Schlitten daherbrausenden Mann gerettet. Zum Jubel ist aber wenig Anlass, denn der Retter ist niemand anderer als Karle de Morlux, der zweite Erbschaftsjäger. Rocambole und Vanda haben in der Zwischenzeit die Bekanntschaft des lüsternen und grausamen Schlossverwalters Arsoff, eines Spießgesellen von Karle, gemacht. Arsoff versucht die beiden zu ermorden. Vanda lockt ihn, indem sie vorgibt seinen amourösen Ansinnen nachzugeben, in ein Wasserbecken. Sie lässt Wasser zulaufen, bis nur noch Arsoffs Kopf herausragt. Das Wasser friert und erstickt den Bösewicht qualvoll. Rocambole befreit in der Zwischenzeit Madeleine, und alle drei brechen nach Paris auf.

Auch Potenieff kommt nach Paris, um die geliebte Madeleine wiederzusehen, verfolgt von der raubtierhaften Vasilika, die er zugunsten von Madeleine verschmäht hat. Vasilika und Karle schaffen Potenieff in einen Keller, wo ihm mit Hilfe von Spiegeln grauenhafte Szenen vorgespielt werden. Er soll auf diese Weise langsam zu Tode gemartert werden, aber Rocambole befreit ihn. Rocambole macht sich nun durch Hypnose die Kurtisane Clorinde dienstbar, die Madeleine zum Verwechseln ähnlich

sieht. Clorinde umstrickt Karle de Morlux so erfolgreich, dass dieser den beiden Waisen ihr Erbe zurückerstattet. Es folgt die Doppelhochzeit mit den Geliebten Agénor und Potenieff. Philippe de Morlux bereut und wird geläutert, der getäuschte Karle verfällt dem Wahnsinn und stirbt. Die ebenfalls düpierte Vasilika will sich an Rocambole rächen, fordert ihn zum Duell und verwundet ihn schwer. Endlich erscheint Vanda und jagt Vasilika eine Kugel durch den Kopf.

Mit Rocambole wird die Figur des Übermenschen, die sich schon in Sues Gerolstein oder Dumas' Dantès ankündigte, perfektioniert. Rocambole ist der „homme aux noms et aux visages multiples“, er wechselt seine Identität wie andere das Hemd. Er spricht alle Sprachen, also z. B. auch ‚Javanesisch‘. Überall hat er Vertraute, seine Taten und sein diktatorisches Auftreten sichern ihm nach Bedarf neue Untergebene. Um nur einige Beispiele vom Beginn der *Résurrection* zu nennen: er befreit Milon, den zu Unrecht eingesperrten Diener; Vanda hilft er, ihren Eid zu halten und Verurteilte vor dem Schafott zu retten; den Henker im Bagno erlöst er von der unerfreulichen Tätigkeit; dem giftmischenden Arzt verhilft er zu tätiger Reue und damit zum Seelenfrieden. Von seinen Sklaven verlangt Rocambole absoluten Gehorsam, dafür garantiert er Erfolg in allen Unternehmungen zu ihren Gunsten. „Quand je me mêle d'une chose, tout va bien.“ Widerspenstige zähmt er mit seinem hypnotischen Blick. Er ist einer der mächtigen Rächer, die den Feuilletonroman bevölkern; er „parodiert“ nach eigener Aussage die Justiz, was sowohl Nachahmung wie auch Parodie im literarischen Sinn bedeutet. Denn Rocambole korrigiert die mangelhafte etablierte Justiz. Er tritt als unbestechliches Werkzeug Gottes auf.

Die religiöse Komponente seiner Figur unterstreichen zahlreiche Bibelzitate und -anspielungen. Vanda beschreibt seine Taten mit geradezu psalmodischen Wendungen: „Les murs des prisons tombent sous son souffle, comme s'évanouit une bulle de savon sous les lèvres enflés d'un enfant.“ Seine Jünger sprechen ihn mit *maître* an und schreiben ihm göttliche Fähigkeiten zu.

- O maître! dit Milon, vous qui arrêtez le fer prêt à trancher une tête, vous qui dominez les colères de la mer, qui donc êtes vous?
- Qui donc es-tu, démon, fit la jeune femme, toi dont le regard pénètre jusqu'au fond de mon âme et me bouleverse?
- Maître, murmura le condamné, qui donc êtes-vous, et qu'ai-je donc fait pour que vous m'arrachiez à l'échafaud?
- Et moi, maître, dit à son tour le bourreau, moi à qui vous avez tendu la main, oserai-je vous demander votre nom?

Die ungesicherte Identität ist die wesentliche Eigenschaft Rocamboles. Neben göttlichen hat er vor allem für Vanda dämonische Qualitäten. Früher Krimineller, hat er sich erst kürzlich auf die Seite der Guten geschlagen. In mehrfacher Hinsicht erinnert Rocambole an Balzacs satanischen Verbrecher Vautrin. Einen der Namen, die sich Rocambole zulegt, ist ‚Avatar‘, das indische Wort für Inkarnation. In gewisser Hinsicht reinkarniert sich Rocambole ständig neu. Auch sein angestammter Name passt gut zu dieser schwebenden Identität. Rocambole bedeutet eine spezielle Sorte von Zwiebel. Wie eine Zwiebel Schicht um Schicht geschält werden kann, wechselt Rocambole seine Erscheinungsform.

Nun zu einigen Stilmerkmalen und Besonderheiten der Romane Ponsons. Wie im Feuilletonroman der Billigpresse üblich, regiert der Gemeinplatz. Sprachhülsen, gewissermaßen rhetorische Fertigteile, herrschen vor. Die Oberbösewichter sind stets „génies du mal“ oder „génies infernal“; die Diener ihren Herren „dévoué jusqu'au fanatisme“; bedrohte weibliche Unschuld provoziert unausweichlich

Vergleiche mit Engeln. Charakteristisch für Ponson ist eine Technik der Charakterisierung, die einem Demonstrativpronomen einen relativen Anschluss mit einer stehenden Redewendung folgen lässt. Eine Gegenspielerin von Rocambole, ganz *femme fatale*, wird z. B. durch ihren Blick charakterisiert, durch „*ce regard ardent, fier et presque méchant de la femme qui se sait forte et s'est fait une arme de sa beauté.*“ Auf diese Weise entsteht der Eindruck, man habe es mit universalen, unveränderlichen Wesensmerkmalen zu tun, die Einverständnis zwischen Autor und Leser herstellen. Die *faits divers* bilden eine unversiegbare Quelle für den Roman. Als Beispiel sei die Geschichte vom Hund des Verurteilten erwähnt, der auf originelle Art und Weise ins Jenseits befördert wird. Sie entstammt mit einiger Sicherheit einer Zeitungsmeldung oder ähnelt ihr doch zum Verwechseln. Der niederträchtige Gefängniswärter mischt Stücke eines gebratenen Schwammes (*éponge frite*) ins Futter des Hundes; die Schwammstücke blähen sich im Magen auf und ersticken das bemitleidenswerte Tier.

Aber man kann bei Ponson nie sicher sein, dass die Gemeinplätze ernst genommen werden. Als eine Besonderheit seiner Romane muss die immer wieder aufblitzende Selbstironie des Verfassers erwähnt werden. Da ist z. B. das Spiel mit dem Geheimnisvollen, Rätselhaften in seinen Romanen, das als konstitutiv für den Feuilletonroman gelten kann. Wenn er Vanda einführt, schaltet er einen völlig funktionslosen Absatz ein, der auf ihre geheimnisvolle Vorgeschichte hinweist:

D'où venait cette femme? de Paris certainement, où elle avait eu des chevaux, des dentelles et des rivières de diamants. Pourquoi se condamnait-elle à venir ostensiblement entourer de son amour et de ses soins un homme flétri par la loi, et qui n'avait en lui rien de ce fatal héroïsme, de ce génie du mal qui attache certaines créatures perverses? Mystère!

Die Geheimniskrämerei durch Aussparung wesentlicher Informationen ist ironisch, denn einige Seiten weiter erzählt Vanda ihre Geschichte in allen wünschenswerten Details.

Ponson zieht ein beinahe postmodern zu nennendes Verwirrspiel um den Status und die Identität seiner Figuren auf, das einen naiven Leser, der das erzählte Geschehen als real zu verstehen versucht, vor den Kopf stoßen musste. Einerseits soll Rocambole nach einem lebenden Vorbild gezeichnet sein. Der Autor muss einmal noch auf neue Nachrichten von ihm warten, ein andermal nimmt er kurzerhand eine zuvor erzählte Episode mit Rücksicht auf das Vorbild zurück. So hat er Rocambole in einem Racheakt durch Vitriol entstellen lassen. Als er die Figur wieder aufleben lässt, und zwar makellos, begründet er dies damit, dass er die Verunstaltung nur dem großen Unbekannten zuliebe eingeführt habe, um dessen Inkognito zu sichern. Schließlich schickt Ponson der Romanreihe eine Abteilung mit dem Titel *La Vérité sur Rocambole* nach, in der er das Spiel mit dem lebenden Unbekannten weitertreibt, andererseits der Romanreihe den festen Boden entzieht, indem er ihre Entstehung und sich selbst als Autor fikionalisiert. Den Realismusschwüren stehen also zum Teil raffinierte Fiktionalitätssignale entgegen.

Laut *La Vérité sur Rocambole* saß Ponson, kurz nachdem er von *La Patrie* den Auftrag zu einem neuen Roman erhalten hatte, in einem Wirtshaus und grübelte über den Stoff nach. Man spielte Karten, und dem Autor fiel ein Kellner auf, der jedesmal, wenn der Herzbube erwähnt wurde, zusammenzuckte. Daraufhin kündigte Ponson einen Roman mit dem Titel *Le club des valets-de-coeur* an. Ein Mitglied dieser Bande bot dem Autor Tatsachenenthüllungen und Informationen über einen gewissen Rocambole an, aber die Polizei und die Zeitungsredaktion verhinderten den Abdruck des Romans. Ponson erfand aus diesem Grund eine Geschichte, die aber zufällig mit den Memoiren des Informanten

übereinstimmte. Der Erfolg war groß, eine Fortsetzung musste gefunden werden. Ponson besuchte also Rocambole im Bagno und fand dort in ihm den Gentleman, der freiwillig Buße tat, mit all den edlen Eigenschaften, die wir bereits kennen. Endlich kann Ponson authentische Dokumente verarbeiten, Rocambole bezeichnet die Darstellungen des älteren Informanten als verfälscht. Der Feuilletonroman-Autor bleibt fortan in loser Verbindung mit Rocambole, erhält von diesem aber nicht immer zum gewünschten Zeitpunkt die nötigen Informationen. So erklären sich die immer wieder zwangsweise eingeschobenen Wartezeiten bzw. der Misserfolg einzelner Teile des Zyklus, die Ponson frei erfinden musste. Bei einem Kontakt mit Rocambole wird Ponson selbst in die Abenteuer verwickelt; er erlebt mit, wie Rocambole einen Mann vor dem grausamen Tod durch Schlafentzug rettet usw. usf. Erwähnt sei noch der Grund für den Wechsel von *La Patrie* zum *Petit Journal*: Ponson erzählt, dass der Redakteur des ersteren Blattes spiritistische Neigungen entwickelte und unter den Einfluss von Klopffeistern geriet, die gegen ihn intrigiert hätten.

Eher harmlose Hinweise auf die Künstlichkeit der Romanwelt sind im Vergleich zu diesen Mystifikationen die zahlreichen expliziten intertextuellen Bezüge zu Balzac, Sue, Sand, Féval u. a. Ponsons Figuren benehmen sich wie Charaktere aus anderen Romanen, sehen so aus oder erleiden das gleiche Schicksal. Von Vanda, der durch Eid zur Rettung Verurteilter verpflichteten Russin, heißt es etwa: „[...] elle rappelait en blond cette héroïne de Balzac qui, dans *La Peau de chagrin*, se vante d’avoir été la maîtresse d’un guillotiné et de lui être demeurée fidèle au-delà du tombeau.“ Natürlich ist nicht nur die äußere Erscheinung, sondern die ganze Figur mehr oder weniger Balzac entlehnt, wie sich der Roman insgesamt als puzzle von Teilen anderer Feuilletonromane lesen lässt. Besonders die *Mystères de Paris* hat Ponson ungeniert ausgeschlachtet. Ein weiteres Beispiel sei zitiert, weil Ponson darin auf einen deutschen Ahnen des phantastischen Romans hinweist. Die Atmosphäre in einer Diebsspelunke vergleicht er mit den Schöpfungen E. T. A. Hoffmanns: „Il y avait là une douzaine d’hommes et de femmes qui semblaient sortir tout armés du cerveau de quelque conteur fantastique, à la manière de l’Allemand Hoffmann.“

Schon komplexer als bei solchen intertextuellen Verweisen wird die Situation, wenn der Autor auf die Frage nach dem Namen seines wieder einmal verkleideten Helden die Antwort geben lässt: „C’est un héros du roman.“ Im Bagno wird von einem Häftling das Theaterstück *Rocambole* nacherzählt, das tatsächlich existierte (verfasst von Anicet Bourgeois in Zusammenarbeit mit Ponson du Terrail). Ein Mithäftling erinnert sich an den Helden, der damals unter dem Namen César Andréa aufgetreten ist:

- César Andréa? dit un forçat jusque-là silencieux; il me semble que j’ai connu ça.
- Mais puisque c’est une pièce qu’on nous raconte, imbécile! dit Milon le colosse.
- Ca pourrait être une pièce historique, dit le Parisien.
- Si vous m’interrompez toujours, je n’en finirai jamais.

Auch im Roman weiß man, dass die *Romanfigur* Rocambole Anlass zu Romanen und Theaterstücken gegeben hat. Eine angeblich (außerhalb des Romans) lebende Person dient als Vorbild für Rocambole, der aber seinerseits in der Romanwirklichkeit wieder zu Fiktionen Anlass gibt, wodurch die Illusion der Realität des Erzählten unterhöhlt wird. Der Vorschlag des Parisien, der einwendet, dass es auch historische Fiktionen (Dramen) gibt, ändert wenig daran. Heutzutage würde man so etwas *mise-en-abyme* nennen, ein Verfahren bei dem der Erzähler sich bzw. seinem Text den Boden unter den Füßen wegzieht. Am besten lässt sich dieses Verfahren mit Hilfe zweier einander gegenübergestellter Spiegel

veranschaulichen, die bekanntlich eine unendliche Reihe von ineinander verschachtelten identischen Bildern liefern. Eine einfache literarische Form der *mise-en-abyme* ist das Spiel im Spiel auf dem Theater.

Bei Gelegenheit der Erzählung des Häftlings bildet Ponson nicht nur die Situation des Feuilletonerzählers, sondern auch jene des Lesers ab. Ein Zuhörer stellt Vermutungen über den Fortgang der Erzählung an.

Tandis que M. Armand fait ses confidences à son ami l'avocat, arrive un Anglais, un gentleman, sir Williams. [...] M. Armand ignore son nom, sa naissance, et quand il est parti donner sa leçon, le gentleman respire et se dit: „Il ne sait rien.“

- Bon! observa le Parisien, je devine la chose, mon bonhomme. *J'ai assez vu de mélodrame pour savoir comment ça se gouverne.* Armand est l'enfant perdu de M. de Chamery.

- Justement, dit le Cocodès [der Erzähler].

- Et le gentleman sir Williams pourrait bien être César Andréa, le chef des Valets de coeur.

- Si tu devines tout, fit le Cocodès avec humeur, c'est pas la peine que je raconte!

In dem Zusammenhang fehlt auch nicht der Hinweis auf die für das Feuilleton typische Unterbrechung der Erzählung, hier als Fallen des Vorhanges wiedergegeben.

- Mais, poursuivit le Cocodès, Jean tire deux lettres de sa poche, que le concierge lui a remises.

L'une est pour maman Fipart, l'autre pour M. Armand.

La première est de Rocamboles.

Il écrit à sa mère qu'il s'en va aux Indes faire fortune et tâcher de se réhabiliter.

L'autre, adressée à M. Armand, lui apprend que, s'il veut aller à Marseille, il trouvera un ami de sa famille, le docteur Gordon, qui lui révélera son nom et le mettra en possession de sa fortune.

Or, pendant que M. Armand jette un cri de joie, la pauvre mère Fipart laisse échapper un cri de douleur et *le rideau baisse*.

- Eh bien! Cent dix-sept? fit Milon.

Il faut voir la suite, répondit d'un ton bref le forçat taciturne.

Mais en ce moment, le sifflet des argousins se fit entendre.

L'heure du *repas* était passée et le *travail* rappelait les condamnés.

La *légion des réprouvés* se leva *comme un seul homme*, et on entendit le cliquetis lugubre des fers heurtant les fers.

- Moi, dit Cocodès, je suis malade et je retourne à l'hôpital. Demain, si vous voulez bien, nous entamerons le second acte.

Et il s'en alla, tandis que la *grande fatigue* reprenait sa proie humaine.

Es liegt einige Ironie in dem Umstand, dass sich der Erzähler als Häftling abbildet, gewissermaßen als Gefangenen der Konventionen des Feuilletonromans (oder der Zeitungsredaktion? der Leser?), und seine Zuhörer als Kettensträflinge, die sich am Ende der Erzählung auf Kommando wie ein Mann erheben und der allgemeinen Erschöpfung nachgeben.