

II. Das Gespenst der Cholera in der Literatur

1. Das ›orientalische‹ Gespenst¹

Scheint die Cholera in der Prosa und Dramatik des 19. Jahrhunderts auffallend abwesend, bietet die Lyrik dieser Zeit ein anderes Bild. Atypisch für die zeitgenössische Literatur findet sich in ihr ein enormer Fundus literar-produktiver Auseinandersetzung mit der Seuche in unterschiedlichster qualitativer wie quantitativer Ausprägung. Im Folgenden soll am Beispiel der lyrischen Auseinandersetzung mit der Cholera im 19. Jahrhundert aus vergleichender Perspektive das Potenzial lyrischer Be- und Entgrenzungsverhandlungen vorgeführt werden, die zum Labor der Sagbarmachung des Unsagbaren der Cholera werden. Indem sowohl die Faktur als auch die Funktion der Lyrik, als Diskurselement des Wissens der Cholera, in den Blick genommen wird, wird anhand der Analyse von Ernst Ortlepps *Die Cholera – ein episch-lyrisches Gedicht* von 1832, Nikolaus Lenaus *Auf meinen ausgeblägten Geier* von 1838 und Rudyard Kiplings *Cholera Camp* aus dem Jahr 1896 gezeigt, dass die Cholera vor allem als ›orientalisches‹ Gespenst Eingang in die zeitgenössische Lyrik gefunden hat und als eine extreme Entgrenzungserfahrung mit ihrem Eintritt in das Begrenzende der Lyrik deren Darstellungspotenzial in besonderer Weise herausfordert. Das Durchbrechen der Grenzen von Nationen, Gesellschaften, Körpern und Wissen wird durch die Seuche auch literarisch als Grenzerfahrung performiert, dabei ist das lyrische Genre im besonderen Maße dazu geeignet, der Cholera als medizinisch-menschlicher Grenzerfahrung literarisch zu begegnen.

Der Literaturwissenschaftler und Lyriktheoretiker Rüdiger Zymner schreibt, »Lyrik erprobt, worüber der Mensch überhaupt spre-

1 Dieses Kapitel basiert auf einem Aufsatz, der unter dem Titel »Das ›orientalische Gespenst‹ im Labor Lyrik. Lyrik der Cholera im 19. Jahrhundert« erschienen ist (Höll 2019a).

chen kann«² und erfasse so die Grenzen der »Welten«,³ die sie erzeuge. Unter dem Brennglas der Lyrik gebündelt kann verhandelt werden, was in Literatur überhaupt sagbar ist und auf welche Weise – auch im Hinblick auf die Großformen der Prosa und Dramatik – das lyrische Sprechen über menschliche Grenzerfahrungen und Katastrophensituationen ermöglicht werden kann. Dabei verfügt Lyrik über ein besonderes Potenzial zur Sagbarmachung des Unsagbaren, indem sie gleichzeitig zu be- und zu entgrenzen vermag. Sie begrenzt, indem sie durch Verdichtung von Form und Inhalt gleichermaßen Komplexität und Abgeschlossenheit generiert. Sie kann Gestalt und Form geben, wenn Grenzen – des Körpers, der Gesellschaft, des Wissens – sich auflösen. Die formale Strenge eines Gedichts vermag es, auf diese Weise den grauenhaften Inhalt zu inkludieren und so ästhetisch zu kompensieren. Lyrik entgrenzt, indem sie topographische, chronologische, soziokulturelle, fachliche und sprachliche Dimensionen aufbricht und so einen enormen Produktions- und Rezeptionsraum entfaltet. Auf exzeptionelle Weise trägt das Oszillieren der Lyrik zwischen diesen beiden Polen jenen Erscheinungen Rechnung, denen selbst vielfältige Formen der Grenzüberschreitung inhärent sind. Das Phänomen der mehrfach grenzüberschreitenden Cholera soll dafür im Folgenden als eindruckliches Beispiel dienen.

Der Kulturwissenschaftler Olaf Briese konnte im vierten Band seiner umfänglichen Habilitationsschrift *Angst in den Zeiten der Cholera* allein für das erste Cholerajahr 1831/32 100 zu dieser Zeit entstandene Gedichte zusammentragen. Doch auch in den Folgejahren ist die Cholera – nicht nur in Deutschland – immer wieder Gegenstand lyrischer Arbeiten. 1842 ist im *Magazin für die Literatur des Auslandes* über die Lyrik in Frankreich zu lesen, »auch medizinische Gedichte treffen wir in Fülle an, und hier ist insbesondere die Cholera ein Lieblingsgegenstand«,⁴ und noch 1896 lässt der britische Dichter Rudyard Kipling durch das lyrische Wir verlauten: »[W]e've got the cholera (sic) in

2 Zymner (2016), 118.

3 Ebd.

4 Anonym (1842), 409.

camp«.⁵ Briele stellt jedoch gleich zu Beginn seiner Anthologie heraus: »[N]eunundneunzig Prozent aller lyrischen Produkte sind schlecht«, und auch bei den lyrischen Erzeugnissen seines Korpus handele es sich vornehmlich um »schlechte Gedichte«.⁶ In großer Nähe zu Franco Morettis Methode des *distant reading*, die statt eines einzelnen Textes ein möglichst großes Textkorpus mit dem Ziel untersucht, – unabhängig von einem literarischen Kanon – Elemente in den Blick zu nehmen, »that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems«,⁷ leitet er die These ab, dass Produktion und Rezeption von Gedichten vor allem gemeinschaftsbildend wirkten und so konkrete immunisierende Kraft entfalten könnten. Vor allem das schlechte Gedicht würde die Immunisierung fördern, da es sich bei diesem um eine Kompilation wiederkehrender Stereotypen handele,⁸ die einen »immunisierenden, kulturellen Schutzraum«⁹ schaffe. Sie

vereinfachen Kompliziertes und memorieren Bekanntes. Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata werden stabilisiert. Stereotypen festigen das Gehäuse Kultur und können von den kleinen und großen Bürden des Lebens entlasten: *Heiter auch in ernster Zeit*.¹⁰

Brieses dezidiert kultur- und nicht literaturwissenschaftlicher Ansatz, den er später diskursanalytisch perspektiviert weiter ausarbeitet, fragt nach einer sozialen Funktion von Literatur und von Lyrik im Besonderen als dem Ergebnis literarischer Massenproduktion.¹¹ Er bestätigt mit seinen Untersuchungen den literatursoziologischen Ansatz Rudolf Käfers, der Seuchenerzählungen vor allem eine soziale Kalibrierungsfunktion zuweist,¹² die sich mit den Schlagworten »Sinnstiftung, Konsensstiftung, Stabilitätsstiftung. Und auf einen Nenner gebracht:

5 Kipling (2013), 437 V.1.

6 Briele (2003c), 7.

7 Moretti (2000), 57.

8 Briele (2003c), 9.

9 Ebd., 11.

10 Ebd., 7.

11 Ders. (2017), 124.

12 Käfer (2004), 200–224.

Angstabwehr«¹³ zusammenfassen lässt. Aber die analytische Vogelperspektive auf ein Großkorpus läuft Gefahr, die Lyrik selbst zum Stereotyp werden zu lassen. Während Lyrik wie Literatur im Allgemeinen als sensibler Seismograph zeitgenössischer Diskurse verstanden werden kann, fordert sie gerade in ihren darstellerischen Irritationsmomenten die stereotypen Grenzen der Genres heraus, wie im Folgenden die Ergänzung der Makroperspektive einer kulturwissenschaftlichen Lesart durch die Mikroperspektive eines literaturwissenschaftlichen *close reading* der Gedichte von Ernst Ortlepp, Nikolaus Lenau und Rudyard Kipling zeigen soll.

Zwischen Imagination und Erfahrung

Begibt man sich auf die literarische Spurensuche nach der traumatischen Individual- und Kollektiverfahrung der Cholera, zeigt sich, dass diese trotz einer vermeintlichen »Unmöglichkeit der Narration«¹⁴ vor allem im Modell des Gespenstes auf vielfältige Weise zum Sprechen gebracht wird. Prägnantes Merkmal der lebensweltlichen wie literarischen Cholera war ihr Potenzial, mit vielfältigen zeitgenössischen Diskursen verschränkt werden zu können. Sie schien geradezu Konvergenzpunkt politischer, sozialer und kultureller Problemstellungen der Zeit zu sein. Trat die Seuche in die Literatur des 19. Jahrhunderts, rief sie zumeist latent, aber unweigerlich auch die Debatten um Exotismus, Kolonialismus und Imperialismus auf. Das Gespenst Cholera war beinahe immer auch ein orientalisches. Der *double bind* aus Faszination und Furcht vor dem Anderen des ›Orients‹ wurde mit der »asiatischen Hydra« verschränkt, die ihre kulturelle wie epidemiologische Quelle in Indien zu haben schien.¹⁵ In der Verbindung des Unheimlichen mit dem Fremden wurde das Andere nicht nur mit dem Anziehenden, sondern gleichsam mit dem Abstoßenden, dem Kranken, konnotiert. Im Changieren zwischen Xenophilie und Xenophobie spiegeln sich

13 Briele (2017), 138.

14 Assmann (1999), 264.

15 Dettke (1995), 262.

auch die literarischen Beschreibungen des ›Orients‹ wider. Wie Andrea Polaschegg in ihrer wegweisenden Studie *Der andere Orientalismus* zeigen konnte, war dieser in Deutschland primär kulturelle Imagination.¹⁶ In diesem Spannungsfeld postulierten vor allem die Romantiker Indien als Wiege der eigenen – abendländischen – Sprache und Kultur,¹⁷ während Goethe, dem »Indischen Ungeheuer [, das] jedem reinen Gefühle verhaßt« sei, vor der Folie der Auseinandersetzung mit den Romantikern, die »Reinheit« eines persischen Orients gegenüberstellte.¹⁸ Zusammen mit dem ›Romantischen‹ wurde so auch das ›Indische‹ von dem am beginnenden 19. Jahrhundert über die Landesgrenzen hinaus einflussreichen deutschen Dichter zum kranken ›Anderen‹ imaginiert. Die besondere Bedrohung durch die ›fremde‹ Cholera wurde zudem terminologisch mit dem Zusatz *asiatica* markiert, der sie von der heimischen – eigenen – harmloseren und seit langem in Europa bekannten *Cholera nostra* deutlich absetzte.¹⁹

In Großbritannien, wo sich die kulturelle Imagination auch aus einer kolonialen Realität speiste, habe, so schreibt Patrick Brantlinger, die Überblendung des Fremden mit dem Schauerlichen, die sich in der charakteristischen Ambivalenz von Faszination und Abwehr gegenüber dem Orient spiegle, in besonderem Maße zur Herausbildung eines spezifischen *Imperial Gothic* beigetragen.²⁰ Die Melange aus typischen Elementen des Gothic-Genres und dem Setting der britischen Kolonien verweise dabei auch auf die unterdrückte Angst der späten viktorianischen Ära vor der ›Rache‹ der »destructive magic of the Orient«.²¹ Wie Upamanyu Mukherjee zeigen konnte, wurde Indien in diesem Sinne als eine per se ›kranke‹ Lebenswelt stigmatisiert, die als gespenstisches »realm of the dead«²² unweigerlich zum natürlichen

16 Polaschegg (2005), 9.

17 Dies. (2008), 54.

18 Goethe (1998b), 149.

19 Briese (2003a), 40.

20 Brantlinger (2006), 153.

21 Ders. (1994), 227.

22 Mukherjee (2014), 84.

Habitat für die Cholera wurde.²³ Für die Vereinigten Staaten schließlich konstatiert Jim Egan

The spectre of the East haunts the literature of colonial British America and the new United States from the earliest promotional pamphlets to the most aesthetically sophisticated works of art of the American Renaissance.²⁴

Anupama Arora und Rajendar Kaur zeigen zudem, dass »references to India that occur with unfailing regularity in many early novels serve as a narrative marker and focalize economic, social, and political discourses surrounding nation, empire, and gender«.²⁵ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass die Vorstellung der Cholera als ›orientalisches‹ Gespenst, das in den Großwerken der zeitgenössischen Literatur vor allem latent präsent ist,²⁶ in der Kleinform der Lyrik manifest wird. Vor der Folie des Orients wird die Cholera dabei in den literarischen Texten – wie auch im außerliterarischen Diskurs – auf vielfältige Weise mit den für Seuchendarstellungen topischen Problemkomplexen von medizinischem Wissen, politischer Krise und metaphysischen Sinnstiftungsversuchen verschränkt. Allen Gedichten ist die Untrennbarkeit von Seuche und Krieg tief eingeschrieben. Sie treten mal als Konkurrenten, mal als Verbündete im Kampf um Menschenleben auf und führen dabei immer den realhistorischen Teufelskreis des zerstörerischen Konnexes von Politik und Krankheit vor. Die exemplarische Analyse der Gedichte Ernst Ortlepps, Nikolaus Lenaus und Rudyard Kiplings, deren Auswahl sowohl der diachronen wie transnationalen Ausdehnung des Choleraphänomens Rechnung tragen möchte, zeigt, wie die wechselseitige Verschränkung jener Topoi im Modell des Gespenstes lyrische Narrative schafft, die mit ihren

23 Ebd., 81.

24 Egan (2011), 1.

25 Arora/Kaur (2017), 384.

26 Das spezifisch ›orientalische‹ Gespenst der Cholera findet sich auf sehr unterschiedliche Weise in Prosatexten wie Harriet Beecher Stowes *Dred: A Tale of the Great Dismal Swamp* (1856), Bram Stokers *Dracula* (1897), Frances Hodgson Burnetts *The Secret Garden* (1911) oder Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912).

literarischen Strategien das Kollektivtrauma Cholera poetologisch zu bearbeiten und so literarisch zu bannen versuchen.

»der gräßlichste Tod, / Der jemals ein athmendes Wesen
bedroht«: Ernst Ortlepps *Die Cholera – Ein episch-lyrisches
Gedicht* (1835)

Ernst Ortlepp, heute vor allem noch bekannt für seine den polnischen Freiheitskampf besingenden *Polenlieder*, veröffentlichte unmittelbar nach dem ersten verheerenden Choleraausbruch in Deutschland und ganz Europa im Jahr 1832 sein 30 Druckseiten und 634 Verse umfassendes episch-lyrisches Gedicht *Die Cholera*. Das Motto der Titelseite: »Die Völker starben in Massen dahin; die Pfeile des tödtenden Gottes Wütheten rings«, verweist paratextuell sowie später auch inter- und intratextuell auf die literarische Traditionslinie der Epen von Homer, John Milton (1608–1674) und Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803). Die zeitgenössische Kritik merkte an, Ortlepp würde seinen Versen »allzu freien Lauf lassen«, ²⁷ was nicht nur auf die relativ zwanglose Verwendung von Reimschemata und Versmaß abzielte, sondern ebenso darauf, einem abstoßenden Thema wie der Cholera derartig viel literarischen Raum zu geben. Aus heutiger Perspektive aber sind es gerade die epischen Dimensionen des Werkes, die es zu einem nahezu unerschöpflichen Reservoir der Choleradiskurse um 1830 machen. Das Motiv des todbringenden Gottes, der die Menschen in Massen sterben lässt, findet sich in der Exposition der lyrischen Erzählung Ortlepps wieder. Den Prätext der biblischen Hiobserzählung aufrufend, sendet Gott einen Engel aus, der in der Gestalt des »Würgers« ²⁸ – *nomen est omen* – den »gräßlichsten Tod, den jemals ein athmendes Wesen bedroht« (*Cholera*, 9) über die Welt verbreiten soll, die Satan zuvor als Rache an Gott mit allerlei Lastern verderbt hatte. Der Engel Azazel, der selbst in Sünde gefallen war und nun zur Buße zum schaurigen Werkzeug Gottes wird, findet sich auf einem »hohen Berg-

27 Neuhaus (2010), 50.

28 Ortlepp (1835), 20.

gipfel« wieder, von wo er auf »Hindostans gesegnete Flur« (10) blickt. Das so identifizierte Indien wird in den folgenden Versen als das Abbild des Garten Edens und der Ganges als einer der paradiesischen Flüsse imaginiert, der gleichzeitig Ursprungsort der weltumspannenden epidemischen Katastrophe ist. Im Angesicht dieser bedrohlich-bedrohten Schönheit wird Aziel in Theodizeezweifel gestürzt und fragt: »Wie kannst du doch den Allgüt'gen dich nennen?« (13). Lässt der Aufbau des Textes zunächst das Narrativ einer Schuld-Strafe-Kausalität vermuten, die für Erklärungs- und Sinngebungsversuche von Seuchenausbrüchen noch lange nach der Pest topisch war, zeigt sich an dieser Stelle die ebenso topische Verunsicherung der Menschen angesichts epidemischer Katastrophen. Laut dem Philosophen Hermann Joseph Schmidt offenbare sich hier eine »fundamentale Religions- und Christentumskritik«²⁹ Ortlepps, die zwar im weiteren Verlauf des Gedichtes durch prophylaktische Eigenzensur relativiert, jedoch nie aufgelöst werde. Und so schließt auch das Gedicht mit der unüberwindbaren Ambivalenz des Daseins, in der das Göttliche und das Teuflische sich beständig annähern und der »Flug nach himmlischen Idolen« zum »Herabsturz in die Höllenbahn« (32) gerät.

Wie unbeabsichtigt setzt der Todesengel das Seuchengeschehen in Gang, als er, von dem süßen Gesang einer »holde[n] Jungfrau« (17) angerührt, sich dieser nähern möchte und sie dabei mit seinem Flügel streift. Ganz plötzlich ist es »um sie gethan« – »sie war kalt« (ebd.). Ihr folgen, ebenso plötzlich, Ackermann, Reiter, Fischer und Wanderer. Die Opfer erbeben, erleichen und erkalten (25). Die Unmittelbarkeit des Todes und die Kälte des Opfers haben hier nicht nur poetische Effektfunktion, sondern verweisen dezidiert auf Wesensmerkmale der Cholerasymptomatik. Ihr plötzliches Auftreten und die rapiden Progressionen waren, wie die noch vor dem Tod eintretende bemerkenswerten Kälte der Extremitäten – die mit einer Blaufärbung der Haut einhergeht und die oftmals wenig später einsetzende postmortale Kälte auf schauerliche Weise vorwegnimmt – typische und überaus verstörende Anzeichen der Krankheit (10). Die ambige Semantik von »würgen«, »erbeben«, »erleichen« und »erkalten«, die eine Zuordnung

29 Schmidt (2017), 1.

zur Alltagssprache wie auch zur Symptomsprache der Cholera erlaubt, ermöglicht ein Sprechen über das Unaussprechliche der Krankheit, deren Leitsymptome das paradigmatisch Ekelhafte darstellen.

Ursprung und Fortschreiten des zum Würgeengel degradierten Himmelsgesandten sind vorgegeben: »[...] und bist du gezogen durch Asiens Auen, dann auch nach Europa trage dein Grauen« (ebd.). Nach dem Einzug des Engels in Deutschland wird das neu implementierte lyrische Wir von dessen schauerlichem Atem angeweht. Den Blick von seinem ersten Opfer abwendend, erblickt Aziel, wie ein »Oden (sic) von Nebeln [...] ein bänglicher Dunst« der Erde entsteigt, um den »reinen Hauch der Natur« zu »verfälschen« (18). Das Bild des krankmachenden Dunstes wird als »Pesthauch« (19) hyperbolisch »giftiger als Gift« und »verpestete Wolke« (10) variiert und schließlich auf Aziel selbst übertragen. Sein »todverhauchendes Gefieder« macht den Würgeengel schließlich zum »Schreckgespenst« (20). Die semantische Nähe von Wolken, Nebel, Dunst und Hauch und dem Ätherischen, zunächst des Engels und schließlich des Gespenstes, vereint diese nicht nur in ihrer Materialität, sondern ebenso in den ihnen zugeschriebenen Attributen. Sie sind plötzlich da, bewegen sich fort über Land, Berge, Wasser, sind nicht greifbar und doch scheinbar allgegenwärtig. Der so synthetisierte »gespenstische Pesthauch« ist schauerliterarisches Gestaltungselement und verweist gleichzeitig auf extratextuelle Diskurse zu medizinischen Erklärungsversuchen der Cholera. Unter diesen waren bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die Kontagionslehre und die Miasmentheorie besonders prominent. Dabei ging die Kontagionslehre, die erstmals Mitte des 16. Jahrhunderts von Girolamo Fracastoro formuliert wurde, davon aus, dass es bei epidemischen Krankheiten durch spezifische abströmende Partikel, die sich durch direkten Kontakt oder durch die Luft verbreiteten, zur Ansteckung komme.³⁰ In der Miasmentheorie hingegen wurde die Vorstellung vertreten, dass übelriechende Dünste, die aus den Tiefen der Erde und von Gewässern aufsteigen, sich über die Luft verbreiten und in die Körper der Menschen dringen, um sie dort krank zu machen. Sie war schon seit den hippokratischen Schriften ein wirkmächtiges Erklärungs-

30 Tshisuaka (2005), 418.

dell für die Entstehung und Verbreitung von Seuchen, das erst durch die Bakteriologie Robert Kochs am Ende des Jahrhunderts abgelöst wurde.³¹ Während die kaum merkliche Berührung des Engelsflügels in kontagionistisch geprägter Vorstellung den Ausbruch der Epidemie initiiert, entfaltet die Verschränkung von Seuche und Gespenst im gemeinsamen semantischen Feld des Unsichtbar-Ätherischen, das in der Theorie von den Miasmen bereits angelegt war und zum Topos der kollektiven Imagination wurde, hier sein literar-ästhetisches Produktionspotenzial. Die Cholera wird im Diskursfeld des zeitgenössischen medizinischen Wissens zum Gespenst, das als Chiffre für das Grauen der lebensweltlichen Seuchenerfahrung, aber auch für das Unheimliche – im Sinne des Unbekannten, des Unerklärlichen – steht. Der Text entstand in einer Zeit, die zwar durch enorme Innovationsschübe in der Mikroskopie geprägt war,³² die das Fundament für die Herausbildung der modernen Bakteriologie bildeten, aber um 1830 für die Medizin noch keine Schlüsse über die Existenz pathogener Mikroorganismen zuließ. Angesichts der unheimlich unerklärlichen Seuche hieß es daher noch für lange Zeit: »Und fruchtlos war der Aerzte dichten / Die wilde Vernichterin zu vernichten« (23).

»als hätte die Natur Verzweiflung überkommen«:
Nikolaus Lenau *Auf meinen ausgebligten Geier* (1838)

Während Ortlepps Text dezidiert auf 1830 als das »Zerstörungs- und Schöpfungsjahr« (32) rekurriert und die Cholera im Wettstreit mit dem polnisch-russischen Krieg inszeniert, setzt der österreichische Dichter Niembsch Edler von Strehlenau, unter dem Pseudonym Nikolaus Lenau, 1838 in seinem Gedicht *Auf meinen ausgebligten Geier* das vitalistische Prinzip des Krieges am Beispiel der »Völkerschlachten«³³ gegen die Agonie des Todes der Massen durch die Seuche. Der frühere Medizinstudent und spätrömantische Dichter des »Weltschmer-

31 Wegner (2005), 985.

32 Schickore (2007), 2.

33 Lenau (1995), 32.

zes« und der »metaphysischen Leere«³⁴ Nikolaus Lenau beginnt mit den Arbeiten an seinem Choleragedicht im Frühjahr 1838, kurz nach dem Ende der ersten Epidemie auf europäischem Boden. Im ersten der zwei durch römische Ziffern – die auch eine topographische Dichotomie von Europa und Asien markieren – deutlich voneinander abgesetzten Gedichtteilen, verfällt die lyrische Sprechinstanz im Angesicht eines »ausgebälgt« – ausgestopften – Geiers in Gedanken über Tod und Sterben an Krieg und Krankheit. Das »Lied«, das dem toten Tier dargebracht wird, besingt zunächst den anmutig-gefährlichen Geier in seiner schrecklich-faszinierenden Jagd: »Wie du, athmender Blitz, zu Boden niederzückest / Und mit Krallen scharf ein warmes Leben pflückest« (*Geier*, 15–17). Der Tod, den der Geier bringt, ist bei allem »Grimme« (20) doch auch immer mit »heißer Lebenslust« (ebd.) gepaart. Die Natur zeigt im Raubflug des Geiers ihren fortwährenden Kreislauf von Werden und Vergehen und »lehrt« den Menschen Unsterblichkeit, wenn sie Tränen durch Blutvergießen trocknen lässt (25 f.). Durch die Benennung als »Aar« (27) wird der Geier mit dem Adler synonym gesetzt, gelangt als »König der Vögel«³⁵ zu majestätischen Würden und findet in Napoleon, »dem Jäger, der als Wild die Menschheit trieb im Zorne« (37), seine menschliche, realhistorische Entsprechung. Die Völkerschlachten der napoleonischen Kriege werden als Ausdruck des »Räthsels der Geschichte« (30) imaginiert, das durch unerklärlichen Fortschrittdrang immer wieder unzählige Opfer fordert. Dessen Unheil eines »blut'gen Tod« (43) ist jedoch nicht mit dem Schrecken zu vergleichen, der sich einstellt, »wenn unsichtbarer Hauch verweht ein / Menschenleben« (44). Der Tod durch Krankheit, die bereits dem Körper jedes Leben genommen hat, scheint ein »ein-sames Vergehen« (22), dessen doppelte Semantik von Tod und Verbrechen gleichsam den Skandal eines solchen Sterbens heraufbeschwört. Den schon biblischen Antagonismus von Adler und Schlange³⁶ nutzend, resümiert die lyrische Instanz: »Ein Geier ist der Krieg, Herzblut ist sein Verlangen; / Die Seuche still und glatt ist vom Geschlecht der

34 Freund (2014), 121.

35 Treu (1981), 16.

36 Ebd., 17.

Schlangen« (55). In starker, mehrfach variiertem Oppositionenbildung wird dem heißen, blutigen, laut vorwärts drängenden Krieg als »Geier« die noch unbenannte Seuche als eine »Schlange«, die »still und glatt« (54), gleich einem »unsichtbaren Hauch« (43) naht, um »die Völker zu verschlingen« (46), gegenübergestellt. Sie wird als unsichtbares, lautloses und amorph-glattes, tückisch-weibliches Ungeheuer figuriert, das als gespenstische Naturkatastrophe – »als hätte die Natur Verzweiflung überkommen« (53) – mit dem materialistisch-martialischem und dabei vital-männlichem Krieg um Menschenleben konkurriert. Noch bevor ihr Name genannt wird, ist die Seuche durch den temporalen Marker »Der Kaiser liegt im Grab« (49) sowie die wirkungsvoll in die alexandrinischen Paarreimer eingefügten Topoi der Cholerabeschreibung als diese zu identifizieren, wie sie durch »geheimes Gift« (54) »vieltausend Leben [...] fortgenommen« (51), wie sie »schleicht« und ihr das »Grauen« schon da voran fliegt, wo »wir die Schlange nicht und ihren Rachen schauen« (57f.). Wie in dem Ortlepp'schen Choleragedicht wird auch hier auf nahezu identische Weise die literarische Strategie verfolgt, durch die Übertragung der Symptome aus dem semantischen Feld des medizinischen Wissens auf das der unheimlichen Schlange das Unsagbare sagbar zu machen, ohne die gesellschaftliche Tabugrenze des literarischen Sprechens zu überschreiten. Die gespenstische Schlange, als Metapher für die Cholera, inkorporiert das extratextuelle, ästhetisch kompromittierende Wissen, sodass eine lyrische Aussage wie »Die Schlange Cholera mit mörderischer Tücke / Verschläng sie rasch und spie sie schwarz und kalt zurück« (74) möglich wird, obwohl die Worte »rasch«, »spie [...] zurück« sowie »schwarz und kalt«, noch unmissverständlicher als in Ortlepps Text, den dramatischen Verlauf der Krankheit aufrufen.

Ihren Namen aber erhält die Cholera erst im zweiten Teil des Gedichtes, als sich zu dem »ausgebälgtten Geier«, der Inspirationsquelle und Adressat der lyrischen Sprechinstanz ist, ein »bleicher Schädel« gesellt und die geistige Wanderung nach den »Himalayagründen« (69) Indiens initiiert wird. Das Memento-Mori-Gedanken heraufbeschwörende Stillleben des an dem Totenschädel nagenden Geiers – »Ich lasse dir nach ihm den Schnabel niederhängen, / Als hättest du gespeist das Fleisch von seinen Wangen« (64) – ruft, beinahe ins

Groteske gewendet, unwillkürlich Goethes Gedicht *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* (1826) auf. In der »sehnächtigen« Imagination des Lenau'schen Textes changiert die Vorstellung des Orients, wie in Ortlepps Cholera-Gedicht, zwischen Himmel und Hölle. Der »Garten Eden«, zu dem man sich »sehnächtig hinträumt« (69) und in dem die »heißen Lebenstriebe« der Natur brausen (90), ist ebenso Ursprungs-ort und Territorium der Cholera. Der paradiesische Fluss Ganges ist auch bei Lenau ein Styx, der als Lebensquell an dem »Todtenacker« (70) vorbeifließt und »dumpf erbrausend« (86) die Leichen der unzähligen Choleraopfer mit sich nimmt. Aus dem »ausgebälgtten Geier« wird in diesem Phantasma eine ganze Schar, die sich an dem Festmahl labt und dem Leichenzug auf dem Wasser folgt. Im Traum werden die Schrecken der gespenstischen Schlange Cholera manifest, indem die Seuche benannt und ihr ein konkreter geographischer Ort zugewiesen wird. Der üppige Leichenschmaus wird als geradezu infernalisches Szenario inszeniert, indem neben den Geiern auch Raben, Wildhunde, Schakale und Störche von dem »Fraß« (82), den die Cholera ihnen bereitet, zehren. Doch wie es der lyrischen Instanz Goethes im »ernsten Beinhaus«³⁷ scheint, »[als] ob ein Lebensquell dem Tod entspränge« (21), muss auch in der Ferne des geträumten Orients, als »Heimat der Poesie« im Schlegel'schen Sinne,³⁸ »das Grauen selbst der Seuche sich vermindern« (93) und im Angesicht des Todes »Unsterblichkeitsgedanken« (97) entstehen lassen. Denn die Unsterblichkeit des Geistes wird vor allem in seinen Werken offenbar und die Poesie wird zum Sinnstifter mit kurativem Potenzial.

»it's worse than forty fights«:

Rudyard Kiplings *Cholera Camp* (1896)

Was bei Ortlepp und Lenau vor allem ambivalente Imagination eines kulturell fremden Orients ist, ist für Rudyard Kipling am Ende des Jahrhunderts auch lebensweltliche Realität. In Bombay als Kind bri-

37 Goethe (1998a), 366.

38 Schlegel (1967), 319.

tischer Eltern geboren, wurde der Nobelpreisträger zum inoffiziellen »bard of the Empire«.³⁹ Sein Werk wurde maßgeblich für das Genre des *Imperial Gothic*,⁴⁰ indem er Indien überhaupt erst als literarischen Gegenstand fruchtbar machte, jedoch das vertraut Fremde seines Geburtslandes in nicht aufzulösender Ambivalenz zwischen hymnischem Lobpreis des Empire bis hin zu rassistischer Paranoia⁴¹ changieren lässt.

In den zehn Strophen der Ballade, die 1896 im zweiten Band der *Barrack Room Ballads* erschien, wird Kiplings intensive literarische Auseinandersetzung mit der Cholera, die in vielen seiner Kurzprosa-texten als zentrales Handlungselement dient,⁴² lyrisch verdichtet vorgeführt. Aus der Perspektive eines lyrischen Wir wird der Alltag eines britischen Infanterieregiments in Indien beschrieben, das nach Ausbruch der Cholera täglich zehn Todesopfer zu beklagen hat. Mit einer Vielzahl an biblischen Bezügen und extensiver militärischer Metaphorik – Kipling war in der Zeit vor 1918 »the most widely read and influential writer on war in the English-speaking world«⁴³ – finden sich im poetisch implementierten Rekurrenzen auf zeitgenössisches medizinisches Wissen sowie die menschliche Ohnmacht angesichts der Seuche, die weder durch physische noch metaphysische Heilsangebote überwunden werden kann, zentrale Elemente der Gedichte von Ortlepp und Lenau wieder. Die Verschränkung von Krieg und Seuche stellt sich dabei als ein Kontinuum dar, das in Kiplings Lyrik durch die hohe Musikalität und eine von Soziolekt geprägte Sprache starke Unmittelbarkeit und eine besondere Memorabilität⁴⁴ erfährt. Dabei wird nicht nur auf inhaltlicher Ebene die fatale Koexistenz beider Katastrophen thematisiert, sondern die Sprache selbst absorbiert im Sprechen über die Krankheit die Semantik des Krieges:⁴⁵ »Oh, strike your camp an' go, the Bugle's callin', / The Rains are fallin' / – The dead are bushed

39 Mukherjee (2014), 81.

40 Ebd., 82.

41 Mukherjee (2013), 138.

42 Ebd., 142.

43 Rutherford (1999), xii.

44 Ricketts (2011), 111.

45 Mukherjee (2013), 143.

an' stoned to keep 'em safe below; / [...] O Lord, for it's a-killin' of us so!«.46 Das aus journalistischen, wissenschaftlichen und literarischen Diskursen formierte *outbreak narrative*,47 das Kipling in seinem lyrischen Text erschafft, führt die Cholera auch hier als dramatisches Ereignis ein, das schlimmer als jedes Kriegsgefecht – »it's worse than forty fights« (*Camp*, 19) – ist und vor dem es kein Entrinnen gibt. Sie ist den Soldaten stets auf den Fersen und scheint sie von allen Seiten zu umgeben: »It's before us and be'ind us, an we cannot get away, and the doctor's just reported we've ten more today« (3). Werden beständiger Regen und Hitze der Monsunzeit schon an sich als lebensfeindlich wahrgenommen, werden sie im Text zum pathogenen Umweltfaktor, der die Cholera auch durch die, aus der Verbindung von klimatischer Gleichförmigkeit und militärischem Gleichschritt resultierende, destabilisierende Melancholie nährt: »It's much too wet for shootin'; we can only march an' think« (17). In albraumartiger Steigerung hören die Soldaten schließlich Schakale die Bilanz des Tages verkünden: »Get up, you rotten beggars, you've ten more to-day!« (19). Das Fortschreiten der Truppe gerät im Verlauf des Textes zum Todesmarsch, der gleichzeitig Totentanz von »Lieutenants«, »Captains«, »Lances«, und »Sergeants« (20–24) ist, die, so schnell sie im Dienstgrad befördert, auch schon »abberufen« werden, »for we've lot's of quick promotion on ten death a day« (25). Am Ende der zehnten Strophe hat die Cholera bereits einhundert Tote gefordert und der Chorus beschließt die Ballade mit einem verzweiferten »Gawd 'help us!« (51). Die Monotonie der fast zirkulär wirkenden Truppenbewegung in Kiplings Gedicht, der die Cholera folgt, und die in dem sich wiederholenden Refrain Aufnahme findet, steht im starken Kontrast zur Darstellung der großen Wanderbewegungen der Seuche, die in den fast sechzig Jahre älteren deutschen Gedichten von Ortlepp und Lenau beschrieben wurden. Das Gespenst der Cholera ist in der Lyrik Kiplings zum statisch-manifesten Elend geworden, dessen Ungeheuerlichkeit in seinem Realismus besteht. Dort, weitab vom eurozentrischen Interesse, gab es schon an der Schwelle zum 20. Jahrhundert keine poetologischen Erklärungs-

46 Kipling (2013), 5–11.

47 Wald (2008), 2.

versuche mehr und keine Mythifizierung. Die Seuche ist, nach der bezeichnender Weise auf einer Indienexpedition gelungenen Entdeckung des Cholerabakteriums *vibrio cholerae* durch Robert Koch im Jahre 1884, enträtselt.⁴⁸ Entstehungs- und Verbreitungsmodalitäten sind bekannt und die Krankheit selbst ist nach dem letzten großen Ausbruch 1892 in Hamburg aus dem Zentrum Europas zurück in die orientalische Peripherie und damit zurück zu ihrem Ursprung gekehrt, wo sie bis heute, weitgehend unbeachtet von der Weltöffentlichkeit, grassiert. Die *wilderness* Indiens hat hier nichts Paradiesisches mehr. Das von den britischen Soldaten als lebensgefährdend empfundene Klima ist zum kolonial-kulturellen Topos geworden, der die Vorstellung einer apriori ›kranken Umwelt‹ Indiens bedingt und in zahlreichen literarischen Werken des »empire writing«⁴⁹ – wie auch hier – aufgerufen wird. Indien wird in Kiplings Text zum sprichwörtlichen »Reich des Todes«,⁵⁰ in dem »King Cholera«⁵¹ regiert.

Im Labor der Lyrik

Im ›Labor Lyrik‹ konzentriert, arbeitet sich die Ästhetik des 19. Jahrhunderts an der Cholera ab und führt vor, auf welche Weise das Sprechen über das Unaussprechliche ermöglicht werden kann. Dabei ist das Bestreben, dem grauenhaften Inhalt eine strenge Form entgegenzusetzen wie auch das poetologische Bewusstsein der Unmöglichkeit dieses Vorhabens, besonders durch die darstellerische Drastik der hier verhandelten lyrischen Werke, evident. Die intendierte Begrenzung bedingt gleichzeitig eine inhaltliche Verdichtung, die im Gewand von Stereotyp und Topos – wie dem des orientalischen Gespenstes – Einfachheit suggeriert, tatsächlich aber Marker für komplexe lebensweltliche Zusammenhänge und vielfältige Diskurse ist, die den literaturwissenschaftlichen Blick aus der Nähe lohnen.

48 Gradmann (2013), 65–82.

49 Mukherjee (2014), 89.

50 Ebd., 84.

51 Leech (1852), 139.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts werden die Grenzen des lyrischen Genres immer poröser. Die Strenge der Form erfährt eine zunehmende Öffnung, die nicht zuletzt auch durch die ästhetische Inkorporation grenzüberschreitender Phänomene forciert wird. Ernst Ortlepp sucht die Entgrenzung in der epischen Länge, die den Massen der Opfer Massen von Zeichen entgegensetzen versucht. Nikolaus Lenau findet im Traum den Ort, an dem das Grauen sprachlich gebannt werden kann, und Rudyard Kipling schafft es in der Hinwendung zur Musik – viele seiner Balladen wurden unmittelbar vertont und oft rezipiert – die Schrecken des scheinbar monotonen Dahinsterbens in der Fremde literarisch zur Darstellung zu bringen und rhythmisch zu memorieren. Das Potenzial der Entgrenzung von Lyrik ist so nicht nur jenes sprachlicher Mehrdeutigkeit, schneller Distribuierbarkeit und einfacher Verfügbarkeit. Gerade im Überschreiten der Grenzen und Konventionen der eigenen Gattung wird das Sprechen über scheinbar Inkommensurables – wie die Cholera – ermöglicht, wie auch die folgenden Analysen der Prosatexte eindrücklich zeigen.

2. Gespenstische Zirkulationen

Kreisläufe und Totentänze

*Kreisläufe: Faule Luft, schmutziges Wasser
und verschlossene Körper*

Vielfältige Formen der Zirkulation waren ein Faszinosum, das die Menschheit immer wieder beschäftigt hatte, bevor es im 19. Jahrhundert symptomatisch für den Zeitgeist werden sollte, der im wahrsten Sinne des Wortes sämtliche Lebensbereiche durchdrang. Kreisläufe schienen allgegenwärtig in den zirkulär erscheinenden Prozessen von Jahres- und Lebenszeiten, in der rhythmischen Wiederkehr natürlicher wie geschichtlicher Vorgänge. Zirkulation war zu einem zentralen »Element einer komplexen interdiskursiven Konstellation [...], die Ökonomie, Physiologie und Naturgeschichte überspannte und bis in ästhetische Konzepte und kommunikative Prozessmodelle hinein-

reichte«, geworden.⁵² Im Anschluss an Stephen Greenblatts These der »Zirkulation sozialer Energien«⁵³ wurde sie schließlich zum »makro-explikative[n] Tropus im terminologischen Zentrum des kulturwissenschaftlichen Ansatzes selbst«.⁵⁴ Um 1800 und den anschließenden Dekaden zirkulierten Waren, Kapital und Wissen in bisher ungeahntem Ausmaß zwischen Kontinenten, Kulturen und gesellschaftlichen Schichten. Menschen wurden mobiler oder mobil gemacht, (Zwangs-) Migrationen und koloniale Expansion veränderten Topographie und Demographie der Erde nachhaltig. Vor allem im medizinisch-wissenschaftlichen, aber auch populär-gesellschaftlichen Diskurs um Ansteckung waren die Zirkulationsprozesse des ›Ätherischen‹ der Luft sowie des ›Fluiden‹ des Wassers emblematisch und realiter von zentraler Bedeutung. Im Prozess der Amalgamierung Jahrhunderte alter Theorien zu Krankheitsentstehung und -verbreitung mit neu generiertem Wissen der sich herausbildenden Mikrobiologie wurden Zirkulationen von Luft und Wasser auch zum (imaginativen) Gegenstand physischer Bedrohung. Durch die über Jahrhunderte hinweg dominierende Ansteckungskonzeption von Miasmen- und Kontagionstheorien stand im Kontext der ersteren lange Zeit vor allem ›faule‹ Luft unter Verdacht, Träger krankmachender Substanzen zu sein. Als medizinisches ›Metaparadigma‹ lässt sich das Konzept des Miasmas bis hin zu orientalischen Hochkulturen zurückführen und wirkte, immer wieder aktualisiert und neu kontextualisiert, bis weit in das 19. Jahrhundert hinein fort.⁵⁵ Als religiös-kultischer Makel, als ›Verunreinigung‹, so die wörtliche Übersetzung, war das Miasma in antiker Vorstellung Agens einer »Art soziale[r] Ansteckung«, die etwa zeitgleich in der hippokratisch-medizinischen Vorstellung säkularisiert als spezifische ›Verunreinigung‹ der Luft ursächlich für Seuchenentstehung gemacht wurde.⁵⁶ Das Miasma war so, »selbst im modernen Kausalgewand, ein dämonischer Wiedergänger, dem alle möglichen bedrohlichen Übel

52 Schmidt/Sandl (2002), 9.

53 Vgl. Greenblatt (1999).

54 Schmidt/Sandl (2002), 10.

55 Briese (2003a), 143–146.

56 Leven (2001), 81.

angelastet werden konnten«. ⁵⁷ Literaturgeschichtlich wirkte diese »miasmatic imagination« ⁵⁸ intensiv auch auf die Herausbildung des (amerikanischen) Gothic ein. »Faule« Luft wurde in den Vorstellungswelten der Menschen auch zum »Medium der todbringenden Cholera«, ⁵⁹ von deren potenzieller Gesundheitsgefährdung bereits ihr Gestank zu künden schien. Beispielhaft für die Konsequenzen dieser Konzeption steht die an Umwegen reiche Entwicklung des Londoner Abwassersystems, das im 19. Jahrhundert vorbildlich für die Wasserentsorgung der neu entstehenden Metropolen auf der ganzen Welt werden sollte. Der Brite Edwin Chatwick, eine der zentralen Persönlichkeiten hinter dem *Sanitary Movement*, konzentrierte diese Position in der Maxime »all smell is disease« und setzte sich dafür ein, die mehr als dreihunderttausend Sickergruben, auf denen London um 1840 zu schwimmen schien, und mit diesen die »atmospheric impurities« durch die Implementierung von Abwasserkanälen zu eliminieren. ⁶⁰ Ein lobenswertes Unterfangen, das jedoch, überstürzt ausgeführt, mitverantwortlich für die katastrophalen Ausmaße der großen Choleraepidemie in London 1848 und 1853 wurde. Da auf die Schnelle keine geeignete finale Entsorgungsstelle für die Unmengen an Abwässer der Metropole gefunden werden konnte, leitete London »a growing stream of raw sewage into the river that flowed through its very heart, the Thames«. ⁶¹ Eine Entscheidung, die in dem »public health disaster« zweier Choleraepidemien ⁶² mit zehntausenden Toten münden und noch Jahre später ursächlich ausgerechnet für *The Great Stink* werden würde, der 1858 zu einer heftigen Geruchsbelästigung wurde, die das Leben der Londoner massiv beeinträchtigte und erneut Ängste vor Seuchenausbrüchen schürte. Erst durch die Arbeit des Ingenieurs Sir Joseph William Bazalgette (1819–1891), der im Nachgang des *Great Stink* ein ausgeklügeltes Abwassersystem entwickelte, das die Schmutzwässer der Stadt in deren Peripherie abführte, vorbildhaft für zahlreiche weitere

57 Briesse (2003a), 146.

58 Waples (2015), 15.

59 Briesse (2003a), 153.

60 Morris (2007), 48.

61 Ebd.

62 Ebd., 49.

(Groß-)Städte wurde und bis heute in Betrieb ist, konnte die ›faule Luft‹ aus dem Zentrum der Metropolen und gegen Ende des Jahrhunderts endgültig auch aus den Imaginationswelten der Ansteckungstheorien vertrieben werden. Dass es nicht der Geruch des mit Fäkalien, Schlacht- und Industrieabfällen verunreinigten Wassers der Themse, sondern das Wasser selbst war, das die Menschen krank machte, stand lange Zeit außer Frage. Die These des Mediziners John Snow, dass es Mikroorganismen im Themsewasser, das der Bevölkerung über das Wasserleitungssystem als Trinkwasser zu Verfügung gestellt wurde, waren, die die Choleraerkrankungen auslösten, blieb von Wissenschaft und Politik weitestgehend unbeachtet. Obwohl Snow schon nach dem Choleraausbruch 1848 zusammen mit dem Epidemiologen William Budd (1811–1880) die Schrift *The Mode of Communication of Cholera* vorgelegt und die dort geäußerten Vermutungen nach einer weiteren verheerenden Choleraepidemie 1854 in Zusammenarbeit mit dem Mikrobiologen Arthur Hill Hassall (1817–1894) durch die Entdeckung kommaförmiger Bakterien belegen konnte, erlebte Snow die offizielle Anerkennung seiner Thesen selbst nicht mehr. Das als nahezu sakral empfundene Wasser,⁶³ das als »Ubiquität [...] in allem Lebendigen«, als »absolute[s] Phänomen«⁶⁴ mythologisch wie religiös aufgeladen und oftmals in besonderem Maße mit Reinheit und ewiger Erneuerung verbunden war, als Ansteckungsmedium zu denken, blieb ein Tabu, das erst Robert Koch epistemologisch brechen konnte.⁶⁵ Doch auch wenn das Fluidum Wasser von offizieller wissenschaftlicher Seite im Hinblick auf Seuchenentstehung selbst als unproblematisch angesehen wurde und ausgerechnet das Wissen über sein Potenzial als Ansteckungsmedium nicht zu zirkulieren schien, zeigt die Auseinandersetzung mit den künstlerisch-kulturellen Zeugnissen, die im Kontext der Wasserver- und Entsorgungsdebatten entstanden waren, dass die Vorstellung, dass Wasser, das nicht nur außerhalb der Körper, sondern auch durch sie hindurch zirkuliert, krankmachend, ja sogar tödlich sein könne, durchaus ihren Ort im Diskurs hatte. Das Wasser wurde

63 Shaw/Francis (2008), 1.

64 Böhme (1988), 8.

65 Briesse (2003a), 154.

so im besonderen Maße im Kontext der Körpergrenzen überschreitenden Zirkulation als (Körper-)Flüssigkeit zur epistemologisch und kulturell faszinierenden wie prekären Herausforderung.

In der Medizin hatten das Erbe der Humoralpathologie, die seit der Antike die dominante Krankheitslehre und zum beginnenden 19. Jahrhundert zwar bereits überholt war, doch durchaus noch weiterwirkte, die Entdeckung des Blutkreislaufs durch William Harvey (1578–1657) im 17. Jahrhundert und die Konzepte von ›Fluiden‹ als ›Lebensstoffe‹, wie sie dem animalischen Mesmerismus des 18. Jahrhunderts von Anton von Mesmer zugrunde lagen, das Interesse an Austauschprozessen zwischen dem Innen und Außen des eigenen Körpers und denen zwischen dem eigenen und anderen Körpern vorbereitet. Mit den medizinisch-wissenschaftlichen Innovationsschüben, die auch die Körpergrenzen durchlässig werden ließen und den Blick auf das so »entschleierte Innere«⁶⁶ ermöglichten, wurde das Interesse an Konzeptionen von intra-, inter- und extrakorporalen Interaktionen weiter forciert. Der Wasserkreislauf, der schon immer als bildhaft für »the passage from creation to dissolution, and then regeneration, the turning of the wheel of life«⁶⁷ angesehen wurde, avancierte in der Romantik zu einem »core symbol of an adaptive network drawing into itself philosophy, politics, painting, music and literature«, das als »coping mechanism to face the greatest degree of change then yet unknown to human mankind: the Industrial Revolution, the American and French Revolutions, Napoleon«⁶⁸ fungierte. Das Wasser selbst war zudem, nicht erst seit Romain Rollands und Sigmund Freuds dialogischen Konzeption des »ozeanischen Gefühls«, als »ein Gefühl, [...] [der] Empfindung der ›Ewigkeit‹ [...], ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem«, ⁶⁹ Metapher für

66 Foucault (2011), 207.

67 Shaw/Francis (2008), 11.

68 Farnsworth (2010), 124.

69 Freud (1982a), 191.

the deeper and generative unconscious realms of the human psyche [...] the meeting place and doorway from one realm to another: from that which is revealed to that which is hidden, from conscious to unconscious, worldly to otherworldly.⁷⁰

Das Wasser war für die Menschen als Grundlage von Entstehung und Versorgung von Leben sowie Landwirtschaft, Industrie und Handel nicht nur mythisch-religiöses, ästhetisch-philosophisches wie pragmatisch-physiologisches Lebenselixier, sondern als »Wolkenbruch, Gewitter mit erntevernichtenden Hagelschlägen, Hochwasser und Überschwemmungen«⁷¹ sowie in der assoziativen Verschränkung mit Dunkelheit und Tod im Bild des »Todesstroms«⁷² imaginativ und realiter auch Quelle von Bedrohung.⁷³ Im epistemologischen Kontext von Krankheitsentstehung und -ausbreitung sollten vor allem die prekären Zirkulationen des Wassers ganz neue Dimensionen erfahren.

Im 19. Jahrhundert, als die »strategische Industrialisierung des Wassers beginnt«,⁷⁴ wurden über weitverzweigte Netze von Wasserwegen Güter, Personen und mit diesen auch Pathogene in globalem Ausmaß distribuiert. Über gleichermaßen weiterverzweigte Netze von Wasserzu- und Ableitungssystemen zirkulierten diese zwischen und in den immer größer werdenden Städten, die sich zunehmend kaum in der Lage sahen, »to handle the influx of workers and the excreta of industry«.⁷⁵ Mangel und Überfluss, Verschmutzung und Kontamination, fehlende Kontrolle und Missmanagement von Wasser hatten verheerende Folgen und schrieben sich in die politischen, ökonomischen, wissenschaftlichen und kulturellen Diskurse ein, denn »the glaring technical and political disparity between the challenge of *water supply* and *water disposal* within the modern city [...] took decades

70 Shaw/Francis (2008), 13.

71 Selbmann (1995), 34.

72 Ebd., 42.

73 Ausführlich zum kultur-, sozial- und wissenschaftshistorischen Komplex des Wassers z.B. Hartmut Böhme *Kulturgeschichte des Wassers* (vgl. Böhme 1988), Sybille Selbmann *Mythos Wasser* (vgl. Selbmann 1995) und Terje Tvedts und Terje Oestigaards *A History of Water* (vgl. Tvedt/Oestigaard 2010).

74 Böhme (1988), 39.

75 Morris (2007), 3.

to resolve«⁷⁶ und resultierten gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der »bacteriological city«.⁷⁷ Die Zirkulationsprozesse des Wassers durch die menschlichen Körper schienen besonders prekär, denn spätestens seit dem ersten Anblick des Mikrolebens des bis dahin scheinbar so luziden Fluidums schien das korporale Ein- und Ausführen des Stoffes in einem problematischen Zusammenhang zu stehen. Mit dem Ausbruch der Cholera wurde das Fluidum des Wassers als Stoff, Medium, Zustand und als kulturelles Konzept auf das Engste mit der Bedrohung durch Krankheit und Seuche verbunden. Der Stellenwert von Körperflüssigkeiten unterlag seit dem beginnenden 19. Jahrhundert einem fundamentalen Wandel, denn parallel zu einer immer flüid werdenden Welt, die durch vielfältige Grenzüberschreitungen gekennzeichnet war, fand ein Rückzug in die körperliche Innerlichkeit, eine zunehmende ›Verschließung des Körpers‹ statt. Es wurden

[d]ie hygienischen Schranken allseits rings um die Körper errichtet [...]. Sie fungieren als [...] ein Mittel, dem Individuum eine allseitige Unantastbarkeit zuzusichern [...]. Um den Körper wird eine zweite, in beiden Richtungen zunehmend undurchdringliche Hülle aus diätetischen Einfuhr-Ausfuhr-Limitierungen gelegt⁷⁸

und »unkontrollierte Durchlässe [wurden] zu Ereignissen, die auf fundamentale Weise die Integrität des Selbst bedrohen«.⁷⁹ Der *homo clausus* des 19. Jahrhunderts, als »von der Natur verschlossener Behälter mit einer äußeren Schale und einem in seinem Innern verborgenen Kern«⁸⁰ bestehend imaginiert, war in gleichem Maße von dem fasziniert, was von diesem auch als besonders problematisch empfunden wurde. Er war

[...] obsessed with fluids: with their scarcity, with their omnipresence [...]. Fluids were understood as dangerously unpredictable channels [...]. Getting fluids safely into and out of the house – and into and out of the bodies – provided major social

76 Gandy (2006), 350.

77 Ebd., 349.

78 Koschorke (1999), 46–53.

79 Ebd., 46.

80 Elias (1997), 67f.

challenges, and with every act of circulation, these projects called into question the very boundaries they crossed.⁸¹

Die Cholera, als ein globales Phänomen, das sich über Wasserwege ausbreitete und in regelmäßigen Wellen das gesamte Jahrhundert hinweg wiederkehrte, war ohne Frage ein solches Ereignis ›unkontrollierten Durchlasses‹, das auf extreme Weise wechselseitig die Durchlässigkeit der Körper vor Augen führte und nicht nur die ›Integrität des Selbst‹ verletzte, sondern auf die Bedrohung verwies, die von den mannigfaltigen Zirkulationsprozessen ausging, denn

[...] one might view the basis of the Victorian hierarchy of civilization not as the opposition between the raw and the cooked, but as that between the liquid and the solid. Cholera, a diarrheal disease, literalized this undisciplined evacuation of fluids and linked it to the uncontained human fluids associated with improper drainage [...].⁸²

Es ist das Fluidum des Wassers als Stoff, das zum Medium der Übertragung der, lange noch unbekannten, mikrobischen Krankheitserreger wird, die, trotz zahlreicher Quarantäne- und Kordonmaßnahmen, nicht nur zwischen Ländern und Kontinenten und zwischen den unterschiedlichsten sozialen Schichten frei zirkulierten, sondern auch zwischen dem Innen und Außen der Körper. Die fatale Konsequenz dieses Zirkulationsvorgangs war die Liquidisierung und oft daraus resultierend die Liquidierung des Körpers selbst. Der plötzliche und äußerst rapide Verlust eines Großteils der Körperflüssigkeiten, der durch schwere Durchfälle und heftiges Erbrechen verursacht wurde, war ein besonders qualvolles und stigmatisiertes wie stigmatisierendes Symptom der Cholera. Eine der einflussreichsten ästhetischen Schriften des 19. Jahrhunderts war die *Ästhetik des Häßlichen* des Philosophen und Hegelschülers Karl Rosenkranz (1805–1879), die insbesondere diese Leitsymptome der Cholera – Erbrechen und Exkretion – als das Ekelhafte per se stigmatisierte, denn dieses sei »die reelle Seite, die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Uniform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt«.⁸³ So wird

81 Law (2010), 2.

82 Gilbert (2005), 83.

83 Rosenkranz (1853), 313.

auch das Prekäre der folgenreichen Zirkulation mit dem von der Cholera kontaminierten Wasser durch die Körper des 19. Jahrhunderts offenbar, denn

Cholera, especially after Snow's waterborne theory [...], was the epitome of a disgusting disease – caused by feces taken in through the mouth, causing the body to leak more feces in turn, and finally converting the apparently healthy body into a cadaver in a matter of hours.⁸⁴

Auch wenn erst in den 1880er Jahren belegt werden konnte, dass es Mikroorganismen im Wasser waren, über die die Ansteckung mit der Cholera erfolgte, wurde die Imagination eines permeablen Körpers, besonders im Angesicht des Ideals einer Hermetik desselben, zum Auslöser von Ekel und Angst, denn »a concept of the individual had emerged that required people to take responsibility for their own emanations and guard themselves against the excretions of others«. ⁸⁵ Der gefährlich geöffnete Körper, der weder das Eindringen der Cholera, sei es durch Miasmen, Kontagien oder Bakterien, noch die durch sie hervorgerufenen Ausscheidungen zu kontrollieren wusste, wurde zu einem unheimlichen *corpus terribilis*, der sich einer ebenso gefährlich scheinenden Umwelt als *locus terribilis* nicht erwehren konnte. Insbesondere dieses Spannungsverhältnis unheimlicher Zirkulationen zwischen Mensch und Umwelt wird in zahlreichen literarischen Texten verhandelt, die damit ihrerseits an der Zirkulation der traumatischen lebensweltlichen Erfahrung der Cholera wie der ihrer künstlerisch-literarischen Verarbeitungsmuster mitwirken. Eine besonders ausdrucksstarke Form der künstlerischen wie literarischen Ver- und Bearbeitungsstrategie der Cholera war daher nicht von ungefähr die des Totentanzes, der selbst in seiner Darstellung als Reigen zirkelförmig die Zirkulation von Leben und Tod symbolisiert und zum wirkungsstarken Bild einer von außen in ein sicher geglaubtes Innen hereinbrechenden Gefahr avancierte. Der Reigen der Lebenden wird gerade in dem Moment der Feier dieses Lebens von einem Tod, der keine Grenzen kennt, durchbrochen und in einen Totentanz transformiert. Als reaktualisierter literarisch-künstlerischer Topos wurde der Toten-

84 Gilbert (2008), 106.

85 Otis (1999), 10.

tanz symbolisch für die Choleraerfahrung und verbreitete sich ebenso transnational wie die Cholera selbst. Damit ist er Exemplum für das oft postulierte infektiöse Potential von Literatur, durch das »Erzählen/Schreiben als infektiöser Akt lesbar wird.«⁸⁶

Im vorliegenden Kapitel wird am Beispiel der Analysen von Heinrich Heines Cholerabericht in *Französische Zustände* (1831/32), Edgar Allan Poes Erzählung *The Masque of the Red Death* (1842) und Ricarda Huchs Roman *Die Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* (1893) gezeigt, wie das variantenreiche Motiv des Totentanzes als kulturelle Manifestation der insbesondere im Angesicht von Seuchen als bedrohlich empfundenen Zirkulationsprozesse zwischen Mensch und Umwelt als Teil der großen Zirkulation von Leben und Tod, selbst intertextuell wie intermedial zirkulierend, genutzt wurde, um der monumentalen Erfahrung der Cholera ästhetisch zu begegnen.

Totentänze: Die (De-)Maskierungen der Seuche

Der Totentanz als »bildlich-literarische Gattung«,⁸⁷ die im Spätmittelalter inspiriert von orientalischen Legenden entstanden war,⁸⁸ hat insbesondere in der Verbindung mit monumentalen Seuchenerfahrungen einen festen Platz in der kulturellen Imagination, worin dieser seither fruchtbar im Greenblatt'schen Sinne zirkuliert, auch wenn er selbst wohl nicht aus unmittelbarem epidemischem Erleben heraus entstanden ist.⁸⁹ Ursprünglich bestanden die als Wandgemälde meist auf Friedhofs- oder Kirchenmauern realisierten Totentänze aus einem festen Figureninventar, das einen Querschnitt durch die zeitgenössische Gesellschaftsordnung des ausgehenden Mittelalters darstellte. Dieses Figureninventar war in den Folgejahrhunderten einem stetigen Wandel unterlegen, bis hin zu einer »Individualisierung der Begegnung mit dem Tode«, die nicht mehr akzentuierte, dass »alle dem Tode verfal-

86 Strowick (2009), 196.

87 Schulte (2007), 658.

88 Link (1993), 12.

89 Knöll (2016), 213.

len sind, sondern daß jeder ›Einzelne‹ ihm begegnen muss«. ⁹⁰ Durch Holzschnitte mit Begleittexten versehen fand der Totentanz nach der Erfindung des Buchdrucks weite Verbreitung und diente nicht nur in Kontexten von Seuchen, sondern ebenso in Verbindung mit Kriegen, Hungersnöten und Naturkatastrophen immer wieder als künstlerische und literarische Strategie der kulturellen Be- und Verarbeitung der elementaren Kontingenzerfahrung des allgegenwärtigen Todes. Die Verbindung von Tanz und Tod als solche, die im besonderen Maße einerseits den Kontrast und die Nähe von Vitalität, Bewegung und Lebensfreude und der stillen Statik des Todes vorführt und andererseits insbesondere in Form des ›Reigens‹ auf die Zirkularität von Beidem verweist, reicht weit in die Geschichte des Menschen zurück und findet sich in zahlreichen Varianten in den unterschiedlichsten Kulturen bis heute ausgestaltet. Das Märchenmotiv des »Sich-zu-Tode-Tanzens« steht dafür genauso beispielhaft wie der »Tanz zum Tode« der jüdischen Überlieferung oder der tödlich-ekstatische »Tanz des Dionysos«. ⁹¹ Etwa ab der Mitte des 15. Jahrhunderts tritt zudem vermehrt der Narr, dem selbst eine große Nähe zum Tod zugeschrieben wurde, im kunsthistorischen Kontext des Totentanzes auf ⁹² und bereitet die Verschränkung von Totentanz und Maskenball vor. Im 19. Jahrhundert hatte insbesondere die imaginative Parallelisierung der Cholera mit der Pest zur Wiederbelebung der Kombination von Seuche und Totentanz im Maskenball geführt und ist im »Motiv des maskierten Seuchentods« ⁹³ äußerst populär geworden.

Bereits zwischen 1742 und 1745 war die international enorm einflussreiche Schrift *The Complaint or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality* des englischen Dichters Edward Young (1683–1765) erschienen. Youngs Text, vor dem Hintergrund eigener schwerer Verluste von geliebten Angehörigen entstanden, verhandelt in über zehntausend Blankversen Trauer und Trost angesichts des Todes. Young, der die Erkenntnis nicht im aufklärerischen Licht, sondern vielmehr

90 Link (1993), 12.

91 Ebd., 15.

92 Knöll (2009), 53.

93 Schonlau (2009), 62.

in den Tiefen der Dunkelheit suchte, wurde mit *Night-Thoughts* zum prominenten Vertreter der *Graveyard Poets* und zur Identifikationsfigur der Frühromantiker. Im fünften Kapitel, »The Relapse«, tritt der Tod, »design'd to be conceal'd«, im Moment größter Ausgelassenheit in den Kreis einer Gruppe feiernder Männer:

His meagre aspect, and his naked bones;

[...]

A pimper'd spendthrift; whose fantastic air,
Well-fashion'd figure, and cockaded brow,
He took in change, and underneath the pride
Of costly linen, tuck'd his filthy shroud.

His crooked bow he straighten'd to a cane;
And hid his deadly shafts in Myra's eye.

The dreadful masquerader, thus equipt,
Out-sallies on adventures. Ask you where?

[...]

Then, foremost at the banquet, and the ball,
Death leads the dance, or stamps the deadly die;

[...]

– He drops his

mask; Frowns out at full; they start – despair – expire!

Scarce with more sudden terror and surprise,
From his black masque of nitre, touch'd by fire,
He bursts, expands, roars, blazes, and devours.⁹⁴

Obwohl Young in diesen Versen weder eine dezidierte Verbindung zu Krankheit noch zur Seuche installiert und der Tod zwar maskiert, jedoch nicht als Narr erscheint, können die Zeilen des zeitgenössisch überaus einflussreichen Dichters als bedeutende literarische Vorlage für die späteren Imaginationen des Todes als »dreadful masquerader«, der »foremost at the banquet, and the ball, [...] leads the dance, or stamps the deadly die«, gelesen werden. Wird hier bereits der festliche Rahmen eines Banketts oder Balls, den sich der Tod als Schauplatz für sein plötzliches Auftreten bevorzugt wählt, präfiguriert, erfährt auch der Moment der Demaskierung eine dramatisch verdichtete Ausgestaltung. »Despair«, »sudden terror« und »surprise« ergreift die Festgesellschaft, die sofort ausgelöscht wird. Der Tod sprengt im Moment

94 Young (1989), V. 845–882.

der Demaskierung die Grenzen derselben auf spektakuläre Weise, indem seine Maskerade aus Salpeter in Flammen aufgeht, er selbst geradezu aus ihr herausbricht, um sich, einem Höllenfeuer gleich, krachend lodernd auszudehnen und alles zu verschlingen. Die Maske und die Demaskierung nehmen in dieser auf einen »circle of the gay« (*Night-Thoughts*, V. 846) reduzierten Totentanzminiatur eine zentrale Rolle ein. Sie verweisen auf den »engen kulturellen Bezug von Tod und Maske«, ⁹⁵ der auch in Heinrich Heines Cholerabericht den narrativen Höhepunkt bildet und im Titel der Totentanz Erzählung *The Masque of the Red Death* von Edgar Allan Poe wohl seine berühmteste Entsprechung findet.

Das Motiv des karnevalischen Maskenballs, der »der Figuration des Todes mit Maske« eine besonders geeignete Bühne bietet, erfährt in der (Früh-)Romantik eine gesteigerte Kontur ⁹⁶ und manifestiert sich literarisch 1815 in Joseph von Eichendorffs (1788–1858) romantischem Debütroman *Ahnung und Gegenwart*, in welchem der Tod als »unheimlicher Gast« in schwarzer Ritterkleidung »lustig aufgeschmückt und [als] ein rüstiger Tänzer« ⁹⁷ auftritt:

Die Gestalt war hoch und schlank, sein Wams reich mit Gold, der Hut mit hohen Federn geschmückt, die ganze Pracht doch so uralte, fremde und fast gespenstisch, daß jedem unheimlich zumute ward, an dem er vorüberstriefte. (*Ahnung und Gegenwart*, ebd.)

Wie in Youngs Blankversen, wo der Tod als »[w]ell-fashion'd figure« seine »cockaded brow [...] and pride of costly linen« mit seinem eigentlichen »meagre aspect« der »naked bones« und »filthy shroud« (*Night-Thoughts*, V. 853–857) kontrastiert, wird auch bei Eichendorff die farbenfrohe, reich verzierte Maskerade dem gespenstischen »Darunter« gegenübergestellt, »denn hinter der Larve des Ritters schien alles hohl und dunkel, man sah keine Augen«, (*Ahnung und Gegenwart*, 108) und »unter den Spitzen der Ritterärmel langten die Knochenhände eines Totengerippes hervor« (107). Der schwarze Ritter gibt sich auf Nachfrage des Protagonisten Friedrich schließlich als »Tod

95 Schonlau (2009), 63.

96 Ebd., 65.

97 Eichendorff (1985), 107.

von Basel« und damit als personifizierter Totentanz zu erkennen, bevor er wieder in der Menge verschwindet, um »wie toll herum[zu]walzen« (108).

Die ikonographische Initialzündung für die Verbindung von Totentanz und Maskenball lieferte wohl der britische Künstler und Karikaturist Thomas Rowlandson (1756–1827) mit seiner Darstellung *The Masquerade* im ersten Band des dreibändigen Bilderzyklus' *The English Dance of the Death*, der in den Jahren 1814–1816 mit Begleittexten des englischen Schriftstellers William Combe (1742–1823), die die Darstellungen narrativ rahmen, erschienen war (s. Abb. 1). Die Untertitelung der Graphik,

Such is the power, & such the strife,
That ends the Masquerade of Life,

die in diesem Fall Rowlandson selbst verfasst hatte, verweist eindrucksvoll sowohl auf die Plötzlichkeit des Todes, die das festliche Schauspiel eines Maskenballs wie die beständige Maskerade des Lebens selbst jeder Zeit wie aus dem Nichts zu beenden vermag, als auch auf den Topos der Wahrheitserkenntnis im Akt der Demaskierung.⁹⁸ Die Szene zeigt einen Maskenball mit zahlreichen Gästen in variantenreicher Kostümierung. Musik und Tanz sind noch in der Peripherie des Bildes angedeutet, die scheinbar von der Kunde der Selbstdemaskierung des Todes noch nicht erreicht worden ist. Im Zentrum der Aquatinta steht ein Skelett, das sich, seines Umhangs entledigt, noch Maske und Pfeil in die Höhe haltend, als leibhafter Tod präsentiert. Seine Gliedmaßen scheinen nach allen vier Eckpunkten des Bildes zu streben und deuten die zu erwartende umfassende Ausdehnung seiner tödlichen Präsenz in einer noch zu vollziehenden Drehbewegung voraus. Während die unmittelbar Umstehenden bereits zu Boden gesunken sind, verstärken die dynamischen Fluchtbestrebungen der anderen Gäste effektiv den durch dramatische Linienführung erzeugten Eindruck von Panik und Verzweiflung, den die Demaskierung des Todes in Gang gesetzt hat. Die farbenreiche Koloration, die in der Kostümierung des Harlekins am vorderen linken Bildrand hypostasiert wird, bindet auch den Tod mit ein, der selbst zwar nur ein weißliches Ge-

98 Weihe (2004), 69.



Abb. 1: Thomas Rowlandson, *The English dance of death: The masquerade*. Koloriertes Aquatint, 1816.

rippe, dennoch durch seine karnevalesken ›Insignien‹, Umhang, Pfeil und Maske, integraler Bestandteil der Maskerade des Balls und des Lebens selbst ist.

Young, Eichendorff und Rowlandson haben bedeutende und sehr wirkmächtige Folien für die Darstellung des Todes als maskierter Gast von Festgesellschaften unterschiedlichster Ausprägung geschaffen. Die künstlerisch-literarische Verbindung von Totentanz, Maske und Seuche allerdings war von ihnen noch nicht vollzogen worden, obgleich sie in dem Pfeil des tanzenden Todes in Rowlands Darstellung, der seit Homers *Ilias*, in welcher Apollon mit Pest verseuchte Pfeile auf das griechische Heer niedergehen lässt, zu »den dauerhaftesten Motiven der Seuchengeschichte überhaupt«⁹⁹ gehört, durchaus bereits angedeutet sein kann. Dies leistete der deutsche Dichter Ludwig Bechstein (1801–1860), der 1831 sein Werk *Der Todtentanz. Ein Gedicht* publiziert hatte, das Reproduktionen der *Bilder des Todes* von Hans Holbein dem Jüngeren (1497/98–1543) eigenen Versen zu je einem typischen Standesvertreter aus dem Totentanzreigen Holbeins gegenüberstellte. Vor allem die Begegnung des Todes mit der Kö-

99 Leven (2001), 78.

nigin, in welcher er als Narr verkleideter Pestbringer auftritt, sei »von besonderer Bedeutung für das Motiv ›Narr und Tod‹ im Kontext des Totentanzes«. ¹⁰⁰ »Possenspiel und Mummenschanz / Musik und manche[n] Reigentanz« versucht die Königin, der aus der fernen Sahara als »Beduine« personifizierten, herannahenden Pest entgegenzuhalten, doch ist nicht zu verhindern, dass der »schattengleiche Pilger«, der verkleidet in einer »Narrentracht, / Dass Jeder über ihn gelacht«, an sie herantritt und eine Sanduhr als Symbol für die abgelaufene Lebenszeit der Herrscherin emporhebend, mit sich hinfort zieht. ¹⁰¹ Damit ist ein Jahr, bevor die Cholera erstmals auf europäischem Boden epidemische Ausmaße erfährt, das Bild eines maskierten Todes, der Krankheit und Seuche im Moment ausgelassener Festlichkeit bringt, bereits vielfältig künstlerisch wie literarisch präfiguriert, bevor Heinrich Heine, Edgar Allan Poe und Ricarda Huch sich dieser Motivkombination auf jeweils ganz eigene Weise bedienen um die unsagbare Seuchenerfahrung sagbar zu machen.

»der lustigste der Arlequine«:

Heinrich Heines *Französische Zustände* (1831/32)

Heinrich Heines (1797–1856) Artikel VI seiner Korrespondenzschrift *Französische Zustände* ist eines der ersten literarischen Zeugnisse der Cholera überhaupt. Heine war 1831 nach Paris übersiedelt und verfasste von dort aus eine Reihe journalistischer Artikel für verschiedene auflagenstarke deutsche Zeitungen. Für die *Augsburger Allgemeine Zeitung* entstanden zwischen 1831 und 1832 Beobachtungen des tagespolitischen Geschehens im nachrevolutionären Frankreich, die dieses dem interessierten deutschen Publikum nahebringen sollten und die wenig später auch in Buchform unter dem Titel *Französische Zustände* (1833) veröffentlicht wurden. Der sechste von neun längeren Artikeln, die den deutschen Journalismus durch ihren einzigartigen Stil, mit dem Heine versuchte, seine Einzelbeobachtungen »symbolisch, me-

100 Knöll (2009), 56.

101 Bechstein (1831), 42–47.

taphorisch und allegorisch auszuwerten¹⁰² und eine »Vergegenwärtigung der Geschichte« heraufzuschreiben,¹⁰³ nachhaltig geprägt haben, wurde wenige Wochen nach dem ersten Ausbruch der Cholera in der französischen Hauptstadt am 19. April 1832 verfasst. Im Gewand eines journalistischen Tatsachenberichts finden sich alle »Bausteine für Heines Dramaturgie [...] in der (Zeitungs-)Realität«.¹⁰⁴ Diese jedoch ist merklich durchsetzt mit fiktionalen Elementen, die »die wahrgenommenen Bruchstücke der Realität durcheinandergeschüttelt, in eine neue Ordnung«¹⁰⁵ gebracht haben. Entstanden ist so eine journalistische Novelle, deren Inhalt die literarische Reproduktion eines kaum aussprechbaren Erlebten ist, die durch den Reigen zweier Totentänze gerahmt wird, in dessen Verlauf durch den Ausbruch der Cholera di-onysische Karnevalisten zu einer wiedergängerischen ›Totenemeute‹ imaginiert werden. Dabei kommt insbesondere der Demaskierung des ›lustigsten‹ der Karnevalsteilnehmer eine Schlüsselrolle in der Sagbarmachung des Unsagbaren zu, denn was sich hinter der Maske des Harlekins zeigt, ist nichts weniger als das Gesicht der Cholera selbst.

»Guillotine ambulante«: *Die Politik der Cholera in Paris*

Nach einer längeren Exposition zum Plan, sich in den nächsten Artikeln intensiv mit der jüngeren Vergangenheit der Revolution, die das »Staatssiechthum« noch nicht gänzlich zu heilen vermochte, auseinanderzusetzen, um sich ein noch besseres Bild von der Gegenwart machen zu können, verdeutlicht Heine die Dringlichkeit, jener Gegenwart nun alle Aufmerksamkeit zu schenken, denn »die Gegenwart ist in diesem Augenblick das Wichtigere, und das Thema, daß überhaupt jedes Weiterschreiben davon abhängt«.¹⁰⁶ Dieses so dringliche, nahezu existenziell erscheinende »Thema« der Gegenwart, dem sich Heine »gleichsam [...] auf dem Schlachtfelde selbst, und zwar wäh-

102 Sammons (1991), 72.

103 Höhn (2004), 293.

104 Lämke (1997), 11.

105 Ebd., 10.

106 Heine (1980), 130.

rend der Schlacht«, annimmt, und dessen Bearbeitung »daher unverfälscht die Farbe des Augenblicks trägt« (*Zustände*, 132), ist die Cholera, die nun, da sie Paris erreicht hat, »ohne Rücksicht auf Stand und Gesinnung, tausendweise ihre Opfer niederwirft« (133). Den Auftakt der Beschreibungen, die die aktuelle Lage in Paris angesichts des Ausbruchs der Cholera in der Stadt zum Gegenstand hat, bildet die viel-sagende Reflexion über die Schwierigkeiten des Erstellens derselben und nimmt den Unsagbarkeitstopos, der die Ausführungen fatalistisch beenden wird, bereits vorweg. Heine schreibt, durch die Implementierung des Präteritums scheinbar seiner Ankündigung widersprechend, »vom Schlachtfeld selbst [...] während der Schlacht« zu berichten:

Ich wurde in dieser Arbeit viel gestört, zumeist durch das grauenhafte Schreyen meines Nachbars, welcher an der Cholera starb. Ueberhaupt muß ich bemerken, daß die damaligen Umstände auch auf die folgenden Blätter mißlich eingewirkt; [...] es ist doch sehr störsam, wenn einem beständig das Sichelwetzen des Todes allzuvernehmbar ans Ohr klingt [...]. Es war eine Schreckenszeit, weit schauerlicher als die frühere, da die Hinrichtungen so rasch und so geheimnißvoll statt fanden. Es war ein verlarvter Henker, der mit einer unsichtbaren *Guillotine ambulante* durch Paris zog [...]. (132, Kursivierungen im Original)

Die Cholera, die hier durchaus retrospektiv und kaum unmittelbar, zunächst galgenhumorig als vor allem akustische Belästigung in den Text eingeführt wird, wird schon zu Beginn der Ausführungen in direkte Verbindung mit dem Horror eines anderen Terrors, des *Grande Terreur* der Französischen Revolution, gebracht. Bemerkenswert dabei ist, dass die Cholera für Heine noch schlimmer als diese Schreckensphase der Revolution gewesen zu sein scheint, denn dieser Tod durch die Seuche, der »so rasch und so geheimnisvoll« (132) um sich griff, zeichnete sich durch eine bedrohliche Öffentlichkeit sowie akustische, visuelle und emotionale Omnipräsenz aus, die »das Sichelwetzen des Todes allzu vernehmbar ans Ohr« (ebd.) brachte und den Alltag der Menschen auf massive Weise okkupierte. Die dezidierte Verschränkung von Politik und Seuche ist bereits mehrfach aufgearbeitet worden,¹⁰⁷ wobei die Politisierung der Cholera durch Heine zumeist als sinnstiftende Kompensationsstrategie gelesen wird oder aber lediglich als effektvoller Vorwand für die Kritikausübung an den »Französi-

107 Vgl. Eckart (2009); Becker (2009); Lämke (1997); Briele (2003a).

schen Zuständen«. ¹⁰⁸ Im Folgenden sollen hingegen die bisher wenig beachteten Formen der Ästhetisierung der Choleraerfahrung, wie sie Heine nach Deutschland vermittelt, das den ersten großen Ausbruch der Seuche in der eigenen Hauptstadt mit dem Verkünden des offiziellen Endes der Epidemie am 19. Februar 1832 gerade erst hinter sich gebracht hatte, in das Zentrum der Analyse gestellt werden. Es zeigt sich, dass Heine insbesondere durch seine ingeniiöse Inszenierung der Cholera als Totentanzmaskerade schon bei ihrem ersten Auftreten auf der epidemiologischen Bühne der westlichen Welt ein wirkungsstarkes künstlerisch-ästhetisches Muster geschaffen hat, das die Darstellungsweise der Seuche nachhaltig prägte und durch eine, auch intermedial, äußerst produktive Rezeption sowohl geographisch als auch chronologisch weite Zirkulation erfuhr. Das Motiv der Cholera als Totentanz, das sich von der seit langem tradierten Verbindung von Tanz und Tod, die vor allem in Seuchenzeiten bemüht wurde und von Heinrich Heine erstmals literarisch als karnevalistischer *galop infernal* ¹⁰⁹ ausgearbeitet wurde, herschrieb, findet sich in den folgenden Jahren sowohl stereotyp als auch literarisch und bildkünstlerisch äußerst innovativ aktualisiert. Als eindruckliche Beispiele für eine solche produktive Auseinandersetzung werden, im Anschluss an die Analyse von Heines Cholerabericht, Edgar Allan Poes Erzählung *The Masque of the Red Death* und Ricarda Huchs Roman *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren*, die auf sehr unterschiedliche Weise den Totentanz der Cholera als Zirkulationsphänomen umsetzen, untersucht.

108 Höhn (2004), 293.

109 Der Galopp ist ein ursprünglich aus Norddeutschland stammender Rundtanz im 2/4 Takt. Ab etwa 1820 fand er Verbreitung in England und Frankreich, wo er insbesondere in die Quadrille aufgenommen, den schnellen Abschluss des Tanzes durch sprunghaftes Durchqueren des Tanzsaals bildete. Der Cancan schließlich ist in den Sprüngen und dem Tempo eine extreme Form des Galopps, was ihm den Beinamen infernal – höllisch – einbrachte (Craine/Mackrell 2010, 184). Der wohl berühmteste *galop infernal* stammt aus der Oper *Orphée aux enfers* (1858) von Jacques Offenbach (1819–1880), mit dem das Höllenfest des 2. Aktes beschlossen wird und der bis heute als ›Stereotyp‹ des Cancan vielfach medial eingesetzt wird.

Das Karnevalistische als Metapher und Ursache der Cholera

Nachdem Heine die Cholera als neuen *Grande Terreur* in seinen Text eingeführt hat, der nun als mysteriöser »verlarvter Henker« durch die Straßen der Stadt zu streifen und seine Opfer wie mit Hilfe einer portablen Guillotine geradezu »hinzurichten« scheint, verdichtet er, sich auf die literarischen Gewährsmänner der großen Seuchenbeschreibungen Thukydides und Boccaccio berufend, »die uns freilich bessere Darstellungen dieser Art hinterlassen« (133), in einem einzigen Abschnitt sämtliche Schrecken der Cholera. Dabei überblendet er das bunte Karnevalstreiben, das gerade in der Stadt begonnen hatte und an sich bereits einem Ausnahmezustand gleichkam,¹¹⁰ mit nahezu allen Facetten des zeitgenössischen Choleradiskurses und travestiert es zu einem effektvollen Totentanz:

Ihre Ankunft war den 29. März offiziell bekannt gemacht worden, und da dieses der Tag des *Mi-Carême* und das Wetter sonnig und lieblich war, so tummelten sich die Pariser um so lustiger auf den Boulevards, wo man sogar Masken erblickte, die, in karikirter Mißfarbigkeit und Ungestalt, die Furcht vor der Cholera und die Krankheit selbst verspotteten. Desselben Abends waren die Redouten besuchter als jemals; übermüthiges Gelächter überjauchzte fast die lauteste Musik, man erhitze sich beim *Chabut*, einem nicht sehr zweydeutigen Tanze, man schluckte dabey allerley Eis und sonstig kaltes Getrinke: als plötzlich der lustigste der Arlequins eine allzu große Kühle in den Beinen verspürte, und die Maske abnahm, und zu aller Welt Verwunderung ein veilchenblaues Gesicht zum Vorscheine kam. Man merkte bald, daß solches kein Spaß sey, und das Gelächter verstummte, und mehrere Wagen voll Menschen fuhr man von der Redoute gleich nach dem Hotel-Dieu, dem Centralhospitale, wo sie, in ihren abentheuerlichen Maskenkleidern anlangend, gleich verschieden. Da man in der ersten Bestürzung an Ansteckung glaubte, und die ältern Gäste des Hotel-Dieu ein gräßliches Angstgeschrey erhoben, so sind jene Todten, wie man sagt, so schnell beerdigt worden, daß man ihnen nicht einmal die buntscheckigen Narrenkleider auszog, und lustig, wie sie gelebt haben, liegen sie auch lustig im Grabe. (133 f.)

Wie im Brennglas finden Symptomatik und Ansteckungstheorien der Cholera sowie die unmittelbaren sozial-praktischen Auswirkungen in der Bildlichkeit des deutlich als permanente Grenzüberschreitung

110 Bachtin (1995), 139.

markierten Karnevalreigens ihren Ausdruck. Elend, »kolossale« Unsauberkeit, »Reizbarkeit des Volkes«, grenzenloser Leichtsinn und vollkommener »Mangel an Vorkehrungen und Vorsichtsmaßnahmen« (133) hätten, so Heine, in seiner »Mischung aus sozialer, hygienischer, erregungstheoretischer und moralischer Argumentation«¹¹¹ dazu geführt, dass die Cholera unter den Parisern derart schnell und heftig wütete. Durch die besonders missgestalteten Kostüme würden sie, ganz dem Topos des Verlachens gemäß, die Krankheit selbst zu verspotten versuchen und statt sich von der Furcht vor ihr lähmen zu lassen, ihr tanzend und feiernd die Stirn bieten. Heine aber zeichnet das karnevalistische Spezifikum der ausgelassenen Grenzüberschreitung mit der grotesken Kostümierung, dem übermütigen Lachen, Musizieren und Tanzen, Essen und Trinken nicht als wirksame »festliche Befreiung des Lachens und des Körpers« und somit als Eintritt in »die Sphäre utopischer Freiheit«,¹¹² wie es der bedeutendste Theoretiker des Karnevalistischen Michail Bachtin (1895–1975) in seiner Schrift, *Rabelais und seine Welt – Volkskultur als Gegenkultur*, umfangreich dargelegt hat. Für Heine wird das Karnevalistische zum Katalysator des Seuchengeschehens selbst. Es wird in seinem Text so gleichsam, und durchaus mit ironischem Beiklang, zu Metapher und Ursache der Cholera. Denn so wie die Cholera selbst als ein Emblem für vielfache, bedrohliche Grenzüberschreitung, die auch einen spezifischen – körperlichen, moralischen, sozialen und epistemologischen – Kontrollverlust mit sich brachte, wahrgenommen wurde, waren es genau diese Attribute, die im populären Diskurs oftmals für das Ausbrechen der Cholera verantwortlich gemacht wurden. So waren beispielsweise körperliche Überanstrengung, Maßlosigkeit beim Essen und Trinken, moralisch fragwürdiges Verhalten sowie Extremes jeglicher Art in zeitgenössischen Krankheitstheorien typische Prädikatoren körperlicher Korruption. Besonders die Polarisierung zwischen der Hitze des Chahut, »a wilder version of the cancan«,¹¹³ der sich um 1830 in Paris und anderen europäischen Großstädten äußerster Beliebtheit erfreute

111 Eckart (2009), 132.

112 Bachtin (1995), 139.

113 Parfitt-Brown (2019), 242.

und gleichzeitig im Verdacht größter Anrührigkeit stand und der Kälte des reichlich konsumierten Speiseeises und dem kräftig zugesprochenen »Getrinke«, hebt den Kontrast zwischen dem »Feuer des Lebens«, das im Tanz seinen Ausdruck zu finden scheint, und der finalen Kälte des Todes, die durch die als Symptom der Cholera vielbeschriebene und vielgefürchtete prämortale Kälte so gespenstisch antizipiert wird, besonders stark hervor.

Galop infernal

Die deutsche Schriftstellerin Ida Kohl (1814–1888) lieferte in ihrem Frankreichbuch *Paris und die Franzosen* von 1845 unter dem Titel »galop infernal«¹¹⁴ wenige Jahre nach Erscheinen von Heines Schrift einen sehr anschaulichen Eindruck dieser Variante des Cancan, der durch seine »physical form« mit seiner »political significance as an embodiment of liberty in a highly repressive context«¹¹⁵ verbunden gewesen sei:

[...] keine Feder kann eine solche Cancan-Quadrille beschreiben. Knochenlos – »désossé« sagen die Pariser – das scheinen sie Alle zu sein [...]. Nun kommt der »galop infernal«. Es ist ein wahres Stück auf Leben und Tod. Wer da nicht fliegen kann, der muß in der Mitte oder an den Seiten stehen bleiben. Wie der Wind ein Mühlrad treibt, so geht es rund um, daß Einem schwindelt; nicht nur ein Paar faßt sich, sondern drei, vier Paare zugleich, Männer mit Männern, vielleicht Einer auf den Schultern des Anderen, Mädchen mit Mädchen. Alles reißt sich untereinander mit fort, wälzt sich rund um und wirbelt sich hinab, fliegt wie der Blitz und jauchzt und jubelt. Eine wahrhaft bacchantische Lust hat sie Alle ergriffen [...]. Hier lassen sich Blicke thun in die Mystères de Paris.¹¹⁶

Der turbulente, im wahrsten Sinne wild zirkulierende Reigen des durchaus »eindeutigen« Tanzes wird hier als geradezu ekstatisch, Obszönität und Kontrollverlust freisetzend und an die mysteriöse mittelalterliche »Tanzwut«¹¹⁷ erinnernd, beschrieben. Ida Kohl bezieht sich

114 Kohl (1845), 187.

115 Ebd., 243.

116 Kohl (1845), 195f.

117 Dem äußerst komplexen Diskursfeld der »Tanzwut« widmet sich ausführlich Gregor Rohmann in seiner Habilitationsschrift *Tanzwut: Kosmos*,

in ihren Ausführungen intertextuell direkt auf Eugène Sue¹¹⁸ (1804–1857) überaus erfolgreichen Feuilletonroman *Les mystères de Paris* (1842/1843). In diesem schilderte Sue den *Chabut*, »cette danse folle et obscène«,¹¹⁹ den Heine so wirkungsvoll als grotesken Totentanz konzentriert hatte, in epischer Breite als schaurigen »contredanse de la guillotine« (*Les mystères de Paris*, 259). Er übertrug Heines Überblendung der Cholera mit den Schrecken der Französischen Revolution auf den Tanz selbst und verstärkte damit dessen Rezeption als veritable *danse macabre* weiter.

Der Tod des ›Arlequine‹ und der Reigen der ›Totenemeute‹

In Heines Darstellung endet das wilde Treiben, gerade auf seinem Höhepunkt angekommen, jäh, »als plötzlich der lustigste der Arlequine eine allzu große Kühle in den Beinen verspürte, und die Maske abnahm, und zu aller Welt Verwunderung ein veilchenblaues Gesicht zum Vorschein kam« (134). Der *Chabut* als wortwörtlicher *galop in-*

Kirche und Mensch in der Bedeutungsgeschichte eines mittelalterlichen Krankheitskonzepts (2013), in der er kritisch unter anderem auf die verallgemeinernde Lesart der Tanzwut als subversive Entlastungsstrategie des »Mensch[en] als psychosomatischer Kochtopf« (Rohmann 2005, 25) verweist, die jedoch auch im 19. Jahrhundert, natürlich *avant la lettre* und neben anderen Deutungsmustern, Anwendung fand. Die zeitgenössisch für lange Zeit maßgebliche Monographie zur Tanzwut stammt von Justus Friedrich Carl Hecker (1795–1850), dem Verfasser des ebenfalls extrem einflussreichen Buches *Der Schwarze Tod im 14. Jahrhundert* (1832), die unter dem Titel *Tanzwuth – eine Volkskrankheit im Mittelalter* ebenfalls 1832 erschienen und wie *Der schwarze Tod* unter dem unmittelbaren Eindruck des ersten großen Cholera-Ausbruchs in Europa entstanden war (Rohmann 2005, 36).

118 Eugène Sue, heute kaum mehr rezipiert, gilt als der Begründer des Feuilletonromans und gehörte im 19. Jahrhundert zu den international meist gelesenen Autoren überhaupt. Zu seinen bedeutendsten Werken zählt neben *Les mystères de Paris* der phantastische Roman *Le juif errant*, der von 1844 bis 1845 erschien und in dem die Cholera dem namensgebenden »wandernden Juden« als reisende Geißel der Menschheit auf Schritt und Tritt folgt.

119 Sue (1844), 257.

fernal wird in Heines Darstellung zum tatsächlichen Tanz des Todes, denn jene, die sich gerade noch in dem wilden Reigen gedreht hatten, liegen bereits kurz darauf im Grab, nur jedoch, um in der journalistischen Dramaturgie Heines, nachdem er auf den folgenden Seiten ausführlich die Ereignisse, die der Ausbruch der Cholera in Gang setzte, ausgeführt hat, als »entsetzlichste aller Emeuten«, als »Todtenemeute« (141), in einem apokalyptischen Reigen wieder aufzuerstehen. Bis es aber so weit ist, legt Heine ein verstörendes Zeugnis der Zustände in einem nicht weniger »infernal« anmutenden Paris ab, das in den Wochen nach dem Choleraausbruch Schauplatz von Verschwörungstheorien, Aufständen, Lynchjustiz, Polizeigewalt und Fluchtwellen wurde. Nach dezidiertem Aristokratie- und Kleruskritik beschließt Heine den Bericht des VI. Artikels der *Französischen Zustände* mit der Rekapitulation des »widerwärtigen« (ebd.) Anblicks des zweiten Todesreignis. Hunderte umfunktionierte Möbelwägen, die wegen fehlender Kutschen für den Transport der vielen Toten zweckentfremdet zu »Todten-Omnibussen« wurden und in langen Reihen darauf warteten, zu den Friedhöfen zu gelangen, wie zum Tanz bereit, »gleichsam *Queue*« machten, und in Tumult gerieten, wenn »Trauerpferde an den Leichenwagen sich schauernd unruhig bewegten«, sodass »einige Wagen umstürzten, die Särge auseinander fielen, die Leichen hervorkamen«, erweckten bei Heine den Eindruck, »als regte sich die Ungeduld in den Todten selbst, als seyen sie des Wartens müde, als hätten sie Eile ins Grab zu kommen« (141f.). Dieser letzte Reigen der »Totenemeute« vor einer Kulisse aus »nichts als Himmel und Särge[n]« (141), auf die die gesamte Reportage hinkomponiert zu sein scheint,¹²⁰ lässt Heine, den schon zu Beginn der Ausführungen bemühten Unsagbarkeitstopos der Cholera wieder aufgreifend, mit den fatalistischen Worten schließen:

Ich will, um die Gemüther zu schonen, hier nicht erzählen, was ich auf dem Père-la-Chaise gesehen habe. Genug, gefesteter Mann wie ich bin, konnte ich mich doch des tiefsten Grauens nicht erwehren. Man kann an den Sterbebetten das Sterben lernen und nachher mit heiterer Ruhe den Tod erwarten; aber das Begrabenwerden, unter die Choleraleichen, in die Kalkgräber, das kann man nicht lernen. (142)

120 Schwamborn (1998), 130.

Die Bezeichnung der so zahlreichen Toten der Seuche als ›Meute‹, die nur noch mit Hilfe der »*omnibus mortuis*« (141) transportiert werden konnten und an deren Sterben und vor allem an deren Begrabenwerden in den zu Desinfektionszwecken mit Chlor gekalkten Massengräbern man sich nicht gewöhnen kann, ist ein starkes Sinnbild sowohl für die grauenhafte Massenhaftigkeit der Opfer als auch für die unheimliche Dynamik des Geschehens. Die Plötzlichkeit des Todes, die aus einem wilden Karnevalstreiben einen grausigen Todesreigen zu machen vermag, war als ein allzu präsenes *memento mori* tatsächlich einer der verstörendsten Aspekte der Cholera. Die ›Totenemeute‹ spiegelt imaginativ die ›Meute‹ jener wider, die, angestachelt von den Gerüchten, die Cholera sei gar keine Krankheit, sondern Resultat eines Giftmischerkomplotts (136),¹²¹ »wie wilde Thiere, wie Rasende über die vermeintlichen Täter herfielen und diese »schwer verwundet und verstümmelt; [...] aufs unbarmherzigste ermordet« (136) haben. Der Begriff der Meute, der in die Allgemeinsprache aus dem Jagdjargon übernommen wurde, steht dezidiert im Zusammenhang mit lebensbedrohlicher Hetzjagd, Kontrollverlust und Raserei.¹²² Und so »wälzt sich« die derart entfesselte Menschenmasse »durch die Straßen«, wie »ein dunkles Menschenmeer [...] das heult und braust« und »gnadenlos, heidnisch, dämonisch« (136) seine Opfer verschlingt:

[...] als er noch etwas röchelte, und eben die alten Weiber ihre Holzschuhe von den Füßen zogen und ihn damit so lange auf den Kopf schlugen, bis er todt war. Er war ganz nackt, und blutrünstig zerschlagen und zerquetscht; nicht bloß die Kleider, sondern auch die Haare, die Scham, die Lippen und die Nase waren ihm abgerissen, und ein wüster Mensch band dem Leichname einen Strick um die Füße, und schleifte ihn damit durch die Straße, während er beständig schrie: *voilà le Cholera-morbus!* (136)

Aus der Tätermeute, die mit der Ermordung Unschuldiger, die sie für die Giftmischer und somit für die Urheber der Cholera gehalten hatte, sich auch der irrtümlicher Weise als Gerücht erachteten Seuche entledigt zu haben meinte, wird schließlich eine Opfermeute. Auch hier ist es bemerkenswert, wie schon bei Heines Vergleich der Cholera mit

121 Delaporte (1986), 48.

122 Grimm/Grimm (1885), Sp. 2164–2166.

dem *Grande Terreur* der Französischen Revolution, dass, so schrecklich die durch die Straßen ziehende Lynchmobmeute von ihm beschrieben wird, die Meute der massenhaften Todesopfer der Cholera doch die »entsetzlichste aller Emeuten« (142) ist. Und während der Tod des Lynchopfers in grauenhaftem Detail dargestellt werden kann, bleibt der Tod an der Cholera unsagbar, die Opfer ihres Totentanzes sterben symptomlos. Nur im Bild des »veilchenblauen« Gesichts, der ikonographisch gewordenen *Facies cholERICA*, die der Harlekin als »lustigster« der Tänzer unter seiner Maske offenbart, werden die Leiden der Cholera visualisierend gebannt narrativierbar. Sie wird intratextuell zum Signum der Kollektividentität der Choleragespenster, die den Reigen der Totenmeute bilden, so wie sie extratextuell medial vermittelt jenes der Seuche selbst war.

Heines Masken

Im Kontext der Verwendung des Totentanzmotivs in Heines Cholerabericht wurde von der Forschung auch auf den Einsatz der Maske, die in seinem Gesamtwerk eine zentrale Rolle spielt,¹²³ verwiesen, selten jedoch wurde ihre Verbindung zur Cholera, dem »verlarvte[n] Henker« (132), genauer in den Blick genommen. Zwei Ausnahmen bilden die Studien von Frank Schwamborn und Stephan Braese. Beide stellen die kulturhistorische Nähe von Maske und Tod in den Vordergrund, um die maskierte Cholera als »Vehikel« der Metamorphose zwischen Leben und Sterben selbst zu lesen, für das die Maskierung einen Mittlerstatus einnimmt.¹²⁴ Für Braese ist dabei der Moment der Demaskierung »ein Augenblick der Wahrheit«,¹²⁵ in dem »der unerfüllte Anspruch der Toten an die Gegenwart«¹²⁶ offenbar wird und diese selbst zu »kalten Sprecher[n] der Geschichte« macht, die »vergebens zur toben- den Menge, die nur die Sprache der Leidenschaft versteht« (129), reden. Schwamborn hingegen sieht die (De-)Maskerade der Cholera

123 Schwamborn (1998), 113.

124 Ebd., 125.

125 Braese (2002), 65.

126 Ebd., 61.

als das Ad-absurdum-Führen eines der zentralsten Motive karnevalistischer Kultur selbst:

[...] unter den sie karikierenden Masken, karikiert die Cholera ihre Karikateure [...] das Verlachen des Todes (und der Furcht vor ihm) – ist damit ins Gegenteil verkehrt: der Zeitzeuge sieht, wie der Tod die Massen verlacht, die seiner lachen – und läßt hierüber zu lachen ein.¹²⁷

Bedenkt man die geradezu existenzielle Bedeutung, die die Maske für Heine zu haben scheint, mutet es nur folgerichtig an, dass es eine Maske ist, hinter deren grauenhafter Oberfläche sich das noch grauenhaftere Gesicht der Cholera selbst offenbart, die es Heine ermöglicht, das Unsagbare derart effektiv sagbar zu machen. In ihrer Analyse des Zusammenhangs zwischen Maske, Tod und Seuche am Beispiel der Syphilis verweist Anja Schonlau zudem darauf, dass insbesondere »Fastnachtmasken semantisch nicht nur dem Tod [...], sondern auch Krankheiten« nahe standen und ihre Träger nicht nur die Rolle der »Totenseele, sondern auch die des Krankheitsträgers«¹²⁸ einnehmen konnten. Jene Zugriffe, die die Cholera, die Maske, wie ihre Verschränkung im karnevalesken Totentanz des *Mi-Carême* vor allem im Sinne von Heines Geschichtsauffassung und Politikkritik lesen, übersehen damit zum einen die kulturhistorische Dimension des Konnex von Maske und Seuche, die sich in zahlreichen bild- und textkünstlerischen Werken niedergeschlagen hat, und zum anderem, dass das »veilchenblaue Gesicht« als Maske, das eine andere Maske braucht, um unter ihr bis zum Moment der grausamen wie dramaturgisch äußerst effektvollen Demaskierung verborgen bleiben zu können, beinahe das einzig darstellbare Symptom der Cholera überhaupt war.

Das Gesicht der Cholera

Denn während die Leitsymptome der Cholera, das heftige Erbrechen und die schweren Durchfälle, die reiswasserartig wortwörtlich das Innerste der Menschen nach außen beförderten, vom ästhetischen Diskurs weitestgehend ausgeschlossen blieben und die Cholera in Kunst

127 Schwamborn (1998), 124.

128 Schonlau (2009), 63.



Abb. 2: Unbekannter Künstler, Punktierradierung mit Wasserfarbe, *Giovane viennese di 23. anni. La med[esim]a un ora appresso l'invasione del cholera, e quat'ore prima della morte, 1831 (?)*.

und Literatur unsichtbar und unsagbar machten, waren die Begleiterscheinungen – Krämpfe, Schmerzensschreie, Delirien – zu unspezifisch, zu ubiquitär, als dass sie der spezifischen ›Persönlichkeit‹ der Cholera ein ihr eigenes Antlitz hätten verleihen können. Die livide Verfärbung des Gesichts und des Körpers der Choleraopfer aber, die einzig den Symptomen einer akuten Arsenvergiftung ähnelte, ein Umstand, der wiederholt die Giftmischertheorien befeuerte, wurde so zum Emblem ihrer Sichtbarmachung und ermöglichte ihre visuelle wie literarische Sagbarmachung. Insbesondere die Vielzahl von Cholera-›Porträts‹ (vgl. Abb. 2), die bereits während der ersten Pandemieperiode weitläufig zirkulierten, legen eindrucklich Zeugnis davon ab:

Die Abbildung zeigt laut Bildunterschrift eine junge Wienerin, auf dem ersten Bild etwa eine Stunde nach der ›Invasion‹ der Cholera und auf dem zweiten »vier Stunden vor dem Tod«. Der leidende Gesichtsausdruck, die eingesunkenen Augen, die spitzer und gebogener scheinende Nase und die deutlich ausgedörrte Gesamterscheinung bilden

die unheimliche Projektionsfläche, auf der die symptomatische Bläue besonders auffallend zur Geltung kommt und begründen die Ikonographie der *facies cholERICA*. Durch den starken Flüssigkeitsverlust, der bei unbehandelten Verläufen bis zu zwanzig Liter pro Tag betragen konnte, kam es neben eingefallenen Wangen, eingesunkenen Augen, Verkrampfung unter anderem der *Musculi zygomatici*, der Jochbeinmuskeln, die die Zähne freigaben sowie papierner, auffällig kalter Haut, zu eben jener bläulich-grauen bis schwärzlichen Färbung der Haut, die zu dem Beinamen der Cholera als ›blaue Krankheit‹ oder ›blauer Tod‹ beitrug.¹²⁹ Nicht nur erweckte diese »pathological degeneration, [...] morbid devolution into monstrous shadows« den Eindruck, die Choleraerkrankten seien gespenstische Wiedergänger ihrer selbst, auch wurden die »dusky corpses of cholera victims [...] in explicitly ethnological terms« diskutiert.¹³⁰ Die Porträts der *Cholera asiatica*, die im zeitgenössischen Diskurs per se als eine fremde Krankheit, »attacking a white population«,¹³¹ erschien, forcierten in ihrer Darstellung auch die Imagination, der Angriff auf die Integrität und Identität der eigenen Bevölkerung würde sich in die Körper selbst einschreiben und die gleichsam zu einer Maske des bedrohlich Fremden werden.

Dabei kommt insbesondere dem Gesicht eine wortwörtlich zentrale Rolle im Identitätsverständnis zu. Das Gesicht, als »das Bild aller Bilder«, bildet als untrügliches Zeichen menschlicher Individualität,

129 Interessanterweise ist es genau diese Symptomabfolge, die in Bram Stokers Roman *Dracula*, der durch die traumatischen Choleraerfahrungen der Mutter des Autors inspiriert gewesen sein soll, der Transformation des ersten Opfers des Grafen nach seiner Landung im englischen Whitby, Lucy Westenra, nach ihrer ›Infektion‹ durch Dracula zugeschrieben wird: »she is paler than is her wont, and there is a drawn haggard look under her eyes [...]. Lucy's fading away as she is doing [...] she gets weaker and more languid day by day; at night I hear her gasping as if for air [...] she was as weak as water [...] the gums seemed to have shrunk back from the teeth, as we sometimes see in a corpse after a prolonged illness« (Stoker 2003, 107–137). Ein Umstand, der mir deutlich auf eine zentrale Rolle der Cholera im Narrativ des Romans, die weit über die lebensweltliche Inspiration hinausgeht, zu verweisen scheint.

130 O'Connor (2000), 43.

131 Gilbert (2008), 105.

als Spiegel der Seele, als Ausdruck des Charakters, als physische Repräsentation der Persönlichkeit, »das Zentrum der Person«.¹³² In den Choleraporträts aber wird das dynamisch leidende Gesicht in der Statik des Bildes zur Maske. Die »fundamentale Bedeutung« der »thanatologischen Dimension der Maskenthematik« findet sich weltweit in kulturellen Zeugnissen, die einen »Zusammenhang zwischen Masken und Tod, den schon die Starrheit der Maske nahelegt«,¹³³ aufzeigen, denn die Maske war schon in prähistorischer Zeit der Versuch, »an der Leiche ein verlorenes Gesicht wiederherzustellen«,¹³⁴ Sie wurde damit *ab ovo* zu einem »Medium des Gesichts«, das dabei die Funktion hatte, mit lebendigen Gesichtern in Interaktion zu treten.¹³⁵ Die Maske als ein »Kommunikationsmittel«¹³⁶ vermochte qua ihrer Zeichenhaftigkeit eine Nachricht zu transportieren, die sowohl einen Sender als auch einen Empfänger voraussetzt. Damit gehören Gesicht(er) und Maske(n) unauflöslich zusammen und verweisen gleichsam auf die Ambivalenz, die »Paradoxie«,¹³⁷ wie es Richard Weihe nennt, dieser Beziehung, nämlich der »Dialektik des Zeigens und Verhüllens«.¹³⁸

Zur Maske gehört die Suggestion eines Dahinter, und erst die Existenz eines Dahinter weist die Maske als Maske aus; auch wenn nichts hinter der Maske ist, so braucht es doch die Maske, um zu zeigen, dass dahinter nichts ist [...]. Die Maske verdeckt nichts, sie zeigt etwas. Sie selbst ist immer eindeutig und unverstellt [...]. Insofern ist die Maske selbst aufrichtig, denn die Maske kann sich selbst nicht mehr maskieren.¹³⁹

Hans Belting hat in seiner großen Studie *Faces – Eine Geschichte des Gesichts* die These aufgestellt, dass mit der Herausbildung der Moderne in der europäischen Kultur die Maske verschwindet und an ihre Stelle »das Portrait [als] Maskenersatz«¹⁴⁰ tritt. Anders als bei der Maske, die

132 Belting (2013), 7.

133 Weihe (2004), 20.

134 Belting (2013), 10.

135 Ebd., 13.

136 Weihe (2004), 18.

137 Ebd. 35.

138 Ebd., 349.

139 Ebd., 17–23.

140 Belting (2013), 17.

immer auch »ein Dahinter« braucht, wurde mit dem Porträt »die Repräsentation des Gesichts an ein stummes Bild delegiert, welches das Gesicht zwar überlebt, aber dessen Leben nicht einholt«. ¹⁴¹ Die These vom Ersatz der Maske durch das Porträt ist im Bezug auf die Darstellbarkeit der Cholera besonders fruchtbar. Denn es sind keine Masken in den Seuchenbeschreibungen bildlicher und literarischer Zeugnisse der Choleraerfahrung, die zum Zeichen der Seuche werden und ihr spezifisches ›Wesen‹, ihren ›Charakter‹, ihre ›Persona‹ darstellen, es ist das, was hinter der Maske zum Vorschein kommt, das Gesicht der Cholera, fixiert in einem ›veilchenblauen‹ Porträt.

Dabei ist Blau als Naturphänomen und komplexes soziales Konstrukt ¹⁴² wie jeder Farbe eine spezifische Farbsymbolik eigen, die sich aus so unterschiedlichen Quellen wie Mythologie, Religion, Naturphilosophie, Psychologie, Geologie oder Chemie speist und die sich auch auf die Krankheit, deren auffälliges Merkmal sie ist, überträgt. Im 19. Jahrhundert waren die Zuschreibungen an die Kardinalfarbe Blau als Farbe des Himmels, als Farbe der Muttergottes oder als Farbe der Könige genauso gängig, wie jene von blau als Farbe des Zwielfichts, des Zwischenstadiums zwischen Tag und Nacht und damit auch zwischen Leben und Tod. Neben Schwarz war sie die Farbe der Melancholie, auch des Spirituellen und des Unerklärlichen. ¹⁴³ Insbesondere ab dem 18. Jahrhundert, mit dem breiten Einsatz des bezeichnenderweise aus Indien stammenden Indigos, avancierte Blau zu einer der zentralsten Farben, »thanks to a new color symbolism, which enthroned blue as the worthiest color and assured its associations with progress, enlightenment, dreams and liberty«. ¹⁴⁴ So kam ihr in der Romantik sowie in den Amerikanischen und Französischen Revolutionen eine besondere Rolle zu. Zentral schon für Johann Wolfgang von Goethes (1794–1832) Farbentheorie, und legendär in der Kleidung des suizidalen Protagonisten in seinem Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) geworden, offenbarte sie ihre poetische und poetologische

141 Ebd.

142 Pastoureau (2001), 7.

143 Ebd., 140.

144 Ebd., 124.

Symbolkraft im frühromantischen Bild der blauen Blume Novalis' als Leitmotiv der Romantiker, das hier von Heine im ›Veilchenblau‹ des Harlekingesichts zum einen, als Emblem der Cholera zum anderen ironisierend auf das Goethe'sche Postulat der Romantik, als dem Kranken per se, rekurrierend,¹⁴⁵ konterkariert zu sein scheint. Den, insbesondere im Choleradiskurs prekären, (Ansteckungs-)Elementen Luft und Wasser zugeordnet sowie imaginativ mit der Ferne des geographischen Ostens verbunden, wurde die so unnatürlich blaue Farbe in den Gesichtern der Kranken, die von dem blauen Tod kündete, in der populären Wahrnehmung mit ihren symbolischen Konnotationen verschränkt und sekundierte und forcierte gerade durch die Ambivalenz ihrer Zuschreibungen die metaphorische Aufladung der Cholera als majestätisch-fremdes Ungeheuer in Blau.

Die Maske des Blauen Todes

Der Anatom und Pathologe Robert Froriep (1804–1861) hatte es sich bereits 1832 in seiner Schrift *Symptome der asiatischen Cholera* zur Aufgabe gemacht, »eine Beschreibung der Krankheit mit dem Pinsel, statt mit der Feder« zu versuchen, in der Hoffnung, »ein bestimmteres und lebhafteres Bild dieser neuen Krankheit zu geben«.¹⁴⁶ Der Fallbericht eines an der Cholera verstorbenen elfjährigen Jungen, der »ein charakteristisches Bild [...] in allen Symptomen« (*Symptome*, 124) darbot und dem ein posthumes, vom Autor selbst angefertigtes ›Porträt‹ (s. Abb.3) beige stellt ist, ist ein eindruckliches wie typisches

145 Ein interessantes Beispiel für die Verbindung von romantischer Ästhetik und der Cholera gibt Nina Athanassoglou-Kallmyer in ihrem Aufsatz *Blemished Physiologies: Delacroix, Paganini, and the Cholera Epidemic of 1832*, in dem sie aufzeigt, wie der berühmte Violinist Niccolò Paganini (1782–1840) in zeitgenössischen narrativen und bildlichen Porträts als Reinkarnation der Cholera dargestellt wird: »The stage was thus set for what was to be the maestro's final and most striking mythical mutation. In the popular imagination, the violinist merged with the diabolical disease, became its live embodiment. In the ominous year 1832, Paganini was reborn as King Pest.« (Athanassoglou-Kallmyer 2001, 699)

146 Froriep (1832), Vorwort.

Beispiel für die visuell-narrative Doppelrolle des Cholerabildnisses, welches hier, da es als musterhaft für die Gattung gelten kann, ausführlich wiedergeben wird:

Er liegt ruhig und kraftlos. Das Gesicht ist blaßlich gelb und livideblau, am oberen Theil der Stirn und auf den Wangen noch leicht geröthet, die Augen sind etwas in die Augenhöhlen zurück gesunken, halb geöffnet und etwas nach oben gerollt, von einem livideblauen Ring umgeben; der Augapfel ist gespannt, glänzend und ausdrucklos [...] neben der Nase sind die Weichteile collabiert, so daß die Nase etwas schärfer hervorragt [...]. Mehr nach Außen bemerkt man die Anspannung der mm. zygomatici, außerhalb deren die Wangen stärker eingefallen sind. Die Oberlippe ist stark in die Höhe gezogen, sodaß die obere Zahnreihe, von den bläulichen Lippen entblößt, daliegt. In der Umgegend des Mundes und des Kinnes ist die Haut stellenweise lividebläulich [...] fast vollkommene Stimmlosigkeit und sehr großer Durst. [...] Die Respiration ist beschleunigt, flach, kurz; der Herzschlag und Puls am Handgelenk gar nicht zu fühlen [...] der Unterleib ist teigig und bei tieferem Drucke schmerzhaft; der Rumpf, wie der ganze Körper ist kalt, schmutzig livide gefärbt, Hände und Füße sind auffallender blau und die Finger und Zehen sehr blau und runzlig [...]. Die Haut im Allgemeinen ist ganz unelastisch, teigig und wie Wachs knetbar, so daß gekniffene Hautfalten jeder Form unverändert lange Zeit stehen bleiben. Die Stuhlentleerung beträgt nur etwa einen Löffel voll fade riechender, molkeähnlicher Flüssigkeit; bisweilen erfolgt etwas wässeriges, bitter-schmeckendes Erbrechen. Urin fehlt [...] der Knabe liegt regungslos und ohne Lebensausdruck da, so daß er, ohne die schwach bemerkbare Respiration für völlig todt gehalten werden könnte. (25f.)

Der Mediziner, ab 1833 Prosector an der Berliner Charité,¹⁴⁷ der für den Anlass seines Werkes als Praktiker, Erzähler und Porträtmaler fungierte und die leidenden Subjekte als ›Objekte‹ seiner medizinischen wie künstlerischen Untersuchungen verwendete, sowohl während der Krankheit, im Sterben und danach, wenn er die Verstorbenen zuerst zeichnete und dann seziierte, hat mit seinem dezidiert transgressiven Zugang ein, ethisch nicht unproblematisches,¹⁴⁸ Zeugnis des Ver-

147 Vasold (2005), 442.

148 In ihrem Artikel »Epidemic Iconographies: Toward a Disease Aesthetics of the Destructive Sublime« argumentiert Ingrid Gessner am Beispiel der bildlichen Darstellung von Gelbfieberopfern in den USA in der Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts, dass insbesondere die ästhetisierende Darstellung des Undarstellbaren einer Krankheit nicht nur Normativierungstendenzen hat hinsichtlich dessen, was als darstellbar und was als

suches, mit Hilfe grenzüberschreitenden Arbeitens dem übermächtig scheinenden Nichtwissen angesichts dieser beängstigenden neuen Krankheit zu begegnen, abgelegt. Dabei erhoffte er sich nicht nur im Diagnostizieren und Sezieren Erkenntnisgewinn, sondern der Dialog von ›Feder und Pinsel‹, also die Narrativierung und Visualisierung des Gesehenen und Vollzogenen, sollte dazu beitragen, dem Unerklärlichen, unheimlich Bedrohlichen dieser neuen Seuche im wahrsten Sinne des Wortes ein Gesicht zu geben. Nach Erscheinen der Schrift *Frorieps* sollte es aber noch über fünfzig Jahre dauern, bis das Rätsel um die Krankheit gelöst wurde und die Cholera in einem anderen Bild, im Bild der Mikrobe ein neues wirkungsmächtiges Gesicht bekommen sollte (siehe Kapitel »Gespenstische Mikroben«). Hier erscheint nicht nur die Cholera gespenstisch, auch ihr Opfer ist zu Lebzeiten schon wie tot, und selbst nach dem Tod ist »nicht die geringste Verschiedenheit des Gesichts vor und nach dem Tode aufzufinden« (26), wie das ›Porträt‹ des Jungen, das zwölf Stunden nach seinem Tod angefertigt wurde, zu veranschaulichen versucht.

undarstellbar gilt, sondern auch die Vorstellungen ethischer und moralischer Verpflichtungen destabilisieren kann. Dabei sei es vor allem die Darstellung des Moments des Sterbens beziehungsweise des Moments kurz nach dem Tod, die, so Gessner, als »sublime moment« (Gessner 2013, 566) im Sinne der Erhabenheitsphilosophie von Edmund Burke (1729–1797) gelesen werden können. Doch sollten die Darstellungen der Gelbfieberopfer keine ästhetische Erfahrung initiieren, sondern primär »visual evidence of the epidemics« und »coherent narratives for public consumption« zur Verfügung stellen (ebd., 567). Ziel dieser Krankheitsvisualisierungen seien vornehmlich Aufklärung und Empathieförderung gewesen, wobei möglicher Sensationalismus, Voyeurismus und Auflagensteigerung der Publikationsorgane, in denen die Abbildungen gedruckt wurden, »mainly affective in arousing public (communal) feeling« (ebd.) waren. »Oscillating between pity and disgust, sympathy and antipathy«, hätten die Darstellungen den durchaus positiven Aspekt gehabt, den Betrachtern ihre eigene Verletzlichkeit durch den medial vermittelten Schmerz vorzuführen (ebd., 579). In diesem Sinne solle man die Ästhetisierung des Leidens nicht als nur effekthascherisch, kommerziell oder sentimental betrachten, sondern sie politisch lesen »and to continue to engage with them and the emotional and cultural processes they stimulate« (ebd.). Während die Ästhetisierungsproblematiken von Gelbfieber

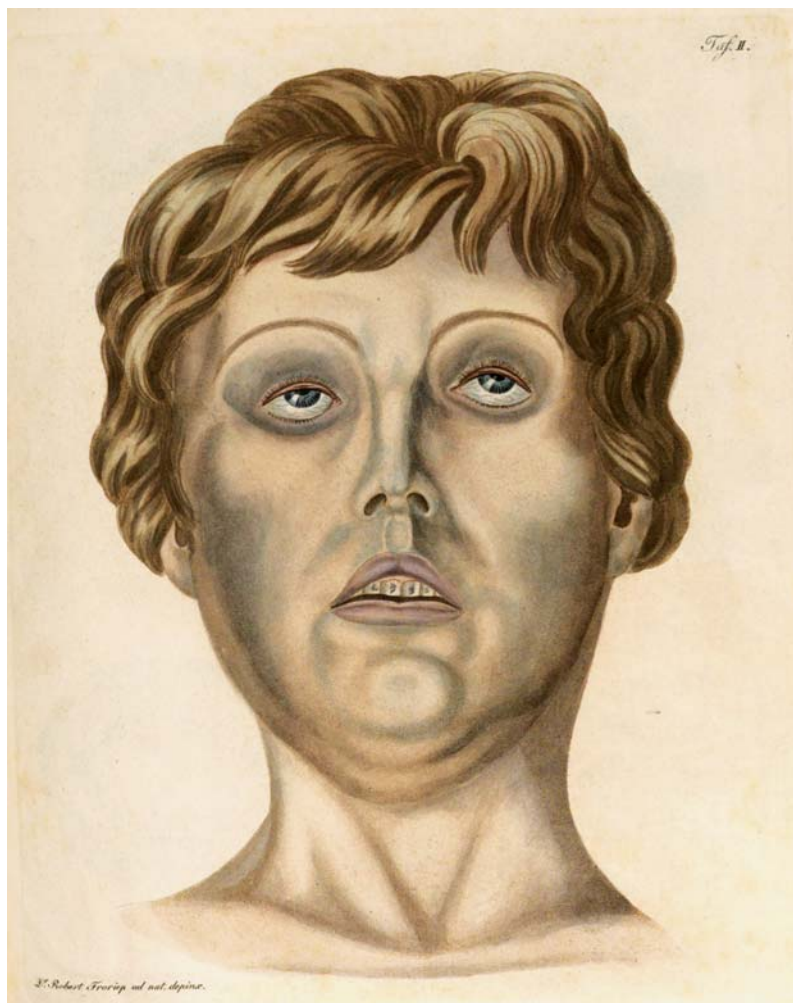


Abb. 3: Robert Froriep, gemalte Kupfertafel, Symptome der Cholera asiatica, Tafel II, 1832.

Die Emanationen der Körperflüssigkeiten, die sowohl das verstörendste wie meist gefürchtete, da potenziell tödliche Symptom der Cholera waren, erhalten hier nur etwas mehr als eine Zeile im Bericht des Pathologen. In anderen Fallberichten ist es wenig mehr, doch bei allen zentrieren sich die Beschreibungen auf die Oberfläche des Patienten, und hier besonders auf das Gesicht. Auffallend ist, neben der detaillierten Wiedergabe des leidenden Ausdrucks, der an jenen eines »seeligen Märtyrers« (59) erinnere, der typisch verlängerten Nase und der hochgezogenen Oberlippe, die Konzentration auf die blaue Farbe der Haut, die Froriep in zahlreichen Nuancen durchbuchstabiert, gradeso, wie der Maler auf der Farbenpalette den idealen Ton zu treffen versucht. Die Haut scheint »lividebläulich« (4), »livideblau« (13), »schmutzig livide« (26), »auffallend dunkelblaugrau« (9) und »sehr blau« (26). In der etwa einhundertzwanzig Seiten umfassenden Gesamtschrift Frorieps, in der er sich seiner Differenzierung zwischen der Cholera *orgastica* und der Cholera *asphyxia* inklusive eines umfassenden Symptomkatalogs wie Einzelfallbeschreibungen, zu denen auch die des elfjährigen Jungen gehört, widmet, entfallen fast zwanzig Seiten allein auf die Beschreibung von Veränderungen der Haut (30–40), allein vier davon auf die Modifizierungen der Hautfarbe (42–45). Dabei merkt Froriep an, dass wohl kein Symptom der Cholera die Phantasie der Laien so sehr beflügelt habe und in »gräßliche Schilderungen« (42) ausgeartet sei, wie das der typischen Färbung der Haut. Froriep selbst hatte es sich daher zur Aufgabe gemacht, den Schauergeschichten unkundiger Laien und prahlerischer Ärztekollegen mit möglichst

und Cholera eklatante Ähnlichkeiten aufweisen, wie die Frage nach den Grenzen der Darstellbarkeit von bestimmten Symptomen, in beiden Fällen vor allem der problematischen Emanationen, sehe ich die ethische Diskrepanz der Choleraporträts anders gelagert. Denn diese wurden nicht nur, wie die von Gessner besprochenen Abbildungen, von Journalisten, sondern auch von diagnostizierenden, behandelnden und obduzierenden Ärzten angefertigt, die ihre Zeichnungen zum Teil sogar mit Klarnamen versehen haben. Das Zurschaustellen eines sterbenden oder gerade verstorbenen Individuums, das in der Folge jegliche Individualität verliert und dessen Gesicht stattdessen zum Gesicht gerade jener Krankheit wird, die es getötet hat, verweist auf besonders eindringliche Weise auf die zuweilen prekäre Verbindung von Ethik und Ästhetik.

genauer, objektiver Beschreibung zu antworten, doch muss er zugeben, »Farben mit Worten zu beschreiben, ist sehr schwer, man bedarf dazu wenigstens immer der Vergleiche« (ebd.). Um diese Vergleiche zu ermöglichen, hat er die »sehr sorgfältig gemalten Kupfertafeln« beigefügt, in der Hoffnung, »mit Hülfe derselben, die ganze Reihe der Farbnuancen, welche alle bildlich darzustellen nicht möglich war, deutlich zu machen« (ebd.). Die allgemeine Hautfarbe des Choleraopfers sei laut Froriep »bleigrau« (17). Dieser Grundton könne dann je nach Alter, Geschlecht und Konstitution des Erkrankten sowie nach Erscheinungsform der Cholera diverse andere Farbbeimischungen erhalten, changierend zwischen »Blassviolett« (43), »Leichtbleifarben« (ebd.), »schmutziggelblich« (83), über »schmutzig bräunlich« (74) bis hin zu blaurot, der »Gesichtsfarbe der Strangulierten« (43) und »dunkelblau, fast schwarzblau« (45). Die Fixierung auf die Haut und ihre Farbe ist überdeutlich und sticht insbesondere im Vergleich mit dem Raum, der den Beschreibungen der Emanationen gewidmet ist, heraus. Auf lediglich insgesamt zwei Seiten werden die unterschiedlichen Konsistenzen und auch hier vor allem die Farben dieser aufgezählt, wobei, und das mag durchaus eine Erklärung für das Missverhältnis der Aufmerksamkeit sein, Froriep seine Äußerungen zum Erbrechen und Durchfall mit der Aussage beschließt, diese haben für die *Cholera asiatica* ohnehin keine »ungünstige, wenn auch freilich keine günstige Bedeutung [...] es erfolgt danach ebenso oft Genesung als auch Tod« (59).

Für Froriep, der mit seiner Arbeit über die Symptome der Cholera ein frühes Standardwerk geschaffen hat, scheint die Oberfläche des Erkrankten weit wichtiger zu sein als sein Inneres und das, was dieses verlässt. Auf der Oberfläche manifestierte sich für ihn das tatsächliche Wesen der Krankheit, das es von allen anderen, durchaus sehr häufig vorkommenden, mehr oder weniger gefährlichen Magen-Darm-Erkrankungen unterscheidet. Doch sollte sich mit der Demaskierung der Cholera als bakterielle Infektionskrankheit das Porträt der Cholera in blau als die eigentliche Maskerade herausstellen, die effektiv das tatsächliche Dahinter und Darunter verborgen hatte und den zu verschließenden Körper tatsächlich für lange Zeit visuell, narrativ und epistemologisch verschlossen hielt. So blieben nicht nur die Ursachen der Cholera gespenstisch unbekannt, auch das ihr, nicht zuletzt von

der medizinischen Fachwelt, verliehene gespenstische Gesicht schrieb die Erscheinung der Cholera als dezidiert *gothic* und die Möglichkeiten ihrer diskursübergreifenden Narration, vor allem im Genre desselben,¹⁴⁹ fest.

In den Choleraporträts zeigt sich auf besondere Weise, was Hans Belting mit seiner These vom Ersatz der Maske durch das Porträt in der europäischen Kultur beschrieben hat. Das Porträt, das »als Artefakt mit einer leblosen Oberfläche« entstand, »wurde zum Platzhalter für das Gesicht, dessen Ausdruck es vom Körper ablöste und auf eine symbolische Fläche übertrug«.¹⁵⁰ Es war der Versuch, das individuelle Gesicht angesichts der Vergänglichkeit allen Lebens zu bannen, doch »paradoxiertweise bringt ein Porträt das Gesicht auf einen Begriff seiner selbst erst dadurch, dass es eine Maske davon erstellt«.¹⁵¹ Jene Maske trägt zudem wiederum selbst »die Maske desjenigen Zeitalters, von dem es hervorgebracht wurde«,¹⁵² sodass jedes Individualgesicht aufgrund von zeitgenössischer Idealtypiken und den Grenzen der Darstellbarkeit von Individualität per se unweigerlich immer auch zu einem Kollektivgesicht wird. So wird auch das individuelle Leiden der Choleraopfer durch ihre prä und post mortem Porträtierung zum Stereotyp, zu einer Maske, die sich – beispielsweise als seeliger Märtyrer, lebender Toter oder das fremdländisch Andere – vielfach aufladen lässt und nicht der Erinnerung an einen Einzelnen dient, sondern vielmehr das Bemühen ist, der unbekannten, unheimlich unerklärlichen Cholera ein Gesicht zu geben. Das Gesicht der Cholera wurde als nahezu einzig darstellbares Symptom so zum Signum der Seuche selbst. Die Masken der Karnevalisten in ihrer »karikierte[n] Mißfarbigkeit und Ungestalt« in Heines Cholerabericht waren der Versuch, »die Furcht vor der Cholera und die Krankheit selbst« (*Zustände*, 133) zu verspotten, doch gerade unter den Masken, die symbolisches Schutzschild gegen die Bedrohung von außen sein sollten, verbarg sich das eigentliche Grauen. Die Idee einer real wirksamen oder nur imaginativ schützend

149 Vgl. Altschuler (2017).

150 Belting (2013), 120.

151 Ebd.

152 Ebd.

gedachten ›Pestmaske‹ ad absurdum geführt, diene die Maske nicht mehr zum Schutz vor der bedrohlichen Gefahr von außen, sondern offenbarte die eigentliche Gefahr in ihrem Innern. Der ästhetische Schrecken der ›Missfarbigkeit und Ungestalt‹ der Karnevalsmasken war nichts im Vergleich zur ›Missfarbigkeit und Ungestalt‹ der *Facies cholERICA*.

Das Zirkulieren der Maske des Blauen Todes

Heinrich Heine schuf mit seinem Cholerabericht als essenziellem Bestandteil seiner Korrespondenzschrift *Französische Zustände* vor der Folie erschreckender Realitätserfahrung eine bedeutende literarische Innovation. Mit ironischen Kommentaren durchsetzt und mit dramatisch fiktionalisierten Elementen ausgeschmückt, trieb den Verfasser des »Bülletins« (132) die Choleraerfahrung, die von ihm mehrfach durch eine spezifische Unsagbarkeit gekennzeichnet wird, zu einer hochästhetischen, komplex komponierten Bearbeitung der offenbar für den Beobachter als auch für die Beobachteten traumatischen Geschehnisse an. Die kunstvolle Überblendung von Fakt und Fiktion, die es Heine ermöglicht, eine unerträgliche Realität in eine ästhetische Erfahrung zu transformieren, schafft es jedoch nicht, das Grauen vollständig zu kompensieren und, wie von vielen Forschern postuliert, in heiter-morbide Politsatire aufzulösen.¹⁵³ Zu stark drängen sich die zahlreichen Hyperbeln wie »tausendweise« (133), »kolossal« (ebd.), »grenzenlos« (ebd.) oder »grauenhaftest« (135), mit denen der Text durchsetzt ist, und die beständige Atmosphäre des Unheimlichen durch die ironisierend-parodistische Struktur des Schriftstücks an dessen Oberfläche. Dieser Versuch, das Geschehen, dem »kein gräßlichere[r] Anblick« (136) gleichkommt und das »die Angst ins Unermeßliche« (140) steigerte, so literarisch zu fassen, verleiht vor allem der Fassungslosigkeit des Berichterstatters Ausdruck.¹⁵⁴ Heines Text leitete für den deutschen Journalismus eine formal-ästhetische Wende ein und realisierte mit der erstmaligen Verschränkung des seit langem

153 Schwamborn (1998), 131 f.

154 Becker (2009), 152.

imaginierten Konnex von Tod, Tanz und Maske im Kontext von Seuchenerfahrung mit der Cholera und dem französischen Karneval eine wirkungsvolle ästhetische Strategie der Sagbarmachung des Unsagbaren. Im Zentrum dieser Sagbarmachung steht die literarische Visualisierung der Cholera im Bild der *Facies cholERICA*, die, sowohl intermedial als auch intertextuell gleichsam einer Maske selbst,¹⁵⁵ zirkuliert. So steht das Bild der Maske, hinter der das wahre Gesicht der Seuche sichtbar wird, auch im Zentrum von Edgar Allan Poes Text *The Masque of the Red Death*, der 1842 erschien und der zu den bedeutendsten im Œuvres Poes zählt. Die frühere Fassung des Titels »The Mask of the Red Death« (meine Kursivierung) verweist dabei dezidiert auf die Bedeutung der Maske selbst, die bereits in den Vorläufertexten *King Pest* und *The Shadow* von 1835 sowie auch im Nachfolgetext *The Sphinx* von 1846, die zusammen als eine Tetralogie der Poe'schen Choleratexte gelesen werden, im Mittelpunkt steht. Wie in Heines Cholerabericht und in den narrativ-visuellen Choleraporträts fungiert die Maske bei Poe auch als Symbol des (Nicht-)Wissens. Denn was sich hinter der Maske verbirgt, bleibt ein Rätsel. Der Akt der Demaskierung gerät so zu einer Verzweiflungstat, die statt neuem Wissen nur die Gewissheit des Todes offenbart. Während das durch die Demaskierung des Harlekins akkumulierte Wissen, dass es sich bei seinem Tod um einen Choleratod handelt, der noch tausende weitere Todesopfer nach sich ziehen wird, nur das absolute Nichtwissen angesichts der Katastrophe offenbart, versteckt sich auch hinter der Maske des roten Todes in Edgar Allan Poes Text nichts als »Darkness and Decay«.¹⁵⁶

»his countenance distorted by the plague«:
Edgar Allan Poe

Für Edgar Allan Poe, einem der bedeutendsten amerikanischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts und Meister des Gothic-Genres, von de-

155 Den Hinweis die Maske selbst als Metapher von Intertextualität zu lesen, verdanke ich Thomas Nolte.

156 Poe (2008), 134.

nen er einige der »most sophisticated creations in psychological fiction in the English language«¹⁵⁷ schuf, war die Cholera nicht nur ein medizinisches Faszinosum¹⁵⁸ und lebensweltliches Schrecknis. Poe war »personally haunted by the specter of cholera up until his death«.¹⁵⁹ Er war Zeuge der schweren Ausbrüche der Jahre 1832 und 1849 und verlor einen seiner engsten Freunde, Ebenezer Burling, der 1832 in Richmond der Seuche erlag. Am 7. Juli 1849 schrieb er an die Mutter seiner verstorbenen Frau und seine eigene Tante, Maria Clemm: »I have been so ill – have had the cholera, or spasms quite as bad, and can now hardly hold the pen«.¹⁶⁰ Und wenige Tage später berichtete er dem Journalisten und Verleger Edwin Howard Norton Patterson (1828–1880): »I left New-York six weeks ago on my way to this place, but was arrested in Philadelphia by the Cholera, from which I barely escaped with life«.¹⁶¹ Gerade noch mit dem Leben davongekommen, starb Poe nur zwei Monate später unter bis heute ungeklärten Umständen.

Die Cholera, nachdem sie bereits in Europa seit einem Jahr auf beispiellose Weise Politik und Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft okkupierte und immer stärkere Präsenz auch in den Berichterstattun-

157 Fisher (2006), 78.

158 Poe hat sich intensiv mit den medizinischen Diskursen seiner Zeit auseinandergesetzt und selbst, wie wohl die meisten seiner Zeitgenossen, vielfach Erfahrung mit unterschiedlichsten Krankheiten und Seuchen gemacht und dieser auch literar-ästhetisch zu begegnen versucht, wie die ausführliche Studie *Science and Pseudo Science in Poe's Works* von Carroll D. Laverty darlegt (Laverty 1951, 249–283). Während Douglas Anderson in seiner Studie *Pictures of Ascent in the Fiction of Edgar Allan Poe* darlegt, dass »Poes stories repeatedly reflect the blend of figurative and actual contagion that marked his times« (Anderson 2009, 8), attestiert Sari Altschuler Poe in ihrer Monographie *The Medical Imagination* sogar eine zentrale Rolle bei der Herausbildung einer spezifischen *Gothic medicine*, die die produktive Freundschaft mit dem Schriftsteller und Arzt John Kearsley Mitchell (1798–1858) hervorgebracht haben soll (Altschuler 2018, 101).

159 Altschuler (2018), 109.

160 Ostrom u. a. (2008), 452.

161 Ebd., 456.

gen der amerikanischen Presse erhielt, hatte sich mit ihrem ängstlich antizipierten Eintreffen in Nordamerika auch dort krisenhaft tief in den Lebens- und Imaginationswelten der Menschen verankert. Politik, medizinische Praktiker und Forscher¹⁶² waren vollkommen hilflos angesichts der gesellschaftlich wie körperlich disruptiven Macht der Seuche, die als »most recent and acute consequence of man's chronic inhumanity to man«¹⁶³ und in der Imagination vieler als »a consequence of sin [...] an inevitable and inescapable judgement«¹⁶⁴ enorme politische, religiöse, soziale, theologische, epistemologische und mediale Aufmerksamkeit generierte. Sie wurde kritisch mit den Amtshandlungen des siebten Präsidenten der Vereinigten Staaten, Andrew Jackson (1767–1845), den Einwanderungsströmen und dem *Abolitionist Movement* verschränkt, brachte das bis dahin etablierte medizinische System zum Kollabieren, füllte die Tagespresse mit immer neuen Schreckensnachrichten und schürte unter der Bevölkerung eine nie dagewesene Panik. Als dieses unheilvolle Konglomerat hat sich die Cholera auch in das literarische Schaffen von Edgar Allan Poe eingeschrieben:

For Poe [...] the perceptual experience of sickness – its dual impact on witnesses and on the delirious consciousness itself – was an irresistible artistic resource, an opportunity to depict the mix of defilement and exaltation that formed the extremes of bodily life. The endemic and pandemic menace of cholera throughout Poe's lifetime exposed those extremes as few other events could [...]. Poe does not directly address the subject of the epidemic until he writes »The Sphinx« in 1846. This apparent reticence is superficial at best. Over the next seventeen years, the

162 Owen Wholley zeigt in seiner Schrift *Knowledge in the time of cholera* auf, wie die Suche nach den Ursachen, Möglichkeiten der Prävention und Heilung der Cholera das medikale System der USA in eine profunde epistemologische Krise gestürzt hat, die sich in einem beinahe hundert Jahre andauernden »epistemic contest« (Wholley 2013, 15) entuld und aus dem die Schulmedizin, vertreten durch die *American Medical Association*, als Sieger hervorgegangen ist, und die Grundlage für das bis heute spezifische amerikanische Gesundheitssystem sei.

163 Rosenberg (1987), 59.

164 Ebd., 40.

complex phenomenon of contagion exerts a pervasive influence on Poe's fiction [...].¹⁶⁵

Die Cholera, so Douglas Anderson, sei zum Symbol für die physische Last und das psychologische Leiden geworden, dem sich Poe Zeit seines Lebens ausgeliefert sah und habe zwischen 1832 und 1849 »almost perfectly« die Zeit seiner gesamten aktiven literarischen Karriere gerahmt.¹⁶⁶ Bereits seine erste Prosaarbeit, *Metzengerstein*, die im Januar 1832, wenige Monate vor dem ersten Choleraausbruch in den Vereinigten Staaten, im *Saturday Courier* aus Philadelphia erschien, trug das prophetische Epitaph »Pestis eram vivus – moriens tua mors ero«, übersetzt etwa »im Leben war ich dir die Pest, sterbend werde ich dein Tod sein«. Damit war das erste Wort des ersten Textes seines narrativen Werkes »pestis«, die Pest.¹⁶⁷ In den folgenden Jahren würde Poe »his own concrete experience with the century's first cholera pandemic into a figurative resource of great flexibility and subtlety«¹⁶⁸ zu verwandeln verstehen.

Eines der bekanntesten dieser Werke, die in Verbindung mit Poes Choleraerlebnissen gebracht werden, ist zweifelsohne *The Masque of the Red Death* aus dem Jahr 1842. Insbesondere im Dialog mit den als Vorgänger- und Nachfolgetexten angesehenen *King Pest* und *Shadow* von 1835 und *The Sphinx* von 1846 wurde wiederholt auf die Choleraepidemien als Entstehungskontext verwiesen,¹⁶⁹ wiewohl für potenzielle Diagnosen der fiktionalen Krankheiten zumeist andere real-historische Entsprechungen wie die überzeitlich-symbolische Pest per se herangezogen wurden. In der folgenden Analyse wird über den Aspekt der Cholera als reinen Impulsgeber für die Entstehung der Texte hinausgegangen und gezeigt, dass sich die Seuche ganz spezifisch in diese eingeschrieben hat. Dafür werden die vier zentralen Cholera-texte Poes, die eine eigene Genealogie bilden, zusammen gelesen und gezeigt, dass allen eine dezidierte Fixierung auf das Gesicht einge-

165 Anderson (2009), 11–18.

166 Ebd., ix.

167 Ebd., 17.

168 Ebd.

169 Vgl. Schenkel (1985); Altschuler (2017); Schuetze (2015); Cook (2019).

schrieben ist. Das Gesicht als Symbol für das Individuum selbst wird damit zur Projektionsfläche für das Drama der Ich-Erhaltung und Ich-Auflösung, das sich in epidemischen Zeiten in geradezu epischer Dimension ereignet und sich noch verstärkt, wenn es sich um eine Seuche handelt, die die korporale Auflösung des Individuums derartig performiert, wie die Cholera. Doch zeigen die Texte Poes nicht nur das Ringen um Individualität und Identität angesichts der Bedrohung durch die Seuche als *great leveler*; sie zeugen gleichermaßen von dem Bemühen, der Seuche selbst ein Gesicht zu geben, ihr eine Identität zu verleihen und sie so fassbar und darstellbar zu machen.

Der (De-)Maskierung der Cholera mit ihrer unauflösbaren Verbundenheit zum Gesicht kommt in Poes Texten, wie zuvor bei Heine, eine besondere Rolle zu und wird zum stärksten Beleg für eine intertextuelle Referenz zwischen *The Masque of the Red Death* und dem Cholerabericht Heines in *Französische Zustände*, die vereinzelt postuliert,¹⁷⁰ aber bisher nicht überzeugend belegt werden konnte. Denn während die in beiden Texten vorkommenden Motivkombinationen von Totentanz und Seuche sowie Totentanz, Seuche und Maske(rade) bereits seit langem in literarischen wie bildlichen Darstellungen tradiert wurden, war es Heinrich Heine, der diese zum ersten Mal auf die Cholera angewendet hatte und insbesondere mit dem Höhepunkt der Demaskierung des Harlekins im karnevalistischen Totentanz der Cholera den Fokus auf die Maske und das, was darunter ist, lenkte. Masken und (De-)Maskierungen sind wiederkehrende Motive im Werk Poes¹⁷¹ und nehmen auch in seinen vier Choleratexten eine zentrale Rolle für deren narrative Anlage ein. Sie zeigen zudem metapoetologisch, wie eine spezifische Poetik der Cholera, die sich aus inter- und extratextuellen Versatzstücken des Diskurses um die Seuche konstituiert, die Texte gleichsam wie eine Maske strukturiert.

170 Vgl. Athanassoglou-Kallmyer (2001); Schonlau (2009); Altschuler (2017).

171 Gargano (1977), 1.

Die Maskee entsteht: King Pest (1835)

Unter dem Titel *King Pest The First. A tale containing an Allegory* erstmals im September 1835 in *The Southern Literary Messenger* anonym erschienen, ging die Kurzgeschichte als *King Pest* 1839 in die berühmte Sammlung *Tales of the Grotesque and the Arabesque* ein. Nur durch ein Zwischenstück von zwei Seiten Länge getrennt, wurde *Shadow – A Fable*, ebenfalls anonym, im gleichen Magazin abgedruckt. Poe war seit August 1835 zunächst als Autor und Rezensent, dann, nach kurzer Unterbrechung, ab Dezember des gleichen Jahres als Chefredakteur beim *Messenger* angestellt und nutzte seine Funktion auch zur Lancierung eigener Texte. Dass die beiden Seuchentexte spiegelbildlich als zwei Varianten, als ›Allegorie‹ und als ›Fabel‹, des gemeinsamen Themas epidemischer Bedrohung publiziert wurden, kommt einer dezidierten Aufforderung, diese zusammen zu lesen, gleich. Durch die Anonymisierung der Autorschaft der Texte wird dabei der Fokus verstärkt auf diese selbst, ungeachtet ihres Verfassers, der sich gerade vor allem als Literaturkritiker einen Namen zu machen beginnt, gelenkt und suggeriert ihre Eigenständigkeit. Sie scheinen in direkter Konkurrenz zu stehen, als zwei literarische Experimente der Darstellung des Undarstellbaren.

Epidemische Porträts: King Pest und sein Gefolge

An erster Stelle steht die Erzählung *King Pest The First. A tale containing an Allegory*. Sie spielt in London der Zeit der Regentschaft von König Edward III (1312–1377), die von den verheerenden Pestepidemien, die von 1347 bis 1353 in Europa beinahe ein Drittel der gesamten Bevölkerung ausgelöscht hatten, geprägt war. Die Handlung beginnt in einer schwülen Augustnacht im Londoner Stadtteil St. Andrews. Es ist beinahe zwölf Uhr, als sich die beiden Protagonisten Legs and Hugh Tarpaulin, zwei Seemänner von so außergewöhnlicher wie antagonistischer Gestalt, als wäre der eine die Reflexion eines Zerspiegelbildes des anderen, in der Kneipe *Jolly Tar* wiederfinden. Ersterer ist überaus groß und extrem dünn, mit einem Gesicht, das sich aus »high cheek-bones, a large hawk-nose, retreating chin, fallen

under-jaw, and huge protruding white eyes«¹⁷² zusammensetzt. Zweiter ist ungewöhnlich klein und von quadratischer Statur mit dicken Armen, deren Abschluss Fäuste bilden, die wie Schildkrötenflossen an seinem Körper herabhängen. Sein Gesicht hingegen wirkt wie das faziale Konkav zu dem Gesichtskonvex seines Freundes Legs:

Small eyes, of no particular color, twinkled far back in his head. His nose remained buried in the mass of flesh which enveloped his round, full, and purple face; and his thick upper-lip rested upon the still thicker one beneath. (*King Pest*, 757)

So den Leserinnen und Lesern im Detail präsentiert, wird bereits zu Beginn der Erzählung die Fixierung auf das Gesicht deutlich, das durch die extreme Polarität von Innen und Außen, die gleichzeitig auf die Funktionalität des Ein- und Ausführens der im Gesicht verorteten Körperöffnung verweist, grotesk überzeichnet ist. Doch ist das Groteske der Gesichter von Legs und Hugh, das, ihre künstliche und künstlerische Gemachtheit vorführend, diese bereits zu einer Maske transformiert, nur ein fader Vorgeschmack der ›Porträts‹ von King Pest und seinem epidemischen Gefolge, dem sich Legs und Hughs gegenübergestellt sehen, nachdem sie, die Zeche prellend, aus dem Wirtshaus fliehen, in dem die Erzählung ihren Anfang genommen hatte. Bald darauf erreichen sie einen der abgesperrten Pestbezirke der Stadt,

those horrible regions, in the vicinity of the Thames, where amid the dark, narrow, and filthy lanes and alleys, the Demon of Disease was supposed to have had his nativity. Awe, Terror, and Superstition were alone to be found stalking abroad. (Ebd.)

Diese Teile der Stadt, »enveloped in terror as in a shroud« und heimgesucht von »Pest-spirits, plague-goblins, and fever-demons«, standen unter der Alleinherrschaft von »gloom, silence, pestilence, and death« (ebd.). Die beiden Seemänner, »intoxicated beyond all sense of human feelings«, nehmen den »horror of their situation« (758) kaum wahr und setzen ihre Flucht fort durch diese gothic urban landscape mit der miasmatische Dämpfe ausdünstenden Themse als Zentrum und fluide Quelle des epidemischen Unheils, die die literarische Manifestation der zahlreichen lebensweltlichen Beschreibungen von den von der Cho-

172 Poe (1835a, 757).

lera betroffenen Gebieten ist. Laut grölend staksen und stolpern sie durch die Straßen voller »wild disorder [...] most fetid and poisonous smells [...] ghastly light [...] vapory and pestilential atmosphere«. Hin und wieder werden sie dazu gezwungen »to force a passage through frequent heaps of putrid human corpses« (ebd.), um ausgerechnet in den ehemaligen Räumlichkeiten eines Bestatters Zuflucht zu suchen. In einem der zahlreichen Weinkeller,¹⁷³ die durch eine Falltür, die nahe des Eingangs offensteht und in das Innere der Tiefen des an die prototypischen Gespensterschlösser des Gothic erinnernden Gebäudes führt, treffen die beiden Protagonisten auf eine ›Versammlung‹ äußerst außergewöhnlicher, ebenfalls deutlich gothifizierter Gestalten, die offenbar kräftig den Schätzen des Weinkellers zusprechen. Um den sich in der Mitte des Zimmers befindlichen Tisch, auf dem eine Vielzahl von Alkoholika in »grotesque jugs, pitchers, and flagons of every shape and quality« (ebd.) wild verteilt ist, haben sich die sechs Personen auf Sargböcken niedergelassen. Sie werden von einer anonym bleibenden Ich-Erzählinstanz, die ihr bereits durch die Landschafts-, Haus- und Personalbeschreibung initiiertes gothic layering ins faziale Detail fortführt, einzeln in aller Ausführlichkeit porträtiert, während die Körper der Beschriebenen von verschiedenartigen Leichentüchern verhüllt und ihre Identitäten verborgen bleiben.

Den Anfang macht »a personage who appeared to be the president of the table«. Seine Statur ist »gaunt and tall« und lässt ihn noch ausgezehrt als den bereits »exceedingly, wofully, awfully thin« (757) Legs erscheinen. Von safrangelber Farbe setzt sich das Gesicht des mutmaßlichen Vorsitzenden der Runde aus einer Stirn, »so unusually and hideously lofty, as to have the appearance of a bonnet or crown of flesh superadded upon the natural head«, einem Mund »puckered and dimpled« und Augen, die, »indeed as the eyes of all at table, were glazed over with the fumes of intoxication«, zusammen. Sein Körper hingegen ist verhüllt, »from head to foot in a richly-embroidered black silk-velvet pall, wrapped negligently around his form after the fashion of a Spanish cloak« (758). Ihm gegenüber ist eine Dame platziert, die

173 Der *New York American* vom Dezember 1831 titelte: »assured readers that the disease [Cholera] originated at Hamburg in a miserable resort called the Deep Cellar« (Weiss 2003, 93).

sich offensichtlich »in the last stage of a dropsy« befindet. Ihre Figur ist von »shapeless proportions« und ihr Gesicht, ganz im Gegensatz zu dem ihres Gegenübers, »exceedingly round, red, and full«. Sie ist gekleidet in »a newly starched and ironed shroud coming up close under her chin, with a crimped ruffle of cambric muslin« (758f.), der ihre außerordentlichen Gesichtszüge besonders gut hervorhebt (759). Ihr bemerkenswertestes Gesichtskennzeichen aber ist ihr Mund, der, »[c]ommencing at the right ear [...] swept with a terrific chasm to the left – the short pendants which she wore in either auricle continually bobbing into the aperture« (ebd.). Zu ihrer Rechten sitzt eine »diminutive young lady« mit »wasted fingers«, einem »livid hue of her lips«, wobei »the slight hectic spot which tinged her otherwise leaden complexion, gave evident indications of a galloping consumption«. Ihre Haltung »of extreme haut ton, in a graceful and dégagé manner« und der »large and beautiful winding-sheet of the finest India lawn«, in den sie eingehüllt ist, kontrastieren stark mit ihrem, im wahrsten Sinne herausragenden Kennzeichen, ihrer Nase, die »extremely long, thin, sinuous, flexible, and pimpled, hung down far below her under lip, and, in spite of the delicate manner in which she now and then moved it to one side or the other with her tongue« (ebd.). Auf der anderen Seite, zur Rechten der dropsy, also wassersüchtigen Dame, befindet sich »a little puffy, wheezing, and gouty old man, whose cheeks hung down upon the shoulders of their owner, like two huge bladders of Oporto wine«, der in einen »gaudy colored surcoat« gekleidet ist, welcher »to say the truth, must have cost no little money, and was made to fit him exceedingly well« (ebd.). Neben diesem und wiederum rechts vom Oberhaupt der Festgesellschaft befindet sich »a gentleman in long white hose and cotton drawers«. Seine Kiefer »were tightly tied up by a bandage of muslin; and his arms being fastened in a similar way at the wrists, prevented him from helping himself too freely to the liquors upon the table«. Die Gesichtsfarbe war von einem »peculiarly sottish and wine-bibbing cast«, der deutlich auf die Trinksucht des Gastes hinwies. Das auffälligste Merkmal dieser Gestalt aber war »[a] pair of prodigious ears [...] which [...] towered away into the atmosphere of the apartment, and were occasionally pricked up, or depressed, at the sounds of bursting bottles« (ebd.). Den Abschluss dieser Tafelrunde

macht »a singularly stiff-looking personage, who, being afflicted with paralysis [...] was habited, somewhat uniquely, in a new and handsome mahogany coffin«. Aus diesem Sarganzug sind Löcher für Kopf und Gliedmaßen herausgesägt, wobei »[t]he top or head-piece of the coffin pressed upon the skull of the wearer, and extended over it in the fashion of a hood, giving to the entire face an air of indescribable interest«. Riesige »goggle eyes rolled up their awful whites towards the ceiling in absolute amazement at their own enormity« (ebd.) schließlich bilden das spezielle Merkmal seines Gesichts.

Ein siebtes »inoffizielles« Mitglied des illustren Kreises wird von einem »enormous human skeleton« (ebd.) dargestellt, das mit Seilen an der Decke über dem Tisch befestigt ist und dessen Schädel, in welchem »lay a quantity of ignited charcoal which threw a fitful but vivid light over the entire scene« (ebd.), als Lampe dienend, diesen veritablen Totentanz, der mit zahlreichen Vokabeln des Exzesses und der Grenzüberschreitung beschrieben wird, wörtlich ins rechte Licht rückt. Hughs und Legs werden zunächst freundlich in der Runde empfangen und mit Alkoholika, die sie aus menschlichen Schädeln trinken, versorgt, bevor, der eher unhöflichen Aufforderung Legs' nachkommend, »tell us who the devil ye all are, and what business ye have here rigged off like the foul fiends, and swilling the snug ›blue ruin‹« (ebd.), der »Präsident« der Versammlung mit vornehmer Wortwahl sich und seinen Reigen vorstellt:

Know then that in these dominions I am monarch, and here rule with undivided empire under the title of ›King Pest the First.« [...] The noble lady who sits opposite is Queen Pest, and our Serene Consort. The other exalted personages whom you behold are all of our family, and wear the insignia of the blood royal under the respective titles of ›His Grace the Arch Duke Pest-Iferous« – ›His Grace the Duke Pest-Ilential« – ›His Grace the Duke Tem-Pest« – and ›Her Serene Highness the Arch Duchess Ana-Pest.« (760)

Das Ziel der Zusammenkunft dieser morbiden Aristokratie sei laut des Königs,

to examine, analyze, and thoroughly determine the indefinable spirit – the incomprehensible qualities and nare of those inestimable treasures of the palate, the wines, ales, and liqueurs of this goodly Metropolis: by so doing to advance [...] the true welfare of that unearthly sovereign whose reign is over us all – whose dominions are unlimited – and whose name is ›Death.« (Ebd.)

Hughs und Legs aber lassen sich wenig beindrucken von der erhabenen Rede des Königs Pest, der nur noch dem Tod selbst untertan ist. Der mangelnde Respekt führt zu einem wahnwitzigen Tumult, in dessen Verlauf zunächst Hughs in einem riesigen Bierfass zu ertränken versucht wird, aber von seinem Freund Legs gerettet werden kann, indem er sich erst King Pest selbst entledigt, den er durch eine offene Falltür befördert, darauf hin, durch den beherzten Einsatz des Deckenskeletts als Waffe, das Gichtmännlein niederschlägt, um dann das Bierfass, indem Hughs bereits untergegangen ist, umzustürzen und durch die Sintflut der Biermassen die zwei noch verbleibenden Mitglieder des royalen Clans außer Gefecht zu setzen. Mit den Damen der Versammlung als Beute türmen die beiden Seemänner schließlich aus dem apokalyptischen Chaos.

Der Erzählung der königlichen Gesellschaft wurde in der Forschung vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Der Herausgeber einer der maßgeblichen Gesamtausgaben der Werke Poes, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Thomas Ollive Mabbott (1898–1968), hatte den Text in seinem Vorwort sogar als »one of the least valuable of Poe's stories« bezeichnet,¹⁷⁴ was seine Rezeption als wenig geglückter Vorläufertext zu *The Masque of the Red Death* lange fest schrieb. Viele der bis heute noch überschaubaren Publikationen haben den Fokus auf die politische Dimension gelegt¹⁷⁵ und untersuchen den Text als Allegorie auf die Regentschaft von Andrew Jackson, auf den in der zeitgenössischen Tagespresse als »King Mob« oder »King Andrew The First« referiert wurde.¹⁷⁶ Mit William Goldhurst und Benjamin F. Fisher, die *King Pest* als »little masterpiece«¹⁷⁷ und »important work in the Poe canon«¹⁷⁸ nobilitiert haben, soll der Text als eigenständiges wie eigenwilliges literarisches Experiment gelesen werden, der als »Poe's masquerade technique in the making«,¹⁷⁹ versucht, die vielgesichtige Gestalt der ›Pestilenz‹ in einer Maske der Seuche zu bannen. Ein Ver-

174 Mabbott (1979), 238.

175 Whipple (1956); Renza (2001); Vöö (2012).

176 Vöö (2012), 314.

177 Goldhurst (1972), 108.

178 Fisher (2011), 115.

179 Gargano (1977), 8.

such, den er in den folgenden Cholertexten *Shadow*, *The Masque of the Red Death* und *The Sphinx* noch mehrfach variieren wird. Damit steht der Text am Anfang einer intensiven Auseinandersetzung Poes mit der monumental-katastrophalen Erfahrung von *King Cholera*, der mit seinem ersten epi- und pandemischen Auftreten in der westlichen Welt, den Thron von King Pest eingenommen hatte, in der das Gesicht der Cholera, dessen (De-)Maskierung Heine den effektvollen dramaturgischen Höhepunkt seines Seuchenberichts ermöglichte, zum poetologischen Faszinosum und ästhetischen Programm wird.

Das epidemische Gesicht als Maske des bunten Todes

Die karnevalessk-groteske Erzählung *King Pest*,¹⁸⁰ die als Allegorie gekennzeichnet ist, lässt sich nicht einfach als solche lesen, »since throughout his career Poe invariably disparaged allegory for its disturbing the maximum aesthetic effect of literary works«.¹⁸¹ Vielmehr sei sie »an early instance of Poe's allegorizing the negation of allegory«.¹⁸² In jedem Fall aber beinhaltet der Untertitel der Erzählung »containing an allegory« die Aufforderung, sich eine solche zu erlesen, und sei es auch darum, sie infrage zu stellen oder direkt zu verwerfen. Die Grundfunktion der Allegorie ist es, für etwas anderes einzustehen als sich selbst, einen Sachverhalt auf etwas anderes zu übertragen, gewissermaßen ein Platzhalter für etwas und gleichzeitig selbst wirksam zu sein.¹⁸³ Genau diese Funktion übernimmt auch die Maske. Sie steht für das ein, was sie verdeckt und ist doch keinesfalls reines Simulacrum. Die Allegorie als gleichsam maskiertes wie maskierendes Sprechen steht somit etymologisch wie funktional mit der Maske in enger Beziehung. In Poes Text manifestiert sich die Allegorie in genau dieser Beziehung. Sie lässt sich als maskierte Polemik auf die politisch-gesellschaftlichen Umstände lesen, die beispielsweise einem zu kritisierenden Herrscher oder einer kritisch betrachteten Gesellschaftsschicht das Antlitz einer Seuche verleiht. So werden auf den ersten Blick König Pest und

180 Johansen (2015), 149.

181 Renza (2001), 3.

182 Ebd.

183 Vgl. Freytag (1992).

seine Gefolgschaft als Allegorien übertragbarer und nicht-übertragbarer Siechtümer wie Syphilis, Tuberkulose, Wassersucht, Gicht oder Alkoholismus lesbar, deren spezifische körperliche Symptomatik für unterschiedlichste moralische Verwerfungen und sozial unerwünschtes Verhalten stehen. Doch fügen sich darüber hinaus die einzelnen markanten Gesichtsmerkmale, die einen jeden der morbiden Gäste auszeichnet (758), zu einem weiteren Gesicht zusammen. Aus der »hideously lofty« Stirn von »King Pest«, des »terrific chasm« des Mundes von »Queen Pest«, der »extremely long, thin, sinuous, flexible, and pimpled« Nase von »Arch Duchess Ana-Pest«, den Wangen, die »hung down upon the shoulders of their owner«, die, folgt man der Vorstellungsrunde der Erzählinstanz, dem »Arch Duke Pest-Iferous« gehören müssten, den »pair of prodigious ears« des »Duke Pest-Ilentia« und schließlich den »huge google eyes« von »Duke Tem-Pest« setzt sich eine veritable Maske des Todes zusammen, die hier in vielen Farben schimmert. Indem die im Text enthaltene Allegorie also ihr Verschleierungspotenzial der eigentlich kritischen Elemente voll ausschöpft, entschleiert sie gleichzeitig das, was überzeitlich über allem steht, »that unearthly sovereign whose reign is over us all – whose dominions are unlimited – and whose name is ›Death‹« (760) selbst und gibt diesem ein schrecklich-vielgestaltiges Gesicht. Schon in diesem frühen Text Poes steht damit vor allem das Gesicht, der Seuche(n) wie des Todes, selbst im Mittelpunkt, während die Körper der allegorischen Personen verborgen bleiben. Poe scheint bereits von Anfang an seiner literarischen Beschäftigung mit dem Seuchentod nach dem Gesicht, dem Antlitz desselben zu suchen und damit auch nach dessen Essenz, dessen Identität. Insbesondere vor dem Hintergrund der real gelebten Choleraerfahrung, die maßgeblich für die Entstehung der Texte war, wird diese Suche plausibel, denn es war gerade das Neue und Unbekannte dieser Krankheit, das zusammen mit den tabuisierten Symptomen die größte Angst unter den Menschen der Zeit hervorrief und sich gleichzeitig einer Darstellbarkeit entzog. Eine ästhetische Form zu finden, der Seuche ein Gesicht zu geben, es zu porträtieren, bedeutete auch, zu versuchen, das beängstigend Unbekannte und verstörend Undarstellbare zu bannen, wie die Auseinandersetzung mit den Choleraesichtern im vorangegangenen Kapitel gezeigt hat, die

auch in Publikationen in den vereinigten Staaten schon früh zirkulierten.¹⁸⁴ Die fortwährende Beschäftigung dieser Ästhetisierungsstrategie aber zeigt, dass das Gesicht als Maske des bunten Todes, wie Poe es hier entwirft, sich dieses Bannversuchs entzieht. Denn das Paradox der Maske ist gerade die unauflösbare Ambivalenz von Zeigen und Verhüllen, von Manifestieren und über sich selbst Hinausweisen, die dazu führt, dass die Maske das, was sie zu bannen versucht, immer wieder freigegeben muss.

›Blue Ruin‹

Bereits in diesem ersten der vier Cholertexte ist sowohl die Farbsymbolik als auch die Zahlensymbolik, die vor allem die Forschung an *The Masque* bestimmt, präfiguriert. Jedem der sechs respektive sieben Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Runde wird eine bestimmte Krankheit zugeordnet, jede und jeder erhält eine charakteristische Farbe. Alle aber stehen mit einer für den Kontext der Cholera besonders wichtigen Farbe im Zusammenhang: Blau. Denn was die bunt gemischte Gesellschaft eint, ist ihr gemeinsamer Konsum des ›blue ruin‹. Die Metapher des ›blue ruin‹ bezog sich im zeitgenössischen Sprachgebrauch explizit sowohl auf die Spirituose Gin, wenn sie von schlechter Qualität war und damit besonders den unteren gesellschaftlichen Klassen zugeordnet wurde, als auch auf die Cholera, die ebenfalls oft im Verdacht stand, als *filth disease* insbesondere die Armen und Aussätzigen zu treffen, denn »in the early days of the first epidemic, cholera was believed to be special scourge of the impious and the dissolute [...] the poor were hardest hit, thus confirming the general perception

184 In den Vereinigten Staaten hatte beispielsweise der New Yorker Apotheker Horatio Bartley 1832 ein ähnliches Werk über die Cholera wie der deutsche Mediziner Robert Froriep erstellt. In *Illustrations of cholera asphyxia, in its different stages: selected from cases treated at the Cholera Hospital, Rivington Street* hatte Bartly hunderte von Cholerafällen der ersten Epidemie registriert und Therapieversuche wie Ausgang der Krankheit notiert. Den Beschreibungen, die weniger ausführlich als bei Froriep gehalten sind, fügte auch er eindruckliche bildliche Darstellungen der Patienten bei.

that poverty was the result of sin, and a kind of sin itself«. ¹⁸⁵ Indem sie sich den ›blue ruin‹, der nicht nur »eerily suggestive of the symptoms of cholera«, ¹⁸⁶ sondern auch fester Bestandteil der Metaphorik der Cholera war, in großen Mengen zuführen, ›genießen‹ sie nicht nur einen besonders minderwertigen Alkohol, der gleichzeitig auf die Fragwürdigkeit ihrer Charaktere und Sitten verweist, sondern inkorporieren die Cholera selbst, die im allgemeinen Seuchendiskurs und dem historischen Kontext vor allem latent präsent im Text manifest wird.

Cholera Consultations

Die Verbindung von minderwertigem Gin und der Cholera in der Metapher des ›blue ruin‹ findet sich bereits 1832 in der berühmten Karikatur *Cholera Consultation* (Abb. 4) des einflussreichsten Grafikers seiner Zeit, George Cruikshank (1792–1878). Sie ist eine weitere zentrale Quelle für die Entstehung von *King Pest*, die bisher von der Poe-Forschung völlig vernachlässigt wurde. Cruikshank, der neben seinen politischen Karikaturen auch Werke von Daniel Defoe, Sir Walter Scott und Charles Dickens illustrierte, wurde international breit rezipiert:

Every one of our readers has, at some period of his life, laughed over the productions of George Cruikshank's burin. His inimitable genius has made itself known in the vastness of this western world. ¹⁸⁷

Die kolorierte Lithographie ist auf der Höhe der ersten großen Choleraepidemie in England im Februar 1832 erschienen und nimmt die sich im Zuge der Epidemie neu formierten *Boards of Health*, »hastily thrown together [...] with uncertain powers and even more limited credibility« ¹⁸⁸ kritisch in den Blick:

Wie die Leserinnen und Leser von Poes *King Pest* werden die Betrachterinnen und Betrachter von Cruikshanks Graphik *Cholera Consultation* Zeuge einer feierlichen Zusammenkunft, bei der insbesondere dem Alkohol gut zugesprochen wird. Die vier anwesenden

185 Gilbert (2008), 18.

186 Anderson (2009), 44.

187 Burton (1840), 11.

188 Gilbert (2008), 18.

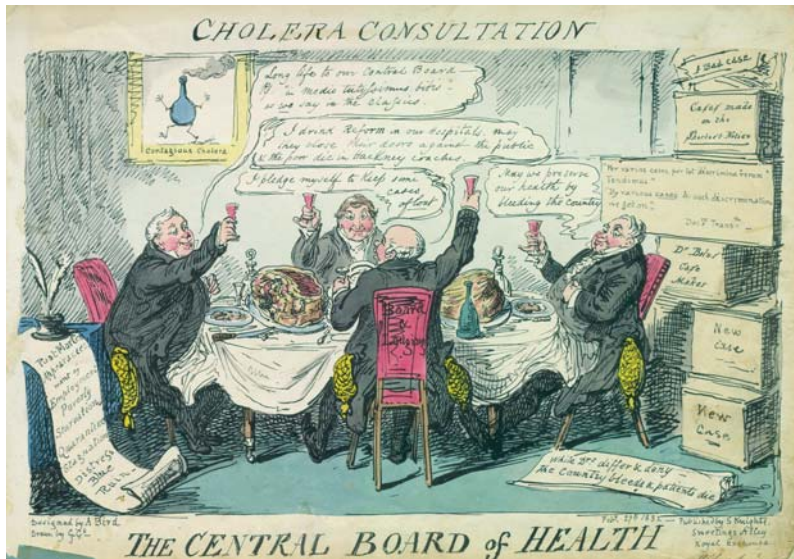


Abb. 4: George Cruikshank, *Cholera Consultation. The Central Board of Health*, kolorierte Lithographie, 1832.

Autoritäten sind im Zentrum des Bildes um einen raumgreifenden Tisch versammelt, der reich gedeckt mit Speisen und Getränken ist. Sie prostern sich reihum mit wenig rühmlichen Trinksprüchen zu, mit denen sie vor allem auf das eigene Wohl anstoßen, und darauf, dass sie selbst verschont bleiben mögen, während das Land und die Patienten leiden. Am rechten Bildrand türmen sich Kartons, in denen Cholerafälle gesammelt sind, am Boden vor dem Kistenstapel lässt ein Banner die Betrachterinnen und Betrachter wissen: »While Drs differ and deny – the country bleeds and patients die«. Den linken Bildrand begrenzt eine Schriftrolle, die mit der Überschrift »post mortem appearances« betitelt ist und als Folge der Seuche Arbeitslosigkeit, Armut und Hunger, Abschottung und Stagnation und Verzweiflung sowie den »blue ruin« auflistet. Oben links, etwas in Richtung des Zentrums des Bildes gerückt, befindet sich ein gerahmtes Portrait einer gleichzeitig anthropomorphisierten wie verdinglichten »contagious cholera«,¹⁸⁹ die in

189 Über die mögliche Kontagiosität beziehungsweise die Formen der Kon-

Gestalt einer blauen Flasche mit Armen, Beinen und Gesicht versehen dargestellt ist. Die hintere Ecke der Schriftrolle, die mit den Worten ›blue ruin‹ abschließt, reicht in einer imaginierten Verlängerung in die Mitte des Choleraporträts. Die Verbindung zwischen dem Pamphlet und der Choleraflasche ist durch die Blaufärbung deren Inhalts offensichtlich: die »contagious cholera« ist der ›blue ruin‹.

Es ist davon auszugehen, dass die Karikatur weithin bekannt war und vor allem auch in den USA rezipiert wurde. Sie hatte bereits mehrere Monate zirkuliert, als die Cholera im Juni 1832 auch die Vereinigten Staaten erreichte. Die metaphorische Verschränkung vom ›blue ruin‹ mit der Cholera war durch die Karikatur Cruikshanks also bereits geprägt. Dabei war es nicht nur die typische Blaufärbung des Getränks, die zu Assoziationen zwischen Gin und Cholera einlud. Auch der Status des Gin als alkoholisches Getränk, das, im Nachgang einer regelrechten Gin Epidemie in Großbritannien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und trotz der *Gin Acts* von 1736 und 1751, vor allem die Armen und Elenden konsumierten und die körperlichen Folgeerscheinungen desselben, die nach einem übermäßigen Zuspruch eintreten konnten, verbanden das Getränk und die Seuche imaginativ, wie der Schriftsteller, Populärhistoriker und Sozialkritiker Sir Walter Besant (1836–1901) in seinem Buch *Fifty Years Ago* von 1888 beschreibt:

Among the lower classes gin was the favourite – the drink of the women as much as of the men. Do you know why they call it ›blue ruin‹? Some time ago I saw, going into a public house, somewhere near the West India Docks, a tall lean man [...]. He was in rags; his knees bent as he walked, his hand trembled, his eyes were eager. And wonderful to relate, *the face was perfectly blue* – not indigo blue, or azure blue, but of a *ghostly, ghastly, corpse like kind of blue, which made one shudder*. Said my companion to me, ›That is gin‹.¹⁹⁰

Das Gesicht der Gintrinkerinnen und -trinker trägt die gleiche Maske wie das der Choleraerkrankten. In beinahe deckungsgleicher Formulierung wird die gespenstische und grauenhafte Blaufärbung des Ge-

tagiosität der Cholera herrschte über Jahrzehnte hinweg Uneinigkeit unter den medizinischen Fachleuten. Erst der Beleg Kochs, dass sich die Cholera über durch Fäkalien verunreinigtes Trinkwasser verbreitete, beendete die Debatte.

190 Besant (1888), 167; meine Kursivierungen.

sichts beschrieben, das an jene von Leichen erinnert und damit die Ginkonsumentinnen und -konsumenten wie die Cholerainfizierten als lebende Tote erscheinen lässt. Poe übernimmt sehr effektiv diese doppelte Semantik des blauen Ruins, indem er die versammelte Seuchengesellschaft im *King Pest* sich am Gin, der zu dem noch, wie die Cholera in der zeitgenössischen Wahrnehmung, aus Übersee importiert wurde, berauschen lässt und die Aufmerksamkeit der Darstellung auf das Gesicht als Ort der Einschreibung sowohl des übermäßigen Alkoholgenusses als auch der Cholerainfektion lenkt. Die Karikatur Cruikshanks, die die metaphorische Verbindung von Gin und Cholera in der blauen Choleraflasche visuell zusammenführt, ist dabei eine zentrale Quelle für die narrative Anlage des *King Pest*: Es decken sich das Setting der Festgesellschaften, die sich aus exklusiven Vertretern zusammensetzen und in einem von der restlichen Gesellschaft exkludierten Raum tagen, in dem eigentlich der Tod selbst regiert und das Isolationsmotiv der *Masque*, das Poe bereits in *King Pest* als integralen Bestandteil seiner Seuchenerzählungen setzt. In der Karikatur wird dieser Raum durch die Aktenberge der Cholerafälle und die direkten Bezüge zur leidenden und sterbenden Bevölkerung auf den Pamphleten, die die Lithographie rahmen, evoziert und in der Erzählung durch Särge und Bestatterinventar bis in die Inneneinrichtung präsent gehalten. Das Bildnis der Cholera als verlebendigte Flasche voll des ›blue ruins‹ findet sich in ihrer grenzüberschreitenden Bildlichkeit in Poes »grotesque jugs, pitchers, and flagons« (*King Pest*, 758), die überall auf dem Tisch verteilt sind und die materielle Grundlage des Exzesses bilden. Indem *King Pest* in Poes Erzählung, den ›blue ruin‹ trinkend, diesen inkorporiert, fusionieren beide zu einem neuen Herrscher mit einem Titel, der in den folgenden Jahren die Imaginationswelten der Menschen regieren wird: *King Cholera*.¹⁹¹ Die Zusammenkunft des Königs der Krankheiten mit seinem pestilenzialischen Gefolge ist so zu einer tatsächlichen *Cholera Consultation* geraten.

191 Die berühmteste bildliche Darstellung von *King Cholera* stammt von dem Karikaturisten John Leech (1817–1864) und erschien 1853 im *Punch* unter dem Titel »No Court for King Cholera«.

Das verborgene Gesicht: Shadow (1835)

Eine ganz andere Form der *Cholera Consultation* ist Poes zweite Seuchenerzählung *Shadow – A Fable*,¹⁹² die, nur durch das Zwischenstück eines anderen Autors getrennt und ebenfalls anonym, direkt auf die Erzählung von *King Pest* folgend, in der Septemberausgabe im Jahr 1835 des *Southern Literary Messengers* abgedruckt wurde. Es existieren bis auf wenige Ausnahmen¹⁹³ zu diesem Text kaum Einzelstudien, obwohl dieser schon früh vielfach von der Kritik als »one of the finest of all Poe's productions«¹⁹⁴ gepriesen wurde. Die Geschehnisse sind zeitlich und räumlich noch weiter entrückt, in das Jahr 794, in dem eine Seuche die antike Stadt Ptolemais¹⁹⁵ heimgesucht hatte. Schon zu Beginn den Unsagbarkeitstopos der Seuchenerfahrung aufrufend, lässt der Ich-Erzähler, »the Greek Oinos«, die Leserschaft in dem Bewusstsein, dass »[y]e who read are still among the living, but I who write shall long since gone my way into the region of shadows«, wissen:

192 Der Text wird heute zumeist unter dem Titel *Shadow – A Parable* zitiert. Erst 1840 änderte Poe zunächst in einer privaten Kopie der *Tales of the Grotesque and Arabesque*, die als *Phantasy Pieces* bekannt ist, die Bezeichnung »*A Fable*« in »*A Parable*« und übernahm diese Änderung in seiner letzten autorisierten Fassung des Textes, die 1842 im *Broadway Journal* erschien. Da es mir in diesem Kapitel jedoch um die Gegenüberstellung von *King Pest* und *Shadow* bei ihrem ersten Erscheinen im *Southern Literary Messenger* und ihren Einfluss auf die Entstehung von *The Masque of the Red Death* geht, beziehe ich mich auf die Textversion der Erstveröffentlichung.

193 Vgl. Defalco (1969); Williams (1985).

194 Mabbot (1978a), 187.

195 Es gibt mehrere antike Städte, die diesen Namen trugen, eine eindeutige Zuordnung ist bisher nicht gelungen. Thomas Ollive Mabbot vermutet in seinem Kommentar beispielsweise, »Poe may have had in mind Ptolemais Theron on the Red Sea, where, Pliny said (II, Ixxv, 183; VI, xxxiii, 171), for ninety days in midsummer the sun at noon cast no shadow« (Mabbott 1978a, 191).

The year had been a year of terror, and of feelings more intense than terror for which there is no name upon the earth. For [...] far and wide, over sea and land, the black wings of the Pestilence were spread abroad.¹⁹⁶

In dieser Zeit des Schreckens, für den es keinen Namen auf Erden zu geben scheint, hat sich eine Gesellschaft zusammengefunden, die »[o] ver some flasks of the red Chian wine, within the walls of a noble hall, in a dim city by the melancholy sea, [...] sat, at night, a company of seven« (*Shadow*, 762). Eingeschlossen in den herrschaftlichen Saal, zu dem nur eine mächtige metallene Tür Einlass gewähren kann und dessen Fenster mit schwarzen Tüchern verhangen sind, sind die Anwesenden zwar ausgeschlossen von dem »view of the moon, the lurid stars, and the peopleless streets«, jedoch nicht von »the boding and the memory of Evil« (ebd.). Der dunkle Raum ist bevölkert mit »things material and spiritual«, die Atmosphäre geprägt von »[h]eaviness [...] suffocation [...] anxiety« (ebd.):

A dead weight hung upon us. It hung upon our limbs – upon the household furniture – upon the goblets from which we drank; and all things were depressed, and borne down thereby – all things save only the flames of the seven iron lamps which illuminated our revel. (763)

Statt des wild-grotesken Exzesses als Antwort auf die unsagbaren Schrecken der Seuchenzeit, der sich in *King Pest* durch derb-vulgäre Ausdrucksweise bis in die Sprache Bahn gebrochen hatte, herrscht in dieser deutlich kürzeren, stark komprimierten Erzählung ein förmlich-elegischer Ton, »recalling the style of the King James Bible«,¹⁹⁷ der mit zahlreichen Anspielungen auf antike Philosophie und Literatur sowie biblische Texte den auch hier vollzogenen Exzess unter Melancholie und Depression zu begraben scheint:

Yet we laughed and were merry in our proper way – which was hysterical; and sang the songs of Anacreon – which are madness; and drank deeply – although the purple wine reminded us of blood. (762)

Denn nicht nur imaginativ hat sich das Böse Einlass in die selbst gewählte Quarantäne der gleichfalls morbiden Festgesellschaft verschafft.

196 Poe (1835b), 762.

197 Mabbot (1978a), 187.

Ein weiterer Gast, der junge Zoilus als eigentlicher »genius and [...] demon of the scene« (763), liegt tot in ein Leichentuch gehüllt an jener Türschwelle, die einzig Zu- und Ausgang gewährt:

Alas! he bore no portion in our mirth, save that his countenance distorted with the plague, and his eyes in which Death had but half extinguished the fire of the pestilence, seemed to take such interest in our merriment as the dead may take in the merriment of those who are to die. (ebd.)

Nachdem die Lieder, die der Erzähler Oinos mit lauter und sonorer Stimme gegen die erdrückende Angst und Verzweiflung der Versammelten angestimmt hatte, nach und nach verstummen und von den düsteren Draperien der Fensterverhänge aufgesogen zu werden scheinen, tritt aus diesen

a dark and undefined shadow – a shadow such as the moon when low in Heaven might fashion from the figure of a man: but it was the shadow neither of man, nor of God, nor of any familiar thing. (ebd.)

Die formlose Gestalt manifestiert sich schließlich zu Füßen des toten Zoilus und verharret dort sprach- und bewegungslos, bis der Ich-Erzähler Oinos nach der Herkunft und des Namens des unheimlichen Gastes fragt. Dieser antwortet: »I am SHADOW, and my dwelling is near to the Catacombs of Ptolemais, and hard by those dim planes of Helusion which border upon the foul Charonian canal« (ebd.). Die gespenstische Erscheinung, die sich als »Schatten«, der in Poes Werk, das selbst eine gewisse »umbral quality« aufweise,¹⁹⁸ vielfach synonymisch für den Tod gebraucht wird,¹⁹⁹ offenbart, gehört jener »region of shadows« an, die in einem Nirgendwo zwischen den Katakomben der Stadt und dem Kanal des Charon, auch als Totenfluss Styx bekannt, gelegen ist und in die auch der Erzähler, wie zu Beginn des Narrativs antizipiert, bereits übergegangen sein wird, wenn sein Bericht die Leserschaft erreicht. Nicht nur das Ephemere der Erscheinung des Schattens dessen, das sich auch in seinem alles und nichtssagenden Namen spiegelt, sondern auch seine Herkunft von den Uferlinien des ›faulen‹ Charon'schen Gewässers bringen diesen in direkte Verbindung mit der

198 Williams (1985), 623.

199 Pollin (1968), 106.

zeitgenössischen Ansteckungstheorie von den Miasmen, die insbesondere die faule Luft, die aus Wasserflächen aufsteigen konnten, als die Ursache von Seuchenentstehung und -verbreitung angenommen haben und auch in Zusammenhang mit der Cholera für lange Zeit maßgebliches Erklärungsmuster war. Als die Cholera in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts erstmals flächendeckend in der westlichen Welt auftrat, war das Bild des Todesflusses Styx, das oftmals mit dem indischen Ganges, der als Ursprungsort der pandemischen Choleraewellen galt, parallelisiert wurde, ein gängiges literarisches Motiv. In der Figur des Schattens wird für die zeitgenössische Leserschaft des Poe'schen Textes so dezidiert die Choleraerfahrung der ersten weltumspannenden Epidemie manifest, die zur Zeit der Entstehung des Textes erst wenige Jahre zurücklag und bereits von frühen Kritikern als mögliche Inspirationsquelle ausgemacht wurde.²⁰⁰ Dabei verweist der Schatten nicht nur auf die »miasmatische Imagination«²⁰¹ der Seuche, sondern ebenso auf die Problematik ihrer Unerklärbarkeit, Undarstellbarkeit und Unsagbarkeit. Als Schatten ist die Seuche so omnipräsent wie unfassbar. Er steht für ein epistemisches wie darstellerisches Vakuum und spiegelt damit auf besondere Weise das traumatische Erleben der Cholera in den Text.

Auf die Offenbarung des Schattens hin springen die sieben Gefolgsleute dann auch »in horror« von ihren Sitzen,

and stand trembling and shuddering and aghast: for the tones in the voice of the shadow were not the tones of any one being, but of a multitude of beings, and, varying in their cadences from syllable to syllable, fell duskily upon our ears in the well remembered and familiar accents of many thousands departed friends. (ebd.)

Die Identität des personifizierten Sterbens an der Seuche entäußert sich hier nicht wie in *King Pest* visuell in einem Gesichtsporträt, sondern akustisch in einem Stimmenporträt der Polyphonie der tausenden Opfer, die die Seuche bereits gefordert hat. War in *King Pest* als Antwort auf eine vermeintliche Undarstellbarkeit der Seuche aus den polymorphen Gesichtern von Krankheit und Verfall eine vielfarbig schillernde Maske des Todes geronnen, die, wenn sie auch den Tod an

200 Defalco (1969), 643.

201 Vgl. Waples (2015).

der Seuche nicht zu erklären vermochte, ihr immerhin ein Gesicht zu geben versucht hatte, bleibt das Gesicht dieses Seuchentodes verborgen. Stattdessen bilden die vieltönigen Stimmen des Schattens eine Art Klanggewebe, das die »vague, and formless and indefinite« (ebd.) Schattengestalt wie einen düsteren Umhang zu umgeben scheint, der gleichsam auch die von Grauen gepackte Festgemeinschaft umhüllt.

Wurde in *King Pest* die überdeutliche Sichtbarmachung, zunächst der einzelnen Gesichtskomponenten, die dann in einem eigenen Gesicht, das durch die ›Maske des bunten Todes‹ geformt wurde, realisiert, soll das Gesicht des (Seuchen-)Todes in *Shadow* verborgen und verhüllt, maskiert durch Dunkelheit in Dunkelheit verbleiben. Als sich die Schattengestalt aus den Vorhängen heraus zu materialisieren beginnt, wenden die Mitglieder der kleinen Versammlung ihre Blicke ab, weil sie nicht wagen, »to steadily behold it« (ebd.). Der Unsagbarkeitstopos der Seuchenerfahrung aus den Eingangsworten der Erzählung wird hier durch den Undarstellbarkeitstopos der Seuche selbst verstärkt. Der Blick in ihr Antlitz ist zu schrecklich, als dass sich die Anwesenden ihn zu riskieren trauen. Weil aber das Gesicht des Schattens nicht gesehen wird, wird es auf der Textebene visuell auch nicht offenbart. So sehr in *King Pest* der Blick in das polymorphe Gesicht des Todes den Leserinnen und Lesern narrativ aufgezwungen wurde, so sehr wird in *Shadow* gerade dieser zu verhindern versucht. Statt die *Facies pestis* zu schauen, werden die *Vox pestis* vernommen. Damit wird der eine Text zur ästhetischen Antithese des anderen und spiegelt ihn so gleichsam im Negativ, wie ein Schatten. Beide Texte suchen so nach Möglichkeiten einer Literarisierung der Seuchenerfahrung. Sie experimentieren sowohl mit Strategien des Zeigens als auch des Verhüllens, die in beiden Fällen eine spezifische Form der Maskerade hervorbringt. In der Erzählung *The Masque* werden sie zusammengeführt, wenn die Gestalt des Roten Todes sowohl verhüllt wie der Schatten als auch mit einer besonders expressiven Gesichtsmaske bekleidet, die in *King Pest* präfiguriert wurde und hinter der wieder nur schattenhafte Leere ist, seinen unheimlichen wie tödlichen Auftritt hat.

In *King Pest* war die gesamte Erzählung auf darstellerische Überreibung und visuellen Exzess hin komponiert, in *Shadow* ist alles Re-

duktion und Verhüllen. So wie das Gesicht der auch sonst un(be)greifbar bleibenden Schattengestalt narrativ nie sichtbar gemacht wird, blicken sich die Teilnehmer der melancholisch-exzessiven Tafelrunde nicht direkt an, sondern nur in die Reflexionen der eigenen Gesichter und die der anderen der Festgesellschaft, die sich in einer, durch das Licht der sieben Kerzen geschaffenen, Spiegelfläche des Ebenholztisches bilden:

[...] and in the mirror which their lustre formed upon the round table of ebony at which we sat, each of us there assembled beheld the pallor of his own countenance, and the unquiet glare in the downcast eyes of his companions. (ebd.)

Als der Schatten erscheint, senken die Anwesenden erneut die Augen »and gazed continually into the depths of the mirror of ebony« (ebd.). Der grausigen Sichtbarkeit der Maske des bunten Todes in *King Pest* wird hier eine durch den Einsatz von Schatten und Spiegel evozierte Unsichtbarkeit gegenübergestellt, die jedoch umso schrecklicher erscheint. Dabei legen das exzessive Zeigen der ersten Erzählung wie das unbedingte Verhüllen der zweiten den Fokus auf das Gesicht als materielle Manifestation einer imaginierten Identität der Seuche, das sich trotz der narrativen Verhüllungsstrategie schließlich doch offenbaren wird.

Spiegel und Schatten

Spiegel und Schatten spielen eine zentrale Rolle für die Romantik in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, denn mit ihr »[kommt] jener Zeitraum der [...] Geistes- und Kulturgeschichte in den Blick [...], dem gemeinhin die ›Entdeckung des Unbewussten‹ zugeschrieben wird«,²⁰² dies gilt insbesondere für ihre Spielformen des Gothic. Sie stehen emblematisch für das Andere, das Verdrängte und Unterdrückte, das sich auf unheimliche Weise sowohl im Schatten als auch im Spiegelbild, die untrennbar zur eigenen Person gehören, immer wieder offenbaren. Vor allem die Psychoanalyse, die viele ihrer Theorien in dezidiierter Auseinandersetzung mit literarischen Texten entwickelt hat,²⁰³ zeigt großes Interesse an Spiegel- und Schattenphänomenen. Während der Schat-

202 Wortmann (2017), 495.

203 Vgl. Anz/Pfohlmann (2006).

ten zentrales Element in der Archetypentheorie des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung (1875–1961) ist, wird das Werk des Psychiaters und Psychoanalytikers Jacques Lacans (1901–1981) auf das Engste mit der Spiegelmotivik verbunden. Die Analyse der literarischen Implementierung von Spiegeln und Spiegelungen als auch von Schatten geraten so besonders in psychoanalytischen Textzugriffen in den Fokus und werden dort oft mit Problemen der Subjektivitäts- und Identitätsbildung beziehungsweise -erhaltung diskutiert, für die die Narrative des Narzissmythos oder des Doppelgängers symptomatisch stehen.

C.G. Jung hatte seine Theorie der Archetypen erstmals systematisch in seiner Schrift *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten* (1934) dargelegt, worin er in kritischer Auseinandersetzung mit dem Konzept des individuellen Unbewussten von Sigmund Freud das eines kollektiven Unbewussten, als Reservoir einer »transpersonalen, weder erworbenen noch frei verfügbaren Symbolwelt«, ²⁰⁴ die Jung als Archetypen bezeichnete, entwickelt hatte. In *Aion – Beiträge zur Symbolik des Selbst* (1949) widmete er sich dann im Speziellen dem Archetyp des Schattens als individueller Persönlichkeitsanteil wie kollektiver Struktur. Als halb- oder unbewusster Anteil des Individuums repräsentiere er die verdrängten und unterdrückten, sozial unerwünschten respektive »dunklen« Elemente der Persönlichkeit und sei damit der negative Spiegel der »Persona« eines Menschen, die gleich einer Maske »Kompromiß zwischen Individuum und Sozietät über das, »als was einer erscheint« ²⁰⁵ ist. Damit sei der Schatten, den ein jeder Mensch in sich trage, nicht nur negativ zu bewerten, denn er verweise immer auch, quasi *ex negativo*, auf die erstrebenswerte Integration divergierender Persönlichkeitsanteile:

Wenn man bis dahin der Meinung war, daß der menschliche Schatten die Quelle allen Übels sei, so kann man nunmehr erkennen, daß der unbewußte Mensch, eben der Schatten, nicht nur aus moralisch-verwerflichen Tendenzen besteht, sondern auch eine Reihe guter Qualitäten aufweist, nämlich normale Instinkte, zweckmäßige Reaktionen, wirklichkeitsgetreue Wahrnehmungen, schöpferische Impulse und anderes mehr. ²⁰⁶

204 Brumlik (2004), 66.

205 Jung (1943), 47.

206 Jung (1951), 375.

In literarischen Texten, die Jung als besonders reichhaltige Quelle symbolischer Archetypen sieht, findet sich der Schatten – wie auch der Spiegel – oft in der Verschränkung mit der Figur des Doppelgängers ausgedrückt²⁰⁷ und wird besonders zur Problematisierung von Identitätskonflikten implementiert. So bevölkern zahlreiche Schattenfiguren insbesondere die Literaturen der Romantik, denen ein gesteigertes Interesse an der ›Nacht- und Schattenseite‹ der Seele eigen ist.²⁰⁸

Jacques Lacan hatte seine Theorie vom Spiegelstadium 1949 in der Schrift, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* veröffentlicht, die in der Folge insbesondere auch in der Literaturwissenschaft breit rezipiert wurde. Das Spiegelstadium steht bei Lacan metaphorisch für einen zentralen Moment der Identitätsbildung in der frühkindlichen Entwicklung, »als eine Identifikation [...] im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt«.²⁰⁹ Wenn das Kleinkind etwa zwischen dem sechsten und dem achtzehnten Lebensmonat im Spiegel zum ersten Mal sein eigenes Bild erkennt, erlebt es sich ebenso erstmals als Ganzheit:

Whereas before the mirror stage the baby experienced itself as divided and fragmented, or as a »*corpe morcelé*« (a »body in bits and pieces«), it now comes to perceive itself as a gestalt, a unified, integrated totality.²¹⁰

Doch ist diese erste Identifikation gleichsam eine Identitäts- wie Alteritätserfahrung, bei der das Erkennen ebenso ein Verkennen²¹¹ generiert, denn die Identifikation des Ich basiert auf einem Bild, das gleichzeitig immer ein Anderes darstellt. Das Ich, das sich im Spiegel zeigt und das Lacan als *je* bezeichnet, stimmt nicht mit der eigenen Realität überein, sondern bildet lediglich das »Standbild, auf das hin der Mensch sich projiziert«.²¹² Das Subjekt ist daher gespalten, in jenes Ich (*je*), das er wie eine Maske als soziales Ich vor sich her trägt, und

207 Wortmann (2017), 503.

208 Ebd., 497.

209 Lacan (1986), 64.

210 Jung (2000), 388.

211 Lacan (1986), 69.

212 Ebd., 65.

in ein imaginiertes Ideal-Ich (*moi*),²¹³ das jedoch nie erreicht werden kann. Das Spiegelstadium wird damit zum Drama »der Dialektik der Identifikation mit dem anderen«.²¹⁴ Indem es »eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität – oder wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*«²¹⁵ –, bereitet es den Weg, »for all subsequent secondary identifications between the self and the other«,²¹⁶ in dessen Folge, »all intersubjective human relationships which are generally characterized by projection and identification [...] extensions of this formative mirror stage«²¹⁷ sind.

Wie die psycho-analytischen Zugriffe von Jung und Lacan exemplarisch zeigen, stehen Schatten und Spiegel symptomatisch für die komplexe und oftmals existenzielle Auseinandersetzung mit den Prozessen der Herausbildung und Erhaltung von Identität und Alterität und finden in diesem Zusammenhang auch in Poes Werk vielfach Anwendung. Poe durch die Brille der Psychoanalyse zu lesen, hat dabei nicht erst seit Erscheinen der Auseinandersetzung Lacans mit Poes Text *The Purloined Letter* (1844) in seinem Aufsatz *Le séminaire sur ›La Lettre volée‹* (1956) eine eigene Tradition. Begründet hatte diese schon 1933 die Freud-Schülerin Marie Bonaparte (1882–1962) mit ihrer Studie *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation* mit einem noch stark biographistischen Ansatz. Die Verwendung von Spiegeln als »Lacan's preferred figure for enframed and abyssal repetition«²¹⁸ wurde in der Poe-Forschung dabei vor allem in den Erzählungen *The Fall of the House of Usher*²¹⁹ und *William Wilson*²²⁰ besprochen. Statt einer detaillierten psychoanalytischen Lesart der Schatten-Spiegel-Dualistik, soll an dieser Stelle unter Verweis auf die Komplexität beider Motive vor allem ihre Funktion für *Shadow*

213 Ebd., 64.

214 Ebd.

215 Ebd., 66; Kursivierungen im Original.

216 Jung (2000), 388.

217 Ebd.

218 Ziser (2007), 13.

219 Vgl. Timmerman (2003); Wassermann (1977).

220 Vgl. Jung (2000).

herausgestellt werden. Schatten und Spiegel sind in Poes Text emblematisch für die Prozesse des Zeigens und Verhüllens, des Erkennens und Verkennens und damit der Prozesse von Konstruktion und Verlust von Identität, die hier im Angesicht kollektiver Seuchenerfahrung monumentalen Ausmaßes diskutiert werden. Schatten und Spiegel sind Doppelgänger des Eigenen und produzieren ein unheimlich Anderes, dessen Unheimlichkeit sich gerade aus der Ähnlichkeit speist. Im Schatten spiegelt sich das unterdrückte Andere, der Spiegel reflektiert das Ich als ein Anderes. Spiegel und Schatten sind somit Symbole der »unerschöpflichen Quadratur der *Ich*-Prüfungen (*récolements du moi*)«,²²¹ der unabschließbaren Ich-Bildung und -Auflösung, die insbesondere in der Literatur vielfach eingesetzt wurden, um Unterdrücktem und Verdrängtem zur Darstellung zu verhelfen. In Poes *Shadow* ermöglichen sie es, »the shock to human sensibilities that results in the awareness of the loss of individual identity after death«²²² zu porträtieren, dem eine Auflösung der das Individuum definierenden Körpergrenzen, wie sie die Cholera auf drastische Weise vollzieht, bereits vorangegangen war.

»*His countenance distorted with the plaque*«

In dem zwanghaften Blick in die Spiegelflächen des Ebenholztisches wird der verzweifelte Akt des Festhaltens an der eigenen Identität offenbar, die zusammen mit der individuellen Existenz durch die Seuche ausgelöscht zu werden droht. Doch ist der Blick in den Spiegel immer auch ein Blick in das Fremde und statt Identitätsstabilisierung offenbart sich hier lediglich der Blick in den ebenholzfarbenen Abgrund, der genauso schwarz und undurchdringlich wie der Schatten ist, der dem Anwesenden den Blick verweigert. Die Fremdheitserfahrung des Blickens in den Ebenholzspiegel, der »the ebony countenance of Prospero's clock«²²³ in *The Masque* bereits vorweg nimmt, wird noch verstärkt durch die Exotik des Materials, das im 19. Jahrhundert vorwiegend aus Sri Lanka, ehemals die britische Kolonie Ceylon, impor-

221 Lacan (1986), 67.

222 Defalco (1969), 643.

223 Pollin (1968), 105.

tiert wurde. Als imperialistische Metapher steht das Ebenholz damit nicht nur für den Luxus von Importgütern und die Vormachtstellung jener, die sie einführten, sondern auch für das orientalische Andere, als das die Cholera in Gestalt des ›unheimlichen Gastes aus dem Osten‹ imaginiert wurde. Zudem verweist das Schwarz des Ebenholzes, das gleichsam die Schwärze des Schattens spiegelt,²²⁴ auf die gängige Farbmetaphorik, die die Pest als *Black Death* mit der Cholera als *Blue Disease* in direkte Beziehung setzte. Das Schauen des Schattens würde so eine Erkenntnis mit sich bringen, die die Versammelten unbedingt zu unterdrücken streben, die Erkenntnis, dass ihre Quarantänemaßnahmen gescheitert sind und der Schatten jene gespenstische Macht ist, die sie, wie zuvor ihren Freund Zoilus, in ewige Dunkelheit hüllen wird.

Doch ist es das Gesicht des bis dahin einzigen Opfers der Seuche, das gleichermaßen direkt angeschaut wird und selber schaut. Sein Gesicht zeigt sich noch im Tod »distorted with the plague« und seine Augen, »in which Death had but half extinguished the fire of the pestilence«, scheinen das Geschehen mit einem Interesse zu verfolgen, »as the dead may take in the merriment of those who are to die«. Während Gestalt und Antlitz des (Seuchen-)Todes schattenhaft unsichtbar bleiben, hat er sich in das Gesicht seines Opfers schließlich doch sichtbar eingeschrieben. Das Gesicht Zoilus' trägt die Maske der Seuche und macht ihn zum *memento mori* für die Anwesenden, die ihr düsteres *merriment* gegen die allgegenwärtigen Schrecken des Epidemiegeschehens zu setzen versuchen. Zoilus wurde von der Kritik unter anderem mit dem antiken Kyniker Zoilus von Amphipolis (400 v. Chr. – 320 v. Chr.), berühmt durch seine vernichtende Kritik an Homer, die ihm den Beinamen *Homeromastix*, die ›Geißel Homers‹, einbrachte,²²⁵ identi-

224 Das Ebenholz sowie die Farbe Schwarz überhaupt, findet sich in vielen Texten Poes und wurde in jüngerer Forschung im Anschluss an Toni Morrisons Postulat, »that no early American writer is more important to the American Africanism than Poe« (Morrison 1993, 32) wiederholt im Zusammenhang mit der Frage nach den rassistischen Dimensionen in Poes Werk untersucht. Zentrale Forschungsarbeiten dazu sind in dem Sammelband *Romancing the Shadow: Poe and Race* (vgl. Kennedy/Weissberg 2001) versammelt.

225 Vgl. Stephanos (2006).

fiziert. Als dezidiert literaturkritisches Element verweist die Figur des Zoilus damit auf die Möglichkeiten und Grenzen von Literatur angesichts existenziell bedrohlicher Katastrophenerfahrung. Wie schon die unbedingte literarische Autorität eines Homers, der in seiner *Ilias* eine der ersten literarischen Seuchenbeschreibungen überhaupt geliefert hatte, nichts gilt, erscheint jegliches Schreiben angesichts von Seuchenerleben als potenziell prekär. Das Gesicht des Zoilus ist nunmehr als Maske des Todes zur Totenmaske erstarrt. Es zeigt, wie sich das Antlitz des Todes, das selbst nicht geschaut werden will, schließlich in das eigene Gesicht einschreibt. Im Falle der Cholera wird das individuelle Gesicht in das Kollektivgesicht der Seuche transformiert und bringt das Undarstellbare zur Darstellung. Während der Schatten vage und formlos bleibt und die Gesichter der Lebenden nur im Schwarz des Ebenholztisches sehen und gesehen werden, ist es damit vor allem die Präsenz des toten Zoilus, der an die Macht der Seuche und an die Herausforderungen ihrer Narrativierung mahnt.

»dress rehearsal« für die Maske(rade)

Trotz des sehr unterschiedlichen Tons, Stils und Formats der Erzählung, die laut Untertitelung auch einem anderen Genre, dem der Fabel, zuzuordnen sei, werden die beiden Schriften, insbesondere in ihrer Funktion als Prä- beziehungsweise Paralleltexte zur *Masque of the Red Death*, durch die Übereinstimmung zentraler Elemente geeint: die Abgeschlossenheit einer Festgesellschaft, die sich schon wie in Boccaccios Rahmenerzählung der *Decameron* angesichts einer grassierenden Seuche zusammengefunden hat, um sich gleichsam zu schützen und zu zerstreuen, der Fokus auf die Darstellung der Räumlichkeit, die als Ort dieser Zusammenkunft gewählt wurde und die sich sowohl durch spezifisches Dekor als auch durch eine eigentümliche Beleuchtung auszeichnet, die zeitliche Entrücktheit in eine durch Zeitmarker spezifizierte Vergangenheit, die dezidierte Farb- und Zahlsymbolik, die Installation einer, einmal extradiegetischen, einmal intradiegetischen, aber immer unzuverlässigen Ich-Erzählinstanz, die als Zeuge des Seuchengeschehens fungiert, und nicht zuletzt durch die auffallende Konzentration auf das Gesicht und dessen (De-)Maskierung.

Während die Forschung die Seuchenthematik, die exzeptionelle Ausgestaltung der Räumlichkeiten, den ominösen Festivitätscharakter sowie die wiederkehrende Zahlen- und Farbensymbolik vielfach in den Blick genommen hat, wurde auf die fortdauernde Präsenz der Maske selbst in den Texten und des Antlitzes, das sie verbirgt, jedoch nicht eingegangen. Die Fixierung auf das (de-)maskierte Gesicht aber ist ein so evidentes wie essenzielles Bindeglied zwischen den Texten, das zum zentralen Element eines intertextuellen Experiments der Wirksamkeit von Zeigen und Verhüllen, von drastischer Deutlichkeit und maximaler Diffusion wird. *King Pest* und *Shadow* werden insbesondere im Hinblick auf die Genealogie der Maske zu »dress rehearsal[s]«²²⁶ des großen Maskenballs des *Red Death*, auf dem sie ihren fulminanten Auftritt feiert. Dieser bildet den abschließenden Höhepunkt der Auseinandersetzung mit der Cholera, der das konkrete epidemische Erleben in einer (über-)zeitlich entrückten, symbolischen Seuchenerfahrung zu fassen versucht.

Der Triumph der Maske: The Masque of the Red Death (1842)

King Pest und *Shadow* gelten als direkte Vorgängertexte der Erzählung *The Masque of the Red Death*, die von der Forschung mit großer Einigkeit als eines der bedeutendsten Meisterwerke Poes angesehen wird. Edgar Allan Poes kurzer Text war erstmals 1842 in *Graham's Magazine* unter dem Titel *The Mask of the Red Death – A Fantasy*²²⁷ erschienen, den er erst für eine zweite, überarbeitete Fassung, die er 1845 im *Broadway Journal* veröffentlichte, in die bis heute bekannte Variante abänderte. Bereits der Titel der Ersterscheinung verweist darauf, dass die Maske, die in den Kostümpuben von *King Pest* und *Shadow* bereits präfiguriert wurde, hier ihren großen Auftritt erlebt und zum zentralen Moment der ästhetischen Verhandlung der gelebten Seuchenerfahrung wird.

226 Pollin (1968), 104.

227 Die folgenden Zitate aus *The Red Death* beziehen sich hier auf die Textversion der Mabbot-Ausgabe, da diese die essenzielle Titeländerung von »Mask« zu »Masque« abbildet, sonst zum ersten Abdruck in *Graham's Magazine* aber keine zentralen Änderungen bestehen.

Viele der Forschungsarbeiten haben bisher mehr oder weniger überzeugend die eine oder andere ›Diagnose‹ des Roten Todes dargestellt, die natürlich sowohl retrospektiv als auch als fiktional, denn nur auf Fiktion kann sie sich hier beziehen, höchst fragwürdig bleibt. Die folgende Analyse zeigt, dass die unmittelbaren lebensweltlichen Erfahrungen der Cholera in die Entstehung des Textes eingegangen sind. Dabei wird weder eine alternative, ohnehin hoch problematische, retrospektive Diagnose des *Red Death* hinzugefügt, noch bei dem Befund verharret, die Erfahrungen des verheerenden ersten Chole-
raausbruchs, dessen Zeuge Poe wurde, sei lediglich ein weiterer epidemisch-inspiratorischer Anlass der berühmten Erzählung gewesen. Es ist gerade die Genealogie der »very polysemous«²²⁸ *Masque*, die auf das Engste mit dem Versuch, der unbekannten und scheinbar undarstellbaren Seuche ein Gesicht zu geben, verbunden ist und auf eine intensive und fortwährende Beschäftigung mit der Cholera verweist. King Pest, Shadow und Red Death sind nicht die Cholera, doch hat sie sich tief in ihre Erzählungen eingeschrieben.

Der Totentanz des Red Death

In der Erzählung wird das Land des Prinzen Prospero seit geraumer Zeit von *Red Death*, einer Seuche, die Leid und Schrecken von bisher unbekanntem Ausmaß unter der Bevölkerung verbreitet, heimgesucht:

No pestilence had been ever so fatal, or so hideous. Blood was its Avator and its seal – the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleedings at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest-ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress and termination of the disease were the incidents of half an hour.²²⁹

Der Souverän, »happy and dauntless and sagacious« (*Masque*, ebd.), entschließt sich dazu, sich zusammen mit tausend »light-hearted friends« in eine seiner »castellated abbeys« (670) zurückzuziehen, um dem Schrecken dieser tödlichen wie abstoßenden Krankheit zu ent-

228 Johansen (2015), 181.

229 Poe (1978b), 670.

fliehen, als bereits die Hälfte seiner Untertanen von der Seuche dahingerafft worden waren. Die Türen zum Innern werden verbarrikadiert, »to leave means neither of ingress or egress«. Weder das Grauen von außen soll eindringen, noch das Grauen der »sudden impulses of frenzy or of despair from within« (671) soll sich einen Weg nach draußen bahnen können. Während die Eingeschlossenen im Glauben sind, im Innern der »deep seclusion« gegen das »contagion« gewappnet zu sein, könne die Welt draußen »take care of itself« (ebd.). Einige Monate gehen ins Land, die die Festgesellschaft mit Zerstreuungen aller Art verbringt, denn in dieser Zeit war es »folly to grieve, or to think«. Drinnen »there was Beauty, there was wine«, draußen aber war »Red Death« (ebd.). Als etwa ein halbes Jahr vergangen ist, und die Seuche besonders stark wütet, entscheidet sich Prinz Prospero, seine Gefolgschaft mit einem »masked ball of the most unusual magnificence« zu unterhalten. Die »voluptuous scene« dieser Maskerade ereignet sich in sieben²³⁰ verschiedenen Zimmern,

so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect. To the right and left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite. These windows were of stained glass whose color varied in accordance with the prevailing hue of the decorations of the chamber into which it opened. (ebd.)

Wurde in *King Pest* jedem der royalen Gäste eine eigene Farbe zuerkannt, ist hier jedes Zimmer in einem eigenen Farbton gehalten,²³¹

230 Die mystische Zahl sieben findet sich sowohl in *Red Death* als auch in den Prä- und Paralleltexten *King Pest* und *Shadow* und wird in der Forschung vielfach aufgeladen. Schon Mabbot berichtet in seinem Kommentar zu *Red Death*: »Professor Walter Blair, in *Modern Philology*, May 1944, argued for the seven ages of man, and thought the last room like a coffin. My students have also seen the seven days of the week, the seven deadly sins, and even seven parts of a day.« (Mabbott 1978b, 677)

231 Wie der Zahl Sieben ist auch den Farben in der Erzählung von der Forschung besondere Aufmerksamkeit zuteilgeworden. So postuliert beispielsweise Eric Du Plessis nach der Wiedergabe der unterschiedlichen Interpretationsansätze, in denen die Farben als »the seven ages of man, or the seven parts of Prince Prospero's life«, »reminiscent for a life circle«, »the seven parts of the day [...] the seven days of the week [...] the seven

vom Blau des ersten, am östlichsten gelegenen Zimmers, über Purpur, Grün, Orange, Weiß und Violet. Das letzte, am weitesten im Westen gelegene Zimmer schließlich, ist von Schwarz dominiert, welches jedoch von dem Scharlachrot, »a deep blood color«, der Fensterscheiben unterbrochen wird. Keines der Zimmer verfügt über eine eigene Beleuchtung, doch spenden Feuer Licht, welches durch die farbigen Fenster geworfen, »glaringly illumined the room«, und so »a multitude of gaudy and fantastic appearances« (672) erzeugt. Besonders im schwarzen Zimmer ist dieser Effekt »ghastly in the extreme, and produced so wild a look upon the countenances of those who entered« (ebd.), dass kaum jemand es wagte, diesen letzten Raum zu betreten. In diesem befindet sich zudem eine riesige Pendeluhr, die wie der spiegelnde Tisch in *Shadow* aus Ebenholz gefertigt ist und zu jeder vollen Stunde ein klangvolles *memento mori* zu tönen scheint, sodass »the giddiest grew pale, and the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confessed reverie of meditation« (672–73). Doch jedes Mal, nachdem die letzten Klänge der Glockenschläge verhallt sind, setzt sich das Fest, »gay and magnificent« (673), fort. Alles, von der Gestaltung der Räume über die Darbietung der Musiker bis hin zu den Kostümen der Gäste ist von dem speziellen Geschmack des Gastgebers geprägt, der sich »bold [...] fiery [...] with barbaric lustre« nahe am Wahnsinn bewegt (ebd.):

it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque [...]. There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions.

deadly sins« gelesen werden, dass die Erzählung überhaupt keine Hinweise auf eine mögliche Bedeutung der Farben gebe, sondern die Farbwahl Poes vor allem dem »stunning kaleidoscopic effect« der in einer Art visuellem Altraum münde, diene (Plessis 1999, 40f.). Brett Zimmermann hingegen meint, »the puzzle of the color symbolism« doch gelöst zu haben und liest den Text als »polychromatic parable«, in der »[t]he hues of Prospero's suite represent human existence from prebirth and birth (blue), to youth (green), to corrupt middle age (orange), to infirmity (white and violet), to mental degradation and death (black), possibly through disease (red), and *perhaps* reentrance into the ethereal repertoire of extra-carnal spirits (around back to blue)« (Zimmerman 2009, 69; Kursivierung im Original).

There were much of the beautiful, much of the wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. (ebd., Kursivierung im Original)

In dieser (alb-)traumhaften Festlichkeit verschwimmen die Grenzen zwischen Farben, Klängen und Menschen:

To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these – the dreams – writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps. (ebd.)

Als die zwölfte Stunde schlägt und, wie bei jeder vollen Stunde zuvor, die Musik verstummt, die Tänze zum Stillstand kommen und die Feiernden in Nachdenklichkeit verfallen, werden einige der Festgesellschaft einer »masked figure which had arrested the attention of no single individual before« (674) gewahr:

And the rumor of this new presence having spread itself whisperingly around, there arose at length from the whole company a buzz, or murmur, expressive of disapprobation and surprise – then, finally, of terror, of horror, and of disgust. (ebd.)

Es ist die Erscheinung des »spectral image« (ebd.) des Maskierten, der sich feierlich langsam einherschreitend unter den Anwesenden bewegt, die das Entsetzen, den Schrecken und den Ekel auslöst, die sich wie ein Lauffeuer unter ihnen ausbreitet, denn »[e]ven with the utterly lost, to whom life and death are equally jests, there are matters of which no jest can be made« (675). Die Kostümierung des unheimlichen Gastes übertrifft so selbst noch den ästhetischen Exzess des Gastgeber:

The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. And yet all this might have been endured, if not approved, by the mad revellers around. But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in *blood* – and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror. (ebd.)

Prinz Prospero ist beim Anblick der gespenstischen Gestalt für einen kurzen Moment »convulsed [...] with a strong shudder either of terror or distaste« (ebd.), fordert jedoch sogleich »reddened with rage« die identitätsoffenbarende Demaskierung des Eindringlings, wie vor ihm Hughs in *King Pest* und Oinos in *Shadow*: »who dares insult us with

this blasphemous mockery? Seize him and unmask him – that we may know whom we have to hang at sunrise, from the battlements!» (ebd.).

Dieser initiale Auftritt des maskierten Unbekannten trägt sich im ersten der sieben Zimmer zu, dem Östlichsten, dem Blauen. Von Osten her also schreitet diese unbekannte Bedrohung »nameless awe« and »deathly terror« (676) verbreitend weiter gen Westen und wird dabei von nichts und niemanden aufgehalten. Erst als der Maskierte schon den sechsten Raum erreicht hat, stürmt Prospero ihm mit gezogenem Dolch nach, erreicht ihn im siebten, dem westlichsten, dem schwarzen Zimmer, als dieser sich plötzlich umdreht und seinen Verfolger »confronted«, ihm also von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht, mit der Folge, dass »[t]here was a sharp cry – and the dagger dropped gleaming upon the sable carpet, upon which, instantly afterwards, fell prostrate in death the Prince Prospero« (ebd.). Der Blick in das Antlitz macht den Prinzen Prospero, »like his namesake in *The Tempest*, fled from the world, but ironically [...] ceased to prosper«²³² zum *patient zero* und transformiert seine bizarre Feier des Lebens in einen Rowland'schen Totentanz.²³³ Denn als einige der Gefolgsleute des Prinzen im Mut der Verzweiflung den Vermummten, der aufrecht und unbeweglich im Schatten der ebenhölzernen Pendeluhr steht, ergreifen und zu demaskieren versuchen, erfasst sie »unutterable horror«, als sie erkennen, dass die »grave cerements and corpselike mask [...] untenanted by any tangible form« (ebd.) ist:

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all. (676–77)

Die durch Gewalt erzwungene Demaskierung offenbart die todbringende Identität der maskierten Heimsuchung auf der Textebene als »semiotic breakdown«, denn »[t]he masked character turns out to be the Red Death itself, which means that the masked character turns out

232 Mabbot (1978b), 677.

233 Goodwin (1988), 82.

to be what he represents or signifies«. ²³⁴ Die Ankunft des *Red Death*, der auf der Rezeptionsebene durchaus kein »empty signifier« ²³⁵ ist, initiiert eine Seuchenerfahrung von grotesk-apokalyptischem ²³⁶ wie apokalyptisch-sublimem ²³⁷ Ausmaß, die niemand zu überleben scheint. Die Tatsache jedoch, dass es eine Ich-Erzählinstanz gibt, die von den Geschehnissen zu berichten weiß, stellt die uneingeschränkte Macht des ›Roten Todes‹ infrage, insofern es nicht dieser selbst ist, der die Geschehnisse überliefert. ²³⁸ In jedem Fall aber problematisiert Poe, der als der »first American author of fiction fully to grasp the potential of the unreliable narrator« gilt, ²³⁹ hier, wie schon in *King Pest* und *Shadow*, dezidiert die narrative Zeugenschaft von (fiktivem) Seuchengeschehen, die die Macht zu besitzen scheint, »to tell the ultimate unspeakable narrative, the narrative of ends«. ²⁴⁰

Diagnosen des Roten Todes

Die Handlung der vielbeforschten Erzählung ist im Vergleich zu den beiden Vorgängertexten zeitlich und räumlich komplett enthoben, dezidierte Zeit- und Ortsmarker, wie in *King Pest* und *Shadow*, fehlen. Auch wenn das gotisch-höfische Ambiente und die anspielungsreiche Betitelung der umgehenden Seuche als *Red Death* auf die historische Erfahrung der mittelalterlichen bubonischen Pest, die als ›Schwarzer Tod‹ in die Geschichte eingegangen ist, verweisen, stehen diese Verweise, wie die Pest selbst, vor allem symbolisch für die unheimliche Überzeitlichkeit und Ubiquität von Seuchengeschehen. Gerade diese Symbolhaftigkeit aber ermöglicht es, *Red Death* mit ganz spezifischen Krankheitserfahrungen aufzuladen. Poes berühmter Seuchentext hat so in der Forschung bereits eine Vielzahl von ›Diagnosen‹ erfahren.

Neben der realhistorischen und metaphorischen Pest, die im Deutschen wie im Englischen als *pestilence* synonym für die tatsächliche

234 Johansen (2015), 181.

235 Ebd.

236 Johansen (2015), 171.

237 Cook (2019), 489.

238 Cassuto (1988), 320.

239 Bendixen (2017), 34.

240 Mishra (1994), 163.

Pest als auch für Seuchen im Allgemeinen verwendet wird, wird schon früh auf den Ausbruch der Cholera in Baltimore 1832 und auf die Tuberkulosediagnose der jungen Ehefrau Poes und Cousine ersten Grades, Virginia Eliza Clemm (1822–1847), 1842, im Jahr der Entstehung von *The Masque*, als mögliche Auslöser für das Verfassen der Seuchenerzählung verwiesen.²⁴¹ Und während Richard Slick fragt, »[i]s it too far-fetched to hypothesize that he [Poe] could have been predicting in this fabulous allegory [...] something like the terrible AIDS virus [...]»?«,²⁴² und die Mediziner Setu Vora und Sundaram Ramanan vorschlagen, »[i]n honor of the creative genius that imagined Ebola fever long before the infection was recognized, the particular strain that causes red death might be named Ebola-Poe«,²⁴³ wartete die amerikanische Literaturwissenschaftlerin und Gothic-Expertin Ruth Bienstock Anolik mit einer Komorbiditätsdiagnose des Red Death auf. Zwar erscheine »a more satisfying diagnosis for Poe's plague« als die Pocken (*smallpox*) schwer vorstellbar, doch ließe sich der ›rote Tod‹ ebenso als die personifizierte Seuche des ›roten Mannes‹, des Indianers lesen, der die weißen Siedler in ihrer kolonialen Abgesondertheit heimsuche:

Poe's Red Death is thus not only the Red Disease but also the diseased Indian [...] avenging the deaths of his people: a fantastic moment of wild justice that could only occur in the transgressive and liberated space of the Gothic, the genre that sheds its garish light on the invisible and on the repressed.²⁴⁴

Anolik, die mit ihrem genuinen wie wichtigen Beitrag darauf aufmerksam macht, dass »[p]revious readings of the »Masque of the Red Death« [...] exemplify the invisibility of the Native American in nineteenth century literature and criticism«,²⁴⁵ baut ihre Argumentation für die Komorbidität des Roten Todes als »emblem of both the Native American, and the disease that wiped him out«²⁴⁶ jedoch auf gerade jenen Textbeobachtungen auf, die am deutlichsten für eine Einschrei-

241 Mabbot (1978b), 667; Silverman (1992), 180f.

242 Slick (1989), 24.

243 Vora/Ramanan (2002), 1523.

244 Anolik (2010), 150–153.

245 Ebd., 147.

246 Ebd.

bung der Cholera sprechen: »the ambiguity and even impossibility«- der grauen- und abscheuerregenden Symptome, der »immediate«²⁴⁷ und »innumerable« Tod, der keine klinische Entsprechung habe, das Voranschreiten des Roten Todes von Ost nach West,²⁴⁸ die Zentralität der Farben Blau, Rot und Schwarz²⁴⁹ und nicht zuletzt die Feststellung, »[a]dmittedly the opening description of the Red Death focuses on the image of blood [...] Yet, as the sentence indicates, the fearful signs of the plague are not blood itself«.²⁵⁰

»Blood was its Avator and its seal«

Bereits mit den initialen Worten der Symptombeschreibung des Roten Todes zu Beginn der Erzählung ruft die Erzählerinstanz den insbesondere für die Cholera spezifischen Unsagbarkeitstopos auf, der sich im finalen »unutterable horror« im Moment der Demaskierung des Roten Todes wiederholt, denn »[n]o pestilence had been ever so fatal, or so hideous«. »[S]harp pains, and sudden dizziness« ereilen die Opfer, gefolgt von »profuse bleedings at the pores, with dissolution«. »[S]carlet stains upon the body and especially upon the face of the victim« sind untrügliches Signum und Stigma der Krankheit, deren »whole seizure, progress and termination [...] the incidents of half an hour« sind. Sehr deutlich spiegeln sich hier gerade die Symptome der Cholera wider, die ihren besonderen Schrecken ausmachten. Die qualvollen Krämpfe, der übermäßige Verlust von Körperflüssigkeiten, die einer Auflösung gleichkam, die Verfärbung des Körpers, im Speziellen des Gesichts der Infizierten, deren Changieren zwischen Rot, Blau und Schwarz sich der Anatom und Pathologe Robert Froriep so ausführlich in seiner Schrift über die *Symptome der asiatischen Cholera* gewidmet hatte, und der überaus schnelle Verlauf, der bei vielen innerhalb kürzester Zeit zum Tod führen konnte. Weil aber eine Repräsentation gerade der typischsten und tödlichsten Zeichen der Cholera, nämlich der massiven Evakuationen unmöglich war, brauchte es einen Platzhal-

247 Ebd.

248 Ebd., 148.

249 Ebd., 150.

250 Ebd., 149.

ter, eine Maske, die auf das verweist, was sie verbergen muss, um es doch zur Darstellung zu bringen. In der Erzählung vom Roten Tod ist es das Blut, das diese Funktion übernimmt, wie die Erzählinstanz die Leserschaft informiert: »Blood was its Avator and its seal« (670). Das Wort ›Avatar‹ stammt aus dem altindischen Sanskrit, fand aber im Englischen des 19. Jahrhunderts sowohl in der Bedeutung als »the descent of a deity to the earth in an incarnate form«, »Manifestation in human form; incarnation« oder, allgemeiner gefasst, als »Manifestation; display; phase«²⁵¹ Verwendung. Ein Avatar ist somit jemand oder etwas, das für jemand oder etwas anderes einsteht, sich seiner statt manifestiert oder zeigt. Mit der Implementierung des Avatars wird nicht nur die geographische Assoziation mit Indien, dem vermuteten Ursprungsland der Cholera, hergestellt,²⁵² sondern auch verdeutlicht, dass es das Blut ist, was für Red Death einsteht, ihn zur Darstellung bringt und wie ein Siegel auf seine wahre Identität verweist, sie aber gleichsam unter Verschluss hält.

Blut ist die Körperflüssigkeit, die aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive am meisten Aufmerksamkeit erfahren hat. Noch im 19. Jahrhundert wurde Blut »popularly represented as an occult fluid, containing within it the secret of character, ethnicity, and temperament«, dessen »conservation and [...] purity« nicht nur von medizinischem, sondern auch von gesellschaftlichem Wert war.²⁵³ Insbesondere innerhalb der Gothic-Forschung nimmt Blut, das laut William Hughes in Foucault'scher Lesart als »instrumental in both the mechanisms of power and the deployment of individual and cultural identity«²⁵⁴ gilt und dessen Narrative in Freud'scher Deutung »psychoanalytically as exposures of repressed sexuality«²⁵⁵ fungieren, eine zentrale Rolle ein. Doch verweist Hughes auch explizit auf die ästhetisierende Funktion des Blutes als »permissible, public alternative« zu anderen tabuisierten Körperflüssigkeiten und resümiert, »when blood

251 OED Online, »avatar«.

252 Cook (2019), 493.

253 Law (2010), 5.

254 Hughes (2013), 75.

255 Ebd., 73.

is spoken about in fictional and nonfictional discourse, some other significant substance is being obliquely evoked«. ²⁵⁶ Während Martin Roth in seiner Analyse der *Masque* vermutet, dass »the only ontological or psychological threat in the tale [...] refers to blood and the fear of blood«, als »the fear of the ›essential‹ inside getting outside«, ²⁵⁷ sei, scheint es daher viel plausibler, dass das Blut, das im Text geradezu zum Fetisch wird, nicht etwa für die Angst vor demselben oder seines Verlustes, sondern für das andere, das verdrängte, durch die Cholera verursachte »inside getting outside« steht. »The redness and the horror of blood«, »profuse bleeding«, »the blood-tinted panes«, Red Deaths »vesture dabbled in *blood* [...] his broad brow, with all the features of the face [...] besprinkled with the scarlet horror« und schließlich die »blood-bedewed halls« des zum Schauplatz dieses symbolischen Blutvergießens gewordenen Gespensterschloßes selbst werden in Poes Text derart prominent in Szene gesetzt, weil das Blut, das zwar kulturell ambivalent interpretiert, aber immer darstellbar bleibt, Vermittlungsmedium für die undarstellbare ›dissolution‹ der Cholera ist und somit die *Blue Disease* in der Maskerade des *Red Death* sagbar macht.

Die ›Blaue Krankheit‹ in der Maske des ›Roten Todes‹

Neben dem ersten Ausbruch der Cholera in den USA im Jahr 1832 wird in der Forschung die Tuberkuloseerkrankung der Ehefrau Poes Virginia, die im Jahr der Entstehung von *The Masque* 1842, nachdem sie bei einem Vorsingen einen tuberkulösen Blutsturz erlitten hatte, diagnostiziert wurde und der sie fünf Jahre später, wie schon Poes Mutter Elizabeth Arnold Hopkins Poe (1787–1811) in jungen Jahren, erlag, als einschneidendes biographisches Erlebnis und möglicher Schreib Anlass für die Erzählung konstatiert. Poe berichtet über die Dramatik dieser Krankheitserfahrung ein Jahr nach Virginias Tod in einem Brief an George W. Eveleth am 4. Januar 1848:

Six years ago, a wife, whom I loved as no man ever loved before, ruptured a blood-vessel in singing. Her life was despaired of. [...] She recovered partially and I again hoped. At the end of a year the vessel broke again [...] Then again – again – again

256 Ebd.

257 Roth (1984), 52.

& even once again at varying intervals [...] I had indeed, nearly abandoned all hope of a permanent cure when I found one in the *death* of my wife. This I can & do endure as becomes a man – it was the horrible never-ending oscillation between hope & despair which I could *not* longer have endured without the total loss of reason.²⁵⁸

Die »Virginia-like pestilence«²⁵⁹ Tuberkulose, Schwindsucht oder auch »Weiße Pest« genannt, galt im 19. Jahrhundert als auszeichnende Krankheit, die als »glamorous disease«²⁶⁰ auch einen festen Platz in der kulturellen und literarischen Imagination einnahm. Nicht nur eignete sich der oft lange Verlauf der Krankheit besonders gut, »Entwicklungen und existenzielle Krisen darzustellen, die vor dem Hintergrund des absehbaren Todes komprimiert und pointiert werden konnten«,²⁶¹ sie generierte auch eine eigene »consumptive aesthetic«, »which glamorised consumptive women and portrayed them as ethereal rather than emaciated, graceful rather than ghostly«²⁶² und »encouraged the association between disease and creativity«.²⁶³ Das berühmteste »cultural image of the consumptive« ist dabei »the figure coughing blood into a white handkerchief«²⁶⁴ und das Blut selbst »the defining symbol«²⁶⁵ der Krankheit. In der Erzählung vom Roten Tod bietet die drastisch-dramatisierte Symptomatik der Tuberkulose, das Blutspucken, im krassen Kontrast zu ihrer Vorstellung als *white plague*, die Maske für die Darstellung des Undarstellbaren der Cholera. Jene Spezifika der Cholera aber, die nicht dem Darstellungsverbot unterliegen, nämlich die hohe Sterblichkeit, die großflächige Ausbreitung und vor allem der schnelle Tod, ermöglichten Poe einen literarisch-imaginativen Gegenentwurf zu der 1842 antizipierten und dann tatsächlich eintretenden lebensweltlichen Erfahrung einer »horrible never-ending oscillation between hope & despair« der Tuberkulose, die Poe, wie er

258 Ostrom u. a. (2008), 641.

259 Silverman (1992), 180.

260 Lawlor (2006), 9.

261 Klein (2005), 807.

262 Byrne (2011), 7.

263 Lawlor (2006), 167.

264 Byrne (2011), 32.

265 Ebd., 192.

aus der Rückschau berichtete, »could *not* longer have endured without the total loss of reason«. Während bei Heinrich Heine das Veilchenblau des Gesichts des ›lustigsten der Arlequine‹ im Moment der Demaskierung die Ankunft der Cholera verkündet hatte, offenbart das Blutrot der Maskierung in Poes Erzählung vor allem das Problem der Darstellung der Seuche über ihr blaues Antlitz hinaus. Das Blau, das in *King Pest* noch im ›blue ruin‹ präsent war, wurde schon in *Shadow* vom Rot des Weines, das an Blut erinnerte (*Shadow*, 762) und das auch im Namen des Ich-Erzählers ›Oinos‹, der im griechischen ›Wein‹ bedeutet, evoziert wurde, abgelöst. Das Blut, als Symbol der *white plague* Tuberkulose, die, neben der Cholera, eine tragisch-zentrale Rolle in Poes Lebens- und Textwelt einnahm, ermöglicht in *The Masque* die symbolische Darstellung der tabuisierten Körperflüssigkeiten und deren Verlust. In *The Masque* ist Rot, die Farbe des Blutes, zum Substitut, zum ›Avatar‹ des Blaus des Gesichts der Cholera geworden. Die Maskierung der tabuisierten Seuche durch die auszeichnende Krankheit markiert den Höhepunkt der allegorisierenden Auseinandersetzung mit der Cholera, die das Seuchennarrativ zum Genreexperiment gemacht hat. Die Erzählung vom Maskenball des Roten Todes, der im Moment der Demaskierung desselben zum Totentanz wird, ist damit der letzte der vier Choleratexte Poes, in dem die Maske zwar stets auf die Seuche verweist, ihre Identität aber nie offenbart. Die vielen Gesichter in *King Pest* wie die verborgenen Gesichter der Epidemie in *Shadow* und *The Masque* fokussieren stattdessen auf die Grenzen der Darstellbarkeit und auf die Grenzen des Wissens der Cholera. Mit der letzten Erzählung der Choleratetralogie, *The Sphinx*, wird die Leitkrankheit des 19. Jahrhunderts schließlich auf der Textebene visionär manifestiert.

»*The terror is not of Germany*«: *Die Zirkulation der Maske*

Der amerikanische Literaturwissenschaftler und frühe Poe-Forscher Killis Campbell (1872–1937) war wohl der erste, der darauf hinwies, dass Poes Choleratexten, angefangen mit *King Pest*, der Bericht des ›cholerischen‹ Maskenballs in Paris 1832, den Heinrich Heine so effektiv in seinem Bericht in *Französische Zustände* konstruiert hatte,

als Inspirationsquelle gedient habe.²⁶⁶ Thomas Mabbott wiederholte diese Behauptung in den Kommentaren seiner Editionen von *King Pest* und *The Masque of the Red Death*,²⁶⁷ was dazu führte, dass die Referenz auf den Maskenball in Paris bis heute vor allem mit der Entstehung von *The Masque* in Zusammenhang gebracht wird. Als Quelle für diese Vermutung nennt Campbell einen Zeitungsartikel, der im Juni 1832 im breit rezipierten Magazin *New-York Mirror*, in welchem auch Poe publiziert hatte, in der Reihe *Letters from Paris* unter dem Titel *First Impressions of Europe* erschienen war. Der Autor Nathaniel Parker-Willis (1806–1867), der als Herausgeber auch mit Edgar Allan Poe zusammengearbeitet und sich zur Zeit des ersten Choleraausbruchs, wie Heine, in der Stadt Paris aufgehalten hatte, berichtete von der Ankunft der Seuche in der frühlingshaften Metropole:

The weather is June-like, deliciously warm and bright; the trees are just in the tender green of the new buds, and the public gardens are thronged all day with thousands of the gay and idle, sitting under the trees in groups, laughing and amusing themselves, as if there was no plague in the air, though hundreds die every day [...] I was at a masque ball at the Theatre des Varietes, a night or two since, at the celebration of the Mi Careme, or half-lent. There were some two thousand people, I should think, in fancy dresses, most of them grotesque and satirical, and the ball was kept up till seven in the morning, with all the extravagant gaiety, noise and fun with which the French people manage such matters. There was a cholera-waltz, and a cholera-itself, with skeleton armor, bloodshot eyes, and other horrible ap-purtenances of a walking pestilence.²⁶⁸

Sarah Goodwin ist vermutlich eine der ersten, die nicht den Bericht von Willis, sondern Heines Text selbst als eigentliche Inspirationsquelle für Poe postuliert hat: »the original source of the account was obviously a letter written by Heinrich Heine«.²⁶⁹ Diese These scheint jedoch auf eine Fehllektüre des früheren Poe-Interpreten Franz Karl Mohr zurückzugehen, die selbst nur auf den Willis Parker Text verwiesen hatte und darüber hinaus ins Zentrum seiner Rezeptionsanalyse Joseph von Eichendorffs Maskenballszene des Totentanzkapitels in *Abnung und*

266 Campbell (1933), 173.

267 Mabbott (1978b), 238.

268 Parker Willis (1831), 380.

269 Goodwin (1988), 19.

Gegenwart stellt.²⁷⁰ Auch Nina Athanassoglou-Kallmayer behauptet, »Heines chilling account« sei »the source for Edgar Allan Poes fantastic tales ›King Pest‹ and ›Mask [sic!] of the Red Death«,²⁷¹ ohne dies in irgendeiner Form zu belegen. Das scheint vor allem vor dem Hintergrund problematisch, dass bis heute in der Forschung weder die Frage nach Poes Deutschkenntnissen noch nach seiner (produktiven) Rezeption der deutschen Romantik im Allgemeinen oder des Werks Heines im Besonderen geklärt ist. Von Beginn der Kritik- und Forschungsgeschichte der Texte an wurde zwar wiederholt ein dezidierter Bezug zu den deutschen Romantikern vermutet, aber vor allem Poes zum Bonmot geronnene Aussage aus seinem berühmten programmatischen Vorwort zu den *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839), »the terror is not of Germany but of the soul«,²⁷² hat die Kontroverse um den literarischen Einfluss der deutschen Romantiker auf sein eigenes Schaffen immer wieder befeuert.²⁷³

Eine direkte Bezugnahme von Poe auf Heine, zumindest zum Entstehungszeitpunkt von *King Pest*, kann nicht eindeutig geklärt werden, da Poe Heine höchstwahrscheinlich nicht im Original gelesen hat, Heines *Französische Zustände* erst in den 1890er Jahren in englischer Übersetzung vorlagen und dieser selbst nicht vor 1836 von der amerikanischen Kritik Aufmerksamkeit erfahren hat.²⁷⁴ Im Folgenden soll anhand einer genaueren Analyse des Berichts des amerikanischen Journalisten Parker Willis, der von Campbell als wahrscheinliche Quelle für Poes *King Pest* und *Masque* identifiziert worden ist, als das mögliche fehlende Verbindungsstück in der Heine-Poe-Rezeption

270 Mohr (1949), 7.

271 Athanassoglou-Kallmyer (2001), 686.

272 Poe (1978a), 472.

273 So hat zuletzt Susan Bernstein eine umfangreichere Studie zum Einfluss von Heines Romantikkonzeption auf das Werk Poes, insbesondere auch auf *The Masque of the Red Death* (Bernstein 2003, 390) vorgelegt, die aber ebenfalls auf die Darlegung eines möglichen Rezeptionsweges von Heine zu Poe verzichtet und damit ebenso spekulativ bleibt, wie die vorherigen.

274 Sachs (1916), 13.

vorgeschlagen werden, denn die Ähnlichkeiten der beiden Texte sind eklatant:

Ihre Ankunft war den 29. März offiziell bekannt gemacht worden, und da dieses der Tag des *Mi-Carême* und das Wetter sonnig und lieblich war, so tummelten sich die Pariser um so lustiger auf den Boulevards, wo man sogar Masken erblickte, die, in karikirter Mißfarbigkeit und Ungestalt, die Furcht vor der Cholera und die Krankheit selbst verspotteten. Desselben Abends waren die Redouten besuchter als jemals; übermüthiges Gelächter überjauchzte fast die lauteste Musik, man erhitze sich beim *Chahut*, einem nicht sehr zweydeutigen Tanze, man schluckte dabey allerley Eis und sonstig kaltes Getrinke: als plötzlich der lustigste der Arlequine eine allzu große Kühle in den Beinen verspürte, und die Maske abnahm, und zu aller Welt Verwunderung ein veilchenblaues Gesicht zum Vorscheine kam. Man merkte bald, daß solches kein Spaß sey, und das Gelächter verstummte [...]. (*Zustände*, 133)

Während auch andere zeitgenössische amerikanische Zeitungen mit Verweis auf die französische Berichterstattung die verstörende Koinzidenz von rauschendem Maskenball und qualvoll rapidem Seuchentod mitteilen, ist vor allem die Datierung des Einbruchs der Cholera auf den Tag des *Mi-Carême* ein Indiz dafür, das Willis den Heine-Text gekannt haben muss, denn das Zusammenfallen der beiden Ereignisse ist nachweislich eine Erfindung Heines gewesen, der aus Gründen der Dramaturgie seines Textes den Höhepunkt des Karnevals auf den 29. März verschoben hatte.²⁷⁵ Darüber hinaus fallen die fast wortwörtlichen Einleitungssätze zum Wetter und den zu tausenden flanierenden Parisern, die prägnante Verdichtung des Geschehens mit dem Fokus auf die grotesken Maskeraden und schließlich der Verweis auf den *cholera-waltz*, ein Synonym, das zeitgenössisch für den von Heine genannten *Chahut* gebraucht wurde, deutlich als Schnittmengen auf und legen die Vermutung nahe, dass der Text von Parker Willis, »borrowing from Heine's widely circulated letter from Paris«,²⁷⁶ tatsächlich das fehlende Verbindungsglied in der immer wieder postulierten These von Heines Einfluss auf die Entstehung von Poes *Masque* ist. Während sich die Behauptung einer direkten Einflussnahme von Heines Text auf Poes literarisches Schaffen somit weiterhin nicht ohne wei-

275 Lämke (1997), 32.

276 Weiss (2003), 94.

teres belegen lässt, scheint eine indirekte, über Willis vermittelte Rezeption plausibel und führt dabei das komplexe Zusammenspiel vielfach zirkulierender unterschiedlicher literarischer und künstlerischer Elemente vor, von denen Heines Text, in der Vermittlung über Willis, wenn auch herausragend, nur eines ist.

In den USA beginnt eine umfassende Berichterstattung über den Ausbruch der Cholera in Paris, unter deren Artikeln sich auch Willis Beschreibungen finden, erst im Mai, also gut zwei Monate nach den eigentlichen Ereignissen. Poes erste Choleratexte *King Pest*, *Shadow* und *Masque* entstehen mehrere Jahre später und werden 1835 und 1842 veröffentlicht. Die Verschränkung vom Karneval in Paris mit der Cholera könnte da längst schon zum Topos geronnen sein, der durch die Macht der Zirkulation, sich aus unterschiedlichen historischen wie gegenwärtigen Quellen speisend, immer wieder Neues schafft. So geht das effektvolle Bild des sich demaskierenden Todes auf die Rezeptionslinie der schon mindestens seit dem späten Mittelalter tradierten Verknüpfung von Narr und Tod zurück, die, wie in der Einleitung zu diesem Kapitel dargelegt wurde, im 18. und frühen 19. Jahrhundert in England mit dem Fokus auf Tod und Maske von Edward Young und Thomas Rowlandson aufgenommen und in der Folge breit rezipiert wurde. Sie hatten die Motivverschränkung von Totentanz, Seuche und Maskenball vorbereitet, die als Folie für die Ästhetisierung der Choleraerfahrung derart wirksam werden konnte und es Heine und Poe ermöglichen, in der dezidierten Zentrierung auf das Gesicht der Cholera und dessen (De-)Maskierung die Seuche zur Darstellung zu bringen und gleichzeitig die Grenzen dieser Darstellung metapoetologisch zu problematisieren.

Die Visionen der Maske: The Sphinx (1846)

Scheint mit der Meistererzählung *The Masque of the Red Death* die künstlerische Klimax der Bearbeitung der Choleraerfahrung erreicht, wendete sich Poe 1846, zwei Jahre, bevor 1848, im Todesjahr Poes, eine zweite große Pandemiewelle die Welt aufs Neue erschüttern sollte, noch einmal dezidiert der Seuche zu. In der kurzen Erzählung, die unter dem Titel *The Sphinx* erstmals im *Arthur's Ladies' Maga-*

zine erschien, wird dezidiert auf das Epidemiegeschehen der jüngsten Vergangenheit Bezug genommen und die Seuche in diesem letzten Text der Choleratetralogie erstmals konkret benannt. Statt zeitlich und geographisch entrückt, wie in den Vorgängertexten, ist das Seuchenerleben in der Gegenwart des Autors verankert, die Cholera aber ist längst noch nicht demaskiert. Und so persistieren auch in diesem letzten Choleratext Poes die zentralen Elemente der Vorgängertexte, allen voran die Maske, die sich hier als gespenstische Vision gleichsam visionär erweisen soll.

Schon der einleitende Satz ist eine erneute Variation der Einführung in den Kontext epidemischen Erlebens, wie sie bereits in *King Pest* mit den Worten »[a]t the epoch of this eventful tale [...] the metropolis, resounded with the fearful cry of ›Pest!‹«, in *Shadow* mit der Feststellung, »[t]he year had been a year of terror [...] [f]or the black wings of the Pestilence were spread abroad« und in *The Masque* mit der Äußerung, »The ›Red Death‹ had long devastated the country«, durchdekliniert wurde:

During the dread reign of the Cholera in New-York, I had accepted the invitation of a relative to spend a fortnight with him in the retirement of his *cottage ornée* on the banks of the Hudson.²⁷⁷

Das Isolationsmotiv wieder aufnehmend, lässt Poe erneut einen Ich-Erzähler davon berichten, dass die beiden Männer in ihrer selbst gewählten Quarantäne »had [...] all the ordinary means of summer amusement; [...] rambling in the woods, sketching, boating, fishing, bathing, music and books« (*Sphinx*, ebd.). Auch wenn dieser Rückzugsort offener gestaltet ist, als die gothischen Räumlichkeiten der vorherigen Texte und durch die Inkludierung der umgebenden Landschaft in die narrative Raumstruktur fast idyllisch wirkt, lässt sich auch hier der Schrecken der Epidemie, die in der nahe gelegenen Stadt ausgebrochen ist, nicht aussperren, denn »[t]he very air of the South seemed to us redolent with death« (ebd.). Die lähmenden Gedanken an die Seuche nehmen den Ich-Erzähler vollkommen ein und lassen ihn in »abnormal gloom« (ebd.) verfallen, während sein Gastgeber zwar ebenfalls »greatly depressed in spirits [...] not at any time affected

277 Poe (1978c), 1246; Kursivierungen im Original.

by unrealities« war: »To the substances of terror he was sufficiently alive, but of its shadows he had no apprehension« (ebd.). Gerade diese Schatten aber treiben den Ich-Erzähler um. Ohnehin mit einem Hang zum Aberglauben ausgestattet, wird dieser durch die Lektüre einiger Werke, die sich in der Hausbibliothek des Gastgebers befinden, fortwährend bestärkt,²⁷⁸ bis es zu einem, dem Ich-Erzähler vollkommen unerklärlichen Ereignis kommt, das in dieser Erzählung eine gänzlich andere Bearbeitung des Seuchenerlebens ermöglicht als in den vorherigen Texten, bei der jedoch abermals Gesicht und Maske zentral sind.

»Death's Head«

Nach einem besonders warmen Tag sitzt der Protagonist und Ich-Erzähler lesend am offenen Fenster. Nur halb konzentriert wandern seine Gedanken immer wieder zu der seuchengeplagten Stadt. Als er so sinnierend seinen Blick von den Seiten des Buches hebt, fällt dieser

upon the naked face of the hill, and upon an object – upon some living monster of hideous conformation, which very rapidly made its way from the summit to the bottom, disappearing finally in the dense forest below. (1247)

Der Ich-Erzähler zweifelt bei diesem Anblick an seiner Sehfähigkeit wie an seinem Verstand, kommt aber zu dem Schluss, dass er weder »mad nor in a dream« sei (ebd.), nur um diese Feststellung sogleich wieder infrage zu stellen, als er den Leserinnen und Lesern in direkter Ansprache seine »Vision« schildert:

Estimating the size of the creature by comparison [...] I concluded it to be far larger than any ship of the line in existence [...]. The mouth of the animal was situated at the extremity of a proboscis some sixty or seventy feet in length, and about as thick as the body of an ordinary elephant. Near the root of this trunk was an immense quantity of black shaggy hair [...] and projecting from this hair downwardly and laterally, sprang two gleaming tusks not unlike those of the wild boar, but of infinitely greater dimension. Extending forward, parallel with the proboscis, and on each side of it, was a gigantic staff, thirty or forty feet in length, formed seemingly of pure crystal, and in shape a perfect prism [...]. The trunk was fashioned like a wedge with the apex to the earth. From it there were outspread two pairs of wings – each wing nearly one hundred yards in length – one pair being placed above the other, and all thickly covered with metal scales [...] the chief peculiarity

278 Schenkel (1985), 97.

of this horrible thing, was the representation of a *Death's Head*, which covered nearly the whole surface of its breast, and which was as accurately traced in glaring white, upon the dark ground of the body, as if it had been there carefully designed by an artist [...]. I perceived the huge jaws at the extremity of the proboscis, suddenly expand themselves, and from them there proceeded a sound so loud and so expressive of wo, that it struck upon my nerves like a knell, and as the monster disappeared at the foot of the hill, I fell at once, fainting, to the floor. (1248 f.)

Als sich der Ich-Erzähler wenige Tage nach diesem denkwürdigen Ereignis dazu entschließt, seinem Gastgeber das Erlebte zu erzählen, bricht dieser zunächst in schallendes Gelächter aus, um dann in »an excessively grave demeanor« (1249) zu verfallen. In diesem Moment wiederholt sich die Vision, denn der Heimgesuchte befindet sich plötzlich in der gleichen Position am Fenster, wie bei der ersten Sichtung des »Monsters«. With »a shout of absolute terror« (ebd.) macht der Gast seinen Gastgeber auf die Erscheinung aufmerksam, der aber nichts dergleichen sieht. »[I]mmeasurably alarmed« befürchtet der Ich-Erzähler, die »vision« sei »either an omen of [...] death, or, worse, [...] the fore-runner of an attack of mania« (ebd.). Der Gastgeber aber nimmt, nachdem er den Verzwifelten nochmals detailliert nach der Gestalt der »visionary creature« befragt hat, die Ausgabe einer »ordinary synopsis of Natural History« zur Hand und liest daraus »a school-boy account of the genus *Sphinx*, of the family *Crepuscularia*, of the order *Lepidoptera*, of the class of *Insecta* – or insects« vor:

Four membranous wings covered with little colored scales of a metallic appearance; mouth forming a rolled proboscis, produced by an elongation of the jaws, upon the sides of which are found the rudiments of mandibles and downy palpi; the inferior wings retained to the superior by a stiff hair; antennæ in the form of an elongated club; prismatic; abdomen pointed. The Death's-headed Sphinx has occasioned much terror among the vulgar, at times, by the melancholy kind of cry which it utters, and the insignia of death which it wears upon its corslet. (1250, Kursivierungen im Original)

Als er das Buch schließt und sich nach vorne lehnt, entdeckt auch er »the remarkable looking creature« (ebd.), das gerade an einem Spinnenwebenfaden des Fensterrahmens entlang kriecht. Das »monster«, das der Ich-Erzähler zu sehen geglaubt hat, scheint lediglich ein winziges Insekt zu sein, »about the sixteenth of an inch in its extreme length« (1251). Diese durch den Fachbuchartikel initiierte Rationalisierung

der unerklärlichen Erscheinung aber ist fragil. Denn der beschriebene Totenkopfschwärmer ist weder in Nordamerika heimisch noch derart winzig. Im Gegenteil, er ist von beeindruckender Größe, ausgewachsene Weibchen dieser Art können eine Flügelspannweite von bis zu dreizehn Zentimeter erreichen. Das winzige Insekt, das kaum mehr als 1,5 Millimeter misst, kann also unmöglich die Sphinxmotte sein, die der Gastgeber in seiner »cruel calmness« identifiziert zu haben meinte.

Das Rätsel der Sphinx

Auch wenn die Identität der *visionary creature* geklärt zu sein scheint, erweist sich diese wieder nur als eine Maske, unter der sich der eigentliche Schrecken verbirgt. In der zeitgenössischen Imagination war es gerade die Rätselhaftigkeit der Cholera, die sie als eine Art Sphinx, deren Name in der griechischen Volksethymologie als »Würgerin« gedeutet wurde²⁷⁹ und noch in der Benennung der *Cholera asphyxia* nachhallt, erscheinen ließ, wie zahlreiche zeitgenössische Quellen zeigen und das folgende Zitat des Mediziners Dr. Wilhem Fickel besonders eindrücklich verdeutlicht:

In ihren riesigen Sprüngen von Ost-Süd nach Nord-West, auf ihren ungeheuren Zügen durch die alte und neue Welt das Bild des Todes vorantragend, durch ihre grossen Verheerungen die Menschheit mit Furcht und Schrecken erfüllend und Untergang und Verderben drohend, durchwanderte die Cholera als Räthsel der Sphinx die fernsten Länderkreise des Erdballs.²⁸⁰

In der griechischen Mythologie galt sie als Unheilsbringerin, war doch das Rätsel, das sie ihren Opfern auftrug, unmöglich zu lösen und das Resultat der unweigerliche Tod der Unwissenden. Erst Ödipus vermochte es, die ihm gestellte Rätselfrage zu beantworten, woraufhin sich die Sphinx in den Tod stürzte, Ödipus selbst aber ebenfalls nicht seinem tragischen Schicksal entging.²⁸¹ Auch in Poes Text ist das Rätsel der Sphinx nicht so leicht lösbar, wie es zunächst den Anschein haben mag. Während es ungewiss bleibt, ob das Angebot einer rationalen Erklärung des Geschehens, wie sie vom Gastgeber offeriert wird, die

279 Hunger (1985), 382.

280 Fickel (1861), 15.

281 Hunger (1985), 383.

beim Gast erhoffte Wirkung zeigt, bleibt die verstandeslogische Aufklärung des Rätsels für die Leserschaft der Erzählung brüchig.

Die kurze Erzählung hat in der Poe-Forschung verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit erfahren. Von Mabbott als »slight story«²⁸² marginalisiert und von Elmar Schenkel als eine Erzählung, die, »in terms of complexity, technique and range of allusion«, nicht viel zu bieten habe,²⁸³ fand sie erst in späteren Analysen als »deceptively light-hearted bagatelle« mehr Anerkennung, verweise sie doch trotz ihrer »artistic limits« auf den »post-modern influence« der Werke Poes im Allgemeinen.²⁸⁴ Die Sichtung der Monstermotte wird dabei meist einer »deceptive vision«²⁸⁵ des Erzählers, die aus der »psychological fragility« desselben²⁸⁶ resultiere und die dazu führe, dass die Angst des Erzählers vor der Cholera »unconsciously projected onto the image of a harmless moth«,²⁸⁷ zugeschrieben. Hypochondrie, Makropsie, eine Sehstörung, bei der Dinge größer erscheinen, als sie tatsächlich sind, oder Cholera selbst werden als mögliche Erklärungen für die exzeptionelle visuelle Wahrnehmung des »terrific animal« genauso ins Feld geführt,²⁸⁸ wie eine dissoziative Persönlichkeitsstörung des Erzählers, die für den Antagonismus der »emotional and imaginative side versus the coldly intellectual and analytical side« Poes selbst stehe.²⁸⁹

Obwohl die Cholera anders als in den Vorgängertexten, in denen ihre latente, verschleierte Präsenz erst durch eine genaue Analyse der Erzählungen demaskiert werden konnte, hier bereits im ersten Satz konkrete Manifestation erfährt, bleibt sie gleichsam »the unspoken object of the narrators fear«.²⁹⁰ Doch wenn eine Darstellung der Seuche auch in dieser Erzählung nicht realisiert wird, ermöglicht sie den Einblick in »the disease-based epistemic crisis prompted by cholera's

282 Mabbot (1978c), 1245.

283 Schenkel (1985), 97.

284 Marks (1987), 46 f.

285 Schenkel (1985), 97.

286 Anderson (2009), 12.

287 Marks (1987), 48.

288 Schenkel (1985), 97 f.

289 Marks (1987), 48.

290 Ebd.

arrival«, ²⁹¹ für die die mythologische Figur der Sphinx emblematisch steht. Gerade diese Krise des Wissens war im Diskurs um das Mikroskop und die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, vor allem im Zusammenhang mit der Entstehung und Lokalisierung von Krankheit, zentral.

Die Maske unter dem Mikroskop

Indem Poe die Handlung dieser letzten Choleraerzählung in seiner eigenen Gegenwart verankert, verweist er implizit nicht nur auf die zeitgenössische miasmatische Ansteckungstheorie, in deren Kontext, »the very air from the South seemed [...] redolent with death« und das Insekt als Luftwesen zum potenziellen Überträger und tatsächlichem Unheilsbringer imaginiert wird, ²⁹² sondern rekurriert auch auf die hochaktuellen wie kontrovers diskutierten Debatten um das Mikroskop und den möglichen Erkenntnisgewinn, der aus der Anwendung dieses neu (wieder) entdeckten Instruments resultieren könnte, die Wissenschaftler, Mediziner und Laien gleichermaßen seit den 1830er Jahren intensiv beschäftigten (siehe dazu ausführlich Kapitel *Gespens-tische Mikroben*). Auch die meisten Forschungstexte zur *Sphinx* betonen das Prekariat von Sehen und Erkenntnis, das in der Geschichte verhandelt wird und symptomatisch für die Kontroversen um das Mikroskop und die Praxis des Mikroskopierens ist. In diesem Zusammenhang wird vor allem auf die außerordentliche Imaginationskraft Poes verwiesen, die sich bei der Ausgestaltung des Mottenmonsters als »the story's great achievement« ²⁹³ zeige. Die Erscheinung aber steht in einer langen Traditionslinie einer spezifisch unheimlichen Ästhetik künstlich vergrößerter Kleinstlebewesen, die im Einleitungskapitel zum Kapitel *Gespens-tische Mikroben* als *Microgothic* konzeptualisiert wurde. Insbesondere die Bildlichkeit des Insekts, das wie seine Namensgeberin von hybrider, »theriomorphic (elephant, boar, winged), anthropomorphic (Death's Head), and artificial (crystal, staff, metal

291 Altschuler (2018), 88.

292 Schenkel (1985), 98.

293 Anderson (2009), 12.

scales, chains)« Natur ist,²⁹⁴ findet ihre Entsprechung in einer der frühesten graphischen Darstellung mikroskopierter Kleinstlebewesen, den Porträts einer Laus und einer Schwebfliege in Robert Hookes *Micrographia* aus dem Jahr 1665 (Abb. 5 und 6).

Denn nicht etwa eine subjektive Sehstörung, sondern allein der Blick durch das Mikroskop ermöglicht die visuelle Erfahrung der unheimlichen Monstermotte, die ihren ›Death's Head‹ als ›Maske des Todes‹ übergroß offenbart. Ein letztes Mal nutzt Poe die Maske, um der Cholera ein Gesicht zu geben, indem er beides im Diskurs über die Möglichkeiten und Grenzen mikroskopischer Praxis verschränkt. Im Totenkopf der Sphinx ist deutlich eine weitere Version der Gesichter von *King Pest*, *Shadow* und *Red Death* zu erkennen. Doch blickt dieses Gesicht nicht mehr aus unheimlich-überzeitlicher Distanz, sondern aus einer traumatisch erfahrenen Gegenwart die Leserschaft an. Das Versprechen rationaler Aufklärung der Rätsel um die Cholera, das mit dem Einsatz technisch-wissenschaftlicher Instrumente wie dem Mikroskop einlösbar scheint, generiert zur Zeit der Entstehung des *Sphinx*-Textes jedoch mehr Schrecken als Erkenntnis, denn egal, wie nah man hinzuschauen vermag, hinter der hundertfach-vergrößerten Maske des Todes scheint sich wieder nur der Tod selbst zu verbergen. Genau diese Diskrepanz von Sehen und Erkenntnis bestimmte den Mikroskopierdiskurs nachhaltig, stellte sie doch immer wieder die Fragen nach dem Realitätsgehalt künstlich zur Sichtbarkeit gebrachter Objekte und ihrer Bedeutung für den Makrokosmos. Auch Poes *Sphinx* fragt danach, wie viel Imagination Erkenntnis braucht, und weist mit der unheimlichen und letztendlich unauflösbaren »introduction of microscopic qualities into a character's otherwise normal sight«²⁹⁵ auf die tatsächliche Lösung des Rätsels der cholerischen Sphinx voraus. Die Vision der Maske ist somit visionär, denn der mikroskopische Blick wird am Ende des Jahrhunderts durch Robert Kochs Entdeckung des Kommabakteriums *Vibrio cholerae* die Seuche endgültig demaskiert haben.

294 Schenkel (1985), 99.

295 Ebd., 100.

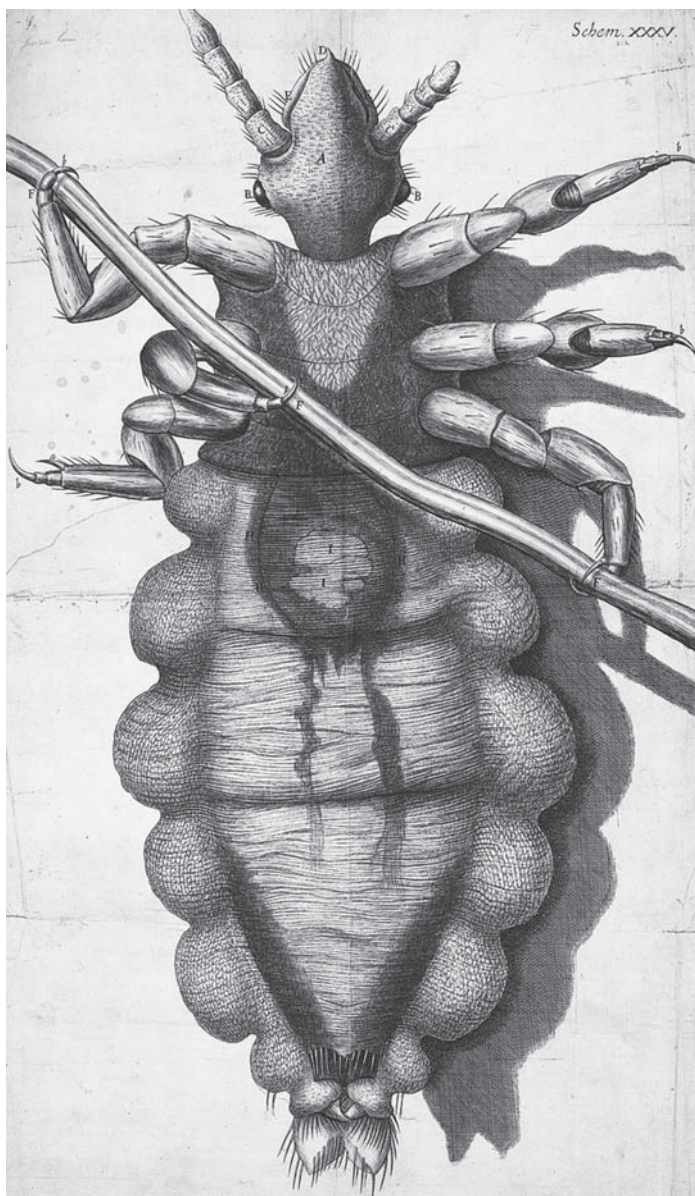


Abb. 5: Robert Hooke, Schem. XXXV, *Micrographia*, Kupferstich, 1665.

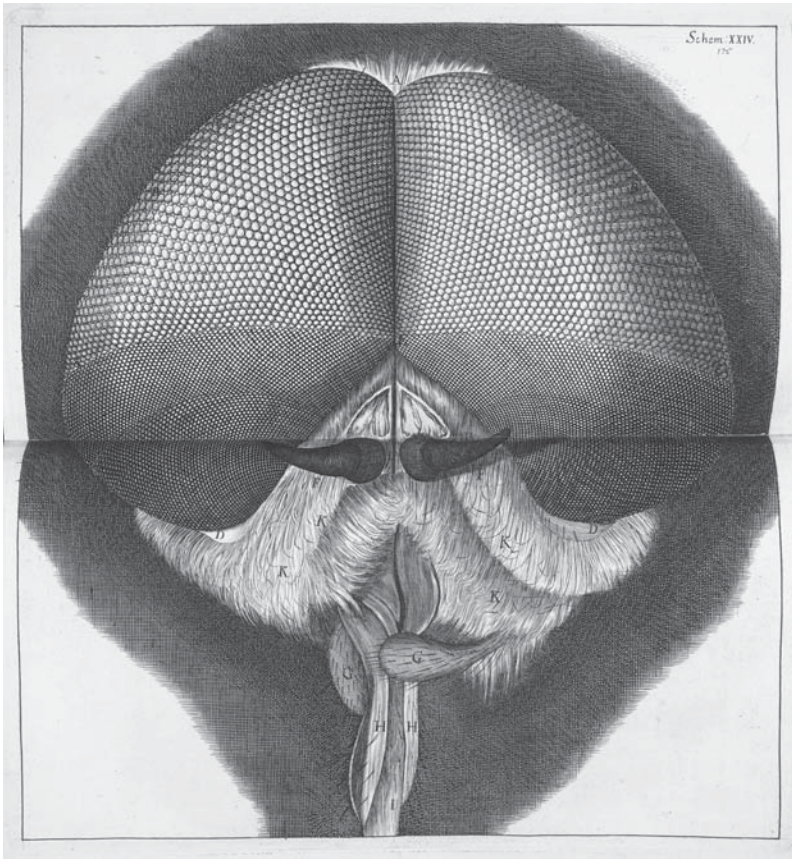


Abb. 6: Robert Hooke, Schem. XXIV, *Micrographia*, Kupferstich, 1665.

Das Primat der Maske

Das Gesicht der Cholera hat sich mit ihren unterschiedlichen Masken in den vier Choleratexten Poes genauso wandelbar gezeigt, wie das Gespenst der Cholera selbst. In jeweils typischem wie variantenreichem Gothic-Setting taucht es im England des 14. Jahrhunderts, in der Antike des 8. Jahrhunderts und in einem mittelalterlich-überzeitlichen Nirgendwo genauso auf, wie in der chronotopischen Gegenwart des Autors selbst. Die wandelbare Form des Gespenstes als pestialisches Königsgesicht, undurchdringlicher Schatten, unheimlicher Ballgast oder monströses Mikroleben findet ihre Einheit in der Maske(rade), die, wenn sie fällt, das offenbart, was sie eigentlich verbergen sollte, das Gesicht der Cholera. Dieses Gesicht ermöglicht es, bei allem Schrecken, das es hervorruft, den eigentlich durch die Cholera so skandalös geöffneten Körper unter Verschluss zu halten. Es wird zu einem Zeichen der Seuche, das die Seuche selbst nicht zeigt. Als kommensurables Pars pro Toto wird das Gesicht der Cholera zur Maske, die das eigentliche Wesen der Cholera verbirgt und verweist damit vor allem auf den Schrecken angesichts des massiven Nichtwissens und der monumentalen menschlich-medizinischen Herausforderung des Seuchenerlebens. Die in ihrer Ätiologie, Epidemiologie und Symptomatik so gespenstische Cholera ist zwar selbst unbegreiflich, hat aber ein greifbares, ein unverwechselbares Gesicht, dessen Physiognomie sich tief in die Vorstellungswelten der Menschen eingepägt hat. In Verbindung mit Totentanz und Maske zeigt sich in der unheimlich-transgressiven *facies cholericus* eine wirkungsvolle Facette des Modells des Gespenstes, die vielfältig zirkulierend die textliche wie bildliche Sagbarmachung des Unsagbaren der Cholera ermöglicht.

Wenige Jahre nach der Veröffentlichung des letzten Choleratextes Poes, *The Sphinx*, reihte sich der spätrömantische Historienmaler Alfred Rethel (1816–1859) 1851 in den Reigen der Choleradarstellungen als Totentanz mit seinem Bild *Alfred Rethel, Der Tod als Erwürger. Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831* (Abb. 7) ein und führte die literarische Tradierung des Konnexes von Totentanz, Maskenball und Cholera auch bildkünstlerisch in seinem Holzschnitt zusammen, der als einer der wenigen Beispiele, die diese

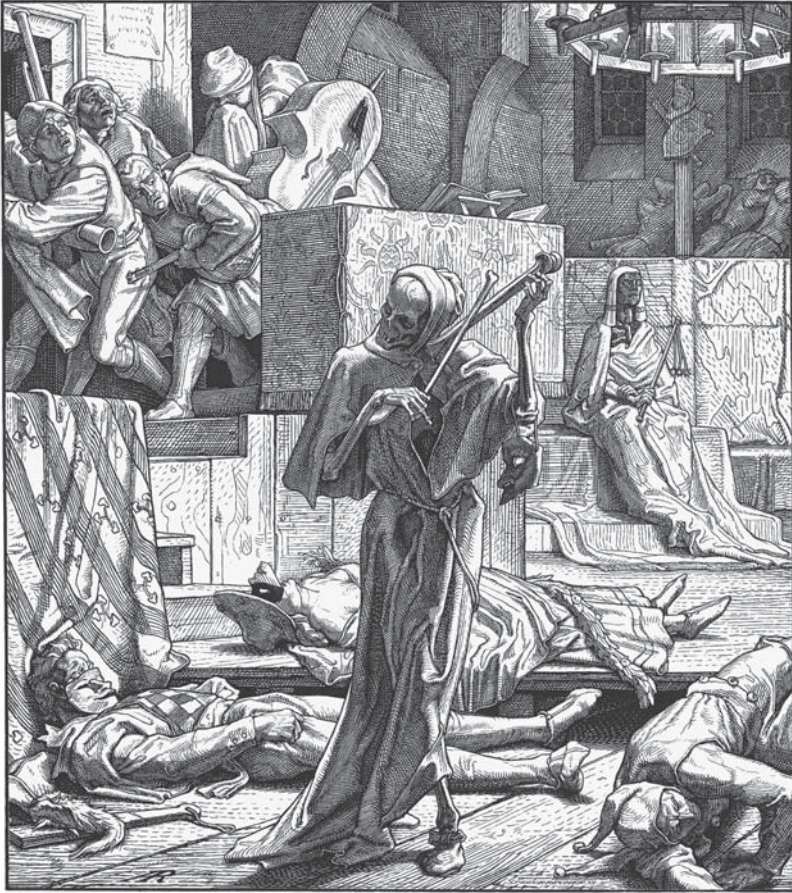


Abb. 7: Alfred Rethel, *Der Tod als Erwürger. Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831*, Holzschnitt, 1851.

Verbindung überhaupt explizit herstellen, bis heute als ikonographisches Symbol der dramatischen Seuchenerfahrung gilt.²⁹⁶

Wenn auch zeitlich nicht ganz exakt datiert, bezieht sich die Nennung des Titels, anders als beispielsweise im Falle von Poes Text, bei dem der Bezug zum Pariser Maskenball sowie der Darstellung Heines desselben retrospektive Zuschreibungen waren, direkt auf Heines Cholerabericht in den *Französischen Zuständen*, der in Deutschland breite Rezeption erfahren hatte. Interessanterweise sind die Personae des Todes und der Cholera in Rethels Darstellung nicht miteinander verschmolzen. Der Tod, der sich zentral im Vordergrund des Bildes befindet, und seine Identität durch die Enthüllung seines Insigniums, des Totenschädels, offenbart hat, weist mit seiner aus Knochen zusammengesetzten Fidel auf die in ein Leichentuch gehüllte Figur, die sich hinter ihm auf einem Treppenabsatz niedergelassen hat. Sie trägt eine dreischwänzige Geißel als Zeichen ihres Unheils und ihre entschleierte Gesichtszüge heben sich deutlich von jenen der anderen abgebildeten Personen ab, die bereits tot am Boden liegen oder in Panik fliehen. Es ist die Cholera, die scheinbar von ihrem Wüten selbst erschöpft, den Blick einzig auf Gesicht, Hals und Brustansatz sowie Arme freigebend, ihr Porträt als typisches Bruststück im Dreiviertelprofil darbietet. Während die Maske des Todes noch an seinem linken Arm schwingt und damit den Moment der schockierenden Demaskierung, die selbst nicht dargestellt ist, imaginativ evoziert, ist die Maske der Cholera ihr Gesicht selbst. Der leidende Ausdruck, die stark ausgezehrten Züge, die hervortretenden Augen und die verkrampft scheinenden Arme sind eindeutige Reverenzen an die dramatischen Symptome der Seuche, die die Erkrankten bereits zu Lebzeiten als Gespenster erschienen ließen. Hatten auf den Choleraporträts der Opfer zu Beginn der ersten Epidemiewelle in den 1830er Jahren diese noch das Gesicht der Cholera als Masken getragen und der Seuche damit überhaupt erst ein darstellbares Antlitz gegeben, ist es in Rethels Porträt der Cholera zu ihr zurückgekehrt und zur Totenmaske erstarrt.

296 Knöll (2016), 218.

»Der Tod ist hundertfach in jedem Mundvoll Luft, den wir einatmen«: Ricarda Huchs *Die Erinnerungen von Ursleu dem Jüngeren* (1893)²⁹⁷

1893 veröffentlichte Ricarda Huch ihren Debütroman *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren*.²⁹⁸ Nur ein Jahr nach Ausbruch der letzten großen Choleraepidemie in Deutschland, die 1892 in Hamburg mehr als 8500 Opfer gefordert hatte,²⁹⁹ erschienen, ist der neuroman-tische Text eines der letzten hochliterarischen Zeugnisse des Kollektiv- wie Individualtraumas der Cholera, die das ganze 19. Jahrhundert fest in ihrer Hand hatte. Die Cholera war zu diesem Zeitpunkt bereits demaskiert. Der Roman aber ruft trotz der voranschreitenden Eta-blierung des neuen bakteriologischen Wissens noch einmal die alten Wissensformationen von miasmatischer, contagionistischer wie mo-ralischer Ansteckungsgefahr auf und lässt diese mit- und umeinander zirkulieren. Auch der Totentanz als Symbol unheimlicher Zirkulation wurde im *Ursleu* noch einmal besonders wirksam, insbesondere in sei-ner Verbindung mit der Maske gar zum Kompositionsprinzip erhoben und im Roman leitmotivisch vielfach variiert. Während die Erzählung selbst als narrativierter *danse macabre* erscheint, findet sich ein solcher auch auf der Textebene in den allabendlichen ›Todesfeierlichkeiten‹ der Gesellschaft der ›Bande vom heiligen Leben‹ inszeniert. »[V]iel-leicht in Erinnerung an die berühmte Pest, die Boccaccio schildert«,³⁰⁰ hatte Flore Lelallen, ein junge Frau, die beide Eltern an die Cholera

297 Diesem Kapitel liegt der Aufsatz »Der Tod ist hundertfach in jedem Mundvoll Luft, den wir einatmen«: Unheimliche Grenzgänge zwischen Mensch und Umwelt. Ecogothic in Ricarda Huchs »Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren« zugrunde, der 2019 im Sammelband *Das (Un-)Menschliche im Menschen. Studien zu einer anthropologischen Thematik in der Literatur der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* erschie-nen ist (Höll 2019b).

298 Plard (1991), 359.

299 Vgl. ausführlich zu den sozial(medizin-)historischen Dimension des Hamburger Cholera-Ausbruchs Richard J. Evans in seiner monumenta-len Studie *Death in Hamburg* (vgl. Evans 1987).

300 Huch (1980), 169.

verloren hatte, den »Einfall, daß sich alle diejenigen zusammentun möchten, welche vom Tode nichts wissen wollten und das Leben liebten und es bis zum letzten Augenblick und bis auf den letzten Tropfen genießen wollten« (*Ursleu*, ebd.). Die »narratologische Konstruktion« des stark autobiographisch geprägten Debütromans ist aber nicht nur Totentanz, sondern ebenso »ein nahezu komödiantisch anmutendes Maskenspiel«, denn die junge Autorin, die »avantgardistisch lebte und dachte«, setzte sich »als Schriftstellerin [...] die Maske eines gramzerfurchten, umständlich räsonierenden Mannes auf«, um durch dieses »narrative Maskenspiel« vorzuführen, wie ihre Protagonistinnen und Protagonisten »dem Totentanz der Vitalität erliegen«. ³⁰¹

Der Roman beschreibt – acht Jahre vor Erscheinen von Thomas Manns *Die Buddenbrooks* – die Geschichte des gesellschaftlichen wie physischen Niedergangs einer hanseatischen Patrizierfamilie. Im Zentrum der Erzählung der weitverzweigten und sich allzu oft überkreuzenden Familie Ursleu steht die sprichwörtliche *Liebe in Zeiten der Cholera* ³⁰² zwischen Galeide, der Schwester des Erzählers, und ihrem verheirateten Cousin Ezard. Da schnell Hamburg von Kritik und Forschung ³⁰³ als Ort der Handlung identifiziert wurde, evoziert

301 Müller (1998), 115.

302 García Márquez (2015).

303 Ricarda Huchs Debütroman hat in der Forschung der letzten Jahre vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit in Einzelstudien erfahren, wenn auch eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Werk Ricarda Huchs insgesamt zu bemerken ist, vor allem aus der Perspektive der feministischen Literaturwissenschaft. 2018 war ihre wirkungsmächtige Romantikstudie neu herausgegeben worden. Zumeist untersucht die Forschungsliteratur das Werk hinsichtlich seiner (auto-)biographischen Züge und als Dokument der literarischen *Décadence* (vgl. Plard 1991; Prauss 1995; Liska 2000; Erhart 2001; Müller 1998). Lediglich zwei Texte nehmen die Cholera genauer in den Blick. Brigitta Schader liest in ihrer medizinischen Dissertation den *Ursleu*-Roman als gekonnte literarische Illustration zentraler sozialer Aspekte der Choleraepidemien, wie »Heiterkeit und Lebensgier«, »Furchtlosigkeit« oder »Religiöse Demut« (vgl. Schader 1985). In ihrer Dissertation *Macht der Benennung. Literarische Seuchendarstellungen und ihre wertvermittelnde Funktion* untersucht Claudia Esther Orell die Darstellung der Cholera vorwiegend aus soziologischer

die indirekte Bezugnahme auf die Elbstadt eine Unmittelbarkeit, die sogleich von der narratologischen Anlage des Textes als Memoiren, die »als bewußt konstruierte Autobiographie-Fiktion [...] schon die ersten Kritiker irritierte«,³⁰⁴ korrumpiert wird. Mit der Parallelisierung von Gegenwärtigem und Vergangenen wird dabei nicht nur auf die Gleichzeitigkeit divergenter Episteme im gesellschaftlichen Diskurs rekuriert, sondern auch das poetologische Programm des Romans performiert. Die Inkorporierung zentraler theoretischer wie poetischer und poetologischer Elemente der Frühromantik um 1800 legt die literarischen Wurzeln offen, verweigert aber durch die Etablierung permanenter Ambivalenz in der Auseinandersetzung mit ihnen eine reine Affirmation. Vielmehr schafft Ricarda Huch mit ihrer kritisch-produktiven Herangehensweise die künstlerisch innovative Voraussetzung für die Strömung der, in ihrer Begrifflichkeit durchaus umstrittenen, literarischen Neuromantik. Als eine der bedeutendsten Vertreterinnen hat Huch diese mitinitiiert und entschieden mitgeprägt. Mit dem *Ursleu*, der als der Gründungstext der Neuromantik gilt,³⁰⁵ antizipierte sie bereits ihr späteres Postulat nach einer Erneuerung der Romantik.³⁰⁶ In der intensiven literaturhistorischen Aufarbeitung ihrer Studie *Die Romantik*, in zwei Teilen 1899 und 1902 erschienen, hatte sie mit den Worten Novalis' formuliert:

Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen [...]; vergänglich ist nichts, was die Geschichte einmal ergriff, aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicherer Gestalt erneut wieder hervor.³⁰⁷

Perspektive im Hinblick auf das Selektionsvermögen der Krankheit und die Folgen für die Figuren des Romans. Dabei verzichtet sie auf eine eingehende Analyse der spezifischen Darstellungstechniken mit dem Verweis auf die »vermiedene Anschaulichkeit der Seuche« (Orell 2005, 108).

304 Erhart (2001), 272.

305 Balzer (1980), 266.

306 Krusche (2012), 21.

307 Huch (1985), 355.

Zirkulieren im uferlosen Meer des Lebens

Die schicksalhafte Geschichte der unglücklich liebenden, als Cousin und Cousine verwandten, Galeide und Ezard, die von zahlreichen innerfamiliären Toden gesäumt keine Erfüllung finden soll, wird aus der Perspektive von Ezards Cousin, Galeides Bruder und Titelgebers des Werkes, Ludolf Ursleu dem Jüngeren, retrospektiv gleich einem Totentanz heraufbeschworen. Der Erzähler, müde von den Stürmen im »grundlosen«, »uferlosen« (7) Meer des Lebens, hat sich in den »Hafen« (8) eines Klosters zurückgezogen, das ihm gleichzeitig diesseitiger Ruhe- und jenseitiger Sehnsuchtsort ist. Dort, wo dieser, zwar nicht mehr am Leben, aber doch nicht tot ist, lässt er die Geschichte seines Lebens Revue passieren, denn schon immer habe er empfunden, »daß das Beschauen das Schönste am Leben sei« (ebd.). In metapoetologischer Reflexion rechtfertigt er zu Beginn des Romans die Abfassung seines Lebens, die ihm durchaus keine »fromme Legende« (ebd.) zu sein scheint:

So macht es mir Vergnügen, die Tage meines verflossenen Lebens an mir vorüber gehen zu lassen wie eine Prozession. Es wird seltsame Gestalten zu sehen geben, bunte Fahnen, Bilder, Symbole und Schaustücke. Ich kann sie schneller und langsamer gehen heißen, je nach Geschmack, und die schönsten und seltsamsten kann ich zu mir heranzurufen, um sie genauer zu betrachten und zu betasten. (ebd.)

Das Bild des Reigens als zyklischer Tanz, als Zirkulation, das hier evoziert wird und das man nicht nur sehen – »betrachten« –, sondern geradezu spüren – »betasten« – können soll, ist schaurige Metapher für das immerwährende Werden und Vergehen und poetologisches Konzept für die literarische Dokumentation desselben im Roman.

Auch in Ricarda Huchs *Ursleu* ist alles beständig im Übergang, in buchstäblichem Fluss, und erscheint im Text als ein »bloßer Vitalismus, der eines Zieles oder auch nur einer Perspektive entbehrt«. ³⁰⁸ Die Natur in ihrer Fluidität und mit ihr die Fluidität des (nicht-)menschlichen Lebens ist zentral für die Erzählung. Sie wird als permanenter sozialer, moralischer, psychischer wie physischer Grenzgang voll unauflösbarer Ambivalenzen, bei dem doch alles mit allem zusammen-

308 Balzer (1980), 268.

hängt,³⁰⁹ in vielgestaltiger Form von Ricarda Huch literarisch ausgearbeitet.³¹⁰ Auch die Menschen ihrer Romanwelt erinnern beständig »an etwas der nichtmenschlichen Natur Angehörendes« (220), sind mal Lilien und Schneeglöckchen, die sich auf zarten Stängeln wiegen, wunderbare Tropenpflanzen, dann Schmetterlinge. Die nichtmenschlichen Zuschreibungen an das Personal sind wie die lebensnotwendigen und lebensbedrohlichen Elemente – Luft, Wasser, Erde – zentrale Konstituenten und nicht nur Kulisse der intratextuellen Welt des Romans. Dem Element des Wassers kommt dabei eine entscheidende Rolle in der Anlage des Textes zu. In einer intensiven aquatischen Metaphorik, die auch in der Auswahl des Handlungsortes – »eine norddeutsche Hansestadt« (9) – sowie in der Benennung der unglücklich liebenden Protagonistin – Ludolfs Schwester Galeide, als mittelhochdeutsche Bezeichnung für Galeere – Aufnahme findet, wird in den einleitenden Sätzen dieser fiktionalen beziehungsweise fikionalisierten Memoiren das Leben als ein Meer ohne sichere Ufer und Häfen imaginiert. Die Menschen sind lediglich »Kähnelein auf dem gewaltigen Lebensmeere« (10) und am Ende des Romans Regentropfen, die »vom Himmel auf die Erde fallen« (261) und nichts von den »unabänderlichen Gesetzen« »der Winde des Schicksals« (ebd.) wissen, die sie hin und her treiben. Den Naturgewalten des Wassers und des Windes ausgeliefert, können sie einzig im Jenseits ewigen Ankerplatz finden. Für den Protagonisten wird Natur im Bild des »grundlosen Meeres« (7) in der Rückschau zur Schicksalsmacht, die ihm vor Augen führt, »daß es nichts und gar nichts gibt, was im Leben einen festen Stand hat« (ebd.). Wie die Natur wird auch die Liebe als schicksalhaft inszeniert und in eine fatale Interdependenz gebracht.

Denn werden durch die »Urgewalt« der unrechtmäßigen Liebe Galeidens zu ihrem verheirateten Cousin die Familie Ursleu wie die Liebenden selbst bereits moralisch und psychisch tief gespalten, ist es der Ausbruch der Cholera, als schicksalhafter Einbruch bedrohlicher Naturgewalt, der die Zersetzung der Familie nun auch physisch unaufhörlich vorantreibt:

309 Pikulik (1992), 244.

310 Liska (2000), 135; Briese (2017), 109.

Und es sollte auch noch eine Schreckenszeit kommen, die unseren Untergang herbeizuführen schien und von der ich nun zu sprechen versuchen will. In den östlichen Ländern ist die Cholera ausgebrochen. (154)

Auf der Textebene wird die Choleraerfahrung in Huchs Werk von dem Erzähler mit den Worten »von der ich nun zu sprechen versuchen will«, deutlich als poetologische Herausforderung markiert. Der dreifache Fluch, mit dem der Urgroßvater Galeidens die Liebe der beiden belegt hatte und dem Ezard noch mit den Worten begegnet war: »Wir beklagen uns nicht und tragen deinen Fluch. Was ist der gegen den Fluch des Geschickes, unter dem wir leben« (ebd.), scheint nur wenige Zeilen später mit dem gespenstischen Auftreten der Cholera manifest zu werden.

Ein bleicher Schrecken

Während die Analogisierung von Menschen mit Pflanzen, Tieren oder Regentropfen auf der Textebene als Exempla aus der Welt des Sichtbaren auf die typisch romantische Vorstellung der unauflöslichen Verwobenheit von Menschlichem und Nichtmenschlichem verweisen, wird mit der Implementierung der Cholera im zweiten Teil des Romans auch der Diskurs um gespenstische Mikroben als Beispiel für die gefährliche Interaktion des Menschen mit dem unheimlichen (un-)menschlich Unsichtbaren verhandelt, dem sich im folgenden Großkapitel in der Auseinandersetzung des Konzepts des *Microgothic* ausführlich gewidmet wird. Mit dezidiert schauerromantischem Beschreibungsinventar,³¹¹ das zugleich präzise Reflexion der extratextuellen Diskurse der Cholera ist, wird in Ricarda Huchs Text die Seuche als Gespenst eingeführt. Denn es ist gerade das Gespenst, das selbst als genuiner Grenzgänger zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, zwischen Vorstellungs- und Erfahrungswelt, zwischen einer menschlichen und einer unmenschlichen Sphäre auf der Textebene des Romans die literarische Auseinandersetzung mit den zeitgenössisch als gleichsam gespenstisch wahrgenommenen Mikroben, für die die Cholera als Totum Pro Parte steht, ermöglicht. Auf gespenstische Weise schrei-

311 Briese (2017), 107.

tet die Cholera, nachdem sie den »Boden Europas betreten« hat, unaufhörlich voran, ihren »giftigen Atem vor sich her« (155) hauchend. Wurde ihr Fortgang aus der Ferne noch mit »Mitleid und Schauern« beobachtet, wird sie, desto näher sie der Hansestadt kommt, in der Vorstellung der Bevölkerung »etwas Übersinnliches, Geisterhaftes [...], ein Fluch oder ein Verhängnis, eine leibhaftige Hexe, die jeden, der ihr mißfalle, vergiften und vergeben könne« (ebd.). Der Erzähler selbst erinnert sich noch sehr deutlich an den Bericht des ersten Cholerafalles in der Stadt:

Mir war ein bleicher Schrecken ins Mark gefahren, denn ich hatte ein unbeschreibliches Grauen vor ekelhaften Krankheiten, und ich muß gestehen, dass ich nicht ungern sogleich ein Billett gelöst hätte, um nach dem äußersten Pol unseres Erdballs zu entweichen. (156)

Das Grauen, das den jungen Ludolf erfasst, und das sich entgegen aller Rationalisierungsversuche durch Ludolfs Onkel Harre, der Vorsteher der Medizinalbehörde der Stadt ist, nicht auflösen lässt, kulminiert in einem Traum, in dem die Cholera, ganz dem literarisch-kulturellem Topos entsprechend, als gespenstischer Wiedergänger der Pest durch die Straßen zieht, um mittels Zeichen an den Hauswänden die Bewohner zum Tode zu verurteilen. Einzig das Haus der Familie Ursleu wird nicht markiert, obwohl das Gespenst durch die sich wie von selbst öffnende Tür ins Haus gleitet, sich die Tür hinter ihm schließt und Ludolf aus dem Traum erwacht. Im Traum wird das zu verdrängen versuchte Grauen vor der Cholera wie auch jenes vor den Folgen des unheilvollen, buchstäblich »verfluchten« Liebesverhängnisses offenbar und miteinander verschränkt. Durch das Gespenstische der Fluch- und Vorahnungssymbolik sowie der Schuld-, Strafe- und Schanderhetorik, die sich durch den gesamten Roman zieht³¹² und im Traum, gleich einer *mise en abyme*, konzentriert wird, werden die beiden parallelen Handlungsstränge von Liebe und Cholera miteinander verwoben: »Das »private« Verhängnis erscheint als ein überprivates Schicksal [...]. Liebe und geschichtliche Wirklichkeit stehen in einem untrennbaren Zusammenhang«. ³¹³ Der Traum selbst war schon für die Romantiker

312 Liska (2000), 120.

313 Emrich (1966), 45.

Ort einer höheren Wahrheit und als literarisches Sujet insbesondere in »Arbeiten der *Gothic-Novel*-Tradition [...] nicht nur das zeittypische Interesse an den Schattenseiten der menschlichen Seele, sondern zugleich die [...] Selbstreflexion der Romanform in der Verdopplung der Fiktionsebenen und internen Verweisungsbezüge«. ³¹⁴ Während der Traum hier als narratives Element metapoetologische Funktion erhält, wird er in Mark Twains *Microgothic*-Texten *The Great Dark* und *Three Thousand Years Among the Microbes* zum poetologischen Prinzip selbst.

Auf der Textebene wird schon vor Beginn des Cholera-Ausbruchs in der Stadt die kommende Katastrophe durch Berichte über die schlechte Trinkwasserqualität, die im Nachgang einer Typhusepidemie entdeckt worden war, sowie die Verschleppung der Sanierung des städtischen Wasserleitungssystems durch den Senat antizipiert (118), denn, »[t]hough it was hotly disputed at the time, there can be no doubt now that the infection of the city's water-supply was the main reason for the rapid spread of the disease«. ³¹⁵

Nach dem Bekanntwerden der Seuche

schien die gefürchtete Krankheit mit einem Schlage übermächtig dazustehen, weil ihre schleichenden Anfänge nicht beobachtet worden waren [...] Da man sich ein so plötzliches und allgemeines Unglück nicht erklären konnte, richtete man seinen Blick auf die Behörden, und es wurden bereits Vorwürfe laut, als hätten sie, von dem unheimlichen Gaste bestochen, sein fliegendes Gespensterschiff heimlich bei Nacht und Nebel in den schlummernden Hafen einlaufen lassen. (158)

Harre der Ältere leidet als Leiter der Medizinalbehörde angesichts dieser Vorwürfe unter einem »stetigen, nie weichenden Druck«. »[D]as Wort Schande« drängt sich ihm immer wieder auf (160) und schließlich legt sich die »Entrüstung gegen Onkel Harre im Volke« erst durch dessen Selbstmord, »nachdem er sich ihr gewissermaßen geopfert hatte« (190). Der Historiker Richard J. Evans, der unter dem Titel *Death in Hamburg* 1987 eine umfangreiche Aufarbeitung der realhistorischen Vorgänge in Hamburg 1892 vorgelegt hat, bestätigt die schwere Schuld der Behörden und konstatiert:

314 Alt (2005), 6f.

315 Evans (1987), 292.

Most important of all was the authorities' policy of concealment and delay. They failed to issue advance warnings and instructions [...] they failed to make proper contingency plans for an epidemic. They failed to act on suspicion of an outbreak. They failed to reach a clear diagnosis of the earliest cases. And they failed to take any steps to confirm the presence of the epidemic for over a week after the disease first manifested itself.³¹⁶

Die Entdeckungen Robert Kochs hatten bereits einige Jahre zuvor belegt, was schon von Forschern vor ihm, wie beispielsweise Filippo Pacini (1812–1883) und John Snow (1813–1858), als Ursache für Seuchen und Epidemien zur Diskussion gestellt, aber kaum zur Kenntnis genommen wurde: kontaminiertes Wasser. Nach Ausbruch der Seuche wurde schnell deutlich, dass es auch diesmal verunreinigtes Wasser war, das die Epidemie so fatal um sich greifen ließ. Die literarischen Beschreibungen decken sich mit den Ausführungen der Detailstudie Evans' zum Ausbruch der Cholera in Hamburg, die sich immer wieder bis ins wörtliche Detail hinein als faktualer Beleg der fiktionalen Darstellungen Huchs lesen lassen, ohne dabei je Bezug auf deren Werk zu nehmen. Evans Schrift belegt das umfangreiche Wissen der Autorin über die Entstehungs- und Verbreitungsmodalitäten der Cholera des letzten großen Ausbruchs in Hamburg am Ende des Jahrhunderts. Mit der Integration dieses Wissens setzt Huch einen dezidierten Zeitmarker, der den Roman direkt mit den hochaktuellen Ereignissen der Gegenwart verwebt und ihn durch seine Memoirenform doch in eine zurückliegende, fiktive Vergangenheit verortet. Darüber hinaus wird durch die kaum verschleierte Bezugnahme auf Hamburg auch das noch junge bakteriologische Wissen in den Text eingeschrieben,³¹⁷ was der Mikrobe zu einer gespenstischen Präsenz im selben verhilft. Seit den 1880er Jahren ist durch die Forschung Robert Kochs – vor allem an den Ursachen für die schweren Choleraepidemien der vorangegangenen Jahrzehnte – die Erkenntnis über die Gefährlichkeit von Mikroben als Krankheitserreger im Konzept der Bakteriologie inkorporiert. Die schon in der romantischen Medizin von Johann Nepomuk von Ringseis, auf den Ricarda Huch in ihrer Romantikstudie dezidiert verweist, prävalente Vorstellung von Krankheit »als ein dem Organis-

316 Ebd., 304.

317 Orell (2005), 104.

mus fremdartiges Wesen, das sich als Parasit im Körper entwickelt«,³¹⁸ wurde so mit den zeitgenössisch modernsten wissenschaftlichen Methoden affirmiert. Im öffentlichen Diskurs führte das neue Wissen um die potenziell bedrohliche Omnipräsenz der Kleinstlebewesen zu einer regelrechten Bakterienphobie, in deren Konsequenz die Mikroben nicht nur zum fremden Feind im eigenen Körper wurden, der den Tod immer schon in sich selbst trägt, sondern zur Bedrohung des Kollektivs insgesamt, die es in letzter Konsequenz sogar mit militärischen Mitteln zu bekämpfen galt.³¹⁹ Als es 1892 zum Ausbruch der Cholera in der Stadt kam, waren die Koch'schen Theorien längst publiziert und weitgehend wissenschaftlich wie gesellschaftlich akzeptiert.³²⁰ Doch korrelierte dieses Wissen in der textimmanenten wie in der realhistorischen Imagination noch mit vorangegangenen, über Jahrhunderte lang tradierten Theorien zur Entstehung und Verbreitung von Seuchen.

Seuche und Liebe als Naturkatastrophen

Schon mit dem ersten Auftreten der Cholera in der Stadt werden im Text die als Miasmen- und Kontagionstheorie bekannten Vorstellungen aufgerufen. Bei aller Unterschiedlichkeit der Konzepte ist die nichtmenschliche Natur entscheidender – und gefährlicher – Einflussfaktor: Die Luft, die geatmet wird und in der »der Tod [...] hundertfach in jedem Mundvoll« (156) ist, das Wasser, das getrunken wird und »den Krankheitsstoff in jedes Haus einschleppe« (ebd.), sowie der Boden, auf dem Städte errichtet sind, und der mehr Schutz in den Bergen bietet, »wo keine Gefahr mehr ist« (163). Die vornehmlich durch eine spezifische Verunreinigung hervorgerufene, potenziell pathogene Qualität der Elemente – Luft, Wasser und Boden – wurde mit den tradierten medizinischen Theorien seit langem als Ursache von Epidemien vermutet³²¹ und auch im außerliterarischen Diskurs zur Erklärung des Choleraausbruches noch 1892 bemüht. Die literari-

318 Huch (1985), 609.

319 Hänseler (2009), 109; Gradmann (2007), 334; Sarasin (2007), 455.

320 Sarasin u. a. (2007), 18.

321 Temkin (2007), 46.

sche Indienstnahme des alten und neuen Wissens verstärkt im Text das spezifische Bedrohungspotenzial, das schon immer Teil des menschlichen Naturverständnisses war. Die Natur per se ist Bedrohung, die Mikrobe Symbol der Beziehung des Menschen mit seiner Umwelt und zugleich Extremum der Fluidität der Grenzen zwischen beiden. Unsichtbar den Menschen umgebend und unsichtbar in den Menschen selbst lebend, beherrscht sie als gespenstische Gefahr, im Text wie in der extratextuellen zeitgenössischen Realität, die imaginativen Welten und die Praktiken alltäglichen menschlichen Handelns.³²²

Die liebenden Ezard und Galeide bleiben von der Cholera verschont und finden doch kein gemeinsames Glück. So bedingungslos Galeide Ezard geliebt hat, so unerklärlich verlischt diese Liebe:

Meine Liebe ist hin, die ich für ewig und einzig hielt! Wie die Sonne vom Himmel gefallen! [...] Damals war alles so natürlich, ich konnte nicht anders, glaube es mir [...] aber was war denn nun diese Leidenschaft, dieses Schicksal? Es zeigt sich ja jetzt, dass es nichts als Zufall war! (228)

Und die Erkenntnis darüber, dass alles Lieben, alles Sterben, nichts als Zufall war, dass dieser selbst die Natur des Schicksals und das Schicksal der Natur ist, treibt Galeide in den Selbstmord. Ezard überlebt sie nicht lange und erliegt, nachdem er maßgeblich an der Bekämpfung der Cholera beteiligt gewesen war, »einer böseartig verlaufenden Erkältungskrankheit, die er sich durch seine Vorliebe, bei Wind und Wetter umherzustreifen, zugezogen hatte« (258). Die Analogie von Seuche und Liebe zeigt die Gemeinsamkeit ihrer Ambivalenz auf: Die Seuche ist als Naturkatastrophe auch immer menschengemacht, Liebe als etwas zutiefst Menschliches wird zur buchstäblich unmenschlich schicksalhaften Naturgewalt. In diesem Sinne verweist die literarische Diskursivierung des gefährlichen Grenzgangs der Mikroben am Beispiel der Seuchenerfahrung der Cholera in Ricarda Huchs *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* auf die unauflösliche Verbindung des Menschen mit menschlicher wie unmenschlicher Natur, die tödlich sein kann, aber doch zwingend zum Leben dazu gehört.

322 Tomes (1998), 26.

3. Gespenstische Mikroben

Einleitung: Sehen und Sichtbarkeit im 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert war fasziniert von den Phänomenen der Sichtbarkeit. Für diese Faszination stellte die Cholera durch das unheimliche Paradox der extremen Sichtbarkeit ihrer gewalttätigen Symptomatik und der Unerklärlichkeit, die in der Unsichtbarkeit ihrer Ursache, des bis 1884 noch unentdeckten *Vibrio cholerae* begründet war, eine radikale Herausforderung für die ästhetischen Theorien und Präferenzen in Kunst, Literatur und Gesellschaft dar, die eine künstlerische Darstellung und (literarisches) Sprechen über die Cholera unmöglich zu machen schien. Die Herausbildung der modernen Bakteriologie, die schließlich die Ursache der Cholera als das ›Rätsel des Jahrhunderts‹ entschlüsseln sollte, war auf das Engste mit der Wiedergeburt der Mikroskopie seit den 1830er Jahren verbunden. Treibende Kraft hinter diesen Entwicklungen war die dringende Notwendigkeit der Erforschung zahlreicher Infektionskrankheiten, die die Lebenswelt eines Großteils der Bevölkerung des 19. Jahrhunderts massiv bedrohten und unter denen besonders die Cholera permanent und in globalem Ausmaße als enorme Bedrohung präsent war. Während die immer leistungstärkeren Mikroskope die Voraussetzungen für die Etablierung der Koch'schen Bakteriologie schufen, boten sie gleichzeitig eine veritable Ästhetisierungsstrategie der abstoßenden wie unheimlichen Cholera an. Im Folgenden wird nach einer Einführung in die Diskurse um Sehen und Sichtbarkeit im 19. Jahrhundert gezeigt, dass insbesondere das Bild der gespenstischen Mikrobe dazu geeignet war, die künstlerische wie literarische Darstellung der Cholera in großer Varianz und Originalität zu realisieren.

Die Diskurse des Sehens und der Sichtbarkeit beschäftigten die Menschen des 19. Jahrhunderts intensiv. Die Sehgewohnheiten der Zeitgenossen wurden mit zahlreichen neuen optischen Geräten, neuen Unterhaltungsformen sowie neuen Subjekten und Techniken der Repräsentation von einer regelrechten »explosion of visibility«³²³ heraus-

323 Brosch (2008), 7.

gefordert. Auf nahezu allen gesellschaftlichen Ebenen – von Wissenschaft, Technik und Philosophie bis hin zu Kunst und Literatur – gab es eine enorme Faszination an den Phänomenen des Beobachtens, der Reflexion und der Repräsentation, die sich auch in einer spezifischen »Reflexivität des Zeitalters«³²⁴ selbst zeigte. Der Historiker Jürgen Osterhammel schreibt in seiner Monographie zur Geschichte des 19. Jahrhunderts *Die Verwandlung der Welt*, dass das zeitgenössische Streben danach, die »Gegenwart zu beschreiben und die Muster und Gesetzmäßigkeiten unter der Oberfläche der Erscheinungen zu erfassen«,³²⁵ die für dieses Vorhaben notwendigen Formen, Institutionen und Verfahren, wie beispielsweise das Archiv, die Statistik, die Photographie oder den literarischen Realismus, erstmals generierte und gleichzeitig zu Leitkonstituenten machte. Diese spezifischen Konzepte und Techniken der »Selbstbeobachtung« wurden im besonderen Maße von einer neuen Medienwelt hervorgebracht und bedingt, die mit keiner der vorangegangenen Epochen vergleichbar ist und unser Bild vom 19. Jahrhunderts bis heute fundamental bestimmt.³²⁶ Gerade die für das 19. Jahrhundert markante Implementierung »der Aufzeichnung von Erscheinungen der äußeren Realität durch technische Apparate mittels optischer und chemischer Verfahren«³²⁷ trug maßgeblich zu dieser spezifischen »medialen Verewigung des 19. Jahrhunderts«³²⁸ bei.

Viele der sich gerade zu differenzieren beginnenden Disziplinen wie Physik, Biologie, Medizin oder Soziologie suchten durch Beobachten, Registrieren, Aufzeichnen und Interpretieren auch den kleinsten Teil der Gesellschaft zur Sichtbarkeit zu bringen. Die Beschäftigung mit zahlreichen optisch-technischen Geräten wie Teleskop, Mikroskop, Camera Obscura, Camera Lucida oder Stereoskop, zu (laien-)wissenschaftlicher Forschung wie zum gesellschaftlichen Vergnügen, war Ausdruck und Teil der Prozesse des Sichtbarmachens. Dabei war

324 Osterhammel (2013), 25.

325 Ebd., 45.

326 Ebd., 25.

327 Ebd., 76.

328 Ebd., 25.

es vor allem der disparate Nexus von Sehen und Erkenntnis, der mit der Sichtbarmachung des Unsichtbaren immer auch die Objektivität des zur Sichtbarkeit gebrachten infrage stellte.³²⁹ Die durch intensive wissenschaftliche, gesellschaftliche und künstlerisch-literarische Austauschprozesse geprägten Interessen an den Phänomenen des (Un-) Sichtbaren waren derart prominent, dass sie sich in einer »Allgegenwärtigkeit optischer Metaphern in Sprache, Kultur, Wissenschaft und Philosophie«³³⁰ einschrieben, die bis heute evident ist. Selbst die Wissenschaftsprosa bedient sich extensiv der Metaphorik des Sehens, wenn beispielsweise etwas »im Fokus des Interesses steht« »in den Blick genommen« oder »veranschaulicht« wird.

Die doppelte semantische Kodierung des englischen Wortes *vision*, die das Sehen wie die Einbildungskraft gleichermaßen meint, ist für die vorliegende Analyse zentral, denn sie wird besonders bei der Sichtbarmachung des Unsichtbaren gleichermaßen durch wissenschaftliche und künstlerische Verfahren offenbar. Mit einem reziproken starken Interesse an »observers and observing situations« traten im 19. Jahrhundert Kunst und Wissenschaft in direkten Dialog: »many of the new visual technologies of the nineteenth century spurned the cultural imagination concerning a subjective participation in the construction of visual images«.³³¹ Mit der Verlagerung von einem »monokularen, zu einem binokularen Sehen«, die den Wechsel »von einer Theorie der Repräsentation zu einer Theorie, die auf einer Körperlichkeit des Sehens basiert«,³³² initiierte, wurde ebenso ein neuer Typus von Beobachter – *Observer* – generiert, der laut Jonathan Crary paradigmatisch für »the construction of the new kind of subject or individual in the nineteenth century«³³³ stehe. Indem sich im Körper des Beobachters das gesamte Feld der Problematisierung von Sehen und Sichtbarkeit

329 Ausführlich zu dem Problemkomplex wissenschaftlicher Objektivität illustriert anhand der Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Bildern des frühen 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts siehe Lorraine Daston und Peter Galison in ihrer Studie *Objectivity* (vgl. Daston/Galison 2010).

330 Horlacher (2013), 785.

331 Brosch (2008), 13.

332 Stiegler (2001), 37.

333 Crary (1990), 14.

materialisiere, zeige es diesen gleichsam in seiner Historizität und als Konvergenzpunkt von Praktiken, Institutionen und Prozessen der für die Modernisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts emblematischen Subjektivierungsbestrebungen.³³⁴ Die »guarantees of authority, identity, and universality supplied by the camera obscura«,³³⁵ die für lange Zeit paradigmatisch für die Konzeptualisierung von menschlicher Wahrnehmung und dem Verhältnis von Beobachter und beobachteter Welt waren, gehörten nunmehr einer vergangenen Epoche an, die auch durch die revolutionären Verfahren der jungen Photographie nicht zürückerlangt werden konnten. Mit dem Beginn des Zeitalters der Photographie, die durch die Erfindung der Daguerreotypie um 1838/1839 eingeleitet wurde, ging »ein Schnitt durch das Jahrhundert«.³³⁶ Zwar weckte die »glückliche Liaison von Optik und Chemie«³³⁷ erneut Hoffnungen auf die mögliche Genese von Simulakren der Natur, doch befeuerte sie gleichsam *ab ovo* die Problematisierung der innovativen Technik im Spannungsfeld von Sehen und Sichtbarkeit, Wahrnehmung und Realität. Die sukzessive Erweiterung der Sphären des Sichtbaren wirkte sich auf die Beschreibungsmodi menschlicher Wahrnehmung aus, die sich nun »mit dem sichtbaren Unsichtbaren konfrontiert sieht«,³³⁸

Die Photographie macht sich auf eine Entdeckungsreise in die *terra incognita* des für das Auge Unsichtbaren und bringt von dort Bilder mit, die teilweise auch die bisherige Einschätzung der sichtbaren Welt nachhaltig verändern [...]. Sie übersetzt das Unsichtbare in sichtbare und lesbare Zeichen, die eine spezifische Interpretation erfordern.³³⁹

Dieser Interpretationsaufgabe stellten sich nicht zuletzt die poetologischen und ästhetischen Debatten der literarischen Diskurse im 19. Jahrhundert.³⁴⁰

334 Ebd., 5.

335 Ebd., 24.

336 Osterhammel (2013), 76.

337 Stiegler (2001), 28.

338 Ebd., 20.

339 Ebd., 97.

340 Ebd., 12.

Lange vor der Photographie war das Mikroskop das »Medium zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem«.³⁴¹ Seit dem 17. Jahrhundert ermöglichte die bahnbrechende Erfindung als »Technik der Visualisierung des Unsichtbaren«³⁴² Einblick in eine bis dahin nicht sichtbare Welt. Sie erweckte großes Interesse in wissenschaftlichen wie gesellschaftlichen Kreisen, changierend zwischen unterhaltsamem Spektakel und Medium wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns.³⁴³ Die Wahrnehmung der ersten Mikroskope des 17. und 18. Jahrhunderts aber war ebenso von einer Ambivalenz geprägt, die sich zwischen dem Preis der Perfektion der göttlichen Schöpfung, die sich »even more truly in small things than in great«³⁴⁴ offenbare, optimistischem Fortschrittsglauben und pessimistischen Angstvorstellungen, theologischen Bedenken angesichts des Betretens des verbotenen Terrains des für den menschlichen Blick unsichtbaren³⁴⁵ bis hin zu reinem Unglauben ausagierte³⁴⁶ und den Diskurs von Beginn an mit »metaphysical, epistemological and methodological significance«³⁴⁷ auflud. Das Problem »unvollkommener Mechanik, fehlerhafter Linsen und mangelhafter Beleuchtung der Objekte«³⁴⁸ prägte die Praxis des Mikroskopierens von Beginn an und führte immer wieder zur Kritik des daraus resultierenden »unzuverlässigen« Sehens und machte die »prekäre Form mikroskopischer Medialität«³⁴⁹ deutlich. Die Leistungen der Mikroskope, wie sie beispielsweise dem englischen Universalgelehrten Robert Hooke (1635–1702) für die Untersuchungen zur Verfügung standen, die seiner *Micrographia* (1665) zugrundeliegen, die als erste Monographie Zeichnungen von mikroskopierten Pflanzen und Insekten prä-

341 Ebd., 97.

342 Sarasin (2007), 255.

343 Vgl. Lightman (2010).

344 Baker (1743), 292.

345 Schickore (2007), 15.

346 Nicolson (1976), 155–234.

347 Schickore (2007), 1.

348 Drews (2015), 29.

349 Siebenpfeiffer (2017), 277.

sentierte, waren vergleichsweise gering und neben enormen qualitativen Unterschieden der Geräte – selbst des gleichen Herstellers – waren Vorkenntnisse nötig, die ›richtiges‹ Sehen nur durch entsprechende Interpretation möglich machte.³⁵⁰ Der Fokus auf das Unsichtbare erlaubte im besonderen Maße »to aim at the ruptures and discontinuities, the setbacks, contradictions and paradoxes of the complex history of visibility«.³⁵¹

Die etablierte Forschungsmeinung, das Interesse am Mikroskop hätte im 18. Jahrhundert einen veritablen Niedergang erlebt, konnte Jutta Schickore in ihrem Buch *The Microscope and the Eye* widerlegen. Vielmehr stellte sie heraus, dass es trotz vorübergehender Stagnation der technischen Entwicklung des Mikroskops einen ungebrochenen epistemologischen und methodologischen Optimismus gab, der sich in der persistenten Anwendung und Reflexion von und über das Mikroskop durch so diverse gesellschaftliche Gruppen wie »naturalists, men and women of leisure, itinerant lecturers and scientific authors, medical men at anatomy schools, as well as mathmatian-surveyors«³⁵² zeigte und schließlich dazu führte, dass das Mikroskop zum Beginn des 19. Jahrhunderts einen technischen Innovationsschub erlebte, der die Geburtsstunde der modernen Mikroskopie um 1830 maßgeblich lancierte.

Gespentische Mikroben und die Ästhetik des Microgothic

Die Vorstellung von einem Mikroleben, das noch unterhalb der menschlichen, tierischen und pflanzlichen Sphäre existieren könnte, sei laut der Wissenschaftshistorikerin Marjorie Nicolson schon immer in der »human reason« verankert gewesen.³⁵³ Die Entwicklung optischer Geräte, wie dem Mikroskop, hätte lediglich zur Sichtbarkeit gebracht, was in der Imagination bereits vorhanden war. Die Entdeckung der *animalcules* Antoni van Leeuwenhooks – winzig

350 Breidbach (1998), 134.

351 Griem (2008), 246.

352 Schickore (2007), 18.

353 Nicolson (1976), 169.

kleine ›Tierchen‹, die sich erst bei hundertfacher Vergrößerung dem menschlichen Auge offenbarten – sei damit keine plötzliche Erkenntnis gewesen, »sondern ein über Jahrhunderte sich hinziehender Prozess«. ³⁵⁴ Die erste Kunde von der Existenz dieser für das bloße Auge unsichtbaren Kleinstlebewesen provozierte eine höchst ambivalente Auseinandersetzung, die sich sowohl in optimistischer Faszination als auch in Unglauben, Spott, Abwehr sowie wissenschaftlichem Pessimismus äußerte. ³⁵⁵ Francis Bacon hatte schon vor der Entdeckung der Mikrolebewesen, den »mean and even filthy things«, in seinem 1620 erschienenen *Novum organon scientiarum* epistemologischen Wert zugesprochen und stand dafür ein, sie zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung zu machen, denn »for whatever deserves to exist deserves also to be known, for knowledge is the image of existence; and things mean and splendid exist alike«. ³⁵⁶ Dies schienen die ersten bildlichen Darstellungen von mikroskopierte Objekten, wie Mineralien, Pflanzenteilen oder Insekten, die Mitte des 17. Jahrhunderts von Robert Hooke in seiner *Micrographia* veröffentlicht wurden, zu affirmieren, manifestierten sie doch eine Erfahrung, die paradigmatisch für die ersten mikroskopischen Untersuchungen war. Im mikroskopischen Blick auf die Natur, beispielsweise bei der Betrachtung eines Insekts, offenbare sich »nothing [...] but Beauty and Perfection«, ³⁵⁷ während die Makroformen der Untersuchungsobjekte – wie Insekten, Staub, Sekrete o. Ä. – nach den gängigen Kriterien durchaus ästhetischer Präferenzen nicht als ästhetisch betrachtet werden mussten. Es sei die Perfektion der göttlichen Schöpfung, schreibt Henry Baker noch 1743 in seinem zeitgenössischen Standardwerk zum Mikroskopieren, *Microscope made Easy*, die sich fortwährend unter dem Mikroskop erweise und im scharfen Kontrast zu der Unvollkommenheit menschlich geschaffener Kunstwerke stehe, die unter dem Mikroskop

354 Drews (2015), 3.

355 Nicolson (1976), 167–172; vgl. Košenina (2001).

356 Bacon (2011), 296.

357 Baker (1743), 297.

betrachtet, die Unregelmäßigkeit, Grobheit und Asymmetrie eines jeden Bleistift- oder Pinselstriches preisgeben.³⁵⁸

Parallel zu diesen von Optimismus geprägten Anschauungen die Technik betreffend, existierten auch wenig affirmierende Vorstellungen von dem, was diese Innovation des Sehens evozierte. Neben der Offenbarung der Unvollkommenheit menschlichen Schaffens wurde auch die Offenbarung der Unvollkommenheit des Menschen selbst diskutiert. Hatte schon das Teleskop mit der Öffnung des Blicks in die unendlichen Weiten des Weltraums die Stellung des Menschen innerhalb der natürlichen Ordnung auf fundamentale Weise infrage gestellt, spiegelte sich nun das Extrem der Weite der teleskopischen Vision ›nach oben‹ in dem Extrem des Kleinen des mikroskopischen Blicks ›in die Tiefe‹.³⁵⁹ Neben den ontologischen Problemen drohte die solide Materialität des ›abgeschlossenen‹ menschlichen Körpers mit definierten Grenzen aufgelöst zu werden, denn richtete man das Mikroskop etwa auf die menschliche Haut, so konnte das Irritationsmoment, das diese Applikation hervorrief, nicht nur zu Erkenntnisgewinn führen, sondern ebenso zu tiefer Skepsis und Abscheu, wie beispielsweise Hermann Melville 1849 in seinem Roman *Mardi and a voyage thither* mit deutlichem intertextuellen Verweis auf das Bild des anziehend-abstoßenden Blicks durch das Mikroskop, das Jonathan Swift in *Gulliver's Travels* schon über einhundert Jahre früher problematisiert hatte, eindrücklich literarisch ausformuliert:

»But Oh-Oh,« said Babbalanja, »what other discoveries have you made? Hast yet put a usurer under your lens, to find his conscience? or a libertine, to find his heart? Hast yet brought your microscope to bear upon a downy peach, or a rosy cheek?« »I have,« said Oh-Oh, mournfully; »and from the moment I so did, I have had no heart to eat a peach, or salute a cheek.« »Then dash your lens!« cried Media. »Well said, my lord. For all the eyes we get beyond our own, but minister the infelicity. The microscope disgusts us [...].«³⁶⁰

Die Ambivalenz in der Wahrnehmung hinsichtlich der ästhetischen Wertung des unter dem Mikroskop zur Sichtbarkeit gebrachten, die

358 Ebd., 292f.

359 Lightman (2010), 47.

360 Melville (1970), 381.

dem Diskurs also schon von Beginn an eingeschrieben war, setzte sich auch auf der nächsten Stufe der Verkleinerung fort. *Ab ovo* war die Entdeckung Leeuwenhoeks in ihrer inhärenten Ambiguität mit den Attributen des Phantastischen und des Wunderbaren beschrieben und dieser selbst als »fantastic who pronounced absurdities«³⁶¹ belächelt.

Die Abbildungen der Kleinstlebewesen, die zum Teil winzig, aber mit dem bloßen Auge noch erkennbar, zum Teil schon unterhalb der Grenze des Sichtbaren waren und bis zur Schwelle zum 19. Jahrhundert die primären Untersuchungsobjekte der Mikroskopie stellten, illustrierten viele der zahlreichen und weithin wirksamen mikroskopischen Abhandlungen der ersten Dekaden der Mikroskopie. Da das Mikroleben, das sich erst Ende des 19. Jahrhunderts als ein bakterielles herausstellen sollte,³⁶² im 17. und 18. Jahrhundert unter den Linsen Leeuwenhoeks und seiner mikroskopierenden Kollegen eher erahnbar statt wirklich sichtbar war,³⁶³ stellte es noch kaum eine Herausforderung an das ästhetische Empfinden der Beobachter dar. Mit einer durchschnittlichen Größe von 0,6–1 µm konnten die neu entdeckten Kleinstlebewesen bei einer dreihundertfachen Vergrößerungsleistung kaum in den Bereich des Sichtbaren überführt werden. Lange Zeit fanden sie keinen Eingang in ein umfangreiches, systematisches Forschungsprogramm³⁶⁴ und ihre ambivalente Rezeption leitete sich eher aus einer spekulativen Vorstellung als aus einer tatsächlichen Anschauung, die durch Beobachtung Wissen generiert, her. Erst mit der Herausbildung deutlich besserer Mikroskope im 19. Jahrhundert stand schon zu Beginn der bakteriologischen Forschung – ganz im Sinne des Beobachtungs- und Beschreibungskults der Zeit – die Form der Mikrolebewesen im Fokus des Interesses, weil man sich durch die morphologische Untersuchung eine konkrete Definition und Klassifikation der vielgestaltigen und vielnamigen Mikroben erhoffte. Eine irgendwie geartete Bedeutung innerhalb der natürlichen Ordnung

361 Nicolson (1976), 169.

362 Gradmann (2005), 31.

363 Drews (2015), 35.

364 Ratcliff (2009), 253.

stand – nicht zuletzt aufgrund des noch unklaren ontologischen Status – ebenfalls bis dahin völlig außer Frage.

Breit rezipierte und vielfach diskutierte Werke wie Hooke's *Micrographia* (1665), Jan Swammerdams *Biblia Naturae* (1737/38) oder Otto Friedrich Müllers *Animalcula infusoria* (1786) schufen auch die Folie für die (imaginative) Visualisierung der Mikroben. Im wissenschaftlichen, gesellschaftlichen wie ästhetischen Diskurs changierten sie zwischen *fairy* und *monster*. Christian Gottfried Ehrenberg (1795–1876) schildert in seiner Schrift *Die Infusionsthierchen als vollkommene Organismen* bereits 1838 eine Imaginationsgeschichte des Mikrobiellen:

Diese wunderbar grosse, dem Menschen verhüllte, Welt des Lebendigen ist seit ihrer Entdeckung unter der Feder leicht bewegter und phantastischer Schriftsteller oft als eine monströse Geisterwelt, voll mit den offen sichtbaren unvergleichlicher, theils grauenhafter, theils wunderbarlich verzerrter, nicht recht lebender und nicht recht lebloser Formen geschildert worden; andere haben sie aus spielendem Uebermuth der bildenden Naturkraft abgeleitet, und noch im Jahre 1820 wurde von einem sonst verdienten Schriftsteller die Zauberkraft umständlich geschildert, mit welcher einige dieser Formen begabt seyn sollen. Aber es ist auch nicht bloss das Mystisch-Wundervolle, Abentheuerliche und Sonderbare der Formen und ihrer Kleinheit gewesen, was das Interesse vorzugsweise erregte, vielmehr haben die Infusorien in bei weitem höheren Grade durch ihre von den verschiedenen Beobachtern immer wieder angegebenen physiologischen höchst wunderbaren Eigentümlichkeiten alle Freunde des Wissens, und selbst die gelehrtesten und tiefsten Forscher von Leibnitz und Boerhave an bis auf unsere Zeit beschäftigt, ja sie mussten nothwendig das Interesse aller nachdenkenden Menschen gewinnen.³⁶⁵

Laura Forsberg und Bernard Lightman attestieren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine durchaus positive Besetzung der phantastischen Kleinstlebewesen. Forsberg verweist darauf, dass es in Großbritannien eine überraschende imaginative Beziehung zwischen den mikroskopierte Objekten und der Vorstellung von Feen gegeben habe,³⁶⁶ und Lightman zitiert die Darstellung der mikroskopischen Welt als »work of some mighty genie of Oriental fable«,³⁶⁷ die vor allem von zahlreichen Populärwissenschaftlern in ihren vornehmlich an ein Laienpublikum gerichteten Werken postuliert wurden, aber auch die Be-

365 Ehrenberg (1838), V.

366 Forsberg (2015), 639.

367 Lightman (2010), 46.

schreibungsmodalitäten wissenschaftlicher Diskurse bestimmten.³⁶⁸ Martina King hat auf das ästhetische Potenzial von Mikroben hingewiesen, das um 1900 zum Beispiel in der Jugendstilbewegung künstlerisch erforscht wurde.³⁶⁹ Doch existierte neben diesem »bezaubernden Effekt«³⁷⁰ mikroskopischer Entdeckungen ein dunkle, gewissermaßen eine Schubert'sche »Nachtseite«³⁷¹ der Vorstellung des Unsichtbaren, die ihre Entsprechung in dem Bildnis der Mikrobe als Gespenst findet und im Folgenden als *Microgothic* konzeptualisiert werden soll. Schon einige der ersten Reaktionen auf Hookes *Micrographia* sind von einer satirischen Ablehnung geprägt³⁷² und benennen die dargestellten, noch nicht mikrobischen, Kleinstlebewesen, wie Margaret Cavendish in *The Description of a New World Called the Blazing World* (1668), als »terrible [...] monstrous Creatures«. Die Idee gespenstisch-monströser Mikroben, die sich aus dem Unheimlichen des bisher zur abstoßenden Sichtbarkeit gebrachten auf das noch gänzlich Verborgene übertrug, war äußerst wirkmächtig. Die Vorstellung von Monstern und Gespenstern als die personifizierten »verstörenden Formen des Anderen«,³⁷³ die es vermögen, Grenze und Integrität des menschlichen Körpers zu verletzen, war im 19. Jahrhundert tief im kollektiven Bewusstsein und im öffentlichen Diskurs verankert.³⁷⁴ Das Kollektivsymbol der gefährlichen Mikrobe³⁷⁵ prägte den Choleradiskurs von Beginn an mit. Olaf Breidbach formuliert pointiert, »die schon in einem einzelnen Wassertropfen verborgene Monster-Suppe traf den einschlägigen Interessierten letztlich nicht unvorbereitet«.³⁷⁶

Mit der Geburtsstunde der modernen Mikroskopie um 1830³⁷⁷ hatte sich mit der immer detaillierteren Sichtbarmachung des bisher

368 Vgl. Seibold-Bultmann (2000).

369 King (2013), 106.

370 Forsberg (2015), 642.

371 Vgl. Schubert (1808).

372 Vgl. Nicolson (1976).

373 Blanco/Peeren (2013), 3.

374 Böhm/Sproll (2008), 37.

375 King (2013), 103.

376 Breidbach (1998), 132.

377 Schickore (2007), 18.

Unsichtbaren auch eine spezifische ›Hässlichkeit‹ der Mikrowelt offenbart, die sich im unverständlichen Chaos, in abstoßender Asymmetrie und Polymorphie sowie in einer bedrohlich wirkenden Massenhaftigkeit ausgedrückt habe.³⁷⁸ Die frühe Verbindung von Unheil und Mikroben, die bis heute fortwirkt,³⁷⁹ verstärkte sich nochmals deutlich durch den Beleg der potenziellen Pathogenität der Mikrolebewesen. Die gespenstischen Mikroben, die seit Ferdinand Julius Cohns (1828–1898) systematischen *Untersuchungen über Bakterien* von 1872 offiziell mit diesem Namen bezeichnet wurden, sind zu »pathogenen Fremdkörpern«³⁸⁰ geworden, die als das unmenschlich Andere in die Körper eindringen, um sie zu schädigen, und so trotz des bakteriologischen Wissenszuwachses nichts an ihrer Bedrohlichkeit verloren haben. In dieser Tradition stehend wurden die »fantastischen Bakterien«³⁸¹ schließlich von Robert Koch durchaus nicht originell in das sprachliche System seiner Bakteriologie implementiert. Im Gegensatz zu der These Marianne Hänselers, die metaphorische Verschränkung der Bakterien mit dem Phantastischen in Kochs Schriften sei »innovativ und eigen«³⁸² gewesen, konnte der Blick in die Geschichte der Imagination des Unsichtbaren Mikrolebens zeigen, dass es nicht Kochs kreatives Potenzial ist, das diese Vorstellung der phantastischen Bakterien kreiert, sondern vielmehr der Widerhall und die Überführung in die wissenschaftliche Sprache eines den Diskursen um die Mikrowelt schon von Beginn an innewohnenden Denkmusters.

Cholera als visuelle Herausforderung

Mit dem Paradoxon der extremen und abstoßenden Sichtbarkeit der Symptomatik der Cholera und der Unsichtbarkeit und Unerklärbarkeit ihrer Ursache wird ihr Auftreten in Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts, so die leitende These der folgenden Ausführungen, zu einer mas-

378 Briesse (2003a), 352.

379 Drews (2015), 1; Wilson (1995), 140.

380 Hänseler (2009), 29.

381 Ebd., 32.

382 Ebd., 35.

siven Herausforderung der zeitgenössischen Faszination an Phänomenen des Sehens und Sichtbarkeit. Die sichtbaren Schrecken der Cholera waren in Zeiten der großen Pandemiewellen in der Alltagswelt omnipräsent. Die Krankheit spielte sich nicht still, langsam fortschreitend und kaum merklich im Innern der Menschen ab, sie sprengte im wahrsten Sinne des Wortes die Grenzen der Körper und mit diesen auch die Grenzen gesellschaftlicher Tabus. Die gravierende epistemologische Unsicherheit angesichts der unsichtbar-unbekannten Ursachen der Seuche wurde für lange Zeit vor allem zum Gegenstand von Imagination. Fehlende *vision* führte zur ›Vision‹ – der imaginativen Sichtbarmachung – des noch nicht Sichtbaren. Die zeitgenössische Literatur, die von der »Ausrichtung der ästhetischen Theorien des 19. Jahrhunderts an optischen Paradigmen«³⁸³ maßgeblich beeinflusst wurde, wurde nicht nur zum kritischen Reflexionsmedium dieser Visualisierungsprozesse, sondern partizipierte gleichsam an ihnen. Wenn das Sichtbare nicht gesagt werden darf und das Unsichtbare nicht gesagt werden kann, kann die Literatur genuine Strategien der Sagbarmachung des Unsagbaren generieren. Dabei verwundert es nicht, dass diese Sagbarmachung des Unsagbaren auch durch einen intensiven intermedialen Austausch realisiert wird, dem in den Textanalysen Rechnung getragen wird.

Die Cholera erhält über die diskursive Verschränkung mit dem Alltags- und Expertenwissen des Mikroskops als eines der großen visuellen Faszinosi der Zeit gespenstische Präsenz in der zeitgenössischen Kunst und Literatur. Am Beispiel der intermedial vergleichenden Analyse von William Heaths prominenter Karikatur *Monster Soup* (1828), George Eliots Roman *Middlemarch* (1871/72) sowie Mark Twains Entwürfen *The Great Dark* (1898) und *The Victims* (1902) und dem Romanfragment *Three Thousand Years Among the Microbes* (1905) und H. G. Wells' Erzählung *The Stolen Bacillus* (1898) wird unter Einbeziehung zeitgenössischer medizinischer, wissenschaftlicher, politischer und ästhetischer Diskurse gezeigt, wie im Bild der gespenstischen Mikrobe, das sowohl textliche wie auch graphische Darstellungen durchdringt, durch die semiotische Verschränkung von Mikroorganismus und Monster die Cholera erzählbar wird.

383 Ebd., 20.

Die Karikatur *Monster Soup*, die visueller Nullpunkt der Vorstellung der Mikrobe als Gespenst ist, zeigt das Potenzial des Genres durch Abstraktion und Konzentration mit Grauenhaftem eine Komik zu generieren, die Öffentlichkeit schafft, Kritik übt und als Angstbanungsstrategie fungiert. In *Middlemarch* gelingt es, über ein hochkomplexes Verweissystem das Sprechen über die Cholera und so eine Darstellung des vermeintlich Undarstellbaren zu realisieren. So wird nicht nur die von der Forschung immer wieder betonte Absenz der Seuche im Roman falsifiziert, sondern dieser wird gleichsam zu einer exemplarischen Fallstudie über die Sagbarmachung der Unsagbarkeit der Cholera. Die Skepsis der neuen Technik des Mikroskopierens selbst sowie gegenüber ihrer neu generierten Untersuchungsobjekte prägte den außerliterarischen Diskurs maßgeblich und wird im Roman auf eine spezifisch unheimliche Weise literarisch ausgestaltet. Das Mikroskopieren wird zum potenziell bedrohlichen Akt und das Mikroskopierte zu einer gespenstischen Gegenwelt *en miniature*. In den Mikrobentexten von Twain und Wells wird das unsichtbare Mikroleben selbst in den Mittelpunkt gestellt und zum Teil zum handelnden Akteur erhoben. Während in *The Great Dark* sich die Erzählerinstanz in einer unaufgelösten Traumrealität selbst unter den Linsen eines Mikroskops wiederfindet, wird in *The Victims* der grausam-ewige Kreislauf von Fressen und Gefressen werden vorgeführt, in dem von der Mikrobe bis zum Menschen ein jeder seine fatale Rolle zu spielen hat. In *The Stolen Bacillus* von H. G. Wells wird zum ersten Mal eine Cholerabakterie zum Protagonisten und verschränkt schon früh imaginativ die Gefahr des Missbrauchs der gerade erst entdeckten Pathogene beispielsweise durch Terroristen. In dem letzten Text Twains, der sich intensiv mit der literarischen Aneignung der Mikrobenthematik auseinandersetzt, *Three Thousand Years Among the Microbes*, ist es eine Choleramikrobe namens Huck, ausgestattet mit einem hybriden Mensch-Mikroben-Bewusstsein, die schließlich selbst zum denkenden und handelnden Akteur wird. Diese in der zeitgenössischen Literatur einzigartige Erzählinstanz verweist zum einen auf die Implementierung bakteriologischen Wissens in gesellschaftliche und künstlerische Diskurse, die nun am Anfang des neuen Jahrhunderts zu einer vorher nie dagewesenen literarischen Darstellungsform geführt hat, und zum

anderen auf die dennoch ungebrochen unheimliche Faszination an der Welt des Unsichtbaren, die noch für eine sehr lange Zeit persistieren wird.

»All monstrous, all prodigious things«:
William Heaths *Monster Soup* (1828)

Das Bild, die Vision, die Imagination der Mikrobe als Gespenst hat nicht nur den öffentlichen Diskurs entscheidend mitgeprägt, sondern auch auf vielgestaltige Weise Eingang in Kunst und Literatur gefunden. Eines der prominentesten Beispiele für die frühe bildliche Darstellung gespenstischer Mikroben ist der 1828 von William Heath (1794/5–1840) geschaffene, nahezu zur Ikone gewordene, kolorierte Stich mit dem bezeichnenden Titel *Monster Soup* (Abb. 8).

Im Folgenden wird mit der Analyse des Stiches, auf den in vielfältigen Forschungszusammenhängen zwar verwiesen wird, der aber kaum detailliert aus medien-, kunst-, oder literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht wurde, gezeigt, wie diese erste (bekannte) Visualisierung der Mikrobe als Gespenst eine wirkungsvolle Kritik- und Angstbannungsstrategie angesichts unsichtbar-unbekannter Gefahren auf originäre Weise vorführte und damit die Imaginations- und Bildwelten im 19. Jahrhundert prägte. Die Karikatur entwickelte besonders im Zusammenhang mit der Darstellung der Cholera große Wirkmacht, und das, obwohl der erste Ausbruch der Seuche auf den Britischen Inseln noch bevorstand, als sie bei dem Londoner Druckgrafiken-Händler und Verleger Thomas McLean (1788–1875), der auf politische Karikaturen spezialisiert war, erstmals erschien. Sie ist eines der ersten grafischen Zeugnisse, das auf die Verbindung von verschmutztem Wasser und der Gefahr, die davon für die Gesundheit der Konsumentinnen und Konsumenten ausgeht, rekurriert und damit ein beeindruckendes Beispiel für das seismographische Potenzial von Kunst und Kultur darstellt, das oft antizipatorisch anmutet.³⁸⁴

384 Smeele (2016), 17; Im Gegensatz zu Wietske Smeele, die die These aufstellt, »that the popular satirical illustrations of the early – and mid-nine-



Abb. 8: William Heath, *Monster Soup*, kolorierter Stich, 1828.

»that precious stuff«:

Die Londoner Trinkwasserkontroverse von 1827

Kurz zuvor, im März 1827, erschien in Westminster London ein anonymes Pamphlet mit dem Titel *The Dolphin*, der auf die Form der Wasserpumpen der Stadt anspielte. In diesem Pamphlet, das später dem Journalisten John Wright zugeordnet wurde, wurde harsche Kritik an den Londoner Wasserversorgungsunternehmen, die erstmals auch medizinische Aspekte in die Trinkwasserkontroverse einbrach-

teenth century actively engaged with, and even anticipated, the scientific breakthroughs of Snow and Koch« (Smeele 2016, 16), argumentiere ich für eine integrativeres Modell der gegenseitigen Einflussnahme von wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Diskursen, das den einen genuinen Ursprung einer Idee oder Vorstellung nicht denkt. Ich möchte aber hervorheben, dass latent existierendes Wissen besonders im Medium der Kunst manifest werden kann. Dafür ist Heaths Karikatur ein prominentes Beispiel.

te,³⁸⁵ geübt. Eine Reihe von Mediziner*innen sprach sich einstimmig dafür aus, dass das Themsewasser verschmutzt sei und dass verschmutztes Wasser der Gesundheit schade.³⁸⁶ So wird beispielsweise der Arzt Dr. R. Hooper mit folgenden Worten zitiert:

[...] now scarcely a week passes, that I am not presented with a leech; a shrimp-like insect, near an inch length; a small red, delicate work, which I believe is the *Lumbricus Fluvialis*, or some other animacula [sic!]; and the water is mostly opaline, muddy or otherwise impure.³⁸⁷

Das Pamphlet wurde in der zeitgenössischen Öffentlichkeit hitzig diskutiert und hatte ein enormes Medienecho. Es wurde in fast allen aktuellen medizinischen Veröffentlichungen besprochen³⁸⁸ und stieß eine Debatte um Reformen der Wasserversorgung im Parlament an. Die war ein erster, wenn auch limitierter Schritt in Richtung sanitärer Verbesserungen, die allerdings erst in den 1850er Jahren und auf Grundlage miasmatischer Erklärungsmuster, maßgeblich durch die Bestrebungen Edwin Chadwicks (1800–1890) im *Sanitary Movement*, flächendeckend umgesetzt werden sollten. Vor allem aber verunsicherte die Schrift Wrights die Bevölkerung massiv und bereitete den Boden für die Idee gespenstischer, todbringender Mikroben, wie ein rückblickender Bericht von 1834 verdeutlicht:

At this period the whole town was in convulsions, under the notion that they should be poisoned by filthy water. Meetings were called [...] where microscopic entomologists attended and exhibited specimens [...] of the many frightful hydra-headed and millipede insects taken out of the water-cisterns of the metropolis. After which, they were placed in the windows of the picture shops throughout the town.³⁸⁹

William Heath, der umgehend auf diese Debatte reagiert, schafft es, mit seinem selbst in vielerlei Hinsicht transgressiven Kunstwerk, die Grenze zwischen medialen, wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und

385 Lipschutz (1968), 514.

386 Ebd.

387 Wright (1827), 73.

388 Lipschutz (1968), 520.

389 Anonym (1834), 562.

politischen Wissenskulturen zu überwinden, um sie in eine effektvolle Synthese zu bringen, deren Wirkung noch lange Nachhall fand.

»I hope, I don't intrude«: William Heath als Paul Pry

Über den um 1794 in Northumbria geborenen Künstler ist wenig Biographisches bekannt. Schon im Alter von vierzehn Jahren soll er seine ersten satirischen Drucke veröffentlicht haben. In den folgenden Jahren etablierte er sich zunächst als Illustrator von Büchern mit vorwiegend militärischen Themen, als Porträtist und Landschaftsmaler und ab den 1820er Jahren als Karikaturist. In den Jahren 1825/26 wirkte er als Autor und Illustrator an der weltweit ersten Zeitschrift, die sich vornehmlich Karikaturen widmete, mit. Mit der *Glasgow Looking Glass*, später die *Northern Looking Glass*, wurde der Transfer des dominanten Publikationsmediums für Karikaturen vom Buch zur Zeitschrift eingeleitet und das Genre des *Comicbook* begründet. Heath war multidisziplinär engagiert und interdisziplinär gleichermaßen interessiert und gebildet, obwohl er nie eine Schule oder Universität besucht hatte. Er brillierte in allen der diversen Genres, die er bediente, und zeigte großes Innovationsvermögen. Als Heath 1827 schließlich nach London kam, gehörte er schnell zu den führenden Karikaturisten der Stadt.³⁹⁰ Im gleichen Jahr nahm er das Pseudonym »Paul Pry« an, das seine Arbeiten markieren und vor Plagiaten schützen sollte. Pry war Protagonist und Titelgeber der gleichnamigen, zeitgenössisch überaus erfolgreichen Komödie *Paul Pry, A Comedy in three Acts* von John Poole (1786–1872) aus dem Jahr 1825. Heath signierte ab 1827 seine Werke mit einer kleinen Zeichnung, die verbunden mit dem Namen Paul Pry den Schauspieler John Liston in der Rolle desselben darstellt. Liston hatte diese in der Londoner Uraufführung übernommen und große Erfolge mit ihr gefeiert. Heaths Signaturweise wurde derart populär, dass dieser sie bereits 1829 wieder ablegen musste, da zu viele Nachahmer den Karikaturenmarkt mit Plagiaten überschwemmt hatten. Das Theaterstück ist um die Titelfigur angelegt, die sich als »idle, meddling fellow« ständig in die Angelegenheiten fremder Leute ein-

390 Vgl. Heneage (2004).

mischt und mit der *catch phrase* »I hope, I don't intrude« zur »anoyance of every family in the village«³⁹¹ wird, schließlich aber gerade wegen seiner Aufdringlichkeit ein tatsächliches Verbrechen verhindert. Es war derart erfolgreich, dass das Konterfei Listons in der Rolle des Pry sogar in Butter gepresst wurde. Bis zum Ende des Jahrhunderts avancierte der Part mit seiner typischen Kostümierung – weite gestreifte Hosen, Hessenstiefel, Frack, Zylinderhut und Regenschirm – sogar zum *sine qua non* der leichten Komödie.³⁹² Die auf diese Weise personifizierte Signatur konnte von Heath an jedweden Kontext eines signierten Bildes angepasst werden. Heath variierte dafür beispielsweise die Haltung des graphischen Pry oder ließ ihn die Betrachter direkt ansprechen.³⁹³ Sie wurde als Kommentator diskursiver Teil der Karikatur. Die Wahl gerade dieses Pseudonyms erscheint durchaus plausibel, versteht man das progressive Einmischen in fremder Leute Angelegenheiten als ein Kerngeschäft des politischen und gesellschaftlichen Karikaturisten. Trotz seines großen zeitgenössischen Erfolgs wird Heath heute kaum noch rezipiert.³⁹⁴ Julie Mellby, Bibliothekarin an der Princeton University, hat sich als eine der wenigen mit dem Künstler intensiv auseinandergesetzt. Sie sieht, neben fehlenden biographischen Informationen, einen zentralen Grund für seinen frühen Ruhm und sein späteres Vergessen gerade in der interdisziplinären und intermedialen Ausrichtung seiner Kunst.³⁹⁵

Der »water-drop« als Milton'sches Höllental

Heaths 22x34 cm große Karikatur besteht aus einem doppelten Rahmen und zeigt innerhalb des inneren der beiden Rahmen eine Frau, die aufgrund ihrer Kleidung, des Schmucks und der Feinheit des Teegeschirrs einer gehobenen sozialen Schicht zuzuordnen ist. Sie lässt ihre Teetasse samt Inhalt angewidert aus der rechten Hand fallen, während

391 Poole (1827), 4.

392 Vgl. Davis (2004).

393 Mellby (2015), 13f.

394 Vgl. Mellby (2010).

395 Mellby (2015), 3.

sie mit der linken Hand einen Gegenstand umfasst hält, der der Tubus eines Mikroskops zu sein scheint, gleichzeitig aber auch signifikante Ähnlichkeit mit dem Okular eines Teleskops aufweist.³⁹⁶ Direkt an den Tubus angeschlossen wird durch einen runden Ausschnitt, eine Darstellungsform des mikroskopierten Untersuchungsgegenstandes, die seit der Veröffentlichung von Robert Hooke's *Micrographia* zum festen Zeichenrepertoire des Mikroskopierens gehörte, abgegrenzt visualisiert, was der Blick durch den Tubus offenbart. Das Setting, das eindeutig auf den Mikroskopierkontext verweist, rekurriert mit der Darstellung des Tubus und des gerundeten Ausschnitts auch auf die zeitgenössisch prominente Parallelisierung von Mikroskopie und Teleskopie als neue Medien der Sichtbarmachung des Unsichtbaren, die beide das Selbstverständnis des Menschen über seine Stellung in der Ordnung der Dinge fundamental ins Wanken brachten.

Grund der Abscheu der Frau scheint das zu sein, was sich ihr mit dem Blick durch das Mikroskop gerade erst offenbart hatte. Innerhalb des zweiten Rahmens des Bildes erfahren die Betrachterinnen und Betrachter der Karikatur durch die Aufschrift am unteren Rand, dass der rundbegrenzte Ausschnitt das unerwartete Eigenleben ihres Getränks zeigt: »Microcosm. dedicated to the London Water Companies. 1. Brought forth all monstrous, all prodigious things, 2. hydras and gorgons, and chimeras dire. (vide Milton)«. Innerhalb des gleichen Rahmens wird über dem Bild spezifiziert: »Monster Soup commonly called Thames Water being a correct representation of that precious stuff doled out to us!!!«. Der intermedialen Aufforderung »vide Milton«, »siehe Milton« Folge leistend, eröffnet sich der Blick in die höllische

396 Eine weitere, kolonialismuskritische Lesart bieten Alexandra Böhm und Monika Sproll in ihrem Artikel *Ein ›Schlag ans Herz‹ des Empire – William Heaths Karikatur ›Monster Soup‹* an: Der Tubus habe Ähnlichkeit mit einem Fernrohr und »zitiert die zahlreichen Narrative und bildlichen Darstellungen der ersten Sicht auf fremde Inseln und ferne Welten, bei der die europäischen Abenteurer mit einem Fernrohr in der Hand an Bord eines Schiffes zu sehen sind« (Böhm/Sproll 2008, 36). Den kreisrunden Ausschnitt lesen sie als stilisierte Weltkarte, die »den Blick des Betrachters auf das Verhältnis des britischen Empires zu seinem geographischen Anderen, den Kolonien« (ebd.) lenke.

Welt des zweiten Buches von John Miltons *Paradise Lost* (1667),³⁹⁷ in dem sich Satan nach dem Höllensturz auf den Weg zur Welt der Menschen macht, um diese zu verderben. Bevor er aber das Höllentor und Zwischenreich zur Erde mit Hilfe der Wächterfiguren Sünde, Tod und Chaos überwindet, durchquert er die Weiten der Hölle selbst,

Where all life dies, death lives, and Nature breeds,
Perverse, all monstrous, all prodigious things,
Abominable, inutterable, and worse

Then Fables yet have feign'd, or fear conceiv'd,
Gorgons and Hydra's, and Chimera's dire.³⁹⁸

Das Themsewasser, das von den meisten Wasserversorgungsunternehmen Londons als Trinkwasser an die Bevölkerung ausgegeben wurde, setzte Heath gleich mit dem lebensfeindlichen Habitat der Unterwelt, wo alles Leben stirbt, der Tod aber lebt und die Natur Dinge hervorbringt, die abstoßend und unaussprechlich sind und bisher nicht

397 Heath parallelisiert hier die Vorstellungen von Miltons Höllenwesen aus dem Epos *Paradise Lost*, das laut Marjorie Nicolson unter der perzeptiven Erfahrung des Teleskops, die Milton bei einem Treffen mit Galileo Galilei 1638 gemacht haben soll, als das »first modern cosmic poem« (Nicolson 1935, 3) entstanden sei, mit den imaginierten Bewohnern eines Mikrokosmos. David Thorley geht in seinem Artikel »Milton and the Microscope« dem Interesse Miltons am Phänomen des Mikroskops nach, das dieser aufgrund seiner vollständigen Erblindung im Jahre 1652 wahrscheinlich nur aus zweiter Hand kannte. Während *Paradise Lost* vom teleskopisch-kosmischen Blick geprägt ist, dieser Blick aber als Hybris schon die spätere Vertreibung der Menschen aus dem Paradies vorwegzunehmen scheine (Thorley 2014, 868), rühmt sich Satan selbst im Nachfolgewerk *Paradise Regained* (1671) »(so well I have dispos'd My Aerie Microscope) thou may'st behold, Outside and inside both« (Milton 2000, B.IV, V. 40–60). Thorley argumentiert, dass obgleich Milton nie selbst durch ein Mikroskop geschaut habe, dieses in *Paradise Regained* den poetologischen Zweck erfülle, die Opposition von »Satan's concern with the visual and visible, Christ's with the spiritual« zu verdeutlichen und zu zeigen, dass »far from making the heavens appreciable to man«, wie das Teleskop, das Mikroskop lediglich »base, tiny, crawling beasts« vergrößere und verzerre (Thorley 2014, 886); Mikroskopierte und das Mikroskopieren werden in einen diabolischen Kontext gestellt.

398 Milton (2007), B.II, V.624–628.

einmal ge- beziehungsweise erdacht werden konnten. Eine stärkere Abgrenzung zu der oft postulierten These einer ›Verzauberung‹ des Mikroskopierdiskurses³⁹⁹ im 19. Jahrhundert ist kaum möglich.

Im frühen 19. Jahrhundert war die Vergrößerungsleistung der Mikroskope noch vergleichsweise gering, sodass sich die Vorstellung über die Morphologie der immer noch unsichtbaren ›Monster‹ von sichtbaren mehr oder weniger kleinen, oft unheimlich konnotierten ›Tieren‹ inspirieren lassen musste. So finden sich in Heaths Karikatur die Erscheinungsformen von Fledermäusen, Fischen, Käfern, Flusskrebse und Würmern wieder, die schon Hieronymus Bosch (um 1450–1516) in zahlreichen Bildern in eine alpträumhafte Synthese gebracht hatte.⁴⁰⁰ Auch bevölkern als Punkte, Kringel und Striche angedeutete Objekte das Objektglas, ohne dass die Betrachterinnen und Betrachter erkennen könnten, um was genau es sich dabei handelt. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass gerade diese Abstrakta die eigentlichen mikrobiellen Konkreta sind.⁴⁰¹ Inspirationsquelle waren neben jenen Lebewesen, die mit dem bloßen Auge sichtbar waren, auch die zahlreichen Illustrationen der Mikroskopierliteratur des 18. Jahrhunderts. Henry Bakers bildliche Darstellungen aus seinen Standardwerken *Microscope Made Easy* von 1743 und *Employment for the Microscope* von 1753 (s. Abb. 9) gehören zu den meistrezipierten und finden sich als Bildzitat auch in Heaths Darstellung wieder:

Eine kleine Zeichnung am unteren linken Rand zeigt schließlich den mikrobengleichen Paul Pry, der die vor ihm stehende Wasserpumpe durch das Ziehen seines Hutes zu grüßen scheint – »glad to see you hope to meet you in every Parish through London« – und damit auf die vielfältigen Zirkulationen von Wasser, Wissen und Mikroben verweist. Die Ansprache des graphischen Pry an die Betrachtenden spielt direkt auf sein dramatisches Alter Ego an, jener »idle, meddling fellow

399 Vgl. Seibold-Bultmann (2000); Lightman (2010); Keene (2015); Forsberg (2015).

400 Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Darstellung monströser luft- und wasserwesenartiger Hybridgestalten im Tryptichon *Die Versuchung des heiligen Antonius* (um 1500), die z. T. erstaunliche Ähnlichkeiten mit den gespenstischen Mikroben Heaths aufweisen.

401 Smeele (2016), 18.

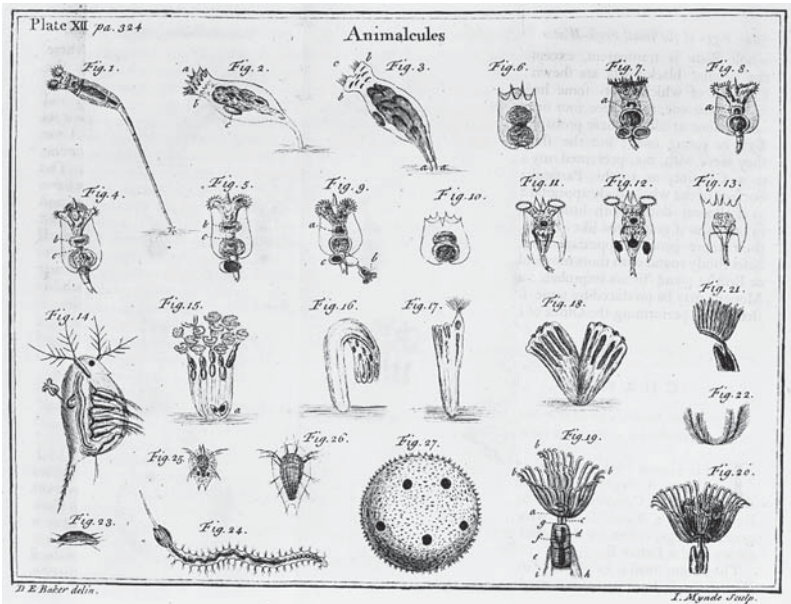


Abb. 9: Henry Baker, Plate XII, *Employment for the Microscope*, Kupferstich, 1753.

[...] perpetually interfering in other people's affairs⁴⁰² und liest sich gleichsam als satirischer Verweis auf die Omnipräsenz der Mikroben. Pry ist größenrelationell mit den Mikroben auch über die eigentliche Bildgrenze hinaus in direkte Verbindung gesetzt und verweist auf die vielfältigen Formen von Grenzüberschreitungen. Die Signaturfigur Pry überschreitet nicht nur die Grenzen der eigentlich fokussierten Darstellung der Dame mit Teetasse und dem schreckenerregenden Inhalt derselben, der gleichermaßen dazu imstande zu sein scheint, sämtliche (Körper-)Grenzen zu überschreiten, auch Heath setzt sich originell über mediale und disziplinäre Grenzen hinweg. Er verschränkt gesellschaftlich relevante Themen, wie die Frage nach der Wasserversorgung der Londoner Bevölkerung, mit innovativen wissenschaftlichen Hypothesen, nämlich solchen, die eine Existenz von Mikrole-

402 Poole (1827), 4.

bewesen, die auch noch potenziell gefährlich für den Menschen sein können, annehmen. Um diesen Konnex zu illustrieren, überblendet er Zeugnisse aus Populär- und Hochkultur, so dass Paul Pry als Reminiszenz an die *low comedy* und John Milton (1608–1874) als bedeutendster Dichter Englands neben William Shakespeare – »blending fact and fantasy«⁴⁰³ – in Dialog treten konnten. Bildung über die sozialen Grenzen hinweg war auch das verlegerische Programm der *Society for the Distribution of Useful Knowledge* (SDUK),⁴⁰⁴ der Heath eine Reihe von Karikaturen gewidmet hatte, zu denen auch diese Karikatur der mikroskopierenden Dame zählt.⁴⁰⁵

Gespensische Pathogene

Indem Heath die Mikroorganismen imaginativ und intermedial mit den »monstrous and prodigious things« der höllischen Welt aus John Miltons *Paradise Lost* verschränkt, visualisiert er prägnant eine dominante, dezidiert unheimliche Vorstellung von Kleinstlebewesen, die schon seit langem bestand und die auch am Rande des Siegeszugs der modernen Mikroskopie persistierte. Die beängstigende, bis dahin noch phantastische Annahme, geisterhafte Mikroorganismen im aus der Themse abgeleiteten Trinkwasser könnten das Wohlergehen der Londoner Bevölkerung bedrohen, wurde schon früher zur Diskussion gestellt, aber erst am Ende des Jahrhunderts zum wissenschaftlichen Fakt. Dabei hatte der italienische Anatom Filippo Pacini (1812–1883)

403 Mellby (2015), 19.

404 Die SDUK war eine Organisation der Whig-Partei und wurde 1826 maßgeblich auf Betreiben von Henry Peter Brougham, 1. Baron Brougham and Vaux (1778–1868), gegründet, mit dem Ziel, allen gesellschaftlichen Schichten den Zugang zu Wissen und Bildung zu ermöglichen. Sie stand von Beginn an auch in der Kritik und wurde Ziel von satirischen Attacken (Mellby 2015, 16). Vor allem die zunehmende Alphabetisierung der Arbeiter- und Mittelklasse brachte ein stark anwachsendes Lesepublikum hervor. Eines ihrer wichtigsten Publikationsorgane war die *Library of Useful Knowledge*, deren Ausgaben alle zwei Wochen erschienen und aktuelle wissenschaftliche Debatten besprachen.

405 Mellby (2015), 17.

bereits 1854 das *Vibrio cholerae* erstmals beschrieben und der Mediziner John Snow (1813–1858) hatte im selben Jahr bei der Untersuchung des Themsewassers eine extreme Häufung kommaförmiger Mikroben entdeckt, die er als Ursache für den verheerenden Choleraausbruch im Londoner Stadtteil Soho ansah. Beide Beobachtungen aber wurden aufgrund der zu dieser Zeit noch vorherrschenden und miteinander konkurrierenden Miasmen- und Kontagionstheorien von der Forschungswelt weitgehend ignoriert. Es sollte nochmals dreißig Jahre dauern, bis Robert Koch das *Vibrio cholerae* als Erreger der Cholera (re-)identifiziert hatte und nun in das Konzept der modernen Bakteriologie überführen konnte.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden immer leistungsstärkere Mikroskope entwickelt, bis es an dessen Ende schließlich möglich war, die Welt des Unsichtbaren dem menschlichen Blick zu offenbaren. Doch verloren die Mikroben auch nach ihrer ›Entdeckung‹ nicht ihren unheimlichen Charakter. Skepsis über ihre Existenz persistierte, denn wer vermochte zu sagen, ob eine so aufwendig konstruierte Sichtbarkeit – bedurfte es doch komplizierter Technik und Abläufe, einer Reihe von Nähr-, Fixier- und Färbemittel sowie des Wissens, was gesehen werden sollte – tatsächlich real war: »At a basic level, it was hard to see what Koch saw.«⁴⁰⁶ Auch bestätigten die technisch immer besseren Mikroskope die bisher als verstörend nur imaginierte Erscheinung der Mikroben und lieferten schließlich auch den Beleg ihrer potenziellen Gefährlichkeit, ohne jedoch ihre Nützlichkeit, ja die absolute Notwendigkeit ihrer Existenz innerhalb der natürlichen Ordnung zu konzeptualisieren. Alte und neue Skepsis, die trotz allmählicher Sichtbarwerdung noch immer unheimliche Erscheinung sowie die nur schwer fassbare, aber deswegen nicht weniger bedrohliche Pathogenität des mikrobischen Lebens manifestierten ihre Gespenssterhaftigkeit, die weit über das 19. Jahrhundert hinaus auch für (bio-)politische Zwecke instrumentalisiert wurde.⁴⁰⁷

406 Whooley (2013), 150.

407 Vgl. Gradmann (2007).

In der Gesamtschau der karikierenden Darstellung der Dame und ihres kontaminierten Tees vereint sich auf typische Weise das Humoristische mit dem Schrecklichen und wird zur Groteske,⁴⁰⁸ die im 19. Jahrhundert in besonderem Maße vom »Innovationsimpuls der Intermedialität zwischen den Künsten« profitierte.⁴⁰⁹ Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) definierte als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Ästhetiker in seiner Abhandlung *Aesthetik oder die Wissenschaft des Schönen* (1846) die Groteske als »das Komische in Form des Wunderbaren«.⁴¹⁰ Er habe damit, so Günter Oesterle, »die prekäre Situation des Wunderbaren und Grotesken in der Moderne zum Ausdruck gebracht«, denn »angesichts der wissenschaftlichen Aufklärung bleibe dem Wunderbaren nur noch wenig Spielraum«.⁴¹¹ Heath beweist mit seiner »Monstersuppe« einen ausgeprägten Sinn für gesellschaftliche Missstände und ein genuines Interesse an wissenschaftlich-technischen Neuerungen. Indem er durch die intermediale Verschränkung von koloriertem Stich, Drama und Epos eine innovative bildkünstlerische Gestaltung mit hoher Literarizität hervorbringt, zeigt er, wie jener engbegrenzte Aktionsradius des Phantastischen in der Moderne im Modell des Gespenstes optimal ausgeschöpft werden kann. Genrespezifisch führt Heath hier in der produktiven Collage von »Science and Imagination«⁴¹² ein der Karikatur inhärentes Verfahren der Darstellung des Undarstellbaren vor, in welchem es verlacht wird und so gebannt werden kann.

Das Verlachen als Angstbannungsstrategie rekurriert dabei auf drei dominante Komiktheorieaspekte, die dieses in der Tradition von Aristoteles und in der Folge Hobbes' als Überlegenheitsgestus, in Freudianischer Prägung als Entlastungsvorgang und nach Schopenhauer als

408 Vgl. Schülting (2016).

409 Oesterle (2017), 39; Ebd. (2004), VII.

410 Vischer (1847), 465.

411 Oesterle (2017), 39.

412 Vgl. Nicolson (1976).

Inkongruenzphänomen begreifen.⁴¹³ Die Wahrnehmung einer »paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff«⁴¹⁴ bringt eine »in sich selbst gegenläufige Bewegung des ›Angezogen-Abgestoßen-Seins«⁴¹⁵ hervor. Durch die Verfahren von Verdichtung und Verschiebung sowie die Rücksicht auf Darstellbarkeit,⁴¹⁶ die nach Freud die Komikarbeit mit der Traumarbeit gemein haben und sich reziprok auf die Produktion wie Rezeption des komischen Gegenstandes beziehen, kommt es zu einer »Ersparung an Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand«.⁴¹⁷ Mit Hilfe unterschiedlicher Techniken wie Synthese, Modifikation und Neuschöpfung von Worten, der Generierung von Doppel- und Widersinn, Zweideutigkeiten oder der indirekten Darstellung sowie der Darstellung von Ähnlichem oder des Gegenteils wird die eigentliche Verdrängung unterlaufen und der verdrängte Gegenstand zur Sichtbarkeit gebracht. Durch das Einsparen der Verdrängungsleistung kann das Verdrängte »abgelacht« werden, was in der Konsequenz wiederum zu einer »Ersparung von physischer, psychischer und affektiver Energie«,⁴¹⁸ also zur ›Entlastung‹, führt. Damit erfüllt das Verlachen, wie schon Aristoteles und Hobbes dargestellt haben, auch die Funktion der sozialen Stabilisation. Das verdrängte »Andere« wird durch das Verlachen, das immer auch ein kollektiver Prozess ist, gleichsam integriert, da »das Lachen noch an dem partizipiert, worüber es sich lustig macht«.⁴¹⁹ In der Iser'schen Kippfigur⁴²⁰ zwischen Schrecklichem und Komischen wird das Prinzip potenzieller Grenzüberschreitung permanent evoziert und besonders evident, wenn das bis in das Körperliche hinein als transgressiv empfundene Lachen mit einem zu verlachenden Gegenstand korreliert, der, wie die Mikrobe oder noch extremer, die von ihr potenziell verursachbaren Krankheiten, wie die

413 Müller (2013), 383.

414 Schopenhauer (2009), 541.

415 Voss (2017), 47.

416 Wetzel (2017), 100.

417 Freud (1982d), 131.

418 Wetzel (2017), 103.

419 Voss (2017), 47.

420 Vgl. Iser (1976).

Cholera selbst, als grenzüberschreitend wahrgenommen wird. Denn damit wird überdeutlich zum Ausdruck gebracht, dass das Lachen, »das nicht umsonst dem Weinen so nahe ist und häufig physische Schmerzen verursacht, [...] sich und den von ihm mitgerissenen Körperleib an den Grenzen von Ordnung und Rationalität aufreißt«. ⁴²¹ Der ekel- und abscheuerregende mikrobische Inhalt der Teetasse wie ihr Verlachen werden so zu kulturellen Grenzüberschreitungen, die in ihrer »körperlich drastischen Expressivität« ⁴²² korrespondieren. Sie stehen in ihrer Reziprozität symptomatisch für die ästhetischen Tabuisierungs- und Ausschließungsmechanismen in der Gesellschaft und Kultur des 19. Jahrhunderts, an denen sich nicht zuletzt auch die Literatur abarbeitet. Auch Menninghaus schreibt:

[I]m Ekelhaften überschreitet sich die *Ästhetik des Häßlichen* daher in zwei Weisen: Sie beschreibt im Modus der Pathologie, was sie sich nicht inkorporieren kann; und sie inkorporiert sich manches, was sie umgehend wieder erbrechen müsste, wenn sie es ernster nähme denn als Vehikel komisch-satirischer Freiheit. ⁴²³

Die Mikrobe als unheimliches Ding

Die Verbindung von Graphik und Literatur in der Karikatur, wie sie stilbildend im England des frühen 19. Jahrhunderts unter anderem von William Heath entwickelt wurde, ermöglichte vollkommen neue Darstellungsmöglichkeiten, die gleichsam selbstreferenziell und unmittelbar auf die Diskurse und Kontexte ihrer Entstehung verweisen. Dabei wurden »gerade der Dingwelt neue groteskkomische Möglichkeiten erschlossen«. ⁴²⁴ Das Mikroskop und seine Objekte werden zu »monstrous [...] prodigious things«, zu monströsen, unheilvollen »Dingen«, ⁴²⁵ die angsteinflößend und lächerlich zugleich sind. Der für

421 Voss (2017), 47.

422 Ebd.

423 Menninghaus (1999), 224.

424 Oesterle (2017), 39.

425 Den »Dingen« (auch in Abgrenzung zu Objekten) sind in den letzten Jahren ganze Forschungsfelder in unterschiedlichen Disziplinen wie Philosophie, Kulturwissenschaft, Anthropologie, Soziologie und Kunst- und Literaturwissenschaft gewidmet worden. Sie werden beispielsweise im

lange Zeit ungelöste ontologische wie morphologische Status der Mikrobe förderte ihre imaginative Aufladung als Ding, denn »Dinge in der Moderne sind dem Menschen nicht nur fremd, sondern auch oft sehr ähnlich – und damit ebenso irritierend wie provokant: Sie sind oft lebendig oder fast lebendig oder so etwas Ähnliches wie lebendig«. ⁴²⁶ Der Vordenker der *Thing Theory*, Bill Brown, schreibt:

[T]he story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation. ⁴²⁷

Er verweist damit auf das, was das eigentlich Schreckliche am Blick durch das Mikroskop ist: Die Spiegelung des Eigenen im Fremden und die Erkenntnis, »daß das Fremde im eigenen lokalisiert ist«. ⁴²⁸ Denn der Mikrokosmos, der sich der Dame mit Teetasse offenbart, ist nicht nur Teil ihres Getränkeinhalts, sondern auch Inhalt ihres eigenen Körpers. Heaths Karikatur weist bereits Jahrzehnte vor John Snows Entdeckung der kommaförmigen Mikroben im Trinkwasser darauf hin, dass es nicht einfach Trinkwasser per se ist, das diesen potenziell gefährlichen Mikrokosmos enthält, sondern vom Menschen selbst verunreinigtes Wasser sein muss, das wissentlich von den Wasserversorgungsunternehmen der Stadt ausgegeben wird. Indem Abfälle und Fäkalien in den Fluss geleitet werden, wird den Menschen das wieder zugeführt, was sie eigentlich auszuscheiden vermeint haben. Aus dem vermeintlich Toten des eigenen Körpers entsteht so ein neuer Tod.

Die Monstersuppe aufgekocht:

»*The Wonders of a London Water Drop*«

Diese Objekt-Subjekt-Verbindung wird in der Karikatur *A Drop of London Water*, die 1850 in der achtzehnten Ausgabe des einflussrei-

Kontext von *New Materialism*, *Material Culture Studies* oder der *Actor-Network Theory* untersucht. Als dezidiert interdisziplinäre Auseinandersetzung konturiert sich seit einiger Zeit das Konzept der *Thing Theory*.

426 Kimmich (2011), 11.

427 Brown (2001), 4.

428 Böhm/Sproll (2008), 28.

chen britischen Satiremagazins *Punch* erschien und sich mit ihrer Bild- und Textsprache deutlich auf Heaths Werk bezieht, konkret benannt (Abb. 10).

Die Karikatur zeigt auf dem Format einer ganzen Seite erneut einen deutlich an Heaths Karikatur angelehnten imaginierten Blick durch das Mikroskop und ist von einem ausführlichen Paratext begleitet, der das Gezeigte auch verbalisiert, kontextualisiert und kommentiert: »Monsters, rising as from a gulf of darkness [...] Gorgon-lobsters, hydra-prawns, dire chimeras of turtle«.⁴²⁹

Die ›Vorahnung‹ Heaths scheint in der Zwischenzeit, vor allem auch durch die Erfahrung der schweren Choleraepidemien Anfang der 1830er und Ende der 1840er Jahre, an Nachdruck gewonnen zu haben. Im Paratext der Abbildung ist zu lesen: »And wondrous enough is the scene«, die sich dem geschulten Beobachter beim Blick durch den »Molecular Magnifier, illuminated by the Intellectual Electric Light« (*Drop*, 188) zeigt. Wurde in Heaths Werk die mögliche Gefahr, die von den Monster- und Gespensterminiaturen ausgeht, subtil ikonographisch und intertextuell durch die Imagination des Mikrokosmos als Teil der letalen Höllenwelt Miltons aufgerufen, benennt die *Punch*-Karikatur konkret, was von dem ›Genuss‹ dieses Londoner Trinkwassers zu erwarten ist: »Pestilence«. Auch die den Text umrahmenden Ausführungen bestätigen, dass dieses durch den »Molecular Magnifier«, als »ultimate constitution of objectivity« erzeugte Abbild »of that water that Londoners drink«, »whole universes instict with life, or life in death!« (ebd.) enthält. Auch hier werden Mikroben und Menschen in eine intensive Austauschbeziehung gesetzt, denn die abgebildete Wasserprobe entspreche solchen, die aus der Themse, die »received the contents of the sewers« oder aus den innerstädtischen Brunnen mit seinen »oozings of intramural graveyards« (ebd.) entnommen werden. Das Wasser ist durch den Menschen selbst bzw. durch dessen Überrest, kontaminiert und kann diesen nun reziprok kontaminieren. Doch während bei Heath noch eine Trennung zwischen außen und innen zumindest in der Darstellung (wenn auch schon nicht mehr in der Imagination) vollzogen wurde, gibt es in der Darstellung

429 Anonym (1850), 189.

THE WONDERS OF A LONDON WATER DROP.

Two freshest fruits of microscopical research are the wonders which have been revealed in a drop of London water through the Molecular Magnifier, illuminated by the Intellectual Electric Light. For the ability to behold these astounding marvels, a certain preparation is necessary, bearing, superficially considered, some resemblance to Mesmerism. The person intended to be the Seer is placed on a seat. Any competent individual then takes him in hand, and explains to him the composition of water, showing him how the pure fluid differs from

the liquid constituting the Thames, and from that which exists in the metropolitan wells, when the former has received the contents of the sewers, and the latter the ooziings of intramural graveyards. Some delicate subjects, even of the male sex, cannot endure this process, it affecting them with faintness and nausea.

Having been subjected to the above preliminaries, most people are in a sufficient state of enlightenment to discover, by the aid of the Molecular Magnifier, the curiosities contained in



A DROP OF LONDON WATER.

The drop to be magnified is taken from a mixture of the common well-water of London with that supplied by the various Companies. Mr. HASSLET, it is already known, has enabled philosophers to discriminate between these waters, by the verminous and other peculiarities which he has demonstrated in each particular form of beverage. The Molecular Magnifier differs from all other microscopes, in displaying the ultimate constitution of objects; a spectacle not only defying the naked eye, but all vision which is not in a measure psychical.

And wondrous indeed is the scene disclosed within the sphere of a little drop of water—of that water which Londoners drink, swallowing daily, myriads and myriads of worlds, whole universes instinct with life, or life in death! It transcends all that has hitherto been deemed

astounding. America herself will confess that it stumps the revelations of ANDREW JACKSON DAVIS.

Creatures—who shall name them? things in human shape—in all appearance London citizens—aldermen, deputies, common councillors,—are seen disporting in the liquid dirt as in their native element. B-hold them, fiercely hustling each other in competition for atomic garbage. What pushing, poking, fighting, kicking, scrambling! There goes an unfortunate's wretch last as if for dear life, with a hook-nosed homunculus—evidently a genuine water-bailiff—dashing after him. Here a cheap sloop-seller has caught a smaller individual of the same species by the head, and is trying to bolt him. There again, as plainly as possible, you see a funeral procession with an undertaker at the head

Abb. 10: A Drop of London Water, Punch, 1850.

der *Punch*-Karikatur keine empörte Beobachterin mehr zu sehen, die vorerst physisch durch den Mikroskoptubus von dem, was sie durch diesen erblickt, getrennt bleibt. Stattdessen versucht ein deutlich ausführlicherer Bericht des Beobachteten durch karikirendes Schreiben sich vor der Aussage, die das Bild transportiert, ironisch-verlachend in Sicherheit suggerierende Distanz zu bringen. Der Text verweist auf den imaginativen Aufwand, den Mikroskopistinnen und Mikroskopisten aufbringen müssen, um das ›absolut Objektive‹ auch wirklich wahrnehmen zu können und vergleicht die Methode der Sichtbarmachung des Unsichtbaren mit den Verfahren des Mesmerismus,⁴³⁰ wodurch das Mikroskopieren selbst in die Sphäre des magisch-okkulten gerückt wird: »it transcends everything that has been hitherto deemed astonishing. America herself will confess that it stumps the revelations of Andrew Jackson Davis«⁴³¹ (189). Doch wird bei aller verlachenden Abgrenzung deutlich, das Phantastische dieser menschlich-mikrobiellen Unterwelt könnte auch sehr real sein: Mensch und Mikroben sind längst zu Hybriden verschmolzen, die die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Mensch und Umwelt aufbrechen und dort zu finden sind, wo »inhabitants bury the dead among the living« (ebd.):

With the hypothesis of fecal-oral contamination, urban residents were forced to consider what had, in fact, long been obvious, if not as feared: that the water of the

430 Die Lehre des Mesmerismus oder animalischen Magnetismus, die von dem Wiener Arzt Franz Anton Mesmer (1734–1815) entwickelt wurde, ging ursprünglich von der Vorstellung aus, eine Art Universalfluidum – der animalische Magnetismus – würde alle natürlichen Prozesse miteinander verbinden. Krankheiten gingen auf Störung dieses unsichtbaren Fluidums als Teil der kosmischen Essenz im menschlichen Körper zurück und könnten durch die Applikation von Magneten wieder ins Gleichgewicht gebracht werden (Fuller 1982, 3). Die Theorie Mesmers übte von Anfang an starke Faszination aus, wurde aber gleichzeitig, und verstärkt im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, in seinen durchaus sehr unterschiedlichen Spielarten immer wieder als unwissenschaftlich diskreditiert und dem Bereich des Okkulten, Spiritistischen und Esoterischen zugeordnet (Brand 2014, 169).

431 Andrew Jackson Davis (1826–1910) war ein bekannter amerikanischer Spiritist, der unter anderem durch hellseherische Fähigkeiten Krankheiten diagnostizieren zu können vermeinte.

city traversed and retraversed individual bodies from mouth to anus, just as the city's sewage flowed out toward the sea and back into Londoners' drinking cups with the tides.⁴³²

*Die Monstersuppe als ikonographischer
Archetypus des Microgothic*

Indem Heaths Stich Ekel und Angst evoziert, führt er das Potenzial des satirischen Genres vor, Befreiung durch den Effekt der Komik zu erreichen. Indem sie neueste wissenschaftliche Erkenntnisse mit populärer Imagination verschränkt, generiert die Karikatur eine konzentrierte Repräsentation der Ängste der Bevölkerung, fungiert gleichzeitig als effektives Instrument, akute gesellschaftliche Probleme zu beleuchten und bietet sich nicht zuletzt als Therapeutikum an.⁴³³ Die ästhetische Kraft des Schrecklichen schafft Öffentlichkeit, regt kritische Diskussion an und offeriert eine Bewältigungsstrategie, indem sie die tatsächliche Bedrohung verlacht und so bannt. Als 1832, wenige Jahre nach dem Erscheinen der Karikatur, die erste Choleraepidemie London erreicht, ist das Bild von der Mikrobe als Gespenst bereits fester Bestandteil der kollektiven Vorstellungswelt. In den folgenden Jahren wird die Themse, als veritable »monster soup«, die »all die ungeheuren und abscheulichen Kreaturen« hervorbringt, die repräsentativ für tödliche Krankheiten wie die Cholera stehen,⁴³⁴ zum literarischen und grafischen Topos in der viktorianischen Literatur.⁴³⁵ Heaths groteskes Bildnis der gespenstischen Mikroben ist somit nicht nur eine frühe Visualisierung des *Ecogothic*, das sich als literarproduktives wie literaturwissenschaftliches Verfahren mit der bedrohlichen, der »dunklen« Seite der Mensch-Natur-Relation auseinandersetzt und erst in jüngster Zeit in den Fokus des Interesses der Literaturwissenschaft gerückt ist. Aus dem Blickwinkel des bis heute international breit rezipierten und äußerst produktiv gemachten *Ecocriticism* ist zunächst vor allem im anglo-amerikanischen Forschungskontext in den letzten Jahren die litera-

432 Gilbert (2005), 90.

433 Oesterle/Oesterle (1980), 90.

434 Schülting (2016), 53.

435 Gilbert (2005), 90; vgl. Horrocks (2003).

turwissenschaftliche Sensibilisierung für »the fear, anxiety, and dread that often pervades the relationships of humans with the nonhuman world«⁴³⁶ hervorgegangen. In diesem Ansatz, der bisher in der germanistischen Forschung noch keine Beachtung gefunden hat, werden Texte hinsichtlich ihres Konzepts von Natur als ein »space of crisis«,⁴³⁷ also als krisenhafter Raum, befragt, in dem Menschliches und Nicht-menschliches in einem wechselseitig prekären Verhältnis koexistieren. Diese Leitfrage gibt Aufschluss darüber, wie in Literatur von dem »unmenschlich Anderen, »as a disturbed and disturbing natural world, one in which boundaries between the human and the nonhuman become blurred«,⁴³⁸ eine existenzielle Bedrohung für den Menschen auszugehen scheint. Ebenso problematisiert wird, dass es oft der Mensch selbst ist, der mit ökologisch unverantwortlichem Handeln die Natur erst in diese existenzielle Bedrohung transformiert. Die Texte des *Ecogothic* bedienen sich extensiv des Formenvokabulars der Schauerromantik und transformieren so Natur in »haunted landscapes«⁴³⁹ mit dem Unmenschlichen als »literary monstrosity«. ⁴⁴⁰ Die Verfahren des *Ecogothic* bieten damit ein besonderes Potenzial zur Darstellung des oftmals unterdrückten, verschwiegenen oder verleugneten Unmenschlichen im Menschen und verweisen gleichzeitig auf ihren literaturhistorischen Ursprung in der *Gothic Literature* der Romantik.⁴⁴¹ William Heaths Karikatur ist vielmehr der ikonographische Archetypus eines spezifischen *Microgothic*, der, mögliche mikrobische Existenzen als dezidiert unheimlich imaginierend, im gesellschaftlichen Diskurs immer schon präsent war und sich im Verlauf der Jahrhunderte sowohl auf die Praxis des Mikroskopierens als auch auf die allmählich zu immer besserer Sichtbarkeit gebrachten mikroskopischen Objekte und schließlich auf die Mikroben selbst ausgeweitet hat.

Nur vier Jahre nach Erscheinen der Karikatur sollte durch die Entdeckungen der kommaförmigen Mikroorganismen von John Snow

436 Keetley/Sivils (2017), 1.

437 Smith/Hughes (2013), 3.

438 Keetley/Sivils (2017), 11.

439 Heholt (2016), 1.

440 Del Principe (2014), 1.

441 Smith/Hughes (2013), 2.



Abb. 11: William Spooner, *Spooner's Transformation no 2: The Microscope*, Lithographie, 1840.

und Filippo Pacini der Beleg der Entstehungs-, Verbreitungs- und Ansteckungstheorie der Cholera über Trinkwasser erstmals auch wissenschaftlich versucht werden. Doch konnten sich die Theorien Snows und Pacinis nicht durchsetzen, denn die wissenschaftlichen Diskurse um die Cholera waren beinahe das ganze Jahrhundert hinweg ein »vast wasteland«, ⁴⁴² das zwar einen »epistemic contest« ⁴⁴³ hervorbrachte, in welchem Wasser aber tatsächlich das am wenigsten verdächtige und verdächtige Übertragungsmedium war. ⁴⁴⁴

Das Bildnis der Mikrobe als Gespenst

In Heaths Darstellung wurde die Mikrobe als das unerklärlich Unsichtbare zum Monster, Ungeheuer, Gespenst. In den folgenden Jahrzehnten wird diese Vorstellung der Mikrobe als Gespenst und des Mikroskopierens als skandalös-unheimliche Praxis grenzübergreifend beständig weiter tradiert und findet sich in den zeitgenössischen wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Diskursen sowie in den Vorstellungs- und Bildwelten vielfältig repräsentiert, wie die Abbildungen 11–14 exemplarisch zeigen. Die Erscheinungsdaten der Darstellungen umspannen den Zeitraum von der Mitte des 19. Jahrhunderts (Abb. 11) bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (Abb. 14) und die Darstellungen selbst stammen aus England (Abb. 11), den USA (Abb. 12) und Frankreich (Abb. 13 und 14). Sie sind zum Teil Karikaturen von kontemporären (Abb. 11) ⁴⁴⁵ und zukünftigen (Abb. 13) ⁴⁴⁶ Vor-

442 Hamlin (2009), 152.

443 Whooley (2013), 37.

444 Briesse (2003a), 154.

445 Diese Postkartenlithographie von William Spooner (1795[?]-1851[?]), die offensichtlich sehr starke Ähnlichkeit mit Heaths »Monstersuppe« aufweist, konnte von hinten beleuchtet werden und zeigte dann, wie Heaths Karikatur, einen angeblichen Ausschnitt eines mikroskopierten Wassertropfens.

446 In der Bilderserie *En L'An 2000* erschienen zwischen 1899 und 1910 auf Postkarten gedruckte Visionen technischer Entwicklungen in einem zukünftigen Frankreich des Jahres 2000.



Abb. 12: *La Chasse aux Microbes*, Postkarte, um 1899.

stellungen von Mikrobe und Mikroskop und zum Teil Werbeformate für Medikamente (Abb. 12)⁴⁴⁷ und Desinfektionsmittel (Abb. 14)⁴⁴⁸.

William Heaths Karikatur ist ein intermedial und interdisziplinär anspielungsreiches Zeitzeugnis der Jahre um 1830, das eine weitreichende Wirkung entfaltet, zum »key steppingstone in tracing the alternate narratives to miasma theory«⁴⁴⁹ wird, und darüber hinaus mit seiner unheimlich-grotesken Ästhetik ein ›Scharnierstück‹ im ästhe-

447 William Radam (1844–1902) vertrat die Meinung, dass alle Krankheiten durch Mikroben verursacht werden und es daher nur eines einzigen Mittels bedarf, diese zu töten und so alle Krankheiten zu heilen. 1886 meldete er eben dieses, von ihm entwickelte Allheilmittel unter dem Namen *William Radam's Microbe Killer* an, das ein immenser Verkaufsschlager wurde. 1890 legte er im umfangreichen populärwissenschaftlichen Buch *Microbes and the Microbe Killer* die theoretischen Grundlagen und die Wirkungsweise dar (Young 1961, 144–62).

448 *Le Microbe voilà L'ennemi* ist höchstwahrscheinlich ein Werbeplakat für das Desinfektionsmittel *L'Anios*, das den Sieg über die feindlichen Mikroben durch die vereinten Kräfte von Wissenschaft und Militär feiert. Die Firma Anios wirbt noch heute auf der Titelseite ihrer Homepage mit dem Slogan »... to fight the invisible! Fight Microbes!« (*Anios*).

449 Smeele (2016), 18.

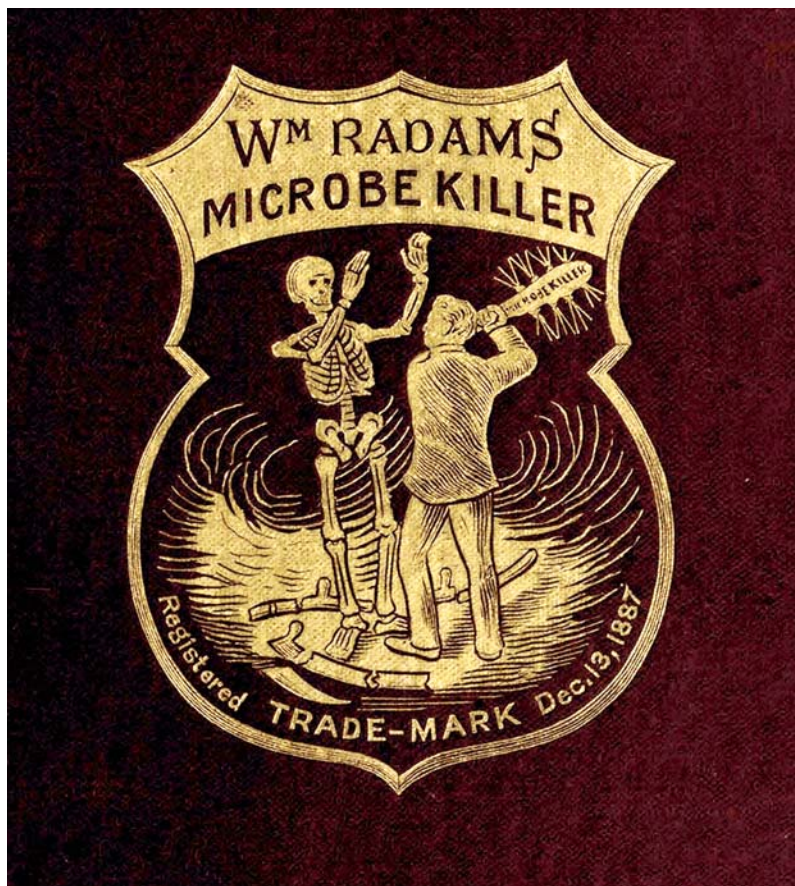


Abb. 13: Wm Radam's Microbe Killer, Label, 1890.

tischen Diskurs um Seuchen, insbesondere der Cholera, darstellt. Sie bereitet jene Bildlichkeit vor, die die unheimlichen Dimensionen von Mikroben und Mikroskopie im Modus eines *Microgothic* vorführt, der in der Folge nicht nur visuell, sondern auch verbal nachhaltig auf die diversen wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Narrative der Cholera eingewirkt hat. Im Folgenden wird am Beispiel von George Eliots Roman *Middlemarch* (1871/72) und Mark Twains Mikrobentexten *The Great Dark* (1898), *The Victims* (1902)

und *Three Thousand Years Among the Microbes* (1905) sowie H. G. Wells' *The Stolen Bacillus* (1895) unter Einbeziehung zeitgenössischer medizinischer, wissenschaftlicher, politischer und ästhetischer Diskurse vorgeführt, wie im Bild der gespenstischen Mikrobe, das sowohl textliche als auch graphische Darstellungen durchdrang, durch die semiotische Verschränkung von Mikroorganismus und Monster die unsagbare Cholera sagbar wurde. In Eliots *Middlemarch* gelingt es, über ein hochkomplexes Verweissystem des Mikroskopierdiskurses, das den gesamten Roman durchzieht, das Sprechen über die Cholera zu realisieren. Höhepunkt der Literarisierung der Cholera ist schließlich die Darstellung eines veritablen Choleraanfalls, der auf genuine literarische Weise schließlich außerhalb des semantischen Netzwerkes der Mikroskopie realisiert wird, dessen Detektion jedoch ihrerseits ein geradezu mikroskopisches Lesen einfordert. In *Three Thousand Years Among the Microbes* wird ein Mensch versehentlich in eine Cholera-mikrobe verwandelt, die als grotesker Körper zum denkenden und handelnden Akteur mit hybridisiertem human-bakteriellem Bewusstsein wird und Einblick in den unsichtbaren menschlich-organischen Mikrokosmos gibt, dessen eigentliche Unheimlichkeit aus der Analogie zum menschlich-sozialen Makrokosmos erwächst.

»Even with a microscope directed on a water-drop«:
George Eliots *Middlemarch* (1871/72)

George Eliots (1819–1880) Roman *Middlemarch*, der bis heute als der bedeutendste viktorianische Roman gilt,⁴⁵⁰ ist einer der wenigen kanonisierten Texte, in denen direkt auf die Cholera Bezug genommen wird. Die »Study of Provincial Life« – eine Studie des Provinzlebens, so der Untertitel des Werkes – erschien von 1871 bis 1872 in Fortsetzungen in insgesamt acht Einzelbüchern – *Miss Brooke*, *Old and Young*, *Waiting for Death*, *Three Love Problems*, *The Dead Hand*, *The Widow and the Wife*, *Two Temptations*, *Sunset and Sunrise*. In vier miteinander verwobenen Handlungssträngen nimmt sich die auktori-

450 Levine (2019), 1.



Abb. 14: Le Microbe voilà l'ennemi, Farblithographie, ca. 1910.

ale Erzählinstanz der Geschehnisse der Bewohner der fiktiven englischen Provinzstadt Middlemarch Anfang der 1830er Jahre an. Es wird ein differenziertes gesellschaftliches Panorama mit großem Figurenarsenal entfaltet, in dessen Zentrum die »Three Love Problems« Dorothea Brooke und Edward Casaubon, Rosamond Vincy und Tertius Lydgate, Mary Garth und Fred Vincy sowie die Geschichte des graduellen sozialen Abstiegs des Bankiers Bulstrode stehen. Ein verbindendes Element dieser sehr unterschiedlichen Lebensgeschichten ist die in der Kapiteleinleitung dargelegte für das 19. Jahrhundert paradigmatische Problematisierung von Schein und Sein und die damit zusammenhängende prekäre Diskrepanz zwischen Sehen und Erkennen. Im vorliegenden Analyseteil wird gezeigt, dass diese Diskrepanz in der Auseinandersetzung mit der Cholera auf der narrativen Ebene des Textes besonders evident wird.

Unsichtbare Cholera

Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Pamela K. Gilbert bemerkt in ihrer ausführlichen Studie *Cholera and Nation*, »there is, on the face of it, a surprising dearth of direct literary response to the cholera«⁴⁵¹ in der viktorianischen Literatur. Von den wenigen Texten, die es überhaupt gäbe, sei aber George Eliots *Middlemarch* »the most famous of all novels to mention cholera, though the actual epidemic does not feature heavily in the narrative«.⁴⁵² Zudem werde von allen Krankheiten, die Eliot in *Middlemarch* beschreibt, einzig die Cholera nicht spezifiziert:

Yet Cholera, of all the pathologies Eliot carefully delineates, is never particularized. Instead it is invoked in its form of public knowledge, wherein its meaning is both overdetermined and free-floating, able to attach itself to any circumstance or political conflict.⁴⁵³

Gilbert nimmt an, Eliot nutze die Cholera vor allem als historisches Kolorit, indem der Text lediglich das Charakteristikum der Cholera,

451 Gilbert (2008), 135.

452 Ebd., 144.

453 Ebd., 148.

sich leicht mit unterschiedlichsten Krisensituationen verschränken zu lassen, spiegele und damit zwar auf einen vorherrschenden Diskurs rekurriere, jedoch keinen inhaltlich wie poetologisch genuin literarischen Beitrag im Sinne eines wechselseitigen Austauschprozesses im Diskursumfeld der Cholera leiste. Gilberts Aussage, die Cholera werde lediglich in Form eines Alltags- oder Allgemeinwissens aufgerufen, wobei sie gleichzeitig ›überdeterminiert‹ und ›frei zirkulierend‹ sei und sich so an jedweden Sachverhalt oder politischen Konflikt anheften könne, greift zu kurz.

Die Eliot-Forscherin Gillian Beer weist in ihrem Aufsatz *What's Not in »Middlemarch«* darauf hin, dass, bei der grenzenlos scheinenden stofflichen Umfassendheit des Textes, es gerade die Absenzen, also all das, was nicht gesehen wird, seien, die diesen formten.⁴⁵⁴ Mit der folgenden Analyse wird entgegen der gängigen Forschungsmeinung, »[t]he Reform Bill, the railways, cholera, machine-breaking: these ›real‹ historical forces do no more than impinge on the novel's margins«,⁴⁵⁵ argumentiert, dass die Cholera Eliots kompletten Roman unterschwellig strukturiert und dabei immer wieder auch an der Oberfläche der Textebene erscheint, bis sich schließlich die das scheinbar undarstellbare Auftreten eines Choleraanfalls auf der Textebene manifestiert. Die Vagheit in der Darstellung der Cholera, die Gilbert als ›überdeterminiert‹ und ›frei zirkulierend‹ beschreibt, entspricht keinesfalls einem Desinteresse der Autorin – »Eliot does not focus much on the Epidemics«⁴⁵⁶ – an der Seuche. Im Gegenteil zeigt bereits einer der ersten Einträge in George Eliots Notizbuch *Quarry for Middlemarch* das spezifische Interesse Eliots an der Cholera und belegt, dass die Cholera von Beginn an konstitutiv für den Roman war und dieser in seiner Umsetzung auf genuine Weise literarisch die Möglichkeiten und Grenzen des Wissens und der Narrationsformen der Cholera performiert. Ein dicht gewebtes Netz medizinisch-wissenschaftlicher Bezüge, das den gesamten Roman durchzieht, evoziert die Cholera permanent als abwesend Anwesendes und bereitet ihr eigentliches Auf-

454 Beer (2006), 16.

455 Eagleton (1976), 120.

456 Gilbert (2008), 148.

treten im zweiten Teil des Romans vor. Im semantischen Umfeld von Pathologie und Infektion, der als unheimlich wahrgenommenen Praxis des Mikroskopierens und dem tradierten Konnex von Moral und Seuche erhält die Cholera als traumatische Erfahrung, die sich gerade einer Narration entzieht, trotz weitestgehender Absenz im Text, eine permanente, schattenhafte – gespenstische – Präsenz. Im Sinne der (literaturwissenschaftlichen) Traumatheorien ist die Cholera als das, was dem textproduzierenden wie -rezipierendem Bewusstsein als nicht zugänglich ist, das, was das Narrativ des Romans *Middlemarch* eigentlich formt und zugleich auf die literarischen Darstellungstechniken auf originäre Weise einwirkt.

Sehen und Gesehen-Werden in Middlemarch

Ein erster zentraler Handlungsstrang widmet sich der gut situierten, emphatischen und intellektuell ambitionierten Dorothea Brooke, die den deutlich älteren, gelehrten Kirchenmann Edward Casaubon heiratet. Dabei ist sie vor allem von der Vorstellung geleitet, seinem vermeintlich großen Genius bei der Suche nach dem »Key to all Mythologies«⁴⁵⁷ hilfreich Dienst leisten zu können. Casaubon offenbart sich jedoch bald nach der Hochzeit als pedantisch und vorzeitig geistig wie körperlich verkümmert. Durch seinen Tod aus der unglücklichen und in verschiedener Hinsicht fruchtlosen Ehe befreit, verliebt Dorothea sich in Casaubons Cousin Will Ladislav, einem jungen Künstler, dessen Interessen und Talente sich auf unterschiedlichste Gebiete erstrecken, es ihm aber verwehren, einer konkreten Profession nachzugehen. Nach der Hochzeit mit Will, folgt Dorothea ihrem zweiten Ehemann nach London, um ihn dort bei seiner politischen Karriere zu unterstützen. Will entwickelt sich in der Metropole zu einem »ardent public man« (*Middlemarch*, 836). Über Dorothea aber, die sich, als sie noch in *Middlemarch* lebte, für die Verbesserung der Lebensverhältnisse der Bürger eingesetzt hatte, und maßgeblich an den Planungen und der Finanzierung eines neuen, auf epidemische Krankheiten spezialisierten Krankenhauses beteiligt war, wird im »Finale« des Romans

457 Eliot (2003), 63.

bedauernd konstatiert, »that so substantive and rare a creature should have been absorbed into the life of another, and be only known in a certain circle as wife and mother« (ebd.).

Ein weiterer Handlungsstrang verfolgt die Geschichte des als frömmlicherisch-scheinheilig charakterisierten Bankiers Nicolas Bulstrode, Schwager des in der Middlemarcher Gesellschaft hoch angesehenen Fabrikanten Walter Vincy, Vater von Fred und Rosamond. Ein Verbrechen aus der Vergangenheit, das er mit aller Macht zu verheimlichen versucht hat, holt den nach außen moralisch überaus rigiden Bulstrode ein, als dessen früherer Weggefährte Raffles plötzlich in Middlemarch auftaucht, um ihn mit dem Wissen über seine damaligen Untaten zu erpressen. Nachdem Bulstrode, um sein Geheimnis weiterhin zu wahren, den Tod des inzwischen erkrankten Raffles befördert, wird er im Zuge einer Versammlung, die einberufen wurde, um angesichts einer drohenden Choleraepidemie über die Einrichtung eines speziellen Cholerafriedhofs außerhalb der Stadt zu beraten, aus Middlemarch verbannt. Auch Bulstrode hatte sich für die Einrichtung des neuen Krankenhauses, jedoch aus weniger altruistischen Gründen, eingesetzt, bevor er ins Exil gehen musste, »to end his stricken life in that sad refuge, the indifference of new faces« (823).

In einem dritten Handlungsstrang wird die Geschichte des jungen, ehrgeizigen und progressiven Arztes Tertius Lydgate entwickelt, der im Verlauf des Romans als Personifikation eines als ambivalent faszinierend-unheimlich wahrgenommenen medizinischen Fortschritts auf das Engste mit der Cholera verbunden wird. Lydgate wird zunächst als »wonderfully clever«, »a gentleman« und »well connected« (91) in die Middlemarcher Kreise eingeführt, der bald die attraktive aber oberflächliche Rosamond Vincy heiratet. Ver- und in die Irre geführt von ihrem »true melodic charme« (94), muss Lydgate bald erkennen, dass Rosamond, statt ihm eine Stütze im zwischen Forschung und ärztlicher Praxis aufgeriebenen Alltag zu sein, vor allem nach monetärer Sicherheit und gesellschaftlichem Vergnügen strebt. Da Lydgates revolutionäre medizinische Ansichten und die unkonventionelle Ausübung seiner Profession dem Paar sowohl Wohlstand als auch einen Platz in der Gesellschaft Middlemarchs verwehren, siedelt Lydgate, nachdem er durch die Bulstrode-Affäre, mit der er als zukünftiger me-

dizinischer Leiter des neuen Krankenhauses und vermeintlicher Protégé Bulstrodes in Verbindung gebracht wurde, endgültig sein Ansehen verloren hat, mit seiner Frau, die ihm nunmehr zum »basil plant [...] that flourished wonderfully on a murdered man's brain« (835) geworden ist, nach London um, wo er, statt seinen hohen wissenschaftlichen Ambitionen nachzugehen, Wohlstand mit der Behandlung wohlhabender Gichtpatienten erwirbt, bevor er frühzeitig an Diphtherie stirbt.

Das Liebeswerben Fred Vincys, dem Bruder Rosamonds, um die Gutsverwaltertochter Mary Garth steht im Mittelpunkt des vierten Handlungsstrangs und ist idyllischer – und einzig cholerafreier – Gegenentwurf zu den glückloseren Entwicklungen der ersten drei Erzählstränge. Fred erscheint anfangs als Müßiggänger, der sich, in der Erwartung des reichen Erbes seines exzentrischen Onkels Peter Featherstone, zu keinen beruflichen Anstrengungen verpflichtet fühlt. Durch seine Jugendliebe Mary jedoch zu einem arbeitstägigen Leben bewegt, wird er unter der Anleitung von Marys Vater Caleb selbst erfolgreicher Gutsverwalter. Dank des heroischen Verzichts des Vikars Camden Farebrother, der selbst in Mary verliebt ist, schließlich aber an der Zusammenführung der beiden mitwirkt, berichtet das »Finale« des Romans von der glücklichen Eheschließung und Familiengründung Fred und Marys und einem Leben in »solid mutual happiness« (832).

Aus dieser vielgestaltigen Perspektive behandelt *Middlemarch* entlang der verwickelten Beziehungen der zahlreichen Protagonisten als historischer Gesellschafts-, Bildungs- und Entwicklungsroman die elementaren Bereiche des menschlichen Lebens wie Liebe, Ehe und Familie, Theologie, Politik und Wissenschaft. Dass dabei das, was gesehen wird, nicht mit dem möglich Sichtbaren korrelieren muss und somit nicht zwangsläufig zur Erkenntnis führt, zeigt schon der durch »Prelude« und »Finale« geschaffene Rahmen des Romans. In diesem wird besonders auf das nicht Gesehene und somit nicht Erzählte verwiesen, das doch unbestreitbar bedeutend für Geschichte und Geschichten sei. So vermerkt die Erzählinstanz im »Prelude«, dass es das Schicksal vieler sei, zu Großem geboren zu sein, aber nie zur Sichtbarkeit zu gelangen:

Here and there is born a Saint Theresa, foundress of nothing, whose loving heart-beats and sobs after an unattained goodness tremble off and are dispersed among hindrances, instead of centering in some long-recognizable deed. (4)

Michael Gamper stellt in der Einleitung des Sammelbandes *Kollektive Gespenster* fest, dass »die Geschichte der Macht ist nicht die Geschichte der Mächtigen [ist]. Sie [...] entwickelt sich aus einem vielschichtigen Zusammenspiel von Mikroereignissen, das sich einer anschaulichen Darstellung entzieht«, ⁴⁵⁸ ergo unfassbar ist. Dieser »unfassbare Körper« ⁴⁵⁹ des Marginalisierten, des Peripheren, des bis zur Unsichtbarkeit Kleinen aber hat enormes konstitutives gesellschaftliches Potenzial. Auch das »Prelude« des Romans verweist darauf, dass viele individuelle, oftmals unsichtbare Kleinheiten eine Masse gewissermaßen gespenstischer *Minutiae* ⁴⁶⁰ formieren, deren Kollektivmacht gesellschaftliche, kulturelle, technologische und wissenschaftliche Entwicklungen überhaupt erst ermöglicht:

[...] for the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs. (837)

Es sind also gerade jene, deren »hidden life«, ein Leben in Unsichtbarkeit, augenscheinlich keine historische Tragweite hat, und deren Gräber nicht zu Wallfahrtsorten geworden sind, die das Fundament der Gesellschaft bilden. ⁴⁶¹

Middlemarch als *Wissenschaftshistorischer Roman*

Literarisch ist dem »hidden life« bereits von Walter Scott mit dem Konzept des mittleren Helden, das er mit seinen *Waverley-Novels* etablierte, ein Denkmal gesetzt worden. Außerliterarisch versuchte nur wenig später Adolphe Quetelet mit der statistischen Konstruktion eines »homme moyen«, eines »mittleren Menschen«, den unfassbaren Körper der Massen zu erfassen. George Eliot, für die Scott »easily the

458 Gamper/Schnyder (2006), 7.

459 Ebd., 12.

460 Miller (2012), 61.

461 Gamper/Schnyder (2006), 13.

most influential author of her youth«⁴⁶² war, führt dessen Vermächtnis subtil in ihren eigenen literarischen Werken fort.⁴⁶³ Eine deutliche intertextuelle Hommage an den produktiven Einfluss Walter Scotts in *Middlemarch* sind die den Kapiteln vorangestellten Mottos. In dem das 57. Kapitel einleitende Motto wird die literarische Danksagung an Scott in Sonnetform ganz explizit:

Making the little world their childhood knew
Large with a land of mountain, lake, and scaur,
And larger yet with wonder, love, belief
Toward Walter Scott, who living far away
Sent them this wealth of joy and noble grief.
(571)

Gleichzeitig aber setzt sich George Eliot kritisch mit der Poetik Scotts auseinander und entwickelt sie weiter.⁴⁶⁴ Wie dieser erschafft auch George Eliot historische Tableaus,⁴⁶⁵ in welchen realgeschichtliche und fiktive Ereignisse und Personen koexistieren und interagieren, und führt damit vor, wie die Wirkmacht der Geschichte sich gleichsam auf das Weltgeschehen sowie auf die vermeintliche Privatheit eines Provinzlebens auszudehnen vermag. Momente historischer Transition sind für Eliot von besonderem Interesse,⁴⁶⁶ lassen sich vor diesem Hintergrund Kontraste und Korrelationen zu Problemkonstellationen der Gegenwart besonders eindrücklich herausarbeiten. Während bei Scott die Geschichte dezidiert im »Gewand des Nationalen« auftritt und so unterstützt durch einen »landschaftlichen Realismus« in den »Besitz der Leserschaft«⁴⁶⁷ eingeht, analysiert Eliot vor allem die komplexen Zusammenhänge, in denen mannigfaltige Wissens- und Wissenschaftsbereiche mit den Phänomenen des sozialen Wandels stehen.⁴⁶⁸ Dabei ist der Titel des Werkes *Middlemarch*, das als wissenschaftshistorischer

462 Welsh (2019), 97.

463 Vgl. Rignall (2001c).

464 Vgl. Rignall (2001c).

465 Henry (2008), 70.

466 Vgl. Rignall (2001c).

467 Aust (1994), 65.

468 Vgl. Rignall (2001c).

Roman⁴⁶⁹ gelesen werden kann, programmatisch.⁴⁷⁰ Nicht nur ist die fiktive Kleinstadt in der geografischen *Mitte* Englands verortet, auch die Handlung des Romans, dem die Auswirkungen der Industriellen Revolution eingeschrieben sind, ist *inmitten* einer Zeit des politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Umbruchs gebettet. Eliot orientiert sich bei dem historischen Setting des Plots frei am Postulat ihres Vorbilds Walter Scott: »'tis sixty years since«.⁴⁷¹ Die Ereignisse des Romans finden in der Vergangenheit statt, aber die Erinnerung an sie ist noch kollektiv wie individuell präsent. »Nichts gänzlich Fremdes« wird verhandelt, »sondern jene Entscheidungssituation, die das zeitgenössische Publikum noch angeht«.⁴⁷² Eine dramatische Brechung erfährt dieses Vorgehen durch die direkte Parallelisierung von Vergangenheit und Gegenwart, denn die synchronen Großereignisse des ersten Cholera-Ausbruchs von 1831 und des ersten Reform Acts von 1832, als Gegenwart des Textgeschehens, haben sich in der Gegenwart der Autorin in den 1860er Jahren mit dem verheerenden Cholera-Ausbruch von 1866 und dem zweiten Reform Act des Jahres 1867 auf geradezu unheimliche Weise wiederholt. Der Bruch der ›doppelten Historizität‹, also der diskursiven Verschränkung des Wissens um 1830 mit jenem der späten 1860er Jahre, das heute selbst historisch geworden ist, eröffnet ein hochkomplexes literarisches wie literaturwissenschaftliches wie wissenschaftshistorisches Untersuchungsfeld.

Die Fragen nach der Bedeutung von Wissen selbst als »the function of knowledge for the ardently willing soul« (1), nach den Prozessen der Wissensproduktion und -rezeption und nach der Manifestation und Konstitution von Wissen sind integrale Momente von *Middlemarch* und die intra-, inter- und extratextuellen Austauschpro-

469 Grundlegende Überlegungen zum Genre der Historical Science Novel in Norbert Schaffelds Aufsatz *The Historical Science Novel and the Narrative of an Emergent Scientific Discourse* (vgl. Schaffeld 2016).

470 Hans Vilmar Geppert listet mit einem »polysemic reading« allein fünf weitere mögliche Interpretationen auf (Geppert 1998, 243).

471 Vgl. Scotts programmatischen Titel *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814) und seine Ausführungen dazu in den einführenden Seiten des Romans (Scott 1985, 34–36).

472 Aust (1994), 65.

zesse von Literatur und Wissen in Form der Diskurse um (Natur-) Wissenschaft und Medizin dabei besonders prominent. Das intensive (medizinisch-)wissenschaftliche Interesse des Romans wird sprachlich in zahlreichen Metaphern und Termini des Medizinischen – vor allem medizinisch-wissenschaftlicher Theorien und Methoden aber auch des Infektiösen, Kranken und Degenerativen, die auf sämtliche Lebensbereiche bezogen werden, reflektiert⁴⁷³ und strukturell performiert. Der Text bedient sich nicht nur extensiv der (medizin-)wissenschaftlichen Termini zur Beschreibung und Charakterisierung von Personal und Geschehen. Er eröffnet mit der poetologischen Inanspruchnahme dieser zugleich einen für die Konstruktion des Romans enormen Metareflexionsraum, der die Kritik dessen, was, und die Art, wie es geschrieben ist, beständig mitevoziert. *Middlemarch* wird im poetischen Gewand medizinischen Sprechens zu einer Analyse von Gesellschaft und Wissen, sowie von Macht und Ohnmacht der Sprache als Medium zwischen diesen Sphären. Der unaussprechlichen Choleraerfahrung kommt in diesem Konnex eine zentrale Funktion zu.

Middlemarch als dreifache Studie

Der Untertitel des Romans, »A Study of Provincial Life«, verweist beispielhaft sowohl auf den literarischen Produktionsprozess wie auf das entstandene literarische Produkt selbst. In diesem finden die semantischen Dimensionen des englischen Begriffs *study*, die sowohl die künstlerische Studie als »a detailed consideration, depiction, or exploration of some topic or situation presented by means of a work of art, literature, drama [...], [...] aiming to capture its characteristics as they are revealed by especially careful observation«,⁴⁷⁴ die soziologische Studie als »careful examination, consideration, or investigation«⁴⁷⁵ »of the development, structure, and functioning of human society«⁴⁷⁶ als auch die (natur-)wissenschaftliche Studie als »devotion of

473 Miller (2012), 51.

474 OED Online (2019), »study, n.«.

475 Ebd.

476 OED Online (2019), »sociology, n.«.

time and effort to the pursuit of knowledge, esp. by means of written sources, observation, or experiment«,⁴⁷⁷ aufrufen, zu einer fruchtbaren interdisziplinären Synthese. Als historisches (Sitten-)Gemälde, als Sozialstudie und als wissenschaftliches Experiment ist es die Aufgabe des Romanprojekts, die vielfältigen Verflechtungen zwischen Individuum und Gesellschaft im Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Wissen und Nichtwissen, in einer möglichst umfassenden Gesamtschau zur Darstellung zu bringen.

Für Eliots Konstruktion und Darstellungstechnik des Romans als Studie war besonders Honoré de Balzac wichtiger Impulsgeber. Mit dem Begriff bezieht sie sich dezidiert auf den Titel des ersten Hauptteils seiner *Comédie humaine*: »Études de mœurs: Scènes de la vie de province«,⁴⁷⁸ Mit der poetologisch-produktiven Auseinandersetzung der sich gerade erst herausbildenden Soziologie, die Erkenntnisse der Zoologie auch auf menschliches Verhalten anzuwenden beginnt, schafft Balzac ein überbordendes Gesellschaftspanorama aus Milieu-Studien, die er in einundneunzig Romanen und Erzählungen an einem über dreitausend Personen starken Ensemble entwickelt, das auf zeitgenössische wissenschaftliche Diskurse im Bezugsrahmen von Zoologie, Soziologie sowie Physiologie⁴⁷⁹ rekurriert und an diesen mit seinen literarischen *Études sociales* partizipiert. Dabei ist das Verhältnis von Wissen und Literatur bei Balzac bis in »die Durchdringung der fiktionalen Schreibweise [...] auktorial programmatisch gesetzt und den Texten vordergründig ablesbar« und macht ihn zum Wegbereiter einer Poetologie des Experiments, mit der »die fiktionale Literatur die zu Ende gehende Wissensform der Naturgeschichte« beerbe.⁴⁸⁰ War es bei Walter Scott, den auch Balzac als bedeutende Inspirationsquelle für sein Romanprojekt angibt,⁴⁸¹ vor allem die Macht der Geschichte auf die Gesellschaft und die Fokussierung auf das Konzept des mittleren Helden mit seinem scheinbar unhistorischen Leben in der Provinz, die Eingang in das

477 Ebd.

478 Rignall (2011), 67.

479 Schnyder (2009), 347.

480 Eggers (2013), 354.

481 Balzac (1971), 146.

Romangeschehen *Middlemarch*s fanden, scheint bei Eliots produktiver Rezeption von Balzacs Werk dessen kompositorische Prämisse im Vordergrund zu stehen, dass selbst das kleinste Detail zählt. In seinem *Avant-Propos* zur ersten Ausgabe der *Comédie* von 1842 schreibt Balzac, die »riesige[en] Ansammlung von Gestalten, Leidenschaften und Geschehnisse«⁴⁸² solle es ermöglichen, »das Gespenst der ›ganzen Gesellschaft‹ heraufzuschreiben«, ⁴⁸³ um mit diesem ›Heraufschreiben‹ letztlich eine Visibilisierung des unsichtbaren, gespenstisch- »unfassbaren Körpers«⁴⁸⁴ des Kollektivs zu realisieren. Für Balzac sind es damit die »tausendfältigen Kleinigkeiten [...], die jenseits der sogenannten großen historischen Ereignisse die wirkliche Geschichte ausmachen«⁴⁸⁵ und die Vielzelligkeit der Gesellschaft als Ganzes abzubilden ermöglichen. Um dieses Projekt aber umsetzen zu können, bedarf es einer quasi wissenschaftlichen Methodik von genauer Beobachtung, detaillierter Beschreibung und der aus diesen Verfahren zu folgernden Interpretation. Mit der Untertitelung ihres Romans als Studie impliziert Eliot demnach wie Balzac vor ihr, dass die Arbeit des Autors wesensverwandt mit jener des Wissenschaftlers sei.⁴⁸⁶ In der Konsequenz wird die Erzählinstanz zum Forscher, das Romangeschehen zur Versuchsanordnung⁴⁸⁷ und *Middlemarch* zur wissenschaftlichen Studie, die als »work of experimental science«⁴⁸⁸ literarisch inszeniert wird und so nicht nur die Wissensbedingungen der Cholera vorführt, sondern auch deren Vermittelbarkeit problematisiert.

Middlemarch als Experiment

Das Wissenschaften als das Sichtbarmachen von etwas Verborgenen ist der Anspruch von Wissenschaft im Allgemeinen und dem Experi-

482 Ebd., 148.

483 Schnyder (2009), 344.

484 Ebd., 343.

485 Ebd.

486 Vgl. Rignall (2001a), 257.

487 Eggers (2013), 356.

488 Shuttleworth (1984), 143.

ment, als paradigmatische wissenschaftliche Methode, im Besonderen. Weist der Begriff des Experiments auch eine »beträchtliche semantische Streuung auf«, ⁴⁸⁹ so sind doch das genaue Beobachten, auch unter Verwendung technischer Hilfsmittel, Erkennen und Dokumentieren von bis dato unbekannten Zusammenhängen sowie das Ableiten von Fragen an das neu Generierte konstitutiv für das Konzept des Experiments. Es kann mit dem Versuch einer möglichst extensiven Definition Michael Gampers als »Verschmelzung von performativen und repräsentativen Verfahren« beschrieben werden, die Erkenntnisse hervorbringt, die »sich einer bestimmten provozierten Erfahrung verdanken«. ⁴⁹⁰ Dabei habe sich das Experiment »gleichursprünglich in Literatur und Wissenschaft formiert«, sei damit von Beginn an gleichermaßen epistemologisch wie ästhetisch engagiert »und nur in dieser doppelten Hinsicht adäquat verstehbar«. ⁴⁹¹ Besonders im 19. Jahrhundert könne man eine grundsätzliche Affinität der Literatur zum Experiment nachweisen, ⁴⁹² die mit genuin literarischen Experimentalsystemen vor allem den Menschen in den Blick nehme. ⁴⁹³ Da es sich bei den Experimentalverfahren der Literatur immer auch um Gedankenexperimente handelt, ⁴⁹⁴ forciert das epistemologische Potenzial des Experiments mit der Herausforderung der Grenzen von Wissen oft auch ein grenzüberschreitendes Moment im poetologischen Verfahren. Die konstruierte Realität der Literatur, die sich im poetischen Realismus als dominante Richtung in der literarischen Produktion eines Großteils der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei allem Facettenreichtum seiner nationalen Varianten vornehmlich noch dem Minimalkonsens des Postulats des Wahrscheinlichen verpflichtet sah, eröffnete eigene Räume der Wissensgenerierung und musste sich doch auch mit dem Vorwurf ebenso konstruierter Natürlichkeit auseinandersetzen. Wenn die Literatur durch das Experiment zum intratextuellen Labor wird, verweist sie gleichsam auf die konstruierte Realität seiner extra-

489 Gamber (2010), 9.

490 Ebd., 11.

491 Ebd.

492 Ebd.

493 Ders. (2013), 256.

494 Ebd., 257.

textuellen Entsprechung. Die Fragmenthaftigkeit des Ausschnitts von Wirklichkeit und die Verwendung technischer Hilfsmittel, die überhaupt erst epistemologischen Gewinn ermöglichen, werden gleichsam zum Gegenstand von Kritik und Skepsis.

Die fruchtbare Synthese des literarischen wie wissenschaftlichen Versuchs im Gedankenexperiment speist sich vor allem aus dem epistemologischen Potenzial der Verbindung von »Science and Imagination«, ⁴⁹⁵ in der »imaginatives Wissen qua Fiktion und positives Wissen qua Erfahrung« ⁴⁹⁶ zu neuem Wissen verschmelzen. In- und außerhalb des Textes eröffnen Fiktionen – Gedankenspiele – den Raum für die Forschung, insbesondere an Fragestellungen, die extratextuell »methodische oder ethische Schwierigkeiten« ⁴⁹⁷ implizieren und in ihrer Umsetzbarkeit an Grenzen stoßen. Doch ruft dieses imaginativ-innovative Potenzial nicht nur Begeisterung für den meist unkonventionellen Zugriff auf, sondern verwandelt sich oft in Abwehr, ⁴⁹⁸ die typischerweise in Spott oder beziehungsweise und Schrecken transformiert wird. Auch im Roman werden das innovative Vorgehen des jungen Arztes Tertius Lydgates, der sich selbst als »discoverer« (146) auf der Suche nach den »dark territories of Pathology« als »a fine America for a spirited young adventurer« (147) sieht, mit einer Mischung aus Erschauern und Verspotten, hier von einer Dame der guten Middlemarcher Gesellschaft, kommentiert:

And this Doctor Lydgate that's been for cutting up everybody before the breath was well out o' their body – it's plain enough what use he wanted to make o' looking into respectable people's insides. (723)

Neue wissenschaftliche Entdeckungen werden im literarischen wie außerliterarischen Diskurs oft synchron von satirischen Kommentaren sowie der Herausstellung des potenziell Bedrohlichen des noch Unbekannten begleitet und verschmelzen in der öffentlichen Wahrnehmung nicht selten zur Groteske, in deren sach- und begriffsgeschichtlichen Entwicklung das Moment des »Neuen, Kühnen, Überraschenden«,

495 Vgl. Nicolson (1976).

496 Gamper/Schnyder (2006), 13.

497 Gamper (2013), 257.

498 Vgl. Juma (2016).

des »Phantastischen« und »von der Wirklichkeit unabhängiger Kreativität« wie auch das des »Monströsen«, »Kapriziösen« und »Diabolischen«⁴⁹⁹ von Beginn an inhärent ist. Der gleichsam gefürchtete wie belächelte Gegenstand wird mit Hilfe einer »Ästhetik des Schauers«, deren Herausbildung maßgeblich durch die intensive zeitgenössische Rezeption des literarischen Werkes von John Milton und den Erhabenheitsstudien Edmund Burkes beeinflusst wurde, in die Nähe des Gothic-Genres gerückt.⁵⁰⁰ In der grotesken Darstellung, wie die Analyse von William Heaths *Monster Soup* gezeigt hat, kommt »das Wechselreiten von Schrecklichem und Komischem zu seinem vollendeten Ausdruck«⁵⁰¹ und legitimiert in der Gleichzeitigkeit von Schauern und Verlachen zum einen die Darstellung von Gegenständen, die per se nicht für den zeitgenössischen literarischen Diskurs bestimmt zu sein scheinen, und generiert zum anderen eine effektive Angstbanungsstrategie der Rezipienten angesichts der verstörenden Materie des Dargestellten, denn »die Lust an der Angst ist eine Lust an der eigenen Fähigkeit, sie abzuwehren und zu bewältigen«.⁵⁰²

Die zeitgenössische intensive Auseinandersetzung mit experimentellen Verfahren in der Literatur wie mit Literatur als experimentellem Verfahren selbst verweist deutlich auf die Notwendigkeit der Suche nach genuinen Darstellungsmöglichkeiten des Undarstellbaren und generiert diese gleichermaßen. Das literarische Experiment, das mit seinem ästhetischen zugleich epistemologisches Innovationspotenzial mit wissenschaftlichem Anspruch hervorbringt, sollte in Émile Zolas *roman expérimental* seinen Höhepunkt finden.⁵⁰³ Doch schon George Eliot stellt im ersten Satz des »Prelude« ihres Romans deutlich heraus, das genuine Interesse *Middlemarch* sei es, zu untersuchen »how the mysterious mixture behaves under the varying experiments of Time« (3). Der Text, der selbst Experiment ist, untersucht das menschliche Leben als Teil der vielfältigen Experimente des Laufes der Zeit. Mit

499 Oesterle (2017), 36–38.

500 Ebd., 38.

501 Ebd.

502 Anz (1998), 131.

503 Gamper (2013), 258.

ihm inszeniert die Autorin nicht nur die Erzähl- als Forscherinstanz, sondern auch sich selbst als »creative experimenter«.⁵⁰⁴ Eliot schreibt in einem Brief von 1876 an Joseph Frank Payne:

My writing is simply a set of experiments in life – an endeavour to see what our thought and emotion may be capable of – what stores of motive, actual or hinted as possible, give promise of a better after which we may strive – what gains from past revelations and discipline we must strive to keep hold of as something more than shifting theory.⁵⁰⁵

Eliot sieht ihre Aufgabe als Schriftstellerin darin, mit Hilfe einer Reihe von Experimenten zur Darstellung zu bringen, zu welchen Gedanken und Gefühlen die Menschen fähig sind, und setzt dies auf vielfältige und vielschichtige Weise in ihrem Roman um. Die »Studie des Provinzlebens«, die sich aus dem Experiment der Darstellung der Gesellschaft als Mikrokosmos herschreibt und dieses zu einem Grundstrukturelement macht, wird durch zahlreiche Experimente vielfältigster Ausprägung im Text konstituiert. An Beispielen aus den unterschiedlichsten Bereichen menschlichen Zusammenlebens werden politische, gesellschaftliche, philosophische, literarische wie wissenschaftliche und medizinische Experimente in ihrer Ambivalenz vorgeführt: Auf den ersten Seiten des Romans kommt es bei einem Dinner zur folgenden Unterhaltung, als ein Gast, Sir James Chettam, von der Lektüre der Experimentalvorlesungen *Elements of Agricultural Chemistry* Humphry Davys berichtet:

»A great mistake, Chettam,« interposed Mr. Brooke, »going into electrifying your land and that kind of thing, and making a parlor of your cow-house. It won't do. I went into science a great deal myself at one time; but I saw it would not do. It leads to everything; you can let nothing alone. No, no – see that your tenants don't sell their straw, and that kind of thing; and give them draining-tiles, you know. But your fancy farming will not do-the most expensive sort of whistle you can buy: you may as well keep a pack of hounds.«

»Surely«, said Dorothea, »it is better to spend money in finding out how men can make the most of the land which supports them all, than in keeping dogs and horses only to gallop over it. It is not a sin to make yourself poor in performing experiments for the good of all.« (17)

504 Shuttleworth (1984), 170.

505 Eliot (1955), 216.

Der tiefen Skepsis des Nutzens einer Verbindung von traditioneller Landwirtschaft mit innovativer wissenschaftlicher Forschung zu einem *fancy farming*, das statt einfache Handlungsanweisungen hervorzubringen, traditionelles Wissen unnötig verkompliziere und etablierte agrarische Praxis zu unterlaufen drohe, und dessen Erfolg sich eher in der Einbildung des neuerungsfreudigen Sir Chettam als im realen Ertrag manifestieren werde, wird das Vertrauen in den gesellschaftlichen Gewinn des Experimentierens auch in seiner Prozesshaftigkeit – »performing experiments for the good of all« – gegenübergestellt.

Diese dichotome Problematisierung des Experiments erfährt bei der Übertragung auf das Feld der Medizin und des medizinischen Forschens besonderen Nachdruck, zeigt sich doch hier deutlich die Angst davor, dass mit dem Überschreiten der Wissensgrenzen durch das Experiment auch die Grenzen des Patientenkörpers und mit diesem die ethischen und moralischen Grenzen fluide werden:

»Medical knowledge is at a low ebb among us,« said Mr. Bulstrode, who spoke in a subdued tone, and had rather a sickly air. »I, for my part, hail the advent of Mr. Lydgate. I hope to find good reason for confiding the new hospital to his management.« »That is all very fine,« replied Mr. Standish, who was not fond of Mr. Bulstrode; »if you like him to try experiments on your hospital patients, and kill a few people for charity I have no objection. But I am not going to hand money out of my purse to have experiments tried on me.« (92)

Obwohl dieses in der Mitte sein zwischen Bejahung und Ablehnung der experimentellen Methode sich durch den gesamten Roman zieht, wird ebenso konsequent darauf verwiesen, dass es gerade das Experimentieren, das Suchen und Dokumentieren von Neuem, bisher nicht Gesehenem, nicht Gewußtem ist, das die Wissenschaft, im Sinne eines immerwährenden Strebens, trotz ihrer potenziellen Korruptierbarkeit durch »debasing company of money obligation and selfish respects« (739), über festgefahrenes Denken triumphieren lässt, wie sich Tertius Lydgate im Selbstgespräch zu versichern versucht:

[...] the purest experiment in treatment may still be conscientious: my business is to take care of life, and to do the best I can think of for it. Science is properly more scrupulous than dogma. Dogma gives a charter to mistake, but the very breath of science is a contest with mistake, and must keep the conscience alive. (Ebd.)

Das Mikroskop als eine zentrale und selbst vieldiskutierte technische Neuerung im 19. Jahrhundert, wie ausführlich in der Einleitung zu diesem Kapitel dargelegt wurde, ist auf das Engste mit dem Problemkomplex experimenteller Verfahren und damit auch mit der unablässigen Suche nach den Ursachen der Cholera, die so zum ›Motor der modernen Bakteriologie‹ wurde, verbunden. Es war nicht nur reales Faszinosum für Laien und Forscher gleichermaßen sowie dominante Metapher des Sehens und der Sichtbarkeit im gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskurs, sondern beeinflusste auf stofflich-motivischer, formal-struktureller wie epistemologischer Ebene literarische Schreibweisen, die vice versa in den Diskurs einwirkten. In *Middlemarch* dient die pluralistische Implementierung des Mikroskops nicht nur als notwendige Illustration der experimentellen Methode, sondern wird zum genuinen Verfahren der Sichtbarmachung des Unsichtbaren und damit der Sagbarmachung des Unsagbaren – auch der Cholera.

Die Gesellschaft Middlemarchs unter dem Mikroskop

Mitte der 1850er Jahre beginnt George Eliot sich gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten George Henry Lewes intensiv mit der Praxis des Mikroskopierens zu beschäftigen und ist aktiv in die Vorarbeiten zu Lewes späterem Werk *Sea-Side Studies* (1858) und *Only a Pond!* (1859) involviert. In über vierzig Jahren erwarb sie sich »an intimate knowledge of the theory, technology, and, just as important, the social history of microscopy«. ⁵⁰⁶ Das Beobachten der Miniaturwelten, die sich durch den mikroskopischen Blick eröffnen und der epistemologische wie ästhetische Problemkomplex von *vision* und *visibility*, von der Sicht, dem Blick, der Vision auf und von den Dingen und der Sichtbarkeit dieser waren maßgeblich für die Poetik George Eliots im Allgemeinen und für die von *Middlemarch* im Besonderen. Sally Shuttleworth betont, »the most famous examples of scientific imagery in *Middlemarch* all concern the field of vision«. ⁵⁰⁷ Und Mark Wormald schreibt über *Middlemarch*:

506 Wormald (1996), 502.

507 Shuttleworth (2001), 368.

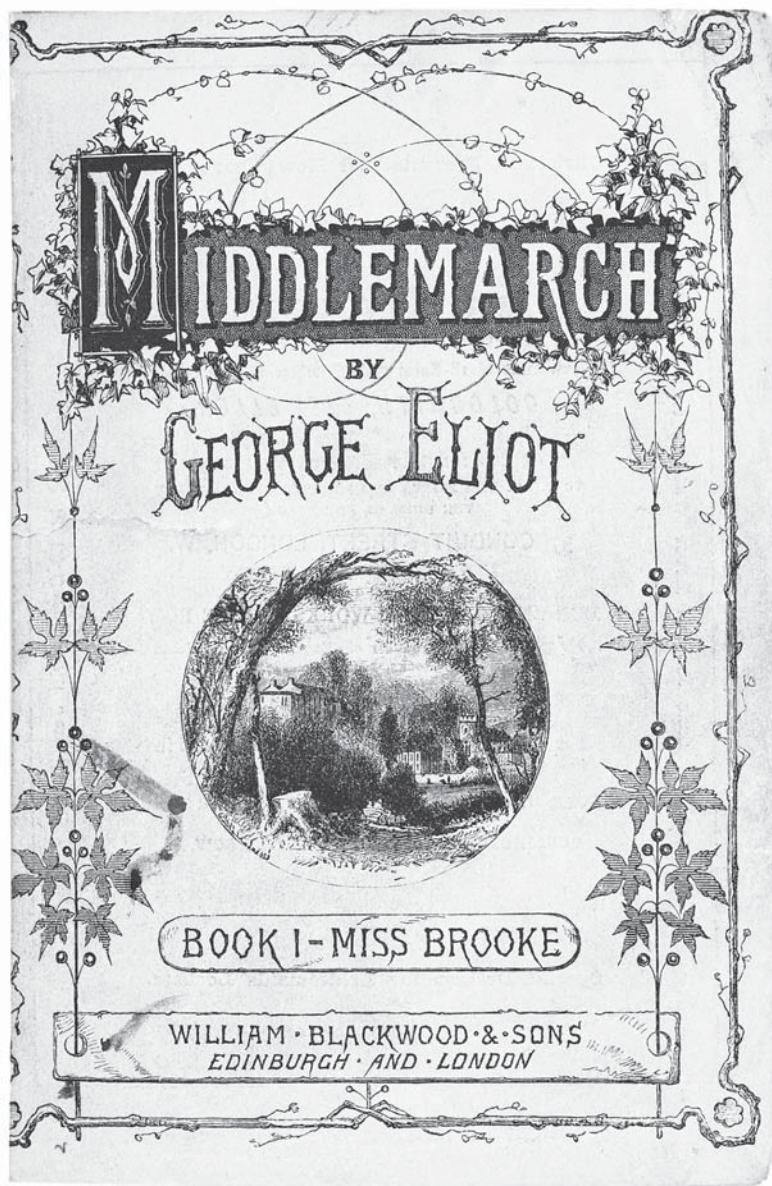


Abb. 15: Titelbild der Erstausgabe von *Middlemarch*, 1871.

[T]he nineteenth century's most representative fiction becomes yet more extraordinary when we appreciate what its teasing play of visions and revisions, positionalities and perspectives, shares with the nineteenth century's most accommodating scientific discourse.⁵⁰⁸

Während auf die vielfältigen Bedeutungsebenen des höchst programmatischen Werktitels bereits vielfach in der Forschung verwiesen wurde, wurde bisher der historische Umstand übersehen, dass die optischen Innovationen Fernrohr und Mikroskop etwa 1660 von unbekannten Handwerkern wahrscheinlich in der kleinen holländischen Stadt Middelburg entwickelt wurden.⁵⁰⁹ Ob von Eliot selbst gewusst oder als ein Treppenwitz der (Literatur-)Geschichte, ist es bemerkenswert, wie sich selbst der Ursprungsort des modernen Mikroskops als zentral(st)es literar- und wissensproduktives wie -rezeptives Element des Romans noch in seinen Titel eingeschrieben hat sowie auf die konzeptuelle Anlage des Romans als mikroskopische Studie im Titelbild der Erstausgabe mit der Implementierung des im mikroskopischen Bilddiskurs topischen rund gerahmten Untersuchungsausschnitts auch visuell referiert wird (s. Abb. 15).

Während Balzac versucht hatte, die Komplexität sozialer Strukturen in einem makroskopischen Panorama zu greifen, ist es für George Eliot der Mikrokosmos der Provinz, der in seiner eigenen Vielfalt von individuellen Charakteren, Schicksalen und Begebenheiten die Entität der Gesellschaft repräsentiert. Wie durch ein Mikroskop studiert die Erzählinstanz *Middlemarch* mit wissenschaftlicher Neugier und Präzision die sozialen Strukturen und deren Elemente. Dabei ist, wie J. Hillis Miller herausstellt, das Bestreben der Erzählinstanz nicht nur jenes nach reiner »observation«. Stattdessen muss diese, »like a good scientist«, eine Probe des zu untersuchenden Materials auswählen und »all its fibres« auftrennen, »to see how it has been woven and interwoven«.⁵¹⁰ In der strukturellen Anlage des Romans als Studie finden so auch die drei zentralen »Metaphernfamilien«,⁵¹¹ die den Text kons-

508 Wormald (1996), 503.

509 Drews (2015), 29.

510 Miller (2012), 57.

511 Ebd.

tituierten, ihren formalen Konvergenzpunkt. Der gesamte Roman sei durch die »totalisierenden Metaphern«⁵¹² des »Gewebes«, der »Minutiae« und der »Optik« konstruiert, die als allumfassende metaphorische Modelle, als »figures of what is already figurative« Struktur und Sprache des Textes mit den Personen und Ereignissen zu einem »interpretative net«⁵¹³ verwöben. Indem sie sich beständig überlagern und verstärken, einander kritisch kommentieren oder wechselseitige Korrektive und Negationen bilden, seien die Metaphernmodelle derart in die Sprache eingebettet, dass man von einer Herausforderung der »conventional notions of realism« sprechen müsse.⁵¹⁴ Lawrence Rothfield verstärkt die Annahme Millers noch, indem er eine methodische Analogie von medizinischer Methodik und realistischer Poetik bei George Eliot konstatiert. Eliot schreibe der medizinischen (Forschungs-)Praxis wie den Verfahren »realistischen« Schreibens die gemeinsame Suche nach einer wissenschaftlichen Wahrheit zu und stelle beide gleichzeitig zur Disposition, indem die Kritik an den Grenzen des medizinischen Wissens im Roman die darstellerischen Grenzen des Wissens des literarischen Realismus per se reflektiere.⁵¹⁵

Das »Gewebe« der Middlemarcher Gesellschaft, »accurately presented in a metaphor of woven cloth«,⁵¹⁶ wird als soziale Gemeinschaft zum materiellen Gebilde, zu einem Stück gewebten Stoffes einerseits, durch die biologische Konnotation des Begriffs »Gewebe« andererseits zu einem veritablen Untersuchungsobjekt mikroskopischer Erforschung. Auf diese Weise wird mit Hilfe poetologischer Verfahren, die sowohl an die Funktionsweisen unterschiedlicher (wissenschaftlicher) optischer Geräte, vor allem des Mikroskops, angelehnt sind, als diese auch gleichsam kritisch hinterfragen, eine »objective scientific investigation«⁵¹⁷ von Gesellschaft suggeriert, problematisiert und literarisch dokumentiert. Miller führt weiter aus, dass das metaphorische Gewebe der Middlemarcher Gesellschaft nicht statisch wie ein Tép-

512 Ebd.

513 Miller (2012), 51.

514 Tomlinson (2000), 274.

515 Rothfield (1992), 85.

516 Miller (2012), 57.

517 Ebd., 56.

pich, sondern in stetiger Bewegung wie fließendes Wasser sei.⁵¹⁸ Der im zeitgenössischen Diskurs oft bemühte Topos des »water-drop«, der sich schon von den ersten Entdeckungen der »animalcules« Leeuwenhoeks herschreibt, stand auch bei George Eliot spätestens seit der gemeinsamen Forschungsarbeit an den *Sea Side Studies* ihres Lebensgefährten George Henry Lewes im unmittelbaren Fokus ihres Interesses. Als paradigmatisches Pars Pro Toto war er beliebtes Mikroskopierobjekt zeitgenössischer Laien und professionalisierter Wissenschaftler und seine winzige »Bevölkerung« wurde schon früh in der kulturellen Vorstellung mit den sozialen Strukturen menschlichen Zusammenlebens ins Verhältnis gesetzt. In der strukturellen Metapher der »Minutiae« schließlich werden die Bewohner Middlemarchs als einzelne Akteure in dem wassertropfenähnlichen Gesellschaftsausschnitt des Romans zu »Kleinstlebewesen«, deren »multiple obscurity«⁵¹⁹ im Bild von »hidden life, and [...] unvisited tombs« schon im »Prelude« des Romans eindrucksvoll vor- und als zentraler Problemkomplex des Textes eingeführt wurden. Um jede einzelne Zelle eines organischen wie sozialen Gewebes, die dieses ja erst konstituiert, zur Sichtbarkeit zu bringen und so in ihrer Bedeutsamkeit und Wirkmächtigkeit zu würdigen, bedarf es zweifelsohne leistungsstarker technischer Hilfsmittel, aber vor allem der Fähigkeit, die richtigen Schlüsse aus deren Applikation zu ziehen. So verdichtet sich das Postulat Balzacs von der Bedeutung der »tausendfältigen Kleinigkeiten« bei Eliot zu einer der zentralen und meist zitierten Aussagen *Middlemarchs*, wenn die Erzählinstanz feststellt: »signs are small measurable things, but interpretations are illimitable« (*Middlemarch*, 23).

Die Interpretationsmöglichkeiten der Zeichen sind nahezu grenzenlos, bieten aber ein dezidiertes Falsifikationspotenzial.⁵²⁰ Dieses wird auch auf Textebene nur wenig später als Risiko und Restriktion der literar-mikroskopischen Methode, die paradigmatisch für das Erzählverfahren des Romans ist, vorgeführt und durch die Erzählinstanz selbst problematisiert:

518 Ebd.

519 Ebd., 61.

520 Geppert (1998), 241.

Even with a microscope directed on a water-drop we find ourselves making interpretations which turn out to be rather coarse. For whereas under a weak lens you may seem to see a creature exhibiting an active voracity into which other smaller creatures actively play as if they were so many animated tax-pennies, a stronger lens reveals to you certain tiniest hairlets which make vortices for these victims while the swallower waits passively at his receipt of custom. In this way, metaphorically speaking, a strong lens applied to Mrs. Cadwallader's match-making will show a play of minute causes producing what may be called thought and speech vortices to bring her the sort of food she needed. (*Middlemarch*, 23)

Die hier im Spannungsfeld von animalischem Mesmerismus und Mikroskopie exemplifizierte enge Verwobenheit von (populär-)naturwissenschaftlicher Sachkenntnis und Methodik, – »with a microscope directed on a water-drop, [...] so many animated tax-pennies, [...] certain tiniest hairlets which make vortices« – mit deren Übertragung – »metaphorically speaking« – zunächst auf gesellschaftliche Prozesse – »match-making« – und schließlich auf das literarische Verfahren selbst – »what may be called thought and speech vortices« – belegt eindrücklich, dass die zahlreichen Anspielungen Eliots an die Prozesse des Sehens nie nur optische Phänomene allein betreffen. So konstatiert Miller prägnant: »Seeing is always interpretation«,⁵²¹ und diese Interpretationen, so das berühmte Zitat, können ungenau und zudem in bedeutendem Maße abhängig von Beschaffenheit und Niveau der für den Interpretationsprozess eingesetzten (technischen) Hilfsmittel sein, wie das nahezu paradigmatisch für den gesamten Roman zu gelten scheinende, doppelte Ungewissheit ausdrückende, »you may seem to see«, treffend pointiert. In der mikroskopischen Gesamtschau jedes einzelnen Details im Roman wird damit das Sichtbare und Unsichtbare zum »basic unit of information«,⁵²² zum Zeichen – Anzeichen, Vorzeichen, Symptom – dessen Ambiguität unzählige Interpretationen sowie deren Falsifikationen generiert. Und gerade die Falsifikationen seien es, so Hans Vilmar Geppert, die als »critical use of signs«⁵²³ explizit auf das beständige Aushandeln der Bedeutung von Zeichen verwiesen und ein

521 Miller (2012), 68.

522 OED Online (2019), »sign, n.«.

523 Geppert (1998), 241.

spezifisches Wahrheitspotenzial – eine eigene »hermeneutic truth«⁵²⁴ hervorbrächten, denn durch die Prozesse des (Ver-)Sehens und (Ver-)Kennens könnten die Zeichen immer wieder neu interpretiert, in ihrer Wahrnehmung modifiziert und schließlich besser verstanden werden.⁵²⁵ So ermöglichen die beständig zwischen Annäherung und Abstoßung changierenden Erkenntnisdynamiken erst die Erkundung der »dark territories« des Wissens, die sich im 19. Jahrhundert intensiv mit der Forschung epidemiologischer wie endemischer Krankheiten verschrieben hatte und die die immer wiederkehrenden, völlig unerklärlichen, verheerenden Choleraausbrüche bedeutend forcierten.

Wissen und die »dark territories of Pathology«

Dieses weitere ›In-der-Mitte-Sein‹ manifestiert sich im Text auch durch die konfrontative Darstellung traditioneller und progressiver Wissensformationen. Es werden Konzepte der primär von Laien verfolgten *Natural History*, die durch den Amateurbotaniker und Kirchenmann Reverend Farebrother repräsentiert wird, mit denen der sich gerade herausbildenden professionalisierten Naturwissenschaft, wie sie der junge avantgardistische Arzt Tertius Lydgate vertritt, kontrastiert. Besonders evident ist die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Wissensformen durch die extensive Auseinandersetzung des Romans mit den medizinischen Diskursen der Zeit um 1830. Dies geschieht nicht nur auf inhaltlicher, sondern ebenso auf struktureller, terminologischer und metaphorischer Ebene. Jene stets ›ungenau Interpretation‹ dessen, was man selbst unter Zuhilfenahme eines Mikroskops sieht, auf das das Eingangszitat rekurriert hatte, führt dazu, dass auch das Bild des jungen Mediziners Tertius Lydgate, der als »first modern physician in fiction«⁵²⁶ und als ein zentraler Handlungsträger des Romans auf der Textebene engstens mit dem Auftreten der Cholera verbunden ist, nicht eindeutig, sondern aus der Perspektive der Erzählinstanz wie aus Perspektive der Figuren ambivalent gezeichnet wird, denn »[o]ur un-

524 Ebd.

525 Ebd.

526 Rothfield (1992), 87.

derstanding of each character is formed through the medium of his neighbours' eyes«. ⁵²⁷ Lydgate kommt nach Middlemarch, um durch seine revolutionären medizinischen Ansichten, die er unter anderem in Paris bei François Broussais, dem Schüler Xavier Bichats, erworben hat, die »dark territories of Pathology« (145) wissenschaftlich zu ergründen und als praktizierender Provinzarzt, Mikro- und Makroperspektive verschränkend, dieses Wissen den ansässigen Patienten auch realiter zu Gute kommen zu lassen: »to do good small work for Middlemarch, and great work for the world« (149).

Xavier Bichat (1771–1802) und François Broussais (1772–1838) haben mit ihren Forschungen zur Gewebspathologie und zur physiologischen Medizin maßgeblich die Konstitution des modernen medizinischen Blicks befördert. Während Bichat durch das Verfahren der Obduktion, den Blick des Arztes, indem er durch die Oberfläche dringt, in das Innere der Körper lenkte und so die unterschiedlichen Gewebe der Organe und ihre Beziehung untereinander fokussierte, vertrat Broussais im Anschluss an Bichat mit seinem *Catéchisme de la Médecine physiologiste* die Ansicht, sämtliche Krankheiten seien auf eine Entzündung des gastroenterischen Bereichs zurückzuführen und so ursächlich für die Entstehung des Fiebers, das bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts Synekdoche zahlreicher bis dahin nicht differenzier- und kategorisierbarer Krankheiten war. Broussais' Theorie zeigt, dass Krankheit keinen einzigen Ort im Körper habe, sondern eine »komplexe Bewegung von Geweben, die auf eine Reizursache reagieren« ⁵²⁸ sei. Für Foucault konstituiert sich mit dieser Erkenntnis »das historische und konkrete Apriori des modernen medizinischen Blicks«, ⁵²⁹ für den »Krankheit nun ganz genau der Raum des Organismus« und »[d]ie Wahrnehmung des Krankhaften [...] nur eine ganz bestimmte Wahrnehmung des Körpers« ⁵³⁰ ist. Es ist die Cholera, die als eine besonders schwere Magen-Darm-Erkrankung das Theoriegebäude Broussais', der 1832 im Zuge des ersten Pariser Choleraausbruchs selbst an ihr

527 Shuttleworth (1984), 152.

528 Foucault (2011), 202.

529 Ebd., 205.

530 Ebd., 204.

erkrankte, nicht etwa stützt, sondern zum Einsturz bringt. Auf textlicher Ebene spiegeln die Bestrebungen Lydgates, in Middlemarch ein »Fever-Hospital« zu errichten, das um 1830 noch hoch innovative medizinische Wissen der Broussai'schen Schule wider und verweisen direkt auf die drohende Gefahr eines kurz bevorstehenden Ausbruchs der Cholera in Middlemarch:

A fine fever hospital in addition to the old infirmary might be the nucleus of a medical school here, when once we get our medical reforms; and what would do more for medical education than the spread of such schools over the country? (124)

An Bichat und Broussais geschult macht sich Lydgate durch Leichen-sektionen und das fachlich und gesellschaftlich noch nicht gebilligte Anwenden des Mikroskops auf die Suche nach dem »primitive tissue« – einer Art »Urgewebe«, nach dem schon Bichat noch unter ausdrücklicher Missbilligung des Mikroskops geforscht hatte – und ruft unter der potenziellen Patientenschaft wie unter den ansässigen Ärzten äußersten Argwohn hervor:

Mrs. Dollop became more and more convinced by her own asseveration, that Dr. Lydgate meant to let the people die in the Hospital, if not to poison them, for the sake of cutting them up without saying by your leave or with your leave; for it was a known »fact« that he had wanted to cut up Mrs. Goby, as respectable a woman as any in Parley Street, who had money in trust before her marriage- a poor tale for a doctor, who if he was good for anything should know what was the matter with you before you died, and not want to pry into your inside after you were gone. If that was not reason, Mrs. Dollop wished to know what was; but there was a prevalent feeling in her audience that her opinion was a bulwark, and that if it were overthrown there would be no limits to the cutting-up of bodies, as had been well seen in Burke and Hare with their pitch-plasters – such a hanging business as that was not wanted in Middlemarch! (442)

Die Furcht respektabler Leute davor, aufgeschnitten zu werden, noch bevor sie ihren letzten Atemzug getan haben, ruft einen Problemkomplex auf, der um 1830 nicht nur in der Öffentlichkeit Großbritanniens breit diskutiert wird, sondern sich grenzüberschreitend im Diskurs um die *body snatcher* bündelt,⁵³¹ in welchem das Skandalon des Überschreitens der Körpergrenzen durch Leichensektion und

531 Vgl. dazu ausführlich gerade zu den intertextuellen Bezügen der englischen und deutschen Literatur (vgl. Baßler 1997).

mikroskopische Untersuchung konzentriert wird und eine verbrecherisch-mörderische Konnotation erfährt, die das Unheimliche des Mikroskopierdiskurses nachhaltig verstärkt, mit dem die Cholera im 19. Jahrhundert so eng verwoben ist.

Die skandalöse Sektion: Lydgate als body snatcher

Bis 1832, als in England der *Anatomy Act*⁵³² in Kraft trat, waren nur solche Personen für Sektionen vorgesehen, die ihr »Individuum in jedem Sinne verwirkt« hatten. Selbstmörder und hingerichtete Mörder also stellten das Gros (unfreiwilliger) Körperspender. Die Sektion wurde in der Öffentlichkeit dabei als eine »Strafe nach dem Tode, eine zweite, gleichsam spirituelle Todesstrafe«⁵³³ wahrgenommen. Dass Tertius Lydgate respektabel, also vollkommen unbescholtene Bürger seziert und sie allein durch diesen Vorgang auf die moralische Stufe mit den schlimmsten Verbrechern stellt, ist für die Kleinstädter an sich schon skandalös. Da der Bedarf an Leichen für Forschung und Wissenschaft, insbesondere für die Ausbildung junger Mediziner, mit zunehmender Etablierung der Chirurgie stetig wächst, reichen die sterblichen Überreste Hingerichteter bald nicht mehr aus. Der Notstand ist derart gravierend, dass es zu einer regelrechten Studentenflucht kommt, die die angehenden Mediziner in der historischen Realität – wie auch Tertius Lydgate auf der narrativen Ebene – vor allem nach Frankreich führt.⁵³⁴ Aufgrund dieses Engpasses bei der Versorgung der anatomischen Institute mit für Obduktionen geeigneten Leichen wird der Berufszweig der *resurrectionists* oder *resur-*

532 Im Zuge des *Anatomy Acts* wurden auch die Leichen Armer, auf die nicht innerhalb eines bestimmten Zeitraums Anspruch erhoben wurde, für die Sektionen frei gegeben, was zu großer Angst in der Bevölkerung führte, die sich auch in zahlreichen »Cholera Riots« entlud (Gill/Holland 2009, 8), denn, »it [the Anatomy Act] had the effect of making the poor particularly vulnerable to the seizure of their bodies after death. It was unfortunately the case that there were a few doctors who were taking advantage of the seclusion of hospitals and hasty burials« (Gilbert 2008, 57).

533 Baßler (1997), 191.

534 Ebd.

rection-men – »Auferstehungsmänner«⁵³⁵ wie Goethe sie nannte – zu einem einträglichen Geschäft. Um dem Desiderat Abhilfe zu schaffen, suchen und finden die *body snatcher* auf den Friedhöfen geeignetes »Material«. Sie gehen dabei derart skrupellos vor, dass »kein Alter, keine Würde, weder Hohes noch Niedriges [...] in seiner Ruhestätte mehr sicher [ist]«. ⁵³⁶ Die aus den Gräbern gestohlenen Leichen verkaufen sie an die anatomischen Ausbildungsstätten und verstärken die ohnehin negative Konnotation der immer wieder in Verruf stehenden Praxis der Sektion. Als aber öffentlich bekannt wurde – beispielsweise durch den aufsehenerregenden Fall von Burke und Hare aus dem Jahr 1828/29⁵³⁷ –, dass nicht nur Körper, sondern auch Leben geraubt werden, um die anatomischen Theater zu füllen, ist die moralische Abwertung vollends vollzogen und der aufklärerische Anspruch, durch den Blick in das Innere der Menschen zu neuer Erkenntnis über das, was der Menschen *eigentlich* ist,⁵³⁸ zu gelangen, wird durch eine Verschiebung in den Bereich der Schauergeschichten pervertiert. Wie in den realhistorischen Debatten um die Neuerungen der Medizin zu Beginn des 19. Jahrhunderts verzerrt sich auch auf der Erzählebene »[t]he bold fresh mind in medicine« (639), den Reverend Farebrother dem jungen Provinzarzt Lydgate affirmierend zugesteht, in der Wahrnehmung der Bürger Middlemarchs zu einem Wissenschaftlertypus Frankenstein'scher Manier. Diese Konnotation der »dark side of Pathology«, nicht nur eine Terra incognita des zeitgenössischen medizinischen Wissens zu sein, sondern ebenso auf das Unheimliche, sogar Diabolische des epistemologischen Bestrebens diese zu erkunden, zu verweisen, macht die innovative medizinische Forschung, die *scientific facts* produzieren will, zur *microgothic fiction*.

Doch ist es nicht nur die Gesellschaft Middlemarchs, die diesen Konnex herstellt, auch Lydgates junge Ehefrau konstatiert mit Resigna-

535 Ebd., 185.

536 Goethe (1998c), 323.

537 Die als West-Port-Morde bekannt gewordenen Verbrechen von William Burke und William Hare, die, um die anatomische Schule in Edinburgh mit Leichen zu versorgen, sechzehn Morde in elf Monaten begangen haben. Burke wurde zum Tode verurteilt und schließlich selbst sezziert.

538 Baßler (1997), 194.

tion, dass »[t]he habits of Lydgate's profession, his home preoccupation with scientific subjects, [...] seemed to her almost like a morbid vampire's taste« (661). Und schließlich ist es Lydgate selbst, der sich – ohne das Gepräge des Schauerlichen, sondern in folgerichtiger Notwendigkeit – in die Nachfolge Andreas Vesalius' (1514–1564), dem Begründer der neuzeitlichen Anatomie und einem der berühmtesten ›body snatcher‹ stellt:

»I'll tell you. His name was Vesalius. And the only way he could get to know anatomy as he did, was by going to snatch bodies at night, from graveyards and places of execution.« »Oh!« said Rosamond, with a look of disgust on her pretty face, »I am very glad you are not Vesalius. I should have thought he might find some less horrible way than that.« »No, he couldn't,« said Lydgate, going on too earnestly to take much notice of her answer. »He could only get a complete skeleton by snatching the whitened bones of a criminal from the gallows, and burying them, and fetching them away by bits secretly, in the dead of night.« (457)

Rosamond antwortet zu diesem Zeitpunkt noch mit dem Schauder kokettierend, den die Profession ihres Mannes in ihr auslöst:

»Very well, Doctor Grave-face,« said Rosy, dimpling, »I will declare in future that I dote on skeletons, and body-snatchers, and bits of things in phials, and quarrels with everybody, that end in your dying miserably.« (ebd.)

Gegen Ende des Romans aber wird Lydgate es nicht geschafft haben, seine Frau und die Bürger Middlemarchs von der Notwendigkeit seines Vorgehens zu überzeugen. Er muss die Stadt verlassen und findet in London als Arzt der Reichen ein einträgliches, aber unbefriedigendes Auskommen und stirbt schließlich jung und »miserably«, wie es Rosamond prophetisch in ihrem Spott vorhergesagt hatte.

Neben dem Schauerhaften der Beschaffungswege des ›Untersuchungsmaterials‹, ist es der oft unbestimmbare ontologische Status zwischen Leben und Tod – »before the breath was well out o' their body« (723) – der die Angst, vorschnell zum Objekt medizinischer Experimente gemacht zu werden, forciert. Im 19. Jahrhundert spiegelte sich diese zum Teil obsessive Angst vor allem in den Diskursen um das »kulturgeschichtliche Faszinosum«⁵³⁹ des Scheintods, der bis heute im Kontext ethischer Fragen, beispielsweise bei Organtransplan-

539 Schott (2005), 678.

tationen, intensiv diskutiert wird.⁵⁴⁰ Besonders groß war die Angst, lebendig begraben oder eben eröffnet zu werden, in Zeiten von Epidemien. Das massenhafte Sterben und die Notwendigkeit, aus Gründen der Ansteckungsprävention die Verstorbenen möglichst schnell zu begraben, führten dazu, dass die Leichenschauen weniger gründlich durchgeführt wurden oder ganz entfielen. Dementsprechend gibt es eine Vielzahl an Beschreibungen von Scheintoderfahrungen mit mehr oder weniger fiktivem Anteil, die gerade im Umfeld von Seuchenausbrüchen entstanden sind. Eines der berühmtesten Beispiele des imaginativen Potenzials sehr realer Seuchenerfahrung ist die Beschreibung des Choleraausbruchs 1832 in der irischen Provinzstadt Sligo der Mutter Bram Stokers, Charlotte Stoker. Sie hatte diesen selbst als junges Mädchen erlebt, ihrem Sohn oft mündlich davon erzählt und den Bericht schließlich in einem Brief aus den 1870er Jahren schriftlich überliefert. Vor allem die wiederholten Darstellungen von lebendig Begrabenen, die zum Teil wieder ›auferstanden‹, gelten als frühe Inspirationsquelle für Stokers Idee von ›Untoten‹, die schließlich in die literarische Schöpfung von *Dracula* transformiert wurde.⁵⁴¹ Die Feststellung Rosamonds, ihr Mann habe den ›morbiden Geschmack eines Vampirs‹, verweist auch innertextuell auf die assoziative Verbindung der Praxis der Sektion mit dem Inventar von Schauergeschichten. Die Verschränkung von wissenschaftlicher Forschung mit der Sphäre des Unheimlichen ist eng mit der Entwicklung der modernen Anatomie verbunden, für die die Figur des *body snatcher* emblematisch steht. Sie präfiguriert bereits jene Assoziation, die beim weiteren Voranschreiten in die Tiefe der Körper durch die Etablierung des Mikroskops die Entsprechung im Bild der gespenstischen Mikrobe, das bereits von William Heath wirkungsmächtig visualisiert worden war, weiter verstärken wird.

540 Vgl. Krüger-Fürhoff (2012); Paul u. a. (2017).

541 In der Gothic Novel *Vendetta!* (1886) von Marie Corelli ist die Erfahrung als vermeintliche Choleraleiche tatsächlich aber lebendig begraben worden zu sein, Ausgangspunkt der Romanhandlung, die während der neapolitanischen Choleraepidemie 1884 angelegt ist. Im Detail dazu (vgl. Hutchison 2013).

*Das verdächtige Mikroskop: Epistemischer Wandel
und fragwürdige Sichtbarkeit*

Die ambivalente Haltung des Romanpersonals gegenüber dem avantgardistischen Arzt Lydgate verweist somit auf die inner- und äußer-textliche diskursive Problematisierung dessen, was Foucault als Epistemenwechsel beschrieben hat. Zu Beginn der fiktiven wie realen 1830er Jahre setzt sich die literarische und historische Gesellschaft mit dem veränderten medizinischen Blick auseinander, der nicht mehr versucht, Krankheiten nach Symptomen, die sich an der Oberfläche der Körper zeigen, zu registrieren und zu katalogisieren, sondern infolge der Gewebspathologie Bichats in die Tiefe der Körper vordringt.

Der Blick des Arztes muss also einen Weg durchlaufen, der ihm zuvor noch nicht eröffnet war [...], dieser Weg ist ein Weg in die Tiefe, der sich vom Sichtbaren zum Verborgenen hinunterbohrt.⁵⁴²

Die Eröffnung dieses Weges ist durch die Öffnung der toten Körper realisiert, doch noch keineswegs akzeptiert. Es ist die Abscheu vor der materiellen Innerlichkeit des Individuums, die sich aus dem einst moralischen und nun »in Ekel transformierte[n] Verbot« des Durchdringens der Körperoberfläche manifestiert und zu einer extremen Abwehr der sich zu konstituieren beginnenden modernen Medizin des 19. Jahrhunderts führt, in welcher »heimlich jenes absolute Auge [herrscht], welche das Leben zur Leiche erstarren lässt und in der Leiche das gebrochene Geäder des Lebens aufdeckt«.⁵⁴³ Wie das Öffnen der Leichen ist auch die Untersuchung dieser mittels Mikroskop höchst kontrovers und »aufgeladen mit metaphysischer, epistemologischer und methodologischer Bedeutung«.⁵⁴⁴ Die »naturgegebene Unsichtbarkeit« werde von »einer Technik des künstlich vervielfältigten Blicks« nur »für eine gewisse Zeit aufgehoben«,⁵⁴⁵ aber enthülle keine tiefere Wahrheit. Denn »für die pathologische Anatomie gibt es nur

542 Foucault (2011), 149.

543 Ebd., 180.

544 Schickore (2007), 1.

545 Foucault (2011), 176.

die Sichtbarkeit, die vom alltäglichen Blick her definiert wird.«.⁵⁴⁶ Eine technische Expansion der Sinne würde die Autorität des Beobachters unterlaufen und den Erkenntnisgewinn von den Mechanismen einer Maschine abhängig machen. Doch ist es gerade dieser »epistemologische Schub«, ⁵⁴⁷ der die Sichtbarmachung dessen, was bis dahin verborgen war, ermöglichte. »Das entschleierte Innere«⁵⁴⁸ ist die Grundvoraussetzung für das Wissen, das sich am Ende des Jahrhunderts in der Bakteriologie konstituiert und insbesondere die Diskurse um die Cholera forcieren diese Entwicklung maßgeblich. Um 1830 aber ist das Sezieren und Mikroskopieren – auch als Angriff auf die Entität des Individuums – wie der Diskurs um die *body snatcher* gezeigt hat, oftmals vor allem ein Skandalon, gekennzeichnet von »theological conservatism and aesthetic timorousness«.⁵⁴⁹ In dieser Zeit, in der das Öffnen von Körpern als Verletzung der Moral und der Körpergrenzen sowie als Überschreitung der Ekelschwelle gesehen wird, kommt es in Europa zum ersten verheerenden Ausbruch der Cholera, die die körperliche Entgrenzung des Individuums durch die Veräußerung des Innersten in extremster Form realisiert und sich somit einer Darstellbarkeit in Kunst und Literatur radikal zu verweigern scheint.

Cholera inmitten Middlemarchs

In dem fast neunhundert Seiten starken Text wird die Cholera erstmals *in der Mitte* des Textes und insgesamt nur sieben Mal erwähnt. Längere Ausführungen oder gar detaillierte Beschreibungen finden nicht statt. Auch die erste Emergenz der Cholera im Text wirkt durch den ironischen Erzählkommentar unspektakulär. Sie tritt zusammen mit den aufkommenden Gerüchten über die zweifelhaften medizinischen Methoden des neuen Arztes Tertius Lydgate in die Romanhandlung ein:

546 Ebd., 180.

547 Sarasin u. a. (2007), 21.

548 Foucault (2011), 207.

549 Wormald (1996), 504.

But Lydgate had not been long in the town before there were particulars enough reported of him to breed much more specific expectations and to intensify differences into partisanship; some of the particulars being of that impressive order of which the significance is entirely hidden, like a statistical amount without a standard of comparison, but with a note of exclamation at the end. The cubic feet of oxygen yearly swallowed by a full-grown man- what a shudder they might have created in some Middlemarch circles! »Oxygen! nobody knows what that may be – is it any wonder the cholera has got to Dantzic? And yet there are people say quarantine is no good!« (444)

Die Cholera, die sich ab 1830 von Osten her über Europa ausbreitete, wird hier noch aus topographisch sicherer Distanz, jedoch bereits durch eine Wanderbewegung gekennzeichnet und in einem Zuge mit dem »ungeheuerlichen« Sauerstoff eher als unterhaltsame Kuriosität, denn als die existenzbedrohende Gefahr eingeführt, die sie tatsächlich ist. Das Verlachen ist nicht nur eine gängige Strategie der Angstverdrängung im Roman, sondern war es ebenso in der Lebenswelt der von der Cholera Betroffenen, wie die Analyse von William Heaths *Monster Soup* gezeigt hat. Die Häufung der Ausdrücke von Vagheit und Unklarheit – »nobody knows«, »is it any wonder«, und »yet there are people who say« – macht deutlich, dass diese erstmalige Erwähnung der Cholera vor allem durch ein Nichtwissen gekennzeichnet ist. Noch ist sie weit weg, unbekannt und unsichtbar und mit Foucault fällt, »was nicht in den Bereich des Blickes fällt, aus dem Bereich des möglichen Wissens heraus«. ⁵⁵⁰ So wie sich die Cholera realhistorisch und real-topographisch weiter gen Westen ausbreitet, nähert sie sich auch im Roman beständig der Provinzstadt Middlemarch und verstärkt zunehmend ihre Präsenz im Text. Sie tritt nun in regelmäßigen und immer kürzeren Abständen in den folgenden Kapiteln 45, 56, 63, 67, 71 und 74 auf. Es wird auf ihre »immanent horrors« (553) verwiesen – ohne diese näher auszuführen, dem erzählerischen Verfahren entsprechend werden jedoch zahlreiche Krisenkonstellationen im Roman, wie im außerliterarischen Diskurs, mit der Cholera überblendet und geben dieser damit eine permanente, wenn auch latente Präsenz.

In der Folge der Julirevolution in Frankreich kommt es um 1830 in ganz Europa zu politischen Aufständen und dem Ruf nach politischer

550 Foucault (2011), 180.

Erneuerung. Auf nationaler Ebene war die Verbindung des ersten Ausbruchs der Cholera in England mit dem ersten Reform Act von 1832, eine tiefgreifende Veränderung des Wahlrechts, die unter anderem zum Ziel hatte, die Wahlkraft der Mitteklasse zu stärken und die *rotten boroughs* sowie die Korruption abzuschaffen, ein historischer wie literarischer Chronotopos. Die hoch kontrovers geführte Debatte um die Änderung des Wahlsystems und der zur gleichen Zeit umkämpften Frage nach religiösen Reformen, mehr Toleranz für Katholiken und Anderskonfessionelle, wurden als Bedrohung für die soziale Ordnung wahrgenommen und unmittelbar diskursiv mit der unerklärlichen Seuche verschränkt.⁵⁵¹ Knapp dreißig Jahre später sollte sich die inner- wie außerliterarisch konstruierte Koinzidenz von Epidemie und politischer Krise wiederholen und ihren Ort im Diskurs der Cholera konsolidieren. Als George Eliot Ende der 1860er Jahre mit ihrer Arbeit an *Middlemarch* begann, waren die Eindrücke des letzten großen Choleraausbruchs von 1849 und zuletzt 1866 und des Inkrafttretens des zweiten Reform Acts 1867 noch äußerst präsent. In einem Brief an ihre Freunde der Familie Bray schreibt sie am 26. Oktober 1849:

I languished for your letter before it came, and read it three times running – judge whether I care less for you than of old. It is the best blessings to know that you are well and cheerful; and when I think of all that might happen in a fortnight to make you otherwise, especially in these days of cholera and crises, I cannot but help being anxious until I get a fresh assurance that at least five days ago all was well.⁵⁵²

Eliots Zeilen bringen wirkungsvoll zum Ausdruck, unter welchem permanenten Kontingenzgefühl die Menschen in jenen Zeiten der »cholera und crises« zu leben schienen. Man konnte nie sicher wissen, wie es denen ging, die nicht in unmittelbarer Nähe lebten, und selbst wenn ein lang ersehnter Brief endlich eintraf, konnten die guten Nachrichten längst nicht mehr wahr sein, denn der Weg, den der Brief zurückgelegt hatte, war so lang, dass sich in der Zwischenzeit alles schon wieder geändert haben könnte. Im Spiegel der erzählten Vergangenheit *Middlemarchs* werden die Unwägbarkeiten der Lebenswelt der Autorin vergegenwärtigt. Um 1870 sind die Ängste vor

551 Gilbert (2008), 17.

552 Eliot (1954), 316.

den gesellschaftlichen Konsequenzen der politischen Neuerungen und vor der individuellen wie kollektiven Bedrohung durch die rätselhafte Seuche noch immer akut. In der historischen Perspektive aber wird das Unerklärliche aktualisiert, findet einen Rahmen und wird aus der geschichtlichen Distanz ganz im Sinne der Programmatik des historischen Romans narrativierbar im Text gebannt.⁵⁵³

Neben dem wissenschaftlich-medizinischen Fortschritt und den politischen Umwälzungen der Zeit wird auch die technische Progression – symbolisiert durch die Eisenbahn, die bald Middlemarch erreichen soll – als ähnlich bedrohlich empfunden wie die Seuche. Diskursiv verschränkt wird die Cholera topisch ebenso mit der Angst vor dem Fremden bzw. Fremdländischen, vor allem demonstriert an der Figur des schon durch seinen Namen als fremd gekennzeichneten Will Ladislaw, sowie der Angst vor dem sozialen Abstieg, der durch die Entdeckung eines vermeintlich amoralischen Lebenswandels hervorgerufen werden kann und der exemplarisch an dem Bankier Bulstrode vorgeführt wird. Dessen ›Verbannung‹ aus der Middlemarcher Gesellschaft wird während einer Versammlung vollzogen, die einberufen wurde, um die Details eines Begräbnisplatzes außerhalb der Stadt zu erörtern, der angesichts des ersten Cholerafalls in der Stadt präventiv für den Fall einer kommenden Epidemie in Betracht gezogen wird. Die Cholera als zentrales Thema der Versammlung ist schließlich *in der Mitte* der fiktiven Lebenswelt Middlemarchs angekommen. Sie ist jedoch nicht nur als Thema präsent, sondern erfährt in der Folge ganz konkrete Manifestation auf der Textebene.

Die Versammlung »was to be open, and almost everybody of importance in town was expected to be there« (725) und markiert einen narrativen Wendepunkt im Romangeschehen, indem sie nicht nur den Ausstoß Bulstrodes aus Middlemarch einleitet, sondern auch jenen des jungen medizinischen Avantgardisten Lydgate, der, als ›Schützling‹ Bulstrodes wahrgenommen, nun von dessen Schande gleichsam infiziert wird. Bulstrode wird vor den gesamten Obrigkeiten der Stadt vorgeworfen, er habe sich Praktiken schuldig gemacht, die »may be

553 Vgl. zum Verfahren literarischerer Produktion als Angstbannungsstrategie auch Elisabeth Strohewicks Kapitel »Cholerafurcht«. Im ›Bann‹ der Schrift« in (Strowick 2009, 212).

worse than many things, which are legally punishable« (726) – Erbschleicherei, Erpressung und schließlich Mord. Lydgate, der kurz zuvor ein größeres Darlehen von Bulstrode, wie es nun scheint, als Schweigegeld angenommen hatte, sei zumindest der Mitwisserschaft schuldig. Angesichts dieser Anschuldigungen erleidet Bulstrode eine Art Schock, dessen Beschreibung sich als imaginativer, aber auch symbolischer Choleraanfall lesen lässt. Dieser wurde bereits einige Seiten vorher bei jenem Treffen, bei dem Bulstrode Lydgate das Geld zugesprochen hatte, das nun solchen Anstoß erregte, proleptisch vorbereitet. Bulstrode selbst hatte dabei auf die Analogie zwischen seiner Konstitution – bei der ganz offensichtlich Physis und Moral einander bedingen – und einer möglichen Choleraansteckung verwiesen. Lydgate war zu Bulstrode mit der Bitte um ärztlichen Rat gebeten worden, da »a hypochondriacal tendency had shown itself in the banker's constitution of late; and a lack of sleep, which was really only a slight exaggeration of an habitual dyspeptic symptom, had been dwelt on by him as a sign of threatening insanity« (679). Lydgate, zwar durchaus nicht überzeugt von der Ernsthaftigkeit der Beschwerden des Bankiers, fühlt sich dennoch verpflichtet, sich persönlich nach dessen Befinden zu erkunden – und nicht ganz uneigennützig bereits die Idee, Bulstrode nach einem Darlehen zu fragen, erwägend – antwortet er auf die Beschwerden Bulstrodes, »although he had nothing to tell beyond what he had told before« (ebd.), empathisch: »one sees how any mental strain, however slight, may affect a delicate frame« (680). In zeitgenössischen Theorien zur Ansteckung und Erkrankung spielte, neben der Vorstellung von Kontagien oder Miasmen als Ursache von Infektionen, die individuelle physische wie psychische Disposition eine entscheidende Rolle. Dabei wurde ein sittlich-gesunder Lebenswandel als elementar für die Seuchenabwehr empfunden, tödlich hingegen konnte übermäßiges Essen und Trinken, moralisch verwerfliches Handeln und die Angst vor Ansteckung selbst sein. Der »mental strain« Bulstrodes aber ist tatsächlich jener »ghost of his earlier life« (717), der die verdrängte Wiederkehr seines unsittlichen, unmoralischen Lebens früherer Jahre repräsentiert, der ihm nun zum Verhängnis wird. Scheinbar halb wissend, halb nicht wissen wollend antwortet Bulstrode: »I presume that a constitution in the susceptible in which mine at present

is, would be especially liable to fall a victim to cholera« (680). Diese Vorahnung bewahrheitet sich auf der Versammlung, die nicht nur über die städtischen Strategien des Kampfes gegen die Cholera, sondern auch über die Zukunft Bulstrodes – und Lydgates – entscheidet, auf poetologisch höchst originelle Weise.

Vor aller Augen erfährt Bulstrode angesichts der Erkenntnis, dass seine Farce des rechtschaffenden, frommen und integren Middlemarcher Bürgers erster Klasse enttarnt ist, »a crisis of feeling almost too violent for his delicate frame to support«, die sich in »the shrunken misery of Bulstrode's livid face« (ebd.), einer »ashy paleness« manifestiert und »rushed through him like the agony of terror«. Er versucht sich den Anschuldigungen, die ihn »venomously« mit »virulent hatred« treffen, zu stellen, doch seine Stimme ist »hoarser than usual« nur noch »a low cry« und er muss zwischen jedem Satz eine Pause einlegen, »as if short of breath« (727). Schließlich versucht er »pallid trembling« sich zu erheben, um den Versammlungssaal zu verlassen, doch greift er nach der Stuhllehne, »so totteringly that Lydgate felt sure there was not strength enough in him to walk away without support« (728). Dabei ist die Überblendung des Schocks Bulstrodes mit den unzweifelhaften Zeichen der Cholera mehr als ein »slyly wicked narrative joke«. Denn die Cholera hat sich durch diese Darstellung schließlich auch in ihrer traumatisch unaussprechlichen Symptomatik – das gewaltsame Öffnen der Körpergrenzen, das eingefallene, bläulich-grau verfärbte Gesicht, die Agonie des Schreckens, die heisere Stimme, die wie die *Vox cholericus* nicht mehr als ein schwacher Schrei zu sein scheint, und das Zittern und Krampfen – Bahn durch das Textgewebe gebrochen.⁵⁵⁴

554 Ganz ähnlich ausgestaltet findet sich später ein weiterer symbolischer Cholera-Anfall in Marie Corellis *Vendetta!*. Im Roman Corellis sind die Cholerabeschreibungen meist stereotyp unspezifisch. Als jedoch die untreue Ehefrau des Protagonisten, kurz bevor sie unter den Steinmassen einer einstürzenden Gruft begraben, von Wahn ergriffen wird, weil sich ihr vermeintlich an Cholera verstorbener Ehemann als dieser offenbart, nachdem sie ihn ein zweites Mal, im Glauben, er sei ein unbekannter reicher Graf, geheiratet hatte, rekurriert die Darstellung dieses Wahns deutlicher auf die Symptomatik der Cholera als jeder andere im Roman beschriebene tatsächliche Cholerafall: »As though some defacing disease [!] had swept over her at my words and look, so her beauty suddenly

Das was bisher unter der Oberfläche des Textes nur gelauert hat, ist nun in Form einer Groteske, die den Leser zwischen Schauer und Lachen wanken lässt, zur Sichtbarkeit und zu Sagbarkeit gekommen.

Als Imagination,⁵⁵⁵ die sich jedoch in einer eindrücklich vermittelten Erfahrung manifestiert, führt die Cholera auf der Textebene zwar keinen physischen Tod herbei, verweist aber auf den sozialen Exitus Bulstrodes und Lydgates, der in deren Exodus aus Middlemarch resultiert. Denn auch Lydgate wird nun erstmals bewusst, dass die vermeintliche Komplizenschaft zwischen ihm und Bulstrode ebenso seinen Ruf, der durch seine von vielen Mitbürgern als unheimlich und amoralisch wahrgenommene medikale Praxis ohnehin zweifelhaft geworden war, nachhaltig geschädigt und somit sein Schicksal in Middlemarch besiegelt hat. Die Korrelation von Moral und Seuche, die sich auch in dem infektiösen Potenzial einer auf sich geladenen Schuld zeigt, die erst nach Jahren der Latenz ihre fatalen Auswirkungen offenbart, wird hier effektiv vorgeführt. So vermutet auch Mary Wilson Carpenter, »Eliot might have seen a vividly figurative form of cholera – the uncontrollable public purging of the unspeakable contents from ›within‹ Bulstrode's hidden history – as a peculiarly apt narrative equivalent for his moral pathology«.⁵⁵⁶

Auch wenn die Cholera sich auf der narrativen Ebene bis zu diesem Zeitpunkt nie ganz zu offenbaren scheint, verbindet die Auseinandersetzung mit ihr die ProtagonistInnen des Romans und mit diesen die vielfältigen Handlungsstränge. Dorothea Brooke, Tertius Lydgate und Nicolas Bulstrode sind aus unterschiedlichen Motiven – Philanthropie, wissenschaftlichem Fortschritt, persönlichem Einfluss – an der Einrichtung des neuen Krankenhauses interessiert, das nicht nur

vanished. Her face became drawn and pinched and almost old – her lips turned blue, her eyes grew glazed, and strained themselves from their sockets to stare at me; her very hands looked thin and ghost like as she raised them upwards with a frantic appealing gesture; there was a sort of gasping rattle in her throat as she drew herself away from me with a convulsive gesture of aversion, and crouched on the floor as though she thought to sink through it« (Corelli 1886, 324).

555 Carpenter (2010), 522.

556 Ebd., 512.

innovative wissenschaftliche Forschung, sondern auch bestmögliche medizinische Versorgung ermöglichen soll und, sollte das *worst case scenario* einer Choleraepidemie eintreten, die Gesundheit des Middlemarcher Volkskörpers schützt. Alle drei setzen sich dafür ein, für den gespenstisch lauernden Fall eines epidemischen Ausbruchs der Cholera durch die Einrichtung eines neuen, spezialisierten Krankenhauses mit Wissen, Personal und Räumlichkeiten gewappnet zu sein. Alle drei verlassen am Ende Middlemarch, das zwar nie einen epidemischen Choleraausbruch innerhalb der erzählten Zeit erlebt, dessen Gespenst aber bis zum Schluss über dem Romangeschehen schwebt, denn der Leserschaft Eliots in den 1870er Jahren war die letzte schwere Cholera Epidemie auf britischem Boden im Jahre 1866 noch sehr präsent. Die letzte Nennung der Cholera im Roman durch die Frau des verstoßenen Bulstrode erscheint dann auch als unheimlicher Vorbote und direkter Verweis auf die Gegenwart der Erstleser:

»Let us hope that there will be no more cases of cholera to be buried in it,« said Mrs. Bulstrode. »It is an awful visitation. But I always think Middlemarch a very healthy spot. I suppose it is being used to it from a child; but I never saw the town I should like to live at better, and especially our end.« (747)

Mikroskopische Blicke, Mikroskopisches Lesen

Um 1830 ist das mikroskopische Auge noch nahezu blind für die Welt der Mikroben. Über die unsichtbaren Mikroorganismen herrscht eine ebenso vage Vorstellung wie über die unerklärliche Cholera. Die Vagheit der Phänomene und die Angst vor ihnen vereint sie, lange bevor ihre tatsächliche Konnektivität belegt ist. Im Roman erscheint die Cholera als Emblem des Bedrohlichen – in Form von technischem und medizinischem Fortschritt, von politischen Unruhen, von moralisch verwerflichem Handeln – bleibt aber selbst unfassbar. Wenn man unter dem Mikroskop den Ausschnitt dem zu untersuchenden Objekt anpasst und die Linsen entsprechend justiert, optimiert sich die Sicht auf den Untersuchungsgegenstand, die Ränder aber bleiben aufgrund einer sphärischen Aberration unscharf. Auch der mikroskopierende Blick der Erzählinstanz bleibt für die Cholera so blind, wie es der mikroskopierende Blick der Wissenschaftler in den 1830er und 1870er Jah-

ren noch für das *vibrio cholerae* war. Darstellungstechnisch scheint die Cholera im Roman unscharf, am Rande der Erzählung zu bleiben und ist unerklärlich, ungreifbar und unsichtbar, nur gespenstisch präsent. Eine realistische Darstellung der Schrecken der Cholera scheint nicht stattzufinden, denn hier ist nur sagbar, was auch sichtbar ist. Die Cholera, die außerhalb des Sichtfeldes der Gesellschaft Middlemarchs und außerhalb des Sichtfeldes des mikroskopierenden Arztes Lydgate, der nur Gewebe erkennen kann, weil er nur nach Geweben sucht, scheint sich einer literarischen Repräsentation vollkommen zu entziehen. Es bedarf einer interdisziplinären Synthese literaturwissenschaftlichen und medizinhistorischen Analysierens, die nicht nur durch ein *close*, sondern ein *microscopic reading* die vielfältigen Strategien der Sichtbarmachung der unsichtbaren Cholera selbst zur Sichtbarkeit bringt. So werden zum einen durch die intratextuelle Auseinandersetzung mit der im beginnenden 19. Jahrhundert hoch kontrovers diskutierten Anwendung des Mikroskops auf inhaltlicher Ebene die Diskurse konkurrierender Modelle und Vorstellungen von Krankheitsentstehung und -übertragung im Umfeld der Cholera aufgerufen. Durch den Transfer der Technik des Mikroskopierens auf Struktur und Metaphorik des Romans wird diese Auseinandersetzung zugleich poetologisch performiert. Zum anderen wird in der semiotischen Verschränkung von Mikroskopieren und dem Unheimlichen, von Mikroorganismus und Gespenst, die in der Vorstellungswelt schon lange bestehen und sich im 19. Jahrhundert durch die Diskursivierung des Mikroskopierens als bedrohliche Praxis der körperlichen Grenzüberschreitung verstärken, eine Narration der als ebenso gespenstisch empfundenen Cholera möglich. Doch ist es nicht der sezierende und mikroskopierende Arzt Lydgate, der die Cholera schließlich zur Sichtbarkeit bringt, sondern der korrupte Bankier Nicolas Bulstrode, den die Cholera symbolisch vor aller Augen ereilt und so auf genuine Weise die ästhetische Inkorporation der unaussprechlich traumatischen Exkorporation vollzieht.

»I am a microbe«: Mark Twain

In den vorangegangenen Untersuchungen von William Heaths *Monster-Soup* und George Eliots *Middlemarch* wurde gezeigt, dass die Analogie des *water-drop*, der alle möglichen und unmöglichen Welten in sich konzentrieren kann, die jedoch nur durch genaue, hier im wörtlichen und übertragenen Sinne, mikroskopische Analyse zur Sichtbarkeit und Deutbarkeit gebracht werden können, dominant für die Bild- und Textwelten dieser Werke war und die Narration der als undarstellbar erscheinenden Cholera entscheidend beeinflusst hat. Auch Mark Twain (1835–1910), der, »deeply concerned with epistemological questions«,⁵⁵⁷ sich intensiv mit den (natur-)wissenschaftlichen Debatten und technologischen Neuerungen seiner Zeit beschäftigt hatte⁵⁵⁸ und ein »reasonably impressive understanding of then contemporary scientific thought«⁵⁵⁹ besaß, war fasziniert von der imaginativen und spekulativen Kraft der Welt des Mikrokosmos.⁵⁶⁰ Dieses Interesse schlug sich in einer immer wiederkehrenden literarischen Auseinandersetzung mit den wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und philosophischen Fragen des Problemkomplexes der Welt der Mikroben nieder. Den Höhepunkt dieser intensiven Beschäftigung mit dem Mikroskop und seinem Mikrokosmos stellt das Romanfragment *Three Thousand Years Among the Microbes* dar, das 1905 entstanden ist, jedoch erst 1967 posthum erstmals in der von John S. Tuckey verantworteten Kompilation *Which Was the Dream and Other Symbolic Writings of the Later Years* veröffentlicht wurde. In diesem Text, der mit seiner narratologischen Anlage in der zeitgenössischen Literatur wahrscheinlich einzigartig ist, ist die Erzählerfigur ein ehemals menschlicher Wissenschaftler, der aufgrund eines fehlgeschlagenen magischen Experimentes in eine Mikrobe, genauer in eine Cholera-mikrobe, verwandelt wurde, der nun im Körper eines Landstreichers, der aus Ungarn immigriert war, trotz ihres mikrobischen Äußeren,

557 Ketterer (1984), xiv.

558 Vgl. Cummings (1988).

559 Hume (1997), 77.

560 Lindborg (1973), 653.

in Teilen ihr vormals menschliches Bewusstsein geblieben ist. Im folgenden Kapitel wird unter Einbeziehung lebensweltlicher wie literarischer Quellen gezeigt, wie es Mark Twain durch die Implementierung des nicht mehr nur mikroskopischen, sondern eines mikrobischen Blicks auf beeindruckend originelle Weise gelingt, die Cholera, die schon Twains Geburtsumstände beeinflusst hatte⁵⁶¹ und seinen Lebenslauf immer wieder kreuzte, auf poetologisch-ästhetisch wie philosophisch-ethisch grenzüberschreitende Weise in die Weltliteratur zu überführen.

Das Romanfragment hat seit seinem Erscheinen in der Zusammenstellung von Tuckey als eines der »dream narratives« oder »dark writings« der späten Jahre⁵⁶² als Altersexzentrität Twains⁵⁶³ vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit in der Forschung durch Einzelstudien⁵⁶⁴ erhalten, wenn auch sich beispielsweise im Zusammenhang mit der Frage nach Twains literarischer Auseinandersetzung mit Wissenschaft und Medizin⁵⁶⁵ vermehrt Referenzen auf *Three Thousand Years* finden. Nur wenige von diesen ohnehin überschaubaren Forschungstexten problematisieren dabei überhaupt, dass es sich um ein Cholerabak-

561 Ober (2003), 45.

562 Biographistische Zugänge erklären sich diesen Wandel in Twains Denken und Schaffen hin zu einer deutlich dunkleren Weltanschauung, die sich auch in einer dezidiert düsteren, groteskeren Poetologie zeigte, unter anderem mit den Schicksalsschlägen der 1890er und frühen 1900er Jahre, in denen Twain nicht nur finanzieller Ruin, sondern auch der Verlust zweier seiner drei Töchter und der seiner Frau hart trafen. Im Jahr 1894 musste Twain aufgrund einer Fehlinvestition in die Entwicklung der Paige Typesetting Machine Bankrott anmelden (Sattelmeyer 1993, 561). Nachdem der erstgeborene Sohn Twains bereits 1872 im Alter von nur anderthalb Jahren (1870–1872) an Diphtherie gestorben war, verlor er 1896 seine älteste Tochter Susan (1872–1896) an Meningitis. Seine Frau Olivia (1845–1904) erlag während des gemeinsamen Italienaufenthaltes 1904 einer Herzschwäche und seine jüngste Tochter Jean (1880–1909) erkrankte 1909, als sie in der Badewanne mutmaßlich einen Epilepsieanfall erlitt.

563 Starrett (1993), 736.

564 Vgl. Lindborg (1973); Walsh (1988); Hume (1997); Mandia (2010); Weed (2019).

565 Vgl. Cummings (1988); Ober (2003); Walsh (2006).

terium handelt, in das der Protagonist verwandelt wird, kein einziger fragt nach der poetologischen Funktion des *Vibrio cholerae* für die Erzählung. Indem erstmals der literaturwissenschaftliche Fokus auf die Rolle der Cholera für das Narrativ gelegt wird, wird eine neue Lesart des bis heute noch wenig rezipierten Textes angeboten, die zu zeigen versucht, dass dieser nicht nur wegen seiner höchst originellen Poetik, sondern auch wegen seines progressiven ontologischen Entwurfs eine zentrale Rolle für die kommende Literatur der (amerikanischen) Moderne einnimmt. Die Hybridisierung von Mensch und Mikrobe, die Mark Twain in diesem Text am Beispiel der Verschmelzung eines humanen Wissenschaftlers mit einem Cholerabakterium performiert, problematisiert auf poetisch, ethisch und epistemologisch radikale Weise bereits zu Beginn des letzten Jahrhunderts, was heute aus geisteswissenschaftlicher Perspektive theoretisch beispielsweise unter dem Begriff der *Trans-corporeality* (Alaimo) zu fassen versucht und in medizinisch-naturwissenschaftlichen, international wie interdisziplinär breit angelegten Forschungsprojekten in Konzeptionen vom Mikrobiom⁵⁶⁶ oder vom Holobiont⁵⁶⁷ auf die möglicherweise enorme lebensweltliche Bedeutung zu prüfen begonnen wird.

566 Unter dem Terminus ›Mikrobiom‹, der entgegen der noch immer weit verbreiteten Annahme nicht vom Nobelpreisträger Joshua Lederberg geprägt wurde (Prescott 2017, 24), wird heute sowohl in Übereinstimmung mit der ersten Definition in der Fachliteratur von Whipps et. al. als »a characteristic microbial community occupying a reasonably well defined habitat which has distinct physio-chemical properties« verstanden, wobei »the term thus not only refers to the microorganisms involved but also encompasses their theatre of activity« (Whipps u. a. 1988, 176), als auch als »the collective genome all microbes hosted by the human body« (Keats 2011, 8).

567 Der Terminus ›Holobiont‹ wurde von der Botanikerin und Mikrobiologin Lynn Margulis (vgl. Margulis 1991) geprägt, die argumentierte, dass »any physical association between individuals of different species for significant portions of their life history constitutes a ›symbiosis‹, that all participants are bionts, that the resulting assemblage is a holobiont« (Gordon u. a. 2013, 152).

»Fright killed three persons where the cholera killed one«:
Mark Twain und die Cholera

Mark Twains Romanfragment ist weder in einem biografischen noch literaturgeschichtlichen Vakuum entstanden. Patrick Ober schreibt in seiner Monographie *Mark Twain and Medicine*, »as Jane Lampton Clemens«, Mutter des als Samuel Langhorne Clemens⁵⁶⁸ geborenen Twains, »worried about the health and survival of their children, one concern overshadowed any anxiety [...]. Her dominating worry was cholera«. ⁵⁶⁹ Die werdenden Eltern John und Jane Clemens entschieden 1835 daher, wenige Monate vor der Geburt von Samuel, aufgrund der Nachrichten über einen Choleraausbruch in St. Louis, ihren Wohnsitz im Dorf Florida im Bundesstaat Missouri zu nehmen, wo Twain später im gleichen Jahr geboren wurde. Besonders entlang der großen Flüsse war die Cholera eine gegenwärtige Bedrohung, »one more version of death on the American frontier, an undeniable and inescapable fact of life«. ⁵⁷⁰ Auch Hannibal, die Stadt, in der Twain seit seinem vierten Lebensjahr aufwuchs und die so vielfältigen Eingang in sein literarisches Werk finden sollte, erlebte mehrere schwere Choleraausbrüche. Ein besonders desaströses Cholerajahr war 1849, in dem nicht nur die USA, sondern auch der Rest der Welt unter der zweiten verheerenden Pandemiewelle des 19. Jahrhunderts litt:

Those were the cholera days of '49. The people along the Mississippi were paralyzed with fright. Those who could run away, did it. And many died of fright in the flight. Fright killed three persons where the cholera killed one. ⁵⁷¹

Dass die Angst, die sich bei vielen Zeitgenossen in eine regelrechte Choleraphobie steigern konnte, einer der tödlichsten Aspekte der Cholera war, war eine weit verbreitete Annahme in der damaligen Zeit und fand Widerhall in den journalistischen Texten, in medizinischen

568 Im Folgenden verwende ich, da es mir vor allem um den Autor Clemens geht und zugunsten besserer Verständlichkeit durchgehend Clemens' Schriftstellerpseudonym »Mark Twain«.

569 Ober (2003), 45.

570 Ebd., 46.

571 Twain (2010), 352.

Schriften, in persönlichen Korrespondenzen und literarischen Verarbeitungen. So waren sich viele Amerikaner, als die ersten Nachrichten über den Ausbruch der Cholera in Europa den Kontinent erreichten, sicher, die USA würden verschont bleiben, waren sie doch »the best educated, the freest, and the most pious of people« und ausgezeichnet durch »clean persons and clean consciences [...] prepared to meet the disease without trembling«. ⁵⁷² Schnell jedoch wurden sie eines Besseren belehrt und die Angst vor der Cholera triumphierte auch in den USA, wo sie zum Nährboden für soziale Destabilisierung, politische Unruhen, medizinisch-epistemologische und praxeologische Krisen sowie Xenophobie in unterschiedlichster Ausprägung wurde. Diese von Choleraangst verursachte Xenophobie war das fatale Resultat des gedanklichen Amalgams von Rasse und Seuche, das schon die ›Urgeschichte‹ des Choleranarrativs bestimmt hatte, in dem Indien als »homeland of cholera« imaginiert und, wie Seuchen generell, auf die ›fremden‹ Körper der »immigrant, nonwhite or generally impoverished« ⁵⁷³ übertragen wurde. In *Three Thousand Years* ist es daher auch kein Zufall, dass das Habitat der Choleramikrobe ausgerechnet ein ungarischer Immigrant ist, der als obdachloser Landstreicher sein Dasein fristet. Bereits im Zusammenhang mit der ersten Cholerawelle, die die USA 1832 erreicht hatte, wurden Immigranten als angeblich besonders prädisponiert für die Seuche gefürchtet, denn »even if they did not carry the disease, the dirty and crowded conditions in which they lived and moved provided the perfect soil in which to germinate the seeds of pestilence«. ⁵⁷⁴

Troubled Waters I: Twains Cholera Schifffahrten

Twains vielfältige Begegnungen mit der Cholera, die sein persönliches Leben immer wieder direkt beeinflussten, ⁵⁷⁵ finden sich in seinen Notizbüchern, den Reiseschriften *The Innocents Abroad* (1869),

572 Rosenberg (1987), 16.

573 Wald (2008), 82.

574 Rosenberg (1987), 37.

575 Rasmussen (2007), 629.

Following the Equator (1897), in seinem wohl berühmtesten Roman *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) sowie in seiner Autobiographie literarisiert. Besonders auf seinen großen Schiffsreisen 1866/67 auf der *San Francisco* und der *Quaker City*, die ihn zunächst zu den Sandwichinseln (heute Hawaii) und im Anschluss nach Europa bis in den mittleren Osten führten und 1895/1896, als er im Zuge einer Vortragstournee unter anderem Australien, Neuseeland, Indien und Südafrika bereiste, wurde er mehrmals Zeuge von Choleraausbrüchen und deren verheerenden Auswirkungen. Oft wurde den Reisenden die Anlegeerlaubnis in den Häfen verweigert, da entweder diese oder das Schiff selbst aufgrund von Choleraverdachtsfällen unter Quarantäne gestellt waren. Der geplante Reiseverlauf wurde dadurch immer wieder unterwandert, vor allem aber hielt die wiederholte Zeugenschaft des leidvollen Sterbens die Schrecken der Cholera stets präsent. Ein besonders eindrückliches Erlebnis dieser Art hält Twain in einem seiner Notizbücher fest: Am 2. Januar 1867 wurde auf der *San Francisco*, auf der Twain als Berichterstatter für die Zeitung *Sacramento Union* Richtung Hawaii unterwegs gewesen war und die sich nun auf der Nicaraguaroute nach New York befand, von zwei Cholerafällen im Ruderraum berichtet. Nach anfänglichen Hoffnungen, es könnte sich lediglich um die Auswirkungen eines Trinkgelages oder wenigstens die harmlose Cholera *morbis* handeln, gibt der Schiffsarzt auf Bitten Twains, der ihm versicherte, er sei »man enough to stand the truth in its worst form«, doch zu, »the disease was cholera & of a most virulent type«. ⁵⁷⁶ Als das Schiff den angesteuerten Hafen von Key West, Florida erreichte und anlanden durfte, weil die Cholera an Bord den Zuständigen an Land verschwiegen worden war, hatte Twain unter der Überschrift »The Dead« eine detaillierte Liste der Choleraopfer erstellt, die Crew und Reisende zu beklagen hatten, unter denen sich ein Baby, das noch getauft wurde, bevor es am Heiligen Abend starb, und der Priester, der zuvor selbst noch den Erkrankten Beistand geleistet hatte, befanden. Mit dem verstorbenen Kirchenmann, alle anderen Toten waren bereits auf See bestattet worden, verließen einundzwanzig Passagiere aus Angst, unter ihnen auch der Schiffsarzt selbst, vorzeitig

576 Twain (1997), 278.

das »pestilence-stricken ship«.⁵⁷⁷ Fast dreißig Jahre später sollte Twain erneut die Macht der Cholera erleben, da wieder ein Choleraausbruch seine Reisepläne durchkreuzte und sein lang ersehntes Wiedersehen mit der hawaiianischen Inselgruppe verhinderte. In dem Reisebericht *Following The Equator* (1897), dem die Reiseerfahrungen seiner Vortragstournee Mitte der 1890er Jahre zugrunde liegen, vermerkt er:

I was impatient for the morning to come. When it came it brought disappointment, of course. Cholera had broken out in the town, and we were not allowed to have any communication with the shore. Thus suddenly my dream of twenty-nine years go to ruin.⁵⁷⁸

A ghastly picture: Die Cholera in Hamburg

Eine der erschütterndsten Erfahrungen Twains mit der Cholera war jedoch der letzte große Choleraausbruch in Deutschland in Hamburg 1892 gewesen, den auch Ricarda Huch in ihrem Romandebüt *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* nur ein Jahr später unmittelbar literarisch verarbeitet hatte. In dem Essay *The Cholera Epidemic in Hamburg*, der posthum 1923 in der Sammlung *Europe und Elsewhere* erschienen ist und die umfangreichste Schilderung der realhistorischen Schrecken der Cholera im Werk Twains darstellt, beschreibt er im Detail vor allem den skandalösen Umgang mit dem Choleraausbruch in den öffentlichen Medien. Twain lebte mit Unterbrechungen von 1891 bis 1899 mit seiner Familie in Europa, zunächst vor allem in Deutschland, Italien und Frankreich, ab 1897 dann in England und Österreich. Als er 1892 in Bad Nauheim residierte, hörte er davon, dass die Cholera eine nur zwölfstündige Fahrt entfernt, in Hamburg, wo Twain 1878 selbst das erste Mal deutschen Boden betreten und einige Tage mit seiner Familie verbracht hatte, ausgebrochen sein soll, »where a normal death rate of forty a day suddenly transformed into a terrific daily slaughter«.⁵⁷⁹ Es verwunderte ihn zutiefst, dass von dieser Katastrophe nichts in den Zeitungen zu lesen war:

577 Ebd., 279.

578 Twain (1935a), 35.

579 Twain (1923), 186.

What I am trying to make the reader understand is, the strangeness of the situation here – a mighty tragedy being played upon a stage that is close to us, and yet we are as ignorant of its details as we should be if the stage was in China.⁵⁸⁰

Der Historiker Richard J. Evans bestätigt in seinem Standardwerk *Death in Hamburg* den Eindruck Twains, »one might imagine that the papers were forbidden to publish cholera news«,⁵⁸¹ dass also der Nachrichtenfluss bewusst unterdrückt wurde. Evans legt dar, wie, trotz des Bewusstseins der staatlichen und der medizinischen Autoritäten über die mögliche Bedrohung einer erneuten Epidemie in der Stadt, unzureichendes diagnostisches Wissen – die Expertise zur Bestimmung der Cholerabakterien, von denen man seit den Entdeckungen Robert Kochs wenige Jahr zuvor wusste, dass sie die Auslöser der Seuche waren, war unter den Zuständigen in Hamburg nur eingeschränkt vorhanden – und die daraus resultierende Angst, ungerechtfertigt eine Panik inklusive der wirtschaftlichen Folgen auszulösen, dazu führten, dass »pressure on medical men in Hamburg to avoid such diagnosis [...] were very strong«. ⁵⁸² Wie fatal diese Strategie von »concealment and delay«⁵⁸³ war, zeigt auch Ricarda Huch in ihrem *Ursleu*-Roman, in dem das Verschweigen der Seuche zur Ursünde gerät, deren Schuld Harre Ursleu den Älteren, Onkel des Protagonisten Ludolf und Vorsteher der Medizinalbehörde der Stadt, in den Selbstmord treibt.

Auch Twain war konsterniert angesichts der fehlenden Informationen über diesen »thunderbolt out of the clear sky«⁵⁸⁴ und kommentierte zunächst ironisch: »I know now that nothing that can happen in this world can stir the German daily journal out of its eternal lethargy«, ⁵⁸⁵ um schließlich zu folgern: »the Hamburg disaster must go into history as the disaster without history«. ⁵⁸⁶ Er sah es als Skandalon an, dass die in Hamburg ansässigen Journalisten nicht in der Lage waren,

580 Ebd., 192.

581 Ebd., 188.

582 Evans (1987), 285.

583 Ebd., 304.

584 Twain (1923), 186.

585 Ebd., 187.

586 Ebd., 192.

sich die existenziellen Informationen über den Ausbruch, auch wenn diese von den Autoritäten unterdrückt werden, zu beschaffen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.⁵⁸⁷ Da durch die öffentlichen Medien nichts Substanzielles über die Epidemie zu erfahren war und sich das sonstige Wissen über den Ausbruch der Cholera in Hamburg zu diesem Zeitpunkt aus Gerüchten und indirekten Informationen speiste, die offensichtlich mit der Cholera in Zusammenhang standen, ohne diese aber je konkret zu benennen,⁵⁸⁸ schließt Twain seine Ausführungen mit dem Hinweis auf die briefliche Korrespondenz zwischen einem Bad Nauheimer und einem Hamburger Arzt,

which gives you a sudden and terrific sense of the situation there; for in a line it flashes before you this ghastly picture [...] a wagon going along the street with five sick people in it, and with them four corpses!⁵⁸⁹

Das Bild, das Twain hier von einem der letzten großen Aufbegehren der Seuche in großen Teilen der westlichen Welt zeichnet, ist »ghastly«. Nach den Entdeckungen Kochs, die auch zu Entwicklungen von Diagnose-, Präventiv- und Handlungsmaßnahmen geführt hatten und eine derartige Katastrophe hätten verhindern können, trifft die Rückkehr der Cholera die Menschen besonders hart. Robert Koch selbst, der nach Hamburg gereist war, um sich ein Bild von der dortigen Lage zu machen, soll erschüttert ausgerufen haben: »Meine Herren, ich vergesse, daß ich in Europa bin!«⁵⁹⁰ Auch der in Hamburg lebende Dichter Detlev von Liliencron (1844–1904) ist in der Zeit der Epidemie vor Ort und schildert das Ausmaß des Schreckens an seinen Freund Richard Dehmel (1863–1920) in einem Brief vom 30. August 1892:

Du hast keinen Begriff, wie hier der schwarze Tod herrscht [...] Geschrei (der Sterbenden, der Hinterbliebenen), die Polizei-(Sanitäts-)beamten alle besoffen, roh;

587 Ebd.

588 Twain fällt beispielsweise auf, dass sich eine überaus große Anzahl von Todesanzeigen in den Zeitungen findet, die zwar Cholera nicht als Todesursache nennen, doch außergewöhnlich viele Todesfälle in Hamburg innerhalb eines sehr kurzen Zeitraumes belegen und damit indirekt Beleg für den Ausbruch der Cholera seien.

589 Twain (1923), 192.

590 Vgl. Evans (1987), 312.

der Kadaver oder noch Lebende (meist in drei Stunden futsch) wird aus den Häusern herausgerissen [...] einige Sanitätsbeamte sprengen mit großen Malerquasten, ob auf Tote oder Kranke, große Massen Chlorkalk [...]. Liebster Richard, wir sind hier alle auf den (so grenzenlos ekelhaften) Tod vorbereitet [...]. Es kann uns alle wie der Wolf um Mitternacht überfallen.⁵⁹¹

Und wenige Tage später schreibt er an einen anderen Schriftstellerfreund Timm Kröger (1844–1918):

Die Cholera fordert täglich unendliche Opfer bei uns [...]. Ich glaube man macht kaum mehr Unterschiede zwischen Toten und Kranken. Nachts kommt alles in die Ohlsdorfer Massengräber, bei Fackeln, von betrunkenen Gugelmännern nur so ins Loch gekullert, das macht einen unbeschreiblich grausigen Eindruck. (*Ausgewählte Briefe*, 272)

Das Unheimliche und eigentlich Skandalöse der Situation in Hamburg, die Twain, anders als Liliencron, zwar aus der geographischen Distanz seines Bad Nauheimer Domizils, aber dennoch mit großer Anteilnahme verfolgte, liegt für ihn auch in der gespenstischen Latenz der Cholera in den Nachrichten, die erst viel zu spät konkret werden. Etwas, das verschwiegen werden muss, erscheint umso bedrohlicher. Die Mischung aus Gerüchten und Assoziationen beschwor zudem die Erinnerungen vorangegangener Choleraepidemien, deren Ende, dank des ›Siegeszuges‹ der modernen Bakteriologie, gekommen zu sein schien, wieder herauf. Dabei versinnbildlicht die Beschreibung des Gefährts aus dem Brief des Hamburger Arztes, das gleichzeitig Krankenwagen und Totenkarren ist, einen der unheimlichsten Aspekte der Cholera: Die Amalgamierung des Todes mit dem Leben, bevor dieses überhaupt zu seinem Ende gekommen war.

Diese Auflösung der Grenzen zwischen beiden, die auch Liliencron mehrfach in seinen Briefen beschreibt, schien die an Cholera erkrankten in das Reich des Todes zu verweisen, obwohl diese noch lebten und machte sie bereits prä mortal zu Gespenstern. Panische Angst vor Ansteckung, fehlendes oder ungenügendes Wissen sowie infrastrukturelles und versorgungstechnisches Chaos führten zu Szenen, die den überwunden geglaubten Horror der Cholerawellen, der das zu Ende gehende Jahrhundert tief geprägt hatte, wieder auferstehen ließen.

591 Liliencron (1910), 271.

Twain berichtet in erstaunlicher Deckung mit den Beschreibungen Liencrons in seinem Essay von Leichen, die zu hunderten unbestattet in den Straßen lagen und von Leichengräbern, die ob ihrer schweren und unermüdlichen Arbeit, die Toten und oft auch jene, die es nur vermeintlich waren, möglichst schnell unter die Erde zu bringen, selbst an Ort und Stelle tot zusammen brachen.⁵⁹² Das Einbrechen der traumatischen Vergangenheit in eine sicher geglaubte Gegenwart – hatte doch der »Bakterien- und Seuchenbezwinger [...] mit starkem Willen und mit Todesverachtung [...] die Mächte der Finsternis niedergerungen, das bedrohliche Bakterienimperium besiegt«⁵⁹³ – bedrohte auch die Verheißungen einer vermeintlich besseren Zukunft und übte auf Twain nachhaltigen Eindruck aus. Die Cholera wird ihm zum Emblem des Schreckens einer ewig wiederkehrenden Bedrohung durch Seuchen. Die Erfahrungen der Hamburger Epidemie führten zudem dazu, dass sich die Cholera für Twain eng mit Deutschland verband, wovon besonders die an Wortspielen reichen Verweise auf die semantische Nähe von *Germany* und *Germis* in seinem Romanfragment *Three Thousand Years Among the Microbes* später literarisches Zeugnis ablegen. Denn der mikrobische Protagonist ist nach seiner Vewandlung »intensely, passionately, cholera-germanic [...] the germiest of the germy«.⁵⁹⁴ So wie die Cholera eine unheimliche Konstante in Twains Lebenswelt zu sein scheint, ist auch die literarische Beschäftigung mit ihr eine Konstante in Twains Werk und hat sich wie die Auseinandersetzung mit Mikroskopie und Mikroben – oftmals in direkter Parallelität – in die umfangreichen Textwelten Twains vielfach eingeschrieben.

Mark Twains Schriften des Microgothic

Twain war schon seit langem mit dem Projekt der poetologischen Bearbeitung des Mikrobendiskurses beschäftigt,⁵⁹⁵ bevor er es mit der Verschmelzung von Cholera und Mikroorganismen in einen hu-

592 Twain (1923), 192.

593 Briesse (2003a), 378.

594 Twain (1968), 435.

595 Tuckey (1980), xiv.

man-mikrobischen Protagonisten in seiner umfangreichsten Mikrobenschrift *Three Thousand Years*, die unvollendet und zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb, zu einem beeindruckenden Abschluss brachte. In der Twain-Forschung ist auf die Faszination Twains an der Welt der Mikroben mehrfach verwiesen, diese bisher aber nicht systematisch untersucht worden. Im Folgenden wird anhand der Äußerungen in Twains lebensweltlichen wie literarischen Aufzeichnungen die Genese seiner Auseinandersetzung mit dem anziehend-abstoßenden Mikroleben nachvollzogen und demonstriert, dass die menschlich-mikrobische Cholerabakterie Huck aus *Three Thousand Years* Resultat eines sich über Jahrzehnte erstreckenden philosophischen wie poetologischen Experiments ist, das in der Verschmelzung von Mensch und Mikrobe und mit dieser auch der von Mikro- und Makrokosmos mündet.

Twain kannte zeitgenössische Schriften über die Mikrobentheorie, wie *The Story of Germ Life* (1897) des prominenten amerikanischen Bakteriologen Herbert William Conn (1859–1917).⁵⁹⁶ In seinen Notizbüchern finden sich immer wieder Reflexionen über Mikroben, vor allem im Zusammenhang mit ihrer realen wie imaginativen Bedeutung für den Menschen. In einem Eintrag vom 12. Augst 1884 schreibt Twain, »I think we are only the microscopic trichina concealed in the blood of some vast creature's veins«.⁵⁹⁷ Im Bild der parasitären Trichine wird bereits die Ambivalenz zwischen Faszination und Schrecken deutlich, mit der Twain die Welt des Mikrokosmos denkt. In seiner Analogisierung von Menschen mit Parasiten offenbart sich nicht nur eine Einebnung der Hierarchisierung des Lebens, an deren Spitze lange unangefochten der Mensch zu stehen schien, sondern auch ein wenig positives Bild vom Menschen selbst. Dieser ist lediglich ein Pa-

596 Weed (2019), 220.

597 Twain (1979), 56; Trichine sind mikroskopisch kleine Fadenwürmer, die als Parasiten in tierischen und menschlichen Körpern leben. Nachdem sie meist über die Nahrung in den Körper des Wirts gelangen, pflanzen sie sich in dessen Darm fort, woraufhin die geschlüpften Larven sich durch die Dünndarmwand bohren und auf diesem Wege in die Lymph- und Blutbahnen gelangen und den tierischen wie auch menschlichen Organismus schädigen können.

rasit, der im Körper einer viel größeren Lebensform unbeachtet sein Dasein fristet und dabei diesen Wirtsorganismus, gemäß des geläufigen Parasitenhabitus, unweigerlich schädigt. Für Twain ist dies nur die logische Konsequenz eines pessimistischen Verständnisses der Natur per se, in dem diese als bedrohlich, anthropomorphisierend gar als böseartig und heimtückisch, als dezidiert *gothic*,⁵⁹⁸ imaginiert wird. In einem Notizbucheintrag vom November 1895 macht er die Cholera selbst zum Zeichen für die Unbarmherzigkeit dieser schaurigen Natur, die zerstörerisch-demokratisch alles Leben trifft:

Idiots argue that Nature is kind and fair to us, if we are loyal and obey her laws, and we are responsible for our pains and diseases because we violate the laws – and that all thus is judged. Good God! Cholera comes out of Asia and cuts me down [...] there is nothing kindly, nothing beneficent, nothing friendly in Nature towards any creature [...]. Nature's attitude toward all life is profoundly vicious, treacherous and malignant.⁵⁹⁹

Auch der Perspektivwechsel, den Twain an anderer Stelle einnimmt, um das Mensch-Mikroben-Verhältnis zu ergründen, führt zu keinem positiveren Bild. Der Mensch als Mikrobe gedacht, ist nicht nur schädlich für sein Habitat, auch der Mensch als Habitat für Mikroben und die Mikroben selbst sind in Twains Vorstellung düster gezeichnet. Albert Bigelow Paine (1861–1937), der in der Forschungswelt umstrittene erste Biograph sowie erster Herausgeber der Werke Twains, gibt im vierten Band seiner Twain-Biographie ein Gespräch wieder, dass er unter der Rubrik »Theology and Evolution« in diese aufgenommen hatte. In diesem Gespräch beschäftigte Twain, wie so oft, die Frage nach den »forces of creation«⁶⁰⁰ und der Stellung des Menschen in der Weltordnung. Paine merkt an, Twain

598 Obwohl Twain gemeinhin nicht als Autor des *Gothic* rezipiert wird, zeigen insbesondere seine späten, treffend als »dark writings« bezeichneten Texte eine dezidierte Tendenz zu Inhalten und Schreibweisen des *Gothic* Genres (Salomon 1993, 333), worauf in der Forschung wiederholt als Twains »Gothic side« (Crow 2009, 82) verwiesen wird.

599 Twain (1935b), 255.

600 Paine (1912), 1535.

often held forth on the shortcomings of the human race [...] the incompetencies and imperfections of this final creation, in spite of, or because of, his great attribute – the imagination. (Paine, 1361)

Twain führt aus, dass der Mensch seit dem Moment seiner Geburt im Grunde nur beständig versucht, gegenüber den zahlreichen Widrigkeiten des Lebens zu bestehen, gegen die er mitnichten jedoch gerüstet sei: »he's the poorest, clumsiest excuse of all the creatures [...] a rickety sort of thing [...] a regular British Museum of infirmities and inferiorities [...] always undergoing repairs« (ebd.) Der Mensch ist in diesen Ausführungen Twains keinesfalls die Krone der Schöpfung, er ist nur eine defizitäre Nichtigkeit, bestenfalls »a basketful of festering, pestilent corruption, provided for the support and entertainment of microbes« (1362). Diese dunklen Imaginationen von Menschen und Mikroben sowie ihrer Interaktion und Interdependenz, die in der am Beispiel der Cholera vorgeführten Vorstellung der Natur und damit gewissermaßen dem Leben selbst als »profoundly vicious, treacherous and malignant« ihre Entsprechung findet, ist typisch für die »dark writings« der späten Schriften Twains. Besonders in den literarischen Mikrobentexten, die hinsichtlich ihrer Thematik, Ästhetik und Poetik nicht nur als *Ecogothic*, sondern als dezidiert *Microgothic* bezeichnet werden können, wird diese Vorstellung differenziert ausgeführt.

Twains mikroskopischer Albtraum: The Great Dark (1898)

Twains unvollendeter Text, *The Great Dark*, entstand 1898 und blieb zu Lebzeiten unveröffentlicht. Er ist erstmals 1962 in *Letters to the Earth* erschienen, bevor Tucky ihn in seine Textsammlung *Which was the dream?* aufnahm. Damit wird er wie *Three Thousand Years* zu den »great dark writings«⁶⁰¹ gezählt. Die Anlage der Erzählung als veritabler Albtraum, aus dem es kein Erwachen zu geben scheint, macht sie zum Exempel der »dream narratives«,⁶⁰² die sich, wie viele Texte der Spätphase, geprägt durch einen deutlich unversöhnlichen Ton, mit den Herausforderungen des Seins literarisch auseinandersetzen. Ob-

601 Tuckey (1980).

602 Walsh (1988), 20.

wohl diese Texte biographisch vor dem Hintergrund Twains leidvoller Erfahrungen des finanziellen Bankrotts 1894, des frühen Todes seiner ältesten Tochter Susan 1896 sowie des Todes seiner Frau Olivia 1904 entstanden sind, betont Kathleen Walsh, sie seien nicht nur »assertions of personal despair«, sondern »strikingly modern experiments in fiction which explore the aesthetic possibilities of a dawning sense of relativism«. ⁶⁰³ Im philosophischen Angebot des relativistischen Grundgedankens scheint sich Realität in Realitäten aufzulösen, in denen Experimente, Träume und Phantastisches potenzielle Alternativen des Wahrnehmens, Erlebens und des Erkenntnisgewinns zu den vermeintlichen Fakten positivistischen Denkens und Forschens anbieten, die es ermöglichen, auch moralische, ethische und ästhetische Grenzen auszudehnen und zu überschreiten.

»gruesome fishes«:

Die Wunder eines Wassertropfens wiederaufgelegt

In Twains erstem fiktionalen *Microgothic* Text führt das Albtraumsetting als paradigmatischer *gothic space* und »state between sleeping and waking, or indeed, death and life« ⁶⁰⁴ die unheimliche Unauflösbarkeit von Traum und Realität vor, die hier in mehrfach verschlungenen Erzähl- und Realitätsebenen mit der faszinierend ungeheuerlichen Welt der Mikroben verschränkt wird. Zu Beginn der von Twain selbst »bacillus dream« genannten Erzählung, ⁶⁰⁵ die wohl von einem Traum Twains »of a whaling cruise in a drop of water« ⁶⁰⁶ initiiert wurde, wird eine häusliche Szene der Familie Edwards geschildert. Unter der Überschrift »Before it happened« als »statement« gekennzeichnet, wird aus der Perspektive der Mutter und Ehefrau Mrs. Edwards das gemeinsame Mikroskopieren des Vaters und der beiden Kinder der Familie ⁶⁰⁷ wiedergegeben. Es ist der Abend des 19. März, Geburtstag der Tochter Bessie der fiktiven Familie Edwards sowie der

603 Ebd., 19.

604 Martin (2009), 206.

605 Tuckey (1968), 25.

606 Ebd., 16.

607 Twain (1980), 80.

Tochter Susan der realen Familie Twains, die zwei Jahre vor Abfassung des Erzählungsentwurfs gestorben war. Bevor die abendlichen Geburtstagsfeierlichkeiten beginnen, will Vater Henry Edwards den Geschwistern Bessie und Jessie unbedingt »the grandest of all the presents, the microscope« (ebd.) vorführen. Vater und Kinder vertiefen sich in die »wonders of a drop of water« (*Great Dark*, 81), als Mrs. Edwards das Zimmer betritt und die Kinder einem Dienstmädchen übergibt. Mr. Edwards möchte sich noch etwas ausruhen, bittet aber seine Frau noch darum, auf den Objektträger des Mikroskops ein wenig Scotch Whisky zu geben, »to stir up the animals« (ebd.), mit denen er ein »new experiment« wagen möchte. Nachdem sie der Bitte ihres Mannes nachgekommen ist, lässt sie ihn am Schreibtisch arbeitend zurück. Mit dem Verlassen des Raumes endet auch ihre »Stellungnahme«, die scheinbar im Sinne einer Zeugenaussage der nachfolgenden *tour de force* durch multiple Realitäten Glaubhaftigkeit zu verleihen sucht. Das nächste »statement« stammt von Mr. Edwards selbst, aus dessen Perspektive der Rest der Fragment gebliebenen Erzählung geschildert wird. Edwards rekapituliert das Geschehene und Gesehene und füllt die Leerstelle des Experimentiererlebnisses der drei Familienmitglieder, bei dem die Mutter selbst nicht anwesend gewesen war. Er beginnt seine Erzählung mit der Feststellung: »We were experimenting with the microscope. And pretty ignorantly« (ebd.) und gibt im Anschluss detailliert die Herausforderungen der Sichtbarmachung des Unsichtbaren durch die Applikationen dieses quasi-magischen Instruments wieder. Durch ein raffiniertes, narratives Zooming-in-Verfahren wird die stufenweise Entdeckung der Welt unter den Linsen des Mikroskops miterlebbar gemacht: Verschieden starke Linsen müssen eingesetzt, die Stellschrauben des Grob- und Feintriebs fest gezogen werden, bis aus »nothing showed [...] nothing visible« schließlich »monster« und »gruesome fishes« am Horizont »of this great white sea made so splendidly luminous by the reflector« (82) auftauchen. Noch ganz unter dem Eindruck der wunderbaren Erkenntnis, dass aus dem Unsichtbaren ein ganzer Ozean vollen Lebens emanieren kann, beginnt ihn diese Einsicht auch zu irritieren:

I threw myself on the sofa profoundly impressed by what I had seen, and oppressed with thinkings. An ocean in a drop of water – and unknown, uncharted, unexplored by man! (ebd.)

Diese ersten Zeilen von Edwards Statement scheinen die Fortsetzung der Szene zu sein, mit der Mrs. Edwards ihre Ausführungen beendet hatte. Doch wird bald deutlich, dass es sich nicht nur um einen Perspektivwechsel auf der Erzählebene, sondern um einen intratextuellen Wechsel der Realitätsebene selbst handelt. Mit dem plötzlichen, aber den Ich-Erzähler nicht überraschenden Erscheinen des »Superintendent of Dreams« (83) wird ein Bruch in der Realitätskonzeption der Erzählebene markiert, die das Erzählte deutlich in den Bereich des Phantastischen einer Traumwelt verschiebt. *In medias res* findet sich die vierköpfige Familie auf einem Schiff wieder, das in der namensgebenden völligen Dunkelheit⁶⁰⁸ den stürmischen Wellen eines unbekannten Meeres ausgesetzt ist, das im harten Kontrast zu der durch das Mikroskop imaginativ geschauten »great white sea« steht:

It was a blustering night and dark, and the air was thick with a driving mist out of which the tall masts and bellying clouds of sail towered spectrally. (84)

Hatte Edwards eben noch über die Wunder der Welt des Wassertropfens sinniert, die er nur wenige Augenblicke zuvor mit seinen beiden Kindern unter dem Mikroskop betrachtet hatte, sind er und seine Familie unversehens selbst in diese versetzt worden. Die schaurige Atmosphäre der dunkel-stürmischen Nacht, in welcher sich durch den Nebel die Segel wie Gespenster blähen, bestimmt schon zu Beginn den unheimlichen Ton der in zwei Bücher aufgeteilten Erzählung und lässt Edwards schon bald vermuten, auf einem »haunted ship« (89) gefangen zu sein. Im zweiten Buch findet das zuvor latente Grauen schließlich im vermeintlichen Verlust seiner ganzen Familie durch die Attacke einer Monstermikrobe seinen narrativen Höhepunkt. Edwards erkennt das walgroße Ungeheuer mit seinen »hairy spider-legs [...]

608 Wobei der Titel, wie bei den meisten der Texte, die zu Twains Lebzeiten unveröffentlicht blieben, nicht von Twain selbst stammt. In diesem Fall war es der amerikanische Historiker und zweite Herausgeber der *Mark Twain Papers*, Bernard DeVoto, der 1942 in dem Essayband *Mark Twain at Work* erstmals Auszüge des Textes veröffentlicht hatte.

two hundred and fifty feet [...] and [...] fringes« (87), im Gegensatz zum Rest der Crew, als grotesk vergrößerten Mikroorganismus, da er diesen gerade erst unter den Linsen seines heimischen Mikroskops erblickt hatte.

Auch die zeitgenössischen Leserinnen und Leser werden in der »creature shaped as a wood-louse and as big as a turreted monitor« (88) jene winzigen Objekte erkannt haben, die die Imagination der Mikroben durch die Abbildungen von nicht-mikrobischen Kleinstlebewesen in zahlreichen populärwissenschaftlichen Büchern zur Mikroskopie aus den vergangenen hundert Jahren geprägt haben und an deren Anfang die Darstellungen aus Hookes *Micrographia* standen. Obwohl die Leistung der Mikroskope zu der Zeit, als *The Great Dark* entstand, bereits stark war, konnte die Morphologie von Mikroorganismen immer noch nur bis zu einem gewissen Grad erkannt werden. Sie wurden daher auch meist als Anhäufungen, seltener als einzelne Entitäten beschrieben.⁶⁰⁹ War von einzelnen Organismen die Rede, so wurde in der Sprache des »damaligen mikrobotanisch-pathologisch-bakteriologischen Diskurses« noch recht vage von »Gestalten, Figuren und Gebilde[n]« gesprochen, die mit Hilfe von beispielsweise geometrischen oder botanischen Formbeschreibungen zu besserer, imaginativer Anschaulichkeit gebracht werden sollten.⁶¹⁰ Während im wissenschaftlichen Diskurs die Leerstelle der mikrobischen Erscheinungsbilder mit vielfältigen Metaphern aus Geometrie, Botanik und Alltagswelt⁶¹¹ zu füllen versucht wurde, dominierten im gesellschaftlichen Diskurs die visuellen Imaginationen der Mikroben, wie in Twains Erzählung, als monsterhafte fisch- und insektenähnliche Mischwesen, wie sie im 19. Jahrhundert zuerst die Monstersuppe Heaths und später zahlreiche weitere bildliche Darstellungen der gespenstischen Mikroben medial manifestiert haben.

609 Hänseler (2009), 45.

610 Ebd., 65.

611 Vgl. ausführlich dazu Marianne Hänselers Monographie *Metaphern unterm Mikroskop* (2009).

»Are you quite sure it is a dream?«:

Fluch und Segen hybrider Realitäten

Mit der Darstellung der Mikroben als »strange fishes« und »spider squid« (90/109) in *The Great Dark* greift Twain nicht nur den Topos der Miniaturwassermonster aus dem Populärdiskurs auf, der vor allem auf die unheimlichen Aspekte des Mikrobendiskurses rekurriert, sondern verbindet literarisch auch zwei zentrale Faszinosas seines Denkens. Im Motiv des *water-drops* bündeln sich zum einen die lebenslange Verbindung Twains zur Schifffahrt und zum anderen die intensive Auseinandersetzung mit den philosophischen und poetologischen Implikationen der Mikroben. Der Wassertropfen wird ihm zum Sinnbild der großen Flüsse und Meere, die er selbst extensiv befahren hat und die, wie beispielsweise der heimatliche, quasi-mythische Mississippi, zu konstitutiven Elementen vieler seiner literarischen Werke wurden. In diesem »ocean«, konzentriert »in a drop of water«, verbindet sich die Faszination an den weitverzweigten, sich scheinbar unendlich ausdehnenden Wasserwegen mit dem eng umzirkelten Ausschnitt des mikroskopischen Blicks. Indem die Weltmeere auf der Textebene zum Konzentrat verdichtet werden, erscheinen sie im wörtlichen Sinne greifbar.⁶¹² Statt auf die oftmals beschwerlichen und sich zum Teil über Jahre hinziehenden »globe-circling«⁶¹³ Touren zu gehen und sich der Gefahr auszusetzen, von der Heimatlosigkeit der Reise in die Heimatlosigkeit eines verlassenen Zuhauses zurückzukehren,⁶¹⁴ konnte im imaginären und imaginativen Blick durch das Mikroskop diese Welt vermeintlich gefahrlos als Traumort erlebt werden.

Der Traum hatte spätestens seit der Romantik Hochkonjunktur in der Literatur des 19. Jahrhunderts und wurde auf vielfältige Weise genutzt, um vor allem Grenzphänomenen wie Phantasie und Phantastischem, Irrationalem und Paradoxem, Tabuisiertem und Verdrängtem, also oftmals den »Nacht- und Schattenseiten« der Psyche, einen

612 Ich danke Thomas Nolte für diese Anregung.

613 Tuckey (1980), x.

614 Als Twain 1896 von seiner weltweiten Lesetournee zurückkehrte, war seine Tochter Susy während seiner Abwesenheit im Haus der Familie in Hartford gestorben. Nach ihrem Tod wollte die Familie dort nicht mehr leben, denn »Susy's death had meant a ruined home« (Tuckey 1968, 6).

sprachlichen und ästhetischen Raum zu geben.⁶¹⁵ Auch Twain hatte sich intensiv mit dem Verhältnis der bewussten und unbewussten Anteile des menschlichen Geistes auseinandergesetzt, die er in einem wachenden und einen träumenden Selbst personifiziert sah. Seine Lektüre zur Psychologie der Träume umfasste dabei Schriften des amerikanischen Psychologen und Philosophen William James (1842–1919), des schottischen Erziehungswissenschaftlers Sir John Adams (1857–1934) und des deutschen (Experimental-)Physikers, Schriftstellers und Philosophen Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799).⁶¹⁶ Zudem hatte Twain 1882 die Gründung der British Society for Psychical Research interessiert verfolgt und sich, erfolglos, um eine Mitgliedschaft beworben.⁶¹⁷

Sigmund Freud erkannte die »Wertschätzung des Traumes [...] als eine Leistung der Psychologie der Romantik«⁶¹⁸ an, setzte sich aber entschieden von dessen, von den Romantikern in Anlehnung an Gottfried Heinrich Schuberts (1780–1860) *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) und *Symbolik des Traumes* (1814) postuliertem, »prophetischen Potential« ab.⁶¹⁹ Er entzauberte die Annahme des Traumes als *anderer* Ort der Psyche in seiner *Traumdeutung*, die 1899 beinahe zeitgleich mit der Entstehung der Great-Dark-Erzählung erschienen war, als er konstatierte: »[D]as naive Urteil des Erwachten nimmt an, daß der Traum – wenn er schon nicht aus einer anderen Welt stammt – doch den Schläfer in eine andere Welt entrückt hatte«.⁶²⁰ Tatsächlich aber »darf uns als unbestrittene Erkenntnis gelten«, »[d]aß alles Material, das den Trauminhalt zusammensetzt, auf irgendeine Weise vom Erlebten abstammt, also im Traum reproduziert, *erinnert* wird«.⁶²¹ Zwar wird durch die »Traumarbeit« des Verdichtens und Verschiebens ein spezifischer, oft absurd oder grotesk erschei-

615 Wortmann (2017), 495.

616 Tuckey (1968), 17.

617 Rohman (2005), 69.

618 Wortmann (2017), 505.

619 Ebd.

620 Freud (1982e), 34.

621 Ebd., 38; Kursivierung im Original.

nender »Trauminhalt« komponiert,⁶²² dessen latentes Material aber dem Wachleben entstammt, sodass die Möglichkeit bleibt, dass »what seems a dream of disaster may be the actuality of life«.⁶²³ Der (Alb-) Traum ist dann nicht mehr nur ein – wenn auch unheimlicher – *safe space* alternativer Erfahrung, die »eine adaptive und quasi-therapeutische Funktion im Umgang mit erlebten oder antizipierten Bedrohungen«⁶²⁴ ermöglicht, wie ihn beispielsweise die kognitionstheoretische Mastery-Hypothese (De Koninck und Koulack) entwirft, sondern immer auch Reminiszenz realer Ängste, Verletzungen und Verluste. Die untrennbare Verwobenheit von Traum und Wachen lässt den Traum oft in der Nähe des Wahns erscheinen, so nannte der Philosoph Arthur Schopenhauer (1788–1860) »den Traum einen kurzen Wahnsinn und den Wahnsinn einen langen Traum«.⁶²⁵ Twains sogenannte »dream narratives«, zu denen *The Great Dark* und *Three Thousand Years* gezählt werden, verhandeln genau diesen schmalen Grat zwischen Traum und Wahnsinn ohne die Ambivalenzen aufzulösen.

Zunächst scheint es so, als würde der Ich-Erzähler Edwards jene Art von Träumen erleben, die heute als »luzid« beschrieben werden. In luziden Träumen ist sich der Träumende darüber bewusst, dass er träumt und ist zum Teil in der Lage, aktiv in das Traumgeschehen einzugreifen.⁶²⁶ Doch dieses Wissen gerät ins Wanken, als sich Edwards beim »Superintendent of Dreams«, der als eine Art gespenstischer *boax* immer wieder auftaucht und die Schiffsbesatzung erschreckt, über den Fortgang der (Traum-)Reise, die immer nur im Kreis zu verlaufen scheint, beschwert. Nach einem kurzen Wortgefecht fordert Edwards den Superintendent auf, er möge den Traum beenden, »right now, if you like« (102). Dieser aber entgegnet Edwards: »The dream? Are you quite sure it is a dream? [...] You have spent your whole life in this ship. And this is *real* life. Your other life was the dream!« (ebd.; Kursivierungen im Original). Diese Offenbarung, die Edwards wie ein

622 Ebd., 307.

623 Tuckey (1968), 2.

624 Pietrowsky (2018), 335.

625 Zitiert nach Freud (1982e), 111.

626 Vgl. Voss/Hobson (2016).

Schlag trifft, nimmt ihm den Atem und lässt sein Blut in den Adern gefrieren (102f.). Notgedrungen versucht er, sich mit dem neuen Wissen zu arrangieren, was dazu führt, dass auf der narrativen Ebene zwei alternative Realitäten etabliert werden, die aber beständig ineinanderfließen. Edwards erlebt die aktuell reale Traumwelt, erinnert sich aber gleichzeitig an das nun vermeintlich geträumte Leben außerhalb jener. Die Besatzung sowie die Familie Edwards aber scheint ganz in der gegenwärtigen Realität verankert, bis auch Edwards' Frau, Kinder und Bedienstete ihrerseits Dinge aus dessen vermeintlicher Traumrealität zu erinnern beginnen: »Gradually it all came back [...] We now had the recollections of two lives to draw upon [...] We even got the children's former lives back for them [...] next the servant's« (119). Diese hybriden Realitäten werden zur Quelle einer »double measure of happiness«, zur »new world [...] and an entertaining one to explore« (ebd.) und bieten sich angesichts der vermeintlichen Katastrophe des Verlustes der Kinder durch den Angriff der Riesenkraken ähnlichen Monstermikrobe als Bewältigungsstrategie an, wenn der Traum, in dem die Kinder noch leben, Realität sein kann und die grausame Gegenwart nur Episode eines Albtraums ist. Die Familie findet wieder zueinander, die große Katastrophe bleibt aus, wenn auch das von Twain geplante aber nicht realisierte Ende der Erzählung eine solche finale »tragedy-trap«⁶²⁷ vorgesehen hatte.

Troubled Waters II: Das infektiöse Narrenschiff

Der extensive Gebrauch von Ausdrücken des Schrecklichen, Unheimlichen und Schaurigen, die permanente Dunkelheit, die nur im Moment des Angriffs der Mikrobe von gleißendem Licht kurzzeitig durchbrochen wird, und die variantenreiche Problematisierung von Phänomenen des Übersinnlichen und des Wahns setzen einen Ton, der sich dezidiert der Elemente des Gothic bedient. Diese stehen in starkem Kontrast zu den wenigen idyllischen Momenten des familiären Alltags der Edwards auf dem Gespensterschiff und lässt diese vor allem als Farce erscheinen. Tatsächlich kann die albtraumhafte Erzählung auch als das unheimliche Protokoll der Reise eines gro-

627 Tuckey (1980), xiii.

tesken Narrenschiffs durch eine groteske Traumwelt gelesen werden. Für Michel Foucault (1926–1984) ist die Verbindung von Wahnsinn und Schifffahrt evident, die im Narrenschiff, das nicht nur literarisches Motiv, am bekanntesten ausgestaltet von Sebastian Brant (1457–1521), sondern ebenso historisches Faktum ist,⁶²⁸ ihre Entsprechung findet. Die Reise auf dem Narrenschiff wird ihm in *Wahnsinn und Gesellschaft* als einschließende Ausschließung zur »*Liminarsituation*«.⁶²⁹

Eingeschlossen in das Boot, aus dem es kein Entrinnen gibt, ist der Irre dem tausendarmigen Fluß, dem Meer mit tausend Wegen und jener großen Unsicherheit [...] ausgeliefert. Er ist Gefangener inmitten der freiesten und offensten aller Straßen, fest angekettet auf der unendlichen Kreuzung. Er ist der Passagier *par excellence*, das heißt der Gefangene der Überfahrt, und, wie man nicht weiß, wo er landen wird, so weiß man auch nicht, wenn er landet, aus welcher Welt er kommt. Er hat seine Wahrheit und seine Heimat nur in der unfruchtbaren Weite zwischen zwei Welten, die ihm nicht gehören können.⁶³⁰

Mit Foucault gelesen wird das Narrenschiff unter dem Mikroskop für den schifffahrtaffinen- und erfahren Twain, der auch die Abgründe des nautischen Alltags kannte und gerade auf diese im Text mit zahlreichen Anspielungen auf Aberglauben, Gespenstergeschichten und Wahnvorstellungen verweist, zum Vehikel einer unendlichen, zirkulär-ziellosen Reise mit Passagieren, die Realität nicht von Traum und Wahn unterscheiden können, dokumentiert von einem höchst unzuverlässigen Ich-Erzähler, der selbst in den hybriden Realitäten gefangen ist.

Doch noch etwas deutet sich bereits in der (alb-)traumhaften Überblendung von Seereise und Mikroskopiererlebnis an, das in *Three Thousand Years* konkret ausgestaltet wird und auf das auch Foucault in seinen Ausführungen zum Narrenschiff verwiesen hatte: Die Verbindung nicht nur von Schifffahrt und Wahnsinn, sondern auch jene von Wahnsinn und Seuche. Denn der Wahnsinn, so Foucault, trete das »wirkliche Erbe der Lepra«⁶³¹ an und das Narrenschiff jenes der Leptosporien, als Orte, »die nicht dazu bestimmt waren, [...] zu heilen,

628 Foucault (2015), 25.

629 Ebd., 29; Kursivierung im Original.

630 Ebd.

631 Ebd., 24.

sondern [...] zu bannen«. ⁶³² Wahnsinn und Seuche werden so gewissermaßen zum *quid pro quo* eines Ausnahmezustandes, der ebenso eines Ausnahmeortes bedarf. Die unheimliche Irrfahrt des Narrenschiffs im Reich der als bedrohlich gekennzeichneten Monstermikroben verweist besonders unter Einbezug der Mikrobenvorstellung Twains, die er in seinen lebensweltlichen Dokumenten und Zeugnissen entwickelt hatte, auf die latente Präsenz von Seuche im Sprechen über Mikroben. Wie die vorangegangenen Ausführungen vor allem zu den Zirkulationen und dem Mikroskop gezeigt haben, sind Schifffahrt und Mikroskopie im gesellschaftlichen Diskurs eng mit der Cholera verwoben. Auch im persönlichen Erleben Twains war diese Korrelation prominent, da er zum einen die eindrücklichsten Choleraerlebnisse auf Schifffahrten und Reisen erfahren und sich zum anderen intensiv mit den Theorien zur Pathogenität von Mikroorganismen beschäftigt hatte.

In *The Great Dark* bietet der Wahnzustand eines unendlichen Traumes den ästhetisch-poetologischen Rahmen für die literarisch, philosophisch und epistemologisch bemerkenswerte Synthese dieser Diskurselemente, die auch zur Basis für die Darstellung der Cholera in *Three Thousand Years* wird. Auch wenn das geplante tragische Ende nicht Teil der Erzählung geworden ist, bleibt das, inzwischen insbesondere von der neueren Forschung in Anlehnung an Tuckey postulierte, Versöhnliche der Manuskriptversion ⁶³³ so ambivalent wie die Unauflöslichkeit von Traum und Wirklichkeit selbst, changierend zwischen Fluch und Segen des Nichtwissens. Die Form des Fragments ist hier daher nicht nur praktischer Kompromiss schriftstellerischen Alltags, sondern logische Konsequenz der Poetik und Poetologie des Traumes selbst.

Das Albtraumsetting des Nichtwissens ist gleichzeitig das Reich der monströsen Mikrobe, die selbst der Sphäre des Nichtwissens entstammend zum gespenstischen Inventar einer gespenstischen Welt wird und so auf den engen Konnex von Ungewusstem und Unheimlichem verweist. Im Bild der Mikrobe als Gespenst und der grotesken Irrfahrt

632 Ebd., 22.

633 Vgl. Tuckey (1968); Walsh (1988); Rohman (2005).

eines Narrenschiffs in der Objektträger-Flüssigkeit eines Mikroskops findet Twain eine wirkungsvolle Analogie auf die problematischen Realitäts- und Objektivitätskonstruktionen von Wissenschaft, die über sich hinausweisend gleichzeitig die Brüchigkeit menschlicher Realitätskonzeption per se vorführt, die selbst zeitgenössische *cutting-edge science* nicht aufzulösen vermag, sie gar zu verstärken scheint. Mit dieser Problematisierung zeigt Twain jedoch gleichsam das imaginative Potenzial des Nichtwissens auf und bereitet in seinem ersten literarischen Dokument des *Microgothic* einen Perspektivwechsel vor, der nicht mehr nur menschliche, sondern auch tierische und schließlich mikrobische Wahrnehmungs- und Realitätserfahrungen denkt und kritisch verhandelt. In *The Great Dark* ist die Mikrobe noch das monströse Andere, das von außen die Körper der Menschen, die bereits größenrelational mit den Mikroben gleichgestellt sind, angreift, aber auch in diesem Außen bleibt. In *The Victims*, dem nächsten Mikrobentext Twains, wird sie, wie auch alle anderen nichtmenschlichen Lebensformen, bereits anthropomorphisiert und so das Bild einer Egalität allen Lebens geschaffen. Diese Angleichung lässt jedoch weder das menschliche noch das nichtmenschliche Leben in einem guten Licht erscheinen, vielmehr ist sie erneutes Beispiel für die düstere Naturkonzeption Twains. Fand in *The Great Dark* das Schreckliche der Mikrobe seine Entsprechung in ihrer Darstellung als Monster, in welcher der Seuchendiskurs vor allem latent präsent ist, wird sie in *The Victims* dezidiert mit Krankheit verschränkt und weist auf die zentrale Stellung der Cholera voraus, die in *Three Thousand Years* im *pars pro toto* der Bakterie selbst zum handelnden Akteur wird.

Universaler Kannibalismus: The Victims (1902)

In Twains zweitem fiktionalen *microgothic* Text, *The Victims*, dem um 1902 entstandenen »skeletal draft«,⁶³⁴ der erstmals 1972 in der Sammlung *Mark Twain's Fables of Man* erschienen ist, entwirft Twain das narrative Gerüst eines grausamen kannibalistischen⁶³⁵ Picknickban-

634 Tuckey (1972), 133.

635 Immer wieder finden sich in Twains Werk Verweise auf eine starke Faszini-

ketts, das keiner der Gäste überleben wird. Die Szene wird eröffnet mit »Little Johnny Microbe«, der »mamma Microbe« anbettelt, zum Picknick gehen zu dürfen, »where all the nicest creatures were going to be there«. ⁶³⁶ Nachdem ihm dieser Wunsch gewährt wird, macht sich der Mikrobenjunge freudig auf den Weg. Auch seine Mutter, die ihm ein gutes Abendessen versprochen hatte, bricht auf, um dieses zu erjagen: »And by and by her microscopic eye discovered little Willie Molecule going along in his way to the picnic, and grabbed him and bit the back of his head off« (ebd.). Zur gleichen Zeit zieht »little Peter Anthrax« aus, um am Picknick teilzunehmen, und »mamma Anthrax« geht auf die Jagd nach dem Abendessen: »And by and by her quick eye discovered little Johnny Microbe [...] and grabbed him and bit his face off« (136). Auf diese Weise kommen im Folgenden auch »little Robbie Typhus Germ« und »little Davy Itch Germ« (136) nie beim Picknick an. Auch dem Nachwuchs der Makroorganismen, der nach und nach erscheint, um sofort erlegt zu werden, ergeht es nicht besser. Die Eltern von Ameise über Spatz und Wildkatze bis hin zu Fuchs, Tiger, Löwe und schließlich »Elephantus Ichthysaurus Megatherium« haben den Verlust ihrer Kinder zu beklagen. Sie werden von den Müttern der jeweils größeren Art auf grausam vielfältige Art zerfleischt, in Stücke zerrissen, harpuniert oder zermalmt (136–40). Am Ende macht sich auch der Menschenjunge »Little Jimmy Gem-of-the-Creation Man« auf den Weg zum Picknick. Diesmal ist es aber nicht die Mutter, die auszieht, um das Abendessen zu besorgen, sondern der Vater, der sich bewaffnet,

to hunt for – for – anything that might contain life and be helpless – and hid behind the rock and shot little Jumbo Jackson dead with a magazine rifle and took his tusks and traded them to an Arab land-pirate for a cargo of captive black woman

nation an kannibalistischen Handlungen, so beispielsweise das genüssliche Verspeisen einer besonders saftigen Babymikrobe in *Three Thousand Years* (*Three Thousand Years*, 512). Zwei Jahre nach der mikrobischen Imagination des Babymahls vermerkt Twain in einem Eintrag vom 28. Februar 1907 in seinen Notizbüchern die kuriose Parabel des »Man Who Ate Babys« (Twain 2013, 455), dessen Geschichte im Magazin *Harpers Weekly* erschienen war.

636 Twain (1972), 135.

and children and sold them to a good Christian planter [...] and shook hands good-bye [...] and loaded up again and Went [sic!] for More. (140)

Dieser kurze Textentwurf ist ein weiteres eindrückliches Beispiel für die zutiefst pessimistische Weltsicht Twains, in welcher »all living creatures are so made, that they must feed upon other living things«⁶³⁷ und die eigentliche Hierarchie des Lebendigen durch die Logik eines »universal cannibalism« bestimmt wird.⁶³⁸ Diese stellte für Twain letztlich eine Naturgesetzlichkeit dar, für die auch der Mensch keine Ausnahme zu sein scheint. Diese Logik war informiert durch die Ideen der Evolutionstheorie Charles Darwins (1809–1892), mit denen Twain vor allem vermittelt durch die Schriften des Wissenschaftspopularisierers und Mitbegründers der Fachzeitschrift *Nature* Thomas Henry Huxley (1825–1895), auch »Darwin's Bulldog« genannt, bekannt war.⁶³⁹ Doch affirmierte Twain die Postulate dieser Vertreter eines wissenschaftlichen Positivismus nicht, sondern machte sie vielmehr zum Gegenstand von Satire und Spott.⁶⁴⁰ Den positivistischen Fortschrittsglauben, der den Menschen an der Spitze der Entwicklung sah, wendete er ins Negative. Denn der Mensch »in spite of, or because of, his great attribute – the imagination« hebt sich für Twain auch von den übrigen Lebensformen ab. Doch ist dieses »great attribute« vor allem negativer Auszeichnung. Es ist Grundlage für Gier, Skrupellosigkeit und Heuchelei sowie für die Fähigkeit, durch Waffengewalt diese ausgesprochen menschlichen Wesenszüge besonders nachdrücklich auszuagieren und so die naturgegebene Gewaltspirale noch zu überdrehen. Der Kreislauf des Lebens, der sich aus permanentem Tod speist, erscheint universell grausam. Er beginnt im Bereich der Mikroben, setzt sich auf der Makroebene bis hinauf zum Menschen fort, schließt sich in Twains Imagination vom Menschen als Mikrobe und weist damit über sich selbst hinaus. In *The Victims*, als makabrer literarischer Versuch, diesem schaurig anmutenden Spektakel eine poetische Form zu geben, sind Mikroben anthropomorphisierte Akteure, die gleich-

637 Tuckey (1972), 5.

638 Ebd.

639 Hume (1997), 73.

640 Ebd., 75.

zeitig als fürsorgliche Elternteile und gnadenlose Mörder agieren. In *Three Thousand Years* wird der Mensch selbst zur Mikrobe, indem beide zum Hybrid eines Cholerabakteriums verschmolzen werden, das mit menschlicher Vergangenheit und menschlich-mikrobischem Bewusstsein selbst zum Handlungsträger und Protagonisten der Erzählung wird. Doch hat nicht nur Twains literarischer Mikrokosmos eine literarische Genese durchlaufen, auch die Cholerabakterie selbst hatte bereits vor Twains Narrativierung in der Erzählung *The Stolen Bacillus* von H. G. Wells ihr literarisches Debüt.

»germ as gun«:

H. G. Wells' *The Stolen Bacillus* (1895)

In der kurzen Erzählung des britischen Schriftstellers Herbert George Wells (1866–1946), die 1895 im *Pall Mall Magazine* als erste literarische Veröffentlichung unter Wells' Klarnamen erschienen war,⁶⁴¹ spielen Choleramikroben, etwa zehn Jahre nach ihrer ›Entdeckung‹, wahrscheinlich erstmals in der Literaturgeschichte selbst eine zentrale Rolle. Als eine unmittelbare literarische Verarbeitung des gerade erst neu entstandenen Wissens um Wasser als das zentrale Distributionsmedium der Cholera verknüpft der Text dieses wissenschaftliche Novum sogleich mit potenziellen Gefahren, die aus ihm erwachsen können. Denn das Wissen über die Verbreitung von tödlichen Seuchen dient hier nicht dem Schutz der Bevölkerung, sondern als Grundlage für deren Vernichtung. Ein als interessierter wissenschaftlicher Laie, »evidently not accustomed to that kind of thing«,⁶⁴² getarnter Anarchist versucht sich bei einem Bakteriologen Zugang zu einer Kultur Cholerabakterien zu verschaffen, mit dem Ziel, eine Epidemie unter der Londoner Bevölkerung auszulösen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten, »the celebrated Bacillus of cholera« (*Bacillus*, 1) unter dem Mikroskop ausfindig zu machen, ist der bakteriologisch unbewanderte Anarchist beeindruckt, welches Potenzial etwas scheinbar so Ephemeres innewohnt:

641 Hashimoto (2003), 3.

642 Wells (1904), 1.

»Ah! now I see,« said the visitor. »Not so very much to see after all. Little streaks and shreds of pink. And yet those little particles, those mere atomies, might multiply and devastate a city! Wonderful!« (1–2)

Und der Bakteriologe weiß, fasziniert von der Faszination des Besuchers, »devouring the little tube«, das die Choleramikroben enthält, »with his eyes« (3) die Auswirkungen eines bewusst herbeigeführten Choleraausbruchs in apokalyptischem Detail selbst in eine Art narrative Manie verfallend⁶⁴³ zu beschreiben:

Yes, here is the pestilence imprisoned. Only break such a little tube as this into a supply of drinking water [...] say to them, ›Go forth, increase and multiply, and replenish the cisterns‹, and death – mysterious, untraceable death, death swift and terrible, death full of pain and indignity – would be released upon this city, and go hither and thither seeking his victims. Here he would take the husband from the wife, here the child from its mother, here the statesman from his duty, and here the toiler from his trouble. He would follow the watermains, creeping along streets, picking out and punishing a house here and a house there where they did not boil their drinking-water, creeping into the wells of the mineral-water makers, getting washed into salad, and lying dormant in ices. He would wait ready to be drunk in the horse-troughs, and by unwary children in the public fountains. He would soak into the soil, to reappear in springs and wells at a thousand unexpected places. Once start him at the water supply, and before we could ring him in, and catch him again, he would have decimated the metropolis. (4–5)

Unwissender Anarchist und ›mad scientist‹

In einem unbeobachteten Moment nimmt der Anarchist das Fläschchen an sich, von dem er glaubt, es enthalte Cholerabakterien, und flieht aus dem Labor. Kurz darauf entdeckt der Bakteriologe den Diebstahl und verlässt überstürzt, gar »*incontinently*« (7; meine Kursivierung), das Haus um dem Mikrobendieb zu folgen. Die Frau des Bakteriologen, die die Szene beobachtet hat, eilt nun Ehemann und Anarchisten hinterher, der Gatte war ohne Hut und nur in Hausschuhen aufgebrochen, denn sie fürchtet: »He has gone *mad!*« (7; Kursivierung im Original). In der Folge entbrennt eine skurrile Pferdekutschenverfolgungsjagd, bei der der Anarchist vom Bakteriologen und jener von seiner Frau einzuholen versucht wird. Während der rasanten

643 Hashimoto (2003), 16.

Kutschenfahrt zerbricht dem Anarchisten das Bakterienbehältnis. Statt seines ursprünglichen Plans, die Mikroben in das Londoner Wassersystem einzuleiten, entschließt er sich kurzerhand zu einer Art *suicide mission*: »I shall be a Martyr [...] But it's a filthy death, nevertheless. I wonder if it hurts as much as they say« (13). Er trinkt die letzten Reste der Flüssigkeit, um sich dann dem Bakteriologen entgegenzustellen, der ihn inzwischen eingeholt hat. Fatalistisch ruft er ihm entgegen: »Vive l'Anarchie! You are too late, my friend. I have drunk it, the cholera is abroad!« (14) Nachdem er sowohl seine anarchistische Identität wie Intention so dramatisch offenbart hat, verschwindet er in dem Gedränge der Menschen, »carefully jostling his infected body against as many people as possible« (14f.). Die Erzählung endet mit einem effektvollen Wortspiel. Der Bakteriologe ist von dem Spektakel des Anarchisten mehr amüsiert als alarmiert, denn, wie er nun seiner Frau erklärt, die soeben eingetroffen ist, waren keine Choleramikroben in dem Behältnis:

And I wanted to astonish him, not knowing he was an Anarchist, and took up a cultivation of that new species of Bacterium I was telling you of, that infest, and I think cause, the blue patches upon various monkeys; and like a fool, I said it was Asiatic cholera. (16)

Der Anarchist hatte sich statt der potenziell todbringenden *Vibrio cholerae* eine solche verabreicht, die nicht etwa den *Blue Death*, wie die Cholera im Volksmund auch genannt wurde, sondern lediglich »blue patches« hervorbringt.

H. G. Wells' Text zeichnet sich durch detailliertes mikrobiologisches Fachwissen der postkoch'schen Ära aus.⁶⁴⁴ Er zeigt sich informiert über die Fixier-, Färbe- und Visualisierungsmethoden mikrobischer Untersuchungsobjekte sowie deren Restriktionen. In der Imagination eines Choleraausbruchs, die 1895 auch eine Rekapitulation in der Erinnerung noch sehr präsenter Ereignisse ist, wird Wissen über die Verbreitungs- und Ansteckungswege demonstriert. Diese Informiertheit des Textes, die in der Figur des Bakteriologen personifiziert ist, erlaubt

644 H. G. Wells hatte verschiedene Naturwissenschaften studiert, darunter Biologie bei Thomas Henry Huxley. Seine erste Publikation war das Fachbuch *The Text-book of Biology* (1893).

eine effektvolle Gegenüberstellung mit dem dezidierten Nichtwissen des Anarchisten, die durch den gemeinsamen Auslaut ironisch miteinander als Gegenspieler kontrastiert werden. Das hier dezidiert *ungefährliche* Halbwissen des Anarchisten kulminiert am Ende des Textes in seinen Kontagionsphantasien und gibt ihn auf intra- wie extratextueller Ebene der Lächerlichkeit preis.

Das Spannungsverhältnis von unterschiedlichen Wissensformationen, das besonders in Transformationsphasen evident wird, wird im Zusammentreffen des informierten und eitlen Wissenschaftlers mit dem ignoranten und fanatischen Anarchisten zur literarischen Groteske. Denn in das Lachen, das durch die Darbietung dieses Antagonismus erzeugt wird, mischen sich ebenso Momente des Schreckens. Dieser Schrecken steht in direkter Verbindung mit den zentralen Bedeutungsträgern der Erzählung: den Mikroben, der Cholera, dem Bakteriologen und dem Anarchisten. Sie sind in dem und durch das Narrativ der Ansteckung verbunden, das in ein semantisches Feld des Unheimlichen eingebettet ist. Die (vermeintlichen) Cholerabakterien sind »scarcely visible« (1), aber »a deadly thing« (3), »pestilence imprisoned« (4) und die Cholera selbst ist nicht nur Krankheit, sondern »mysterious untraceable death, death swift and terrible, full of pain and indignity« (ebd.). Der exzentrische (8) Bakteriologe wird zum Inbegriff des *mad scientist*, der in den Augen seiner Frau durch »that horrid science of his« (7) vollends von einem »mental disorder« (ebd.) ergriffen zu sein scheint, als er ohne Hut, im Morgenmantel und nur noch mit einem Schuh bekleidet aus dem Haus und in die nächste Pferdewutsche stürzt. In der Figur des Anarchisten schließlich werden die Attribute des Unheimlichen noch einmal zusammengeführt und machen ihn zu einem »morbid product« (6). Bazillen wurden im zeitgenössischen Diskurs mit Anarchisten verglichen,⁶⁴⁵ Anarchismus als »epidemic of explosive crime«⁶⁴⁶ bezeichnet und beide vor allem als fremde Bedrohung wahrgenommen. In *The Stolen Bacillus* werden sie im Bezugsrahmen der Cholera miteinander überblendet, die ihrerseits durch Mikroben verursacht und oft mit anarchistischem, das heißt mit

645 Briesse (2003a), 292.

646 Hashimoto (2003), 8.

staats-, ordnungs- und hierarchiezersetzendem Potenzial besetzt⁶⁴⁷ selbst zum physiologisch-bakteriologischen wie imaginativ-ideologischen *morbid product* wurde.

Das verborgene Monster der Natur

Schon bevor der Mikrobendieb mit seinem Schlachtruf »Vive l'Anarchie!«⁶⁴⁸ seine wirklichen Absichten offenbart, wird er als unheimlich und fremd, »not a Teutonic type nor a common latin one« (6), beschrieben. Durch den »ethnological gaze« des Bakteriologen, der das »lank black hair«, die »deep grey eyes« und die »haggard expression« (3) des Anarchisten als auffallend anders, als »novel change« (ebd.) heraushebt, werde, so Hashimoto, zum einen »the image of the Oriental penetrating Europe with a bottled cholera bacillus«⁶⁴⁹ heraufbeschworen und zum anderen dezidiert auf die Vorstellung einer spezifischen

647 Ebd., 19.

648 Der Anarchismus ist als politische Ideologie im 19. Jahrhundert im Kontext der Arbeiterbewegung entstanden. Trotz großer Devianz der zahlreichen Strömungen gründet er »auf der sozialrevolutionären Idee der Freiheit von allen Herrschaftsformen und jeder Hierarchie« (Miething 2018, 196). Der hier geplante Anschlag des Anarchisten bezieht sich auf die seit den 1870er Jahren innerhalb der anarchistischen Bewegung häufig geforderte »Propaganda der Tat«. Durch den Einsatz von Gewalt, oft bei »von Individuen verübten Taten, die vom Widerstand gegen die Staatsgewalt bis zum politischen Mord reichen konnten, sollte in der Bevölkerung Staatsmacht demonstriert oder diese zu exzessiven repressiven Reaktionen provoziert werden, die ihrerseits die Anhängerschaft der Anarchisten vergrößern und die Revolution vorbereiten werde« (Haupt 2019, 133). Wells lässt seinen Anarchisten sagen: »These Anarchist – rascals [...] are fools, blind fools – to use bombs when this kind of thing is attainable« (Wells 1904, 5) und meint damit vor allem die später im Text genannten berühmten französischen Anarchisten François Claudius Koëningstein alias Ravachol (1859–1892) und Auguste Vaillant (1861–1894), die 1892 und 1894 mit Bombenattentaten Aufsehen erregt haben und später mit der Guillotine hingerichtet wurden. Für eine detaillierte Aufarbeitung des Anarchismuskontextes in *The Stolen Bacillus* siehe (vgl. Hashimoto 2003).

649 Hashimoto (2003), 20.

»Physionomie des Anarchistes«⁶⁵⁰ referiert, wie sie sie Cesare Lombroso (1835–1909) im Mai 1891 in der Zeitschrift *La Nouvelle Revue* entwickelt hatte.⁶⁵¹ Foucault hat die kriminalanthropologischen Theorien Lombrosos, die in dessen Verbrechertypologien⁶⁵² gipfelten, mit der Frage »Welches große Monster der Natur zeichnet sich hinter dem kleinen Dieb ab?«⁶⁵³ paraphrasiert und als »tautologische Erkennbarkeit, [als] Erklärungsprinzip, das sich nur auf sich selbst bezieht«, entlarvt.⁶⁵⁴ Doch lässt sich die Frage nach dem verborgenen Monster auch an diesen Text stellen. Denn es ist nicht nur das symbolische Monster des Anarchismus und das imaginative Monster der Cholera, die sich »hinter dem kleinen Dieb« abzeichnen. In der Beschreibung des selbsternannten »Märtyrers«, der eine todbringende Seuche über das Medium seines Körpers unter die Bevölkerung zu bringen sucht, wird bereits jene berühmte fiktive Persona präfiguriert, die nur zwei Jahre nach Erscheinen von *The Stolen Bacillus*, 1897, als Bram Stokers (1847–1912) kontagiöser Vampir Graf Dracula in die spätviktorianische Vorstellungswelt und die Literaturgeschichte eingehen sollte. Die narrativen Ursprünge des *Dracula*-Romans liegen dabei selbst in der traumatischen Seuchenerfahrung, die die Mutter des Autors ihrem Sohn mit den Augenzeugenberichten der schweren Choleraepidemie im irischen Sligo 1831 brieflich übermittelt hatte und somit eines der berühmtesten Gespenster der Weltliteratur (auf-)erstehen ließ.

Spreading plague

Wells, der als der Pionier des *science fiction* Genre gilt, schreibt in seinem Text mit der Vorstellung von »germ as gun«⁶⁵⁵ die negative Rezeption der Mikroben fort, wobei vor allem die traumatischen Choleraerfahrungen des beinahe vergangenen Jahrhunderts als Folie dienen, das bedrohlich-unheimliche der Mikroorganismen in einer weiteren Form

650 Vgl. Lombroso (1891).

651 Hashimoto (2003), 10.

652 Vgl. Lombroso (1876).

653 Foucault (2003), 78.

654 Ebd.

655 Hashimoto (2003), 17.

des *Microgotic* effektiv auszugestalten. Der Plot rekurriert auf bereits aus den Pestnarrativen bekannte Motive des *plague spreading*,⁶⁵⁶ wie das antisemitische Stereotyp der Brunnenvergiftung, die in den Zeiten der Cholera schnell wieder reaktualisiert worden waren.⁶⁵⁷ Die Vorstellung, die Cholera werde bewusst hervorgerufen, um die Bevölkerung zu vergiften, war seit Beginn der Epidemien in der westlichen Welt im gesellschaftlichen Diskurs um die Seuche vorhanden und wurde wechselweise auf unterschiedliche Motive und Akteure projiziert. François Delaporte beschreibt in seiner Studie *Disease and Civilization* beispielsweise schon für den ersten Choleraausbruch in Paris im Jahr 1832, dass Teile der Bevölkerung zunächst geglaubt hatten, »that the reports of cholera had been planted by the government [...] to cover up the problems of unemployment and poverty«.⁶⁵⁸ Mit der Gewissheit, dass »political leaders did not raise the spectre of disease«, um von ihrer eigenen Inkompetenz abzulenken, wuchs aber bald die Angst, die Regierung würde die Cholera als Waffe⁶⁵⁹ einsetzen:

[...] some held the so-called epidemic was in fact a program of extermination concocted by the authorities [...] to use poison as a weapon in the class war [...] a

656 Cohn (2018), 125.

657 Briese (2003a), 168.

658 Delaporte (1986), 48.

659 Während diese Angst für die Pariser unbegründet war, erlebten die Choktaw in den USA etwa zur gleichen Zeit genau dieses Albtraumszenario, als sie »during their already genocidal Removal 1832« willentlich in ein von der Cholera verseuchtes Gebiet geführt wurden (Mann 2009, xii), siehe auch die Ausführungen dazu in der Einleitung dieser Arbeit. Insbesondere die Geschichte des Genozids an den amerikanischen Ureinwohnern durch europäische Siedler zeigt, dass die Vorstellung beziehungsweise Praxis vom Einsatz von Krankheiten als Waffe nicht neu ist, denn »warfare, enslavement, land expropriation, removals [and] erasure of identity [...] worked in a deadly cabal with germs« (Cameron u. a. 2015, 3) und »disease was knowingly and deliberately spread as part of the immigrant's intent to reduce Native peoples in Nord America and ease land seizure« (Johansen/Mann 2009, ix). Tatsächlich ist die biologische Kriegsführung so alt wie der Krieg selbst, doch erst nach den bakteriologischen Entdeckungen Kochs kann von einem bewussten Einsatz von *Mikroorganismen* als biologische Waffe gesprochen werden (Koblentz 2009, 11).

death struggle that would end only in the extermination of the bottom layers of the social hierarchy.⁶⁶⁰

Zu dieser frühen Idee von Cholera als biologischer Waffe gibt es einen zeitgenössisch sehr erfolgreichen Vorgängertext, den Populärroman *The Cholera-Fiend, or, Plaque Spreaders of New York* (1850) von Charles E. Averill. In diesem Text, der die 1849er Choleraepidemie in New York fiktionalisiert,⁶⁶¹ plant eine Personengruppe einen Choleraausbruch, um sich in der Folge persönlich finanziell und an Einfluss zu bereichern. Der Roman greift in reißerischer Form – es werden die Gräber von Choleraopfern geöffnet, damit die todbringenden miasmatischen Dünste entweichen können, »to infect the population, lining the pockets and solving the problems of a corrupt physician and minister«⁶⁶² – ein Phänomen auf, das in den zeitgenössischen Choleradiskursen immer wieder prominent wurde, denn »the old myths of poisoning to cull populations of the poor could still rage with violent force«.⁶⁶³ Es gingen Gerüchte um, die Cholera könnte menschengemacht, genauer noch medizinergemacht sein, um das finanzielle Auskommen des sich gerade erst entwickelnden Ärztestandes zu sichern und ihre professionelle Autorität und Wissensmacht zu konsolidieren⁶⁶⁴ oder um auf einfache Weise an die dringend für Sektionen gebrauchten Leichen zu kommen:⁶⁶⁵ »Overwhelmingly, the crowds believed doctors and hospitals were scheming to exterminate their patients«.⁶⁶⁶ Auch kursierten Gerüchte, die Cholera sei eine biopolitische (Vernichtungs-)Maßnahme, um soziale Klassenunterschiede

660 Delaport (1986), 48f.

661 Altschuler (2018), 95.

662 Ebd., 96.

663 Cohn (2018), 184.

664 Whooley argumentiert in seiner Studie *Knowledge in the Time of Cholera*, dass die Cholera, natürlich nicht willentlich induziert, tatsächlich maßgeblich für die Manifestation des Ärztestandes war: »regular physician won the epistemic contest over Medicine and, in turn, were able to consolidate professional authority, lost after the 1832 Cholera epidemic, under the bacteriological paradigm« (Whooley 2013, 21).

665 Gilbert (2008), 57.

666 Cohn (2018), 168.

zu zementieren.⁶⁶⁷ Das Misstrauen gegenüber Medizinerinnen und Regierung entlud sich immer wieder in heftigen Aufständen, den so genannten *cholera-riots*, in welchen

[...] the poor and those on the margins were the aggressors, and elites and physicians, the victims. The violence heavily depended on the characteristics of the disease – quick death and high rates of lethality – combined with the particular measures authorities took to resist it – rapid burial, separate cemeteries and refusal to allow communities their traditional funerary practices. Cholera's social violence was a class struggle [...].⁶⁶⁸

Während die »Plague Spreaders« von New York jedoch keine Terroristen oder Anarchisten sind, da bei ihnen nicht etwa das Erreichen eines politischen Ziels im Vordergrund steht, sondern lediglich die persönliche Bereicherung, ist die Funktion der Cholera in beiden Narrativen dieselbe, und zwar die einer potenziellen Massenvernichtungswaffe. In Averills Text ist es noch die Theorie miasmatischer Ansteckung, die die Verbreitung der Cholera über ein großes Areal möglich und äußerst bedrohlich erscheinen ließ. H. G. Wells hingegen hat bereits das neue bakteriologische Wissen über die potenzielle Pathogenität von Mikroorganismen in seine Erzählung implementiert und damit einen der ersten literarischen Texte verfasst, die einen möglichen Bio-terror im Wissen um und mit Hilfe von Mikroben imaginieren.⁶⁶⁹ Ein Vorgang, der im Jahr 1895 gerade noch *science fiction* ist, bevor er im neuen Jahrhundert zur fatalen Realität wird. Die Mikroben im Allgemeinen und die Choleramikroben im Speziellen werden als latente Gefahr imaginiert, die ephemere scheint, bis sie manifest wird. In dieser Vorstellung aber ist die Gefahr der Mikroben nicht mehr nur kontin-

667 Delaporte (1986), 52.

668 Cohn (2018), 179.

669 Costa/Banos (2016), 2; Als eine bedeutende literarische Inspiration für *The Stolen Bacillus* gilt Robert Louis Stevensons (1850–1894) und Fanny Stevensons (1840–1914) gemeinsam verfasster Erzählzyklus *The Dynamiter* (1885), in welchem ein anarchistischer Erzähler einen Typhusausbruch durch kontaminiertes Trinkwasser evozieren will (vgl. Hashimoto 2003), was jedoch nicht weiter ausgeführt wird. Ein Jahr zuvor war es dem Koch-Schüler und Mitarbeiter Georg Gaffky (1850–1918) gelungen, den Typhuserreger in Reinkultur zu züchten.

gent agierende Natur-, sondern durch das neue Wissen ebenso gezielt einsetzbare Menschengewalt. Damit persistiert trotz oder, nicht nur in diesem Fall, gerade wegen des epistemischen Schubs der Sichtbarmachung des Unsichtbaren das Unheimliche in der Imagination der Mikroben. Indem Wells dies aufgreift und literarisch ausgestaltet, schafft er mit der Synthese von vergangenem Schrecken und zukunftsbezogenen Ängsten ein gegenwärtiges Neues. Die literarische Verschränkung der Gefahr, die gleichsam von Anarchisten und Mikroben ausgeht, und die auch im gesellschaftlichen Diskurs verbunden war, bildete die Folie für ein weiteres Kapitel in der Anthologie des *Microgothic*, an der H. G. Wells so mit *The Stolen Bacillus* mitschreibt.

Ethik der Mikrobe als Biowaffe

Der Text nimmt nicht nur die zeitgenössisch aktuellen Debatten um die problematischen Aspekte des neu akkumulierten bakteriologischen Wissens auf, sondern weist nicht zuletzt auf die ethischen Dimensionen mikrobiologischer Forschung der heutigen Zeit voraus. Denn während »Entwicklung, Herstellung und Lagerung [von Biowaffen] [...] seit der internationalen Biowaffenkonvention von 1972«⁶⁷⁰ für die Vereinten Nationen verboten sind und der Einsatz bereits im völkerrechtlich bindenden »Genfer Protokoll über das Verbot der Verwendung von erstickenden, giftigen oder ähnlichen Gasen sowie von bakteriologischen Mitteln im Kriege« von 1925 untersagt wurde, »betreiben viele Länder noch Programme zur Erforschung dieser Kampfmittel«,⁶⁷¹ wenn auch vor dem Hintergrund, dass »skills, materials, and technology needed to produce biological weapons are also necessary to develop defenses against them and to conduct civilian activities such as biomedical research and pharmaceutical production«.⁶⁷² So bleibt die Gefahr von versehentlichen Unfällen mit gefährlichem mikrobischem Material, wie sie dramatisch beispielsweise der Vorfall in den Marburger Behringwerken 1967 demonstrierte, der

670 »Biowaffen« (2013).

671 Ebd.

672 Koblenz (2009), 5.

dem Marburgvirus seinen Namen gegeben hatte⁶⁷³ sowie das Risiko des »Gebrauchs durch nicht staatliche und gewaltbereite Gruppen, der sogenannte »Bioterrorismus«⁶⁷⁴ und stellt weiterhin eine enorme sicherheitspolitische Herausforderung dar.⁶⁷⁵

Während in Wells' *The Stolen Bacillus* die Cholerabakterie zum Prototypen zukünftiger, todbringender bioterroristischer Agenzien wird, ist sie in Twains *Three Thousand Years Among the Microbes* als menschlich-mikrobischer Hybrid Ingredienz des nächsten und finalen Schritts in seiner poetologischen Sichtbarmachung des Unsichtbaren, die in der zeitgenössischen Literaturgeschichte ihresgleichen sucht. Isabel V. Lyon, die langjährige Sekretärin Twains, schrieb in ihrem Tagebuch:

I asked Mr. Clemens how long he'd been turning those marvellous imaginings in his mind, and he said that the idea had been there for many years – he tried to work it up from a drop of water and a scientist with a powerful microscope; but it wasn't right. He had to become a microbe.⁶⁷⁶

»*The germiest of the germy*«:

Three Thousand Years Among the Microbes (1905)

Während in *The Great Dark* bereits vorgeführt wurde, wie sich der Protagonist in die Welt der als monströs unheimlich imaginierten Mikroben geträumt hat, um dann im unauflöslichen Changieren alternativer mikro- und makrokosmischer Realitäten gefangen zu bleiben, wird in *Three Thousand Years Among the Microbes* der vormals menschliche Handlungsträger selbst zur Mikrobe, die ihrerseits nur im Traum ihr humanes Vorleben erinnern kann. Durch ein fehlge-

673 1967 hatten sich Laborangestellte der Behringwerke in Marburg über den Kontakt mit infizierten Versuchsaffen mit einem bis dahin unbekannten Virus angesteckt, das ähnlich wie das Ebolavirus hämorrhagisches Fieber auslöst und hoch letal ist. Es konnte innerhalb von wenigen Monaten in Marburg erstmals isoliert und identifiziert werden (Slenczka/Klenk 2007, 131).

674 Koblentz (2009), 5.

675 Ebd., 8.

676 Zitiert nach Tuckey (1980), xv.

schlagenes, magisches Experiment wurde der mikrobische Ich-Erzähler, einst selbst »a scientist by profession«,⁶⁷⁷ in eine Cholerabakterie verwandelt. Physisch ein Bakterium, aber mit einem sowohl mikrobischen als auch menschlichen Bewusstsein ausgestattet, trägt sie den Namen Bkshp, wird jedoch von seinen Mikrobenfreunden »Huck«, als Abkürzung seines Mittelnamen Huxley, gerufen. Huck berichtet aus der Retrospektive von dreitausend Jahren mikrobischer Zeitrechnung, die ungefähr drei Wochen Menschenzeit entsprechen, ergänzt durch Anmerkungen, die siebentausend weitere Mikrobenjahre später hinzugefügt wurden, über die Herausforderungen des Daseins als Cholerabakterie im Körper des ungarischen Immigranten und Landstreichers Blitzowski.⁶⁷⁸ Dieser »hoary and mouldering old bald-headed tramp« (*Three Thousand Years*, 436),

[...] never shaves, never washes, never combs his tangled fringe of hair; he is wonderfully ragged, incredibly dirty, he is malicious, malignant, vengeful, treacherous, he was born a thief and he will die one, he is unspeakably profane, his body is a sewer, a reek of decay, a charnel house, and contains swarming nations of all different kinds of germ vermin that have been invented for the contentment of man. (ebd.)

Er ist für seine Mikroben »their world, their globe, lord of their universe, its jewel, its marvel, its miracle, its masterpiece« (436), doch für den Erzähler ein »pulpy old sepulchre«, sobald dieser von seiner »man-nature« (437) ergriffen wird, was von Zeit zu Zeit flashbackartig passiert, und ihn dazu befähigt, in menschlichen Kategorien zu denken und zu handeln. In der Beschreibung Blitzowskis als Habitat der Mikroben spiegelt sich in beinahe identischen Formulierungen Twains ambig-pessimistisches Verständnis der Natur als »vicious, treacherous and malignant«⁶⁷⁹ und des Menschen als »basketful of festering, pestilent corruption, provided for the support and entertainment of microbes«⁶⁸⁰ auf die Wahrnehmungsebene der Mikroben selbst. Denn

677 Twain (1968), 445.

678 Ausführlich zur Verbindung von Mikrobiologie und Imperialismusdiskurs siehe (Nichols 2010, 181–225).

679 Twain (1935b), 255.

680 Paine (1912), 1362.

während für die meisten Mikroben der Blitzowski-Kosmos ein perfektes Wunderwerk ist, ist er dem menschlichen Anteil des mikrobi-schen Erzählers ebenso ekeleregende, körperlich wie moralisch kor-rumpierte Jauchegrube und kontaminiertes wie kontaminierendes, lebendes Grab. Blitzowski wird zum veritablen ›Zombie‹, im Übrigen ein Topos kultureller und literarischer Kontagionsimaginationen, und sein Körper zur *Gothic landscape*, die mit Stolz von den Mikroben bewohnt wird, denn »they are as proud of their world as any earthling of his« (437). Habitat und Population bilden so einen Gesamtorganismus des *Microgothic*, dessen Unheimlichkeit nicht mehr aus der Gegenüberstellung des Menschen mit einem mikro-monströsen Anderen besteht, wie in *The Great Dark*, sondern, wie in der Analogiebildung menschlich und nichtmenschlicher Grausamkeit in *The Victims* präfiguriert, gerade in der Identität von Mensch und Mikrobe angelegt ist. Diese Identität ist weder für die eine noch für die andere Seite vorteilhaft. Vielmehr ist sie die literarische Performanz, die in einer mikroskopischen wie teleskopischen *mise en abyme* das Streben und Vergehen einer jeden Lebensform vorführt und den Menschen radikal seiner vermeintlichen Sonderstellung in der natürlichen Ordnung enthebt.

Der Text zeigt eine Welt der Mikroben, die, ähnlich wie die menschliche, geographisch in unterschiedliche Kontinente mit Gebirgen, Ozeanen und Seen aufgeteilt und politisch in unterschiedlichen Staatsformen und hierarchischen Systemen organisiert ist, die ihren Adel aus den Reihen der »Malignant Septs« (445), also der pathogenen Mikroben, rekrutieren, »far from suspecting the shocking truth that *all Nobles are deadly*« (511). Es gibt Familienstrukturen und Berufe, religiöse Vorstellungen und Glaubensgemeinschaften, Wissenschaftskulturen sowie Kunst und Literatur. Es gibt Schönheit und Gerechtigkeit genauso wie Eitelkeit und Grausamkeit. Während in den meisten Gegenden des Blitzowski-Planeten fremde Mikroben zwar toleriert aber nicht weiter beachtet werden, bildet die Republik »Getrichquick« (442), »the greatest of all the democracies« (ebd.), eine Ausnahme: »There, a third-rate foreign microbic celebrity easily outranks a first-rate native one« (ebd.). Geographisch umspannt Getrichquick »the prodigious domain« (ebd.) des gastroenterologischen Systems Blitzowskis,

which is the richest country, the most fertile, the most productive, and the most prodigally and variously endowed with material resources in and all the microbic world. (Ebd.)

Dieses reichste, fruchtbarste, produktivste und demokratischste aller Blitzowski-Länder ist dank der »Benevolent Assimilation« (445), also der Aufnahme- und Umwandlung von Nahrung, vitaler und geographischer Mittelpunkt des Landstreicherkörpers und zentraler Wirkungsort der Cholera.

Pathogene Mikrobensprache

Dass die Funktion der Cholera für das Romanfragment von der Forschung bisher kaum in den Blick genommen wurde, erstaunt umso mehr, da sie, wie gezeigt, einen besonderen Stellenwert in der Lebenswelt und in den lebensweltlichen Dokumenten Twains sowie seinen fiktional-literarischen Texten einnimmt und somit keineswegs zufällig zum Protagonisten der Erzählung wird. Im Gegenteil betreibt Twain einen großen poetischen und (meta-)poetologischen Aufwand, um die Cholera einerseits auf originelle Weise in den Text zu implementieren und andererseits die Herausforderung der Literarisierung gerade dieser Seuche vorzuführen. Dafür fokussiert Twain immer wieder auf das eigentliche Medium der Vermittlung dieser Grenzerfahrung, nämlich die Sprache selbst. Die zentrale Stellung von Sprache und Versprachlichung wird im Text neben zahlreichen twaintypischen Wortspielen, vor allem durch die Demonstration ihrer Limitierungen, markiert. Ein abundanter Einsatz von signifikanten lexikografischen Leerstellen, bedeutungsändernden orthografischen Fehlern, onomatopoetischen Missverständnissen sowie vielsagenden Auslassungen, ablenkenden Anmerkungen und irreführenden Inversionen bis hin zu Brüchen in der Erzähllogik, die oftmals auf die Zeit- wie Bewusstseinsprünge der menschlich-mikrobischen Erzählinstanz zurückzuführen sind, konstruieren die Erzählung als Fragment in stringenter Form.

Bereits in der Vorrede des fiktiven Übersetzers Mark Twain, der die Aufzeichnungen »by a microbe« (433) den Leserinnen und Lesern zugänglich gemacht hat, wird die Sprache nicht nur zum Übersetzungs-, sondern gleichsam zum Überlebensproblem:

I have translated the author's style and construction, as well as his matter. I began reforming these, but gave it up. It amounted to putting evening dress on a stevedove [...]. He was trim, but he was stiff [...]. Elegant, but cold and unsympathetic. In fact, corpsy. (Ebd.)

Der Übersetzer, der sich angesichts des Dokuments der Urfrage des Übersetzens, nämlich jener nach dem Zweck, den die Übersetzung erfüllen soll,⁶⁸¹ gegenübergestellt sieht, entscheidet sich schließlich trotz der sprachlichen Unzulänglichkeiten des mikrobischen Autors – »his grammar breaks the heart« – zugunsten der Authentizität, diesem, den seiner mikrobischen Natur gemäßen, »loose and wandering and garrulous« Erzählstil zu belassen, denn »there is no remedy« (433). Twain stellt damit eine potenziell »leichenhafte« Übersetzung dem lebendigeren, aber pathogenen sprachlichen Original gegenüber, das in der Lage ist, einem das Herz zu brechen und für das es kein Heilmittel gibt. Die Sprache der Mikrobe wird zum Krankheitserreger und das ist so poetologisch raffiniert wie konsequent, denn es ist die Sprache der Cholera selbst. Das Mikrobische des Cholerabakteriums Huck ist nicht nur grenzenlos ausufernd, fluide und fragmentarisch aufgebrochen wie der Text, den es formt, es kann, wie die Seuche selbst, sogar »homicidal« (449) werden. Denn die Cholerabakterie Huck ist nicht nur eine von vielen, sie ist »intensely, passionately, cholera-germanic«, die »germiest of the germ« (435). Sie identifiziert sich vollkommen mit ihrer Gattung, die als »oldest and noblest and most puissant of all the race of germs, save only the Plague-Bacillus« (466) eine herausragende Rolle im Mikrokosmos des Landstreichers Blitzowski spielt:

I am a microbe. A cholera microbe. For me there is comeliness, there is grace, there is beauty findable, some way or some where, in greater or lesser degree, in every one of the nationalities that make up the prodigious germ-world – but at the head I place the cholera-germ. (465)

»*The Awful German Language*«: Cholera spricht

Die gleichlautenden Wortstämme von *Germany* und *germ* laden einen von Sprach- und Wortspielen gleichermaßen Faszinierten sowie in diesen Begabten, wie Twain, beinahe zwangsläufig dazu ein, beide Be-

681 Vgl. Reiß/Vermeer (1984).

griffe in einen semantischen Zusammenhang zu bringen. Zudem kann davon ausgegangen werden, dass insbesondere nach den Entdeckungen Robert Kochs Deutschland in der zeitgenössischen öffentlichen Wahrnehmung eng mit dem Diskurs um pathogene Mikroben verbunden war. Denn nicht zuletzt von der deutschen Regierung selbst wurde Koch weltweit in deutlicher militärischer Metaphorik als der Bezwiner der Seuchen vermarktet und für Deutschland selbst eine Vormachtstellung auf dem Schlachtfeld des (bakteriologischen) Wissens proklamiert.⁶⁸²

Für Twain aber hatte sich die Cholera durch seine Erfahrungen mit der Choleraepidemie in Hamburg auf besondere Weise mit Deutschland verbunden. Nicht nur der Schrecken der Cholera, auch die ›schreckliche‹ deutsche Sprache selbst war für Twain ein Faszinosum. Sein berühmter Aufsatz *The awful German language*, als ›Appendix D‹ seines dritten teilfiktionalen Reisebuchs *A Tramp Abroad* 1880 veröffentlicht, ist eine zwischen Humor und Verzweiflung changierende Abrechnung mit der deutschen Sprache, die jedoch auf einer profunden Kenntnis dieser fußt. Twain hatte bereits als Junge begonnen, Deutsch zu lernen und das Studium bei seinem ersten längeren Aufenthalt in Deutschland 1878/79 intensiviert. Die gesamte Familie, die Twain auf die Reise begleitet hatte, wurde schnell zweisprachig,⁶⁸³ wobei Twain selbst von Beginn an sein eigenes Können heruntergespielt habe. Dieses »habit of feigning ignorance«⁶⁸⁴ aber war für Twain eine bewusste Indienstnahme der Schwierigkeiten des Spracherwerbs, die ihm zur beständigen Quelle humoristischer Inspiration wurde⁶⁸⁵ und nicht etwa Zeichen einer Talentlosigkeit, wie John T. Krumpelmann in der bis heute umfangreichsten Auseinandersetzung zu Twain und der deutschen Sprache argumentierte. Dort schreibt Krumpelmann, dass Twain nie über ein »working knowledge« hinausgekommen sei und dass sein Interesse an der Sprache nach seiner Rückkehr aus Wien 1899 derart schwand, dass »traces of his former interest [...] soon melt into

682 Vgl. Gradmann (2007).

683 Besalke (2007), 111.

684 Ebd.

685 Sewell (1987), 54.

ghostly shadows«.⁶⁸⁶ Twains Beziehung zum Deutschen bleibt zeitlebens ambivalent. Bereits in seiner Schrift über »The Awful German Language« wird ein morbider Grundton offenbar, der die deutsche Sprache schwarzhumoristisch mit Krankheit und Tod in Verbindung bringt und, wie im Folgenden vorgeführt wird, die Folie für die Indienstnahme des Deutschen als Sprache der Cholera in *Three Thousand Years Among the Microbes* bildet. Fünfundzwanzig Jahre nach dem Erscheinen der »Awful German Language« sucht der »ghostly shadow« der deutschen Sprache als Idiom der gespenstischen Cholera-mikrobe Bkshp alias Huck die Textwelt Twains heim.

Das Deutsche als tödlich-majestätische Sprache

Bereits zu Beginn des Aufsatzes werden drei Tote beklagt, die dem Versuch des Fremdsprachenerwerbs Twains zum Opfer gefallen sind und somit Beleg für das pathogene Potenzial der deutschen Sprache sind:

Harris and I had been hard at work on our German during several weeks at that time [...] it had been accomplished under great difficulty and annoyance, for three of our teachers had died in the meantime.⁶⁸⁷

Im weiteren Verlauf des Textes diagnostiziert Twain, das Deutsche leide unter einer »compounding disease« (613), die beim Anwender zuweilen tödliche Folgen haben könne:

In my note-book I find this entry: *July 1.* – In the hospital yesterday, a word of thirteen syllables was successfully removed from a patient – a North German from near Hamburg; but most unfortunately the surgeons had opened him in the wrong place [...] he died. (610, Kursivierungen im Original)

Ferner sei die »parenthesis disease« festzustellen, die dazu führe, dass »the German grammar is blistered all over with separable verbs« (604). Der Essay schließt mit dem Resümee, dass, wenn die Deutsche Sprache nicht – seinen Hinweisen gemäß – »trimmed down, and repaired« werde, »it ought to be gently and reverently set aside among the dead languages, for only the dead have time to learn it« (618). Als tote Spra-

686 Krumpelmann (1953), 14.

687 Twain (1880), 601.

che, Sprache der Toten, fällt dem Deutschen in der Lebenswelt Twains ganz realiter besondere Bedeutung zu. Es ist die Sprache, in der er die Grabinschrift seiner Frau verfassen lassen hatte: »Gott sei dir gnädig, O meine Wonne!«⁶⁸⁸

Die ambivalente Verbundenheit mit der deutschen Sprache, die sich in dieser Wahl offenbart, lässt die Krankheiten derselben auch als eine ›Auszeichnung‹ erscheinen, denn insbesondere die monströsen Komposita als Symptome der »compounding disease« haben gleichsam etwas Bedrohliches wie Majestätisches und erlauben eine panoramatische und synästhetische Imagination innerhalb nur eines einzigen Wortes: »One can open a German Newspaper at any time and see them marching majestically across the page,– and if he has any imagination he can see the banners and hear the music too. They impart a martial thrill to the meekest subject« (612). Dem Deutschen wird also sowohl eine krankmachende, ja bisweilen tödliche und eine emporhebende, gar adelnde Eigenschaft zugeschrieben. Genau diese doppelte Attribution des Erhabenen wie Schrecklichen, das in dem englischen Wort ›awful‹ selbst angelegt ist, überträgt Twain in *Three Thousand Years* auf das Mikrobische der Cholerabakterie Huck und macht das Deutsche damit zur Sprache der Cholera selbst. Der Mikrobe als im wahrsten Sinne des Wortes »meekest subject« wird in *Three Thousand Years* mit Hilfe der deutschen Sprache tatsächlich nicht nur adeliger, sondern gar königlicher Status verliehen. So tragen alle Vertreter der ältesten und mächtigsten Dynastie Blitzowskis, der »Pus family«, den Namen »Henry«, worin sie angeblich von den »Princes of Reuss, of Germany« imitiert worden seien, denn »all Princes of Reuss are named Henry«⁶⁸⁹ (*Three Thousand Years*, 439). Der Name eines der Repräsentanten dieser mikrobischen »imperial masters« liest sich in seiner imposanten Vollständigkeit: »861st Henry the Great [...]. By law and usage [...] called Seiner Kaiserlichedurchlaustigstehochbegabtergottallmächtiger [sic!] Eight-Sixty-One des Grossen«, wobei der mikrobische Verfasser der Aufzeichnung deutlich macht, »[i]t sounds

688 Dolmetsch (1992), 313.

689 Tatsächlich tragen bis heute alle männlichen Erben des deutschen Herrschergeschlechts, das bis 1918 im Vogtland regierte, den Vornamen Heinrich (Stiftung Deutsches Adelsarchiv 2015, 226–247; 628–634).

like German, but it isn't« (444). Das (Pseudo-)Deutsche ist die Sprache der pathogenen Mikrobekönige und wird so auch jene von *King Cholera*.⁶⁹⁰

Formlosigkeit als Stilmerkmal cholerischen Sprechens

Die Beschreibungen der pathogen-majestätischen deutschen Sprache, wie sie der semi-fiktive Reiseberichterstatte Twain in *The Awful German Language* ausgeführt hatte, decken sich zum Teil wortwörtlich mit jener der Sprache der Choleramikrobe Huck, wie sie der fiktive Übersetzer Twain in seinem »Preface« charakterisiert. So wie die deutsche Sprache, »slip-shod and systemless [...] slippery and elusive to grasp« (*Awful German*, 601) sei, sodass die Leserinnen und Leser geradezu in den Texten, die in diesem »dismal German« (613) verfasst sind, herumgespült würden, »hither and thither, in the most helpless way«, (ebd.) »and left to flounder through« (603), sei auch das Mikrobische des Erzählers »loose and wandering«, »and let him flounder around« (434). Deutlich wird hier die Fusionierung des Deutschen mit dem Mikrobischen betrieben, indem beide mit Hilfe von Synonymgruppen beschrieben werden, die das Chaotische, Mäandernde und Schreckliche betonen. Diese Charakteristika entsprechen zudem sowohl den zeitgenössischen Zuschreibungen an die Mikroben, deren populäre Wahrnehmung oftmals von System- und Ziellosigkeit, von Anarchie und Amorphismus geprägt war, als auch an die Cholera selbst, die im öffentlichen Diskurs ebenfalls mit Attributen der Auflösung, Destabilisierung, Gewalt und des Umsturzes verbunden worden war.

Twain hatte in seinem Text *The Awful German Language* der deutschen Sprache ein spezifisches pathogenes Potenzial attestiert und

690 *King Cholera* war im 19. Jahrhundert in Analogiebildung zum *King Pest* ein Topos vor allem im anglophonen Sprachraum, der sowohl die uneingeschränkte Macht der Cholera wie auch ihre Rolle als legitime »Erbin« der Pest symbolisierte. Bereits in der berühmten Erzählung von Edgar Allan Poe *King Pest* von 1835 wird das Motiv von Krankheiten und Seuchen als Herrscher intensiv literarisch aufgearbeitet und bereits mit der ersten Choleraepidemie von 1831/32 verschränkt. Eines der bekanntesten bildlichen Darstellungen in diesem Zusammenhang ist die Karikatur *A Court for King Cholera* von John Leech, die 1852 im *Punch* erschien.

schuf damit die philologische Grundlage für die über zwanzig Jahre spätere Indienstnahme des Deutschen als Sprache der Cholera in *Three Thousand Years Among the Microbes*. In beiden Texten steht die Problematisierung der Sprache als essenziell(st)es Medium der Vermittlung von Erfahrung, Wissen und Identität im Zentrum. Während in *The Awful German Language* in brillant-unterhaltsamer Weise vor allem die vielfältigen Konsequenzen einer gestörten Vermittlungsleistung zwischen Kulturen und Nationen vorgeführt wird, werden diese in *Three Thousand Years Among the Microbes* noch um eine weitere Dimension, nämlich die nicht-humaner Lebensformen erweitert. Dies wird am Beispiel der Schwierigkeiten demonstriert, denen sich der menschliche, fiktive Übersetzer Mark Twain gegenübergestellt sieht, angesichts der Aufgabe, einen Text ins Englische aus dem Mikrobischen zu übersetzen, der von einer Mikrobe verfasst wurde, die selbst einmal menschlich war und einen Text produziert hat, der sowohl durchsetzt ist von sprachlichen Reminiszenzen an ihr humanes Vorleben als auch von Elementen der unterschiedlichen Sprachen und Dialekte des Mikrobischen. Der Versuch, dabei den Leserinnen und Lesern durch Analogieschlüsse einen möglichst detaillierten Einblick in das unbekannte Idiom zu verschaffen, bewirkt aber nur das Gegenteil. Die Herausforderungen an den Übersetzer des Mikrobentextes erinnern an Jorge Luis Borges' (1899–1986) Erzählung *Averroes auf der Suche*, in der er die Geschichte des realhistorischen Arztes, Juristen und Philosophen Averroes schildert, der im 12. Jahrhundert Aristoteles' *Poetik* und *Rhetorik* übersetzte und kommentierte, obwohl er kein Griechisch und kaum Syrisch konnte und Aristoteles in einer arabischen Übersetzung aus dem 10. Jahrhundert las, die wiederum auf eine syrische Version eines griechischen Originals zurückging.⁶⁹¹

Three Thousand Years wird damit zum Signum für die Grenzen des Übersetzens und darüber hinaus für die Grenzen der Sprache selbst. Indem er versucht, dem Unsichtbaren eine Stimme zu geben, verweist er zugleich darauf, was unsagbar bleibt, denn eine tatsächliche Darstellung des dramatischen Leidens an den Symptomen der Cholera ist offenbar auch nach der Jahrhundertwende nicht möglich. Die Cho-

691 Eco (2007), 194.

lera durch die Mikrobe selbst sprechen zu lassen, ist ein originelles wie problematisches Experiment, dessen Erfolg durch seine hohe Selbstreflexivität und Metapoetologie begründet ist. Denn das erhabene wie schreckliche Pseudodeutsch der ehemals menschlichen Cholera-Mikrobe, das über eine englische Übersetzung zu vermitteln versucht wird, ermöglicht keinen kohärenten Text, gibt keine Erklärungen, stiftet keinen Sinn. Alles an ihm ist Fragmentierung und Grenzüberschreitung. Gerade das aber ist die Sprache der Cholera *par excellence*.

*Die Mensch-Mikrobe Huck
als metapoetologisch-pathogener Hybrid*

Die Cholera wird durch die Mikrobe, die sich vollkommen mit ihrem Stamm identifiziert, zum Sprechen gebracht und selbst ihr Name legt Zeugnis davon ab. Denn die Hybridisierung von Seuche und Sprache im Mikrobenediom wird auch in der Namensgebung des Mensch-Mikroben-Hybrids performiert und überschreitet dabei inter-, intra- und extratextuelle Grenzen. Der Name der Erzählermikrobe Bkshp, Huck, als Abkürzung für den vormals menschlichen Mittelnamen Huxley, ist ein sprechender, denn er ist wie die Mikrobe selbst ein Hybrid. Die intertextuelle Verbindung zu einer der berühmtesten Figuren Twains, Huckleberry Finn, ist offensichtlich,⁶⁹² doch verweisen beide Namensteile, Huck und Bkshp ebenso aufeinander wie über sich hinaus. Im Reich der Mikroben werden nur den Nobilitäten Vokale in ihren Namen zugestanden. Ergänzt man diese, so deutet das Ergebnis erkennbar auf ›Blankenship‹ und markiert den Sprung von der intertextuellen auf die extratextuelle Ebene. Blankenship ist der Name der realhistorischen Hannibaler Kinderbekanntschaft Twains, Tom Blankenship, der zum Modell für die literarische Figur Huckleberry Finn wurde.⁶⁹³ Blankenship war, und das ist, obgleich vollkommen von der bisherigen Forschung ignoriert, zentral für die Bedeutung der Cholera in *Three Thousand Years*, selbst an Cholera gestorben, wie Twain in seiner Autobiographie vermerkt.⁶⁹⁴ Tuckey hatte in seinen Anmerkun-

692 Tuckey (1980), xvii.

693 Ebd.

694 Twain (2010), 611.

gen zum Text sogar angeführt, dass in einer früheren Textversion der Rufname der Cholerabakterie statt Huck, ›Mark Twain‹ gewesen war (472). Im Namen der Choleramikrobe, der in seiner Vieldeutigkeit⁶⁹⁵ sogar die Textgrenzen zu überschreiten vermag, verschmilzt die mikrobische Erzählerfigur mit dem fiktiven Übersetzer und der Autorperson Mark Twain sowie mit dessen literarischer Schöpfung Huck Finn und deren realhistorischem Modell Tom Blankenship zu einem metapoetologisch-pathogenen Hybrid. Die menschlich-mikrobische Mikropersona ›Huck‹ wird so zum Symbol der Durchdringung von Literatur- und Lebenswelt, von Wissen und Imagination und von humanen und nicht-humanen Existenzen, erscheint aber in ihrer hybriden Körperlichkeit und ihrem hybriden Bewusstsein vor allem grotesk. Die Mikrobe, hier in Gestalt des Cholerabakteriums Huck und auch der Mensch, hier in Gestalt Blitzowskis, wird zu einem grotesken, geöffneten Körper, ohne Grenzen zwischen seinem Innen und Außen.

Das »lächerliche Monster«:

Menschen und Mikroben als groteske Körper

Der bis heute zu den wichtigsten Theoretikern des grotesken Körpers zählende Autor Michail Bachtin entwickelte in seinem Werk *Rabelais und seine Welt* anhand der Analyse von François Rabelais' (1483/1494 (?) – 1553) fünfteiligem Romanzyklus, der vor allem unter dem Kurztitel *Gargantua et Pantagruel* bekannt ist, eine Konzeption des grotesken Körpers, die maßgeblich für die Kunst- und Literaturwissenschaft werden sollte. Rabelais, der Schriftsteller, Humanist, Geistlicher und Arzt war, verfasste das Werk unter den Eindrücken der Erfahrung von Naturkatastrophe und Epidemie im Frankreich des Jahres 1532, als langanhaltende Dürre und Hitze mit dem Ausbruch der Pest zusammenfielen.⁶⁹⁶ Die fünf Bände erschienen einzeln zwischen 1532 und

695 Beverly A. Hume führt noch eine weitere Bedeutungsebene ein, indem sie in »Huxley« eine inter- wie extratextuelle Referenz auf Werk und Person von T. H. Huxley sieht, der als einer der bekanntesten Biologen seiner Zeit einen ausgeprägten Einfluss auf die späteren Werke Twains gehabt habe (Hume 1997, 73).

696 Bachtin (1995), 382.

1564, vor allem die ersten Bände wurden bereits zu Lebzeiten Rabelais' zu einem großen Erfolg, der eine starke literarische Nachwirkung in Gang setzte. Twain kannte die Texte Rabelais' und hat sich wiederholt auf sie bezogen, doch widersprach er Versuchen unterschiedlicher Kritiker, sein eigenes literarisches Schaffen als »Rabelaisian« zu kategorisieren.⁶⁹⁷ Sholom Kahn liest dennoch, insbesondere die späten Texte Twains, als dezidiert in Rabelais' Tradition stehend und sieht in dieser Bezugnahme Twains bedeutende Rolle als »literary ancestor [...] of ›black humor‹«⁶⁹⁸ begründet. Er konstatiert, dass es eine deutliche Analogie zwischen dem Gigantismus in *Gargantua und Pantagruel* und dem Mikrobischen in *Three Thousand Years* gäbe.⁶⁹⁹

Das Werk Rabelais', das selbst unter dem Eindruck einer verheerenden Seuche entstanden ist, verweist laut Bachtin auf das schöpferisch-innovative Potenzial der ›kosmischen Angst‹, die als eine Angst vor allem angesichts des übermäßig Großen, Bedrohlichen, Unerklärlichen wie Seuchen- und Naturkatastrophen erwächst, denn »Katastrophen aller Art schaffen gewöhnlich zugleich einen wachen *Sinn für Geschichte* und den Wunsch nach *freier Überprüfung* aller dogmatischen Glaubenssätze und Bewertungen«.⁷⁰⁰ Die Notwendigkeit, der kosmischen Angst zu begegnen, führt zum beständigen Neudenken und Neuschaffen, zum über die Grenzen gehen, für das der grenzenlos offene groteske Körper als Symbol steht. Bachtin betont daher in seiner Abhandlung auch die Ambivalenz der Funktion von Groteske und grotesken Körpern, die, neben der Verspottung von etwas »Nichtseinsollendem«⁷⁰¹ als Kritikausübung, den positiven Effekt haben, durch einen enormen Reichtum an Formen und Kombinationen immer Neues zu schaffen. Statt »im Überfluß nur die negierende Übertreibung zu rein satirischen Zwecken«⁷⁰² zu sehen, fragt Bachtin danach, woher »der Reichtum und die Vielfalt, die verschiedenartigen und oft unerwarteten Verbindungen zu scheinbar entfernten und andersarti-

697 Raffel (1993), 608.

698 Kahn (1973), 75.

699 Ebd., 61.

700 Bachtin (1995), 382; Kursivierung im Original.

701 Ebd., 348.

702 Ebd., 345.

gen Erscheinungen«⁷⁰³kämen und sekundiert damit dem kreativ-innovativen Impetus der Groteske und ihrer Körper. In diesem Sinne ist Bachtins grotesker Körper

*ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen.*⁷⁰⁴

Die wichtigsten Elemente dieses verschlingenden wie verschlungen werdenden Körpers bilden daher an erster Stelle der Bauch, und mit diesem verbunden die Körperöffnungen Mund, als »das geöffnete Tor, das nach unten führt, in die Körperhöhle [sic!]«⁷⁰⁵ und der »Hinter«.⁷⁰⁶ Diese Fixierung auf die »Auswölbungen und Öffnungen« der Körper verweist auf die zentralen »Akte des Körperdramas«, die »das, was über die Grenzen des Körpers hinaus –, und das, was in sein Inneres führt«⁷⁰⁷ fokussieren. Die Vorgänge des Einverleibens, Verdauens und Ausscheidens symbolisieren den Kreislauf des beständigen Werdens und Vergehens und markieren »die Stelle, wo ein Glied ins andere übergeht, wo das Leben des einen Körpers aus dem Tod des anderen geboren wird.«⁷⁰⁸

Die faszinierende und gleichzeitig beängstigende Vorstellung, dass unsichtbare Mikrobebewesen elementarer Bestandteil dieser Vorgänge sein könnten, spiegelt sich im Bild der gespenstischen Mikrobe, wie in der Analyse von William Heaths *Monster Soup* zu Beginn des Kapitels demonstriert wurde. Die gespenstische Mikrobe kann als grotesker Körper gelesen werden, der, indem er die menschlichen Körpergrenzen zu überschreiten vermag, auch den menschlichen Körper in einen grotesken Körper transformiert. Dieser läuft dem zeitgenössischen »Körperkanon« massiv zuwider, der eine »individuelle und streng abgegrenzte Körpermasse, die eine undurchdringliche und glatte Fassade

703 Ebd., 349.

704 Ebd., 358; Kursivierungen im Original.

705 Ebd., 366.

706 Ebd., 358.

707 Ebd.; Kursivierungen im Original.

708 Ebd., 360; Kursivierungen im Original.

des Körpers«⁷⁰⁹ darstellt, präferiert. In *Three Thousand Years* wird die Mikrobe zum ambivalenten Emblem für den Körper als »Durchgangsstation für das sich ewig erneuernde Leben, ein unausschöpfbares Gefäß von Tod und Befruchtung«.⁷¹⁰ Der groteske Körper wird zu einem universalen, einem kosmischen Körper, dessen Ausscheidungen Urin und Kot Mittler zwischen Körper und Erde, Körper und Meer sind.⁷¹¹ Naturkatastrophen als kosmische Erschütterungen werden in den Motiven des materiell-leiblichen vermenschlicht und so zum »lächerlichen Monster«.⁷¹² Die Seuche Cholera, die als Naturkatastrophe, als kosmische Erschütterung und als katastrophale Erschütterung des eigenen Kosmos wahrgenommen wurde, wird im Bild der gespenstischen Mikrobe als grotesker Körper materiell verleiblicht und zu eben jenem »lächerlichen Monster«, das schon die Bildlichkeit von Heaths Mikrokosmos beherrschte und dessen Bedrohlichkeit im Verlachen etwas entgegengesetzt werden kann.

Menschen und Mikroben sind in *Three Thousand Years* gleichsam als groteske Körper gezeichnet, die ineinander und in ihre Umwelten übergehen. Sie führen so »human corporeality as trans-corporeality« vor, »in which the human is always intermeshed with the more-than-human world« mit »often unpredictable and unwanted actions of human bodies, nonhuman creatures, ecological systems, chemical agents, and other actors«.⁷¹³ Diese Auflösung der Körpergrenzen wird insbesondere angesichts von Seuchen zu einer existenziellen Herausforderung. Die Cholera überschreitet im Medium der Mikrobe die Grenzen des Körpers und überführt diesen erneut in körperliche Entgrenzung. Den so zur Groteske werdenden Körper scheint wiederum nur ein grotesker Körper, der selbst in beständiger Auflösung begriffen ist, ästhetisch fassen zu können. In *Three Thousand Years* ist dies die gespenstisch-hybride pathogene und potenziell todbringende Mikrobe Huck, die den ebenso gespenstischen menschlichen Kör-

709 Ebd., 361.

710 Ebd., 359.

711 Ebd., 377.

712 Ebd., 378.

713 Alaimo (2010), 2.

per Blitzowskis besiedelt. Das unheimlich unsichtbare Agens, hier in Form der Mikroben, wie auch die »landscape of death«, ⁷¹⁴ hier als der kontaminierte Körper des Landstreichers, sind zentrale Elemente des Gothic, durch die die prominente Vorstellung einer gefährlich-monströsen Mikrowelt reaktualisiert und zugleich in einer literarisch wie philosophisch genuinen Form realisiert wird, »[i]n short, Twain's use of gothic explores, in one way or another, the full range of its possibilities« ⁷¹⁵ und schafft damit ein herausragendes Beispiel des *Microgothic*.

Twains Kreislauf des Lebens als Kreislauf ewiger Infektion

Der dezidiert unheimliche Unterton des Textes bleibt, trotz verschiedener Versuche, das Mensch-Mikroben-Verhältnis positiver zu denken, bestehen. Twain hatte sich intensiv unter anderem mit H. W. Conn's populärwissenschaftlichem Standardwerk *The Story of Germ Life* (1897) auseinandergesetzt, in dem die nützlichen Aspekte von Bakterien hervorgehoben und postuliert wurde, »Bacteria in general are agents for good rather than for ill«. ⁷¹⁶ In direkter Referenz auf diesen in *Three Thousand Years* selbst konstatiert Huck,

In the World, when I was studying micrology under Prof. H. W. Conn, we knew [...] that the microbe was the protector and preserver and ablest propagator of many of the mightiest industries in the Earth [...] in a word, we knew that the most valuable citizen of the Earth was the microbe, and that the human race could no more do without him than it could do without the sun and the air. (523)

Doch war für Twain »[t]he negative side of the adventures with microbes [...] more impressive«. ⁷¹⁷ Die Welt der Mikroben bot ihm kein »blessed Land« (494), sondern offenbarte ihm die Erkenntnis, dass der grausam-indifferente Kreislauf des Lebens, der Mikro- und Makrokosmos gleichermaßen durchdringt, eigentlich ein ewiger Kreislauf von Infektion ist, in dem die Seuche zur treibenden Kraft wird:

714 Salomon (1993), 333.

715 Ebd.

716 Conn (1904), 129.

717 Lindborg (1973), 656.

The inexorable logic of the situation was this: there being a Man, with a Microbe to infect him, and for him to be indifferent about; and there being a Sooflasky,⁷¹⁸ with a Swink⁷¹⁹ to infect him and for the said Sooflsaky to be indifferent about: then it follows, for a certainty, that the Swink is similarly infested, too [...] and [...] that below that infester there is yet another infester that infests *him* – and so down and down and down till you strike the bottomest bottom of created life – if there is one, which is extremely doubtful. (527)

In der Lebenswelt Twains war die Cholera omnipräsent. In seinen biographischen, journalistischen und literarischen Texten hat sich diese Omnipräsens eingeschrieben. In *Three Thousand Years* wurde die Cholera schließlich fulminant im Bild der gespenstischen Mikrobe sichtbar gemacht, wobei Twain es vermochte, der Cholera im *pars pro toto* der Bakterie selbst eine Stimme zu geben und somit die Personifizierung der Seuche, wie sie das gesamte 19. Jahrhundert hindurch als Topos zirkulierte, als Groteske in eine genuine literarische Form zu überführen. Der Text zeigt in der Mikroanthropomorphisierung der Seuche, dass die Cholera per se weder gut noch böse, sondern lediglich Teil in einem unerklärlichen, unaufhörlichen Kreislauf von Werden und Vergehen ist, der in seiner Zirkularität für Twain allerdings nichts Tröstendes zu haben schien.

718 Mikrobische Selbstbezeichnung für »Microbe«.

719 Mikrobische Selbstbezeichnung für mikrobische Mikroben, die die menschlichen Mikroben bewohnen.