

## 4. Die Anfänge des Feuilletonromans III: England, Italien, Spanien, Russland

Der Blick über die Grenzen des deutschsprachigen Raums ist wichtig, um einerseits die Wechselwirkungen zwischen den ‚nationalen‘ Geschichten des Feuilletonromans zu erfassen, z. B. die Rezeption der französischen Literatur, andererseits zeigen die Vergleiche, unter welchen gesellschaftlichen, presse- und literaturgeschichtlichen Bedingungen der Feuilletonroman in verschiedenen Ländern Fuß fasste.

### 4. 1. England

Das Verhältnis zwischen Presse und Roman in England ist von besonderem Interesse, weil von der englischen Literatur- und Presseszene im 18. und 19. Jahrhundert zahlreiche Anregungen für den Kontinent ausgingen. Im *British Mercury*, einer zweimal wöchentlich erscheinenden Zeitung, wurden bereits zwischen 1712 und 1714 Prosawerke in Fortsetzungen abgedruckt, darunter ein Schelmenroman mit dem Titel *The Rover* in zwölf Feuilletons. Der Zeitungsabdruck von Defoes *Robinson Crusoe* in der *Original London Post* in den Jahren 1719-20 ist schon eingangs erwähnt worden. Der simple Grund für die Aufnahme von Erzähltexten in die Zeitungen dürfte gewesen sein, dass die Blätter zusätzliches Material benötigten, um ihren Umfang auf 1 ½ Bogen zu erweitern, womit sie der *stamp tax* entgingen, die 1712 eingeführt worden war.

Die in England sehr früh hergestellte Symbiose von Periodikum und Roman hielt das ganze 18. Jahrhundert hindurch an. Allein zwischen 1740 und 1815 hat man 1375 in englischen Periodika abgedruckte Erzähltexte ermittelt. Es handelt sich dabei aber fast ausschließlich um *magazines*, also wöchentlich oder monatlich erscheinende Blätter. Nur selten finden sich im 18. Jahrhundert Romane in den zwei- oder dreimal wöchentlich erscheinenden Zeitungen. Diese Vorliebe für monatliche oder maximal wöchentliche Lieferungen hielt sich bis ins 19. Jahrhundert. So gut wie alle wichtigen Romanautoren veröffentlichten zumindest einen Teil ihrer Werke in monatlich erscheinenden *magazines*, gelegentlich auch in Wochenzeitungen. Hervorgehoben seien W. H. Ainsworth, Wilkie Collins, Charles Dickens, George Eliot, Elizabeth Gaskell, Thomas Hardy, Frederick Marryat, George Meredith, Charles Reade, W. M. Thackeray und Anthony Trollope, deren Romane zwischen ca. 1840 und der Jahrhundertwende sehr häufig in Periodika anzutreffen waren. Bei den Trägermedien handelte es sich vorwiegend um literaturkritische oder Familien-Zeitschriften wie *Ainsworth's Magazine*, *All the Year Round*, *Bentley's Miscellany*, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, *Cornhill Magazine*, *Edinburgh Review*, *Fortnightly Review*, *Frazer's Magazine* und *Macmillan's Magazine*.

Im Übrigen setzte sich 1836 mit Dickens' *Pickwick Papers* auch im Buchhandel die Ausgabe von Romanen in monatlichen Lieferungen (*instalments*), meist zum Preis von einem Shilling, durch. Die *Pickwick Papers* schlugen derartig ein, dass die Auflage von anfänglich 400 Exemplaren bei der fünfzehnten Lieferung bereits auf 40.000 kletterte. Plagiate und Nachahmungen untermauerten den Erfolg des neuen Genres. Besonders beliebt war die Veröffentlichung von Romanen in monatlichen Lieferungen zwischen 1840 und 1860.

Die monatlichen *magazine*-Fortsetzungen bzw. Lieferungshefte waren bei weitem umfangreicher als die täglichen Feuilletonrationen in einer Zeitung. Je nach Umfang wurden jeweils zumindest zwei bis

drei durchschnittliche Romankapitel zu einer Lieferung zusammengefasst. Die Praxis der Veröffentlichung in monatlichen Lieferungen hatte aber ebenfalls gravierende Auswirkungen auf den Roman und näherte ihn in mancher Hinsicht dem Feuilletonroman in der Tageszeitung an. Auch bei diesem Publikationsmodus war der Plan für einen Roman oft nur in großen Zügen vorhanden, auch hier wurde den Autoren ein gewisses Improvisationsvermögen abverlangt. Eine regelmäßig wiederkehrende Dosis Spannung oder Humor war ebenso nötig wie die einprägsame Charakteristik der Figuren, die das Wiedererkennen nach Monaten erleichterte. Die bekannten Eigenschaften der Romane von Dickens sind sicher zum Teil durch die Form der Veröffentlichung bedingt.

Die vierziger Jahre brachten auch in England einen bedeutenden Schritt in Richtung Popularisierung des Romans mit sich. Eine Flut von billiger Romanware erschien nach dem Vorbild der *Pickwick Papers* in Lieferungen. Die Erfolge der französischen Feuilletonkönige Sue und Dumas blieben nicht unbemerkt. Übersetzungen erschienen in diversen *magazines* und *journals*, Nachahmungen wie G. W. M. Reynolds' *Mysteries of London* (1846-50) blieben nicht aus. Mit den nachfolgenden *Mysteries of the Court of London*, die von 1849 bis 1856 erschienen, übertraf sich Reynolds selbst, zumindest was den Umfang betrifft. Mit Hilfe von *ghost-writers*, wie sie übrigens auch Dumas benützte, dehnte er das Werk auf eine Länge von 48 durchschnittlichen Romanen aus.

Was nun die Zeitungen im engeren Sinn betrifft, so ist zunächst ein pressegeschichtliches Datum in Erinnerung zu rufen: 1836 wurde der Zeitungsstempel, die schon erwähnte *stamp duty* von vier Pence auf einen Penny gesenkt. Eine spektakuläre Ausbreitung der Presse infolge dieser Verbilligung verhinderten aber restriktive Begleitmaßnahmen wie eine Erhöhung der Kautions und eine Verschärfung der presserechtlichen Strafen. Dennoch ergriff die in den vierziger Jahren entstandene Welle von Romanprosa auch die Zeitungen. 1840 begann die *Sunday Times* Romane abzdrukken, das Blatt brachte unter anderem 1840 William Leman Rede's *The Royal Rake* und 1841 Ainsworth's *Old St. Paul's*. Sonntagszeitungen wie die *Sunday Times* hatten eine größere Verbreitung als Tageszeitungen, sie enthielten weniger Politik als Sensationsberichte, Sportnachrichten und Unterhaltungsangebote. Tendenziell wandten sie sich zwar an die arbeitende Bevölkerung, die nur an diesem Tag Zeit für Lektüre erübrigen konnte, aber nicht an die *working classes* im engeren Sinn. In diese Lücke stieß erst eine Konkurrenzgründung, die *Penny Sunday Times*, vor. Bald wetteiferten auch mehrere auf Erzählungen und Romane spezialisierte *sensational fiction weeklies* wie der *Family Herald*, das *London Journal* oder *Reynolds's Miscellany* um die Gunst des Publikums.

Nachhaltig und auf breiter Basis verbilligte sich die Presse nach der gänzlichen Abschaffung der *stamp duty* im Jahr 1855. Der Roman setzte sich aber auch in den billigeren Wochenzeitungen noch lange nicht durch. Aus Tageszeitungen wie der noblen *Times* blieb er ohnehin gänzlich ausgeschlossen. Über die Gründe dafür kann man nur Vermutungen anstellen. Wahrscheinlich war die Scheidewand zwischen Politik bzw. Nachricht und Belletristik in England höher als anderswo. Auch in politischen Wochenblättern findet man Romane regelmäßig erst ab den siebziger Jahren. Zu dieser Zeit setzte sich die so genannte *syndication* von Romanen durch, d. h. der gleichzeitige Verkauf eines neuen Romans an mehrere Zeitungen. Die finanzielle Last für die einzelne Zeitung wurde dadurch gemindert, der Gewinn des Autors und der Agentur vergrößert. Möglich wurde dieses Verfahren, weil die Wochenblätter nun verstärkt in der Provinz erschienen, nur ein lokales Einzugsgebiet abdeckten und nicht unmittelbar miteinander in Konkurrenz traten. Der Vermittlung von *syndications* nahmen sich neu gegründete Agenturen, die *fiction bureaus* an. Autoren, die auf diese Weise große Verbreitung in

Zeitungen fanden, waren zum Beispiel M. E. Braddon, Mayne Reid, Charles Reade und Wilkie Collins. Das berühmteste *fiction bureau* war jenes von W. F. Tillotson & Co. in Bolton, das unter anderen so wichtige Autoren wie Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Arnold Bennett, A. Conan Doyle und H. G. Wells betreute.

#### 4. 2. Charles Dickens: *Hard Times*

Als Beispiel für den englischen Fortsetzungsroman soll Charles Dickens' *Hard Times* dienen. Der Roman erschien von April bis August 1854 in dem kurz zuvor von dem Verfasser gegründeten Wochenblatt *Household Words*, einer Familienzeitschrift, wie bereits der Titel signalisiert. Zielpublikum der Zeitschrift waren die *middle classes*. Naheliegender ist, dass der populäre Autor seine Werke dort vorabdruckte, um die Zeitschrift zu lancieren. Die Auflage der *Household Words* betrug anfänglich 100.000 und pendelte sich später bei ca. 40.000 Exemplaren ein. Tatsächlich sollte der Roman das Sinken der Auflagenzahl der Zeitschrift stoppen; ähnlich wie die Romane in den Tageszeitungen übernahm *Hard Times* die Funktion eines Werbemittels.

Auch bei der Wiedergabe des *plots* beschränken wir uns auf die Haupthandlung. Der Eisenwarenunternehmer und Abgeordnete Thomas Gradgrind erzieht seine Kinder Tom und Louisa nach utilitaristischen Gesichtspunkten, d. h. sie sollen eine größtmögliche Menge an Fakten aufnehmen, während ihre Phantasie als nutzlos unterdrückt wird. Der ebenfalls nach utilitaristischen Grundsätzen agierende Bankier und Unternehmer Bounderby stellt Tom in seiner Bank an und heiratet Louisa. In Coketown, dem Schauplatz des Romans, fristet der Weber Stephen Blackpool ein kümmerliches Dasein. Seine Frau ist Trinkerin, eine Scheidung wegen der hohen Kosten des Verfahrens unmöglich. Seine Liebe zu Rachel, einer aufopferungsvollen Arbeiterin, muss daher platonisch bleiben. Tom gerät auf die schiefe Bahn und bestiehlt die Bank. Louisa leidet unter der Ehe mit Bounderby und flieht zu ihrem Vater. Blackpool tritt auf einer Versammlung der aufgebrachtten Arbeiter gegen die Einmischung der Gewerkschaft in den Arbeitskampf auf und wird von ihnen als Verräter verstoßen. Der Verdacht des Diebstahls wird von Tom auf Blackpool gelenkt. Erst als dieser sterbend in einem unabgedeckten Minenschacht aufgefunden wird, in den er gestürzt war, erweist sich seine Unschuld. Tom flieht mit Hilfe einer Zirkustruppe, die eine heile Gegenwelt darstellt. Zusammen mit einigen Arbeiterfiguren und der sich nur widerstrebend dem Utilitarismus unterwerfenden Louisa stellt die Zirkustruppe die einzigen menschlich empfindenden Charaktere. Insbesondere Sissy, die Tochter eines Artisten, die zur Erziehung in Coketown zurückgelassen worden ist, figuriert in *Hard Times* als guter Geist.

Bedeutsam ist für uns das Verhältnis von faktischer Nachricht und belletristischer Einkleidung der Realität an. *Fact* und *fiction* stehen hier in einem komplementären, einander unterstützenden Verhältnis. Um dieses Verhältnis sinnvoll zu beschreiben, sind einige Abschweifungen in die englische Sozialgeschichte unerlässlich. Zunächst muss man sich vergegenwärtigen, dass der viktorianische Roman die Wirkung auf den Leser in den Vordergrund stellt. Unter dem Eindruck der sozialen Probleme im Gefolge der Industrialisierung engagiert sich die Literatur in sozialen Fragen. Sie wendet sich z. B., wie im Fall von *Hard Times*, gegen den herrschenden Utilitarismus, d. h. gegen das aus dem 18. Jahrhundert stammende, von der *Political economy* propagierte Lebenskonzept, das als höchsten Wert die Nützlichkeit jeder menschlichen Tätigkeit oder politischen Maßnahme ansieht. Die Moral wird in der utilitaristischen Philosophie an eine nüchterne Nutzenrechnung gekoppelt. Ihr Ziel ist das

größtmögliche Glück für die größte Zahl. Diese Formel erklärt, warum sich ihre Anhänger der Statistik verschrieben und alle Lebensbereiche mit rechnerischem Kalkül durchdrangen.

Die Wirkungsabsicht betont Dickens im Schlussabsatz von *Hard Times*, wenn er in Bezug auf eine eben skizzierte Welt, die schöner und harmonischer ist als die gegenwärtige, den Appell folgen lässt: „Dear reader! It rests with you and me, whether, in our two fields of action, similar things shall be or not. Let them be! We shall sit with lighter bosoms on the hearth, to see the ashes of our fires turn grey and cold.“ Die Leser sollen das Gelesene auf ihr eigenes Leben anwenden, sie sollen es gewissermaßen in ihre Lebenswirklichkeit hinein verlängern. Der Sozialroman, der in England, Frankreich und Deutschland um die Mitte des Jahrhunderts hervortritt, ist *per definitionem* das Gegenteil von autonomer Kunst. Die Praxis der Veröffentlichung von Romanen in Zeitungen und Zeitschriften hat die Entwicklung hin zu einer sozial engagierten Prosa zweifellos stark gefördert. Erstens ist die Schreibweise der Romanautoren vom Journalismus geprägt. Erinnerung sei daran, dass auch der junge Dickens, wie viele Verfasser von Erzählprosa, ehe er begann, Romane zu schreiben, als Journalist, und zwar als Gerichtsreporter, tätig gewesen war. Dickens gab den Journalismus auch während seiner späteren Karriere als Romanschriftsteller nie auf. Außer den *Household Words* brachte er noch Zeitschriften wie *Bentley's Miscellany*, *Master Humphrey's Clock* und *All the Year Round* heraus. Zweitens bildeten journalistische Beiträge zu diversen Tagesthemen eine wichtige Quelle für den Roman. So bot z. B. *London Labour and the London Poor*, eine 1851 kompilierte Serie von Zeitungsreportagen, Stoff für mehrere Sozialromane. Auch der Verfasser von *London Labour*, Henry Mayhew, war nebenbei bemerkt wie Dickens ein Grenzgänger zwischen Tatsachenbericht und sozialer Belletristik.

Die Brücke zwischen Belletristik und faktischer Nachricht stellt die Rhetorik her, die Theorie wirkungsgerechten Redens und Schreibens. Innerhalb des Systems der rhetorischen Redefiguren spielt die *fictio personae* eine wichtige Rolle. Gemeint ist damit, dass der Redner Personen und ihre Meinung, ihren Charakter, ihre Emotionen usw. anschaulich darstellt, und besonders dadurch, dass er sie direkt zu Wort kommen lässt. Quintilian, eine der hervorragenden Autoritäten der Rhetorik, bemerkt zu dieser Figur: „[...] aufs wunderbarste verleiht sie der Rede nicht nur Abwechslung, sondern zumal auch erregende Spannung. Durch sie bringen wir einmal die Gedanken unserer Gegner so zum Vorschein, als ob sie mit sich selbst sprächen.“ Zu diesem Verfahren eignen sich nicht nur historische, sondern auch erfundene Figuren wie Götter oder Heroen. Die besondere Funktion der *fictio personae* ist es, Affekte zu erregen, d. h. die Emotionen der Zuhörer bzw. Leser zu stimulieren. Man kann nun ohne große Schwierigkeiten den Sozialroman als eine Form wirkungsorientierten Schreibens betrachten, die auf der Verallgemeinerung der Redefigur der *fictio* beruht und die Affekte in eine bestimmte Richtung zu lenken versucht. Der Satz Quintilians lässt sich nicht zuletzt auch als Beschreibung des satirischen Verfahrens in *Hard Times* lesen.

Im Fall dieses Romans hat die ‚Rede‘ unter anderem die Aufgabe, bei den Mittelklasse-Lesern von *Household Words* - auf dem Weg der *fictio* ihrer Probleme und Anliegen - um Sympathie für die Not leidenden Arbeiter zu werben. Schon das Programm der *Household Words* lautete ja „raising up those that are down“. Über dieses allgemeine Ziel hinaus widmen sich zahlreiche Artikel in der Zeitschrift genau den später auch im Roman behandelten Themen: Ein Beitrag mit dem Titel *The Amusements of the People* fordert Rücksicht auf das Unterhaltungsbedürfnis der Arbeiter; *On Strike* beschreibt das Auftreten der Gewerkschafter bei einem Streik in Preston, der das unmittelbare Vorbild für die

entsprechenden Szenen in *Hard Times* lieferte; *Ground in the Mill* prangert die mangelnden Sicherheitsvorkehrungen an den Maschinen an. *Household Words* führte eine regelrechte Kampagne gegen den nüchtern kalkulierenden Manchestergeist. Beinahe automatisch musste der aufmerksame Leser Verbindungen zwischen dem Roman und solchen Artikeln in der Zeitschrift herstellen. Die Komplementarität geht sogar so weit, dass der Roman, aus dem Kontext der Zeitschrift gerissen, unvollständig erscheint. Die von der Kritik oft festgestellten Schwächen von *Hard Times* als Sozialroman erklären sich zum Teil durch die enge Verklammerung mit dem Kontext des Publikationsortes. Kritische Leser wundern sich vielleicht, warum sich Stephen Blackpool, der Arbeiterheld, nie ein Herz nimmt und Klage gegen die Ungerechtigkeiten erhebt und warum er nicht der Gewerkschaft beitrifft. Blackpool geht ganz in der Rolle des dulddenden Lamms, des melodramatischen Schmerzensmannes, auf. Sein Lieblingsausspruch „It’s aw a muddle“ lässt ihn überdies als ein wenig beschränkt erscheinen. Klare Analyse ist seine Sache nicht. Der Grund für Blackpools politischen Quietismus erhellt aus einer für den Zeitschriftenabdruck getilgten Passage des Manuskripts. Seine Geliebte Rachel erzählt dort von ihrer toten, von einer Maschine verstümmelten Schwester. Stephen begehrt gegen Fabrikbesitzer und Regierung auf, die nichts zum Schutz der Arbeiter unternehmen.

„Thou’st spoken o’ thy little sister. There agen! Wi’ her child arm tore off afore thy face.” She turned her head aside, and put her hand up. „Where dost thou ever hear or read o’ us - the like o’ us - as being otherwise than onreasonable and cause o’ trouble? Yet think o’ that. Government gentlemen come and make’s report. Fend off the dangerous machinery, box it off, save life and limb; don’t rend and tear human creeturs to bits in a Chris’en country! What follers? Owners sets up their throats, cries out, ‘Onreasonable! Inconvenient! Troublesome!’ Gets to Secretaries o’ States wi’ deputations, and nothing’s done. When do *we* get there wi’ our deputations, God help us!”

Rachel beruhigt Blackpool, weist ihn darauf hin, dass die Arbeiter diese Dinge nicht beurteilen könnten, und nimmt ihm das Versprechen ab, sich nie auf irgendeine Form politischer Agitation einzulassen.

Die Gründe für die Tilgung der Passage vor dem Abdruck in *Household Words* sind zweifach. Zum ersten ist das Thema der mangelnden Absicherung von Maschinen bereits ausführlich in einem Artikel mit dem Titel *Ground in the Mill* abgehandelt worden. Ein Auszug daraus:

„Watch me do a trick!” cried such a youth to his fellow, and put his arm familiarly within the arm of the great iron-hearted chief. „I’ll show you a trick,” gnashed the pitiless monster. A coil of strap fastened his arm to the shaft, and round he went. His leg was cut off, and fell into the room, his arm was broken in three or four places, his ankle was broken, his head was battered; he was not released alive.

Nur am Rande sei vermerkt, dass in den ‚sachlichen‘ Bericht romanhafte Züge Eingang finden, sogar die Maschine kommt als Monster personifiziert zu Wort. Und auch die genüssliche Detaillierung der Verstümmelung und Tötung des Buben ist eines Schauerromans würdig. Dickens plante im Manuskript - anlässlich von Rachels Erwähnung des Unfalls ihrer Schwester -, in einer Fußnote auf diesen Artikel hinzuweisen; wahrscheinlich erschien ihm dieses Verfahren aber als zu plump, überdies hätte es eine Verdopplung des Motivs bedeutet. Soviel zum ersten Grund für die Auslassung. Ferner beurteilt Dickens in *Hard Times* Gewerkschaften und Aktionen der betroffenen Arbeiter wie Petitionen, Proteste

oder gar Streiks äußerst kritisch. Auch bei anderer Gelegenheit hatte sich der Autor immer wieder gegen jeden Radikalismus, insbesondere gegen die Bewegung der Chartisten, gewandt. Die Chartisten, die sich 1837 konstituiert hatten, beschränkten sich in ihren Forderungen auf das allgemeine Wahlrecht, geheime Wahlen, Bezahlung von Abgeordneten, damit privates Vermögen nicht mehr Voraussetzung für den Einzug ins Parlament bildete, u. ä. Ziel dieser Gruppe war es, dem industrialisierten Norden bessere politische Repräsentation gegenüber dem agrarischen Süden zu verschaffen und damit auch den anliegenden sozialen Problemen verstärkte Aufmerksamkeit zu sichern. Mehrere Petitionen der Chartisten wurden von der Regierung abgelehnt, dennoch stellte die Bewegung ein wichtiges Sammelbecken für alle Anliegen der Arbeiter und die Organisation von Aktionen in ihrem Sinne dar. In der Volksmeinung galten die Chartisten als Synonym für revolutionäre Umtriebe. Einem Publikum gegenüber, das jede Forderung nach mehr Lohn oder weniger Arbeitszeit als Vorboten einer Revolution auffasste, war Vorsicht geboten. Auf eine für den auf Popularität abzielenden Roman exemplarische Weise verbinden sich in der Charakterisierung der Figur Blackpools Ansichten des Verfassers und die strategische Rücksichtnahme auf das Publikum. Die „deputations“, von denen Blackpool im obigen Zitat aus dem Manuskript spricht, mussten unweigerlich die Assoziation Chartismus auslösen. Wie sollte er aber als chartistischer ‚Klassenkämpfer‘ die Anteilnahme des Publikums von *Household Words* gewinnen? Er hätte sich kaum von dem rhetorisch glänzenden Agitator Slackbridge, einer Negativfigur in dem Roman, unterscheiden. Alles was zu diesem Thema gesagt bzw. gefordert werden musste, war ohnehin in den einschlägigen Artikeln von *Household Words* vorweggenommen. Und zum Zweck der Erregung von Mitgefühl eignete sich ein dulndendes, hilfloses und beinahe sprachloses Lamm wie Stephen Blackpool zweifellos viel besser. Wie wir von verschiedenen Appellen - und besonders von den letzten Sätzen des Romans - her wissen, sollen ja die *Leser*, die empfindsamen Angehörigen der Mittelklasse, aktiv werden, nicht die Betroffenen.

Über die Hintergründe und die psychologische Ökonomie der patriarchalischen Fürsorge der Reichen für die Armen ließe sich noch vieles sagen. Erinnerung sei nur an die ähnliche Konstellation in den *Mystères de Paris*, in denen Sue das Almosen als nützliches Vergnügen für unterbeschäftigte Damen der Gesellschaft propagiert. Dickens setzt nicht nur auf das Mitgefühl, sondern er macht deutlich, dass es auch für die Reichen selbst von Vorteil ist, die Zustände in den Fabrikstädten zu bessern. Aus einem Sozialroman dieser Jahre nicht wegzudenken sind Hinweise auf die latente Revolutionsgefahr. In *Hard Times* wird dieses Argument insofern nuanciert, als Dickens die Kultivierung der Phantasie und des Gefühlslebens der Arbeiter als Voraussetzung für ein friedliches Zusammenleben von Arm und Reich betrachtet.

Utilitarian economists, skeletons of schoolmasters, Commissioners of Fact, genteel and used-up infidels, gabblers of many little dog's-eared creeds, the poor you will have always with you. Cultivate in them, while there is yet time, the utmost graces of the fancies and affections, to adorn their lives so much in need of ornament; or, in the day of your triumph, when romance is utterly driven out of their souls, and they and a bare existence stand face to face, Reality will take a wolfish turn, and make an end of you!

Die *condition of England-question*, die Frage wie man mit der Kluft zwischen Arm und Reich, die sich besonders in Manchester und anderen Industriestädten drastisch abzeichnete, umgehen sollte, wurde seit den vierziger Jahren in der englischen Presse und auch im Parlament heftig diskutiert. Die *Political Economy* mit ihrer nüchternen zweckrationalen Argumentation beherrschte die öffentliche Meinung.

Die Forderung nach Lohnerhöhungen, wie sie etwa bei dem Streik in Preston im Winter 1854/55, der Dickens als Vorbild für *Hard Times* diente, erhoben wurde, hatte wenig Aussicht auf Resonanz. Größere Zustimmung war zu erwarten, wenn man etwa die mangelhafte Sicherheit in den Fabriken anprangerte. Auch der in *Hard Times* beklagte Mangel an Bildung und Freizeit für die Fabrikkinder war zweifellos ein Gegenstand, der mit Sympathie rechnen konnte. Die Kritiker, die den Roman in Buchform lasen, zeigten sich erstaunt, dass in einer *industrial novel* dem Thema der Erziehung und der Phantasie als Ausgleich für die Eintönigkeit des Arbeitsalltags so breiter Raum zugewiesen wurde. Das Rätsel löst sich schnell, wenn man die Wirkungsabsicht und das anvisierte Publikum in Rechnung stellt.

Die Geschichte der Verflechtungen von *fact* und *fiction* geht noch weiter. Die Kampagne von *Household Words* gegen das Manchestertum war mit *Hard Times* nicht beendet. Es folgte ein Artikel über die Sicherung der Maschinen mit dem Titel *Fencing With Humanity*. Auf dem Treffen einer Unternehmerversammlung, die sich *The National Association for the Amendment of the Factory Law* nannte, wurden die *Household Words* als Hauptgegner angegriffen. Ein Redner bezeichnete die Darstellungen der Zeitschrift als Ausgeburt der Unwissenheit und der Vorurteile gegen die Unternehmer, des „general feeling against the millowners which pervaded the community“. Halten wir fest, dass wieder einmal ein Feuilletonroman mit verbreiteten Vorurteilen in Verbindung gebracht wird. Wahrscheinlich muss man dem Unternehmervertreter zumindest in diesem Punkt Recht geben. Der Redner fährt mit einer Klage über die Regierung fort, die Zeit findet, Fabrikbesitzer zu verfolgen, wenn einer von 70.000 Arbeitern stirbt, während durch ihre Schuld zur gleichen Zeit im Krimkrieg tausend Menschen pro Woche hingeschlachtet würden. Die Wirklichkeit holte *Hard Times* ein. Die vermeintlich allzu dreisten Karikaturen der Tatsachenmenschen, die moralische Fragen mit Zahlenspielen beantworten, traten im Leben auf. Zum Vergleich die Romanstelle, in der Sissy über die Prüfung in der Schule von Coketown durch den Lehrer mit dem netten Namen M'Choakumchild berichtet:

This schoolroom is an immense town, and in it there are a million of inhabitants, and only five-and-twenty are starved to death in the streets, in the course of a year. What is your remark on that proportion? And my remark was - for I couldn't think of a better one - that I thought it must be just as hard upon those who were starved, whether the others were a million, or a million million. And that was wrong, too.

Betrachten wir nun noch die Strategien, mit deren Hilfe Dickens dem Leser seine Tendenz vermittelt und Mitleidseffekte erzielt. Ein offensichtliches tendenziöses Mittel ist der Einschub von direkten Appellen oder auktorialen Erörterungen, die sich nur wenig von Passagen in einer politischen Rede oder Predigt unterscheiden. Diese von Dickens im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Autoren sparsam verwendete Strategie bedarf keines weiteren Kommentars. Sie ist ein ganz unübersehbares Beispiel für die Durchlässigkeit zwischen journalistischem und belletristischem Schreiben.

Etwas subtiler ist die Beeinflussung der Leser durch Metaphorik und Vergleiche. Die ersten Kapitel charakterisieren das *setting* des Romans, Coketown, die Stadt der Eintönigkeit und Langeweile. Coketown ist gewissermaßen der materialisierte Geist des Utilitarismus. Maschinen, Schlote, Rauch, uniformer Arbeitsalltag, alle Einrichtungen sind rein funktionell, alle Gebäude einschließlich Gefängnis und Rathaus sehen einander zum Verwechseln ähnlich. In den beschreibenden Passagen versucht Dickens die Leser durch Vergleiche für sich zu gewinnen: die Stadt ähnelt mit ihrem Rot und Schwarz

dem Gesicht eines „painted savage“ (erst kürzlich hatte Dickens in einem Artikel seine Verachtung für ‚Wilde‘ geäußert); die Kolben der Dampfmaschinen bewegen sich den ganzen Tag auf und ab wie der Kopf eines melancholischen Elefanten; und in die Dschungelmetaphorik passen schließlich auch die zumindest im Deutschen konventionellen Rauchschnlangen („serpents of smoke“). Die Stadt ist laut, rußig, ölig und voll übler Gerüche. Die Fabriken stoßen einen heißen Odem aus, den Dickens, nun geographisch nicht ganz zum Dschungel passend, aber zumindest ebenfalls exotisch, mit dem Wüstenwind Samum vergleicht. Die Zivilisation, die durch *Political Economy* und Utilitarismus perfektioniert werden soll, gebiert unästhetische und bedrohliche Barbarei. Man sieht, die Bildlichkeit von Dickens’ Darstellung der Industriestadt ist nicht weit entfernt von Sues ‚Barbaren‘, die Paris bedrohen. Die Bewohner von Coketown sind allerdings weniger Furcht erregend als deprimiert und degeneriert. Die Arbeiter werden *hands* genannt, weil sie ganz in ihrer Funktion aufgehen; Dickens wehrt sich kaum gegen dieses inhumane *pars pro toto*, das natürlich ebenfalls einem (bürgerlichen) Vorurteil entgegenkommt.

Ein weiteres Mittel, die Leser auf seine Seite zu ziehen, für das Dickens ja berühmt war, ist die Satire. In Coketowns utilitaristischen Schulen wird den nicht mit Namen angesprochenen, sondern nummerierten Schülern die unnütze Phantasie ausgetrieben. Die nüchternen *facts* sollen regieren, wie z. B. das Denken in statistischen Zahlen im oben zitierten Beispiel. Vorbildlich sachlich ist etwa die folgende Definition eines Pferdes:

Quadruped. Graminivorous. Forty teeth, namely twenty-four grinders, four eye-teeth, and twelve incisive. Sheds coat in the spring; in marshy countries, sheds hoofs, too. Hoofs hard, but requiring to be shod with iron. Age known by marks in mouth.

Die Tatsachenmenschen repräsentieren der Lehrer M’Choakumchild, der Politiker Gradgrind und der Unternehmer Bounderby mit ihren Familien. Den Leser gegen diese Figuren besonders einzunehmen, ist kaum mehr nötig. Ihre Charakterisierung ist ausreichend satirisch überspitzt. Allerdings sollte man vorsichtig mit dem Befund sein, dass die Karikatur übertrieben ist. Man lese nur die Autobiographie von John Stuart Mill, einem der wichtigsten Vertreter der utilitaristischen Philosophie und Verfasser der *Principles of Political Economy* (1848). Nach dem Erziehungsplan seines Vaters musste John im Alter von drei Jahren mit dem Griechischstudium beginnen, mit sechs schrieb er bereits Geschichten nach dem Vorbild klassischer Schriftsteller, und zwischen acht und zwölf las er - um nur die wichtigsten Autoren zu nennen - Vergil, Horaz, Ovid, Terenz, Lukrez, Cicero, Homer, Sophokles, Euripides, Aristophanes und Thukydides, und zwar in der Originalsprache.

Ein anderer Repräsentant des Faktenkults war Charles Darwin. In seiner Autobiographie bedauert er, dass er infolge seiner wissenschaftlichen Arbeit die Lust an Literatur, Kunst und Musik verloren habe.

My mind seems to have become a kind of machine for grinding general laws out of large collections of facts, but why this should have caused the atrophy of that part of the brain alone, on which the higher tastes depend, I cannot conceive. [...] The loss of these tastes is a loss of happiness, and may possibly be injurious to the intellect, and more probably to the moral character, by enfeebling the emotional part of our nature.

Die kritische Selbstdarstellung Darwins könnte auch von Dickens’ Romangestalt Gradgrind stammen, der gegen Ende des Buches die Nachteile einer einseitig auf Fakten konzentrierten Erziehung erkennt.



Überhaupt erscheint die Gegenüberstellung von „general laws“, „facts“ und „intellect“ sowie „higher tastes“, „happiness“, „moral character“ und „emotion“ wie eine auf den Punkt gebrachte Kurzformel für *Hard Times*.

Gradgrinds Tochter Louisa heiratet auf Anraten ihres Vaters Mr. Bounderby, ohne ihn zu lieben. Die denkwürdige, strikt rationale Behandlung der Frage durch Vater Gradgrind rechtfertigt ein weiteres ausführliches Zitat.

Now, what are the Facts of this case? You are, we will say in round numbers, twenty years of age; Mr Bounderby is, we will say in round numbers, fifty. There is some disparity in your respective years, but in your means and positions there is none; on the contrary, there is a great suitability. Then the question arises, Is this one disparity sufficient to operate as a bar to such a marriage? In considering this question, it is not unimportant to take into account the statistics of marriage, so far as they have yet been obtained, in England and Wales. I find on reference to the figures, that a large proportion of these marriages are contracted between parties of very unequal ages, and that the elder of these contracting parties is, in rather more than three-fourths of these instances, the bridegroom. It is remarkable as showing the wide prevalence of this law, that among the natives of the British possessions in India, also in a considerable part of China, and among the Calmucks of Tartary, the best means of computation yet furnished us by travellers, yield similar results. The disparity I have mentioned, therefore, almost ceases to be disparity, and (virtually) all but disappears.

Es ist leicht vorherzusehen, dass die Ehe scheitert. Nun hat Dickens selbst keine glückliche Ehe geführt und wurde 1858 von seiner Frau geschieden. Das autobiographische Moment spielt für uns aber keine Rolle. Vielmehr eignet sich auch dieser Punkt um zu zeigen, dass die Satire von der Wirklichkeit oft eingeholt oder sogar übertroffen wird. Den Beleg liefert uns wieder Charles Darwin. 1839 heiratete er Emma Wedgwood. Aus dem Vorfeld dieses Ereignisses stammen Aufzeichnungen, in denen er das Für und Wider der Heirat abwägt. Wodurch unterscheiden sich seine Argumente von den *facts*, die Gradgrind bemüht?

Nicht Heiraten

Keine Kinder (kein zweites Leben), niemand, der sich im Alter um einen kümmert. [...] Freiheit zu gehen wohin man will - die Wahl der Gesellschaft, auch *möglichst wenig davon*. [...] Kein Zwang zu Verwandtenbesuchen [...] kann abends nicht lesen - werde fett und faul - weniger Geld für Bücher usw. - wenn viele Kinder, dann gezwungen, Brot zu verdienen [...]

Heiraten

Kinder - [...] ständige Gesellschaft, (Freund im Alter), der sich für einen interessiert, ein Objekt, das man lieben und mit dem man spielen kann - jedenfalls besser als ein Hund - ein Heim und jemand, der das Haus versorgt - die Annehmlichkeiten von Musik und weiblichem Geplauder. Diese Dinge gut für die Gesundheit. Zwang, Verwandte zu besuchen und zu empfangen, aber *schrecklicher Zeitverlust*. [...]

Mein Gott, es ist unerträglich, sich vorzustellen, ein Leben lang nur wie eine geschlechtslose Arbeitsbiene zuzubringen [...]. Mal' dir nur eine nette sanfte Frau auf einem Sofa aus, ein gutes Feuer im Kamin [...]

Heirate - heirate - heirate. Q. E. D. [Quod erat demonstrandum]

Kehren wir von Darwins Kalkulation in Sachen Ehe zur von Sorgen geplagten Familie Gradgrind zurück. Tom, der Bruder Louisas, wie sie erzogen und auf Fakten eingeschworen, aber ohne Moral und Herzensbildung, wird kriminell. Gradgrind ist durch den Misserfolg seiner Theorien und Methoden begreiflicherweise am Boden zerstört. Nachdem er von den Niederlagen seiner Kinder hört, trifft er auf

Bitzer, einen seiner früheren Lieblingsschüler, der Tom an der Flucht gehindert hat. Gradgrind, von schweren Schicksalsschlägen getroffen, wird nun von seinem Schüler mit jenen Weisheiten abgespeist, die er früher selbst vertreten hat.

‘Bitzer’, said Mr Gradgrind, broken down, and miserably submissive to him, ‘have you a heart?’  
‘The circulation, sir’, returned Bitzer, smiling at the oddity of the question, ‘couldn’t be carried on without one. No man, sir, acquainted with the facts established by Harvey relating to the circulation of the blood, can doubt that I have a heart.’

Bitzer hat Tom nachspioniert und ihn überführt, weil er sich dessen Stellung bei Bounderby erhofft.

‘If this is solely a question of self-interest with you -’ Mr Gradgrind began.  
‘I beg your pardon for interrupting you, sir,’ returned Bitzer; ‘but I am sure you know that the whole social system is a question of self-interest. What you must always appeal to, is a person’s self-interest. It’s your only hold. We are so constituted. I was brought up in that catechism when I was very young, sir, as you are aware.’

Zunächst verdächtigt man den Arbeiter Stephen Blackpool der Tat. Wer sonst als einer der jüngst unruhig gewordenen *hands* sollte den Diebstahl ausgeführt haben? Man muss Dickens zugute halten, dass er nicht nur Klischés reproduziert, sondern sie auch widerlegt, wie in diesem Fall. Denn, wir wissen es, Stephen ist verschwunden, weil er nachts in einen von den leichtsinnigen Industriellen nicht abgesicherten Kohlschacht gefallen ist. Dickens problematisiert das Verhältnis von *fact* und *fiction*. Erfindungen sind manchmal nahe an den Tatsachen, andererseits entlarvt Dickens auch einige als faktisch kursierende Mythen als Fiktion, so z. B. die von Bounderby bei jeder Gelegenheit zum Besten gegebene Legende vom *self-made man*, der alles der eigenen Tüchtigkeit verdankt und dem nie Unterstützung zuteil wurde; oder das Bild vom undankbaren und unmäßigen Arbeiter, der Schildkrötensuppe und Wildbraten mit Goldlöffeln essen möchte; oder die standardisierte Klage, die Unternehmer bei jedem Reformvorschlag vorbringen, nämlich, dass eine arbeiterfreundliche Verbesserung ihren Ruin bedeuten würde.

They were ruined, when they were required to send labouring children to school; they were ruined, when inspectors were appointed to look into their works; they were ruined when such inspectors considered it *doubtful* whether they were *quite* justified in chopping people up with their machinery; they were utterly undone, when it was *hinted* that *perhaps* they need not always make quite so much smoke.

In dem ironischen Understatement, das in den Nuancierungen „doubtful“, „quite“, „hinted“ und „perhaps“ steckt, ist Dickens unbestritten Meister. Im Übrigen setzt er Klisché gegen Klisché, sein Roman ist ein Umschlagplatz von kursierenden *idées reçues*. Auch dies ist eine Folge der Popularisierung des Romans, die wir schon an anderen Beispielen feststellen konnten. Die Figuren sind Erzeuger, Träger und Opfer falscher Vorstellungen. Andererseits arbeitet auch der Autor mit stereotypen Vorstellungen.

Noch ein Beispiel für einen Fall von komprimierter Ironie sei herausgegriffen, der den ideologischen Charakter der Vorstellungen der *Political Economy*-Strategen bloßlegt - ideologisch im Sinn von

fehlender Einsicht in die Bedeutung der eigenen Worte und Taten. In diesem Beispiel begegnen wir wieder Bitzer, dem Musterexemplar utilitaristischer Erziehung. Um nicht für sie aufkommen zu müssen, hat er seine verwitwete Mutter in ein Arbeitshaus stecken lassen. Voraussetzung für diese ‚Gratifikation‘ war die Anerkennung des Heimatrechts (*right of settlement*) in der entsprechenden Pfarre (*parish*), andernfalls wurden die Armen ausgewiesen, um nicht das Gemeindebudget zu belasten. Die für Arbeitslose oder aus anderen Gründen Verarmte gedachten Arbeitshäuser, die Dickens bekanntlich bereits in *Oliver Twist* kritisch eingeführt hatte, wurden von ihren Befürwortern als philanthropische Hilfsinstitution gepriesen, sollten aber in Wirklichkeit Müßiggänger abschrecken und zur Arbeitssuche anhalten. Entsprechend desolat waren auch die Verhältnisse in den *workhouses* (auch *poorhouses* genannt), die eher Gefängnissen glichen. Die Überlegung lautete, dass der schlechtest-bezahlte Job noch attraktiver sein sollte als das Arbeitshaus. Was man zum Verständnis der folgenden Passage noch wissen muss, ist, dass die Anhänger der *Political Economy* jede Unterstützung für Arme ablehnten, da sie ihrer Ansicht nach zur Faulheit verleiten und überdies das Selbstwertgefühl der Armen beeinträchtigen würde.

All his proceedings were the result of the nicest and coldest calculation; and it was not without cause that Mrs Sparsit [die Haushälterin Bounderbys] habitually observed of him, that he was a young man of the steadiest principle she had ever known. Having satisfied himself, on his father's death, that his mother had a right of settlement in Coketown, this excellent young economist had asserted that right for her with such a steadfast adherence to the principle of the case, that she had been shut up in the workhouse ever since. It must be admitted that he allowed her half a pound of tea a year, which was weak in him: first, because all gifts have an inevitable tendency to pauperize the recipient, and secondly, because his only reasonable transaction in that commodity would have been to buy it for as little as he could possibly give, and sell it for as much as he could possibly get; it having been clearly ascertained by philosophers that in this is comprised the whole duty of man - not a part of man's duty, but the whole.

Bitzer kennt, wie wir aus dem früheren Zitat wissen, die Konnotation des Wortes ‚Herz‘ nicht, sondern nur seine ‚wissenschaftliche‘ Bedeutung. Das „*right of settlement*“ ist in Wirklichkeit eine Art Bestätigung der Haftfähigkeit oder wird von Bitzer jedenfalls als solche benützt. Mit „*economist*“ ist natürlich der politische Ökonom in Bitzer angesprochen, Dickens zeigt aber, dass die Anhänger dieser Schule in der Praxis einfach Sparmeister und Geizkrägen sind. Was in diesem System als Schwäche erscheint, das Geschenk, ist für Dickens eine menschliche Stärke; das parallele Paradoxon, dass Geschenke verarmen („*pauperize*“), indem sie leichtsinnig machen, widerlegt sich gewissermaßen selbst. Gerade in diesem Zusammenhang ist es weiters klarerweise Bitzers Pflicht („*duty*“), der Mutter zu helfen und nicht so teuer als möglich wiederzuverkaufen. *Hard Times* demonstriert, dass Kritik an Klischés und Ideologie mit der Kritik der Sprachverwendung beginnt. Die pedantische, vernunftgemäße Sprache der Utilitaristen produziert Missverständnisse und ermöglicht gezielten Missbrauch. Sie lässt Sinnverdrehungen und -verschiebungen im Dienste des Egoismus zu und lenkt vom Wesentlichen, vom *human factor* jeder wirtschaftlichen Aktivität, ab.

Den Tatsachenmenschen gegenüber steht das Mädchen Nr. 20, Sissy Jupe, das, von seinem Vater verlassen, in Coketown geblieben ist und von Gradgrind erzogen werden soll. Sissy und die Welt des Zirkus vertreten Warmherzigkeit, Offenheit, Mitgefühl, Vergnügen, Ästhetik, also vordergründig nutz- und sinnlose Eigenschaften und Kategorien. Wie so oft bei Dickens scheinen Bildung und Herz

einander auszuschließen. Die mit scheelen Augen betrachtete Zirkusgesellschaft beweist trotz oder gerade wegen mangelnder Bildung und sozialer Anerkennung wahre Menschlichkeit und Solidarität. Zum Beispiel verhilft sie Tom gegen Bitzers Nachstellungen zur Flucht. Im Gegensatz zur pedantischen Sprache der Faktenmenschen äußern sich der Arbeiter Blackpool und besonders die Zirkusleute spontan, teilweise sogar unartikulierte wie Sleary, der Ziehvater Sissys. Die Sprache des Herzens benötigt keine Rhetorik. Der wohlgesetzten, aber herzlosen Wissenschaftssprache steht das herzliche Stammeln gegenüber. Ob man nun mit der *Political Economy* und dem Utilitarismus sympathisiert oder nicht, Tatsache ist, dass Dickens in den Roman eine gehörige Dosis Antiintellektualismus einarbeitet, der schon im 19. Jahrhundert erfolgreich war.

Offensichtlich baut Dickens bei der Ausmalung der Zirkussphäre, einer heilen Gegenwelt, auf Melodramatik. Da ist ihm selbst der Kunstgriff des treuen Hundes, der sich nützlich macht, nicht zu abgegriffen, um Sentimentalität beim Leser zu erzeugen. Allerdings ist die Zirkus- oder genauer: Reitshowtruppe als Kontrast zur Welt des Utilitarismus nicht so unglücklich gewählt. Denn sie verkörpert in vieler Hinsicht die vorindustrielle Gesellschaft. Sie arbeitet ohne große Ambition auf Gewinn bloß für den täglichen Bedarf, ist über die Tiere mit der Natur verbunden, praktiziert die Großfamilie und bildet eine solidarische Gemeinschaft Gleichgestellter. Dickens beschwört zur Abwehr der unwirtlichen modernen Welt eine idealisierte urtümliche Solidargemeinschaft. Wie in der Mehrzahl der Sozialromane des 19. Jahrhunderts schweift der Blick des Autors bei der Suche nach Gegenentwürfen in die Vergangenheit. In dieses Bild fügt sich die Widmung des Buches an Thomas Carlyle, der den Industrialismus erbittert von einer konservativen Position her bekämpfte. Carlyle forderte u. a. eine Rückkehr zu vollgültigen menschlichen Beziehungen zwischen Unternehmer und Arbeiter, die den nüchternen *cash-nexus*, das bloß auf Geld basierende Verhältnis, ablösen sollte. Man kann Dickens und seinen Mitstreitern vorwerfen, dass sie wenig realistische Auswege vorschlugen. Andererseits: Was sollte ein Romancier, der Popularität anstrebte, anderes tun? Mit der Berufung auf erprobte Sozialmodelle aus besseren Zeiten konnte man auf breite Zustimmung und zumindest auf eine Milderung der Härten des sozialen Wandels hoffen. Auf eine organische, naturwüchsige Auffassung von sozialen Entwicklungen weisen schon die Titel der drei ‚Bücher‘ des Romans hin: „Sowing“ – „reaping“ – „garnering“. Die Natur setzt sich letztlich durch. Die Verteidigung des *status quo* ist immer dann ein gutes Rezept zum Erfolg, wenn die Mehrheit befürchtet, bei der Modernisierung zu verlieren. Und das war in der Zeit, in der Dickens schrieb, zweifellos der Fall.

#### 4. 3. Italien

Die Anfänge des Feuilletonromans (*romanzo d'appendice*) in Italien lassen sich nicht präzise datieren. Fest steht lediglich, dass er erst relativ spät, etwa ab den sechziger und siebziger Jahren florierte. Wohl entwickelte sich auch in Italien seit den zwanziger Jahren eine reiche populäre Erzählliteratur, die zunächst den Mustern der englischen *Gothic novel* und des historischen Romans von Walter Scott folgte. Auf das frühe Beispiel von Ugo Foscolos *Le Ultime Lettere di Jacopo Ortis* (1817) folgten unter anderem Manzonis berühmte *Promessi sposi* (erste Fassung 1823, zweite Fassung 1827), Francesco Domenico Guerazzis *La battaglia di Benevento* (1827) und Massimo D'Azeglios *Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta* (1833). Das ganze Risorgimento hindurch blieb der historische Roman die beliebteste Prosaform, diente er doch der Einübung in nationales bzw. antiklerikales Gedankengut. Erst

in der zweiten Jahrhunderthälfte, und vollends nach der nationalen Einigung, verloren die patriotischen Mythen an Zugkraft. Schon in den fünfziger Jahren wandten sich die Romanciers verstärkt aus der Gegenwart entlehnten Stoffen zu. Es entwickelte sich ein den deutschen Dorfgeschichten entsprechender italienischer Roman des ländlichen Milieus; ferner schlugen auch in Italien Sues *Mystères de Paris* groß ein. Von den zahlreichen Adaptationen des Vorbildes seien nur die *Misteri di Roma contemporanea* (1853/54) von B. Del Vecchio, die *Misteri di Firenze* und die *Misteri di Genova* erwähnt. Aber die genannten Romane wurden zum größten Teil in Zeitschriften, in Almanachen, oder in Lieferungsheften abgedruckt, ehe sie in Buchform erschienen, und nicht in Zeitungen.

Wie in Deutschland erhielt der Feuilletonroman im engeren Sinn eines Unterhaltungsangebots in Tageszeitungen auch in Italien starke Impulse aus Frankreich. Neben Sue, Frédéric Soulié und all den anderen ist für Italien vor allem Alexandre Dumas als bedeutender ‚Entwicklungshelfer‘ zu nennen. Bekanntlich unterstützte Dumas die italienischen Befreiungsbestrebungen, nahm 1860 an der so genannten Expedition der Tausend nach Palermo teil und zog im September mit Garibaldi in Neapel ein. Während des anschließenden mit Unterbrechungen vier Jahre dauernden Aufenthalts in Neapel gründete er die Zeitschrift *l'Indipendente*. An dieser Zeitschrift, die natürlich auch Beiträge von Dumas abdruckte, arbeitete unter anderen ein junger Journalist namens Eugenio Torelli-Violler mit. Torelli-Violler gründete einige Zeit später, und zwar 1876, den bekannten *Corriere della sera*, der ebenfalls ab der ersten Nummer Feuilletonromane brachte, und zwar zunächst Übersetzungen aus dem Französischen. Mit Romanabdrucken vorangegangen waren einzelne Tageszeitungen wie *Il secolo* (ab 1866) und *Il corriere di Milano* (der Vorgänger des *Corriere della sera*, ab 1869). Das französische Vorbild spielte bis zur Jahrhundertwende eine wichtige Rolle. Noch zwischen 1880 und 1910 füllte z. B. die römische Zeitung *La Capitale* ihr Feuilleton mit Romanen von Montépin, Richebourg u. a.

Der erste italienische Feuilletonromanautor (*appendicista*) großen Stils war Francesco Mastriani, ein neapolitanischer Zollbeamter und Journalist. Einen ersten Erfolg landete er mit *La cieca di Sorrento* (1852). Die Romane der fünfziger Jahre siedelte Mastriani noch in den führenden Gesellschaftskreisen an; erst in den sechziger Jahren, nach der Aufhebung der bourbonischen Zensur (1860), widmete er sich zunehmend den Problemen der Unterschichten. Schon 1863/64 ließ er mit dem Titel *I vermi: studi storici sulle classi pericolose in Napoli* (1863/64) aufhorchen. Unter seinen ca. hundert Romanen ragen ferner die 1869/70 in der Zeitung *Roma* abgedruckten *Misteri di Napoli* heraus. An Sue erinnert nicht nur der Titel, sondern auch das soziale Engagement des Romans, das Bestreben, die Not der Unterschichten in Neapel zu illustrieren. Und die Stadt bot dafür eine wahrhaft unerschöpfliche Fundgrube. Wie Sue schildert Mastriani das Leben der Kriminellen, die Gefängnisse usw. und führt den Leser in die engen Gässchen der Altstadt, der Vecchia Napoli, die der Pariser Cité der vierziger Jahre zum Verwechseln ähnelt. Mastriani verzichtet auch nicht auf die Effekte, die sich durch den reichlichen Einsatz des Dialekts und des speziellen Vokabulars der Kriminellen erzielen lassen. Dazu ein Zitat, in dem der Verfasser in einer Stelle, die aus den *Mystères de Paris* stammen könnte, die Hierarchie der Gauner erläutert:

Il giovane dal quale Cecatiello si congedava era un capo venditore di basi. Che cos'è nel gergo dei ladri un venditore di basi?

Tra tutti i delitti contro la società la ruberia è il più svariato: e i corifei di questa mimica non ballano a coro, ma ciascheduno ha un passo assegnato. Il furto ha le sue classi elementari, ginnasiali, liceali, ha una grande scala d'impiegati, dal capo sezione all'ultimo spazzino ... Il venditore di basi è press'a poco il ministro delle

finanze della vasta industria ladresca. Egli presenta gli schemi ovvero i progetti più plausibili e più o meno sicuri di furti.

Wie Sue gefällt sich auch Mastriani in langen Abschweifungen und pseudo-wissenschaftlichen Erklärungen, wie man den Missständen abhelfen könnte. Gelegentlich schaltet Mastriani Passagen von drastischem Realismus ein, etwa wenn er die aus den Lebensumständen in den Armenquartieren von Neapel resultierenden Krankheiten ausmalt.

Rosa era bella [...]; aveva pertanto il viso infiammato, l'occhio nero scintillante, direi quasi feroce; [...] Fanciulletta, ella era spesso travagliata da diarree febbrili, che si alternavano con copiosi vomiti: venne su così piccina di forme e malaticcia che aveva già raggiunta l'età di cinque anni, e non sapeva ancora articolare parola. Mostrava tutti i segni della fatuità di mente.

Mastriani brachte das Lokalkolorit Neapels in die Literatur ein. Gewissermaßen seine Nachfolgerin in neapolitanischen Zeitungen war Matilde Serao. Zum Unterschied von Mastriani gelang es dieser Autorin, die Kluft zwischen Hoch- und Populärliteratur zu überbrücken. Trotz der Veröffentlichung ihrer Werke im Zeitungsfeuilleton und der Verbreitung in weitesten Leserkreisen entging Serao der Einstufung als bloße Trivialschriftstellerin. Eine wirklich flächendeckende Versorgung der Bevölkerung mit Literatur war im 19. Jahrhundert in Italien allerdings unmöglich. Noch am Ende des Jahrhunderts betrug die Analphabetenrate um die 50%.

In Mailand trat Giuseppe Rovani mit Feuilletonromanen hervor. Nachdem er mit seinem frühen Roman *Cento anni*, der ab 1856 in *La gazzetta ufficiale di Milano* erschien, noch hohe literarische Ansprüche verfolgt und sich mehr oder weniger bewusst über den Publikumsgeschmack hinweggesetzt hatte, lenkte er in die eingefahrenen Bahnen des Feuilletonromans ein und landete mehrere Erfolge, unter anderem mit *La libra d'oro* (1868). Der Veroneser Emilio Salgari verlegte sich gänzlich auf exotische und pseudo-wissenschaftliche Abenteuerromane, zu denen die für *La valigia* (Mailand) verfassten *Selvaggi della Papuasias* (1883) zählen.

In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts überflügelte Carolina Invernizio alle anderen Feuilletonromanautoren. Debütiert hatte sie 1877 in der *Gazzetta di Torino* mit *Rina o l'angelo delle Alpi*. Meist spielten ihre Romane im Piemont, einige sind auch im Dialekt dieser Region geschrieben. Carolina Invernizio rückte vom alten Muster des übermenschlichen Helden, der die Erniedrigten und Beleidigten rächt, ab und verwickelte nun mit Vorliebe kleinbürgerliche Durchschnittscharaktere in Kriminalfälle. Als Vorlage dafür benützte sie diverse aktuelle Prozesse.

Schließlich sei erwähnt, dass auch in Italien anerkannte Autoren das Feuilleton nicht verschmähten. Giovanni Verga brachte seinen frühen Roman *Sulle lagune* 1863 in der Wochenschrift *Nuova Europa* in Fortsetzungen heraus, Gabriele d'Annunzio seinen *Trionfo della morte* 1890 in *La tribuna* und *L'innocente* 1891 im *Corriere di Napoli*.

#### 4. 4. Spanien

Wie in vielen anderen Literaturen feierte Walter Scott in den dreißiger Jahren auch in der spanischen Literatur einen Siegeszug. Begünstigt wurde die Rezeption seiner historischen Romane durch eine gewisse Milderung der Zensur nach dem Tod von Fernando VII. im Jahr 1833, der seit 1814 ein

autoritäres Regime geführt hatte. Nach diesem Datum kehrten auch die zuvor ins Exil abgewanderten Liberalen nach Spanien zurück, ein Faktor, der eine neue Sicht auf die Geschichte in Romanform begünstigte. Bald fanden sich auch in Spanien Nachfolger Scotts, die sein Muster des historischen Romans für die eigene Produktion fruchtbar machten. Ein weiterer wichtiger Impuls ging von Victor Hugo, vor allem von *Notre-Dame de Paris*, aus. Die ersten Vertreter des neuen historischen Romans in Spanien waren Ramón López Soler mit *La catedral de Sevilla* (1834) und Patricio de la Escosura mit *Ni rey ni roque. Episodio histórico del reinado de Felipe II año de 1595* (1835).

Wie in anderen Ländern wurde auch in Spanien der Sektor der literarischen Distribution in den vierziger Jahren revolutioniert. Die Produktion von Romanen in Lieferungen (*entregas*) und populären Reihen sowie ihre Verbreitung durch Kolporteure kam in Mode, und auch Zeitungen und Zeitschriften machten sich die steigende Attraktivität der Belletristik zunutze. Einzelne Vorläufer des Feuilletonromans (*novela folletinesca*) im engeren Sinn finden sich schon im 18. Jahrhundert, genannt werden z. B. José Cadalsos *Cartas marruecas*, die von Februar bis Juli 1789 im *Correo de Madrid* abgedruckt wurden. Wie in Deutschland und England wurde durch solche frühen Beispiele aber noch keine kontinuierliche Feuilletonroman-Tradition geschaffen. Auch in Spanien scheint das französische Vorbild den Ausschlag für die dauerhafte Einführung dieser Publikationsform gegeben zu haben. Als erster in einer spanischen Zeitung abgedruckter Roman gilt *El Castillo de Monfeliú* von Pablo Piferrer im *Diario de Avisos* (Madrid, 1840; in Buchform 1837). Bald druckten auch *El Heraldo* und *La Iberia* (beide Madrid), *El Diario de Barcelona* und *El Nacional* (Barcelona), *El Fénix* (Valencia) sowie *El Saldubense* (Zaragoza) regelmäßig Feuilletonromane ab.

Neben den spanischen Originalromanen herrschten Abdrucke von Übersetzungen aus dem Französischen vor. Im Übrigen wurden ausländische Romane ohne Skrupel umgeschrieben und gekürzt, um sie dem Geschmack des Publikums oder den Zensurrichtlinien anzupassen. Die französischen Feuilletonkönige wurden in einem Ausmaß rezipiert, das mit der Sue-Begeisterung in Deutschland vergleichbar ist. Von den *Mystères de Paris* und dem *Juif errant* erschienen bis 1846 je zwölf verschiedene Übersetzungen, die unter anderem im Feuilleton von Zeitungen wie *El Heraldo* (Madrid), *El Barcelonés* (Barcelona), *El Fénix* (Valencia), *El Comercio* und *El Omnibus gaditano* (beide Cádiz) abgedruckt wurden.

Das Ausmaß der Feuilletonroman-Manie provozierte auch in Spanien herbe Kritik. Die Regierung sah dem bunten Treiben im Feuilleton nicht lange tatenlos zu: 1851 wurde die Überwachung der Einfuhr von ausländischen Romanen mit ‚sozialistischer‘ Tendenz – man dachte dabei wohl in erster Linie an Sue – angeordnet; 1852 wurde die Vorzensur aller neu erscheinenden Romane eingeführt, eine Maßnahme, die bis 1869 in Kraft blieb. Am Misstrauen der Behörden änderte nichts, dass die Verbreitung von Belletristik wie in anderen Ländern an die Grenzen der beschränkten Lesefähigkeit stieß, ja in Spanien war diese Grenze noch etwas enger gezogen als in den meisten anderen europäischen Ländern. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts betrug die Alphabetisierungsrate erst 10%, bei der städtischen Bevölkerung etwa 50%.

Stellvertretend für den spanischen Feuilletonroman der vierziger Jahre sei Wenceslao Ayguals de Izco, der „fundador de la novela por entregas“, herausgegriffen. Er gab seit 1835 eine antiklerikale Zeitschrift (*El Dómine Lucas*) heraus und gründete 1843 einen eigenen Verlag, die *Sociedad literaria* in Madrid. Ayguals de Izco nahm sich besonders Sues an, brachte dessen gesammelte Werke heraus und übersetzte dafür selbst einen Großteil der Romane, unter anderen den *Juif errant*. In seiner Zeitschrift, dem

*Dómine Lucas*, propagierte er Sue mit allen Mitteln. Darüber hinaus verfasste er Romane im Stil des Franzosen, in denen er wie sein Vorbild schutzlose Opfer der Verfolgung diverser Bösewichte aussetzte. Auch Ayguals de Izco führte die städtischen Unterschichten in seine Romane ein und warb um Unterstützung für sie. Wie Sue ging dem Autor in Spanien bald der Ruf eines radikalen Sozialisten voraus. Mit *María, la hija de un jornalero* (1845/46) gelang dem Autor einer der Bestseller dieser Jahre. Da von 1845 bis zum Ende der sechziger Jahre der soziale Roman à la *Mystères de Paris* und *Juif errant* in Spanien florierte, verwundert es nicht, dass man bald auch *Los Misterios de Madrid* (von Juan Martínez Villergas, 1844/45) und *Misterios de Barcelona* lesen konnte.

In den fünfziger Jahren trat Manuel Fernández y Gonzáles hervor. Sein Erfolg beruhte auf historischen Romanen, die gerade das richtige Quantum an Abenteuern und Sentimentalität enthielten. Sein Nachfolger in den sechziger Jahren war Enrique Pérez Escrich. Der populäre Roman füllte weiterhin die Feuilletons, dazu kamen seit den siebziger Jahren die auch von der Literaturgeschichtsschreibung anerkannten Realisten. So wurden nicht nur die ersten Werke von Pérez Galdós (in der *Revista de España*), sondern auch die berühmten Romane *Doña Perfecta* (1876) und *La desheredada* (1881) zuerst in Periodika abgedruckt. Gegen die Jahrhundertwende folgte Vicente Blasco Ibáñez, der zunächst Erfahrungen mit Lieferungsromanen gesammelt hatte. Aber auch seine ‚ernsthaften‘ Romane wurden zuerst in *El Pueblo* (Valencia) abgedruckt (*Arroz y tartana*, 1894/95; *Flor de mayo*, 1895; *La barraca*, 1898). Schließlich sei noch erwähnt, dass auch Leopoldo Alas' Roman *La regenta* 1894, fast ein Jahrzehnt nach dem Skandal rund um sein Erscheinen, im Zeitungsfeuilleton verbreitet wurde.

#### 4. 5. Russland

In Russland setzte in den zwanziger und verstärkt in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Entwicklung in Richtung Professionalisierung des literarischen Metiers ein. Zeitschriften führten erstmals Honorare ein, die Prosa gewann gegenüber den anderen Gattungen an Bedeutung. In der Folge entstand eine Reihe populärer, in Zeitschriften veröffentlichter Romane heute größtenteils vergessener Autoren (z. B. Faddej Wenediktowitsch Bulgárin *Iwan Wyschigin*, 1829; Michail Nikolajewitsch Sagóskins *Roslawlew, oder die Russen im Jahre 1812*, 1831; Alexander Bestúschew-Marlínskis *Mullah Nur*, 1835/36). Dazu kam eine rege Übersetzungstätigkeit: Die Werke von Dickens, Sue, Dumas, Sand, Hugo, Poe u. a. wurden prompt auch ins Russische übersetzt. Die wichtigsten Zeitschriften, die diese Entwicklungen ermöglichten, waren die *Sewernaja Ptschelá* (Die nordische Biene, 1825-64), in der Bulgárin veröffentlichte, die *Biblioteka dlja tschenija* (Bibliothek des Lesens, 1834-65), der von Puschkin begründete *Sowremennik* (Der Zeitgenosse, 1836-66) und später der *Russki Westnik* (Der russische Bote, 1856-1906).

Obwohl sich auch das Lesepublikum langsam über Adels- und Hofkreise hinaus ausdehnte, blieb die Reichweite von Literatur noch sehr beschränkt. Entsprechend klein war auch die Zahl der Tageszeitungen – 1860 zählte man erst 16 Blätter. Erst die liberalen Reformen der sechziger Jahre, die die russische Gesellschaft tief greifend veränderten, schufen die Voraussetzungen für die Entstehung eines russischen Feuilletonromans. Zu den genannten Reformen zählen die Abschaffung der Leibeigenschaft (1861) mit der Folge der Abwanderung von Arbeitskräften in die Städte, die Anstrengungen zur Volksbildung und Alphabetisierung sowie eine gewisse Milderung der Zensur



(1865). Trotz aller volksbildnerischen Bemühungen lag die Alphabetisierungsrate 1897 erst bei 20% der Bevölkerung.

Die populäre Erzählliteratur, die sich seit den siebziger Jahren auf breiter Basis entwickelte, kann nach ihrer Vertriebsart in drei Gruppen unterteilt werden. Sie wurde teils in kompletten Bändchen durch Kolporteurs vertrieben, nach der Jahrhundertwende auch zunehmend in Lieferungen ausgegeben oder aber – ab etwa 1880 – im Feuilleton von Periodika abgedruckt. Unter den Periodika widmeten sich zunächst illustrierte Wochenblätter, die mit den deutschen Familienzeitschriften vergleichbar sind, der Belletristik. Die wichtigsten dieser Blätter waren *Niwa* (Feld, 1870-1917), *Ródina* (Heimatland, 1883-1917) und *Ogonjok* (Feuer, 1899-1918), die neben dem Abdruck von Novellen auch über diverse Neuigkeiten und allerlei Kuriositäten berichteten. Ausländische Belletristik spielte in allen diesen Blättern eine wichtige Rolle, vor allem erfolgreiche französische (Ponson du Terrail) und englische Autoren (A. Conan Doyle) wurden eifrig abgedruckt. Besonders spektakuläre Erfolge fanden natürlich auch Nachahmer, so A. Conan Doyle in *Die Abenteuer Sherlock Holmes' in Rußland*, die 1908 im *Ogonjok* erschienen.

Gegen Ende der siebziger Jahre traten dann populäre Tageszeitungen auf den Plan, die fast ausschließlich von Berichten über *faits divers* und Belletristik lebten. *Moskowski listok* (Moskauer Blatt) war mit einem Preis von 3 Kopeken der erste Vertreter der russischen Boulevardpresse. Herausgegeben wurde das Blatt von Nikolai Iwanowitsch Pastuchow, der als erster den neuen Typus des Reporters verkörperte und unter anderem auch einen Feuilletonroman mit dem Titel *Rasbojnik Tschurkin* (Der Räuber Tschurkin) verfasste, der von 1882 bis 1885 im *Moskowski listok* lief. Als Grundlage für die Abenteuer des historisch verbürgten Räubers Tschurkin dienten Pastuchow Polizeiakten. Der reale Waska Tschurkin, ein gewöhnlicher Krimineller, hielt während zwanzig Jahren seine Heimatprovinz Guslitsa in der Nähe Moskaus mit Raubüberfällen in Atem, ehe er 1877 endgültig verhaftet und festgesetzt wurde. In seinem Roman idealisierte der Verfasser, wie in Räubergeschichten üblich, das historische Vorbild allerdings gründlich.

Räuber zählten im Russland der Jahrhundertwende noch zur Alltagsrealität, besonders in den Grenzgebieten im Süden des Reiches und in Sibirien, wobei der Terminus *rasbojnik* sowohl Kriminelle als auch Rebellen, die den Kampf mit den Autoritäten aufnahmen, bezeichnete. Der Widerstand war traditionellerweise zum Scheitern verurteilt, was dem Räuber entsprechendes Mitgefühl sicherte und der Legendenbildung Vorschub leistete. Der Erfolg des *Rasbojnik Tschurkin* war entsprechend groß, weshalb Tschurkin bei weitem nicht der einzige Räuber in russischen Feuilletonromanen blieb.

Nach der Jahrhundertwende traten zu den ohnehin schon billigen und populären Blättern noch die so genannten Kopekenzeitungen, allen voran die *Gazeta kopejka* (St. Petersburg, 1908-17) und *Russkoje slowo* mit einer Auflage von 750.000 Exemplaren (1916). Die Kopekenzeitungen enthielten ebenfalls Nachrichten über Kriminalfälle, das Stadtleben und internationale *faits divers*, Belletristik, meist Kriminal- und Abenteuerromane, und andere Unterhaltungstoffe. Ähnlich wie in der deutschen Generalanzeigerpresse machten Annoncen etwa die Hälfte des Inhalts aus.

Als Beispiel für die Romane in der Kopekenpresse sei *Anton Kretschet* von M. Raskatow vorgestellt, ein Monsterroman, der in mehreren Abteilungen von insgesamt mehr als 800 Feuilletons von 1909-16 in der *Gazeta kopejka* abgedruckt wurde. Dieser Roman beweist die anhaltende Faszination, die Räuberfiguren ausübten. Kretschet ist allerdings bei weitem kultivierter als sein Berufskollege Tschurkin. Er ist einer der im Feuilleton beliebten Gentleman-Verbrecher, vergleichbar mit den edlen

Räubern Jack Sheppard und Grasel. Kretschet muss sich dagegen wehren, dass zahlreiche ordinäre Banditen seinen Namen für ihre Untaten benützen. Er verliebt sich in die Tochter eines Gutsbesitzers und verteidigt das Gut gegen Angriffe der Schurken. Diese Liebe trifft natürlich auf Komplikationen, das vom Leser herbeigesehnte *happy ending* lässt auf sich warten. Eine ständige Plage ist die Verfolgung durch Polizeibeamten und -spione. Gelegentlich verfolgt er auch selbst Kriminelle und schützt deren unschuldige Opfer. Kretschet ist eigentlich ein Räuber wider Willen, dessen Vergehen in der Vergangenheit liegen und der sich nach einem friedlichen und einfachen Leben an der Seite der Geliebten sehnt. Das Motiv für seine Eskapaden ist eher die Verteidigung der persönlichen Freiheit als Gewinnsucht. Auf der Flucht vor der Repression bereist er Westeuropa, kehrt nach Russland zurück, meldet sich als Freiwilliger für den Russisch-japanischen Krieg 1904/05, bewährt sich und wird zum Nationalhelden. Nach dieser Bewährungsprobe kann er endlich das gewünschte Leben im Stil eines Landedelmanns an der Seite der Geliebten und im Kreise seiner treuen Gefährten beginnen.

#### 4. 6. Nachbemerkung

In allen behandelten Literaturen bzw. Ländern lässt sich beobachten, dass die Entwicklung der politischen Tageszeitungen – und mit ihnen des Feuilletonromans – entscheidende Schritte zur Liberalisierung der Gesellschaft voraussetzt. Im Besonderen sind in seinem Vorfeld regelmäßig Reformen des Presserechts und der Besteuerung, eine Lockerung der Zensur und ähnliche Maßnahmen zu beobachten. Der Feuilletonroman ist in seinen Anfängen eng mit den liberalen – in Italien und Deutschland zugleich nationalen – politischen Bewegungen verbunden. Dies zeigt sich daran, dass die Romane in unterhaltender und spannender Form Partei für gesellschaftliche Reformen ergreifen, sich Problemen der Freiheit des Individuums oder der sozialen Frage annehmen bzw. nach Begründungen für die nationale Einheit und Identität suchen. Allgegenwärtig sind die französischen Muster, allen voran das Vorbild Eugène Sues, das für eine gewisse Konformität des Feuilletonromans in den verschiedenen Ländern bzw. Literaturen sorgt.

Der gesellschaftliche Wandel im 19. Jahrhundert eröffnete neuen individuellen Freiraum und rief damit Orientierungslosigkeit und Verhaltensunsicherheiten bei großen Teilen der Bevölkerung hervor. Die große Faszination, die verschiedenste Formen der Kriminalität, nicht nur innerhalb der verbreiteten Räubergeschichten, ausübte, zeugt davon, dass der Feuilletonroman auf diese Verhaltensunsicherheiten antwortete. Obwohl gerade die Räuberfiguren traditionellerweise ambivalent gezeichnet wurden, waren die Romane, vor allem jene in den populären Zeitungen, *grosso modo* geeignet, von abweichendem – z. B. kriminellem – Verhalten abzuschrecken und konventionelle Werte zu bestätigen. Pauschal kann der Feuilletonroman als Instrument zur Propagierung (klein-)bürgerlicher Verhaltens- und Lebensformen bezeichnet werden.