

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.18>

**Davina Höll**

Johannes Gutenberg-Universität Mainz /  
Uniwersytet Johannesesa Gutenberga w Moguncji

<https://orcid.org/0000-0001-9634-2985>

„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*

Unsichtbares Mikroleben generiert bis heute Faszination und Schrecken. Am Beispiel des neuromantischen Textes „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ von Ricarda Huch zeigt der Beitrag im Theorierahmen des ‚Ecogothic‘ und aus literatur- wie medizinhistorischer Perspektive die spezifischen Strategien der Literarisierung des unheimlichen Grenzgangs der Mikroben zwischen Mensch und Umwelt.

**Schlüsselwörter:** Ricarda Huch, Mikroben, Ecogothic, Literarisierungsstrategien, Neuromantik

“Der Tod ist hundertfach in jedem Mundvoll Luft, den wir einatmen“ [Death is hundredfold in every mouthful of the air we are inhaling]. Eerie border crossings between man and nature in Ricarda Huch’s *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* [Memoirs of Ludolf Ursleu the Younger]. Until today, the invisible life of microbes evokes the double bind of fascination and horror. The presented analysis of Ricarda Huch’s neo-romantic novel *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* draws from the theoretical framework of the ‘Ecogothic’ and takes the perspectives of literary as well as medical history to explore the strategies of narrating the microbes’ eerie border crossings between man and nature.

**Keywords:** Ricarda Huch, microbes, Ecogothic, narrative strategies, Neo-Romanticism

\*

1893 veröffentlichte Ricarda Huch ihren autobiographisch geprägten Debütroman *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* (Plard 1991: 359). 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* (Marquez 1985) zwischen Galeide, der Schwester des Erzählers, und ihrem verheirateten Cousin Ezard. Nur ein Jahr nach Ausbruch der letzten großen Choleraepidemie in Deutschland, die in Hamburg mehr als 8500 Opfer gefordert

hatte, erschienen, ist der Roman eines der wenigen hochliterarischen Zeugnisse des Kollektiv- wie Individualtraumas der Cholera, die das ganze 19. Jahrhundert fest in ihrer Hand hatte.

Da schnell Hamburg von Kritik und Forschung als Ort der Handlung identifiziert wurde, evoziert die indirekte Bezugnahme auf die Elbstadt, eine Unmittelbarkeit, die sogleich von der narratologischen Anlage des Textes als Memoiren korrumpiert wird. Mit der Parallelisierung von Gegenwärtigem und Vergangenen wird dabei nicht nur auf die Gleichzeitigkeit divergenter Episteme im gesellschaftlichen Diskurs rekurriert, 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. Viel mehr 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 (Balzer 1980: 266), antizipierte sie bereits ihr späteres Postulat nach einer Erneuerung der Romantik (vgl. Krusche: 2012: 21). 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. (Huch 1985: 355)

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“ (Huch 1980: 7) Meer des Lebens, hat sich in den „Hafen“ (ebd.: 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 (vgl. ebd.), 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, 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.

Alles ist beständig im Übergang, in buchstäblichem Fluss, und erscheint im Text als ein „bloßer Vitalismus, der eines Zieles oder auch nur einer Perspektive entbehrt“ (Balzer 1980: 268). 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 hängt (Pikulik 1992: 244) in vielgestaltiger Form von Ricarda Huch literarisch ausgearbeitet (vgl. Liska 2000: 135; Briese 2017: 109).

Auch die Menschen ihrer Romanwelt erinnern beständig „an etwas der nichtmenschlichen Natur Angehörendes“ (Huch 1980: 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“ (ebd.: 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 bzw. fiktionalisierten Memoiren das Leben als ein Meer ohne sichere Ufer und Häfen imaginiert. Die Menschen sind lediglich „Kähnelein auf dem gewaltigen Lebensmeere“ (ebd.: 10) und am Ende des Romans Regentropfen, die „vom Himmel auf die Erde fallen“ (ebd.: 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“ (ebd.: 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:

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. (Huch 1980: 154)

Auch realhistorisch hatte die Cholera ihren Ursprung in Asien und breitete sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in mehreren großen Pandemien weltweit aus. Sie war durch ihr plötzliches Auftreten, den überaus schnellen Krankheitsverlauf und hohe Letalitätsraten gefürchtet. Individuell wie kollektiv traumatisierend führten darüber hinaus die als besonders abstoßend empfundenen Symptome der Cholera zur Übertretung der gesellschaftlichen Ekelschwelle, die mit einem Tabu des literarischen Sprechens über sie einherging. 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.

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 unauflöselichen Verwobenheit von Menschlichem und Nichtmenschlichem verweisen, wird mit der Implementierung der Cholera im zweiten Teil des Romans auch der mit dieser eng verschränkte Diskurs um Mikroben als Beispiel für die gefährliche Interaktion des Menschen mit dem unheimlichen (un)menschlich Unsichtbaren verhandelt.

\*

Gerade mit der bedrohlichen, der ‚dunklen‘ Seite der Mensch-Natur-Relation setzt sich das literarische wie literaturanalytische Verfahren des ‚Ecogothic‘ auseinander, das 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 literaturwissenschaftliche Sensibilisierung für „the fear, anxiety, and dread that often pervades the relationships of humans with the nonhuman world“ (Keetley/Sivils 2017: 1) 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“ (Smith/Hughes 2013: 3) – also als krisenhafter Raum – befragt, in dem Menschliches und Nichtmenschliches 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“ (Keetley/Sivils 2017: 11), 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“ (Hehault 2016: 1) mit dem Unmenschlichen als „literary monstrosity“ (Del Principe 2014: 1). Die Verfahren des ‚Ecogothic‘ bieten damit ein besonderes Potential zur Darstellung des oftmals unterdrückten, verschwiegenen oder verleugneten Unmenschlichen im Menschen und verweisen gleichzeitig auf ihren literaturhistorischen Ursprung in der ‚Gothic Literature‘ der Romantik (vgl. Smith/Hughes 2013: 2).

Mit dezidiert schauerromantischem Beschreibungsinventar (vgl. auch Briese 2017: 107), 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 als selbst 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 schreitet die Cholera, nachdem sie den „Boden Europas betreten“ hat, unaufhörlich voran, ihren „giftigen Atem vor sich her“ (Huch 1980: 155) hauchend. Würde 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“ (ebd.: 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 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 Schande-Rhetorik, die sich durch den gesamten Roman zieht (Liska 2000: 120) und im Traum, der schon für die Romantiker Ort einer höheren Wahrheit war – 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“ (Emrich 1966: 45).

\*

Die Vorstellung von Monstern und Gespenstern als das personifizierte Andere, die es vermögen, Grenze und Integrität des menschlichen Körpers zu verletzen, ist im 19. Jahrhundert tief im kollektiven Bewusstsein und im öffentlichen Diskurs verankert (Böhm/Sproll 2008: 37). Auch die Idee gespenstischer Mikroben als „verstörende Formen des Anderen“ (Blanco/Peeren 2013: 3), die den Cholera-Diskurs ab ovo mitprägt und später von Robert Koch durchaus nicht innovativ in das sprachliche System seiner Bakteriologie implementiert wird (vgl. im Gegensatz dazu Hänseler 2009: 48–57), ist äußerst wirkmächtig. Denn von Beginn an wurde Antoni van Leeuwenhoeks im 17. Jahrhundert gemachte Entdeckung der „animalcules“ – winzig kleine ‚Tierchen‘, die sich erst bei hundertfacher Vergrößerung dem menschlichen Auge offenbarten – mit den Attributen des Phantastischen und des Wunderbaren in ihrer inhärenten Ambiguität beschrieben. Leeuwenhoek selbst wurde als „fantastic who pronounced absurdities“ (Nicolson 1976: 169) belächelt. Die ambivalente Rezeption der neu entdeckten Kleinstlebewesen, die sich eher aus einer spekulativen Vorstellung als aus einer tatsächlichen Anschauung, die durch Beobachtung Wissen generiert, herleitete, verwies die Mikrolebensform früh in den zwischen Anziehung und Abstoßung changierenden Bereich

des Phantastischen. Da das Mikroleben im 17. und 18. Jahrhundert unter den Linsen Leeuwenhoeks und seiner mikroskopierenden Nachfolger eher erahnbar statt wirklich sichtbar war, stellte es noch kaum eine Herausforderung an das ästhetische Empfinden der Beobachter dar. Eine irgendwie geartete Bedeutung innerhalb der natürlichen Ordnung stand – nicht zuletzt auf Grund des noch unklaren ontologischen Status – zudem noch völlig außer Frage. Obgleich – so die These der Wissenschaftshistorikerin Marjorie Nicolson in ihrer Studie „Science and Imagination“ – die Vorstellung von einem Mikroleben, das noch unterhalb der menschlichen, tierischen und pflanzlichen Sphäre existieren könnte, per se im menschlichen Verstand verankert gewesen sei. Die Entwicklung optischer Geräte, wie dem Mikroskop, habe in der Folge lediglich zur Sichtbarkeit gebracht, was in der Imagination bereits vorhanden gewesen war (vgl. ebd.). Erst mit der (Wieder-) Geburtsstunde der modernen Mikroskopie um 1830 (Schickore 2007: 18) offenbarte sich mit der immer detaillierteren Sichtbarmachung des bisher Unsichtbaren auch eine spezifische ‚Hässlichkeit‘ der Mikrowelt, die sich im unverständlichen Chaos, in abstoßender Asymmetrie und Polymorphie sowie in einer bedrohlich wirkenden Massenhaftigkeit ausdrückte (vgl. Briese 2003: 352). Die frühe Verbindung von Unheil und Mikroben, die bis heute fortwirkt (Drews 2015: 2), verstärkte sich nochmals deutlich durch den Beleg der potentiellen Pathogenität der Mikrolebewesen.

Seit den 1880er Jahren ist durch die Forschung Robert Kochs – maßgeblich an den Ursachen für die schweren Cholera-Epidemien der vorangegangenen Jahrzehnte – die Erkenntnis über die Gefährlichkeit von Mikroben als Krankheitserreger im Konzept der Bakteriologie inkorporiert. Die gespenstischen Mikroben sind zu „pathogenen Fremdkörpern“ (Hänseler 2009: 29) 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. Vielmehr wurde 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 Organismus fremdartiges Wesen, das sich als Parasit im Körper entwickelt“ (Huch 1985: 609) mit den zeitgenössisch modernsten wissenschaftlichen Methoden affirmiert. Im öffentlichen Diskurs führte das neue Wissen um die potentiell 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 (vgl. Hänseler 2009: 109; Gradmann 2007: 334).

Die Entdeckungen Robert Kochs konnten schließlich auch belegen, was schon von Forschern vor ihm immer wieder als Ursache für Seuchen und Epidemien zur Diskussion gestellt wurde: kontaminiertes Wasser. Der italienische Anatom Filippo Pacini beschrieb bereits 1854 das ‚vibrio cholerae‘, und der Mediziner John Snow entdeckte im selben Jahr bei der Untersuchung des Themse-Wassers eine extreme Häufung komma-förmiger Mikroben, die er als Ursache für den Cholera-Ausbruch im Londoner Stadtteil Soho ansah. Beide Beobachtungen aber wurden aufgrund der zu jener Zeit noch vorherrschenden und konkurrierenden Miasmen- und Kontagionstheorien von der Forschungswelt nahezu vollständig ignoriert. In der Miasmentheorie, die sich bereits in den hippokratischen Schriften findet, sind es übelriechende Dünste, die aus den Tiefen der Erde und von Gewässern aufsteigen und, sich über

die Luft verbreitend, in die Körper der Menschen dringen, um dort zur Erkrankung zu führen (Leven 1997: 22 ; Wegner 2005: 985–986). Die Kontagionslehre, im 16. Jahrhundert erstmals von Girolamo Fracastoro formuliert, schrieb die Ursache von epidemischen Krankheiten Partikeln zu, die sich durch direkten Kontakt oder durch die Luft verbreiten, wodurch es zur Ansteckung komme (Leven 1997: 37).

Auch auf der Textebene wird schon vor Beginn des Choleraausbruchs 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 (Huch 1980: 118). Nach Ausbruch der Seuche wird schnell klar, dass es auch diesmal kontaminiertes Wasser ist, das die Epidemie so fatal um sich greifen lässt. Diese literarischen Beschreibungen decken sich mit den Ausführungen der Detailstudie zum Ausbruch der Cholera in Hamburg, die der Historiker Richard J. Evans unter dem Titel *Death in Hamburg* 1987 vorgelegt hat, und die sich immer wieder bis ins wörtliche Detail hinein als faktualer Beleg der fiktionalen Darstellungen Huchs lesen, 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 (vgl. Orell 2005: 104), was der Mikrobe zu einer gespenstischen Präsenz im selben verhilft. Als es 1892 zum Ausbruch der Cholera in der Stadt kam, waren die Koch'schen Theorien längst publiziert und weitgehend wissenschaftlich wie gesellschaftlich akzeptiert (vgl. Sarasin/Berger/Hänseler/Spörri 2007: 18). Doch korreliert dieses Wissen in der textimmanenten wie in der realhistorischen Imagination noch mit vorangegangenen, über Jahrhunderte lang tradierten Theorien zur Entstehung und Verbreitung von Seuchen.

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“ (Huch 1980: 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“ (ebd.: 163). Die vornehmlich durch eine spezifische Verunreinigung hervorgerufene, potentiell pathogene Qualität der Elemente – Luft, Wasser und Boden – wurde mit den tradierten medizinischen Theorien seit langem als Ursache von Epidemien vermutet (vgl. Temkin 2007: 46) und auch im außerliterarischen Diskurs zur Erklärung des Choleraausbruchs noch 1892 bemüht. Die literarische Indienstnahme des alten und neuen Wissens verstärkt im Text das spezifische Bedrohungspotential, 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.

\*

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!“ (Ebd.: 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 bösartig verlaufenden Erkältungskrankheit, die er sich durch seine Vorliebe, bei Wind und Wetter umherzustreifen, zugezogen hatte“ (ebd.: 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.

## Literatur

- Balzer, Bernd. (1980): Nachwort. In: Ricarda Huch: *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren*. Frankfurt a. M.: Ullstein Werkausgaben, 263–269.
- Blanco, Maria del Pilar / Peeren, Esther (2013): Introduction: Conceptualizing Spectralities. In: Dies. (Hgg.): *The Spectralities Reader*. London: Bloomsbury, 1–27.
- Böhm, Alexandra / Sproll, Monika (2008): Ein „Schlag ans Herz“ des Empire – William Heaths Karikatur „Monster Soup“. In: Dies. (Hgg.): *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 27–40.
- Briese, Olaf (2003): *Angst in den Zeiten der Cholera. Über kulturelle Ursprünge des Bakteriums. Seuchen-Cordon I*. Berlin: Akademie Verlag.
- Briese, Olaf (2017): Norddeutsche und Süddeutsche. Sterben und Tod in Ricarda Huchs Frühwerk. In: Christian Bunnens, Dieter Stellmacher, Dieter Grote (Hgg.): *Krankheit, Volksmedizin und Heilkunst in Sprache und Literatur Norddeutschlands*. Rostock: Hinstorff, 102–113.
- Del Principe, David (2014): Introduction: The EcoGothic in the long 19th century. In: *Gothic Studies* (16, 1), 1–8.
- Draws, Gerhart (2015): *Bakterien – ihre Entdeckung und Bedeutung für Natur und Mensch*. Berlin: Springer Spektrum.



- Emrich, Wilhelm (1966): Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Ricarda Huch. Gesammelte Werke I*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 9–130.
- Evans, Richard J. (1986): *Death in Hamburg: Society and politics in the cholera years, 1830–1910*. Oxford: Clarendon Press.
- Gradmann, Christoph (2007): Unsichtbare Feinde. Bakteriologie und politische Sprache im deutschen Kaiserreich. In: Philipp Sarasin, Silvia Berger, Marianne Hänseler, Myriam Spörri (Hgg.): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 327–374.
- Hehault, Ruth (2016): Introduction: Unstable Landscapes: Affect, Representation and a Multiplicity of Hauntings. In: Dies., Niamh Downing (Hgg.): *Haunted Landscapes. Super-Nature and the Environment*. New York: Rowman & Littlefield International, 1–20.
- Huch, Ricarda (1980): *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren. Mit einem Nachwort von Bernd Balzer*. Köln: Ullstein Werkausgaben.
- Huch, Ricarda (1985): *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. Tübingen: Wunderlich.
- Keetley, Dawn / Sivils, Matthew (2017): Introduction: Approaches to the ecogothic. In: Dies. (Hgg.): *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Routledge, 1–20.
- Krusche, Dorit (2012): Die „Romantik“ und die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. In: Gesa Dane, Barbara Hahn (Hgg.): *Denk- und Schreibweisen einer Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Über Ricarda Huch*. Göttingen: Wallstein, 20–36.
- Leven, Karl-Heinz (1997): *Die Geschichte der Infektionskrankheiten. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Landsberg: ecomed.
- Liska, Vivian (2000): *Die Moderne, ein Weib: am Beispiel von Romanen Ricarda Huchs und Annette Kolbs*. Tübingen: Francke.
- Nicolson, Marjorie (1976): *Science and imagination*. Hamdon: Archon Books.
- Orell, Esther Claudia (2005): *Die Macht der Benennung: literarische Seuchendarstellungen und ihre wertvermittelnde Funktion*. Zürich: Studentendruckerei.
- Pikulik, Lothar (1992): *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung*. München: C. H. Beck.
- Plard, Henri (1991): Vitalismus und Dekadenz in Ricarda Huchs „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ (1893). In: Robert Leroy, Eckart Pastor (Hgg.): *Deutsche Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur im Umbruch*. Bern: Lang, 355–368.
- Sarasin, Philipp / Berger, Silvia / Hänseler, Marianne / Spörri, Myriam (2007) : Eine Einleitung. In: Dies. (Hgg.): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 8–43.
- Schickore, Jutta (2007): *The microscope and the eye: a history of reflections, 1740–1870*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Andrew / Hughes, William (2013): *Ecogothic*. Manchester: Manchester University Press.
- Temkin, Owsei (2007): Eine historische Analyse des Infektionsbegriffs. In: Philipp Sarasin, Silvia Berger, Marianne Hänseler, Myriam Spörri (Hgg.): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 44–70.
- Wegner, Wolfgang (2005): Miasma. In: Werner Gebarek u. a. (Hgg.): *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Bd. 2. Berlin/New York: De Gruyter, 985–986.