

Das Spiel mit dem Leser
Wilhelm Hauff:
Werk und Wirkung

Von Stefan Neuhaus

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.

Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (Sämtliche Werke 5, S. 616)

[...] der Diskurs ist immer nur ein Spiel: ein Spiel des Schreibens im ersten Fall, des Lesens im zweiten oder des Tauschs im dritten. Und dieses Tauschen, dieses Lesen, dieses Schreiben spielen immer nur mit den Zeichen.

Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses (S. 32f.)

»[...] unser Dichter ist wie ein großer Musiker. Er hat ein ausgespieltes, altes, längst gehörtes Thema vor sich; aber indem er den Gang des alten Liedchens beibehält, führt er die Gedanken auf eine Weise aus, die uns so überraschend, so neu erscheint, daß wir das Thema vergessen und nur auf die Wendungen horchen, in die er übergeht [...].«

Wilhelm Hauff: Die Bettlerin vom Pont des Arts (HW2, 64)

Für W.Sg.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
Das Leben	11
Literatur und Spiel	17
Konzeptionelle Vorüberlegungen	17
Die Wirkung.....	18
Die Gedichte	23
Literarische Essays	30
Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich.....	30
Die Bücher und die Lesewelt	32
Kontrovers-Predigt über H. Claren und den Mann im Mond	36
Freie Stunden am Fenster.....	40
Ein paar Reisetunden	43
Die Novellen.....	46
Zur Forschungslage.....	46
Die Bettlerin vom Pont des Arts	47
Othello	57
Jud Süß	63
Die Sangerin.....	71
Die letzten Ritter von Marienburg	75
Das Bild des Kaisers	80

Phantasien im Bremer Ratskeller	86
Briefe eines Mädchens an eine gute Freundin in St.	91
Die Märchenovellen	93
Zur Forschungslage	93
Märchen als Almanach.....	95
Die Karawane	98
Die Geschichte vom Kalif Storch	101
Die Geschichte von dem kleinen Muck	104
Das Märchen vom falschen Prinzen.....	107
Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven.....	110
Der Zwerg Nase	114
Abner, der Jude, der nichts gesehen hat.....	119
Der Affe als Mensch	123
Die Geschichte Almansors	125
Das Wirtshaus im Spessart.....	125
Die Sage vom Hirschgulden.....	127
Das kalte Herz	130
Saids Schicksale	135
Die Höhle von Steenfol. Eine schottländische Sage.....	137
Die Romane	139
Der Mann im Mond.....	139
Lichtenstein	157
Mitteilungen aus den Memoiren des Satan	182
Das Spiel mit dem Leser.....	206
Anmerkungen	209
Anhang.....	217
von Cornelia Schaub und Stefan Neuhaus	
Abkürzungs- und Siglenverzeichnis	221
Hauff-Bibliographie	222
Hauff-Gedenkstätten	237
Hauff-Straßen und -Wege	239

Mensch, sei ein Mensch, daß, wenn man Deinen Leib
begräbt, Dein Werk und Dein Gedächtnis lebt!

*Wilhelm Hauff, In das Stammbuch von Christian
Heinrich Riecke (SW3, 403)*

Vorwort

Der 29. November 2002 ist Wilhelm Hauffs 200. Geburtstag, kurz davor, am 18. November, ist sein 175. Todestag. Hauff hat in den weniger als 25 Jahren seines Lebens mit drei umfangreichen Romanen, zahlreichen Novellen, Märchen, Aufsätzen, Artikeln und Gedichten ein beachtliches Werk vorgelegt, das allerdings seit langer Zeit, von den Märchen abgesehen, kaum noch Beachtung findet. Im 19. Jahrhundert war das anders, Hauff war einer der Klassiker der deutschsprachigen Literatur, den man an Gedenktagen entsprechend feierte. Wie zu zeigen sein wird, war dies in einer sehr einseitigen Hauff-Lektüre begründet, die zunächst Hauffs Phantasie und Originalität lobte, dann aber immer mehr dazu überging, in ihm einen Nachahmer, einen Epigonen zu sehen und sich von diesem scheinbar so »bürgerlichen« und biedermeierlichen Autor abzuwenden.

Die Wissenschaft hatte schon immer ihre Schwierigkeiten mit dem Schwaben. Die Romane galten schnell als epigonal, weil sie sich erkennbar an Vorbildern orientierten (Clauren, Scott, Hoffmann). Dabei nahm man nicht wahr, dass Hauff seine Vorbilder parodierte oder ironisch zitierte, aber keineswegs einfach kopierte. Man versäumte es beispielsweise, die unzeitgemäße Qualität der glänzend geschriebenen, vor Witz sprühenden Essays zum literarischen Markt zu bemerken und sie als eigene Kommentare zum Erzählwerk zu lesen. Auch Hauffs Novellen gerieten in Vergessenheit, mit Ausnahme vielleicht von *Jud Süß*, die es im 3. Reich zu trauriger Berühmtheit brachte, weil sie als eine Vorlage für den gleichnamigen antisemitischen Film Veit Harlans diente. Noch Ende des 20. Jahrhunderts unterstellte man Hauff Antisemitismus, wobei zu fragen sein wird, ob nicht der Film den Blick auf einen 120 Jahre älteren Text verstellt.

Von Hauff sind im 20. Jahrhundert eigentlich nur noch die (zunächst wenig beachteten) Märchen übrig geblieben, mit seinem Namen verbindet man Titel wie *Kalif Storch* und *Der kleine Muck*, *Der Zwerg Nase* und *Das*

kalte Herz, *Das Gespensterschiff* und *Das Wirtshaus im Spessart*. Wenn man es auf einen polemischen Nenner bringen möchte, dann könnte man sagen: Hauff gilt als einer der Märchenonkel der deutschsprachigen Literatur, als die schwäbische Antwort auf 1001 Nacht.

Die vorliegende Studie, die erste wirklich umfassende zu Hauffs Werk, will versuchen zu zeigen, dass man dabei nicht stehen bleiben sollte und dass die Forschung bisher in erster Linie damit beschäftigt war, früh gefasste (Vor-)Urteile zu tradieren. Bestenfalls brach man in die scheinheilige Klage aus: Was hätte er noch leisten können, wenn er nicht so früh gestorben wäre... Bei dem mit 23 Jahren gestorbenen Georg Büchner wird das Argument immer herumgedreht: Was der alles geleistet hat, obwohl er so früh gestorben ist... Die identifikatorische Lektüre der Exegeten, die Hauffs Ironie nicht wahrnimmt und die verschiedenen Subtexte ignoriert, kann heute nicht mehr befriedigen. Ein Indiz für die unterschätzte Bedeutung Hauffs ist bereits seine Wirkung innerhalb wie außerhalb der Literatur, so beeinflusste er Autoren wie Gottfried Keller, der sich von *Der Mann im Mond* und *Das Märchen vom falschen Prinzen* für seine vielleicht berühmteste Novelle *Kleider machen Leute* inspirieren ließ. Wer einen Eindruck davon bekommen will, wie wirkungsvoll Literatur ins wirkliche Leben übergreifen kann, der sollte sich den an Hauffs Roman *Lichtenstein* orientierten Neubau der gleichnamigen Burg ansehen.

Ich plädiere mit dieser Arbeit gegen den *mainstream* der bisherigen Forschung dafür, Hauff neu zu lesen und ein funkelndes Œuvre zu entdecken. Der scheinbar so biedere, biedermeierliche Autor zeigt sich als ein früher Realist und Ironiker. Hauff macht *Deutungsangebote* mit dem Ziel, zur eigenen Reflexion anzuregen.

Das Risiko der Beschäftigung mit einem zur Trivialität verurteilten Autor ist evident und es wird dieser Studie vielleicht so gehen wie dem Märchen in Hauffs Allegorie »Märchen als Almanach«. Grenzwächter werden mit ihren spitzen Federn kommen und sie darauf spießen, zumal der Autor keine ›Diskursmacht‹ hat, die bekannteren Autoren solche Tore öffnet. Vielleicht findet sich aber auch jemand, der sie durch eine Seitenpforte in den Diskurs einlässt. Wer sich in die Forschung einlesen möchte, für den skizzieren kurze Überblicke am Anfang der Großkapitel und ein eigenes kleines Kapitel zur Rezeption die wichtigsten Linien. Auf einen ausufernden Apparat mit Anmerkungen wird hingegen verzichtet.

Noch eine kurze Erläuterung zum Aufbau. Den Rahmen bilden die Ausführungen zum Spiel als zentralem Merkmal von Hauffs literarischer Strategie, die seine bisher nicht thematisierte Modernität begründet. Damit wird als weitere These aufgestellt: Hauffs Werk zeichnet sich wie das der meisten Autoren durch eine gewisse Homogenität aus.

Eine Hauff-Monographie sollte auch einige Angaben zum Leben enthalten, sie sind aber bewusst knapp gehalten. Weil sich die Strategie des Spiels am besten an den – literarischen, weil fikionalisierten – Essays zeigen lässt, stehen sie am Anfang der Analyse von Hauffs Texten. Die Novellen gehen den Märchen voraus, da behauptet werden soll, dass es sich auch bei den Märchen, in heutiger Terminologie und literarhistorischer Perspektive, eher um Novellen handelt. Deshalb wird der Begriff der Märchennovelle eingeführt. Die Romane als die gewichtigsten, weil umfangreichsten und – von den Märchen abgesehen – in der Literaturgeschichte am meisten beachteten Texte Hauffs beschließen die Textanalysen. Danach folgt die erste umfangreiche Bibliographie zur Hauff-Forschung, die allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Die Schwerpunkte der Bibliographie lagen auf den Publikationen Hauffs zu Lebzeiten, den danach erfolgten Werkausgaben und der Forschung in möglichst umfangreicher Auswahl. Berücksichtigt wurden die als besonders wichtig eingestuft, weil in der Forschung bisher stark beachteten (darunter auch frühe Aufsätze) oder, soweit sich dies feststellen ließ, besonders substanzreichen Forschungsarbeiten.

Eine solche Arbeit kann nicht ohne Hilfe entstehen. Cornelia Schaub hat kundig und findig zahlreiche Forschungstitel und viele andere wichtige Informationen zusammengetragen. Lektorin Dr. Ulrike Gießmann-Bindewald und die Mann- bzw. Frauschaft vom Verlag Vandenhoeck & Ruprecht hat mit großem Interesse auf ein Vorhaben reagiert, das sich einem vorgebliehen Nischenautor widmet; hoffentlich wird die freundliche Unterstützung des Werks durch seine Wirkung gerechtfertigt. Die Universität Bamberg hat das Vorhaben durch Gewährung von Hilfskraftgeldern gefördert. In einem Seminar konnten Thesen des Buches erprobt werden.

Freund, die Tage werden gewogen, nicht gezählt!

Wilhelm Hauff (SW3, 407)

Das Leben

Hauffs Leben war kurz, aber ereignisreich. Es kann und soll hier nicht ausführlich dargestellt werden. Mit der Arbeit von Ottmar Hinz liegt bereits eine fundierte neuere Biographie vor, auf sie und auf frühere Lebensgeschichten¹ wurde bei der folgenden Lebensskizze dankbar zurückgegriffen.

Zu der Arbeit von Hinz ist noch zu sagen, dass sie genretypisch das Werk als Kommentar und Ergänzung des Lebens liest. Ein solches Textverständnis ist von dem der vorliegenden Arbeit weit entfernt. Literarische Texte sind, das ist eigentlich eine tautologische Feststellung, vieldeutig. Die Autorintention ist erstens nur hypothetisch rekonstruierbar und kann zweitens nicht mehr als *Anhaltspunkte* geben. In der Rezeptionssituation, die wiederum zeitlichen und räumlichen Veränderungen wie persönlichen Dispositionen der Leser unterworfen ist, ergeben sich vielfache mögliche Lesarten. In dem Spannungsfeld von Ungewissheiten ist das sprachliche Material des Textes letztlich das einzig Konkrete.²

Anders gesagt: Die Lektüre eines literarischen Textes ist immer schon eine Interpretation, und eine Interpretation kann nur dann intersubjektiv verhandelbar sein, wenn sie sich auf das sprachliche Material des Textes bezieht. Da Texte nicht im luftleeren Raum entstehen, gilt besonderes Augenmerk den Anspielungen auf Kontexte; bei Hauff sind das vor allem Literatur und Zeitgeschichte. Hier kommt nun das Interesse an Hauffs Leben dazu, nicht als wichtigster Punkt, aber als zusätzlicher Hinweis auf solche Bezüge.

Angesichts des skizzierten Textverständnisses dürfte es nicht erstaunlich sein, dass sich in der vorliegenden Arbeit ganz andere Bewertungen als bei Hinz ergeben, der die Frage »Ein Belletrist des Tages?« (HH, 7) letztlich, des sonstigen Lobes ungeachtet, mit Ja beantwortet.

Wilhelm Hauff wurde am 29. November 1802 in Stuttgart geboren. Sein Vater war Regierungsbeamter, 1800 war er für ein halbes Jahr wegen »hochverräterischen Kontakten mit den Franzosen« in Haft (HH, 10). Eine

kurze, aber offenbar folgenreiche Zeit, denn sie soll seinen Tod mit 37 Jahren verursacht haben. Der zweitgeborene Sohn Wilhelm war da gerade sechs Jahre alt. Er wuchs bei seiner Mutter auf, las sich durch die Bibliothek seines Großvaters mütterlicherseits und glänzte früh im Kreise der Geschwister als Geschichtenerzähler (HH, 11f.). Von 1806-1808 wohnte die Familie in Tübingen, nach des Vaters Tod zog die Witwe mit ihren vier Kindern wieder dorthin. Da aus Kostengründen und wegen der viel besseren schulischen Leistungen nur der ältere Bruder studieren sollte, sah man für Wilhelm eine »Pfarrerausbildung auf Staatskosten« vor (HH, 15). »Im Herbst 1817 trat Wilhelm in das Klosterseminar Blaubeuren auf der Schwäbischen Alb ein« (HH, 16), also im Alter von 14 Jahren. Um das strenge Haus möglichst bald wieder verlassen zu können, strengte sich Wilhelm an und wurde zum Musterschüler. Über sein Ausscheiden vermerkt er in seinen *Memorabilien*: »Erlösung vom Jammertal« (HW2, 828).

Im Wintersemester 1820/21 begann er sein Theologiestudium am Tübinger Stift, für das er später das wohl eher scherz- als ernsthaft gemeinte Wort prägte: »Der Übel größtes aber ist – das Stift« (SW3, 406). Er blieb strebsam, doch entsagte er deshalb nicht dem studentischen Leben. Hauff engagierte sich in der Burschenschaft »Germania« und wurde dort sogar Ehrenmitglied (HH, 21). Kritisches Interesse an der Politik war hier auch nach 1819 möglich, insofern scheint es Wilhelm, vergleicht man die Verhältnisse mit anderen deutschen Ländern, vergleichsweise gut getroffen zu haben:

Württemberg tanzte [...] etwas aus der Reihe. Noch vor jenen Bundestagsbeschlüssen hatte sich König Wilhelm I. mit seinen Landständen auf einen Verfassungsvertrag geeinigt, der unter anderem eine parlamentarische Repräsentation der Bürger sowie wichtige Grundrechte, darunter uneingeschränkte Pressefreiheit, garantierte. Als Mitgliedsstaat des Deutschen Bundes mußte Württemberg sich in der Folge zwar dem Karlsbader Maßnahmenkatalog anbequemen, nirgendwo sonst in Deutschland wurde er jedoch so lax angewendet wie hier. Tübingen galt in den Folgejahren als »glückliches Asyl für die akademische Freiheit« (HH, 22f.).

Das galt bis Anfang 1824, »als Hauffs Prüfungssemester bevorstand« (HH, 28). Der Druck des Bundes auf den württembergischen Landesherrn wurde so groß, dass die Burschenschaft und andere studentische Organisationen aufgelöst, Mitglieder verhaftet und verurteilt wurden. Hinz hat zweifellos Recht, wenn er Bezüge zur Figur des Robert Willi aus der Novelle *Das Bild des Kaisers* herstellt (HH, 28); außerdem dürften die württembergischen Demagogenverfolgungen für die satirisch gezeichnete Verurteilung des Titelhelden in den *Memoiren des Satan Pate* gestanden haben. Überhaupt

scheint Hauff seinem Ländchen gegenüber keineswegs unkritisch gewesen zu sein. Der Tübinger Universität bescheinigte er später, dass dort »die alten, vermoderten Ansichten über alles, was Aesthetik heißt«, herrschen würden, und er zeigte sich bereit, eine berufliche Möglichkeit im »Ausland«, also in einem anderen Staat des Deutschen Bundes, sofort anzunehmen (HH, 65).

Im Oktober 1823 hatte sich der Student in seine Kusine Luise Hauff verliebt, schon im darauffolgenden Jahr war man sich grundsätzlich einig, ohne gleich heiraten zu können (HH, 31). Wilhelm musste sich erst ein genügendes Auskommen erwerben und beschloss, für einige Zeit als Hauslehrer bei Kriegsminister Ernst Eugen Freiherr von Hügel zu arbeiten, offenbar das »Modell« für General von Willi in *Das Bild des Kaisers* (HH, 32), möglicherweise aber auch für den Obrist von Röder in *Jud Süß*:

Eineinhalb Jahre, von November 1824 bis April 1826, blieb Hauff bei Familie von Hügel. Hier lernte er aus eigener Anschauung das Adelsmilieu kennen, in dem die meisten seiner späteren Gesellschaftsromanen spielen. [...] In Wahrheit bereitete es ihm durchaus Vergnügen, in das Kostüm des eleganten Weltmannes zu schlüpfen und den asketischen Sittenwächtern der schwäbisch-pietistischen Kultur eine Nase zu drehen (HH, 35).

Solche Bemerkungen deuten an, dass Wilhelm der Schalk im Nacken saß. Bei seiner ersten literarischen Tätigkeit, der Edition einer Anthologie *Kriegs- und Volkslieder* im Jahr 1824, war davon noch nichts zu spüren (vgl. hierzu HW2, 929f.), aber bereits bei der zweiten, die ihn einem größeren Kreis bekannt machte. Hauff veröffentlichte im Spätsommer 1825 (mit Datum 1826) den ersten Teil der *Mittheilungen aus den Memoiren des Satan*. Fast zeitgleich hatte Hauff seinen Roman *Der Mann im Mond oder Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* fertig, der ebenfalls noch 1825 erschien und auf 1826 datiert wurde; beide hatte er im Paket für 400 Gulden an seinen Verleger Gottlob Franckh verkauft (HH, 39).

Mit dem *Mann im Mond* konnte Hauff seine Publizität erheblich steigern; dabei ist hervorzuheben, dass beide Erfolge von ihm gesteuert wurden. Wolfgang Menzel hatte er früh als Rezensenten der *Memoiren* eingespannt (HH, 38) und der Verfassersname »H. Clauren« war der Geburtshelfer des zweiten Romans. Es handelte sich um ein Pseudonym des preußischen Hofrats Carl Heun, um sein Anagramm, unter dem er zum hoch geschätzten Bestsellerautor trivialer Romane und Novellen avanciert war. »Der von H. Clauren jährlich herausgegebene, durchweg mit eigenen Beiträgen gefüllte Almanach ›Vergißmeinnicht‹ galt um 1825 bei einer Aufla-

ge von 8000 Stück als meistverkauftes belletristisches Jahrbuch« (HH, 41). An der Frage, ob der in nur sechs Wochen geschriebene (HH, 43) *Mann im Mond* lediglich an die Verkaufserfolge Heuns anknüpfen oder sie zuallererst parodieren sollte, wie Hauff es dann darstellte, scheiden sich die Geister.

Fest steht, dass die Publikation einen der größten Literaturskandale des 19. Jahrhunderts auslöste. Heun verklagte Hauffs Verleger Franckh auf Schadensersatz mit dem Argument, es »handle sich um eine Fälschung aus rein merkantilen Beweggründen« (HH, 45). Anfang Dezember 1825 bekam er, gegen die Erwartungen vieler Experten, tatsächlich Recht; allerdings wurde eine damit verbundene Klage wegen »Ehrenkränkung« zurückgewiesen. Hauff ließ zahlreiche private und öffentliche Erklärungen folgen, die wichtigste war seine *Kontroverspredigt*, in der er Heun als lediglich am Erfolg und an oberflächlicher Erotik interessierten Trivialautor satirisch brandmarkte. In der Folge kamen Claren-Parodien in Mode, doch Hauff beteiligte sich an solchen, wie er es formulierte, »Torheiten« nicht (HH, 52). Hauff hätte längst das nächste, nicht weniger folgenreiche Projekt in Arbeit – den Roman *Lichtenstein*.

Im April 1826 verließ der mittlerweile promovierte Philologe Hauff das Haus der Familie Hügel. Schon kurz danach lag, neben anderem, schon der genannte historische Roman fertig vor, der sich an eine weitere Mode der Zeit anlehnte (HH, 53). Der schottische Anwalt und Schriftsteller Sir Walter Scott hatte mit *Waverley* das von nun an weltweit gültige Muster dieses Romantyps geschaffen und mit den, wegen der Verfasser-Angabe »by the Author of Waverley«, so genannten Waverley-Novels eine Reihe mehr oder weniger Aufsehen erregender, sich insgesamt glänzend verkaufender Bestseller vorgelegt.³ Der einzige von Scotts Romanen, der auch heute noch auf dem deutschen Buchmarkt präsent ist, ist *Ivanhoe*. Man sollte das bedauern, denn Scott, von der britischen Literaturwissenschaft und nicht zuletzt vom US-amerikanischen Kino bereits wieder entdeckt (z.B. *Rob Roy*), hat nicht nur zahlreiche deutschsprachige Autoren (so unterschiedliche wie Willibald Alexis und Theodor Fontane im 19. Jahrhundert, Tanja Kinkel und Uwe Timm Ende des 20. Jahrhunderts) beeinflussende, sondern eminent lesbare und dennoch anspruchsvolle Werke geschrieben. Scotts Vorzüge konnte auf eigenständige Weise in der britischen Literatur erst wieder der ungleich bekanntere Charles Dickens erreichen.

Hauff ging bei der Konzeption seines neuen Romans äußerst gründlich zu Werke:

Im Sommer 1825 erwarb er sechs Romane Scotts zur gründlichen Lektüre. Sodann arbeitete er Willibald Alexis' scharfsinnige Strukturanalyse der »Waverley Novels« durch und fertigte davon ein genaues Exzerpt. Schließlich wählte er sich einen erfolgsträchtigen Stoff aus der heimatlichen Geschichte (HH, 55).

Mit dem Erfolg konnte Hauff zufrieden sein. Sein Erscheinen »war, wenigstens für Schwaben, ein literarisches Ereignis ersten Ranges, und Hauff wurde öffentlich der deutsche Walter Scott genannt.«⁴ Während Hofmann den Roman »meisterhaft« findet, ist Hinz' Urteil nicht sonderlich positiv; ähnlich verhält es sich mit den parallel zu den Romanen geschriebenen Novellen. »Nirgendwo sonst in Hauffs Werk tritt der Widerspruch zwischen seinem erzählerischen Können und den destruktiven Bedingungen hektischer Auftragsschreiberei deutlicher zutage« (HH, 60), meint Hinz. Ein fernes Echo der verfestigten Forschungsmeinung; doch dazu später mehr.

Hinz stimmt der Forschung auch darin zu, dass Hauffs große Reise durch Frankreich, Belgien und Deutschland einen erheblichen Einfluss auf seine Bildung und Ausbildung zum Schriftsteller gehabt habe; angesichts der kurzen Zeitspanne, in der Hauffs Werke entstanden, und der strengen Arbeitsdisziplin während der Reise ist das eine zumindest anzweifelbare These. Mitte Mai 1826 brach der junge Autor auf. Er verbrachte eineinhalb Monate in Paris, weitere wichtige Stationen waren Hamburg, Bremen und Berlin (HH, 66ff.). Während der Reise führte Hauff Verhandlungen über sein berufliches Dasein. Der Plan einer eigenen Zeitschriftengründung mit dem programmatischen Titel *Der Erzähler* zerschlug sich, hingegen gestalteten sich die Verhandlungen mit dem berühmten Stuttgarter Verleger Johann Friedrich von Cotta vielversprechend (HH, 73). Hauff verhielt sich in allem taktisch klug, nur nicht in einer kleinen amourösen Affäre, die fast schon öffentliches Aufsehen erregte. Er verliebte sich in Bremen in Josephe Stolberg, eine uneheliche Grafentochter, die seine Anträge jedoch zurückwies (HH, 76).

Als Hauff Anfang Dezember 1826 wieder zu Hause eintraf, führte er die Verhandlungen mit Cotta zu einem – wie es zunächst aussah – positiven Ende. Vom 1. Januar 1827 an war er Redakteur – heute würde man ihn als Chefredakteur bezeichnen – des renommierten süddeutschen *Morgenblatts für gebildete Stände*. Die finanzielle Absicherung ermöglichte die ersehnte Heirat, Hauff führte seine Luise am 13. Februar zum Traualtar (HH, 84f.). Die Zusammenarbeit mit Cotta gestaltete sich schwierig, da Hauff der bis-

her unpopulären Prosa zum Durchbruch verhelfen und das Blatt stärker profilieren wollte, während Cotta an der enzyklopädischen und auch in literarischer Hinsicht insgesamt altmodischen Form festhielt. Eine zwielichtige Rolle spielte Wilhelms älterer Bruder Hermann, der nach Wilhelms Tod die Redaktion übernahm und 38 Jahre – in wenig progressiver Weise – weiterführte, bis das Blatt nach seinem Tod schließlich eingestellt wurde (HH, 98).

Hauff sammelte im Sommer 1827 Informationen für einen neuen Roman, der den Tiroler Volksaufstand unter Andreas Hofer behandeln sollte – zweifellos ein Thema mit aktueller politischer Brisanz. Hauff begab sich auf eine vierwöchige Reise an die Originalschauplätze, doch als er Anfang September wieder in Stuttgart eintraf, war er bereits von der zum Tode führenden Krankheit gezeichnet (HH, 132ff.). Die zeitgenössische Medizin, in diesem Fall angeführt von Hauffs älterem Bruder, wusste mit der Krankheit (ein angebliches ›Nervenfieber‹, über das in der Forschung gerätselt worden ist) wenig anzufangen; es steht zu vermuten, dass ›Therapien‹ wie der Einsatz von Brech- und Abführmitteln den Körper zusätzlich schwächten und so zum schnellen Ende beitrugen.

Am 18. November, nur acht Tage nach der Geburt seiner Tochter Wilhelmine, stirbt Hauff. Seine letzten Worte werden so überliefert: »ein braves, liebes Weib, die schönsten Aussichten und alles dies vorbei« (HH, 134).

Literatur und Spiel

Konzeptionelle Vorüberlegungen

»Spiele verlocken«, stellt Stefan Matuschek fest und ergänzt: »neben der sinnlichen und emotionalen liegt auch eine intellektuelle Verlockung.«¹ Matuschek hat die historische Entwicklung der Theorie des Spiels in philosophischen Texten von den griechischen Anfängen bis zur Romantik nachgezeichnet. Im 20. Jahrhundert wird, das kann man beispielsweise bei Hans-Jürgen Heinrichs nachlesen, das Spiel zu einem Schlüsselbegriff psychoanalytischer, wirkungsästhetischer und konstruktivistischer Theoriebildungen, die es ermöglichen, von einem »Spielraum Literatur« zu sprechen.² »Literatur als Spiel« gab es also schon vor der Postmoderne, mit deren Beliebigkeit oder, im positiven Sinne, »Vielfältigkeit«³ man den Begriff des Spiels viel augenscheinlicher in Verbindung bringen könnte, weil in ihr offensichtlicher als zuvor das Spiel »für die lustvolle Befreiung von unlustvollen Zwängen« steht.⁴

Wie immer man die Theorie des Spiels auch fasst – literaturtheoretisch und literarästhetisch ist man nahe an der Kategorie der ›Selbstreferenz‹, auch ›Selbstreflexivität‹ oder ›Metafiktionalität‹ genannt, um nur die hierzulande gängigsten Synonyme zu nennen. Der Text macht sich selbst zum Thema, verweist auf sein Gemachtsein, seine Struktur und damit letztlich auch auf seine Wirkungsstrategien, die Iser mit dem Begriff der Appellstruktur bezeichnet hat.⁵

Am Beispiel postmoderner amerikanischer Erzählliteratur hat Dietmar Claas, den Begriff des ›entgrenzten Spiels‹ prägend, die These aufgestellt, »[...] daß die Selbstreflexivität der literarischen Texte neue Denk- und Handlungsstrukturen hervorbringt.«⁶ Dass auch Selbstreflexivität nicht nur »typisch für die Literatur der Gegenwart« ist, hat Michael Scheffel gezeigt.⁷ Allerdings sollte diese Eigenschaft nicht als Charakteristikum von fiktionaler Literatur allgemein gelten,⁸ sondern für jene »Formen selbstreflexiven Erzählens« (Scheffel), mit denen die Fiktion »notwendig verletzt« wird.⁹

Je offensichtlicher eine Erzählung sich von dieser Fiktion zu entfernen, d.h. ihre eigene Fiktionalität bloßzustellen und deren poetologische Voraussetzungen zu erläutern versucht, desto deutlicher werden auf der Ebene des Erzählens inkonsistente, unmittelbare Betrachtungen des poetologischen Prinzips in den Vordergrund treten.¹⁰

Wir werden bei Hauffs Texten sehen, dass sie solche ›Verletzungen‹ herbeiführen, dass mit der Durchbrechung der Fiktion eine selbstreflexive Ebene eingezogen wird. Dies geschieht bis zu einem gewissen Grad, der flüchtige oder auf identifikatorische Lektüre angewiesene Leser kann es ›überlesen‹ und wird die Signalwirkung der Stelle nicht wahrnehmen.

Welchen Sinn machen solche Regelverletzungen? Dienen sie einem künstlerischen Selbstzweck? Wohl kaum. Literatur existiert nicht in kontextfreien Räumen, sondern sie wird stets auf Kontexte bezogen. Damit kommt Literatur ein Prozesscharakter zu, das heißt, sie entsteht in komplexen Prozessen und wirkt auf solche Prozesse zurück oder auch auf andere, je nachdem, wie sie von ihren Lesern aktualisiert wird.

Mit Foucault können wir Literatur als Diskursbeitrag begreifen, wobei Literatur – um ein neues Wort zu gebrauchen – virtuelle Diskurse etabliert, indem sie mit Diskursmaterial in der Gesellschaft spielt.¹¹ Literatur kommt die Funktion eines Meta-Diskurses zu, und wenn Literatur Reflexion über die Struktur und das Funktionieren von Diskursregeln, über die Mechanismen der Disziplinierung fördert, dann wirkt sie eigentlich im Sinne der Foucault'schen Diskursanalyse. Damit ist wohlgemerkt nur Literatur im engeren Sinne gemeint. Literatur im weiteren Sinne kann Mythen und Rituale verstärken oder ihrer scheinbar selbstverständlichen Gültigkeit entgegenwirken.¹²

Es wird zu zeigen sein, dass Hauffs Spiel mit dem Leser der zuletzt genannten Strategie verpflichtet ist.

Die Wirkung¹³

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts – das zeigen die zahlreichen Ausgaben, die publizistischen und wissenschaftlichen Würdigungen – war Hauff ein Klassiker. Er gehörte zum Grundbestand des ›väterlichen Bücherchranks‹¹⁴ und sein Andenken wurde liebevoll gepflegt. Waren es zu Lebzeiten die Romane, die Furore machten, so schoben sich nach Hauffs frühem Tod mit der Zeit die Märchen in den Vordergrund.¹⁵ Doch noch am

Anfang des 20. Jahrhunderts waren vor allem *Lichtenstein* und *Der Mann im Mond* keineswegs in Vergessenheit geraten.

100 Jahre später, also um die Zeit seines 200. Geburtstags, stellt sich die Situation ganz anders dar. Während in der Nachkriegszeit bis dahin unter Wert gehandelte Autoren wie Fontane und Heine eine atemberaubende Renaissance erlebten, sank Hauff in der Publikumsgunst, oder vielmehr: Die Rezeption seiner Werke konnte nicht mehr an frühere Höhen anknüpfen. »Wilhelm Hauff ist heute fast ein Unbekannter geworden«, konstatiert Helmut Koopmann in seinem Nachwort zur Winkler-Werkausgabe von 1970 (SW3, 491).

Diese Feststellung ist mit einer signifikanten Einschränkung zu versehen. Die Märchen erlebten und erleben Erfolge beim breiten Publikum, nicht nur in zahlreichen Ausgaben, sondern auch in anderen Medien. Zwei (*Das kalte Herz* und *Die Geschichte vom kleinen Muck*) wurden in den Jahren 1950 und 1953 aufwändig von der DEFA verfilmt, Regie führte Paul Verhoeven bzw. Wolfgang Staudte. *Das kalte Herz* war der erste DDR-Farbfilm überhaupt, die beiden Filme begründeten »die nachdrücklich geförderte Kinderfilm-Produktion in der DDR«. ¹⁶ In der Bundesrepublik war die Verfilmung der Rahmengeschichte vom *Wirtshaus im Spessart* 1958 ein Kassenschlager, dem Regisseur Kurt Hoffmann 1960 *Das Spukschloß im Spessart* und 1967 *Herrliche Zeiten im Spessart* folgen ließ; die Hauptrolle spielte jeweils Publikumsmagnet Liselotte Pulver. Die Märchen dürften der wichtigste Grund sein, weshalb Hauff im öffentlichen Bewusstsein noch vergleichsweise präsent ist. Beleg dafür ist, dass im Laufe der Zeit so viele Straßen und Wege nach Hauff benannt worden sind. Im Anhang dieser Arbeit werden eindrucksvolle 67 aufgeführt.

Nach den Gründen für die versiegende Rezeption der anderen Werke des heute nur noch als ›Märchenonkel‹ geltenden Autors ist zu fragen. Die Vermutung dürfte nahe liegend sein, dass die öffentliche, also die publizistische und wissenschaftliche Rezeption Hinweise liefert, wie es zu einem solchen Absturz kommen konnte. Die nachfolgend zitierten Werturteile erhellen schlaglichtartig, was man Autor und Werk zum Vorwurf machte, und sie weisen zugleich unfreiwillig auf die inhärente Problematik der – um es vorsichtig zu sagen – nicht abgesicherten Argumentation hin:

Man mag über Hauff als Dichter denken wie man will. Von tiefsinnigen Gedanken über Kunst und Leben wurde er nie geplagt. ¹⁷

Wilhelm Hauff gehört nicht zu den Klassikern der deutschen Literatur im engeren Sinne und zählt nicht zu den großen schöpferischen Gestalten deutscher Dichtung. ¹⁸

Wilhelm Hauff, scheint's – jedenfalls kann der Blick auf die Sekundärliteratur einem das nahelegen –, ist ein unheilbarer Fall für Liebhaber, insbesondere solcher beschaulicher, märchenhaft-historisierender Vergangenheit. Da wirkt es müßig, ihn überhaupt noch anders wahrnehmen zu wollen.¹⁹

Es findet sich außerdem sehr zweifelhaftes Lob:

Er ist tatsächlich kein Genie; aber Talent zeigt er auf jeder Seite, und gelegentlich fast zuviel davon.²⁰

Die vier Zitate zeigen exemplarisch: Seit Langem schon hat sich die Forschung auf ein einheitliches Hauff-Bild verständigt. Mit einer wesentlichen Einschränkung: soweit sie ihn im 20. Jahrhundert überhaupt noch wahrnimmt. Im Vergleich mit anderen Autoren dieses Bekanntheitsgrades und trotz der andauernden und internationalen Popularität von Hauffs Märchen gibt es nur wenig Spezialforschung.

Schon die Literaturgeschichten lassen eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Hauffs Werk vermissen. Fritz Martini schlägt Hauff, trotz einiger Wertschätzung, dem Biedermeier zu und hält ihn für einen typischen Vertreter der Literatur der Restaurationsepoche:

Die Dimension des Poetischen wurde reduziert zum subjektiven Phantasiespiel des Autors und zu dessen Vermögen, sinnlich-anschaulich die Szenen und Farben der Welt sichtbar zu machen.²¹

Die populäre *Deutsche Literaturgeschichte* des Metzler-Verlags (von Wolfgang Beutin und anderen) nennt Hauff dreimal in verschiedenen Kontexten und ordnet ihn dem »politischen Quietismus« zu, ein negativ konnotierter Begriff, weil ihm das »liberale Engagement« anderer gegenübergestellt wird.²²

Ein konservativer Autor also? Dafür ein beim Lesepublikum nicht unpopulärer, wie ein Blick in Wilperts verdienstvolles *Deutsches Dichterlexikon* zeigt. Dort wird die Zwiespältigkeit des Hauff-Bildes aus ästhetischer Sicht in einem Satz zusammengefasst:

Erzähler zwischen Spätromantik u. Frührealismus, vielseitiges Talent von erstaunl. Fruchtbarkeit und formaler Leichtigkeit, da unoriginell und unreif, jeweils versch. Vorbildern folgend, so daß s. früher Tod versch. Theorien über s. künftige Entwicklung zuläßt.²³

Als repräsentative Forschungsarbeit kann man die Einleitung des Hauff gewidmeten, von Friedrich Pfäfflin erstellten *Marbacher Magazins* ansehen, die den bezeichnenden Titel trägt: »Wilhelm Hauff, ein Erfolgsschriftsteller im 19. Jahrhundert«.²⁴ Die Kategorisierung als »Erfolgsschriftsteller« ist in der Literaturwissenschaft niemals positiv gemeint.²⁵ In der Tat urteilt

Pfäfflin, Hauffs Märchenalmanache stellen »die eigentliche schriftstellerische Leistung des Frühverstorbenen dar«. Auch die Kategorisierung »Frühverstorbenen« hat eine negative Konnotation; sie bedeutet stets, dass jemand nicht alt genug geworden ist, um etwas wirklich Qualitätvolles zu schreiben.²⁶

In Sachen Hauff herrschte selbst zu Zeiten des Eisernen Vorhangs in Ost und West seltene Einmütigkeit. In der DDR bekam das Etikett »Erfolgsschriftsteller«²⁷ zusätzlich eine ideologische Komponente:

Deutlich sichtbar wird [...] der zerstörerische Einfluß des kapitalisierten Literaturbetriebes auf die bei aller modischen Anpassung doch vorhandenen poetischen Potenzen im Werke Wilhelm Hauffs.²⁸

Beide Kategorisierungen – Erfolgsschriftsteller und Frühverstorbenen – sind nicht neu, sondern haben sich als (Vor-)Urteile in der Hauff-Forschung verfestigt und gelten als bedeutende Gründe für die Bewertung von Hauffs Werken als zweitklassig, wobei die Argumentation erkennbar zirkulär verläuft: Weil Hauff ein Erfolgsschriftsteller war, sind seine Texte trivial, und weil seine Texte trivial sind, war er ein Erfolgsschriftsteller.

Irmgard Ottes Forschungsbericht in ihrer 1967 erschienenen Dissertation kann als Beleg gelten, obwohl sie sich um eine Aufwertung bemüht. Als positives Moment zur Rechtfertigung ihrer eigenen Beschäftigung mit Hauff vermag sie nur darauf hinzuweisen, dass Hauff bei längerer Lebensdauer die monierte, aber nicht näher begründete »Oberflächlichkeit der Darstellung« wohl abgestellt hätte.²⁹ Trotz ihrer Wertschätzung bleibt Otte in den bereits gezogenen Grenzen; mehr als eine »dichterische Begabung« vermag sie Hauff nicht zu attestieren.³⁰ Ihre Kritik an Hauff ist aus heutiger Sicht methodisch wenig fundiert. So wird zu »den Mängeln der Hauffschen Darstellungsweise« die »unangebrachte[n] Verwendung« von Wörtern wie »Schicksal« und »Zufall« gezählt, ohne dass die Frage gestellt wird, ob diese Häufung nachvollziehbare Gründe haben, vielleicht gar ironisch gemeint sein könnte.

Die Schilderung von Frauen und Liebesgeschichten sieht die Verfasserin auf dem »Niveau der Frauenromane und der seichten Unterhaltungsliteratur«. Weiter wird »eine Reihe von Mängeln in Hauffs Struktur der Werke« diagnostiziert, als Beispiel werden Motive genannt, die Erzähltexte nicht durchziehen und nicht »voll ausgenützt« werden, sondern als minderwertiges »blindes Motiv« anzusehen sind.³¹ Dass die Liebesgeschichten ironisch gebrochen sein und dass es modern sein könnte, Motive nicht »voll aus-

zunützen, sondern zu fragmentieren, das geht nicht nur über den Erkenntnishorizont *dieser* Arbeit hinaus.

Die Märchenalmanache werden, eine mutige Tat, von Hauffs Biographen Ottmar Hinz dem in der Hauff-Forschung sonst so beliebten Kontext der Erfolgsschriftstellerei oder der »Bücherfabrik«³² und damit dem als unangenehm empfundenen Geruch der Erfolgsschriftstellerei entzogen, indem er betont, dass Hauff sie nicht geschrieben habe, um damit Geld zu verdienen.³³ In der Tat ist den Märchen zunächst der geringste Erfolg beschieden gewesen. Anders verhält es sich mit Hauffs drei Romanen *Der Mann im Mond oder Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* (1825), *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* (1825/26) und *Lichtenstein* (1826), von denen vor allem der erste und der letzte zu Bestsellern wurden. Es soll sich, da stimmt auch Hinz in den Chor der Hauff-Forscher ein, allesamt um epigonale Werke handeln, geschrieben um des schnöden Mammons willen. Hier die üblichen Verweise auf die Vorbilder:³⁴ Für die »triviale Geschichte vom ›Mann im Mond‹« (Friedrich Pfäfflin) stand der damalige Bestseller-Autor H. Clauren alias Carl Heun Pate, *Lichtenstein* ist ein historischer Roman und Walter Scott nachgebildet,³⁵ die *Memoiren des Satans* schließlich orientieren sich an einem weiteren Stern des zeitgenössischen Literaturhimmels, E.T.A. Hoffmann, und zwar an seinem Roman *Die Elixire des Teufels*.³⁶ Wenn Pfäfflin in seinem Marbacher Magazin dem Roman *Lichtenstein* breiten Raum gibt und die anderen Werke weitgehend links liegen lässt, dann liegt das wohl an dem Umstand, dass es sich um die Bearbeitung eines für die schwäbische Region bedeutsamen Stoffes handelt (das Deutsche Literaturarchiv in Marbach hat bekanntlich einen regionalen Schwerpunkt). Außerdem ist die Rezeptionsgeschichte dieses Romans sicher die spektakulärste.³⁷

Hauffs Novellen kommen die in Popularitätsgrad und Wertschätzung noch nach den Romanen. Die bekannteste Novelle dürfte, wegen ihrer Vorbildfunktion für weitere Bearbeitungen des Stoffes, *Jud Süß* (1827/28) sein. Ihr wird ein antisemitisches Judenbild zugeschrieben.³⁸

Als Fazit lässt sich festhalten, dass die bisherige Forschung in Hauff einen zweitklassigen Autor sieht, ohne dass dies argumentativ nachvollziehbar abgesichert würde. Werturteile werden tradiert und bestätigen sich auf diese Weise »automatisch«. Ein durchgängig ironisches, reflektiertes und über sich selbst reflektierendes Werk bleibt noch zu entdecken.

Die Gedichte

Hauffs Lyrikproduktion ist, vergleicht man sie mit seinen anderen Werken, qualitativ heterogen. Es tauchen oft die gleichen Themen und Motive auf, doch werden sie nicht gleich behandelt. Gedichte, in denen ein naiver Ton vorherrscht, kontrastieren mit solchen, in denen der Ironiker zum Vorschein kommt. Auf die Rätselgedichte (HW1, 951ff.) einzugehen wird verzichtet, ansonsten sollen die wichtigsten Kategorien der Hauff'schen Lyrikproduktion kurz skizziert werden.

Es fällt auf, dass einige Gedichte, auch wenn sie zweifellos durch Reflexion zustande gekommen sind, einen naiven Ton imitieren, beispielsweise indem sie sich (wie der Untertitel verrät) an »Weisen«, an existierenden Melodien orientieren. In der Gruppe der naiven Lyrik finden sich Texte, die thematisch und konzeptionell heute wohl nicht mehr bestehen können (etwa *Mutterliebe*; HW1, 921f.), aber auch solche, die originell und auch aus heutiger Sicht interessant sind, etwa das *Trinklied* mit dem nicht nur als Naivität, sondern auch als Ironie lesbaren Schluss: »Denn wird einmal der Geist uns trübe, / Wir baden ihn im alten Wein / Und ziehen mit Gesang und Liebe / In unsern Freudenhimmel ein« (HW1, 931).

Eine Gruppe der naiven Gedichte thematisiert Liebe und Freundschaft, also zentrale Themen der Lyrik des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts wie der populären Lyrik überhaupt. *Der Schwester Traum* gestaltet die nächtliche Wiederkehr früh gestorbener Geschwister, ein angesichts der hohen Kindersterblichkeit wichtiges Thema. Nun ist es nicht etwa so wie in Bürgers berühmter *Lenore*, dass die Geistererscheinung gefährlich wäre oder die Schwelle zur vorgestellten Realität übertreten würde. Sie ist nicht einmal beunruhigend, im Gegenteil. Die Vorstellung gibt der Schlafenden Trost, und der Spuk wird in der letzten Gedichtzeile auch als Vorstellung entlarvt: »Und Tote leben in der Schwester Traum« (HW1, 920). Mit dem Gebrauch des Traum-Motivs in der Literatur der Romantik hat dies nichts mehr zu tun, im Gegenteil – die Wendung ins Transzendente wird zurückgenommen, wir stehen am Beginn einer realistischen Lyrik.

Romantische Liebe gemischt mit Liebe zur Heimat hat zum Gegenstand das im Titel Eichendorff zitierende, von 1803 stammende Gedicht *Sehnsucht*. Wie später Heine, beginnend im *Buch der Lieder* von 1827, hat Hauff dem Gedicht einen ironischen Unterton mitgegeben. Es werden die Reize der Lage Tübingens und der umliegenden Landschaft beschrieben, am Ende jeder Strophe wird aber die Abwesenheit der Geliebten beklagt. Aus dem Gegensatz resultiert die Komik: »Doch jenen Linden fehlt das eine: / Ich wandle ohne sie [Luise] – alleine!« (HW1, 945). Heine evoziert fast zeitgleich romantische Stimmung und bricht sie ironisch, beispielsweise im Zyklus *Die Heimkehr*, wenn er als letzten Wunsch äußert, vor die Angebetete treten und sagen zu dürfen: »Madame, ich liebe Sie!«¹

Vor dem Hintergrund romantischer Sehnsuchtsdichtung ist bei Hauff die weitergehende Wendung zum Realismus unverkennbar. Es sind nun keine transzendentalen Ideen mehr, sondern sehr handfeste Ziele, auf die sich die Sehnsucht richtet. Es gibt Übergänge von der Liebes- zur Naturlyrik, etwa in dem Gedicht *An Emilie*, das zwar die Rose in ihre tradierte allegorische Funktion einsetzt, aber dem Ganzen eine originelle Wendung gibt: »Denn ob der Rose Schmelz verglüht – / Der Rose Leben ist geblieben« (HW1, 949). Bei Erich Kästner wird das mehr als ein Jahrhundert später ganz ähnlich, aber wieder etwas sentimentaler klingen: »Nichts bleibt, mein Herz. Und alles ist von Dauer.«²

Im Vergleich mit der differenzierten Darstellung Ulrichs von Württemberg in dem Roman *Lichtenstein* ist die Ballade *Hans Huttens Ende* naiv zu nennen. Sie erzählt, wie Ulrich seinen Jagdgefährten Hutten als Liebhaber seiner Frau identifiziert und tötet. Zum Schluss spricht Ulrich: »Mein Nam', er verdorret ja nimmermehr, / Und gerächet hab' ich des Hauses Ehr'« (HW1, 937). Es lässt sich vermuten, dass solche affirmativen Texte des Effekts wegen geschrieben wurden, der in anderen Gedichten und in den Erzähltexten durch Ironie gebrochen wird.

Auch die Kriegerlyrik ist nicht selten naiv. Die Hauff'sche Kriegsbegeisterung erscheint heute besonders unzeitgemäß, erklärt sich aber aus den Zeitumständen des noch nicht lange zurückliegenden, gewonnenen Krieges gegen Napoleon.

Ein heterogenes Bild vermittelt *Zur Feier des 18. Junius*. Der Sieg mit dem »Schwerte« wird verherrlicht, allerdings wird als »Heldentum« des »Volkes« »der Freiheit Ruhm, die deutsche Erde« bezeichnet (HW1, 923); angesichts der politischen Verhältnisse erwächst daraus zweifellos eine

Verpflichtung. Diese politischen Verhältnisse werden in folgender Zeile in ein Symbol gefasst: »Trübt auch die Wolke unsers Festes Glanz« (HW1, 924). Beabsichtigt ist: »Zu kämpfen für die Freiheit und das Recht, / Um deutsch zu sein wie in der Vorzeit Tagen!« (ebd.). Angesichts der Satire auf Burschenschaften und vaterlandstümelnde Studenten in den *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* entpuppt sich diese Beschwörung altdeutscher Tugenden als zweckorientiert. Das Gedicht ist ein Appell an eine Weiterführung der Freiheitsbestrebungen aus der Zeit der Befreiungskriege, für den sogar »Deutschlands Eichen« erhalten müssen. Mit der Forderung: »Laßt uns vereint zum Ideal, zum höchsten, wallen, / Erschaffen uns ein echtes Bürgertum!« (ebd.), setzt sich Hauff andererseits von den revolutionären, ebenfalls Freiheit als eine der Kernforderungen aufstellenden Bestrebungen der Französischen Revolution ab.

Neben das Leben und das nicht selten tödliche Handwerk der Soldaten verherrlichende Passagen, beispielsweise in dem Gedicht *Soldatentreue* (HW1, 934f.), treten solche, aus denen Kritik an der Grausamkeit des Krieges gelesen werden kann; wie immer beabsichtigt dies gewesen sein mag, sei dahingestellt. *Reiters Morgenlied* enthält die bekannte und für die Zeit zweifellos progressive Strophe:

Kaum gedacht,
War der Lust ein End' gemacht,
Gestern noch auf stolzen Rossen,
Heute durch die Brust geschossen,
Morgen in das kühle Grab! (HW1, 931)

Die Kriegslyrik geht in die politische Lyrik über, wenn sie die in den Befreiungskriegen dominierenden Bestrebungen des Bürgertums nach Liberalisierung, politischer Partizipation und territorialer Einigung emphatisch bejaht. Ein Beispiel hierfür ist das Gedicht *Körners Todesfeier, 26. Aug. 1822* mit dem Untertitel »Gesprochen in der Versammlung der Tübinger Burschen«. Zunächst wird beklagt, dass Körners Wirken³ vergebens gewesen sei: »Die schöne Saat; des Helden Lorbeerblüten / Und seines Sieges Früchte sind dahin« (SW3, 351). Dann wird beschworen, dass noch »in deutscher Männer starker Brust / Die heil'ge Inbrunst für der Väter Boden« lebe. »Noch wolln sie, wie du, ein freies Land / oder sich betten bei den freien Toten!« (SW3, 352).

Später wird Hauff die Turnerverbände und die Burschenschaften, denen er viele Gedichte widmete (SW3, 357-371) und aktiv angehörte, ironisieren und den hier vertretenen Optimismus relativieren. Die entsprechenden Stel-

len der *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* lassen – wie später in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden soll – den Schluss zu, dass Hauff nur noch sehr bedingt an jene »heil'ge Inbrunst« glaubte.⁴ Andererseits legen sowohl die emphatische wie die kritisch-ironische Behandlung des Themas Hauffs liberale Überzeugungen offen.

Die ambivalente Haltung – kritische Sicht der Gegenwart und Bewahrung der utopischen Perspektive – findet sich auch in anderen, unkriegeri-schen und scheinbar unpolitischen Gedichten, etwa in *Hoffe!*. Zunächst wird ein düsteres Bild der Gegenwart gezeichnet: »Alles Edle ist verklun-gen, / Alles hat die Zeit verschlungen, / Dem Geschlecht hienieden, / Das so tief in seinem Fluch gesunken, / Haben keine Antwort sie [die ›alten Hel-den‹] beschieden!« (SW3, 353). Hauff zitiert und variiert erkennbar die Zei-len aus Schillers *Nänie*, die er in seiner *Kontrovers-Predigt* (ungenau und verkürzend)⁵ zitiert: »Auch das Schöne muß sterben, das Menschen und Götter entzückte; / Doch das Gemeine steigt lautlos zum Orkus hinab« (HW1, 578). Die Variation Hauffs liegt in der Verschiebung des Akzents von der Betonung, dass das Schöne zumindest im Lied, in der Literatur, überlebt, hin zur pessimistischen Feststellung, dass alles Schöne oder Edle »verklungen« sei. Das lyrische Ich überwindet aber seine resignative Stim-mung, die bange, in »der stillen Mondesnacht« gestellte Frage, »Ob kein neu Geschlecht erwacht? / Ach, daß sich mein Volk ermannte, / Daß es sprengte seine Bande«, wird vom »Echo« des vorbei ziehenden ‚Stroms‘ mit der titelgebenden Aufforderung beantwortet: »›Hoffe!‹« (SW3, 354).

Wie differenziert und alles andere als negativ Hauff selbst die napoleoni-sche Variante der Revolution sah, zeigt seine Novelle *Das Bild des Kaisers*. Das setzt sich in der Lyrik fort. Letztlich ist das Gedicht *Zur Feier des 18. Junius* in erster Linie ein Protest gegen die herrschenden politischen Ver-hältnisse, also gegen die als Wolke symbolisch gefassten Herrscher; darum endet es auch mit den beschwörenden Zeilen: »Blüh', schöner Stamm! Die Sonne kommt, die Schatten weichen, / Und fern dahin die dunkle Wolke zieht« (ebd.). In dem möglicherweise 1824 betitelten Gedicht finden sich nicht minder deutliche Worte: »Heran, ihr Brüder! Nord und Süden, / Ob euch des Herrschers Wink geschieden, / Laßt uns ein Volk von Brüdern sein!« (HW1, 927). Mit der letzten Zeile zitiert Hauff erkennbar Schiller, und zwar einen Satz aus der Schlusspassage des Treffens auf dem Rütli am Ende des 2. Akts von *Wilhelm Tell*: »Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern«.⁶

Auch die Lieder *Turnerlust* und *Das Burschentum* (HW1, 927ff.) entpuppen sich, zumindest aus der Perspektive des Gesamtwerks, schnell als politische Zwecklyrik, wenn man an die Satire auf die Turnerbewegung und die Burschenschaften in den bereits erwähnten *Memoiren* denkt. Durch positive Darstellung der kämpferischen Einstellung von Turnern und Burschenschaftlern soll vermutlich an sie appelliert werden, ihre ursprünglich progressive, die von Hauff angestrebte »Freiheit« unterstützende Haltung wiederzugewinnen.

An die Freiheit fordert deutlich, wenn auch in notwendiger Zurückhaltung angesichts der Zensurbestimmungen nach den Karlsbader Beschlüssen 1819, das Erreichen früherer Ziele, damit zwangsläufig entweder die Einlösung früherer Versprechen durch die Landesherren oder eine Revolution. Das lyrische Ich kann nicht glauben, dass die ihn von Jugend an motivierende Vorstellung von Freiheit »nur der Täuschung Luftgebilde« gewesen sein soll (HW1, 922). Damit wird zweifellos auf die unbefriedigende Situation nach dem Wiener Kongress angespielt, der restaurativ war und den Forderungen des Bürgertums nach politischer Partizipation und deutscher Einheit in keiner Weise Rechnung trug. Die zweite Zeile beantwortet die Frage vorläufig: »Es war kein Traumbild eitler Phantasieen!« (ebd.). Doch noch einmal gewinnt der Zweifel Oberhand, so heißt es am Ende der vierten Strophe: »Du [gemeint ist die personifizierte Freiheit] schweigst? Du meidest ewig Deutschlands Hügel?« (HW1, 923). Implizit wird hier abermals die politische Führung angegriffen. Der Schluss der fünften Strophe und damit des Gedichts ist aber wieder gebremst hoffnungsfroh: »Das schöne Land soll ganz vergessen sein? / Noch denkst du sein; es wird dich wiedersehen, / Wird auch dein Geist dann längst mein Grab umwehen« (ebd.). Dass sich entscheidende Änderungen unmittelbar ankündigen, glaubt offenbar weder das lyrische Ich noch der Autor; beide hatten damit zweifellos Recht.

Eine weitere große Gruppe lässt sich mit der Bezeichnung »Didaktische Lyrik« versehen. In der *Jesuitenbeichte* mit dem Untertitel »Nach dem Französischen« verzeiht der jesuitische Pater fünf Sünden, für die der Sünder eine Entschuldigung vorbringen kann, sogar den Zweifel an der Existenz Gottes (HW1, 940f.). Was er nicht verzeiht, ist die zuletzt gebeichtete Kritik an den Jesuiten; diese Kritik wird durch das Verhalten des Paters somit bestätigt. In den *Regeln für Kranke* gibt das lyrische Ich an, wie sich Arzt und Apotheker gegen einen Kranken verbünden, der sich bei ihnen über den

jeweils anderen beschwert hat. Dieses Gedicht funktioniert nach dem gleichen Muster wie das vorherige: Das Verhalten der beiden Figuren geht noch weit über mögliche Klagen hinaus (HW1, 941). Die Schluss-Strophe formuliert eine Lehre, die jene thematische Beschränkung auf den Medizinerstand aufhebt: »Merke: Zweier Gegner Klagen / Mußt du nicht hin- und wiedertragen!« (HW1, 942). Den Reigen der originellen didaktischen Gedichte setzen *Schriftsteller* und *Lehre aus Erfahrung* fort – mit Kritik an der Arroganz und Eitelkeit von Autoren (HW1, 942), die Hauffs erzählerisches und essayistisches Werk durchzieht.

Das vielleicht originellste Gedicht Hauffs heißt *Entschuldigung*. Es handelt sich um eine Ballade, die schildert, wie »ein englischer Kapitän« in »Stambul«, also Istanbul, vor den Einheimischen zeigen will, dass er ebenso gut reiten kann wie sie (HW1, 937). Ohne dass er dies merkt, macht er eine lächerliche Figur; die Imitation ist nicht geglückt. Erst sein griechischer Diener klärt ihn auf, obwohl die Türken es ihm »streng verboten« haben, um den Kapitän nicht zu beleidigen:

Des hat sich der Kapitän geämt
Und vor den Türken sehr geschämt.
Spricht zum Dragoman: »Geh hinein
Und sage den Türken: es kommt vom Wein;
Der Herr ist sonst ein guter Reiter,
Aber heut an der Tafel, leider! (HW1, 938)

Damit macht der Kapitän alles nur noch schlimmer, beziehungsweise er macht es erst jetzt schlimm. Als gläubige Moslems sind die Türken entsetzt, als sie dies hören müssen. »Wir glaubten Gutes vom roten Mann / Und dachten, er sitze schlecht zu Pferd« (HW1, 939). Die Verwicklungen klärt ein »alter Muselman« auf, er durchschaut die Notlüge des Kapitäns und formuliert auch die Lehre: »Das macht des Menschen Eitelkeit, / Die ihn zu Trug und Lug verleit'« (ebd.).

Mit der Selbstdeutung des Gedichts ist der Interpretationsspielraum aber keineswegs ausgeschöpft. Zunächst fällt auf, dass es sich hier um einen Konflikt handelt, der aus einem kulturellen Gegensatz hervorgeht, oder vielmehr aus dem fehlenden Verständnis des Christen für die Moslems und (allerdings in weitaus geringerem Maße) umgekehrt. Es gibt ein Verständigungsproblem, das aus verschiedenen kulturellen Praktiken erwächst; in Europa ist schlechtes Reiten schlimmer als einmal betrunken zu Pferde zu sitzen, in der Türkei ist es genau umgekehrt. Indem der Kapitän also sein vermeintliches Versagen entschuldigen wollte, begang er erst einen Fehler.

Zweitens fällt auf, dass der Urheber der Probleme ausschließlich der Europäer ist und dass das Verständnis, das den angeblichen und den tatsächlichen Fehler bereinigt, allein von den Türken kommt. Zunächst helfen die Türken dem vom Pferd gefallenen Kapitän, dann ist es ein alter Türke, der den Fall aufklärt und so nicht nur Verständnis, sondern auch Grenzen überschreitende Kenntnisse beweist.

Damit wird das Gedicht, dessen ›Held‹ der alte Muselman ist, zum Lehrstück über die Notwendigkeit, das Fremde nicht nur aus der Perspektive des Eigenen zu betrachten. Es ist nur konsequent und spricht gleichzeitig für Hauffs progressive Vorurteilslosigkeit, dass dafür der Europäer die Haltung desjenigen verkörpert, der im Eigenen verbleibt. Das Spiel mit Stereotypen des Fremden und des Eigenen ist, wie wir sehen werden, auch konstitutiv für viele erzählerische Werke Hauffs, insbesondere für die Märchen-Almanache.

Literarische Essays

Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich Vizebataillons-Chirurgen a.D. und Mautbeamten in Tempelhof bei Berlin

Der Begriff des literarischen Essays soll der besonderen Struktur der im Folgenden diskutierten Texte Hauffs Rechnung tragen. Es handelt sich einerseits um Kommentare zum literarischen Leben, zur Gesellschaft und zur politischen Situation der Zeit; andererseits ist die Fiktionalisierung unverkennbar. Schon die Angaben über das »Ich«, dessen Perspektive zur Identifikation einlädt, stimmen nur zum Teil mit Hauffs Biographie überein; zudem fällt auf, dass der Erzähler, von dem wir hier wohl sprechen müssen, immer wieder und sehr nachdrücklich ironisiert wird. Dazu kommen häufig Figuren, die charakterisiert werden und ein – begrenztes – Eigenleben erhalten. Die Fiktionalisierung geht aber nicht so weit, dass es eine geschlossene Handlung gäbe, die es ermöglichte, den jeweiligen Text als Novelle oder Erzählung zu bezeichnen. Diese Zwischenstellung, die nicht zuletzt auch dem für Hauff typischen Spiel mit dem Leser dient, macht die Texte für einen nach Innovationen suchenden Literaturwissenschaftler zusätzlich reizvoll.

Das Vorwort zur Novellensammlung ist ertragreich genug, um als Essay gewertet und behandelt zu werden. Der ironische Name spielt an auf den zeitgenössischen Bestseller-Autor Willibald Alexis, der wie Hauff historische Romane verfasste, allerdings triviale, und von dem sich der Schwabe offenbar absetzen will. Hauff war mit Alexis befreundet und hatte ihn in Berlin besucht. Der Grund für die an der Oberfläche ambivalente,¹ letztlich kritisch zu lesende Anrede könnte Alexis' wenig positive Rezension des Romans *Lichtenstein* gewesen sein (HH, 79). Neben der persönlichen Betroffenheit, dem Aspekt der Trivialität und der Konkurrenz mag auch die Rolle Alexis' als preußischer Heimatschriftsteller dazu beigetragen haben, dass Hauff gerade ihn zur Zielscheibe einer kleinen Satire machte.

Hauff entwickelt scheinbar ein Programm realistisches Erzählens, wenn er sich von den Autoren absetzt, die »aus einem unerschöpflichen Schatz der Phantasie ihre Dichtungen hervorgebracht haben« (HW2, 7). »Geringe Sterbliche« jedoch besitzen nicht die »magische Springwurzel, die nicht nur die unsichtbaren Wege der Phantasie erschließt«. Deshalb müssten diese »zu allerlei Notbehelf ihre Zuflucht nehmen« (ebd.). Der wichtigste Notbehelf sei das Aufsuchen von Kaffeehäusern, Weinstuben und anderen Etablissements, in denen Geschichten erzählt werden. Besonders ergiebige Quellen seien allerdings »Frauen, die das Fünfundsechzigste hinter sich haben« (HW2, 8):

Mehrere Novellen, die ich aufgeschrieben, beziehen sich auf geheime Familiengeschichten oder sonderbare, abenteuerliche Vorfälle, deren wahre Ursachen wenig ins Publikum kamen, und ich kann versichern, daß ich sie alle [...] gehört und oft wörtlich wiedererzählt habe. Nur so ist es möglich, daß wir auch ohne jenen Schlüssel zum Feenreich gegenwärtig in Deutschland eine so bedeutende Menge Novellen zutage fördern. Die »wundervolle Märchenwelt« findet kein empfängliches Publikum mehr, die lyrische Poesie scheint nur noch von wenigen geheiligten Lippen tönen zu wollen, und vom alten Drama sind uns, sagt man, nur die Dramaturgen geblieben. In einer solchen miserablen Zeit, Verehrter, ist die Novelle ein ganz bequemes Ding (HW2, 9f.).

Spätestens hier wird deutlich, dass sich die Ironie auf beide konträren poetologischen Konzepte erstreckt, auf die »Phantasie« oder »Poesie« einerseits und die realistischen Texte andererseits. Letztere ironisiert Hauff, wenn er schreibt, dass die auf Erzählungen aus Weinstuben beruhenden Novellen oft »steif und trocken« ausfallen (HW2, 8). Auch der Anspruch, alles Erzählte beruhe auf wahren Begebenheiten und entspreche teilweise »wörtlich« den mündlichen Berichten, wird in die alles umfassende Ironie einbezogen. Das lässt sich beispielsweise an den sprechenden Namen erkennen; Hauff will seine Wahrheiten von »der guten Frau von Welkerlohn« und der »Gräfin Nelkenroth« haben (HW,2 10). An die weitere Präzisierung eines Programms realistisches Erzählens schließt sich die finale Relativierung an:

Sie sehen, ich habe keine Mühe gescheut, die Geschichten, die ich erzähle, so glaubwürdig als möglich zu machen. Es gibt freilich Leute, die mir dieser historischen Wahrheit wegen gram sind und behaupten, der echte Dichter müsse keine Straße, keine Stadt, keine bekannten Namen und Gegenstände nennen; und jedes müsse rein erdichtet sein, nicht durch äußeren Schmuck, sondern von innen Wahrheit gewinnen, und wie Mahomeds Sarg müsse es in der schönen, lieben blauen Luft zwischen Himmel und Erde schweben. Andere halten es vielleicht auch für eine »rechtswidrige Täuschung des Publikums« [...]. Aber ist denn hier von echter Poesie, von echten Dichtern die Rede? Man lege noch nicht an die Erzählungen einiger alter Damen die-

sen erhabenen Maßstab! [...] Darum lesen Sie, verehrter Herr, diese Geschichten, so abenteuerlich sie sein mögen, als reine, treue Wahrheit; es wird Sie weniger ärgern, als wenn Sie Dichtungen vor sich zu haben meinten und Ihr scharfes Auge ein wirres Gewebe unwahrscheinlicher Lügen finden würde (HW2, 11f.).

Hauff ist ein Autor, der in beide Schubladen passt, denn auch er hat, das zeigen seine Märchenalmanache, den »Schlüssel zum Feenreich«. Wieso behauptet er aber, zu jenen zu gehören, die keine Phantasie haben? Warum ironisiert er diese dann? Wenn er zu den phantasiereichen Autoren gehört, warum macht er sich dann über jene lustig? Wenn die Geschichten wahr sein sollen, wieso heißt es dann zum Schluss, es sei gegebenenfalls besser, sich vorzustellen, dass sie nicht der Phantasie entspringen?

Zweierlei ist erkennbar: Hauff will sich nicht festlegen lassen und er spielt ein Spiel nicht nur mit Alexis, sondern auch mit dem Leser, dem er diese Vorrede zumutet. Wer den Spiel-Charakter erkennt, hat sein intellektuelles Vergnügen daran; freilich setzt dies eine Distanz zum Text voraus – zunächst zu diesem »Schreiben«, aber auch ganz allgemein. Es steht zu vermuten, dass es Hauff wichtig ist, für sich selbst diese Distanz in Anspruch zu nehmen und den Leser auf deren Bedeutung aufmerksam zu machen. Damit erweitert Hauff die Möglichkeit identifikatorischer Lektüre um die – für qualitativ hochwertige Literatur konstitutive – Ebene der Reflexion.

Man sollte Hauff, selbst wenn er einen Text mit seinem Namen zeichnet, nicht allzu viel glauben. Das Spiel mit dem Leser zeigt ganz im Gegensatz zur gängigen Forschungsmeinung: Wir haben es gewiss nicht mit einem trivialen Autor zu tun. Hauff begibt sich in eine Reihe mit den Tagesschriftstellern und setzt sich zugleich ironisch von ihnen ab; wie sich zeigen wird, mit Recht.

Die Bücher und die Lesewelt

Die satirische Mischung aus Essay und Erzählung nimmt den zeitgenössischen Literaturbetrieb aufs Korn. Um seine Satire möglichst umfassend zu gestalten, lässt Hauff seinen Ich-Erzähler (angesichts dessen Zeichnung ist kaum davon auszugehen, dass er mit dem Autor identisch ist) mit den verschiedenen Institutionen in Berührung kommen: mit der »Leihbibliothek«, dem »Publikum«, dem »großen Unbekannten« (Pseudonym für Walter Scott) als exemplarischem Autor, der Verlagsbuchhandlung.

Wenn es darum geht, wer was liest, erstreckt sich die Satire in beide Richtungen, also auf Autor und Rezipienten. So lässt Hauff den Bibliothekar berichten:

Nun gebe ich einmal aus Irrtum dem Mädchen Görres' »Deutschland und die Revolution« mit – Sie wissen, für den Kenner gibt es nichts Interessanteres – acht Nächte haben sie daran gelesen, und doch hat es nur 190 Seiten, und jedesmal ist die Gräfin um elf Uhr eingeschlafen. Das Mädchen wußte mir Dank für das »schläfrige Buch« (HW2, 728).

Der Mathematik-Professor Wanzer leiht sich Scotts historischen Roman *Ivanhoe* und schläft darüber ein; »die Rittergeschichten, die er in seiner Jugend gelesen, seien bei weitem schöner gewesen« (ebd.). In der Gegenwart des Erzählers sind Fortsetzungsromane sehr gefragt, ihm wird berichtet:

Gewöhnlich ist der Schluß der ersten Teile eingerichtet wie die Schlußszenen der ersten Akte in einem Drama. Der Zuschauer muß in peinlicher Spannung auf den nächsten Akt lauern. Unzufrieden, daß man nicht auch den zweiten Teil gleich zur Hand hat, und dennoch angenehm unterhalten, schläft man ein; den nächsten Morgen aber fällt der erste Blick auf das gelesene Buch, man ist begierig, wie es dem Helden, der am Schluß des ersten Teils entweder gerade ertrunken ist oder ein sonderbares Pochen an der Türe hörte und soeben »herein!« rief, weiter ergehen werde, und wenn ich um acht Uhr meinen Laden öffne, stehen die Johanss, Friedrichs, Kathrinen, Babetten [also die Dienstleute] schon in Scharen vor der Türe [...] (HW2, 729).

Zur Bestätigung kann der Erzähler das so skizzierte Rezeptionsverhalten selbst miterleben. Ein Bedienter der Gräfin von Langsdorf kommt, will »etwas recht Schauerliches« und lässt sich beraten:

»Gut; will Er lieber »das Geisterschloß«, »die Auferstehung im Totengewölbe« oder »das feurige Racheschwert von Hildebrand?« »Da tut mir die Wahl weh«, erwiderte er; »was müssen das für schöne Bücher sein! Nu – ich will diesmal »das feurige Racheschwert« nehmen; behalten Sie mir »das Geisterschloß« für das nächste Mal auf« (HW2, 733).

Es kommt noch besser: Ein Soldat verlangt für »den Herrn Lieutenant Flunker [sic] beim fünfzehnten Regiment den blinden Torwart, vom alten Schott« (ebd.). Es stellt sich heraus, dass Walter Scotts *Quentin Durward* gemeint ist.

Als Gemeinsamkeit aller Leser macht der Bibliothekar aus: »Sie wollen gut unterhalten sein; natürlich, jeder auf seine Weise« (HW2, 730). Da sich die Ironie des Texts nicht generell gegen Unterhaltung, sondern gegen triviale Unterhaltung richtet, lässt sich diese Feststellung als erstaunlich weit-sichtige Analyse des Rezeptionsverhaltens bewerten, die noch Ende des 20. Jahrhunderts keineswegs allgemein anerkannt ist. Wie Thomas Anz gezeigt hat, wird das Bedürfnis nach der »Lust am Text« ungerechtfertigter Weise

nur den Anhängern von Unterhaltungsliteratur zugeschrieben.² Gegen reine Unterhaltungsliteratur zieht auch Hauff zu Felde, für ihn schließen sich aber Qualität und Unterhaltung nicht gegenseitig aus.

Die Kritik am zeitgenössischen Publikum ist, dass qualitätvolle (und unterhaltende) Literatur nicht gelesen wird; zum Beispiel stehen die Werke von Jean Paul unbenutzt im Regal (ebd.). Stattdessen lesen als gebildet geltende Leute Cramer oder Clauren (HW2, 732), den Hauff im *Mann im Mond* und in der *Kontrovers-Predigt* parodiert.

Scott als Bestseller-Autor seiner Zeit, dessen Werke »beinahe so verbreitet sind als die Bibel«, wird differenziert gesehen, hauptsächlich der Umgang mit den Werken des Schotten auf dem deutschsprachigen literarischen Markt wird kräftig ironisiert, wobei die Ironie zunächst nahe an der Realität bleibt:³ »In Scheerau hat man jetzt eine eigene Übersetzungsfabrik angelegt, wo täglich fünfzehn Bogen übersetzt und sogleich gedruckt werden« (HW2, 734). Bei der Beschreibung der Fabrik wird das satirische Mittel der Übertreibung allerdings umso deutlicher: »[...] der Professor Lux ist sogar gegenwärtig beschäftigt, eine Dampfmaschine zu erfinden, die Französisch, Englisch und Deutsch versteht; dann braucht man gar keine Menschen mehr« (ebd.).

Die Handlung wird dynamischer, als der Erzähler beschließt: »Einen historischen Roman à la Walter Scott mußst du schreiben, sagte ich zu mir, denn nach allem, was man gegenwärtig vom Geschmack des Publikums hört, kann nur diese und keine andere Form Glück machen« (HW2, 735). Der Erzähler will Scotts Werke »studieren, um sie zu meinem Zweck zu benützen« (HW2, 736).

Hier eröffnet der Text eine weitere Interpretationsebene – er wird selbstreferenziell. Hauff hat einen historischen Roman geschrieben, der Scotts Konzeption viel verdankt: *Lichtenstein*. Das Urteil der Forschung legt nahe, dass es sich bei Hauff um einen Epigonen Scotts handelt.⁴ Dabei ist das Gegenteil wahrscheinlicher. Hauff reflektiert über epigonales Schreiben, er ironisiert seinen Erzähler zunehmend und er hat seinen historischen Roman, wie zu zeigen sein wird, erkennbar von Scott abgesetzt – dies alles sind Hinweise, dass er sich von solchem Epigontum *distanziert*. Hauffs ebenso erstaunliche wie satirische Einblicke in die Fabrikation von Literatur können nicht gegen ihn verwendet werden, weil sie den zeitgenössischen Literaturbetrieb scharf kritisieren und nicht anzunehmen ist, dass ein so reflektierter Autor sich selbst bloßstellen wollte.

Die Satire gewinnt an Schärfe und Komik, wenn der Erzähler einem Verlagsbuchhändler die Gründung einer neuen literarischen Zeitschrift vorschlägt: »was denken Sie zu dem Titel: Literarisches Hühnerfutter?« »Wäre nicht so übel; man könnte in der Vignette das Publikum als ein Hühnervolk darstellen, welchem von der Muse kleingeschnittenes Futter vorgestreut wird« (HW2, 739). Noch besser scheint »der Destillateur« zu passen: »die Bücher werden allerdings neuerer Zeit durch einen chemischen Prozeß rezensiert oder abgezogen; man destilliert so lange, bis sich das X Geist, das man suchte, verflüchtigt« (ebd.). Eine weitere zündende Idee lautet: »Ein Oppositionsblatt soll es werden, Aufsehen muß es machen, das ist jetzt die Hauptsache; der kritische Schornsteinfeger! Und die Kunstkritiken geben wir unter dem vielversprechenden Titel: ›Der artistische Nachtwächter!‹« (HW2, 739f.).

Dies wird verworfen zugunsten des Planes, deutsche historische Romane fabrikmäßig herzustellen. Die Mitarbeiter werden, je nach Begabung, »in Gegendmaler, Kostümschneider, Gesprächsführer, Komiker und Tragiker eingeteilt« (HW2, 740). Der findige Erzähler hat auch schon einen verkaufsträchtigen Titel parat: »Die Geschichte Deutschlands von Hermann, dem Cherusker, bis 1830, in hundert historischen Romanen« (HW2, 741). Hier ist einmal mehr zu erkennen, dass Hauffs Satire ihrer Zeit weit voraus ist. Ein halbes Jahrhundert später wird Gustav Freytag mit einem solchen, wenn auch nicht ganz so umfangreichen Projekt unter dem Titel *Die Ahnen* einen der größten Verkaufserfolge des 19. Jahrhunderts landen.

Der Schluss der Satire berichtet vom Erfolg der Fabrikation in den nächsten zwei Jahren (bis historische Romane aus der Mode kommen), ungeachtet kleinerer Fehler, etwa des Erzählers: »Leider schrieb ich aber in dem Roman ›das Konzilium in Konstanz‹: ›Leicht und schwebend trug sie der Kahn an den rebenbepflanzten Hügeln hin von Basel nach Konstanz‹ –« (HW2, 742). Ein anderer schreibt: »Die Wolken zogen bald vor, bald hinter dem Mond« (ebd.). Kritikern der Unternehmung hält der Erzähler entgegen, dass man »zum mindesten den Fleiß und die Ausdauer der Teilnehmer bewundern« müsse, die innerhalb kurzer Zeit 25 Romane mit 75 Bänden geschrieben hätten (ebd.). Abschließend wird festgehalten, worauf es in der neueren Literatur am meisten ankommt:

Das ist historische Wahrheit und Treue, und das ist es auch, was das Publikum verlangt; das übrige, genaue Beachtung der geschichtlichen Charakter und Zeiten, ist nur Nebensache; Kleider, Schule, Stühle, Häuser usw. wird man in allen fünfundsiebenzig Bänden niemals unwahr finden« (HW2, 743). Dem Erzähler und somit dem Leser

bleibt die Lehre: »Verletzet eher die Wahrheit der Geschichte, verzeichnet lieber einen historischen Charakter, nur sündigt nie gegen die Mode der Zeit und den herrschenden Geschmack des Publikums! (ebd.)

Mit seiner Satire etabliert Hauff eine in der Zeit konkurrenzlose analytische Perspektive auf den zeitgenössischen Buchmarkt, der sich so sehr nicht vom heutigen unterscheidet. Es gibt weiterhin Moden, man denke an die Fantasy-Welle im Gefolge von *Harry Potter*. Auch die historischen Romane um die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert, etwa die der Bestseller-Autorin Tanja Kinkel, funktionieren nach dem von Hauff skizzierten Schema: Die historische Genauigkeit erstreckt sich auf Daten und Kleinigkeiten, die Figuren agieren wie in der Gegenwart und die Anhäufung von Topoi oder Klischees ermöglicht es jedem, der an reflektiertem Lesen nicht interessiert ist, sich in Handlung und Figuren zurechtzufinden. Die Einsichten in den Buchmarkt, die Hauff in *Die Bücher und die Lesewelt* entwickelt, werden in der Wissenschaft erst in den 60-er und 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts thematisiert, theoretisch von Hans Robert Jauß,⁵ analytisch-praktisch von Rudolf Schenda.⁶

Der Essay zeigt, dass sich Hauff bestens im Literaturbetrieb auskannte, und es ist aufgrund seiner Biographie anzunehmen, dass er nicht zu den ungelesenen, erfolglosen Autoren hören wollte. Aus Satire und Kritik ergibt sich aber auch eine Selbstverpflichtung, nicht einfach auf modische Züge aufzuspringen. Hauff geht, das lässt sich an seinen Texten nachweisen, einen originellen Weg, mit dem er Erfolg und Anspruch, Qualität und Unterhaltung vereint: Er gibt den Lesern das, wonach sie verlangten, etwa historische Stoffe, Liebes- und Kriminalgeschichten. Zugleich inszeniert er ein Spiel mit Klischees und Topoi; er benutzt sie, um die Leser an der Nase herumzuführen, Erwartungshaltungen zu enttäuschen und die scheinbar so eingängigen Themen und Motive auf einer zweiten Ebene kritisch zu kommentieren. Um es mit einem Bild zu sagen: Hauffs Texte tragen Masken.

Kontrovers-Predigt über H. Clauren und den Mann im Mond

Neben *Die Bücher und die Lesewelt* ist die *Kontrovers-Predigt* die zweite große Satire Hauffs auf den zeitgenössischen Literaturbetrieb.⁷ Anlass war die Kontroverse um Hauffs Roman *Der Mann im Mond*, den er unter dem Pseudonym H. Clauren publizierte. Kalkuliertes Problem war, dass das

Pseudonym bereits jemandem gehörte – es handelt sich um das Anagramm des preußischen Hofrats Carl Heun, der Mitte der 20-er Jahre bereits seit vielen Jahren einer der unangefochtenen Sterne am Autorenhimmel war. Heun verklagte Hauffs Verleger Franckh, der den Prozess zur Überraschung der Beobachter verlor. Allerdings ging es dabei nur um das Benutzen von Heuns Popularität, nicht um Inhalte. Hauff reagierte mit der in der *Kontrovers-Predigt* begründeten Behauptung, er habe mit dem Roman eine Satire auf Heuns triviale Art zu schreiben vorgelegt. Ziel sei es gewesen, Heuns Erzeugnisse zu parodieren und auf diesem Wege deren geringe Qualität nachzuweisen.⁸

Die *Kontrovers-Predigt* hat einen moralisierenden Ton und man hat zwei Vorwürfe gegenüber Hauff daraus abgeleitet: Erstens habe sich Hauff eigentlich nur an Heuns Ruhm anschließen und so bekannt werden wollen – diese These stellt auch den Satire/Parodie-Charakter des Romans in Frage; zweitens formulierte Hauff in der *Kontrovers-Predigt* Vorwürfe, die ihn selber treffen würden, im *Mann im Mond* und anderswo.

Die Kritiker Hauffs übersehen, dass es nicht Hauff ist, der spricht, sondern ein Erzähler. Erste Belege dafür sind die untypische Wahl der Predigtform (bis hin zu »Amen« als letztem Wort, HW1, 582) und die simple Tatsache, dass Hauff – trotz einschlägigen Studiums und von Ausnahmen abgesehen⁹ – kein Prediger war bzw. nicht als solcher, sondern als Autor fiktionaler Texte in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Abgesehen davon werden im Titel bereits deutliche Ironiesignale gegeben, die nicht zum Charakter einer Predigt passen.

Einen Kontrast zur Widmung – »Allen Verehrern der Claurenschen Muse widmet diese Blätter in bekannter Hochachtung der Verfasser« – stellt schon die Vorgabe »Text: Ev. Matth., VIII, 31-32« dar (HW1, 554). Die entsprechende Bibelstelle, Teil des Abschnitts »Heilung zweier Besessener« lautet:

Die Dämonen aber baten ihn [Jesus] und sprachen: Wenn du uns austreibst, so sende uns in die Herde Schweine! Und er sprach zu ihnen: Gehet hin! Sie aber fuhren aus und fuhren in die Schweine. Und siehe, die ganze Herde stürzte sich den Abhang hinab in den See, und sie kamen um in dem Gewässer.¹⁰

Die Gleichsetzung von Clauren-Lesern und Schweinen ist deutlich, und sie ist ebenso deutlich satirisch gemeint. Hauff dürfte kaum erwartet haben, dass sich alle Clauren-Leser ins Wasser stürzen würden. Zum Spiel mit dem Leser passt, dass das Bibelzitat durch die bloße Angabe der Stelle quasi

versteckt wird und sich nur dem erschließt, der die Bibel auswendig kennt (das dürften die Wenigsten sein) oder die Stelle nachschlägt.

Elementarer Bestandteil der Konzeption ist die Ironisierung der eigenen Rolle als Prediger, die Ironisierung des Erzählers. Der reflektiert nun den Umstand, dass sich »belletristische Gegenstände« eigentlich nicht für Predigten eignen. Andererseits habe er einmal eine Predigt gehört, in der der Redner »das Schachspiel in Schutz nahm und nur bedauerte, daß es ein Heide erfunden« (ebd.). Wer das noch als Aussage Hauffs liest, dem ist nicht zu helfen.

Der Gestus der Beschimpfung des Publikums wird ebenso weitergeführt wie das scheinbare Verständnis für seine Bedürfnisse (»Andächtige Zuhörer!«, HW1, 555). Zu den zahlreichen Irreführungen des Textes gehört, dass er vorgibt, folgenden Fragen nachgehen zu wollen: »I. Wer und was ist der Mann im Mond? Oder – was ist sein Zweck auf dieser Welt? II. Wie hat er diesen Zweck verfolgt? und wie erging es ihm auf dieser Welt?« (ebd.). Das stimmt nicht, wenn man die Fragen so banal versteht, wie sie gestellt sind; worum es in der Argumentation gehen wird, ist die Frage, weshalb der Roman mit dem genannten Titel geschrieben wurde.

Um die Motive zu begründen, holt der Prediger weit aus und wählt einige originelle Bilder. Schriftsteller wie Clauren/Heun sind für ihn »Unternehmer von Gassenwirthshäusern«, die den reinen, von den »großen Geistern der Nation« abgezapften Wein »mit einigem gebranntem Wasser und Zucker« mischen, »mit roten Beeren« färben und »unter irgendeinem bedeutungsvollen Namen« verkaufen, damit er »berausche«. Wieder wird die Predigt selbstironisch und auch selbstreferenziell, denn genau das hatte Hauff mit Clauren getan, mit dem Unterschied, dass es sich bei Clauren eben nicht um einen der »großen Geister« handelt – deshalb kann dieser Vorwurf an Clauren auch nicht als Eigentor Hauffs gewertet werden.

Vielmehr entwickelt sich der Text zu einem allumfassenden »Spiel« (HW1, 554) nicht des Teufels, sondern des Autors, in dem sowohl eine glänzende Attacke auf Clauren geritten als auch die Perspektive des Kanzelredners durch Übertreibung als selbstherrlich und bigott entlarvt wird, etwa in folgender mit stereotypen Formulierungen, einem Mix an nicht zueinander passenden Bildern spielenden Stelle:

[...] das aber [»das Reizende«] ist die Kralle, an der ihr den Wolf erkennet, der im Kleide steckt; jenes war die Kutte, unter welcher er unschuldig wie der heilige Franziskus sich bei euch einführt; aber siehe da, das ist der Pferdefuß, und an seinen Spuren wirst du ihn erkennen (HW1, 559).

Die Provokation des Texts will nicht eine identifikatorische Lektüre durch eine andere ersetzen, sondern den Leser zur eigenen Auseinandersetzung mit den gezeigten literarischen Verfahrensweisen anregen. Die *Kontrovers-Predigt* ist damit kein Gegenstück, sondern ein Seitenstück zum *Mann im Mond*.

Das Problem der literaturwissenschaftlichen Hauff-Rezeption zeigt sich, wenn man Hauffs treffende Analyse von Claurens erzählerischer Verfahrensweise mit den Werturteilen über Hauff kontrastiert. Es ist nicht möglich, den so klar sehenden Hauff lediglich für einen Epigonen zu halten (wie beispielsweise Koch).¹¹ Andererseits wäre es paradox, Hauff zu unterstellen (wie dies viele Arbeiten über Hauff zumindest implizit tun),¹² er habe einerseits genau reflektiert, wie triviale Texte funktionieren (wozu Clauren nachweislich nicht in der Lage war), und sich andererseits damit begnügt, selbst Trivilliteratur zu verfassen. Die Rezeption hat wörtlich genommen, was über den *Mann im Mond* gesagt wird:

Wozu ein langes Verzeichnis dieser Sprachsünden hieher setzen, da ja das Buch, über welches wir sprechen, der »Mann im Monde«, ein lebendiges Verzeichnis, ein vollständiger Katalog seiner [Heuns/Claurens] Worte, Wendungen, Farben und Bilder ist? Es ist die Sauce, womit er seine widerlichen Frikasseen anfeuchtet [...] (HW1, 568).

Dabei gibt sich der Erzähler kurz darauf als Autor dieses Romans zu erkennen und behauptet dann, »mit nachgeahmter Stimme« gesprochen zu haben, und zwar »zu Nutz und Frommen der Literatur und des Publikums, zur Ehre der Vernunft und Sitte« (HW1, 570). Er versteigt sich zu der Bemerkung: »Ich bin weit entfernt, mich mit dem großen jüdischen König und Harfenisten David vergleichen zu wollen [...]« (HW1, 576), was nicht viel anderes als das Gegenteil besagen soll. »Schämet euch, ihr Männer«, heißt es ebenso wie: »Schämet euch, ihr Frauen« (HW1, 581), und das Ganze gipfelt in der Forderung: »Überlasset seine Schilderungen Dirnen, an welchen nichts mehr zu verlieren ist« (HW1, 582). Der hervorragend imitierte und parodierte, eifernde, als Pose markierte Predigtstil hat damit seinen Höhe- und Schlusspunkt erreicht.

Sicher bietet auch Hauff, zumal im *Mann im Mond*, »köstlich kandierte Zoten für einen verwöhnten Gaumen« (HW1, 565). Das ist dann aber nicht, um im Bild zu bleiben, eine zu einem hohen Prozentsatz aus Zucker bestehende Apfeltasche von McDonalds, sondern die Mousse au Chocolat eines Küchenkünstlers. Wer das nicht schmeckt, hat vielleicht zu wenig aufs Essen geachtet. Oder er sollte sich nicht für einen Gourmet halten.

Freie Stunden am Fenster

Dieser unabgeschlossene, insofern zu Recht nach der Erstveröffentlichung in den Werkausgaben unter »[Phantasien und] Skizzen« verbuchte Text nähert sich in der Konzeption noch stärker der Novelle als die vorherigen Essays. Es gibt einen fiktionalen Ich-Erzähler, Figuren und Handlung. Allerdings steuert der Text auf eine satirische Darstellung der ›Lesewelt‹ zu, die Handlung kann als deren Ausgestaltung und Ergänzung gelesen werden (ebenso wie *Der ästhetische Klub*, ein kurzes Bruchstück, das hier nicht näher untersucht wird, vgl. HW2, 769-772).

Der Rahmen der *Stunden am Fenster* verdankt sich augenscheinlich E.T.A. Hoffmanns autobiographischer Erzählung *Des Veters Eckfenster*, der entscheidende Unterschied ist, dass es sich bei Hauffs Text um eine Gesellschafts- und Literatursatire handelt. Hauff führt damit das Thema des Romans *Der Mann im Mond* weiter; auch dies ist ein Beleg dafür, dass man den Roman nicht als epigonalen Text lesen sollte.

Der Ich-Erzähler muss aus finanziellen Gründen den größten Teil seiner Habe verkaufen und in ein »kleines Stübchen« ziehen (HW2, 746). Er hatte auf zwei Erbschaften gehofft, doch enterbten ihn sowohl sein Onkel als auch seine Tante. Die Darstellung des individuellen finanziellen Niedergangs wird zur Ironisierung des Erzählers und seiner Mitbürger genutzt. Der Erzähler stellt seinen »Edelmut« heraus, indem er das Testament des Onkels akzeptiert, allerdings erst, nachdem ihm »Advokaten« versichert hatten, dass er einen Prozess verlieren würde (HW2, 744). Um nicht zugeben zu müssen, dass er pleite ist, inszeniert der Erzähler einen Ausbruch von Melancholie: »Die Ehre war gerettet; ich wollte lieber für einen Narren, für melancholisch – als für einen armen Teufel gelten« (ebd.). Damit wird bereits jene romantische oder biedermeierliche Stimmung karikiert, die auch in der Verhandlung des Literaturbetriebs eine wichtige Rolle spielt.

Die Satire auf den Literaturbetrieb ist mit einer Gesellschaftssatire verschränkt und beginnt mit der Erbschaftsangelegenheit:

Die Tante, ich erfuhr es erst vor einigen Tagen, war Schriftstellerin gewesen. Unter dem Namen Idoina Strahlen hatte sie in die »Zeitung für noble« usw. Erzählungen, Aphorismen aus ihrem Leben, Romanzen und dergleichen geliefert. Ja, sie hatte sogar Romane für Leihbibliotheken geschrieben; wer kennt nicht »Lisabethas letzte Seufzer« in Duodez; »die Mohrenschlacht oder die grausamen Herzen, eine spanische Ge-

schichte«; wem ist nicht »meine erste Liebe oder der blutige Säbel« bekannt? Ich hatte sie oft auf die Seite geworfen [...] (HW2, 744f.).

Professionelle Hilfe bekam die Tante von einem »Magister«, der sich auch gleich als Rezensent betätigte; ihm hinterließ sie ihr Geld.

Die Vermutungen über die Motive für seinen Rückzug von der Gesellschaft bieten dem Erzähler – und damit Hauff – Anlass zur Reflexion über das Verhältnis von Literatur und Realität:

Wie unendlich prosaisch ist doch mein Kummer! Freilich ist mir ein Schatz gestorben; der Leipziger Magister hat ihn gewonnen. Die alte Tante ist es, der meine Melancholie gilt, der seligen Idoina, der Mitarbeiterin an der »Zeitung für noble und gebildete Leute«. Wie prosaisch, wie so ganz miserabel und unpoetisch! (HW2, 760)

Statt dessen vergleiche man ihn »sogar mit dem jungen, liebenden Werther« (HW2, 761). Die Handlungskonstruktion bekommt so eine selbstreferenzielle Bedeutung, sie wird zum satirischen Kommentar auf zeitgenössische Literatur. Mit anderen Worten: Hauff führt praktisch vor, dass das frühere Pathos unzeitgemäß ist und durch realistisches Erzählen abgelöst werden sollte. Eine Parallele findet sich in der unglücklichen Liebesgeschichte des Schustergesellen zur Tochter seines Chefs. Er wisse, so der Geselle, dass »in den Romanbüchern [...] oft junge Frauenzimmer entführt« würden (HW2, 763), aber die Realität sähe doch ganz anders aus, denn wovon solle er eine Familie gründen?

Höhepunkt der Literatursatire ist das letzte, »Die deutsche Literatur« betitelte Kapitel (HW2, 765ff.). Das Gespräch mit Dr. Salbe kontrastiert die französische Literatur und Philosophie mit der deutschen, sehr zum Nachteil der Letzteren. Dr. Salbe doziert, die deutsche gehobene Literatur und Philosophie sei deshalb so unverständlich geschrieben, weil dies gesetzlich so vorgegeben sei: »Man wußte wohl, daß die populäre Philosophie der Franzosen für das Volk durchaus schädlich sei, weil die Menschen dadurch Aufklärung, eine Art von illegitimer Vernunft bekommen [...]« (HW2, 767). Das Gesetz sei zu begrüßen:

»Sie wissen, die Deutschen sind eine Nation, die gar zu schnell Feuer fängt wie nasser Zunder; daher war dies Mittel ganz gut. Denken Sie mir an jene Zeit, wo eine Regierung dies Interdikt aufhob und ein Gelehrter [Fichte] Reden an die deutsche Nation in natürlicher Sprache hielt, was entstand daraus für ein Spektakel! Man hat daher das Interdikt aufs neue geschärft, ja, die Philosophen müssen jetzt sogar mystisch sprechen; selbst wenn einer z.B. über Deutschland schreiben wollte, müßte er seiner Rede kurzen Sinn in diese Wortspezereien einbalsamieren« (ebd.)

Der »Rede kurzer Sinn« deutet an, dass sich die Kritik auch gegen die Deuschtümelei der Zeit richtet; in den *Memoiren des Satan* hat Hauff dies

weiter ausgeführt. Insofern nimmt er eine kritische Position ein, die sehr jener Haltung ähnelt, die Heine bis zur Revolution von 1848 vertreten wird. Nicht nur die Obrigkeit, auch die Dummheit der Untertanen, die alles mit sich machen lassen, verfällt der Satire.

Der Erzähler beobachtet die Parteien in einem Haus gegenüber. Hauff bietet so einen Mini-Querschnitt durch die Gesellschaft. Dort wohnen im Erdgeschoss der seine Kinder und Untergebenen terrorisierende neureiche Schuster (der Hausbesitzer), eine Oberforstmeisterin mit ihren Töchtern und ihrem »ungeratenen Sohn«, schließlich oben ein Leutnant und ein schriftstellernder Doktor, beide mit sprechenden, ironischen Namen versehen. Doktor Salbe ist der Prototyp des armen Poeten, wie ihn Spitzweg im Bild festgehalten hat; »Lieutenant Münsterturm« ist klein und schwächlich, verhält sich aber kriegerisch (HW2, 750ff.). »Gleichsam zum Hohn hatte ihm die Natur einen großen Namen gegeben«, mit dem Begriff »Doudezmünsterchen« wird auch eine Kritik am politischen System des Deutschen Bundes konnotiert.

Den Erzähler selbst besucht ein »hohle[r] Mensch«, der ganz auf die aktuellen Moden fixiert ist. Die damaligen Moden indes scheinen von den heutigen gar nicht so verschieden zu sein. Den jungen Mann quält, dass er etwas zugenommen hat:

»Ich entdeckte mich dem jungen Baron F.; Sie kennen seinen herrlichen Wuchs; er tröstete mich, er gab mir Mittel. [...] Zuerst mußte ich Rhabarbertinktur nehmen, daß ich beinahe tot war. Dann darf ich acht Tage lang nichts genießen als eine Tasse voll Gerstenschleim, einige Austern und ein Glas Madeira. Alle Morgen nach acht Uhr muß ich ein Glas Kräutertee trinken und darauf spazieren gehen. Es ist heute der fünfte Tag; es ist wahr, es hilft, ich bin schon um einen Daumen eingegangen, aber meine Kräfte schwinden, ich bin so schwach, daß ich heute abend nicht werde tanzen können. Es ist nur gut, daß es jetzt Mode ist, daß wir jungen Herren nicht tanzen [...]« (HW2, 754f.).

Der Kommentar des – hier nicht ironisierten – Erzählers lässt nicht an Deutlichkeit zu wünschen übrig und schließt den Text an das Thema von Hauffs (im Märchenalmanach *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* quasi versteckter) Novelle *Der Affe als Mensch* an: »Armseliger Affe! Du schämst dich deiner menschlichen Gestalt und wendest Mittel an, ein Pavian oder eine Wespe zu werden!« Der Erzähler spricht sogar von einem »Menschen in Affengestalt« (HW2, 755).

Die Kritik an den sozialen Verhältnissen der Zeit bündelt der Text in der Liebesgeschichte zwischen der Tochter des Schuhmachers und seinem Gesellen. »Der Meister ist reich und vornehm, er wird nächstens Stadtrat wer-

den, er sucht seine Tochter in vornehme Familien zu verheiraten« (HW2, 762). Die nicht ironisierte, emanzipatorische Position des Erzählers ist, dass Töchter nicht dazu gezwungen werden dürften, »nicht dem Zug des Herzens, sondern dem Gebot der Verhältnisse« folgen zu müssen (HW2, 763). An diesen Figuren wird außerdem vorgeführt, dass die Tochter des Schusters kein »glücklicheres Los« hat als die Reichen und Adligen, die stets, in der Literatur wie der Realität, mit solchen Schicksalen in Verbindung gebracht werden.

Nicht nur die aus anderen Texten Hauffs bereits bekannte Literatursatire, auch die Kritik der sozialen und intellektuellen Hierarchien macht *Freie Stunden am Fenster* zu einem unzeitgemäßen Essay. Parallelen finden sich erst viel später, beispielsweise bei Fontane, der in *Frau Jenny Treibel* oder in der Figur des Hausbesitzers Schickedanz in *Der Stechlin*¹³ ähnliche neu-reiche Figuren wie den Hauff'schen Schuster satirisch darstellen wird.

Ein paar Reisestunden

Dieses Fragment beruht auf Hauffs Reise nach Paris, doch ist es in seiner Darstellung der Reisenden nicht weniger fiktional als der vorhergehende Text. Dazu kommt, dass Hauff das Genre der Reiseliteratur reflektiert und mit seinen *Reisestunden* einen Gegentext schreiben will. Das zeigt schon die ungewöhnliche Struktur. Hauff beginnt mit einem Vorwort »an Madame J. Floret«, eine Hotelbesitzerin in Paris, die ihm Logierkosten unter der Bedingung erließ, dass er sie in seinem Buch erwähnen würde (HW2, 773). Dies ist eine ironische metatextuelle oder selbstreferenzielle Anspielung, der Text verweist auf sein Gemachtsein und die Ursachen seiner Entstehung. Dabei gibt der Erzähler folgende Einschätzung der Wirtin wieder:

»Ich habe gehört«, führen Sie fort, »daß alle diese jungen Herren, wenn sie nach Deutschland zurückkehren, unsere schöne Hauptstadt in Büchern beschreiben und weitläufig erzählen, was sie daselbst gehört und nicht gehört, gesehen und nicht gesehen haben« (HW2, 774).

Die Vielzahl der Reiseberichte fordert den Erzähler zu einem Kommentar heraus:

Es sind schon so viele Reisen nach Paris geschrieben und gedruckt worden, daß man eine eigene Bibliothek davon errichten könnte, und es scheint, es sei eine überflüssige Mühe, nach der tausendsten noch die tausendunderste herauszugeben; dennoch kann keinem Reisenden das Recht bestritten werden, seine eigene Reise zu beschreiben, so

wenig als einem verboten werden könnte, seine Biographie oder Reise durchs Leben herauszugeben, weil er etwa nur Nachtwächter, Doktor der Philosophie und nicht König, Kaiser oder Goethe war; jeder lebt, denkt und reist anders als sein Vordermann, und es kommt am Ende weder auf die Reise, noch auf die Beschreibung, sondern darauf an, ob einer so viele Leser findet, als ich mir wünsche (HW2, 776f.).

Dies ist wieder eine typische Stelle, in der sich verschiedene Ironisierungen kreuzen und die Aussage kaleidoskopartig wechselt, je nachdem, von welcher Seite man den Text betrachtet. Die Fülle der Reiseberichte scheint ein Hinweis auf ein ›zu viele‹ zu sein; doch wird dies gleich widerlegt durch die Verteidigung der Fülle; diese Verteidigung enthält aber Ironie, die in der Zusammenstellung deutlich wird, die als Klimax angelegt ist und an deren letzter Stelle Goethe steht; andererseits kann das demokratische Element (Rechtfertigung des Nachtwächters und Doktors als Autor von Reiseliteratur) einer solchen Aussage nicht ignoriert werden; doch dies alles wird durch die Behauptung konterkariert, der Inhalt sei gleichgültig und es komme nur auf den Erfolg beim Publikum an. Selbst diese Behauptung bleibt nicht unwidersprochen. Der Erzähler lässt ein Bekenntnis folgen:

[...] ich schreibe weder zur Erbauung noch zur Bereicherung der Geographie, ich dränge niemandem meine Empfindungen auf, denn jeder hält am Ende seine eigenen doch für die besten; ich will nur wiedererzählen, was ich gehört habe, nur einiges Vorübergehende, aber Bedeutungsvolle, was andere nicht gesehen haben, will ich beschreiben (HW2, 777).

Dieses Pochen auf Ohren- und Augenzeugenschaft ist angesichts der folgenden Skizze einer Postkutschenfahrt letztlich wieder ironisch. Der Erzähler schildert seine Mitreisenden und charakterisiert sie, um die so geweckten Erwartungen des Lesers schrittweise wieder zu enttäuschen. Eine verhüllte junge Dame erregt seine Aufmerksamkeit, die klaustrophobische Situation erzeugt erotische Spannung. In einem anderen Reisenden will der Erzähler einen französischen »Obersten« erkannt haben: »Er sang ganz leise vor sich hin ein Liedchen, das er mit den Silben ›Leon‹ und einem tiefen Seufzer endete; ach! es war Napoleon, sein Held, sein Kaiser [...]« (HW2, 780). Der französische Oberst entpuppt sich als böhmischer Kaufmann, der sich lang und breit über seinen Handel mit Gläsern auslässt:

Ich verwünschte den Böhmaken, seine Adlernase, sein schönes Auge, seinen ehrwürdigen Bart, und den holländischen Krämer, der ihn zum Sprechen gebracht; ich verwünschte vor allem meine eigene Torheit, von einem General der alten Armee zu träumen [...] (HW2, 781).

Der holländische Krämer, so stellt sich weiter heraus, ist ein Graf, die geheimnisvolle Schöne eine alte Jungfer (HW2, 783). Niemand ist, was er zu

sein scheint, doch alle gehören der adeligen oder bürgerlichen Sphäre an; mit dem holländischen Kaufmann und der Schwester eines süddeutschen Kaufmanns (die alte Jungfer) wird außerdem die relativ neue Schicht des ›Geldadels‹ mit einbezogen.

Literatur- wie Gesellschaftssatire und politischer Subtext werden erkennbar ineinander verschränkt. Die humoristische Darstellung der Wirtin fungiert als Gegengewicht, als ›Versteck‹ für den politischen Subtext. So begründet der Erzähler seine Wertschätzung der Wirtin unter anderem mit folgenden Worten:

Wem könnte ich ein Buch, in dem meine Landsleute flüchtige Zeichnungen der Sitten Ihres und meines Volkes finden sollen, würdiger zueignen als einer lebenswürdigen *Repräsentantin* des neuen Frankreichs, einem *Kinde der Revolution*, das, obgleich so weit entfernt von Politik als vom Studium der Geographie, die Abschnitte seines Lebens nach den Leiden und Freuden seines Vaterlands zählt? (HW2, 775).

Die sehnsuchtsvolle Einbildung, mit einem Oberst Napoleons zu reisen, und die entlarvende Schilderung der mitreisenden Deutschen machen aus dem Text eine kleine, satirische Phänomenologie der politischen wie gesellschaftlichen Situation im Deutschen Bund Mitte der 20-er Jahre des 19. Jahrhunderts; zugleich werden charakterliche Züge herausgearbeitet, die es auch heute noch gibt, in der Literatur wie im Leben.

Die Novellen

Zur Forschungslage

Hauffs Novellen sind bisher kaum beachtet worden. Die wenigen Arbeiten, die sich finden lassen, kommen zu negativen Bewertungen aus den noch für die Märchen zu diskutierenden, im Kapitel zur Wirkung ausführlicher dargestellten Gründen.¹ Im Unterschied zu den Märchen und den Romanen können die Novellen nicht einmal für sich in Anspruch nehmen, beim Lesepublikum besonders populär zu sein. Gerard Kozierek attestiert ihnen für die zweite Hälfte der 70er Jahre, dass die Nichtbeachtung in »der Zeitgebundenheit« der dargestellten Probleme begründet sei. Aufgerufen und negativ bewertet wird überdies das Bild vom Regionalschriftsteller. Hauffs »starke Bindung« an seine württembergische Heimat »läßt ihn seinen angeborenen Konservatismus nie überwinden.«² Es wird zu zeigen sein, dass beide Urteile vielleicht nicht eindeutig widerlegbar, aber doch zumindest eindeutig anzweifelbar sind. Ein Problem ist bereits Koziereks altertümliche Argumentation, begleitet von einer entsprechenden Terminologie; so erhebt er den Anspruch, Hauffs »dichterisches Wollen« ergründet zu haben.³ Immerhin ist Kozierek schon einen Schritt weiter als einige seiner Vorgänger, wenn er den Vorwurf des Plagiats zurückweist und meint, Hauff habe die meisten seiner »Anleihen [...] auf schöpferische Weise verarbeitet«.⁴

Die Bettlerin vom Pont des Arts

Das Motto aus Schillers Gedicht *Klage der Ceres* sagt nur die halbe Wahrheit und bereitet die Ambivalenz der Novelle vor: »Die Verlorne fand er nicht« stimmt für den ersten, in Stuttgart spielenden Teil, allerdings findet Eduard von Fröben seine schöne Unbekannte schließlich doch; ein negativer Ausgang wird konnotiert, aber dann, buchstäblich in der letzten Sekunde, abgewendet. Die Strategie der Novelle ist es, Signale auszusenden, die den Leser zwischen Hoffen und Bangen halten, ob die beiden Liebenden –

nach der Entdeckung, dass die Geliebte verheiratet ist, ohne realistische Aussicht – doch noch ein Paar werden. Anders gesagt: Hauff spielt mit dem Leser.

Eine weitere Ebene des Spiels sind Ironiesignale und Stellen, die als selbstreferenziell gelesen werden können. Das beginnt, wie in anderen Hauff-Texten (beispielsweise *Das Bild des Kaisers*), beim Titel: Der Name der berühmten Fußgängerbrücke beim Pariser Louvre weist auf die schönen Künste, die das berühmte Museum nebenan beherbergt und die seit Jahrhunderten auf eine etwas andere Art von dort auftretenden Straßenkünstlern gepflegt werden. Nun ist diese Novelle nichts anderes als ein Kunstgebilde, als eine Erzählung wie jene Fröbens von der Bettlerin, oder als ein ›Bild‹ wie jenes, das Fröben mit Worten von der Bettlerin zeichnet.

Die Novelle beginnt auf dieser selbstreferenziellen Ebene. »Wer im Jahr 1824 abends hie und da in den Gasthof zum ›König von England‹ in Stuttgart kam [...]« – das klingt so, als gehe der Erzähler davon aus, dass seine Leser zumindest gelegentlich Gäste dieses Hauses sind. Der erste Satz gibt der Novelle – zusätzlich zu Handlungszeit, Handlung und Stil – einen realistischen Anstrich und entfernt sie, zumindest aus Perspektive eines Nicht-Stuttgarters, zugleich durch Ironie von diesem Realismus. Dem folgt die Leseranrede: »Denket euch einen ältlichen, großen, hageren Mann [...]. Zu seinen schwarzseidenen Unterkleidern und Strümpfen [...] wünschet Ihr, wenn euch nur einigermaßen Phantasie innewohnt [...]« (HW2, 13). Der Diener des so beschriebenen Spaniers wird mit einem »Diener im spanischen Lustspiel« verglichen (HW2, 14). Durch den Appell an die Phantasie des Lesers und die Erwähnung einer fiktionalen Textgattung wird die Erzählung als Fiktion markiert.

Der Spanier heißt Don Pedro di San Montanjo Ligez und ist, was besonders herausgestellt wird, eine auffallende Erscheinung. Der Leser wird eingeladen anzunehmen, dass es in der Novelle in erster Linie um den Spanier geht, doch sieht er sich nach wenigen Absätzen getäuscht, als »ein ganz gewöhnlicher Mensch« als Hauptfigur eingeführt wird – ›der junge Fröben‹ (HW2, 14f.). Das erste Kapitel endet mit einer Bemerkung zu der rätselhaften Beziehung der beiden Männer, in der das Selbstreferenzielle und die Ironie zusammengeführt werden: »Man riet hin und her, machte kühne Konjekturen, und am Ende hätte doch der junge Mann selbst den besten Aufschluß darüber geben können, wenn ihn nur einer gefragt hätte« (HW2, 15). Auch der Anfang des nächsten Kapitels schlägt in diese Kerbe der sub-

tilen Ironisierung von Text und Leser, weil er suggeriert, dass der Leser etwas weiß, was er gar nicht wissen kann: »Und war es denn nicht die schöne Galerie der Brüder Boisserée und Bertram, wo sie sich zuerst fanden und erkannten?« (ebd.).

Der alte Spanier und der junge Deutsche sind zwei antagonistische und zugleich komplementäre Figuren. Auch das ist originell, denn der eigentliche Antagonist Fröbens ist, wie sich später herausstellen wird, sein *Freund* Baron von Faldner. Fröben und Faldner sind Landsleute, doch ist der eine ein gebildeter und höflicher Mann, der zweite das genaue Gegenteil davon. Don Pedro und Fröben hingegen finden sich, trotz ihrer bedeutenden Gegensätzlichkeit (Spanier/reich/alt – Deutscher/geringes Vermögen/jung) als Wesensverwandte:

[...] der Alte gewann den jungen Mann durch sein bescheidenes, aber bestimmtes Urteil, durch seine liebenswürdige Offenheit, durch sein ganzes Wesen, das feine Erziehung, treffliche Kenntnisse und einen für diese Jahre seltenen Takt verriet, immer lieber (HW2, 21).

Die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden wird aufgehoben, auch indem das Eigene und das Fremde der Ironie verfallen. Unterstützt wird diese Grenzaufhebung dadurch, dass das Fremde, wo es als fremd beschrieben wird, im Bereich der liebenswürdigen Zeichnung verbleibt, etwa wenn Don Pedro seinen ungleichen Freund »Don Fröbenio« nennt und ihn einlädt, sich »auf dies schmale Ding, Sofa genannt«, zu setzen (HW2, 23).

Zunächst finden sich Don Pedro und Fröben in Bewunderung eines Bildes vereint, es stellt eine junge Dame dar und soll nach Auskunft der Galeristen Jahrhunderte alt sein, was von beiden Betrachtern aus unterschiedlichen Gründen bestritten wird (HW2, 16). Zu der ironischen Konzeption gehört es, dass Fröben seit einem halben Jahr bereits das zufällig gefundene Bild bewundert, während die Geliebte, die er in dem Bild wiederzuerkennen glaubt, seit eben dieser Zeit mit seinem besten Freund verheiratet ist.

Zunächst wird die Geschichte Don Pedros eingeschaltet; Don Pedro lädt Fröben zu sich ein und erzählt von sich, so wie dies später Fröben tun wird (HW2, 68ff.) – wir haben es hier also mit einer Struktur zu tun, die durch die Einbettung von kleinsten Binnenovellen zwischen Novellenzyklus und Novelle angesiedelt ist. Die Ironie ist auf der strukturellen Ebene nachweisbar, vor allem, wenn Fröbens rührende Liebesgeschichte mit den Unterbrechungen der angetrunkenen Gesellschaft, in der sie erzählt wird, stark kontrastiert (s.u.).

Don Pedro glaubt in dem Bild Donna Laura Tortosi wiederzuerkennen (HW2, 20), in die er sich einst in Valencia unsterblich verliebte. Laura ist seine Cousine und er nimmt an, sie erwidere seine Gefühle. Allerdings verhält sie sich seltsam kalt gegen ihn, er wird misstrauisch und entdeckt, dass sie heimlich einen guten Freund von ihm trifft, den Schweizer Tannensee. Don Pedro muss erfahren, dass sich die beiden schon liebten, bevor er dazu kam, und dass Laura dies verheimlichte, weil die Familie eine solche Beziehung niemals zugelassen hätte:

Sie nahm alle Schuld auf sich, sie schwur mit den heiligsten Eiden, daß Tannensee mir oft habe alles gestehen wollen und nur durch ihr Flehen, durch ihre Furcht, nachher strenger verwahrt zu werden, sich habe zurückhalten lassen. Sie deutete mir ein schreckliches Geheimnis an, das die Ehre der Familie beflecken werde, wenn ich ihr und dem Hauptmann nicht zur Flucht verhelfe (HW2, 29).

Bei dem ›schrecklichen Geheimnis‹ kann es sich eigentlich nur um die vorheliche Schwangerschaft Lauras handeln. Gestützt wird diese Vermutung durch Datumsangaben: Das Geschehen liegt zum Erzählzeitpunkt 20 Jahre zurück (HW2, 20), etwa so alt ist Lauras Tochter Josephe, in die Fröben verliebt ist, ohne dass er zunächst ihre Identität kennt.⁵

Don Pedro hilft Laura und Tannensee bei der Flucht, dies zeichnet ihn in den Augen Fröbens wie des Lesers aus: »Edler Mann! Wie unendlich viel muß Sie dies gekostet haben! Wahrhaftig, es war eine harte Prüfung« (HW2, 30). Nachdem Don Pedro seine Geschichte erzählt hat, ist es spät und die beiden verabreden sich für den nächsten Abend. Doch wird der Spanier plötzlich abgerufen und Fröben kommt vorerst nicht dazu, seine Vorliebe für das Bild zu erklären. So allein gelassen, beschließt er endlich weiter zu reisen, nicht ohne eine Kopie des Bildes mit sich zu nehmen. Seine nächste Station ist das Gut seines alten Freundes bei Kaub am Rhein:

Fröben hatte mit einem Landsmann Frankreich und England bereist, und aus dem Gesellschafter war ihm nach und nach ein Freund erwachsen. Zwar mußte er, wenn er über ihre Freundschaft nachdachte, sich selbst gestehen, daß Übereinstimmung der Charaktere sie nicht zusammenführte [...]. Der Baron von Faldner war etwas roh, ungebildet; selbst jene Reise, das bewegte Leben zweier Hauptstädte wie Paris und London, hatte nur seine Außenseite etwas abschleifen und mildern können. Er war einer jener Menschen, die, weil sie durch fremde oder eigene Schuld gewählte Lektüre, feinere, tiefere Kenntnisse und die bildende Hand der Wissenschaften verschmähten, zu der Überzeugung kamen, sie seien praktische Menschen, d.h. Leute, die in sich selbst alles tragen, um was sich andere, es zu erlernen, abmühen [...]. Dieser Egoismus machte ihn glücklich, denn er sah nicht, auf welchen schwachen Stützen sein Wissen beruhte; [...] aber er [...] ward durch dieses alles ein unangenehmer Gesellschafter und zu Hause vielleicht ein kleiner Tyrann, aus dem einfachen Grund, weil er »klug war und immer recht hatte« (HW2, 33).

Das Verhalten des Barons bestätigt diese Einschätzung und vertieft sie; dabei erscheint Baron Franz von Faldner aber keineswegs als ausschließlich negativer Typus, sondern als gemischter Charakter. Nachdem erwiesen ist, dass seine Einschätzung beim Bau einer Dampfmühle falsch war, ist er bereit, durch sein Verhalten seinen Fehler wieder gut zu machen: »Der Baron, so unmutig er anfangs gewesen war, hatte in der Freude seines Herzens, als der erste Versuch glücklich gelungen war, den Alten und seine Gesellen reichlich beschenkt entlassen [...]« (HW2, 66). Nachdem Faldner seine Frau und seinen Freund durch sein Verhalten – nach Fröbens Erzählung von der Bettlerin – beleidigt hat, kommt er »niedergeschlagen und beschämt« in Fröbens Zimmer (HW2, 87). Als er die Liebe Josephes und Fröbens entdeckt, fordert er Fröben zum Duell, nimmt die Forderung dann aber zurück, weil er erkennt, dass sein Freund »eigentlich doch unschuldig« ist (HW2, 106).

Faldners negative Eigenschaften kommen in seiner jungen Ehe besonders zum Tragen. Fröben bewundert die Schönheit, die Bildung und die Liebenswürdigkeit der jungen Frau, während der geizige und bornierte Faldner bei ihr das Praktische vermisst (HW2, 38ff.). Die Kritik an Faldner, ausgelöst durch eine schon frauenfeindlich zu nennende Bemerkung, gipfelt in Fröbens Kommentar: »O, du Hund von einem Menschen«, sprach er zu sich, »schlechter noch als ein Hund, denn der Herr hat dir ja Vernunft gegeben!« (HW2, 57). Damit präferiert nicht nur Fröben, sondern auch die Novelle eindeutig die Position humanistischer Bildung. Indem Fröben und nicht Faldner die Dampfmühle repariert, wird gezeigt, dass solche Bildung Voraussetzung für praktischen Nutzen ist (HW2, 56ff.).

Die – einseitigen – Ehestreitigkeiten nehmen breiten Raum in der Novelle ein, um Sympathie für Josephe zu generieren, den Bruch zwischen den Eheleuten und die skandalträchtige Annäherung zwischen Frau und Hausfreund zu motivieren. Verachtenswert erscheint auch das Verhalten Faldners, als er die Nachricht von der vermuteten Verwandtschaft Josephes zu Don Pedro nur deshalb positiv aufnimmt, weil er »eine reiche Erbschaft von Piastern« vermutet (HW2, 54). Noch gröber verhält sich der Baron, als er seinem Freund, obwohl der die Wahrheit seiner Erzählung beteuert, nicht glaubt, dass die darin geschilderte Bettlerin kein Freudenmädchen war (HW2, 84ff.).

Fröben erkennt eine »wunderbare Ähnlichkeit« Josephes mit dem anfangs bewunderten Bild (HW2, 39), doch zieht er, im Gegensatz zum Leser,

daraus nicht den Schluss, dass es sich möglicherweise um seine Angebetete handelt. Erst im Verlauf der Novelle, insbesondere in der Erzählsituation von Fröbens Liebesgeschichte, werden die Anzeichen, dass Josephe die Richtige ist und ihn erkannt hat, für den Leser zur Gewissheit (HW2, 67ff.). Fröben jedoch vermutet, als er den Geburtsnamen Josephes – von Tannensee – erfährt, dass sie die Tochter Lauras ist und sich die Ähnlichkeit mit dem Bild so erklärt (HW2, 41). Diese Wissens-Asymmetrie wird von Hauff geschickt zur Erzeugung von Spannung, aber auch zur subtilen Ironisierung des Liebenden genutzt.

Dass Baron Faldner seine Frau Josephe schlecht behandelt, liegt nicht nur an seinem Charakter, sondern auch an seiner Einstellung gegenüber Frauen, die sich sehr von der Fröbens unterscheidet. Hier eröffnet die Novelle einen für die Zeit progressiven Diskurs über das, was wir heute mit den Schlagworten Emanzipation oder Gender versehen. Faldner schildert sein auf Prinzipien beruhendes Verhalten gegenüber seiner Frau wie folgt:

»Glaubst du, ich habe sie so zart und weich gewöhnt, daß wir auf einen Nachmittag mit Küssen und Drücken, mit Grüßen und Nastuchwedeln Abschied nehmen? Gott bewahre mich, dadurch verwöhnt man die Weiber, und wenn es dir einmal begegnen sollte, daß du auch heiratest, so mache es um Gottes willen wie ich. Kein Wort von einer Reise oder einem Spazierritt vorher. [...] Keine Antwort, sondern die Handschuhe angezogen. »Aber wirst du mich denn so allein lassen?« fragt sie weiter und streichelt dir die Wangen; du nimmst getrost die Reitpeitsche und sagst: »Ja, ich will heute abend noch auf das Vorwerk, es ist dies und das zu tun. Adje! Und wenn ich bis neun Uhr nicht zu Hause bin, brauchst du mit der Suppe nicht zu warten.« Sie erschrickt, du achtest es nicht; sie will nach, du winkst mit der Reitgerte zurück [...]« (HW2, 57).

Aufschlussreich ist der Gebrauch von »Reitpeitsche« und »Reitgerte«, die im Gestischen eher Bedrohung und Bestrafung andeuten als freundliches Abschiednehmen. Es ist nicht zufällig, dass Faldner seine Frau, als er ihre Liebe zu Fröben entdeckt, mit einer »Reitpeitsche« schlagen will (HW2, 103). Fröben reagiert mit Verachtung auf Faldners Ausführungen und wird Tätlichkeiten verhindern.

Fröben wird ebenfalls nicht ohne Ironie gezeichnet, so sind seine Ansichten einer Entwicklung unterzogen. Sie werden zunächst in einem Gespräch mit Josephe deutlich, das um die Frage kreist, wie gebildet Frauen sein sollten und aus welchen Gründen. Fröbens männliches Vorurteil, Frauen seien »von der Natur ausdrücklich zur Stille und Einsamkeit bestimmt«, wird von Josephe klar widerlegt (HW2, 43ff.). Fröbens Vorwurf, Frauen würden zur »Halbbildung« erzogen, nur um ein geistreicher Gesprächspartner in Zirkeln sein zu müssen, »während die Männer Halbweiber werden, indem sie

sich gewöhnen, alles nach Frauenart zu besprechen und zu beklatschen«, kontert Josephe mit der geschlechtsunspezifischen Bemerkung, dass »dort, wie überall, das minder Gute nur aus der Übertreibung« hervorgehe (HW2, 45f.). Sie fordert einen »Mittelweg« und Fröben gibt zu, sich »zu stark ausgedrückt« zu haben. Dem folgt Josephes auch als Vorwurf an männliche Vorurteile lesbare Frage: »Soll denn, was allgemein interessant und bildend ist, uns gänzlich fremd bleiben?« Fröben beeilt sich zu versichern: »Gott! Sie verkennen mich; wollte ich denn dies sagen?« (HW2, 46).

Schon das frühere Verhalten Fröbens deutet an, dass er nicht frei von männlichen Verhaltensmustern ist. Als er der jungen, verhüllten Pariser Bettlerin (Josephe in Verkleidung) aus Mitleid und beginnender Liebe Geld gegeben hat und Faldner ihn verdächtigt, ein Freudenmädchen zu unterhalten, leitet er daraus nicht verbal, aber in seinem Verhalten Ansprüche ab. Beim zweiten Treffen mit der Bettlerin spricht Fröben sie zuerst mit »Sie« an, als sie aber eingewilligt hat, ihn zu seiner Wohnung zu begleiten, um Geld zu holen, nährt das seinen Verdacht, vielleicht doch kein unschuldiges Geschöpf vor sich zu haben. Fröben wird grob: »»Nun denn, so komm«, sagte ich, indem ich sie weiterzog [...]« (HW2, 77). Das Verhalten des Mädchens straft seine Vermutung Lügen, sie weigert sich mitzukommen und willigt nur ein, kleinere Lohnarbeiten für ihn zu übernehmen (HW2, 78).

Textstellen wie diese thematisieren und hinterfragen Vorurteile der Zeit, so wie es die ganze Handlung macht, indem sie die Institution der Ehe grundsätzlich in Frage stellt. Allerdings ist Josephe nicht die Lehrmeisterin Fröbens. Das Geschlechterverhältnis wird nicht umgedreht, sondern einer Prüfung unterzogen und in seiner Ambivalenz ausdifferenziert. Dass es sich um einen gegenseitigen Lern- und damit auch Annäherungsprozess handelt, wird beispielsweise in einem Dialog über die Liebe deutlich. Josephe behauptet: »ein Mann kann ja ohne erwiderte Liebe nicht lange lieben!«, und Fröben widerspricht ihr (HW2, 65).

Letztlich ist es Josephe, also die Frau, die den entscheidenden Schritt macht und die Konventionen sprengt (HW2, 112f.). Dazu passt, dass sie die Tochter eines Offiziers »des Kaisers« ist, also Napoleons, und dies als positiv begreift, sich damit in die Tradition der Französischen Revolution stellt (HW2, 48) – zu Hauffs Zeiten ein nicht unproblematisches Unterfangen. Josephe beruft sich sogar, als sie beschließt, Faldner endgültig zu verlassen, auf ihre Herkunft: »Mein Vater war ein tapferer Soldat und ein geachteter

Offizier Frankreichs, seine Tochter darf sich nicht bis zur Magd eines Faldner entwürdigen« (HW2, 105). Der emanzipatorische und politische Subtext wird ergänzt durch einen sozialen, der in der Zeichnung der Bettlerin die mittellose Stellung junger Frauen ebenso anprangert wie die Folgen des Krieges (HW2, 80). Es ist anzunehmen, dass Hauffs geschickte Konzeption und die eminente Lesbarkeit wie Unterhaltsamkeit seiner Texte solche überall durchschimmernden gesellschaftskritischen bis versteckt revolutionären, indirekten Kommentare zu bis heute gültigen Themen verdeckt haben.

Der Diskurs über die Rolle der Frau wird mit Hauffs literatursoziologischen und poetologischen Interessen zusammengeführt, wenn Faldner seinem ›Freund‹ Fröben erzählt, dass er seiner Frau »die dummen Bücher ordentlich konfiszieren« muss, denn es sei ganz nutzlos, dass sie »Romane und Almanache« lese (HW2, 56). Hat Hauff in *Die Bücher und die Lesewelt* das Leseverhalten des weiblichen Publikums noch satirisch gezeichnet, so erfährt es hier eine Rechtfertigung. Hauffs aus der Marktbeobachtung resultierende Satire richtet sich eben nicht gegen lesende Frauen, sondern gegen das, was viele Frauen lesen – insofern führt er den von Schiller in der berühmten Bürger-Rezension geprägten Diskurs, was Literatur kann und soll, weiter.⁶

Der erotische Aspekt der Novelle, auf dem ein großer Teil der Spannung beruht, kommt besonders in der Rückblende zum Tragen, die Fröbens Pariser Erlebnis schildert. Hauff zielt nicht auf vordergründige Erotik, wie er sie zu Recht Claren vorgeworfen hat.⁷ Statt dessen inszeniert er ein anspruchsvolles Spiel von Verhüllen und Zeigen, das nicht auf vordergründige Effekte zielt oder sexuelle Stimuli erzeugt, sondern seine ›Befriedigung‹ in sich selbst trägt.

Neben dem Mitleid mit der Situation der Bettlerin am Pont des Arts – ihre Mutter ist sehr krank und sie bettelt zum ersten Mal, weil sie keinen anderen Ausweg mehr sieht – ist es die Ausstrahlung des Mädchens, die Fröben anzieht. Das Besondere dabei ist, dass das Mädchen sein Gesicht nicht zeigt und den Körper unter einem weiten Mantel verbirgt. Erotische Spannung entsteht durch das unabsichtliche Zeigen körperlicher Merkmale und durch scheinbar unabsichtliches Berühren:

[...] Laterne und Teller, die sie in der anderen Hand trug, verhinderten sie, den Mantel zusammenzuhalten; der Wind wehte ihn weit auseinander, und ich sah, daß ich mich nicht betrogen hatte; sie war von feiner, schlanker Taille; sie trug ein einfaches, [...] sehr reinliches Kleid. Sie haschte nach dem Mantel, und indem ich ihr behilflich war, ihn wieder umzulegen, fühlte ich ihre weiche, zarte Hand (HW2, 72).

Fröben hat kein Kleingeld dabei und Faldner will ihm nichts geben, rückt schließlich aber doch etwas »Silber« heraus, das Fröben durch das erst zurückgehaltene »Gold« ersetzt; schon hier wird die spätere Entscheidung Josephes für Fröben präjudiziert. Fröben unterscheidet sich von Faldner und von zwei anderen Männern, die das Mädchen belästigen, dadurch, dass er in ihr keine Prostituierte vermutet und ihre Geschichte glaubt (HW2, 73). Doch versucht er seine Stellung als Geldgeber auszunutzen und einen Blick hinter ihren Schleier zu erhaschen: »Lassen Sie mich diesen neidischen Schleier aufheben und Ihr Gesicht sehen, daß ich doch eine Erinnerung an diesen Abend habe.« Sie wich mir aus und zog ihren Schleier fester« (HW2, 78). Die erotische Spannung wird genährt durch Fröbens Spekulationen: »Die Andeutungen, die sie über ihr Alter gegeben, reizten mich, ich gestehe es, nur noch mehr, das Gesicht dieses Mädchens zu sehen [...]« (HW2, 80). Die Mutter hat ihr verboten, ihr Gesicht zu zeigen, doch als Fröbens Abreise kurz bevor steht, verspricht sie, »ihre Mutter so lange zu bestürmen, bis sie die Erlaubnis erhalte, den Schleier aufzuheben« (HW2, 81). Schließlich kommt es zum Höhepunkt der Begegnung:

Sie kam, und meine erste Frage war, ob die Mutter es erlaubt habe; sie sagte Ja und hob von selbst den Schleier auf. Der Mond schien helle, und zitternd, begierig blickte ich unter den Hut. Aber die Erlaubnis schien nur teilweise gegeben zu sein; denn meine Schöne trug sogenannte Venezianeraugen, die den oberen Teil ihres Gesichts verhüllten. Doch wie schön, wie reizend waren die Partien, welche frei waren! (HW2, 82)

Das teilweise Verhüllen deutet auch darauf voraus, dass die Geschichte noch nicht zu Ende und das Abschiedswort »Auf immer!« (HW2, 83) doppeldeutig ist. Aus der Perspektive des Schlusses weist es nicht auf die endgültige Trennung, sondern auf das endgültige Zusammenfinden der beiden.

Das Verhüllen und Zeigen von Körpern entspricht auf Textebene dem Spiel mit Bedeutungen. Als der junge Mann im Garten seines Freundes endlich »die trunkene Lust« befriedigen kann, den Schleier aufzuheben, sieht er Josephe und kommentiert dies mit dem – angesichts des Wortspiels – nicht zuletzt ironisch zu lesenden Satz: »O Gott, welcher Schleier lag denn auf meinen Augen?« (HW2, 98f.) Die Lesererwartungen werden gleichzeitig erfüllt (der Leser wusste bereits, dass Josephe die Bettlerin war) und enttäuscht (über die Identifikation mit Fröben, der anfangs entsetzt ist), dann wieder erfüllt, als Fröben und Josephe beschließen, die Gunst des Augenblicks zu nutzen, dann wieder enttäuscht, als Faldner alles entdeckt, dann wieder erfüllt, als Josephe sich von Faldner trennt, dann wieder ent-

täuscht, als klar wird, dass Don Pedro und der Katholizismus scheinbar endgültig zwischen ihnen stehen (HW2, 102ff.), dann schließlich, ganz zuletzt, doch noch erfüllt, als Josephe und Fröben sich für eine gemeinsame, wenn auch ungewisse Zukunft entscheiden.

Das Spiel mit Lesererwartungen und Bedeutungen lässt sich auch an Fröbens Traum erkennen. Anders als in Texten von Romantik und Biedermeier bewahrheitet sich der Traum nicht in transzendentelem, sondern in ganz realem Sinne. Dass seine Angebetete, in der er immer noch nicht Josephe erkannt hat, ihn im Schlaf küsst, entspricht der (fiktionalen) Wahrheit (HW2, 91ff.). Zugleich wird durch den Traum eine analoge Ebene zum fiktionalen Erzählen markiert. Die Illusionsdurchbrechung wird durch Ironie flankiert: »Es ist eine Krankheit des Gehirns, ein Fieber der Phantasie, ja, es fehlt nicht viel, so möchte ich sogar behaupten, Traumbilder können Fußstapfen hinterlassen; denn diese Tritte hier im Sande sind nicht von meinem Fuß« (HW2, 92). Ironische Bestätigung dieser Selbstkritik erfährt Fröben durch den Gärtner, der ihn verdächtigt, einen Sonnenstich zu haben, und der den Dienstboten »mit sehr verdächtiger Bewegung des Zeigefingers ans Hirn« noch weiter gehende Andeutungen macht (HW2, 95).

Als Teil der skizzierten Strategie ergreift die Ironisierung, beispielsweise durch ihre Verschränkung mit einer teilweise satirisch gezeichneten Erzählsituation, die Liebesgeschichte und hat dabei zwei Funktionen. Erstens wäre die Schilderung der absoluten Liebe ohne Ironie-Ebene trivial; zweitens ermöglicht die Ironie eine Distanz zum Erzählten. Die ambivalente Wirkung der Ironie ist also, dass sie das Geschehen einerseits beglaubigt und ihm andererseits die Glaubwürdigkeit entzieht, je nachdem, von welcher Seite man es betrachtet.

Besonders gut lässt sich die skizzierte Ambivalenz in einem Kommentar Faldners zu Fröbens Pariser Geschichte erkennen:

»Gott soll mich bewahren«, lachte der Baron. »Wahrheit! Das Mädchen hast du dir unterhalten, Bester, das ist die ganze Geschichte, und aus deinen Abendbesuchen bei ihr hast du uns einen kleinen Roman gemacht. Aber gut erzählt, gut erzählt, das lasse ich gelten« (HW2, 84).

Der Kommentar des Barons erzeugt Distanz und lässt sich auch selbstreferenziell auf die Novelle anwenden. Andererseits ist der Baron die unsympathische Figur der Novelle – so wird die Distanz auf das Faktum beschränkt, dass es sich um eine ›gut erzählte‹ Novelle handelt. Hauffs Verfahren ähnelt hier wie andernorts, freilich auf subtile Weise, dem späteren epischen

Theater Brechts, indem Distanz erzeugende Ironiesignale nicht das Gezeigte destabilisieren, sondern zur Reflexion darüber anregen wollen.

Ähnlich selbstreferenziell ist die Bemerkung des Erzählers: »Es ist uns nicht bekannt geworden, was die Liebenden über diesen strittigen Punkt verhandelten [...]« (HW2, 109), Da es der Erzähler gewesen ist, der durch ›Zeigen und Verhüllen‹ mit Lesererwartungen gespielt hat, kann die Stelle als ein besonders ausgeprägter Hinweis auf dieses Spiel bewertet werden.

Es findet sich schon in Don Pedros Schilderung seiner Brautwerbung, die sich in allgemeine Betrachtungen ausweitet:

Wie mächtig meine Liebe war, könnt Ihr schon daraus sehen, daß ich da liebte, wo es so gänzlich ohne Not und Jammer abging. Denn gewöhnlich entsteht die Liebe aus der angenehmen Bemerkung, daß man der Geliebten vielleicht nicht mißfallen habe; wie Feuer unter den Dächern fortschleicht und, durch eine Mauer aufgehalten, plötzlich verzehrend nieder in das Haus und prasselnd auf zum Himmel schlägt, so die Liebe. Die kleine Neigung wächst. Die unüberwindlich scheinenden Hindernisse spornen an; man glaubt eine Glut zu fühlen, die nur im Arm der Geliebten sich abkühlen kann. [...] Endlich, sei es durch List oder Gewalt, fallen die Schranken. Man fliegt herbei, führt die Errungene zur Kirche und – besiehet sich nachher den Schatz etwas genauer. [...] Alle Augenblicke zeigt sich eine neue Laune bei der Dame [...] (HW2, 26).

Wie bei den meisten literarischen Texten, die eine Liebesgeschichte schildern, geht es auch in dieser Novelle nicht ohne »Not und Jammer« ab, nicht einmal in der Binnennovelle Don Pedros. »Not und Jammer« treten nur später ein; und sie werden durch Ironie balanciert. Die Spannung von Handlung und literarischer Behandlung wird in einem Gespräch Fröbens mit Josephem thematisiert, es geht um Jean Paul, und Fröben bemerkt:

»Mir ist sonst, ich gestehe es offen, nichts so in der innersten Seele zuwider als das sichtbare Abmühen eines Autors, dem Leser recht klar und deutlich zu machen, was sein Held oder die Heldin oder eine dritte, vierte Person da oder dort empfunden oder gedacht. Aber unser Dichter – wie herrlich, wie reich ist auch hierin seine Erfindung!« (HW2, 63)

»Ja«, rief der junge Mann, »unser Dichter ist wie ein großer Musiker. Er hat ein ausgespieltes, altes, längst gehörtes Thema vor sich; aber indem er den Gang des alten Liedchens beibehält, führt er die Gedanken auf eine Weise aus, die uns so überraschend, so neu erscheint, daß wir das Thema vergessen und nur auf die Wendungen horchen, in die er übergeht [...]« (HW2, 64).

Dies lässt sich problemlos auf die vorliegende Novelle beziehen. Auch Hauff behandelt ein altes Thema, die bekannte Dreiecksgeschichte, doch in, wie gezeigt, mehrfacher Hinsicht auf eine neue Weise und mit nur scheinbar geschlossenem Ende. Ob die Entscheidung Josephes und Fröbens, gültige Konventionen zu verletzen, indem sie die Liebe über die Ehe stellen,

nicht durch ein Außenseiterdasein bestraft wird, bleibt offen. Summa summarum: Fröben ist Recht zu geben. Es greift zu kurz, nur die Textoberfläche zu betrachten.

Zuletzt soll darauf hingewiesen werden, dass Fontane viele Jahrzehnte später einen ähnlichen Stoff mit ähnlicher Figurenkonstellation behandelt. Ehemann und Ehefrau passen nicht zusammen, der Mann ist grob und verletzt die Frau durch Wort und Tat. Schließlich trennt sich Melanie von dem Kommerzienrat Ezechiël van der Straaten und heiratet im italienischen Exil ihren Ebenezer Rubehn. Es dauert eine Weile, bis sich die Gemüter in Preußens Hauptstadt beruhigen und das neue Verhältnis akzeptieren. Fontanes Protagonistin hat Kinder, ihr Ehebruch beschränkt sich nicht nur auf Küsse; dafür fehlt die ironische, selbstreferenzielle Ebene. Fontanes Novelle erregte seinerzeit die Gemüter wegen ihrer Konventionsverletzungen.

Inwieweit Fontane Hauffs Novelle kannte und als Anregung benutzte, muss offen bleiben, da Hinweise fehlen; andererseits zeigt die Analogie einmal mehr, dass Hauff seiner Zeit thematisch und konzeptionell voraus war.

Othello

Dieser Novelle⁸ hat Hauff kein Motto Schillers oder eines anderen süddeutschen Dichters, sondern eines zu dieser Zeit noch lebenden Großmeisters der Literatur vorangestellt: »Wie? Wann? Und Wo? Die Götter bleiben stumm! / Du halte dich ans Weil, und frage nicht Warum? / Goethe« (HW2, 114). Damit wird auf das in der Novelle thematisierte, hier nicht aufgelöste Problem vorausgedeutet, ob es sich bei den geschilderten Ereignissen um Schicksal oder Zufall handelt.

Der Anfang der Novelle gibt das Thema vor, indem er (diesmal implizit) Bezug auf einen anderen Autor nimmt, der Hauff bekanntlich sehr beeinflusst hat: E.T.A. Hoffmann. Die Ausgangssituation ähnelt jener in Hoffmanns früher, bekannter Novelle *Don Juan*: »Das Theater war gedrängt voll, ein neu angeworbener Sänger gab den Don Juan« (ebd.). Die auffälligste Parallele dürfte sein, dass beide Novellen mit dem Tod der Protagonistin enden und dass dieser Tod durch unglückliche Liebe verursacht wird. Darin liegt auch der symbolische Grund, ausgerechnet diese Mozart-Oper spielen zu lassen. Hauff weicht andererseits substantiell von Hoffmann ab,

indem er mit dem Opern-Stoff Othello eine weitere Vergleichsebene einzieht und den unerklärlichen Schwebestand – wie konnte die Opernhandlung in die Realität der Novelle übergreifen? – mehrfach perspektivisch bricht.

Der Erzähler skizziert die Situation in der Oper, in deren Mittelpunkt Prinzessin Sophie steht, die junge und schöne Tochter des regierenden Fürstenhauses.⁹ In einem Gespräch, an dem der gerade erst in der Stadt angekommene Baron Larun teilnimmt, wird das offene Geheimnis von Sophies Liebe zu Graf Zroniewsky thematisiert, der, wie Larun beobachtet, im selben Moment in die Fürstenloge tritt (HW2, 115f.).

Der auktoriale, aber keineswegs omnipräsente Er-Erzähler wird nun dem Baron wie ein unsichtbarer Begleiter folgen und in der Regel seine Perspektive einnehmen. Auf diese Weise wird das Kommende personalisiert und es wird Spannung aufgebaut. Ein einleuchtender Kunstgriff, denn der Leser ist so neu in der Geschichte wie der eben in den Ort gekommene Baron.

Der gräfliche Liebhaber ist dem Baron bekannt, die beiden haben seinerzeit aus patriotischen Gründen für Napoleon gekämpft: »Armer Zroniewsky! Als Knabe wolltest du dem Kosciusko helfen und dein Vaterland befreien; Freiheit und Kosciusko sind verklungen und verschwunden!« (HW2, 116). Später wird noch als besonderes Ereignis hervorgehoben, dass der Graf sein Heldentum unter Beweis stellte, indem er das Kommando übernahm und einen Rückzug in einen Sieg verwandelte; die beiden Freunde gedenken »des Tages von Mosaisk« (HW2, 123). Offenbar hat auch der Baron eine Heldentat vollbracht und beim Rückzug von Napoleons Truppen über die Beresina das Leben des Grafen gerettet.

Der Lohn des gräflichen Heldentums war die Konfiszierung der Güter und ein unstetes Leben im westlichen Europa. Wie sich herausstellt, liegt der Freiheitskampf symbolische 13 Jahre zurück (HW2, 121), die Novelle spielt demnach in Hauffs Gegenwart Mitte der 20-er Jahre des 18. Jahrhunderts.

Nach der Vorstellung der wichtigsten Figuren im ersten Kapitel folgt die Einführung in den dramatischen Konflikt im zweiten. Sophie wünscht sich die Aufführung der Oper Othello, doch scheint darüber ein dunkles Verhängnis zu liegen. Sophies Mutter wählt ein »Gleichnis«: Jedes Mal, wenn die Oper in diesem Theater aufgeführt werde, fange es an zu brennen (HW2, 119). Hauff baut geschickt Spannung auf, bevor er Baron, Graf und Leser durch die Figur des Opernregisseurs über den wahren Grund aufklä-

ren lässt: »Nun, das ist kein Geheimnis«, erwiderte der Regisseur; »so oft Othello gegeben wird, muß acht Tage nachher jemand aus der fürstlichen Familie sterben« (HW2, 127). Diese Information wurde aber bis zu dem Zeitpunkt wie ein Geheimnis behandelt. Die Antwort des Regisseurs wirkt durch diesen Kontrast humoristisch.

Die Ursache des Fluchs geht auf die Freveltat eines Ahnherrn zurück. Ein früherer Herzog hatte zahlreiche Geliebte, deren eine namens Charlotte Fandaurin sich nicht einfach damit zufriedengeben wollte, dass er sie satt hatte. Sie erpresste ihn und er ließ sie auf offener Bühne umbringen (HW2, 128f.). Der Bühnenmord Othellos an Desdemona wurde zum ›realen‹ Mord. Hierin ist zweifellos eine interessante Variation zu Hoffmanns *Don Juan* zu sehen, überdies handelt es sich um einen Hinweis auf eine selbstreferenzielle Ebene – den Mord in einer Fiktion innerhalb einer Fiktion. Acht Tage nach dem Mord verschied der einzige Prinz, und bei jeder weiteren Aufführung einer Othello-Oper am Hof starb ein Familienmitglied.

In der aktuellen Spielplan-Diskussion geht es um die Version Rossinis (HW2, 131); welche Bearbeitung des Stoffes der jeweiligen Aufführung zu Grunde liegt, ist allerdings relativ gleichgültig: »Othello wurde zuerst als Drama nach Shakespeare gegeben, schon vor fünfzig Jahren [...]« (HW2, 119). Auf diese Weise wird die Bedeutung des Stoffes und nicht seiner Bearbeitung herausgestellt, dies bietet wieder eine (als selbstreferenzielles Signal zu deutende) Parallele zur Handlung der Novelle: Die Protagonistinnen – Desdemona und Sophie – werden durch die Schuld ihres Mannes bzw. Liebhabers sterben; der Mann bzw. Liebhaber ist ein Exot (ein Schwarzer oder ein Pole), insofern wird er als Außenseiter charakterisiert.

Der Graf wird erst im 3. Kapitel als handelnde und redende Figur eingeführt. Er hat Reste der früheren Hitzköpfigkeit und Begeisterungsfähigkeit bewahrt (HW2, 121). Die andere Seite seiner Persönlichkeit ist eine früher nicht an ihm gekannte, durch die Entwicklung seines Lebens hervorgerufene Schwermut, wobei er offenkundig eine wichtige Ursache verheimlicht (HW2, 133ff.). Erst kurz vor Schluss der Novelle – Hauff baut geschickt Spannung auf, beispielsweise durch das Ende von Kapitel 6, als Baron und Graf im Gespräch unterbrochen werden (HW2, 137) – eröffnet die Nachricht eines Boten, dass der Graf verheiratet ist und Kinder hat (HW2, 141).

Die Nachricht des Boten gerät zunächst fälschlicherweise an den Baron und kann so zur Information des Lesers dienen; eine weitere Botschaft ist an Sophie geschickt worden. Der Graf verlässt fluchtartig, kurz vor der

Aufführung, Oper und Stadt; Sophie liest die Nachricht während der Aufführung und erfährt fast gleichzeitig von der Flucht des Grafen; Sophie wird krank und stirbt genau acht Tage nach der Aufführung, den Aberglauben somit augenscheinlich bestätigend. Träume des Opernregisseurs (HW2, 138) und Sophies (HW2, 152) deuten auf den Tod voraus, Desdemonas »Schwanengesang« wird zu dem Sophies (HW2, 140); dies alles wirkt bestätigend, und die Waage scheint sich in Richtung ›Schicksal‹ zu neigen. Gekrönt wird diese scheinbar so eindeutige Konzeption durch den Schluss:

»Nein!« erwiderte der Major [d.h. der Baron] beinahe wütend, »nein, es hat nicht so kommen müssen; ein Wort von mir hätte sie vielleicht gerettet. Bringen Sie mir um Gottes willen Ihren Othello nicht ins Spiel; es ist Zufall, Alter, ich will es haben, es ist Zufall!« »Es gibt, mit Ihrer Erlaubnis, keinen Zufall; es gibt nur Schickung. Doch ich habe die Ehre, mich zu empfehlen, denn hier ist meine Behausung. Glauben Sie übrigens, was Sie wollen«, setzte der Alte hinzu, indem er die kalte Hand des Majors in der seinigen preßte, »das Faktum ist da, sie starb – acht Tage nach Othello« (HW2, 154f.).

Dabei gibt es jedoch, das ist ansatzweise bereits angeklungen, einige Aspekte des Textes, die einer solchen einseitigen Interpretation zuwiderlaufen.

Hauff nimmt mit der Figur des Grafen, dessen unaussprechlicher Name ihm bereits eine ironische Färbung gibt, den Bezug zum polnischen Freiheitskampf wieder auf, den er bereits im *Mann im Mond* hergestellt hatte. Es dürfte nicht auszuschließen sein, dass Gottfried Kellers *Kleider machen Leute* nicht nur vom *Mann im Mond*, sondern auch von *Othello* profitierte. Die Grundkonstellation ist in jedem Fall die gleiche: Ein junger, gut aussehender, polnischer Adelige (bei Keller allerdings kein echter, er wird nur dafür gehalten) kommt in einen kleinen Ort und verliebt sich in eine der ersten Töchter. *Othello* thematisiert noch stärker als die beiden anderen Texte die Folgen des polnischen Freiheitskampfes, denn die desillusionierenden Erfahrungen des Krieges haben den Grafen, glaubt man seinem Freund, dem Baron, innerlich gebrochen. Auch die Heimatlosigkeit dürfte zu der Janusgesichtigkeit des Grafen und damit zum Ausgang der Novelle beigetragen haben. Über den polnischen Freiheitskampf hinaus wird indirekt die bei Hauff beliebte Auseinandersetzung mit Napoleon geführt, der hier mit positiven Zielen assoziiert und somit gegen den Trend der Zeit bewertet wird. Die zeitgeschichtliche Perspektive hat also wenig mit irgend einem ominösen Schicksal zu tun und viel mehr mit handfester politischer Perspektivlosigkeit. Die fürstliche oder herzogliche Familie ist auch nicht dazu angetan, das Vertrauen des Lesers in die auf dem Wiener Kongress wieder hergestellte patriarchalische Ordnung zu festigen.

Noch deutlicher als die zeitkritische ist die untragische Gegenströmung. Hauff kann und will, das ist bereits angeklungen, den Humoristen nicht verleugnen, in dieser Hinsicht einprägsam ist die Zeichnung folgender Figur:

Der Regisseur der Oper war ein kleiner, hagerer Mann; er war früher als Sänger berühmt gewesen und ruhte jetzt im Alter auf seinen Lorbeeren. Er empfing die Freunde mit einer gewissen künstlerischen Hoheit und Würde, welche nur durch seine sonderbare Kleidung etwas gestört wurde; er trug nämlich eine schwarze Florentiner Mütze, welche er nur ablegte, wenn er zum Ausgehen die Perücke auf die Glatze setzte. Auffallend stachen gegen diese bequeme Hauskleidung des Alten ein moderner, enge anliegender Frack und weite, faltenreiche Beinkleider ab; sie zeigten, daß der Herr Regisseur trotz der sechzig Jährchen, die er haben mochte, dennoch für die Eitelkeit der Welt nicht abgestorben sei; an den Füßen trug er weite, ausgetretene Pelzschuhe, auf denen er künstlich im Zimmer herumfuhr, ohne sichtbar die Beine aufzuheben; es kam den Fremden vor, als fahre er auf Schlittschuhen (HW2, 126).

Das Thema der Novelle, die Frage ›Schicksal oder Zufall‹, wird gerade durch den ironischen Subtext auf eine für die Zeit moderne Weise präsentiert. Wie bereits angedeutet, folgt Hauff Hoffmann nur auf den ersten Blick darin, einen Schwebezustand zu kreieren und das Übergreifen einer metaphysischen in die ›reale‹ Welt zu gestalten. Tatsächlich wird eine ambivalente Sicht auf das angeblich Übernatürliche etabliert. Die Ironie wird in der Zeichnung des Opernregisseurs deutlich, der die ›Schicksal‹-Seite und den Aberglauben vertritt, und sie beginnt bereits am Anfang der Thematisierung des Problems. Sophie bezeichnet den Glauben an die Verbindung Othello – Tod im Fürstenhaus als »Märchen« (HW2, 119) und wählt ihrerseits einen humoristischen Vergleich: »Sagen Sie einmal, wenn zufällig im Zwischenraum von vielen Jahren von einem Hause nach und nach sechs Dachziegel gefallen wären und einige Leute getötet hätten, würden Sie nicht mehr an diesem Hause vorübergehen?« Die Ironie wird durch die Antwort des Barons verstärkt und aus der Figurenperspektive in eine des Textes überführt, denn sie zielt auf den Leser: »Warum nicht? Es müßten nur in diesen Ziegeln geheimnisvolle Kräfte liegen, welche –« (HW2, 118).

Zwei Positionen stehen sich fortan gegenüber. Zur Fraktion der Aufklärer gehören in erster Linie Sophie, der Graf und der Baron, ihr wichtigster Gegenspieler ist der ironisch gezeichnete Opernregisseur. Der Graf überredet, auch das ist nicht frei von Ironie, den Hof auf Wunsch Sophies, *Othello* zu spielen, indem er die »Gespensterfurcht« durch »die Furcht vor der Chronique scandaleuse« übertrumpft (HW2, 125); man möchte sich, da nun schon allgemein über die kommende Aufführung diskutiert wird, keine Blöße geben.

Weitere Ironie-Signale lassen sich in der Konzeption, in der Ausgestaltung der Handlung in Richtung einer tragischen Liebesgeschichte wahrnehmen. So wird dem Baron folgende ›Herzensregung‹ zugeschrieben:

Unbesiegbare Bitterkeit mischte sich in diese trüben Erinnerungen; sein alter Waffenfreund, ein so glänzendes [sic] Meteor am Horizont der Ehre, ein so braver Soldat, und jetzt ein Elender, Ehrvergessener, der, ohne nur entfernt einen andern Ausweg erwarten zu können, mit allen Künsten der Liebe die unbewachten Sinne eines kaum zur Jungfrau erblühten Kindes betörte! (HW2, 147)

Dabei kennt der Baron die ›Schuld‹ des Grafen nur aus der Nachricht, deren Zustellung überdies Teil eines Plans von Gegnern des Grafen zu sein scheint. Weiteren Zweifel an der Eindeutigkeit der Schuld schürt des Barons Vermutung, es handele sich um ein »Bubenstück«, die Entlarvung des Grafen sei geplant gewesen; bestätigt wird der Baron durch die Reaktion der Oberhofmeisterin, die alles auf sich bezieht (HW2, 148f.).

Wenn die Entlarvung des Grafen geplant war, dann steht zu vermuten, dass der Zeitpunkt nicht zufällig gewählt wurde. Wie sehr die Nachricht Sophie angreifen würde, dürfte vorhersehbar gewesen sein, es bleibt offen, ob man nicht ihren Tod billigend in Kauf genommen hat. Hier wird nun, nach ›Schicksal‹ oder ›Zufall‹, eine dritte ›Lesart‹ des Geschehens eröffnet. Das Fragezeichen im Schluss des Goethe-Mottos: »[...] und frage nicht Warum?«, könnte andeuten, dass es am Leser ist, sich die Frage des Warum zu stellen, und dass der Text sie nicht beantworten wird.

Einen weiteren Hinweis liefert eine Goethe-Reminiszenz. Als der Baron die kranke Sophie aufsucht, wird sie wie folgt vorgestellt: »Es war ihre einfache, ungeschmückte Schönheit, ihre stille Größe, verborgen hinter dem Zauber kindlicher Liebenswürdigkeit, was ihn angezogen hatte« (HW2, 149). Zu fragen ist, ob der Text nicht ausschließlich eine Interpretation auf der Meta-Ebene ermöglicht, indem er in Sophie Klassik (Schönheit, edle Einfalt, stille Größe) und Romantik (Leidenschaft, unstillbare Sehnsucht, Todesverfallenheit) zugunsten einer realistischen, durch den ironischen Subtext realisierten Erzählweise einen symbolischen Tod sterben lässt.

Othello ist sicher nicht so sorgfältig gearbeitet wie andere Texte, darauf deuten verschiedene inhaltliche Flüchtigkeitsfehler.¹⁰ Angesichts von Hauffs übrigen Werk lässt sich aber kaum vermuten, dass die zahlreichen heterogenen Deutungsangebote, die Ironie und die offenen Handlungsfäden lediglich Ausweis mangelhafter Konzeption sein sollten. Die Offenheit des Textes kann weniger als Nachteil denn als Vorzug begriffen werden. Sie weist voraus auf eine moderne Konzeption von Literatur, die den Leser

nicht gängelt. Das besondere an den Texten Hauffs ist generell, dass sie auch auf der Ebene der Unterhaltungsliteratur funktionieren und dass die Fallstricke unter der scheinbar glatten Oberfläche liegen.

Jud Süß

Bei *Jud Süß* denkt man zuerst an den gleichnamigen antisemitischen Hetzfilm von Veit Harlan (von 1940), vielleicht auch an den historischen Roman Lion Feuchtwangers (von 1925), und nicht an Wilhelm Hauff. Tatsächlich handelt es sich um den Namen einer historischen Figur¹¹ und um einen Stoff, der in der Literatur mehrfach behandelt wurde.¹² Hauff gebührt offenbar die zweifelhafte Ehre, den Stoff für die Literatur entdeckt zu haben.

Zunächst muss festgestellt werden, dass angesichts des Holocaust, der retrospektiv die Rezeption antisemitischer Texte überlagert, die Qualität der Novelle von ihrer Fähigkeit abhängt, kein stereotypes Judenbild zu zeichnen. Die diesbezüglichen Meinungen in der Forschung könnten nicht weiter auseinandergehen.¹³ Biograph Hinz versucht eine kleine Ehrenrettung: »Der Autor des *Jud Süß* bemüht sich, bei unverhohlener Sympathie für die Sache der rechtschaffenen Bürger, allen Exponenten der streitenden Parteien gerecht zu werden« (HH, 61). Es wird sich zeigen, dass die Sympathie für die Bürger keineswegs uneingeschränkt und dass Hauff auch nicht darum bemüht ist, *allen* gerecht zu werden. Die Sache ist komplizierter.

Die Geschichte spielt im Stuttgart des Jahres 1737. Die Titelfigur ist »Kabinettsminister und Finanzdirektor«, ein allgewaltiger Regierungschef, weil ihn der württembergische Herzog schalten und walten lässt. Jud Süß geht es aus der Sicht seiner Kritiker – und dies ist die einzige, die in der Novelle zum Tragen kommt – nur darum, sich selbst zu bereichern. Er hat das Land korrumpiert, die Masse der Menschen an den Rand der Armut gebracht und sein Ziel ist nicht weniger als die Abschaffung der Landstände und dessen, was die Novelle »Verfassung« nennt. Ein kleiner Kreis hochrangiger Widerständler plant, den Minister und seine Günstlinge zu verhaften und dem Herzog, der sich offenbar wenig für die Landespolitik interessiert, alles zu entdecken. Bevor es zur geplanten Kraftprobe kommt, stirbt der Herzog jedoch und die Widerständler verhaften, nun ohne Risiko, den allseits gehassten Minister, der nach längerem Prozess zum Tode verurteilt und hingerichtet wird. Soweit die politische Handlung.

Parallel läuft eine Liebeshandlung. Jud Süß hat eine bildhübsche Schwester namens Lea Oppenheimer, in die sich ausgerechnet der Sohn des Anführers der Oppositionellen verliebt, der von den skizzierten Hintergründen zunächst nichts ahnende Gustav Lanbek. Angesichts der Schuld des Ministers und des Gegensatzes der Religionen wird er – von seinem Vater und von seinem eigenen Gewissen – zum Verzicht auf Lea gezwungen. Nach dem Tod ihres Bruders ertränkt sich die schöne Jüdin; Gustav bleibt sein Leben lang Junggeselle.

Das Aufbegehren der Widerständler unter Führung des Landschaftskonsulenten Lanbek¹⁴ wird von der Novelle uneingeschränkt bejaht. Es handelt sich um Notwehr:

»Sohn«, erwiderte der Alte nicht ohne Rührung, »du siehst, wie dieses schöne Land bis in sein innerstes Mark zerrüttet ist; meinst du, es könne immer so fortgehen? – Glaube mir, ehe der Frühling ins Land kommt, muß es anders werden; schlechter kann es nimmer werden, aber besser« (HW2, 186).

Nun geht es um ein Herzogtum und es stellt sich die – angesichts der Verhältnisse in den 1820-er Jahren durchaus brisante – Frage, wie die Novelle den Regenten darstellt, ob und wie sie ihn kritisiert. Hauff wählt einen klugen Weg:

»Ich [der alte Lanbek] darf dir [seinem Sohn] nicht erst sagen, was in den drei Jahren, seit Alexander regiert, aus Württemberg geworden ist. Man soll von einem Lanbek nicht sagen können, daß er gegen seinen Herrn gemurrt hätte; er ist ein tapferer Mann und nach Prinz Eugenius vielleicht der erste Feldherr seiner Zeit, aber das Feldregiment taugt wohl im Lager und vor dem Feind, nicht so in der Kanzlei. Er sieht die Regierung des Ländchens, wie er sagt, etwas zu heldenmäßig an, das heißt, er sieht darüber hinweg und läßt andere dafür sorgen« (HW2, 189).

Der Herzog wird als positiver Mensch und Feldherr charakterisiert, um die Kritik an seinen Fähigkeiten zu balancieren – diese Kritik schließt zwangsläufig das Regententum von Gottes Gnaden mit ein. Der Herzog hat es so weit kommen lassen, dass Jud Süß und seine Vertrauten mit Aussicht auf Erfolg planen, »die Stände und den Landtag völlig aufzuheben«. Gustavs entsetzte Reaktion lautet: »Auf die Verfassung ist es abgesehen? Doch das ist nicht möglich, Alexander hat sie ja beschworen!« (HW2, 190). Auf der Folie der Verhältnisse zu Hauffs Zeit liegt die Vermutung nahe, dass Hauff seinen Zeitgenossen durch die Darstellung einer solchen Krise die Notwendigkeit politischer Reformen vor Augen führen wollte, die das Wohlergehen eines Landes nicht nur von den unkalkulierbaren Fähigkeiten eines Regenten abhängig machen.

Es kann nicht sein, so könnte sich jeder aufgeklärte und politisch interessierte Leser der Zeit gesagt haben, dass »die Grundpfeiler unseres Glückes und unserer Zufriedenheit mit einem Schlag« umgestürzt werden können (HW2, 191). Da ist es wenig mehr als ein Feigenblatt, dass alles aus Sicht der Verschwörer gut ausgeht, weil der für den toten Herzog einspringende Rudolph von Neustadt die alten, im Zweifelsfall besseren Verhältnisse wieder herstellt (HW2, 215); oder dass die Verschwörer sich sicher sind, dass ihre Aktion nachträglich vom Herzog gebilligt werden wird: »er ist ein tapferer Soldat und ein Mann von Ehre, dann wird er erröten vor der Schande, zu welcher ihn jene Elenden verführen wollten« (HW2, 192). Der zivile Ungehorsam der Novelle hat seine große Parallele in Schillers *Wilhelm Tell*, und man kann davon ausgehen, dass dies dem ausgezeichneten Schiller-Kenner Hauff sehr bewusst war.

Schon das Motto zur Novelle von Ludwig Uhland verweist auf die Bedeutung der Religion und darauf, wie sie zu interpretieren ist, es schließt mit den Zeilen: »Und Kämpfe, längst schon ausgekämpfte, werden / Vor euren Augen stürmisch sich erneun« (HW2, 156). Damit ist zunächst der historische Kampf um das Wohl Württembergs gemeint. Man kann und sollte das Motto aber noch anders lesen, denn eine historische Novelle ist kein Geschichtsbuch und hat nicht nur zum Ziel, Vergangenes wiederzugeben. Im Zentrum der Novelle steht, neben der Analogie zu den politischen Zuständen in Hauffs Zeit, die Liebeshandlung. Gustav ist der Protagonist, die Novelle setzt mit der Schilderung Leas und mit Gustavs Liebe zu ihr ein; sie endet mit der traurigen Nachricht von Leas Tod und, als Epilog, mit einem Hinweis darauf, wie sehr diese Liebe Gustavs weiteres und sehr langes Leben bestimmt hat.

Gustav ist der einzige, der einen inneren Konflikt auszutragen hat, alle anderen Figuren wissen, was sie wollen und was sie nicht wollen. Gustav muss sich in vorurteilsbeladener Zeit entscheiden zwischen Lea auf der einen, seinem guten Ruf und seinem Vater auf der anderen Seite. Es sind diese inneren »Kämpfe«, auf die Uhlands Zeilen vielleicht nicht nur, aber auch vorausdeuten sollen. Erstens ist nicht anzunehmen, dass der gebildete Hauff Lessings *Nathan* nicht kannte; zweitens hat er in den *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* geschildert, wie ein junger Kauffmann namens Zwerner, zunächst wenig aussichtsreich, um die Tochter eines jüdischen Kaufmanns wirbt – offenbar ohne Furcht, deshalb von anderen Christen verachtet zu werden. Für Juden gab es damals den – von Zwerners Braut geplan-

ten – Weg des Konvertierens; entwürdigend und unmenschlich (die Folgen lassen sich u.a. bei Heine beobachten), aber nicht so negativ wie die Verhältnisse, die Hauff zum Gegenstand seiner Novelle macht.

Lea wird ausschließlich positiv gezeichnet. Als ihr Bruder sie am Anfang der Novelle bei einem Maskenball als Unbekannte der Gesellschaft vorstellt, heißt es: »Er führte eine schlanke, zartgebaute Dame, die, in ein mit Gold und Steinen überladenes orientalisches Kostüm gekleidet, aller Augen auf sich zog« (HW2, 157). Das »glänzend schwarze Haar«, das »herrliche, dunkle Auge« und die anderen äußeren Merkmale lassen die Beobachter zu dem Urteil kommen, dass es sich um ein extrem ungleiches Paar handelt. Ein Anwesender formuliert es so: »Nein, ein solcher Kontrast ist mir in meinem Leben nicht vorgekommen!« (HW2, 158). Später kommentiert der Erzähler: »Man konnte ihr Gesicht die Vollendung orientalischer Züge nennen« (HW2, 167); das ist einerseits positiv gemeint, andererseits markiert es die Figur als fremdartig und damit ›anders‹. Später wird Lea unter anderem als »lächelnd, träumend, sorglos wie ein Kind« (HW2, 196) und als »gut und freundlich« charakterisiert (HW2, 199).

Als ähnlich gut aussehend wird eine andere Maske beschrieben, bei der es sich um Gustav handelt (HW2, 159); gleich zu Anfang des Romans wird also eine Äquivalenz der beiden Liebenden hergestellt. Diese Äquivalenz wird im weiteren Verlauf der Novelle ausgebaut. Lea ist ein »liebenswertes Geschöpf« (HW2, 166), Gustav bemüht sich, nett zu ihr zu sein, »und Lea freute sich über diese Artigkeit des jungen Christen« (HW2, 167). Bei dieser »Artigkeit« handelt es sich um einen sehr deutlichen Versuch, Lea zu umwerben; Gustav hat in einem Nebenzimmer für sich und die Schöne ein Abendessen servieren lassen. »Entzückt und mit leuchtenden Blicken betrachtete der junge Mann das schöne Mädchen« (HW2, 167). Dabei stört ihn nicht, dass sie Jüdin ist, offenbar im Gegenteil, wenn man folgendes Lob liest: »›Wahrlich‹, rief er, du gleichst der Zauberin Armida, und so denke ich mir die Töchter deines Stammes, als ihr noch Kanaan bewohntet« (HW2, 168). Wenig später findet Gustav deutliche Worte, zu denen sein späteres Handeln einen ebenso deutlichen Kontrast bieten wird: »ich liebe dich, und hättest du alle bösen Engel zu Brüdern« (HW2, 170).

Die Novelle stellt also zwei jüdische Figuren vor, die als gegensätzlich beschrieben werden – Minister Süß und seine Schwester Lea Oppenheimer. Daraus lässt sich bereits ohne Mühe schließen, dass die Novelle nicht antisemitisch sein kann, weil sie keine für alle Angehörigen jüdischen Glaubens

geltenden negativen Eigenschaften behauptet. Dazu addiert sich, dass der Minister selbst keinem jüdischen Klischee entspricht:

Er [Gustav] gestand sich, daß das Gesicht dieses Mannes von Natur schön und edel geformt sei, daß sogar seine Stirne, sein Auge, durch Gewohnheit zu herrschen, etwas Imponierendes bekommen haben; aber feindliche, abstoßende Falten lagen zwischen den Augenbrauen da, wo sich die freie Stirne an die schön geformte Nase anschließen wollte [...] (HW2, 163).

Als Süß Gustav die Hand seiner Schwester anträgt, droht er ihm: »Oder meint Ihr etwa in Eurem christlichen Hochmut, einem Israeliten gelte die Ehre seiner Familie nicht ebenso hoch als einem Nazarener?« (HW2, 179). Das nehmen Gustav und die Novelle unwidersprochen hin; was beide dagegen kritisch bewerten ist der »Übermut des Mannes, der seine Privatsache zu einer öffentlichen machte«, indem er die Verheiratung aus strategischen Gründen anstrebt.

Die Novelle selbst markiert die Urteile über Juden als Vorurteile. Den Anfang macht folgender Dialog zwischen Lea und Gustav:

»Gustav, ich beschwöre Sie, was ist mit meinem Bruder vorgefallen? Die Menschen flüstern allenthalben seinen Namen; ich weiß nicht, was sie sagen, aber ich denke, es ist nichts Gutes; hat er Streit gehabt? Ach, ich weiß wohl, diese Menschen hassen unser Volk.« Der junge Mann war in peinlicher Verlegenheit. Sollte er mit einem Male den arglosen Wahn dieses lebenswürdigen Geschöpfs zerstören? (HW2, 166)

Mit dem Wahn ist gemeint, dass Lea nichts von den Verfehlungen ihres Bruders weiß. Sie selbst hat sich zu Gustav nicht zuletzt deshalb hingezogen gefühlt, weil er offenbar keine Vorurteile gegen Juden pflegt:

»Als Sie mich das erstemal an unserem Gartenzaun grüßten, als Sie nachher, es war anfangs Oktober, mit mir über den Zaun hinüber sprachen und nachher und immer so freundlich und traulich waren, gar nicht wie andere Christen gegen uns, da wußte ich ja wohl, daß Sie es gut mit mir meinen, und – es ist ja mein einziges, mein stilles Glück!« (HW2, 168)

Die Nachbarschaft der beiden gegensätzlichen Häuser symbolisiert die Nachbarschaft der Religionen, der Zaun die Grenze zwischen ihnen und der Vermittlungsversuch Gustavs erscheint als uneingeschränkt positiv, zumal Leas Hoffnungen, die sie mit folgenden Worten beschreibt, enttäuscht worden sind:

»Man sagte mir, er sei ein großer Herr geworden, er regiere ein Land, in seinem Hause sei es herrlich und voll Freude, und die Christen leben mit ihm wie wir unter uns; ich gestehe, es freute mich, wenn meine Freundinnen meine Zukunft so glänzend ausmalten; welches Mädchen hätte sich an meiner Stelle nicht gefreut?« (HW2, 169)

Eine der beiden zentralen Stellen, die die kritische Distanz der Novelle zur Behandlung der Juden belegt, ist ein Erzählerkommentar, der eindeutiger nicht sein könnte:

[...] er [Gustav] dachte an seinen Vater, an seine angesehene Familie, und so groß war die Furcht vor Schande, so tief eingewurzelt damals noch die Vorurteile gegen jene unglücklichen Kinder Abrahams, daß sie sogar seine zärtlichen Gefühle für die schöne Tochter Israels in diesem schrecklichen Augenblick übermannten (HW2, 180).

Wir erinnern uns – Gustav hatte Lea, deren »Freund« er nun lediglich sein will, seine Liebe gestanden. Insofern ist, wenn man vom Schluss her die Novelle aufrollt, sein trauriges und einsames Leben nicht weniger als die gerechte Strafe für seine Adaption der »Vorurteile« seiner Umgebung.

Der zweite entscheidende Beleg gegen den Antisemitismusverdacht ist ein Erzählerkommentar:

Noch lange und mit unendlicher Wehmut dachte er [Gustav] dort [in seinem Zimmer] über jenes Geschöpf nach, dessen Herz ihm gehörte und das er nicht lieben durfte. Er teilte zwar alle strengen religiösen Ansichten seiner Zeit, aber er schauderte über dem Fluch, der einen heimatlosen Menschenstamm bis ins tausendste Glied verfolgte und jeden mit ins Verderben zu ziehen schien, der sich auch den edelsten unter ihnen auf die natürlichste Weise näherte (HW2, 200).

Gustav findet für sich selbst keine andere Lösung, als »sein eigenes Schicksal einer höheren Fügung« unterzuordnen, doch – der Leser weiß es besser oder sollte es zumindest besser wissen. Die implizite Bewertung »ideologisch = negativ« und »natürlich = positiv« wird zusätzlich durch den Eindruck untermauert, den Gustavs Schwester Käthchen von Lea gewinnt: »so schön und anmutig sah ich in meinem ganzen Leben nichts« (ebd.). Ihr Eindruck wird durch den Schluss bestätigt. Leas Verhalten wird ausführlich dargestellt und auch ihr Freitod ist dazu angetan, das Mitleid des Lesers zu erregen (HW2, 217ff.). Man kann davon ausgehen, dass der konzeptionell sehr genau arbeitende Hauff Leas und Gustavs Leid – er hat schließlich »nie wieder gelächelt« (HW2, 222) – an den Schluss gesetzt hat, um die skizzierte Kritik an den Vorurteilen der Zeit auf der Handlungsebene zusätzlich zu motivieren und dadurch zu intensivieren.

Auf der anderen Seite stehen Pauschalurteile einzelner Figuren, die als repräsentativ für die gängige Meinung der gezeigten Gesellschaft gelten können und durchaus antisemitisch zu nennen sind. So fällt die weniger positiv gezeichnete Hedwig, Gustavs andere Schwester, ein Pauschalurteil, das einen Kontrast zur differenzierten Darstellung der Novelle bildet und daher aus Textsicht als negativ markiert werden kann: »Mag sie sein, was

sie will, sie ist und bleibt doch nur eine Jüdin« (HW2, 201). Gustavs Freund Reelzingen sagt, als er die beginnende Liebe Gustavs ahnt: »[...] da läßt auch einmal wieder der Satan einen vernünftigen Jungen einen dummen Streich machen« (HW2, 162). Später ergänzt der in die Verschwörung einbezogene Kapitän: »Deine Amour mit der Jüdin ist überdies jetzt ganz und gar nicht an der Zeit! Wir alle bitten dich, laß deine Charmante, mit der du doch niemals eine vernünftige und ehrenvolle Liaison treffen kannst –« (HW2, 175). Der alte Lanbek bezeichnet seinen Sohn sogar, als er ihn bei einem heimlichen Treffen mit Lea überrascht hat, als »Schandbube!« (HW2, 197), wobei es, wie der Erzähler weiß, die »an Furcht grenzende Achtung« für den Vater ist, die Gustav schweigen und ihn schließlich dem Vater gehorchen lässt.

Gustav hat die zeitgenössischen Auffassungen weitgehend internalisiert, so beklagt er, »daß diese Juden und Judenchristen das Zepter führen« (HW2, 160). Seine Ausführungen werden von einem – durchaus nicht philosemitischen – Freund gekontert: »Was der Sarazene [Verkleidung Gustavs] so altklug sprechen kann über Juden und Christen!« (HW2, 161). Auf eine durch den Text fraglos gedeckte Einschätzung Leas reagiert Gustav reflexartig und vorurteilsbeladen:

»Ich bin nur froh, daß du nicht Katholik bist, da wäre es nicht möglich [durch »ein Reskript« des Herzogs, »das Hindernis der Religion zwischen uns« aufzuheben], aber ihr Protestanten habt ja kein kirchliches Oberhaupt und seid doch eigentlich so gut Ketzer wie wir Juden.« »Lea! Um Gottes willen, frevle nicht!« rief der junge Mann mit Entsetzen. »Wer hat dir diese Dinge gesagt? O Gott, wie soll ich dir diesen furchtbaren Irrtum benehmen?« »Ach, geht doch!« erwiderte Lea. »Daß ich es wagte, mein verhaßtes Volk neben euch zu stellen, bringt dich auf« (HW2, 195).

Ohne es sich einzugestehen, wird Gustav durch seine Liebe zu Lea seine Vor-Urteile Lügen strafen.

Als Fazit lässt sich zweierlei festhalten:

Erstens: Die Novelle kann als Kritik an den politischen Zuständen zu Hauffs eigener Zeit gelesen werden. Es war schon immer, besonders zu Zeiten der Zensur, ein beliebtes Mittel, Zeitkritik durch historische oder fantastische Einkleidung publikationsfähig zu machen. Hauff plädiert indirekt für eine Stärkung der politischen Partizipation des Bürgertums. Dass er den regierenden Herzog als hervorragenden Menschen und Soldaten, aber schlechten Herrscher zeichnet, ist ein Kunstgriff, mit dem die Absage an das Regententum von Gottes Gnaden entschärft wird. Man sollte dies nicht tadeln, angesichts der Folgen offener Kritik und zumal für jeden, der politi-

sche Subtexte wahrnehmen konnte und wollte, auch so alles klar gewesen sein dürfte.

Zweitens: Man wird Hauff weder beschleunigen können, ein anti- oder ein philosemitischer Autor zu sein. Vielmehr nimmt Hauff grundsätzlich, das lässt sich beispielsweise deutlich an den Memoiren erkennen, einen aufklärerischen Standpunkt ein. Ideologien, gleich ob weltliche oder religiöse, scheinen sein Misstrauen erregt und entsprechende literarische Reaktionen provoziert zu haben. In diesem Fall wird gezeigt, wie zwei junge Leute, die sich lieben, durch Vorurteile und verwandtschaftliche Feindschaften an der Erfüllung ihrer Liebe gehindert werden. Darin ähnelt die Novelle stark dem bekanntesten Modellfall unglücklicher Liebe in der Literatur, Shakespeares *Romeo und Julia*. Gustav stirbt zwar nicht, doch das fehlende Lächeln zeigt mehr als deutlich, dass etwas sehr Wesentliches in ihm gestorben ist. Die deutliche und erstaunlicherweise in der Rezeption kaum wahrgenommene Kritik der Novelle an der pauschalen Verurteilung des Judentums wird somit austauschbar; es hätte, wie in der Binnennovelle der *Memoiren* mit dem Titel *Der Fluch*, auch der Gegensatz zwischen Protestanten und Katholiken sein können, wenn es der Stoff nicht vorgegeben hätte.

Diese Interpretation wird zusätzlich dadurch gestützt, dass sich in der Novelle Stellen finden lassen, die als Kritik am Katholizismus gelesen werden können – beispielsweise die geplante Konversion von Jud Süß und seine Absicht, die Unterstützung der katholischen Kirche beim Putsch durch einen Wechsel der offiziellen Religion zu belohnen (HW2, 190f.). Auch der württembergische Protestantismus wird von der Novelle ironisiert – in Gestalt eines seiner Stellvertreter, des Prälaten Klinger, der wenig mehr als ein Klischee eines Kirchenmannes darstellt (HW2, 202). Die vorurteilsbeladene, satirisch gezeichnete Konversation der beiden Schwestern Gustavs über den möglichen Wechsel der Landesreligion spricht nicht gerade für die Lutheraner (HW2, 204); von den Vorurteilen gegenüber Juden ganz zu schweigen.

Letztlich kommt der Protestantismus wohl noch am besten weg, ohne dass damit ein religiöser Alleinvertretungsanspruch begründet werden könnte. Württemberg war ebenso protestantisch wie Hauff, der dies beispielsweise im *Lichtenstein* als Errungenschaft kennzeichnete. Auf der Basis des Gesamtwerks lässt sich sagen, dass dies wohl nicht aus religiösen Gründen geschah, sondern weil er im Protestantismus den Garant für

größtmögliche individuelle Freiheit sah. Aber dieses Thema müsste eine eigenständige Arbeit genauer ausführen.

Die Sängerin

Schon mit dem ersten Satz dieser humoristischen Kriminalnovelle baut Hauff Spannung auf: »Das ist ein sonderbarer Vorfall«, sagte der Kommerzienrat Bolnau zu einem Bekannten [...]« (HW2, 223). Der Tratsch-König und Kommerzienrat meint den Anschlag auf das Leben der Sängerin Giuseppa Fiametti. Sie wurde nach einem Ball von einem verkleideten Herrn nach Hause begleitet und niedergestochen. Zunächst wird sie für tot gehalten, erst das zweite Kapitel klärt über ihre nicht tödliche Verwundung auf. Der Hauff-typische, im Hintergrund bleibende Er-Erzähler nimmt, strategisch geschickt, zunächst die Perspektive des – später ausgiebig ironisierten – Bolnau ein, der versucht, möglichst viele Informationen zu erhalten.

Bröckchenweise werden sie Bolnau und dem nicht weniger gespannten Leser vermittelt, vor allem von Medizinalrat Lange, der dann zum Protagonisten wird; er vertritt Vaterstelle an der verzweifelten Künstlerin, sie erzählt ihm von ihrer problematischen Kindheit und Jugend, in der die Ursache für das Geschehen zu suchen ist (vgl. HW2, 241-247). Ihr Vater starb, als sie vier Jahre alt war. Die Mutter heiratete wieder. Der Stiefvater nutzte erst die hervorragende Stimme der Mutter, dann die der Tochter aus und verkaufte das Mädchen schließlich an ein Pariser Bordell, ein von dem als »Onkel« vorgestellten Chevalier de Planto geführtes Etablissement. Das Mädchen kann, als es durch eine geheime Botschaft über den Charakter der Einrichtung aufgeklärt wird, mit Hilfe einer italienischen Adelligen entkommen. Schließlich bekommt sie ihr Engagement in B. Es ist der fiese »Onkel«, der sie wiedergefunden, niedergestochen und sich selbst auf der Flucht eine später tödliche Verletzung zugefügt hat.

Der Hass der beiden Männer – also des Stiefvaters und des »Onkels« – auf das Mädchen, das ihnen entkam, ist das Tatmotiv (HW2, 267). So unwahrscheinlich ist das nicht; man denke an das in zahllosen Artikeln geschilderte und in Romanen wie Filmen abgehandelte patriarchalische Verhältnis von Prostituierten und Zuhältern im ausgehenden 20. Jahrhundert, in dem die Gleichberechtigung der Frau zumindest theoretisch nicht mehr angezweifelt wird. Zu Hauffs Zeit stand die Unterordnung der Frau unter den

Mann in der Öffentlichkeit noch vollkommen außer Frage; andererseits wird sie durch die Handlungskonstruktion in Frage gestellt. Die Kriminalgeschichte mutiert somit teilweise zur Sozialstudie. Damit ist die Bandbreite der Deutungsangebote aber bei Weitem noch nicht ausgeschöpft.

Die Spannung der Kriminalgeschichte ist mit der Identifizierung des Täters an einem vorläufigen Endpunkt angelangt, auch wenn die Fragen bleiben, ob der Täter noch einmal zuschlägt, wie und ob er gefasst wird. Dem Leser wird sogar signalisiert, wo sich der Täter aufhält – er wohnt im gleichen Hotel wie der junge Bolnau, er hat das Nebenzimmer (HW2, 251). Der zweite, Zug um Zug den Spannungsaufbau übernehmende Handlungsstrang ist die Liebesgeschichte zwischen der Sängerin und dem geheimnisvollen Carlo Bolani, wobei dem für entsprechende Signale empfänglichen Leser mehrfach angedeutet wird, dass es sich dabei um Bolnaus Sohn Karl handelt. Der Entdeckung am Schluss der Novelle folgt die Versöhnung der beiden und die Verlobung Karls mit der Sängerin.

Die Kriminal- und die Liebesgeschichte werden nicht nur mit der Person der Sängerin verknüpft. Gleich am Anfang entsteht Verwirrung, weil das letzte Wort der Sängerin, bevor Arzt und Polizei kamen, »Bolnau« gewesen sein soll (HW2, 230). Das problematische Verhältnis des Vaters zum Sohn wird anschließend skizziert:

Der Sohn aber lebte und webte nur im Reich der Töne; die Musik war ihm alles, der Handel und Kommerz des Vaters war ihm zu gemein und niedrig. Der Vater hatte einen harten Sinn, der Sohn auch; der Vater brauste leicht auf, der Sohn auch; der Vater stellte gleich alles auf die Spitze, der Sohn auch; kein Wunder, daß sie nicht miteinander leben konnten (HW2, 231).

Der Sohn, den der Vater den »Musiknarren« nennt, geht nach England und bekundet, nach Amerika auswandern zu wollen; seither gilt er als verschollen. Schon bei seinem ersten Auftritt wird die Vermutung genährt, dass Bolani in Wirklichkeit der nunmehr etwa 30-jährige Bolnau ist, zumal die Sängerin beide Namen zunächst verwechselt (HW2, 238). Der Liebhaber tritt mit einem Paukenschlag in Erscheinung:

Sein Gesicht war auffallend schön, aber ein wilder Trotz verfinsterte seine Züge, sein Auge rollte, sein Haar hing verwildert um die Stirne. Er hatte ein großes, zusammengerolltes Notenblatt in der Faust, mit welchem er in der Luft herumfuhr und gleichsam agierte, ehe er Atem zum Sprechen fand. [...] »Elende!« rief der junge Mann, indem er majestätisch den Arm mit der langen Notenrolle nach ihr ausstreckte. »Laß ab von deinem Sirengesang, ich komme – dich zu richten!« (HW2, 235f.)

Die Notenrolle ersetzt den Degen. Die theatralische Szene ist, trotz ihrer Dramatik, nichts weniger als komisch. Der junge Bolnau ist, das dürfte be-

absichtigt sein, ein Verwandter im Geiste des Kapellmeisters Kreisler, der in verschiedenen Werken E.T.A. Hoffmanns auftretenden Künstlerfigur, an der die Zerrissenheit des Genies zwischen der künstlerischen Begabung und den Anforderungen der Realität gezeigt wird. Anders als bei Hoffmann ist Hauffs ebenfalls so bezeichneter »Kapellmeister« (HW2, 254) aber eine ironisch gezeichnete Figur (vgl. auch HW2, 252ff.). Hauff geht einen Schritt weiter als Hoffmann und entlarvt die Realitätsprobleme solcher Genies als eine Mischung aus Pose und Ignoranz. Hier liegt eine entscheidende Differenz zwischen Romantik und Biedermeier auf der einen und dem frühen Realisten Hauff auf der anderen Seite.¹⁵ Dabei nimmt Hauff nicht nur auf Hoffmann, sondern auch auf Schiller ironisch Bezug, wenn er den jungen Bolnau in pathetischen Zitaten aus Schillers Dramen reden lässt (HW2, 254). Auf einer selbstreferenziellen Ebene ist Ironie erkennbar, denn Hauff zitiert Schiller permanent, offen oder verdeckt. Hier wird abermals deutlich, dass Hauff keineswegs als Epigone gehandelt werden kann, sondern dass er ein intellektuelles und sehr selbstständiges Spiel mit den großen »Vorbildern« treibt.

Die Novelle liefert nicht nur eine spannende, augenzwinkernd erzählte und einen guten Ausgang nehmende Kriminalgeschichte, sondern auch eine Satire auf die bürgerliche deutsche Provinz oder, je nach Perspektive, die provinziellen deutschen Bürger; darin lässt sie sich *Der Affe als Mensch* an die Seite stellen. Die Handlung spielt in B., einer weder besonders kleinen, noch besonders großen, also repräsentativen deutschen Stadt (HW2, 234). Schon zu Anfang beklagt der Bekannte Bolnau: »Wie kann man denn eine Sängerin totstechen? Leben wir denn in Italien? Für was ist denn eine wohlöbliche Polizei da?« (HW2, 224) Nun wird sich später herausstellen, dass es der Sängerin in Italien ganz hervorragend ging und dass die Polizei in B., bei aller Bemühtheit, nicht gerade besonders weitsichtig agiert.

Dass der Polizeichef den um seinen guten Ruf fürchtenden, hysterischen Bolnau durch Verdächtigungen dazu bringt, sich in die Nähe der Sängerin zu begeben, um seine Unbefangenheit zu demonstrieren, und dass Bolnau so in die aufgestellte Falle für den Täter tappt, wäre eines Lustspiels würdig. Hauff arbeitet Bolnau »Zustände«, hervorgerufen dadurch, dass er sich durch die Namensnennung der Sängerin unter Verdacht sieht, weiter heraus:

Den Kommerzienrat Bolnau fand er [Medizinalrat Lange] noch immer unwohl und im Bette; der schien sehr niedergeschlagen und sprach mit unsicherer, heiserer Stimme allerlei Unsinn über Dinge, die sonst gänzlich außer seinem Gesichtskreise lagen.

Er hatte eine Sammlung berühmter Rechtsfälle um sich her, in welchen er eifrig studierte; die Frau Kommerzienrätin behauptete, er habe die ganze Nacht darin gelesen und hie und da schrecklich gewinselt und gejammert. Seine Lektüre betraf besonders die unschuldig Hingerichteten, und er äußerte gegen den Medizinalrat, es liege eigentlich für den Menschenfreund ein großer Trost in der Langsamkeit der deutschen Justiz, denn es lasse sich erwarten, daß, wenn ein Prozeß zehn oder mehrere Jahre daure, die Unschuld doch leichter an den Tag komme, als wenn man heute gefangen und morgen gehangen werde (HW2, 240).

Der satirische Hinweis auf die deutsche Justiz spricht für sich selbst. Ähnlich gestaltet sich die öffentliche Verhandlung des Anschlags. Bolnaus anfängliches gesteigertes Interesse ist nur ein Symptom für den Klatsch, der dann einsetzt. Dabei zählt kaum, dass die Sängerin einen ausgezeichneten Ruf hat, »kaum siebzehn Jahre« ist und »schon anderthalb Jahre hier« wohnt (HW2, 224). Gerüchte verbreiten sich und Vorurteile sprießen hervor:

Ihre Neider – und welche ausgezeichnete Sängerin, wenn sie dazu schön und achtzehn Jahre alt ist, hat deren nicht genug? – ihre Neider gönnten ihr alles und machten hämische Bemerkungen; die Gemäßigten sagten: »So ist das mit solchem Volke; einer Deutschen wäre dies auch nicht passiert.« Ihre Freunde beklagten sie und fürchteten für ihren Ruf beinahe noch mehr als für ihre Gesundheit (HW2, 239).

Die Ironie ist deutlich. Es kann kaum als ›gemäßigt‹ gelten, wenn jemand sich in seinen nationalen Vorurteilen bestätigt sieht und das Einzelschicksal nicht zählt; ebensowenig dürften es Freunde sein, die den Ruf der Sängerin ihrer Gesundheit vorziehen.

Interessant ist weiterhin, dass Hauff – zusätzlich zu bisher festgestellten (und weiteren, hier ausgesparten) Anspielungen auf Autoren und Werke – einen intertextuellen Verweis auf eine thematisch verwandte Novelle aus eigener Feder einbaut. Medizinalrat Lange erzählt Bolnau, wie er die Sängerin vorfand: »Geradeso lag sie noch letzten Sonntag vor acht Tagen in der Oper Othello da, als sie die Desdemona spielte. Schon damals war der Effekt so grausam wahr und wahrhaft greulich [...]« (HW2, 227). Anders als in Othello stirbt die *Sängerin* aber weder auf der Bühne noch außerhalb des Theaters. Schon die Wortwahl deutet an, dass es hier weniger um tragische Verwicklungen als um satirische Entlarvungen geht.

Hauff könnte, dies wäre zu prüfen, als Erfinder der humoristischen Kriminalerzählung gelten, die in der Literatur selten bleibt und im 20. Jahrhundert insbesondere den Film inspirieren wird. Der Film verdankt dem Genre einige Klassiker, im Deutschen beispielsweise *Nanu, Sie kennen Korff noch nicht?* (in der Hauptrolle Heinz Rühmann),¹⁶ im Englischen *Ladykillers*

(mit Alec Guinness u.a.)¹⁷ und im Amerikanischen *Arsen und Spitzenhäubchen* (in der Hauptrolle Cary Grant)¹⁸. Ein Beispiel der Weltliteratur wäre, auch wenn sich der Roman nicht darauf reduzieren lässt, Vladimir Nabokovs *Lolita*; der groteske Mord an dem geheimen Verführer wird in Stanley Kubricks früher Verfilmung, für die Nabokov das Drehbuch geschrieben hat, noch betont.¹⁹

Die letzten Ritter von Marienburg

Wieder spielt eine Novelle in Hauffs Gegenwart, einmal wird die Jahreszahl 1827 genannt (HW2, 272). Der Stallmeister Julius Rempen trifft zufällig mit Leuten des örtlichen Literaturbetriebs zusammen und wird von einer öffentlichen Kontroverse über den Roman *Die letzten Ritter von Marienburg* unterrichtet, geschrieben von Hüon, offenkundig ein Pseudonym. Später lernt er den jungen Oberjustizreferendar Palvi kennen, der sich für die schöne Elise Wilkow zu interessieren scheint; auf sie hat auch Rempen ein Auge geworfen. Im Hause seines Onkels finden merkwürdige Veranstaltungen statt, literarische Tanztees; auf einem wird Julius Zeuge einer Auseinandersetzung von Elise und Palvi (HW2, 294f.). Er freundet sich mit Palvi an, der ihm erzählt, dass er und Elise ineinander verliebt waren, dass Elise ihm mehrfach aus finanziellen Schwierigkeiten geholfen hat, dass sie nun aber plötzlich nichts mehr von ihm wissen will, obwohl er Besserung gelobt hat (HW2, 308ff.).

Palvi wird zum Vorleser des von Elise sehr geschätzten Romans im öffentlichen Kreis; später wird sich herausstellen, dass er der Autor ist. Julius verspricht Hilfe bei der Brautwerbung, doch als er bei Elise vorstellig wird, eröffnet sie ihm, dass sie Zeuge einer Szene geworden sei, die auf eine Liebelei Palvis mit ihrer Zofe deute. Julius ist zornig und sieht gleichzeitig seine Chance gekommen, ihr seine Liebe zu eröffnen. Er bekommt ihr Ja-Wort. Palvi verlässt die Stadt. Am Tag der Verlobung stellt sich in einem Gespräch Elises mit ihrer Zofe der Grund des Zerwürfnisses als Missverständnis heraus; tatsächlich war der Anbeter der Zofe der – kurz zuvor als Plagiator entlarvte (HW2, 304ff.) – Schriftsteller Zundler. Die Novelle klingt ungewöhnlich unspektakulär aus. »Mit einem schmerzlichen Lächeln stand Elise auf« und nahm den Arm des alten Rempen, um sich zur Verlobungszeremonie geleiten zu lassen (HW2, 327). Das »Märchen von unter-

gegangener Liebe« (ebd.), das der Roman erzählt, wird sich nicht wiederholen. Weder werden die beiden in das gleiche Mädchen verliebten Freunde noch wird das Mädchen sterben. Alles sieht nach einer wenn nicht glücklichen, so doch zufriedenen Ehe aus.

Die Novelle²⁰ lässt sich auf zwei Ebenen lesen, als verwickelte Liebesgeschichte mit originellem Ausgang und als Metatext zur Literatur der Zeit. Das für Hauff typische Spiel mit dem Leser lässt sich schon in der Rezeption der Novelle erkennen – Hauff veröffentlichte in Wolfgang Menzels *Literaturblatt* eine satirische Selbstrezension, die es zum Ziel gehabt haben dürfte, den Stil zeitgenössischer Besprechungen nachzuahmen. Die originellen Züge der Novelle werden allesamt abgelehnt, so heißt es u.a.:

Die letzten Partien der Novelle sind abgerissener und eilender als die ersten, und verfehlen dadurch den Charakter der besonnenen Ruhe und Rundung, den die Novelle haben soll. Herr Hauff scheint sich zwar diesmal in Hinsicht auf Sprache und Anordnung mehr Mühe gegeben zu haben, als im vorjährigen Frauentaschenbuch; aber auch hier sind die Figuren nur skizziert, flüchtig angedeutet und gelangen somit nicht zu echterem, farbigerem Leben. Das Motiv, aus welchem Fräulein Elise den Dichter Palvi aufgibt, ist, wenn ein unnatürliches, doch jedenfalls kein poetisches.²¹

Hauff spielt mit der Erwartungshaltung der Leser, indem er die Novelle weder in ein klares Happy-End (Palvi und Elise finden zusammen) noch ein tragisches Ende (Palvi und / oder Elise nehmen sich das Leben) münden lässt, sondern andeutet, dass sich Elise ganz prosaisch mit ihrem lebenswürdigen Verlobten arrangieren wird. So wird eine deutliche Asymmetrie von (in die Novelle eingebetteter) Fiktion und (scheinbarer) Realität geschaffen, die über die satirisch gezeichneten »Literatoren« (HW2, 278) hinaus auch den im Text hoch gelobten historischen Roman *Die letzten Ritter von Marienburg* in ein zweifelhaftes Licht taucht.

Die Satire auf den zeitgenössischen literarischen Markt beginnt gleich am Anfang, sie macht die Novelle zu einem fiktionalen Seitenstück von Hauffs Aufsätzen, vor allem von *Die Bücher und die Lesewelt*. Julius Rempen trifft Dr. Zundler, der ihn aus Eitelkeit zu einem Treffen mit einem Verleger mitnimmt. Der will Rempen gleich als Autor eines Pferdealmanachs gewinnen, der sich besser verkaufe als manche Poesie. Der Doktor bezieht das auf sich und ist beleidigt. Verleger Kaper beeilt sich zu versichern, der Verkauf der »Jugendarbeit« des Doktors sei zufriedenstellend und es habe »auch Schiller nicht gleich mit dem Tell angefangen«, die erste Version der *Räuber* sei auch nicht so gut wie die zweite (HW2, 272). Kaper erzählt, dass er Elise den Roman *Die letzten Ritter von Marienburg* gebracht hat,

und er rät Zundler, ebenfalls »historisch« zu schreiben. »Das ist gegenwärtig die Hauptsache« (HW2, 273). Kaper zitiert zustimmend seinen früheren Prinzipal mit den Worten: »Alles im Buchhandel ist nur Mode« (HW2, 274). Damit wird – trotz des hohen Lobes, das er noch ernten wird – auch der titelgebende Roman bereits ironisiert.

Auf der Ebene des Selbstreferenziellen²² ist die Novelle ein Gegenbeleg dafür, dass zu der Zeit Historisches allein zählte. Hauff etabliert aber nicht nur die Ebene des selbstreferenziellen Kommentars, sondern auch die der realistischen Novelle, indem er das Interesse an seiner Zeit und seinen Zeitgenossen weckt, ein Interesse, das es, folgt man den Literaturgeschichten, angeblich erst nach 1850 in der Epoche des Realismus gibt. Zu beidem passt, dass des Verlegers Einstellung zur Literatur ausschließlich wirtschaftlicher Natur ist: »Deutsche Literatur! Was ist sie denn anders, als was man alljährlich zweimal in Leipzig kauft und verkauft?« (ebd.).

In der Charakterisierung Zunders durch den heimlichen Autor von dessen Schriften, Magister Bunker, wird nicht nur die Satire auf die zeitgenössische Literaturproduktion wie in einem Brennglas gebündelt, es wird auch wieder Hauffs originelle Figurenzeichnung deutlich:

»Wenn allerlei Mittel von außen her einen Dichter machen könnten, er müßte es längst sein. Denken Sie sich, er trägt, wenn er sich zum Dichten niedersetzt, einen Schlafrock, dessen Unterfutter aus einem Schlafrock gefertigt ist, den einst Wieland trug. Hoffmanns Tintengefäß hat er in Berlin erstanden, von einem Sattler in Weimar aber den ledernen Überzug eines Fauteuils, in welchem Goethe oft gesessen. Mit diesem hat er seinen Stuhl beschlagen lassen, und so will er seine Phantasie gleichsam a posteriori erwärmen. Auch liegt auf seinem Tisch eine heilige Feder, Schiller soll damit geschrieben haben. Er hat gehört, daß große Dichter gern trinken, darum geht er morgens ins Weinhaus und zwingt sich zu einer Flasche Rheinwein; abends aber, wenn er schon ganz dumm und schläfrig ist, trinkt er schwarzen Kaffee mit Rum und liegt dann in schrecklichen Geburtsschmerzen und ist gewärtig, irgend eine neue Maria Stuart oder Jungfrau von Orleans hervorzubringen« (HW2, 306).

Im zweiten Kapitel wird die Satire um (so der Titel) »Die Kritiker« erweitert. Die Mitarbeiter der *Blätter für belletristisches Vergnügen* sind erbost, dass die *Blätter für literarische Unterhaltung* eine lobende Rezension des *Ritter*-Romans abdrucken und dabei den zuvor publizierten Verriss in ihrem Organ als Ausdruck größtmöglicher Inkompetenz geißeln (HW2, 276). Erstmals wird – allerdings sehr klischeehaft (was kein Zufall sein dürfte) – kurz auf den Inhalt des titelgebenden Romans eingegangen, ohne dass man sonderlich viel erfahren würde. Das Lob könnte nicht höher ausfallen: »Mit Vergnügen müssen einen solchen Jünger Meister wie Goethe und Tieck

willkommen heißen, und unsere Zeit darf sich glücklich preisen, einen Mann wie diesen geboren zu haben« (HW2, 277). Die erbosten Konkurrenten wollen sich »rächen«, allerdings erst, wenn die Zeitschrift die Rezensionen ihrer eigenen Neuerscheinungen gebracht hat (HW2, 278f.). Der für Hauff typische, nicht als Figur auftretende, allwissende, aber sich meist zurückhaltende Er-Erzähler nimmt wieder die Perspektive Rempens ein: »Bei dem Stallmeister hatte diese Szene, nachdem das Komische, was sie enthielt, bald verfliegen war, einen störenden, unangenehmen Eindruck hinterlassen« (HW2, 279). Allerdings ist – es sei auf die eingangs skizzierte Konzeption verwiesen – Rempen nicht als Identifikationsfigur angelegt, auch sein Tadel für die »Koketterie des Geistes« der von ihm verehrten Elise ist nicht ganz ernst zu nehmen (HW2, 280). Die Distanz gebende Ironie der Novelle erstreckt sich, wenn auch in sehr unterschiedlicher Verteilung, auf alle Figuren. Dabei gelten keine sozialen Schranken, die Tanztees bei Rempens Onkel sind ebenso betroffen wie die Kneipe mit dem schönen Namen »Entenzapfen« als zwielichtiger Vergnügungsort der einfachen Leute (HW2, 282ff., 298).

Im 5. Kapitel gibt Elise bei einer Veranstaltung von Rempens Onkel den ersten Teil des Inhalts der *Ritter* wieder. Der Roman rankt sich um das letzte Kapitel des deutschen Ordens in Ostpreußen. Wanda, die Tochter des Kastellans, der die Ritter an die Polen verrät, ist in Kuno von Elrichshausen verliebt, den Neffen des Großmeisters. Palvi wird als Vorleser ausgesucht, obwohl noch niemand weiß, dass er der Autor ist. Sein Vortrag greift Elise an und muss abgebrochen werden. Man vertagt sich. Anschließend wird Rempen Zeuge eines Streits zwischen Elise und Palvi, der ihn veranlasst, dem Geheimnis der beiden auf den Grund zu gehen. Beim Treffen mit Magister Bunker, dem alten Freund Palvis, entpuppt sich Rempen als glänzender Erzähler (HW2, 299) – hier wird auf der selbstreferenziellen Ebene die Konkurrenz zu dem heimlichen Schriftsteller Palvi etabliert. So wie Rempen erzählt auch Hauff auf ironische Weise von gegenwärtigen Ereignissen.

Bunker löst den Gegensatz von historischem und zeitgeschichtlichem Stoff auf. Zunächst skizziert er die Bedeutung des neuen Interesses am Historischen:

Die Geschichte war sonst die Geschichte der Könige, und an ihre oft unbedeutende Person knüpfte sich das Leben unsterblicher Männer. Die neuere Zeit, so große Veränderungen um uns her, haben uns anders denken gelehrt. Es ist die Geschichte der Meinungen, es sind die Schicksale gewisser Prinzipien, die wir kennen lernen möchten. [...] Wir ahnen in der Geschichte des Landes und des Volkes, die uns Professoren

auf Kathedern vortragen, daß es nicht immer die Könige und ihre Minister waren, die Großes, Wunderbares, Unerwartetes herbeiführten (HW2, 301f.).

Was der Magister hier – durchaus als Sprachrohr Hauffs, wenn man an seinen Roman *Lichtenstein* denkt – skizziert, ist der sozialgeschichtliche Zugriff, den Scott populär machte und der in den Wissenschaften erst viel später angemessene Beachtung fand. Mit anderen Worten: Hauff ist mit solchen Konzeptionalisierungen seiner Zeit weit voraus. Nicht zu verkennen ist in einer solchen Geschichtsauffassung das liberale oder gar demokratische Element: Die Macht und Funktion der Herrscher wird relativiert.

Vor diesem Hintergrund wird eine ambivalente Sicht auf den titelgebenden Roman etabliert, bevor der Ausgang des Romans in Tod und Untergang referiert wird (HW2, 312ff.), gipfelnd in einer ebenso sinnlosen wie heroischen Verteidigung der Burg:

Der Entschluß, sie lebend nicht zu übergeben, beseelt sie [die letzten Ritter]; sie pflanzen das Panier an seinem alten Standpunkt auf und umgeben es. Lange gelingt es ihnen, das Siegeszeichen so vieler Schlachten zu verteidigen. Aber die Polen dringen immer heftiger ein; Übermacht und Verrat siegen, und über ihre Fahnen gebreitet, sterben die letzten Ritter von Marienburg (HW2, 314).

Die Bemerkung einer Dame, von dieser durchaus ernsthaft gemeint, kommentiert auf Erzählebene die Handlung des Romans: »Dieser Hüon liebt gewiß unglücklich, und darum gefällt er sich in diesem tragischen Geschick« (HW2, 315). Mit diesem Satz wird der ganze Gefühlskult der vergangenen Epochen, von der Empfindsamkeit bis zur Romantik, der Lächerlichkeit preisgegeben. Überdies konnotiert der Satz den Prozess des Dichtens als Therapie – ein Gedanke, den Sigmund Freud erst sehr viel später formulieren wird. Literatur ist nicht göttliche Eingebung, sondern entspringt konkreten Bedürfnissen.

Die Erregung von Gefühlen beim Autor wie beim Leser wird dadurch nicht verurteilt, das kann man aus Palvis (nicht ironisierten) Ausführungen ersehen:

»Man muß ein Buch«, erwiderte Palvi mit großer Ruhe, »man muß besonders ein Gedicht zuerst nach den Empfindungen beurteilen, die es in uns hervorruft, denn auf Gefühl ist ja ein solches Werk berechnet; es soll angenehm unterhalten, durch den Wechsel freudiger und wehmütiger Szenen befriedigen. Und dann erst, wenn unser Herz darüber entschieden hat, daß das Buch ein solches sei, das unsere Gefühle erheben, befriedigt hat, dann erst erlaube man dem Verstand, sein Urteil darüber zu fällen, und ihm bleibt es übrig, nachzuweisen, was in Anordnung oder Stil gefehlt ist« (HW2, 316).

Damit redet Hauff nicht einer alleinigen identifikatorischen Lektüre das Wort, das wäre ein klarer Gegensatz zu ihrer satirischen Zeichnung in *Die Bücher und die Lesewelt* und in der *Kontroverspredigt*. Andererseits lässt sich vermuten, dass Hauff die identifikatorische Lektüre als legitime Basis für die Rezeption von Literatur sieht, zu der die Reflektion dann notwendigerweise hinzukommen muss.

Mit der ambivalenten, in einer Diskussion der Kontrahenten des Literaturbetriebs weiter ausgefalteten (HW2, 315f.) Sicht auf historische Romane mit patriotischer Tendenz zeigt sich Hauff unvergleichlich moderner als der spätere Bestseller-Autor Gustav Freytag, der einen Teil seines Mammutwerks *Die Ahnen*, den vierten Band mit dem Titel *Marcus König*, dem Konflikt zwischen deutschem Orden und Polen widmet,²³ mit deutlicher anti-polnischer Tendenz (die bei Hauff fehlt).

Die letzten Ritter von Marienburg lässt sich in der Summe als facetten- und anspielungsreiche Novelle lesen, die in ihrer Konzeption und in der Behandlung ihrer Themen realistischer – und damit moderner – ist als viele spätere Produkte des bürgerlichen oder poetischen Realismus.

Das Bild des Kaisers

Die Novelle²⁴ beginnt mit einer Reise. Ein junger Brandenburger fährt an den Neckar, um Verwandte zu besuchen. Im Wagen trifft er auf einen Schwaben, mit dem er in eine hitzige Diskussion darüber gerät, ob die Preußen oder die Schwaben die größeren Vorzüge besitzen. Allerdings ist dem 24 Jahre jungen Preußen schon zu Anfang des Gesprächs klar geworden, dass es sich bei seinem vermeintlichen Wissen über die Bewohner der südlichen deutschen Länder um »Vorurteile« gehandelt hat (HW2, 328). Wie eine Reminiszenz an *Lichtenstein* klingt eine ironische Bemerkung des Erzählers, dass der Brandenburger

sich selbst wie einer jener wohlherzogenen jungen Herren in einem Scottischen Roman erschien, die, von den wehmütigen Erinnerungen an die feinsten Zirkel, an Theater und alle Genüsse der großen Welt erfüllt, von London ausreisen, um das Hochland und seine barbarischen Bewohner zu besuchen (HW2, 329).

Der Schotte Scott hat bekanntlich die Londoner Perspektive ironisiert und den Schotten eine mindestens ebenbürtige Bildung zugeschrieben; Hauff baut hier auf das Wissen seiner Leser. Der Verweis auf Scott deutet ebenfalls an, dass die Hauptfigur der Novelle dem Scott'schen Typus des »mitt-

leren Helden« entspricht, also keine auf Identifikation angelegte Heldenfigur ist.

Einerseits wird so der gewachsene Anspruch des gewachsenen Preußen, das ein knappes halbes Jahrhundert später die Führung in Deutschland übernehmen sollte, als einseitig markiert. Auch selbstreferenziell ist die Frage des Schwaben, die schöne Landschaft kommentierend: »Und haben Sie solche Poesie in der Mark?« (HW2, 333) Man kann diesen Satz als Behauptung der Überlegenheit süddeutscher Literatur lesen, nicht zufällig zitiert Hauff immer wieder Autoren wie Schiller und Uhland. Andererseits ersetzt der verhandelte Gegensatz zwischen »Süddeutschland« und »Norddeutschland« (HW2, 330) nicht die nördliche durch eine südliche Perspektive, sondern stellt beide gleich oder spiegelt sie gegeneinander. Insofern nimmt Hauff hier nicht oder nicht nur die Position eines süddeutschen Heimatschriftstellers ein. Er löst den Gegensatz zwischen dem Fremden und dem Eigenen auf, indem er beide Perspektiven darstellt und durch Ironiesignale relativiert, bis Albert feststellt: »in diesem Süddeutschland finde ich mich selbst nicht mehr« (HW2, 371).

Geschickt balanciert Hauff durch solche Kunstgriffe und durch das Konzept des mittleren Helden, durch die Wahl des Preußen als Protagonisten, eine Asymmetrie: Robert Willi, der schwäbische Jäger im grünen Rock, wird sympathischer gezeichnet als der junge Preuße Albert Rantow. Die Kritik an Preußen, das durch den Wiener Kongress erheblich profitiert hat, ist unüberhörbar, wenn der Schwabe meint:

»[...] nur müssen Sie«, setzte er mit einem Lächeln hinzu, das zwischen Ironie und gutmütiger Freundlichkeit schwebte, »nie zu deutlich und fühlbar machen – –«
»Nun?« rief der Fremde erwartungsvoll, als jener innehielt. »Daß Sie kein Deutscher, sondern ein Preuße sind« (HW2, 334).

Kein Deutscher, sondern ein Preuße – das Unbehagen an der politischen Situation im Deutschen Bund ist unüberhörbar und könnte für einen angeblich biedermeierlichen Autor kaum deutlicher ausfallen.

Das zweite Kapitel ironisiert den jungen Preußen zusätzlich, indem es seine naive Verliebtheit in die schwäbische Cousine Anna Thierberg aufs Korn nimmt. Das Schloss der Thierbergs am Neckar ist ein Symbol verfallener Größe. Der alte Thierberg trauert dem untergegangenen Reich nach und ist auf Napoleon alles andere als gut zu sprechen.

Hauff ironisiert Lesererwartungen, wenn er aus Alberts Perspektive die romantischen und romanhaften Erwartungen an das Kommende mit der (fiktionalen) Realität konfrontiert. Die folgende Stelle ist demnach nicht nur

als Beschreibung (und implizite Kritik) der politischen Verhältnisse, sondern auch als Metatext lesbar, der andeutet, dass sich auch in dieser Novelle nicht alles so entwickeln wird, wie es in der Literatur der Zeit üblich ist:

Er hatte sich den Oheim ganz anders gedacht. Er glaubte nach der Beschreibung, die ihm sein Vater gemacht hatte, einen rauhen, aber fröhlichen alten Landjunker zu finden, der seine Hasen hetzt, mit Laune die Händel seiner Bauern schlichtet, und zuweilen mit seinen Freunden und Nachbarn ein Glas über den Durst trinkt. Er bedachte nicht, wie fünfundzwanzig Jahre und eine so verhängnisvolle Zeit, wie die, welche dazwischen lag, auf diesen Mann gewirkt haben konnten (HW2, 342).

Des verarmten Thierbergs Antagonisten sind General von Willi und sein Sohn Robert, der, wie sich erst nach und nach herausstellt, in Anna verliebt ist und wiedergeliebt wird. Anna wiederum bewundert Napoleon, ohne ihn zu glorifizieren (HW2, 347). In Thierberg finden wir einen Vertreter des Reichs (vgl. HW2, 344ff.); in dem General, der eine Bürgerliche heiratete (HW2, 357) und in der Erinnerung an die einstige Größe des Franzosenkaisers lebt, einen Vertreter der Zeit zwischen Französischer Revolution und Wiener Kongress; der junge Willi und Anna hingegen stehen für eine Generation, der das alles Vergangenheit ist und die gern die heutige Zeit gestalten will, ohne dies zu dürfen. Dabei spielen soziale Fragen eine wichtige Rolle, so meint der General über seinen Sohn:

»[...] denken Sie, Rantow, er hat oft Stunden, wo es ihm lächerlich, ja töricht erscheint, daß er in meinem bequemen Schloß wohnt und Nachbar Göрге und Michel, die doch auch ›deutsche Männer‹ sind, nur mit einer schlechten Hütte sich begnügen müssen. Das ist eine sonderbare Jugend, das nennen sie jetzt Freiheitssinn!« (HW2, 373)

Der ironische Unterton spricht nicht gegen Robert, sondern er markiert die Perspektive des Generals als überholt. Das unterstreicht der Text, indem er einfache Leute bei der Weinernte zeigt. Anna klärt ihren Vetter darüber auf, dass die Kehrseite der sichtbaren »Poesie«, der »wie ein Bild des Lebens« erscheinenden Ernte, die bittere Armut der Arbeiter ist (HW2, 390ff.).

Noch in einem anderen Sinn als ihr Geliebter steht Anna für Ausgleich: »Sie hält es bald mit dem Alten, bald mit der neuen Zeit.« Fontane wird es am Ende des Jahrhunderts – im *Stechlin* – so formulieren:

»Eine neue Zeit bricht an. Ich glaube, eine bessere und eine glücklichere. Aber wenn auch nicht eine glücklichere, so doch mindestens eine Zeit mit mehr Sauerstoff in der Luft, eine Zeit, in der wir besser atmen können. Und je freier man atmet, je mehr lebt man. Was aber Woldemar angeht, meiner sind Sie sicher, Frau Gräfin.«²⁵

Soweit Pastor Lorenzen. Kurz vorher spricht Melusine einen weiteren wichtigen Satz des Romans: »Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben.«²⁶

Wie bei Fontane Woldemar von Stechlin und Armgard von Barby, so werden bei Hauff Robert und Anna zum Schluss für die Versöhnung von ›Alt‹ (und zwar zwei verschiedener Stufen, der Zeit des Reichs und der nachfolgenden Reformen unter Napoleon) und ›Neu‹ stehen. Nicht erst bei Fontane, sondern schon bei Hauff ist die Erfahrung der Fremde dafür eine entscheidende Voraussetzung: »›Er war in London, Paris und Rom‹, sagte der General gleichgültig, ›und er lebte dort unter meinen Freunden. Ich glaube, Lafayette und Foy haben mir ihn verzogen‹« (HW2, 373).

Robert trifft sich mit Leuten, von denen nur angedeutet wird, dass sie in der Tradition der Burschenschaften stehen und zu den Kritikern der politischen Lage gehören. Robert wird verhaftet und kommt nur durch Intervention des Vaters wieder frei, doch distanziert er sich deutlich von allen gewalttätigen Umsturzversuchen. Letztlich präferiert die Novelle keine der gezeigten Positionen, die als historisch begriffen werden, sondern die gegenwärtigen politischen Verhältnisse, die zugleich als verbesserungsbedürftig gezeichnet werden. Ein Beispiel ist folgende Entgegnung des alten Thierberg auf Alberts preußisches Loblied: »Der Sohn meines Nachbarn, des Generals von Willi, würde sagen, wenn er dich hörte: ›O Deutschland, Deutschland, da sieht man, wie dein Elend aus deiner eigenen Zersplitterung hervorgeht!‹« (HW2, 346) Ein anderes Mal meint Thierberg bündig und unwidersprochen: »[...] wenn die Gegenwart schlecht ist, muß man von besseren Zeiten träumen« (HW2, 348). Und Robert Willi nimmt Partei für die Interessen der Deutschen im Krieg gegen Napoleon: »Wer gab den Franzosen das Recht, uns in Ketten und Banden zu schlagen?« (HW2, 365)

Die prinzipielle Einigkeit, die aus den kleineren Streitereien hervorgeht, wird auf Handlungsebene im zentralen Dingsymbol der Novelle gebündelt: ein Bild, das Robert seinem Vater schenken will und das Napoleon zeigt. Das Bild schafft die Versöhnung zwischen Thierberg und den Willis, als der Konflikt – Thierberg hat Anna die Beziehung zu Robert verboten – seinen Höhepunkt erreicht hat. Es spricht für Albert, dass er schnell über die enttäuschte Eitelkeit, nicht von Anna geliebt zu werden, hinwegkommt und sich zum Vermittler macht. Die gemeinsame Anstrengung wird nur deshalb von Erfolg gekrönt, weil Thierberg auf dem Bild jenen französischen Offizier erkennt, der ihn einst aus einer unangenehmen Lage befreite und sich

dabei höchst ehrenvoll verhielt (HW2, 380ff. u. 408ff.). Darin ist zweifellos eine entscheidende Revision des zeitgenössischen Napoleonbildes zu sehen. Nun wäre Hauff nicht Hauff, wenn er die politische Diskussion in einem fiktionalen Text nicht auch als fiktionales Spiel markieren und so eine selbstreferenzielle Ebene einziehen würde. Es sagt der alte Thierberg: »[...] und wenn das Lied Politik enthalten sollte – nun, erdichtete Politik kann man ja immer noch ertragen« (HW2, 400).

Zu dieser selbstreferenziellen Ebene passt, dass mit literarischen Vorbildern ein ironisches Spiel getrieben wird. Der ebenso begeisterungsfähige wie naive Albert bricht beim Anblick des halb verfallenen Schlosses der Thierbergs in poetische Begeisterung aus:

»Glaubt man nicht, das Schloß von Bradwardine oder irgend ein anderes aus Scottischen Romanen zu sehen? Erwartet man nicht, ein Sickingen, ein Götz werde uns jetzt eben aus dem Tore entgegentreten –« »Für diesmal höchstens ein Thierberg«, erwiderte das Fräulein lachend, »und auch von diesen spukt nur noch einer in den fatalen Mauern. Dergleichen Türme und Zinnen liebe ich ungemein in einem Roman oder in Kupfer gestochen; aber zwischen diesen Mauern zu wohnen, so einsam, und winters, wenn der Wind um diese Türme heult und das Auge nichts Grünes mehr sieht als jenen Eppich dort am Turm – Vetter! mich friert schon jetzt wieder, wenn ich nur daran denke« (HW2, 340).

Mit der Nennung der Figuren aus Goethes *Götz von Berlichingen* und Scotts *Waverley* setzt sich Hauff nicht nur von den beiden Autoren als Vorbildern der Behandlung historischer Stoffe, sondern auch von der durch diese Figuren vertretenen Romantisierung des Ritterlebens, somit auch von deren politischer Position ab. Die unzeitgemäß couragierte Anna entwickelt hier ein Programm realistischer Wahrnehmung und realistischen Erzählens, das auf die Werke Fontanes, Storms oder Kellers vorausdeutet; in der politischen Konnotation wohl am ehesten auf die Werke Fontanes.

Die Romantik ist nur noch als Zitat präsent, etwa wenn die politisierte Anna zu Albert meint, sie ziehe sich »lieber in die Waldeinsamkeit« zurück (HW2, 339). Auch die Konzeption der Liebesgeschichte wird nur so weit getrieben, wie sie der Erzeugung von Spannung dient. Hauffs ironische Konzessionen an den zeitgenössischen Leseschmack fallen deutlich geringer aus als in anderen Texten. Das liegt zweifellos am Thema. Die Novelle bietet Hauffs deutlichste Auseinandersetzung mit Napoleon und ist wohl sein politischster Erzähltext. Das Motto Lamertines deutet dies bereits an, aus dem Französischen übersetzt lautet es: »Fürchte nicht indessen, noch unruhiger Schatten, daß ich komme, zu höhnen deine stumme Majestät! Nein: Die Leier hat an Gräbern nie beleidigt« (HW2, 959). Die Leier ist

das Symbolinstrument für den poetischen Ausdruck, insofern gibt das Zitat vor, dass der nun folgende Text Napoleon nicht beleidigen werde, was auch gar nicht Aufgabe von Literatur sei. Was der Text statt dessen bietet, ist eine differenzierte und letztlich positive Würdigung des Franzosenkaisers.

Schon die realistische Schilderung der (in diesem Fall süd-)deutschen Antipathien gegenüber Napoleon deutet an, dass Hauff nicht dem *mainstream* huldigen will. Die Restaurationsepoche war nicht nur durch weitgehenden politischen Stillstand gekennzeichnet, sondern auch durch das leise Fortdauern (und spätere Wiederaufleben) des zur Zeit der napoleonischen Besatzung fundierten Franzosenhasses. Körner, Arndt und andere Autoren hatten die Grundsteine dafür gelegt, mit der Rheinkrise 1840 konnten Autoren wie Nikolaus Becker (*Die Wacht am Rhein*) daran anschließen.

Eher schon deutet sich mit der Wertschätzung Napoleons eine interessante Parallele zu Heine an, der den Franzosenkaiser zum Heilsbringer stilisierte, um die restaurativen politischen Tendenzen mit den Idealen der Französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – konfrontieren zu können. Für Heine war Frankreich das Land, von dem das zerrissene Deutschland lernen sollte. Vor diesem Hintergrund lässt sich erneut fragen, ob Hauffs Novelle nicht deutliche Affinitäten zum Vormärz zeigt und sich nicht weniger deutlich von der Literatur des Biedermeier abgrenzen lässt. Das später sehr beliebte Motiv des deutschen Michel mit der Schlafmütze, dessen Darstellung den Deutschen ihre Untertanenmentalität vor Augen halten soll,²⁷ klingt in General von Willis Bemerkung an: »Das ganze Volk – aufstand?« rief der General, bitter lachend [gemeint sind die Befreiungskriege]. »Da müßte Deutschland erst auferstehen, ehe die Deutschen aufstünden« (HW2, 367).

Das *Bild des Kaisers* ist ein kritisches Porträt der Zeit, das keineswegs Trauer verbreiten, sondern durch realistische Darstellung Veränderung initiieren will; in den Worten Roberts:

»Aber wahr bleibt es immer und jedem unbefangenen Auge noch jetzt sichtbar, daß damals ein erhabener, ungewöhnlicher Geist unter dem Volke hauptsächlich im Norden, wehte; die Mittelstände vorzüglich haben gezeigt, daß sie einer bewundernswürdigen Kraftäußerung fähig seien, und darauf, so schlecht auch die Zeiten sind, kann man noch immer einige Hoffnung gründen« (HW2, 369).

Noch in anderer Hinsicht ist Hauffs Novelle modern, lässt sich an ihr ein unzeitgemäßes Gespür für bedeutende Themen späterer Zeiten erkennen. Hauffs positivste Figur und heimliche Heldin ist Anna, die sich dem Vater nicht beugen, die der eigenen Wahl folgen will und die Vetter Albert auf

sympathische Weise an der Nase herumführt. Sie stellt mit deutlich ironischem Unterton fest,

»[...] daß ich kein sogenanntes deutsches Mädchen bin, daß ich nicht jetzt schon in meinem Kämmerlein mich im Spinnen übe, wie es einer deutschen Maid frommt, und keine Lorbeerkränze für die Stirne der künftigen Sieger flechte« (HW2, 372).

Die selbstbewusste und belesene Anna ist eine jener emanzipierten Frau, von denen es nur wenige in der Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt.

Phantasien im Bremer Ratskeller

Das Werk wird unter ›Novelle‹ verbucht, obwohl es nicht zu Hauffs Novellensammlung gehört und Werkausgaben keine solche Kategorisierung wählen.²⁸ Auf den ersten Blick scheint es tatsächlich nahezu unmöglich, diesen Text zu klassifizieren. Ihm liegt ein Besuch des Autors in Bremen zu Grunde, die Handlung ist mit wenigen Worten skizziert: Ein Ich-Erzähler verschafft sich mit Erlaubnis des Rates der Stadt Zugang zu den Weinkellern des Rathauses. Weil der Ratsdiener Angst vor Gespenstern hat, lässt er den Gast allein, den er auf eigenen Wunsch, mit Wein wohl versehen, in ein Zimmer einsperrt. Dem Gast erscheinen die Geister der hier gekelterten Weine, sie halten mit ihm ein fröhliches Gelage; offen bleibt nur, ob sich die ›Phantasien‹ des Erzählers dem Wein verdanken: »Oder wie? Hätte ich mir dies alles nur geträumt?« (HW2, 721). Hauff hält das Phantastische in einem Schwebezustand zwischen Einbildung und (fiktionaler) Realität, so wie dies bereits E.T.A. Hoffmann in verschiedenen seiner Werke, beispielsweise im *Goldnen Topf*, vorexerziert hatte. Allerdings fehlt bei Hauff die transzendente Ebene eines jenseitigen Glücks, die bei Hoffmann – wenn auch später (beispielsweise im *Klein Zaches*) in ironischer Brechung – noch als Echo der Romantik nachklingt.

Der realistische Anspruch dokumentiert sich bereits im Untertitel: »Ein Herbstgeschenk für Freunde des Weines« (HW2, 675). Dazu addiert sich ein zumindest halb ironisches Motto: »Guter Wein ist ein gutes, geselliges Ding, und jeder Mensch kann sich wohl einmal davon begeistern lassen. Shakespeare.« Tatsächlich lässt sich die Novelle als Bestätigung des Mottos, aber auch als seine Karikatur lesen, je nachdem, welche Haltung man zu dem alkoholischen Exzess des Erzählers einnimmt und für wie glaub-

würdig man seine ›Phantasien‹ hält. Hier sind wir bei einem konstitutiven Merkmal von fiktionaler Literatur, der Mehrdeutigkeit; auch die für viele Novellen typische, von Goethe festgeschriebene ›unerhörte Begebenheit‹ fehlt nicht. Da anzunehmen ist, dass Hauff nicht tatsächlich jene Geistererscheinungen hatte, dürfte die Einordnung als Novelle immer noch am nachvollziehbarsten sein.

Mit dem biographischen Hintergrund wird, wie in anderen Texten, gespielt. Hauff hatte sich – unglücklich – in Josephe Stolberg verliebt. Der Erzähler wird, offenbar wegen einer geheimnisvollen Frau, von »Trübsinn« geplagt (HW2, 677). Der Rückzug ins Rathaus und der tiefe Blick ins Weinglas ist somit auch als Therapie gedacht. Die Eröffnung eines Freundes am Schluss markiert das Ende des Heilungsprozesses: »Herzensbruder, mit deiner Liebe ist es rein aus auf immerdar; schlage dir nur gleich alle Gedanken aus dem Sinne.« ›So viel konnte ich selbst merken‹, antwortete ich« (HW2, 722).

Im Keller erinnert sich der Erzähler an seinen Großvater, der jene Tage, an denen er sich zurückzog und »schmauste«, als »Schalttage« zu bezeichnen pflegte (HW2, 678). Als sein Großvater starb, konnte der Erzähler, der damals noch ein Kind war, das gar nicht begreifen und dachte, er hielte wieder seinen Schalttag: »aber wundern soll es mich doch, wie der alte Herr wieder da heraufkommen will, denn sie haben doch viele Steine und Rasen auf ihn hinabgeworfen« (HW2, 679). Durch diese Rückblende wird die Mischung aus Ernst und Scherz vorgegeben, in der bei allem Ernst des Lebens letztlich der Scherz des Textes siegt. Hauff hat Schillers Motto am Ende des *Wallenstein*-Prologs offenbar ernster – oder scherzhafter – genommen als sein großer Landsmann: Dass das Leben ernst und die Kunst heiter ist.²⁹ Im Vergleich zu Schillers idealistischer Position ist Hauff ungleich moderner, das muss er angesichts der zeitlichen Distanz auch sein. Literatur baut auf dem Bestehenden auf und entwickelt es weiter.

Der Erzähler erfährt vom Ratsdiener, nachdem der sich einige Zeit merkwürdig verhalten hat, dass wie an jedem ersten September auch in dieser Nacht die Geister der Weine im Keller spuken würden, denn es sei »der Jahrestag der Rose« (HW2, 681), so lautet der Name eines 1615 gekelterten Weines (HW2, 684). Parallel zum Weinkonsum wächst die ›Phantasie‹ des Erzählers. Als er, noch im Beisein des Ratsdieners, in ein Gewölbe tritt, sitzt dort »Freund Bacchus auf einem mächtigen Weinfuß« (ebd.). Die Figur scheint sich zu bewegen. »Und war es denn auch der Schein der Ker-

zen, war es auch Täuschung, als ich mich umseh? Nickte er mir nicht mit dem runden Köpfchen [...]« (HW2, 682).

Als retardierendes Moment schaltet Hauff einige Reflexionen des mittlerweile im Keller eingeschlossenen Erzählers ein, jedes Glas erinnert den Erzähler an ein Lebensjahr. Die Wehmut wird durch Komik balanciert, in der auch ein Hauff-typisches Thema anklingt:

Gedenkst du noch des Frevels, wie roh du mit der deutschen Literatur in kleinerem Format umgingst? Hast du nicht deinem Bruder den Lessing an den Kopf geworfen, wofür er dich freilich mit »Sophies Reisen von Memel nach Sachsen« erbärmlich zudeckte? Damals dachtest du freilich nicht daran, daß du einst selbst Bücher machen werdest! (HW2, 687)

Für seine Zeitgenossen spielt Hauff erkennbar auf seine Rolle als Kritiker der zeitgenössischen Trivilliteratur an; doch folgt dem ersten Satz die ironische Brechung im zweiten, die das ›klein‹ lediglich auf das Format der Bücher bezieht und hier die Kleinen (Lessing) eigentlich die großen sind. Der Schmerz über das ›zudecken‹ mit dem weniger gehaltvollen Werk kann als physischer wie psychischer Schmerz gelesen werden. Ähnlich ambivalent ist die Erwähnung von Goethes *Werther* und von Claren in einem Satz (HW2, 688). Es ist aber nicht nur die Ambivalenz, die diese Erinnerungen des Erzählers mit der Aussageebene des ganzen Texts verbindet, sondern der über die genannten Autoren hergestellte Bezug zu pubertären Liebeleien. Mit dem Satz: »Das Wunderbarste und doch Natürlichste an der Sache war, daß die Perioden oder Grade dieser Art Liebe sich nach unserer Lektüre richteten« (HW2, 689), wird angedeutet, dass der Erzähler dabei ist, Distanz zu seiner unglücklichen Liebe zu gewinnen, über die es weiter selbstironisch heißt:

Ich möchte ein Tambour sein, nur daß ich vor ihrem Haus meinen Schmerz auslassen und fürchterlich trommeln könnte [...]. Ein berühmter Mensch möchte ich sein, nur daß sie von mir hörte und stolz zu sich sagte: »Der hat dich einst geliebt.« Aber leider reden die Leute nicht von mir; höchstens wird man ihr morgen sagen: »Gestern nacht ist er auch wieder bis Mitternacht im Weinkeller gelegen!« (HW2, 690).

Die Erscheinung der Weingeister, der »zwölf Apostel«, der Rose, des Bacchus und ihres Helfers Balthasar, schließlich des steinernen Rolands erfüllt zugleich alle Merkmale einer Gespenstergeschichte und einer Humoreske:

Der hölzerne Bacchus, so auf dem Faß im Keller geritten, war herabgestiegen, nackt wie er war; mit seinem breiten, freundlichen Gesicht, mit den klaren Äuglein grüßte er sein Volk und trippelte auf kleinen Füßchen in das Zimmer; an seiner Hand führte er ganz ehrbarlich, wie seine Braut, eine alte Matrone von hoher Gestalt und weidlicher Dicke. Noch weiß ich nicht bis dato, wie es möglich war, daß dies alles so ge-

schehen, aber damals war es mir sogleich klar, daß diese Dame niemand anders sei als die alte Rose, das ungeheure Faß im Rosenkeller (HW2, 695).

Hier wird eine Ebene der subtilen Zeitkritik eingeläutet. Bacchus und Rose sind Karikaturen sogenannter ›ehrbarer‹ Bürger, die humoristische Zeichnung der »Apostel« – beispielsweise ruft Judas, der Teufel solle die Menschen holen (HW2, 700) – erweitert die Ironisierung von Gespensterfurcht und antiker Götterwelt in Gestalt des Bacchus um die religiöse Seite von Metaphysik und Mythos.

Das Gespräch zwischen dem 13. Mann am Tisch – dem Erzähler – und den Geistern bietet über die Ebene des Vergleichs früherer und heutiger Zeit (HW2, 699ff.) Möglichkeiten des Spiels mit Realität und Fiktion sowie der Ironisierung politischer Zustände. Als Ebene zur selbstreferenziellen Spiegelung wird eine Binnenerzählung gewählt – hier finden wir wieder die für Hauff typische Struktur des Erzählens im geselligen Rahmen. Jungfer Rose schildert, wie im 30-jährigen Krieg die Schweden zwei besonders trinkfeste Parlamentäre zum Rat der Stadt Bremen schickten, zwei ausgemergelte und unscheinbare Figuren mit sprechenden, ironischen Namen: Hauptmann Gutkunst und Reitknecht Balthasar Ohnegrund (HW2, 702ff.). Die beiden trinken sämtliche Ratsherren unter den Tisch – bis auf einen. Herr Walther erläutert sein Geheimnis, er habe »einen kleinen Hahnen in mein Gehirn geschraubt«, »durch welchen der Weindunst wieder herausfährt« (HW2, 706). Herr Walther, dessen außergewöhnliche Fähigkeit erkennbar nach einer Figur aus Bürgers *Münchhausen* modelliert ist,³⁰ macht Balthasar ein verführerisches Angebot: Er soll Kellermeister werden. Im Gegenzug muss Balthasar seine Seele verpfänden (HW2, 708f.). Wir haben es hier also mit einer humoristischen Bearbeitung des Teufelspaktstoffes zu tun, dessen bekannteste Variation Goethes *Faust* darstellt.

Hauff wählt als Ebene der Anspielung aber einen anderen, nicht weniger bekannten Stoff. Dabei wird gekonnt mit Spannung und Ironie gespielt, dafür wird sogar die direkte Leseranrede eingesetzt:

»Da schlug es zwölf Uhr, und mit einem Ruck war die schwere Grabesdecke abgerissen, und auf meinen Sarg geschah ein schrecklicher Schlag [erzählt Balthasar].« – Ein Schlag, daß die Hallen dröhnten, sprengte jetzt eben die Türe des Gemaches auf, und eine große, weiße Gestalt erschien auf der Schwelle. Ich [der Erzähler] war durch Wein und die Schrecknisse der Nacht so exaltiert [...]. Mein erster Gedanke war nämlich: »Jetzt kommt der Teufel.« Habt ihr je im Don Juan jenen bangen Moment geschaut, wo Tritte dumpf und immer näher tönen [...] (HW2, 710f.).

Wie im *Don Juan* Mozarts ist es ein »steinerner Gast«, der in den Raum tritt – der steinerne Roland, der auf dem Bremer Rathausplatz steht. Die längere, zweifach (Balthasar, Roland) in die (fiktionale) Realität übergreifende Episode lässt sich als spannende Geschichte genießen und zugleich als Parodie auf spannende Geschichten lesen, vor allem auf die beliebten *gothic stories* und auf Bearbeitungen des mythologischen Stoffes.

Mit dem Erscheinen Rolands wird die zweite Ebene verstärkt – die Zeitkritik. Schon im Verhalten der Parlamentäre ist weltliche Macht ironisch dargestellt worden. Nun widmet sich das Gespräch dem Vergleich der Zeit Karls des Großen mit der des Erzählers. Zur Zeitkritik gehört bei Hauff immer die Literatursatire, die Ironisierung der »Pietisten in der Poesie«, die ein schönes Lied »nicht für ein Gedicht gelten lassen« (HW2, 716). Hauffs Kritik richtet sich mal mehr nach oben, mal mehr nach unten, indem er die Trivilliteratur oder die Arroganz angeblich auserwählter Dichter aufs Korn nimmt. Sein Standpunkt lässt sich wohl am besten als »pragmatisch« bezeichnen.

Die Kritik an den zeitgenössischen politischen Verhältnissen mündet in einen satirischen Kommentar zum Krieg »in Griechenland gegen die Türken«. Der griechische Freiheitskampf war eines der großen Themen der Zeit. Roland will den Griechen helfen, doch der Erzähler meint:

»Edler Ritter«, antwortete ich und errötete vor meiner Zeit, »die Zeiten haben sich geändert. Ihr würdet wahrscheinlich als Demagoge verhaftet werden bei solanen Umständen und Verhältnissen; denn weder Habsburgs Banner noch die Oriflamme, weder Englands Harfe noch Spaniens Löwen sieht man in jenen Gefechten.« »Wer ist es denn, der gegen den Halbmond schlägt, wenn es nicht diese sind?« »Die Griechen selbst.« »Die Griechen? Ist es möglich?« rief Johannes. »Und die anderen Staaten, wo sind denn diese beschäftigt?« »Noch haben sie Gesandte bei der Pforte.« »Mensch, was sagst du?« sprach Roland, starr vor Staunen. »Kann man es ignorieren, wenn ein Volk um seine Freiheit kämpft? Heilige Jungfrau, was ist das für eine Welt! Wahrlich, das möchte einen Stein erbarmen!« (HW2, 717f.)

Sprach's und verließ die Gesellschaft. Die Parallele des Freiheitskampfes der Griechen zu den Freiheitsbestrebungen der »Demagogen« und der vielen anderen »Deutschen«, die mit der Restauration alter Hierarchien durch Wiener Kongress und Deutschen Bund nicht einverstanden waren, muss für die Zeitgenossen ganz offensichtlich gewesen sein.

Ein Flugtraum, der auch als letztes Stadium der Trunkenheit gelesen werden kann, beendet die letztlich gar nicht so phantastischen »Phantasien« des Erzählers (HW2, 720). Der letzte Satz schlägt den Bogen zurück zum Anfang, sorgt für Geschlossenheit und mahnt den Leser, noch einmal über

das Gelesene nachzudenken: »Dem alten Rathaus und seinen Kellerhallen warf ich noch einen Kuß zu, drückte mich dann in die Ecke meines Wagens und ließ die Phantasien dieser Nacht noch einmal vor meinem Auge vorübergleiten« (HW2, 723).

Briefe eines Mädchens an eine gute Freundin in St.

Der fragmentarische Text, bestehend aus drei fiktiven Briefen vom 5.5., 7./8.6. und 20.6. eines nicht genannten Jahres, hat sich in Hauffs Nachlass gefunden. Die Briefe des offenbar exemplarisch gezeichneten »Mädchens« schildern seine Erlebnisse in Tübingen und sind an eine Freundin gerichtet, mit St. wird erkennbar auf Stuttgart angespielt. Hauff imitiert gekonnt den Ton einer naiven jungen Frau, dies geht bis zur Verwendung von Umgangssprache. Die Sprache wird generell dafür genutzt, die Perspektive der Erzählerin zu ironisieren. Die verhandelten Themen lassen sich mit zwei Schlagworten bezeichnen: Mode und Männer, in der Gewichtung auch in dieser Reihenfolge. Es ist stets die Mode, auf die konzeptionell die Briefe zusteuern, so heißt es in der Nachschrift am Ende des ersten: »Schreibe mir auch, ob es wahr ist, daß man wieder lange Leib trägt und die Schnall auf der Seite.« Es folgt einer der zahlreichen Gedankensprünge, mit denen die Oberflächlichkeit des Mädchens unterstrichen werden soll: »Amalie Seubert läßt Dich grüßen; weißt sie hat Dich vorigen Sommer in Boll kennen lernen. Adie« (HW2, 810).

Offenbar gibt es einen Antwortbrief der angeschriebenen Emilie, denn der zweite Brief beginnt wie folgt:

Liebe Emilie, wiesehr mich Dein Brief erfreut hat kann ich Dir gar nicht sagen. Es freut mich recht daß es Dir in Stuttgart recht gut geht. Kein Theater haben wir freilich nicht hier, aber ich möchte deßwegen doch nicht mit Dir tauschen; denn ich lebe hier wie im Himmel (HW2, 811).

Die beiden jungen Frauen schreiben in ihrer Korrespondenz aneinander vorbei. Der Antwortbrief wird nur genutzt, um die eigenen Erlebnisse in Szene setzen und die Adressatin damit beeindrucken zu können. Das Problematisieren von Kommunikation und die zur Entlarvung der Schreiberin genutzte Sprache sind alles andere als typisch für Hauffs Zeit, beides deutet auf die Literatur des 20. Jahrhunderts voraus, etwa auf die Dialoge in den Stücken Ödön von Horváths.

Im mittleren, insbesondere im letzten Brief werden als zweites Thema oder als zweiter Aspekt der Gesellschaftssatire die Verhältnisse an den Universitäten eingeführt. Das Mädchen lässt sich von Studenten umgarnen, die in erster Linie am Konsum alkoholischer Getränke interessiert zu sein scheinen. Ein Sonntagabend endet wie folgt: »Ich glaubte als sie hatten zu viel, denn sie schwatzten allerhand verwirrtes Zeugs, aber Frau Schmidin sagte, das habe unter den Studenten nichts zu sagen« (HW2, 812). Die Naivität des Mädchens und der Studenten trifft sich im Bedeutungsverlust eines historischen Ereignisses: »[...] so will ich Dir auch etwas von dem Studentenfest erzählen. Man heißt es das Waterloofest u. es soll einmal eine schreckliche Schlacht da geliefert worden seyn. Deßwegen ist auch das Fest und der Ball« (HW2, 813). Die von den Regierungen des Deutschen Bundes gefürchtete Opposition wird, wie auch in den *Memoiren des Satan*, der Lächerlichkeit preisgegeben:

Endlich hörten wir die Musik u. die Studenten Marschierten [sic] in den Kreiß; dann sangen sie, dann hielt einer eine lange Rede von der ich nichts behalten habe als die sonderbaren Ausdrücke keusche Maid und deutsche Jungfrauen; es war auch vom Vaterland die Rede wenn ich nicht irre. Der Weber ihr Vater sagte aber die Rede sey recht schön gewesen nur sey zuviel Baß drin (HW2, 814).

Das mit dem Sieg gegen Napoleon verbundene Ziel der Einheit und verfassungsmäßigen Freiheit ist zur Karikatur verkommen. Wichtiger für die Studenten sind das Flirten und das Duellieren. Ein Streit von zwei jungen Männern um die Erzählerin führt zu einer Duellforderung; ein Student mit dem ironisch zu lesenden Namen Krebs raubt ihr daraufhin einen Kuß und lässt am Abend vor ihrem Fenster ein Ständchen bringen. Das Mädchen ist weder von der Geste noch von der Musik besonders beeindruckt, sondern von etwas anderem: »Man denke! einen großen Thaler kostets« (HW2, 815).

Die Märchenovellen

Die Forschungslage

Das Nachwort von Hans-Heino Ewers zur Reclam-Ausgabe von Hauffs Märchen zieht die Summe aus der bisherigen Rezeption, dies kann auch heute noch so gelten:

Unter den zahlreichen literarischen Werken, die Wilhelm Hauff (1800[sic!]-27) in seinem nur drei Jahre währenden schriftstellerischen Wirken verfaßt hat, ragen die Märchenalmanache heraus. Sie haben in kontinuierlicher Folge Neuauflagen und -ausgaben erlebt und besitzen noch heute eine beträchtliche Popularität.

Im Gegensatz dazu steht die Geringschätzung seitens der Forschung:

Unter den Literaturhistorikern jedenfalls ist die Zahl der Freunde der Hauffschen Märchen nicht groß. Deren Urteile fielen zumeist negativ aus; epigonal, kolportagehaft, trivilliterarisch – so und ähnlich lauteten die Schlagworte. Doch gibt es auch Anhänger der Hauffschen Märchendichtung, unter ihnen ist Ernst Bloch einer der prominentesten [...].¹

Allerdings scheinen die von Ewers angeführten Kritikpunkte der Forschung wenig überzeugend. Gegen Hauff wird eingewendet, dass seine Märchen nicht mit der »höchst anspruchsvollen [...] Märchenpoetik« der »romantischen Märchendichtungen« konkurrieren könnten.² Die Frage ist, ob sie das überhaupt wollen. Schließlich ist ja auch schon in der Forschung bemerkt worden, dass es sich um Texte mit einem realistischen Anspruch handelt, und in Texten des Frührealismus wie des späteren poetischen oder bürgerlichen Realismus fehlt die transzendente Ebene romantischer Literatur. Dies bedeutet keine Qualitätseinbuße, sondern hat mit der (literar)historischen wie poetologischen Entwicklung zu tun. Ebenfalls in der Forschung kritisch gesehen wird Hauffs Streben nach »Arrivierung«, nach Akzeptanz beim Lesepublikum,³ nach dem Motto: Wer sich am Leser orientiert, kann nur Triviales liefern. So ungewöhnlich war Hauffs Strategie aber nicht, selbst Autoren wie Schiller oder Goethe war keineswegs gleichgültig, wie ihre Texte aufgenommen wurden. Dazu kommt, dass Hauffs Positionen – wie an der Kontroverse mit Clauren erkennbar – klar konturiert waren und sich von Akzeptanz um jeden Preis – damit assoziierte Hauff schließlich Clauren – deutlich absetzten.

Ebenfalls zu fragen ist, ob das von Ewers konstatierte »Spiel literarischer Mimikry« tatsächlich gegen und nicht vielmehr für Hauff spricht, wie Egon Schwarz ansatzweise, allerdings ohne das Hauff-Bild der Forschung ganz in Frage zu stellen, gezeigt hat.⁴ Die zahlreichen intertextuellen Bezüge können nicht nur als Epigonalität, sondern auch als selbstständiger Umgang mit literarischen Traditionen gewertet werden, und welchen Autor gibt es, der nicht aus früheren Texten bekannte Motive und Themen aufgenommen und auf seine eigene Weise verarbeitet hätte? Goethes *Faust I* beispielsweise ist der kanonische Text, obwohl ihm mehrere Quellen zugrunde liegen, und Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* beispielsweise wird durch den schon im Titel erkennbaren Bezug zu Shakespeares Drama aus Sicht der bisherigen Forschung nicht entwertet.

Hauff habe »nicht zu einem unverwechselbaren Stil gefunden«,⁵ meint Ewers, doch dies bleibt ein – oder vielmehr sein – Rätsel. Ewers kann sich hier auf den *mainstream* der bisherigen Forschung zu Hauffs Märchen berufen, allerdings sprechen Rezeption und Merkmale der Märchen gegen ihn. Der kleine Muck oder Zwerg Nase sind unverwechselbare Figuren, und das nicht nur auf der Ebene der Hauff stets zugestandenen und von seinen Bewunderern akzentuierten Anregung der »Phantasie« junger Leser.⁶ Die Handlung der meisten Märchen folgt keinem auffindbaren Muster, auch wenn Hauff Motive und Themen literarischer Traditionen aufnimmt und – mit ihnen *spielt*. Ein solches Spiel gilt bislang, wenn es nicht dem Selbstzweck dient, als positiv begriffenes Kennzeichen moderner, vor allem aber postmoderner Literatur, es findet sich bei Autoren von Theodor Fontane über Thomas Mann und Kurt Tucholsky bis Robert Gernhardt, also bei Autoren verschiedenen Stils, die eine mehr oder weniger deutliche »Arrivierung« im Leben wie im Kanon erreicht haben. Auch Hauffs Texte sind zum Gegenstand solchen Spiels geworden, etwa bei Michael Ende, der – den Hauff'schen Märchen vergleichbar – Texte für Kinder und Erwachsene geschrieben hat. Die in *Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch* von Beelzebub Irrwitzer eingesperrten Elementargeistchen stehen aufgereiht in Gläsern im Regal⁷ – wie die in *Das kalte Herz* vom Holländer-Michel gesammelten Herzen.

Auf die abermalige Darstellung von Hauffs Quellen wird nachfolgend, von Ausnahmen abgesehen, verzichtet; darauf hat sich der größte Teil der Forschung zu Hauffs Märchen bisher konzentriert. Johannes Barth hat 1991 die Forschung kritisch gesichtet, eine zuverlässige, um wichtige Hinweise

ergänzte Übersicht der Quellenlage erarbeitet und grundsätzlich festgestellt: »Bei aller Bedeutung der Quellen für die Gestalt von Hauffs Märchen sollte nicht übersehen werden, daß sie meist lediglich als Anregung dienten.«⁸ Dies relativiert die Bedeutung der Quellen und taucht überdies die Forschung vor Barth in ein zweifelhaftes Licht. Auch dem fundierten Aufsatz von Barth soll an einer Stelle widersprochen werden, wenn festgestellt wird: »Hauff hingegen nimmt den ungebrochenen, ›naiven‹ Standpunkt seiner jungen Leser ein.«⁹ Damit ist eine Ebene der möglichen und zweifellos beabsichtigten Rezeption benannt, allerdings wird sie von mindestens einer weiteren Bedeutungsebene überlagert, die nicht mehr ›naiv‹ genannt werden kann.

Der folgende Versuch einer mehrere signifikante Bedeutungsebenen herausarbeitenden Interpretation der zentralen Märchentexte wird also nicht dem *mainstream* der Forschung folgen, sondern eine Gegenposition einnehmen. Damit kann an vereinzelte Stimmen in der Forschung angeknüpft werden, etwa an Sabine Beckmanns Beschreibung der anspruchsvollen ›zyklischen Kompositionen‹ von Hauffs Märchenalmanachen¹⁰ oder an die Formulierung Heinz Röllekes, der Hauff eine »wiss. stärkere und objektivere Betrachtung als bislang« wünscht.¹¹ Das »objektivere« muss allerdings notwendigerweise relativiert werden. Im Sinne der nachfolgend skizzierten Textstrategien bleibt festzustellen, dass die Akzeptanz der Märchen letztlich von der eigenen Reflexion des Lesers abhängt, für den Forschungspositionen niemals End-, sondern immer nur Ausgangspunkt für eigene Überlegungen sein sollten.

Märchen als Almanach

Seinem ersten Märchenalmanach, der als Form dem Novellenzyklus verpflichtet ist, wie er von Boccaccio in der Weltliteratur begründet wurde, schickt Hauff eine Parabel voraus, die auf selbstreferenzieller Ebene klärt, weshalb er sich dem Märchenerzählen zuwendet. *Märchen als Almanach* schildert, wie in dem »schönen fernen Reiche« der Königin Phantasie eine Krise eintritt. Jahrhundertlang brachten die Königin und ihre Kinder den von »Mühe und Arbeit« geplagten Menschen »die schönsten Gaben aus ihrem Reiche«, »und seit die schöne Königin durch die Fluren der Erde gegangen war, waren die Menschen fröhlich bei der Arbeit, heiter in ihrem

Ernst« (HW1, 585). Damit wird das Märchen ebenso in seiner Existenz gerechtfertigt wie die anderen, hier als Kinder bezeichneten Gattungen oder fiktionale Literatur überhaupt. Worin die Wirkung der »schönsten Gaben«, also der Texte, besteht, lässt Hauff offen, es ist keineswegs gesagt, dass hier dem Eskapismus das Wort geredet werden soll. Es lässt sich vermuten, dass der Schiller-Kenner Hauff die Funktion von Literatur in ihrem umfassenden Sinne meint, der Unterhaltung nicht von Nutzenanwendung und ästhetischem Genuss trennt. Schillers Rezension zu Bürgers Gedichten entwickelt bekanntlich ein entsprechendes Programm:

Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine *Individualität*. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren.¹²

Für unseren Zweck lässt sich »rühren« gleichsetzen mit »unterhalten«. Schiller differenziert noch nicht, wie wir es tun, zwischen Autor und Text; doch lässt sich aus seiner Formulierung ableiten, dass es in der Rezeptionssituation um die Wirkung des Textes geht, der ja vom Autor mit einer bestimmten Intention geschrieben wurde. Schiller geht noch davon aus, dass intendierte und tatsächliche Wirkung bei einem »gebildeten« Publikum in eins fallen. Schiller verurteilt nicht den Anspruch des Dichters, das breite Publikum erreichen zu wollen, ganz im Gegenteil! Er beharrt allerdings darauf, dass Popularität und Qualität sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern zusammen gehen müssen. In Schillers Worten mündet das in die Forderung,

[...] ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben, sich an den Kinderverstand des Volks anzuschmiegen. Groß, doch nicht unüberwindlich, ist diese Schwierigkeit, das ganze Geheimnis, sie aufzulösen – glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplizität in Behandlung desselben.¹³

Hauff hat das, wie zu zeigen sein wird, mit seinem Werk versucht einzulösen. Wie nahe er an Schillers Konzept einer populären Hochliteratur ist, zeigt – wenn auch auf ironische Weise – die weitere Handlung des kurzen Anfangstexts.

Die angesprochene Krise in Hauffs programmatischem Text beginnt mit dem Satz: »Einst kam Märchen, die älteste Tochter der Königin, von der Erde zurück« (HW1, 585). Sie erzählt der Mutter, dass die Menschen ihr nicht mehr freundlich begegnen. »Sieh, die Menschen haben kluge Wächter aufgestellt, die alles, was aus deinem Reiche kommt, o Königin Phantasie,

mit scharfen Blicken mustern und prüfen« (HW1, 586). Das ist wieder mehrdeutig. Auf der selbstreferenziellen Ebene geht es – spätere Hinweise werden diese Lesart als eine mögliche bestätigen – um einen zu hohen Anspruch, der an Texte gestellt wird, namentlich das Märchen fällt dem Hochmut der Menschen zum Opfer. Die Leute mit den »scharfen Blicken« wären dann Akteure im Sozialsystem Literatur, etwa Rezensenten. Zugleich wird damit angedeutet, dass sich die Menschen ihres eigenen Vergnügens berauben. Michael Ende wird diesen Gedanken eineinhalb Jahrhunderte später wieder aufnehmen und seine *Unendliche Geschichte* darauf gründen. Das Reich Phantasien droht zu verschwinden, weil niemand mehr an seine Existenz glaubt.

Die Vermutung, dass die Grenzwächter ihre Aufgabe in jeder Hinsicht unzureichend erfüllen, bestätigt die Auskunft der Königin, dass sich »so mancher windiger Geselle« erfolgreich eingeschmuggelt habe (ebd.). Die Menschen folgen eben zu sehr der »böse[n] Muhme«, der Mode, die »freundlich« tut, aber eine »Falsche« ist (HW1, 587). Dies kann als Kommentar zum literarischen Leben der Zeit gelesen und anderen Texten Hauffs, vor allem der *Kontroverspredigt* und *Die Bücher und die Lesewelt*, an die Seite gestellt werden.

Damit wird auf die ironische Lesart des Textes gedeutet. Die Ironisierung beginnt aber schon mit der ganzen Konzeption und sie hat einen ersten Höhepunkt in der Beschreibung der Grenzwächter. Hauff baut hier noch eine Analogie zum Traum ein, die sich häufig in der Literatur der Romantik findet.¹⁴ Märchen beneidet ihre Brüder, die Träume, weil sie »fröhlich und leicht« auf die Erde kommen, ohne von Grenzwächtern belästigt zu werden (HW1, 586). Doch die Königin nennt ihre Söhne »Leichtfüße«. So grenzt sich Hauff nicht nur von dem allgemeinen Literaturgeschmack, sondern auch von der Literatur der Romantik ab, für die das Märchen wegen der angenommenen Nähe der Gattung zu einer imaginären frühzeitlichen Harmonie allen Seins eine der entscheidenden Gattungen war. Dieser Hinweis ist besonders interessant, wenn man sieht, dass Novalis bereits eine – wesentlich umfangreichere – Märchenparabel geschrieben hatte, allerdings mit der Absicht, die imaginäre Vergangenheit in ein Bild zu fassen.¹⁵ Auch Goethe formulierte 1795 ein paradigmatisch gemeintes, aber auf dem Boden der Weimarer Klassik stehendes *Märchen*. Hauff spielt mit solchen Traditionen, nicht zuletzt, indem er Ironie einsetzt (und zwar keine romantische).

Wenn der Text aber nicht trivial und auch nicht romantisch (oder klassisch) ist, was ist er dann? Bevor diese Frage annähernd beantwortet werden kann, muss ein Blick auf den weiteren Verlauf geworfen werden.

Es fällt auf, dass der Text durch das Einziehen der selbstreferenziellen Ebene auf sein eigenes Gemachtsein verweist. Das wird bis zur Selbstironisierung verschärft, wenn die Königin ihre Tochter, um sie an den Grenzwächtern vorbei zu schmuggeln, in das »Gewand eines Almanach« kleiden will, das sie für »ordentlich« hält (HW1, 587). Einen solchen Almanach hat der Leser ja gerade vor sich liegen. Der Erfolg ist nicht der gewünschte: »Halt!« rief eine tiefe, rauhe Stimme. »Wache heraus! Da kommt ein neuer Almanach!« (HW1, 588).« Die Zugehörigkeit zur modernen Präsentationsform genügt also auch nicht mehr. Als sich das Märchen zu erkennen gibt, wird es verlacht und mit »scharfen Federn« bedroht, also mit Schreibwerkzeugen – die Anspielung auf Rezensenten ist unverkennbar. Der Märchen-Almanach beschreibt seinen Inhalt – und die Grenzwächter schlafen ein! »Ein freundlicher Mann«, das Pendant des Almanach-Herausgebers (und damit Autors), greift die Hand des Märchens und führt es über die Grenze (HW1, 589).

Der Text verweist also auf sein Gemachtsein und nimmt selbstironisch sein voraussichtliches Ende vorweg; in der Tat konnten Hauffs Märchenalmanache längere Zeit nicht mit dem Erfolg seiner Romane und Novellen konkurrieren, auch die Zeit der Märchen-Begeisterung war ja eigentlich vorüber. Zur Ambivalenz des Schlusses passt andererseits, dass – Hauffs Märchen keine Märchen sind, oder man sollte besser sagen: nicht nur Märchen. Die kleine Parabel macht bereits programmatisch deutlich, dass der ironische, selbstreferenzielle und gesellschaftskritische Subtext vielmehr Kennzeichen realistischen Erzählens ist. Hauffs Texte lassen sich daher mit einem Oxymoron beschreiben – es sind realistische Märchen.

Die Karawane

Hauffs erste Rahmenerzählung, die selbst ein Märchen ist, beginnt nicht mit »Es war einmal...«, sondern mit »Es zog einmal eine große Karawane durch die Wüste« (Hervorhebung SN / HW1, 589). Dieser Unterschied, und mag er noch so klein sein, signalisiert das Spiel mit den Ebenen Romantik und Realismus. Unterstützt wird das durch die Wahl nicht einer Märchenwelt,

sondern der Welt des Orients – verblüffenderweise etwa zur Zeit Hauffs. Mit dem Inventar der Märchenwelt wird die Inszenierung einer Parallelwelt betrieben, mit der Hauff nicht nur seinen Zeitgenossen einen Spiegel vorhält. Die skizzierte Literatursatire in *Märchen als Almanach* ließe sich bereits entsprechend deuten (s.o.).

Ein Unbekannter stößt zu der Karawane von Geschäftsleuten, sein merkwürdiges Benehmen – der »Anführer des Vortrabs [...] wußte nicht, was er aus dem Fremden machen sollte« – erzeugt Spannung, um wen es sich wohl handeln könnte. Erst mit dem letzten Satz der Rahmenerzählung wird eine langsam genährte Vermutung zur Gewissheit. Zunächst gibt sich der Fremde als »Selim Baruch« aus. Er komme aus Bagdad und habe sich dort aus der Gewalt einer »Räuberhorde« befreit (HW1, 591); dass es »drei Tage« her ist, deutet auf Hauffs spielerische Verwendung der Zahlensymbolik, die man exzessiv nennen und die hier nicht näher nachgezeichnet werden kann. Die Aufnahme des Fremden bedeutet zugleich den Beginn des geselligen Erzählens, denn er sei, wie er erklärt, »Langeweile« nicht gewohnt. So begründet er seinen Vorschlag, »auf jedem Lagerplatz könnte einer von uns den andern etwas erzählen« (HW1, 592). Baruch beginnt, und er ist, wie sich später zeigt, der König der Räuber. Auch das kann, zumal im Kontext mit *Märchen als Almanach*, als Ironie gelesen werden, als ironisches Spiel mit Identitäten. Autoren, Texte und Räuber sind nicht, was sie zu sein scheinen, und sie entpuppen sich in diesem Fall als wahre Helden.

Interessant ist die Konstruktion, dass zwei Binnenerzählungen mit der Handlung der Rahmenerzählung verknüpft werden. Die erste, die *Geschichte von der abgehauenen Hand*, ist nicht nur die Geschichte des mitreisenden griechischen Kaufmanns Zaleukos, sondern auch die des geheimnisvollen Fremden. Diese überraschende Wendung findet sich aber erst am Schluss, auch wenn es Vorausdeutungen gibt, beispielsweise wenn der Fremde über die Geschichte von Zaleukos Tränen vergießt (HW1, 626) oder wenn er die Karawane vor einem Überfall rettet, indem er »ein kleines, blaues Tuch mit roten Sternen« vorzeigt (HW1, 627). Letztlich ist es nicht nur eine doppelte, sondern sogar eine dreifache Identität, die der Fremde einnimmt – als geheimnisvoller Fremder, Räuber und Zaleukos' früherer Auftraggeber, der ihm den Verlust einer Hand und zugleich Reichtum einbringt.

Die *Geschichte von der abgehauenen Hand* gehört wie auch *Das Gespensterschiff* zu den düsteren Geschichten im Stil der *gothic novel*. Märchenhaft im Sinne von ›fremd‹ sind nicht einmal alle Handlungsorte, die

Geschichte spielt in ihren entscheidenden Phasen in Florenz. Zaleukos arbeitet hart für seinen Erfolg als Arzt und Kaufmann, da wird er von einem Fremden angesprochen, ihm zu folgen. Zaleukos weigert sich und der Fremde lässt den Mantel zurück. Nun ist es das Verhalten von Zaleukos, das seine Verstümmelung mit verursacht: Er wird gierig, verkauft den Mantel und kauft ihn wieder zurück, als ihm der ursprüngliche Besitzer einen noch größeren Profit verspricht (HW1, 618). Der Fremde heuert Zaleukos an, einer vorgeblich Toten den Kopf abzunehmen; das Mädchen entpuppt sich als Schlafende und stirbt durch das Messer des Arztes (HW1, 621). Der wird als Mörder verdächtigt, doch ist seine Geschichte, auch wenn er keine Beweise anführen kann, nicht einfach zu widerlegen. Ein Freund setzt sich für Zaleukos ein und er kommt mit dem Verlust der Hand davon (HW1, 624). In Konstantinopel erwartet ihn ein Haus und großer Reichtum, der Gönner scheint mit dem Auftraggeber des Mordes identisch zu sein: »Zaleukos! Zwei Hände stehen bereit, rastlos zu schaffen, daß Du nicht fühlst den Verlust der einen« (HW1, 625). Zaleukos erkennt den guten Willen, doch kann der ihm »den Kummer der Seele nicht abkaufen« und »das grauenvolle Bild der ermordeten Bianka« nicht tilgen (HW1, 626).

Am Schluss des Almanachs wird der Fremde dem Griechen erzählen, dass Bianka erst seinen Bruder heiratete, diesen dann für einen anderen Mann verließ und dass sie zusammen mit ihrem Vater den Untergang der ganzen Familie, den Tod von Vater, Mutter und Bruder auslöste (HW1, 680). Die Flucht des Fremden aus Florenz geschah nicht aus niederen Beweggründen; er glaubte Zaleukos sicher und ihm grauste vor der eigenen Tat (HW1, 682). Erst mit dem letzten Wort des Almanachs wird dann das Geheimnis gelüftet, dass der Fremde auch der sagenumwobene, in den Gesprächen der Karawane präsente Verbrecher ist (vgl. z.B. HW1, 627): »Man nennt mich den Herrn der Wüste; ich bin der Räuber Orbasan« (HW1, 684). Retrospektiv ist die Rahmenhandlung also eine Geschichte wechselnder Identitäten, die tradierte Grenzen auflösten: Nicht der Räuber ist der Bösewicht, vielmehr handelt er nobler als jene, die von Amts wegen dazu verpflichtet wären.

Die zeitgeschichtliche Anspielung und Parallele liefert Hauff gleich mit, er versteckt sie in der Herkunft Orbasans:

»Mein Vater, der jüngere Sohn eines alten, berühmten französischen Hauses, war Konsul seines Landes in Alexandrien. Ich wurde von meinem zehnten Jahr an in Frankreich bei einem Bruder meiner Mutter erzogen und verließ erst einige Jahre nach dem Ausbruch der Revolution mein Vaterland, um mit meinem Oheim, der in

dem Lande seiner Ahnen nicht mehr sicher war, über dem Meer bei meinen Eltern eine Zuflucht zu suchen. Voll Hoffnung, die Ruhe und den Frieden, den uns das empörte Volk der Franzosen entrissen, im elterlichen Hause wiederzufinden, landeten wir« (HW1, 679).

Wie so oft bei Hauff entpuppen sich nicht nur die neuen revolutionären, sondern auch die alten Strukturen als unbefriedigend bis tödlich. Innerhalb der alten Strukturen beginnt der Niedergang des Hauses, innerhalb der neuen – Vater und Bruder werden auf Betreiben von Biankas Vater in Frankreich hingerichtet – endet er. Eine Lösung ist nicht in Sicht, es wäre Aufgabe des Lesers, sie zu suchen.

Die scheinbare Grausamkeit des erst zum Schluss identifizierten Orbasan wird in der *Geschichte von der abgehauenen Hand* gespiegelt, seine Güte in der *Errettung Fatmes*. Fatme und ihre Freundin Zoraide werden geraubt, Fatmes Vater macht ihren Bruder und Mustapha, den Verlobten Zoraides, dafür verantwortlich. Mustapha wird auf der Suche nach den Räubern von eben solchen überfallen, weil man ihn für jemand anderen hält – wieder wird mit Identitäten gespielt. Daraus wäre blutiger Ernst geworden, wenn nicht Orbasan einen tückischen Untergebenen zurecht gewiesen und den Irrtum erkannt hätte. Der »edle[n] Räuber« beschenkt den fälschlich Verdächtigten reichlich (HW1, 632-635). Der Gegensatz zwischen Orbasan und dem blutrünstigen »Kleinen« erinnert an Spiegelberg und Karl Moor in Schillers *Räubern*, mit dem bedeutenden Unterschied, dass Hauff seinen edlen Verbrecher in jeder Hinsicht rehabilitiert und zum wahren Helden der Geschichte(n) macht. Mustapha lokalisiert die beiden dem Harem eines älteren Mannes zugeführten Frauen und befreit sie mit Hilfe Orbasans, der die Gelegenheit nutzt, den Kleinen für eine verräterische Tat an Mustapha zu bestrafen und ihn als Warnung für andere »an der höchsten Spitze des Brunnens« im Anwesen des Haremseigners aufzuhängen (HW1, 644).

Die Geschichte vom Kalif Storch

Interessanterweise ist in der Rezeption dieses so bekannte Märchens bisher kaum sein einerseits realistischer, andererseits ironischer Subtext wahrgenommen worden. Schon die Handlung ist ebenso ironisch wie originell. Der Kalif Chasid und sein Großwesir Mansor, also die beiden mächtigsten Menschen im Land, werden von einem als fahrender Händler verkleideten Zauberer hereingelegt. Sie verwandeln sich vermittels eines selbst eingenom-

menen Pulvers in Störche, der Zauberer versucht seinen Sohn zu inthronisieren. Mit Hilfe einer von eben diesem Zauberer in eine Eule verwandelten Prinzessin erlangen die beiden Störche ihre menschliche Gestalt zurück, allerdings um den Preis, dass einer die Katze im Sack kauft und die Prinzessin nach erfolgter Umwandlung heiraten muss. Alles geht märchenhaft gut aus, die Prinzessin ist schön, der Zauberer und sein Sohn werden bestraft.

Man sollte nicht überlesen, dass die beiden Mächtigen an der Misere selbst schuld sind. Nicht nur sind sie zu leichtgläubig, außerdem ignorieren sie die Warnung des verkleideten Zauberers, dass sie, wenn sie in Tiergestalt lachen, das Zauberwort für die Rückumwandlung vergessen werden. Somit ist der Zauberer ihnen gegenüber gar nicht so grausam, wie es aussieht, er gibt ihnen eine sportliche Chance. Bei der Eule ist der Fall etwas anders, die Prinzessin wurde verwandelt, weil ihr Vater, als der Zauberer Kaschnur für seinen Sohn um die Hand der Prinzessin anhielt, »ihn die Treppe hinunterwerfen« ließ (HW1, 599). Die Eule muss nun jemanden finden, der bereit ist, sie in ihrer Eulengestalt zu ehelichen (HW1, 600). Die Bestrafung des – eindimensional bleibenden – Zauberers wird also motiviert, allerdings sollte die mit größter Selbstverständlichkeit gewählte Art – der Zauberer wird im früheren Gemach der Eule erhängt – angesichts des Anteils seiner Gegner an ihrem eigenen Schicksal stutzig machen.

Die Bestrafung des Zauberersohns Mizra führt Ernst und Scherz zusammen:

Dem Sohn aber, welcher nichts von den Künsten des Vaters verstand, ließ der Kalif die Wahl, ob er sterben oder schnupfen wolle. Als er das letztere wählte, bot ihm der Großwesir die Dose. Eine tüchtige Prise, und das Zauberwort des Kalifen verwandelte ihn in einen Storchen. Der Kalif ließ ihn in ein eisernes Käfig [sic] sperren und in seinem Garten aufstellen (HW1, 602).

Die Mischung aus Naivität und Glück (hätte er nicht zufällig die Eule getroffen...), die den Kalifen und seinen Großwesir charakterisiert, lässt sich durchaus auf Hauffs Zeit beziehen; die Unterschiede zwischen den Herrschern der Duodezstaaten und Chasid liegen vornehmlich in der orientalischen Einkleidung. Auch der Kontext von Hauffs Werk legt die Annahme nahe, dass sich der Text nicht in der Darstellung einer märchenhaften Handlung erschöpft.

Schon zu Beginn werden die beiden Hauptfiguren ironisiert. Großwesir Mansor habe an diesem Tag »sehr nachdenklich« ausgesehen, und zwar »ganz gegen seine Gewohnheit« (HW1, 592). Das Nachdenken beschränkt sich, zweite Stufe der Ironie, auf die Frage, weshalb er »nicht viel überflüs-

siges Geld« hat, mit dem er etwas von dem eben gesichteten Krämer kaufen kann (HW1, 593). Wir halten fest: Der einzige Moment des Nachdenkens beschränkt sich auf – wie wir heute sagen würden – das Streben nach Konsum.

Der Kauf entspricht jedem Klischee, der Kalif erwirbt für sich und den Großwesir »schöne Pistolen, für die Frau des Wesirs aber einen Kamm« (ebd.). Die (phallischen!) Attribute männlicher Macht werden nichts nützen. Dagegen wird es die künftige Kalifin sein, durch die mit der Menschlichkeit die Männlichkeit gerettet wird. Auch im Belauschen eines belanglosen Gesprächs »richtiger« Störche verhalten sich die beiden verwandelten Männer eher wie dem Klischee entsprechende Frauen. Hauff mischt hier die Identitäten der Geschlechter und der Standeszugehörigkeiten, dazu dient letztlich die Verwandlung.

Eine Dose und eine dazu gehörende Schrift erregen das Interesse des Kalifen. Dass der Kalif »in seiner Bibliothek gerne alte Manuskripte hatte, wenn er sie auch nicht lesen konnte« (ebd.), ergänzt den Eindruck der Oberflächlichkeit dieser Herrscherfigur. Auch das Bildungsmotiv hat eine zweite Stufe der Ironie. Chasid lässt den Gelehrten Selim kommen und befiehlt:

»[...] guck' einmal ein wenig in diese Schrift, ob du sie lesen kannst; kannst du sie lesen, so bekommst du ein neues Festkleid von mir, kannst du es nicht, so bekommst du zwölf Backenstrieche und fünfundzwanzig auf die Fußsohlen, weil man dich dann umsonst Selim, den Gelehrten, nennt« (ebd.).

Alles oder Nichts also, ein tieferes Verständnis von Bildung wird man diesem Herrscher nicht attestieren können. Die angebliche Geheimschrift entpuppt sich dann auch noch als – Latein, die Sprache der Bildung, und insofern doch als eine Geheimschrift, die der ungebildete Herrscher nicht entziffern kann.

Der Gebrauch des Pulvers bestätigt einmal mehr den gewonnenen Eindruck. »Der Wesir schlug endlich vor, weiter hinaus an einen Teich zu gehen, wo er schon oft viele Tiere, namentlich Störche, gesehen habe, die durch ihr gravitästisches Wesen und ihr Geklapper immer seine Aufmerksamkeit erregt haben« (HW1, 594). Die Konversation der Störche entlarvt das schöne Äußere und entspricht dem Niveau der beiden Lauscher, Störche und Menschen sind nicht nur durch die Verwandlung Komplementärfiguren:

»Guten Morgen, Frau Langbein, so früh schon auf der Wiese?« »Schönen Dank, lieber Klapperschnabel! Ich habe mir nur ein kleines Frühstück geholt. Ist Euch vielleicht ein Viertelchen Eidechs gefällig oder ein Froschschenkelein?« (HW1, 595)

Die Tanzvorführung einer Störchin löst das verhängnisvolle Lachen der verwandelten Männer aus, das eine Strafe ist, da die beiden nicht erkennen, dass sich ihr eigener Charakter in dem Gespräch und Verhalten der Störche spiegelt. Nicht weniger symbolisch ist der Ort, an dem man Zuflucht sucht und die Eule findet – ein verfallenes Schloss (HW1, 597), das ebenso zerstört ist wie die Autorität seiner neuen Bewohner.

Nun ist Mizra ein noch miserablerer Herrscher und die Untertanen des Kalifen sind »hocherfreut«, den »geliebten Herrscher wieder zu haben« (HW1, 601). Darin lässt sich, bei aller Kritik an der Herrscherfigur, eine Absage an revolutionäre Umstürze lesen. Die eigentliche Tragik bei aller Komik ist, dass der Herrscher durch seine Erlebnisse wenig dazu gelernt hat. Den in anderen Texten (z.B. in *Das Bild des Kaisers*) im zensurbedingten Subtext aufgezeigten dritten Weg, die Einschränkung herrscherlicher Gewalt, muss sich der Leser selbst dazu denken. Immerhin wird die Rettung des Kalifen textintern dadurch gerechtfertigt, dass ihm »auch unter dem Storchenflügel ein tapferes Herz schlug« (HW1, 598) und er immerhin den Mut hat, der Eule die Ehe zu versprechen. Hier sind freilich Einschränkungen zu machen. Kalif und Großwesir streiten sich und wollen nicht. Der Mut des Kalifen beschränkt sich darauf, das Unvermeidliche zu tun, nachdem ihm sein höchster Beamter verkündet hat, dass er erstens schon verheiratet ist und zweitens sonst »lieber Storch bleiben« will (HW1, 600). Als sich die »Schönheit und Anmut« der Prinzessin herausstellt, ruft der Kalif aus, »es sei sein größtes Glück, daß er Storch geworden sei« (HW1, 601). Das »Glück« des Märchens muss hier das Können des Tüchtigen ersetzen. Das spricht aber nicht für, sondern gegen die Annahme der Trivialität des Texts, der dieses Glück überzeichnet und so ironisiert.

Die Geschichte von dem kleinen Muck

Auch das zweite sehr bekannte Märchen dieses Zyklus enthält einen ironisch-kritischen Subtext. Dazu kommt, dass das Märchen die Relativierung von Grenzen zu seinem Hauptthema macht. Am Anfang steht die Schilderung der Titelfigur:

Der kleine Muck nämlich war schon ein alter Geselle, als ich ihn kannte; doch war er nur drei bis vier Schuh hoch; dabei hatte er eine sonderbare Gestalt; denn sein Leib, so klein und zierlich er war, mußte einen Kopf tragen, viel größer und dicker als der

Kopf anderer Leute; er wohnte ganz allein in einem großen Haus und kochte sich sogar selbst (HW1, 645).

Zu allem Überfluss trägt er einen enormen Dolch und überdimensionierte Pantoffeln. Mit anderen Worten: Der kleine Muck hat alle äußeren Attribute eines Außenseiters, er ist hässlich, wohnt allein und hat keine Dienstboten. Diese Attribute führen dazu, dass der zum Zeitpunkt der Erzählung noch jugendliche Erzähler, gemeinsam mit seinen Freunden, den kleinen Muck bis zur Bösartigkeit hänselt. Daraufhin wird er von seinem Vater bestraft, der ihm dann auch die Geschichte des kleinen Muck erzählt – ein Erzählen also auf dritter Ebene (HW1, 647ff.), wie wir es bei Hauff häufig finden. Der Vater weckt die Achtung des Jungen für den kleinen alten Mann. Hauff nimmt also die Identitätsproblematik – der kleine Muck scheint anders zu sein als er ist – wieder auf und zeigt, dass auf Äußerlichkeiten fußende Urteile kurzsichtig sind. Vor allem das untadelige Verhalten des Muck ist es, was ihm Sympathien einbringt; dies beginnt damit, dass er das Andenken an seinen Vater in Ehren hält, dem Verstorbenen sogar durch Tragen seiner Kleidung nacheifert, obwohl dieser ihn wegen seiner hässlichen Gestalt schlecht behandelte (HW1, 647). Auch als ihm später die Hofbediensteten übel mitspielen wollen, hindert ihn sein »zu gutes Herz« daran, Rachegefühle zu hegen (HW1, 654).

Zunächst wird der kleine Muck Bediensteter der Frau Ahavzi, die ihn, im Gegensatz zu ihren Katzen, um die er sich kümmern muss, nicht besonders gut behandelt. Erst als sie offen ungerecht gegen ihn wird, beschließt Muck, sie zu verlassen und sich den ausstehenden Lohn einfach zu nehmen (HW1, 650f.). Dabei findet er die beiden Requisiten, die ihn in Schwierigkeiten bringen, ihm aber auch zu seinem Glück verhelfen: an Siebenmeilenstiefel erinnernde Pantoffeln und einen Spazierstock, mit dem man Gold und Silber im Boden finden kann (HW1, 652). Dabei macht der kleine Muck, ein Beispiel für das Spiel Hauffs mit Stereotypen und Lesererwartungen, keinen sehr heldenhaften Eindruck und bleibt ein Einzelgänger:

Er ging unter den Leuten hin und her, hielt es aber bald für ratsamer, sich in eine einsamere Straße zu begeben, denn auf dem Markt trat ihm bald da einer auf die Pantoffeln, daß er beinahe umfiel, bald stieß er mit seinem weitausstehenden Dolch einen oder den andern an, daß er mit Mühe den Schlägen entging (HW1, 652).

Das Verhalten der anderen zeigt, dass sie sich nicht darum bemühen, das Eigene im Fremden zu erkennen und den kleinen Muck nicht nur wegen seines Äußeren als Außenseiter zu behandeln. Darin besteht letztlich das kritische Potenzial des Textes, die nicht nur durch solche Stellen, sondern

auch durch die satirische Zeichnung des Hofes transportiert wird, an den der kleine Muck gerät. Auch der Herrscher bemüht sich nicht darum, ihn als Mensch wahrzunehmen: »Der König war ein lustiger Herr; daher gefiel es ihm wohl, daß der Aufseher der Sklaven den kleinen Menschen zu einem Spaß behalten habe« (HW1, 653). Niemand glaubt, dass der kleine Muck das von ihm vorgeschlagene Wettrennen mit dem schnellsten Läufer des Königs gewinnen könnte. Als er es dennoch tut, erwirbt er sich Bewunderer und Neider, aber keine Freunde. Die will er sich mit dem Gold kaufen, das er im Schlosshof mit seinem Stöckchen findet und das seinerzeit der Vater des Königs vergraben hatte (HW1, 655). Das ist der Anfang vom Ende, denn Schatzmeister Archaz nutzt die Gelegenheit und beschuldigt ihn, Gold aus der Schatzkammer gestohlen zu haben (HW1, 656). Der König zwingt den kleinen Muck dazu, das Geheimnis seiner wunderbaren Requisiten zu entdecken, nimmt sie ihm ab und verbannt ihn (HW1, 658).

Unschwer ist zu erkennen, dass Hauff hier wieder eine Landes- und Herrschaftsstruktur skizziert, die derjenigen in den Ländern des deutschen Bundes entspricht. Der zu Hauffs Lebzeiten und noch lange danach als Herrscher von Gottes Gnaden betrachtete König, der *per se* alles richtig machen sollte, ist nicht einmal dazu in der Lage, eine so plumpe Intrige zu durchschauen, und er wird gar zum Dieb an dem unschuldig Verurteilten.

Hauff inszeniert nun eine Bestrafung des Königs, die es in sich hat und auch auf zeitgeschichtlicher Ebene bei liberalen Lesern viel Sympathie gefunden haben könnte. Vermittels wundersamer Feigen lässt Muck der königlichen Familie Eselsohren wachsen, es erübrigt sich, die symbolische Bedeutung zu erläutern, die beispielsweise auch von Heine sehr gern genutzt wurde.¹⁶ Gutmütig befreit der kleine Muck, der sich als Arzt verkleidet eingeschmuggelt hat, die edlen Häupter von ihrem ungewöhnlichen Schmuck – bis auf den König. Als Muck sein Stöckchen und die Pantoffeln wieder hat, begründet er dies – der Untertan hält Gericht über seinen König (HW1, 661). Im Märchen konnte die Brisanz einer solchen Konstruktion gleichsam versteckt werden. Wer mit dem Schreiben unter Zensurbedingungen vertraut war, dürfte die Anspielung verstanden haben, doch auch ohne bewusste Decodierung dürfte sie nicht unwirksam gewesen sein. Der Almanach war für Heranwachsende bestimmt und man kann davon ausgehen, dass es ein Ziel Hauffs war, einen nicht unbedingt politisch korrekten Beitrag zur Erziehung zu leisten.

Höhepunkt der Hofsatire ist fraglos die Szene, in der die folgenreichen Feigen genossen werden. Hauff kostet den Triumph aus, wobei besonders pikant ist, dass sich die Bestrafung durch des Königs eigene Hand vollzieht:

»Wie reif, wie appetitlich!« rief der König. »Küchenmeister, du bist ein ganzer Kerl und verdienst unsere ganz besondere Gnade!« Also sprechend, teilte der König, der mit solchen Leckerbissen sehr sparsam zu sein pflegte, mit eigener Hand die Feigen an seiner Tafel aus. Jeder Prinz und jede Prinzessin bekam zwei, die Hofdamen und die Wesire und Agas eine, die übrigen stellte er vor sich hin und begann mit großem Behagen, sie zu verschlingen (HW1, 660).

Die Verteilung der Feigen spiegelt die Rangordnung am Hofe und die Rangordnung der Bestrafung zugleich, eine – um das Wort erneut zu gebrauchen – brisante Analogie. Der König behält die meisten Feigen für sich, und dieser Machtgebrauch, der einen Machtmissbrauch darstellt, führt ihn in sein Verderben. Diese Szene kann als Nukleus von Hauffs politischen Vorstellungen gelesen werden und sie zeigt exemplarisch sein Verfahren der Codierung zeitgeschichtlicher Kommentierung und Kritik.¹⁷ Das Ende des Märchens ist fast schon demokratisch zu nennen. Der Erzähler schildert den Wandel in allgemeinen Wandel in der Einstellung gegenüber dem kleinen Muck:

[...] wir gewannen ihn so lieb, daß ihn keiner mehr schimpfte. Im Gegenteil, wir ehrten ihn, solange er lebte, und haben uns vor ihm immer so tief als vor Kadi und Mufti gebückt (HW1, 662).

Der Wandel wird durch die Erzählung des Vaters verursacht, die der Sohn weitererzählt. Damit ist das Märchen auch eine Parabel über die erhofften Wirkungsmöglichkeiten von Literatur.

Das Märchen vom falschen Prinzen

Das Spiel mit wechselnden Identitäten gipfelt in dieser letzten Märchennovelle, die neben dem *Mann im Mond* als eine der wichtigsten Quellen für Gottfried Kellers *Kleider machen Leute* gelten kann.¹⁸ Dieser Zusammenhang wird interessanterweise in der bekannten Verfilmung (mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle) von Kellers Novelle betont, die dort gezeigte Ausgangssituation ähnelt mehr Hauffs als Kellers Text: »Der Schneidergeselle Wenzel steht nach einem heftigen Krach plötzlich auf der Straße. Nur der eigentlich für den Bürgermeister zugeschnittene Staatsfrack ist ihm geblieben.«¹⁹

Die Ausgangssituation von Hauffs Märchen und Kellers Novelle ist identisch: Der Protagonist ist mit seinem Schicksal unzufrieden, fühlt sich zu Besserem berufen. Während Kellers Schneider mit dem von ihm ver-, weil auf sich selbst zugeschnittenen noblen Rock auf die Straße gesetzt wird, macht sich der »ehrsame Schneidergeselle« Hauffs mit seinem Prachtstück einfach auf und davon. Labakan vollzieht, durchaus im Sinne des Sprichworts »Kleider machen Leute«, einen Rollenwechsel:

Mit den Kleidern schien der Geselle eine ganz königliche Gesinnung angezogen zu haben; er konnte sich nicht anders denken, als sei er ein unbekannter Königssohn, und als solcher beschloß er, in die Welt zu reisen und einen Ort zu verlassen, wo die Leute bisher so töricht gewesen waren, unter der Hülle seines niedern Standes nicht seine angeborene Würde zu erkennen. Das prachtvolle Kleid schien ihm von einer gütigen Fee geschickt [...] (HW1, 663).

Hauffs ironisches Spiel mit dem Leser zeigt sich darin, dass Labakan sich nicht, wie in anderen Märchen üblich, als Abkömmling von Königen entpuppt, dass er aber letztlich doch durch die Güte einer Fee zu großem Wohlstand kommt. Labakans weitere Handlungen werden durch seine Unzurechnungsfähigkeit entschuldigt und sein Streben nach Höherem wird nicht, wie es eigentlich zu erwarten wäre, bestraft, sondern belohnt. Darin gleicht das Märchen zweifellos einem seiner Vorläufer, dem *Tapferen Schneiderlein* der Brüder Grimm, ohne dass es deshalb epigonal würde. Von der ganz anderen Handlung einmal abgesehen, akzentuiert Hauffs Text die satirische Spiegelfunktion.

Der reisende Labakan trifft auf Omar, den »Sohn eines mächtigen Herrschers«, der aus Furcht vor Prophezeiungen bei seinem Onkel aufwuchs und nun seinen Vater an einem verabredeten Ort treffen will. Labakan ist »erzürnt« darüber, dass das Schicksal den anderen bevorzugt, und er beschließt, sich für Omar auszugeben. Er bestiehlt den Prinzen, aber er tötet ihn nicht: »Doch vor dem Gedanken des Mordes entsetzte sich die friedfertige Seele des Gesellen [...]« (HW1, 665). Dies führt letztlich zu seiner Entdeckung; hätte er Omar getötet, wäre der ihm nicht nachgekommen und es hätte keinen Zweifel an der Rechtmäßigkeit von Labakans Anspruch gegeben.

Der Vater Omars, Sultan Saad, gehört (wie beispielsweise der König in der *Geschichte von dem kleinen Muck* oder der Kalif in *Kalif Storch*) zu jenen Hauff'schen Herrscherfiguren, die zu ihrem Amt eigentlich nicht befähigt sind. Er glaubt Labakan und attestiert Omar, dass er »irre« rede. Labakans Mystifikation sorgt für eine komplette Verwirrung der Identitäten

und erinnert konzeptionell an E.T.A. Hoffmann, insbesondere an die *Elixier des Teufels* und *Prinzessin Brambilla*:

»Gnädigster Herr und Vater, laßt Euch nicht irre machen durch diesen Menschen da! Es ist, soviel ich weiß, ein wahnsinniger Schneidergeselle aus Alessandria, Labakan geheiß, der mehr unser Mitleid als unsern Zorn verdient« (HW1, 668).

Damit hat Labakan sich selbst charakterisiert und auf das für ihn milde Ende vorausgedeutet.

Zur Auflösung von Grenzen verschiedener Identitäten passt, dass die Sultanin weitaus klüger ist als ihr Mann. Sie erkennt, dass es sich um einen Betrüger handelt. So relativiert sich die Aussage des Sultans: »und hier richtet man nicht nach den Träumen der Weiber, sondern nach gewissen, untrüglichen Zeichen« (HW1, 670). Damit hat die Erosion des herrscherlichen Ansehens aber erst begonnen. Die Sultanin bringt ihn dazu, den beiden Kandidaten eine Probe ihrer »Geschicklichkeit« aufzuerlegen: Sie sollen etwas nähen. Der Sultan erkennt nicht, was offensichtlich ist: dass der bessere Schneider der falsche Prinz sein muss. Allerdings ist sein Vertrauen in Labakan und sein eigenes Urteil nun erschüttert. Er sucht Hilfe bei Fee Adolzaide, die ihm zwei Kästchen gibt, zwischen denen die potenziellen Söhne wählen sollen. Entscheidend sind die Inschriften: »Ehre und Ruhm«, »Glück und Reichtum«. Omars Wahl ist ebenso klug wie richtig:

»Die letzten Tage haben mich gelehrt, wie unsicher das Glück, wie vergänglich der Reichtum ist; sie haben mich aber auch gelehrt, daß ein unzerstörbares Gut in der Brust des Tapfern wohnt, die Ehre, und daß der leuchtende Stern des Ruhmes nicht mit dem Glück zugleich vergeht« (HW1, 675).

Doch auch die Wahl des Schneiders ist nicht allein durch Gier nach Gütern bedingt: »Verehrter Vater! Was kann es Höheres geben als das Glück, dein Sohn zu sein, was Edleres als den Reichtum deiner Gnade?« (HW1, 674) Omar findet in seinem Kästchen Krone und Zepter, Labakan Nadel und Zwirn. Damit scheint das Schicksal Labakans besiegelt, er wird aus Sauids Reich verstoßen und von seinem früheren Arbeitgeber, passender- wie ironischerweise, mit Bügeleisen halb tot geprügelt, mit Nadeln und Scheren gestochen (HW1, 676). Jetzt lernt Labakan: »Er schlief mit dem Entschluss ein, aller Größe zu entsagen und ein ehrsamer Bürger zu werden« (HW1, 677). Nun ist der Weg frei für seine Belohnung. Er entdeckt, dass die Nadel des Kästchens von selbst näht und der Faden sich immer wieder erneuert. Insofern stimmt die Inschrift des Kästchens, er erhält »Glück und Reichtum [...], wenn auch in bescheidenem Maße« (ebd.).

Das Ende gleicht dem von Kellers späterer Novelle und es ist nicht, wie die Forschung gemeint hat, als biedermeierliches Idyll zu bewerten. Die Hierarchie wird bestätigt, aber sie erscheint zugleich als unbegründet. Der Sultan hat keine Führungsqualitäten, die bürgerlichen Schneiderfiguren werden ironisch gezeichnet und Labakans vermessener Anspruch, zu Besseren geboren zu sein, wird letztlich bestätigt. Nicht erst bei Keller, schon bei Hauff ist die Ironie ebenso subtil wie umfassend.

Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven

Das Spiel mit wechselnden Identitäten steht auch im Zentrum dieses Almanachs. In der Rahmenerzählung steht die Frage der Identität des Sohns von Scheik Ali Banu im Mittelpunkt, der vor fünfzehn Jahren als zehnjähriges Kind geraubt wurde und auf dessen Rückkunft der Scheik hofft (HW1, 688). Ein Derwisch hat ihm prophezeit, dass sein Sohn einst an jenem Tage zurückkehren werde, an dem er verschwand; deshalb lässt der Scheik an jedem Jahrestag ein großes Fest ausrichten.

Ali Banu gilt als einer der reichsten Männer des Landes, aber er ist, weil sein Sohn verschwand und seine Frau daraufhin starb, zugleich einer der unglücklichsten. Um den Lesern die Gründe hierfür zu vermitteln, schildert der Erzähler ein Gespräch zwischen jungen Leuten, die darüber nachdenken, was sie alles tun würden, wenn sie so reich wären wie Ali Banu (HW1, 686f.). Ein »alter Mann von unscheinbarem Aussehen« belehrt sie jedoch eines Besseren und erzählt von der Entführung des Sohnes.

In dieser Belehrung scheint exemplarisch etwas auf, was für alle Märchen Hauffs, die (zumindest teilweise) im Orient spielen, charakteristisch ist: die Gleichbehandlung der Religionen, die oft sogar in eine ironische Darstellung des Christentums von der Außenperspektive umschlägt. Im vorliegenden Fall begründet der alte Mann seine Belehrung mit den Worten: »Wenn einer etwas besser weiß als der andere, so berichtige der seinen Irrtum, so will es der Prophet« (HW1, 687).

Mit der Frage von Reichtum und Armut ist das Problem der Freiheit eng verknüpft. Als reicher Scheik hat Ali Banu »viele Sklaven« (HW1, 685). Seit sein Sohn verschleppt und vielleicht selbst zum Sklaven gemacht wurde, reflektiert Ali Banu über die so selbstverständliche Sklavenhaltung. Er behandelt seine Sklaven gut und er lässt an jedem Jahrestag des Verschwin-

dens beziehungsweise der prognostizierten Rückkehr seines Sohnes zwölf von ihnen frei (HW1, 689). Diese Handlung bildet den Rahmen des Almanachs, denn die zwölf Sklaven bedanken sich für ihre Freiheit mit einer Geschichte. Zugleich ist darin der glückliche Ausgang angelegt. Einer der Sklaven ist, wie sich am Ende herausstellen wird, sein eigener Sohn; wäre Ali Banu nicht so menschlich geworden, hätte er ihn nicht entdeckt. Als der erste Teil der Rahmenhandlung fast zu Ende ist, wird auf den glücklichen Ausgang vorausgedeutet:

Es waren unter ihnen [den Sklaven, die freigelassen werden] auch einige Franken, und der Alte [der Erzähler zweiter Ordnung] machte besonders auf einen von ihnen aufmerksam, der von ausgezeichneter Schönheit und noch sehr jung war [er wird sich als Sohn des Scheiks herausstellen]. Der Scheik hatte ihn erst einige Tage zuvor einem Sklavenhändler von Tunis um eine große Summe abgekauft und gab ihn dennoch jetzt schon frei, weil er glaubte, je mehr Franken er in ihr Vaterland zurückschicke, desto früher werde der Prophet seinen Sohn erlösen (HW1, 692).

Der Sklavenhaltung wird durch spätere Erläuterungen des wichtigsten Erzählers zweiter Ordnung, des alten Mannes, jede Legitimation entzogen:

»Diese Sklaven, lieber Herr!« sagte der Alte, »sind vermutlich durch allerlei Unglück in Sklaverei geraten und sind nicht gerade so ungebildete Leute, wie Ihr wohl gesehen habt, von welchen man sich nicht könnte erzählen lassen« (HW1, 731).

Das Problem, dass eigentlich alle Menschen frei sein sollten, bleibt nicht auf die Sklavenhaltung des Orients beschränkt, sondern wird an konkrete europäische Ereignisse rückgebunden. Es waren die »Franken«, die »wie hungrige Wölfe herüberkamen in unser Land und Krieg mit uns führten« (HW1, 688). Der Erzähler zweiter Ordnung, der alte Mann, weiß: »die Franken sind ein rohes, hartherziges Volk, wenn es darauf ankommt, Geld zu erpressen. Sie nahmen also seinen jungen Sohn, Kairam geheißten, als Geisel in ihr Lager« (ebd.). Auf der Suche nach seinem von Franzosen verschleppten Sohn reist der Scheik dann nach dem Land mit der ironischen Bezeichnung »Frankistan«:

»Aber dort soll es gerade schrecklich zugegangen sein. Sie hatten ihren Sultan umgebracht, und die Paschas und die Reichen und Armen schlugen einander die Köpfe ab, und es war keine Ordnung im Lande« (HW1, 689).

Die orientalische Welt ist demnach eine Spiegelwelt für die europäische. Hauff spielt mit den Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem, indem er über die Grenze wechselt und aus der Perspektive des Fremden das Eigene darstellt.

»Frankistan« wird vom Text nicht nur als Bezeichnung für Frankreich, sondern auch für Deutschland gebraucht, der Sklave aus Deutschland wird nach seiner Erzählung von *Der Zwerg Nase* zum Sklaven aus Frankistan. Ganz gleich, ob dies nun einer der wenigen Flüchtigkeitsfehler Hauffs sein sollte, so ist zweifellos die orientalische wie die europäische Welt durch relativ große Homogenität gekennzeichnet.

In die Rahmenhandlung und – etwa beim *Zwerg Nase* – vereinzelt in Binnenhandlungen wird eine selbstreferenzielle Ebene eingezogen. Die jungen Leute und der alte Mann, der ihnen vom Schicksal des Scheiks erzählt und sie in dessen Gesellschaft geführt hat, so dass sie – wie der Leser – den Erzählungen der Sklaven lauschen können, unterhalten sich darüber, welcher »Reiz« im Anhören von Geschichten liegt, und sie fragen sich, weshalb »es noch jetzt für uns keine angenehmere Unterhaltung gibt« (HW1, 721). Eine Antwort wird – vorerst – nicht gefunden, da der nächste Sklave nun seine Geschichte zum Besten gibt. Dies ist ein Signal an den Leser des Almanachs, sich Gedanken darüber zu machen, welchen »Reiz« die hier ausgebreiteten Erzählungen für ihn haben; letztlich wird durch die Aufforderung zur Reflexion auf die Subtexte hingewiesen, zu denen die hier in das Zentrum der Analyse gestellten gehören – das Spiel mit Identitäten, das Auflösen von Grenzen, die Kritik an Herrschaftsverhältnissen.

Zwischen den weiteren Erzählungen nehmen die Gesprächspartner ihr Thema wieder auf, dabei entwickelt Hauff sowohl Ansätze einer Rezeptions- als auch einer Novellentheorie. Der weise Alte erläutert seinen Zuhörern:

»Daher ist ein Drang in jedem Menschen, sich hinauf über das Gewöhnliche zu erheben und sich in höheren Räumen leichter und freier zu bewegen, sei es auch nur in Träumen. [...] Indem ihr den Erzählungen des Sklaven zuhörtet, die nur Dichtungen waren, die einst ein anderer erfand, habt ihr selbst auch mitgedichtet« (HW1, 729).

»Träume« können als Analogiebildungen zur Wirklichkeit verstanden werden, ebenso wie »Erzählungen«. Ein knappes Jahrhundert vor Freud formuliert Hauff ein Grundgesetz der psychoanalytischen Literaturinterpretation. Hauffs Fokus liegt allerdings auf rezeptionstheoretischen Überlegungen: Die Zuhörer / Leser »dichten« selbst mit. Erst Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser werden in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts die Konsequenzen aus dieser Überlegung ziehen. Iser wird feststellen, »[...] daß ein Text überhaupt erst zum Leben erwacht, wenn er gelesen wird.«²⁰ Und er wird die zweite Konsequenz ziehen, die von Hauff als dauerhafter

»Reiz« der Erzählung bezeichnet wird: »[...] der Mensch, so steht zu vermuten, ist ein fiktionsbedürftiges Wesen.«²¹

An seine – mit heutiger Terminologie – rezeptionsästhetischen Überlegungen knüpft Hauff Gattungsdefinitionen von Märchen und Novelle an. Die beiden Gattungen unterscheiden sich für den erklärenden »Alten« darin, dass im Märchen wunderbare Gestalten auftreten, die in dem, was er »Erzählungen« oder »Geschichten« nennt (HW1, 733), fehlen. Die »Geschichten«

»[...] bleiben ganz ordentlich auf der Erde, tragen sich im gewöhnlichen Leben zu, und wunderbar ist an ihnen meistens nur die Verkettung der Schicksale eines Menschen, der nicht durch Zauber, Verwünschung oder Feenspuk, wie im Märchen, sondern durch sich selbst oder die sonderbare Fügung der Umstände reich oder arm, glücklich oder unglücklich wird« (HW1, 734).

Handlung in »Geschichten« vollzieht sich also »nach natürlichen Gesetzen, aber auf überraschende, ungewöhnliche Weise« (HW1, 735). Damit hat Hauff eine gängige Novellendefinition übernommen, die auf Goethe zurückgeht und erst in seinen Gesprächen mit Eckermann (Aufzeichnung vom 25.1.1827) formuliert wurde, von der Hauff also nichts wissen konnte. Im Zentrum steht bekanntlich für Goethe die »sich ereignete unerhörte Begebenheit«.²²

Märchen und Novelle treffen sich wieder darin, dass sie zu folgendem Ergebnis führen: »[...] euer Genuß wird sich vergrößern, wenn ihr nachdenken lernet über das, was ihr gehört« (HW1, 736). Dies ist der »Schlüssel« zum »Geheimnis« jedes Texts (ebd.), und unter dieser Voraussetzung lässt sich verstehen, dass Hauff reflexionsfeindliche Texte wie jene seines Lieblingsfeindes Claren, aber auch die Leser solcher Trivialliteratur zur Zielscheibe seiner Kritik machte.

Die dichtungstheoretischen Überlegungen werden verknüpft mit der Problematisierung von Grenzen und Identitäten. Der alte Mann erläutert:

»Jedes Land, jedes Volk hat solche Märchen, die Türken so gut als die Perser, die Chinesen wie die Mongolen; selbst in Frankenland soll es viele geben, wenigstens erzählte mir einst ein gelehrter Giaur davon; doch sind sie nicht so schön als die unsrigen [...]« (HW1, 734).

Aus der Perspektive des Alten wird ein ironischer Blick auf die europäischen Märchentraditionen geworfen, der die üblichen Bewertungsmuster umkehrt und das Eigene als Fremdes zeigt, was in erster Linie minderwertig ist, weil es fremd ist. Das ist nichts weniger als ironisch und Teil der – um es mit Wolfgang Iser zu sagen – Appellstruktur dieses Textes wie auch der

Binnentexte. Eine Beglaubigung der Perspektive des Alten, die zugleich ein weiteres Spiel mit Identitäten darstellt, findet später statt, wenn er sich als »Mustapha, der gelehrte Derwisch« herausstellt, der zu bescheiden ist, um seinen Rang durch Kleidung oder Verhalten deutlich zu machen (HW1, 756). Mustapha sorgt dafür, dass die jungen Leute, die er gleich den Lesern in die Handlung und Optik des Texts eingeführt hat, vom Scheik reich belohnt werden (HW1, 758f.).

Eine kleine Modifikation gegenüber dem ersten Almanach besteht darin, dass die letzte Erzählung die Verbindung mit dem Rahmen herstellt, dass also die Binnenerzählungen direkt in die Rahmenhandlung münden, und zwar mit der *Geschichte Almansors*.

Der Zwerg Nase

Der erste erzählende Sklave entpuppt sich als Deutscher, seine Geschichte spielt sogar in Deutschland, obwohl sie durch ihren märchenhaften Inhalt der Realität weit entrückt scheint. Wie sich zeigen wird, gibt es einen sehr realistischen Subtext. Daher kann man es als Trick und Ironie gegenüber der Zensur verstehen, dass Hauff im orientalischen Rahmen, der am Anfang der Erzählung mit dem Hinweis auf die *Märchen aus 1001 Nacht* noch einmal verstärkt wird (HW1, 693), den deutschen Schauplatz quasi versteckt. Es wäre interessant, einmal das Märchen von einem Kurs oder einer Klasse unbefangen lesen zu lassen und zu ermitteln, wer sich hinterher an die Landesangabe erinnert.

Der Zwerg Nase gehört mit *Das kalte Herz*, *Kalif Storch* und *Der kleine Muck* zu Hauffs berühmtesten Märchen, was nicht heißt, dass die Forschung diesen Text unkritisch aufgenommen hätte. Zunächst fällt auf, dass die Verwandlung des Knaben Jakob in einen langnasigen, hässlichen Zwerg ein Spiel mit Identitäten einläutet, das sich diesmal auf die Symmetrie und Asymmetrie von Aussehen und Charakter konzentriert. Jakobs Charakter verändert sich durch die Verwandlung nicht, im Gegenteil, er lernt aus seinem Leid und wird ein im aufklärerischen Sinne mitleidiger Mensch. Ganz anders seine Eltern, die ihn, als er nach sieben Jahren²³ Dienst im Haus der Hexe zurückkehrt, nicht erkennen, auch nicht erkennen wollen (immerhin erzählt er Dinge, die nur der kleine Jakob wissen konnte) und sogar verprü-

geln, weil sie glauben, dass sich der hässliche Zwerg über ihr Leid lustig macht.

Nun ist Jakobs Verwandlung nicht ganz unverschuldet. Der Junge mokiert sich über die Hässlichkeit der alten Frau, als diese die Auslagen des Gemüsestands der Mutter prüft. Jakobs späteres Aussehen entspricht jenen Merkmalen, die ihm an der Hexe negativ auffallen (HW1, 695). Aus psychoanalytischer Perspektive ist interessant, dass die Lebenszeit, die er bei der Hexe verbringt, der Pubertät entspricht; einer Phase also, in der man seine körperlichen Veränderungen registriert und dadurch stark verunsichert wird. Die lange Nase wäre in diesem Kontext ganz eindeutig als Phallus zu interpretieren. *Zwerg Nase* ist also auch eine Adoleszenz-Geschichte, nicht zuletzt eine ironische, wenn man an die Größe der Nase denkt, mit der Jakob überall anstößt. Der Bruch zwischen Jugendlichen und Eltern, das Gefühl, „verstoßen“ (HW1, 707) und nicht mehr verstanden zu werden, ist Teil dieser Lebensphase. Am Ende des Märchens ist Jakob auch am Ende seiner Entwicklung angekommen, er ist jetzt ein gefestigter junger Mensch, der einen Beruf – den des Kochs – erlernt hat und nun sein Erwachsenen-Leben in Angriff nehmen kann.

Interessant ist, dass diesmal zwar eine verzauberte junge Frau eine Rolle spielt, sie aber nicht zum Partner des Protagonisten wird (anders als beispielsweise bei *Kalif Storch*). Die verzauberte Gans ist eigentlich Mimi, die Tochter des Zauberers Wetterbock (HW1, 713). Aus Dankbarkeit – sie hat ihm geholfen, das Kraut zu finden, das ihn zurück verwandelt – bringt Jakob sie zu ihrem Vater, damit der Zauberer sie wieder entzaubern kann (HW1, 719).

Dass die Fee Kräuterweis, die Jakob verhext, besonders nett wäre, kann man sicher nicht sagen. Offenbar sind auch die anderen Meerschweinchen verzauberte Menschen. Im Falle der Fee entspricht das Aussehen dem Charakter. Bei Jakob ist es zumindest zeitweise umgekehrt.

Zum Spiel mit Identäten durch die Problematisierung des Äußerlichen passt auch die Ebene der zeitgeschichtlichen Satire. Ganz allgemein wird das rohe, herzlose Verhalten der Menschen bloßgestellt, die sich über den Zwerg lustig machen und auf seine Gefühle keinerlei Rücksicht nehmen (HW1, 700ff.). »In jener Stadt gibt es, wie überall, wenige mitleidende Seelen« (HW1, 706), konstatiert der Erzähler zweiter Ordnung, in diesem Fall der Sklave aus Deutschland. Besonders satirisch wird der Hof des Herzogs

dargestellt, bei dem sich Jakob als Koch verdingt (HW1, 708). Hier kommt ihm zugute, was er bei der Fee Kräuterweis gelernt hat.

Der Herzog ist »ein bekannter Schlemmer und Lecker, der eine gute Tafel liebte und seine Köche in allen Weltteilen aufsuchte« (HW1, 707). Seine einzige Tätigkeit scheint darin zu bestehen, bei Nichtgefallen den Köchen die »Schüsseln oder Platten [...] an den Kopf zu werfen« (HW1, 711). Weil Jakob ein »Meister in der Kunst« des Kochens ist (HW1, 710), erhöht der Herzog die Frequenz seiner Mahlzeiten »und wurde von Tag zu Tag fetter« (HW1, 712).

Eines Tages ruft der Herzog Jakob zu sich und befiehlt ihm, sich noch mehr Mühe zu geben: »Dieser Fürst, der bei mir zu Besuch ist, speist bekanntlich außer mir am besten und ist ein großer Kenner einer feinen Küche und ein weiser Mann« (HW1, 714). Als »weiser Mann« wird sich der Fürst allerdings nicht herausstellen. Er spendet Jakob ein herablassendes Lob und bringt sein Leben in Gefahr, weil er nach einer Pastete verlangt und weiß, dass der Koch vermutlich nicht alle Zutaten kennt (HW1, 716). Während der Fürst über den unglücklichen Koch lacht, droht ihm der Herzog mit dem Tod, sollte er nicht »das Kraut Niesmitlust« finden und mit ihm die Pastete erneut zubereiten (HW1, 717). Das Unglück entpuppt sich als Glück, denn dieses Kraut ist es, das Jakob zurückverwandelt (HW1, 718).

Das Verhalten der Fürsten bestätigt den Eindruck, dass es sich hier um eine weitere satirische Darstellung zweier exemplarischer Herrscherfiguren handelt. Sie brechen einen »Kräuterkrieg« vom Zaun und schließen nach »manche[r] Schlacht« einen »Pastetenfrieden«. Der ironische Kommentar des Erzählers lautet: »So führen oft die kleinsten Ursachen zu großen Folgen [...]« (HW1, 720).

Zu erwähnen ist, dass das Spiel mit dem Leser in diesem Text (wie in anderen) auch auf selbstreferenzieller Ebene stattfindet. Die Erzählung wird unterbrochen und so als Fiktion markiert. Der Erzähler zweiter Ordnung, der deutsche Sklave, stellt fest:

»Herr! Ich könnte es machen, [sic] wie die Kameltreiber von Aleppo, wenn sie in ihren Geschichten, die sie den Reisenden erzählen, die Menschen herrlich speisen lassen. Sie führen eine ganze Stunde lang alle die Gerichte an, die aufgetragen worden sind, und erwecken dadurch große Sehnsucht und noch größeren Hunger in ihren Zuhörern, so daß diese unwillkürlich die Vorräte öffnen und eine Mahlzeit halten und den Kameltreibern reichlich mitteilen; doch ich nicht also« (HW1, 715).

Im Kontext von Hauffs Kritik an Claren und seiner satirischen Antwort im *Mann im Mond* – dort wird sogar eine Speisekarte eingeschaltet (HW1,

548f.) – lässt sich diese Stelle als Absage an triviales Erzählen lesen. Hauff macht so, indem er vor dem einfachen ›Konsumieren‹ von Speisen wie Texten warnt, auf den ironischen Subtext des Märchens aufmerksam.

Abner, der Jude, der nichts gesehen hat

Diese Geschichte – eher eine kurze Novelle als ein Märchen – setzt die Satire auf Herrscherfiguren fort, allerdings wird sie gekoppelt mit der satirischen Darstellung eines als exemplarisch gezeichneten Juden:

Juden, wie du weißt, gibt es überall, und sie sind überall Juden: pfiffig, mit Falkenaugen für den kleinsten Vorteil begabt, verschlagen, desto verschlagener, je mehr sie mißhandelt werden, ihrer Verschlagenheit sich bewußt und sich etwas darauf einbildend. Daß aber doch zuweilen ein Jude durch seine Pfiffe zu Schaden kommt, bewies Abner [...] (HW1, 722).

Dies macht den Text – und zwar im Gegensatz zu der Novelle *Jud Süß* – zweifellos höchst problematisch; nur die deutliche Zugehörigkeit zur Gattung Satire und das Faktum, dass Abner im Ensemble des Texts letztlich noch die positivste Figur ist, kann die antisemitische Tendenz etwas relativieren. Andererseits ermöglicht diese Zuschreibung von Stereotypen es nicht, direkt auf den Autor zu schließen und von »Hauffs Judenfeindschaft« zu sprechen, wie das Rolf Düsterberg noch im Jahr 2000 tut,²⁴ einem acht Jahre älteren Befund von Erhard Schütz folgend und diesen noch verstärkend.²⁵ In *Jud Süß* beispielsweise findet sich (wie gezeigt), entgegen der Meinung Düsterbergs, eine differenzierte und intentional philosemitische Darstellung der problematischen Lebensverhältnisse der Juden. Im Kontext des in den Märchenalmanachen umfassend inszenierten Spiels mit Identitäten lässt sich hinter Düsterbergs Auffassung schon deshalb ein dickes Fragezeichen machen, weil er bei Hauff den »Kern der Judenfeindschaft« bestätigt sieht, der in »Zuschreibungen für fremd empfundene und sozial (nicht biologisch!) verachtete und religiös stigmatisierte Menschen« besteht.²⁶ Solche Zuschreibungen werden in Hauffs Märchen in der Regel nur deshalb aufgerufen, um in ein komplexes Spiel eingebunden und dadurch vollständig relativiert zu werden. Dass die Geschichte von Abner eine Ausnahme darstellt, kann an der Quelle liegen – eine Erzählung Voltaires –, auf die Düsterberg hinweist.²⁷

Abner wird von Bediensteten des Kaisers von Marokko gefragt, ob er Emir, das kaiserliche Pferd, und den »Leibschößhund der Kaiserin« gese-

hen hat, die beide entlaufen sind (HW1, 723). Abner schildert beide Tiere genau, so dass der Eindruck entsteht, dass er sie gesehen hat, was er zur Verwunderung seiner Zuhörer aber verneint. Das legt man als »Unverschämtheit« aus und verhaftet ihn. »Zur Eröffnung der Sache wurde dem Angeschuldigten ein halbes Hundert Streiche auf die Fußsohlen zuerkannt« (HW1, 724). Spätestens hier steht nicht die Verschlagenheit des Juden, sondern die Grausamkeit des Herrschers im Vordergrund, der eine Strafe verkündet und vollziehen lässt, bevor er den Beschuldigten überhaupt zu der Tat befragt. Insofern lässt sich fragen, ob die antisemitische Einleitung nicht als Irreführung konzipiert ist, die vom eigentlichen Thema – der exemplarischen Herrscherkritik – ablenken soll.

Nachdem Abner erzählt hat, wie er die Spuren der Tiere gefunden und so scharfsinnig auf ihr Aussehen geschlossen hat, ist der Kaiser keineswegs von seiner Unschuld überzeugt; er verurteilt ihn sogar noch zu »fünfzig Zechinen« und bezeichnet diese Strafe als »gnädig« (HW1, 727). Es ist verständlich, dass Abner, als er wenig später von Soldaten des Königs angehalten und befragt wird, ob er nicht »Goro, den schwarzen Leibschützen des Kaisers« gesehen habe, zunächst leugnet und dann, unter Druck gesetzt, einfach eine Richtung angibt: »Ja denn, Herr Offizier, weil Ihr es so haben wollt« (HW1, 727f.). Als sich die Richtung als falsch herausstellt, wird er abermals verhaftet, misshandelt und mit einer Geldstrafe belegt. »Schnurri, der Spaßmacher« macht sich noch über ihn lustig:

»Abner! Ist es nicht Ehre genug für dich, daß jeder Verlust, den unser gnädiger Kaiser, den Gott erhalte, erleidet, auch dir empfindlichen Kummer verursachen muß?« (HW1, 728).

Bei näherem Hinsehen zeigt sich also: Im Zentrum des Texts steht nicht die Auseinandersetzung mit Antisemitismus, sondern mit politischen Hierarchien. Der Kaiser von Marokko ist eine weitere typische Herrscherfigur in Hauffs Werk, er lebt in Saus und Braus, kümmert sich nicht um seine Untertanen oder behandelt sie schlecht, sogar willkürlich. »Sr. Majestät Lieblingszeitvertreib« ist in diesem Fall nicht, wie beim *Zwerg Nase*, das Essen, sondern das »Sperlingschießen mit dem Blaserohr« (HW1, 727f.); qualitativ dürfte beides auf einer Stufe stehen.

Der Affe als Mensch

Es gibt eine zweite Geschichte des Almanachs, die in Deutschland angesiedelt wird und, im Sinne des Gesprächs der Rahmenhandlung, eher als Novelle denn als Märchen bezeichnet werden kann. Die Geschichte spielt in einem kleinen süddeutschen Ort namens Grünwiesel, der in der Summe der Eigenschaften seiner Bewohner an literarische Orte wie Schilda und insbesondere Krähwinkel erinnert. Die satirisch gezeichneten Verhältnisse dort werden als typisch begriffen: »Es ist ein Städtchen, wie sie alle sind« (HW1, 763). Als besonderes Kennzeichen wird die Tratschsucht der Bewohner herausgestellt, die negative Charakterisierung ergibt sich jedoch nicht direkt, sondern aus der verwendeten Ironie. Das Kaffeetrinken und Reden über Neuigkeiten, das zu den absurdesten Schlussfolgerungen führt, wird als Normalität ausgegeben, in die nun das novellentypische unerwartete Ereignis einbricht, es handelt sich jedoch nur um das erste, dem ein zweites, entscheidendes folgen wird. Ironisch ist schon, dass der Zuzug eines Fremden als das Ereignis Nummer Eins gilt und als dauerhafte Störung empfunden wird:

»Ihr könnet Euch denken, Herr, wie unangenehm es für eine so wohleingerichtete Stadt, wie Grünwiesel, sein mußte, als ein Mann dorthin zog, von dem niemand wußte, woher er kam, was er wollte, von was er lebte. Der Bürgermeister hatte zwar seinen Paß gesehen [...]« (HW1, 737).

Hier wird ein Mensch als ›fremd‹ gesehen, nur weil er sich nicht so verhält wie die übrigen Grünwieseler. Die doppelte Ironisierung der Konstruktion von Fremdheit folgt der Bemerkung mit dem Pass, denn die Illusion der Erzählung wird durchbrochen. Der Scheik fragt den deutschen Sklaven, ob es denn auf den Straßen seiner Heimatstadt »so unsicher« sei, dass man ein solches Papier benötige. Der antwortet mit: »es ist nur der Ordnung wegen« (ebd.). Hier erscheint nun, durch die Ironie auf Ebene der Erzählung und des Rahmens, das Eigene (Ordnungssinn gilt als typisch deutsch) als Fremdes. Wir haben es also mit einer gegenläufigen Konstruktion von Eigenem / Fremdem zu tun, die bis zum Schluss der Erzählung beibehalten wird.

Wie beim *Kleinen Muck* bleibt der Fremde für sich und kocht selbst, die Merkmale der Fremdheit werden so auf die Alltagswirklichkeit der Bürger zu Hauffs Zeit rückbezogen. Eine Reminiszenz an E.T.A. Hoffmann ist nicht nur das Motiv des Affen,²⁸ sondern auch die für das Domizil des

›Fremden‹ verwendete Bezeichnung »das öde Haus« (HW1, 742, 740), wobei es sich um eine ironische intertextuelle Anspielung handelt.²⁹ In Hoffmanns gleichnamiger Novelle geschehen ebenso grauenvolle wie seltsame Dinge, die in Hauffs Text fehlen oder doch nur in der Interpretation der Grünwieseler existieren.

Die Zuschreibung von Fremdheit seitens der Grünwieseler kulminiert in der Vermutung, der Mann sei entweder verrückt oder Jude oder ein Zauberer (HW1, 738). Hier relativiert sich wieder der von der Forschung unterstellte Hauff'sche Antisemitismus.³⁰ Eine weitere Facette kommt dazu, wenn Fremdes nun plötzlich als positiv gewertet wird. Heimlich folgt der Fremde einer Schaustellertruppe und kauft dieser (dies wird nur angedeutet und erst später zur Gewissheit) einen Orang Utan ab, den er zu sich ins Haus nimmt und für seinen Neffen ausgibt. Der Torschreiber wird über den zweiten Fremden ausgefragt und versichert, die merkwürdigen Laute des Vermummten seien »weder Französisch noch Italienisch« gewesen,

[...] wohl aber habe es so breit geklungen wie Englisch, und wenn er nicht irre, so habe der junge Herr gesagt: »Goddam!« So half der Torschreiber sich selbst aus der Not und dem jungen Manne zu einem Namen. Denn man sprach jetzt nur von dem jungen Engländer im Städtchen (HW1, 739).

England war zu der Zeit die reichste und mächtigste Nation der Erde, Vorbild für viele Deutsche, die nicht den Idealen der Französischen Revolution, sondern dem Vorbild einer konstitutionellen Monarchie huldigten. Auch konservative Kreise konnten sich mit England als Vorbild anfreunden, hatte die Monarchie doch immer noch eine relativ starke Stellung. England bot im 19. Jahrhundert bekanntlich nicht nur Revolutionären, sondern auch Fürst Metternich und dem späteren deutschen Kaiser Wilhelm I. Zuflucht. Was hier abgerufen wird, ist natürlich das Stereotyp vom spleenigen Engländer, dessen ›fremdes‹ Verhalten durch die äußeren Attribute – Reichtum, Macht, Bildung, modischer Geschmack (vgl. HW1, 744f., 747) – gerechtfertigt scheint.

Die brutalen Erziehungsmethoden des älteren ›Fremden‹ gegenüber seinem ›Neffen‹ werden zunächst scharf kritisiert, doch ändert sich dies, sobald der ›Fremde‹ nach zehn Jahren zum ersten Mal einen Besuch beim Bürgermeister macht und sich mit dem Satz entschuldigt: »er wünsche so sehnlich, seinem Neffen das Deutsche recht geläufig beizubringen«, dazu gehöre es eben, dass man ihn öfters »gehörig durchzupeitschen« habe. »Der Bürgermeister fand sich durch diese Mitteilung völlig befriedigt« und hält den Alten für einen »artigen Mann« ob der Aufmerksamkeit seines Besuchs

(HW1, 740). Hier ist nun die satirische Kritik an den Verhältnissen in Deutschland offensichtlich; die Peitsche kann als Symbol für Unterdrückung gelesen werden und es lässt sich eine mögliche Lesart konstruieren: ›Die deutschen Untertanen werden wie Affen behandelt und verdienen es auch nicht anders, wenn sie sich nicht dagegen wehren.‹

Dass es sich bei dem Neffen in Wirklichkeit um einen Affen handelt, verrät bereits die Überschrift der Novelle, die Leser haben also den Grünwieselern gegenüber einen Wissensvorsprung. Dadurch wird der Fokus von der Auflösung des Geheimnisses verschoben auf das Verhalten der Grünwieseler. Der Leser wird zum Verbündeten des Alten, der sich seinen Spaß mit den Bürgern erlaubt und die Streiche des Affen genießt (HW1, 743ff.). Der Affe wird nach und nach in die Gesellschaft eingeführt, gekleidet nach der neuesten Mode. Seine Fremdheit wird, weil sie als ›englisch‹ decodiert wird, positiv aufgenommen und bekommt Vorbildfunktion. Die fremdartigen Gesichtszüge findet man »ungemein interessant«, und:

Es konnte nichts Beweglicheres, Gewandteres geben als seine Gestalt. Die Kleider hingen ihm zwar etwas sonderbar am Leib, aber es stand ihm alles trefflich; er fuhr mit großer Lebendigkeit im Zimmer umher, warf sich hier in ein Sofa, dort in einen Lehnstuhl und streckte die Beine von sich; aber was man bei einem andern jungen Mann höchst gemein und unschicklich gefunden hätte, galt bei dem Neffen für Genialität. »Er ist ein Engländer«, sagte man, »so sind sie alle; ein Engländer kann sich aufs Kanapee legen und einschlafen, während zehn Damen keinen Platz haben und umherstehen müssen; einem Engländer kann man so etwas nicht übelnehmen« (HW1, 743).

Sogar die offensichtlich fehlende Bildung wird als Vorzug begriffen (HW1, 745), das Verhalten des Affen bekommt Vorbildfunktion für die Stadtjugend (HW1, 747). Hauff nutzt die Gelegenheit, auf der konnotativen Ebene eine Parallele zu den Burschenschaften zu ziehen: »Sonst hatten die jungen Grünwieseler Abscheu gehegt gegen rohes und gemeines Wesen. Jetzt sangen sie allerlei schlechte Lieder, rauchten aus ungeheuren Pfeifen Tabak und trieben sich in gemeinen Kneipen umher [...]« (ebd.).

Das einzig vordergründig ›Wunderbare‹ in der Novelle wird eng verknüpft mit der Bürger- und Deutschlandsatire, es handelt sich um die Frage, weshalb der Affe als Mensch auftreten kann. Schon früh wird das Mittel, das der Alte verwendet, benannt: Er bindet die Halskrause des Affen fester, wenn er ihn disziplinieren will (HW1, 741). Höhepunkt der satirischen Handlung ist ein »großes Konzert«, dort soll der Affe in einem Duett singen. Der Alte gibt vor, krank zu sein, und unterrichtet den Bürgermeister, die Halsbinde des ›Neffen‹, sollte er sich merkwürdig benehmen, zu lockern oder abzunehmen (HW1, 748f.). Damit werden die Weichen für die

sichere Katastrophe gestellt, die Hauff genüsslich ausmalt. Der Alte verlässt derweil die Stadt und hinterlässt den Grünwieselern einen Brief, in dem er sie mahnt, die »gute Lehre« aus den Vorfällen zu beherzigen (HW1, 752).

Die Grünwieseler glauben allerdings lieber, nicht zuletzt, um sich selbst von der Schuld an den Vorgängen reinzuwaschen, dass es sich um »Zauberei« handeln muss, dass »alles mit unnatürlichen Dingen zugegangen sei« (HW1, 752f.). Wie der Text selbst diese Annahme bewertet, zeigt die Szene, in der man die Identität des ›Neffen‹ endlich entdeckt. In dem Halstuch, so wird angenommen, »steckte der ganze Zauber«, und zwar »ein breiter Streifen elastischen Pergaments, mit allerlei wunderlichen Zeichen beschrieben« (HW1, 752). Die ›wunderliche‹ Schrift ist jedoch nur Latein, ebenso wenig übernatürlich ist das, was dort geschrieben steht und die Dummheit der Grünwieseler verhöhnt: »Der-Affe-sehr-possierlich-ist/-zumal-wann-er-vom-Apfel-frißt« (ebd.).

Ein halbes Jahrhundert, bevor die Erkenntnisse von Charles Darwin die Abstammung des Menschen vom Affen wissenschaftlich nachweisen, und ein Jahrhundert, bevor Franz Kafka in einer Erzählung das Thema der Menschwerdung des Affen wieder aufgreift,³¹ gestaltet Hauff eine ›verwandtschaftliche‹ Beziehung in satirischer Absicht. Diese Satire zielt einerseits auf die Bürgergesellschaft der Zeit, auch auf ihre politischen, oder besser: unpolitischen Überzeugungen. Andererseits wird ein für typisch erklärtes Konzept von Fremdheit, das der Ausbildung von Vorurteilen zugrunde liegt, im Spiel mit Stereotypen und Perspektiven aufgerufen und aufgelöst. Darin passt sich die Novelle hervorragend in den Rahmen ein, der die zeitgenössische deutsche Gesellschaft in einer orientalischen ironisch spiegelt. Diese Verbindung wird sehr deutlich, wenn der zunächst als süddeutsch bezeichnete Sklave nach Beendigung der Erzählung als aus »Franken« oder »Frankistan« kommend bezeichnet wird und ein junger Kaufmann für sich (und den Leser) den Schluss zieht: »In Frankistan möchte ich nicht tot sein. Die Franken sind ein rohes, wildes, barbarisches Volk, und für einen gebildeten Türken oder Perser müßte es schrecklich sein, dort zu leben« (HW1, 753). Wenig später wird »tief hinten in Frankistan« mit »Norwegen« gleichgesetzt (HW1, 756). Der ganze europäische Kulturkreis wird – die tradierte Unterscheidung von Abend- und Morgenland aus unüblicher Richtung aufrufend – so dem Wechselspiel des Fremden und Eigenen zugeordnet, und seine Grenzen verwischen zusehends.

Die Geschichte Almansors

»Jener junge Sklave« erzählt nun, der sich – darauf hat der Text bereits vorausgedeutet – als Sohn des Scheiks herausstellen wird. Er gibt vor, die »Schicksale eines meiner Freunde« wiederzugeben, doch werden sie sich als seine eigenen herausstellen (HW1, 760). Die Analogie zur Geschichte des Scheiks fällt so sehr ins Auge, dass der Scheik sein Gesicht vor Trauer verhüllt. Die Zuhörer werden zornig, doch beruhigt sie der Scheik: Der junge Mann könne ja nicht wissen, dass es sich um »ein ähnliches Geschick wie das meine« handle (HW1, 761). Diese Konstruktion dient mehreren Zwecken. Zunächst wird Spannung beim Leser erzeugt, der weiß, dass solche Analogiebildungen in der Regel nicht zufällig sind und, da sich der Almanach dem Ende nähert, auch erwartet, dass der Scheik wieder zu seinem Sohn kommt. Hier wird zur Steigerung der Spannung die Ungewissheit erzeugt, ob der erzählende Sklave oder sein angeblicher Freund der Sohn des Scheiks ist. Zweitens werden hier Rahmen- und Binnenerzählung verschmolzen. Mit Blick auf das Generalthema ›Fremdes / Eigenes‹ lässt sich feststellen, dass Hauff nun die zentralen Motive dieses Themas zusammen führt.

Almansor – ein Pseudonym für den Sohn des Scheiks – wird von den »Franken« entführt und nach Frankreich gebracht, obwohl sie ihm zugesichert hatten, dass er wieder freikommen werde (HW1, 762). Aus Perspektive des Orientalen werden nun die Franzosen, stellvertretend für die Europäer, als ›fremd‹ charakterisiert:

Er mußte vor allem fränkische Kleider anlegen, die sehr enge und knapp waren und bei weitem nicht so schön wie seine ägyptischen. [...] Das Essen machte ihm auch nicht geringe Schwierigkeit; denn alles, was er zum Mund bringen wollte, mußte er zuvor auf eine Gabel von Eisen stecken (HW1, 763).

Der ungewohnte Blick wirkt im Wortsinne ›verfremdend‹. Hauff steigert den Effekt noch, indem er Almansor in die Hände von zwei gegensätzlichen Figuren kommen lässt, einen als wenig auffälligen Franzosen charakterisierten Betreuer, der ihn schlecht behandelt und ihm alle Sitten seiner Heimat verbietet, und einen alten Mann, der zwar auch Franzose ist, bei dem er sich aber in die heimische Tracht kleiden und wie im »Morgenland« verhalten muss. »Durfte er beim Doktor kein ägyptisches Wort sprechen, so war hier die fränkische Sprache sehr verboten« (HW1, 764). Das »Klein-

arabien« des alten Mannes ist eine weitere Brechung der Fremdheitserfahrung, mit der Fremdheit einmal mehr als Zuschreibung gezeigt und dadurch relativiert wird.

Die Sympathie des Texts liegt beim alten Mann, also beim ›Fremden‹ – zunächst. Dies ändert sich, als Almansor zufällig in der Stadt – gemeint ist Paris – einen als einfachen Soldaten gekleideten Offizier wieder trifft, an den er nur gute Erinnerungen hat, denn er hatte »immer gütig für ihn gesorgt«. Die Szene wird eingeleitet mit der zeitgeschichtlichen Situierung: »Die Franken wählten nämlich ihren ersten Feldherrn, denselben, mit welchem Almansor so oft in Ägypten gesprochen hatte, zu ihrem König und Beherrscher [...]« (HW1, 765). Spätestens wenn die Bezeichnung »Petit-Corporal« fällt, ist klar, dass es sich um Napoleon handeln muss (HW1, 766). Almansor erkennt ihn zunächst nicht und erzählt ihm von seinem Leid. Napoleon nimmt ihn mit, sorgt für seine Rückfahrt und stattet ihn mit genügend Mitteln aus, entlässt ihn mit »Geschenken reich beladen«. Seit dem Treffen »lebte Almansor glücklich und in Freuden« (HW1, 769). Napoleon – dessen Name kein einziges Mal fällt – erscheint schon durch seine Kleidung als außerordentlich bescheidener Mensch. Dazu könnte er – im Unterschied zu dem zunächst prototypisch gezeichneten Doktor – nicht freundlicher und hilfsbereiter sein.

Hier kippt die negative Charakterisierung der Franzosen. Das hat einen doppelten Effekt: Einerseits wird die Relativierung von Fremdheit durch Wechsel der Perspektiven erneut relativiert, somit erscheint jeder Versuch der Grenzziehung als subjektiv und letztlich ungerechtfertigt. Andererseits lässt sich die subtile Apologie Napoleons als eine Kritik an den Verhältnissen des biedermeierlichen Deutschland lesen. Damit wird an die vorhergehenden Binnenerzählungen *Die Geschichte von dem kleinen Muck* und *Der Affe als Mensch* als exemplarische und satirische Darstellungen angeschlossen.

Der Überfall von englischen Schiffen und dann von nordafrikanischen Piraten, der Almansor erneut in Sklaverei bringt, setzt die Strategie der Relativierung von Fremdheit weiter fort (HW1, 770). Sie findet auf individueller Ebene ihre Entsprechung in dem Lernprozess, den die vier jungen Männer durchmachen und der von den Lesern nachvollzogen werden soll.

Nach Abschluss seiner Erzählung offenbart sich Kairam seinen Vater (HW1, 771f.). Das glückliche Ende ist umfassend, ohne dass dadurch die

skizzierte Strategie entwertet würde. Noch die letzten Sätze appellieren an die Fähigkeiten des Lesers, über das Gelesene zu reflektieren:

»Ja«, sprachen sie alle [die vier jungen Männer], »es war doch gut, daß wir dem Alten folgten; wer weiß, was aus uns geworden wäre!« So sprachen sie und gingen freudig und glücklich nach Hause (HW1, 773).

Es wäre falsch, in diesem harmonisierenden Ende lediglich ein biedermeierliches Idyll zu sehen. Hauffs Textschlüsse sind anders und folgen nicht der typischen Erwartungshaltung, die davon ausgeht, dass Reflexion nur bei einem Scheitern der Hauptfigur(en) ausgelöst werden kann. Hauff führt, indem er das Spiel mit Fremdem und Eigenem durchgängig im Text inszeniert, vor, dass es auch anders geht.

Das Wirtshaus im Spessart

Der dritte und letzte Märchenalmanach wählt mit dem Spessart kein morgenländisches, sondern ein realistisches *setting*. Auch bei den Binnenerzählungen verschiebt sich, einer Tendenz vom ersten bis zum letzten Almanach folgend, der Fokus von der orientalischen Einkleidung zur Situierung in der Umwelt der süddeutschen Leserschaft.³² Es ist gezeigt worden, dass auch die Wahl orientalischer Schauplätze letztlich nur eine Einkleidung zeitgeschichtlicher Motive und Themen war;³³ doch kann über die Wahl vertrauter Schauplätze ein noch größerer Bezug des Lesers zum Geschehen hergestellt werden.

Die märchenhafte Distanz wird dennoch nicht ganz aufgegeben, die Rahmenhandlung beginnt mit den Worten: »Vor vielen Jahren, als im Spessart die Wege noch schlecht und nicht so häufig als jetzt befahren waren [...].« Hauptfiguren sind zwei junge Männer, ein »Zirkelschmied« und ein »Goldarbeiter«. Sie haben von einer »Räuberbande« gehört, die im Spessart ihr Unwesen treiben soll (HW1, 774). Die beiden suchen Zuflucht in einem Wirtshaus im Wald, das sie erst nach Dunkelwerden erreichen (HW1, 776). Dort finden sie eine kleine Gemeinschaft, die sich ebenfalls vor den Räubern fürchtet und sich auch im Wirtshaus nicht sicher fühlt. Man beschließt, wach zu bleiben und sich die Zeit des Wartens auf den neuen Tag mit Geschichtenerzählen zu verkürzen (HW1, 778). Die Bedrohung von außen könnte ein intertextueller Verweis auf Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* sein, allerdings ohne direkten Bezug zu einem politischen

Kontext (bei Goethe die Französische Revolution). Das Erzählen erscheint nicht nur als Mittel zum Zweck, sondern als Beschäftigung besonderer Qualität, hier mit einem ironischen Unterton durch den doppelten Sinn der Bedrohung: »[...] erzählen höre ich für mein Leben gerne« (HW1, 779).

Die Situation im Wirtshaus wird immer gefährlicher. Nachdem die *Sage vom Hirschgulden* erzählt worden ist, legt die Wirtin ein merkwürdiges Verhalten an den Tag und befiehlt den Gästen, sich auf ihre Zimmer zu begeben (HW1, 797). Ein Entkommen scheint nicht mehr möglich, die Fenster sind vergittert und der Ausgang wird von einer »ungeheure[n] Dogge« bewacht (HW1, 798). Die Erzählung *Das kalte Herz* wird dann sogar unterbrochen, es kommen neue Gäste an, eine Gräfin mit ihrem Gefolge, die von den anderen über die vermuteten finsternen Machenschaften der Wirtshausleute unterrichtet werden (HW1, 822ff.). Man tut sich zusammen und der gräfliche Jäger setzt mit *Saids Schicksale* die Reihe der Erzählungen fort. *Das kalte Herz* stand gerade am Wendepunkt, der wieder verarmte Peter Munk, so ist anzunehmen, wird sich dem Holländer-Michel und damit dem Bösen verschreiben (HW1, 821f.). Virtuoso steigert Hauff erneut die Spannung, diesmal parallel zur Rahmenhandlung auf der Ebene einer Binnenhandlung. Zugleich wird, ein Verweis auf die Ebene der Reflexion, die Illusion des Erzählens durchbrochen.

Die Rahmenhandlung dieses Almanachs erfährt schließlich eine ungewöhnliche Dynamisierung, die wohl auch zum Bekanntheitsgrad des Rahmentitels »Wirtshaus im Spessart« und der Verfilmung der Handlung beigetragen haben dürfte. Das Wirtshaus wird nach Mitternacht – angesichts der Klischeehaftigkeit solcher Konstruktion kann dies als Ironiesignal gewertet werden – von Räubern überfallen, die allein an der Entführung der Gräfin interessiert sind (HW1, 876ff.). Nun wird ein Lustspiel-Motiv eingeführt: Goldarbeiter Felix verkleidet sich als Gräfin und nimmt ihre Stelle ein. Das Spiel mit Identitäten erstreckt sich auch auf die Geschlechterzugehörigkeit, denn Felix erscheint als Idealbesetzung und wirkt nicht weniger echt als die echte Gräfin.

Als weiteres bekanntes Hauff-Motiv wird der Typus des edlen Räubers eingeführt; der Räuberhauptmann ist an einem vergleichsweise bescheidenen Lösegeld interessiert und erklärt: »Ich bin ein unglücklicher Mann, den widrige Verhältnisse zu diesem Leben zwangen« (HW1, 881). Als die Gefangenen, weil kein Lösegeld gezahlt wurde, getötet werden sollen, befreit sie der Hauptmann und bittet darum, bei seiner anstehenden Verhaftung

»für mich gut zu sprechen« (HW1, 908). Das ironische Spiel mit Identitäten wird auf die Spitze getrieben, wenn der Hauptmann die ›Gräfin‹ auffordert, Männerkleidung anzulegen (HW1, 909), um dem Räuberlager entkommen zu können.

Auch dieser Almanach kommt nicht ohne überraschende Wendung aus, denn die Gräfin entpuppt sich als Patin von Felix, der auf der Reise zu ihr war, um ihr für die großzügige Förderung nach dem Tode seiner Eltern zu danken. Gräfin Sandau übernimmt nun jene Mutterstelle, die sie von ferne schon inne hatte. So wird die gute Tat des Goldarbeiters, im Verein mit seinem Fleiß, durch ein materiell gut gestelltes, erfülltes Arbeitsleben belohnt (HW1, 914f.). Zu dem bescheidenen Felix passt es, dass er gar nichts für sich, sondern die Freiheit des Räuberhauptmanns wünscht, und zum Schluss erfährt der Leser, dass der »Räuberhauptmann in Italien [...] als braver Soldat« diene (HW1, 912, 915).

Auf der Ebene der Handlung wird vorbildliches Verhalten vorgeführt und zur Nachahmung empfohlen. Wie im *Kalten Herz* ist auch in der Rahmenhandlung das vorbildliche Verhalten kein Hinderungsgrund für einen sozialen Aufstieg, im Gegenteil. Es wäre daher verfehlt, von einem biedermeierlichen Idyll zu sprechen. Die für Hauff typische Ambivalenz (und dadurch Polyvalenz), erzeugt durch subtile Ironie, findet sich auch hier, beispielsweise in dem Kleidertausch, der einerseits ein Lustspielmotiv, andererseits eine deutliche Aufweichung von scheinbar fixen Identitätsgrenzen darstellt. Das Motiv des edlen Räubers ist nur ein weiterer Baustein in diesem Spiel.

Die Sage vom Hirschgulden

Das einzig Wunderbare oder Sagenhafte an dieser Erzählung ist, dass eine alte Frau vorkommt, die als »Hexe« bezeichnet wird und die einen Fluch ausspricht, der sich letztlich bewahrheitet – allerdings gesteuert durch die Hauptfigur und daher eher im Sinne einer *self-fulfilling prophecy*. Die Situierung in »Oberschwaben«, der für Hauff eher untypische Tod des Protagonisten, also das Fehlen eines Happy-Ending (wenn man von der vergleichsweise geringen Bestrafung der negativen Figuren absieht), und die ironische Erzählhaltung runden den Eindruck ab, es hier wieder eher mit einer Novelle als mit einem Märchen oder mit einer Sage zu tun zu haben.

Die Burg Hohenzollern und ihre Umgebung kommen auch in Hauffs Roman *Lichtenstein* vor. Hier habe nun »vor vielen hundert Jahren« ein Graf gewohnt, der wegen seines Wesens nur »das böse Wetter von Zollern« genannt wurde. Kontrast- und zugleich Komplementärfigur ist seine Frau Hedwig, die sich um die Armen kümmert und ihren Mann besänftigt. Sie und Sohn Kuno sind die beiden nicht ironisch gezeichneten Figuren. Der Graf ist nicht eigentlich böse,³⁴ aber er ist ungebildet und roh, Hauff drückt dies sinnfällig in den unterschiedlich kombinierten, aber immer wiederholten beiden einzigen, elliptischen Sätzen des Grafen aus: »Dummes Zeug« und »Weiß schon« (HW1, 780).

Mit der Figur des Grafen wird erneut gezeigt, dass ein Herrscher unfähig zur Erfüllung seiner Aufgaben ist. Auch der Geschlechteraspekt spielt wieder mit hinein, denn die Gräfin hätte jene Führungsqualitäten, die dem Grafen so sehr fehlen. Die tradierten Rollenmuster erlauben es dem Grafen, seinen gerade mal dreijährigen Jungen auf ein Pferd zu setzen und auf einen Ausritt mit zu nehmen, um zu prüfen, ob er »ein wackerer Bursche werden« könne (ebd.). Das Kind fällt vom Pferd und wird von einer alten, armen Frau gerettet, die den Grafen »demütig« um einen »Hirschgulden« bittet. Der will sie grob mit Pfennigen abspeisen und meint, sie sei »keinen Hirschgulden wert«. Daraufhin erwidert die alte Frau: »Na, man wird ja sehen, was von Eurem Erbe einen Hirschgulden wert ist [...]« (HW1, 782). Da dieser Satz von einer merkwürdigen Tat begleitet wird – sie wirft die Pfennige zielgenau in die Tasche des Grafen zurück –, entsteht der Eindruck der Zauberei.

Das grobe Verhalten des Grafen dem Kind gegenüber hat die Kränkung und schließlich die tödliche Erkrankung der milden Gräfin zur Folge. Der Junge dagegen, vom Vater und der kurz darauf ins Schloss einziehenden Stiefmutter weitgehend allein gelassen, freundet sich mit der alten »Frau Feldheimerin« an, die ihn damals gerettet hat. Die Stiefmutter bringt Zwillinge zur Welt, ihre Habgier und die Roheit des Vaters prägen die Erziehung der beiden Jungen (HW1, 783ff.). Statt dem Ältesten das Stammschloss zu vermachen, lässt sich der Graf, der schließlich mit Flüchen auf den Lippen stirbt, von seiner Frau beschwatzen, ihn mit der »einfacheren« Burg Hirschberg abzuspeisen (HW1, 785). Doch auch dieses Erbe neiden ihm Stiefmutter und -brüder, die alles andere für sich bekommen haben.

Kuno nimmt die Frau Feldheimerin und den alten Pater Joseph zu sich, er setzt so das mildtätige Werk seiner Mutter fort. Ganz anders die beiden

Kontrastfiguren, seine Brüder mit den sprechenden Namen Wolf und Schalk. Sie torpedieren jeden Versuch Kunos, sie auch noch an seinem vergleichsweise kleinen Erbe zu beteiligen, um mit ihnen in Einvernehmen zu leben. Wolf formuliert ihre Überzeugung: »Geschenkt will ich nichts haben und will auch mit niemand teilen« (HW1, 790). Die Grobheit und die grenzenlose Gier der Brüder führt schließlich auch zu Kunos Tod, dem Frau Feldheimerin und der Pater vorangehen.

Mit Hilfe der Kräuter der Frau Feldheimerin hatte es Kuno ein Mal geschafft, von einer Krankheit geheilt zu werden. Wolf und Schalk planten im Falle von Kunos Tod »ein fröhliches Bankett«. Wer zuerst die Nachricht durch Kanonenschüsse kundtat, sollte »das beste Faß Wein« aus Kunos Keller erhalten (HW1, 792). Der Plan wurde Kuno hinterbracht, er machte die Probe aufs Exempel und verkündete dann, »der Verwandtschaft zwischen uns los und ledig« zu sein (HW1, 793). Kuno änderte sein Testament. Nach seinem frühen Tod erfüllt sich nun die Prophezeiung – seine Brüder erhalten lediglich »*einen elenden Hirschgulden*«. Das Erbe des Vaters fällt an das Land Württemberg, das der Mutter soll ein Armenhaus begründen (HW1, 795). Zum Schluss liefert Hauff noch eine Pointe. Die groben Brüder beschließen, den Hirschgulden zu vertrinken. Da das Dorf aber nun württembergisch geworden ist, nimmt man ihr Geld nicht an (HW1, 796).

Die Problematisierung der Kategorie ›Fremdheit‹ spielt indirekt eine Rolle in der Ausgrenzung Kunos. Direkt ist die Erzählung gegen die hierarchischen Strukturen der Vergangenheit gerichtet, die in Hauffs Gegenwart hineinragten. Das Auftreten des württembergischen Kommissärs und die Begründung eines Armenhauses sind Ansätze einer Umstrukturierung, die vom Leser weitergedacht werden muss. Zugleich unterlegt Hauff – durch die Ironisierung der ›bösen‹ Charaktere und die extrem sentimentale Zeichnung der ›Guten‹ – der Märchenovelle eine parodistische Ebene, die mit verschiedenen literarischen Traditionen spielt; mit Märchen natürlich, aber auch mit rührseligen Liebes- und Familiengeschichten wie mit Rittergeschichten. So ernst das alles zu sein scheint – ganz ernst nehmen sollte man es nicht.

Das kalte Herz

Diese Märchennovelle ist wohl der bekannteste Text Hauffs. In der Forschung wird gern auf das hier angewandte Prinzip realistischen Erzählens hingewiesen, denn die Handlung spielt im Schwarzwald in einer nur kurz zurückliegenden Zeit. Wie gesehen haben aber alle Märchen novellen Hauffs eine Ebene realistischen Erzählens, die über Ort und Zeit mehr oder weniger direkt, auf jeden Fall aber durch Analogiebildungen an die Gegenwart der 1820er Jahre angeschlossen ist. Auch die im *Kalten Herz* skizzierte Kapitalisierung der Gesellschaft findet sich bereits in anderen Texten. Insofern greift es zu kurz, diesem Text nur wegen der Wahl der Beschreibungen eines dem Leserpublikum vertrauten Schauplatzes einen bedeutend größeren Realismus als anderen zu bescheinigen, zumal das Eingreifen des Wunderbaren in die ›reale‹ Welt des Protagonisten deutlich ausgeprägter ist als in vielen anderen Märchen novellen, beispielsweise der *Sage vom Hirschgulden*.

Eingangs und auch später im Text werden das Aussehen der Schwarzwälder, ihre Bräuche und die ökonomische Struktur ihrer kleinen, offenbar recht homogenen Gesellschaft geschildert. Das Spiel mit dem Wunderbaren beginnt, wenn das zwergenhafte »Glasmännlein« und der riesige »Holländer-Michel« als die beiden schon äußerlich entgegengesetzten Schwarzwald-Geister vorgestellt werden, der Erzähler aber unmittelbar davor bemerkt: »Noch vor kurzer Zeit glaubten die Bewohner dieses Waldes an Waldgeister, und erst in neuerer Zeit hat man ihnen diesen törichten Aberglauben benehmen können« (HW1, 801). So wird das Geschehen relativiert und zugleich auf dessen allegorische Funktion hingewiesen, mit anderen Worten: Das Glasmännlein und der Holländer-Michel stehen für zwei verschiedene Verhaltensweisen, zwischen denen sich der Protagonist, der Kohlenbrenner Peter Munk, entscheiden muss. In der Gestaltung der zwei Welten und ihrer Übergänge hat Hauff fraglos von E.T.A. Hoffmann gelernt. Als Peter Munk das Glasmännlein ruft, findet er ein Eichhörnchen:

[...] bald schien das Eichhörnchen einen Menschenkopf zu haben und einen dreispitzigen Hut zu tragen, bald war es ganz wie ein anderes Eichhörnchen und hatte nur an den Hinterfüßen rote Strümpfe und schwarze Schuhe (HW1, 806).

Der spielerische Umgang mit dem Wunderbaren wird durch die Ironie deutlich, die entsteht, wenn erst behauptet wird, das Tier sei »ganz wie ein anderes Eichhörnchen«, obwohl es »nur« Strümpfe und Schuhe trägt. Die Ironie findet sich auch auf der realistischen Erzählebene, etwa wenn Peter – auf der Suche nach einem Reim, mit dem er das Glasmännlein rufen kann – einen Burschen grob anfasst, der eben ein passendes Lied gesungen hat, und daraufhin verprügelt wird (HW1, 811).

Peter ist nicht mehr mit seinem »Stand« zufrieden, die besseren Verhältnisse anderer sind »ein Gegenstand seines Neides« (HW1, 802). Exemplarische Figuren hierfür sind nicht zwei oder vier, sondern auf spielerische Weise dem üblichen Symbolgebrauch folgend drei Männer, die trotz ihrer Gegensätzlichkeit entscheidende Gemeinsamkeiten haben und deren Eigenschaften die Summe dessen bilden, was Peter gern erreichen würde: der ›dicke Ezechiel‹, der ›lange Schlurker‹, der ›Tanzbodenkönig‹ (HW1, 802f.). Sie verkörpern Reichtum, Kühnheit und Eleganz. Die negativen Eigenschaften, die »Hauptfehler«, werden allerdings auch vom Erzähler erläutert:

[...] es war dies ihr unmenschlicher Geiz, ihre Gefühllosigkeit gegen Schuldner und Arme; denn die Schwarzwälder sind ein gutmütiges Völklein. Aber man weiß, wie es mit solchen Dingen steht; waren sie auch wegen ihres Geizes verhaßt, so standen sie doch wegen ihres Geldes in Ansehen [...] (HW1, 803).

Diese Figuren verkörpern neben anderen den Umbruch im Schwarzwald, die Kapitalisierung der Gesellschaft; ihnen ist Holländer-Michel zugeordnet: »Jetzt, seit so viel Geld im Land ist, sind die Menschen unredlich und schlecht. [...] der Holländer-Michel ist schuld an all dieser Verderbnis« (HW1, 807), meint ein alter Mann, der einem kleinen Kreis von Zuhörern, zu denen auch Peter gehört, die kurze Geschichte des Geistes erzählt – es handelt sich also um einen Erzähler zweiter Ordnung innerhalb des Binnentextes, und der Rahmen wäre eine weitere Ebene.

Vom Holländer-Michel haben die reichen Leute nicht nur das Geld, sondern auch ihr kaltes, steinernes Herz. Das ist freilich ein *Pars pro toto* für Inhumanität, die durch die Kapitalisierung gefördert wird. Das bedeutet nicht, dass die Märchennovelle nun gegen die neuere Entwicklung Stellung nehmen würde; neben den Auswüchsen gibt es auch die positiven Veränderungen. Sie stehen im ›Geiste‹ des Glasmännleins, das Hilfe zur Selbsthilfe bietet und Peter Munk schließlich zu einem sozialen Aufstieg verhilft, der keine Kluft zwischen Arm und Reich etabliert oder auf Kosten der Armen geht.

Peter – und mit ihm der Leser – muss einen Lernprozess durchmachen, bis er das begreift. Dieser Lernprozess führt ihn zuerst zum Glasmännlein, dann – weil er sich nicht mit dessen Angebot bescheiden will – in die Arme des Holländer-Michel und nach den ernüchternden Erfahrungen eines Lebens als Reicher mit steinernem Herzen wieder zurück zum Glasmännlein, das seine Reue anerkennt und ihn dafür belohnt. Der Ausgang konstituiert eben kein biedermeierliches Idyll, sondern eine realistische Alternative zu sozialen Verwerfungen durch ungerechte Verteilung der (um einen marxistischen Begriff zu gebrauchen) Produktionsmittel.

Das Programm des Glasmännleins wird vom Text durch den Handlungsverlauf und entsprechende Charakterisierungen von Figuren positiv sanktioniert. Es schärft Peter ein:

»Du mußt dein Handwerk nicht verachten; dein Vater und Großvater waren Ehrenleute und haben es auch getrieben, Peter Munk! Ich will nicht hoffen, daß es Liebe zum Müßiggang ist, was dich zu mir führt« (HW1, 815).

Der spätere soziale Aufstieg mit Hilfe des Glasmännleins bedeutet keinen Widerspruch. Ehrgeiz ist, das zeigt auch dieses Zitat, keineswegs verwerflich; insofern handelt es sich nicht um die Aufforderung, sich mit dem zu bescheiden, was da ist. Der Wandel wird anerkannt, es kommt allerdings darauf an, ihn human zu gestalten.

Peter hat drei Wünsche frei, doch soll er sich »etwas Gutes und Nützliches« wünschen. Dass er das nicht tut, führt ihn auf den abschüssigen Weg, der in die Katastrophe mündet. Peter will, »[...] daß ich noch besser tanzen könne als der Tanzbodenkönig und jedesmal noch einmal so viel Geld ins Wirtshaus bringe als er« (HW1, 815).³⁵ Der Wunsch ist in doppelter Hinsicht fehlerhaft, zum einen, weil es Peter nur um Geld geht, zum anderen, weil er den Geldbetrag vom Wohlstand eines anderen und von einer Lokalität, dem Wirtshaus, abhängig macht. Der zweite Wunsch, Besitzer einer Glashütte zu sein, ist etwas klüger, doch versäumt es Peter, sich »gesunden Menschenverstand und Einsicht« zu wünschen, die ihm geholfen hätten, die Glashütte auch zum Erfolg zu führen (HW1, 816). Den letzten Wunsch verweigert ihm das Glasmännlein, später wird dieser Wunsch Peter das Leben retten.

Peter ist nun wohlhabend und sein an sich guter Charakter zeigt sich darin, dass er »den Armen reichlich« gibt (HW1, 818). Er konzentriert sich aber darauf, im Wirtshaus wegen seines Reichtums und seiner tänzerischen Fähigkeiten bewundert zu werden, auch fehlt ihm das nötige Wissen für sei-

nen neuen Beruf. So kommt »seine Glashütte nach und nach in Verfall« (HW1, 819) und wird schließlich gepfändet (HW1, 889f.). Statt aber nun seinen Fehler einzusehen, macht Peter das Glasmännlein für die Misere verantwortlich (HW1, 819) und sucht Hilfe beim Holländer-Michel (HW1, 890).

Peters »Undankbarkeit und Torheit« (HW1, 820) werden erwartungsgemäß bestraft. Holländer-Michel gibt ihm viel Geld und nimmt sein Herz, denn »weder Angst, noch Schrecken, weder törichtes Mitleiden, noch anderer Jammer pocht an ein solches Herz« (HW1, 893). In der Übereinkunft der beiden lässt sich eine Adaption des Motivs vom Teufelspakt sehen, dessen bekannteste Variante Goethes *Faust* darstellt. Holländer-Michel zeigt Peter seine bisherige Sammlung der Herzen:

Auf mehreren Gesimsen von Holz standen Gläser, mit durchsichtiger Flüssigkeit gefüllt, und in jedem dieser Gläser lag ein Herz; auch waren an den Gläsern Zettel angeklebt und Namen darauf geschrieben, die Peter neugierig las; da war das Herz des Amtmanns in F., das Herz des dicken Ezechiel, das Herz des Tanzbodenkönigs, das Herz des Oberförsters; da waren sechs Herzen von Kornwucherern, acht von Werbeoffizieren, drei von Geldmäklern – kurz, es war eine Sammlung der angesehensten Herzen in der Umgegend von zwanzig Stunden (HW1, 892).

Der letzte Satz macht deutlich, dass die Kapitalisierung der Gesellschaft bereits weit fortgeschritten ist, und zwar auf eine Weise, der exemplarisch der Lernprozess Peter Munks entgegengesetzt werden soll. Zunächst geht es Peter allerdings durch den unendlichen Reichtum des Holländer-Michel sehr gut, er »fuhr zwei Jahre in der Welt umher« (HW1, 894), kehrt schließlich in den Schwarzwald zurück und wird dort einer der reichsten Bewohner:

Er trieb jetzt aber nicht mehr das Glashandwerk, sondern den Holzhandel, aber nur zum Schein. Sein Hauptgeschäft war, mit Korn und Geld zu handeln. Der halbe Schwarzwald wurde ihm nach und nach schuldig; aber er lieh Geld nur auf zehen Prozente aus oder verkaufte Korn an die Armen, die nicht gleich zahlen konnten, um den dreifachen Wert. Mit dem Amtmann stand er jetzt in enger Freundschaft, und wenn einer Herrn Peter Munk nicht auf den Tag bezahlte, so ritt der Amtmann mit seinen Schergen hinaus, schätzte Haus und Hof, verkaufte es flugs und trieb Vater, Mutter und Kinder in den Wald (HW1, 895f.).

Den im Wortsinne »hartherzigen Peter« (HW1, 897) kann nun niemand mehr erweichen. Neben seiner Mutter leidet mittlerweile auch eine junge Frau. Er hat »eines armen Holzhauers Tochter« geheiratet, weil sie als »die Schönste und Tugendsamste« galt. Lisbeths Vater hat der Ehe zugestimmt und sie war so »folgsam«, sich dem zu fügen (ebd.). Nun greift das Glas-

männlein ein und führt die Katastrophe herbei, die für Peter aber letztlich die Rettung darstellt. Es verkleidet sich als alter Mann. Lisbeth, der dies eigentlich verboten ist, hat Mitleid mit dem Schwerbeladenen, gibt ihm Essen und Wein. Peter kommt hinzu und wird so zornig über diese Verschwendung seiner Güter, dass er Lisbeth »mit dem Handgriff von Ebenholz so heftig vor die schöne Stirne« schlägt, dass sie wie tot niedersinkt (HW1, 898f.). Das Glasmännlein offenbart sich und gibt Peter eine Woche, um sein echtes Herz zurückzubekommen: »Bekehrst du dich nicht zum Guten, so komme ich und zermalme dein Gebein, und du fährst hin in deinen Sünden« (ebd.).

Ezechiel erzählt Peter, dass nach dem Tod »die Herzen gewogen werden, wie schwer sie sich versündigt hätten. Die leichten steigen auf, die schweren sinken hinab« (HW1, 901). Davor hat Peter so viel Angst, dass er das Glasmännlein um Hilfe bittet. Es gibt ihm den Rat, Holländer-Michel zu überlisten, indem Peter vorgibt, dem Riesen die Geschichte mit dem steinernen Herzen nicht zu glauben. Als Michel ihm den Tausch in umgekehrter Folge vorführt, zeigt Peter ein Kreuz des Glasmännleins vor und schafft es, in dessen Schutzbereich zurück zu finden (HW1, 902ff.). Die echte »Reue«, die Peter nun verspürt, rettet ihn. Er will sogar für seine Sünden sein Leben geben. Das Glasmännlein führt ihm Mutter und Frau zu, die ihm vergeben und mit ihm ein neues Leben beginnen, in einem vom Glasmännlein an die Stelle der alten Hütte gesetzten »schönen Bauernhaus« (HW1, 906).

Dem Vorwurf der biedermeierlichen Idylle wurde bereits durch den Hinweis auf den sozialen Aufstieg Peters widersprochen. Dazu kommt, dass der Schluss nicht frei von Ironie ist. Hauff bittet das Glasmännlein, Pate seines Sohnes zu werden, und der lässt ihm »einige Tannenzapfen« zukommen, die sich als »Geldrollen«, als »gute, neue badische Taler« entpuppen, »und kein einziger falscher darunter« (HW1, 906). Eine solche Verwandlung, die auch noch ein angesichts der bisherigen Handlung im doppelten Sinne merkwürdiges Echtheitszertifikat benötigt, kann als Ironiesignal gewertet werden. Der Leser wird so zur Reflexion über die eingangs skizzierte Konstruktion aufgefordert. *Das kalte Herz* plädiert, in heutigen Begriffen, für einen sozial verträglichen und humanen Umbau der Gesellschaft, den die Leser allerdings ohne Hilfe von Geistern leisten müssen. Darauf verweist der Text selbst, indem er Peters sozialen Aufstieg teilweise ironisiert. Man kann sogar noch weiter gehen: Vor dem Hintergrund von

Hauffs virtuosem Spiel mit intertextuellen Verweisen lässt sich die ganze Märchenhandlung als stellenweise hyperbolisch und damit letztlich auf ambivalente Weise ironisch lesen.

Saids Schicksale

Mit dieser Märchennovelle stellt Hauff den direkten Bezug zur Welt der *Märchen aus 1001 Nacht* her, denn er lässt den Protagonisten den in den *Geschichten* vorkommenden Kalifen Harun al Raschid kennen und schätzen lernen. Zuvor muss Said allerdings einige Schicksalsschläge verkraften. Sein Vater Benezar lässt ihm eine vorbildliche Erziehung angedeihen (HW1, 824) und schickt ihn auf eine Pilgerreise nach Mekka. Dies tut er, obwohl Said erst 18 Jahre alt ist; Saids verstorbene Mutter hatte, dem Rat einer Fee gehorchend, Benezar aufgetragen, den Jungen nicht vor seinem 20. Lebensjahr aus dem Haus zu lassen. Der Vater aber sieht »keinen vernünftigen Grund« dafür und löst so die Kette der Verwicklungen aus (HW1, 824ff.). Said wird ein »silbernes Pfeifchen« mitgegeben, das von der Fee stammen soll, das aber nicht funktioniert (HW1, 825, 827).

Auch als Saids Karawane von Räubern überfallen wird, lässt sich dem Pfeifchen kein Ton entlocken (HW1, 828). Said tötet einen Räuber, der offenbar ein Anführer war, und wird von den anderen daraufhin schlecht behandelt. Sie verschleppen ihn und bringen ihn, seinen Tod fordernd, vor Selim, den Anführer der Räuberbande. Es stellt sich heraus, dass der Getötete Selims Sohn Almansor war (HW1, 829). Selim wertet Saids Tat als Selbstverteidigung und will ihn nicht dafür bestrafen, obwohl seine Gefolgschaft ganz anderer Meinung ist.

Wenn man einmal von der Ironie eines nicht funktionierenden wunderbaren Gegenstands absieht, sind die intertextuellen Hinweise aufschlussreich. Über den Namen Almansor wird eine Verknüpfung mit dem letzten und, über den Typus des edlen Räubers Selim, mit dem vorletzten Märchenalmanach (sowie mit der Rahmenhandlung dieses Almanachs) hergestellt. Das intertextuelle Spiel, das ja schon durch die Nennung des Namens Harun al Raschid begann (s.o.), wird so fortgesetzt. Später wird Said unter dem Namen Almansor in Bagdad als großer Kämpfer gefeiert (HW1, 845). Die intertextuellen Verweise wirken außerdem auf einer selbstreferenziellen Ebene, wenn später Said unterstellt wird, er habe »Märchen« erzählt, und

dies gleichgesetzt wird mit »Lügen« (HW1, 836). Das lässt sich als ironischer Hinweis auf die eigene Textkonstruktion lesen.

Selim möchte gern, dass Said ihm den Sohn ersetzt, doch wird das feindliche Verhalten der Räuberhorde zu gefährlich. Selim nimmt Gefolgsleuten den Eid ab, Said sicher durch die Wüste zu geleiten und ihn nicht zu töten. Seine Leute verfallen auf eine andere Idee, sich an Said zu rächen – sie lassen ihn gebunden in der Wüste zurück (HW1, 831ff.). Wieder scheint die Pfeife nicht zu funktionieren (HW1, 834). Allerdings wird Selim von dem Händler Kalum-Beck aus Bagdad gefunden und mitgenommen. Der Händler zwingt ihn dazu, für ihn als Verkäufer zu arbeiten (HW1, 837ff.). Während dieser Zeit offenbart sich Said die Fee Zulima, die frühere Freundin seiner Mutter (HW1, 841). Sie kann ihm erst ab seinem 20. Lebensjahr helfen, den Kaufmann zu verlassen, doch stellt sie ihm schon jetzt ein Pferd und Ausrüstung sowie eine zauberische Tarnung zur Verfügung, so dass er an den wöchentlichen Turnieren der Edlen Bagdads teilnehmen kann (HW1, 844ff.). In der Verkleidung erfährt er von einem Komplott gegen den Herrscher und dessen Großwesir, deren Leben er rettet (HW1, 847ff.). Kalif und Großwesir überreichen ihm einen Ring und einen Beutel voll Gold, er soll am nächsten Tag bei ihnen vorsprechen. Das verhindert Kalum-Beck, der Said des Diebstahls bezichtigt, um sich den Beutel Gold zu verschaffen (HW1, 849f.). Der Aufseher der Polizei hört den Beschuldigten gar nicht erst an und steckt ihn auf ein Schiff mit Verbannten, das in einem Sturm kentert (HW1, 850f.). Offenbar ist Said aber zwischenzeitlich 20 Jahre alt geworden. Als er, hilflos im Sturm treibend, noch einmal die Pfeife versucht, wird er gerettet und auf dem Rücken eines Delphins Harun al Raschid zugeführt (HW1, 852f.). Nun klärt sich alles, Harun bestraft die Schuldigen und belohnt Said, dessen Vater mittlerweile in Bagdad eingetroffen ist (HW1, 855ff.).

Hauffs Herrscherfiguren gesellt sich nun die aus den *Märchen aus 1001 Nacht* entlehene des Harun al Raschid hinzu. Hier haben wir es einmal nicht mit einem negativen, sondern mit einem positiven Herrschertypus zu tun. Seine »Gerechtigkeitsliebe« und sein »Scharfsinn« werden besonders hervorgehoben (HW1, 834). Der Herrscher begibt sich verkleidet unters Volk, um dessen Nöte zu erforschen und zu kontrollieren, ob seine Beamten ordnungsgemäß arbeiten (HW1, 835). Auch sein späteres Verhalten macht deutlich, dass er eine unverzichtbare Kontrollfunktion ausübt und keine Privilegien der Reichen gelten lässt (HW1, 858). Das zahlt sich aus, Bagdad

steht im »höchsten Glanz« (ebd.). Höhepunkt ist die Gerichtsszene, in der er »wie Salomo« über Saids Fall entscheidet (HW1, 855). Es ist anzunehmen, dass Hauff ein positives Gegenbild zu den Herrschern seiner Zeit und Gegenwart zeichnen wollte. Parallel dazu wird die Haltung der ›Bürger‹ in einer für Hauff unüblichen Schärfe kritisch gezeichnet. Said hilft erst niemand und als er dann in seiner Tarnung zum berühmten Kämpfer wird, erregt er in erster Linie »Neid« (HW1, 846).

Die handlungsreiche und verwickelte Märchennovelle verzichtet nicht darauf, eine realistische Anspielungsebene zu eröffnen, auch wenn der realistische Anspruch durch die Situierung im ›Morgenland‹ deutlich niedriger gehängt wird. Der Text lässt sich als eine Facette von Hauffs in der Tradition von Aufklärung und Klassik stehender Propagierung selbstverantwortlichen Handelns jedes Einzelnen einerseits und einer deutlichen Liberalisierung von Herrschaftsstrukturen andererseits lesen. Man sollte nicht übersehen, dass Said eine glänzende Karriere macht, die auf eine Durchlässigkeit hierarchischer Strukturen deutet und Leistung im Verein mit moralischem Handeln als entscheidenden Wert etabliert. Dass Said bereits in einem wohlhabenden Elternhaus aufwächst, kann nur ein Kritikpunkt sein, wenn man Erwartungen an den Text richtet, die von der erst viel später erfolgenden literarischen Diskursivierung der sozialen Probleme seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgehen.

Die Höhle von Steenfoll. Eine schottländische Sage

Dies ist die düsterste Märchennovelle Hauffs, sie geht darin weiter als *Das Gespensterschiff*, dessen glückliches Ende die grauenvollen Geschehnisse auf dem Totenschiff letztlich relativiert. Hauff folgte hier ausnahmsweise einer englischsprachigen, ins Deutsche übersetzten Vorlage.³⁶ Die auf einer schottischen Insel spielende Handlung entwickelt sich zielstrebig in die Katastrophe, aus der es dann keinen Ausweg mehr gibt. Kaspar Strumpf und Wilm Falke sind »zwei Fischer in glücklicher Eintracht« (HW1, 863). Zwietracht entsteht durch die Habsucht Falkes, der »sehr reich werden« wollte, idealerweise durch einen »Glückszufall« (HW1, 864). Seine Wünsche scheinen sich zu erfüllen, als ihm »eine Kugel von Gold« vor die Füße rollt (HW1, 864). Falke erfährt, dass auf dem Grund der Höhle von Steenfoll ein mit Gold beladenes Schiff liegt, und er lässt sich in einer dramati-

schen Szene in die Haut einer Kuh einnähen, um von den Geistern der Besatzung die genaue Lage ihres Schiffes zu erfahren (HW1, 870ff.). Als er beim ersten Tauchen »ein eisernes Kästchen voller Goldstücke« hervorholt (HW1, 875), reicht ihm das nicht, er muss wieder tauchen und wird nicht mehr gesehen. Hier könnte möglicherweise Schillers Ballade *Der Taucher Pate* gestanden haben, dessen Titelfigur auch beim zweiten Mal, ausgelöst durch die Gier nach Reichtum und höherer Stellung, den Tod findet. Der treue Freund Kaspar Strumpf verkraftet die Ereignisse nicht, deren Zeuge er war. Es geht die »Sage«, dass die beiden Freunde nun zur Geisterschar der Schiffsbesatzung gehören (HW1, 876).

Auf den ersten Blick ist die Sache klar, es handelt sich um eine gruselige Geschichte mit der Botschaft, seine Erwartungen nicht zu hoch zu schrauben; schon gar nicht, wenn man nicht dazu bereit ist, dafür entsprechende Leistung zu erbringen. Auf den zweiten Blick zeigen sich zahlreiche Ironiesignale. Von der goldenen Kugel – ein intertextueller Verweis auf den *Froschkönig* der Brüder Grimm? – war die Rede, die Falke ausgerechnet in jenem Moment findet, in dem er Gold finden möchte. Der scheinbare Kausalzusammenhang ist ebenso unglaubwürdig wie die ganze Handlung, beispielsweise die Reaktion des Himmels auf die Tötung der Kuh: »Ein Blitz, begleitet von einem Donnerschlag, folgte dieser raschen Handlung [...]« (HW1, 871). Hier wird erkennbar mit Motiven von Schauerroman und Schauergeschichten gespielt. Die Namen und die extrem gegensätzlichen Merkmale, die den Figuren zugeschrieben werden (HW1, 863f.), runden den Eindruck ab, dass der seine Texte genau konzipierende Hauff planvoll übertrieben hat.

Nicht zufällig ist der erste Satz in der Rahmenhandlung nach Beendigung der Erzählung: »Mitternacht ist längst vorüber [...]« (HW1, 876). Die Erzeugung von Spannung erschöpft sich nicht in sich selbst, sie ist in einen Gesamtzusammenhang eingebunden, dem wiederum durch nicht durchgängige Ironie und die Auflösung von Grenzen – für die beispielsweise auch die gegensätzlichen Schauplätze der Erzählungen stehen – verschiedene Aktualisierungspotenziale eingeschrieben werden.

Die nicht-ironische, um nicht zu sagen naive Lesart wurde in der Rezeption dieser und der anderen Märchenovellen bisher bevorzugt, aber es dürfte nicht zu leugnen sein, dass sie nicht die einzig mögliche ist.

Die Romane

Der Mann im Mond

Der Romantitel lautet vollständig: *Der Mann im Mond oder Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme. Von H. Clauren*. Bei H. Clauren handelt es sich um ein Anagramm für Carl Heun; der preußische Hofrat publizierte unter dem Pseudonym zahlreiche rührselige Romane. Wie in seiner *Kontrovers-Predigt* erläutert (s.o.), hatte sich Hauff zum Ziel gesetzt, Heuns literarischen Ruhm durch einen parodistischen Roman zu unterminieren, der die trivialen Verfahrensweisen Heuns überbetont und zugleich satirisch entlarvt.

In der Forschung ist Hauff daraus ein Strick gedreht worden. Wenn es sich bei *Der Mann im Mond* ›nur‹ um eine Parodie handelt, wo steckt dann die besondere schriftstellerische Leistung? Noch viel gravierender: Wollte der unbekannte Hauff vielleicht auf dem Wege der Nachahmung (der Roman musste zunächst für ein Erzeugnis Heuns gehalten werden und sich entsprechend verkaufen) Geld verdienen und berühmt werden? Übersehen wurde dabei, dass es sich um einen mehrfach codierten Text handelt, der sowohl als Parodie, als originelle Liebesgeschichte wie als Gesellschaftssatire ›funktioniert‹.¹ Gerade seine singuläre Stellung in der Literaturgeschichte, hervorgerufen durch eine ungewöhnliche Konzeption, hätte dazu führen sollen, den Text auf seine Originalität hin zu befragen und danach zu bewerten. Schon der Untertitel ist in dieser Hinsicht ambivalent. »Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme« ist ein Zitat aus Schillers *Wallenstein*, Thekla sagt diese Worte zu dem von ihr geliebten Max Piccolomini.² Thekla und Max kommen bekanntlich nicht zusammen, weil Wallenstein für seine Tochter größere Pläne hat; ein deutliches Anzeichen seines Größenwahns, der seinen Sturz zur Folge haben wird. Die Liebesgeschichte von Thekla und Max ist tragisch und keineswegs trivial.

Mit dem Gebrauch des Zitats in Hauffs Roman wird die Tragik vermittels Trivialisierung durchbrochen. Das zum Spruch gewordene Zitat findet sich stets an exponierter Stelle, so beendet es den ersten Teil des zweiteili-

gen Romans (HW1, 462). Es wird eingeführt, wenn beim Ball ein »gerade von Reisen zurückgekommener Herr aus Freilingen« behauptet,

[...] in Wien werde diese Tour [die Wahl eines Tanzpartners mit verbundenen Augen] für sehr verhängnisvoll gehalten; denn es gelte dort bei dieser blinden Wahl das Sprichwort: »Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme«, und mehr denn hundertmal habe er den Spruch bei dieser Tour eintreffen sehen (HW1, 385).

Auf diese Trivialisierung des Zitats folgt die triviale Umsetzung in der Handlung – Ida wählt natürlich Emil und wird später feststellen, dass sich der Spruch bewahrheitet hat (HW1, 546). Aufgehoben wird die Trivialität allein durch Komiksignale, etwa wenn sich Ida nach der blinden Wahl ihres Tanzpartners vorstellt, »ihn zu lieben, zu kü – Klatsch, klatsch, mahnten die ungeduldigen Herren, indem sie die glacierten Handschuhe zusammenschlugen, daß die zarten Nähte sprangen; will denn dies Paar ewig tanzen?« (HW1, 386). Auch die Kombination des Zitats mit der Bezeichnung »der Mann im Mond« im Titel wirkt parodistisch, zumal der Protagonist nur deshalb so genannt wird, weil er »in der ersten Etage des ehrsamem Gasthofes ›Zum goldenen Mond‹« logiert (HW1, 390).

Bereits am Beispiel dieses Zitats lässt sich ansatzweise Hauffs parodistisches Verfahren skizzieren. Lesererwartungen werden geweckt (es handelt sich um eine phantastische Geschichte vom Mann im Mond sowie um eine tragische Liebesgeschichte) und enttäuscht, ohne dabei die Enttäuschung zu weit zu führen (es ist immer noch eine Liebesgeschichte mit durchaus ungewöhnlichen Motiven).

Der Umgang mit dem Schiller-Zitat ist nur ein Beispiel. Die Ambivalenz, oder besser: das Spiel mit Trivialität und Literarizität, geht bis in einzelne Formulierungen auch im Text, ein Beispiel ist die Bemerkung des Erzählers, dass der dem Haus des Präsidenten befreundete Hofrat sich freute, »als ihn das Mädchen Wunderhold empfing« (HW1, 451, ähnl. S. 522). Die Bezeichnung »Wunderhold« für die Präsidenten-Tochter und Protagonistin Ida ist bisher offenbar noch niemandem aufgefallen. Dabei handelt es sich um einen Begriff, den Gottfried August Bürger in der deutschsprachigen Literatur populär gemacht hat, und zwar mit seinem Gedicht *Das Blümchen Wunderhold*. Schiller hat dieses Gedicht als eines der Beispiele für Bürgers Trivialität angeführt (was durchaus ein Motiv für Hauff gewesen sein kann, das Wort zu verwenden).³ In der Praxis haben es andere Autoren wie Hauff gehalten und das Wort als Zitat in ihre Texte eingebaut, als Substantiv oder als Adjektiv. Solche Begriffs-Karrieren sind selten, ein vergleichbares Beispiel wäre »Waldeinsamkeit« (von Ludwig Tieck in *Der blonde Eckbert*

geprägt), sicher das bekannteste Beispiel der Literatur ist Novalis' blaue Blume.

Abgesehen von Hauff lässt sich der Begriff Wunderhold / wunderhold bei E.T.A. Hoffmann (in *Nußknacker und Mausekönig*), Eduard Mörike (in dem Gedicht *Bei der Marien-Bergkirche, Am Geburtstag des Freundes*), Heinrich Heine (im Zyklus *Traumbilder* im *Buch der Lieder*) und bei Theodor Fontane nachweisen. Bei Hoffmann handelt es sich um eine für diesen Autor typische Mischung aus romantischer und allgemeiner Ironie:

»[...] ach, schauen Sie doch nur, lieber Herr Droßelmeier! Da unten [im See] ist die Prinzessin Pirlipat, die lächelt mich an so wunderhold. – Ach, schauen Sie doch nur, lieber Herr Droßelmeier!« – Nußknacker seufzte aber fast kläglich und sagte: »O beste Demoiselle Stahlbaum, das ist nicht die Prinzessin Pirlipat, das sind Sie und immer nur Sie selbst, immer nur Ihr eignes holdes Antlitz, das so lieb aus jeder Rosenwelle lächelt.«⁴

Die »Duplizität des Seins«⁵ – zwischen Realität und auf ein transzendentes Sein deutender Phantasie – wird also in diesem Spiegelbild deutlich. Zugleich sind allgemeine Ironiesignale zu vermuten, beispielsweise der Adjektivgebrauch mit »kläglich« und eben »wunderhold«. Hauff verzichtet ganz auf die transzendente Ebene, so wie dies viel später auch Fontane tun wird. In *Schach von Wuthenow* ist der entscheidenden Liebesszene zwischen Schach und Victoire eine Diskussion über den Kosenamen Mirabelle vorgeschaltet, den Schach mit »Wunderhold« übersetzt. Als Victoire auf ihr verunstaltetes Äußeres verweist, ereifert sich Schach: »Alles ist Märchen und Wunder an Ihnen; ja Mirabelle, ja Wunderhold!«⁶ Bekanntlich wird diese Affäre in eine Ehe und, weil Schach aus Gründen des Rufs nicht mit einer verunstalteten Frau verheiratet sein kann, in Schachs Selbstmord münden. Fontane exemplifiziert am Beispiel Schachs die Verfassung der preußischen Führungsschicht zur Zeit der Napoleonischen Besatzung am Anfang des 19. Jahrhunderts, mit anderen Worten: Schach und Konsorten, die in erster Linie auf Äußerlichkeiten achten, fehlt innere Größe. »Wunderhold« wird als Märchen-Begriff bewertet und zugleich entwertet, denn Schachs Tod zeigt, dass Märchen nicht mehr Wirklichkeit werden.

Hauffs Gebrauch der Bezeichnung »Mädchen Wunderhold« passt sich in den einerseits trivialen, andererseits satirischen Kontext ein; sie funktioniert als klischeehaftes Etikett ebenso wie als anspielungsreiches, ironisches Zitat. Damit geht Hauff deutlich über den Gebrauch bei Heine hinaus, der Heine-typisch als epigonale Verwendung romantischer Ideen und als ironi-

sche Übererfüllung gelesen werden kann.⁷ Nur – Heines literarische Leistung wird nicht mehr in Zweifel gezogen.

Wenn es um Originalität geht, müssen noch andere Punkte angesprochen und andere Vergleiche hergestellt werden. Peter Handkes Aufstellung des 1. FC Nürnberg in Gedichtform gilt als innovativ und wird gern als Beispiel für das genommen, was Lyrik leisten kann. Noch niemand hat positiv hervorgehoben, dass Hauff vermutlich der einzige Romanautor ist, der eine ganze Speisekarte einschaltet – und das in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts (HW1, 548f.).

Parodistischer Höhepunkt ist die »Nachschrift« zum Roman, in der Hauff seine Protagonisten kurz nach ihrer Hochzeit auf Clauren treffen lässt, der, in einem Gasthof mit dem Namen Weißer Hirsch logierend, von allen seinen Romanfiguren umgeben ist (HW1, 551ff.). Hier greift die Fiktion in die Wirklichkeit über, freilich auf eine Art, die mit E.T.A. Hoffmanns spätrömantischem, serapiontischem Prinzip wenig zu tun hat. Auch hier ist mir keine Parallele bekannt, in der ein Autor seine Figuren mit einem anderen, realen Autor zusammen gebracht hätte; eher schon erinnert dieses Verfahren an Techniken der Postmoderne, wie sie etwa von Woody Allen in seinem Film *Deconstructing Harry* genussvoll ausgefaltet werden.⁸

›Claurens‹ Appell am Schluss des Kapitels und somit des Romans ist erkennbar ironisch und somit doppeldeutig:

Noch in der letzten Stunde erlaubte mir Emil, seine Geschichte der Welt zu erzählen. Es soll mich innig freuen, wenn ihre innige, treue Liebe Beifall findet, sie sind es wert; alle, die sie kennen, lieben sie, und ich darf sagen, sie sind ein Herz, eine Seele mit mir; sie sind auch wieder durch den Zug des Herzens ganz die Meinigen geworden. H. Clauren (HW1, 553).

Die Handlung spielt Ende 1825, der Roman beginnt in einer »Novembernacht« (HW1, 359) und einmal wird als präzises Datum der 12. November des Jahres genannt (HW1, 408). Emil, Comte de Martiniz, trifft zufällig kurz vor Freilingen Ida von Sanden, die beiden begegnen sich dann beim Ball im Ort. Ida ist die Tochter des ranghöchsten Beamten der Region: »der Präsident machte das erste Haus in der Stadt, war der gewaltige Herrscher der Provinz« (HW1, 363). Ida hat einige Jahre in der Residenzstadt verbracht und kehrt nun zu ihrem Vater zurück. Emil reist seit etwa neun Monaten ruhelos durch Europa, denn er hat im heimatlichen Warschau Antonio, den italienischen Verlobten seiner Schwester Crescenz, im Duell getötet, in der falschen Annahme, dass dieser die Schwester betrogen habe – dabei war es umgekehrt (HW1, 443ff., 458). Emil hat die fixe Idee, dass

ihm der Tote nachts von Mitternacht bis ein Uhr erscheint und dass er zu dieser Zeit nur in einer Kirche Zuflucht finden kann. Ida und er verlieben sich ineinander. Ida taucht nachts in der Kirche auf und kuriert Emil von seinem Gespensterglauben (HW1, 464f.).

Die zur Liebeshandlung parallel laufende Schauergeschichte wird von einer Intrige abgelöst. Die geschiedene, für Affären und Schulden berüchtigte Gräfin Aarstein möchte und soll nach Willen des Hofes Emil heiraten; ihr Geliebter Rittmeister von Sporeneck wurde von Ida abgewiesen und möchte sich an ihr rächen. Die beiden tauchen plötzlich in Freilingen auf und machen die jungen Leute eifersüchtig. Mit Hilfe seines als *Deus ex machina* fungierenden, angereisten Onkels (HW1, 502ff.) durchschaut Emil die Intrige und provoziert, als Reaktion auf Ida beleidigende Reden, eine Duell-Forderung des Rittmeisters, der von örtlichen Militärs unterstützt wird (HW1, 509ff.). Natürlich geht Emil aus dem Duell als Sieger hervor, er gewinnt, weil er sich als hoch dekoriertes polnisches Offizier entpuppt, sogar die Achtung der ehemaligen Kontrahenten. Der ebenso reiche wie einflussreiche Onkel mit dem klingenden (auch ironisch klingenden) Namen Dagobert, Graf von Ladenstein-Martiniz (HW1, 538), ebnet dem Paar in jeder Hinsicht die Wege, stattet es mit Schloss und Gütern aus (HW1, 533), so dass die Hochzeit folgen kann.

Zunächst ist originell, dass in das parodistische Verfahren verschiedene Genres oder Subgattungen einbezogen werden. Der Roman beginnt mit: »Über Freilingen lag eine kalte, stürmische Novembarnacht [...]« (HW1, 359). Die unheimliche Stimmung wird zunächst genutzt, um einen Gegensatz zum glänzenden Ball herzustellen, einen Kontrast von Innen und Außen also. Erst später wird, mit der blutigen Duell-Vergangenheit von Martiniz, seinem düsteren Äußeren und seiner Angewohnheit, nachts in einer Kirche Zuflucht zu suchen, weiter eine Stimmung des Unheimlichen evoziert.

Hauffs Spiel mit Kontrasten setzt sich bei der Beschreibung von Martiniz fort. Er scheint eher zu dem Unwetter draußen als zu dem glänzenden Ball drinnen zu passen, außerdem lehnt er reglos an einer Säule, während alles tanzt. Als sie den »Bleiche[n]« (HW1, 365) mit den »glänzenden schwarzen Locken« sieht,

[...] schrak Ida zusammen. Gespensterhafte Blässe lag auf diesem feinen, schönen Gesicht, geheimer Gram oder verschlossenes Kämpfen mit finsterem Leiden schien

das muntere, jugendliche Leben aus diesen tiefen, im schönsten Ebenmaß geformten Zügen hinweggewischt zu haben [...] (HW1, 366).

Mit dem fahlen, kalten Äußeren kontrastiert das Feuer in dem »glühend-schwarzen, sinnigen Auge« (HW1, 367), wie überhaupt die Feuer-Eis-Metaphorik eine wichtige Rolle bei der Evozierung erotischer Spannung spielen wird. Auffällig ist zunächst, dass Martiniz äußerlich einem jener Vampire oder Untoten gleicht, die in der Tradition der *gothic novel* bereits zahlreiche Romane bevölkerten. Doch dies Aussehen wird immer wieder ironisiert, beispielsweise wenn Hofrat Berner von »dem Herrn Nachbarn Bleichwanioso« redet (HW1, 392).

Emils Verhalten entspricht zunächst den Erwartungen, die sein Äußeres weckt. Im (symbolisch zu lesenden) Unwetter flüchtet er sich in die Kirche. »Schließ auf!« schrie Martiniz, »schnell auf! Dort kommt er schon um die Ecke!« Das Wetter orchestriert die (scheinbar) schauerliche Handlung:

Jetzt brauste der Sturm auf in gewaltigen Stößen. Krachend stürzte ein Fenster des Chors auf die breiten Quader des Bodens, daß der Schall durch die Halle tönte und – mit fürchterlichem Lachen des Wahnsinns fuhr der am Altar auf und sprang die Stufen hinan. Gellend tönten diese hohlen Töne der Verzweiflung durch das Gewölbe. »Er kann nicht herein, er kann nicht herein zu mir«, schrie er, »darum hat er die Wolken aufgezäumt, auf dem Sturmwind reitet er um die Kirche, ca, ca! Holla Antonio – wie schäumt das Purpurblut deiner Wunde! Rase, tobe durch die Lüfte, du kannst doch nicht herein zu meiner Freistatt!« (HW1, 375).

Es ist anzunehmen, dass dies eine Anspielung auf E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* ist, die Sprache ist ähnlich exaltiert und mordlüstern.⁹ In dem Fall handelt es sich aber nicht um eine epigonale, sondern um eine parodistische und sehr selbständige Verwendung des Schauermotivs. Medardus und Aurelie bei Hoffmann werden nicht zusammen kommen, Medardus' Doppelgänger, der als zweites Ich einer schizophrenen Persönlichkeit gesehen werden kann, wird Aurelie töten. Anders als bei Hoffmann finden sich bei Hauff zahlreiche leicht identifizierbare Ironiesignale, so kommentiert der Küster das Geschehen gegenüber Emils Diener mit den Worten, »daß Euer Herr entweder nicht richtig unter dem Hute ist, oder daß er mit dem Gottseibeius hier Versteckens [sic] spielt« (HW1, 375).

Auch die Duell-Geschichte, die Emils Flucht zugrunde liegt, verliert durch geschickte Übertreibungen ihre Schrecken. Emil »schoß den Marchese durch die Brust, daß er keine Ader mehr zuckte« (HW1, 444). Der theatrale Tod des Italieners würde jeder Operette zur Ehre gereichen. Emils Diener erzählt:

»Mit dem Schlag zwölf Uhr aber schlug der Italiener seine gräulichen dunklen Augen auf. Er richtete sich in die Höhe und sah sich im Zimmer um. Uns alle wandelte ein Grauen an; denn man konnte glauben, er sei schon gestorben, so gestanden und gläsern war sein Blick. Endlich sah er meinen Herrn; wütend riß er seine blutigen Binden von der durchschossenen Brust, daß das Blut herausströmte. »Maledetto diavolo!« brüllte er und warf dem Grafen die Binden an den Kopf, sank zurück auf die Kissen, und als wir hineilten, um ihn zu unterstützen, hatte er seinen wilden Geist schon aufgegeben« (HW1, 445).

Die Gruselgeschichte wird auch deshalb zur Komödie, weil der – sich später bewahrheitende – Rat eines Arztes wie folgt lautet: »Höre, Alter! Dein Herr ist unheilbar, wenn ihn nicht Liebe heilt, und zwar recht innige, warme Liebe zu einem Mädchen, das sie erwidert« (HW1, 447). Dieses Motiv ist uns bereits aus Hauffs Märchen *Kalif Storch* bekannt.

Der Diener hört auf den schönen, wie zahlreiche andere Benennungen (Schulderoff, Sporeneck, Aarstein, Fuselbronn [HW1, 467]) parodistisch wirkenden Namen Robert Brktzwisl (HW1, 376 u. 402). Der Mondwirtin imponiert er schon wegen dieses Namens (HW1, 403), mit dem sie Probleme hat: »Aber sagen Sie doch, liebster Herr Wiesel, – Sein Vorderteil kann ich nicht aussprechen [...]« (HW1, 405). Es kommt dabei auch »Burrewisl« oder »Berrzwisel« heraus (HW1, 406, 414). Robert gehört zur Spezies der komischen Diener, so wird er beispielsweise, weil er erzählt, dass alle Verwandten Emils bis auf einen Onkel gestorben sind, als »das alte Totenregister« bezeichnet (HW1, 403).

Die Parodie der Liebesgeschichte ergibt sich nicht nur aus der Adaption des schriftstellerischen Verfahrens von H. Claren / Carl Heun, sondern vor allem aus der Übertreibung, die teilweise so drastisch wird, dass man sich wundert, wie sie dem zeitgenössischen Publikum entgehen konnte. Ida erregt bei ihrem Ball-Besuch enormes Aufsehen wegen ihres außergewöhnlichen Aussehens, »aber sie schien gar nicht auf die schrecklichen Ausbrüche der gebrochenen Herzen, auf die Knallseufzer der Verwundeten zu hören« (HW1, 364). Überhaupt wird Begehren durch militärische Metaphorik inszeniert und dadurch ironisch gebrochen, beispielsweise in dem Rat von Emils Onkel an seinen Neffen, »als Soldat« aufzutreten, »wenn du dein Mädchen zum erstenmal ans Herz drückst!«; und »wenn man einmal so weit ist, so muß abgeküßt werden, und wenn eine Kartätschenkugel zwischendurch fahren wollte« (HW1, 522f.). Der militärische Stand erfüllt hier Bedürfnisse des identifikatorischen Lesers nach Erhöhung des eigenen Status zumindest auf virtuelle Weise, also während der Lektüre. Ein ferner

Nachhall solcher Konstellationen sind die Heftchenromane, in denen Ärzte und Adelige Liebesabenteuer erleben.

Solcher Motivgebrauch wird, wohlgemerkt, schon von Hauff ironisch gebrochen. Ganz deutlich erkennbar wird dies, wenn die Militärmetaphern auch auf die satirisch gezeichnete Gräfin Aarstein angewandt werden:

Endlich fand auch die Gräfin Worte; sie hatte, das übersah sie mit einem Blick, das Schlachtfeld verloren; jetzt galt es, sich geordnet zurückzuziehen und dem Feind, wo sie eine Blöße erspähen konnte, noch eine tüchtige Schlappe zu geben (HW1, 537).

Hauffs Inszenierung der Selbstentlarvung von Figuren ist manchmal von einer unglaublichen Drastik, die eigentlich niemand mehr ernst nehmen kann, beispielsweise, wenn es von Emils Diener heißt: »die Worte pullerten ihm nur so hervor« (HW1, 467). Und an anderer Stelle steht: »»Ach, wenn er [der Onkel Emils] nur das liebe Engelskind selbst sehen könnte!« Dem alten Mann [Emils Diener] schien der Mund zu wässern« – d.h. er sabbert, hervorgerufen durch Idas erotische Ausstrahlung (HW1, 449). Zur Rührseligkeit der Liebesgeschichte passt, dass oft und viel geweint wird, von Frauen – vor allem Ida (z.B. HW1, 546) – wie von Männern – vor allem Emil (z.B. HW1, 367, 520). Sprachlich besonders aufdringlich sind die eingestreuten inhaltsleeren Sprichwörter wie: »Der Mensch denkt's, Gott lenkt's!!!« (HW1, 371). Eher doch wohl der Autor!

Die Liebesgeschichte lässt sich, bei identifikatorischer Lektüre, als Erfüllung romantischer (im landläufigen Sinn) Sehnsüchte rezipieren; bei reflektierender Lektüre handelt es sich um eine vor allem durch hyperbolische Sprache inszenierte Subvertierung der Liebesgeschichte, um eine Auseinandersetzung mit Klischees und Motiven. Kennzeichnend dafür ist die sprachliche Doppeldeutigkeit, etwa wenn ein Kapitel mit »Der selige Graf« überschrieben und damit nicht ein verstorbener, sondern ein glücklicher Adelliger gemeint wird (HW1, 411).

Der spielerische Umgang mit erotischen Motiven knüpft an Claren an, der ein besonderes Gewicht auf die Beschreibung körperlicher Reize legte. So finden sich auch bei Hauff zahlreiche entsprechende Stellen, die nach dem in der Kontrovers-Predigt benannten Verfahren ›Verhüllen ist erotischer als Zeigen‹ verfahren; etwa wenn es über Ida heißt: »alles an ihr hatte eine Rundung, eine zarte Fülle bekommen« (HW1, 361). Das Verfahren wird primär auf die Damenwelt, allerdings auch auf männliche Figuren angewandt, d.h. neben Ida ist besonders Emil betroffen: »Er hatte die Staats-

uniform angelegt; sie schloß sich um den herrlichen, schlanken, heldenhaften Körper, wie wenn er damit geboren worden wäre [...]« (HW1, 545).

Das Aussehen wird oft visualisiert, indem der Erzähler den Leser durch die Augen von Figuren blicken lässt:

Aller Augen waffneten sich mit Lorgnetten und Brillen. Wer konnte das wunderschöne Mädchen sein, so hoch und schlank mit dem königlichen Anstand, mit dem siegenden Blick, mit der kräftigen Frische des jugendlichen Körpers? (HW1, 362)

Hofrat Berner fällt auf: »der einfache, blendendweiße Batistüberrock verriet in seinem leichten Faltenwurf das Ebenmaß dieses herrlichen Gliederbaues, diese frische, jugendliche Kräftigkeit!« (HW1, 393) Manchmal ist es auch die Optik des Ida in die persönliche Umgebung folgenden Erzählers: »Das knappe, alle Formen hervorhebende Überröckchen zeigte den in jugendlicher Frische blühenden Körper [...]« (HW1, 419). Wenn Ida erregt ist, dann auf eine erregende Art und Weise: »die volle schöne Schwanenbrust hob sich unter der durchsichtigen Chemisette« (HW1, 392).

Es kommt aber noch besser: »Sie lüftete, ohne sich vor dem alten Freund [Hofrat Berner] zu genieren, das leichte Überröckchen; eine himmlische Aussicht öffnete sich, der weiße Alabasterbusen schwamm auf und nieder, daß der Hofrat die alten Augen in seine Schokolade heftete, als solle er sie mit den Augen trinken« (HW1, 394). Solche Beschreibungen funktionieren erkennbar nach dem spielerisch benutzten Muster von Verhüllen und Zeigen. Die Ironie ist nie fern, etwa wenn der Hofrat »ebenso großen Respekt als vor ihren entfesselten Reizen [...] vor der Kochkunst des Mädchens« bekam (ebd.).

Ein weiteres Ironiesignal sendet der Text an folgender Stelle:

Sie [Ida] weinte an Berners Brust leise fort und fort; ihre Schwanenbrust hob und senkte sich, als wolle sie alle sechsunddreißig Schnürlöcher des Korsettchens zumal zersprengen. Dem Hofrat aber kam dies mitten in seinem Schmerz höchst komisch vor. Die weint, dachte er, weil sie einen schönen Mann und drei Millionen verdienen soll! (HW1, 452)

Nicht weniger witzig, auch im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Wortes im Sinne von ›geistreich‹, ist folgender Dialog von Berner und Ida:

»Und dann, wie unangenehm ist ein solches Verhältnis [zu einem »blutigen Gespenst«], wenn der Herr Graf einmal in den heiligen Stand der Ehe sich begeben soll. Zur Zeit, wenn da sein Weibchen ihre Tücher und Tüchelchen, ihre Röcke und Röckchen abgeworfen hat, wenn sie im Hemdchen und Nachtkorsettchen ins Bettchen schlüpft, ganz weit hinüber rückt, um noch einem Zweiten Platz zum –« »Was weiß ein alter Hagestolz wie Sie?« unterbrach ihn das Fräulein eifrig, indem sie [...] die

Knie zusammenknipp, schelmisch lächelte und innerlich beinahe platzte – [...] (HW1, 461).

Die Unterbrechung kommt an der Stelle, an der es unanständig werden würde, doch der Andeutungsstil genügt für die Phantasie des zeitgenössischen Lesern vollkommen. Dass Ida weiß, worum es geht, und zwar um Sex, zeigt sie durch ihre Reaktion; sie unterbricht ihn, dann noch »eifrig«, und signalisiert durch ihr Verhalten Vorfreude auf das Ausgesparte, sie »kneipt« sogar die Beine zusammen – deutlicher geht es nicht mehr.¹⁰ Die Sexualphantasie als Handreichung für den entsprechend geeichten Leser wird auf der Textoberfläche balanciert durch die Verlagerung in eine unbestimmbare Vorstellung und die Garnierung mit Humor, den die Figuren exemplarisch ausleben. Auf der Ebene der Reflexion ist dies als Teil der Strategie Hauffs erkennbar, Trivialität zu evozieren und zu ironisieren.

Die von Hauff in der Kontrovers-Predigt angesprochenen »Zutaten« lassen nicht lange auf sich warten. So ist von den »Schneeperlen der Zähne« und den »Purpurlippen« die Rede (HW1, 363), noch deutlicher ironisch ist die Bezeichnung »Wunderpatschen« für Idas Hände (HW1, 457). Hauff geht aber über die aufdringlichen sexuellen Anspielungen Claurens qualitativ hinaus, und zwar in der Anzüglichkeit wie in der Literarisierung:

[...] Idchen blieb still, biß die Lippen zusammen und spielte mit dem Amethystkreuz am Kollier, das unter dem Tanzen sich zwischen den Schneehügeln hinabgeschoben hatte und ganz glühend heiß geworden war (HW1, 368).

Zu dem im Text immer wieder parodistisch aufgegriffenen Gegensatz von Hitze und Kälte¹¹ kommt die bereits angesprochene Sexualsymbolik – das Kreuz (!) als Phallus. Natürlich hat dieser Ge- oder Missbrauch des Kreuzes auch zugleich eine außergewöhnliche parodistische Qualität. Wie schon in Goethes *Leiden des jungen Werther* ist ein Tanz stark mit sexuellen Konnotationen aufgeladen:

Aber ängstlich war es Ida in seinen Armen; kalt war die Hand, die in der ihrigen ruhte, schaurige Kälte fühlte sie aus des Fremden Arm, der ihre Hüfte umschlang, in sie eindringen, scheu suchte ihr Auge den Boden; denn sie fürchtete, seinem Flammenblick zu begegnen. Jetzt erst fiel ihr auch ein, daß es sich doch nicht so recht schicke, den ganz fremden Menschen, der ihr von niemand noch vorgestellt war, zuerst zum Tanze aufgefordert zu haben (HW1, 385).

Das Verbotene der (Ersatz-)handlung, das Verb »eindringen«, das Ineingreifen von Kälte und Hitze machen den Tanz zu einem gegenseitiges Begehren ausdrückenden und zugleich hochgradig ambivalenten Ereignis.

Auf den Abend folgt eine noch deutlicher mit Sexualsymbolik aufgeladene Szene, End- und Höhepunkt des Kapitels:

Es war ihr so bange, so warm; mit einem Ruck war der seidene Plumeau am Fußende des Bettes, und auch die dünne Seidenhülle, die jetzt noch übrig war, mußte immer weiter hinabgeschoben werden, daß die wogende, entfesselte Schwanenbrust Luft bekam. Aber wie, ein Geräusch von der Türe her? Die Tür geht auf, im matten Schimmer des Nachtlichtes erkennt sie Martiniz' blendendes Gesicht; sein dunkles, wehmütiges Auge fesselt sie so, daß sie kein Glied zu rühren vermag, sie kann die Decke nicht weiter heraufziehen, sie kann den Marmorbusen nicht vor seinem Feuerblick verhüllen; sie will zürnen über den sonderbaren Besuch, aber die Stimme versagt ihr. Aufgelöst in jungfräuliche Scham und Sehnsucht, drückt sie die Augen zu; er naht, weiche Flötentöne erwachen und wogen um ihr Ohr, er kniet nieder an ihrem bräutlichen Lager, »der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme«, flüstert er in ihr Ohr; er beugt das gramvolle, wehmütige Gesicht über sie hin, heiße Tränen stürzen aus seinem glühenden Auge herab auf ihre Wangen, er wölbt den würzigen Mund – er will sie kü– Sie erwachte, sie fühlte, daß ihre eigenen heftigströmenden Tränen sie aus dem schönen Traume erweckt hatten (HW1, 388).

Wenn das keine symbolische Darstellung des Geschlechtsverkehrs ist. Der Trick des Verhüllens besteht nicht nur in der Ersetzung der Geschlechtsteile (Auge, Feuerblick, Tränen... / Marmorbusen, Wangen, Mund...) und des Geschlechtsverkehrs (Schieben der Decke, Kuss, Weinen), sondern auch in der Verschiebung in eine Traumsequenz. Der Ironie der Stelle (entfesselte Schwanenbrust, Marmorbusen) wird mit dem Titel des nächsten Kapitels die Krone aufgesetzt: »Die Beichte« (HW1, 388). Verräterisch sind die Formulierung, Ida habe »zum erstenmal wieder in Freilingen geschlafen«, und die Aufmerksamkeit, die der Hofrat diesem Umstand schenkt (ebd.). Auch später wird Ida im Geiste mit Emil zu Bette gehen, ironischer Kontrast dazu sind – wieder einmal – die Diminutive:

Noch ein Knicks und dann Unterröckchen und Strümpfchen herunter und mit einem Satz in das weiche Bettchen! Dort streckte sie das Engelsköpfchen noch einmal aus der Decke hervor, warf ein Kußhändchen nach dem Goldenen Mond hinüber und flüsterte: »Gute Nacht, mein armer Emil [...]« (HW1, 427).

Dem Geliebten wird eine vergleichbare Phantasie zugeschrieben:

Es war ihm, als säße er schon mit ihr abends vor der Türe seines Schließchens, die Kinderchen alle um ihn her im Gras, wie es auf seines Vaters Schloß gehalten wurde, und neben ihm, neben ihm Ida als züchtiges, hübsches, allerliebstes Frauchen, und wie sie dann – nein, es war zu hübsch, wenn er sie sich so vorstellte –, wenn sie dann sorglich die Kinder hineinschickte – und selbst aufstand – und ihn bei der Hand nahm – und die andere Hand ihm auf die Stirne legte – und, ja – und dann sagte: Männchen, es macht hier unten schon etwas kalt, wollen wir nicht zu Bet– (HW1, 471).

Die Bindestriche, die Steigerung von der allgemeinen zur besonderen Situation, von der Tatsache, dass die beiden schon Kinder haben, bis zur Aufforderung ins Bett zu gehen, das Abbrechen mit dem halben Wort, dies alles variiert die bereits skizzierte Strategie. Ironischerweise wird die auf diese Szene folgende Annäherung von Ida und Emil unmittelbar vor dem ersten Kuß durch die Ankunft der Gräfin Aarstein unterbrochen (HW1, 472).

Schon der Anfang zeigt die Zielrichtung der Politik- und Gesellschaftssatire, die Hauff als Subtext der Parodie und Liebesgeschichte mitgibt:

Über Freilingen lag eine kalte, stürmische Novembernacht; der Wind rumorte durch die Straßen, als sei er allein hier Herr und Meister und eine löbliche Polizeiinspektion habe nichts über den Straßenlärm zu sagen. Dicke Tropfen schlugen an die Jalousien und mahnten die Freilinger, hinter den warmen Ofen sich zu setzen [...] (HW1, 359).

Sowohl die Bemerkung zu den natürlichen Grenzen der Polizeimacht als auch jene zu den sich hinter den warmen Ofen verkriechenden Bürgern sind erkennbar ironisch gemeint. Neben Bürgern und Ordnungsmacht wird mit Beginn des nächsten Absatzes die Spitze der Hierarchie erwähnt: »Es war Ball dort, als am Namensfest des Königs, das die Freilinger, wie sie sagten, aus purer Gewissenhaftigkeit nie ungefeiert vorbeiließen [sic]« (ebd.). Nicht die Loyalität zum Herrscher, der den Freilingern herzlich gleichgültig zu sein scheint, sondern der Wunsch zu feiern dominiert. »Auf Schlag sieben Uhr aber war der Ball bestellt, dem die Freilinger Schönen und Nichtschönen schon seit sechs Wochen entgegengeseufzt hatten« (ebd.). Die Bürgersatire wird am Beispiel des Balles weiter ausgebaut, neben Oberflächlichkeit (in der Wertschätzung von Kleidung / Mode erkennbar) und unangemessener Arroganz wird vor allem die Klatschsucht satirisch dargestellt. So können sich die Damen das mit körperlichen Vorzügen und »Pariser Hofkleid« ausgestattete Mädchen Ida nicht als sexuell unerfahren vorstellen: »Tugendhaft? Wir kennen die Residenztugend noch aus unserer Zeit!« Es sei nicht möglich, dass man »bei siebzehnjährigen Mädchen Tugend finden sollte in Sodom!« Die schönen Zähne, so wird vermutet, seien: »Lauter Seehund, nichts als Seehund« (HW1, 379). Die Übertreibungen zeigen, dass sich die Spötter in der Perspektive des Lesers selber richten sollen. Überdies wird die Bewertung explizit, wenn der zufällig lauschende Emil »hätte mögen der Frau Gevatter den einzigen Zahn, den sie noch hatte, mit welchem sie aber nichtsdestoweniger den Ruf einer jungen Dame tapfer benagte, ein wenig einschlagen« (HW1, 380).

Die Gesellschaftssatire rückt mit der Intrige des zweiten Teils ins Zentrum. Dies wird schon in der Beschreibung des Balls am Anfang des ersten Teils vorbereitet, wenn die später von Hofrat Berner als »große Stadtklatzsche« (HW1, 453) bezeichnete Frau von Schulteroff ihren »Sohn, den Dragonerleutnant«, beschwätzt, »den gesunkenen Glanz ihres Hauses wieder auf den Strumpf zu bringen«. Die Familie hat erkennbar einen sprechenden Namen, so steht der junge Mann mit »einige[n] tausend Talerchen« in der Kreide und die Frau Mama musste ihren Schmuck zum Pfandleiher geben. Die Lösung: Der Leutnant soll Ida heiraten; Mutter und Sohn schmieden einen »Eroberungsplan« (HW1, 380f.). Wenn der Leutnant versucht, ihn in die Tat umzusetzen, funktioniert die Ironie in doppelter Richtung. Schulteroff lässt nach »Vorschrift der gnädigen Mama« vor Idas Domizil die Reitpeitsche fallen und will sie elegant aufheben, als sein Ross scheut und beinahe spielende Kinder über den Haufen rennt. Emil kann dies mit einer heldenhaften Tat verhindern (HW1, 395). Teile der Ironie der Stelle sind: Schulteroff macht sich lächerlich; Emil löst das Scheuen des Pferdes eigentlich erst aus, behebt also ein Problem, das ohne ihn nicht da gewesen wäre; die hyperbolische Wortwahl (Emil handelt »mit Windeseile« und »mit Riesenkraft«, er bekommt »tausendstimmigen Beifall« – von Passanten in einem kleinen Ort!, etc.).

Ironischerweise divergiert die Wahrnehmung des Erzählers und der anderen Figuren mit der Schulteroffs; er glaubt, Ida sei von seinem Auftreten beeindruckt gewesen. Nächste Aktion zur Gewinnung ihres Herzens und ihrer Briefftasche ist ein nächtliches Ständchen, bei dem der Freier so betrunken ist, dass ihm seine Kameraden im Wortsinne unter die Arme greifen müssen. Die Schilderung des Ständchens ist zweifellos eines der ironischen Glanzlichter des Romans. So heißt es beispielsweise über Idas Reaktion: »Diese Art von Attention war ihr so ungewohnt, daß sie von Anfang glaubte, es brenne irgendwo im Städtchen [...]« (HW1, 429). Es folgt ein von der Bewertung her gegenteiliges, aber ebenfalls nicht ironiefreies Ständchen von Emil. Er vermag es, »die Klagen der Liebe« zu artikulieren und das Gefühl »einer nie gekannten Sehnsucht«, »ein unaussprechliches Gefühl der Sehnsucht und des Glückes« in Ida hervorzurufen. Doppeldeutig sind Formulierungen wie: »Ein bedeutungsvolles Vorspiel begann« (HW1, 431). Abgesehen davon lebt die Ironie vom Kitsch der Szene.

Frau von Schulteroff verbündet sich mit dem Fräulein von Sorben, einer mit erzählerischem Genuss konzipierten Gegenfigur zu Ida:

Sie war wenigstens acht Jahre älter als Ida, spielte aber doch immer noch das naive, lustige Mädchen von sechzehn Jahren, was ihr bei ihrer stattlichen Korpulenz, die sich für eine junge Frau nicht übel geschickt hätte, schlecht paßte. Sie mußte übrigens von Präsidents mit Schonung und Achtung behandelt werden, weil sie einigermaßen mit ihr verwandt waren und ihr Oheim in der Residenz eine der wichtigsten Stellen bekleidete (HW1, 420).

Im Kontrast zum Aussehen der »alten, gelblichen Cousine« steht ihre Behauptung, Emil sei in sie verliebt (HW1, 421). Als er zum Tee kommt, hat Ida gerade mit dem Fräulein getanzt und sie bemüht sich, ihre »beiden ungeheuren Fleischmassen ihres aufgepreßten Busens« zu beruhigen (HW1, 422). Weil sich entgegen ihren Absichten Emil allein für Ida interessiert, »kochte« sie »Rache in ihrer Brust« (HW1, 426).

Die negativen Figuren sind sich, gemäß ihrem Charakter, eigentlich selbst nicht grün, doch wird eine Zweckgemeinschaft geschmiedet:

[...] der Leutnant Schulteroff hatte einmal einen ganzen Winter hindurch dem Fräulein die Cour gemacht; das Verhältnis hatte sich aber aufgelöst, man wußte nicht wie. Jetzt, da sie in einem Spital krank waren, jetzt näherten sie sich wieder, und obgleich das Fräulein in ihrem Herzen der Frau von Schulteroff schuld gab, so vergaß sie doch einstweilen diese Kränkung, um diese neuere besser zu tragen oder zu rächen (HW1, 434).

Die Intrige ist einfach und funktioniert zunächst relativ gut: Gräfin Aarstein und Rittmeister von Sporeneck wird die nähere Verbindung von Emil und Ida mitgeteilt, die Gräfin wird bei ihren materiellen Interessen, der Rittmeister bei seinem Ruf als Verführer gepackt, dem bisher nur Ida widerstand (HW1, 436ff.). Der eingeschaltete Brief Schulteroffs an Sporeneck erinnert an die satirische, den Schreiber bzw. die Schreiberin entlarvende Qualität des Novellenfragments *Briefe eines Mädchens an eine gute Freundin in St.* (HW1, 439). Hauff schlägt erzählerisches Kapital – Spannung – aus der Entwicklung, nicht ohne seinen halb trivialen, halb ironischen Ton weiter zu perfektionieren:

Noch war des guten, unschuldigen Kindes Himmel rein und heiter; aber indes es in das reine Blau des Äthers hineinsah und sich dessen freute, zog Wolke um Wolke am Horizont auf und drohte ihr stilles Glück zu suchen und zu zerschmettern (HW1, 440).

Die Wirkung bei Gräfin und Sporeneck ist wie vorhergesehen, sie kommen nach Freilingen, um einen Keil zwischen Emil und Ida zu treiben (HW1, 477). Die Freude der Intriganten an der Intrige steht in deutlichem Kontrast zu der Naivität, wenn nicht gar Einfalt der Protagonisten. »Das wäre ein zu hübscher Spaß, Fräulein Ida in ihrem eigenen Hause den Galan abzuspan-

nen« (HW1, 478), meint die Gräfin und sie hat zunächst auch leichtes Spiel, zumal Ida denkt: »wenn Martiniz mich liebt, wie ich ihn liebe, so wird er diese Frau verachten« (HW1, 480).

Genussvoll werden die ihrer Naivität geschuldeten Seelenqualen der Liebenden vom Erzähler ausgemalt (z.B. HW1, 495). Ida beispielsweise wird »als das Fräulein von der traurigen Gestalt« bezeichnet (HW1, 499), eine ironische Anspielung auf *Don Quijote* von Cervantes. Auf solche Weise wird das Sensationsbedürfnis einer identifikatorischen Lektüre ebenso bedient wie das Vergnügen an der Satire. Auch die Bemerkungen des Erzählers zur Schlechtigkeit der Menschen und zum »Spiel des Lebens« (ebd.) können als ambivalent – ernsthafte Kritik und ironisches Augenzwinkern – gelesen werden.

Das Aussehen und Verhalten der Gräfin dient der satirischen Ausmalung, so ist von ihrer »kolossalen Riesenkürassierfigur« die Rede (HW1, 476). »Neben ihr die leichte, schlanke, sylphidenähnliche Gestalt Idas – nein, dieser Kontrast!« (HW1, 481) Als postmoderner Leser ist man versucht, an Asterix und Obelix zu denken – ohne damit Obelix beleidigen zu wollen.

Auch das Verhalten der anderen Figuren bekommt immer mehr lustspielhafte Züge, so reagiert Emil auf das Ansinnen Sporenecks, seine den Fenstern Idas gegenüber liegenden Räume beziehen zu wollen, wie folgt:

»Nein! –« rief der Graf mit einem so schrecklichen Ton und rollte so finster die Augen dazu, daß dem armen Jockei ganz wind und weh dabei wurde und er sich das Abschiedswinken des Grafen nicht zweimal vormachen ließ (HW1, 486).

Die Neugier des Lesers wird unter anderem durch die Analogie zur referierten Liebesgeschichte von Emils Schwester in Gang gehalten. Wie damals scheint er das Falsche anzunehmen, diesmal jedoch glaubt er Ida nicht, während er seinerzeit seiner Schwester Glauben schenkte; während seine Schwester schuldig war, ist Ida unschuldig, sie hat keine Affäre mit Sporeneck; wieder wird sich Emil duellieren, doch diesmal, um die Beschuldigte zu verteidigen.

Auch viele andere Figuren werden so geschildert, dass man darin eine Parodie auf biedermeierliche Lebensverhältnisse vermuten kann – was in der Konsequenz bedeutet, dass es sich bei diesem Roman um keinen biedermeierlichen Text handelt. Als Emil zum ersten Mal nachts in die Freilinger Kirche will, muss der Küster mit Hilfe von Geld überredet werden,

die Tür aufzuschließen. In seiner Meinung, bei diesem Wetter und zu dieser Stunde bringe ihn »kein Hund hinüber«, wird er von seiner Gattin bestärkt:

»Beileibe«, rief die Küsterin aus dem Bette und riß den Umhang zurück, daß man das ganze Paradiesgärtlein ihres geblühten Bettes übersehen konnte, »führe uns nicht in Versuchung! Alter, laß dich nicht betören! Wer weiß, was draußen lauert?« (HW1, 373)

Komisch wirkt der Kontrast zwischen der Schilderung des Ehebettes als »Paradiesgärtlein« (Diminutiv!) und der biblischen Metaphorik der Frau, die eigentlich nicht auf das ›Draußen‹, sondern auf das ›Drinnen‹ – denn dort befindet sich das ›Paradies‹ – angewendet werden müsste. Die eigentliche Versuchung, der schließlich der Küster erliegt, ist das Geld oder vielmehr der Alkohol, den er sich mit dem Geld leisten kann, vermutlich nicht zuletzt, um sich über die häuslichen ›paradiesischen‹ Verhältnisse hinwegzutrusten: »Der Küster, der jetzt regelmäßig nachmittags sein Däpschen hatte, ohne daß seine Frau ergreifen und ergründen konnte, wo er das Geld dazu herbringe [...]« (HW1, 441).

Politisch wird die Gesellschaftssatire durch Einbindung von in der Hierarchie weit oben angesiedelter ›Persönlichkeiten‹ und durch die Schilderung von deren Verhalten. Weil Emil so reich ist, beschließt man am Hof, dass er »womöglich im Lande gehalten werden« müsse. Um zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen, soll Emil die Gräfin Aarstein heiraten, »die natürliche Tochter des Fürsten...«, die ebenso viel Liebhaber wie Schulden hat (HW1, 397). Auch Idas Vater, der Präsident, kann sich für den Plan erwärmen: »Wahr ist es, der Martiniz ist nach dieser Beschreibung ein Goldfisch, den man nicht hinauslassen darf [...]« (HW1, 398). Aktiv an der Intrige beteiligt ist der sein eigenes Süppchen kochende Onkel Sorben, »eine jener Hofseelen, die durch Intrigen geboren, mit Intrigen groß gezogen werden und sicher einmal an einer Intrige sterben« (HW1, 472).

Der politisch-kritische Subtext wird ergänzt durch eine Ironisierung und Relativierung von Nationalcharakteristika. Freilingen ist ein Schilda verwandter Ort, man kann davon ausgehen, dass hiermit – wie in *Der Affe als Mensch* – auch eine Satire auf die Gesellschaft (Süd-)Deutschlands beabsichtigt ist. Die satirisch gezeichneten Eigenschaften werden allerdings nicht auf eine Nationalität beschränkt:

Die Leute in Freilingen sind wie überall; es vergingen keine acht Tage, so wußte jedes Kind, daß Präsidents Ida und der reiche Pole ein Paar seien. [...] Leute wie die Freilinger können nichts weniger leiden, als wenn Menschen unter ihnen umherwandeln, von denen sie nicht alles vom A bis zum Z wissen, woher und wohin, was sie

für Pläne haben usw. [...] Dieser Pole vollends versündigte sich auf die impertinenteste Art an Freilingen. Er schien kein Frauenzimmer zu bemerken als Ida [...] (HW1, 433).

Emil ist Pole, entsprechend fallen Urteile und Vorurteile aus. Die Mondwirtin erzählt: »Mein Mann, der sich sonst auch nicht übel auf Gesichter versteht, sagt: ›Wenn es nicht ein Polack wäre, so müßte er mir ein Engländer sein, der den Spleen hat« (HW1, 406). Ihr Kind singt ein Lied, das von der Wirtin als peinlich empfunden wird: »'n bisschen schwarz und 'n bisschen weiß, / 'n bisschen polnisch und 'n bisschen deutsch, / 'n bisschen weiß und 'n bisschen schwarz, / 'n bisschen falsch ist mei Schatz!« (HW1, 407). Statt aber nun wütend zu werden, amüsiert sich Emil über das Lied und gibt dem Kind einen Taler, damit es das Lied noch einmal singt. Ebenso wie seine Reaktion entspricht sein ganzer Charakter nicht dem in diesem Lied wie in einem Brennglas gebündelten, bis in unsere Gegenwart tradierten Vorurteil gegenüber den Polen. Das Verhalten der beiden polnischen Figuren – Emils und seines Onkels – ist vielmehr so untadelig, dass der Erzähler später unter anderem, die Perspektive des Hofrats einnehmend und den Onkel meinend, vom »edelmütigen Polen« spricht (HW1, 541). Nationale Vorurteile werden also von dem Text spielerisch eingebracht und aufgelöst.

Der Erzähler hält sich weitgehend im Hintergrund, er schildert scheinbar objektiv das, was er – als quasi Unsichtbarer, der nicht am Geschehen teilnimmt – sieht und beobachtet. Auch wechselt er zur Optik einzelner Figuren. Manchmal jedoch schaltet er sich selbst als Erzähler ein, das erste Mal schon zu Anfang: »Wir wissen es übrigens und können reinen Wein darüber einschenken: Präsidents Ida war vor wenigen Stunden aus der Pension zurückgekommen [...]« (HW1, 360). Das Gemachtsein des Texts wird ironisch reflektiert, wenn Hofrat Berner beim Ball vermutet, der bleiche Unbekannte habe »im Augenblick kein Geld, um seine Reise weiter fortzusetzen«, worauf Ida erwidert: »Nicht doch [...], wie können Sie nur diesem interessanten Gesicht einen so gemeinen Kummer andichten« (HW1, 369).

Ida selbst dichtet auch, allerdings mit dem Pinsel. Sie hat ein Bild gemalt, das die Erlösung Emils durch sie in der Kirche festhält, um den Onkel für sich einzunehmen. Die Beschreibung, Vertextlichung dieses Bildes ist eine Repräsentation des Romans, also ein selbstreferenzielles Spiel:

An dem Bilde war außer der Ähnlichkeit der Gesichter und der gelungenen Anordnung der Gruppen auch die Verteilung des Lichtes höchst genial ausgeführt; es war nämlich Nacht in der Kirche, und die Helle ging nur von einer trübe brennenden La-

terne aus, so daß nun die wunderherrlichen Licht- und Schattenpartien, das Ver-schweben der Helle im Dunkel auf ergreifende Weise angegeben war (HW1, 524).

Es ist am Leser, zu erkennen, dass der gelesene Text ebenso geschickt kontruert ist wie das vermeintliche, d.h. fiktive Bild. Der Erzähler lädt den Leser zum Schluss sogar ein, sich die Figuren selbst auszumalen, und er macht sich zugleich über die möglichen Assoziationen der Leser lustig:

Habt ihr, meine schönen Leserinnen, je ein geliebtes Bräutchen gesehen, oder waret ihr es einmal, – nun, wenn ihr es selbst noch seid, gratuliere ich von Herzen – nun, wenn ihr ein solches süßes Engelkind kennt mit dem bräutlichen Erröten auf den Wangen, [...] wenn die Schneehügel des wogenden Busens sich höher und höher heben, das kleine, liebewarme Herzchen sich ungeduldig dem Herzen des Geliebten entgegendrängt – kennet ihr ein solches Mädchen, so wißt ihr, wie Ida aussah (HW1, 543). / Und Emil? Nun, ich überlasse es meinen Leserinnen, sich einen recht bild-schönen Mann aus ihrer Bekanntschaft zu denken, zu denken, wie er den Arm um sie schlingt, ihnen recht sinnig ins Auge blickt und sie kü– Nun erschrecken Sie nur nicht! Es tut nicht weh; Sie haben sich einen gedacht? – Ja? – Nun, gerade so sah Emil von Martiniz als Bräutigam aus (HW1, 544).

Der erfahrene Leser weiß stets, wie die – allerdings originell geschlungenen – Handlungsfäden weitergeführt werden, und mit diesem Wissen spielt der Erzähler, wenn er meint: »[...] doch halt, beinahe hätten wir das Inkognito des Herrn von Ladenstein gebrochen und Namen genannt und Dinge geplaudert, die jetzt noch verschwiegen werden müssen« (HW1, 521). Dabei ist vom ersten Auftreten des Mannes an klar, dass es sich nur um Emils Onkel handeln kann. Durch das Verweigern des Selbstverständlichen dreht Hauff seinem Leser eine Nase.

Besonders deutlich wird das selbstreferenzielle Spiel, das der an zahlreichen Beispielen gezeigten Strategie ambivalenter (identifikatorischer vs. reflektierter) Lektüre zu Grunde liegt, wenn Hauff – im Kontext seines Werks muss man sagen, einmal mehr – auf die Lesegewohnheiten des zeitgenössischen Publikums zu sprechen kommt:

Daß doch die Männer gewöhnlich so grausam sind und nicht sehen, was so offen vor den Augen liegt! Sie lesen in Taschenbüchern und Romanen alle Folgen unglücklicher, verschmähter Liebe, [...] aber wenn es drauf und dran kommt, [...] da merken sie es nicht [...] (HW1, 497).

Dieses Zitat ließe sich auch auf die Hauff-Forschung beziehen...

Lichtenstein

Zu dem Roman bemerkt Drescher trotz aller Kritik, »das englische Vorbild« sei »nie plump nachgeahmt« worden. Für ihn ist das Kriterium »nicht-klassisch« für die aus seiner Sicht notwendige Abwertung entscheidend: »Ist auch der ›Lichtenstein‹ kein erstklassiger, kein klassischer Roman [...].«¹² Agnes Jaschek befindet 1957, Lichtenstein erreiche »als Jugendliteratur hohe Auflagen«, was zeigt, dass dieser Roman zu diesem Zeitpunkt nicht zum engeren, »erwachsenen« Kanon gehörte.¹³ Heute dürfte er selbst als Jugendliteratur ausgedient haben. Das allmähliche Verstummen einiger weniger positiver Stimmen ist eine Entwicklung, die hier nicht nachgezeichnet werden kann.

Der Untertitel »Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte« aktualisiert verschiedene literarische Traditionen. Mit »romantisch« ist nicht die Literatur der Romantik gemeint, sondern ein Begriff, der zum einen an das englische »Romance« anschließt und der zum anderen eine Vorstellung präfiguriert, die Fontane später auf Walter Scott anwenden wird, nicht zuletzt mit dem Ziel, Prinzipien realistischen Erzählens eine historische Kontinuität zu geben.¹⁴

In der englischsprachigen Literatur gibt es die Tradition der »romance«. Im Unterschied zu »novel« ist damit ein Roman mit im umgangssprachlichen Sinne romantischem Inhalt gemeint; dazu passt die doppelte Liebesgeschichte; die das Geschehen motivierende Liebe Georg Sturmfeders zu Marie Lichtenstein und die dem spiegelbildlich zugeordnete, deutlich stärker ironisierte Liebe des Ratsschreibers mit dem passenden Namen Dieterich von Kraft (er ist eher schwächlich und feige) zu Maries Kusine Bertha. Es fehlt die für die Literatur der Romantik konstitutive transzendente Ebene, vielmehr beschränkt sich die Einbeziehung romantischer Elemente auf die Ausfaltung der Liebesgeschichte, auf das Groteske – die besten Beispiele für Letzteres sind die auf gegensätzlichen Seiten stehenden Doktor Calmus (HW1, 140ff.) und Kanzler Ambrosius Volland – sowie auf den mal unglücklichen, letztlich aber doch glücklichen Zufall, der auch mit dem Begriff des Schicksals in eins gesetzt wird. Das strukturbildende Spiel mit dem Leser, das im Zentrum der folgenden Argumentation stehen soll, entlarvt dieses Schicksal aber als Fiktion, anders gesagt: Der Text konstruiert

eine Fiktion und macht sie als solche für den aufmerksamen Leser durchsichtig. Geschichte wird in diesem historischen Roman nicht rekonstruiert, sondern mit Versatzstücken aus der württembergischen Landesgeschichte neu konstruiert.

Schon der Begriff der ›Sage‹ im Untertitel transportiert ein Fiktions-signal. Sagen haben, so die allgemein verbreitete Auffassung, einen wahren Kern, der allerdings mit zahlreichen fiktionalen Elementen angereichert wird. ›Wahr‹ bezieht sich hier nicht auf eine mimetische Abbildung von Wirklichkeit, sondern auf eine Möglichkeit, durch Reflexion einen Erkenntnisgewinn aus dem Gelesenen zu erzielen; passend dazu wird der Erzähler später behaupten, klar als fiktiv zu identifizierende Schilderungen seien ›wahr‹ (HW1, z.B. 17).

Die Einleitung ist eine Einführung in den Modus des Spiels mit dem Leser, man könnte auch sagen, dass hier die Spielregeln formuliert werden. Zum Spiel mit der Fiktion gehört, dass dies nicht explizit geschieht; vielmehr werden zwei Ebenen der Lektüre vorgestellt, die aus historischen Informationen gespeiste Handlungsebene und deren Veränderung durch den Autor. Als weitere Ebene wird durch selbstreferenzielle Passagen der Leser als Spieler eingeführt; letztlich kommt es darauf an, ob und wie er mitspielt, durch Reflexion über die Fiktionalisierung von Geschichte eine eigene Position entwickelt.

Neben dem Begriff der ›Sage‹ ist das Motto aus Schillers *Wallenstein* das zweite Fiktions-signal ganz am Anfang. Auch die Figur Wallenstein ist von Schiller keineswegs so gezeichnet worden, wie es der rekonstruierbaren Biographie des Menschen entspricht. Hauff weiß ebenso wie Schiller, dass das Bewusstsein eines Menschen, zumal eines längst gestorbenen, nicht einsehbar ist. Eine Psychologisierung und Handlungsmotivierung kann immer nur nach Prinzipien geschehen, die der oder den möglichen Textaussage(n) dienen. Die historische Person wird zur Figur, die in einem fiktiven Kontext agiert.

Mit dem Schiller-Zitat wird bereits die Schuldfrage gestellt und auf die Ambivalenz der Ul(e)rich-Figur vorausgedeutet. Wie Wallenstein in Schillers Dramenfolge ist Ulrich jemand, der (zunächst) scheitert, weil er seine Leidenschaften nicht beherrschen kann und seine Macht für die eigenen Zwecke missbraucht. Bei Schiller wird dies durch die Liebeshandlung illustriert; Wallenstein verweigert der Beziehung von Thekla und Max Piccolomini seine Zustimmung, weil sie ihm machtpolitisch nichts bringt. Damit ist

bereits ein Unterschied benannt. Auf der Handlungsebene nimmt Hauffs Roman eine andere Entwicklung, weil sich Georg, zwischen den väterlichen Freund und Ulrich gestellt, für Letzteren entscheidet, also seine Liebe allen anderen familiären wie politischen Beziehungen überordnet. Darin ist, wie wir noch sehen werden, bereits eine Ironisierung vorgenommen, die zu dem von Hauff inszenierten Spiel gehört.

Schon zu Anfang wird die Fiktion als solche markiert: »Wir rollen diesen Vorhang auf, wir lassen Bild an Bild vorüberziehen; möge das Auge nicht zu frühe ermüdet sich davon abwenden!« (HW1, 11). Die Metapher des ›Bildes‹ wird von nun an immer wieder aufgegriffen, die Optik des Erzählers beispielsweise entspricht dem Betrachter eines Bildes. Marie und Bertha »gaben ein Bild, das unter unsern heutigen Damen für sehr anziehend gelten würde« (HW1, 14). Von ihrem Fenster aus betrachten sie den Einzug der Bundestruppen wie ein »Schauspiel« und »genießen« es entsprechend (HW1, 15). Der Ritter von Lichtenstein, Maries Vater, bietet »das Bild eines gewaltigen, unter Gefahren früh ergrauten Kriegers« (HW1, 16). »Das vollendete Bild fröhlichen Lebens« bieten Bertha und Marie für den stellvertretend beobachtenden Erzähler (HW1, 59). Für des Pfeifers Tochter bietet der schlafende Georg ein »rührendes, erhabenes Bild« (HW1, 126). Am Morgen, nachdem Georg den Herzog in der Nebelhöhle kennen gelernt hat, »kehrten die Bilder der vergangenen Nacht in seine Seele zurück« (HW1, 177). Der Erzähler beendet seine Erzählung mit der Erinnerung an den Prozess des Erzählens, abschließend wird die Metapher in ein Fiktionssignal überführt:

Manches haben wir an solchen Abenden erfahren, manches Bild stieg in uns auf und schien sich vor unseren Blicken zu verwirklichen, und die es uns woben und malten, die uns ihre romantischen Sagen zuflüsterten, wir glauben, es waren – die Geister von Lichtenstein (HW1, 351).

Die historische Wahrheit entpuppt sich, der Ironie des Romans gemäß, als Einflüsterung von Geistern.

Neben Figuren werden auch Orte und Landschaften in die ›bildliche‹ Gestaltung mit einbezogen. So wirken die für den Einzug der Bundestruppen geschmückten Ulmer Häuser, als ob »Rahmen um liebliche Gemälde« gezogen worden sind (HW1, 13). Den Aufzug der bündnerischen Truppen kommentiert der Erzähler mit dem Satz: »Noch lebhafter war dies kriegerische Bild vor den Toren der Stadt [...]« (HW1, 66). Auf einem Hügel stehend und auf Ulm zurückblickend, spricht Georg wehmütig von einem

»Bild des Lebens« (HW1, 98). An vielen Stellen werden Landschaftstableaus entrollt, der Leser wird eingeladen, sie aus Sicht des reisenden und mit der Landschaft nicht vertrauten Georg zu ergänzen (z.B. HW1, 109f.).

Das zweite Fiktionssignal schon zu Anfang, in der Einleitung, ist der Verweis auf Walter Scott, auf den als »der große Unbekannte« hingewiesen wird (HW1, 11), der dritte die ironische Versicherung, dass es auch deutsche Schriftsteller »mit Gottes und der Leipziger Messen Hilfe« schaffen könnten, so viel wie Scott über historische Begebenheiten zu schreiben. Das Paradoxe der die Einleitung abschließenden Erklärung lässt sich somit auflösen. Dort heißt es, dass ein »historisches Tableau« (!) entrollt werde, das vielleicht nicht den »zauberischen Schmelz der Landschaften« und den »Schicksalsknoten« wie bei Scott aufweise und dass die »Farben matt, unser Crayon stumpf« erscheinen könnten, dass aber »die historische Wahrheit« für die folgende Darstellung spreche (HW1, 12). Mit »historische Wahrheit« lässt sich sinnvollerweise nur das assoziieren, was Schiller darunter verstand und was man genauer als »historische Möglichkeit« in doppelter Perspektive von Geschichte und zeitgeschichtlicher Gegenwart bezeichnen kann. Die Kategorie »wahr« ist nicht an die referierten Fakten, sondern an die Aussageebene gebunden.

Im Verlauf des Romans wird die Fiktion als Fiktion nicht nur über die Vergleichsebene »Bild« markiert, sondern über selbstreferenzielle Kommentare des Erzählers, die fast immer durch Ironie realisiert werden. Das Spiel mit der »Wahrheit« beginnt am Romananfang. »Der kleinen Schwätzerin [Bertha] war unsere flüchtige, aber wahre Bemerkung über den Anblick des schönen Mannes [Georg, gesehen von Marie] völlig entgangen« (HW1, 17). Da es sich um eine fiktive Figur und ein Geschehen handelt, das 300 Jahre zurückliegen soll, kann hier wohl kaum von einer »wahren« Beobachtung gesprochen werden. Nachdem Marie ihren geliebten Georg zu Pferde erkannt hat, unterbricht der Erzähler mit den Worten: »Und auch wir stören sie nicht, wenn sie jetzt die schönen Bilder der Erinnerung durchgeht [...]« (HW1, 19).

Die selbstreferenziellen Kommentare beziehen sich auch auf die gewählte Gattungsbezeichnung:

Die Sage erzählt nicht, ob er [Georg] auf der hohen Schule in Tübingen, die damals in ihrem ersten Erblühen war, in Wissenschaften viel getan. Es kam nur die Nachricht bis auf uns, daß er einem Fräulein von Lichtenstein [...] wärmere Teilnahme schenkte als den Lehrstühlen der berühmtesten Doktoren (HW1, 20).

Der Erzähler relativiert hier den Gattungsbegriff stark, indem er ihn auf eine eindeutig fiktive Handlung bezieht, und er ironisiert diese Handlung. Damit nicht genug, wenig später heißt es:

[...] und wir sind weit entfernt, uns in dieses süße Geheimnis der ersten Liebe eindringen zu wollen, oder gar Dinge zu erzählen, die wir geschichtlich nicht belegen können; doch können wir mit Grund annehmen, daß sie schon bis zu jenem Grad der Liebe gediehen waren, wo man, gedrängt von äußeren Verhältnissen, gleichsam als Trost für das Scheiden, ewige Treue schwört (HW1, 20f.).

Das Pochen auf die historische ›Wahrheit‹ und die Schilderung der Liebesbeziehung werden hier noch stärker ironisiert. Der Erzähler spielt mit dem Leser, indem er ihm zunächst Einzelheiten vorenthält und ihn dann mit Einzelheiten füttert, wobei er als Gründe für den Treueschwur nicht einfach die grenzenlose Liebe der beiden zueinander ansieht, sondern den Schwur als eine Art von der Außenwelt geforderten Trostpreis hinstellt, als einen zweckgerichteten und funktionalen, im Grunde unromantischen Schritt.

Ein andermal heißt es, nicht weniger ironisch:

[...] saßen Georg und Marie im traulichen Flüstern der Liebe. Weder der gelehrte Johannes Thetingerus, noch ein Johannes Bezius, weder Gabelkofer, noch Crusius, so wichtige Kunde wir ihnen über diese Zeiten verdanken, melden uns, was diese beiden an jenem Morgen zusammen flüsterten (HW1, 275).

Auch eine Anrede im 5. Kapitel verdeutlicht, dass Hauff mit seinen Lesern spielt. Der Ratsschreiber besucht seine Cousinen:

Wohl hätte dort manche unserer heutigen Damen ein elegantes Dejeuner von gemaltem Porzellan und den nach den schönsten antiken Vasen geformten Schokoladenbecher vermißt; aber wenn es wahr ist, daß natürliche Anmut und Würde auch im geringsten Kleide sich dem Auge nicht verhüllen, so dürfen wir schon mit mehr Mut gestehen, daß Marie und die fröhliche Bertha an jenem Morgen ein Biersüppchen verspeisten. Ob aber dieses Geständnis der ästhetischen Haltung dieser Damen nicht Eintrag tut? Es mag sein; wer übrigens Marien und Bertha in dem weißen Morgenhäubchen, in dem reinlichen Hauskleide gesehen hätte, würde gewiß auch, wie Vetter Kraft, Verlangen getragen haben, dieses Frühstück mit den holden Mädchen zu teilen (HW1, 40).

Das selbstreferenzielle Spiel ist auch ein Spiel mit Lesererwartungen, und zwar eines, das nicht nur einen doppelten Boden hat. Der Leser erwartet historische Wahrheit, die zweifellos nicht vorhanden sein kann, da es sich um fiktive Charaktere handelt. Darüber hinaus geht der unvermutet aufbrechende Ästhetikdiskurs, der die zweite Dimension eines ›historischen Romans‹ anspricht und die Frage des Fiktionalen fokussiert. Ironisch ist die Enttäuschung der Lesererwartung nach ›mehr als einem Biersüppchen‹, wobei diese Speise wohl deshalb gewählt wurde, weil sie noch unterhalb der

untersten Stufe der vermutbaren Skala ›Frühstücksgerichte adeliger oder gutbürgerlicher Damen (nicht nur im 16. Jahrhundert)‹ angesiedelt ist. Die zuletzt gestellte Frage wird scheinbar bejaht, aber dann doch verneint; allerdings ist die Motivation für die Teilnahme nicht im Gericht, sondern im Anblick der hübschen jungen Damen zu suchen. Auch das ist nichts weniger als ironisch. Die Brechungen lassen sich einzig in dem erkennbaren Bemühen auflösen, die fiktionale Gestaltung transparent zu machen und zur Reflexion darüber anzuregen.

Ähnliche Funktion erfüllt der Anfang von Kapitel 6, in dem der Erzähler erläutert, dass er leider kein Buch über »Tanztouren vom Jahr 1519« aufreiben konnte – schon der Versuch ist durch Formulierung und Datumsangabe ironisch markiert. Der Erzähler gibt sich naiv:

Wir waren nämlich in vorliegender Historie bis an dieses Kapitel gekommen, das, um der Sage zu folgen, von einem Abendtanz handeln soll; da fiel uns mit einem Male der Gedanke schwer aufs Herz, daß wir ja nicht einmal wissen, wie und was man in jenen Zeiten getanzt habe (HW1, 48).

Die logische Folge wäre die Kapitulation des erkennbar um Authentizität bemühten Erzählers vor der Aufgabe. Doch er rettet sich, indem er vorgibt, in einem »teuren Folianten« über »Turniere im heiligen römischen Reich« aus dem Jahr 1564 einige Holzschnitte gefunden zu haben, von denen er nur »eines dieser Bilder beschreiben« wolle (ebd.). Was dann kommt, ist eine elaborierte Ausgestaltung einer fiktiven Welt, die mit historischer Authentizität oder einer angenommenen Ab->Bild<-Funktion nur wenig zu tun hat.

Die strukturelle Verknüpfung der Liebesgeschichte mit dem Anspruch auf historische Wahrheit begründet das ironische Spiel und wird in mehrfacher Variation weitergeführt, etwa wenn es heißt:

Die Chronik, woraus wir diese Historie genommen, hat uns jene Worte aufbewahrt, welche Georgs gierige Blicke aus den verworrenen Zügen des Pergaments entzifferten: Bedenk deinen Eid! – Flieh bei Zeit! / Gott dein Geleit! – Marie dein in Ewigkeit. Es liegt ein frommer zarter Sinn in diesen Worten, und wer sich ein liebendes Herz dazu denkt, wie es mit diesen Zeilen in die Ferne fliegen möchte, ein Auge voll Zärtlichkeit, umflort von einem Schleier stiller Tränen, einen holden Mund, der das Blättchen noch einmal küßt, verschämte Wangen, die bei diesem geheimnisvollen Gruße erröten, – wer dies hinzudenkt, der wird es Georg nicht verargen, daß er einige Augenblicke wie trunken war (HW1, 72).

Es kommt also, so scheint es, weniger auf die historischen Fakten als auf die Phantasie des Lesers an, auf seine Fähigkeit, Leerstellen des Texts auf subjektive Weise auszufüllen; zugleich wird dieses Aktualisierungsvermögen des Lesers ironisiert, denn der Erzähler gibt ja genau vor, wie diese Ak-

tualisierung aussehen soll, und sie ist nichts weniger als trivial. Dieses Spiel mit dem Leser lässt sich nur auf der Ebene der Reflexion darüber auflösen.

Höhepunkt des Spiels mit Lesererwartungen ist ein Bruch in der Roman-
konzeption, jedenfalls wird die Entwicklung der weiteren Handlung vom
Erzähler als Bruch ausgegeben:

Der Weg, den die berühmtesten Novellisten unserer Tage bei ihren Erzählungen aus
alter oder neuer Zeit einschlagen, ist ohne Wegsäule zu finden und hat ein unverrück-
tes, bestimmtes Ziel. Es ist die Reise des Helden zur Hochzeit. Mag sein Weg sich
noch so oft krümmen, wagt er es sogar, Abstecher zu machen und in Wirtshäusern
und Burgen ungebührlich lange zu verweilen, er eilt nachher um so rascheren Schrit-
tes seinem Ziele zu, und wenn er endlich nach so vielen Leiden mit gehöriger Würde
in die Brautkammer geschoben ist, pflegt der Autor dem Leser die Türe vor der Nase
zuzuwerfen und das Buch zu schließen. Auch wir hätten mit dem herrlichen Reigen
im Schlosse zu Stuttgart schließen oder den Leser mit dem Fackelzug des Bräutigams
aus dem Buche hinausbegleiten können; aber die höhere Pflicht der Wahrheit und je-
nes Interesse, das wir an einigen Personen dieser Historie nehmen, nötigt uns, den ge-
neigten Leser aufzufordern, uns noch einige wenige Schritte zu begleiten und den
Wendepunkt eines Schicksals zu betrachten, das in seinem Anfang unglücklich, in
seinem Fortgang günstiger, durch seine eigene Notwendigkeit sich wieder in die
Nacht des Elends verhüllen mußte (HW1, 306).

Eine Variation des selbstreferenziellen Spiels ist das Einziehen parodisti-
scher Ebenen, das sich hier unmissverständlich kundtut; Hauff spielt auf die
Trivilliteratur, vor allem jene mit Liebesthematik an, die zu seiner Zeit
Konjunktur hatten. Eine andere Gattungsparodie findet sich während der
kurzen Gefangenschaft Georgs in einem Zimmer, in dem es spuken soll.
Die Evozierung des Grusels geht bis ins Lächerlich-Komische:

»[...] dort auf jener Decke ist er abgefahren. Gott gebe, daß es nicht tiefer als ins Fe-
gefeuer ging. Wir nennen deswegen die Decke nur das Leichentuch, das Zimmer aber
heißt des Ritters Totenkammer!« (HW1, 91)

Georg schläft ein, hat »wunderliche Träume« (hier wird ein Topos der
Romantik zitiert) und wacht auf, als sich »eine kalte, schwere Hand« auf
seine Stirn legt (HW1, 92). Zur parodistischen Struktur passt, dass es kein
Geist ist, sondern Frondsberg, der dem nicht zufällig den gleichen Vorna-
men tragenden Georg von Sturmfeder versichert, dass er sein Verhalten
verstehen kann. Auf die parodistische Absicht wird durch einen selbstrefe-
renziellen Kommentar hingewiesen: »Man hatte zwar damals das menschli-
che Gemüt noch nicht wie in unseren Tagen durch eigene Gespenster- und
Schauerbücher für das Grauenhafte empfänglich gemacht [...]« (HW1, 91).

Kriegs- und Abenteuerromane werden durch die Beschreibung der
Schlacht bei Untertürkheim einerseits bedient und andererseits parodiert.

Letzteres geschieht vor allem durch den ›Einsatz‹ des Kanzlers Volland, der wie die Karikatur eines Kämpfers aussieht und den Truppen des Bundes einen Schrecken einjagt (HW1, 317f. u. 325f.).

Die Handlung beginnt im März 1519 mit dem Konflikt, der den Herzog von Württemberg zur Flucht zwingt. Doch werden die historischen Fakten nur benannt, die Schilderung konzentriert sich auf eine historisch nicht abgesicherte Ausschmückung und eine teilfiktive Handlung. Der fiktive Georg von Sturmfeder, Protagonist des Romans, zieht mit den Bundestruppen in Ulm ein. Er glaubt Marie von Lichtensteins Vater auf der Seite der Bundestruppen und wechselt, als er seinen Irrtum erkennt und von Marie darum flehentlich gebeten wird, die Seiten. Auf der Reise nach Lichtenstein wird er für den Herzog gehalten und schwer verwundet. Ein Vertrauter Lichtensteins und des Herzogs, der so genannte Pfeifer von Hardt, lässt den schwer Verwundeten von seiner Frau und seiner Tochter gesund pflegen. Georg begibt sich, bevor der Pfeifer in sein Haus zurück kehrt, nach Lichtenstein. Die Geschichte einer Wirtin, dass ein geheimnisvoller Fremder nachts in das Schloss einziehe und es sich offenbar um einen Liebhaber Mariens handle, macht Georg so eifersüchtig, dass er dem Mann nachts auflauert. Der Fremde kann Georgs Bedenken zerstreuen und Georg verbringt die Nacht in der Höhle, in der sich der Fremde versteckt. Mit einem Ring des Fremden ausgestattet, wird Georg auf Lichtenstein wohlwollend aufgenommen. Schließlich stellt sich heraus, dass es sich bei dem Fremden um den Herzog handelt, dessen letzte Bastion, die Burg von Tübingen, an den Bund fällt, was ihn zum Verlassen des Landes zwingt. Zuvor wirbt er für Georg bei Mariens Vater, doch der will seine Tochter dem jungen Ritter nur dann zur Frau geben, wenn Ulrich wieder in Stuttgart als regierender Landesfürst einzieht (vgl. HW1, 230).

Ulrich schafft bei seiner Rückkehr mit Hilfe des Pfeifers von Hardt, Georgs und der vom Bund entlassenen Landsknechte das Unerwartete, er nimmt Stuttgart ein. Georg und Marie dürfen nun heiraten. Doch hält das allgemeine Glück nicht lange an. Sein plötzlich wieder aufgetauchter Kanzler Ambrosius Volland überredet den Herzog, die alten Regeln umzustößen und sich nach neuen huldigen zu lassen (HW1, 277ff.). Dieser Schritt zerstört das fragile Vertrauen der Bevölkerung in den Monarchen, der auch die nächste Schlacht verliert. Der Pfeifer rettet das Leben des Herzogs und opfert dafür das seine; Georg rettet den Herzog vor der Gefangenschaft (HW1,

338f.). Der Bundeshauptmann Georg von Frondsberg, ein Freund seines verstorbenen Vaters, verteidigt den jungen Mann, der ungerechtfertigter Weise bestraft werden soll, weil er dem ›gegnerischen‹ Herzog geholfen hat, und sorgt dafür, dass er nur zu einem Jahr Hausarrest auf Lichtenstein verurteilt wird (HW1, 344ff.). Hier endet die Handlung; in einem Epilog berichtet der Erzähler von Ulrichs Rückkehr, seiner charakterlichen Wandlung und den damit verbundenen positiven Impulsen für das Land (HW1, 348-351).

Schon beim Referieren des groben Handlungsgerüsts fallen die Brüche in der Handlung auf, die näher zu beleuchten sein werden. Dazu kommt die Ironisierung der Figuren und der einzelnen Teilhandlungen. Die Darstellung Georg Sturmfeders ist wie die der meisten Figuren ambivalent, auch wenn sein schmuckes Aussehen und seine (manchmal wenig überlegte) Tapferkeit für ihn sprechen. Schon seine Herkunft wirft Fragen auf; im Grunde ist er arm, die Burg seiner verstorbenen Eltern ist lediglich eine Ruine (HW1, 21). Ein adäquater Partner für Marie ist er also nicht. Georg vertraut dem Glück, das ihn – neben seiner Bereitschaft, Gelegenheiten zu nutzen – auch zum Happy-End führen wird.

Georg ist, wie Edmund Waverley im gleichnamigen Roman Scotts, ein sogenannter ›mittlerer Held‹. Der Erzähler kommentiert beispielsweise: »Es ist ein gewöhnlicher Fehler junger Leute in Georgs Jahren, daß sie sich für wichtiger halten, als es ihre Stellung in der Welt eigentlich mit sich bringt« (HW1, 81). Als Georg am Ende des ersten Teils für den Herzog gehalten und fast ermordet wird, kann er nichts dafür; seine Heldentat geschieht zufällig (HW1, 116).

Die Ironisierung der Figur wird besonders deutlich, wenn es um die Motivierung von Georgs ›politischen‹ Entscheidungen geht. »Zwar zog ihn sein Herz weder zu der einen, noch zu der andern Partei«, doch auf »jener Seite, wo Marie war, durfte er nicht fehlen« (HW1, 22). Damit wird schon auf seinen Frontenwechsel vorausgedeutet. Georg wird in Gewissenqualen gestürzt, als ihm Marie erklärt: »mein Vater ist nicht bündisch!«, er »ist Herzog Ulerichs wärmster Freund« (HW1, 51). Um die Ironisierung der Figuren zu steigern, divergieren nun Außen- und Innenwahrnehmung; das schockierte Paar wird als »das schönste Paar« gepriesen (HW1, 52).

Die Szene, in der Georg von seinem frisch angenommenen politischen Glauben konvertiert, könnte kaum ironischer sein:

»Halt ein!« rief der Jüngling und bedeckte seine Augen; denn der Sieg der Überzeugung strahlte aus ihren Blicken, die Gewalt der Wahrheit hatte sich auf ihren süßen Lippen gelagert. »Willst du mich bereden, ein Überläufer zu werden?« (HW1, 64)

Auf die Vorhaltungen, dies ginge gegen seine »Ehre«, meint Marie: »Sie ist dir also teurer als deine Liebe?« Mit dem Begriff der Ehre wird eine zentrale Kategorie des 19. Jahrhunderts aufgerufen. In der Tat kann man sagen, dass Ehre der wichtigste Wert sowohl im Adel als auch im Bürgertum war, letztlich – wie später beispielsweise die Romane Theodor Fontanes zeigen werden – ein selbstbezüglicher Wert, ein Wert an sich, ein Konstrukt ohne konkret festlegbares Signifikat. Diese Leere wird von Hauff mit dem kleinen Disput zwischen zwei Liebenden bereits identifiziert und vorgeführt.

Es kommt, wie es angesichts des Ehrdiskurses im 19. Jahrhundert eigentlich nicht kommen dürfte, wie es nach der Konzeption des Romans aber kommen muss. Georg gibt Maries Forderung nach und erklärt pathetisch: »mein Kampf und Sieg war ein Traum; er ist zu Ende!« (HW1, 64). Das Pathos wird nicht nur durch die Wortwahl und das Verhalten Maries, sondern auch durch die spätere Handlung konterkariert. Hauff schlägt aus Georgs Zwickmühle, nun durch sein Wort dem Bund und Marie verpflichtet zu sein, genüsslich ironisches Kapital. Bei den kriegerischen Übungen zeichnet der berühmte Frondsberg den jungen Georg durch Aufmerksamkeiten aus, dies erweckt den Neid der Betrachter. »Der Jüngling schien aber zum Ärgernis der guten Spießbürger nicht sehr erfreut über die hohe Gnade [...]« (HW1, 68).

Eines der ironischen Glanzlichter des Romans setzt Hauff gleich im Anschluss an diese Szene mit dem von der merkwürdigen Bevorzugung Georgs ausgehenden Streit zwischen einem Bediensteten des Ratsschreibers und dem Obermeister der Ulmer Weber, das nach dem Muster der ›stillen Post‹ bei der Ulmer Bevölkerung zu dem Gerücht führt, »Herr von Kraftens Johann habe noch in seinen alten Tagen eine Liebschaft mit des Obermeisters Töchterlein« (HW1, 70). Dabei hatte sich der Weber über die missverständliche Freundlichkeit des Johann vorgesetzten Ratsschreibers gegenüber seiner Tochter beschwert.

Um Georgs Konflikt zu lösen, lässt Hauff ihn in einen Streit mit dem Bundesobersten Truchseß von Waldburg eintreten (HW1, 81ff.). Die Beleidigungen des Obersten geben Georg die Gelegenheit, sich vom Bund loszusagen:

Jetzt war ja entschieden, was zu entscheiden er so lange gezögert hatte, – entschieden auf eine Weise, wie er sie besser nicht hätte wünschen können. So hatte er jetzt einen

guten Grund, das Heer sogleich zu verlassen, und der Oberst-Feldleutnant mußte die Schuld sich selbst beimessen (HW1, 84).

Die Thematisierung der für Georg so glücklichen Lösung ist nicht frei von Ironie, das zeigt auch das nachfolgende Gespräch mit dem Ratsschreiber (HW1, 85ff.). Der stellt zu Recht fest:

»Niemand anders als mein reizendes Bäschen hat Euch von uns abwendig gemacht. Ihr hättet wohl zu allem, was der Bund getan, ein Auge zugedrückt, wenn der alte Lichtenstein auch mitgemacht hätte; nun er auf der anderen Seite steht, glaubt Ihr auch schnell umsatteln zu müssen!« (HW1, 88).

Das meint Kraft aber gar nicht als Kritik: »Er fand diesen Schritt auch ganz natürlich und sah nichts Böses oder Unehrlisches darin« (ebd.). Das Relativieren der Positionen beider kriegführender Parteien setzt sich hier fort und gehört letztlich zum anti-ideologischen Konzept, damit auch zur Modernität des Romans. Weitere Stationen folgen, etwa der Besuch Frondsbergs bei dem für kurze Zeit gefangen gehaltenen Georg und dessen Billigung von Georgs Entscheidung, obwohl er – wie Kraft – die wahren Beweggründe kennt (HW1, 93f.).

Ein weiteres Ironiesignal bietet der Kommentar des alten Lichtenstein zu Georgs Frontenwechsel:

»Ich liebe es sonst nicht, wenn die Leute ihre Farbe ändern; ich habe in meinem langen Leben gelernt, daß man die Überzeugung eines jeden ehren müsse und daß ein Mann, wenn er nur sonst reine Absichten hat, nicht gerade deswegen zu verdammen sei, weil er anderer Meinung ist als wir. Aber wenn man seine Farbe mit so uneigennütigen Absichten ändert wie Ihr, Georg von Sturmfeder, wenn man dem Glück den Rücken kehrt, um sich an das Unglück anzuschließen, da hat die Änderung großen Wert; denn sie trägt das Gepräge einer edlen Tat an der Stirne« (HW1, 186f.).

Georg ist ehrlich genug, die Vermutung der Uneigennützigkeit zurückzuweisen.

Georgs Verhalten wird auch Gegenstand eines Streits der beiden Liebenden, hervorgerufen durch seine Eifersucht. Dieser Streit erhellt erneut die Ambivalenz der Figur und thematisiert die symbolische Bedeutung, also die bewusste Wahl des Namens Sturmfeder:

»Wenn Ihr nur einen Augenblick so Arges von mir für möglich gehalten hättet, ich wiederhole es, Herr von Sturmfeder, so habt Ihr mich nie geliebt. Ein Mann muß sich nicht wie ein Rohr hin und her bewegen lassen, er muß fest stehen auf seiner Meinung, und wenn er liebt, so muß er auch glauben!« »Diesen Vorwurf habe ich von dir am wenigsten verdient«, sagte der junge Mann, indem er unmutig aufsprang. »Wohl bin ich ein Rohr, das vom Winde hin und her bewegt wird, und mancher wird mich darum verachten –« (HW1, 194).

Der Streit führt zur Auflösung des Konflikts in einer komischen Szene. Georg will mit dem Satz: »du sollst das Rohr nicht mehr zurückwenden«, aus dem Zimmer stürmen, als er die Dienerin des Hauses in Lauscherstellung vor der Tür entdeckt (HW1, 195). Ihr und Marie gelingt es, Georg zu überzeugen, dass er bleibt – womit er sich also doch »zurückwenden« lässt.

Absolution erteilt schließlich Georg von Frondsberg seinem Vornamensvetter, dem Georg nach Beendigung seiner Mission bekennen kann:

»Ich trug nur eine Farbe, mein väterlicher Freund!« entgegnete der junge Mann, indem er auf die Feldbinde niedersah, die seine Brust umzog [und die von Marie stammt]; »nur eine, und dieser blieb ich treu« (HW1, 347).

Die skizzierte Konstruktion verweist einmal mehr auf das Gemachtsein des Texts. Das märchenhafte Glück der Hauptfigur in allen Lebenslagen ist ein Signal an den Leser, sich nicht mit einer zu simplen identifikatorischen Lektüre zufrieden zu geben.

Die intertextuellen Anspielungen bei der Modellierung der zentralen Figur beschränken sich nicht auf Scott. Der Leser wird mehrfach an E.T.A. Hoffmann erinnert. Das Domizil des Ratsschreibers Kraft wirkt auf Georg wenig einladend, der Erzähler spricht vom »öden Hause« (HW1, 38), was man ironisch verstehen kann, da Spannungs- und Gruselsignale fehlen, wie sie sich in der gleichnamigen Novelle Hoffmanns finden lassen. Und folgende Passage erinnert an die Figur des Anselmus aus *Der goldne Topf*:

[...] es hätte nicht viel gefehlt, so hätte ihn seine Sehnsucht [nach Marie] alle Rücksichten vergessen lassen und unwiderstehlich zu dem Eckhaus mit dem Erker hingezogen. Schon hatte er die ersten Schritte nach jener Seite getan, als er sich von kräftiger Hand am Arm angefaßt fühlte. »Was treibt Ihr, Junker?« rief ihm eine tiefe, wohlbekannte Stimme ins Ohr. »Dort hinaus geht es die Rathauptreppe. Wie? Ich glaube, Ihr schwindelt. Wäre auch kein Wunder; denn das Frühstück war gar zu mager.« [...] Wenn auch sein Fall aus dem Freudenhimmel, in welchem er einige Minuten geschwebt hatte, auf den Rathausplatz in Ulm etwas unsanft war, so wußte er doch dem alten Herrn von Breitenstein, seinem nächsten Grenznachbar in Franken, Dank, daß er ihn aus seinen Träumen aufgeschüttelt und von einem übereilten Schritte zurückgehalten hatte (HW1, 24).

Bei Hoffmann heißt es beispielsweise:

»Der Herr ist wohl nicht recht bei Troste!« sagte eine ehrbare Bürgersfrau, die, vom Spaziergange mit der Familie heimkehrend, stillstand und mit übereinandergeschlagenen Armen dem tollen Treiben des Studenten Anselmus zusah. Der hatte nämlich den Stamm des Holunderbaumes umfaßt und rief unaufhörlich in die Zweige und Blätter hinein [...].¹⁵

In dem Holunderbaum ist Anselmus seine spätere Frau Serpentina gerade als Schlange erschienen.

Der Unterschied zu Hoffmann ist erkennbar – es gibt keine transzendente Welt, die eine höhere Realität konstituieren würde. Erstens ist das Aufwachen aus dem Traum notwendig für den positiven Ausgang; übereilte Schritte würden Georgs Liebeswerben torpedieren. Zweitens handelt es sich bei dem Gegenstand des Traums um die Erfüllung einer ›bürgerlichen‹ Liebe. Damit ist Hauff noch kein biedermeierlicher Autor, denn das Spiel mit der Liebe (s.u.), deren Ironisierung, durchbricht das biedermeierliche Idyll.

Die Ironie des Romans weitet sich auf die Beziehungen zwischen den Figuren aus. Man könnte auch von Gesellschaftssatire sprechen, wobei die Figuren unterschiedlich behandelt werden, das Spektrum reicht von humorvoller über ironische bis zu satirischer Zeichnung. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Essen im Rathaus von Ulm. Herr von Breitenstein geleitet Georg an einen Platz, der hervorragende Aussichten bietet, die besten Bissen zu erhaschen: »rechts haben wir den geräucherten Schweinskopf mit der Zitrone im Maul, links eine prachtvolle Forelle, die sich vor Vergnügen in den Schwanz beißt« (HW1, 25). Dieterich von Kraft wird als Figur eingeführt, die nicht den tradierten Vorstellungen von Männlichkeit entspricht, doch als prototypisch für einen Städter gelten kann: »Das frischgekämmte Haar, duftend von wohlriechenden Salben, der kleine Bart, der erst vor einer Stunde mit warmen Zänglein gekräuselt worden sein mochte [...]« (HW1, 26). Doch weder Breitenstein noch Kraft sind eindimensionale Figuren; beide sind von größter Liebenswürdigkeit und Hilfsbereitschaft.

Der nur an Marie denkende Georg geht nach längerer geistiger Abwesenheit auf die Versuche Krafts ein, Konversation zu machen, und meint, es gebe »schöne Mädchen hier in Ulm«. »Weiß Gott«, entgegnete der Ulmer, »man könnte damit pflastern!« »Das wäre vielleicht so übel nicht«, fuhr Georg fort; »denn das Pflaster Eurer Straßen ist herzlich schlecht« (HW1, 27). Im Verlauf des Gesprächs entpuppt sich der Ratsschreiber, der ironisch-märchenhaften Struktur gemäß, als Cousin Berthas und Maries.

Weitere exemplarische Städter-Figuren sind der Bürgermeister und der älteste Ratsherr, die, einer Tradition folgend, »Hausherr samt Hausfrau« darstellen und die Gäste zum Essen und Trinken animieren sollen (HW1, 28). Diese Geste der Höflichkeit wird zur grotesken Handlung, denn die Stimmen der beiden sind »durch die große Anstrengung endlich rau und heiser geworden« und die »freundliche Aufmunterung« klingt wie eine »Drohung« (HW1, 28). Höhepunkt der Groteske ist die gereimte Aufforderung zum Essen an den mit vollen Backen kauenden Breitenstein (HW1,

29). Durch einen selbstreferenziell-ironischen Erzählerkommentar macht Hauff sein Verfahren transparent: »So war es nun in den ›guten alten Zeiten!« (HW1, 29)

Höhepunkt der satirischen Darstellung ist der sich über drei Treffen – das letzte am Ende des Romans – hinziehende Streit zwischen Georg und dem finsternen Truchseß Waldburg (HW1, 31ff.). Doch auch Waldburg ist keine eindimensionale Figur; sie wird verwendet, um auf Georgs geringen sozialen Status ironisch anzuspielden (HW1, 31), den er durch die vorteilhafte Heirat mit Marie verändern wird. Nicht ohne Witz ist die Wahl eines Bildes – Truchseß spricht von einem »Vöglein«, das sich »ein paar Flöckchen Wolle« erwerben will, »um das alte Nest zu flicken« (HW1, 31). Georgs eigene Schilderung gegenüber dem Ratsschreiber bestätigt diese Einschätzung (HW1, 87), obwohl er sich über die Worte Waldburgs aufregt.

Georgs Geschichte ist, das deuten solche Stellen an, die eines gesellschaftlichen Aufsteigers, im Kontext der Zeit Hauffs gesehen handelt es sich um die ironisch gezeichnete Karriere eines Bürgers. Die verfallene elterliche Burg ist gleichzeitig ironisches Requisit und Metapher für den Wandel von der Adels- zur Bürgergesellschaft. Wenn man bedenkt, mit welchem klischeehaften Ernst Gustav Freytag 30 Jahre später in *Soll und Haben* eine exemplarische bürgerliche Karriere zeichnet und wie folgenreich das für die Entwicklung des bürgerlichen oder poetischen Realismus wurde, so kann man Hauff bescheinigen, mit der ambivalenten Figurenkonzeption des *Lichtenstein* der Literatur seiner Zeit weit voraus zu sein.

Teil der Handlung ist der Krieg und es ist ebenfalls untypisch, dass Hauff die kriegerischen Auseinandersetzungen in keiner Weise positiv konnotiert. Georg ist nur tapfer, wenn er es sein muss. Er weiß,

[...] wie schnell auch diese Tage vorübergehen werden, wie alle diese fröhlichen Gesellen dem tiefen Ernste des Krieges entgegenziehen, wie mancher, noch ehe der Frühling völlig heraufginge, mit seinem Körper den grünenden Rasen decken werde, wie sie gefallen sein werden, ohne mit ihrem Blute etwas eingelöst zu haben als die Träne eines Kameraden und den kurzen Ruhm, als brave Männer vor dem Feinde geblieben zu sein (HW1, 35).

Sieht man solche Reflexionen im Kontext der Literatur der Befreiungskriege bis zum Vormärz und weiter ins Kaiserreich hinein,¹⁶ dann lässt sich eine modern zu nennende pazifistische Tendenz feststellen.

Hauff hat bereits im *Mann im Mond* vorgemacht, wie triviale Liebeshandlungen in Romanen zu inszenieren sind, und er hat die Trivialität durch ein

ironisches Spiel mit Stereotypen und Klischees aufgehoben. Auf ähnliche Weise, wenn auch in reduzierter Form, verfährt er in *Lichtenstein*. Schon im ersten Kapitel werden die beiden hübschen jungen Damen, die später den Ritter Georg und den Ratsschreiber Dieterich heiraten sollen, vorgestellt. Sie sind einerseits gegensätzlich, andererseits ähnlich; beide sind etwa 18 Jahre, von »ausgezeichneter Schönheit« und freundlichem Wesen; doch die eine ist blond, die andere brünett, die eine rundlich, die andere »zart gebaut«, die eine eher extrovertiert, die andere eher introvertiert (HW1, 13f.). So werden Grenzen gezogen und gleichzeitig wieder aufgelöst, Stereotype aufgerufen und relativiert.

Diese Struktur setzt sich weiter fort. Vor allem Georg und Marie werden als gut aussehend und verliebt beschrieben, der Leser wird bis zu einem gewissen Grad zur Teilnahme an der Entwicklung dieser Liebesbeziehung eingeladen. Doch geht das nicht ohne Ironisierungen ab und es divergieren dabei Außen- und Innenwahrnehmung der Figuren. Wie Hauff beides zusammenführt, lässt sich an solchen Stellen gut erkennen: »Bertha hat an diesem Abend den unglücklichen jungen Mann keines Blickes mehr gewürdigt, was ihm übrigens über dem größeren Schmerz, der seine Seele beschäftigte, völlig entging« (HW1, 54). Auch der rege Tränenfluss zitiert und ironisiert die gängigen Muster für Liebesprosa seit dem 18. Jahrhundert.

Wie zentrale Liebesszenen ironisch gebrochen werden, lässt sich an jener nach der ›Konversion‹ Georgs zur Seite der Württemberger beobachten. Bertha lenkt den noch unwissenden Ratsschreiber ab:

Schnell benützte Georg diesen Augenblick, Marien noch einmal an sein Herz zu ziehen; aber das Rauschen von Mariens schwerem seidenen Gewande, Georgs klirrendes Schwert weckten den Ratsschreiber aus seinen botanischen Betrachtungen. Er sah sich um, und o Wunder! Er erblickte die ernste, züchtige Base in den Armen seines Gastes (HW1, 65).

Nicht nur zur Handlung eines Lustspiels, auch zu einer anderen Gattung lassen sich, soweit die Liebesgeschichten betroffen sind, Parallelen feststellen. Als Georg einen Liebesboten empfängt,

[...] kam er in Versuchung, an übernatürliche Dinge zu glauben; die Märchen seiner Kindheit stiegen in seinem Gedächtnisse auf, wo ein freundlicher Zauberer oder eine huldreiche Fee in allerlei Gestalten dem Dienst zweier Liebenden sich widmet und sie glücklich mitten durch das feindselige Schicksal hindurchführt (HW1, 77).

Der Zauberer oder die Fee ist natürlich niemand anderes als der Erzähler. Zwar finden sich Hinweise auf die Existenz des Übernatürlichen, doch werden solche Stellen selbstreferenziell aufgeladen. In der Macht des Erzählers,

so wird konnotiert, hätte es auch gelegen, die Liebenden nicht zusammenzuführen.

Damit sind bereits grundlegende Züge der Parodie benannt und es lässt sich erkennen, dass Hauff bei seinem in *Der Mann im Mond* vorgezeichneten Verfahren, eine parodistische Lesart neben eine identifikatorische zu setzen, bleibt – und so erst eine reflektierte Lesart ermöglicht.

Teil der parodistischen Liebeshandlung ist Georgs durch eine Wirtin nahe Lichtenstein geweckte Eifersucht. Die Wirtin erzählt von einem geheimnisvollen Gast auf der Burg, unterstellt Liebeshändel und erinnert sich, dass Marie doch eigentlich einen Verlobten habe: »ich glaube, Sturmfitz heißt er« (HW1, 152). Nach diesen Enthüllungen vermag Georg nur stundenlang seufzend in seinem Winkel zu sitzen. Der Wirtin war »[...] ganz angst dabei geworden; denn gerade so hatte sie ihr seliger Mann angestarrt, als er das Zeitliche gesegnete [sic] und ihr den Goldenen Hirsch hinterließ« (HW1, 153). Der *showdown* zwischen Georg und dem geheimnisvollen Gast der Burg wird ironisch mit dem bekannten Schiller-Zitat aus *Wilhelm Tell* als Motto eingeleitet: »Durch diese hohle Gasse muß er kommen [...]« (HW1, 157). Die Ironie ergibt sich aus der Diskrepanz von Zitat – Tell tötet den Landvogt Geßler, um die Unterdrückung seiner Landsleute zu beenden – und nachfolgender Handlung, bei der sich Georg eigentlich nur lächerlich macht. Zugleich ist die durch das Motto gezogene Parallele zwischen Geßler und Herzog Ulrich augenfällig – vielleicht ist sie nicht nur ironisch gemeint?

Weiter verstärkt wird die parodistische Liebeshandlung durch die Einführung der Figur der Dienerin Rosel, die dem Streit der beiden Liebenden lauscht. »Die natürliche Menschenliebe und ein zartes Mitgefühl zog ihr Auge und Ohr ans Schlüsselloch [...]« (HW1, 197). Die häufig in Sprichwörtern redende Rosel versucht Georg wie folgt zum Bleiben zu überreden: »Im Sprichwort heißt es: ›Sieh für dich, irren ist mißlich; und wer will haben Ruh, bleib' bei seiner Kuh!‹ Aber ich will nichts gesagt haben« (HW1, 199). Die durch das Sprichwort hergestellte Analogie Kuh – Marie wirkt hier besonders komisch.

Auf der Inhaltsebene gehört die Thematisierung von politischen Konzepten zum Spiel dazu; Hauff zieht damit eine zeitkritische Ebene ein. Man muss trennen zwischen Text und politischem Subtext, der erkennbar auf die zeit-historischen Bedingungen Bezug nimmt. »Gab es doch sogar eine Zeit, wo

der Stamm seiner Beherrscher [des Landes Württemberg] auf ewig aus den Hallen ihrer Väter verdrängt schien [...] und wenig fehlte, daß Württemberg aufhörte zu sein [...]« (HW1, 7f.). Gleich zu Anfang wird so das Land als ›nicht-ewig‹ und ›nicht-natürlich‹, somit als etwas Konstruiertes, durch Macht Geschaffenes markiert. Es war die Schuld des Herzogs Ulrich, die das Land fast zum Verschwinden brachte. Allerdings wird bereits, das Ende des Romans vorwegnehmend, angedeutet, dass Ulrich nicht nur sein Land wiederbekam, sondern durch die Einführung des Protestantismus die Grundlagen für ein moderne(re)s Staatswesen legte (HW1, 9).

Wenn festgestellt wird, dass der Herzog »unter der Vormundschaft schlechter Räte aufwuchs, die ihn zum Bösen anleiteten, um ihn nachher zu mißbrauchen«, dann ist daran bemerkenswert, dass Herrscher nicht nur fehlen, sondern dass sie auch instrumentalisiert werden können. Sogar der dem Herzog vollständig ergebene Pfeifer von Hardt weiß wenig Positives über die Regentschaft zu berichten:

»Seht, Junker, der Herzog Ulerich ist ein gestrenger Herr und weiß den Bauer nicht für sich zu gewinnen. Die Steuern sind hart, der Jagdfrevel ist scharf und grausam; am Hof aber wird verpraßt, was man uns genommen hat. Aber wenn ein solcher Herr im Unglück ist, da ist es gleich ein anderes Ding. Jetzt fiel uns allen nur ein, daß er ein tapferer Mann und ein unglücklicher Herzog sei, dem man wolle das Land mit Gewalt entreißen« (HW1, 78).

Diese Aussage wird in Variationen wiederholt: »Denn ist er auch ein strenger Herr, so ist er doch ein Württemberger, und seine schwere Hand ist uns lieber als die gleißenden Worte des Bayern und des Österreichers« (HW1, 108); »Alles wünscht ihn zurück; denn sie wollen sich lieber von ihrem anerkannten Herrn drücken, als von Fremden die Haut abziehen lassen« (HW1, 244). Selbst der Ulrich ebenfalls ergebene Lichtenstein findet kritische Worte:

»Der Mann dort hat manches verfehlt in seinem Leben«, sprach der Ritter von Lichtenstein mit tiefem Ernst. »Ich habe ihn beobachtet seit den Tagen meiner [sic: vermutlich muss es »seiner« heißen] Kindheit bis zu dieser Stunde; ich kann ihm das Zeugnis geben, er hat das Gute und Rechte gewollt. Zuweilen waren die Mittel falsch, die er anwandte, zuweilen verstand man ihn nicht, zuweilen ließ er sich von der Hitze der Leidenschaft hinreißen – aber wo lebt der Mensch, von dem man dies nicht sagen könnte?« (HW1, 214)

Das »Gute gewollt« und das Falsche getan zu haben kann wenig überzeugen. Dass auch ein Herrscher nur ein Mensch ist, dagegen spricht die Definition des Herrschers bis in Hauffs Zeit. Ob sich Lichtenstein und andere dessen bewusst sind oder sich ein solches Bewusstsein nur über die Refle-

xion des Lesers ergibt, muss dahingestellt bleiben. Manche Szenen sind entsprechend mehrdeutig, etwa wenn Lichtenstein einer pathetischen Ankündigung Ulrichs, sich an seinen Feinden rächen zu wollen, ein ironisch zu lesendes »Amen!« anfügt (HW1, 227).

Die Gefolgschaft von Ulrichs Anhängern rekurriert, so lässt sich vorläufig zusammenfassen, nicht auf die politischen Leistungen des Herzogs, sondern auf Mitleid, das er eigentlich nicht verdient. Durch solche Stellen wird der feudale Monarchen legitimierende Gesellschaftsvertrag als von der Individualität des Herrschers abhängige Konstruktion entlarvt.

Der Herzog selbst bestätigt die negativen Urteile über sich. Bei seinem ersten Auftreten befiehlt er Hanns, dem Pfeifer von Hardt, mit folgender Begründung, den Angreifer umzubringen: »[...] ich stoße keinen Wehrlosen nieder; dort ist sein Schwert, schlag ihn tot, aber mach es kurz!« (HW1, 158). Nur weil Hanns Georg erkennt, entpuppt sich alles als »Irrtum« (HW1, 159) und wird Georgs Leben gerettet. Den Befehl des Herzogs kann man, vorsichtig formuliert, als übereilt bezeichnen.

Als Ulrich auf die Landsknechte trifft, denen er seine vorübergehende Rückkehr an die Macht verdanken wird, gibt er sich arrogant und undankbar. Einer der Hauptleute meint, wieder ist die Stelle nicht ohne Ironie: »In Wien ist doch auch'n Kaiser, aber der tut nit so gwaltig wie der do!« (HW1, 250). Der Pfeifer von Hardt, der Ulrich den Weg geebnet hat, wird von diesem mit einer Beleidigung begrüßt: »Wo sind die Hunde? Die Stände meiner Landschaft, wo blieben [sic: bleiben?] sie? Will man mich nicht wiedersehen in der Heimat? Ist keiner von allen da, mir den Bügel zu halten als der Bauer?« (HW1, 249). Hanns entgegnet zu Recht: »Diesmal ist's nur der Bauer, der Euch auf Württembergs Boden hilft; aber verachtet nicht ein treues Herz und eine feste Hand!« (ebd.).

Als Ulrich wieder in Stuttgart einzieht, ist er kurz davor, seine Stadt niederbrennen zu lassen. Georg wundert sich über die Verwandlung des privat so umgänglichen Mannes, der als Herrscher offenbar ein anderer ist:

Georg konnte diese Stimmung des Herzogs nicht begreifen. Im Unglück war er fest, sogar mild und sanft gewesen, hatte von manchem schönen Brauch gesprochen, den er einführen wolle, wenn er wieder ins Land komme, hatte selten Zorn über seine Feinde, selten Unmut über die Untertanen gezeigt, die von ihm abgefallen waren; aber [...] er war, seit er die Grenzen Württembergs überschritten, nicht freudig gehoben, erwartungsvoll, sondern ein stolzer Trotz blitzte aus seinen Augen, seine Stirne war finster, und eine gewisse Strenge und Härte im Urteil fiel seinen Umgebungen, besonders Georg von Sturmfeder auf, der sich in diese neue Seite von Ulerichs Charakter nicht gleich zu finden mußte (HW1, 256).

Als Ratsschreiber Kraft verhaftet wird und hingerichtet werden soll, schafft es Georg gerade noch, Ulrich von der Unschuld des Ratsschreibers zu überzeugen. Bemerkenswert ist, wie leichtfertig Ulrich dem Rat Vollands folgte und wie leicht er die ganze Angelegenheit nimmt: »Der Herzog lachte, daß das Gemach dröhnte [...]« (HW1, 269). Seine Erfahrungen mit dem Herzog geben Georg Anlass zu folgender Reflexion:

Er versank in Gedanken über das unglückliche Schicksal dieses Fürsten, das ihm aufs neue den Besitz des schönen Landes streitig zu machen schien; er dachte nach über die sonderbare Mischung seines Charakters, wie hier wahrhafte Größe oft durch Zorn, Trotz und unbeugsamen Stolz entweiht sei (HW1, 313).

Es ist mehr als zweifelhaft, ob Ulrichs gebieterisches Auftreten, seine Tapferkeit, seine positiven äußerlichen Charakteristika und seine Liebenswürdigkeit, mit der er Georg und andere für sich einzunehmen weiß, seine negativen Züge balancieren können (vgl. z.B. 160ff., 180ff.). Ein solches Herrscherbild ist weit von dem absolutistischen Wunschbild entfernt, das noch 1849 zur Ablehnung der Kaiserkrone durch Friedrich Wilhelm IV. von Preußen führte.

Nur auf der Textoberfläche scheint es Hauff (so ist der Roman auch weitgehend gelesen worden)¹⁷ um eine Rehabilitierung Ulrichs zu gehen. Die Herrscherfigur wird keineswegs positiv, sondern ambivalent gezeichnet. Die Bemerkung des Erzählers in der Einleitung, er habe sich mit Ulrichs Geschichte beschäftigt, »auch auf die Gefahr hin, verkannt zu werden« (HW1, 8), weist nicht oder nicht nur auf eine Art Gegendarstellung zur gängigen Auffassung, sondern macht auf die – letztlich kritisch zu verstehende – Ambivalenz der Herrscherfigur aufmerksam.

Bestandteil der kritischen Sicht sind auch Kommentare über das Verhalten von anderen Figuren. So meint Bertha über das Verhalten des alten Lichtenstein: »Nun – er ist einmal seinem Herzog mit Leib und Seele ergeben, darum mag es ihm hingehen« (HW1, 42). Der Zustand des ›Ergeben‹-Seins ist das Gegenteil von der Reflexion über die gezeigten Verhältnisse, die der Roman propagiert. Bertha fragt zu Recht:

»Kann nicht dein Vater auch verblendet und betrogen sein? Wie mag er nur mit so vielem Eifer die Sache dieses stolzen, herrschsüchtigen Mannes führen, der seine Edlen ermordet, der seine Bürger in den Staub tritt, der an seiner Tafel das Mark des Landes verpraßt und seine Bauern verschmachten läßt?«

Marie hält dagegen:

»Ja, so schildern ihn seine Feinde [...]; aber frage dort unten an den Ufern des Neckars, ob sie ihren angestammten Fürsten nicht lieben, wemgleich seine Hand zu-

weilen schwer auf ihnen ruht. Frage jene Männer, die mit ihm ausgezogen sind, ob sie nicht freudig ihr Blut für den Enkel Eberhards geben, ehe sie diesem stolzen Herzog von Bayern, diesen räuberischen Edlen, diesen Städtern ihr Land abtreten« (HW1, 62).

In dieser Wechselrede deutet sich bereits an, dass Ulrich lediglich das kleinere Übel ist, und das auch nur, weil er qua Geburt der Fürst der Württemberger ist – dass es sich hier nur um ein leeres Konstrukt von Legitimation handelt, schwingt in der Formulierung mit. Dass »der Herzog, von schlechten Räten umgeben, nicht immer weise handeln kann« (HW1, 63), ist angesichts des mit der Herrscherposition verbundenen Anspruchs noch in Hauffs Zeit keine Entschuldigung. Diese Feststellung mahnt eher im Gegenteil zur Notwendigkeit der Beschränkung von feudaler Macht.

Exemplarisch vorgeführt wird die Problematik unbeschränkter Macht in den Handlungssequenzen mit Kanzler Ambrosius Volland. Der Kanzler wird symbolisch mit dem Versucher, also mit dem Teufel in Eins gesetzt. Seine abstoßende und Grauen einflößende Gestalt (HW1, 259f.), die Nähe des »Paradies« genannten Schlossgartens (HW1, 262), der Umstand, dass Hanns, der Pfeifer von Hardt, den Kanzler als »Gelben« bezeichnet (HW1, 265), wird durch einen expliziten Hinweis ergänzt. Als Volland den Herzog überredet, sich neu huldigen zu lassen und damit seinen späteren Untergang besiegelt, steht er »vor ihm wie die Schlange im Paradies«, die dazu einlädt, »den Apfel anzubeißen« (HW1, 277).

Im Wechselspiel der politischen Positionen wird jede Herrschaft relativiert und an ihrer Leistungsfähigkeit gemessen. Die Perspektive der Untertanen wird dabei nicht ausgespart, sie deutet auf den Grund politischer Ordnung: »Wir sind friedliche Bürger, uns ist's einerlei, wer Herr im Lande ist, wenn nur die Steuern anders werden«, heißt es in einer Herberge (HW1, 143).

Zur politischen Ambivalenz addiert sich die Einbeziehung der politischen Ebene in die parodistische Struktur des Romans, so ist beispielsweise dem Leser vom ersten Treffen Georgs mit dem geheimnisvollen Besucher der Burg Lichtenstein an klar, dass es sich bei diesem Besucher um Ulrich handelt. Nur bei Georg fällt der Groschen nicht. Höhe- und Endpunkt des mit parodistischen Zügen versehenen fröhlichen Gelages in der Nebelhöhle ist die Verbrüderung der beiden, besiegelt durch einen Ring, den der (aus Georgs Sicht) geheimnisvolle Fremde seinem jüngeren Besucher schenkt:

Um den Ring standen erhaben geprägte Buchstaben, deren Sinn er nicht verstand. Sie hießen: U.H.Z.W.U.T. »Uhwut? Was bedeutet dieser Name?« fragte er [Georg]. »Ist

es etwa ein Feldgeschrei für die Anhänger des Herzogs?« »Nein, mein junger Freund«, antwortete der geächtete Ritter [...]. »Die Zeichen heißen: Ulerich, Herzog zu Württemberg und Teck!« (HW1, 176).

Neben der lautbasierten Vermutung Georgs wirkt auch sein andauerndes Nichtverstehen komisch; das Pathos der Szene wird durch solche Komik-Signale überlagert. An das ironische Spiel mit Lauten und Ulrichs Namen knüpft Hauff später noch einmal an, wenn Georg den Hund des Fremden fragt, wie sein Herr heißt, und der antwortet: »U – u – u!«

»Da haben wir's«, rief Georg lachend, »der Herr heißt U! Und fing das sonderbare Wort auf dem Ringe, den mir der Ritter gab, nicht auch mit U an? Ungeheuer! Heißt dein Herr vielleicht Uffenheim? Oder Uxküll? Oder Ulm? Oder vielleicht gar –« »Unsinn! Der Hund hat gar keinen anderen Laut als U; wie magst du dir nur Mühe geben, daraus etwas zu folgern!« (HW1, 204).

Jedem Lustspiel würde ein solcher Dialog zur Ehre gereichen.

Zur Parodie politischer Verhältnisse gehört die Schilderung der Landsknechte – Söldner, deren Aussehen wohl nicht zufällig an Attribute der Französischen Revolution erinnert (HW1, 234) – und der Figuren Calmus und Volland, die als repräsentativ für die negativen Seiten der Politik der Bundesobersten und des Württembergers gelten können. Die Landsknechte und die unheilvollen wie grotesken politischen Berater treffen sich darin, dass sie nur ihre eigenen Interessen im Blick haben. Das Verhalten der Landsknechte, die ihre Dienste gegen Geld und Wein verkaufen, wird allerdings als nachvollziehbar dargestellt.

Die Seite des Bundes wird in ähnlicher Weise ambivalent dargestellt wie die des Herzogs, nur dass der Leser keine ›Innensicht‹ bekommt. Gegen den Bund spricht schon die – von Hauff positiv gemeinte, aber ironisierte – Charakterisierung der bündnischen Politik durch Ratschreiber Kraft, der beispielsweise erklärt:

[...] in der Politica wird die Ehrlichkeit höchstens zum Schein angewandt. So werden die Schweizer z.B. dem Herzog erklären, daß sie sich ein Gewissen daraus machen, ihre Leute gegen die freien Städte dienen zu lassen. Aber die Wahrheit ist, daß wir dem großen Bären mehr Goldgülden in die Tatze drückten als der Herzog (HW1, 45).

Solche und andere taktische Schritte bewertet der – als naiv charakterisierte – Georg als »den Herzog und sein Land betrügen« (HW1, 46). Nun ist die Seite des Herzogs nicht frei von solchen Schlichen. Maries Vater »sucht die Pläne des Bundes zu erforschen und mit Geld und Rede zu verwirren« (HW1, 62).

Die Ambivalenz setzt sich in der Praxis der kriegerischen Handlungen fort. Einerseits wüten die Bundestruppen im Lande, andererseits behaupten sie nicht zu Unrecht, »Württemberg von seinem Tyrannen zu befreien« (HW1, 227). Dass sich letztlich die Waage der Sympathie zum Herzog neigt, steht nur durch den am Ende referierten Ausgang der Geschichte – die späteren Wohltaten des weise gewordenen Herzogs – außer Frage. Ansonsten achtet Hauff darauf, dass er beide Seiten immer wieder austariert. Wichtigste Beispiele sind der problemlose Frontenwechsel Georgs und die väterlichen Freunde Frondsberg und Breitenstein. Wie sehr die Bewertung von der Perspektive, der Zugehörigkeit zu einer Seite abhängt, macht Marie im Gespräch mit Bertha deutlich: »»Was nennst du die gute Sache?« antwortete Marie. »Des Herzogs Sache ist vielleicht nicht minder gut als die eure. Du sprichst so, weil ihr bündisch seid. Ich bin eine Württembergerin, und mein Vater ist seinem Herzoge treu«« (HW1, 56). Der Perspektivwechsel steht, wie die doppelte Ironie des Romans, für die Strategie der Relativierung von Grenzen, die Aufhebung des Gegensatzes vom Eigenen und Fremden. Der Leser benötigt dafür keine Utopie, sondern lediglich Transparenz und Reflexion.

Die politisch-kritische Ebene gruppiert sich erstaunlicherweise nicht um den Herzog; die heimliche Hauptfigur ist Hanns, der Pfeifer von Hardt. Er tritt erst relativ spät auf (HW1, 71ff.) und wird, das ist wesentlich, als einzige zentrale Figur nicht ironisiert. Die Geschichte des Pfeifers ist eine Tragödie, die mit den lustspielhaften Verwicklungen des Romans kontrastiert. Soweit der Pfeifer betroffen ist, handelt es sich um eine Enthüllungsgeschichte. Erst am Schluss des Romans, dessen negativer Höhepunkt der Tod des Pfeifers ist, erzählt er Georg und damit dem Leser die sein Verhalten motivierende Episode seines Lebens.

Die Beschreibung und Charakterisierung der Figur ist diesen Prinzipien verpflichtet. Zunächst wird durch Mystifizierung der Figur Spannung erzeugt und Neugierde geweckt:

Das Gesicht von der Sonne braun gefärbt, wäre flach und unbedeutend gewesen, wenn nicht ein eigener Zug von List und Schlaueit um den Mund und aus den grauen Augen Mut und Verwegenheit geleuchtet hätten. Sein Haar und Bart war dunkelgelb und gerollt; er trug einen langen Dolch im ledernen Gurt; in der einen Hand hielt er eine Axt, in der anderen eine runde, niedere Mütze von Leder, wie man sie noch heute bei dem schwäbischen Landvolk sieht (HW1, 71).

Der Nachsatz stellt nicht nur eine Verbindung zur Gegenwart her, er zeigt auch, dass es sich um eine exemplarische Figur aus der württembergischen

Bevölkerung handelt, die somit strukturell dem Herrscher entgegengesetzt ist. Die merkwürdige Korrelation und Gegensätzlichkeit zwischen Hanns und Ulrich wird weiter ausgefaltet und lässt sich in einem Erklärungsmodell auflösen, das weit über die Figuren hinausgeht. Die Bedeutung der Figur wird durch die Rolle als fahrender Sänger, als »Spielmann« (HW1, 101), unterstrichen; somit ist – der Schluss liegt literarhistorisch auf der Hand – Hanns eine selbstreferenziell auf den Autor und die Gemachtheit des Texts zurück verweisende Dichterfigur. Weitere Stellen belegen diese Interpretation, so hat Hanns bei seiner Arbeit »neben seinem Amt als Spielmann auch das eines Erzählers übernommen« (HW1, 105). Hanns wird Georg verschiedentlich die Zeit durch Geschichten verkürzen. Die Sage vom Riesen, der einen tüchtigen Handwerker mit einer Burg belohnt (HW1, 112-115), bedeutet mehr als nur die Ausschmückung des Romans mit lokal->historischem Kolorit. Die Parallele von Binnen- und Rahmenerzählung ist augenfällig, auch Georg ist arm und wird seine Braut in eine Burg heim führen. Die Sage vom Geier, der zuerst auf dem Lichtenstein hauste (HW1, 183), lässt sich als satirische Anspielung auf das Rittertum lesen, also als Kontrafaktur zur positiven Schilderung Lichtensteins und seiner Familie.

Zu seiner Rolle als Erzähler passt, dass Hanns bei der einfachen Bevölkerung außerordentlich beliebt ist; das zeigen Reaktionen von Bauersfamilien, als er mit Georg Richtung Lichtenstein zieht (HW1, 105ff.). Die Aufwertung der Figur vollzieht sich auch durch die Schilderung seiner häuslichen Verhältnisse, die Georg nach seiner Verwundung kennen lernt (HW1, 119ff.). »Wir wagen es, den Leser in die niedrige Hütte zu führen, die ihn gastfreundlich aufgenommen hatte« (HW1, 119), ist eine ironische Spitze des Erzählers gegen den möglicherweise mit Vorurteilen behafteten Leser. Die häusliche Idylle des Pfeifer-Hauses ist ein deutlicher Kontrast zum Scheitern der Ehe des Herzogs. Kitschig wird die Idylle nur deshalb nicht, weil Hauff sie mit Humor und subtiler Ironie durchsetzt. Nähe zur breiten Leserschaft wird erzeugt durch die Verwendung von Dialektsprache, ein für den Beginn des 19. Jahrhunderts untypisches Gestaltungselement. Erst spätere Autoren sind dafür bekannt, darunter vor allem Dramatiker wie Georg Büchner, Ludwig Anzengruber oder Ödön von Horváth.

Dass die Pfeifer-Familie, in der »eine echte schwäbische Bauernwirtschaft« exemplarisch vorgeführt wird (HW1, 130), auf die Relativierung von Standesgrenzen deutet, zeigt auch die Konzeption einer beginnenden Liebesgeschichte zwischen Bärbele und Georg. Die positive Schilderung

Bärbeles, die Georg immerhin gesund gepflegt hat, das Verständnis zwischen den beiden und die positive Zeichnung der ganzen Familie kontrastiert mit der eingeschränkten Figuren-Perspektive. Die beiden jungen Leute akzeptieren unhinterfragt, dass eine Beziehung zwischen ihnen unmöglich wäre:

Auch das Kind des Spielmanns dünkte ihm [Georg] eine liebliche Dirne, und ein so schöner Kopf, solche freundlichen Augen hätten vielleicht in seinem Herzen einen nicht zu verachtenden Raum gewonnen, wäre es nicht von einem Bilde schon ganz erfüllt gewesen, wäre nicht die Kluft so unendlich groß gewesen, welche Geburt und Verhältnisse zwischen dem Erben des Namens Sturmfeder und der geringen Tochter des Pfeifers von Hardt befestigt hatten. Nichtsdestoweniger ruhten seine Blicke mit Wohlgefallen auf ihren reinen, unschuldigen Zügen [...] (HW1, 128).

Der Junker dachte bei sich, als sie so schmuck und rüstig neben ihm herging, daß das Mädchen wohl einmal eine gute, tüchtige Hausfrau zu werden verspreche, und pries den jungen Burschen glücklich, der einst das Kleinod des Spielmanns von Hardt für sich gewinnen werde (HW1, 136f.).

Dass der Unterschied zwischen den Ständen nur eine hinterfragbare Konstruktion ist, deutet der Text unmissverständlich an:

Sie wußte nun zwar nicht, wie es mit der Minne so vornehmer Leute beschaffen sei; aber sie dachte, es werde den hohen Fräulein wohl ungefähr ebenso ums Herz sein wie den Mädchen von Hardt, wenn sie an einen schmucken Burschen von Ober-Ensingen oder Königen ihr Herz verschenkt haben (HW1, 132).

Bei der Hochzeit von Georg und Marie ist Bärbele mit ihrer Mutter zugegen; sie liebt Georg immer noch: »Es ist mer so weh im Herz drin, i wois et worum« (HW1, 293). Die schlechte oder zumindest überhebliche Behandlung der beiden Frauen durch den Herzog und seine Hochzeitsgesellschaft wird durch Maries Perspektive negativ konnotiert: »Marie lächelte und blickte teilnehmend auf das schöne Mädchen; sie fühlte, wie wehe ihr der Spott der Männer tun müsse« (HW1, 303). Die Problematik der ungleichen Liebe fasst Hauff in ein Bild: »[...] sie [Bärbele] küßte die Hand der jungen Frau [Marie], und eine Träne fiel herab auf ihren Ehering« (HW1, 301).

Der Leser erfährt immer wieder bruchstückweise Einzelheiten über Hanns' Leben. Es ist symbolische sieben Jahre her, dass er, »in großer Not und einem schmachvollen Ende nahe«, eine Wallfahrt gelobte. »So hielt ich es alle Jahre seit der Zeit, daß mich der Heilige durch ein Wunder von Henkers Hand errettet hat« (HW1, 73). Die Wendung des Geschehens ins Religiöse deutet, allerdings nur vor dem Hintergrund der späteren Informationen, eine psychische Deformation an, für die letztlich kein anderer als der Herzog verantwortlich ist. Die Unbedingtheit von Hanns' Gefolgschaft ist

Ergebnis dieser Deformation. »Welche Gewalt mußte dieser Mensch über sich haben!«, heißt es, als es um seine Verwandlungskünste geht (HW1, 77). Hanns folgt den tatsächlichen wie den antizipierten Befehlen des Herzogs bis zur Selbstaufgabe und schließlich bis in den Tod.

Dass Hanns für den Bund, namentlich den positiv gezeichneten Frondsberg, »ein verschlagener Mann« und »der gefährlichste Mann«, sogar »Gesindel« ist (HW1, 95f.), weist einmal mehr auf die differenzierte Darstellung, die es dem Leser ermöglicht, die Ansichten beider Parteien als einseitig zu erkennen. Zugleich betrifft die Ambivalenz Hanns selbst, dessen Verhalten seinen inneren, zwanghaft unterdrückten Zwiespalt verdeutlicht. »Sein wild rollendes Auge, sein eingepreßter Mund« zeigen Georg bei einem kleinen Streit die ideologische Verbohrtheit des ehemals unschuldigen Bauern (HW1, 100). Auch der zweite Verweis auf eine inhaltsleere religiöse Ebene ist ein Ideologiesignal: »Der Heilige hat mich gerettet und meinen Sinn geändert, und ich darf sagen, daß ich jetzt ein ehrlicher Mann bin« (HW1, 101). Der innere Zwiespalt wird durch die beiden Namen des Bauern verdeutlicht: »Meine Freunde nennen mich Hanns; aber meinen Feinden gefällt jener Name [Pfeifer von Hardt], weil ich ihn hasse« (ebd.). Hanns beschuldigt sich – wie sich später herausstellt, zu Unrecht – etwa mit folgenden Worten: »dieser Name hat sich mit Untat und Blut befleckt in einer bösen Zeit« (ebd.). Man beachte hier das Sprechen von sich in der 3. Person und die Reduzierung der Person auf ein *Pars pro toto*, den Namen.

Die psychische Veränderung der Figur vollzieht sich während des Wartens auf den eigenen Tod, in ähnlicher Weise, wie dies Schiller in *Wilhelm Tell* für seine Titelfigur schildert.¹⁸ Dieser Vergleich erscheint legitim, da Hauff eine Stelle aus dem Drama zitiert (s.o.). Doch hier endet schon die Analogie; während Tell durch äußere Gewalt (in der Apfelschuss-Szene) nicht nur die Grenzen seiner alten, sondern auch die Notwendigkeiten der neuen Freiheit erkennt, beugt sich Hanns den Fesseln der alten Freiheit, die auch die neue ist.

Wenn Hanns kurz vor Romanende Georg von den Hintergründen seiner Rolle als »Schatten« des Herzogs erzählt (HW1, 327ff.), dann wird die Herrschaftskritik am konkreten Beispiel, an den Auswirkungen feudalen Machtmissbrauchs verdeutlicht:

»Es mögen nun sieben Jahre her sein, da gab es unter uns Bauern viele Männer, die mit der Herrschaft unzufrieden waren; es waren Fehljahre gewesen, den Reicheren ging das Geld aus, die Armen hatten schon lange keins mehr, und doch sollten wir

zahlen ohne Ende; denn der Herzog brauchte gar viel Geld für seinen Hof, wo es alle Tage zugging wie im Paradies« (HW1, 328).

Sogar »Maß und Gewicht« werden verkleinert, um die Einkünfte des Herzogs auf Kosten der armen Bevölkerung zu verbessern. Die Frage der Schuld wird gestellt, aber nicht beantwortet, ob sie nun Volland oder Ulrich zuzuschreiben ist, dürfte vor dem Hintergrund des Erfahrungsberichts vergleichsweise unwichtig sein. Ähnlich aufgesetzt wirkt Georgs und des Pfeifers »Gefühl des Unrechts« (HW1, 329). Stellen wie diese kann man als Versuch Hauffs lesen, den Roman für Zensoren und konservative Leser auf der Textoberfläche nicht zu kritisch werden zu lassen. Schrecklich genug ist, dass Hanns mit zwölf anderen zum Tod verurteilt und nur durch herrscherliche Willkür, durch das Würfeln Ulrichs, gerettet wurde:

»[...] und siehe er hatte achtzehn geworfen. Es war mir sonderbar zu Mute, es kam mir vor, als habe er gerichtet an Gottes Statt. Ich stürzte auf meine Knie nieder und gelobte, fortan in seinem Dienst zu leben und zu sterben. Der Zehnte ward geköpft, wir beide waren frei« (HW1, 331).

Das Trauma dieser Szene wird Hanns nicht mehr los, seinetwegen stürzt er sich kurz darauf für seinen Herzog in den Tod. Sein freudiges »Herr Herzog, wir sind quitt!« (HW1, 338) transportiert also einen kritischen Subtext, der sich dem Leser nur aus dem Kontext erschließt.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Hauffs Roman *Lichtenstein* eine in der Forschung bisher nicht erkannte, komplexe Struktur besitzt, in der parodistische und kritische Verfahrensweisen miteinander kombiniert werden. Der Roman mag als Jugendbuch oder identifikatorische Lektüre lesbar sein; darauf reduzieren kann man ihn sicher nicht.

Mitteilungen aus den Memoiren des Satan

Der Roman hat eine in der deutschsprachigen Literatur einzigartige Konzeption, auch wenn Vorbilder erkennbar sind. Das Spiel mit Vorworten von Herausgeber und ›Autoren‹, also mit verschiedenen Erzählebenen, dürfte unter anderem von E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* inspiriert worden sein; die gesprächsweise Einbettung von kurzen Binnenerzählungen bis hin zu einer umfangreichen Novelle verdankt sich den in die deutschsprachige Literatur vor allem durch Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* eingeführten Novellenzyklen, deren Vorbild Boccaccios *Decamerone* ist; weitere Beispiele dieser Zyklen in der neueren deutschsprachigen Literatur,

die auch Hauff gekannt haben wird, sind Ludwig Tiecks *Phantasmus* und E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder*. Der entscheidende Unterschied zu seinen Vorläufern liegt darin, dass Hauff die Struktur des Erzählens im geselligen Rahmen übernimmt, um sie in ein Spiel mit dem Leser einzubeziehen.¹⁹

Der umfangreiche, in zwei strukturbildenden Teilen (= Bänden) veröffentlichte Roman stellt auf den ersten Blick ein Sammelsurium von Geschichten dar. Auf den zweiten Blick ergibt sich eine sorgfältige Anordnung der verschiedenen Ebenen der Rahmenerzählung und der Binnenerzählungen sowie deren Reihenfolge; eine Anordnung, die, wie sich zeigen wird, zwei Prinzipien verpflichtet ist: der Erzeugung von Spannung und, in erster Linie, dem geistreichen Spiel mit Lesererwartungen. Daneben läuft ein kritischer Subtext, der auf Verhältnisse der Zeit zielt, aber durchaus aktualisierbar ist.²⁰

Die Grobstruktur ist folgende: Die umfangreiche, unüblicherweise in Kapitel unterteilte »Einleitung« schildert das Zusammentreffen des Ich-Erzählers mit dem Satan, der dem Ich-Erzähler seine Memoiren anvertraut. Diese Memoiren werden nachfolgend wiedergegeben, wobei sich der Ich-Erzähler über die kuriose Anordnung der Teile mokiert und immer wieder selbst kommentierend einschaltet. Die Memoiren beginnen mit den »Studien des Satan auf der berühmten Universität ...en«. Es folgen die »Unterhaltungen des Satan und des ewigen Juden in Berlin«, die den Satan und den Juden in Verkleidung in eine Gesellschaft führen. Dort erzählt ein junger Mann eine Geschichte, deren erster Teil unter dem Titel »Der Fluch. Eine Novelle« nun eingeschaltet wird. An einer dramatischen Stelle findet eine Unterbrechung statt, der Satan gibt jetzt seinen »Besuch bei Herrn von Goethe« wieder. Der erste Band der *Memoiren* endet mit dem ersten Teil der als »Skizze« betitelten Binnenerzählung »Ein Festtag im Fegefeuer«. Am Ende des ersten Bandes wird der Leser also mit zwei unabgeschlossenen Geschichten allein gelassen. Der zweite Band beginnt mit einem »Vorspiel« und setzt die Novelle »Der Fluch« fort, wobei nun der in Rom weilende Satan selbst Teil der Handlung wird. Es folgt sein »Besuch in Frankfurt« mit der Schilderung einer skurrilen Börsen- und Liebesgeschichte. Den Schluss macht das Ende des »Festtags im Fegefeuer«.

Die Handlung der Ich-Erzählung beginnt Ende September 1822, der »Festtag im Fegefeuer« endet mit einem Ausblick auf das Jahr 1826. Die Einleitung beginnt mit der Erinnerung des Ich-Erzählers an die letzten Tage

»des Septembers 1822 in Mainz«, als er mit dem Satan »in dem schönen Gasthof zu den drei Reichskronen« zusammentraf (HW2, 415). Bereits die Ortsangabe deutet an, dass es sich um einen satirischen Roman handelt, in dem auch die zeitgenössische politische Situation reflektiert wird. Die zentrale Figur des heterogenen Romans, der Satan, tritt stets als Gentleman auf; in dem genannten Gasthof logiert er unter dem Anagramm »v. Natas, Partikulier«. Nicht nur sein Benehmen, schon sein Aussehen zieht alle, die mit ihm zusammentreffen, in einen eigenartigen Bann:

Das Gesicht war schön, aber bleich, Haar, Augen und der volle Bart von glänzendem Schwarz, die weißen Zähne, von den feingespaltene Lippen oft enthüllt, wetteiferten mit dem Schnee der blendend weißen Wäsche. War er alt? War er jung? Man konnte es nicht bestimmen [...] (HW2, 417).

Der Erzähler bescheinigt dem Mann einen »leichten, königlichen Anstand[e]«, er wird zur – dies kann ironisch verstanden werden – »Seele« der im Gasthof versammelten Gesellschaft (HW2, 418f.). Allen kommt von Natas bekannt vor, jeder verbindet mit seinem Aussehen die Erinnerung an jemand anderen (HW2, 421); ein Zeichen dafür (was sich im weiteren Verlauf des Romans bestätigt), dass der Satan in vielen Verkleidungen und, dies die mögliche Schlussfolgerung, praktisch an allen Orten präsent ist. Die Figur des Satan wird von allen bisherigen Vorstellungen gelöst, sie ist elegant, liebenswürdig und sogar hilfsbereit. Der Satan sieht überhaupt nicht satanisch aus und hat keine der ihm üblicherweise zugeschriebenen Eigenschaften, so kann er beispielsweise auch in Kirchen gehen (HW2, 613). In der Konzeption der Titelfigur beginnt bereits das den Roman strukturierende Spiel mit dem Leser, das Evozieren und Enttäuschen von Leserwartungen.

Die Konzeption des Romans ist hochkomplex, er lässt sich als Auseinandersetzung mit verschiedenen Themenfeldern und damit auf verschiedenen Ebenen lesen. Es handelt sich um Themen, die sowohl zeitaktuell als auch von zeitübergreifendem Interesse sind. Im Folgenden soll eine Auswahl der wichtigsten Themen getroffen und es sollen die entsprechenden Ebenen des Romans skizziert werden.

Im Romantitel ist bereits eine Anspielung enthalten; der Titel des Romans, auf den angespielt wird, wird später auch genannt. Es handelt sich um E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*. Obwohl man argumentieren könnte, dass der in anderen Texten (etwa im *Kater Murr*) satirische Hoffmann in diesem als düster eingeschätzten Werk ebenfalls sein Spiel mit

dem Leser treibt, gibt es inhaltlich keine Übereinstimmungen. Schon versteckter ist der Hinweis auf Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* in der Handlung der Binnenerzählung »Der Fluch« – sie spielt anfangs im römischen Karneval und es geht um einen Doppelgänger (HW2, 502ff.). Es ist aus dieser Sicht bezeichnend, dass die Novelle gerade dort unterbrochen wird, wo der Binnen-Erzähler dem Doppelgänger, der ebenfalls Otto heißt, gegenübersteht (HW2, 505).

Dafür wird ein anderer Text Hoffmanns direkt zitiert und variiert, es ist die Novelle *Das öde Haus*.²¹ Explizit diese Bezeichnung wird für jenes Haus verwendet, in dem Oberjustizrat Hasentreffer wohnt, der ein sonderbares Benehmen an den Tag legt und schließlich unter mysteriösen, offenbar vom Teufel zu verantwortenden Umständen stirbt – er wird erwürgt aufgefunden (HW2, 423-427). Allerdings gibt es vom Satan (wir befinden uns noch in der vom Ich-Erzähler zu verantwortenden »Einleitung«) darüber keinerlei Aufklärung. Dass der Satan selbst einen Menschen erwürgen sollte, ist auf der Basis seiner »Memoiren«, aller Stilisierungen ungeachtet, nicht wahrscheinlich, eher schon, dass der Mörder dem Satan verfallen war. Doch das sind interfiktionale Spekulationen; da eine Aufklärung fehlt, ist zu vermuten, dass sie nicht wichtig ist für die Rolle, die diese kleine Binnenerzählung im Romanganzen spielen soll. Die Mischung aus Komik und Tragik ist auf Effekte berechnet und dient dazu, den Satan in ein für den weiteren Verlauf der Handlung der »Einleitung« passendes Licht zu tauchen. Zugleich handelt es sich um eines der zahlreichen Spiele des Romans mit dem Leser, der in Spannung gehalten wird, ohne dass eine Auflösung der Spannung erfolgt (s.u.). Zahlreiche weitere intertextuelle Anspielungen finden sich im Subtext der Literatursatire.

Schon mit der Vorstellung des Satans beginnt die Satire auf die zeitgenössische Literatur. Schließlich ist der Satan selbst ein begnadeter Erzähler, der seine Zuhörer in den Bann schlagen kann. Dass man sich im Mainzer Gasthof »göttlich« amüsiert, liegt an dem satanischen »Zauberer, der diese Lust heraufbeschwor, weit entfernt, je ins Rohe, Gemeine hinüberzuspielen«. Andererseits bewegt sich von Natas stets »auf der feinen Grenze des Anstandes«:

Manchmal schien es zwar, es möchte weniger gefährlich gewesen sein, wenn er dem Heiligen, das er antastete, geradezu Hohn gesprochen, das Zarte, das er benagte, geradezu zerrissen hätte; jener zarte, geheimnisvolle Schleier, mit welchem er dies oder jenes verhüllte, reizte nur zu dem lüsternen Gedanken, tiefer zu blicken, und das üp-

pige Spiel der Phantasie gewann in manchen Köpfen unserer schönen Damen nur noch mehr Raum [...] (HW2, 420).

In seinem Roman *Der Mann im Mond* und in der *Kontroverspredigt* hat Hauff das Erregen von »lüsternen Gedanken« einerseits satirisch gegeißelt und andererseits selbst für seine Zwecke inszeniert, also in der Summe ein Spiel damit betrieben. Diese Ambivalenz findet sich auch in den *Memoiren*, die man hier als Meta-Kommentar lesen kann. Der Satan ist eine Hauff analoge Figur, denn beide erzählen Geschichten, und zwar mit diabolischer Freude am Spiel mit dem Zuhörer oder Leser.

Die zweite ironisierte Spiegel-Figur ist der Ich-Erzähler, der ebenso unzutreffender- wie bezeichnenderweise in den Fußnoten zu der hier zitierten Ausgabe immer durch den Zusatz »[Hauff]« mit dem Autor identifiziert wird (HW2, z.B. 443). Zwischen diesen beiden Erzähler-Figuren entspinnt sich folgender Dialog:

»Sie sind Schriftsteller, lieber Herr Doktor?« fragte er [von Natas] mich, während wir den narkotisch duftenden Abschiedstrunk ausschlürften. »Wer pfuscht nicht heutzutage etwas in die Literatur?« antwortete ich ihm. »Ich habe mich früher als Dichter versucht, aber ich sah bald genug ein, daß ich nicht für die Unsterblichkeit singe. Ich griff daher einige Töne tiefer und übersetzte unsterbliche Werke fremder Nationen fürs liebe deutsche Publikum.« Er lobte meine bescheidene Resignation, wie er es nannte, und fragte mich, ob ich mich entschließen könnte, die Memoiren eines berühmten Mannes, die bis jetzt nur im Manuskript vorhanden seien, zu übersetzen? »Vorausgesetzt, daß Sie dechiffrieren können, ist es eine leichte Aufgabe für Sie, da ich Ihnen den Schlüssel dazu geben würde und das Manuskript im Hochdeutschen abgefaßt ist« (HW2, 438).

Hier wird zum einen deutlich, dass Hauff nicht der Ich-Erzähler ist (Hauff schreibt fleißig fiktionale Texte, der Ich-Erzähler beschränkt sich auf Übersetzungen), andererseits werden Schriftsteller generell ironisiert. Die Aufforderung des Satans lässt sich auf einer Meta-Ebene als Aufforderung des Autors an den Leser verstehen, den Roman nicht lediglich einer identifikatorischen Lektüre zu unterziehen, sondern zu decodieren, also die parallel zur Handlung laufende ironische Kommentierung mit ihrem Anspielungsreichtum wahrzunehmen. Der Ich-Erzähler wird abschließend, also am Ende der Einleitung, mit dem Hinweis ironisiert, dass er über jeden Bogen des Manuskripts eine Messe lesen lässt, damit der Text ihn nicht in die »Leibei-genschaft« des Satans führt (HW2, 439f.).

Auch die Form, in der dieser Roman dargeboten wird, verfällt der umfassenden Ironie. »Alle Welt schreibt oder liest in dieser Zeit Memoiren«, heißt es in den »Einleitenden Bemerkungen« des Satans zu seinen Auf-

zeichnungen (HW2, 441). Wieder kann eine Ebene der Metareflexivität (auch Selbstreferenzialität, Selbstreflexivität) mitgedacht werden, wenn Satan feststellt: »[...] die Leute lesen Memoiren; was hält mich ab, denselben auch ein solches Gericht ›Gerngesehen‹ vorzusetzen?« (HW2, 442). Dass er ein Dilettant ist, stört den Satan weiter nicht, da er die meisten Schriftsteller Deutschlands – und hier gebe es besonders viele – als Dilettanten kennzeichnet. In der Satire steckt aber diesmal ein Körnchen Ernst:

Der Memoirenschreiber hat seinen Zweck erreicht, wenn er sich und seine Stellung zu der Zeit, welcher er angehört, darstellt und darüber reflektiert, wenn er Begebenheiten entwickelt, die entweder auf ihn oder die Mitwelt nähere oder entferntere Beziehungen haben, wenn er berühmte Zeitgenossen und seine Verhältnisse zu ihnen dem Auge vorführt (HW2, 443).

Zwar ist der Roman fiktional, doch zeichnet er sich, der satirischen Zuspitzungen ungeachtet, durch ungewöhnlichen Realismus aus. Man kann davon ausgehen, dass er, wie es der Satan für seine Memoiren formuliert, zur Reflexion anregen will.

Die Literatursatire wird in unterschiedlichen Kontexten und mit Verweisen auf verschiedenste Werke weitergeführt, etwa wenn sich Satan und der ewige Jude über die literarischen Produktionen unterhalten, in denen sie eine Rolle spielen (HW2, 477f.). Das Gespräch leitet über zur Absicht, einmal einem »ästhetischen Tee« beizuwohnen; der ewige Jude kennt diesen Begriff noch nicht:

»Ästhetischer Tee, was ist denn das? In China habe ich manches Maß an Tee geschluckt, Blumentee, Kaisertee, Mandarintee, sogar Kamillentee, aber ästhetischer Tee war nie dabei.« »O sancta simplicitas! Jude, wie weit bist du zurück in der Kultur! Weißt du denn nicht, daß dies Gesellschaften sind, wo man über Teeblätter und einige schöne Ideen genugsam warmes Wasser gießt und den Leuten damit aufwartet?« (HW2, 478)

An anderer Stelle heißt es: »Hier in Norddeutschland gibt es meist nur Tee-gesichter, die einen Trost darin finden, ästhetisch oder ätherisch auszusehen [...]« (HW2, 494). Heine wird im *Buch der Lieder* »ästhetisch« auf »Teetisch« reimen und in lyrischer Form die genannte Einrichtung der Lächerlichkeit preisgeben.²² Auch hier kann man Hauff weder kritisches Potenzial noch Gespür für Themen der Zeit absprechen.

Hauff zieht alle Register der Komik wie der Satire. Eine Dichterlesung während der Teestunde gibt jungen Damen die Möglichkeit, sich über das Aussehen ihrer Verehrer zu unterhalten und die Einführung neuer Uniformen als wichtiges – der Lesung deutlich vorzuziehendes – Thema zu entdecken (HW2, 486). Zur exemplarisch vorgenommenen satirischen Zeichnung

des Lesepublikums gehört auch folgende, an den ewigen Juden gerichtete Lehre des Satans:

Man hat [...] Surrogate dafür, mit welchen man etwas sehr loben und bitter tadeln kann, ohne es entfernt gelesen zu haben. Du hörst z.B. von einem Roman reden, der jetzt sehr viel Aufsehen machen soll. Man setzt als ganz natürlich voraus, daß du ihn schon gelesen haben müssest, und fragt dich um dein Urteil. Willst du dich nun lächerlich machen und antworten, ich habe ihn nicht gelesen? Nein! Du antwortest frisch drauf zu: »Er gefällt mir im ganzen nicht übel, obgleich er meinen Forderungen an Romane noch nicht entspricht. Er hat manches Tiefe und Originelle, die Entwicklung ist artig erfunden, doch scheint mir hier und da in der Form etwas gefehlt und einige der Charaktere verzeichnet zu sein.« Sprichst du so, und hast du Mund und Stirne in kritische Falten gelegt, so wird dir niemand tiefes und gewandtes Urteil absprechen (HW2, 481).

Diese satirische Auseinandersetzung mit dem Lesepublikum wird, wie wir noch sehen werden, an anderer Stelle fortgeführt. Identifikatorisches Lesen wird in einer kleinen Binnenerzählung ironisiert, die der ewige Jude während des ästhetischen Tees, zu dem ihn Satan mitnimmt, zum Besten gibt. Ahasverus belauscht zwei Damen, von denen eine feststellt, jemandem »den Tod beigebracht« zu haben (HW2, 489). Der ewige Jude benachrichtigt die Polizei, doch stellt sich heraus, dass es sich um eine Schriftstellerin handelt, die gerade einer literarischen Figur den Garaus gemacht hat (HW2, 492). Mit »Th. v. H.« ist eine reale Person gemeint – die Schriftstellerin Therese Huber. Auch die genannte »Erzählung ›Pauline Dupuis« ist authentisch (ebd.).

Die Episode richtet sich zum einen gegen seichte Unterhaltung. Zwar wird sie hier weiblichen Autoren zugeschrieben, doch sollte man dem nicht zuviel Bedeutung beimessen, denn sonst ist Hauffs bevorzugtes Spott-Objekt Hofrat Carl Heun unter dem Pseudonym H. Clauren, im Roman *Der Mann im Mond* und anderswo. Zum anderen wird der Unterschied zwischen identifikatorischer und reflektierter, distanzierter Lektüre am Verhalten des ewigen Juden exemplarisch dargestellt.

Dem lässt sich die Liebesgeschichte des Barons von Garmacher an die Seite stellen; er und seine Amalie zeigen sich von der zeitgenössischen Unterhaltungsliteratur nachhaltig beeinflusst:

Ich hatte in meinem elften Jahre den größten Teil der Ritter- und Räuberromane meines Vaterlandes gelesen, Werke, von deren Vortrefflichkeit man in andern Ländern keinen Begriff hat; denn die erhabenen Namen Cramer und Spieß sind nie über den Rhein oder gar den Kanal gedrungen. Und doch, wie viel höher stehen diese Bücher alle als jene Ritter- und Räuberhistorien des Verfassers von Waverley, der kein anderes Verdienst hat, als auf Kosten seiner Leser recht breit zu sein. Hat der große Unbekannte solche vortrefflichen Stellen wie die, welche mir noch aus den Tagen meiner

Kindheit im Ohr liegen: »Mitternacht, dumpfes Grausen der Natur, Rüdengebell, Ritter Urian tritt auf« (HW2, 536f.).

Die Ironie richtet sich gegen den Binnen-Erzähler und seine literarischen Vorlieben, dadurch wird die Kritik an Walter Scott – er ist der Autor von *Waverley* und der »große Unbekannte« – entwertet, Scott sogar positiv von den genannten deutschsprachigen Trivialautoren abgesetzt. Auf eine solche Absicht deuten weitere Ironiesignale, etwa wenn Garnmacher schildert, dass die besonders geschätzten Bücher »entweder keinen Rücken mehr hatten, oder vom Lesen so fett geworden waren, daß sie mich ordentlich anzlänzten«, und der Erzähler sie, bevor er sie an seine Angebetete weitergibt, erst »in alte lateinische Schriften« einbinden muss. Dies dient sowohl der Sauberkeit als auch der Tarnung (HW2, 537).

Vergleichbar gestaltet sich die Lektürepraxis der jungen und schönen Jüdin, in die sich ein christlicher Kaufmann im Abschnitt »Mein Besuch in Frankfurt« verliebt. Dass die junge Dame Moden huldigt, zeigt sich an ihrem Versuch, den Berliner Dialekt zu imitieren, ohne jemals in Berlin gewesen zu sein. Die Konversation des Satans mit ihr gestaltet sich wie folgt:

»Lesen Sie Goethe, Schiller, Tieck und dergleichen?« »Ne, das tu ich nich. Diese Herren machen schlechte Jeschäfte in Frankfort. Es will sie keen Mensch, sie sind zu studiert, nicht natürlich jenug. Nee, den Jöthe lese ich nie wieder! Das is was Langweiliges. Und seine Wahlverwandschaften! Ich werde rot, wenn ich nur daran denke. Wissen Sie, die Szene in der Nacht, wo der Baron zu der Baronin, – ach, man kann's jar nich sagen, und jedes stellt sich vor –« »Ich erinnere mich, ich erinnere mich. Aber es liegt gerade in diesem Gedanken eine erstaunliche Tiefe – ein Chaos von Möglichkeiten –« »Nu, kurz, den mag ich nich; aber wer mein Liebling ist, das is der Clauren. [...] Und das Anjenehmste is das, man kann ihn so lesen, ohne viel dabei zu denken, man erlebt es eigentlich, es is, meine ich, mehr der Körper, der ins Buch schaut, als der Geist. Und wie anjenehm läßt sich dabei einschlafen!« (HW2, 638f.)

Dies kann als ein weiteres Seitenstück zur Clauren-Satire in *Der Mann im Mond* und der *Kontroverspredigt* gelesen werden, aber auch als satirische Skizze des Leseverhaltens junger Leute – wohl nicht nur in Hauffs Zeit. Der Name H. Clauren ließe sich heute durch Heinz G. Konsalik, Johannes Mario Simmel oder Tanja Kinkel ersetzen.

Hauff bleibt sich treu, indem er – wie beispielsweise in der Novelle *Die letzten Ritter von Marienburg* – nach Autoren und Lesern als weitere Gruppe die Rezensenten in die satirische Bestandsaufnahme einbezieht. Baron von Garnmacher erzählt im »Festtag im Fegefeuer« seinen Zuhörern, dass er unter anderem als Rezensent tätig war und wie – beziehungsweise nach welchen Gesichtspunkten – diese Rezensionen quasi fabrikmäßig herge-

stellt werden. Garnmacher teilt, seinem Onkel folgend, die Rezensionen in verschiedene Klassen ein, die »sanftlobende«, die »lobposaunende«, die »neutrale«, die »lobhudele«, die »grobe, ernste« und die »Totschlägerklasse« (HW2, 659f.). Der Onkel zeichnet sich dadurch aus, »daß er an einem Vormittag ein Buch las und sechs Rezensionen darüber schrieb, und oft traf es sich, daß er alle sechs Klassen über einen Gegenstand erschöpfte« (HW2, 660).

Der Kreis schließt sich, wenn als Grundlage für ein solches Rezensentenunwesen ein dieses fördernder und verlangender Markt ausgemacht wird:

»Wie in unserer ganzen Literatur immer noch etwas Engbrüstiges, Eingezwängtes zu verspüren ist, wie nicht das, was leicht und gesellig, sondern was mit einem recht schwerfälligen, gelehrten Anstrich geschrieben ist, für einzig gut und schön gilt, so haben wir auch eigene Ansichten über Beurteilung der Literatur. Es traut sich nämlich nicht leicht ein Mann oder eine Dame in der Gesellschaft ein Urteil über ein neues Buch zu, das sich nicht an ein öffentlich ausgesprochenes anlehnen könnte; man glaubt darin zu viel zu wagen. Daher gibt es viele öffentliche Stimmen, die um Geld und gute Worte ein kritisches Solo vortragen, in welches dann das Tutti oder der Chorus des Publikums einfällt« (HW2, 657).

Dabei gibt es, wie Garnmacher erläutert, verschiedene Parteibildungen, also keineswegs eine uniforme Meinung. Die Perspektive auf die Präferenzen des gebildeten Publikums ergänzt die satirische Schilderung der Lesegeohnheiten des »einfachen« Publikums. Dies kann als weitsichtig gelten, wenn man an die traditionelle und immer wieder thematisierte, für die deutschsprachige Literatur typische Unterscheidung von Unterhaltungs- / Trivilliteratur einerseits und Literatur im engeren Sinne andererseits denkt.

Damit sind Hauffs satirische Fähigkeiten keineswegs erschöpft. Einer der beiden Höhepunkte der Literatursatire ist »Satans Besuch bei Herrn von Goethe«, versehen mit dem bezeichnenden, eine Wendung ins Allgemeine enthaltenden Untertitel: »nebst einigen einleitenden Bemerkungen über das Diabolische in der deutschen Literatur« (HW2, 514ff.). Der satanische Erzähler macht sich insbesondere über die Darstellung des Mephisto in Goethes *Faust* lustig (über der Tragödie ersten Teil, denn der zweite wurde erst 1831 vollendet und 1833 gedruckt). Der auch heute noch angesehenste Text der deutschsprachigen Literatur wird unversehens als klischeehaft, als die Vorurteile der Leser bedienend entlarvt:

Der Goethesche Mephistoteles ist eigentlich nichts anderes als jener gehörnte und geschwärzte Popanz des Volkes. Den Schweif hat er aufgerollt und in die Hosen gesteckt, für die Bocksfüße hat er elegante Stiefel angezogen, die Hörner hat er unter dem Barett verborgen – siehe da den Teufel des großen Dichters! [...] Ist es eines Mannes, der, wie sie sagen, so hoch über seinem Gegenstand steht und sich nie von

ihm beherrschen läßt, ist es eines solchen Dichters würdig, daß er sich in diese Fesseln der Popularität schmiegt? (HW2, 516).

Belege folgen, ausführlich wird auf den nachfolgenden Seiten aus dem *Faust* zitiert. Aus heutiger Sicht ist dies eine pikante Stelle. Der wegen angeblicher Klischeehaftigkeit verurteilte Hauff überführt hier nicht nur den unangefochtenen Dichterpriester der deutschsprachigen Literatur, sondern gar das am meisten kanonisierte Werk der Klischeehaftigkeit. Doch das ist nicht alles. Zum Schluss der Auseinandersetzung mit dem Drama kommt Satan plötzlich zu folgendem Schluss:

Doch ich schweige. An geschehenen Dingen ist nichts zu ändern, und meine verehrte Großmutter würde über diesen Gegenstand zu mir sagen: »Söhnchen! Diabole! Bedenke, daß ein großer Dichter ein großes Publikum haben, und, um ein großes Publikum zu bekommen, so populär als möglich sein muß[«] (HW2, 521).

Die Verwendung von Klischees wird plötzlich als notwendig bezeichnet – offenbar eine ironische Wendung, oder auch nicht, wenn man an Hauffs eigenes Spiel mit Klischees denkt. Die Verwirrung wird noch vergrößert, denn zusätzlich ironisiert Hauff die Perspektive des Satans. Dies geschieht durch eine Fußnote. In ihr wirft der »Herausgeber« dem Verfasser der Memoiren »Eitelkeit« vor (HW2, 520). Hier sind wir schon wieder mitten im Thema des Romans wie des gesamten Werks, dem Spiel mit dem Leser, das man, weil es keine ironiefreie Perspektive gibt, als selbstreferenziell bezeichnen kann.

Die weitere satirische Auseinandersetzung mit Goethe, den Satan gemeinsam mit einem durch Europa reisenden Amerikaner besucht, hält sich denn auch in engen Grenzen. Hauff geht es offenbar nur darum nachzuweisen, dass Goethe kein Gott, sondern ein Mensch wie andere ist und dass es zur Idolisierung dieses oder anderer Menschen keinerlei Grund gibt (vgl. HW2, 523-527). Der im Grundsatz aufklärerische Gedanke harmoniert mit der satirischen Behandlung der anderen Themenfelder.

Den zweiten, allerdings nicht auf den ersten Blick erkennbaren Höhepunkt der Literatursatire bildet das »Vorspiel« am Anfang des 2. Bandes mit dem beziehungsreichen Untertitel: »Worin von Prozessen, Justizräten die Rede, nebst einer stillschweigenden Abhandlung: ›Was von Träumen zu halten sei?«« (HW2, 548). Der Ich-Erzähler und Herausgeber der satanischen Memoiren rechtfertigt die Verzögerung beim Erscheinen des 2. Bandes damit, dass er »vom Teufel selbst, der gegenwärtig als Hofrat in persischen Diensten« lebe, verklagt worden sei:

Er behauptet nämlich, ich habe seinen Namen Satan mißbraucht, um ihm eine miserable Scharteke, die er nie geschrieben, unterzuschieben; ich habe seinen literarischen Ruhm benützt, um diesem schlechten Büchlein einen schnellen und einträglichen Abgang [=Absatz] zu verschaffen [...] (HW2, 549).

Mit Liebe zum satirisch ausgemalten Detail wird der Prozess geschildert, der »vor dem Kriminal-Gericht Klein-Justheim unter dem 4. Dezember 1825« zu einer Verurteilung wegen »Betruges« gegen »den Dr.f« führt (HW2, 551). Ein Argument der Richter lautet:

Man muß lachen über die Behauptung des Inculpaten, daß das in Frage stehende Opusculum, wie auch nicht destoweniger seine Anzeige, eigentlich eine Satire auf den Teufel und jegliche Teufelei jetziger Zeit sei! Denn diese Entschuldigung wird durch den Inhalt der Schrift selbst widerlegt; ja, jeder Leser von Vernunft muß das wohl auch eher für eine etwas geringe Nachäffung der Teufeleien als für – eine Satire auf dieselben erkennen. Wäre aber auch, was wir Juristen nicht einzusehen vermögen, das Werk dennoch eine Satire, so ist durchaus ein günstiger Umstand fürf zu ziehen, weil derjenige Käufer, der etwas Echtes, vom Teufel Verfaßtes kaufen wollte, erst nach dem Kauf entdecken konnte, daß er betrogen sei (HW2, 552).

Derweil erhält der Herausgeber einen tröstenden Brief des echten Satan, der den Prozess als »Kunstgriff« bezeichnet, »um mich nicht als Schriftsteller aufkommen zu lassen, weil ich ein wenig über ihre Universitäten schimpfte und die ästhetischen Tees, und Euch wollen sie nebenbei auch drücken« (HW2, 554). Als der Herausgeber seine Wut kaum noch unterdrücken kann, wacht er auf und stellt fest, dass es sich nur um einen Traum handelte. »Ich lächelte über mich selbst. Wie pries ich mich glücklich, in einem Lande zu wohnen, wo dergleichen juridische Exzesse gar nicht vorkommen, wo die Justiz sich nicht in Dinge mischt, die ihr fremd sind [...]« (HW2, 556).

Den Schlüssel zum Verständnis dieser Binnen-Satire liefert Hauff zum Schluss mit der Anspielung auf »den Prozeß gegen Clauren [...] wegen des Mannes im Monde« (HW2, 557), der in der Realität stattfand und in dem Carl Heun Recht gegeben wurde; Hauff hatte den Roman *Der Mann im Mond* unter Heuns Anagramm-Pseudonym H. Clauren veröffentlicht. Von hier aus ergeben sich zahlreiche Parallelen zwischen der Realität des Autors und dem geschilderten »Traum« des Herausgebers, wobei das Traum-Motiv einerseits eine Metapher für die Fiktionalisierung darstellt und andererseits als realistisches Gegenstück zum beliebten transzendentalen Traum in der Literatur der Romantik gesehen werden kann. Heun war ebenfalls Hofrat, nicht persischer, sondern preußischer; die Rezeption des Romans *Der Mann im Mond* geht in die durch das Traum-Urteil bezeichnete Richtung, wurde also nicht nur von »Juristen« vertreten, sondern auch von Literaturwissen-

schaftlern, die sich – angesichts der hier skizzierten Satire – dadurch nur lächerlich machten.

Hauff hat durch die Analogie von *Memoiren* und *Mann im Mond* die Frage, ob es sich bei letztgenanntem Roman um eine Satire handelt, zumindest indirekt positiv beantwortet. Deutlich wird einmal mehr, dass Hauff hier ein elaboriertes Spiel mit seinen Lesern treibt und lediglich jene zu Verbündeten macht, die diesen Spiel-Charakter erkennen. Witziger Höhepunkt des Spiels an dieser Stelle ist, dass Hauff den persischen Hofrat durch den Satan als Plagiator identifizieren lässt und aus der Perspektive des satanischen Memoiren-Schreibers den Prozess als politisch motiviert hinstellt. Damit wird im Bezug auf den realen Prozess einerseits Heun als Epigone (sofern es so etwas bei Trivialautoren, die fast nur mit Klischees und Topoi arbeiten, überhaupt gibt) gekennzeichnet und andererseits die Satire um die zeitgenössische politische Situation erweitert; ein deutlicher Hinweis auf den kritischen Subtext von Hauffs Werken. In einer Zeit, die durch Zensur bestimmt war, ließ sich Kritik eben nur versteckt äußern.

Die zweite große Ebene der satirischen Kommentierung betrifft die religiösen und die politischen Zustände in »Deutschland«. Die ganze Konzeption des Romans, also die Wahl des Satans als Protagonist, ist ein ebenso aufklärerischer wie satirischer Seitenhieb auf religiöse und weltliche (Leicht-)Gläubigkeit.

Die politische Satire läuft als Subtext immer mit, doch konzentriert sie sich stärker in einigen Binnenerzählungen, vorrangig in den »Studien des Satan auf der berühmten Universität ...en« (HW2, 441ff.). Diese Binnenerzählung beginnt mit einer umfassenden Kritik an den Intellektuellen – zu denen die Schriftsteller als eine Gruppe zu zählen sind – und geht in die Kritik nicht nur an Studenten und Professoren, sondern an allen Deutschen über, die sich in kleinliche Händel verstricken, statt die notwendigen politischen Reformen anzupacken. Weshalb Hauff gerade eine Universität als Schauplatz wählt, deren in der Überschrift behaupteter »Berühmtheitsgrad« die Satire noch intensiviert (wie muss es dann erst an weniger berühmten Hochschulen zugehen?), liegt auf der Hand. Nach dem Wiener Kongress waren es die Orte der Bildung, an denen sich Protest formierte. Mit den Karlsbader Beschlüssen wurde insbesondere den Hochschulen ein Maulkorb verpasst.

Als Zeichen der Reformunfähigkeit der Deutschen wird ihre Leichtgläubigkeit herausgestellt; hier gibt es interessante Verbindungen zum Gesamtkonzept:

Deutschland hat mir [dem Satan] von jeher besonders wohlgefallen, und ich gestehe es, es liegt diesem Geständnis ein kleiner Egoismus zugrunde; man glaubt nämlich dort an mich wie an das Evangelium; jenen kühnen philosophischen Waghälsen, die [...] meine Existenz geleugnet [...] haben, ist es noch nicht gelungen, den glücklichen Kindersinn dieses Volkes zu zerstören, in dessen ungetrübter Phantasie ich noch immer schwarz wie ein Mohr, mit Hörnern und Klauen, mit Bocksfüßen und Schweif fortlebe, wie ihre Ahnen mich gekannt haben (HW2, 445).

Bezieht man dies auf die Präsentation des Satan als Mann von Welt, dann könnte man sagen – der Satan ist überall und vor allem dort, wo man ihn nicht vermutet. Er macht sich ausführlich darüber lustig, welche Klischees über seine Person im Umlauf sind. Die Konzeption der Figur passt zur Ironisierung der spezifisch deutschen Leichtgläubigkeit, die sich weit aufs intellektuelle und politische Feld erstreckt. Teilweise derbe Komik gibt das Bildungswesen der Lächerlichkeit preis, etwa wenn der Satan ein Wortspiel macht: »Es ist noch kein Gelehrter vom Himmel gefallen, und ich bin vom Himmel gefallen, aber nicht als gelehrt; darum entschloß ich mich, zu studieren [...]« (ebd.). Seine Anfänge begleitet ein satirisch gezeichneter, an verschiedenen Universitäten und in verschiedenen Fächern sehr erfahrener Student – heute würde man von einem Langzeitstudenten sprechen – mit dem schönen ironischen Namen Würger.

Der Satan lernt schnell, dass man sich zuerst die typischen studentischen Umgangsformen aneignet. Das ist gar nicht so einfach, etwa wenn es um die richtige Terminologie geht.

Aber auch etwas anderes fiel mir schwer; wenn nämlich nicht von Hunden, Paukereien, Besen oder dergleichen gesprochen wurde, so fiel man hinter dem Bierglas in ungewein transzendente Untersuchungen, von denen ich anfangs wenig oder gar nichts verstand; ich merkte mir aber die Hauptworte, welche vorkamen, und wenn ich auch in die Konversation gezogen wurde, so antwortete ich mit ernster Miene: »Freiheit, Vaterland, Deutschtum, Volkstümlichkeit.« Da ich nun überdies ein großer Turner war und eigentlich »teufelsmäßige« Sprünge machen konnte, da ich mir überdies nach und nach langes Haar wachsen ließ, solches fein scheitelte und kämmte, einen zierlich ausgeschnittenen Kragen über den deutschen Rock herauslegte, mich auch auf die Klinge nicht übel verstand, so war es kein Wunder, daß ich bald in großes Ansehen unter diesem Volke kam (HW2, 449).

Dem Satan fällt es leicht, die Studenten noch mehr als bisher zum Trinken zu verleiten (HW2, 450). Aus dieser satirischen Perspektive erscheinen Repressionen wie die Karlsbader Beschlüsse als vollkommen überflüssig, da

es keine funktionierende Opposition an den Universitäten gibt. Später, in der Novelle »Der Fluch«, wird die Satire auf Burschenschaften und Turnerbewegung mit der Religionssatire verknüpft. Der satirisch gezeichnete Kardinal Rocco weiß hoffnungsfroh zu berichten:

»Oh, daß ihr nur ein Jahr auf einer deutschen Universität zugebracht hättet! Unsere Agenten geben uns herrliche Berichte; die ketzerische Jugend soll gegenwärtig ganz absonderlich fromm, heilig und mystisch sein. Das Mittelalter, das gute, liebe Mittelalter versetzt sie in diesen lebenswürdigen Schwindel« (HW2, 579).

Auch die Erfahrungen in Philosophie, Theologie und den anderen Wissenschaften sind für den satanischen Studenten mehr als ernüchternd. »Ich hatte, um zuerst über die Philosophen zu reden, von einem der hellsten Lichter jener Universität, wenn in der Ferne von ihm die Rede war, oft sagen hören, der Kerl hat den Teufel im Leib« (HW2, 451). Die (fiktionale) Realität entspricht nicht den Erwartungen:

Was der gute Mann in seinem schläfrigen, unangenehmen Ton vorbrachte, war für seine Zuhörer so gut als Französisch für einen Eskimo. Man mußte alles gehörig ins Deutsche übersetzen, ehe man darüber ins klare kam, daß er ebensowenig fliegen könne wie ein anderer Mensch auch. [...] Da lobe ich mir einen andern der dortigen Philosophen; er las über die Logik und deduzierte jahrein, jahraus, daß zweimal zwei vier sei, und die Herren Studiosi schrieben ganze Stöße von Heften, daß zweimal zwei vier sei (HW2, 451f.).

Nicht viel besser ergeht es dem Satan mit einem Theologen, der, als exemplarischer Hochschullehrer, am gründlichsten gezeichnet und ironisiert wird (HW2, 453-464). Nach der »Bestrafung« des Theologen folgt die erneute Thematisierung des politischen Bereichs: »Um diese Zeit hörte man in Deutschland viel von Demagogen, Umtrieben, Verhaftungen und Untersuchungen« (HW2, 465). Die angeblich so gefährlichen Studenten bieten ein desillusionierendes Bild:

[...] die meisten waren in ein phantastisches Dunkel geraten, munkelten viel von dem Dreiklang in der Einheit, von der Idee, die ihnen aufgegangen sei, und hatten Vergangenheit und Zukunft, Mittelalter und das Chaos der jetzigen Zeit so ineinander geknetet, daß kein Theseus sich aus diesen Labyrinthen herausgefunden hätte (HW2, 466).

Der Satan wird als Demagoge verhaftet und in einem absurden Prozess, der die Hochschulleitung und die Professorenschaft der Lächerlichkeit preisgibt, erst verurteilt und dann wieder freigelassen (HW2, 466-472). Der Leser lernt mit dem Satan aus seinen Erfahrungen an der Universität:

Die Welt bleibt unter allen Gestalten die nämliche, die sie von Anfang an war. Dem Bösen, selbst dem Unvernünftigen huldigt sie gerne, wenn es sich nur in einem glänzenden Gewande zeigt; die gute, ehrliche Tugend mit ihren rauhen Manieren und ih-

rem ungeschliffenen, runden Aussehen wird höchstens Achtung, niemals Beifall erlangen (HW2, 461).

Handfeste und gar nicht mehr komische Zeitkritik findet sich im Gespräch des Satans mit dem ewigen Juden, das die politische Situation auch Englands und Frankreichs thematisiert. Die Ausführungen des Satans gipfeln in einer Tirade, deren satirische Schärfe auf Heinrich Heines zwei Jahrzehnte später erscheinendes Epos *Deutschland. Ein Wintermärchen* vorausdeutet:

»Warum«, fuhr ich fort, »warum hältst du dich nicht länger und öfter hier in dem guten ehrlichen Deutschland auf? Kann man etwas Possierlicheres sehen als diese Duodezländer! Da ist alles so – doch stille, da geht einer von der geheimen Polizei umher. Man könnte leicht etwas aufschnappen und den ewigen Juden und den Teufel als unruhige Köpfe nach Spandau schicken« (HW2, 476f.).

Nächste Etappe der Realsatire ist »Der Festtag im Fegefeuer«. Auf Textebene handelt es sich um einen freien Tag der büßenden Seelen zu Ehren des Geburtstags der satanischen Großmutter (HW2, 528f.); auf der Metaebene gibt dieser Festtag Hauff die Gelegenheit, einen Engländer, einen Franzosen und einen Deutschen als Nationen-Vertreter vorzuführen, und zwar im doppelten Sinne. Lord Robert Fotherhill und Marquis de Lasulot werden von Baron Garmacher als der letztlich zentralen Figur des Kreises unterhalten; wieder finden wir hier das Motiv des Erzählens im geselligen Rahmen, das durch den Kontext zugleich ironisiert wird.

Kernstück der Unterhaltung ist die von Garmacher erzählte »Geschichte des deutschen Stutzers« (HW2, 535ff.), die einen satirisch gezeichneten exemplarischen bürgerlichen Lebenslauf – der Vater des ›Barons‹ war, wie sollte es angesichts des Namens anders sein, Schneider – und eine Satire auf die Lesewelt amalgamiert. Garmacher, dessen Name als Erzähler seiner Lebensgeschichte noch eine zweite ironische Bedeutung bekommt, schildert seine Liebe zu Nachbarstochter Amalie. Diese Liebesgeschichte gerät zur Parodie, nicht zuletzt, weil sie als das Nachleben und -leiden von Unterhaltungsliteratur inszeniert wird (HW2, 536ff.). Die Liebes-Parodie gipfelt in – auch als selbstreferenziell lesbaren – Formulierungen wie dieser: »Das einzige Unglück bei unserer Liebe war, daß wir eigentlich gar kein Unglück hatten« (HW2, 538).

Die satirische Zeichnung des Barons wird auf eine satirische Zeichnung des deutschen Nationalcharakters ausgeweitet. Dem dient bereits die Situierung im Kreis der europäischen Adligen, die zwar nicht weniger klischeehaft geschildert werden, aber nur als Randfiguren präsent sind. In die Novelle »Der Fluch« ist folgende Stelle eingebettet, quasi in ihr versteckt:

»Ich [der liebende Otto von S.] glaubte, sagte ich, in diesen Scherz um so eher eingehen zu dürfen, da wir Landsleute sind und die Deutschen in Rom als Kinder einer Heimat nur eine große Familie sein sollten.« [...] »In Schwaben möchte zur Not ein solches Verwandtschaftsverhältnis gelten oder bei den Juden, welche Herren und Knechte, Norden und Süden, »unsere Leute« nennen; aber Deutschland? Bedenken Sie, daß es in zweiunddreißig Staaten geteilt ist; wo ist da ein Verwandtschaftsband möglich? Wenn sie sich im Himmel oder in der Hölle treffen, so heißen sie nur Österreicher, Preußen, Hechinger und fürstlich reußische Landeskinder!« (HW2, 568)

Hier erübrigt sich jeder Kommentar, im Kontext der Zeit und vor dem Hintergrund der Zensur ist dies zweifellos eine deutliche Kritik an der Kleinstaaterei und implizit eine Forderung zur Einigung des als »Deutschland« bezeichneten Territoriums. Auch an anderen Stellen sind vergleichbare Hinweise eingearbeitet, etwa die spöttische Bemerkung des Satans, dass Europa »von Revolutionen und anderen lustigen Artikeln nur träumt und im Schlafe spricht« (HW2, 644). Die Geschichte des falschen Griechen, der überall für Geld gezeigt wird (HW2, 654ff.), spielt überdeutlich und satirisch auf die Unfähigkeit der Deutschen zur Revolution an. Höhepunkt dieses satirischen Subtexts ist allerdings die Theateraufführung des »Festtags im Fegefeuer«; durch ihre Stellung ganz am Schluss wird die Bedeutung der politischen Kritik zusätzlich betont. Es finden sich Sätze, die an die bisherigen Bemerkungen des Satans anknüpfen: »Um eine Lunte auszulöschen, bedarf es keiner großen Künste« (HW2, 671). Alle in der Theateraufführung für das Jahr 1826 prognostizierten Ereignisse auf der Bühne der europäischen Politik haben passenderweise keinen revolutionären, sondern einen reaktionären Charakter. Der letzte Satz – dass ihn der englische Lord spricht, ist wenig mehr als eine humoristische Verkleidung – kann als Aufforderung an die Leser gedeutet werden, das nicht hinzunehmen: »Wahrlich, es steht schlimm mit der Zukunft von 1826!« (HW2, 674).

Die für Hauffs Zeit zweifellos fortschrittliche Satire auf die beginnende Kapitalisierung konzentriert sich hauptsächlich auf des Satans »Besuch in Frankfurt« und die Darstellung der Börsengeschäfte, die – angesichts der Einbrüche am Neuen Markt zu Beginn des 21. Jahrhunderts – auch heute noch mit Gewinn gelesen werden können (HW2, 642ff.). Vergleichbare Unternehmer-Figuren werden Jahrzehnte später in der Literatur des Realismus zu finden sein, etwa in Georg Weerths *Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben*.

Die Religionssatire widmet sich den großen, im deutschsprachigen Raum vertretenen Religionen, dem Christentum insbesondere katholischer Prägung und dem Judentum. Der Katholizismus, aber auch der Pietismus –

verkörpert durch einen ›deutschen Kaufmann‹ (HW2, 594ff.) – wie die naive Gläubigkeit werden im zweiten Teil der Novelle »Der Fluch« einerseits verspottet, andererseits werden die Folgen übersteigter Religiosität nachdrücklich vor Augen geführt. Der Berliner Otto von S. liebt Luise von Palden, die ihrerseits in einen ehemaligen sächsischen Offizier verliebt ist, der auch Otto heißt und seinem Namensvetter zum Verwechseln ähnlich sieht. Die Liebesbeziehung besteht seit der Jugend, doch hat der Ex-Offizier mit Nachnamen West (HW2, 582) zwischenzeitlich eine amouröse Beziehung zu einer Spanierin mit Namen Donna Ines geknüpft (HW2, 571ff.). Die Intrige hinter der Dreiecksgeschichte wird von dem römischen Kardinal Rocco gesponnen, der laut satanischem Erzähler »schon längst als einer der zweiten Klasse mit dem Prädikat ›gut‹ auf meinen Tafeln verzeichnet ist« (HW2, 570). Rocco will, dass der protestantische West öffentlich zum Katholizismus übertritt; das ist der Preis für die Heirat mit Donna Ines, ermöglicht durch eine päpstliche Annullierung ihrer Ehe mit einem für sie zu alten Engländer (HW2, 585ff.). Der leichtlebige (vgl. HW2, 588), sich aber immer noch zu Luise von Palden hingezogen fühlende West hat bereits einen finanziellen Vorschuss auf die Transaktion erhalten (HW2, 590) und steckt nun in der Zwickmühle. Luise hält er hin mit der Lüge, »daß er einen Rechtsstreit wegen einer Erbschaft hier habe, daß er, sobald die Sache entschieden sei, vielleicht schon in wenigen Wochen, sie zum Altar führen werde« (HW2, 583). Um West den Übertritt auch spirituell schmackhaft zu machen, lobt der Kardinal den Katholizismus als »Brandversicherungsanstalt gegen die Hölle, eine Seelensassekuranz gegen den Tod«, während der Satan das Gespräch mithört (HW2, 578).

Die Satire auf das Judentum beginnt mit der bereits erwähnten Zeichnung des »ewigen Juden«, der sich in Gesellschaft ständig daneben benimmt. Dennoch bleibt der ewige Jude eine im Grunde sympathische Figur; zumal die Gesellschaft, in die er kommt, deutlich satirischer gezeichnet wird. Höhepunkt der Satire auf das Judentum ist der Bericht des Satans mit dem Titel »Mein Besuch in Frankfurt« (HW2, 620ff.). Ein junger Firmeninhaber namens Zwerner aus Dessau verliebt sich in die Tochter eines reichen jüdischen Kaufmanns, wobei finanzielle Anreize eine große Rolle spielen.

Aus heutiger Sicht ist die satirische Schilderung der Frankfurter jüdischen Gesellschaft mehr als peinlich. Allerdings sollte man vor einer Verurteilung Hauffs als Antisemit bedenken, dass der Roman sowohl in seiner

ganzen Konzeption als auch in dieser Binnenerzählung nicht nur Juden, sondern genauso Christen satirisch zeichnet. Die Satire auf die katholische Kirche ist ebenbürtig und Zwerner ist nicht weniger geldgierig und oberflächlich als seine späteren jüdischen Verwandten. Dazu addiert sich eine Satire auf den Adel, der exemplarisch in dem nur als »Kaninchen« apostrophierten Grafen Rebs verkörpert wird (HW2, 622ff.). Diese Bezeichnung gewinnt eine besondere satirische Qualität, wenn als Haupteigenschaft des Grafen seine zahlreichen Liebschaften hervorgehoben werden.

Das Spiel mit dem Leser findet, wie bereits ansatzweise gezeigt, auf verschiedensten Ebenen statt. Es wird Spannung erzeugt und zugleich enttäuscht, es wird für den nicht nur nach Identifikation mit Figuren suchenden, sondern zur Reflexion bereiten Leser Distanz erzeugt. Dies geschieht durch ein Bündel von Strategien, von denen einige skizziert werden sollen.

Die Herausgeberfiktion: Schon die Ausgangssituation ist als ironisch markiert. Natürlich gibt es keinen Satan, der dem Ich-Erzähler seine Memoiren zur Veröffentlichung hinterlassen hat. Die Beglaubigungsstrategie ist ein Spiel mit Realität und Fiktion gleichermaßen. So kommentiert der »Herausgeber« die einleitenden Worte des Satans zu dessen Memoiren mit den Worten, das Ungeordnete des Manuskripts zeige, daß der Satan »keine gute Schule gehabt haben muß« (HW2, 444).

Wie eingangs dargelegt, folgt die Anordnung der Teile klaren Prinzipien des Spannungsaufbaus und des Spiels mit dem Leser. Beides wird in der zentral angeordneten Novelle »Der Fluch« zusammengeführt. Der Erzähler dritter Ordnung (nach dem Herausgeber der Memoiren und deren Autor Satan) ist ein junger Mann, der in der Situation des »ästhetischen Tees« nichts weniger als »den Wert der Wahrheit« für das Erzählte beansprucht (HW2, 496). Da Satan später während seines Aufenthalts in Rom selbst Teil dessen wird, was dem jungen Mann geschieht, ist die Behauptung innerhalb der Fiktion »wahr«; zugleich kann man sie als selbstreferenziellen Kommentar des Roman-Anspruchs auf realistisches Erzählen lesen; auf der selbstreferenziellen Ebene handelt es sich, da der Roman nicht nur realistisch, sondern auch eine Satire ist, um einen Bestandteil des Spiels mit dem Leser.

Dieses wird ergänzt durch die beispielhaft gezeigten intertextuellen Anspielungen vor allem auf Werke Hoffmanns, die in der Einführung des Autors in Person gipfeln – Satan trifft den ewigen Juden, als der gerade mit dem »Kammergerichtsrat Hoffmann« im Berliner Tiergarten gesprochen

hat (HW2, 475). Das kann als Reminiszenz, als Verbeugung Hauffs vor Hoffmann, aber auch als Spiel mit der Abgrenzung von Realität und Fiktion gelesen werden. Die Szene erinnert an den Auftritt des Autors in Tiecks *Der gestiefelte Kater*.

Die Kombination von Spannung und Satire: In der Einleitung wird mit der Binnenerzählung vom »öden Haus« (s.o.) Spannung erzeugt und nicht aufgelöst, gleichzeitig werden die handelnden Figuren, vor allem das Opfer, überzeichnet. Dies ist bereits im Namen »Oberjustizrat Hasentreffer« erkennbar. Auch erotische Spannungen werden erzeugt, ironisiert und nicht aufgelöst. Beispielsweise wird von Natas in der Einleitung eine große erotische Ausstrahlung zuerkannt, der Professor will sogar gesehen haben, wie er »vorgestern nacht aus ihrem Zimmer...« kam, dem Zimmer einer Dame namens Frau von Thingen (HW2, 431). Die Ellipse lässt sich so deuten, dass hier das Stilmittel der Aposiopese (Verschweigen des Wichtigen) Verwendung findet. In dem Fall käme Natas nach einer Liebesnacht aus dem Zimmer. Ironiesignale transportieren Szenen wie die folgende:

Mit tönenden Schritten ging er [der Professor] an den Tisch, nahm sich einen Stuhl und setzte sich, breit wie eine Mauer, neben seine Schöne [Frau von Thingen]. Doch diese schien nur Ohren für Natas zu haben, denn sie antwortete auf seine Frage, ob sie sich wohl befinde, »übermorgen«, und als er voll Gram die Anmerkung hinwarf, sie scheine sehr zerstreut, meinte sie »1 f. 30 kr. die Elle« (HW2, 432).

Die Handlung dieser Binnenerzählung gipfelt in einem kollektiven, nicht zuletzt durch Punsch verursachten (HW2, 433) *blackout*, dessen Folgen am nächsten Morgen nicht mehr genau rekonstruiert werden können, zumal die Teilnehmer (mit Ausnahme des Erzählers und von Natas') unvorhergesehen abgereist sind – immerhin ein deutliches Zeichen dafür, dass sie durch die Ereignisse des Abends zur Abreise getrieben wurden. Der Ich-Erzähler erfährt nur, dass von Natas mitten in der Nacht zu Frau von Trübenau gerufen wurde, die »sterben« wollte. Hoteldiener Jean kommentiert das nächtliche Geschehen: »Sie können sich denken, wie unangenehm so etwas in einem Gasthof nachts zwischen elf und zwölf [sic] Uhr ist« (HW2, 436). Von Natas öffnet Frau von Trübenau eine Ader, das damals übliche Allheilmittel.

Als Rosalie, Tochter des Ökonomierats, »ihre histrionischen Unfälle« bekommt, muss Satan wieder einschreiten:

»Er hatte versprochen, bei Frau von Trübenau mit dem Kammermädchen zu wachen; aber, lieber Gott, geschlafen muß er haben wie ein Dachs, denn wir pochten drei-, viermal, bis er uns Antwort gab, und die Kammerkatze war nun gar nicht zu erwecken.« »Nun, und ließ er der schönen Rosalie zur Ader?« »Nein, er hat ihr, wie mir Lieschen sagte, Senfteig zwei Hand breit aufs Herz gelegt, darauf soll es sich bald

gegeben haben.« »Armer Professor!« dachte ich, »dein hübsches Röschen mit ihren sechzehn Jährchen und dieser Natas in traulicher Stille der Nacht, ein Pflaster auf das pochende Herz pappend« (HW2, 437).

Sowohl die Tätigkeit des Zur-Ader-Lassens als auch das Aufstreichen von Senfteig auf die Brust des Mädchens haben deutliche erotische Konnotationen. Ohne viel Mühe könnte man hier die symbolisch verschlüsselte Darstellung von Geschlechtsverkehr vermuten, in dem Fall von Vergewaltigung, zumal von Natas den *blackout* des Abends inszenierte und einige Einzelheiten der Textstelle darauf hindeuten: der Schlaf des Kammermädchens, das eigentlich wachen sollte; das Ausbleiben der Reaktion des ebenfalls wachenden von Natas; das Bedauern des Ich-Erzählers und insbesondere seine Wortwahl. Mehr als solche Andeutungen finden sich aber nicht, die »lüsternen« Lesererwartungen laufen ins Leere.

Wenn er als Erzähler und als handelnde Figur auftritt, ist Satan der Sender von Ironiesignalen. Seine Reflexionen stellen einen ironischen Kommentar zu der von ihm geschilderten Handlung dar.

Die konsequente Enttäuschung von Lesererwartungen: Zu der Struktur des Evozierens und Ironisierens von Lesererwartungen passt, dass die übliche Roman-Symbolik genutzt und zugleich ironisch gebrochen wird. Die Zahl der Vollkommenheit und des Unglücks werden spielerisch miteinander kombiniert. So wohnt von Natas im Mainzer Gasthof in den Zimmern 12 und 13 (HW2, 416). Der ebenfalls im Gasthof wohnende Professor glaubt, von Natas »schon vor zwölf Jahren in Stuttgart gesehen« zu haben (HW2, 422). Aus dem Haus des Oberjustizrats Hasentreffer ruft diesen vermutlich der verkleidete Satan mit den Worten: »Sie sind der Dreizehnte [...]« (HW2, 425). Es gibt »seit zwölf Jahren« die Mode des Memoiren-Schreibens und -Lesens (HW2, 441). Beim »ästhetischen Tee« sind »zwölf Damen« versammelt (HW2, 494). Die Ironie ergibt sich aus der Spannung zwischen den beiden Zahlen: Zwölf ist – als drei (Zahl der höheren Einheit z.B. in der Religion) mal vier (Zahl der Himmelsrichtungen, Jahreszeiten etc.) – die Zahl der Vollkommenheit in spirituellem wie weltlichem Sinne, abgesehen davon bezeichnet sie die Zahl der Apostel und der Monate eines Jahres. 13 ist bekanntlich, auch als Durchbrechung der mit der Zwölf erreichten Einheit, die Unglückszahl. Auf die Namenssymbolik wurde bereits mehrfach Bezug genommen; es sei nur noch darauf hingewiesen, dass der Satan neben »v. Natas« weitere Namen und Titel annimmt, die in ihrer symbolischen Bedeutung erst noch zu erforschen wären. Er nennt sich Herr

Barighi (HW2, 422) und Friedrich von Barbe (HW2, 446, 471) und er tritt bei Goethe als »Doctor legens« auf (HW2, 521).

Konzeptionell wird diese Spannung von Muster und Brechung weitergeführt. Keine der Binnenerzählungen wird zu einem aus Perspektive der Ausgangssituation erwartbaren oder befriedigenden Ende geführt. Die kurze Geschichte vom »öden Haus« (s.o.) endet, ohne dass man weiß, wer der Mörder des Oberjustizrats ist und weshalb er getötet wurde. Am Schluss der Einleitung gehen alle Figuren auseinander, ohne dass es eine erkennbare Katastrophe gegeben hätte, die durch den Kapiteltitlel »Der schauerliche Abend« (HW2, 420) und »Der schauervolle [sic] Abend – Fortsetzung (HW2, 427)« angedeutet wird. Der »Festtag im Fegefeuer« geht nicht so weiter wie besprochen, eigentlich sollten nach dem deutschen Baron auch der englische Lord und der französische Marquis eine Geschichte erzählen. Statt dessen wird der Baron unterbrochen und man begibt sich ins Theater (HW2, 664f.).

Die Novelle »Der Fluch« wird an einer besonders spannenden Stelle unterbrochen und ihre ganze Anlage würde auf ein anderes Ende deuten. Die Ausgangssituation – ein junger, positiv gezeichneter Mann erzählt eine Begebenheit aus seinem Leben (HW2, 495ff.) – würde weder vermuten lassen, dass später der zunächst nur als Zuhörer präsente Satan in die Handlung verwickelt wird, noch würde man denken, dass die so detailreich entwickelte Liebesgeschichte mit dem Tod der Angebeteten endet. Das Kennlernen des jungen Mannes und der schönen Unbekannten wird als beginnende Liebesgeschichte geschildert und mit erotischen Konnotationen aufgeladen (HW2, 497ff.). Der Begegnungsraum Kirche trägt dem Anspielungsreichtum Rechnung, der Liebeshandlung ebenso (Assoziation mit Hochzeit) wie der späteren Satire auf den römischen Katholizismus.

Hauff inszeniert die Liebesgeschichte so gekonnt, dass die Abweichung von allen Mustern später umso gravierender sein wird; man betrachte beispielsweise die Beschreibung der Dame aus der Optik des Binnen-Erzählers: »Wie ward mir, als ich den Schleier aufschlug! Der düstere Schein der halbverlöschten Fackel fiel auf ein Gesicht, wie ich es auch auf den herrlichsten Kartons von Raffael nie gesehen!« (HW2, 499). Es wird gleich klar, dass die Dame den Erzähler mit jemandem verwechselt, der genauso aussieht und ebenfalls Otto heißt (ebd.). Die Unwahrscheinlichkeit eines solchen Zufalls wird einige lustspielhafte Verwicklungen nach sich ziehen. Die erste Begegnung endet mit einem nonverbalen Versprechen:

»Ich wußte nicht, wie mir geschah, ich fühlte einen heißen Kuß auf meinen Lippen, und weg war sie« (HW2, 501).

Zu der originellen Mischung aus Lesererwartungen steuernden Topoi und diese Erwartungen enttäuschenden, unvorhergesehenen Wendungen passt die Einbettung des Verwechslungsmotivs am Novellenbeginn in den römischen Karneval (HW2, 502ff.). Gerade als die Spannung, wer nun der andere Otto ist, ihren Höhepunkt erreicht hat, bricht die Novelle vorläufig ab. Kontrast zur Dramatik der Novellenhandlung ist der Grund für diese Unterbrechung – der ewige Jude ist mit dem Stuhl umgefallen (HW2, 505). Der ewige Jude beschreibt die Ursache:

»Als der langweilige Mensch seine Erzählung anhub, wie er ein paar Pfaffen habe singen hören und wie er einem Mädchen nachgelaufen sei – was man überall tun kann, ohne gerade in Rom zu sein – da übermannte mich die Langeweile [...]« (HW2, 509).

Der Novellenbeginn muss zwar ohne ironische Kommentare des Satans auskommen, doch genügen solche ›externen‹ Ironiesignale durchaus.

Noch deutlicher wird das Spiel mit dem Leser, wenn Hauff den ersten Teil der *Memoiren* mit folgenden Worten abbricht: »Wir [es spricht der Herausgeber] versparen daher die Fortsetzung des Festtages in der Hölle auf den zweiten Teil, und bleiben einstweilen wie die Ochsen am Berge stehen« (HW2, 547). Nicht der Herausgeber, der ja nicht anders kann (die Fortsetzung ist noch nicht von der Messe wieder zurück), sondern der Autor dreht dem Leser eine Nase.

Im zweiten Buch und zweiten Teil der Novelle »Der Fluch« wird der nun ins Geschehen involvierte Satan die zitierte Kritik des ewigen Juden erneuern, indem er formuliert:

So ›etwas breit nach Art der Jugend‹ hatte mir der junge Mann den weiteren Verlauf seines Abenteuers erzählt; ich hörte ihm gerne zu, obgleich nichts peinlicher für mich ist, als eine lamentable Liebesgeschichte recht lang und gehörig breit erzählen zu hören; aber interessant war mir dabei die Art, wie er mir erzählte (HW2, 567).

Und an anderer Stelle heißt es: »Ich muß gestehen, ich fing an, die Geschichte des jungen Mannes weniger anziehend zu finden, weil sie mir in eine gewöhnliche Liebesgeschichte auszuarten schien« (HW2, 573). Als Kommentar auf der Meta-Ebene lässt sich dies als humorvolles Augenzwinkern verstehen und als Hinweis, dass der Leser sich nicht oder nicht primär auf die Handlung, sondern auf die komplexe Konstruktion der Handlung konzentrieren, den ironischen und den zeitkritischen Subtext wahrnehmen soll.

Obwohl Hauff die Geschichte in der selben epischen ›Breite‹ weiter erzählt, folgen neue ironische Kommentare des satanischen Erzählers:

Aber wie langweilig dünkte es mir, daß das Fräulein noch in demselben Zustande war, daß die beiden Anbeter noch nicht in Streit geraten waren, daß das Ende von diesen Geschichten ein Übertritt zur römischen Kirche, eine Hochzeit der Donna Ines und vielleicht eine zweite, Luisens mit dem Berliner, werden sollte? (HW2, 592)

Mit dem »vielleicht« wird auf den unerwarteten Schluss der Novelle vorausgedeutet. Weitere Ironiesignale folgen, etwa wenn der satanische Erzähler auf Otto von S.' Idee, West um den Verzicht auf Luise zu bitten, so reagiert:

»Aber wie konnten Sie glauben«, rief ich, über diese romantischen Ideen unwillkürlich lächelnd, »wie konnten Sie glauben, Freund, daß ein Kapitän West zu diesem sonderbaren Geständnisse sich hergeben werde? In Romanen mag dies der Fall sein, aber, Herr, in der Wirklichkeit? Haben Sie je einen Narren der Art gekannt?« (HW2, 587).

Eine Stelle, die auch auf der selbstreferenziellen Ebene ironisch funktioniert: Schließlich ist das, was der Leser vor sich hat, ein Roman.

Komisch-tragischer Höhepunkt der Novelle ist das Zusammentreffen aller Parteien in einem Garten. Einer Liebesszene, die, was der Leser nicht weiß, die einzige Erfüllung der Träume des Berliners bleiben wird, folgt die Ironisierung durch den satanischen Erzähler auf dem Fuße:

Dem Berliner war wohl das schmerzlichste der feurige Dank, den ihm das schöne Mädchen für seine eifrigen Bemühungen ausdrückte. Sie umfing ihn, sie nannte ihn ihren treuesten Freund, sie bot ihm ihre Lippen, und er hat wohl nie so tief als in jenem Augenblicke gefühlt, wie die höchste Lust mit Schmerz sich paaren könnte. Mir, ich gestehe, war diese Szene etwas langweilig; ich werde daher die nähere Beschreibung davon nicht in diese Memoiren eintragen, sondern als Surrogat eine Stelle aus Jean Pauls Flegeljahren einschieben [...] (HW2, 607).

Der Leser wird in seiner Erwartungshaltung enttäuscht, nun eine erotische Szene miterleben zu dürfen. Die Liebesverwicklungen gipfeln in einer anderen Leser-Bedürfnisse befriedigenden, ruchlosen Tat – der in die Enge getriebene West sticht den Berliner nieder (HW2, 610). Allerdings führt auch diese Tat in die Irre – nicht der Berliner wird sterben, er wird sich sogar erstaunlich schnell wieder erholen. Allen üblichen Mustern zum Trotz, die Hauff in der Liebesgeschichte verwendet, endet die Novelle mit der Belohnung des Bösen – der Sachse konvertiert und wird reich (HW2, 612ff.) – und der Bestrafung der Guten: der Berliner verliert seine Luise, die, wie Satan und Leser durch den Berliner völlig überraschend mitgeteilt wird, aus Gram gestorben ist (HW2, 619). Bei aller Tragik sind in die Schilderung

des Novellenschlusses ironische Stellen eingearbeitet, die sich nicht nur in den Kommentaren des satanischen Erzählers erschöpfen. So behauptet ein Mädchen während der öffentlichen Taufe des Sachsen West, dass der Papst allen Zeichen zum Trotz doch nicht alles könne: »»Er kann nicht heiraten!« lachte sie; doch nicht so schnell folgt der Donner dem Blitz, als die schwere Hand des Vaters auf ihre Wange fiel« (HW2, 612).

Zu der ironischen Konzeption der Novelle passt, dass ihr Titel erst kurz vor Schluss erklärt wird – mit einem Fluch hat die Handlung bis dahin wenig zu tun. Luise muss erkennen, dass ihr Sachse bereits vergeben ist: »»Ja, das ist dein Fluch, alter Vater!«, sagte Luise, von tiefer Wehmut bewegt. »Das ist dein Fluch, wenn ich je die Seine würde; er nahte schnell!«« (HW2, 609). Die Vorstellung von einem »Fluch« ist vor dem Hintergrund der Novellenhandlung lediglich Ausweis der übersteigerten Schwärmerei Luises. Insofern birgt nicht nur der Romantitel, sondern auch der Novellentitel einen strukturbildenden ironischen Kontrast.

Es sollte deutlich geworden sein, dass Hauff in den *Memoiren* ein umfassendes Spiel mit dem Leser inszeniert. Der Roman macht zahlreiche Rezeptionsangebote, die erst in der Summe seinen ganzen Reiz und auch seine Originalität offenbaren. Darin ähneln sich die drei Romane wie alle Texte Hauffs. Mit anderen Worten: Das Spiel mit dem Leser, zu dem die spielerische Verarbeitung literarischer Traditionen ebenso gehört wie eine selbstreferenzielle Lesart und die Ironie, die sich nicht nur auf Handlung und Leser, sondern auch auf die Deutungsangebote des Texts selbst erstreckt, ist konstitutives Merkmal von Hauffs Texten und zugleich Ausweis ihrer unzeitgemäßen Modernität.

Das Spiel mit dem Leser

»Kann nicht auch bei uns ein großer Geist durchdringen und ein Mann des Volkes und allgemein werden?«

»Ja«, erwiderte ich und drückte ihm die Hand, »er kann es, wenn er es versteht, gemein zu sein« (HW2, 772).

Die Pointe am Schluss des Fragments *Der ästhetische Klub* deutet auf Hauffs Kritik und Programm zugleich. Hauff macht sich »gemein«, indem er Strategien der Spannungserzeugung adaptiert. Hauff war, trotz seiner Jugend, sehr belesen und er las, um für seine eigene Produktion zu lernen. Er verfuhr jedoch nie epigonal, sondern variierte seine Muster, setzte sie kaleidoskopartig neu zusammen und erweiterte sie. Abschreiben hatte er gar nicht nötig, seine Phantasie scheint nahezu grenzenlos gewesen zu sein. Jeder Text liefert ein Feuerwerk neuer Ideen.

Die »gemeine« Strukturierung ermöglicht identifikatorische Lektüre, sie ist aber nur die Basis für ein intellektuelles Spiel, bei dem Humor, subtile Ironie oder Satire Distanz erzeugen und dazu einladen, die Texte ganz anders, und zwar gegen den Strich zu lesen. Hauff, der es mit Schiller hielt und dessen Bürger-Rezension produktiv verarbeitete, hat sein Ziel, »allgemein« zu werden, aber nur bedingt erreicht, weil in der Rezeption die identifikatorische Lektüre überwog und mit der Zeit die Ebene der Reflexion, den Gegentext, bis zur Unkenntlichkeit überdeckte.

Hauff inszeniert sein Spiel mit dem Leser auf verschiedenen Ebenen in verschiedener Weise, indem er das Potenzial der Sprache optimal ausnutzt. In heutiger Terminologie kann man von Mehrfachcodierung sprechen. *Der Mann im Mond* beispielsweise ist nicht entweder ein Trivialroman oder eine Parodie des Trivialromans, er ist beides zugleich und noch viel mehr – vor allem Gesellschaftssatire und Literatursatire. Der Roman kommentiert nicht nur Claren, sondern auch sich selbst und verweist durch gezielte Enttäuschung von Lesererwartungen auf sein eigenes Gemachtsein.

Hier kann die eingangs gestellte Frage nach dem Grund für die selbstreferenziellen Stellen, die graduelle, weil meist subtile Durchbrechung der

Fiktion zumindest vorläufig beantwortet werden. Hauffs spezielle ›Form selbstreflexiven Erzählens‹ (Michael Scheffel) passt sich, ebenso wie die Einarbeitung intertextueller Verweise und die Problematisierung von Identitäten, der übergeordneten Strategie des Spiels mit dem Leser an, das als Bündel von Stimuli zur Reflexion über das Gelesene begriffen werden kann. Eine solche, auf Reflexion zielende Strategie des Spiels wird später Brechts Konzept des ›epischen Theaters‹ ausmachen.

Hauffs Essays, Novellen, Märchenovellen und Romane sind ein Angebot, auf den verschiedenen, in der Analyse herausgearbeiteten Ebenen mitzuspielen, sich Assoziationsräume über Prätexte zu eröffnen, die Rollenwechsel nachzuvollziehen, die Konstruktion der Handlung(en) transparent zu machen. Hauff ist auch darin Brecht vergleichbar, dass er ein Ziel verfolgt, das sich als politische und individuelle Emanzipation bezeichnen lässt. Die Strategie des Spiels ergänzt das Wunschbild vom Leser als einem aufgeklärten, mündigen Bürger. Wie Brecht steht Hauff im politischen Diskurs seiner Zeit, anders als Brecht muss er sich einer Zensur unterordnen und muss sein Spiel daher hinter einer scheinbar glatten, scheinbar trivialen Fassade in Szene setzen, wobei diese Fassade zum integralen Bestandteil des Spiels wird.

Wie politisch bereits Hauffs kaleidoskopartiges Spiel ist, ohne dass der entsprechende Subtext explizit werden muss, lässt sich erkennen, wenn man Welschs Beschreibung der Qualitäten von Pluralität, damit auch Polyvalenz, nicht nur als Merkmale der Postmoderne begreift: »Diese Pluralisierung [der Postmoderne] wäre, als bloßer Auflösungsprozess gedeutet, gründlich verkränkt. Sie stellt eine zuallererst positive Vision dar. Sie ist von wirklicher Demokratie untrennbar.«¹ Erst das sprachlich und erzähltechnisch inszenierte Spiel mit Bedeutungen setzt den Leser in Freiheit. Solche Vorstellungen berühren sich mit der am Anfang dieser Arbeit formulierten Auffassung von Literatur als potenziellem Meta-Diskurs.

Ein Spiel mit dem Leser haben bereits – um die wichtigsten Autoren zu nennen, die auch auf Hauff gewirkt haben – Friedrich Schiller, E.T.A. Hoffmann und Ludwig Tieck betrieben, doch bekommt es bei Hauff eine neue Qualität. Schillers und Hoffmanns Spiel zielt auf die Ausbildung des Menschen oder auf eine Bewusstseinsweiterung um transzendente Vorstellungen, beide haben ihren Fluchtpunkt in einem entweder ›klassisch‹ oder ›romantisch‹ konzipierten Goldenen Zeitalter. Hauff ironisiert jeden

Idealismus und ersetzt ihn durch einen Realismus, der seiner Zeit weit voraus ist.

Spiel-Material ist, was man beobachten kann, was sich zumindest so zugetragen haben könnte und was die Literatur daraus gemacht hat. Konkrete Verhaltensweisen werden geschildert, defiktionalisiert, ironisiert und gegeneinander ausgespielt. Das macht Hauff, so sollte man meinen, zu einem eminent (post-?)modernen Autor.

Anmerkungen

Das Leben

¹ Vgl. v.a. die detaillierte Chronik von Hauffs Leben in Pfäfflin: Wilhelm Hauff (1802-1827) und das lesenswerte Nachwort von Hermann Engelhard in HW2, 919-945. Alt, aber unverzichtbar ist die materialreiche Arbeit von Hofmann: Wilhelm Hauff.

² Ich teile folglich, anknüpfend an die bekannten Überlegungen von Roland Barthes und Michel Foucault, die Vorbehalte gegenüber der Kategorie Autor, wobei diese Vorbehalte nicht bedeuten können, dass autorbezogene Interpretationen nicht auch ihre Berechtigung haben. Die neuere Diskussion über das Problem der Kategorie kann hier nicht nachgezeichnet werden. Vgl. zur Einführung Jannidis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft.

³ Vgl. Neuhaus: Freiheit, Ungleichheit, Selbstsucht? Fontane und Großbritannien, S. 177-205.

⁴ Hofmann: Wilhelm Hauff, S. 93.

Literatur und Spiel

¹ Matuschek: Literarische Spieltheorie, S. 1.

² Vgl. Heinrichs: Spielraum Literatur.

³ Definiert als die »Vielheit des Humanen« im Gegensatz zur »Einheitsobsession«, vgl. Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 114.

⁴ Vgl. Anz: Literatur und Lust, S. 33, 36 u. 37 (letztes Zitat).

⁵ Vgl. Iser: Die Appellstruktur der Texte.

⁶ Claas: Entgrenztes Spiel, S. 9.

⁷ Vgl. Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 1.

⁸ Vgl. ebd., S. 7.

⁹ Vgl. ebd., S. 235.

¹⁰ Ebd., S. 236.

¹¹ Wenn Foucault den Begriff des Spiels auf Diskurse bezieht, so lässt er sich ebenso für fiktionale Diskurse gebrauchen, vgl. Foucault: Überwachen und Strafen, S. 83.

¹² Zu diesem qualitativen Aspekt von Literatur vgl. Neuhaus: Revision des literarischen Kanons, und Neuhaus: Sexualität im Diskurs der Literatur.

¹³ Bei diesem Kapitel handelt es sich um einen überarbeiteten und erweiterten Abschnitt eines bereits publizierten Aufsatzes, vgl. Neuhaus: Wilhelm Hauff und der Kanon.

¹⁴ Vgl. zur Konzeptionalisierung den Aufsatz von Aleida Assmann: Der väterliche Bücher-schrank.

¹⁵ Hauff gilt nunmehr nur noch als Kinderbuchautor. Damit ist der Endpunkt einer langen Entwicklung erreicht. 1927 hatte sich Scheller noch dagegen gewandt, Hauff als Jugenddichter zu verstehen, vgl. Scheller: Wilhelm Hauff, S. 4f. Allerdings ist diese Monographie unglücklicherweise so beschaffen, dass das positive Urteil Hauff eher diskreditiert; sie gefällt sich im Raunen von hohen Dichter-Göttern, im Lob des Stammestums etc.

¹⁶ Lexikon des Internationalen Films 2000/2001 (CD-Rom).

¹⁷ Sommermeyer: Hauffs »Memoiren des Satan« nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, S. 122. Ähnlich urteilt fast ein halbes Jahrhundert

später Gerard Koziellek: Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs, S. 21: »Niemand hat es versucht, Daseinsfragen von allgemeinmenschlichem Wert aufzuwerfen oder sich gar mit weltanschaulichen Fragen auseinanderzusetzen.« Unverständlich bleibt, weshalb Koziellek nach seiner zahlreichen Allgemein- und Detailkritik zu dem Schluss kommt, »eine falsch verstandene Forschung« sei fälschlicherweise zu dem Urteil gelangt, es sei »unseriös«, sich mit Hauff »ernsthaft zu befassen« (S. 28).

¹⁸ So Hermann Engelhard in seiner Hauff-Ausgabe. Es folgt ein Hinweis auf Hauffs Popularität. Vgl. HW2, 651.

¹⁹ Schütz: Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft, S. 141.

²⁰ So Helmut Koopmann in seinem Nachwort zur Hauff-Ausgabe des Winkler-Verlags (SW3, 497).

²¹ Martini: Vom Sturm und Drang zur Gegenwart, S. 75.

²² Deutsche Literaturgeschichte, S. 219. Ähnlich urteilt Koziellek: »Eine starke Bindung an seine heimatliche Umwelt und deren gesellschaftliches Bewußtsein« läßt ihn seinen angeborenen Konservatismus nie überwinden.« Koziellek: Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs, S. 21.

²³ Wilpert: Deutsches Dichterlexikon, S. 313.

²⁴ Pfäfflin: Wilhelm Hauff (1802-1827), S. 1-5.

²⁵ In neuerer methodischer Fundierung klingt das dann so: »Der Breitenerfolg der Hauffschen Schriftstellerarbeit müßte demnach in der ›Zerstreuung‹ des sozialen Druckes zwar anerkannter, gleichzeitig jedoch ausgehöhlter Wert-Versprechen zu suchen sein; das heißt: Eine ideologische Entlastung kann, so sie wirksam sein soll (denn ›Zerstreuung‹ bedeutet nicht ›Negation‹), gleichsam nur hinter dem Rücken der geltenden Wertvorstellungen funktionieren – bei deren gleichzeitig durchgehaltener, rhetorischer *Beteuerung* also.« Clausen: Schriftstellerarbeit um 1825, S. 161. Syntax und Wortwahl sind noch nicht komplex genug, um erfolgreich zu verhüllen, dass es sich um eine Tradierung alter Werturteile einerseits und um die kurzschlüssige Annahme andererseits handelt, der Erfolg der Texte Hauffs begründe bereits ihr literarisches Scheitern (eine sehr deutsche Annahme).

²⁶ Vgl. Pfäfflin: Wilhelm Hauff (1802-1827), S. 3.

²⁷ »Hauff war – neben Claren – der Erfolgsautor der 20er Jahre«, vgl. Joachim Horn: Der Dichter und die Lesewelt, S. 2.

²⁸ Vgl. Romantik, S. 498. Die sozialistischen Interpreten sind sich allerdings nicht einig. »Sie [Hauffs Märchen] dienen einer kritischen Auseinandersetzung mit den Problemen der Klassengesellschaft [...]«, urteilt Fattah: Wilhelm Hauff und »1001 Nacht«, S. 124.

²⁹ Vgl. Otte: Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menschen in seinen Werken, S. 13f.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 174. Parallel dazu kann man auch folgende Arbeiten lesen: Jaschek: Wilhelm Hauff. Jaschek charakterisiert implizit Hauff als Unterhaltungsschriftsteller, wenn sie von seinen »unproblematischen Werken« spricht (S. 96) oder ihm attestiert, in der zeitgenössischen Literatur »eine bedeutende Lücke« zwischen Romantik und Realismus gefüllt zu haben (S. 98). Jaschek scheint aber nicht wahrgenommen haben, dass sie Hauff damit gegenüber stark kanonisierten Texten abwertet, es finden sich jedenfalls keine entsprechenden Reflexionen. / Brown: Wilhelm Hauff's Novellen. Brown erkennt zwar die Ironie Hauffs in der Kontroverspredigt, tendiert aber – trotz eingestandener Ratlosigkeit – dazu, die trivialen Elemente zu betonen und Hauff zu unterstellen, dass er zu mehr nicht fähig war. Brown siedelt Hauff in einer Grauzone zwischen »Trivialliteratur« und »Kunstliteratur« an. Vgl. S. 62, 169 u. 176.

³¹ Vgl. Otte: Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menschen in seinen Werken, S. 175f.

³² Hinz: Wilhelm Hauff, S. 99. Zur Aburteilung Hauffs als (nach Adorno) »Berichterstatter[s] auf dem Markt geistiger Erzeugnisse« vgl. Schütz: Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft, S. 149, und in vergleichbarer Schärfe Bachmaier: Die Konzeption der Arrivierung, S. 334: »so richtet sich auch Hauff als Erfolgsautor bedingungslos an literarisch populären Geschmackskonventionen aus«. Vgl. bes. Horn: Der Dichter und die Lesewelt, zum Verdikt über Hauffs Werk (»Anpassung an die warenökonomischen Gesetze des literarischen Marktes« etc.) vgl. S. 211f. – Zum ökonomischen Aspekt von Buchpublikationen der Zeit am Beispiel der Über-

setzungen aus dem Ausland vgl. den höchst informativen Aufsatz von Bachleitner: »Übersetzungsfabriken«.

³³ Vgl. Hinz: Wilhelm Hauff, S. 110ff.

³⁴ Vgl. hierzu auch Schütz: Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft, S. 147f.

³⁵ Vgl. hierzu besonders ausführlich Drescher: Die Quellen zu Hauffs Lichtenstein.

³⁶ Zum Vorwurf, Hauff sei ein Epigone Hoffmanns, vgl. z.B. Sommermeyer: Hauffs *Memoiren des Satan* nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, bes. S. 80: »Es war nicht dessen [Hoffmanns] reiche innere Welt der Poesie, die ihn [Hauff] in seiner Dichtung lockte, – er verstand sie gar nicht; es war nur der Modedichter Hoffmann, dessen Erfolg ihn zur Nachahmung reizte [...].« – Es werden noch viele weitere Vorbilder behandelt, die Suche danach ist einer der Schwerpunkte der Hauff-Forschung. Horn (Der Dichter und die Lesewelt, S. 9) hat festgestellt: »Den Löwenanteil der Hauff-Forschung bestreiten Arbeiten zur Quellengeschichte und zu literarischen Einflüssen und Wechselbeziehungen.«

³⁷ Der Roman initiierte den Wiederaufbau einer Burg und ein regelmäßiges »Nebelhöhlenfest«. Vgl. Pfäfflin: Wilhelm Hauff, S. 66ff., 79ff. u. 97ff.

³⁸ Dies behauptet Schütz: Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft, S. 144. Ebenfalls negativ ist der Befund von Chase: *The Wandering Court Jew and the Hand of God: Wilhelm Hauff's Jud Süß as Historical Fiction*. Entgegen der Interpretation von Chase (vgl. S. 733) bin ich nicht der Auffassung, dass die Novelle sich klar gegen eine deutsch-jüdische Heirat ausspricht. Im Gegenteil: Gerade durch die Folgen des Verbots einer solchen Heirat wird die Grausamkeit und Unbegründetheit des Verbots unterstrichen.

Die Gedichte

¹ Vgl. Heine: Werke, 1. Bd., S. 52.

² Es handelt sich um den Schluss des Gedichts *August* aus dem Zyklus *Die dreizehn Monate*, in: Kästner: Werke, Bd. 1, S. 309.

³ Zu Körner vgl. Neuhaus: *Literatur und nationale Einheit in Deutschland*, S. 133f.: »Wenn [...] der Inhalt politischer Lieder nationalistischer oder gar chauvinistischer wird, dann hat das seinen Grund in den Ereignissen und der Literatur der Befreiungskriege. Arndt spielt sicher eine wichtige Rolle in der Lyrik, wie insgesamt in der Literatur und Publizistik dieser Zeit. Herausragend war auch die Rezeption der Lieder und Gedichte Theodor Körners, der 1813 das tat, was er so oft vorher besungen hatte: Er starb den ›Heldentod‹ für sein ›Volk‹. Körners Lyrik ist drastisch und emotional; seine Verklärung des Krieges sollte ein Maximum an Begeisterung erzeugen, damit auch das Ergebnis maximal war. Im Kontext der Zeit hieß das: Befreiung von der französischen Fremdherrschaft, Bildung einer starken deutschen Nation und deren Sicherung vor künftigen französischen Übergriffen.«

⁴ Vgl. als Übergang zur ironischen Darstellung der Burschenschaften und der nationalen Thematik Hauffs »scherzhaftes Heldengedicht in vier Gesängen« mit dem Titel *Die Seniade* (SW3, 408-435).

⁵ Schiller: Werke, Bd. 1, S. 242.

⁶ Schiller: Werke, Bd. 2, S. 964.

Literarische Essays

¹ Der Kommentar der Winkler-Ausgabe spricht von einer »scherzhaften Anrede« (SW2, 738).

² Thomas Anz: *Literatur und Lust*, z.B. S. 13.

³ Vgl. zu den Hintergründen Norbert Bachleitner: »Übersetzungsfabriken«, und HH, 100ff.

⁴ Vgl. S. 26 u. 163 der vorliegenden Arbeit.

⁵ Vgl. die berühmte, oft nachgedruckte Antrittsvorlesung von Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*.

⁶ Vgl. Schenda: *Volk ohne Buch*.

⁷ Dazu addiert sich eine dritter kleiner, nicht-satirischer, aber sehr kritischer Essay, auf den ich nicht näher eingehen werde, der aber eine Lektüre lohnt: *Die teutschen Übersetzungsfabriken* (SW3, 260-264). Hauff kritisiert darin sogar seinen eigenen Verleger Franckh (SW3, 263).

⁸ Zu den Hintergründen vgl. HH, 41-46.

⁹ Sieben Predigten befinden sich im Deutschen Literaturarchiv, vgl. Krömer: *Die Handschriften des Schiller-Nationalmuseums*, S. 616, und den Abdruck der Predigten in SW3, 267-287.

¹⁰ Zitiert nach der Elberfelder Übersetzung.

¹¹ Vgl. Koch: *Claurens Einfluß auf Hauff*, S. 804.

¹² Vgl. z.B. HH, 49-52, bes. S. 50, und das Nachwort von Engelhard in HW2, 935.

¹³ Vgl. Fontane: *Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe* in 15 Bänden, Bd. 13, S. 108ff.

Die Novellen

¹ Vgl. exemplarisch – und dabei noch vergleichsweise wohlwollend – Martini: *Vom Sturm und Drang zur Gegenwart*, S. 92-96.

² Vgl. Koziłek: *Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs*, S. 20 (1. Zitat) u. 21 (2. Zitat).

³ Vgl. ebd., S. 22.

⁴ Vgl. ebd., S. 27f.

⁵ Als Fröben wieder mit Josephe zusammentrifft, ist ihre Mutter drei Jahre tot (HW2, 48), sie starb »acht Tage« nachdem sich Fröben von dem ihm damals unbekanntem Mädchen in Paris verabschiedete (HW2, 101), und Josephe war nach eigenen Angaben damals 17 (HW2, 89).

⁶ Vgl. S. 102 der vorliegenden Arbeit.

⁷ Vgl. hierzu Neuhaus: *Sexualität im Diskurs der Literatur*.

⁸ Erstveröffentlichung: *Abendzeitung*, März 1826. Hauff hatte dem Herausgeber Karl Winkler (Pseudonym Theodor Hell) das Manuskript am 27.12.1825 geschickt.

⁹ Mal ist von Fürsten, mal von Herzogen die Rede, der Text ist hier nicht einheitlich.

¹⁰ Neben der parallelen Verwendung der Titel Fürst und Herzog vgl. ungenaue Zitate und die Verwechslung von Erdolchen und Erdrosseln im Verweis auf Rossinis Oper (HW2, 956f.)

¹¹ Zur Geschichte des herzoglichen Günstlings und zu den möglichen oder feststellbaren historischen Quellen Hauffs vgl. Mannheimer: *Die Quellen zu Hauffs »Jud Süß«*, S. 11-60. Die folgenden Ausführungen zu den literarischen Anregungen listen jedoch nicht viel mehr als Möglichkeiten auf, vgl. S. 61-74. Die hier mit interessanten Belegen aufgezeigte Parallele zu Walter Scotts Roman *Ivanhoe* würde allerdings dafür sprechen, dass Hauff keinen antisemitischen Text schreiben wollte.

¹² Zur Stoffgeschichte und für einen differenzierten, die sonst üblichen plakativen Bewertungen vermeidenden Vergleich von Hauffs, Feuchtwangers und Harlans Bearbeitung vgl. Hollstein: *Dreimal »Jud Süß« – Zeugnisse »schmählichster Barbarei«*.

¹³ Den Hauff'schen Antisemitismus konstatierte zuletzt Düsterberg: *Wilhelm Hauffs »opportunistische« Judenfeindschaft*.

¹⁴ Für den Landschaftskonsulenten soll Hauffs Großvater väterlicherseits Pate gestanden haben (HH, 9f.).

¹⁵ Die Ironisierung der Figuren, insbesondere des Liebespaares, wird bis heute in der Forschung nicht gesehen. Tobias Witt stellt 1999 am Beispiel dieser Novelle zwar ganz richtig fest, die Liebe zwischen der Sängerin und »Carlo« werde »nur noch implizit vorausgesetzt«. Nicht folgen kann ich Witt, wenn er dies als Beleg für den Normcharakter des Liebesmodells der späten Goethezeit wertet und von »dem biedermeierlichen Hauff« spricht. Hauffs ironische und spielerische Bestätigung der Norm ist bereits, inhaltlich wie konzeptionell, eine deutliche Abwendung vom goethezeitlichen Ideal. Vgl. Witt: Die Generationen am Ende der Goethezeit, bes. S. 13f.

¹⁶ Deutschland 1938, Regie führte Fritz Holl.

¹⁷ Großbritannien 1955, Regie Alexander Mackendrick.

¹⁸ USA 1941, Regie Frank Capra.

¹⁹ Großbritannien 1961, Regie Stanley Kubrick, mit Peter Sellers u.a.

²⁰ Erstdruck als Vorabdruck im *Frauentaschenbuch 1828*, das Georg Döring herausgab.

²¹ Zitiert nach HW2, 957f.

²² Hinz hat die Novelle und die Selbstrezension Hauffs dazu ein »Vexierspiel« genannt (HH, 63).

²³ Vgl. hierzu Neuhaus: Literatur und nationale Einheit in Deutschland, S. 216ff.

²⁴ Erstveröffentlichung als Vorabdruck in dem von Hauff redaktionell betreuten *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1828*.

²⁵ Fontane: Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe in 15 Bänden. Bd. 13, S. 254.

²⁶ Ebd., S. 251.

²⁷ Vgl. beispielsweise Heinrich Heines lyrisches Michel-Porträt, in: Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 3, S. 239f.

²⁸ In HW2 und SW3 steht es singulär, es wird weder den Essays noch den Novellen oder Romanen zugeordnet.

²⁹ Schiller: Sämtliche Werke, Bd 2, S. 274.

³⁰ Vgl. Bürger: Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande..., S. 13. Übrigens findet sich in *Der Mann im Mond* eine Anspielung auf Bürgers Werk: „wie die Hündin des Herrn von Münchenhausen aufschneiderischen Angedenkens“ (HW1, 542).

Die Märchenovellen

¹ Ewers: Nachwort, S. 445.

² Vgl. ebd., S. 448.

³ Vgl. ebd., S. 450. Ewers bezieht sich auf Bachmaier: Die Konzeption der Arrivierung.

⁴ Vgl. Schwarz: Wilhelm Hauff: Der Zwerg Nase, Das kalte Herz und andere Erzählungen, bes. S. 120: »Auch sonst sind diese Erzählungen [gemeint sind die Märchen], überraschend bei einem so jungen Autor, voll von kaltblütigen Beobachtungen der gesellschaftlichen Sittlichkeit, über die man leicht hinwegliest, weil man sie in einem für Kinder bestimmten Werk nicht vermutet.«

⁵ Vgl. Ewers: Nachwort, S. 451.

⁶ Vgl. Ackerknecht: Nachwort, S. 78.

⁷ Dieser Querverweis findet sich im Anhang von: Hauff: Das kalte Herz, S. 79ff.

⁸ Barth: Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen, S. 177, Übersicht S. 179ff. – Zu einer detaillierten Auseinandersetzung mit den möglichen Quellen von *Der Zwerg Nase* und einer Würdigung der Übersetzung von *Der gebackene Kopf*, einem der im zweiten Almanach vorzufindenden, nicht von Hauff stammenden Märchen vgl. Barth: »Der Zwerg Nase« und »Der gebackene Kopf«. – Materialreich, aber veraltet, sind: Arnaudoff: Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen; Roggenhausen: Hauff-Studien II, S. 20-25, u. III, 161-164. – Für einen weiteren kurzen Überblick über die Stofflage und für relativ ausführliche Erläuterungen zu Textstellen vgl. den Kommentar von SW2, 726ff.

⁹ Barth: Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen, S. 178.

¹⁰ Vgl. Beckmann: Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Kompositionen. Beckmann fällt zwar ein positives Urteil über die »zyklische Komposition« der Märchenalmanache, da sie einen »Beziehungsreichtum zwischen Einlagen und Rahmen« festgestellt hat. Dies möchte sie aber als Ausnahme verstanden wissen. Das positive Ergebnis ihrer Analyse hat sie selbst »überrascht«: »[...] um so mehr, als Hauff – und im Hinblick auf seine Novellen- und Romanproduktion wie einen Teil seiner Märchen mit Recht – im Ruf eines zwar recht guten Unterhaltungsschriftstellers, nicht aber Dichters von Rang steht« (S. 316).

¹¹ Vgl. Rölleke: Wilhelm Hauff, S. 574.

¹² Vgl. Schillers Rezension *Über Bürgers Gedichte*, in: Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 970-985, hier S. 972.

¹³ Ebd., S. 974.

¹⁴ Vgl. z.B. die Beiträge des Bandes von Dickson u. Ward (Hg.): *Romantic Dreams*.

¹⁵ Vgl. das 9. Kapitel des Romans *Heinrich von Ofterdingen*, in: Novalis: Schriften. Bd. 1, S. 338-364.

¹⁶ Vgl. z.B. das Gedicht *Die Wahlesei* in Heine: Werke, Bd. 1, S. 271ff.

¹⁷ Ich komme hier also zu einem ganz anderen Befund als Bachmaier: Die Konzeption der Arrivierung. Bachmaier liest die Märchennovelle als Apologie prototypischen bürgerlichen Erwerbstrebens und konstruiert daraus eine Parallele zu Hauffs eigener Biographie: »Seine [Mucks] Arrivierung ist durch die kritiklose Rezeption vorgegebener Wertvorstellungen bestimmt, sie umreißt den gerafften Lebenslauf eines Bürgers, der seine fehlende aristokratische Abstammungslegitimität durch individuelle Leistung substituiert« (S. 310f.); »Hauff setzt die Möglichkeiten des Märchens ein [...], um sich in dieser Form der eigenen Möglichkeiten zu versichern. Die *Arrivierung* wird sich bei ihm nicht nur als Antrieb und Ziel seiner literarischen Bemühungen erweisen, sondern wird selbst zum *primären Thema seiner Werke* [...]« (S. 314f.).

¹⁸ Vgl. Rolf Selbmann (Hg.): *Gottfried Keller: Kleider machen Leute*, S. 38.

¹⁹ Aus dem Klappentext des VHS-Videos, Regie und Drehbuch des Spielfilms von 1940 stammen von Helmut Käutner.

²⁰ Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, S. 6.

²¹ Iser: *Theorie der Literatur*, S. 21.

²² Vgl. Braak: *Poetik in Stichworten*, S. 272.

²³ Die Altersangaben Jakobs schwanken, hier ist ein Flüchtigkeitsfehler Hauffs zu sehen. Am Anfang des Märchens heißt es, Jakob sei acht Jahre alt (HW1, 693), später soll er bei seiner Entführung zwölf Jahre alt gewesen sein (HW1, 702).

²⁴ Vgl. Düsterberg: Wilhelm Hauffs »opportunistische« Judenfeindschaft, S. 205 (Zitat) u. 203f. (zu dieser Märchennovelle). Düsterberg bestätigt damit weitgehend die bisherigen Befunde der Forschung, vgl. die Literaturhinweise auf S. 191ff.

²⁵ Vgl. Schütz: Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft. Schütz stellt u.a. auf S. 144f. fest: »Dennoch sind die Judenfiguren bei Hauff nicht antisemitische Haßprodukte; am Ende sind sie nur *Typen*, nicht anders als die Jesuiten bei ihm, die Pietisten, ästhetischen Fräuleins, knorrigen Burschenschaftler und vertrottelten Professoren. [...] Für uns freilich ist durch das, was als deutsche Geschichte inzwischen darauf gefolgt ist, nicht gut möglich, solches unbefangen zu lesen – wie immer es auch gedacht war.« Sollte Unbefangenheit, oder besser Unvoreingenommenheit, aber nicht Voraussetzung für jede Bewertung sein, gerade aus der Erfahrung unserer Geschichte?

²⁶ Düsterberg: Wilhelm Hauffs »opportunistische« Judenfeindschaft, S. 193.

²⁷ Vgl. ebd., S. 203.

²⁸ Vgl. die kurze Briefnovelle *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* in der Sammlung *Fantasiestücke in Callots Manier*, in: Hoffmann: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 1, S. 365-376.

²⁹ Die Novelle *Das öde Haus* eröffnet den zweiten Teil der *Nachtstücke*, vgl. Hoffmann: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, S. 165-201. Auf Hoffmanns Novelle wird auch in den *Memoiren des Satan* angespielt, vgl. S. 191f. der vorliegenden Arbeit.

³⁰ S.o. die Ausführungen zu *Abner, der Jude, der nichts gesehen hat*.

³¹ Für einen stoffgeschichtlichen Vergleich der Texte Hoffmanns, Hauffs und Kafkas mit dem Schwerpunkt auf Kafka vgl. Fromm: *Spiegelbilder des Ichs*.

³² Dies ist Konsens in der Forschung, vgl. z.B. den bereits aus dem Jahr 1828 stammenden, auch heute noch lesenswerten Aufsatz von Schulhof: Wilhelm Hauffs Märchen, hier S. 110: »Der Vergleich der drei Sammlungen zeigt also die Entwicklung vom fremdländischen zum heimischen Interesse hin [...]. Innerhalb der Erzählungen selbst kreuzen sich orientalische und abendländische Motive [...].«

³³ Auch hierzu finden sich bereits Ansätze, vgl. ebd., S., 116: »Die Themen der *realen Erzählungen* laufen denen der phantastischen parallel.«

³⁴ Vgl. HW1, 782: Der »Anblick« des vom Pferd gefallenen Knaben »überwand [...] sein Herz«.

³⁵ Hier ist ein Widerspruch zur späteren Handlung, offenbar ein Fehler Hauffs, denn Peters Vermögen im Wirtshaus wird sich nicht nach dem Tanzbodenkönig, sondern nach dem dicken Ezechiel richten, einer anderen Kontrastfigur (HW1, 818).

³⁶ Die Quelle ist Robert Pearce Gillies *The Nikkur Holl* von 1826. Vgl. Barth: Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen, S. 182f.

Die Romane

¹ Vgl. die im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten (v.a. Houben: Wer im Glashaus sitzt...; Koch: Claurens Einfluß auf Hauff; Berghahn: »Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme«; Mulot, Sibylle: Die Fälschung der Fälschung: Wilhelm Hauffs »Mann im Mond«) und zur Kritik an der Forschung Neuhaus: Wilhelm Hauff und der Kanon.

² Vgl. Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 375.

³ Vgl. Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 981.

⁴ Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 4, S. 295.

⁵ Zur »Erkenntnisvoraussetzung der ›Duplizität des Seins‹ bei Hoffmann vgl. Segebrecht: Heterogenität und Integration, S. 30ff.

⁶ Fontane: Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe in 15 Bänden, Bd. 5, S. 70.

⁷ Die Strophe lautet: »Ich muß ja immer streben / Nach der Blume wunderhold; / Was bedeutet' mein ganzes Leben, / Wenn ich sie nicht lieben sollt?« Heine: Werke, Bd. 1, S. 33.

⁸ *Harry außer sich (Deconstructing Harry)*, USA 1997, Erstaufführung 21.5.1998, Regie und Buch: Woody Allen, Darsteller u.a.: Woody Allen, Billy Crystal, Demi Moore, Robin Williams. Aus einer Kurzkritik: »Ein New Yorker Schriftsteller, der unter einer Schreibblockade leidet, erlebt den Einbruch des Chaos, weil es ihm nicht mehr gelingt, durch den Akt des Schreibens sein Leben zu ordnen. Seine Erinnerungen verselbständigen sich, von ihm erfundene Figuren halten ihm den Spiegel vor Augen [...].« Lexikon des internationalen Films 2000/2001 (CD-ROM).

⁹ Vgl. Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 2, v.a. S. 250f. u. 342f.

¹⁰ Zur »Erotik in der Literatur des 19. Jahrhunderts« vgl. Neuhaus: Das prüde Säkulum?

¹¹ Vgl. beispielsweise folgende Stelle: »[...] es war ihr, als stäche ihr einer einen Dolch von Eiszapfen in das glühende Herz, und ein anderer schütte eine Kufe des kältesten Wassers über sie herab, und im nächsten Augenblick war ihr wieder so brühsiedheiß zu Mut, als ob die Feuerflammenbrandung der Lava in ihren Adern siede und ein Rheinstrom von rotglühendem, flüssigem Eisen durch alle ihre Nerven sich ergösse« (HW1, 456). Eine drastischere Metaphorik für den beschriebenen Zustand dürfte sich schwerlich finden lassen.

¹² Drescher: Die Quellen zu Hauffs Lichtenstein, S. 146.

¹³ Vgl. Jaschek: Wilhelm Hauff, S. 6.

¹⁴ Vgl. Fontane: Aufsätze zur Literatur, S. 205.

¹⁵ Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 1, S. 227f.

¹⁶ Vgl. Neuhaus: Literatur und nationale Einheit in Deutschland, Kap. II u. III.

¹⁷ Vgl. z.B. Lützel: Nachwort, S. 444: »Letztlich liest sich *Lichtenstein* wie eine Auftragsarbeit des württembergischen Königs an seinen Untertanen Hauff, der mit seinem Roman die Treue zum Herrscherhaus bei seinen schwäbischen Lesern befestigen möge, vor allem aber das unangenehme negative Bild des Vorfahren Ulrich ins Positive retuschieren solle.«

¹⁸ Vgl. den berühmten Monolog Tells in Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 1002-1006.

¹⁹ Auch zu diesem Werk Hauffs gibt es eine umfangreiche Quellenstudie, die auf die »Teufelsliteratur vor Hauff«, die Rezeption Hoffmanns und die Auseinandersetzung mit Goethe besonders eingeht. Es ist kaum nötig zu erwähnen, dass das Urteil über den Roman negativ ausfällt: »[...] zu einer wirklich scharfen und witzigen Gesellschaftssatire, in der er sich nun anspruchsvoll versuchte, fehlte ihm hingegen das geistige Format« – was immer das sein mag. Vgl. Sommermeyer: Hauffs »Memoiren des Satan«, S. 70.

²⁰ Ich komme daher zu einem ganz anderen Befund als Ottmar Hinz: »Die *Memoiren des Satan* sind ein disproportioniertes, chaotisches Werk, keineswegs ein geschlossenes Ganzes« (Hinz: Wilhelm Hauff, S. 37).

²¹ Weitere Anspielungen auf diese Novelle wurden bereits für *Der Affe als Mensch* festgestellt, vgl. S. 126 der vorliegenden Arbeit.

²² »Sie saßen und tranken am Teetisch, / Und sprachen von Liebe viel. / Die Herren die waren ästhetisch, / Die Damen von zartem Gefühl.« Heine: Werke, Bd. 1, S. 46.

Das Spiel mit dem Leser

¹ Welsch: Unsere postmoderne Moderne, S. 5.

Anhang

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis

Abkürzungen

- Archiv: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen.
ChildL: Children's Literature: Annual of The Modern Language Association. Division on Children's Literature and The Children's Literature Association.
DU: Der Deutschunterricht: Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung.
GQ: The German Quarterly.
GR: The Germanic Review. Devoted to studies dealing with the Germanic Languages and Literatures.
GRM: Germanisch-Romanische Monatsschrift.
JbdDSg: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft.
MDU: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur.
PMLA: Publications of the Modern Language Association of America.
WB: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte.
WW: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache [seit 1988: und Literatur] in Forschung und Lehre.
ZDPh: Zeitschrift für Deutsche Philologie.
ZDU: Zeitschrift für den deutschen Unterricht.

Siglen

- HH = Ottmar Hinz: Wilhelm Hauff. Reinbek bei Hamburg 1989 (Rowohlts Monographien 403).
HW = Wilhelm Hauff: Werke. Hg. v. Hermann Engelhard. 2 Bde. Essen 1981 (Sonderausgabe u. unveränderte Neuaufl. der Ausgabe der I. G. Cotta'schen Verlagsbuchhandlung).
SW = Wilhelm Hauff: Sämtliche Werke. Nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion u. Anmerkungen v. Sibylle von Steinsdorff u. Uwe Schweikert. Mit einem Nachwort u. einer Zeittafel v. Helmut Koopmann. 3 Bde. München 1970. Neudruck München 1988.

Hauff-Bibliographie

Hauff-Werkausgaben (mit Verlagsangaben)

- Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Alexander von Gleichen-Rußwurm. Mit einem Bildnis u. einer Handschriften-Probe des Dichters in Bd. 1. Berlin: Deutsche Bibliothek 1924 (Klassiker der Deutschen Bibliothek).
- Gesammelte Werke. Eingeleitet v. A. Schulze. 4 Bde. Leipzig: F.W. Hendel Verlag 1925.
- Sämtliche Werke. Geordnet u. mit einem Vorwort versehen v. Gustav Schwab. 1.-36. Bändchen. Stuttgart: Fr. Brodhag 1830.
- Sämtliche Werke in sechs Bänden. Mit biographischer Einleitung v. Hermann Fischer. Stuttgart: Cotta & Kröner 1885 (Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur. Cotta'sche Volks-Bibliothek).
- Sämtliche Werke mit des Dichters Leben v. Gustav Schwab. Neu durchgesehen u. ergänzt. 3. Gesamtausgabe letzter Hand. Stuttgart: Brodhag 1840.
- Sämtliche Werke. Amerikanische Stereotyp-Ausgabe in 1 Bd. Philadelphia: Schäfer & Konradi 1865.
- Sämtliche Werke. Ausgabe in 10 Bänden mit Stahlstichen. Stuttgart: Brodhag 1837.
- Sämtliche Werke. Illustrierte Prachtausgabe. München: F. Arnolds 1885.
- Sämtliche Werke. Neu hg. u. mit einer biographischen Einleitung versehen v. Hans Hofmann. Leipzig: Phil. Reclam jun. 1905.
- Sämtliche Werke in sechs Bänden. Mit einer Biographie Hauffs v. Adolf Stern. Leipzig: Hesse 1899.
- Sämtliche Werke in sechs Bänden. Mit Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Rudolf Krauß. Leipzig: Hesse 1912 (Hesses Neue Leipziger Klassiker-Ausgaben).
- Sämtliche Werke in sechs Teilen. Mit Einleitung u. Anmerkungen v. Rudolf Krauß. Leipzig: Hesse und Becker 1926 (Parnaß-Klassiker).
- Sämtliche Werke in vier Bänden. Neu hg. u. mit einer biographischen Einleitung versehen v. Will Scheller. Leipzig: Reclam 1927 (Dichter-Biographien 27. RUB 6768).
- Sämtliche Werke. Mit einer biographischen Einleitung v. A. Weile. Berlin: Warschauer 1888.
- Sämtliche Werke. Mit einer biographischen Einleitung v. Adolf Kofahl. Leipzig: G. Fock 1895.
- Sämtliche Werke. Mit einer Einführung v. Carl Georg v. Maaßen. 5 Bde. München u. Berlin: Gebr. Paetel 1823 (Rösl-Klassiker).
- Sämtliche Werke. Nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion u. Anmerkungen v. Sibylle von Steinsdorff u. Uwe Schweikert. Mit einem Nachwort u. einer Zeittafel v. Helmut Koopmann. 3 Bde. München: Winkler 1970. Neudruck München 1988.
- Teuflische Bücher: vollständige Kasette in 6 Bänden. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Monika Handschuch. Frankfurt/M. u. Berlin: Ullstein 1991. Überarb. Neuaufl. 3 Bde.

- Werke in einem Band. Ausgewählt u. mit einem Nachwort v. Leopold Magon. Einmalige Sonderausgabe. Dortmund: Harenberg 1982 (Bibliothek Deutscher Klassiker 41).
- Werke in sechs Teilen. Auf Grund der Hempelschen Ausgabe neu hg. mit Einleitung u. Anmerkungen versehen v. Max Drescher. Berlin u.a.: Bong 1908 (Goldene Klassiker-Bibliothek. Hempels Klassiker-Ausgaben in neuer Bearbeitung).
- Werke in zwei Bänden. Ausgewählt u. eingeleitet v. Reiner Schlichting. 10., neubearbeitete Auflage. Berlin/Weimar 1979 (Bibliothek deutscher Klassiker).
- Werke. Auf Grund der v. M. Drescher besorgten Ausgabe neu hg. v. G. Spiekerkölter. 3 Bde. München: Bong 1961.
- Werke. Berlin: Friedberg & Mode's Sep.-Conto 1883.
- Werke. Hg. v. R. v. Gottschall. Berlin: Verlagsanstalt Urania 1891 (Deutsche Klassiker-Bibliothek).
- Werke. Gesamtausgabe. Mit einer Biographie des Dichters u. Einleitung. v. W. Bölsche. Leipzig: Hermann Dürselen 1888.
- Werke. Hg. v. Bernhard Zeller. 2 Bde. Frankfurt/M.: Insel 1969 [Bd. 2 enthält eine Auswahl von 25 Briefen].
- Werke. Hg. v. Cäsar Fleischlen. Textabdruck der illustrierten Prachtausgabe. Stuttgart/Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1890.
- Werke. Hg. v. Hermann Engelhard. 2 Bde. Darmstadt: Wiss. Buchgesellsch. 1961. Liz. d. Cotta'schen Buchhandlung Stuttgart [Bd. 2 enthält eine Auswahl von 46 Briefen].
- Werke. Hg. v. Hermann Engelhard. 2 Bde. Essen: Phaidon 1982.
- Werke. Hg. v. Max Mendheim. Kritisch durchgesehene u. erläuterte Ausgabe. 4 Bde. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut 1891 (Meyers Klassiker Ausgaben).
- Werke. Hg. v. Hermann Engelhard. 2 Bde. Essen: Magnus 1981 (Sonderausgabe u. unveränderte Neuaufl. der Ausgabe der I. G. Cotta'schen Verlagsbuchhandlung).
- Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. u. erläutert v. Felix Bobertag. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1890 (Deutsche Nationalliteratur 156-158) [ohne Apparat].
- Werke. Illustriert v. Alfred Kubin. Bd. 1. München/Leipzig 1911. Bd. 2. München/Berlin 1914 [unvollständig].
- Werke. Illustrierte Ausgabe. Hg. v. Adolf Stern. 4 Bde. Berlin: Grote 1878.
- Werke. Mit biographischer Einleitung v. Alfred Weile. Berlin: A. Weichert 1911.
- Werke. Neue Ausgabe in 4 Bdn. Hg. v. Otto Heuschele. Karlsruhe: C.F. Müller 1925.
- Werke. Neue reich illustrierte Prachtausgabe in 2 Bdn. Hg. v. Oswald Marschner. Leipzig: O. Maier 1901.

Veröffentlichungen einzelner Werke (mit Verlagsangaben)

Veröffentlichungen Hauffs bis 1828

- Controvers-Predigt über H. Claren und den Mann im Monde, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827 von Wilhelm Hauff. Text: Ev. Matth. VIII. 31-32. Stuttgart: Bei Gebrüder Franckh 1827 [Nov. 1826 ausgegeben].

- Das Bild des Kaisers. In: Taschenbuch für Damen. Auf das Jahr 1828. Hg. v. Wilhelm Hauff. Stuttgart u. Tübingen: Verlag der Cotta'schen Buchhandlung 1827 [enth. in Novellen, 3. Teil].
 Rezension N.N. in Blätter für literarische Unterhaltung Nr. 114 vom 16. Mai 1828.
- Der ästhetische Klub. In: Der Eremit in Deutschland. Eine Schrift über Sitten und Gebräuche des neunzehnten Jahrhunderts in Monatsheften. Hg. v. Karl Panse. Erster Band. Leipzig 1826, Viertes Heft S. 153ff. [enth. in Phantasien und Skizzen].
- Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme. Von H. Clauren. Erster und Zweiter Theil. Stuttgart: Bei Friedrich Franckh 1826 [Sept. 1825 ausgegeben] (Ankündigung in der Abendzeitung vom 15. Oktober 1825).
- Die Bettlerin vom Pont des Arts. In: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 276-305 vom 18. November bis 22. Dezember 1826 [enth. in Novellen, 1. Teil].
- Die Bücher und die Lesewelt. In: Morgenblatt für gebildete Stände 21 (1827), Nr. 85-90 vom 9.-14. April [enth. in Phantasien und Skizzen].
- Die letzten Ritter von Marienburg. In: Frauentaschenbuch für das Jahr 1828. Nürnberg: Bei Joh. Leonh. Schrag 1827 [enth. in Novellen, 3. Teil].
 Rezension von Wilhelm Hauff im Literaturblatt in den Nrn. 92 u. 94 vom 16 u. 23. November 1828 [posthum].
 Rezension von Th. Hell im Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften Nr. 87 (Beilage zur Abendzeitung vom 31. Oktober 1827).
- Die Sängerin. In: Frauentaschenbuch für das Jahr 1827. Hg. v. Georg Döring. Nürnberg: Bei Joh. Leonh. Schrag 1826, S. 226-295 [enth. in Novellen, 2. Teil].
 Rezension von Wolfgang Menzel im Literaturblatt Nr. 76 vom 22. September 1826.
 Rezension N.N. in Hesperus Nr. 212 vom 5. September 1826, S. 847.
- Ein paar Reisestunden. Bruchstücke eines größeren Werkes des verewigten Verfassers. In: Morgenblatt für gebildete Stände 21 (1827), Nr. 287-291 vom 30. November bis 5. Dezember [enth. in Phantasien und Skizzen].
- Freie Stunden am Fenster. In: Der Eremit in Deutschland. Eine Schrift über Sitten und Gebräuche des neunzehnten Jahrhunderts in Monatsheften. Hg. v. Karl Panse. Erster Band. Leipzig 1826, Viertes Heft, S. 287ff. [enth. in Phantasien und Skizzen].
- Jud Süß. In: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 157-182 vom 2.-31. Juli 1827 [enth. in Novellen, 2. Teil].
- Kriegs- und Volkslieder. Stuttgart: J. B. Metzlersche Buchhandlung 1824 [von Hauff anonym herausgegebene Anthologie, enthält sechs eigene Gedichte: Prinz Wilhelm. Soldaten-Treue. Treue Liebe. Ferne in der fremden Erde. Soldaten-Muth. Reiters Morgen-Lied].
- Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte. Erster [bis Dritter] Theil. Stuttgart: Bei Friedrich Franckh 1826.
 Ankündigung im Wegweiser der Künste und Wissenschaften Nr. 44 (Beilage zur Abendzeitung vom 3. Juni 1826).
 Rezension N.N. im Wegweiser der Künste und Wissenschaften Nr. 63 (Beilage zur Abendzeitung vom 9. August 1826).
- Maerchen-Almanach auf das Jahr 1826, für Söhne und Töchter gebildeter Stände (*Die Caravane*). Hg. von Wilhelm Hauff. Erster Jahrgang. Stuttgart: Druck und Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung 1826 [Nov. 1825 ausgegeben].

- Maehrchenalmanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1827 (*Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*). Hg. von Wilhelm Hauff mit Kupfern. Stuttgart: Bei Gebrüder Franckh 1827 [1826 ausgegeben].
- Maehrchenalmanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828 (*Das Wirtshaus im Spessart*). Hg. von Wilhelm Hauff mit Kupfern. Stuttgart: Bei Gebrüder Franckh 1828 [1827 ausgegeben].
 Rezension N.N. im Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften Nr. 94 (Beilage zur Abendzeitung vom 24. November 1827).
- Mittheilungen aus den Memoiren des Satan. Hg. von Wilhelm Hauff. Zweite Auflage. Erster Theil. Stuttgart: Bei Gebrüder Franckh 1827.
- Mittheilungen aus den Memoiren des Satan. Hg. von Wilhelm Hauff. Zweiter Theil. Stuttgart: Bei Gebrüder Frankch 1827 (1826 ausgegeben).
- Mittheilungen aus den Memoiren des Satan. Hg. v. ****f. Stuttgart: Bei Friedrich Franckh 1826 (Aug. 1825 ausgegeben).
 Rezension N.N. im Morgenblatt für gebildete Stände vom 2. September 1825.
- Novellen von Wilhelm Hauff. Erster [bis Dritter] Theil. Stuttgart: Bei Gebrüder Franckh 1828.
 Rezension N.N. in Blätter für literarische Unterhaltung Nr. 240 vom 17. Oktober 1828.
- Othello. In: Abend-Zeitung, Dresden und Leipzig, Nr. 66-76 vom 18.-30. März 1826 [enth. in Novellen, 1. Teil].
- Phantasien im Bremer Rathskeller. Ein Herbstgeschenk für Freunde des Weines. Stuttgart: Bei Gebrüder Franckh 1827.
- Phantasien im Bremer Rathskeller. In: Berliner Conversations-Blatt für Poesie, Literatur und Kritik, Nr. 90-93, 95-98, 100-103 vom 7.-25. Mai 1827. Hg. v. Willibald Alexis.
- Phantasien und Skizzen. Stuttgart: Bei Gebrüder Franckh 1827 [von Hauffs Freunden hg.].
- Taschenbuch für Damen. Auf das Jahr 1828. Hg. v. Wilhelm Hauff. Stuttgart u. Tübingen: Verlag der Cotta'schen Buchhandlung 1827.
- Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich. Vizebataillons-Chirurgen a. D. und Mautbeamten in Tempelhof bei Berlin [Einleitung zu Novellen; fingierter Brief an W. A. Spöttlich, d. i. Willibald Alexis].

Auswahl neuerer Textausgaben

- Das Bild des Kaisers. Historische Novelle. Nachwort u. Anmerkungen v. Fritz Böttger. Berlin 1982.
- Das Bild des Kaisers. Novelle. Mit einem Nachwort v. Gerard Kozierek. Stuttgart 1977 (RUB 131).
- Das kalte Herz. Ein Märchen. Hg. v. Johannes Diekhans. Erarbeitet und mit Anm. u. Materialien versehen v. Volker Ladenthin. Paderborn 2000 (Einfach Deutsch).
- Das kalte Herz und andere Märchen. Durchges. Ausgabe. Stuttgart 2000 (RUB 6706).
- Der Mann im Mond. Mit e. Nachwort v. Friedrich Pfäfflin. Ostfildern 1983 (Schwäbische Kabinettstücke).
- Die Geschichte von dem kleinen Muck. / Der Zwerg Nase. Märchen. Mit einem Nachwort von Erwin Ackerknecht. Stuttgart 1995 [Erstdruck 1951] (RUB 7702).

- H. Claren: Mimili. Eine Erzählung. / Wilhelm Hauff: Kontrovers-Predigt über H. Claren und den »Mann im Monde«. Hg. v. Joachim Schöberl. Stuttgart 1984 (RUB 2055).
- Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte. Anm. v. Margarete Berg, Nachwort v. Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1988 (RUB 85).
- Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte. Mit e. Nachwort v. Friedrich Pfäfflin. Zürich 1993 (Diogenes Taschenbuch 21448. Detebe Klassiker).
- Märchen. Mit Illustrationen v. Rolf Winkler. Stuttgart u. Wien 1992.
- Märchen. Nach den Ausgaben der Märchenalmanache 1826-1828, textkritisch revidiert. Hg. v. Hans-Jörg Uther. München 1999.
- Sämtliche Märchen. Mit den Illustrationen der Erstdrucke. Hg. v. Hans-Heino Ewers. Stuttgart 1986 (RUB 301).
- Saids Schicksale. Die Geschichte Almansors. Stuttgart 1969 (RUB 8321).

Bearbeitungen von Werken Hauffs

- Das kalte Herz. Märchendrama in 3 Akten nach W. Hauff von Moritz Hoernes. Musik von Karl Lafite. Uraufführung am 1. Februar 1908 in Prag am Neuen Deutschen Theater.
- Das steinerne Herz. Oper in 3 Akten. Text von J. V. Widmann. Musik von Ign. Brüll. Textbuch. Leipzig: Kahnt Nachf. 1888. Aufgeführt am 19. Dezember 1888 in Prag am Neuen Deutschen Theater.
- Das steinerne Herz. Romantische Oper. Text und Musik von Theobald Rehbaum. Textbuch, gedr. 1882, Selbstverlag. Aufgeführt am 13. Februar 1885 in Magdeburg.
- Das steinerne Herz. Volksoper in 3 Akten. Text und Musik von Rob. Konta. Uraufführung 1908 in Düsseldorf.
- Das steinerne Herz. Zauberposse mit Gesang in 2 Aufzügen von Joh. Eduard Gulden. Musik von Adolf Müller. Aufgeführt am 14. Juni 1833 am Theater a. d. Wien.
- Der Holländer Michel. Romantisches Volksmärchen mit Gesang und Tanz in 3 Aufzügen von S. H. Mosenthal. Musik von Tiltl. Aufgeführt am 17. Mai 1845 in Wien am Josephstäd. Theater.
- Der Sängerin Seufzer. Komödie in 2 Akten von Karl Wilhelm Vogt. Nach Hauffs Novelle. Lindau 1840.
- Ein Lichtensteinfestspiel vor Kronprinz Karl 1841. In: Schwäbische Kronik Nr. 263 (1902), S. 7.
- Herzog Ulrich von Württemberg, oder der Märtyrer am Bodensee. Ein Seitenstück zu »Lichtenstein« von Wilhelm Hauff. Freiburg 1837.
- Kalif Storch. Märchenspiel nach Hauff in 1 Akt. In: Märchenspiele. Für Aufführungen in Schule und Haus bearbeitet von Mertens. Hannover 1880.
- Lea. Drama in 3 Acten. Nach Wilhelm Hauffs Novelle »Der Jud Süß«. Von E. F. Grünewald. Darmstadt 1847.
- Lichtenstein. Ein deutsches Spiel in 9 Vorgängen nach Hauffs romantischer Sage. Halle a. S.: C. A. Kaemmerer & Co. 1901.
- Lichtenstein. Oper in 4 Aufzügen nach Hauff, von S. Ring. Musik von B. Triebel. Offenbach: J. André o.J.

- Lichtenstein. Oper in 5 Aufzügen. Text nach W. Hauff von Franz Dingelstedt. Musik von Peter von Lindpaintner. Uraufführung am 26. August 1846 bei Eröffnung des neuen königlichen Schauspielhauses in Stuttgart.
- Phantasien im Bremer Ratskeller. Großes Ballett, frei nach Wilhelm Hauff von Emil Graeb. Musik von Adolf Steinemann. Aufgeführt am 18. September 1904 in Prag am Neuen Deutschen Theater.
- Schatzhauser. Volksoper in 1 Vorspiel und 3 Akten. Text nach Hauffs Sage von Hugo Greiner. Musik von F. A. Köhler in Gera. Berlin 1907.
- Ulrich, Herzog von Württemberg. Historisches Schauspiel in 5 Aufzügen von Chr. Kuffner. Hg. v. Guido v. Ostenthal. Gespielt am 3. April 1834.
- Zwerg Nase. Märchenposse in 3 Aufzügen und 6 Bildern von Martin Böhm. Berlin 1889.
- Zwerg Nase. Weihnachts-Märchen mit Gesang und Tanz in 6 Bildern nach W. Hauff von Wilhelm Junk. Aufgeführt am 22. Dezember 1898 in Prag am Neuen Deutschen Theater.

Andere Primärliteratur

- Bürger, Gottfried August: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Nach der Ausg. v. 1788. Mit einem Anhang älterer Lügendichtungen. Hg. v. Irene Ruttmann. Stuttgart 1969 (RUB 121).
- Fontane, Theodor: Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe in 15 Bänden. München 1969.
- : Aufsätze zur Literatur. Hg. v. Jürgen Kolbe. Frankfurt/M. u.a. 1979 (Werke und Schriften 28).
- Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 3. Hamburg 1992 [Düsseldorfer Ausgabe].
- : Werke. Frankfurt/Main 1994.
- Hoffmann, E.T.A.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Textrevision und Anm. von Hans-Joachim Kruse. Redaktion Rudolf Mingau. Berlin u. Weimar 1994.
- Kästner, Erich: Werke. Hg. v. Franz-Josef Görtz. München u. Wien 1998.
- Novalis: Schriften. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Darmstadt 1999 [Lizenzausg.].
- Rellstab, Ludwig: 1812. Historischer Roman. Hg. v. Friedrich Lichtwart. Mit erläuternden Bildern. Leipzig 1912 [Der Blauen Eckardt-Bücher zweiter Band].
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. Darmstadt 1981 [Lizenzausg.].

Forschungsliteratur

Zu Leben und Werk allgemein

- Alexis, Willibald (Wilhelm Häring): Meine Zeitgenossen In: Penelope für 1839, S. 355-360.

- : Wilhelm Hauff. Ein Freundes-Nachruf. In: Berliner Conversations-Blatt Nr. 238 vom 1. Dezember 1827, S. 949-951.
- Arpad, Marcel: Wilhelm Hauff und die morgenländische Romantik in Deutschland. In: Die Kultur 1 (1902), S. 618-629.
- Artem'eva, O. A.: Literaturnye i fol'klornye traditsii v skazkakh V. Gaura. In: Vestnik Moskovskogo Universiteta Serii 9, Filologii (VMU) Moscow 5 (1983), S. 72-78.
- : Zanrovye i stilevye osobennosti maloj prozy V. Gaura. Diss. Moskau 1983.
- Bachmaier, Helmut: Die Konzeption der Arrivierung. Überlegungen zum Werke Wilhelm Hauffs. In: JbdDSg 23 (1979), S. 309-343.
- Becker, Albert: Wilhelm Hauff am Rhein. In: Mannheimer Geschichtsblätter 29 (1928), S. 63-65 [Veröff. eines bisher unbek. Briefes Hauffs vom 25. Okt. 1822].
- Berg, Leo: Wilhelm Hauff. In: Vossische Zeitung, Beilage 48 (1901).
- Binder, Hermann: Wilhelm Hauff. In: Schwäbische Lebensbilder. Bd. 1. Stuttgart 1940, S. 249-259.
- Binz, Arthur Friedrich: Wilhelm Hauff. In: Karlsruher Tagblatt. Lit. Beilage Nr. 200 (1925).
- Bothe, Käthe: Wilhelm Hauff in Wilhelm Raabes »Eulenpflingsten«. In: Mitteilungen der Raabe-Gesellschaft 20 (1920), S. 69-73.
- Brusniak, Friedhelm: Über die Macht des Gesanges: Wilhelm Hauff und die Anfänge des Schwäbischen Sängerverwesens. In: Friedrich Silcher 1789-1860: Studien zu Leben und Nachleben. Hg. v. Manfred Hermann Schmid. Stuttgart 1989 (Beiträge zur Tübinger Geschichte 3), S. 14-21.
- Busse, Carl: Wilhelm Hauff. Zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages. In: Der Türmer 5 (1902), S. 165-174.
- Czygan, Barbara: Wilhelm Hauff: The Writer and His Work as Seen through his Correspondence. Diss. Madison/Wisconsin 1976.
- Deiningner, Mathilde: Untersuchungen zum Prosastil von Wilhelm Hauff, Eduard Mörike, Annette von Droste-Hülshoff, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter. Ein Beitrag zur Biedermeierforschung. Diss. Tübingen 1946.
- Eimer, Manfred: Zur Ehre Wilhelm Hauffs. In: Erwinia 10/3 (1902), S. 42-51.
- Entholt, Hermann: Wilhelm Hauff und seine Beziehungen zu Bremen. Aus einer Festrede. In: Niederdeutsche Heimatblätter 4 (1928), S. 417-419 [Rede gehalten bei der Hauff-Feier am 15. Okt. 1927. Stimmungsbild aufgrund der Mitteilungen des Bremer Historikers H. Tidemann].
- Fischer, Susanne: Wilhelm Hauffs Korrespondenz mit Autoren, Verlegern und Herausgebern: Aspekte sozialer Tauschbeziehungen im literarischen Leben um 1825. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 37 (1992), S. 99-166.
 Rezension von Gerd Schulz: Wie Hauff mit den Verlegern umsprang. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 8 vom 29. Januar 1993, S. 17-19.
- Francis-Harrar, Annie: Ein Götterliebbling. Das Leben eines erfolgreichen schwäbischen Dichters. In: Telos (1925/26), S. 97-108.
- Graef, Hermann: Wilhelm Hauff. Leipzig 1906 (Beiträge zur Literaturgeschichte 19).
- Güntter, Otto: Briefe, Gedichte und Entwürfe von Wilhelm Hauff. In: Schwäbischer Schillerverein Marbach-Stuttgart. 31. Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1926/27. Stuttgart 1927, S. 64-163.
- : Der Hauff-Köllesche Nachlaß. 7. Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins in Marbach 1903.

- : Ein Konfirmationswunsch von Wilhelm Hauff. In: Schwäbische Chronik Nr. 208 (1903).
- : Hauff als Student. In: Neues Tagblatt Stuttgart Nr. 123 (1903).
- Hammer, Wolfgang: Karl May als Wilhelm-Hauff-Leser? In: Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft 25/92 (1993), S. 27-31.
- Hasselberg, Felix: Ein Hauff-Fund in der Vossischen Zeitung von 1826. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 45 (1928), S. 42-44.
- : Verschollene Stimmungsbilder aus Stuttgart von Wilhelm Hauff. In: Schwäbischer Merkur, Sonntagsbeilage Nr. 313 (1922).
- Hauff, Walter von: Wilhelm Hauff. Zu seinem 100. Todestag. In: Der Türmer 30 (1926/27), S. 138-140.
- Haußmann, J. F.: E.T.A. Hoffmanns Einfluß auf Wilhelm Hauff. In: Journal of English and Germanic Philology 16 (1917), S. 53-66.
- Hinz, Ottmar: Wilhelm Hauff. Reinbek bei Hamburg 1989 (Rowohlts Monographien 403).
- Heilborn, Ernst: Wilhelm Hauff zu seinem hundertjährigen Geburtstag. In: Die Nation 20 (1902/1903), S. 119-121, 135-137.
- Hofmann, Hans: Der Dichter des Lichtenstein. Ein Gedenkblatt zu hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Wilhelm Hauff. In: ZDU 17 (1903), S. 208-218.
- Hofmann, Hans: Stammbuchblätter von Wilhelm Hauff. In: Burschenschaftliche Blätter Nr. 171 (1903), S. 4-6.
- : Wilhelm Hauff. Eine nach neuen Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdeganges. Mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlaß des Dichters. Frankfurt/M. 1902 [Neudruck Eschborn 1998].
Rezension von Rudolf Krauß in: Euphorion 10 (1903), S. 696-705.
- Horn, Joachim: Der Dichter und die Lesewelt. Wilhelm Hauffs Werk als Epochenphänomen. Diss. Bremen 1981.
- Hornbogen, Helmut: Im Haus von Geistesmutter Regina: Wilhelm Hauff; Haagasse 15. In: Ders.: Tübinger Dichter-Häuser. 2., erweiterte Aufl. Tübingen 1992, S. 100-105.
- Jaschek, Agnes: Wilhelm Hauff. Stellung zwischen Romantik und Realismus. Diss. Frankfurt/M. 1957.
- Kapf, E.[sic]: Wilhelm Hauff und die Tübinger Feuerreiter. In: Württembergische Monatsschrift im Dienste von Volk und Heimat. Hg. v. A. Lämmle. Stuttgart 1933, S. 697-704.
- Kapff, Rudolf: Wilhelm Hauff zum Gedächtnis. In: Schwäbisches Heimatbuch (1928), S. 4f.
- Klaiber, Julius: Wilhelm Hauff. Ein Lebensbild des Dichters. Stuttgart 1881 (Lebensbilder schwäbischer Dichter).
- : Wilhelm Hauff. In: Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg 1902, S. 387-398 [zum 100. Geburtstag Hauffs].
- : Wilhelm Hauff. In: Nord und Süd 5/13 (1878), S. 212-236.
- : Wilhelm Hauff. Zur Feier seines fünfzigjährigen Todestages. In: Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg 1877, S. 401-405, 417-426.
- Klaiber-Bürklen, Clara: Wilhelm Hauff und seine Schwestern. In: Schwäbische Kronik. Schwäbischer Merkur, 2. Abtlg. 12 (1922).
- Kramer, Thomas: Ein Schwabe im DDR-Comic: Wilhelm Hauff im Mosaik. In: Schwäbische Heimat 47 (1996), S. 387-395.

- Krauß, Rudolf: Das Morgenblatt (1807-1865). In: Vossische Zeitung 1906, Beilage Nr. 52.
- : Hauff-Studien. In: Das literarische Echo 8 (1905/1906), S. 851-857.
- : Nochmals Wilhelm Hauffs Verleger. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 267 (1902).
- : Wilhelm Hauff und die schwäbischen Dichter. In: Zeitung für Literatur. Hamburger Korrespondent 24 (1917).
- : Wilhelm Hauff und E.T.A. Hoffmann. In: Wochenausgabe des Schwäbischen Merkur 48 (1927), S. 9-10.
- : Wilhelm Hauff und Zschokke. In: Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg Nr. 10 vom 20. Okt. 1925, S. 223-224.
- : Wilhelm Hauff. Zur 100. Wiederkehr seines Todestages. In: Der Schwabenspiegel 21 (1926/27), S. 364-365.
- : Wilhelm Hauffs Vater. In: Die Zeit (Wien) vom 6. Dez. 1902.
- Krömer, Tilman: Die Handschriften des Schiller-National-Museums. Tome 8: Die Nachlässe Hauff-Kölle und Wilhelm Hauffs. In: JbdDSg 9 (1965), S. 593-632.
- Lange, Georg: Wilhelm Hauff. In: Der Heimgarten (Wochenschrift der Bayerischen Staatszeitung) 5 (1926/27), S. 357-358.
- L.H.: Wilhelm Hauff prophezeit vor 100 Jahren den U-Boot- und Luftkrieg. In: Die literarische Welt 3/46 (1927), S. 7.
- Maier, Gottfried: Wilhelm Hauff Festrede, gehalten am Fuß des Lichtensteins am Vorabend seines hundertsten Geburtstages den 28. November 1902. Pfullingen 1902.
- Martinez, Eugenia: Guglielmo Hauff. Firenze: Le Monnier 1966 (Saggi critici di letteratura giovanile).
- Martini, Fritz: Wilhelm Hauff. In: Ders.: Vom Sturm und Drang zur Gegenwart: Autorenporträts und Interpretationen. Ausgewählte Aufsätze (1965-1988). Mit Vor- u. Nachw. v. Helmut Kreuzer. Frankfurt/M. 1990 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 23), S. 71-100.
- : Wilhelm Hauff. In: Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk. Hg. v. Benno von Wiese. Berlin: Schmidt 1971, S. 442-472. Überarb. und verm. Neuauf- lage: Berlin 1983, S. 532-562.
- Mendheim, Max: Hauffs Leben und Werke. Leipzig/Wien 1894 (Meyers Volksbü- cher 1019).
- : Kulturgeschichtliches in Hauffs Werken. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 274 (1902), S. 393-395.
- : Wilhelm Hauff als Redakteur und Geschäftsmann. Nach eigenen Briefen von ihm. In: ZDU 14 (1900), S. 527-533.
- Michel, Hermann: Aus Wilhelm Hauffs letzten Tagen. Ein Brief des Dichters an Heinrich Brockhaus. In: Den Freunden des Verlags F. A. Brockhaus 7 (1927/28), S. 71-76 [Brief wurde Anfang November 1827 geschrieben, hier erstmals veröf- fentlicht].
- Mosapp, Hermann: Wilhelm Hauff. Gotha: Verlagsbureau 1903 (Volksabende 2, hg. v. Hermann Kaiser).
- Müller, Ernst: Georg Reinbeck als Vorbild von Wilhelm Hauff. In: Euphorion 4 (1897), S. 319-323.
- Müller, Hans: Ahnen von Wilhelm Hauff und Justinus Kerner in Thüringen. In: Das Thüringer Fähnlein 3 (1934), S. 503-509.

- : Wilhelm Hauff. Bearbeitung u. Mitarbeit v. Max Cramer u. Hermann Klaiber. Leipzig 1933 (Ahnentafeln berühmter Deutscher, Neue Folge 5-7) [Hauff hat gemeinsame Vorfahren mit Kerner, den meisten schwäb. Geistesgrößen, Bismarck, Wilhelm II., Goethe; insges. 1200 Ahnen bis ins Mittelalter verzeichnet].
- Müller-Samswegen, Emil: Notiz. Wilhelm Hauff und Johann Christian Günther. In: Blätter für literarische Unterhaltung Nr. 21 vom 19. Mai 1859, S. 391.
- N.N.: Ein Stammbuchblatt von Wilhelm Hauff. In: Neues Tagblatt Stuttgart vom 27. Mai 1903.
- N.N.: Erinnerungen an Wilhelm Hauff. In: Schwäbische Chronik Nr. 263 (1903).
- N.N.: Hauff, ein Landsmann Schillers. In: Schwäbischer Merkur vom 2. Dezember 1903.
- N.N.: Hauffs Geburtshaus. In: Daheim, 39. Beilage, Nr. 9 (1903).
- N.N.: Über den Adel und das Wappen des Dichters W. Hauff. In: Jahrbuch des Vereins für geschichtliche Hilfswissenschaften »Roter Löwe«. Leipzig 1882.
- N.N.: Wilhelm Hauff in Tübingen. In: Tübinger Blätter 5 (1902) Nr. 3/4, S. 25-28 und 6 (1902), S. 6.
- N.N.: Wilhelm Hauff, ein Urschwabe. In: Schwäbischer Merkur vom 3. August 1903.
- N.N.: Wilhelm Hauffs Geburts- und Sterbehaus. In: Neues Tagblatt Stuttgart Nr. 277 (1902).
- N.N.: Wilhelm Hauffs Studentenwohnung in Tübingen? In: Tübinger Blätter 10 (1907) Nr. 3/4, S. 54.
Nachtrag dazu in: Tübinger Blätter. Erster (15.) Jahrgang, S. 68.
- N.N.: Wilhelm Müller und Wilhelm Hauff. In: Morgenblatt Nr. 292 vom 6. Dez. 1827, S. 1169-1171.
- Otte, Irmgard: Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menschen in seinen Werken. Diss. München 1967.
- Peek, Sabine: Cottas Morgenblatt für gebildete Stände: seine Entwicklung und Bedeutung unter der Redaktion der Brüder Hauff (1827-1865). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe 42 (1965), S. 947-1063 und in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 6 (1966), Sp. 1427-1660.
- Peterson, Eugen: Wilhelm Hauff und sein Verleger Franckh. In: Stuttgarter Neues Tagblatt Nr. 540 vom 18.11.1927, Beilage »Schwäbische Heimat«.
- Pfäfflin, Friedrich: Wilhelm Hauff. In: Literatur im deutschen Südwesten. Hg. v. Bernhard Zeller u. Walter Scheffler. Stuttgart 1987, S. 182-191, 359-360.
- (Bearb.): Wilhelm Hauff (1802-1827). 2., durchges. Aufl. Marbach 1981 (Marbacher Magazin 18).
- : Wilhelm Hauff: Ein Erfolgsschriftsteller des 19. Jahrhunderts. In: Schönes Schwaben 11 (1988), S. 50-55.
- Plath, Otto: Washington Irvings Einfluß auf Hauff. In: Euphorion 20 (1913), S. 459-471.
- Rak, Klaus: Autor und literarischer Markt. Zur Stellung Wilhelm Hauffs im literarischen Leben der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1985.
- Reichart, W. A.: Washington Irvings influence on German Literature. In: Modern Language Review 52 (1957), S. 537-553.
- Reifenberg, Benno: Noch einmal Hauff lesen. In: Ders.: In den Tag gesprochen. Frankfurt/M. 1962, S. 129-133.
- Reinhard, Ewald: Der »deutsche Walter Scott«. Zum 100jährigen Todestage von Wilhelm Hauff. In: Der Gral 22 (1927/1928), S. 118-121.

- Riecke, Karl: Meine Eltern, ihre Geschwister und ihre Freunde. Als Handschrift gedruckt. Stuttgart 1897 [Vater des Verfassers war Wilhelm Hauffs Jugendfreund und Studiengenosse].
- Roggenhausen, Paul: Hauff-Studien I, II und III. In: Archiv 84/156 (1929), S. 161-168; 85/157 (1930), S. 13-25, S. 161-181.
- Scheller, Will: Wilhelm Hauff. Monographie. Leipzig 1927 (Dichter-Biographien 27 / RUB 6787).
- Schempp, Marie: Wilhelm Hauff und die Romantik. In: Württembergische Zeitung Nr. 283 (1902).
- Schendell, Werner: Zu Wilhelm Hauffs 100. Todestage. In: Die literarische Welt 3/46 (1927), S. 7.
- Schiller, Herbert (Hg.): Briefe an Cotta. Bd. 2: Das Zeitalter der Restauration 1815-1832. Stuttgart/Berlin: 1927, S. 451f.
- Schmidt-Weißenfels: Der Walter Scott Schwabens. In: Die Gartenlaube (1877), S. 772 [zum 50. Todestag].
- Schumann, Hans: Wilhelm Hauff: 1802-1827. In: Große Stuttgarter. Stuttgart 1996, S. 96-103.
- Schütz, Erhard: Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft. In: Literatur für Leser 6 (1983), S. 141-152.
- Schwab, Gustav: Im Namen der Freunde gedichtet und an Wilhelm Hauffs Grabe gesprochen: O heller Tage dunkles Ende, Tod. In: Morgenblatt für gebildete Stände Nr. 293 vom 7. Dez. 1827, S. 1171.
- : Wilhelm Hauff. In: Die Zeitgenossen. R. 3, 13 (1829), S. 43-58.
- : Wilhelm Hauffs Leben. In: Wilhelm Hauff's sämtliche Schriften. Hg. von Gustav Schwab. Bd. 1. Stuttgart 1830, S. 7-36.
- Schweitzer, Christoph E.: Ein ungedruckter Brief Wilhelm Hauffs mit einem Selbstbildnis. In: GR 48 (1973), S. 243-246.
- Seedorf, Heinrich: Hauffs Brief an Heinrich Smidt aus Bremen vom 26. Oktober 1826. Sonderheft der Zeitschrift »Niedersachsen« 1920.
- Shiver jr., Sam: Folklore elements in the work of Wilhelm Hauff. Diss. Chapel Hill (Univ. of North Carolina) 1947.
- Stenzel, Karl: Neues aus Hauffs Lebenskreis. Gelegenheitsgedichte, Briefe und Urkunden. Mit einer Einleitung v. Stadtarchivar Dr. Karl Stenzel. Veröffentlichung des Archivs der Stadt Stuttgart. Stuttgart 1938.
- Thompson, G. W.: Wilhelm Hauff's specific relationship to Walter Scott. In: Publications of the Modern Language Association 26/4 (1911), S. 549-592.
- Uhde-Bernays, Hermann: Wilhelm Hauffs Verleger. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 263 (1902), S. 309f.
- Uhland, Ludwig: Dem jungen, frischen, farbenhellen Leben. In: Morgenblatt für gebildete Stände Nr. 291 vom 5. Dez. 1827, S. 1161.
- Walser, Robert: Hauff. In: Ders.: Dichterbildnisse. Schaffhausen: Joos u. Scherer 1947 (Tobias Stimmer Drucke 1), S. 38-41.
- Wechsler, Ernst: Wilhelm Hauff. Eine literarische Studie. In: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 76 (1894), S. 695-708.
- Wenger, Karl: Historische Romane deutscher Romantiker. Untersuchungen über den Einfluß Walter Scotts. Bern 1905.
- Wilhelm, Gustav: Ein Anfang Hauffs in der Novelle. In: Beilage Nr. 188 zur Allgemeinen Zeitung München Nr. 227 vom 17. August 1895 [Erstveröffentlichung der

- »Briefe eines auf der Universität zu Tübingen befindlichen Mädchens an eine gute Freundin in Stuttgart«].
- : Vorträge und Reden Wilhelm Hauffs. In: *Euphorion* 6 (1899), S. 107f.
- Wippermann, F.: Zu Wilhelm Hauffs 120. Geburtstag (29. Nov.). In: *Die Bücherwelt* 19 (1922), S. 250-251.
- Wolff, Sigmund: *Der Einfluß der Romantik auf Wilhelm Hauff*. Diss. Würzburg 1922.
- Würth, Hans Martin: *Die Erzählungen Wilhelm Hauffs. Eine Untersuchung der inhaltlichen und formalen Eigenarten*. Diss. New Brunswick/New Jersey 1967.
- Zeller, Bernhard: Ein unbekannter Brief von Hauffs Verleger Fr. Franckh. In: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 40 (1981), S. 176-187.
- : *Erinnerungen an Wilhelm Hauff*. In: *Staatsanzeiger für Baden-Württemberg*. Stuttgart (1967): Beil. Beiträge zur Landeskunde 1/2, S. 13-18.
- Zinkernagel, Franz: *Wilhelm Hauff*. In: *Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und deutscher Einheitsbewegung*. Bd. 7. Heidelberg 1927, S. 102-111 und in: *Der Wächter* 7 (1924), S. 156-161.

Zu den Novellen

- Arnold, Armin: *Zadig as a Jew: An Early German Tale of Detection*. In: *Armchair-Detective: A Quarterly Journal Devoted to the Appreciation of Mystery-, Detective- and Suspense-Fiction* 13 (1980), S. 173-174.
- Blümml, E. K.: *Historische Lieder auf »Jud Süß«*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 4 (1906), S. 439-457.
- Brown, Roger Stephen: *Wilhelm Hauff's Novellen: To What Extent »Trivialliteratur«?* Diss. Lawrence/Kansas 1971.
- Bührer, Peter: »Jud Süß« – der Film als ideologische Waffe. In: *Schweizer Monatshefte (für Politik, Wirtschaft, Kultur)* 75/11 (1995), S. 23-25.
- Chase, Jefferson: *The wandering court Jew and the hand of God: Wilhelm Hauff's »Jud Süß« as historical fiction*. In: *The Modern Language Review* 93/3 (1998), S. 724-740.
- Die Bettlerin vom Pont des Arts*. Lyrische Oper in 3 Akten und 1 Vorspiel von Karl v. Kaskel. Textdichtung nach Wilhelm Hauffs gleichnamiger Erzählung von F. W. Ludwig.
- Düsterberg, Rolf: *Wilhelm Hauffs »opportunistische« Judenfeindschaft*. In: *ZDPPh* 119/2 (2000), S. 190-212.
- Fledelius, Karsten: *Verfilmung oder Zerfilmung?: Überlegungen zum Fall *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940)*. In: *Verfilmte Literatur: Beiträge des Symposiums abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992*. Hg. v. Sven-Aage Jorgensen u. Peter Schepelern. *Text und Kontext* 18/1,2 (1993), S. 121-129.
- Hollstein, Dorothea: *Dreimal »Jud Süß«: Zeugnisse »schmählichster Barbarei«: Hauffs Novelle, Feuchtwangers Roman und Harlans Film in vergleichender Betrachtung*. In: *DU* 37/3 (1985), S. 42-54.
- Jäger, Hans-Wolf: *Ein Schwabe in Bremen. Zu Wilhelm Hauffs »Phantasien im Bremer Ratskeller«*. In: *Bremisches Jahrbuch* 64 (1985), S. 137-150.
- Knaack, Georg: *Zu Hauffs »Phantasien im Bremer Ratskeller«*. In: *ZDU* 14 (1900), S. 668f.

- Kozielek, Gerhard: Das Bild des Kaisers, Wilhelm Hauffs letzte Novelle: Gestaltungsprinzip und zeitgenössische Erfahrung. In: *Kwartalnik Neofilologiczny* Warszawa 23 (1976), S. 393-403.
- : Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs. In: *Lenau-Almanach 1976/78*, S. 19-28. In: *Germanica Wratislaviensia* 32/72 (1988), S. 325-335.
- Kreisler, Hugo: Phantasien im Lübecker Rathskeller. Eine Sylvester-Vision. Mit einer Widmung an den verstorbenen Dr. W. Hauff. 1. u. 2. Aufl. Lübeck: Dittmersche Buchhandlung 1860.
- Krogmann, Willy: Das kleine Liebesabenteuer eines Schwaben in Bremen. In: *Bremisches Jahrbuch* 49 (1964), S. 176-200.
- Lea. Drama in 5 Aufzügen. Nach Wilhelm Hauffs Novelle »Jud Süß«. Aufgeführt am 23. Februar 1848 zu Königsberg in Pr. In: *Albert Dulks Sämtliche Dramen*. Hg. v. Ernst Ziel. Stuttgart 1893, S. 375-488.
- Leistner, Maria-Verena: Nachwort. In: *Wilhelm Hauff: Phantasien im Bremer Ratskeller. Novellen*. Leipzig 1979 (RUB 805), S. 309-321.
- Mannheimer, Albert: Die Quellen zu Hauffs »Jud Süß«. Diss. Gießen 1909.
- Mehring, G.: Jud Süß und der Herr von Röder. In: *Schwäbischer Merkur* vom 9. Mai 1903.
- Müller-Diedensheim, Joseph: Der Schauplatz von Wilhelm Hauffs letzter Novelle [*Das Bild des Kaisers*]. In: *Schwäbische Heimat* 11 (1960), S. 121-126.
- N.N.: Wilhelm Hauff und der Bremer Ratskeller. In: *Schwäbischer Merkur* vom 13. Februar 1920.
- Pröll, Johannes: Hauffs Bild des Kaisers und Schloß Guttenberg. In: *Neues Tagblatt* Nr. 136/7. Stuttgart 1903.
- Schönig, Rudolf: Politische Stimmungen und Strömungen in Schwaben vor hundert Jahren. Nach Wilhelm Hauffs Novelle »Das Bild des Kaisers«. In: *Der schwäbische Bund* 1 (1919/1920), S. 353-358.
- Thum, Maureen: Re-visioning historical romance: carnivalesque discourse in Wilhelm Hauff's »Jud Süß«. In: *Neues zu Altem: Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart*. Hg. v. Sabine Cramer. München 1996 (Houston German Studies 10), S. 25-42.
- Tidemann, Heinrich: Wilhelm Hauff in Bremen: Die Entstehung der »Phantasien im Bremer Ratskeller«. Sonderausgabe der Abhandlungen und Vorträge der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft 3/1,2. Bremen 1929.
Rezension von O. H. Brandt in: *Die Literatur* 32 (1933), S. 116.
- Voit, Dieter: Untersuchungen zur Erzählhaltung Wilhelm Hauffs anhand seiner *Phantasien im Bremer Ratskeller*. Magisterarbeit München 1965.
- Witt, Tobias: Die Generationen am Ende der Goethezeit: zu E.T.A. Hoffmanns »Die Marquise de la Piradiere« und Wilhelm Hauffs »Die Sängerin«. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 32/1 (1999), S. 3-15.
- Zellermayer, Johanna: Hauffs Novellen. Diss. (ungedr.) Wien 1921.

Zu den Märchen novellen

- Ackerknecht, Erwin: Nachwort. In: *Wilhelm Hauff: Die Geschichte von dem kleinen Muck / Der Zwerg Nase. Märchen*. Stuttgart 1995 [Erstdruck 1951] (RUB 7702), S. 75-78.

- Arnaudoff, Janaki: Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschungen und stilistische Untersuchungen. Diss. München 1915.
- Arnds, Peter: Arno Schmidts »Das steinerne Herz« und Wilhelm Hauffs »Das kalte Herz«, oder: wie ein biedermeierliches Märchen gegen den Strich gekämmt wird. In: Bargfelder Bote 246/247 (2000), S. 3-17.
- Barth, Johannes: »Der Zwerg Nase« und »Der gebackene Kopf«: Bemerkungen zu Wilhelm Hauffs Zweitem Märchenalmanach. In: WW 42/1 (1992), S. 33-42.
- : Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen. In: WW 41/2 (1991), S. 170-183.
- : Neues zum »Fliegenden Holländer«: die bislang unbekannte erste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs »Geschichte von dem Gespensterschiff«. In: Fabula 35/3,4 (1994), S. 310-315.
- : Von »Fortunatus« zum »Kleinen Muck«: zur Quellenfrage des Hauff'schen Märchens. In: Fabula 33/1,2 (1992), S. 66-76.
- Beckmann, Sabine: Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Komposition. Bonn: Bouvier 1976 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 201). Diss. Bonn 1975.
- Bloch, Ernst: Das Wirtshaus im Spessart. In: Ders.: Literarische Aufsätze. Frankfurt/M. 1965, S. 79-83.
- Bondavalli, Leila: Wilhelm Hauff e le »Mille a una notte«. In: Il paese altro. Presenze orientali nella cultura tedesca moderna. Hg. v. Maria Enrica D'Agostini. Napoli 1983 (Saggi Bibliopolis 16), S. 127-150.
- Borisova, Bagrelija: Gedanken zum Phantastischen in Hauffs Märchen »Das kalte Herz«. In: »... einen Stein für den großen Bau behauen«: Studien zur deutschen Literatur; Gerhard Kozišek zum 65. Geburtstag. Red.: Eugeniusz Kin u. Marian Szyrochi. Wrocław 1993 (Germanica Wratislaviensia 99), S. 203-213.
- Dorson, R. M.: More about P. Bungan and Holländer Michel. In: Journal of American Folklore 65 (1952), S. 306-307.
- Ewers, Hans-Heino: Nachwort. In: Wilhelm Hauff: Sämtliche Märchen. Mit den Illustrationen der Erstdrucke. Hg. v. Hans-Heino Ewers. Stuttgart 1986 (RUB 301), S. 445-463.
- Fattah, Abdul Razzak Abdul: Wilhelm Hauff und »1001 Nacht«. Diss. Leipzig 1970.
- Fischer, Fritz: Die Geschichte von dem kleinen Muck: ein Märchen von Wilhelm Hauff. Gezeichnet u. geschrieben von Fritz Fischer. Mit einem Nachw. v. Ludwig Harig. Marbach 2000 (Marbacher Bibliothek Extra-Ausgabe).
- Foldenauer, Karl: Wilhelm Hauff: »Das kalte Herz«: eine Erzählung vom Schwarzwald. In: Karlsruher pädagogische Beiträge 23 (1991), S. 12-22.
- Fortas, Inge: Wilhelm Hauffs Märchen und »Tausendundeine Nacht«. Eine Untersuchung zur Aufnahme orientalischer Dichtung in der deutschen Literatur. Algier 1975.
- Frank, Manfred: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext. In: Das kalte Herz. Texte der Romantik. Ausgewählt u. interpretiert v. Manfred Frank. Frankfurt/M. 1978 (Insel Taschenbuch 330), S. 233-401.
- Fromm, Waldemar: Spiegelbilder des Ichs: Beobachtungen zum Affenmotiv im literatur- und kunstgeschichtlichen Kontext (E.T.A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Franz Kafka). In: Literatur in Bayern (1999), S. 49-61.
- Gelberg, Hans Joachim: Illustrationen zu Hauffs Märchen. In: Illustration 63/2 (1965), S. 13-16.

- Gini, Enza: L' »Märchenalmanache« di Wilhelm Hauff: tre fiaba e racconto nel primo Biedermeier. In: *La fiaba d' area germanica: studi tipologici e tematici*. A cura di Enza Gini. Firenze 1990, S. 69-96.
- Gundel, R.: Der Stoff zu Hauffs Geschichte vom kleinen Muck. In: *Schwäbischer Merkur* Nr. 344 vom 27. Juli 1926.
- Häußler, Franz: Hauff als Märchendichter. Diss. Wien 1922.
- Hawari, R.: A Study of Thackeray's »Sultan Stork« as an Orientalization with Special Reference to the Thackeray-Hauff Relationship. In: *University Riyad Bulletin of the Faculty of Art (Saudi Arabia)* 3 (1973-74), S. 7-22.
- Hieber, Hermann: Märchen und Wirklichkeit. Dem Gedächtnis W. Hauffs zur 100. Wiederkehr seines Todestages, 18. Nov. 1827. In: *Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg* 11 vom 31. Oktober 1927, S. 281-291.
- Hofmann, Hans: Zu Hauffs Märchen. In: *Euphorion* 9 (1902), S. 842ff.
- Kloße, Johannes: Wilhelm Hauffs Märchen in ihrem Verhältnis zum Volksmärchen. Diss. Breslau 1923.
- Koroll, Norbert: Über den Standort von Hauffs Wirtshaus wurde lange gerätselt: was weiß man eigentlich über den literaturgeschichtlichen Standort von Hauffs »Wirtshaus«-Erzählung? In: *Spessart* (1991), S. 3-9.
- Lucas, Johannes: Zu Hauffs Märchen vom kleinen Muck. Eine Studie über die Quellen von Hauffs Märchendichtung. In: *Königliches Kaiser Wilhelms-Realgymnasium zu Berlin. Jahresbericht über das Schuljahr Ostern 1912 bis Ostern 1913*.
- Mendheim, Max: Der ursprüngliche Text von Hauffs Märchenalmanach a.d.J. 1827. In: *ZDU* 9 (1895), S. 405-412.
- Plank, Robert: Heart Transplant Fiction. Focuses on Hauff's »Das kalte Herz« and Hawthorne's »Ethan Brand«. In: *University of Hartford Studies in Literature: A Journal of Interdisciplinary Critics* 2 (1970), S. 102-112.
- Rölleke, Heinz: Schneeweißchen und Rosenrot: Kinder- und Hausmärchen in der Grimmschen »Urfassung«: Zwei bislang ungedruckte Briefe Wilhelm Hauffs an Grimm und ein Nachtrag zum Fest der Unterirdischen, einem frühen Zeugnis norwegischer Volksliteratur. In: *Fabula* 27/3,4 (1986), S. 265-287.
- : Wilhelm Hauff. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Mit Unterstützung der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hg. v. Rolf Wilhelm Brednich, zus. mit Hermann Bausinger u.a. Band 6: Gott und Teufel auf Wanderschaft – Hyltén-Cavallius. Berlin u. New York 1990, S. 570-575.
- Santucci, Luigi: Wilhelm Hauffs menschliches Märchen. In: *Ders.: Das Kind, sein Mythos und sein Märchen*. Hannover 1964, S. 89-95.
- Schaub, Franz: Wilhelm Hauff und sein »Wirtshaus im Spessart«: Erinnerungen an einen literarischen Gegenstand. Gesendet vom Bayerischen Rundfunk, Studio Franken in der Sendung »Vom Main zur Donau« am 9. Februar 1997. In: *Aschaffenburg Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebietes* 19 (1997), S. 127-142.
- Scheck, Ulrich: Wald und Wucher in Wilhelm Hauffs »Das kalte Herz«. In: *Natur, Räume, Landschaften: 2. Internationales Kingstoner Symposium*. Hg. v. Burkhardt Krause u. Ulrich Scheck. München 1996, S. 157-168.
- Schmitz, Walter: Mutabor: Alterität und Lebenswechsel in den Märchen von Wilhelm Hauff. In: *Schnittpunkt Romantik: Text- und Quellenstudien zur Literatur des*

19. Jahrhunderts. Hg. v. Wolfgang Bunzel, Konrad Feilchenfeldt u. Walter Schmitz. Tübingen 1997, S. 81-117.
- Schulhof, Hilde: Wilhelm Hauffs Märchen. In: *Euphorion* 29 (1928), S. 108-132.
- Schwarz, Egon: Plauderei über Hauffs Märchen. In: *Essays on European Literature. In Honour of Liselotte Dieckmann*. Hg. v. Peter Uwe Hohendahl, Herbert Lindenberg u. Egon Schwarz. St. Louis 1972, S. 1-17.
- : Wilhelm Hauff: Der Zwerg Nase, Das kalte Herz und andere Erzählungen (1826/27). In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1983, S. 117-135.
- Shepard, Aaron & Alisher Dianov: *The enchanted storks: a tale of Bagdad*. New York 1995.
- Spies, Hans-Bernd: »Die Räuber-Schenke«, ein literarisches Wirtshaus im Spessart: Jahrzehnte vor Wilhelm Hauff. In: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 50 (1998), S. 200-217.
- Stiasny, Kurt: *Was Hauffs Märchen erzählen: Original und Deutung*. Schaffhausen 1995.
- Thoenies, Hans: *Der kleine Muck: nach Wilhelm Hauff. Bühnenfassung*. Norderstedt: Vertriebsstelle und Verlag für Deutsche Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten 1999.
- Thomas, J. W.: Paul Bungan and Holländer Michel. In: *Journal of American Folklore* 65 (1952), S. 305ff.
- Thum, Maureen: Misreading the Cross-Writer: The Case of Wilhelm Hauff's »Dwarf Long Nose«. In: *ChildL* 25 (1997), S. 1-23.
- Veltzé, A.: Hauffs Märchen. In: *Donauland. Illustr. Monatschrift* 2 (1919).
- Wild, Reiner: Wer ist der Räuber Orbasan?: Überlegungen zu Wilhelm Hauffs Märchen. In: *Athenäum* 4 (1994), S. 349-364.

Zu Der Mann im Mond

- Beaton, Bruce: Clauren und die Unterhaltungsliteratur der frühen Biedermeierzeit. In: *Die Fürstliche Bibliothek Corvey: ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts. Beiträge des 1. Internationalen Corvey-Symposiums 25.-27.10.1990 in Paderborn*. Hg. v. Rainer Schöwerling u. Hartmut Steinecke. München 1992 (Corvey-Studien 1), S. 124-133.
- Berghahn, Klaus: »Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme«. Beobachtungen zur Clauren-Hauff-Kontroverse. In: *MDU* 69/1 (1977), S. 58-65.
- Dumont, Altrud: Heinrich Claurens »Mimili«. In: *WB* 32 (1986), S. 1868-1882.
- Fritzen-Wolf, Ursula: Trivialisierung des Erzählens. Claurens »Mimili« als Epochenphänomen. Frankfurt/M. 1977 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Bd. 198).
- Hitzig, Julius (Hg.): Criminalrechtsfall im Gebiet der schönen Literatur. In: *Zeitschrift für die Criminal-Rechts-Pflege in den Preußischen Staaten* 2/4 (1826), S. 405f.; 3/5 (1826), S. 194f.; 5/10 (1827), S. 465-470; 6/12 (1827), S. 450-460.
- Houben, Heinrich: Wer im Glashaus sitzt... Eine Schmutz- und Schundgeschichte. In: *Preußische Jahrbücher* Bd. 231/1 (1933), S. 69-79.
- Jedlinski, Emanuel: *H. Clauren und Wilhelm Hauff*. Diss. (Hs.) Wien 1912.
- Koch, Günther: Claurens Einfluß auf Hauff. In: *Euphorion* 4 (1897), S. 804-812.
- Kontje, Todd: Male Fantasies, Female Readers: Fictions of the Nation in the Early Restoration. In: *GQ* 68/2 (1995), S. 131-146.

- Löwenthal, Heinrich: Der Mann im Mond. In: Sinn und Form 4/6 (1952), S. 151-159.
- Mulot, Sibylle: Die Fälschung der Fälschung: Wilhelm Hauffs »Mann im Mond«. In: Gefälscht!: Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik. Hg. v. Karl Corino. Nördlingen: Greno 1988, S. 251-262. Durchges. Neuausg.: Frankfurt/M.: Eschborn 1990.
- Neuhaus, Stefan: Wilhelm Hauff und der Kanon. Probleme literarischer Wertung am Beispiel des Romans *Der Mann im Mond*. In: WW 51 (2001), S. 4-25.
- Pfäfflin, Friedrich: Kein Mann hinterm Mond. Nachwort zu Wilhelm Hauffs »Der Mann im Mond«. Stuttgart 1983, S. 223-229.
- Polczynska, Edyta: Das Bild des »edlen Polen« in Wilhelm Hauffs Roman »Der Mann im Mond«. In: Deutsche Polenliteratur: internationales Kolloquium, Karpaz 3.-7. Oktober 1988. Red.: Gerard Kozierek. Wrocław 1991 (Germanica Wratislaviensia 62).
- Schöberl, Joachim: Trivialität als Streitobjekt. H. Claurens »Mimili« und die Folgen. In: H. Clauren: Mimili. Eine Erzählung / Wilhelm Hauff: Kontroverspredigt. Hg. v. Joachim Schöberl. Stuttgart 1984 (RUB 2055), S. 129-178.

Zu Lichtenstein

- Berckx, Ingrid Louise: The Romantic Form of the Historical Novel: The Influence of Scott's Model of the Novel on Wilhelm Hauff's »Lichtenstein« and Alfred de Vigny's »Cinq-Mars«. Diss. Ann Arbor 1988.
- Böhringer, Dietmar: Der Hirsch in Pfullingen: das Schicksal dieser »guten Herberge« und ihres »sechseckigen Erkerleins«, wo Wilhelm Hauff seinen Lichtenstein-Romanhelden Sturmfeder einkehren läßt. Leonberg-Warmbronn 1995.
- Brenner, C. D.: The influence of Coopers »The spy« in Hauffs »Lichtenstein«. In: Modern Language Notes 30 (1915), Nr. 7.
- Carruth, W. H.: The Relations of Hauff's »Lichtenstein« to Scott's »Waverly«. In: PMLA 18 (1903), S. 513-525.
- Der Pfeifer von Haardt. Romantische Volksoper in 3 Aufzügen von Edgar Krones. Text von Jul. Niedt. Aufgeführt am 30. August 1892 in Hermannstadt.
- Drescher, Max: Die Quellen zu Hauffs »Lichtenstein«. Hg. v. Albert Köster. Leipzig 1905 (Probefahrten 8).
- E.Z.: In der Heimat von Hauffs Lichtenstein. In: Wissenschaftliche Beilage zur Leipziger Zeitung Nr. 68 (1905).
- Eastman, C. W.: Wilhelm Hauffs »Lichtenstein«. In: Americana Germanica III/3,4 (1900), S. 386-392.
- Krauß, Rudolf: Herzog Ulrich von Württemberg als Bühnenheld. In: Schwäbischer Merkur Nr. 261 (1908).
- Lützel, Paul Michael: Hauffs »Lichtenstein« im literarhistorischen und zeitgeschichtlichen Kontext. In: Wilhelm Hauff: Lichtenstein. Anm. v. Margarete Berg, Nachw. v. Paul Lützel. Stuttgart 1988 (RUB 85), S. 439-452.
- : Nachwort: Hauffs »Lichtenstein« im literarhistorischen und zeitgeschichtlichen Kontext. In: Wilhelm Hauff: Lichtenstein. Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte. Anm. v. Margarete Berg. Stuttgart 1988 (RUB 85), S. 439-452.

- N.N.: Stadtpfarrer Dr. Maier in Pfullingen, Herzog Ulrich auf dem Lichtenstein. Eine Studie auf Grund neu aufgefundener Quellen. In: Württemberg. Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 14 (1905), S. 205-217.
- Pfäfflin, Friedrich: Wilhelm Hauff und der Lichtenstein: für die Hauff-Gedenkstätten in Baiersbronn, auf Schloss Guttenberg und in Lichtenstein-Honau. 2., durchgesehene Aufl. Marbach am Neckar 1999 (Marbacher Magazin 18).
- : Wilhelm Hauff und der Lichtenstein: für die Ausstellung von März bis Juni 1981 im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und für die Ständige Ausstellung in Lichtenstein-Honau. Marbach am Neckar 1981 (Marbacher Magazin 18).
Rezension von Günther Mahal in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 39 (1980), S. 415-416.
- : Wilhelm Hauff. Der Verfasser des »Lichtenstein«. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981 (Marbacher Magazin).
- Plöger, Ursula: Wilhelm Hauff: »Lichtenstein«. Untersuchungen zum Beginn des historischen Romans in Deutschland. Münster 1979.
- Prölß, Johannes: Wilhelm Hauffs Vorfahren und der Lichtenstein. In: Neues Tagblatt Nr. 91 (1904), S. 2.
- Schneider, Eugen: Herzog Ulrichs Höhlenbesuch. In: Württemberg. Vierteljahreshefte für Landesgeschichte 14 (1905), S. 289-292.
- Schuster, Max: Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein. Darstellungen aus der württembergischen Geschichte. Hg. v. der württembergischen Kommission für Landesgeschichte. Bd. 1. Stuttgart 1904.
- Schwarz, Paul: Herzog Ulrich als literarische Gestalt. Die geschichtliche Wahrheit in Wilhelm Hauffs Roman »Lichtenstein«. In: Beiträge zur Landeskunde 5 (1972), S. 8-12.
- Sommer, Paul: Erläuterungen zu Wilhelm Hauffs »Lichtenstein«. Leipzig 1905 (Königs Erläuterungen zu den Klassikern 103).
- Weitbrecht, K.: Wilhelm Hauff und die Ulrichsage. In: Schwäbische Kronik Nr. 588 (1902), S. 7.
- : Wilhelm Hauff und Herzog Ulrich. In: Schwäbische Kronik Nr. 126 (1902), S. 5.

Zu Mitteilungen aus den Memoiren des Satan

- Behagel, Otto: Zu Hauffs »Memoiren des Satan«. In: Schnorrs Archiv 12 (1884), S. - 480f.
- Krell, M.: W. Hauffs »Memoiren des Satan«. In: De Cicerone 15 (1923), S. 186.
- Sommermeier, Edwin: Hauffs »Memoiren des Satan«. Nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Berlin 1932 (Germanische Studien 129). Neudruck Nendeln/Liechtenstein 1967.

Zu anderen Werken

- Die Senjade von Wilhelm Hauff (1822) mit Erläuterungen von Friedrich Rauers und Georg Schmidgall. Lübeck 1951.
- Henneberger, August: Hauffs »Reiterlied«. In: Blätter für literarische Unterhaltung Nr. 25 vom 16. Juni 1859, S. 462f.

- Hofmann, Karl: Zur Geschichte eines Volksliedes (Reiters Morgengesang von Hauff). Beilage zum Jahresbericht 1896/97 der Großh. Realschule Pforzheim. Pforzheim 1897 (Rez. A. Kopp in ZDU 12 (1898), S. 615-618 und O. Glöde ebd., S. 683-688.)
- Jiriczek, Otto: Zur Quelle von W. Hauffs Sage »Die Höhle von Steenfolll«. In: GRM 25 (1937), S. 286-296.
- Landsberg, Wilhelm Hauff als Kriegsdichter. In: Vossische Zeitung Nr. 346 (1915).
- Pröll, Johannes: Hauffs »Feuerreiter-Lied« und Mörikes »Feuerreiter«. Ein Beitrag zur Geschichte der Tübinger Burschenschaft. In: Burschenschaftliche Blätter 24, 1-3 (1910).
- Schwabe, Th.: Zur Entstehungsgeschichte von Hauffs »Morgenrot«. In: Süddeutsche Zeitung, Aus großer Zeit (1916).

Allgemeine Forschungsliteratur

- Anz, Thomas: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München 1998.
- Assmann, Aleida: Der väterliche Bücherschrank. Über Vergangenheit und Zukunft der Bildung. In: Peter Wiesinger (Hg.): Grußworte und Eröffnungsvorträge – Plenarvorträge – Diskussionsforen – Berichte. Bern u.a. 2002 (Akten des 10. Internat. Germanistenkongresses Wien 2000, Bd. 1 / Jahrbuch für Internat. Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, 53), S. 97-112.
- Bachleitner, Norbert: »Übersetzungsfabriken«. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 14, Heft 1 (1989), S. 1-49.
- Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. 7., überarb. u. erw. Aufl. von Martin Neubauer. Unterägeri: Hirt 1990.
- Claas, Dietmar: Entgrenztes Spiel. Leserhandlungen in der postmodernen amerikanischen Erzählkunst. Stuttgart 1984.
- Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5., überarb. Aufl. Mit 400 Abb. Von Wolfgang Beutin u.a. Stuttgart u. Weimar 1994.
- Dickson, Sheila u. Mark G. Ward (Hg.): Romantic Dreams. Proceedings of the Glasgow Conference, April 1997. Glasgow 1998.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. 7. Aufl. Frankfurt/Main 2000 (Fischer Wissenschaft).
- : Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Franz. übers. v. Walter Seitter. Frankfurt/M. 1994 (Suhrkamp-TB 2271).
- Heinrichs, Hans-Jürgen: Spielraum Literatur. Literaturtheorie zwischen Kunst und Wissenschaft. München 1973.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970 (Konstanzer Universitätsreden 28).
- : Theorie der Literatur. Eine Zeitperspektive. Konstanz 1992 (Konstanzer Universitätsreden 182).
- Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000 (RUB 18058).
- Matuschek, Stefan: Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel. Heidelberg 1998 (Jenaer germanistische Forschungen, Neue Folge, 2).

- Neuhaus, Stefan: Das frühe Säkulum? Erotik in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Versuch einer Annäherung. In: Tim Mehigan u. Gerhard Sauder (Hg.): Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag. St. Ingbert: Röhrig 2001 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 69), S. 171-194.
- : Freiheit, Ungleichheit, Selbstsucht? Fontane und Großbritannien. Frankfurt/M. 1996 (Helicon 19).
- : Literatur und nationale Einheit in Deutschland. Tübingen u. Basel 2002.
- : Revision des literarischen Kanons. Göttingen 2002.
- : Sexualität im Diskurs der Literatur. Tübingen u. Basel 2002.
- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997 (Studien zur deutschen Literatur 145).
- Schenda, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lese- stoffe 1770-1910. Frankfurt/Main 1970 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts 5) [Reprint München 1977].
- Segebrecht, Wulf: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt/M. 1996 (Helicon 20).
- Selbmann, Rolf (Hg.): Gottfried Keller: Kleider machen Leute. Erläuterungen und Dokumente. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart 1990.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 2., durchges. Aufl. Weinheim 1988.
- Wilpert, Gero v.: Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte. 3., erw. Aufl. Stuttgart 1988 (Kröners Taschenausgabe 288).

Hauff-Gedenkstätten

Wilhelm-Hauff-Museum

Anschrift:

Echazstr. 2
72805 Lichtenstein-Honau
Telefon 07129-696-0

Kontakt: Gemeindeverwaltung

Öffnungszeiten: Ostern bis 15. November: Sa, So und Feiertage 14-17 Uhr und wochentags nach Vereinbarung

Das 1982 eingerichtete Museum zeigt eine ständige Ausstellung über Wilhelm Hauff und sein literarisches Werk. Sie wurde mit Unterstützung der Museumsabteilung des Schiller-Nationalmuseums in Marbach zusammengestellt, wo sich der literarische Nachlass des Dichters befindet. Im Zentrum der Ausstellung steht eines der populärsten Werke, der 1826 in drei Bänden erschienene historische Roman *Lichtenstein*, der für Wilhelm Graf von Württemberg Anlass und Vorbild zur Errichtung von Schloß Lichtenstein in den Jahren 1840/41 war. Alles Wissenswerte über den Lichtenstein als

literarische Fiktion und realisiertes Bauwerk wird anhand zahlreicher Dokumente vermittelt.

Hauff-Märchenmuseum

Anschrift:

Alte Reichenbacher Straße 1
72270 Baiersbronn
Telefon 07442-8414-0

Kontakt: Baiersbronn Touristik

Öffnungszeiten: Mi, Sa und So 14-17 Uhr sowie nach Voranmeldung

Literarisches Museum, das sich dem Gesamtwerk des schwäbischen Dichters und Schriftstellers Wilhelm Hauff widmet und mit modernen, audiovisuellen Technikfilmen und gesprochenen Märchen Kinder und Erwachsene in die Zeit der Flößer, Köhler, Glasmacher und reichen Holzhändler versetzt.

Schloss Lichtenstein

Anschrift:

72805 Lichtenstein
Telefon 07129-4102, Fax -5259

Kontakt: Schlossverwaltung

Öffnungszeiten: April-Oktober tägl. 9-12 Uhr, 13-17:30 Uhr. Sonn- und feiertags durchgehend geöffnet; November, Februar, März nur Sa, So und an Feiertagen geöffnet 9-12 Uhr, 13-17 Uhr; Dezember und Januar geschlossen.

Die Führung im Schloss dauert etwa 30 Minuten. Sie zeigt:

Burghof, Waffenhalle, Schlosskapelle, Trinkstube, Königszimmer, Wappenzimmer, Erkerzimmer, den Rittersaal und im Treppenhaus den berühmten Schützen vom Lichtenstein. Unter den Exponaten befinden sich auch der berühmte »Armbrustschütze vom Lichtenstein«, das weltlängste Champagnerglas und viele andere beeindruckende Bilder und Unikate.

Nebelhöhle

10 km südlich von Reutlingen, 3 km nordwestlich von Genkingen. Zufahrt von der Straße Genkingen-Schloß Lichtenstein-Großengstingen.

Kontakt:

Gemeinde Erpfingen
72820 Sonnenbühl-Erpfingen
Tel: 07128-635
Verwaltungsstelle Genkingen
72820 Sonnenbühl
Tel: 07128-682; Höhle: 07128-605.

Öffnungszeiten: April-Oktober tägl. 9-17:30 Uhr, November und März Sa, So, Feiertage 9-17 Uhr.

Führungen von 30 Minuten auf einer Länge von 380 Metern, außerdem ungeführte Besichtigung möglich.

Hauff-Straßen und -Wege

1. Wilhelm-Hauff-Str., Altshausen, Baden-Württemberg
2. Wilhelm-Hauff-Str., Augsburg, Bayern
3. Wilhelm-Hauff-Str., Babenhausen, Bayern
4. Wilhelm-Hauff-Str., Bad Rappenau, Baden-Württemberg
5. Wilhelm-Hauff-Str., Beilstein, Baden-Württemberg
6. Wilhelm-Hauff-Str., Berlin
7. Wilhelm-Hauff-Str., Blankenfelde b. Zossen, Berlin
8. Wilhelm-Hauff-Str., Bodnegg, Baden-Württemberg
9. Wilhelm-Hauff-Str., Bruchköbel, Hessen
10. Wilhelm-Hauff-Str., Burladingen, Baden-Württemberg
11. Wilhelm-Hauff-Str., Calw, Baden-Württemberg
12. Wilhelm-Hauff-Str., Emden, Ostfriesland, Niedersachsen
13. Wilhelm-Hauff-Str., Filderstadt, Baden-Württemberg
14. Wilhelm-Hauff-Str., Forchheim, Oberfranken
15. Wilhelm-Hauff-Str., Frankenthal (Pfalz), Rheinland-Pfalz
16. Wilhelm-Hauff-Str., Frankfurt am Main, Hessen
17. Wilhelm-Hauff-Str., Freudenstadt, Baden-Württemberg
18. Wilhelm-Hauff-Str., Geilenkirchen, Nordrhein-Westfalen
19. Wilhelm-Hauff-Str., Großbettlingen, Baden-Württemberg
20. Wilhelm-Hauff-Str., Gundelfingen a. d. Donau, Bayern
21. Wilhelm-Hauff-Str., Gundelsheim, Baden-Württemberg
22. Wilhelm-Hauff-Str., Halle (Saale), Sachsen-Anhalt
23. Wilhelm-Hauff-Str., Haßmersheim, Baden-Württemberg
24. Wilhelm-Hauff-Str., Herbertingen, Baden-Württemberg
25. Wilhelm-Hauff-Str., Hofgeismar, Hessen
26. Wilhelm-Hauff-Str., Horb am Neckar, Baden-Württemberg
27. Wilhelm-Hauff-Str., Kirchheim unter Teck, Baden-Württemberg
28. Wilhelm-Hauff-Str., Königsbronn, Baden-Württemberg
29. Wilhelm-Hauff-Str., Korb, Remstal, Baden-Württemberg
30. Wilhelm-Hauff-Str., Laatzen b. Hannover, Niedersachsen
31. Wilhelm-Hauff-Str., Landshut, Bayern
32. Wilhelm-Hauff-Str., Linden, Hessen
33. Wilhelm-Hauff-Str., Lünen, Nordrhein-Westfalen
34. Wilhelm-Hauff-Str., Mössingen, Baden-Württemberg
35. Wilhelm-Hauff-Str., Neckartailfingen, Baden-Württemberg
36. Wilhelm-Hauff-Str., Neuwied, Rheinland-Pfalz
37. Wilhelm-Hauff-Str., Öpfingen, Baden-Württemberg
38. Wilhelm-Hauff-Str., Offenburg, Baden-Württemberg

39. Wilhelm-Hauff-Str., Peine, Niedersachsen
40. Wilhelm-Hauff-Str., Ravensburg, Baden-Württemberg
41. Wilhelm-Hauff-Str., Saalfeld, Thüringen
42. Wilhelm-Hauff-Str., Schwalmstadt, Hessen
43. Wilhelm-Hauff-Str., Sersheim, Baden-Württemberg
44. Wilhelm-Hauff-Str., Stuhr, Niedersachsen
45. Wilhelm-Hauff-Str., Sundern (Sauerland), Nordrhein-Westfalen
46. Wilhelm-Hauff-Str., Weimar, Thüringen
47. Wilhelm-Hauff-Str., Wendlingen am Neckar, Baden-Württemberg
48. Wilhelm-Hauff-Str., Wiesbaden, Hessen
49. Wilhelm-Hauff-Str., Winterlingen, Baden-Württemberg
50. Wilhelm-Hauff-Str., Wolfsburg, Niedersachsen
51. Wilhelm-Hauff-Str., Zwickau, Sachsen
52. Wilhelm-Hauff-Weg, Ahrensfelde b. Berlin
53. Wilhelm-Hauff-Weg, Boll, Kr. Göppingen, Baden-Württemberg
54. Wilhelm-Hauff-Weg, Bretten, Baden-Württemberg
55. Wilhelm-Hauff-Weg, Dessau, Sachsen-Anhalt
56. Wilhelm-Hauff-Weg, Ditzingen, Baden-Württemberg
57. Wilhelm-Hauff-Weg, Dornstetten, Baden-Württemberg
58. Wilhelm-Hauff-Weg, Ebhausen, Baden-Württemberg
59. Wilhelm-Hauff-Weg, Hemmingen, Niedersachsen
60. Wilhelm-Hauff-Weg, Jenaprießnitz, Thüringen
61. Wilhelm-Hauff-Weg, Meßstetten, Baden-Württemberg
62. Wilhelm-Hauff-Weg, Rutesheim, Baden-Württemberg
63. Wilhelm-Hauff-Weg, Tuttlingen, Baden-Württemberg
64. Wilhelm-Hauff-Weg, Waldkirch i. Breisgau, Baden-Württemberg
65. Wilhelm-Hauff-Weg, Waltrop, Nordrhein-Westfalen
66. Wilhelm-Hauff-Weg, Walzbachtal, Baden-Württemberg
67. Wilhelm-Hauff-Weg, Zaberfeld, Baden-Württemberg