

Schauder und Erregung

Ludwig von Reizensteins amerikanischer Zeitungsroman *Die Geheimnisse von New-Orleans* (1854–1855)

Daniel Stein und Niels Werber

I. Einleitung. Ein Roman als Monster

Der Roman *Die Geheimnisse von New-Orleans*, der vom Januar 1854 bis März 1855 in der *Louisiana Staats-Zeitung* in Fortsetzungen erscheint, ist kaum bekannt. Die Buchfassung aus dem 19. Jahrhundert ist vergriffen, und erst vor zwanzig Jahren ist der Roman von Steven Rowan wiederentdeckt und neu herausgegeben worden, in der Version des Originals¹ und in einer englischsprachigen Übersetzung,² so dass dieser Text nun der germanistischen und amerikanistischen Forschung zur Verfügung steht. Als amerikanischer und zugleich deutschsprachiger Roman interessiert er beide Disziplinen. Es ist ein kritisches, humanistisches, rassistisches, sexistisches, sadistisches, unheimliches, journalistisches, aufklärendes, verschwörungsmithisches, gelehrtes, hochfliegendes und vulgäres Buch, ein Monster geradezu, zusammengesetzt aus heterogenen Teilen und zum Leben erweckt in einem Experiment, das sein Schöpfer Ludwig Reizenstein nicht, wie Viktor Frankenstein, mit elektrischer Energie und Leichenteilen, sondern mit dem deutschsprachigen Zeitungspublikum von Louisiana anstellt.

Reizenstein, ein erst wenige Jahre vor der Publikation seines ersten Romans aus Bayern eingewanderter Redakteur der *Louisiana Staats-Zeitung*, hat in der damaligen Hauptstadt jenes Bundesstaates der USA, dessen Reichtum in besonderem Maße auf der Versklavung der Schwarzen Bevölkerung beruhte, und nur wenige Jahre vor Ausbruch des Bürgerkriegs, einen höchst ambivalenten Text vorgelegt, der einerseits voller naturrechtlicher Emphase eine Protagonistin (*person of color*) das flagrante »Unrecht« beklagen lässt, welches »Gerichte« wie »Advocaten« stets in der »Farbe« der Menschen »einen Unterschied« im Urteil machen lässt (Reizenstein 2004, S. 77),

1 Reizenstein, Ludwig: *Die Geheimnisse von New-Orleans*, Shreveport 2004 (im Folgenden im Fließtext unter Angabe des Erscheinungsjahrs und mit Seitenzahl zitiert).

2 Reizenstein, Ludwig: *The Mysteries of New Orleans*, Baltimore/London 2002.

statt die allgemeinen Menschenrechte zum Wohle aller durchzusetzen. Andererseits werden in demselben Roman genau die gleichen sehr jungen Mädchen, die über »Recht« und »Unrecht« eines rassistischen Justizsystems diskutieren (ebd., S. 76f.), in einer sexistischen, voyeuristischen und sadistischen Weise in die Handlung eingeführt, die dem immer wieder offen erklärten Humanismus und Abolitionismus des Romans widerspricht. Denn Pharis und Elma sind Kinderprostituierte im Alter von »8 bis 12 Jahren« und werden »im tiefsten Negligee« gezeigt (ebd., S. 77), damit die »runden schwellenden Formen ihres Körpers, von Lebenswärme durchdrungen und noch nicht durch den giftigen Hauch einer habituellen Prostitution erschlaft« (ebd., S. 76), vorteilhaft zur Geltung kommen. Ihre »glänzend weißen Zähne« (ebd.) werden eigens angepriesen wie auf einer Sklavenauktion.

Im »Prolog« des Romans, der am 1. Januar 1854 auf der ersten Seite der *Louisiana Staats-Zeitung* erscheint, heißt es über New Orleans: »Hier rasseln Tag und Nacht Ketten einer verfehmten Race, die hier keine Vertreter ihrer Menschenrechte hat, sondern sich dieselben erst aus dem Norden verschreiben muss.« (ebd., S. 19) Es handelt sich hierbei um eine Anspielung auf die abolitionistischen Picknicks und Versammlungen, die seit 1846 »im Haine von Abington« (ebd., S. 19) mit Beteiligung weißer und Schwarzer Bürger:innen stattgefunden haben, und sie verdeutlicht, was Reizenstein erwartet. Was hier, in der »südlichen Region« fehle, sei ein anderer »Toussaint Louverture« (ebd., S. 19). Unter seiner militärischen Führung war ein halbes Jahrhundert zuvor auf Haiti die Selbstbefreiung der Sklaven und die Gründung eines unabhängigen Staates gelungen. Reizenstein platziert den Verweis auf Louverture und auf das in der Stadt Abingdon im Bundesstaat Massachusetts gelegene Zentrum der Bewegung für die Abschaffung der Sklaverei gleich auf der ersten Seite des Romans und führt so bereits zu Beginn der Erzählung ein doppeltes Angstmoment ein. Denn wenn, wie es an dieser Stelle weiter heißt, sich bislang erst »selten [...] einmal ein schwaches Echo der Rachestimmen im Haine von Abingdon in diese südliche Region [verirrt]« (ebd., S. 19) und es auch noch keine Aufstände gegen die Unterdrückung der Versklavten gegeben habe, so werden nun zwei der größten Ängste des Südens im Antebellum aufgerufen: die Angst vor dem erfolgreichen Vordringen des Abolitionismus und dem Fall der Sklavengesellschaft sowie die Angst vor Sklaven-Revolen gegen ihre Besitzer und die weiße Bevölkerung im Allgemeinen.

Der Roman macht sich ganz wörtlich an die Lösung des Problems, wenn er einen seiner zentralen Protagonisten, den einstigen Malteser-Ritter und Freimaurer »Uriah Hiram« (ebd., S. 21, 605), der für einen »Schwarzkünstler« oder ein »mit übernatürlichen Fähigkeiten begabtes Wesen« gehalten wird (ebd., S. 603), einem von ihm auserwählten Paar eine ganz besondere Nachkommenschaft prophezeien lässt: Dem deutschstämmigen Emil und seiner Geliebten Lucy, der Tochter eines Pflanzers und seiner »Lieblingssclavin« (ebd., S. 28), werde ein Kind geboren, das »den Namen Toussaint Louverture erhalten« müsse. Dieser erstgeborene Sohn wer-

de »zum Befreier der schwarzen Race«, so stehe es »geschrieben im Buche Hiram's II. des Freimaurers!« (ebd., S. 529). Die Befreiung der US-amerikanischen Sklaven wird so nicht nur als Revolution nach dem Vorbild Haitis (ebd., S. 132f.) angelegt,³ sondern auch als Mischung aus Geheimbundverschwörung und schwarzer Magie, in deren Zentrum der uralte Hiram steht.⁴ Von der unheimlichen, zwei Jahrhunderte alten (ebd., S. 606) Figur des Schwarzkünstlers und Freimaurers ist es nur ein kleiner Schritt zu »Angst und Schrecken«, in die jener »die ganze Gesellschaft« versetzt (ebd., S. 610), und damit auch zum »Schauerroman«,⁵ von dessen Zutaten sich in den *Geheimnissen* auch »Doppelgänger« (ebd., S. 433, S. 474, S. 567, S. 685), wundersame Erscheinungen (ebd., S. 400, S. 526), seltsame Drogen (»Mantis religiosa«, ebd., S. 563) und Wahnsinnige (ebd., S. 292ff.) finden. Zwei weitere Protagonisten des Romans werden mit »Cagliostro« (ebd., S. 563) und »Mephisto« (ebd., S. 570, S. 576) verglichen. Sarah Klotz hat den Roman entsprechend charakterisiert: »Loosely based on a true history, this five-hundred-page gothic tome traces the demise of aristocratic German immigrants during the yellow fever epidemic of 1853.«⁶

Damit hat sie die *Geheimnisse von New-Orleans* aber nicht nur, so wie auch Rowan, in die Tradition der »gothic horror novel«⁷ gestellt, sondern auch in die Tradition des Schlüsselromans (»based on a true history«). Die Anspielungen auf die wahre Geschichte hinter der romanhaften Fassade werden journalistisch eingebracht, immerhin ist Reizenstein Redakteur, und sein Roman erscheint in seiner Zeitung, das Zeitungspublikum wird von ihm direkt adressiert mit Anspielungen auf aktuelle Vorkommnisse in New Orleans, die der Leserschaft selbst wiederum aus der Zeitung bekannt sind: Skandale, Brandstiftungen, Bälle, berühmte Gäste, Auktionen, Parties, Pleiten etc. Die *Staats-Zeitung* ist allerdings ein Familienblatt, das auch von Kindern und Frauen gelesen wird,⁸ von Mädchen im Alter von Pharis und Elma oder von jungen Frauen im Alter der »ungefähr fünfzehn bis siebzehn« (Reizenstein 2004, S. 29) Jahre alten Lucy Wilson, oder der Französin Claudine de Lesuire. Dieser Publi-

3 Stein, Daniel: »Race, gender, sex, class, nation: Serienpolitik zwischen Sehnsucht und Heim-suchung in Ludwig von Reizensteins ›Die Geheimnisse von New-Orleans‹ (1854–1855)«, in: Simone Sauer-Kretschmer/Christian A. Bachmann (Hg.): *Sehnsucht suchen? Amerikanische Topographien aus komparatistischer Perspektive*, Berlin 2014, S. 39–69; hier S. 58.

4 Ebd., S. 63f.

5 Ebd., S. 49.

6 Klotz, Sarah: »Black, White, and Yellow Fever: Contagious Race in *The Mysteries of New Orleans*«, in: *Mississippi Quarterly* 65/2 (2012), S. 231–260; hier S. 231, <https://dx.doi.org/10.1353/mss.2012.0023> (letzter Aufruf 20.06.2025).

7 Rowan, Steven: »The Gothic and the American-Exotic: Baron Ludwig von Reizenstein's *Die Geheimnisse von New-Orleans*«, in: Marc Shell (Hg.): *American Babel: Literatures of the United States from Abnaki to Zuni*, Cambridge, MA 2002, S. 297–305; hier S. 299.

8 Vgl. D. Stein: *Race, gender, sex, class, nation*, S. 67.

kationskontext hält Reizenstein aber nicht davon ab, »sexual transgressions«⁹ aller Art zu schildern, oft freilich im *genus grande* und mit antikisierender Metaphorik, ohne dass aber Zweifel daran bleiben können, worum es geht, etwa um die lesbischen Liebesspiele von Orleana und Claudine (vgl. ebd., S. 194–198).

Abb. 1: Erste Seite der Staats-Zeitung vom 12.01.1854 mit dem zwispaltigen Feuilleton.



Im Fortsetzungsroman ihrer Zeitung finden die Leserinnen und Leser an einem Tag ein Romanzero von Heinrich Heine (ebd., S. 20) oder ein Gedicht von Alfred de Musset (ebd., S. 65), am nächsten Tag eine Vergewaltigung (ebd., S. 86), den Kampf einer Mutter gegen eine Ratte um das Leben ihres kleinen Kindes (ebd., S. 520), der an Kleists grausame Anekdote *Mutterliebe* erinnert, oder eine brutale Messerstecherei (ebd., S. 373f.). Der Roman, der über Monate hinweg in Dutzenden von zwei Spalten umfassenden Fortsetzungen erscheint, die je völlig unterschiedliche Akzente setzen, kann daher auch nicht einer Gattung allein zugerechnet werden, auch nicht dem Genre des Schauerromans bzw. der Gothic Novel. Die funktionale, ganz auf Effekte angelegte Poetik des Romans hat jedoch der Ästhetik des Schauerromans bzw. der Gothic Novel viel zu verdanken, und der Grund dafür, dies möchten wir in unserem Beitrag zeigen, liegt im medialen Publikationskontext des Romans: Er will und muss sein Publikum von Tag zu Tag fesseln, ein Publikum, das zugleich die Leserschaft einer Zeitung darstellt, die mit anderen Zeitungen um Auflage konkurriert. »Wer mit Literatur nicht nur unterhalten, sondern breite Leserschichten an eine Zeitung binden will, wäre schlecht beraten, sich die Option auf einen Fortsetzungsroman zu verbauen.«¹⁰ Die spezifischen Strukturen und Praktiken populärer Serialität, so möchten wir am Beispiel dieses Zeitungsromans zeigen, sind gerade für eine Affektpoetik des Schauderns und der Erregung vorzüglich geeignet.

II. Vorbemerkungen zur Methode

1.) Der in den USA auf Deutsch publizierte Roman stellt den Kultur- und Literaturwissenschaften eine komparatistische Aufgabe. Sie stellt sich gerade auch dann, wenn man sie auf das Thema *Writing Angst* bezieht. Denn der Herausgeber und die noch spärliche Forschung stellen *Die Geheimnisse von New-Orleans* sowohl in die Tradition der Gothic Novel als auch des deutschen Schauerromans. Der Roman, so Rowan, sei ein »particular dramatic example of a Gothic horror novel in the tradition of E.T.A. Hoffmann and the Romantics, extending German Gothic horror into American space.«¹¹ In einer Rezension der Übersetzung ins amerikanische Englisch, die passenderweise in den *Gothic studies* erschienen ist, hält Meredith Miller fest:

The narrative contains many elements recognisable within the nineteenth century Gothic: aristocrats, both mysterious and benevolent, miraculous substances distilled from exotic plants, an underworld peopled with murderous criminals and oversexed women and a conflict between rationalism and the esoteric. [...] The no-

10 D. Stein: Race, gender, sex, class, nation, S. 63.

11 S. Rowan: The Gothic and the American-Exotic, S. 299.

vel displays a concern with identity typical of the Gothic in this period. It employs doppelgangers, madwomen and missing spouses.¹²

Es lassen sich Rezeptionslinien nachzeichnen, die von der deutschen und englischen Literatur, von E.T.A. Hoffmann und Matthew Gordon Lewis, von *The Monk* (1796) und *Die Elixiere des Teufels* (1815), aber auch von Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) zu Reizensteins *Geheimnissen* führen. Eine Reihe von Leitfragen des vorliegenden Bandes lassen sich an diesem Exempel adressieren.

2.) Der Roman, das macht ihn besonders interessant, liefert kein Beispiel of *another gothic novel*, sondern er transformiert die Gattung, um dem veränderten medialen Kontext und dessen Ansprüchen gerecht zu werden.¹³ Denn *Die Geheimnisse von New-Orleans* erscheinen vom 1. Januar 1854 bis 4. März 1855 (mit Unterbrechungen vom 27. April bis zum 20. Juli sowie vom 26. September bis zum 12. Dezember) in Fortsetzungen täglich in der deutschsprachigen *Louisiana Staats-Zeitung* von New Orleans. Es handelt sich um einen Zeitungs- und Fortsetzungsroman, der unter den Bedingungen serieller Popularität erscheint, die wir mit einem besonderen Blick auf die Lektüre- und Kommentarpraktiken des Publikums erforschen. Vor dem Hintergrund unserer Arbeit zu Heftrömanserien und *Superhero Comics*,¹⁴ gehen wir auch bei Reizensteins *Geheimnissen* davon aus, über Lektürepraktiken und

12 Miller, Meredith: »The Mysteries of New Orleans, by Baron Ludwig von Reizenstein«, in: *Gothic studies* 5/2 (2003), S. 99–101; hier S. 100.

13 Auch in der Auseinandersetzung mit den Anforderungen an fortgesetzte Beachtung eines Fortsetzungsromans – also als Transformation des Populären im Sinne des SFB 1472 »Transformationen des Populären«. Vgl. Werber, Niels u.a.: »Getting Noticed by Many: On the Transformations of the Popular«, in: *Arts* 12/1 (2023): *New Perspectives on Pop Culture*, S. 15–36, <https://doi.org/10.3390/arts12010039> (letzter Aufruf 20.06.2025). Der Aufsatz liefert einen Beitrag zum SFB 1472 »Transformationen des Populären« und dokumentiert zugleich Ergebnisse des DFG-Forschungsprojekts »Serial Circulation: The German-American Mystery Novel and the Beginnings of Transatlantic Modernity (1850–1855)«. Zur Diskussion der Gattung im Zeitungskontext vgl. Stein, Daniel: »Circulating Superheroes in City Mystery Novels: Prefigurations of a Popular Serial Figure«, in: *Anglia: Journal of English Philology* 143/1 (2025), S. 136–164, <https://doi.org/10.1515/ang-2025-0008> (letzter Aufruf 04.07.2025); Stein, Daniel: »Kriminalität auf Reisen. Zur Zirkulation von Kriminalitätskonzepten in der transatlantischen Serienliteratur um 1850«, in: *Soziale Probleme* 36/1 (2025), S. 19–37, <https://doi.org/10.3262/SP2501019> (letzter Aufruf 04.07.2025).

14 Vgl. Stein, Daniel: *Authorizing Superhero Comics. On the Evolution of a Popular Serial Genre*, Columbus 2021; Werber, Niels/Stein, Daniel: »Paratextual Negotiations: Fan Forums as Digital Epitexts of Popular Superhero Comic Books and Science Fiction Pulp Novel Series«, in: *Arts* 12/2 (2023): *New Perspectives on Pop Culture*, S. 1–32, <https://doi.org/10.3390/arts12020077> (letzter Aufruf 20.06.2025); Werber, Niels/Stein, Daniel: »Partizipation und Paratext. Die ›Leserkontaktseite‹ und das Perry Rhodan-Fan-Forum als serielle Peri- und Epitexte«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 53 (2023), S. 655–694, <https://doi.org/10.1007/s41244-023-00311-4> (letzter Aufruf 20.06.2025).

Rezeptionsweisen mehr herauszubekommen als im Fall eines in Buchform als Werk publizierten Schauerromans. Dies liegt daran, dass der Text in einer US-amerikanischen Zeitung in Fortsetzungen erscheint und deshalb Autor, Redakteur und Herausgeber auf seine Resonanz im Publikum reagieren können und müssen, da unzufriedene Leserinnen und Leser die Zeitung nicht mehr kaufen, die Fortsetzung nicht weiterlesen würden und der Roman seine überlieferte Form nicht gewonnen hätte. Anders als bei einem vollendeten Werk, das seinem Publikum in einer stabilen Form entgegentritt, um dann zu reüssieren oder zu floppen, handelt es sich bei den *Geheimnissen* um ein serielles Produkt, an dem nicht nur ein Autor, sondern auch Redakteure, Herausgeber, Leserinnen, Briefeschreiber und Kritiker mitarbeiten, was sich, so unsere These, in der fluiden Form des Textes und seiner Paratexte niederschlägt.

3.) Dieses Vorgehen, das die Rezeptions- und Produktionsbedingungen sowie die Materialität des Romans berücksichtigt, eröffnet die Möglichkeit, eine in der Forschung etablierten These zur Wirkungspoetik der Gothic Novel zu überprüfen. ›Schauer und Erregung‹ sind Rezeptionsmodi, die zum Kernbestand des deutschen Schauerromans wie der Gothic Novel zählen. Ästhetikgeschichtlich führt diese Unterstellung einer bestimmten Wirkung zu Edmund Burkes *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (1757), gattungsgeschichtlich zu Mary Shelleys *Frankenstein*. Für diese Genealogie finden sich in den *Geheimnissen* Hinweise. Wir gehen darauf ein, weil einerseits in der Forschung zu Reizenstein ohne große Nachweise vorausgesetzt wird, dass sein Roman in dieser Tradition stehe, und weil andererseits noch niemand der Frage nachgegangen ist, wie ein fränkischer Baron, der 1849 im Alter von 23 Jahren nach Louisiana ausgewandert ist, mit dieser Tradition in Berührung gekommen sein soll – oder, weniger biografisch formuliert, welche ästhetischen, literarischen und poetologischen Spuren im Text der *Geheimnisse* nachweisbar sind und welche diskursiven Linien aus New Orleans zurück in das vorrevolutionäre Deutschland führen. Wenn man weiß, was Reizenstein in seinem Reisegepäck hatte, lässt sich gezielter danach fragen, was sich unter amerikanischen Bedingungen verändert oder neu entsteht.

Zunächst zu Burke und Shelley: Im »Erschauern« erweise sich, so Burke, die »große Macht des Erhabenen«, die uns mit »unwiderstehlicher Kraft fortreißt«. ¹⁵ Burke nennt Textstellen »von auffallender Erhabenheit«, in denen den Figuren »die Haare zu Berge« stehen, weil »Furcht und Zittern« ¹⁶ über sie komme. Er behauptet mit Blick auf eine zitierte Stelle aus dem *Buch Hiob* (4, 13–17): auch »wir werden erschreckt«. ¹⁷ Aber werden ›wir‹ das wirklich? Wie könnte es überhaupt dazu kom-

15 Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hg. von Werner Strube, Hamburg 1989, S. 91.

16 Ebd., S. 98.

17 Ebd.

men, dass die Affektlage Hiobs – »Furcht und Zittern« – auch auf die Leserinnen und Leser des *Buchs Hiob* überspringt? Und wie ließe sich diese wirkungspoetische Annahme textstrategisch garantieren? Diese Fragen führen nicht zu E.T.A. Hoffmann, sondern zu Mary Shelley, die über die Rezeption ihrer Gothic Novel eine interessante Spekulation anstellt, an deren Anfang die bekannte Geschichte der Entstehung des Romans steht, wie sie in ihrem Vorwort von 1831 erzählt wird¹⁸ und die Anne K. Mellor so zusammenfasst:

[...] on June 15, after hearing Byron and her husband discussing experiments concerning ›the principle of life,‹ she fell into a waking dream in which she saw ›the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together‹ [...]. In this reverie, *she felt the terror he felt* as the hideous corpse he had reanimated with a ›spark of life‹ stood beside his bed, ›looking on him with yellow, watery, but speculative eyes.‹¹⁹

Mary Shelley erlebt also genau den Schrecken, den der künftige Dr. Frankenstein (»the pale student of unhallowed arts«) erlebt, als er seine Kreatur erblickt. Es ist ja schließlich ihr Traum – und den Schrecken, der die erträumte Figur erschauern lässt, erfährt sie zugleich unmittelbar selbst. Diese Konstellation macht Shelley für ihr Schreiben fruchtbar: »I have found it! What terrified me will terrify others; and I need only describe the spectre which had haunted my midnight pillow.«²⁰

Die Rezipientin der Geschichte ihres Albtraums würde nacherleben, was sie in ihrem »waking dream« erlebt hat: »a vividness far beyond the usual bonds of reverie [...] Frightful must it be [...], supremely frightful« und »terrify[ing]«.²¹ Damit ist die wirkungspoetische Formel der Gothic Novel gefunden, die auch in der Forschung immer wieder angeführt wird. Das *Palgrave Handbook of Gothic Origins* vermerkt zu Shelley, es sei »her intention to inspire [in] readers the same horror she felt when she woke up.«²² Die Gattung insgesamt sei auf »terror« und »horror«, »fear« und »shock« aus, und diese Affektpoetik werde in den Texten reflektiert und vorgeführt. Das alles ist oft festgestellt, aber kaum überprüft worden. Wer gruselt sich denn wirklich, wenn er *Hiob* liest, wie Burke voraussetzte?

Ob die Wirkung, auf die die Gothic Novel programmatisch aus ist, in ihrer Leserschaft erzielt wird, lässt die hier angeführte Forschung offen. Die nachgewie-

18 Vgl. Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London 1992, S. 5–10.

19 Mellor, Anne K.: »Making a ›monster‹: an introduction to Frankenstein«, in: Esther H. Schor (Hg.): *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, UK 2003, S. 9–25; hier S. 10.

20 M. Shelley: *Frankenstein*, S. 9.

21 Ebd.

22 Vega Trijueque, Marta: »The Myth of Frankenstein«, in: Clive Bloom (Hg.): *The Palgrave Handbook of Gothic Origins*, London 2022, S. 223–241; hier S. 236, https://doi.org/10.1007/978-3-030-84562-9_11 (letzter Aufruf 20.06.2025).

sene »Intention« muss genügen, während Shelleys produktive Traumdeutung die wirkungsästhetische Grundlage liefern soll: »What terrified me will terrify others«. Empirisch findet diese Maxime keinen Halt; die Rezeptionsforschung würde auf die pluralen Lektürepraktiken hinweisen, die einer solchen Verallgemeinerung entgegenstehen. Andere erschrecken keineswegs mit Gewissheit vor dem, was uns selbst entsetzen mag. Auch Reizenstein schildert in seinem Roman einen solchen Traum und eine solche Reaktion. Aber um diese Intertextualität allein geht es uns hier nicht. Wir wollen vielmehr versuchen, mit der Analyse eines Schauerromans, der in vielen Fortsetzungen in einer Tageszeitung erschienen ist, mehr über die Rezeption einer Gothic Horror Novel herauszubekommen. Denn die *Geheimnisse* können im Verlauf ihrer seriellen Publikation Rezeptionszeugnisse und Kritik aufgreifen und für die Fortsetzung der Erzählung fruchtbar machen.

4.) Der Herausgeber der *Geheimnisse*, Steven Rowan, hat den Roman zu Recht eine »urban Gothic horror story«²³ genannt. Er behauptet aber auch, die *Geheimnisse* von New-Orleans hätten, außer ihrem Titel, Eugène Sues Feuilletonroman *Les Mystères de Paris* (1842/43) nichts zu verdanken. Damit wird allerdings der Zeitungskontext ausgeblendet, der sich bei Sue und Reizenstein findet. Die Gemeinsamkeit mit Sues *Mystères* betrifft also mehr als nur den Titel. Denn auch wenn Reizenstein – anders als Sue, der tagesaktuell Folge um Folge schrieb – den Roman teilweise schon vor seiner Serialisierung fertiggestellt haben könnte,²⁴ ist er von einer Reihe von serientypischen Elementen geprägt.

Die Herausgeber der *Louisiana Staats-Zeitung* stellen *erstens* am 13. Januar 1854, elf Tage nach dem Start der Serie, fest, dass der Roman »ein nie gekanntes Interesse erregt« habe, das noch »um Vieles erhöht werden« würde, da sich – nach dem *cross-dressing* und der »halbnackten« Präsentation Emils am 6. Januar, der Einführung des Prinzen von Württemberg am 7. Januar und der Einführung in die Gemütswelt eines »Ehebrechers« am 9. Januar – »nun einige vortreffliche Skizzen, politischen, religiösen und künstlerischen Inhalts, anschließen«. ²⁵

Wenn die Herausgeber von »Skizzen« sprechen, dann sind damit auch Tableaus (»sketches«) gemeint, die auf zwei Zeitungsspalten passen und auch für sich stehen können. Diese »Skizzen« mit ihrer vollkommen unterschiedlichen Thematik sind einerseits Episoden des Romans, die auch die Handlung weitertragen, zugleich aber auch Segmente, die in einer Serie montiert werden.²⁶ Überdies wird, wie zur Gratifikation des Autors der *Geheimnisse*, mitgeteilt, dass Reizenstein mit der Leitung

23 S. Rowan: The Gothic and the American-Exotic, S. 297.

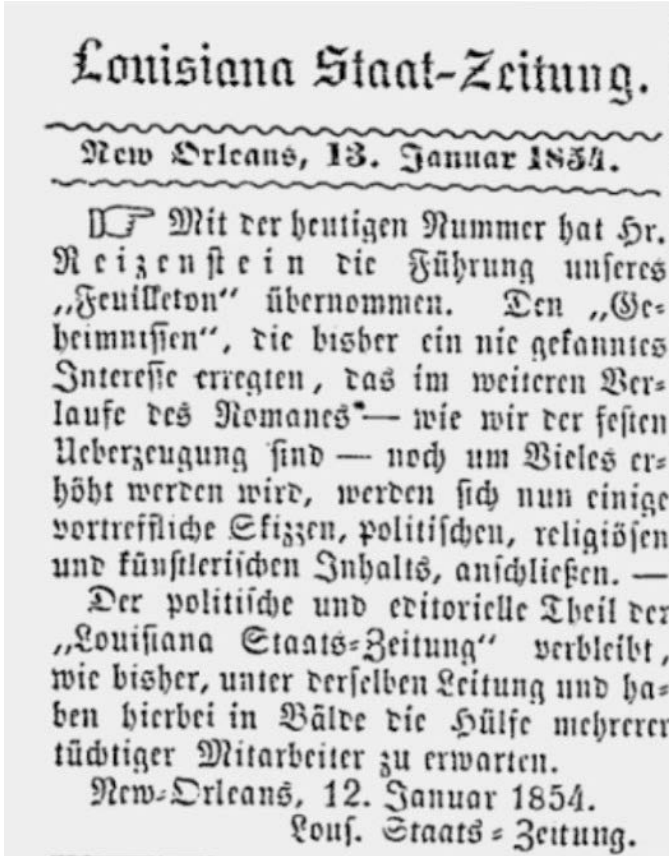
24 Vgl. L. Reizenstein: The Mysteries of New-Orleans, S. xix; Reizenstein, Ludwig: Die Geheimnisse von New Orleans, New Orleans 1854.

25 Louisiana Staats-Zeitung, 13. Januar 1854, S. 2. Abb. 2.

26 Vgl. Stockinger, Claudia: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*, Göttingen 2018, S. 171–173.

des Feuilletons betraut worden sei.²⁷ Der Feuilletonchef und der Romanautor können nun noch besser daran arbeiten, das Feuilleton auf den Roman (und *vice versa*) abzustimmen.

Abb. 2: Note der Herausgeber der Staats-Zeitung, 13.01.1854, S. 2.



Zweitens vergehen bei dem fünfteilig angelegten Roman zwischen der Serialisierung des dritten und vierten Bandes sowie des vierten und fünften Bandes mehrere Monate, was Reizenstein Zeit verschafft zu haben scheint, Veränderungen am Text vorzunehmen.²⁸

27 Vgl. S. Rowan: The Gothic and the American-Exotic, S. xx.

28 Ebd., S. xxii.

Drittens beginnt die Serialisierung des fünften Bandes am 12.12.1854 mit einer längeren Passage (vgl. Reizenstein 2004, S. 525ff.), die nicht nur an das abolitionistische Motiv des Romans und die Pläne Hiram erinnert, die Leserinnen als Schuldige unmittelbar adressiert, und umständlich in den Ort der Handlung an den Quellen des Red River einführt, an dem sich Hiram, Emil und Lucy aufhalten, sondern eine allegorische Deutung der politischen Lage vornimmt.²⁹ Emily und Lucy, die designierten Eltern des noch ungeborenen Befreiers Toussaint Louverture (ebd., S. 529), werden in die amerikanische Geschichte hineingeschrieben, insofern sie – im Roman – Captain Randolph B. Marcy die »Quellen des Red River verriechen« (ebd. S. 525). Marcys Expedition hat 1852 die Region erschlossen und vermessen, mit bedeutenden politischen Folgen für die Festlegungen der Grenze zu Mexiko und der Grenzziehung zwischen Texas und Oklahoma. An diesem Ort beschwört der Erzähler des Romans eine Allegorese. Es sind drei Vögel, die Amerikas Verfehlungen versinnbildlichen: Der Bundesadler als *Falco Leucocephalus*, dessen »liebste Speise [...] schwarzes Menschenfleisch« ist und der sich mit dem Areal von fünfzehn Staaten (d.h. den Staaten, in denen Sklaverei herrschte) nicht zufrieden gibt, sondern sich »weit hinaus über die Marken seines Reiches [...] das Schwarzwild zurückholt, das ihm entlaufen«. Die »Nebraska-Eule«, des Adlers »Bräutchen«, die bald mit ihm das Kapitol beherrschen werde. Und der »blutende Pelican«, »Louisiana's Vogel«, der den korrupten Sklavenstaat Louisiana repräsentiert und von dessen Brust »schwere Tropfen Blutes herabträufeln« (ebd., S. 526f.). Die »Nebraska-Eule« verdankt ihren allegorischen Status als »hässlicher Vogel«, der für das »Unheil« stehe und »aus Nebraska« über »unsere Republik kommen« werde, wie Hiram »prophetisch ausrief« (ebd., S. 531), dem Kansas-Nebraska-Act, der im Januar 1854 durch den US-Senator Stephen A. Douglass (Illinois) eingebracht und im Mai vom Kongress verabschiedet worden ist. Das Gesetz ermöglicht es den Territorien Kansas und Nebraska, sich für die Rechtmäßigkeit der Sklavenhaltung zu entscheiden. Reizenstein reagiert also in seinem im Mai 1854 längst laufenden Roman auf aktuelle politische Entwicklungen seiner Umwelt, indem er die Handlung anpasst und damit das Bedrohungsszenario seiner Erzählung – einer drohenden Sklavenrevolte oder eines Bürgerkriegs – untermauert. Die blutige Zukunft der Vereinigten Staaten erblickt Emil als Vision: »Er hatte ein furchtbares Gemälde geschaut« (ebd., S. 532).

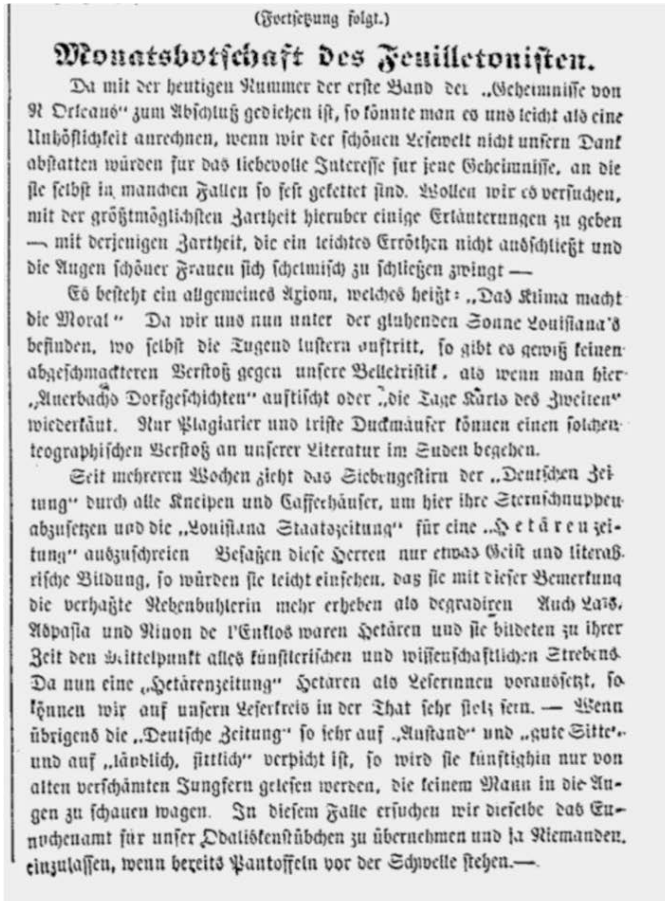
Viertens nutzt Reizenstein seine Stellung als Autor und Redakteur, um für eine paratextuelle Rahmung des Romans zu sorgen, die typisch für populäres serielles Erzählen ist.³⁰ Reizenstein berichtet über die Fortsetzung des Romans (etwa am

29 Vgl. auch ebd. S. ixx-xxv; D. Stein: Race, gender, sex, class, nation, S. 49.

30 Vgl. D. Stein: Authorizing Superhero Comics; N. Werber/D. Stein: Paratextual Negotiations; N. Werber/D. Stein: Partizipation und Paratext; C. Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität.

12.12.1854) oder geht auf seine Rezeption ein.³¹ Einer der ergiebigsten Peritexte des Romans stellt die »Monatsbotschaft des Feuilletonisten« dar, die am 31.1.1854 auf der ersten Seite der *Staas-Zeitung* erscheint.

Abb. 3: Peritextuelle Intervention des Redakteurs Reizenstein in seinen Fortsetzungsroman am 31.01.1854, in der er gegen die Rezeption der Geheimnisse in der Deutschen Zeitung polemisiert.



In seiner »Monatsbotschaft« bedankt sich Reizenstein für das »liebenswürdige Interesse« der »schönen Lesewelt« an den »Geheimnissen von New Orleans«, das zugleich ein Interesse für »jene Geheimnisse« offenbare, an die die Leserinnen »selbst

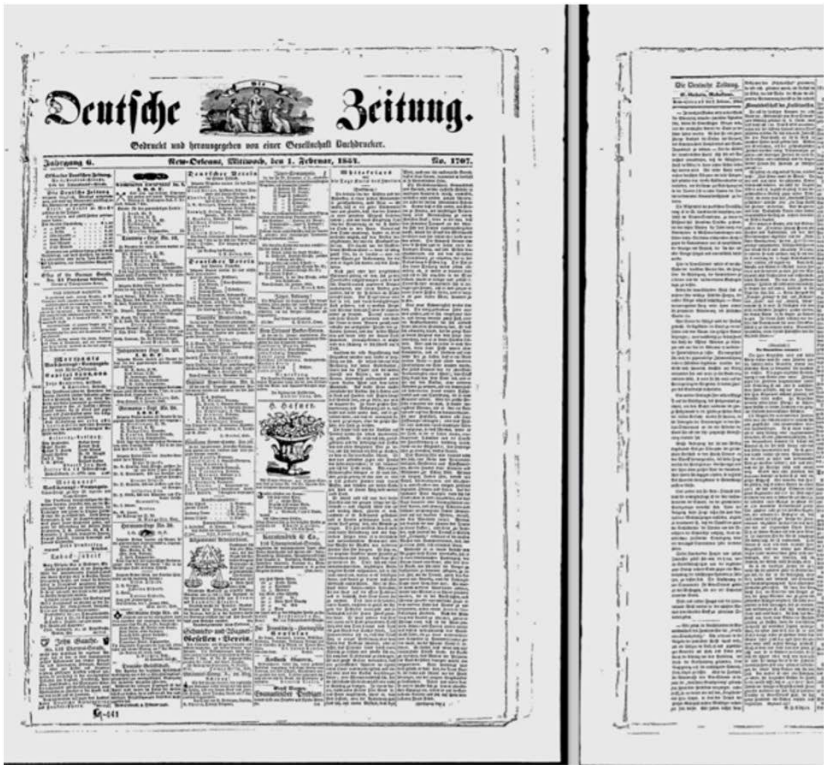
31 Vgl. S. Rowan: *The Gothic and the American-Exotic*, S. xx-xxii.

[...] gekettet« seien. Die Leserinnen erfahren bei der Lektüre also manches, das ihnen unbekannt ist; der Text macht Latentes manifest, was bei den Leserinnen durch ein »leichtes Erröthen« indiziert werde.

Welches Interesse Reizenstein mit dieser wirkungspoetischen Anmerkung genau im Blick hat, macht er deutlich, indem er sich über die moralische Kritik mokiert, die von den Herausgebern und Redakteuren der *Deutschen Zeitung* verbreitet worden sei. Diese hätten in den »Kneipen und Caffeehäusern« von New Orleans die *Louisiana Staats-Zeitung* als eine »Hetärenzeitung« denunziert, die mit ihrem Roman gegen »Anstand« und »gute Sitte« verstoßen habe. Die *Deutsche Zeitung* erscheint ebenfalls in New Orleans, wirbt ebenfalls mit Fortsetzungsromanen und Novellen auf der ersten Seite um Leser:innen und kann als Konkurrentin oder, wie Reizenstein formuliert, »Nebenbuhlerin« seiner *Louisiana Staats-Zeitung* gelten. Reizenstein greift den Vorwurf geschickt auf und argumentiert, dass eine »Hetärenzeitung Hetären als Leserinnen voraussetzt«, die *Deutsche Zeitung* also die Leserinnen der *Louisiana Staats-Zeitung* zu beleidigen versuche. Dann nimmt er die Leserinnen in den Schutz mit der These, Hetären hätten schließlich in der Antike den »Mittelpunkt allen künstlerischen und wissenschaftlichen Strebens« gebildet, er sei daher »sehr stolz« auf »unsern Lesekreis«. Unausgesprochen, und das Erröten der Leserinnen ist einkalkuliert, bleibt die Tatsache, dass es sich bei Hetären um gut ausgebildete Prostituierte gehandelt hat – und die Leserin im Roman genau auf solche Frauen stößt.

Die *Deutsche Zeitung* reagiert auf den »Monatsbericht«, den sie vollständig zitiert, nur einen Tag später (01.02.1854, S. 2) mit einer Replik. Der Redakteur S.H. Lützen wirft Reizenstein eine unerhörte Frivolität vor, wenn er vor »ungeweihten Ohren seinen Witz« ausbreite und damit die »Frühreife der weiblichen Jugend« ausnutze und verderbe. Es ist ein moralischer Vorwurf, denn vom Erfolg zeigt sich auch Lützen überzeugt, der schreibt, dass »junge Mädchen nur zu gerne mit glühenden Wangen verzehren«, was Reizenstein ihnen mit seinen »Geheimnissen« serviere. Diese »Bordellliteratur« über die Tageszeitung in die »Familien hineinzuschleppen«, sei ein Skandal, der durch das »Geld«, das sich damit »verdienen« lasse, nicht zu entschuldigen sei. Lützen hofft, dass die anständigen Deutschen das Feuilleton »mit Abscheu ansehen und wegwerfen«. Dass es aber bislang offenbar von vielen gelesen wird und der Zeitung Geld einbringt, weil der Roman Publikum »zieht«, gesteht er zu.

Abb. 4: Die Deutsche Zeitung vom 01.02.1854. Die ersten beiden Spalten der zweiten Seite setzten sich mit den Geheimnissen auseinander, die in der Staats-Zeitung erscheinen.



Für das Verständnis dieses Romans ist es also vielversprechend, seinen Publikationskontext als Zeitungs-Feuilleton zu berücksichtigen – zumal Reizenstein *fünftens* im Vorwort auf die dem gleichen Genre zugehörigen »city mystery novels« des US-Amerikaners Ned Buntline (*The Mysteries and Miseries of New York*, 1848) sowie auf die deutsch-amerikanischen Geheimnisromane von Heinrich Börnstein (*Die Geheimnisse von St. Louis*, 1851) und Emil Klauprecht (*Cincinnati, oder Geheimnisse des Westens*, 1854) hinweist (Reizenstein 2004, S. 17).³² Es ist kein Zufall, wenn Reizen-

32 Reizenstein schreibt *Cincinnati, oder Geheimnisse des Westens* fälschlicherweise dem in Österreich geborenen Friederich Hassaurek zu, der 1848 nach Cincinnati, Ohio, ausgewandert war und dort für Periodika wie die *Ohio Staatszeitung* und *Der Hochwächter* schrieb. Der Autor war jedoch der am 11.09.1815 in Mainz geborene, in den frühen 1830er Jahren in die USA ausgewanderte und 1837 von Paducah, Kentucky, nach Cincinnati umgesiedelte Emil Klauprecht. Vgl. Tolzmann, Don Heinrich: »Introduction: The Great Cincinnati German Novel«, in: Don Heinrich Tolzmann (Hg.): *Cincinnati, or The Mysteries of the West. Emil Klauprecht's German-American Novel*, New York 1996, S. xii-xvi.

stein auch auf Harriet Beecher Stowes überaus populären evangelikalen Roman *Uncle Tom's Cabin* (1852) rekurriert, den er das »Evangelium der Neuzeit nennt« (ebd., S. 673); auch dieser Roman wurde vor seiner Veröffentlichung als Buch in der Wochenzeitung *National Era* serialisiert.³³

Die Frage, die wir angesichts dieser Befunde aufwerfen möchten, ist die: Was wird aus der britischen Gothic Novel, was aus dem deutschen Schauerroman, wenn die typischen Elemente dieser europäischen Gattungen und ihrer Ästhetik in den USA in ein neues Medium umgebettet werden? Die *Geheimnisse von New Orleans* entstehen unter den Bedingungen des seriellen Schreibens und Publizierens für eine Tageszeitung, und man kann sich den Roman eher als ein Set von »Segmenten«³⁴ vorstellen, die paratextuell montiert werden, als eine Folge von Kapiteln einer kohärenten, gut verknüpften Geschichte, die als *ganzes Werk* in Buchform erscheint. Kurz: Was meint *Writing Angst* unter den seriellen Produktionsbedingungen einer modernen Zeitung? Und was lässt sich, wenn man die Spezifika dieser Serialisierung des Romans in den Blick nimmt, zu den entsprechenden Rezeptionspraktiken sagen? Wir möchten die spezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen eines über viele Monate hinweg erscheinenden Fortsetzungsromans nutzen, um dieses Beispiel der Schauerliteratur von zwei Seiten zu erkunden: *Writing Angst* und *Reading Angst*.

Um es mit Begriffen aus der Einleitung zu diesem Band zu formulieren: Was ist aus der Angst geworden, deren »Literarisierung« um 1800 »Konjunktur« hatte? Was aus dem »negativen Gefühl von Furcht und Schrecken«, das die »populäre Literatur« zum »Gegenstand und Effekt« machte?³⁵ Schaut man sich in der deutschsprachigen Literatur um, müsste man lange suchen, um einen Nachfolger der *Elixire des Teufels* (1815/16) zu finden. Die Gattung des Schauerromans stirbt mit Hoffmann, Brentano, Kleist und Tieck. Ausgerechnet in Louisiana begegnet uns in Reizensteins *Geheimnisse von New-Orleans* ein Wiedergänger, der nach 1848/49 und der einsetzenden restriktiven Zensurpolitik vielleicht nur im Ausland und als Zeitungsroman geschrieben werden konnte.

33 »At least 50,000 people read *Uncle Tom's Cabin* in its first published form, the 41 weekly installments that appeared between 5 June 1851 and 1 April 1852 in the *National Era*, a Washington, D.C., anti-slavery paper with a national readership.« Railton, Stephen: »Uncle Tom's Serialization. The *National Era* Text«, in: *Uncle Tom's Cabin and American Culture*, 2012, <https://utc.iath.virginia.edu/uncletom/erahp.html> (letzter Aufruf 10.07.2025).

34 C. Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 171–173, S. 352.

35 Vgl. Einleitung zu diesem Band, S. 13.

III. Zeitungs- und Schlüsselroman

Verschwörungen, Mord, Unzucht, Drogen, Prostitution, Blasphemie, schwarze Magie, Ehebruch, Homosexualität, Brandstiftung, Lug und Trug, Heuchelei und Hochmut: *Die Geheimnisse von New-Orleans* lassen kaum eine Sünde, Versuchung oder Unsittlichkeit aus, um die Protagonist:innen herauszufordern und die Leser:innen mitfiebern zu lassen. Der Roman endet mit einer Gelbfieberepidemie, die auch die deutschen Bewohner der Stadt dahinrafft und die Leser:innen zwangsläufig an die nur ein Jahr vor der Publikation des Texts in New Orleans grassierende *yellow fever epidemic* erinnert. Im letzten Kapitel, »Die Fahrt nach dem Richtplatze«, richtet sich der Erzähler direkt an die männlichen Leser: »Flüchtet in Eure Wohnungen [...]. Seid ihr nun alle zu Hause bei Euren Weibern und Kindern? Ueberlebt Ihr diese Nacht, so könnt Ihr von Glück sagen; denn wenn Euch jetzt die Seuche befällt, so eilt Ihr nicht mehr nach einem Arzte« (Reizenstein 2004, S. 670). Das Bedrohungsszenario wird hier besonders nahe an die Leser herangetragen. 9.000 Einwohner starben am großen Fieber 1853, was dem Begriff des »Mitfieberns« eine affekttheoretische Wendung gibt.³⁶

Sex & crime, Sensationen und Halbwelt, Doppelgänger und Wahnsinnige – mit diesen Ingredienzen, die typisch für »the nineteenth century Gothic«³⁷ seien, habe Reizenstein das deutschsprachige Publikum in Louisiana unterhalten. Anders als *The Monk* oder *Die Elixiere des Teufels* liefert er aber nicht nur »nineteenth century Gothic«, sondern mit seinem Zeitungsroman zugleich auch einen Schlüsselroman. Das Publikum der *Louisiana Staats-Zeitung* kann und soll prominente Bürger und Zeitgenossen in den sensationellen Intrigen des Romans wiederfinden. Reizenstein schreibt in einer »tabloid language«³⁸ und fesselt Leser:innen mit skandalösen Episoden aus New Orleans, an denen anscheinend Mitbürger:innen und Prominente wie der »der damals in New Orleans weilende Prinz Paul von Württemberg und der spätere Gouverneur Michael Hahn«³⁹ beteiligt sind.⁴⁰ Die Rezeption als indiskreter Schlüsselroman sei so erfolgreich gewesen, dass Reizensteins Reputation

36 Vgl. D. Stein: Race, gender, sex, class, nation, S. 66; S. Klotz: Black, White, and Yellow Fever.

37 M. Miller: The Mysteries of New Orleans, S. 100.

38 Ebd.

39 Deiler, John Hanno: Geschichte der New Orleanser Deutschen Presse, Nebst Anderen Denkwürdigkeiten der New Orleanser Deutschen, New Orleans 1901, S. 15.

40 S. Rowan (The Gothic and the American-Exotic, S. xxii) berichtet über weitere Spekulationen, die die *Louisiana Staats-Zeitung* während der Serialisierung des Romans abdruckte: »Was Count Emil the young Count Seckendorf, then working as a plantation overseer in Texas? Was Orleana actually a daughter of Madame Pontalba?« Reizenstein befeuert dieses Ratespiel, indem er mitteilt, dass man auf weitere Vermutungsäußerungen aus Gründen der Diskretion und dem Respekt vor der Privatsphäre bekannter Familien verzichten müsse.

Schaden genommen und er versucht habe, alle Exemplare des Romans aus dem Verkehr zu ziehen.⁴¹ Der Schauerroman wird bei Reizenstein als Fortsetzungsroman zum Schlüsselroman.

Der kurze *Prolog* setzt in der *Louisiana Staats-Zeitung* das Setting: New-Orleans, die »Königin des Südens«, aber auch die »Prima-Donna des Südens«, die Stadt als »Freudenmädchen«, »große Spielhölle«, das »ungeheure Grab für die armen Einwanderer und Heimathlosen, die sich nicht zur rechten Zeit den Armen dieser Buhldirne entwinden« (Reizenstein 2004, S. 19). In der Stadt rasseln »Tag und Nacht« die »Ketten einer verfehmten Race« (ebd., S. 19), die hier »keine Vertreter ihrer Menschenrechte hat« (ebd.). Zu dieser gefährlichen und sündigen Stadt passen die Sümpfe der Umgebung, aus denen »giftige Dünste« aufsteigen (ebd.). Hier gedeiht das Laster. »New Orleans ist der Baum mit der verbotenen Frucht« (ebd., S. 20), und einige Sünder werden sehr schnell sehr reich. Aber dieser ungesunde Reichtum währt nicht, und pompöse »Gebäude«, »wo man früher Geld zählte, wog und discontirte«, sind heute nur noch Ruinen, »verlassen und öde« (ebd., S. 22). In den Trümmern dieser gottverlassenen Stadt findet sich »unter dem Schutte« ein mysteriöses »Kreuz« (ebd.). Das Geld wird mit Sklavenhandel verdient (ebd., S. 19). In diese Stadt reitet in der Nacht eine »riesengroße, abgemagerte Gestalt« ein (ebd., S. 23), »tiefe Finsternis umhüllte ihn« (ebd., S. 22). Als man ihn bemerkt, erklingt eine Stimme »aus beklommener Brust«: »Gott sei uns allen gnädig! [...] Das ist Hiram« (ebd., S. 23). Die bald aufgehende Sonne war »mit einem schwarzen Schleier verhängt«, und durch »die Straßen von New-Orleans [...] eilte händeringend ein bleiches Weib und prophezeite ein Unglück. Die Königin des Südens schauerte auf« (ebd.). Die Leser:innen können »mitfiebern«.

Das »nineteenth century Gothic«⁴² des Romans wird schon im Setting und im Figurenarsenal des Prologs offensichtlich, aber damit nicht genug. Die Adresse der Ruinen, in denen sich das rätselhafte »drei Fuß hohe eiserne Kreuz« der Freimaurer findet, wird genau benannt. Dort hätten noch vor Kurzem jene Häuser gestanden, in denen die bekannte »Atchafalaya-Bank« ihren Sitz gehabt habe. Sie seien erst vor Kurzem abgerissen worden, um den neuen Warenhäusern eines »reichen Mr. James« Platz zu machen. Weiter erfahren die Leser:innen des in der *Louisiana Staats-Zeitung* abgedruckten Prologs:

Wo jetzt geboten und gefeilscht wird, hat noch vor wenigen Monden die Nemesis über New-Orleans verfügt. Warum wurde das Atchafalaya Bankgebäude abgerissen? War es Spekulation oder Laune? Keines von Beiden (ebd., S. 22).

41 J.H. Deiler: Geschichte der New Orleanser Deutschen Presse, S. 15f.; S. Rowan: The Gothic and the American-Exotic, S. 9.

42 M. Miller: The Mysteries of New Orleans, S. 100.

Dies sind die Fragen eines Zeitungsredakteurs, der von der Neugier seines Publikums ausgehen kann, wenn er derart stadtbekannte Institutionen und Personen skandalisiert. Die Atchafalaya-Bank, der Name rührt von einem Sumpf in Louisiana, dem größten der USA, ist ein Bankhaus, das, wie den Gerichtsakten des Supreme Court von Louisiana des Jahres 1854 zu entnehmen ist, in eine Reihe von Insolvenz-Prozessen verwickelt gewesen ist. »Warum wurde das Atchafalaya Bankgebäude abgerissen?« Wenn es weder »Spekulation« noch »Laune« war, was hatte die Bank mit dem dort vergrabenen Kreuz zu schaffen? Sind ihre Besitzer etwa Freimaurer? Der Direktor und der »Cashier« der »Atchafalaya Railroad and Banking Company«, J. W. Breedlove und Charles Harrod, waren stadtbekannte Persönlichkeiten. Schon der Prolog lässt Elemente des Schlüsselromans erkennen (vgl. ebd., S. 12), die dem Fortsetzungsroman von Tag zu Tag erneut Interesse verschaffen. Auf die Bank, ihr Geld und ihr Kreuz kommt der Roman im Kontext einer über Jahrzehnte ausgearbeiteten Verschwörung immer wieder zurück (ebd., S. 525, S. 532).

Dies hat ästhetische und strukturelle Konsequenzen: Was die Struktur angeht, so lässt sich beobachten, wie jedes Segment des Romans für sich eigenes Interesse wecken muss – mit Anspielungen auf tagesaktuelle Ereignisse oder stadtbekannte Personen *und* mit allen wirkungspoetischen Möglichkeiten der Gemütsregung. Aber zuerst zur Ästhetik:

Abb. 5 und 6: Auszug aus dem Verzeichniß der Studirenden der LMU München.⁴³

Verzeichniß			
des			
Lehrer-Personals			
und der			
sämmlichen Stödtirenden			
an der			
königl. Ludwigs-Maximilians-Universität München			
im			
Sommer-Semester			
des			
Ständienjahres 1857.			
M ü n c h e n ,			
Druck der Dr. Wolf'schen Buchdruckerei.			
1847.			

43 Zu finden unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/9546/> (letzter Aufruf 20.06.2025). Es ist im vorbildlich digitalisierten Archiv auch ersichtlich, wer im Fach Philosophie was angeboten hat, während Reizenstein immatrikuliert war.

Reizenstein macht in den *Geheimnissen* zweimal eine Anspielung (ebd., S. 66, S. 176): Wenn ein in die USA migrierter Protagonist vor der Märzrevolution »Aesthetik in Tübingen« (ebd., S. 66) gehört zu haben behauptet, dann lässt sich vom Erzähler zumindest annehmen, dass er weiß, was dort vor 1848 gelesen wird: nämlich die *Aesthetik* des Tübinger Privatdozenten und Professors Friedrich Theodor Vischer, die dieser 1846 publiziert und eigens dem »Gebrauche für Vorlesungen«⁴⁴ bestimmt hat. Als Münchener Student hat Reizenstein 1845–1848 Vorlesungen und Seminare besucht, in denen er diese Kenntnisse erwerben konnte.

Vischer erinnert daran, dass Kant das »sinnliche Interesse« an der Kunst »pathologisch genannt« habe.⁴⁵ Damit ist gemeint, dass das ästhetische Werk, »pathologisch« im Wortsinn verstanden, »leidend«, also rein passiv und physiologisch rezipiert wird, ohne Beteiligung der Urteilskraft. Das Werk wird hier bloß als sinnlicher Reiz rezipiert, und dies sei, da ist sich Vischer mit Kant einig, ein »Privatgefühl«, das mit einem ästhetischen Urteil nichts zu tun habe.⁴⁶ Burke dagegen vertrete, so referiert es Vischer, genau das Gegenteil. Er nehme an, das Schöne wie das Erhabene wirkten sinnlich unmittelbar auf die Physis und Psyche der Rezipient:innen, womit Burke aus Sicht des Deutschen Idealismus in einen »Sensualismus der schlimmsten Art« gerate: »Das Schöne (und Erhabene) wirke durch die Sinne »mechanisch« auf die Seele«, womit Burkes Ästhetik »ganz in's Physiologische« falle. Wir fiebern mit. Die Eigenschaften des Schönen und Erhabenen, die den Werken eigentümlich seien, wirkten »auf die Nerven«.⁴⁷ Für den Zuschauer werden die Werke als Ursache dieser Stimulationen »interessant«. Genau dies, das sieht Vischer ganz richtig, führt Burkes Wirkungsästhetik zum *Interessanten*, also zum Gegenteil des von Kant als Rezeptionsmodus geforderten *interesselosen Wohlgefallens*, das die deutsche Autonomie-Ästhetik für zwei Jahrhunderte geprägt hat – nicht aber Reizenstein, der den Deutschen Idealismus kennt und verspottet, um sich dem Interessanten und Physiologischen, dem »Mitfiebern«, zu verschreiben.

Das »Interessante reizt«, so Vischer, physiologische »Kräfte« im »Zuschauer zur Tätigkeit«.⁴⁸ Im Falle des Erhabenen, so formuliert es Burke, sei »die große Macht«, die über die Sinne auf das »Gemüt« wirkt, so stark, dass ihre Wirkung allem »Räsonnement [...] zuvorkommt und uns mit unwiderstehlicher Kraft fortreißt«. So kommt es zum »Schrecken« oder, wenn »alle Ursachen am stärksten wirken«, zum »Erschauern«, der »höchste[n] Wirkung des Erhabenen«.⁴⁹ Das Erhabene ist für

44 Vischer, Friedrich Theodor: *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen/Leipzig 1846, S. 1.

45 F.T. Vischer: *Aesthetik*, S. 194.

46 Ebd., S. 202.

47 Ebd., S. 107.

48 Ebd., S. 195.

49 E. Burke: *Philosophische Untersuchung*, S. 91.

Burke kein Kunsturteil, sondern ein »Affekt«.⁵⁰ Und gerade das von der »Poesie [...] dargestellte Objekt [...] affiziert«⁵¹ uns. Auch Dichtung reize derart, und die Intensität könne sogar stärker sein »als die Natur selbst«.⁵² Burke erläutert: »So kann eine Person, die zu dir über einen Gegenstand spricht, dir nicht nur diesen Gegenstand nahebringen, sondern in gleicher Weise auch die Art und Weise, in der sie selbst von ihm affiziert ist.«⁵³ Dies ist genau die Erkenntnis, mit der Mary Shelley aus ihrem Albtraum erwacht ist und sie ausrufen ließ: »I have found it! What terrified me will terrify others«.⁵⁴

Die gleiche Devise gilt für die Sensationspresse und den Schlüsselroman. Was mich als Bürger einer Stadt und Leserin interessiert, interessiert auch andere. Reizenstein wird dieser Maxime folgen, um seinen Leser:innen Tag für Tag Schauer und Erregung zu verschaffen. Er tut dies zum einen durch Darstellungen von verbrecherischer, auch sexualisierter Gewalt, die den Horror des städtischen Lasters vor den Leser:innen ausbreiten: zwangsprostituierte Mädchen werden sexuell missbraucht und gefoltert (Reizenstein 2004, S. 86); eine Mörderin gebärt noch am Galgen ein Schwarzes Baby (ebd., S. 110); ein italienischer Verbrecher wird von dem ungarischen Schurken Lajos von Esterhazy mit einer Pechmaske umgebracht (ebd., S. 382); die Anführerin der Verbrecherbande Merlina wird von Lajos vergewaltigt und ermordet (ebd., S. 380). Zum anderen wechselt Reizenstein solche Gewaltexzesse mit ausgedehnten Beschreibungen erotischer Transgressionen und sexueller Eskapaden ab, darunter die Geschwisterliebe zweier deutscher Auswandererfrauen (Jenny und Frieda), Szenen entblößter Körper, »wilde[r] Nacktheiten« (ebd., S. 375) und exotisierter »Negerinnen, Mulattinnen, Mestizen« (ebd., S. 75) oder die Liebe »der lesbischen Weiber« (ebd., S. 391) von New Orleans. Sind die Gewaltdarstellungen dazu geeignet, die Leser:innen zum Schauern zu bringen, legen es die erotischen Passagen auf die Erregung des Publikums an.⁵⁵ Gekoppelt werden diese beiden affektiven Rezeptionsangebote mit Einlassungen zu emotional hochaufladenden politischen Themen, gerahmt wird das Ganze von moralischen Floskeln

50 Ebd., S. 90.

51 Ebd., S. 84.

52 Ebd., S. 217.

53 Ebd., S. 218.

54 M. Shelley: *Frankenstein*, S. 9.

55 Auf die inhaltliche und publizistische Nähe der Geheimnisromane und der *city mystery novels* zur Pornografie (u.a. in der sogenannten »flash press«) hat die Forschung bereits mehrfach hingewiesen. Vgl. u.a. David M. Stewart: »Consuming George Thompson«, in: *American Literature*, 80/2 (2008), S. 233–263 über George Thompsons Aktivitäten als Herausgeber der pornografischen Wochenzeitung *Broadway Belle* und Ridgelys Lektüre von Lippards *Quaker City* als »porno-gothic«. Vgl. J. V. Ridgely: »George Lippard's *The Quaker City*. The World of the American Porno-Gothic«, in: *Studies in the Literary Imagination* 7/1 (1974), S. 77–94.

und hochkulturellen Zitaten. So kann ein »Bild« auf das andere folgen (vgl. ebd., S. 614–620).

Der Roman ist aus strukturellen Gründen so konzipiert, weil er seinen Text in Form von Segmenten oder Episoden publiziert, die nahezu beliebig kombinierbar sind und die allein paratextuell mit Rückblenden und Prolepsen in eine kontingente Sequenz gebracht werden können, die vom je zur Verfügung stehenden Platz der Tageszeitung und von Ereignissen im realweltlichen Umfeld des Autors motiviert wird.⁵⁶ Das führt mitunter soweit, dass sich der Erzähler aufgrund der vielen Vorriffe und Rückblenden selbst nicht mehr sicher zu sein scheint, ob die Hamburger Mühle, das Hauptquartier einer kriminellen Vereinigung und Ort infernal Verbrechen, bereits abgebrannt ist oder noch nicht: »und nur die Hamburger Mühle stand (steht?) in freier, offener Passage an der Levee« (ebd., S. 486). Jedes Tableau, jede Episode, jedes Sittengemälde, so lautet unsere These, entfaltet eine (sozusagen auch für sich als Teil einer Serie genügende und reizvolle) Erregungs- und Reizästhetik, die auf Plötzlichkeit, Schauer und Empörung setzt. Diese Affektpoetik entfaltet sich im Medium populärer Serialität und stärkt die Segmentierung des Romans.

IV. Writing Angst

Wird dies im Text wirksam? Und wie genau gestaltet sich Reizensteins literarische Praxis des *Writing Angst*? Zunächst lässt sich festhalten, dass *Die Geheimnisse* Praktiken des Fortsetzungsromans weiterführt, indem der Roman sich – wie George Lippards populärer Fortsetzungsroman *Quaker City* (1844/45) – durch eine Ansammlung von »palimpsestic plots«, »episodes« und »rapid shifts in time and perspective« auszeichnet.⁵⁷ Das ist aufgrund der erzählerischen Anforderungen an einen Serien-

56 Allerdings muss berücksichtigt werden, dass zwischen dem auktorialen Arrangement von Episoden und den Print-Praktiken einer Zeitung eine gewisse Diskrepanz bestehen kann. Reizenstein mag, ähnlich wie andere Autoren deutsch-amerikanischer Geheimnisromane, die gleichzeitig als Herausgeber der Zeitungen fungierten, in denen ihre Texte erschienen (Heinrich Börnstein, Rudolph Lexow), Kontrolle darüber gehabt haben, wieviel Platz seinen Roman Tag für Tag eingeräumt wurde. Aber das was sicher nicht immer und überall der Fall. Zudem hat Looby in seiner Analyse der Publikationsweise von Lippards *Quaker City*, welches in 10 Teilen in Form von *pamphlets* und nicht in einer Tageszeitung publiziert wurde, gezeigt, dass die Stücklung des Texts nicht immer inhaltlich motiviert war, sondern auch schnöden materiellen Umständen geschuldet war. So brechen 5 der 10 Teile mitten im Satz und ohne erkennbaren Sinn ab. Auch das belegt die Instabilität populärserieller Texte um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Vgl. Looby, Christopher: »Lippard in Part(s): Seriality and Secrecy in The Quaker City«, in: *Nineteenth-Century Literature* 70/1 (2015), S. 1–35; hier S. 19.

57 Reynolds, David S.: »Introduction«, in: George Lippard: *The Quaker City; or, The Monks of Monk Hall: A Romance of Philadelphia Life, Mystery, and Crime*, hg. von David S. Reynolds, Amherst 1995, S. vii–xliv; hier S. xxi.

text nicht weiter überraschend, zumal Reizenstein sich im Genre des Geheimnisromans verortet und auf episodengetriebene Vorläufer wie Sues *Geheimnisse von Paris* verweist.⁵⁸ Die wirkungspoetische Herausforderung des Fortsetzungsromans und Reizensteins Programm hochkultureller Anspielungen – Scheherazade und Odaliske, Königshof und Bordell, erotisches Begehren und tödliche Gefahr – gehen Hand in Hand. Überdies bewirkt diese Form der Plot-Konstruktion eine Lektüreerfahrung der Unübersichtlichkeit und Desorientierung, der Unsicherheit und Überforderung, die dem Aufkommen von Angst besonders zuträglich ist – zumal wenn es sich um Ereignisse handelt, die im New Orleans der Gegenwart und an bekannten Orten inszeniert werden. »Wir haben ihn früher einmal bei Parisiana Brulard gesehen« (Reizenstein 2004, S. 325), heißt es an einer Stelle über den niederträchtigen Priester und Roué Abbé Dubrueil; »[w]ir führen die geeigneten Leserinnen wieder nach Algiers« (ebd., S. 439), einem Stadtteil von New Orleans, heißt es anderswo.⁵⁹ Was wir in *Geheimnisse von New-Orleans* lesen, kann uns in der extradiegetischen Welt jederzeit selbst passieren.

Reizenstein begnügt sich nicht mit Anspielungen an Vischers Ästhetik und Burkes Register des Erhabenen, sondern zeigt, so wie Mary Shelley, die erwünschte Affektpoetik des Romans explizit an. Durch die Beschreibung der Gemütszustände seiner Figuren und die damit einhergehende Semantik modelliert der Roman naheliegende Rezeptionsweisen für seine Leser:innen: »Sinnesrausch« (ebd., S. 52, S. 135, S. 368), »Wehmuth« (ebd., S. 52), »Verachtung« (ebd.), »Entsetzen« (ebd.), »Eifersucht« (ebd., S. 64), »Enthusiasmus« (ebd., S. 82), »unaussprechliche Angst« (ebd., S. 115), »Grauen und Entsetzen« (ebd.), »verbrecherisches Aufwallen« (ebd., S. 165), »Angst und Beklommenheit« (ebd., S. 278), »zu Thränen gerührt« (ebd., S. 282), »erhitzte Phantasie« (ebd., S. 284), »dämonischer Schwärmerei« (ebd., S. 314), »Sehnsuchttreiben mit dem Heiland« (ebd., S. 327); »Raserei« (ebd., S. 493); »Schauder« und »unheimliches Gefühl« (ebd., S. 566); »sodomitische[] Hyänenpassion« (ebd., S. 580); »namenlose Angst« (ebd., S. 629) – die Liste ließe sich weiterführen, doch die dem Roman zugrundeliegende Anthropologie und sein Affektpotenzial sollten deutlich geworden sein.

58 An einer Stelle erklärt der Erzähler: »das sind lauter Dinge, auf die ein Leser von ›Geheimnissen‹ vorbereitet sein muß« (Reizenstein 2004, S. 81). Rowan bilanziert: »[Reizenstein's] book, like most subscription publications, is too long« (S. Rowan: *The Gothic and the American-Exotic*, S. xxxiii).

59 Dabei bedient der Roman weniger das zu dieser Zeit ebenfalls in Zeitungen populäre Genre des *police reporting*, sondern liefert Hintergrundinformationen und Handlungsentwicklungen, die weit über diese Form der Kurzberichterstattung hinausgehen. Zur Verbindung von Polizeibericht und Geheimnisroman vgl. Ostrowski, Carl: »The Best Side of a Case of Crime«. George Lippard, Walt Whitman, and Antebellum Police Reports«, in: *American Periodicals* 21/2 (2011), S. 120–142.

Es ist nicht das vernunftgeleitete Individuum der Aufklärung und nicht der interesselose Rezipient schöner Kunst, sondern das triebgesteuerte, Emotionen und sexuellen Passionen ausgelieferte Wesen, das im »Wirrarr« (ebd., S. 659) der amerikanischen Großstadt agiert und sich ihren Sensationen öffnet. So bestimmen das »tolle Treiben und Drängen« und das »[W]immeln [...] von allen Nationen« den französischen Markt von New Orleans, den der Erzähler zunächst als »Ameisenhaufen« (ebd., S. 38) und dann als »wildes Caroussel« inszeniert, bei dem »sich Alles wie um den Kopf des Beschauers [drehte]« (ebd., S. 39). Die Welt und die Protagonisten sind gleichermaßen in schneller Bewegung und größter Unruhe. Es ist »das wütende Element in seinem Innern« (ebd., S. 34), das den deutschen Grafensohn Emil zum Ehebrecher macht; es sind die »wild bewegte[n] Wogen des Gedankenmeeres« (ebd., S. 299), die das von dem Jesuiten-»Pfaffen« Dubreuil als junges Mädchen missbrauchte »Tantchen« Cölestine Jahrzehnte später bei seinem Anblick zur »Wahnsinnige[n]« (ebd., S. 280 und S. 285) werden lassen.

Positiv gewendet könnte man sagen, dass das hier entworfene Individuum besonders »neugierig« (ebd., S. 512) ist und – zeitungsgemäß – zu seiner Unterhaltung nach Neuigkeiten giert.⁶⁰ Die »unbändige Neugierde« (ebd., S. 328) führt jedoch immer wieder ins Unglück, ein Unglück, das immer eine erotische oder gewalttätige Dimension hat, sodass die Leser:innen immer wieder in Schauer und Erregung versetzt werden. Für diese Abfolgen sensationeller Schicksalsschläge und überraschender Zufälle ist ein stringent komponierter Roman nicht nötig – eine Episodenreihe aber ideal.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Kommunikationssituation und die Verknüpfung von fiktionalem Setting und außertextlicher Umwelt: der Erzähler spricht von »unserer Stadt« (ebd., S. 19) und adressiert seine »Leserinnen« direkt. Die Bedrohungen im Stadtleben – Mord und Totschlag, Raub und Brandstiftung, sexualisierte Gewalt und körperliche Ausbeutung, Täuschung und Betrug – werden den Leser:innen durch die Nennung bekannter Straßennamen und zwielichtiger Etablissements vor Augen geführt: »wir wenden uns nach der nahegelegenen Magazinestraße« (ebd., S. 90); »an dem die geehrten Leserinnen bereits Herrn Dubreuil erkannt haben werden« (ebd., S. 317). Dabei spielt Reizenstein mit den Gefühlslagen seiner Leserinnen, deren »zarten Sinn« er »durch eine zu übertriebene Aufrichtigkeit« nicht »verletzen« (ebd., S. 367) möchte. Die folgende Passage bringt Reizensteins Programm von Schauer und Erregung exemplarisch zum Ausdruck:

Wem das schändliche unsittliche Treiben der Farbigen in New-Orleans kein Geheimniß mehr ist, der wird auch nicht so sehr schaudern, wenn wir ihn an einen

60 Vgl. Werber, Niels: »Paullinis Gespenster. Zur Entstehung der Novelle«, in: Moritz Baßler/Bettina Gruber/Martina Wagner-Egelhaff (Hg.): *Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien*, Würzburg 2005, S. 215–227.

Ort führen, wo die unnatürlichsten Sünden als ganz gewöhnliche Beschäftigungen betrieben werden und das Laster in seiner vollen Glorie und Herrlichkeit auftritt. [...] Für diejenigen aber, denen im Süden nur die goldenen Früchte der Orangenbäume und die hellstrahlenden Blumen der keuschen Magnolien entgegenlächeln und die kein anderes Grauen kennen, als den aufgesperrten Rachen eines Alligator oder den giftigen Biß einer Congo – für die mögen die Farben von dem Gemälde, das wir jetzt entwerfen, allerdings zu stark aufgetragen sein. [...] Diese unschuldigen Kinder des Paradieses ersuchen wir, dieses und das folgende Capitel zu überschlagen (ebd., S. 73).

Der Abschnitt liest sich wie ein Werbetext, der dem Publikum allerlei *sex & crime* verspricht und dabei zumindest vordergründig auf den Schauer und die Erregung hinweist, die sich aus der Lektüre ergeben und die »unschuldigen« Leserinnen verführen könnten.

Der Hinweis auf das Überschlagen brisanter Kapitel deutet den Hang des Romans zum Episodischen an, der einerseits dem Medium der Zeitung und dem Genre des Geheimnisromans zu verdanken ist, andererseits den entscheidenden Unterschied zwischen einem abgeschlossenen Werk und einem Fortsetzungsroman macht. Denn der Fortsetzungsroman benötigt mit zunehmender Länge und angesichts der Notwendigkeit, auf seine Rezeption zu reagieren, ein erhöhtes Maß an editorischen Hinweisen, die Autor wie Publikum bei der Sortierung der Episoden helfen. Vorankündigungen nehmen Handlungsentwicklungen voraus und bauen Spannung auf: »Da der eben Angekommene uns im Verlauf des Romans noch öfter zu Gesichte kommen wird, so wird es nicht unerwünscht sein ihn mit wenig Strichen gleich von vorneherein zu zeichnen« (ebd., S. 60).

Die episodenhaften Einschübe werden nicht sonderlich elegant in die Erzählung integriert. Der Erzähler habe »etwas nachzuholen und dann unsere Schritte an einen anderen Ort zu lenken« (ebd., S. 567); hier muss nachträglich eingespeist werden, was bereits früher hätte erläutert werden können. »[W]ir sind jetzt wieder da, wo wir am Schlusse des zweiten Capitels stehen geblieben sind« (ebd., S. 647); »[m]an wird sich noch erinnern« (ebd.); »[u]nd hier ist eine Erklärung, bevor wir weiter fahren, nöthig« (ebd.). Der Roman nimmt abrupte Szenenwechsel vor, die jedoch im Zeitungskontext kaum auffallen: »Wir geleiten jetzt den Leser in die dritte Municipalität, wo er gewisse Verbrechen begehen sehen wird, welche in und um New-Orleans zwar ziemlich häufig vorkommen, nichts desto weniger aber schaudererregend und entehrend sind« (ebd., S. 72). Für erklärte Roués sind die folgenden Bordellszenen ebenfalls stimulierend (ebd., S. 78, S. 86), und wie andere Leser:innen reagieren mögen, empört oder erregt, wird zum Thema einer Kontroverse der beiden deutschsprachigen Zeitungen von New Orleans.

All dies sind Beispiele für auktoriale Hinweise zur Assemblierung episodischer Fragmente. Bisweilen lesen sich diese Wendungen an die Leser:innen wie Recht-

fertigungen einer Erzählweise, die sich im Episodenhaften verliert: »Wenn wir jene Negerfamilie so ganz aus dem Gesichtskreis der geehrten Leserinnen verschwinden ließen, so geschah dies nur deshalb, um keine voreilige Lösung jenes Knotens herbeizuführen« (ebd., S. 354). Zwar unterlegt Reizenstein seine Ausführungen mit der Behauptung, man wäre »räthselhafte[n] Verschlingungen« (ebd., S. 355) und »Verschwörung[en]« (ebd., S. 363) auf der Spur, die eine gespannte Rezeption in genau der Weise ermöglichen soll, wie seine Figuren sie vorführen: »horchte mit gespannter Aufmerksamkeit der Enträthselung ihrer jüngsten Vergangenheit« (ebd., S. 97); »spann den Faden ihrer Erzählung weiter« (ebd., S. 281). Doch bleibt zu konzedieren, dass nicht allzu viele Fäden gut aufgehen und es auktorialer Hinweise bedarf, um das Wirrwarr der Handlung zumindest ansatzweise zu entknoten: »Aber wie es gekommen, wissen wir bereits« (ebd., S. 646), resümiert der Erzähler und führt damit die Praxis der Rezeptionslenkung fort, die sich durch den gesamten Roman zieht.⁶¹ Die großen Handlungsbögen treten vor der sensationellen Schilderung zurück. Die Segmente der Serie triumphieren über die Kapitelordnung des Romans.

V. Reading Angst

Historische Rezeptionsforschung ist notorisch schwierig, weil man auf Lesezeugnisse der Rezipient:innen angewiesen ist, die auch in diesem Fall nur spärlich vorliegen. Im Kontext des seriellen Erzählens sind es vor allem paratextuelle Aushandlungen zwischen Autor:innen oder Redakteur:innen und dem Publikum,⁶² die uns Zugriff auf die Rezeption eines Romans wie Reizensteins *Geheimnisse von New-Orleans* gewähren. Aus dem öffentlichen Austausch zwischen Reizenstein und seinen Kritikern – besorgten und provozierten Leser:innen ebenso wie Redakteuren des Konkurrenzblatts *Deutsche Zeitung* – ist auch etwas über die Wirkungspoetik des Romans und über seine Rezeption durch ausgewählte Leser:innen zu lernen. Dieser

61 Hier einige weitere Beispiele: »wo wir sie im neunten Capitel unseres Romans so unerwartet wiedergetroffen haben« (Reizenstein 2004, S. 121); »Die geehrten Leserinnen wissen bereits aus einem früheren Capitel« (ebd., S. 265); »Wir spinnen jetzt da weiter, wo wir die Schwestern so erfreut sahen« (ebd., S. 469); »wie wir bereits im zweiten Bande erwähnt« (ebd., S. 481); »Der Leser wird gewiß schon längst erwartet haben« (ebd., S. 488); »müssen wir auf einige Monate zurück [...] gehen« (ebd., S. 489).

62 Vgl. N. Werber/D. Stein: Paratextual Negotiations; D. Stein: Authorizing Superhero Comics; Deckbar, Anne: »Interaktion, Feedback und Negotiation in serieller Fanfiction«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 53/3 (2023), S. 729–760, <https://doi.org/10.1007/s41244-023-00309-y> (letzter Aufruf 20.06.2025); Haas, Laura Désirée: »Wiederholung, Variation und Selektion. Serienevolution und Paratext am Beispiel von »Ms. Marvel««, in: Medienobservationen 27 (2023), S. 1–41, <https://doi.org/10.25969/mediarep/19380> (letzter Aufruf 20.06.2025).

Angang kommt der Praxis des Lesens und Kommentierens des Romans womöglich näher als eine ästhetische und gattungsgeschichtliche Spekulation über die Affektreize des Textes, zumal kommerzielle Zeitungen als Sensor für die Stimmung unter Reizensteins Leser:innen fungiert haben dürften und sich in der Debatte über die *Geheimnisse* die Leseerfahrungen von vielen bündeln.

Der Roman selbst schlägt eine solche Interpretation vor. Denn zum einen spannt der Text ein Netzwerk an Zeitungen auf, das neben zwei deutschsprachigen und einer englischsprachigen Zeitung aus St. Louis – die »Demokratische Presse« (ebd., S. 424), der »Anzeiger des Westens« (ebd.), der »Missouri Republican« (ebd., S. 432) – auch den Bostoner »Investigator« (ebd., S. 454) und mehrere »New Orleanser Zeitungen« (ebd.), darunter die spanischsprachige »La Patria« (ebd., S. 681) und eine frühere deutsche Zeitung namens »Courier« bzw. »Lafayette Zeitung« (ebd., S. 219) umfasst.

Zum anderen belässt es Reizenstein aber nicht bei der Nennung des mehrsprachigen Zeitungsnetzwerks, das auch die Zirkulation von Geheimnisromanen über die Grenzen einzelner Städte hinaus ermöglicht.⁶³ Er entfaltet darüber hinaus an einem besonders prominenten Moment in der Handlung – dem von Lajos nach seinem Mord an Merlina und Sulla gelegten Brand in der Hamburger Mühle – eine Art Kompilation der medialen Berichterstattung über das sensationelle Ereignis. Diese Presseschau umfasst längere Zitate aus der Zeitungslandschaft von New Orleans: Passagen aus der »Evening Edition eines englischen Blattes« (ebd., S. 389), Ausführungen des »Reporter[s] eines französischen Journals« (ebd., S. 389), Auszüge aus der Rubrik »Stadtneuigkeiten« »ein[es] deutsche[n] Blatt[es] im französischen Distrikt unserer Stadt« (ebd., S. 390), Einschätzungen aus der spanischen Presse (ebd., S. 390). Diese Zeitungen schauen aus spezifischen Blickwinkeln auf das Verbrechen und ziehen jeweils unterschiedliche Schlüsse; die Einordnung der Geschehnisse ist heterogen, ebenso wie die Rezeption des Romans heterogen gewesen sein wird – wenn nur das Interesse geweckt bleibt.

Als Fortsetzungsroman wird *Die Geheimnisse von New-Orleans* damit zum Akteur in der Zeitungslandschaft der Stadt. Er provoziert Reaktionen und stiftet seine Leser:innen zum Kauf oder Abonnieren der Zeitung an. Und er tut dies in Abgrenzung zur Konkurrenz. In einer Stadt, in der es vor »Lithographen, Buchbindern, Buchhändlern, Buchpedlars, Buchdruckern« (ebd., S. 201) wimmelt und es für das deutschsprachige Publikum zwei Konkurrenzblätter gibt, ist es von Vorteil, Leser:innen durch die affektreizende Darstellung von *sex & crime* bei der Angstlust zu packen und mit dem Zeitungsroman zu affizieren.

63 Vgl. D. Stein: Kriminalität auf Reisen; Stein, Daniel/Albrecht, Maxi: »Introduction: Serial Circulation, Print Cultures, and Periodical Modernities«, in: *Anglia: Journal of English Philology* 143/1 (2025), S. 3–15, <https://doi.org/10.1515/ang-2025-0001> (letzter Aufruf 04.07.2025).

Damit nicht genug: *Die Geheimnisse von New-Orleans* sind, wie David Reynolds über Lippards *Quaker City* schreibt, »itself a kind of massive penny paper«:⁶⁴ eine Zusammenstellung von Textgattungen, darunter Briefe, Tagebucheinträge, Gedichte, Songtexte, Zeitungsberichte und Reportagen, Manuskripte, Reiseberichte, biologische Auslassungen, historische Abrisse u.v.m. Der Fortsetzungsroman nimmt jedoch nicht nur die Zusammenstellung disparater Elemente, die für die Zeitungen der Zeit charakteristisch war, durch seine modulare Struktur und seine Mischung von Genres und Gattungen auf; er erinnert seine Leser:innen an seine eigene Materialität.

Wiederholt ist es der Unaussprechlichkeitstopos, ein »fester Bestandteil der Ästhetik des Erhabenen«,⁶⁵ den Reizenstein für anrühige Anspielungen nutzt: »All dies und noch vieles Andere, was niederzuschreiben, selbst die galante Feder eines Marquis de Sade nicht im Stande wäre, zeugte für Jennys nächtliches Lager« (ebd., S. 580). Dieser Topos, der Selbstzensur in einem Text insinuiert, der vor Enthüllungen und Entblößungen nur so strotzt, kommt am Ende erneut zum Einsatz. Nach dem tödlichen Showdown in der Villa der schottischen Lady Evans-Stewart, der sogenannten »Hiramsnacht«, legt der Erzähler den Mantel des Schweigens über die Ereignisse:

Allerdings liegt ein ziemlich großes Paquet Briefe vor uns, die uns noch manchen Aufschluss über jene Hiramnacht geben würden. Theils aber ist ihr Inhalt zu compromitierend, als daß wir die Publicierung der hierauf bezüglichen Daten wagen dürften, theils – und dies ist wohl die Hauptsache, daß wir sie cachiren – hat man bis auf Weiteres von uns das Tiefste Stillschweigen vereinbart, als man uns die Briefe übergab (ebd., S. 627).

Reizenstein verweigert die Auflösung des Plots und verschleiern die Geheimnisse der Story. Stattdessen offeriert er den Leser:innen die Mitarbeit an der Rekonstruktion der Verschwörung. Ohne Geheimnisse keine Fortsetzung, und ohne Fortsetzung keine Leser:innenbindung – et vice versa.

Unterstützt werden diese Beobachtungen durch Paratexte, die einen Kommunikationskanal zwischen Autor und Leserschaft aufmachen. Im Text selbst überschreibt Reizenstein den in seiner Gänze zitierten Brief einer Vereinigung »lesbi-

64 D.S. Reynolds: Introduction, S. xxv. *Quaker City* parodiert die Zeitungsbranche der Zeit deutlich stärker als *Die Geheimnisse von New-Orleans* (vgl. ebd.). Lippard erfindet die Zeitungsherausgeber Buzby Poodle vom *Daily Black Mail* (einem sensationalistischen Massenblatt) und Sylvester Petriken vom *Ladies' Western Hemisphere and Continental Organ* (einem Magazin aus der Sparte der *domestic literature*).

65 Frank, Michael C.: »Ästhetik des Schreckens: Der Schauerroman von Horace Walpole bis Ann Radcliffe«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin/New York 2016, S. 461–480; hier S. 475.

sche[r] Weiber« aus New Orleans mit dem Begriff »Paralipomena« (ebd., S. 391) – der aus dem Griechischen entnommenen Bezeichnung für nachträglich einem Text hinzugefügte Anmerkungen oder Zusätze. Neben den Fußnoten, mit denen Reizenstein seinen Roman garniert, handelt es sich hierbei um einen Paratext, der am Ende des dritten Bandes einen Wechsel in der Kommunikationsebene annonciert. Hier spricht nicht länger der Erzähler zu imaginierten Leserinnen; vielmehr wenden sich angeblich real existierende Leserinnen direkt an den »Verfasser der ›Geheimnisse von New-Orleans‹« (ebd., S. 390). Es ist genau diese Kommunikationsebene, die eine besondere Praxis serieller Rezeption ermöglicht: die Aushandlungen zwischen Autor:innen und Leser:innen über den Status und Fortgang der Serie.⁶⁶

VI. »Bild« & Affekt

Der Schauplatz der *Geheimnisse von New-Orleans* ist, anders als bei den Schauerromanen zuvor, nicht die einsame und verlassene Natur oder die Ruine im Nichts, sondern die rasant wachsende US-amerikanische Großstadt. Auf diesem »transatlantischen Boden« (ebd., S. 128 und S. 453) erleben Reizensteins Protagonisten eine Enttäuschung nach der anderen und geistern von einer Empörung, von einer Orgie, von einer Anspielung, von einer Überschreitung zur nächsten. Die Leser:innen goutieren diese Mischung aus Schauer und Erregung, die ihnen der Roman Episode für Episode bietet – während das Werk als Ganzes deswegen nur schwer lesbar ist, weil der Roman aus Segmenten montiert und nicht als Geschichte motiviert ist. Aus dem Schauerroman, aus der Gothic Novel wird unter den Bedingungen serieller Popularität einer Tageszeitung eine Sequenz von Tableaus, die das Publikum affizieren. Die *Louisiana Staats-Zeitung* steht in wirtschaftlicher Konkurrenz zu deutschen und weiteren Organen; und die teils erbitterte Kritik an den *Geheimnissen*, die die *Deutsche Zeitung* veröffentlicht, belegt die Beachtung, die der Roman gefunden hat, und den Wettbewerb um Leser:innen, unter dem das serielle Projekt steht. Dass er vierzehn Monate lang erscheinen kann und abgeschlossen wird, dass die Sache sich rentiert und dass der Roman vor der Fertigstellung auch als Serie broschierter Hefte veröffentlicht worden ist, spricht dafür, dass es gelungen ist, die Bedürfnisse der Leserschaft zu erfüllen. Die Affektpoetik des Romans lässt sich nicht nur mit einer ästhetischen Tradition begründen, die über Vischer zu Burke führt, nicht nur mit literarischen Traditionen, die auf Hoffmann und Shelley verweisen, sondern auch mit der »participatory culture« populärer Serialität.⁶⁷

66 Vgl. N. Werber/D. Stein: Paratextual Negotiation.

67 Vgl. Jenkins, Henry: »Defining Participatory Culture. Introduction«, in: Henry Jenkins/Mizuko Itō/Danah Boyd (Hg.): Participatory Culture in a Networked Era, Cambridge 2016, S. 1–4; Jenk-

Reizensteins Schauerroman entwickelt sich so freilich zu einem Hybrid: seriell publiziert, kommerziell ausgelegt, hochpolitisch, tagesaktuell und interaktiv, aber auch episodisch. Man kann sich die *Geheimnisse* auch als Reihe sensationeller Tableaus vorstellen, eine »Skizze« folgt der nächsten, deren Sequenz von einem heterodiegetischen Erzähler verantwortet und auktorial erläutert wird – in Analogie zu der *Feedback*-Praxis, mit der sich Reizenstein zugleich an die Leserinnen der Zeitung und seines Romans wendet.

Eine Reihe von »Bildern« (ebd., S. 614–621) machen einen der letzten Höhepunkte des Romans aus. Es handelt sich um bewegte Bilder, die Hiram mit einer »Camera obscura« (ebd., S. 612f.) in der Villa von Lady Stewart auf eine weiße Wand projiziert. Nahezu alle Protagonisten, Verführte und Verführer, gut und böse, jung und alt, schön und hässlich, reich und arm, werden hier zu Zuschauern, die »in diesem Spu[]k« in »Angst und Schrecken« gejagt werden sollen (ebd., S. 610). Hiram's Publikum, das sich erschrecken wie erregen lässt, steht exemplarisch für Reizensteins Leserschaft. Die Horrorfilmvorführung beginnt mit der notorischen »Atchafalaya-Bank« (ebd., S. 614), zeigt dann einen Wüstling, der Sklavinnen schwängert und umbringen lässt, in dem die Zuschauer »auf den ersten Blick [...] das Gesicht des Sklavenzüchters Ira B* aus Louisiana« erkennen (ebd., S. 616), um dann ins »Schlafgemach der Hamburger Mühle« zu schwenken, in dem einst die »Pale-Chino-Zambo-Chola« voll unersättlicher Sexualität ihr ausschweifendes »Regiment führte« (ebd. S. 617); die »Zuschauer« können den ebenfalls anwesenden Graf Lajos als Besucher des »Katzenschlafgemachs« der Schwarzen »Zambo« erkennen, ein Skandal: »Das ist zuviel«, schreit Lady Stewart, aber es geht natürlich weiter (ebd., S. 618). Einer der Hauptfiguren erscheint im farbigen und bewegten Bild »[s]o nackt und alabasterweiß, wie unser Stiefbruder Apollo« (ebd., S. 618) – und wird sogleich erkannt: »Emil, mein Emil«, so ruft plötzlich eine Stimme aus der Gesellschaft« (ebd., S. 619). Eine weitere Person, Orleans, wird von ihrer Geliebten in delikater Umgebung erkannt – und macht Claudine »halb rasend« vor Eifersucht und Zorn (ebd.). Auf das letzte »Bild« (ebd., S. 620) reagieren Zuschauerinnen mit Schreien »des Entsetzens«, zugleich spannt der Ungar seine Pistole (ebd., S. 621). Die Show ist vorbei. Die Anwesenden führen den Rezeptionsmodus der Leser:innen des Romans vor – und zwar Bild für Bild, zwischen Schauer und Erregung.

Was besagt dies für die Wirkungspoetik der Gothic Novel? Mary Shelley hatte nicht einen ganzen Roman geträumt, sondern eine einzige Szene. Sie träumt, äußerst lebendig, »images that arose in my mind«. Das Monster steht neben dem Bett der Schlafenden, sie erwacht und schaut dem Geschöpf in die grausamen und intelligenten Augen. Dann erwacht Shelley aus ihrem Traum, öffnet ihre Augen »in terror«, noch immer im Bann des »ghastly picture«. Die »Idee« für einen Text ist

ins, Henry: »Fandom, Negotiation, and Participatory Culture«, in: Paul Booth (Hg.): *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Hoboken 2018, S. 11–26.

geboren. Mary Shelley wollte aus ihrem Traum eine »short tale« machen, »a few pages«, ihr Mann nötigte sie dazu, daraus einen Roman zu machen.⁶⁸ Ihre wirkungspoetische Formel war aber für ein »picture« gedacht, das auf wenigen Seiten seinen Schrecken entfaltet.

Reizenstein übernimmt dieses Programm, aber nicht als Idee für einen Roman, sondern als wirkungspoetische Formel für Szenen. Hiram's *Camera obscura*-Show steht hier stellvertretend für die Segmente der *Geheimnisse von New-Orleans*, die auch ohne großen diegetischen Zusammenhang für sich genommen auf einer Zeitungsseite funktionieren müssen. Bild für Bild unterhält Reizenstein sein Publikum durch Schauer und Erregung. Dafür finden sich nicht nur Belege im Text, sondern gerade auch in den Peri- und Epitexten des Romans. Die Redaktion der *Deutschen Zeitung* hat vor der Effizienz der Wirkungspoetik des Romans gewarnt und auch keinen Zweifel daran gelassen, inwiefern die junge, unschuldige und weibliche Leserinnenschaft begeistert und gefährdet wird. Die Replik der *Staats-Zeitung* stellt dies nicht in Abrede. Die Diskussionen, die neben und unter dem täglichen Feuilleton-Roman geführt werden, bestätigt nicht nur die wirkungspoetische Dimension der *Geheimnisse*, sondern auch eine *conditio sine qua non* des Fortsetzungsromans: seine Popularität.

Dass sich die für Strukturen und Praktiken populärer Serialität typische Segmentierung des Romans⁶⁹ und seine paratextuelle Einbettung im Zeitungskontext ganz hervorragend als Rezept für eine Affektpoetik des Schauderns und der Erregung eignet, macht *Die Geheimnisse von New-Orleans* zu einem faszinierenden Vertreter der deutsch-amerikanischen Literatur, in der *Writing Angst* und *Reading Angst* zusammenfallen.

Abbildungen

Abb. 1: *Staats-Zeitung* vom 12.01.1854, S. 1.

Abb. 2: *Staats-Zeitung* vom 13.01.1854, S. 2.

Abb. 3: *Staats-Zeitung* vom 31.01.1854, S. 1.

Abb. 4: *Deutsche Zeitung* vom 01.02.1854, S. 2.

Abb. 5 und 6: Verzeichniß der Studirenden der LMU München, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/9546/> (letzter Aufruf 20.06.2025).

68 M. Shelley: *Frankenstein*, S. 8f.

69 Vgl. C. Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 171–173, S. 352. Überdies, auch das bestätigt unsere Beobachtungen, sei die Serialität »darauf angelegt, den Leser stets einzubeziehen und ihn zu einem aktiven Part des Zeitschriftenhandelns zu machen« (ebd., S. 27).