

7. Der französische Feuilletonroman von den siebziger Jahren bis zur Jahrhundertwende

Die nötigen Bemerkungen über die Publikationsmodalitäten des Feuilletonromans in dem hier behandelten Zeitraum können kurz gefasst werden. 1881 trat ein neues Pressegesetz in Kraft, das alle Einschränkungen der Zeitungsherausgabe und -verbreitung beseitigte. Gleichzeitig wurde endlich Presse- und Meinungsfreiheit verkündet. Im Jahr 1884 waren daraufhin in Paris bereits 72 Tageszeitungen zu verzeichnen. Die Änderungen der rechtlichen Voraussetzungen brachten eine gewisse Vereinheitlichung der Zeitungen mit sich. Der Verkauf einzelner Nummern setzte sich nun allgemein durch. Als Folge davon wurde der Roman auch in der Meinungspressen zum mehr oder weniger selbstverständlichen Feuilletoninhalt. Dass er an Bedeutung im Gesamterscheinungsbild eines Blattes verliert, lässt sich aber daran erkennen, dass er von der ersten Seite in das Innere der Zeitung zurückweichen muss. Andererseits mäßigten die Billigzeitungen zum Teil ihren reißerischen Stil und widmeten, nachdem die Steuerhürde gefallen war, der Politik einen gewissen Raum. Der Feuilletonroman erfreute sich bei ihnen ungebrochener Beliebtheit. Da zwei und manchmal drei Romane nebeneinander liefen, brachte es ein Billigblatt in den achtziger Jahren auf bis zu 700-800 Feuilletons pro Jahr. Rein quantitativ erlebte der Feuilletonroman durch diese Entwicklungen eine unerhörte Hausse.

Bei aller Annäherung hinsichtlich Publikationsmodus und Gestaltung diversifizierte sich die Zeitungen zunehmend nach politischen Lagern. Insbesondere traten zu den konservativen und liberalen Blättern sozialistische Zeitungen, wie *La Bataille*, *La Lanterne* und *Le Cri du peuple* (herausgegeben von dem ehemaligen Communarden Jules Vallès). Überraschend mag sein, dass diese linken Zeitungen den Feuilletonroman größtenteils noch intensiver als Werbemittel einsetzten als die bürgerliche Billigpresse. Bis zu vier Romane liefen gleichzeitig, nachgelieferte Zusammenfassungen ermöglichten neu hinzu gekommenen Lesern den bequemen Einstieg in bereits laufende Werke. Die Romanankündigungen der sozialistischen Presse waren nicht weniger reißerisch aufgemacht als jene der Billigpresse und verhiessen ebenso irrationale, Nerven zerfetzende Wirkungen wie die Billigpresse. Tatsächlich waren die abgedruckten Romane auch alles andere als politisch bildend. Titel wie *Le cloaque*, *Paris bandit*, *Les monstres de Paris* und *Les diablesses de Paris* mögen für sich sprechen.

7. 1. Zolas *Germinal*

Als Beispiel für einen Feuilletonroman der achtziger Jahre soll Zolas *Germinal* dienen. Diese Wahl mag überraschen, man darf aber nicht vergessen, dass alle Romane des *Rougon-Macquart*-Zyklus zuerst in Zeitungen erschienen. Zola kannte den Feuilletonroman gut, wie verschiedene Äußerungen über seine Jugendlektüre belegen. Sue, Dumas, George Sand und Ponson du Terrail waren ihm keine Unbekannten, seine Karriere begann er mit einem Roman dieses Genres (*Les Mystères de Marseille*, 1867). Die *Mystères de Marseille* waren eine Auftragsarbeit für den *Messenger de Provence*; sowohl der Titel wie auch das Stoffgebiet - Akten der Marseiller Gerichte über Aufsehen erregende Prozesse - wurden vom Zeitungsredakteur vorgegeben. Die zwei Sous pro Zeile, die Zola mit seinen *Mystères* einnahm, kamen dem Jungautor nur allzu gelegen. Sie bedeuteten ein Einkommen von etwa 200 Francs während neun Monaten, für die gleichzeitig verfasste *Thérèse Raquin* erhielt Zola nur 500 Francs!) In

der Rückschau bemerkte Zola selbst, dass er durch die *Mystères de Marseille* von Anfang an geschult wurde, nach Quellen zu arbeiten. Wir können hinzufügen: und für Zeitungen zu arbeiten.

Zola ist auch eine wichtige Figur im Hinblick auf die sich wandelnde Beurteilung des kommerziellen Literaturbetriebs. In seinem bekannten Aufsatz *L'argent dans la littérature* (1880) preist er das Geld als Faktor der Befreiung und Emanzipation des Autors von alten Abhängigkeiten. Er attackiert dabei nicht zufällig Sainte-Beuve. Die von Sainte-Beuve vertretene Erscheinungsform von Literatur ist nach Zola auf einen sehr kleinen, tendenziell aristokratischen Rezipientenkreis zugeschnitten; die Autoren früherer Jahrhunderte suchten ihren Mäzenen zu gefallen, ihre Werke erschöpften sich in rhetorischem Spiel und der Suche nach möglichst eleganter Ausdrucksweise, wie sie z. B. in den Salons und in der Akademie gefragt war. Wie die Autoren von ihren Geldgebern war auch die von ihnen verfasste Literatur abhängig von den herrschenden ästhetischen Standards. Die (aristokratische) Trägerschicht der Literatur diktierte den Geschmack. „[...] l'état de domesticité où se trouvaient les lettres, les mettaient aux mains d'une caste privilégiée, qu'elles flattaient et dont elles devaient accepter le goût.“ Abweichungen von den höfisch-aristokratischen Standards, insbesondere die von Zola angestrebte Annäherung der Literatur an die Wissenschaft, waren angesichts dieser Zustände ausgeschlossen.

Erst das mit Literatur zu verdienende Geld befreit von solchen Zwängen. Zola stellt den Autor provokant auf eine Stufe mit Handwerkern und Händlern, die Waren anfertigen bzw. verkaufen. Den Journalismus betrachtet Zola als eine wichtige Errungenschaft, die die Demokratisierung des Schreibens und Lesens ermöglicht. Jedem/r steht nun eine Karriere als Autor in Aussicht, so ferne er/sie das nötige Talent mitbringt und sich auf dem Markt durchsetzt. Zola erkennt in diesem Zusammenhang auch dem Feuilletonroman einen legitimen Platz zu. Er ist sich im Klaren darüber, dass im Feuilleton nicht alles Gold ist, was glänzt und erfolgreich ist. Er möchte mit seinem Lob des für seine Arbeit gebührend entlohnten Autors keineswegs alle Wertmaßstäbe beseitigen. Er trennt die Tagesliteratur einfach von der ernsthaften, legitimen Literatur ab, so dass die erstere für die letztere keine Konkurrenz darstellt und ihr keinen Schaden zufügen kann. Und dem Feuilletonroman ist wenigstens die ehrliche quantitative Arbeitsleistung zugute zu halten, die ihr Honorar verdient. Über Ponson schreibt Zola beispielsweise:

Remarquez d'ailleurs que, si un Ponson du Terrail amasse une fortune, il travaille énormément, beaucoup plus que les faiseurs de sonnets qui l'injurient. Sans doute, au point de vue littéraire, le mérite est nul; mais la besogne considérable du feuilletoniste explique son gain, d'autant plus que cette besogne enrichit des journaux.

Immerhin bietet das Zeitungswesen jungen Autoren die Chance, zu überleben und sich für höhere Aufgaben heranzubilden. Zola ist weit davon entfernt, den Feuilletonroman *ästhetisch* zu rechtfertigen; er betrachtet ihn vielmehr als einen Gebrauchsartikel für die Unkultivierten. Eine gewisse Verachtung des Feuilletonroman-Betriebs klingt daher gelegentlich an.

Ils [les feuilletonistes] se sont créé un public spécial qui lit uniquement les feuilletons, ils s'adressent à ces lecteurs nouveaux, illettrés, incapables de sentir une belle oeuvre. Dès lors, il faudrait plutôt les remercier, car ils défrichent les terrains incultes, comme les journaux à un sou qui pénètrent jusqu'au fond des campagnes.

Aber Zola teilt mit den Feuilletonisten zumindest die gewissermaßen professionelle Einstellung zum Schreiben. Auch er tat sich viel auf seine regelmäßige Arbeitsleistung zugute und lieferte beinahe jedes Jahr einen Teil seines *Rougon-Macquart*-Zyklus ab, der ohne ein solches Arbeitsethos nie zustande gekommen wäre.

Auch in literarischen Belangen huldigt Zola dem Darwinismus. Das Geld etabliert seiner Ansicht nach die neue Aristokratie der Intelligenz und der Arbeit, es unterstützt somit die wahrhaft Starken. Die Schwachen (*les faibles*) und Talentlosen müssen untergehen, und Zola weint ihnen keine Träne nach.

La grande loi de la vie est la lutte, on ne vous doit rien, vous triompherez nécessairement si vous êtes une force, et si vous succomez, ne vous plaignez même pas, car votre défaite est juste. Ensuite, ayez le respect de l'argent, ne tombez pas dans cet enfantillage de déblatérer en poètes contre lui; l'argent est notre courage et notre dignité, à nous écrivains, qui avons besoin d'être libres pour tout dire; l'argent fait de nous les chefs intellectuels du siècle, la seule aristocratie possible.

Die Befreiung der Literatur von traditionellen Abhängigkeiten durch das Geld ermöglicht insbesondere die Orientierung der Belletristik an den neuesten Erkenntnissen der Wissenschaft. Die Verwissenschaftlichung der Literatur ist eine Lieblingsidee Zolas, auf die er immer wieder zurückkommt und die er unter anderem in dem berühmten Aufsatz *Le roman expérimental* (1879) näher erläutert. Wissenschaftlichkeit bedeutet einerseits strenge Methode, die Absage an die Willkür der Erfindung, die nüchterne Anpassung an die Tatsachen; andererseits verheißt sie Wahrheit und Aufklärung und damit die Zerschlagung der Täuschungen, auf denen die alte, hierarchische Gesellschaft beruhte. Wissenschaft ist für Zola geradezu die Weggefährtin bzw. Wegbereiterin der Demokratie. Als Vorbild denkt er vor allem an die Naturwissenschaften, an die „sciences d'observation et d'expérimentation, qui veulent peindre à nouveau le monde et l'humanité, en les étudiant dans leur mécanisme naturel“. ‚Observation‘ und ‚expérimentation‘ sind die Schlüsselbegriffe für sein literarisches Programm, das sich auch in *Germinal* verwirklicht findet. Es ist hier nicht der Platz für eine ausführliche Betrachtung von Zolas Romantheorie. Nur soviel sei in Erinnerung gerufen: Der Naturalismus ist eine Art auf die Spitze getriebener Realismus, der von den letzten idealistischen Elementen gereinigt werden soll. Die Schilderungen von Personen und Örtlichkeiten, müssen so weit als möglich auf Beobachtung oder authentischen Dokumenten beruhen und mit dem Beobachteten bzw. gesammelten Material übereinstimmen. Daraus folgt die spezifische Arbeitsweise der Naturalisten, die bei ihren Materialrecherchen ständig Notizbücher mitführten, Skizzen anfertigten und potentielle Romanmaterialien festhielten. Der Experimentalroman imitiert wissenschaftliche Methoden, indem er Figuren einer bestimmten Abstammung (Vererbung) in ein bestimmtes Milieu stellt, sie bestimmten Einflüssen und Erlebnissen aussetzt und die daraus resultierenden Entwicklungen in Einklang mit den von der Naturwissenschaft erarbeiteten Gesetzmäßigkeiten (Determinismus) verfolgt.

Germinal ist für den Feuilletonroman sicher nicht typisch, dennoch weist der Roman eine Reihe von Merkmalen auf, die an den ersten Erscheinungsort, eine Tageszeitung, gemahnen. Daher scheint es reizvoll, eines der Hauptwerke des unbestrittenen Meisters des Naturalismus einmal aus dieser Perspektive zu betrachten. *Germinal* erschien vom 26. 11. 1884 bis 5. 2. 1885 in der Tageszeitung *Gil Blas*. Der *Gil Blas* war ein 15-Centimes-Blatt, das der Politik relativ geringen Stellenwert einräumte und sich stattdessen auf die Kulturberichterstattung konzentrierte. Nicht nur der Preis, auch der Inhalt des Blattes lässt auf ein tendenziell gehobenes Publikum schließen. Das Niveau der abgedruckten

Feuilletonromane wechselte zwar, immerhin hatte die Zeitung aber im Jahr 1884 mit *Chérie* von Edmond de Goncourt - neben Zolas *La joie de vivre* und *Germinal* - ihren Lesern noch einen weiteren Roman eines renommierten Autors geboten. Trotz dieses Qualitätsbewusstseins scheute sich der *Gil Blas* nicht, *Germinal* wie einen Groschenroman anzukündigen. Hören wir einen zeitgenössischen Bericht:

Riesige buntfarbige Placate an allen Straßenecken versetzten das Publicum in Spannung. Sie sind ganz im selben Style gehalten, wie jene, die *Paris-Bandit* annonciren, oder *Paris-Monstre*, *L'inceste*, oder wie sonst das Heer der Nachfolger von *Rocamboles* sich betiteln mag, ja sie bleiben selbst hinter den marktschreierischsten nicht zurück. Die grausamen Soldaten haben einen armen, alten Arbeiter erschossen oder mit ihren Bajonetten niedergestoßen. Er sinkt, zu Tode getroffen, nieder. Aus einem großen Loche in seiner Brust quillt das rothe Blut hervor und ergießt sich über das ganze Placat. Hinter ihm steht seine jugendlich schöne Tochter mit aufgelöstem Haar und ruft die Rächer. Schon sieht man die Flammen aus den Fabriken emporschlagen, und durch Rauch und Nebel ahnt man das Nahen der Revolutionsmassen.

Germinal kann ohne große Mühe in die Tradition der philanthropischen Sozialromane à la *Mystères de Paris* gestellt werden. Mit diesen Romanen verbindet Zola einerseits das Engagement für die Arbeiter, andererseits schildert er sie aus der Distanz, gewissermaßen als Barbaren. Die Mine war für die Leser von 1884/85 zweifellos ein ebenso exotischer, sensationsträchtiger Schauplatz wie die Unterwelt für das Publikum der *Mystères*. Andererseits war das Thema äußerst aktuell. Im Jahr als *Germinal* erschien, lähmte ein zweimonatiger Bergarbeiterstreik in Nordfrankreich die Produktion, im Jahr darauf brachen in Belgien Streiks aus, die Gewalttaten mit sich brachten, die den im Roman geschilderten sehr nahe kamen oder sie sogar übertrafen. Ende der siebziger/Anfang der achtziger Jahre erregten einige Attentate von Anarchisten in Russland, Italien, Spanien und Frankreich Aufsehen. Motiv und Hintergrund des Romans ist die bürgerliche Sorge einer Revolution, die aus den sozialen Ungerechtigkeiten resultieren könnte. Die *classes laborieuses* sind bei Zola endgültig zu *classes dangereuses* geworden. Zola selbst hat sich wiederholt zu diesem Klima der Angst geäußert und zu gegensteuernder Aktion aufgerufen. Den „heureux de ce monde“ hatte er beispielsweise in einem Brief geraten: „Hâtez-vous d’être justes, autrement, voila le péril: la terre s’ouvrira et les nations s’engloutiront dans un des plus effroyables bouleversements de l’histoire.“ Das Unbehagen schärft den Blick für die Probleme, in diesem Fall für die Lage der Bergarbeiter. Zwar ist infolge des naturalistischen Credo der *impassibilité*, der unparteiischen und leidenschaftslosen Schilderung, schwer zu entscheiden, wer im Roman im Kampf zwischen Arbeitern und Kapital recht hat - oder vielleicht besser: weniger unrecht hat. Immerhin bleiben die *Positionen* von Ausbeuter und Opfer klar markiert und erkennbar. Die Lesegewohnheiten des Zeitungspublicums finden in den genannten Merkmalen ihre Bestätigung, machen das Buch angesichts all der Elemente, die dem Veröffentlichungsort Zeitung unangemessen waren, überhaupt erst als Feuilletonroman denkbar. Auf diese Merkmale konzentrierte sich begreiflicherweise auch das Werbeplakat des *Gil Blas*.

Der *plot* von *Germinal* unterscheidet sich hinsichtlich des Faktors Abenteuerlichkeit und Dramatik wenig von durchschnittlichen Feuilletonromanen. Etienne Lantier kommt auf der Suche nach Arbeit nach Montsou. Er wird in die Schicht der Familie Maheu eingeteilt, bei der er später auch wohnt. Der durch die schwere und ungesunde Arbeit unter Tag erworbene Lohn sichert gerade vor dem Verhungern. In der kärglichen Freizeit vertreiben sich die Arbeiter mit Spiel, Alkohol und sexuellen

Aktivitäten die Zeit. Etienne begehrt gegen die Verhältnisse auf und versucht die dumpfe Ergebenheit der Arbeiter zu durchbrechen. Angeleitet von dem russischen Anarchisten Souvarine liest er sozialistische Schriften und organisiert - nachdem die Grubengesellschaft die Löhne gekürzt hat - einen Streik. Etienne gewinnt 10.000 Kumpel für den Beitritt zur Internationale, deren Unterstützungsgelder reichen aber nicht aus. Beide Seiten bleiben hart. Die Lage spitzt sich zu, Sabotageakte zerstören verschiedene Anlagen, das Werkskaufhaus wird geplündert, die Arbeiter veranstalten einen Protestmarsch zum Haus des Direktors. Schließlich holt die Grubengesellschaft unter Militärschutz belgische Streikbrecher heran. Es kommt zu Zusammenstößen, bei denen mehrere Arbeiter, darunter Maheu, und Kinder getötet werden. Die unter öffentlichen Druck geratene Grubengesellschaft bricht daraufhin den Streik, oder besser: die Aussperrung ab. Die wieder eingefahrenen Bergarbeiter werden von einem Wassereinbruch überrascht, einige, darunter auch Etienne und Catherine Maheu, verschüttet. Souvarine hatte die Stützen angesägt. Etienne ist der einzige, der nach neun Tagen gerettet wird. Er bricht nach Paris auf, um die große Revolution vorzubereiten. Auch die Arbeiter haben in den Auseinandersetzungen gelernt, sie sind vor allem geduldiger geworden; es besteht aber kein Zweifel, dass sie den Aufstand bei nächster Gelegenheit mit besser geeigneten Mitteln wiederholen werden.

Trotz aller Sachlichkeit und ‚wissenschaftlicher‘ Figurenzeichnung vertraut Zola auf Typen, die man auch im populären Feuilletonroman antreffen konnte. In der *Ebauche*, der Skizze zu seinem Roman, in der er das Programm entwarf, gab er sich auch darüber Rechenschaft. Die Pläne zu den Romanen Zolas sind so etwas wie ein Selbstgespräch des Autors über seine Ziele und Vorgangsweise. Zwei Beispiele für Figurenskizzen: „Catherine restait le type de la femme prise sous la fatalité“; „[Jeanlin] deviendrait la dégénérescence dernière, chétif, maigre, et victime du travail avec son accident. Il résumerait les vices fatals, le produit du salariat sous terre“. Man muss Zola zugute halten, dass er die Verkommenheit der Arbeiter drastisch schildert, um aufzuzeigen, welche Folgen unmenschliche Lebensbedingungen für die Menschen haben. Die von Zola vorgenommene Typisierung ist mit dem unerbittlichen Anspruch auf Wahrheit schwer in Einklang zu bringen. Die Namen vieler Figuren sprechen für sich, z. B. Bonnemort, Chaval (cheval) und la Levaque (vache). Dazu kommen charakteristische Gesten oder Verhaltensweisen: Bonnemort hustet und spuckt bei jedem seiner Auftritte schwarzen Staub. Überhaupt nähert sich die Charakteristik oft der Karikatur: die Witwe Désir ist „d’une rotondité de tonneau, avec une paire de seins dont un seul réclamait un homme pour être embrassé“; sie benötigt jeden Tag einen Liebhaber und am Sonntag sechs hintereinander. Die Mouquette geht ganz in der Funktion auf, Vulgarität zu demonstrieren. Nicht viel schmeichelhafter fällt das Porträt der oben genannten Levaque aus, deren Name eine bei den Bergleuten übliche abfällige Bezeichnung für Frauen spiegelt (la vache, die Kuh): „Elle [...] était affreuse, usée, la gorge sur le ventre et le ventre sur les cuisses, avec un mufler aplati aux poils grisâtres, toujours dépeignée.“ Vergleiche mit dem Tierreich, denen wir bei Sue begegneten und die Balzac liebte, verschmäht auch Zola nicht. Die Pierronne ist kokett wie eine Katze; der Ingenieur Négrel allgegenwärtig und wachsam wie ein Frettchen - er überwacht die Arbeiter in der Mine und taucht plötzlich unerwartet auf; Jeanlin hat ein Affengesicht, Chaval - zumindest wenn er Catherine liebt, oder, besser gesagt: vergewaltigt - eine Nase wie ein Adlerschnabel.

Der Aufbau ist oft simpel und leicht durchschaubar. Den mühsamen morgendlichen Verrichtungen der Maheu folgt parallel das *lever* der Bürger. Der Unternehmerstochter Cécile Grégoire steht Catherine Maheu gegenüber, mit dem einträchtigen Ehepaar Maheu kontrastieren die zerstrittenen Hennebeau.

Leitmotivartig eingesetzte Bilder erleichtern das Wiedererkennen. Das Kapital wird stets mit dem Minotaurus verglichen, die Mine mit einem menschenverschlingenden Götzen oder Tier, der Arbeiter mit dem keimenden Getreide. Zusätzliche Lesehilfe gibt der Autor durch Kommentare, Erinnerungen, Ankündigungen, Unterstreichung von Ähnlichkeiten u. ä.

Neben diesen romanesken Elementen, die *Germinal* dem Feuilletonroman annähern, benützt Zola in seiner Geschichte vor allem zahlreiche effektvolle, um nicht zu sagen reißerische Motive und Szenen. Auch über die zu erzielenden Effekte hat sich der Autor bereits in den Skizzen Gedanken gemacht. Zunächst zu einigen Romanpassagen, die Mitleid erregen sollen. Die von Eifersucht und Gewalt bestimmte Dreieckskonstellation zwischen Etienne, Catherine und Chaval gibt dazu ausreichend Gelegenheit. Catherine, die bloß leidende, aber nie aktive Figur, sollte ursprünglich noch mehr im Mittelpunkt stehen. Zola versprach sich davon einen optimalen Mitleidseffekt. Erst im letzten Moment schob sich Etienne in den Vordergrund. Im Vergleich zu dem brutalen Chaval, einem Feuilletonroman-Bösewicht, zeigt Etienne beinahe aristokratische Manieren. Sein einziger Fehler ist, dass er zu lange zögert, Catherine an sich zu binden. Die Leser müssen sich im Streit der beiden Kontrahenten um Catherine auf seine Seite stellen, zumal der Opposition in der Liebesgeschichte eine politische Opposition entspricht: Etienne kämpft unbeirrt für die Arbeiter, Chaval verrät sie und kollaboriert mit dem Kapital. Die ordinäre Mouquette, die Etienne ebenfalls liebt, opfert sich für Catherine, indem sie sich bei dem Feuergefecht vor sie wirft.

Sogar die Vertreter der Unternehmer haben Anspruch auf Mitgefühl. Privates Unglück, besonders die Untreue seiner Frau, veranlassen M. Hennebeau dazu, die Arbeiter wegen der Unbekümmertheit, mit der sie ihre Triebe ausleben, zu beneiden. Die hungernden Arbeiter rufen nach Brot, Hennebeau hält ihnen entgegen: „Du pain, est-ce que ça suffit, imbéciles?“ Und der Erzähler fährt fort: „Il aurait tout donné, son éducation, son bien-être, son luxe, sa puissance de directeur, s’il avait pu être, une journée, le dernier de ces misérables qui lui obéissaient, libre de sa chair, assez goujat pour gifler sa femme et prendre du plaisir sur les voisines.“ Die Bourgeoisie ist bemitleidenswert, weil ihr der spontane Ausdruck der Lebenskraft fehlt. Dieser Umstand wird laut Zola zu ihrem möglichen Untergang beitragen.

Noch lange bevor er die Details für den Roman zu sammeln begann, entwarf Zola einige dramatische Szenen: z. B. den Unfall eines Kindes in der Mine, das Ertrinken der Pferde und eine Rettungsaktion, bei der die Retter infolge einer Explosion verschüttet werden. „Ce serait d’un gros effet“ bemerkte er dazu in den Planungsskizzen. Die grellsten Effekte entstehen klarerweise in Gewalt-Szenen. Dazu noch einige Bemerkungen aus den Skizzen zu *Germinal*, in denen Attacken auf die Nerven der Leser geplant werden: „Peur, drame, maison attaquée, dangers courus, défense, mort peut-être. [...] Pousser au dernier degré de la violence. [...] Les ouvriers lâchés vont jusqu’au crime. [...] personnes tuées, éventrées, sauvagerie abominable.“ Der Aspekt der Blutoper, deren Muster *Germinal* streckenweise entspricht, war im Hinblick auf den Effekt von Anfang an beabsichtigt. Gewalt, Drama, Effekt, stereotype Handlungsmuster und Figuren - der Plan von *Germinal* deutet nicht in die Richtung einer nüchternen Schilderung von Sachverhalten, wie sie die naturalistische Romantheorie verkündete.

Auffällig ist in dieser Hinsicht zum Beispiel die Szene der Ermordung des jungen Soldaten durch Jeanlin mit einem Messer, auf dessen Griff das Wort „amour“ eingraviert ist. Ein anderes drastisches Beispiel: als Etienne und Catherine sich, gemeinsam in der Grube verschüttet, endlich ihre Liebe gestehen und auch gleich in die Tat umsetzen, treibt die Leiche des Nebenbuhlers Chaval in dem

unterirdischen See heran. An einen Schauerroman gemahnt die nächtliche Massenversammlung der Arbeiter im Wald von Vandame. Die dreitausend versammelten Arbeiter bilden „une foule grouillante“ (eine wimmelnde Masse). „Un grondement en sortait, pareil à un vent d’orage, dans cette forêt immobile et glacée.“ Das Ambiente ist grausig:

La lune, maintenant, blanchissait toute la clairière, découpait en arêtes vives la houle des têtes, jusqu’aux lointains confus des taillis, entre les grands troncs grisâtres. Et c’était sous l’air glacial, une furie de visages, des yeux luisants, des bouches ouvertes, tout un rut de peuple, les hommes les femmes, les enfants, affamés et lâchés au juste pillage de l’antique bien dont on les déposédait.

Auch von „sauvages“ ist in diesem Zusammenhang die Rede. Man wundert sich nicht mehr, dass der alte Bonnemort, der ebenfalls das Wort ergreift, „une pâleur de spectre sous la lune“ zeigt. Bonnemort erhält überdies einen starken Abgang zugeteilt, indem er, bereits völlig senil und verwirrt, die Direktorentochter erwürgt. Die Familie Grégoire zeigt sich im Dorf, um an die Reste der Familie Maheu Almosen zu verteilen und lässt dabei ihre Tochter kurz mit Bonnemort allein.

Une flamme montait à ses joues, une secousse nerveuse tirait sa bouche, d’où coulait un mince filet de salive noire. Attirés, tous deux restaient l’un devant l’autre, elle florissante, grasse et fraîche des longues paressees et du bien-être repu de sa race, lui gonflé d’eau, d’une laideur lamentable de bête fourbue, détruit de père en fils par cent années de travail et de faim.

Au bout de dix minutes, lorsque les Grégoire, surpris de ne pas voir Cécile, rentrèrent chez les Maheu, ils poussèrent un cri terrible. Par terre, leur fille gisait, la face bleue, étranglée. A son cou, les doigts avaient laissé l’empreinte rouge d’une poigne de géant. Bonnemort, chancelant sur ses jambes mortes, était tombé près d’elle, sans pouvoir se relever. Il avait ses mains crochues encore, il regardait le monde de son air imbécile, les yeux grands ouverts. Et, dans sa chute, il venait de casser son plat, la cendre s’était répandue, la boue de crachats noirs avait éclaboussé la pièce.

Man kann der Szene Symbolkraft nicht absprechen. Man kann sogar soweit gehen, darin die zentrale Botschaft des Romans komprimiert zu sehen, nämlich die „heureux de ce monde“ nachdrücklich dazu aufzufordern, ihre Gesinnung zu ändern und Maßnahmen zur Verbesserung der Lebensbedingungen der Arbeiter zu setzen. Alle diese Feststellungen sollen Zola nicht Unzulänglichkeiten nachweisen, sondern demonstrieren, dass er zur Erzielung seiner Schockwirkungen Mittel einsetzte, die durchaus dem ‚typischen‘ Feuilletonroman angemessen waren.

Die anstößigste und sensationellste Szene ist wohl jene der Kastration Maigrats. Der im Dienste der Minengesellschaft stehende Händler hatte die Arbeiter ausgebeutet und ihre Notlage insbesondere dadurch ausgenützt, dass er Kundinnen gegen sexuelle Gegenleistungen bediente. Die aufgebrachte Meute plündert sein Geschäft, er flüchtet aufs Dach, stürzt ab und spaltet sich den Schädel.

Et, brusquement, ses deux mains lâchèrent à la fois, il roula comme une boule, sursauta à la gouttière, tomba en travers du mur mitoyen, si malheureusement qu’il rebondit du côté de la route, où il s’ouvrit le crâne, à l’angle d’une borne. La cervelle avait jailli.

Die wütenden Arbeiterinnen stürzen sich auf den Ausbeuter. Sogar die besonnene Maheude gerät außer sich.

- Je te devais soixante francs, te voilà payé, voleur! dit la Maheude, enragée parmi les autres. Tu ne me refuseras plus crédit ... Attends! Attends! il faut que je t'engraisse encore.
- De ses dix doigts, elle grattait la terre, elle en prit deux poignées, dont elle lui emplit la bouche, violemment.
- Tiens! mange donc! ... Tiens! mange, mange, toi qui nous mangeais.

Unter allerlei deftigen Reden kastrieren die aufgebrachten Furien Maigrat schließlich und inszenieren mit der auf einem Stock ausgestellten Trophäe einen Triumphzug. War man in puncto Gewalt im Feuilletonroman nicht gerade zimperlich, so überstieg diese Szene doch eindeutig das in einer Zeitung zumutbare. Der *Gil Blas* zog sich dadurch aus der Affäre, dass er die Passage einfach wegließ bzw. durch einige punktierte Zeilen ersetzte. Wegbleiben musste klarerweise auch die folgende Szene, in der die Damen im Direktionshaus darüber streiten, was die Arbeiterinnen da auf dem Stock wohl zur Schau stellen.

Zola und seine Mitstreiter hatten Skandal-Szenen wie diese damit gerechtfertigt, dass Literatur die ganze Wahrheit wiedergeben müsse, ohne Rücksicht auf irgendwelche kleinlichen Gebote des Takts. Da Menschen sich mitunter oder sogar häufig so benähmen, sollten sich die Vorwürfe nicht gegen die Literatur und ihre Autoren, sondern gegen die Gesellschaft richten. Die Aufklärung, die Bekämpfung von Heuchelei und Doppelmoral, war eines der vornehmsten Ziele der Naturalisten. Allerdings scheint Zola seine Skandale auch vorkalkuliert zu haben. In einer brieflichen Äußerung hatte er unmissverständlich auf die zu erwartende sensationelle Wirkung hingewiesen: „Mon prochain roman traitera la question sociale dont souffre toute l'Europe et aura pour cadre dramatique une grève dans une mine de houille. Je compte sur un gros succès de curiosité.“ Wer Erfolg haben wollte, und das wollte Zola ohne Zweifel, musste auffallen, und schließlich passte auch das skandalöse Moment der Romane Zolas durchaus zum Kontext Zeitung.

Mit der Zeitung verbindet den Roman ferner die gewissenhafte Dokumentation, das quasi-journalistische Recherchieren vor Ort. Für jeden Roman sammelte Zola gewissenhaft Eindrücke aus dem behandelten Milieu. Mit dem Journalismus verbindet den Naturalismus auch die Bedeutung, die der Aktualität zugemessen wird. Als sich Zola an die Abfassung des bereits seit längerem geplanten Bergwerksromans machte, bestätigte eine Nachricht eindrucklich die Aktualität des Themas. In Anzin im nordfranzösischen Kohlenrevier nahe der belgischen Grenze waren im Februar 1884 zwölftausend Arbeiter in den Streik getreten. Der mit Zola befreundete Abgeordnete Alfred Giard nahm ihn mit dorthin: Der Autor trat als Privatsekretär Giards auf, um das Misstrauen zu umgehen, mit dem man einem neugierigen Romancier zweifellos begegnet wäre. Eine Woche lang sah sich Zola im Dorf um, befragte die Arbeiter, Ingenieure und Direktoren, fuhr in die Grube ein, besuchte Gewerkschaftsversammlungen und studierte die Technik des Bergwerks. Bei allen diesen Erkundungszügen führte er sein Notizbuch mit. Das Ergebnis, ein Dossier von etwa hundert Manuskriptblättern erhielt den Titel *Mes notes sur Anzin* und bildete die wesentliche Quelle für die zahlreichen detaillierten Milieubeschreibungen im Roman.

Das in Anzin angefertigte Dossier umfasste neben schriftlichen Notizen auch genaue Lageskizzen des Dorfes, der Schächte, der Maschinen usw. Der Raum spielt im Roman eine wichtige Rolle. Die Lebensbedingungen im Arbeiterdorf, die Enge der Wohnungen, in denen es keine Möglichkeit gibt, sich zurückzuziehen, die durch den Arbeitsrhythmus vorgegebenen Zwänge, das rigide Zeitbudget

sorgen dafür, dass im Dorf nur Sklaven heranwachsen können, Berührungssängste sind in den Arbeiterhaushalten fehl am Platz, es herrscht unbefangene Sinnlichkeit, statt Worten sprechen die Körper. Das von Zola gerne für die Arbeiter verwendete Wort „troupeau“ (Herde) ist zwar nicht gerade schmeichelhaft, weist aber auf ihre enge Zusammengehörigkeit in dem beschriebenen Sinn hin.

Dem Arbeiterdorf steht das Bürgerhaus der Grégoire mit seiner gesicherten Privatheit und Intimität gegenüber. Im Bürgerhaus herrscht zwar Komfort, dafür fehlt echte Lebensfreude, das Vergnügen der „bas instincts“. Die Ökonomie diktiert das Verhältnis zum Geld wie zu den Gefühlen, in beiden Bereichen ist Sparsamkeit angesagt. (Man wird hier an Dickens' Gegenüberstellung der nüchternen Ökonomen und der offenen Gefühlsmenschen der Zirkustruppe erinnert.) Wichtig sind auch die Überschreitungen der Grenzen des jeweils eigenen Raums. Die Maheu tritt im Bürgerhaus nur zögernd als Bittstellerin ein, während die Bürger selbstherrlich ins Dorf eindringen, um es zu besichtigen, Besuchern zu zeigen oder Almosen abzuliefern. Auch Zola bzw. auf seinen Spuren die Leser dringen dort mit mehr oder weniger voyeuristischen Absichten ein.

Betrachten wir einige Notizen über die Arbeiterfamilie, die Zola in Anzin besuchte: er fand dort „une fille bien mise, bossue terriblement; une autre fille très blonde, à traits gros, mais assez agréables, deux ou trois garçons, jeunes, la tête grosse et souflée, l'air bien portant, tout cela mangeant des tartines; la mère âgée de quarante ans au moins, très fanée, la gorge abandonnée dans un corsage de laine, la jupe rapiécée.“ Auffällig ist die Konzentration auf die körperliche Erscheinung, besonders auf allfällige Krankheitssymptome und Degenerationserscheinungen, die die Wahrnehmung schon bei der Datenaufnahme lenken. Zola besaß Vorinformationen über das Leben im Bergwerk, man könnte auch sagen, er brachte Vorurteile mit. In Bezug auf die Krankheiten hatte er insbesondere Boëns-Boisseaus *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs* (1862) benützt. Die Figuren in *Germinal* verkörpern verschiedene bei Boëns-Boisseau erwähnte Krankheiten: Maheu Asthma, Jeanlin die Skrofeln, Zacharie Anämie, Bonnemort Rheuma, Levaque Anämie und Bronchitis usw. Nur im Vorbeigehen sei angemerkt, dass Zola auch Studien und Zeitungsartikel über die soziale Frage, die Arbeiterbewegung, den Sozialismus und die Anarchisten, über Ökonomie und Streiks konsultierte. Ergebnis dieser Lektüren sind die Vertreter verschiedener politischer Richtungen im Roman: Etienne steht für den radikalen Kollektivismus, Rasseneur für den gemäßigten, reformerischen Possibilismus, Pluchart für den professionellen Politiker und Agitator, Souvarine für den Anarchismus. Auf verschiedenen Ebenen kann man eine systematische Anordnung der Figuren feststellen. Der Plan stand als Raster fest, der später durch Beobachtung und Studium von weiterer Fachliteratur mit konkreten Details gefüllt wurde. Der naturalistische Roman ist also eine Verbindung von herkömmlichen Romantechniken und der Anlehnung an die ‚wissenschaftliche‘ Datenerhebung. Auch der Erfolg, den Zola trotz heftiger Kritik feiern konnte, erklärt sich wohl durch die gelungene Mischung von traditionellen romanesken Kniffen, von effektvoller Inszenierung einerseits und authentischen Details andererseits.

Germinal geht natürlich nicht in der Beschreibung als Feuilletonroman auf. Einige Merkmale unterscheiden den Roman von einer gängigen Erfolgsspekulation. Von der Tilgung der Szene der Kastration Maigrats war bereits die Rede. Auch andere einschlägige ‚Stellen‘ überstiegen offenbar die Toleranz der Leser. Der oben zitierte Kommentar zu den Leserreaktionen befand: „Worüber es Männer untereinander anekeln würde, allein zwischen vier Wänden zu debattieren, das sagt er ohne Scheu in den heftigsten Ausdrücken, die ihm zu Gebote stehen.“ Zola reihte Ausnahmereischeinungen aneinander und

betrachte sie durchs Vergrößerungsglas. „So viel die Leser des *Gil Blas* auch vertragen können, das war ihnen denn doch zu stark. Proteste und Abbestellungen hageln so dicht auf das Blatt herab, daß es sich in der peinlichsten Klemme befindet.“ Neben der Aufregung über die ‚pornographischen‘ Szenen machte sich immer wieder Langeweile breit. Zwischen den Handlungshöhepunkten finden sich lange beschreibende Passagen, etwa technischer Gegebenheiten oder politischer Ideen, die einen durchschnittlichen Zeitungsleser vor den Kopf stoßen mussten. Durchschnittsleser wollten wohl weder das technische Fachvokabular oder die genaue Funktion einzelner Maschinen noch politische Theorien studieren. Nach anfänglichen Erfolgen „befanden sich Leser wie Blatt unter dem Eindrucke einer stets wachsenden Enttäuschung.“ Die „endlose Kohlenbergwerksbeschreibung“ erregte nicht das leiseste Interesse. „Man wird durch Schachte und unterirdische Gänge geführt, bis es Einem förmlich dumm und wirbelig im Kopfe wird. [...] Alles löst sich in dem Gesamteindrucke einer trostlosen Trockenheit und Breitspurigkeit auf.“ Trotz aller Anstrengungen des Verfassers war *Germinal* also nicht leicht konsumierbar.

7. 2. Die Jahrhundertwende

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg setzte sich in Frankreich die Konzentration auf dem Pressesektor fort. 1912 erschienen in Paris nur noch 51 Tageszeitungen. Ihr Preis betrug beinahe einheitlich 5 Centimes, die Unterscheidung von seriöser Meinungs- und Billigpresse war damit so gut wie hinfällig geworden. Der Feuilletonroman blieb wichtiger Bestandteil der meisten Zeitungen, trat aber in den Hintergrund - ein Drittel der Zeitungen verzichtete sogar gänzlich auf belletristische Unterhaltungsangebote. Der Buchhandel brachte verstärkt billige Romanausgaben auf den Markt (z. B. *Le livre populaire* des Verlags Fayard, um nur eine der vielen Reihen zu nennen) und vertrieb sie auf dem Weg der Kolportage. Auch der Film machte sich im Verlauf des behandelten Zeitraums als starke Konkurrenz zum Feuilletonroman bemerkbar. In der Werbung für einzelne Romane findet sich gelegentlich der defensive Hinweis darauf, dass das Feuilleton dem Film entsprechende Unterhaltung böte, nämlich raschen Szenenwechsel, eine Vielzahl von wechselnden Gemütszuständen der Helden usw. Die Werbestrategien für den Feuilletonroman, die wir schon im Zusammenhang mit Ponson du Terrail betrachtet haben, blieben im Übrigen bunt und einfallsreich. So enthielt der Erstlingsroman von Gaston Leroux zugleich Hinweise auf sieben von der Zeitungsredaktion des *Matin* versteckte ‚Schätze‘ in der Höhe von sechsmal 3000 und einmal 7000 Francs. Die Zeitung kündigte den Roman mit dem Titel *Le chercheur de trésors* (1903) als „roman à vivre“ an, also als eine Art Anleitung zu einer Schnitzeljagd, und berichtete laufend über die glücklichen Finder der Schätze.

Verbürgt ist für den Zeitraum um die Jahrhundertwende, dass der Feuilletonroman nun in erheblichem Ausmaß die Unterschichten, zumindest die städtischen, erreichte - etwa ein Fünftel der Bevölkerung war allerdings noch immer des Lesens unkundig. Nach wie vor machten Frauen einen beträchtlichen Teil des Feuilletonpublikums aus. Der Feuilletonroman entsprach - wie die Billigpresse mit ihren kurzen Artikeln insgesamt - ihrem Arbeitsrhythmus, etwa kurzen Pausen zwischen einzelnen häuslichen Verrichtungen. Das Ausschneiden und Sammeln von Feuilletonromanen, die dann gebunden oder zusammengeklebt wurden, bildete einen Weg zum Buchbesitz in den nicht akkulturierten Bevölkerungsteilen, die Buchhandlungen mieden. Der Roman in der Zeitung erreichte

auch Leser, die Ängste vor der Berührung mit Kulturgütern hegten. Romanlieferungen und Zeitungen wurden nicht nur an speziellen Verkaufspunkten oder über die Kolportage vertrieben, sondern auch in Tabaktrafiken, Papiergeschäften, Gemischtwarenhandlungen u. ä. Quellen für Gebrauchsgüter. Gemeinsam mit ‚nützlichen‘ Gegenständen gekauft, landeten Zeitungen und allfällige Sammlungen von Romanausschnitten bzw. -lieferungen auch wieder an einem nicht kulturspezifischen Aufbewahrungsort, z. B. im Geschirr- oder Wäscheschrank - ein Umstand, der nachdrücklich vor Augen führt, dass das Lesen in den Unterschichten bestenfalls eine Randexistenz führte.

Die Feuilletonroman-Produktion im behandelten Zeitraum verteilte sich auf eine kaum mehr überschaubare Zahl von Autoren. Orientiert man sich an den führenden bzw. auflagenstärksten Zeitungen, so ragen die folgenden Namen hervor: Georges Ohnet feierte mit seinen Romanen aus der mondänen Welt zusammen mit Maurice Leblanc große Erfolge in der Zeitung *Le Journal*; Ohnet war übrigens auch im Buchhandel und in den Leihbibliotheken ein Erfolgsautor, und zwar über die französischen Grenzen hinaus. Emile Richebourg, ein Meister des Drucks auf die Tränendrüsen, begeisterte mit seinen sentimentalen Liebesgeschichten mit sozialkritischem Einschlag die Leser(innen) des *Petit Journal*. *Le Matin* beschäftigte bevorzugt Gaston Leroux und Michel Zévaco; für die vierte große Tageszeitung, *Le Petit Parisien*, arbeitete u. a. Jules Mary. Mit dieser Kurzrevue sind die wichtigsten Zeitungen und auch die erfolgreichsten Autoren genannt.

Gleichzeitig mit seiner Ausbreitung fächerte sich der Feuilletonroman in eine Vielzahl von Subgattungen auf: zum traditionellen historischen und Abenteuerroman traten die sentimentale Liebesgeschichte und der Kriminalroman. Man kann den modernen Kriminalroman mit der für ihn charakteristischen Figur des analysierenden Detektivs durchaus als einen Zweig des Feuilletonromans bezeichnen. Nach dem von E. A. Poe im *Doppelmord in der Rue Morgue* gelieferten Muster operiert der Kriminalroman des 19. Jahrhunderts mit einem Helden, meist einem Detektiv, der kaum handelt, sondern vor allem reflektiert. Der Detektiv ist eine weitgehend abstrakte Figur, die nur als Denker in Erscheinung tritt. Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass der Kriminalroman anfänglich eine eher intellektuelle Gattung war, ein Nachfahre des *Conte philosophique* des 18. Jahrhunderts. Nicht zufällig wird auch oft Voltaire mit seiner Erzählung *Zadig* zu den Vorläufern der Gattung gezählt. Damit hängt zusammen, dass auch die Funktion des Verbrechens im Kriminalroman eine andere ist als im abenteuerlichen Feuilletonroman. Dort war es meist Indiz für den Zustand der Gesellschaft, für ihre Verkommenheit; im Kriminalroman, der sich ganz auf die Fragen des technischen Ablaufs des Verbrechens konzentriert, wird es mehr oder weniger gleichgültig hingenommen, ist beinahe Selbstzweck, nur als Rätsel von Interesse. Dem Genre des Kriminalromans entnehmen wir auch das Romanbeispiel für die Epoche der Jahrhundertwende, die *belle époque*, nämlich *Le Mystère de la chambre jaune* von Gaston Leroux.

7. 3. Gaston Leroux: *Le Mystère de la chambre jaune*

Der 1868 geborene Gaston Leroux arbeitete nach seinem Studium zunächst als Jurist in Paris, lieferte aber daneben gelegentlich auch Beiträge für Zeitungen. Erwähnenswert im Hinblick auf seine spätere Schriftstellertätigkeit sind seine Prozessberichte, im Besonderen die Reportagen von den Prozessen gegen verschiedene Anarchisten um die Mitte der neunziger Jahre in *Le matin*. Immer mehr zog es Leroux zum Journalismus, im Jahr 1901 wurde er zum *grand reporter* des *Matin* ernannt und

unternahm in diesem Zusammenhang mehrere ausgedehnte Reisen, z. B. durch Russland. In die Pressegeschichte ging Leroux dadurch ein, dass er neue journalistische Methoden verwendete und insbesondere die Technik der Gerichtssaalchronik erneuerte. Er rückte nämlich davon ab, einfach die Vorgeschichte eines Falles nach den Akten wiederzugeben und dann von Tag zu Tag über die Vorgänge im Gerichtssaal zu berichten. Stattdessen führte er Interviews mit Betroffenen, Angeklagten, Opfern und Ermittlern ein, in gewisser Hinsicht begann er damit eigene Recherchen. Leroux sprach später von einer „formule nouvelle“ der Berichterstattung, die darauf abzielte, die Berichte lebendig zu gestalten. Von Rechts wegen waren solche Einmischungen in den Prozessverlauf eigentlich verboten, aber das scheint Leroux nicht gestört zu haben. Er verschaffte sich mit allerlei Tricks Zugang zu Gefängnissen, erschien bei den Ermittlungen am Tatort, gab sich einmal als Untersuchungsrichter aus, benützte dessen Auto, um zum Tatort zu gelangen usw. Alle diese Tricks, die - zum Teil von erbosten, weil überrundeten Konkurrenten - kolportiert wurden, schufen dem Journalisten den Ruf eines eigenwilligen Starreporters und Beinahe-Detektivs.

Literarische Arbeiten hatte Leroux zunächst nur gelegentlich geliefert; 1906 aber überwarf er sich mit dem Herausgeber des *Matin* und begann daraufhin *Le Mystère de la chambre jaune*. Der Roman erschien angesichts des Streits natürlich nicht in seiner angestammten Zeitung, sondern in der literarischen Beilage des Wochenblattes *L'Illustration*, und zwar von September bis November 1907 in zwölf Fortsetzungen à 16 Seiten. Nach dem durchschlagenden Erfolg dieses Werks ließ Leroux bis 1927 jährlich einen Roman folgen. Unter den meist wieder in *Le matin* abgedruckten Romanen ist *Le Fantôme de l'opéra* (1909) hervorzuheben, darüber hinaus sprechen einige von Leroux verfasste Filmdrehbücher für seine Vielseitigkeit.

In der *Chambre jaune* griff der Verfasser ein im Kriminalroman bereits eingeführtes Motiv auf: das Motiv des Mordes in einem geschlossenen Raum. Dumas hatte ähnliches in seine Romane eingebaut, und auch die Episode von Gringalet und Coupe-en-deux in den *Mystères de Paris* erinnert mit ihrem mordenden Affen an Poes *The Murders in the Rue Morgue*. Die wichtigsten Vorgänger Leroux' sind aber zweifellos Poe mit dem eben genannten Kurzroman und A. Conan Doyle mit *The Speckled Band*. Leroux äußerte den Ehrgeiz, die von seinen Vorgängern gelieferten Muster noch zu übertreffen und das Rätsel zu perfektionieren. Bei ihm sollte der Raum, in dem der Mord passiert, absolut geschlossen sein. Darüber bemerkte der Verfasser später:

A la vérité, Poe et Conan Doyle ont triché: la chambre n'était pas hermétiquement close, dans *Le Crime de la Rue Morgue*, il y avait la cheminée qui a livré passage à un singe et dans *La Bande mouchetée*, il y avait le trou par où passait le cordon de la sonnette le long duquel s'est glissé le serpent assassin, moi, je m'engageai à ne pas tricher!

Nun zum *plot* der *Chambre jaune*: Der Physiker M. Stangerson lebt mit seiner Tochter und Mitarbeiterin Mathilde auf einem Landhaus in der Nähe von Paris. Eines Nachts ruft Mathilde, kurz nachdem sie zu Bett gegangen ist, um Hilfe. Der herbeigeeilte Vater und der Diener des Hauses vernehmen Geräusche eines Kampfes und zwei Schüsse. Sie müssen die versperrte Tür aufbrechen, um zu der Schwerverletzten zu gelangen; sie finden nur das bewusstlose Opfer vor. Der Täter ist verschwunden, obwohl auch die Fenster verschlossen sind und kein anderer Fluchtweg zu entdecken ist. Des Rätsels Lösung: Das eigentliche Attentat hat sich bereits am Nachmittag zugetragen, aus guten Gründen hat es

Mademoiselle Stangerson aber verheimlicht, was möglich war, weil sie dabei nur minimal verletzt wurde. Sie kennt den Täter und ist daran interessiert, dass ihr gemeinsames Geheimnis nicht publik wird. In der Nacht erlebt sie die Szene des Überfalls in einer Art Alptraum noch einmal und ruft um Hilfe; bei einem Sturz im Verlaufe dieser Szene zieht sie sich auch die schwere Verletzung zu.

Noch ein weiteres Mal erscheint der unbekannte Attentäter. Joseph Rouletabille, der Starreporter und Amateurdetektiv, der sich in den Fall einschaltet, hat diesmal alle möglichen Fluchtwege durch Gehilfen besetzen lassen. Und doch löst sich der Flüchtende - gerade als man ihn ergreifen will - anscheinend in Luft auf. Die Lösung für dieses Rätsel liegt darin, dass einer der Verfolger zugleich der Täter ist. Angeklagt wird indessen der Verlobte von Mademoiselle Stangerson, der für die Zeit der beiden Vorfälle kein Alibi besitzt und gegen den auch andere Indizien sprechen. Alles deutet auf seine Verurteilung hin, bis plötzlich Rouletabille im Gerichtssaal auftaucht und den Hergang der Ereignisse aufklärt.

Der strahlende Held des Romans ist Joseph Rouletabille, der achtzehnjährige kriminalistisch begabte Reporter, der sich in der Behandlung einiger schwieriger Fälle nicht nur den Ruf des „premier reporter“, sondern auch des „premier policier du monde“ errungen hat. Wie sein Schöpfer überschreitet er die Grenze zwischen Berichterstattung und eigener Ermittlung und bedient sich unkonventioneller Methoden. Seine große Stärke liegt in der streng logischen Deduktion. Mit seiner überlegenen Kombinationsgabe besitzt er ein „système irréfutable“, mit dessen Hilfe er alle Konkurrenten schlägt, besonders den von der Behörde bestellten Kriminalisten, der alles aus der Beobachtung ableiten möchte. Mit ihm trägt Rouletabille geradezu ein Duell um die Lösung des Falles aus. In diesen Wettstreit arbeitet der Verfasser seine eigene Auseinandersetzung mit den literarischen Vorgängern, im Besonderen mit Conan Doyle, ein. Rouletabille wirft seinem kriminalistischen Nebenbuhler vor, sich an die kurzsichtige Methode Sherlock Holmes', des berühmten Detektivs in den Romanen von Conan Doyle, zu halten. Er wendet sich gegen die oberflächlichen Detektive, die alles aus dem Augenschein ableiten wollen, die „agents littéraires [...] qui ont acquis leur méthode dans la lecture des romans d'Edgar Poe ou de Conan Doyle. Ah! agents littéraires ... qui bâtissez des montagnes de stupidité avec un pas sur le sable, avec un dessin d'une main sur un mur! [...] Tout ce que vous offrent les sens ne saurait être une preuve ... Moi aussi, je me suis penché sur les traces sensibles, mais pour leur demander uniquement d'entrer dans le cercle qu'avait dessiné ma raison.“ An anderer Stelle beschreibt Rouletabille sein Verhältnis zu den äußeren Spuren des Geschehens, folgendermaßen: „Vous voyez, Monsieur, quel est mon système [...]; je ne demande pas aux signes extérieurs de m'apprendre la vérité; je leur demande simplement de ne pas aller contre la vérité que m'a désignée le bon bout de ma raison!“ Die Verwendung des „bon bout de la raison“ ist der Stehsatz, mit dem Rouletabille seine Erfolge erklärt.

Einer seiner speziellen Tricks besteht darin, sich Romanfiguren mit für den Leser zunächst geheimnisvollen Äußerungen für seine Absichten gefügig zu machen. So wirft er einem der Hauptverdächtigen in der *Chambre jaune* den rätselhaften Satz „Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat“ an den Kopf und verwandelt ihn damit von einer Sekunde auf die andere in einen willigen Helfer bei seinen Ermittlungen. Später erfährt man, dass Rouletabille diesen Satz bei seinen Recherchen aufgeschnappt und ihm intuitiv eine gewisse Bedeutung beigelegt hat. Wie so oft, hat er mit dieser Vermutung recht und einen dunklen Punkt in der Vorgeschichte des Angesprochenen berührt. Es handelt sich nämlich um eine Stelle aus einem Brief, den der Attentäter

dem Opfer geschrieben und dessen verkohlte Reste Rouletabille im Kamin gefunden hat. Sie bezieht sich auf die Vorgeschichte, ein Rendezvous zwischen Täter und Opfer, von dem der Leser natürlich noch nichts weiß.

Rouletabille trägt unverkennbar Züge seines Autors, zugleich aber auch Züge der im Feuilletonroman bereits fest eingeführten übermenschlichen Figuren. Der Feuilletonroman erfüllt hier die Funktion einer Wunscherfüllung für den Autor, der sich in einem literarischen Tagtraum darstellt, wie er gerne sein würde; natürlich können sich auch die Leser, die an dem kriminalistischen Ratespiel teilnehmen, mit Rouletabille identifizieren. Damit die Angelegenheit nicht allzu sehr in peinliche Selbstbeweihräucherung ausartet, lässt Leroux den Roman von einem Freund Rouletabilles erzählen, der dessen Vorzüge unbefangener herausstreichen kann.

Man hat über den Kriminalroman gesagt, dass er durch die Überführung von Kriminellen zur Beruhigung des Lesers beiträgt, indem er die unweigerliche Bestrafung des Bösen demonstriert - zu erinnern ist an die Bedeutung, die die Kritiker des Naturalismus der poetischen Gerechtigkeit zugeschrieben haben. Bestätigung der irdischen Gerechtigkeit, der Macht der Ordnungskräfte und des Guten in der Welt, diese Funktion erfüllt *Le Mystère de la chambre jaune* zweifellos, besonders weil Rouletabille Mathildes unschuldig angeklagten Verlobten im letzten Moment vor der Verurteilung rettet. Aber die moralischen und gesellschaftlichen Implikationen der Überführung des Täters sind auch in der *Chambre jaune* nur das Ziel, der Kriminalroman legt alle Aufmerksamkeit auf den Weg dorthin.

Rouletabille widerlegt auf seinem Weg zum Ziel, ohne dass dieser Umstand im Roman besonders betont würde, die Theorien des Physikers Stangerson. Dieser arbeitet nämlich ausgerechnet an einer Theorie der Dissoziation der Materie - und gerade eine solche scheint bei dem rätselhaften Verschwinden des Täters vorgefallen zu sein. Rouletabille geht im Gegensatz zu der gewagten wissenschaftlichen Theorie davon aus, dass sich Materie, in diesem Fall ein Mensch, nicht von einem Augenblick auf den anderen in Luft auflösen kann, und er hat mit dieser Annahme des *common sense* Erfolg. Der Hausverstand siegt gewissermaßen über die verschrobene Wissenschaft. Die Bestätigung der Alltagslogik und des damit verbundenen rationalistisch-materialistischen Weltbildes ist wohl ein weiterer wichtiger Grund für den Erfolg des Kriminalromans bis in unsere Gegenwart. Man denke nur daran, dass z. B. Ian Flemings James Bond die Welt gegen verrückte und bösartige Wissenschaftler verteidigen muss. Die Faszination der Detektive liegt darin, dass sie dem Durchschnittsleser nichts voraus haben als Schärfe der Beobachtung und die Gabe rascher Kombination scheinbar nicht zusammenhängender Details. In der Demonstration der perfekten Anwendung dieser Fähigkeiten und in der nachträglichen Überprüfbarkeit der Schritte liegt der Reiz des Krimis. Undenkbar ist dagegen ein Detektiv, der mit einer Theorie von der spontanen Auflösung der Materie operiert. Die Rolle des Ermittlers besteht ja gerade darin, Geheimnisse zu entdecken, die Welt durch die *ratio* zu entzaubern, nicht neue Geheimnisse zu erzeugen. In diesem Licht überrascht es nicht, dass der Kriminalroman im Jahrhundert der Aufklärung auftaucht und seine größten Erfolge in den darauf folgenden beiden Jahrhunderten feierte. Wenn der Schein nicht trügt, verliert der *roman policier* gegenwärtig an Attraktivität, was mit einer gewissen Krise des Rationalismus/Materialismus zusammenhängen mag.

Ausgerechnet an dem scheinbar ganz von der detektivischen *ratio* beherrschten Kriminalroman Leroux' tritt ein Zug hervor, den wir bisher als typisch für den abenteuerlichen Feuilletonroman erachtet haben. In vielen Romanen suchen Figuren nach ihrer Identität, indem sie in das Geheimnis ihrer ‚wahren‘ Abstammung eingeweiht werden (vgl. die *Mystères de Paris*, Gutzow, Breier, Ponson,

Fuchs). Folgt man der Psychoanalyse, so sind die Beweggründe für die Feuilleton-Phantasmagorien sexuelle Bestrebungen. Ähnlichkeiten zwischen Detektiv und Psychiater sind ja bereits öfter, unter anderem von Ernst Bloch, festgestellt worden. Beide enthüllen Verborgenes, in der Vergangenheit Verschüttetes bzw. Verdrängtes. In der *Chambre jaune* liegt der detektivischen Recherche eindeutig eine ödipale Konstellation zugrunde. Rouletabille überführt mit dem Mörder seinen Vater und rettet seine Mutter vor dessen Nachstellungen. Man muss für eine solche Interpretation auch die Fortsetzung der *Chambre jaune* mit dem Titel *Le Parfum de la dame en noir* heranziehen, denn erst dort wird die Identität der Protagonisten aufgeheilt, aber auch in der *Chambre jaune* finden sich bereits Andeutungen, dass es sich bei dem Kriminalfall letztlich um ein Familiendrama handelt.

Ein Hinweis auf die Ödipus-Geschichte ist zunächst Rouletabilles Marotte, zum Unterschied von dem Polizeidetektiv nicht auf den Augenschein, die Beobachtung, zu setzen, die an den mythischen Helden erinnert, der sich nach Erkenntnis der wahren Sachlage bekanntlich die Augen aussticht. Ein weiterer Hinweis auf die ödipale Konstellation steckt darin, dass Rouletabille beim ersten Betreten des gelben Zimmers nach der Tat das Parfum einer vage erinnerten „dame en noir“ aus seiner frühen Kindheit wiedererkennt. Nur vor dem Hintergrund des Ödipus-Motivs macht es ferner Sinn, dass Rouletabille am Ende den Mörder zwar entlarvt, aber zum Erstaunen aller entkommen lässt, indem er ihm genügend Vorsprung verschafft. Rouletabille begründet dies mit dem etwas weit hergeholtten Argument, dass nur die Flucht des Täters die Richtigkeit seiner Version des Tathergangs bestätigen könne.

Rouletabille ordnet sich jedenfalls in die lange Reihe der *enfants perdus* ein, die im Feuilletonroman ihre Eltern wiederfinden. Der Erzähler weist *en passant* auf diesen Umstand hin: „Un jour, l’ayant interrogé sur ses parents, dont il ne parlait jamais, il [Rouletabille] me quitta, faisant celui qui ne m’avait pas entendu.“ Meist führt der Zufall in den Feuilletonromanen wunderbare Regie, bei Leroux ist es harte Rekonstruktionsarbeit bzw. Analyse, die zum Ziel führt.

In der *Chambre jaune* steht weniger das Verhältnis zur Mutter im Vordergrund als die Rivalität mit dem Vater, dem konkurrierenden Detektiv. Die Rivalität mit einem symbolischen Vater bildet auch noch in anderer Hinsicht ein ständig präsenten Motiv beim Verfassen von Feuilletonroman, der fast per Definition nicht original, sondern intertextuell angelegt ist. Rivalität, die mit Harold Bloom als Einflussangst bezeichnet werden kann, liegt also auch dem Bezug zu den jeweiligen literarischen Vorgängern zugrunde. Wir haben ja bereits auf die enge Verbindung der Konkurrenz zwischen Rouletabille und dem Polizeikriminalisten einerseits und dem Wettstreit Leroux’ mit Poe und Conan Doyle hingewiesen. Man lese einmal die gezwungenen Ausführungen des Verfassers am Beginn der *Chambre jaune* über sein Verhältnis zu Poe und Conan Doyle, wo Leroux den geschilderten Fall mit Hilfe des geläufigen Realitätstopos als wirklich geschehen und schon deshalb nicht vergleichbar mit literarischen Vorgängern darstellt. Im Verlauf des Romans taucht das Problem der intertextuellen Rivalität aber unweigerlich wieder auf, diesmal auf der Ebene der Figuren. Rouletabille streitet mit dem offiziellen Ermittler, seinem Vater, nicht nur um Mathilde Stangerson, seine Mutter, sondern zugleich auch um die überlegene detektivische Methode, genauso wie Leroux mit seinen Vorgängern als symbolischen Vätern streitet. Methodenstreit und Auseinandersetzung mit dem Vater sind zwei Seiten derselben Medaille.