

1. Einleitung

1. 1. Was ist ein Feuilletonroman?

Zunächst sind einige Worte über die Terminologie angebracht. In der Forschungsliteratur werden der Terminus Feuilletonroman und sein älteres Synonym Zeitungsroman unterschiedlich verwendet: 1) Oft werden darunter Romane verstanden, die eigens für die Zeitung konzipiert wurden und bestimmte formale und/oder inhaltliche Merkmale aufweisen, also eine eigene Roman-Subgattung bilden. Vertreter dieser Ansicht sprechen gerne von einem ‚eigentlichen‘ oder ‚typischen‘ Zeitungsroman. Manchmal wird mit dem Terminus Feuilletonroman dann das gesamte Feld des populären bzw. Unterhaltungsromans bezeichnet, ähnlich wie im Fall des ursprünglich von ambulanten Händlern vertriebenen Kolportageromans.

2) Die Alternative zu einem solchen Verständnis des Begriffs ist die Betonung der Publikationsform. Demnach wäre jeder in einer Zeitung abgedruckte Roman ein Feuilletonroman. Der Terminus weist dann auf den Umstand hin, dass Zeitungen ab einem bestimmten Zeitraum dazu übergingen, Romane abzudrucken.

Schon die ältere publizistische Forschung nannte als spezifisches Merkmal des Feuilletonromans neben dem aktuellen und allgemein interessierenden Stoff eine Handlung, die sich „in kurzen Wellen bewegt“, um die Spannung stetig aufrecht zu erhalten; Umberto Eco bezeichnete die regelmäßige Abfolge von Spannungsaufbau und -auflösung ähnlich als „Sinuskurvenstruktur“. Legion sind im Anschluss an solche Vorstellungen die Beschreibungen des Zeitungsromans, der seine Leser am Ende jeder Folge durch einen haarsträubenden *cliff-hanger* in den Zustand ungeduldiger Erwartung der Auflösung der spannungsgeladenen Situation, meist der Rettung des bedrohten Helden/der Heldin aus einer gefährlichen Lage, versetzt. Charakteristisch für den Feuilletonroman ist nach dieser Definition auch eine mehrsträngige Handlung sein, die es dem Erzähler erlaubt, die Spannung durch häufiges Hin- und Herspringen zwischen den Handlungssträngen zu erhöhen, weil der Leser dadurch längere Zeit im Ungewissen über das Schicksal der Figuren bleibt. Dem Ziel der Steigerung der Spannung sollen ferner die im Feuilletonroman beliebten dramatischen Dialog dienen. Des weiteren wird dem Zeitungsroman manchmal nachgesagt, dass sein Umfang nicht von vorneherein feststehe, sondern nach dem Erfolg bemessen werde. Bei großem Erfolg werde die Geschichte beliebig fortgeführt, im gegenteiligen Fall zu einem raschen Ende gebracht. Alle genannten Merkmale zielen auf die Unterwerfung des Feuilletonromans unter den Publikumsgeschmack ab, sie stempeln den Feuilletonroman zum Inbegriff von Trivilliteratur.

Merkmale wie die bewusste Gestaltung von Fortsetzungsgrenzen und der flexible Umfang setzen voraus, dass der Feuilletonroman von Tag zu Tag, zumindest aber annähernd parallel zur Publikation geschrieben wird. Eine solche Entstehungsgeschichte lässt sich aber nur ganz selten belegen. Selbst die *Mystères de Paris* von Eugène Sue, die in diesem Zusammenhang immer wieder als Archetyp genannt werden, folgten über weite Strecken einem feststehenden Plan, ehe der Autor unter dem Eindruck des Erfolgs zu ‚improvisieren‘ begann. Die Absicht, das Interesse der Leserschaft aufrecht zu erhalten, ist kein Spezifikum des in der Zeitung abgedruckten Romans, sie liegt jedem Unterhaltungsroman, wenn nicht aller Literatur, zugrunde.

Durch die Herausbildung von so genannten Feuilletonkorrespondenzen, d. h. von Agenturen, die den Zeitungen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Schwierigkeiten der Romanbeschaffung

abnahmen, entstand ein relativ eigenständiger Sektor der Herstellung und des Vertriebs von Zeitungsromanen. In England erwarben so genannte *Fiction Bureaus* die Rechte an den für Zeitungen geeigneten Romanen – und das war die überwiegende Mehrzahl! - und verteilten sie möglichst gewinnbringend unter den Zeitungen. Diese Agenturen begünstigten das gezielte Verfassen von Romanen für den Publikationsort Zeitung, die Erzeugnisse wurden jedoch komplett und oft schon gesetzt angeboten. Anpassungen an eine bestimmte Zeitung oder an Leserreaktionen während des Abdrucks und andere Eingriffe können daher ausgeschlossen werden.

Die Autoren stellten sich zwar auf die Nachfrage der Zeitungen nach Romanen ein, die Annahmen über einen typischen bzw. ‚echten‘ Feuilletonroman sind dennoch unangemessen. Vielleicht ist es daher besser, mit Hackmann vom Roman „in der Zeitung“ zu sprechen, zumal man es speziell in den Anfängen fast ausschließlich mit - vor oder nach dem Feuilletonabdruck - als Buch erschienenen Romanen zu tun hat.

Ähnliche Beobachtungen am französischen Feuilletonroman der Frühzeit veranlassten René Guise dazu, von seiner ursprünglichen These, dass in der Julimonarchie eine neue *Romanform* entstanden sei, abzurücken und den Feuilletonroman als Produkt der Übertragung einer bereits mit anderen Formen wie der Novelle erprobten *Publikationsweise* auf den Roman zu betrachten. Mit dem Erscheinen von Balzacs *La vieille fille* 1836 in der *Presse*, dem ersten Roman in einer französischen Tageszeitung, war weder ein neuer Publikationsmodus entdeckt noch der populäre Roman geboren worden. Daher sollte die Entstehung des Feuilletonromans weder von den anderen Sektoren des literarischen Lebens noch von der allgemeinen Romangeschichte isoliert betrachtet werden.

Es ist leicht, den Nachweis zu führen, dass die Verhältnisse im 20. Jahrhundert ganz ähnlich liegen. Man begegnet zahlreichen Autoren und Werken, die sich einer engen Definition des Feuilletonromans entziehen. Auch für das 20. Jahrhundert würde eine Beschränkung auf den ‚echten‘ Zeitungsroman eine willkürliche Auswahl bedeuten. Die Tageszeitungen dürften nie einen solchen Aufwand betrieben haben wie die Illustrierten in den fünfziger und sechziger Jahren, die ihren Autoren den zu behandelnden Stoff vorschrieben, ein Lektorenteam mit der Feinarbeit am Text beschäftigten, Reaktionen von Testlesern einholten und in den Roman einfließen ließen. Sinnvoller ist es daher, den Feuilletonroman nicht von vorneherein als Subgattung mit bestimmten Merkmalen oder als populären Roman zu definieren, sondern über den Publikationsort und -modus als Roman, der im Medium der politischen Tageszeitung in Fortsetzungen veröffentlicht wird.

Durch die Beschränkung auf den Bereich der *politischen* Tagespresse soll der Feuilletonroman vor allem vom Romanabdruck in Zeitschriften abgegrenzt werden. Zweifellos besteht ein enger Zusammenhang zwischen diesen Bereichen, zum Teil begegnet man denselben Autoren und Werken. Die hier zugrunde gelegte Abgrenzung hat pragmatische Gründe, sie soll verhindern, dass sich das ohnehin schon unübersichtliche Untersuchungsgebiet der Tageszeitungen aus eineinhalb Jahrhunderten noch weiter vergrößert. Es gibt dafür aber auch einen sachlichen Grund: Trotz gelegentlicher Überschneidungen hinsichtlich der abgedruckten Autoren und Werke ist eine zunehmende Spezialisierung der Belletristik aufnehmenden Periodika zu beobachten. Eine Familien- oder Literaturzeitschrift legt andere Auswahlkriterien an als eine Tageszeitung und sie visiert ein anderes Publikum mit anderen Interessen an. Die Tageszeitungen spezialisieren sich auf aktuelle Nachrichten, Unterhaltung ist für sie gewissermaßen ein Nebenzweck.. Die Eingliederung des Romans in die Zeitung bringt Wechselwirkungen zwischen Nachrichten und Romanfiktion hervor, die in einer Zeitschrift undenkbar sind. Schon bei Wochenzeitungen fehlt häufig das für die Tageszeitung maßgebliche Moment der unmittelbaren Aktualität, im Falle von Zeitschriften ist diese Schwelle eindeutig überschritten.

Problematisch ist schließlich die Abgrenzung des Feuilletonromans von der Vielfalt anderer Prosaformen, die im Feuilleton anzutreffen sind, wie Reiseberichte, Skizzen, Essays, Memoiren und anderen, vor allem aber die Abgrenzung gegen die Novelle und die Kurzgeschichte. Lässt man die schwierige Unterscheidung zwischen pragmatischen und fiktionalen Texten vorerst beiseite, so ist vorweg nur noch die Abgrenzung zur Novelle vonnöten. Hier ist die von Hans-Jörg Neuschäfer in seinem Forschungsprojekt zum französischen Feuilletonroman vorgeschlagene Vorgangsweise zu empfehlen: Der Untersuchungsgegenstand Feuilletonroman wird durch eine Mindestzahl von 20 Folgen gegen die Erzählung abgegrenzt. Der Grund dafür ist, dass Texte ab etwa 20 Feuilletons nach dem Zeitungsabdruck meist selbständig im Buchhandel erschienen.

1. 2. Zur Theorie des Feuilletonromans

Die oben besprochenen Definitionsprobleme resultieren daraus, dass der Feuilletonroman sowohl als Literatur wie auch als vom Massenmedium Zeitung hervorgebrachtes Publikationsphänomen betrachtet werden kann. Auch wenn er ‚literarischer‘ Herkunft ist, erscheint der Roman in der Zeitung als Produkt der Massenmedien, für das eigene Gesetze gelten. Man begegnet in der Geschichte des Feuilletonromans immer wieder – von Zolas Romanen über Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Ludwig Renns *Krieg* bis hin zu Droste/Henschels *Barbier von Bebra* – Vorgängen der Anpassung des Romans an die Verwertungsbedingungen in der Zeitung. An diesen Vorgängen der formalen und/oder ideologischen Anpassung lässt sich deutlich die Eigengesetzlichkeit des Mediums ablesen.

Als erster wandte Wolfgang Langenbucher konsequent publizistische statt ästhetischer Analyse Kriterien auf den Unterhaltungsroman an. Er betrachtete den populären Roman in- und außerhalb der Presse als „Phänomen der ‚gesellschaftlichen Kommunikation zur Zeit‘“. Der Romancier erscheint dann als eine Art Reporter, der aktuellen Themen auf den Fersen ist, z. B. wenn er - in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts - einen Enthüllungsroman zum Thema *Bonn, wie es liebt und intrigiert* oder einen *Roman über das größte Wunder unseres Jahrhunderts* (d. i. die Herztransplantation) verfasst.

Solche Überlegungen weisen den Weg, aber sie machen noch keine Theorie des Feuilletonromans aus. Eine adäquate Theorie, die dem Feuilletonroman als Produkt der Massenmedien Rechnung trägt, lässt sich aus Niklas Luhmanns Konzeption der Massenmedien als der gesellschaftlichen Selbstbeobachtung gewidmetes Kommunikationssystem ableiten. Luhmanns Modell bietet den Vorteil, dass es die Zeitung und den Roman gleichermaßen als Massenmedien klassifiziert, die sich nur durch die Spezialisierung auf verschiedene „Programmbereiche“, nämlich auf Nachrichten bzw. Unterhaltung, unterscheiden. Da die beiden Programmbereiche demselben Kommunikationssystem angehören, kann der Roman ohne weiteres in den Nachrichtenmodus wechseln und die Zeitung sich der Unterhaltung widmen. Vielfältige Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen Roman und Zeitung sind daher vorprogrammiert. Zwar übersieht Luhmann nicht, dass zahlreiche Romane des 19. und des 20. Jahrhunderts sich vom Bereich der Unterhaltung lösen und dem Literatursystem zuordnen, das Gros der Romane unterstellt sich aber weiterhin dem Ziel der Unterhaltung.

1. 2. 1. Der Feuilletonroman als Unterhaltung

Unterhaltung beruht nach Luhmann auf der Schaffung von fiktiven Welten, die von den Spielregeln der ‚realen‘ Realität befreit sind. Die Fiktionalität ist textintern nicht erkennbar, sie ist nicht an

besondere Textmerkmale, z. B. bestimmte Schreibweisen oder Stilstilika, gebunden, sondern wird nur durch den Rahmen, der als Fiktionalitätssignal fungiert, definiert. Fiktionalität signalisieren z. B. der Buchdeckel bzw. Untertitel mit Genrebezeichnungen wie Roman oder Novelle. Im Falle des Feuilletonromans markiert der Strich, der lange Zeit den Nachrichtenteil vom Feuilleton getrennt hatte, die Grenze zwischen faktischen Nachrichten und Fiktion. Aufgrund des Kontexts Zeitung ist der Status des Feuilletonromans aber ambivalent, zwischen Nachricht und Fiktion schwebend. Im 20. Jahrhundert bürgert sich statt des Feuilletonstrichs ein typographisch unverwechselbar gestalteter Titelschriftzug, häufig verbunden mit einer kleinen Illustration, ein. Dieses Roman-„Logo“ gewährleistet das schnelle Auffinden der Romanfortsetzung, es löst den Effekt des Wiedererkennens und wohl auch des ‚Umschaltens‘ des Lesers auf die (fiktive) Realitätsebene des Romans aus.

Die Einheit von fiktionalen Geschichten wird durch „fiktionale Identitäten“ hergestellt, also durch Romanfiguren, die zugleich einen „Übersprung zur (ebenfalls konstruierten) personalen Identität des Zuschauers ermöglichen. Im Spiel von Nachahmung bzw. Abweichen von in den Fiktionen vorgeführten Verhaltensmustern, durch Inklusion und Exklusion, bildet der Kommunikationsteilnehmer seine Identität aus. Dieser kann die Charaktere der Erzählung mit sich selbst vergleichen.“ Insbesondere laden vorgeführte Handlungen und Entscheidungen der fiktionalen Charaktere den Leser zum Vergleich ein.

Zu betonen ist hier, dass ein Vergleich zwischen der fiktionalen Identität und der Identität des Lesers stattfindet, dessen Ergebnis nicht vorweggenommen werden kann, etwa im Sinne einer Beeinflussung durch Angleichung an die fiktive Identität. Dieses Modell des Vergleichs wendet sich gegen die Vorstellung, die Massenmedien hätten die Macht, ihr Publikum zu manipulieren. Eine solche Manipulation setzt die tätige Mithilfe des Rezipienten voraus, da dem Leser Rückschlüsse auf das eigene Leben prinzipiell freigestellt sind. Allerdings betont Luhmann, dass diese Freiheit die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Fiktion und Realität voraussetzt und dass diese Fähigkeit nicht einfach gegeben ist, sondern erst evolutionär erworben werden musste. Es ist also stets mit einer gewissen Zahl von Lesern zu rechnen, die Romane für ‚bare Münze‘ nehmen und die dargestellte fiktive Realität mit der Wirklichkeit gleichsetzen.

Damit der Vergleich zwischen Fiktion und Lebenswelt nicht allzu schwer fällt, darf in der fiktiven Geschichte nicht alles schlechthin erfunden sein. Sie muss in ausreichendem Maße dem Leser bekannte Details enthalten, um als imaginierte Realität akzeptiert zu werden. Der Literaturtheoretiker Gumbrecht nennt solche tendenziell realistischen Texte „illusionsbildend“, sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie „den Unterschied zwischen den in ihnen beschriebenen Sachlagen und der Wirklichkeit zu verwischen suchen.“ Unter den hier behandelten Romanbeispielen werden sich zahlreiche Belege dafür finden, wie der Feuilletonroman – in Anlehnung an die Bestrebungen des literarischen Realismus, des Naturalismus und der Neuen Sachlichkeit der dreißiger Jahre – ein detailrealistisches Bild der fingierten Welten zu liefern versucht. Gefördert wird die Illusionsbildung, wenn Ähnlichkeiten und Querverbindungen zwischen Nachrichten und Fiktionen bestehen. Ferner ist an die durch das Instrumentarium des realistischen Romans vorgegebenen Möglichkeiten des Verweises auf pragmatische Texte zu erinnern, z. B. auf historische Dokumente in Eduard Breiers *Die beiden Grasel*. Zu den Techniken des Aufrufens von vertrauten Schemata beim Leser ist die Intertextualität mit anderen Romanen innerhalb oder außerhalb der Zeitung zu zählen, die – informationstheoretisch formuliert – die Entstehung von Redundanz fördert. Eine solche Intertextualität wird beispielsweise in der Präsentation von Ludwig Renns *Krieg* in der

Frankfurter Zeitung durch den Verweis auf verschiedene Kriegsromane und pragmatische Texte zu diesem Thema hergestellt.

Nicht nur durch realistische Details, sondern auch durch die Bezugnahme auf beim Leser vorhandenes Wissen und seine Erfahrungen stellt die Unterhaltungsliteratur Verbindungen zur Wirklichkeit her. Entscheidend ist aber, dass sie sich davon abhebt, z. B. „in Richtung aufs Typische (anderen geht es auch nicht besser)“, „in Richtung aufs Ideale (das man sich selber aber nicht zumuten muß)“ oder „in Richtung auf höchst unwahrscheinliche Kombinationen (mit denen man selber im Alltag zum Glück nicht rechnen muß).“ Beispiele für die hier genannten Überschreitungen der Alltagswelt brauchen wohl nicht lange gesucht werden, es genügt die stichwortartige Erinnerung an die auch im Feuilleton häufig vertretenen Gattungen Liebes- und Abenteuerroman.

Die fiktionale Geschlossenheit wird durch Figuren und ihre Handlungen hergestellt. Handlungen erzeugen nämlich Ungewissheit, selbst erzeugte Verwicklungen und Überraschungen, mit anderen Worten Spannung in Hinblick auf die Zukunft. Das vornehmste Ziel eines Unterhaltungsromans ist die Erzeugung und Auflösung von Spannung, daraus resultiert nicht nur die aus einer fiktionalen Geschichte abzuleitende Unterhaltung, sondern auch die Individualität jedes einzelnen Romans. „Durch die eigene Erzeugung und Auflösung von Ungewißheit individualisiert sich eine erzählte Geschichte. Dadurch gibt es trotz stereotyper Wiederholung der Machart immer neues Interesse.“ Eine wichtige Bedingung für die Aufrechterhaltung der Spannung – und der Illusion – ist, dass sich der Autor bzw. der Erzähler aus dem Text zurückzieht, damit sich der Leser ganz auf das Erleben und die Motive der im Text vorgeführten Charaktere konzentrieren kann. Auch wäre die Gefahr groß, dass der Erzähler das Ende der Geschichte vorwegnimmt und damit die Spannung aufhebt.

Wie bei jedem auf Spannung beruhenden Text, ist auch beim Feuilletonroman eine zweite Lektüre selten ergiebig. Sie ist – sieht man von einer allenfalls existierenden Buchfassung ab – sogar unmöglich, es sei denn, die Folgen werden ausgeschnitten und gesammelt. Zeitweise wurde eine solche Konservierung von den Zeitungen gefördert, indem sie die Romane als Beilagen in Bogenform druckten. Solche Praktiken ändern jedoch nichts an dem prinzipiellen Charakter des Feuilletonromans, der als klassisches Wegwerfprodukt erscheint.

An dieser Stelle kann nachgetragen werden, dass Luhmann als Code der Massenmedien die Einheit der Leitdifferenz Information/Nichtinformation bezeichnet. Mit anderen Worten wählen die Massenmedien ihre Gegenstände nach dem Kriterium aus, ob sie sich als Information eignen. Nach der Publikation werden alle Informationen zu Nichtinformationen, was zu einem ständigen Bedarf an neuen Informationen und zu einer entsprechenden Eigendynamik innerhalb des Mediensystems führt. Ein bereits bekannter Roman kann keine Spannung bieten und hält in diesem Sinn keine Information mehr bereit. Das Postulat der Aktualität und Novität erklärt, dass sich gute bzw. ausreichend kapitalkräftige Zeitungen um Erstabdrucke bemühen. In diesem Fall wird der Romanabdruck selbst unter gewissen Umständen zu einem medialen Ereignis aufgewertet bzw. aufgebauscht. Letzteres lässt sich am Beispiel von Martin Walsers *Finks Krieg* und der den Romanvorabdruck in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* begleitenden Kampagne studieren.

Unterhaltung, so könnte man resümieren, beruht auf der Erzeugung von Fiktionen, die der Beobachter, in unserem Fall der Leser, mit seiner Lebenswelt vergleicht. Durch Nachahmung oder Abweichung von den vorgeführten fiktiven Figuren, ihren Handlungen und Entscheidungen bildet der Leser seine Identität aus.

Das Auftreten des Feuilletonromans – im 18. Jahrhundert in Zeitschriften, nach 1848 in Tageszeitungen – ist aus dieser Perspektive eine Begleiterscheinung der Auflösung der Ständegesellschaft

mit einer Stratifikation, die aus der Herkunft resultiert und entsprechend vorgegebenen Verhaltensnormen. Wie die politische Meinungspressen insgesamt ist der Feuilletonroman Ausdruck der Liberalisierung der Gesellschaft, des Pluralismus der Meinungen und der Möglichkeit, sein Leben individuell zu gestalten, negativ formuliert: der Unsicherheiten, die auftreten, wenn vorgefertigte ständische Orientierungen sozialer Mobilität weichen. Die Unsicherheit in Bezug auf Werte und Verhaltensweisen erfordert Orientierungshilfen, die nicht zuletzt durch die Unterhaltung geliefert werden.

1. 2. 2. Feuilletonroman und Nachricht

Es ist wenig überraschend, dass der Feuilletonroman problemlos die von Luhmann dem Programmbereich Unterhaltung zugeschriebenen Funktionen erfüllt. Die meisten der bisher genannten Merkmale treffen aber ebenso auf jeden Unterhaltungsroman außerhalb der Zeitung zu. Eine besondere Eigenschaft bzw. Funktion des Romans in der Zeitung ist die intensive Wechselwirkung zwischen den beiden Programmbereichen Unterhaltung und Nachrichten. Als theoretischer Beschreibungsraaster bieten sich zunächst wieder die von Luhmann für den Programmbereich Nachrichten beschriebenen Merkmale an, die größtenteils auch auf den Feuilletonroman zutreffen. Luhmann geht davon aus, dass die Massenmedien ihre Nachrichten nach bestimmten Kriterien auswählen bzw. durch bestimmte Auswahlkriterien die Eignung von Inhalten als Nachricht definieren.

1.) Das erste und wichtigste Auswahlkriterium ist durch die Dichotomie „neu - vertraut“ bezeichnet. In der Praxis der Berichterstattung bilden sich Typen von Ereignissen (Unfälle, Kriminalfälle, Firmenzusammenbrüche usw.) heraus, die mit Interesse beim Publikum rechnen können. Diesem Prozess liegt die unauflösbare Verbindung von Neuheit, die durch Abweichung von allem aus der Vergangenheit Bekanntem entsteht, und Standardisierung, die die Möglichkeit eröffnet, an vertraute Typen von Ereignissen anzuknüpfen, zugrunde. Wichtig ist der Umstand, dass auch Nachrichten häufig gewissermaßen in Fortsetzungen produziert werden. Kriege, Katastrophen und ihre Folgen, Kriminalfälle und die zugehörigen Ermittlungen bis hin zu Prozess und Haftzeit, politische Diskussionen über ein bestimmtes Thema, Wahlkampagnen – zahlreich sind die Typen von Ereignissen bzw. Themen, die zu oft langen Serien von Nachrichten verarbeitet werden.

Es erübrigt sich wohl, die ganz offensichtlichen Parallelen zum Fortsetzungsroman hier weiter zu verfolgen. Die Serienbildung und das Anknüpfen an bestehendes Wissen äußert sich schon in den oft stereotypen Titeln, z. B. den sich auf die *Mystères de Paris* berufenden Geheimnisromanen. Seit der Romantik und ihrer Ästhetik gilt Originalität als Garant eines hohen Informationsgrades und künstlerischen Wertes, während Serienproduktion dem Bereich des Kunstgewerbes und der durch Massenmedien vermittelten Kulturindustrie zugeordnet wird. Dagegen betont Umberto Eco, dass das Prinzip der Serienbildung in der zeitgenössischen Kunst und Unterhaltungsbranche allgegenwärtig ist und dass Serienproduktion – z. B. von Fernsehsendungen, aber ebenso von Erzählprosa, Comics etc. – nicht exakte Wiederholung bedeutet, sondern Variation eines gegebenen, erfolgreich eingeführten Schemas. Gerade in der Wiederholung mit bestimmten Variationen, dem Erkennen von Vertrautem und Abweichungen, das als eine Form der Intertextualität aufgefasst werden kann, liegt auch der besondere Reiz dieser Formen, die unter Umständen ein komplexes Netz von Anspielungen produzieren.

2.) Als besonders geeignet für Nachrichten erachtet das System der Massenmedien Konflikte. Durch die von Konflikten erzeugte Ungewissheit entsteht Spannung, ein Rätselraten hinsichtlich der

zukünftigen Gewinner und Verlierer. Da die Spannung oben bereits als Charakteristikum des Unterhaltungsromans bezeichnet wurde, erübrigen sich Kommentare zu diesem Punkt.

3.) Als Themen für Nachrichten qualifizieren sich ferner Normverstöße, z. B. Rechts- oder Moralverstöße, besonders wenn sie von Prominenten begangen werden und sich zu Skandalen ausgestalten lassen. Solche Skandale erzeugen kollektive Entrüstung. Letztlich produzieren Verstöße erst die Norm, sie bestätigen die geltende Moral ständig aufs Neue. Die Präferenz der Massenmedien für moralische Wertungen zeigt, dass Moral ständig angemahnt und reproduziert werden muss. Andererseits rufen die abweichenden Verhaltensweisen unter Umständen auch Bewunderung und Neid hervor. Im Mittelpunkt der Darstellung von Normverstößen stehen die handelnden Personen, und nicht die oft komplexen Hintergründe. Dieses Merkmal trifft zumindest für den landläufigen populären Feuilletonroman zu. An der Vorliebe der Massenmedien für Normverstöße lässt sich besonders gut nachvollziehen, dass es sich bei Normverstößen – und zwar in den Nachrichten wie in den Romanen – um Kommunikation über Handlungsmuster handelt, die vom Leser mittels Beobachtung und Vergleich auf sein eigenes Verhalten bezogen werden.

4.) Geeignet als Nachricht ist ferner alles Außergewöhnliche und Merkwürdige, der Bereich, der in den Zeitungen in Rubriken wie „Aus aller Welt“, „faits divers“ u. ä. präsentiert wird. Der kaum überprüfbare Wahrheitsgehalt dieser Meldungen rückt sie in die Nähe der Romanerfindungen. Entsprechend vielfältig sind auch die Möglichkeiten der Anknüpfung bzw. Überschneidung zwischen Nachrichten dieser Art und Roman.

5.) Die Selektion von Nachrichten erfolgt unter Berücksichtigung des lokalen Bezugs. Lokale Themen können am ehesten an Bekanntes anknüpfen und mit Interesse rechnen. Wenn sie in der nächsten Umgebung passieren, sind auch relativ häufige und banale Ereignisse eine Meldung wert. Je weiter entfernt ein Ereignis vorgefallen ist, desto auffälliger und sensationeller muss es sein. Selbstverständlich kann in diesem Fall auch ‚Exotik‘ ein Ereignis als Meldung qualifizieren.

Nachrichten wie auch Feuilletonromane mit starkem Lokalbezug finden sich naturgemäß bevorzugt in der lokalen Presse. In Wien etwa brachten die Lokalblätter bis in die Zwischenkriegszeit fast ausschließlich Romane mit einheimischen Schauplätzen. Starker Lokalbezug qualifizierte übrigens auch historische Romane für das Feuilleton eines Lokalblattes.

Der Feuilletonroman – dies sollte der kleine Katalog von Kriterien des Programmbereichs Nachrichten demonstrieren – steht den Nachrichten näher, als es zunächst den Anschein hatte. Ein Beleg für die enge Beziehung von Romanfeuilleton und Nachrichtenteil findet sich in der Korrespondenz des naturalistischen Schriftstellers Otto Erich Hartleben. Im sozialistischen *Berliner Volksblatt* war von Oktober 1889 bis Jänner 1890 eine Übersetzung von Zolas *Germinal* erschienen. Hartlebens Frau scheint über den Roman schockiert gewesen zu sein. In einem nicht erhaltenen Brief an ihren Mann muss sie ihre Unkenntnis hinsichtlich des Autors und des sozialen Hintergrunds des Bergarbeiterdramas zu erkennen gegeben haben, denn Hartleben weist sie in seiner Antwort zurecht:

Der Romanschriftsteller schreibt seinen Roman nicht, um einem männlichen und weiblichen Damenpublikum seine Wohlerzogenheit zu beweisen oder zu erhärten, sondern um ein treues und ergreifendes Abbild des wirklichen Lebens zu geben. Das im „Germinal“ geschilderte Elend der Bergarbeiter ist keineswegs übertrieben. Ein Jahr nach Erscheinen des Romans brachen in Belgien die großen Streiks aus, welche sich fast wie nach dem Recept des Zolaschen Romanes abspielten und welche Zustände enthüllten, die zum mindesten ebenso entsetzlich waren, wie die von Zola geschilderten. Du würdest hierzu leicht die Belege finden können, wenn du das Volksblatt gelegentlich auch mal über den [!] Feuilletonstrich nachlesen wolltest.

Fast alle oben genannten Kriterien der Nachrichtenselektion sind hier versammelt: das Thema eines spannenden Konflikts, diverse Normverstöße, ein Milieu, das ausreichend Außergewöhnliches garantiert, ein gewisser lokaler Bezug, da Streiks in diesen Jahren auch in Berlin und anderen deutschen Städten auf der Tagesordnung standen, und nicht zuletzt die Möglichkeit, an Berichte über soziale Probleme anzuschließen, die in einer sozialdemokratischen Zeitung selbstverständlich im Mittelpunkt standen.

Für die Durchlässigkeit des Feuilletonstrichs sprechen nicht nur theoretische Argumente, es lassen sich auch historische Gründe dafür anführen, dass Nachricht und Roman nicht eindeutig den Modi *fact* und *fiction* zugeordnet werden können. Die Bereiche Journalismus und Erzählprosa bildeten anfänglich eine Einheit. Wie Reinhart Meyer dargelegt hat, kann man fiktionale Prosa, und insbesondere die Novelle, als Derivat der Nachricht auffassen. Noch im 17. Jahrhundert wurde mit der lateinischen Form der Gattungsbezeichnung (*novella*) die Zeitung bezeichnet. Bis ins 19. Jahrhundert war der Novellist ein Erzähler von Neuigkeiten, von merkwürdigen Vorfällen mit Wahrheitsanspruch – kurz: ein Journalist.

Für die Journalprosa gilt auch im 19. Jahrhundert noch weitgehend, was die Theoretiker des 17. Jahrhunderts von ihrem Medium forderten und was sie als Charakteristika der Zeitung, der „Novelle“, ausmachten. Und deshalb ist auch im 19. Jahrhundert eine klare Differenzierung zwischen Bericht und Erzählung nicht zu leisten.

Ist der gemeinsame Ursprung von Novelle und Nachricht also offensichtlich, so kann mit Lennard J. Davis auch der Roman, im Englischen bekanntlich ein Namensvetter der *novella*, aus der journalistischen Praxis abgeleitet werden. *News* und *novels* begründen nach Davis einen neuen, zunächst noch nicht differenzierten Diskurs, der sich vor allem von der bis dahin vorherrschenden frei erfundenen *romance* abhebt. Der Roman orientiert sich an der Geschichtsschreibung und am Journalismus; er behandelt bevorzugt die jüngere Vergangenheit und siedelt seine *plots* in einer dem Leser mehr oder weniger vertrauten Umgebung an; in thematischer Hinsicht zeigt er eine Vorliebe für Kriminalität und Exzesse der Leidenschaften, die voyeuristisch mitverfolgt werden, ehe der Autor die Moral daraus zieht; er versucht, das Leben realistisch zu schildern, und tendiert daher dazu, die Fiktionalität seiner Schilderungen zu leugnen. Das Kriterium *fact* oder *fiction* spielte keine Rolle, fiktive Geschichten und faktische Nachrichten fügten sich dem Diskurs *news/novels* unterschiedslos ein. Im 17. Jahrhundert grenzten sich regelmäßig erscheinende Nachrichtenblätter, die über faktische Ereignisse berichteten, von Prosaerzählungen, die diesen Anspruch nicht erhoben, ab; die Ambivalenz von *fact* und *fiction* blieb jedoch erhalten.

Betrachtet man die Karrieren der frühen Romanschriftsteller, so fällt auf, dass viele von ihnen auch journalistisch tätig waren. Ein hervorragendes Beispiel für die Personalunion von literarischem und journalistischem Autor ist Daniel Defoe, der mit *Robinson Crusoe* 1719/20 auch den ersten in einer Zeitung abgedruckten Roman lieferte. Aber noch im 19. und 20. Jahrhundert sind die meisten im Bereich Feuilletonroman aktiven Autoren zugleich journalistisch tätig. Nicht zufällig trifft dies für fast alle Verfasser der in diesem Band näher beleuchteten Romanbeispiele zu.

Faktische Nachrichten und fiktive Geschichten bieten Neuigkeiten an, die über das Medium des Drucks, das ihre Wahrheit verbürgt, verbreitet werden. Die Entscheidung, ob das Erzählte als mit der Wirklichkeit übereinstimmend oder als erfunden betrachtet wird, liegt beim Leser. Da diese Einschätzung stark von der Kommunikationssituation abhängt und die Zeitung als Ort nichtfiktionaler Kommunikation gilt, überrascht es nicht, dass Grenzüberschreitungen zwischen *fact*

und *fiction* in der Zeitung besonders häufig auftreten. Besonders das Feuilleton gilt als Sparte, deren Inhalt „zwischen ‚Nachrichten‘ und ‚Erdichtetem‘“ (H. A. Münster) oszilliert. Schon eines der frühen Muster des Feuilletonromans, Sues *Mystères de Paris*, veranlasste die Leser, dem Autor Briefe zu senden, in denen sie um Hilfe durch den Romanhelden baten. Um so weniger verwundert die Suche nach dem faktischen Kern bei einem ausgesprochenen Schlüsselroman wie Martin Walsers *Finks Krieg*.

Die frühe Presse war noch kaum nach Sparten differenziert. Von der Boulevardpresse wurde das „Kraut- und Rübenprinzip“ (H. Braun) noch lange beibehalten. Dort ist die Nähe von Nachrichten und fiktionalen Beiträgen auch am augenscheinlichsten. Zu den unsachlich, z. B. sensationell und emotionalisierend, aufbereiteten Nachrichten, bemerkt Jürgen Habermas im Zusammenhang mit der Entwicklung vom kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum:

Schließlich nehmen die Nachrichten überhaupt Formen der Einkleidung an, werden vom Format bis ins stilistische Detail einer Erzählung angeglichen (news stories); die strenge Scheidung von fact und fiction wird immer häufiger aufgegeben. Nachrichten und Berichte, selbst Stellungnahmen werden mit dem Inventar der Unterhaltungsliteratur ausgestattet, während andererseits die belletristischen Beiträge streng „realistisch“ auf die Verdoppelung des ohnehin unter Klischees subsumierten Bestehenden abstellen und ihrerseits die Grenze zwischen Roman und Reportage aufheben.

In den Zeitungen wird die Grenze zwischen *fact* und *fiction* nach wie vor in beide Richtungen überschritten. Ein unerschöpfliches Reservoir für Journalisten wie Romanautoren bilden volkstümliche Überlieferungen, Gerüchte, Vorurteile, *idées reçues* usw., mit denen sie an bestehendes ‚Wissen‘ anknüpfen und um Zustimmung werben.

3. Aspekte einer Geschichte des Feuilletonromans

Das Schwanken zwischen Unterhaltung und Nachricht, zwischen *fact* und *fiction*, ist das charakteristische Merkmal des Romans in der Zeitung. Dieser Aspekt wird daher in der Geschichte des Feuilletonromans im Mittelpunkt stehen. Darüber hinaus ist ein Gesichtspunkt wichtig, der in Luhmanns Theorie der Massenmedien unterbelichtet bleibt, weil er nicht in das Konzept eines autonomen und selbstregulierenden Systems, einer lediglich am Markt eines anonymen Publikums orientierten und überparteilichen Presse passt. Von einer autonomen, d. h. von Einflüssen von Politik, Religion, Wirtschaft und Justiz freien Presse kann im Europa des 19. und 20. Jahrhunderts nur ausnahmsweise die Rede sein; in Deutschland war die Presse weder im Kaiserreich noch in der Weimarer Republik, weder in der NS-Zeit noch in den beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg unabhängig. Bis 1945 – und in den Besatzungszonen noch über dieses Datum hinaus – spielt der Faktor Zensur eine äußerst wichtige, für die Zeitungen zuweilen lebenswichtige Rolle in der Pressegeschichte. Die gesetzlichen Bestimmungen bezüglich Organisation, Zensur und Besteuerung der Presse verdienen Beachtung, weil sie den Rahmen abstecken, innerhalb dessen sich die Zeitungen und mit ihnen der Feuilletonroman entwickeln.

Von den Anfängen des Feuilletonromans bis etwa in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts ist ein großer Teil der Presse dem Einfluss von politischen Interessen und Parteien unterworfen. Zwar stellen sich auch Parteien dem Wettbewerb der Meinungen und ermöglichen damit Vergleiche der empfohlenen Problemlösungen, sie lassen aber keinen Zweifel daran, welche Lösung die richtige ist. Die Einflussnahme ist in den parteiabhängigen und tendenziösen Zeitungen unverkennbar, sie steuert die Auswahl und Gestaltung von Nachrichten wie auch von Romanen. Nicht zufällig betont

die Pressegeschichtsschreibung die politische Differenzierung der Zeitungslandschaft. Auch in einer Geschichte des Feuilletonromans muss dieser Faktor eine zentrale Rolle spielen; es wird sich zeigen, dass ein nicht unerheblicher Teil des Romanfeuilletons mit Tendenzromanen gefüllt wurde. Der Erfolg von Indoktrinationsversuchen ist zwar nie sicher, insofern hat auch bei Tendenzromanen das entworfene Modell Gültigkeit, nach dem den Lesern Verhaltensmuster und Weltbilder nur zum Vergleich angeboten werden können. Dennoch kann man auf längere Sicht von einer Balance zwischen den Inhalten einer Zeitung und den Erwartungen ihrer Leserschaft ausgehen. Ein Fehlgriff im Romanfeuilleton kann zu massiven Schwierigkeiten mit der Stammleserschaft führen. Notorisch ist die spektakuläre Panne, die der altherwürdigen *Haude- und Spenerschen Zeitung* passierte. Im Jahr 1872 gab die konservative Berliner Zeitung dem Konkurrenzdruck anderer Blätter, insbesondere der *Vossischen Zeitung*, nach und druckte zum ersten Mal einen Roman ab. Die nun auch unter neuem Titel erscheinende *Spenersche Zeitung* wählte für ihr Romandebüt Paul Heyses *Kinder der Welt*. Der Name Heyse garantierte Zugkraft, aber der Roman, in dem das Recht der freien Selbstverwirklichung gegen die Zwänge der Ehe und der Religion behauptet wird, stieß die konservativen Stammleser der Zeitung vor den Kopf. Proteste und Abonnementkündigungen hagelten auf ‚Onkel Spener‘ nieder. Von diesem Schlag erholte sich die Zeitung nicht mehr; zwei Jahre später wurde sie mit der *National-Zeitung* fusioniert.

Wie man auch an diesem Beispiel sehen kann, wurde der Feuilletonroman von den Redaktionen vielfach als Zugabe betrachtet, als Werbemittel, das Leser an die Zeitung binden sollte. Vor allem Leserinnen wurden von den Redaktionen mit Hilfe von belletristischen Leseangeboten anvisiert. Dieses Verfahren stieß natürlich auf Kritik. Seit seinen Anfängen wurde der Feuilletonroman von einem kritischen Diskurs begleitet; Legion sind die Klagen von Lesern und Lesepädagogen, die – in Anknüpfung an die Diskussion um die Lesesucht zur Zeit der Aufklärung – die verderblichen Wirkungen der Romanlektüre an die Wand malten. Den über dem Strich herrschenden Fakten, der Ratio, wurde das irrationale, chaotische und anarchische Moment der Fiktionen und Wunschträume im Feuilleton gegenübergestellt. Häufig vorgebracht wurde auch das Argument der Zeitverschwendung. Die Leserinnen, denen man zu allen Zeiten besonderes Interesse am Romanfeuilleton unterstellte, standen dabei im Mittelpunkt der Besorgnisse. Stellvertretend für viele ähnliche Klagen sei hier ein Leserbrief an das Lokalblatt *Der Gesellige* aus Schneidemühl zitiert: „Ich würde den *Geselligen* gern weiter bestellen, wenn er nicht zwei Romane hätte. Meine Frau macht weiter nichts, als liest die Romane in Ihrer Zeitung, und vergißt die Arbeit. Wenn Sie versprechen können, daß Sie keinen Roman in meine Zeitung setzen, will ich wieder bestellen.“ Man sieht, das ‚Werbemittel‘ Feuilletonroman konnte mitunter auch abschreckende Wirkung ausüben.

Wenn der Feuilletonroman ein Kommunikationsangebot darstellt, so sind sämtliche Reaktionen, alle Formen des *feedback*, besonders zu beachten. Die Zeitungen pflegten solche „Anschlusskommunikationen“ in Form von Leserbriefen zuweilen abzurufen. Zum Teil bestätigten sie sich und ihren Lesern die gelungene Romanauswahl, regelmäßig wurden aber auch kontroverse Stimmen veröffentlicht. In der Zwischenkriegszeit begegnen wir solchen Reaktionen z. B. in der *Frankfurter Zeitung* mit Bezug auf Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Besonders gefördert wurde die Diskussion über abgedruckte Romane traditionellerweise von der Linkspresse. In den fünfziger Jahren finden sich Leserbriefe in der *Süddeutschen Zeitung* und im *Münchner Merkur*, und noch in der Gegenwart bilden Leserreaktionen zu Werken wie Walsers *Finks Krieg* eine wichtige Begleiterscheinung des Romanabdrucks.

Die Leser einer Zeitung lassen sich in der Regel soziologisch genauer bestimmen als die Käufer bestimmter Bücher. Wann immer möglich, werden daher Angaben über die Zusammensetzung der

Leserschaft einer Zeitung geboten. Ersatzweise ist die Auflagenzahl, zusammen mit dem Preis, ein Indikator für die potentielle Verbreitung einer Zeitung. Die populären Familienzeitschriften, aber auch die Tageszeitungen erreichten schon im 19. Jahrhundert ein bei weitem größeres Publikum als die Buchausgabe eines durchschnittlich erfolgreichen Romans. Die erfolgreichen Periodika investierten ein zum Teil ansehnliches Kapital in Belletristik. Dadurch wurde die Presse im 19. Jahrhundert zu einer bedeutenden Einkommensquelle für die Autoren, die unter Umständen mehr eintrug als das Veröffentlichen von Büchern. Zeitungen und Zeitschriften waren maßgeblich daran beteiligt, dass Schriftsteller vermehrt von den Einnahmen aus ihrem Schreiben leben konnten. Die Beschäftigung mit dem Feuilletonroman bietet reiches Anschauungsmaterial für die Chancen, aber auch für die Probleme des Schriftstellers, der auf die Verwertung seiner Produkte auf dem Markt angewiesen ist. Andererseits ist die Existenz einer regelmäßig produzierenden professionellen Autorenschaft Voraussetzung für ein adäquates Angebot an Romanen. Aufschlussreich für die Rezeptionsforschung sind schließlich Querschnitte durch die Zeitungslandschaft. In welchen Blättern, für welches Zielpublikum, werden welche Autoren bzw. Werke abgedruckt? Die Kapitel mit Romanbeispielen aus der behandelten Epoche versuchen Ansätze zu repräsentativen Querschnitten zu bieten. Über den Feuilletonroman ergeben sich Zugänge zu den Lesern, Autoren und zur Literaturdistribution – diese Publikationsform steht im Zentrum des literarischen Lebens. Bei der Beschäftigung mit dem Feuilletonroman gelangt man sehr bald zur Einsicht, dass es sich dabei um ein transnationales Phänomen handelt, das rasch europäische Maßstäbe annahm. Voran gingen die französischen Zeitungen; das französische Beispiel machte aber bald Schule in Deutschland, Österreich, Italien, Spanien, Russland und vielen anderen Ländern. Eine extensive Aufarbeitung der anfallenden Stoffmassen führte zu weit; rekonstruiert werden sollen zumindest die Anfänge des Feuilletonromans in einigen Ländern. Der Schwerpunkt wird auf dem deutschsprachigen Raum liegen; größere Aufmerksamkeit wird ferner der Entwicklung in Frankreich und England gewidmet werden. Der Vergleich macht die Bedingungen und Voraussetzungen deutlich, unter denen diese Publikationsform jeweils auftrat. Darüber hinaus herrscht wie auf dem Buchmarkt auch auf dem Gebiet des Feuilletonromans ein reger internationaler Austausch. Auf Schritt und Tritt begegnet man Übersetzungen, zunächst bevorzugt aus dem Französischen und Englischen, später auch aus anderen Sprachen bzw. Literaturen. Das Feuilleton ist ein Umschlagplatz der sich herausbildenden internationalen Unterhaltungsindustrie. Andererseits ist es aufschlussreich, welche Blätter sich dem literarischen Import verweigerten. Schließlich sind im Bereich des Feuilletonromans internationale literarische Einflüsse wirksam, erfolgreiche Muster wurden kopiert und adaptiert. Großmeister des Feuilletonromans wie Eugène Sue oder Alexandre Dumas, aber auch andere erfolgreiche Autoren und Romangattungen fanden eifrige Nachfolger.