

Sonderdruck aus:

Wirrendes Wort

**Deutsche Sprache und Literatur in Forschung
und Lehre**

51. Jahrgang
April 2001 Heft 1

Herausgegeben von Heinz Rölleke

Schriftleitung: Lothar Blum

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Gewiß mögen einige Übereinstimmungen auf durchaus auch sonst gängigen Vorstellungen und Formulierungen basieren, aber die insgesamt und in vielen Einzelheiten übereinstimmenden Szenen haben beide – bei Keller andeutend, bei Storm fast überdeutlich – den Charakter einer verhängnisvollen Vorausdeutung: Zwei offenbar füreinander bestimmte, sich alsbald leidenschaftlich liebende junge Menschen können nicht zueinander finden und betreten als Kinder den Ort des Verhängnisses. Maike wird auf dem Galgenberg, wo sie einst die angeblich vom Blut der Hingerichteten dunkelrot gefärbten Immortellen pflückte, hingerichtet, Vrenli und Sali hören auf dem wüsten Acker die verführerische Rede des Schwarzen Geigers, von wo aus sie ihr Weg in den gemeinsamen Tod führt – wie sie auf diesem Acker als Kinder vereinigt einschliefen, so betten sie sich am Ende zu ihrer Hochzeitsnacht auf dem Heuschiff.

In seinen letzten Briefen konstatiert Storm – ausgerechnet im Blick auf seine Meisternovelle *Der Schimmelreiter!* –, er könne seinem poetischen Vermögen nicht mehr wie früher trauen.⁸ Das mag ein Grund für die partiellen bewußten oder unbewußten Anlehnungen in seiner späten Novellistik an die Drostesche *Judenbuche* und an die Kellersche *Romeo und Julia*-Novelle sein – immerhin Subtexte von allerhöchster Qualität.

⁸ Wie Anm. 3, S. 388 u.ö.

Wilhelm Hauff und der Kanon

Probleme literarischer Wertung am Beispiel des Romans *Der Mann im Mond*

Von Stefan Neuhaus

1. Einleitung¹

Man mag über Hauff als Dichter denken wie man will. Von tiefsinnigen Gedanken über Kunst und Leben wurde er nie geplagt.²

Wilhelm Hauff gehört nicht zu den Klassikern der deutschen Literatur im engeren Sinne und zählt nicht zu den großen schöpferischen Gestalten deutscher Dichtung.³

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.⁴

Die drei Zitate zeigen exemplarisch: Seit langem schon hat sich die Forschung auf ein einheitliches Hauff-Bild verständigt. Mit einer wesentlichen Einschränkung: soweit sie ihn überhaupt wahrnimmt. Im Vergleich mit anderen Autoren dieses Bekanntheitsgrades und trotz der andauernden und internationalen Popularität von Hauffs Märchen⁵ gibt

¹ Bei vorliegendem Aufsatz handelt es sich um eine veränderte und vor allem stark erweiterte Fassung eines Vortrags, gehalten auf dem 10. Internationalen Germanistenkongress in Wien (im Sept. 2000).

² Edwin Sommermeyer: Hauffs Memoiren des Satan nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Berlin 1932 (Germanische Studien 129), S. 122. Ähnlich urteilt fast ein halbes Jahrhundert später Gerard Kozierek: Das novellistische Schaffen Wilhelm Hauffs. In: Lenau-Almanach (1976/78), S. 19-28, hier S. 21: „Niemals auch hat er es versucht, Daseinsfragen von allgemeinemenschlichem Wert aufzuwerfen oder sich gar mit weltanschaulichen Fragen auseinanderzusetzen.“ Unverständlich bleibt, weshalb Kozierek 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).

³ Es folgt ein Hinweis auf Hauffs Popularität. Vgl. Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. 2 Bände. Frankfurt/Main: Insel 1969. 2. Band, Nachwort S. 651.

⁴ Erhard Schütz: Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft. In: Literatur für Leser 3 (1983), S. 141-152, hier S. 141.

⁵ Die Popularität wird von keinem Forscher in Zweifel gezogen, Aufschluss über die heutige Rezeption geben Recherchen in Internet-Datenbanken, es sind durch die Zeit stets diverse Ausgaben vor allem der Märchen erhältlich gewesen, auch z.B. in englischer Sprache. Für die Vergangenheit vgl. exemplarisch die Feststellung von Wuerth: „Einer der bekanntesten Dichter des 19. Jahrhunderts ist Wilhelm Hauff.“ Hans Martin Wuerth: Die Erzählungen Wilhelm Hauffs. Eine Untersuchung der inhaltlichen und formalen Eigenarten. Ann Arbor (Michigan): University Microfilms 1967, S. 1. Wuerth ist einer der wenigen Hauff-Forscher, die ein weitgehend positives Urteil fällen (hier über die Märchen und Novellen, mit denen er sich beschäftigt hat, vgl. S. 259f.). – Die wichtigste Studie zu Hauffs Märchen ist: Sabine Beckmann: Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanäche als zyklische

es nur wenig Spezialforschung. Bei sogenannten Leselisten steht es, in meiner nicht-repräsentativen Stichprobe, zwei zu eins gegen Hauff: Im siebenseitigen „Lesevorschlag“ von Hans-Albrecht Kochs Einführungsbuch fehlt er ebenso wie in der erstmals 1994 im Reclam-Verlag publizierten, fast 200 Seiten starken *Leseliste*, nicht einmal ein Märchenzyklus oder wenigstens ein Binnenmärchen ist aufgenommen.⁶ Wulf Segebrechts *Was sollen Germanisten lesen?* kommt auf stattliche vier Titel, die drei Märchenalmanache plus, besonders überraschend aus Sicht der noch darzustellenden Aburteilung des Textes in der Forschung, *Der Mann im Mond*.⁷ Literaturgeschichten lassen eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Hauffs Werk vermissen. Die populäre *Deutsche Literaturgeschichte* des Metzler-Verlags 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.⁸ Ein unpolitischer Autor also? Dafür ein beim Lesepublikum nicht unpopulärer, wie ein Blick in Wilperts verdienstvolles *Deutsches Dichterlexikon* zeigt. Dort wird die Zweigeteiltheit des Hauff-Bildes 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.“⁹

Als weitere 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“.¹⁰ Die Kategorisierung als „Erfolgsschriftsteller“ ist in der Literaturwissenschaft niemals positiv gemeint. In der Tat urteilt Pfäfflin, Hauffs Märchenalmanache stellen „die eigentliche schriftstellerische Leistung des Frühverstorbenen dar“. Auch die Kategorisie-

Kompositionen. Bonn: Bouvier 1976 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 201). 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. Sie hat das positive Ergebnis ihrer Analyse 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).

⁶ Vgl. Hans-Albrecht Koch: Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung für Anfänger. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997 (Germanistische Einführungen), S. 177-184; Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen. Zusammengestellt von Sabine Griese, Hubert Kerscher, Albert Meier, Claudia Stockinger. Stuttgart: Reclam 1999 (RUB 8900). Bei der „Leseliste“ liegt der Schwerpunkt auf deutschsprachiger Literatur, doch wurde auch anderen Literaturen breiter Raum gegeben.

⁷ Wulf Segebrecht: Was sollen Germanisten lesen? Ein Vorschlag. Berlin: Erich Schmidt 1994, S. 54.

⁸ Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 5., überarb. Aufl. Mit 400 Abb. Von Wolfgang Beutin u.a. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1994, S. 219. Ähnlich urteilt Koziellek: „Eine starke Bindung ‚an seine heimatliche Umwelt und deren gesellschaftliches Bewußtsein‘ läßt ihn seinen angeborenen Konservatismus nie überwinden.“ Koziellek (1976/78), S. 21. (Bis zu diesem Zeitpunkt wusste ich nicht, dass ‚Konservatismus angeboren‘ sein kann.)

⁹ Gero v. Wilpert: Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte. 3., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 1988 (Kröners Taschenausgabe 288), S. 313.

¹⁰ Wilhelm Hauff (1802-1827). Bearbeitet von Friedrich Pfäfflin. 2., durchges. Aufl. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1981 (Marbacher Magazin 18 / 1981), S. 1-5.

„Frühverstorbener“ hat eine negative Konnotation; sie bedeutet stets, dass er nicht alt genug geworden ist, um etwas wirklich Qualitätvolles zu schreiben.¹¹ In Sachen Hauff herrscht selbst in Ost und West seltene Einmütigkeit. In der DDR bekam das Etikett „Erfolgsschriftsteller“¹² nur noch 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.“¹³

Beide Kategorisierungen – Erfolgsschriftsteller und Frühverstorbener – sind nicht neu, sondern haben sich als (Vor-)Urteile in der Hauff-Forschung verfestigt und gelten als Gründe für die Bewertung von Hauffs Werken als zweitklassig. Irmgard Ottes Forschungsbericht in ihrer 1967 erschienenen Dissertation zeigt dies deutlich. 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.¹⁴ Trotz ihrer Wertschätzung bleibt Otte in den bereits von der Forschung gezogenen Grenzen; mehr als eine „dichterische Begabung“ vermag sie Hauff nicht zu attestieren.¹⁵ Ihre Kritik an Hauff ist aus heutiger Sicht, um es vorsichtig zu formulieren, methodisch veraltet. 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“. Des weiteren wird „eine Reihe von Mängeln in Hauffs Struktur der Werke“ diagnostiziert, als Beispiel werden Motive genannt, die Erzähltexte nicht durchziehen und nicht

¹¹ Vgl. Pfäfflin (1981), S. 3.

¹² „Hauff war – neben Claren – der Erfolgsautor der 20er Jahre“, vgl. Joachim Horn: Der Dichter und die Lesewelt. Wilhelm Hauffs Werk als Epochenphänomen. Bremen (Diss.) 1981, S. 2.

¹³ Romantik. Hg. v. Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, Leitung Dr. Kurt Böttcher. Berlin: Volk und Wissen 1973 (Erläuterungen zur deutschen Literatur), S. 498. Im folgenden zitiert als Böttcher (1973). Einer der zahlreichen, nie thematisierten Widersprüche der Hauff-Forschung ist, dass die sozialistische Lesart eines anderen Autors dem genau entgegengesetzt ist, zumindest am Beispiel der Märchen: „Sie dienen einer kritischen Auseinandersetzung mit den Problemen der Klassengesellschaft [...]“. Abdul Razzak Abdul Fattah: Wilhelm Hauff und „1001 Nacht“. Leipzig (Diss.) 1970, S. 124.

¹⁴ Vgl. Irmgard Otte: Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menschen in seinen Werken. München 1967 (Diss.), S. 13f.

¹⁵ Vgl. Otte (1967), S. 174. Parallel dazu kann man auch folgende Arbeiten lesen:

- Agnes Jaschek: Wilhelm Hauff. Stellung zwischen Romantik und Realismus. Darmstadt (Diss.) 1957. 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.
- Roger S. Brown: Wilhelm Hauff's Novellen. To what extent ‚Trivalliteratur‘? University of Kansas: University Microfilms 1971 (Diss.). 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 „Trivalliteratur“ und „Kunstliteratur“ an. Vgl. S. 62, 169 u. 176.

„voll ausgenützt“ werden, sondern als minderwertiges „blindes Motiv“ anzusehen sind.¹⁶ Dass die Liebesgeschichten auch ironisch gebrochen sein könnten und dass es modern sein könnte, Motive nicht ‚voll auszunützen‘, sondern zu fragmentarisieren, 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“¹⁷ und damit dem als unangenehm empfundenen Geruch der Erfolgsschriftstellerei entzogen, indem er betont, dass Hauff sie nicht geschrieben habe, um damit Geld zu verdienen.¹⁸ 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:¹⁹ 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,²⁰ die *Memoiren des Satan* schließlich orientieren sich an einem weiteren Stern des zeitgenössischen Literaturhimmels, E.T.A. Hoffmann, und

¹⁶ Vgl. Otte (1967), S. 175f.

¹⁷ Ottmar Hinz: Wilhelm Hauff. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt 1989 (Rowohlts Monographien 403), Kapitelüberschrift S. 99. Zur Aburteilung Hauffs als (nach Adorno) „Berichterstatters auf dem Markt geistiger Erzeugnisse“ vgl. Schütz (1983), S. 149, und in vergleichbarer Schärfe Helmut Bachmaier: Die Konzeption der Arrivierung. Überlegungen zum Werke Wilhelm Hauffs. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 23 (1979), S. 309-343, hier S. 334: „so richtet sich auch Hauff als Erfolgsautor bedingungslos an literarisch populären Geschmacks-konventionen aus“. Eine ganze Arbeit darüber geschrieben hat Horn (1981), 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 Übersetzungen aus dem Ausland vgl. den höchst informativen Aufsatz von Norbert Bachleitner: „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.

¹⁸ Vgl. Hinz (1989), S. 110ff.

¹⁹ Vgl. hierzu auch Schütz (1983), S. 147f.

²⁰ Vgl. hierzu besonders ausführlich Max Drescher: Die Quellen zu Hauffs Lichtenstein. Leipzig 1905 (Probefahrten 8). Interessanterweise meint Drescher, „das englische Vorbild“ sei „nie plump nachgeahmt“ worden. Für ihn ist das Kriterium ‚nicht-klassisch‘ für die Abwertung entscheidend: „Ist auch der ‚Lichtenstein‘ kein erstklassiger, kein klassischer Roman [...]“ (S. 146). Agnes Jaschek befindet 1957, *Lichtenstein* erreiche „als Jugendliteratur hohe Auflagen“, was zeigt, dass dieser Roman zu diesem Zeitpunkt nicht zum engeren, ‚erwachsenen‘ Kanon gehörte. Heute dürfte er selbst als Jugendliteratur ausgedient haben. Vgl. Jaschek (1957), S. 6. Hier wird eine Entwicklung sichtbar, die ich nicht nachzeichnen kann, nämlich das allmähliche Verstummen einiger weniger positiver Stimmen. 1927 hatte sich beispielsweise Scheller noch dagegen gewandt, Hauff nur mehr als Jugendliteratur zu verstehen, vgl. Will Scheller: Wilhelm Hauff. Monographie. Leipzig: Reclam 1927 (Dichter-Biographien 27), 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.

zwar an seinem Roman *Die Elixire des Teufels*.²¹ Wenn Pfäfflin in seinem *Marbacher Magazin* dem *Lichtenstein* breiten Raum gibt und die anderen Werke weitgehend links liegen lässt, dann liegt das nur an der Tatsache, 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.²²

Nachzutragen bleibt der Hinweis auf Hauffs Novellen, die in Popularitätsgrad und Wertschätzung zwischen Märchen und Romanen liegen, mit einer negativen Tendenz zu letzteren. Die bekannteste Novelle dürfte, wegen ihrer Vorbildfunktion für weitere Bearbeitungen des Stoffes, *Jud Süß* (1827/28) sein. Auch sie verdiente mehr Wertschätzung. Entgegen der Vorurteile der Zeit zeichnet sie kein antisemitisches Judenbild,²³ sondern sie spiegelt, in einer unglücklichen Liebesgeschichte, auf realistische Weise die Auswirkungen des Antisemitismus auf Gesellschaft und Individuum.

Wie zu zeigen sein wird, ist die aus der Rezeption hervorgegangene Kategorisierung ‚(trivialer) Erfolgsschriftsteller‘ und die weitere Unterscheidung in Hauptwerke (Märchen) und Nebenwerke (Romane), mit den Novellen irgendwo dazwischen, ein fataler Irrtum, an dem sich zeigen lässt, dass Mechanismen in der literaturwissenschaftlichen Kanonbildung am Werke sind, die ihrem Anspruch auf wenigstens annähernd intersubjektive Gültigkeit nicht gerecht werden.

2. Mechanismen der Kanonbildung

Jörg Schönert hat ebenso präzise wie bündig zusammengefasst, was man unter einem literarischen Kanon verstehen kann:

Voraussetzung jeglicher Kanonbildung ist literarisches (das heißt auf Literatur bezogenes) Wissen als Teil des kulturellen Wissens einer Gesellschaft. Das Literatur-Wissen ermöglicht die Kanonbildung. Die Organisation dieses Wissens in einem Kanon (oder in mehreren Kanones) ist eine Möglichkeit, es zu strukturieren und zu stabilisieren, um es zu einem Element des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ zu machen. Das so strukturierte Wissen er-

²¹ Zum Vorwurf, Hauff sei ein Epigone Hoffmanns, vgl. z.B. Sommermeyer (1932), 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 gehandelt, die Suche danach ist einer der Schwerpunkte der Hauff-Forschung. Horn (1981, S. 9) hat festgestellt: „Den Löwenanteil der Hauff-Forschung bestreiten Arbeiten zur Quellengeschichte und zu literarischen Einflüssen und Wechselbeziehungen.“

²² Der Roman initiierte den Wiederaufbau einer Burg und ein regelmäßiges „Nebelhöhlenfest“. Vgl. Pfäfflin (1981), S. 66ff., 79ff. u. 97ff.

²³ Dies behauptet Schütz (1983), S. 144. Ebenfalls negativ ist der Befund von Jefferson S. Chase: *The Wandering Court Jew and the Hand of God: Wilhelm Hauff's Jud Süß as Historical Fiction*. In: *The Modern Language Review* 93 (1998), S. 724-740. 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. Dieser Interpretationsansatz fehlt leider bisher und ich habe hier keinen Raum, um weiter darauf einzugehen.

möglicht anschlussfähige Kommunikation über Literatur. Der Status ‚Kanon‘ ergibt sich aus Regulierungsstrategien im gesellschaftlichen Handeln.²⁴

Im folgenden wird von einem literarischen Kanon ausgegangen, der weder sehr offen noch sehr eingeschränkt ist.²⁵ In diesem ‚mittleren‘ Kanon sind alle zur Literatur gezählten Werke enthalten, die bei professionellen²⁶ wie nicht-professionellen²⁷ Lesern *gleichermaßen* auf so viel Zustimmung stoßen, dass diese Texte in regelmäßigen Abständen

- in ansehnlicher Auflage neu verbreitet,
- in Literaturwissenschaft und Literaturkritik neu diskutiert,
- in der Schule und an der Universität behandelt werden,

so dass man die Kenntnis dieser Werke, mit dem Begriff Schönerts, zum „kulturellen Wissen“ zählen kann.²⁸ Das heißt nicht, dass sie ausnahmslos jeder professionelle und nicht-professionelle Leser kennen muss. Jeder weiß, dass die Menge von Texten, die nach allgemeinem Konsens hohe Qualitätskriterien erfüllen, so groß ist, dass man viele Leben haben müsste, um sie alle zu lesen. Das gilt bereits für die deutschsprachige Literatur, sogar für nur einen kleinen Teil davon.

Die Frage, ob ein literarisches Werk gut oder schlecht ist, ob man es gelesen haben muss oder sich sparen kann, dürfte so alt sein wie die Literatur selbst. Der heutigen Beurteilung deutschsprachiger literarischer Werke liegen Maßstäbe zugrunde, die sich

²⁴ Jörg Schönert: Einleitung [zu III. Historische Konstellationen der Kanonbildung II: Intrakulturelle Perspektiven (insbesondere für den Zeitraum der letzten 150 Jahre)]. In: Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon – Macht – Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1998 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 19), S. 315-322, hier S. 315.

²⁵ Zur Problematik eines zu engen und eines zu weiten Kanons vgl. Thomas Cramer: Brauchen wir eine neue Theorie der Literaturgeschichtsschreibung? In: Johannes Janota (Hg.): Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Tübingen: Niemeyer 1993 (Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991, 3), S. 94-100.

²⁶ Alle Teilnehmer des Sozialsystems Literatur, die sich über Literatur äußern, weil ihnen eine gewisse Expertise zugeschrieben wird, sei es in Seminaren, Lektoratsgutachten, Rezensionen oder wissenschaftlichen Arbeiten.

²⁷ Der große Teil der Leserschaft, für den das oben genannte Kriterium nicht gilt, der also aus Interesse, Vergnügen, Bildungstrieb oder einem anderen Grund in seiner Freizeit Literatur rezipiert.

²⁸ Vgl. auch das (angesichts der Offenheit des Kanons vielleicht etwas zu detaillierte, ansonsten hervorragende) „Explikat 15“ in der umfassenden Studie von Renate von Heydebrand u. Simone Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn u.a.: Schöningh 1996 (UTB 1953), S. 222f.: „Ein ‚literarischer Kanon‘ ist die Summe literarischer Texte (und zugehöriger Autorennamen), die in einer Gesellschaft durch folgende (Wertungs-) Handlungen tradiert werden:

- dauerhafte Präsenz im Druck, am Markt; Aufnahme in Klassikerreihen
- Gesamtausgabe(n), insbesondere Kritische Ausgaben
- anhaltende Pflege in den literaturvermittelnden Institutionen (Schule, Universität, Literaturkritik, literarische Gesellschaften u.a.)
- regelmäßige und ausführliche Behandlung in Literaturgeschichten, Lexika u.a.
- wiederholte Verarbeitung durch nachfolgende Autoren.“

vor rund 200 Jahren entwickelten, vor allem in der Zeit der Weimarer Klassik.²⁹ An ihnen hat sich wenig geändert, auch wenn es seit Jahrzehnten in Literaturwissenschaft und -kritik Bestrebungen gibt, die Dichotomie von E- und U-Literatur aufzulösen. So hat Thomas Anz sachlich festgestellt:

Die in der Trivialliteraturforschung verbreitete Denkweise, der Verfasser von Unterhaltungs- oder Kolportageliteratur passe sich den Publikumswünschen an, während ‚Hochliteratur‘ dies nicht tue, ist insofern falsch, als meist auch der künstlerisch ambitionierte Autor an Erwartungen bestimmter Bezugsgruppen orientiert ist, nur diese eben anders artet sind. ‚Unterhaltungs-‘, ‚Konsum-‘ oder ‚Konformliteratur‘ ist die ‚Hochliteratur‘ in gewissem Sinne auch; nur die Unterhaltungs- und Konsumbedürfnisse der für sie wichtigen Bezugsgruppen [...] sind andere.³⁰

Die Wissenschaft hat versucht, die Subjektivität von dichotomischen Zuschreibungen durch wissenschaftlich fundierte Analyseverfahren offenbar zu machen;³¹ einzelne, aber einflussreiche Kritiker und Lektoren haben eine Negativbewertung des Kriteriums ‚Unterhaltsamkeit‘ festgestellt und dagegen polemisiert.³² Schon an solchen Diskussionen lässt sich erkennen: Der Kanon ist nicht starr, er verändert sich, seine Beständigkeit ist nur relativ.³³ Neuere Autoren kommen hinzu, früher bekannte scheiden aus und fallen weitgehend der Vergessenheit anheim. Dabei muss man sich immer des besonderen Charakters des Kanons bewusst sein. Er ist, wie sein Gegenstand, der literarische Text, eigentlich eine Fiktion,³⁴ genauer eine von zahllosen Faktoren beeinflusste Vorstellung. Auch wenn eine objektive Darstellung *des* Kanons deshalb wohl niemals möglich sein wird, ist nicht zu leugnen, dass man sich, wenn auch nur unter nicht-ideologischen Vor-

²⁹ Vgl. ebd., z.B. S. 192ff. Der Meinung, dass es keinen Kanon mehr gibt, nur weil er unübersichtlich geworden ist, bin ich allerdings nicht (vgl. S. 321).

³⁰ Thomas Anz: Vorschläge zur Grundlegung einer Soziologie literarischer Normen. In: Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur 9 (1984), S. 128-144, hier S. 138.

³¹ Vgl. z.B. die Studie von Simone Winko: Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren. Braunschweig: Vieweg 1991 (Konzeption empirische Literaturwissenschaft 11).

³² Vgl. z.B. Uwe Wittstock: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay. München: Luchterhand Literaturverlag 1995; Andrea Köhler u. Rainer Moritz (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam 1998 (Reclam-Bibliothek 1620).

³³ Vgl. z.B. Wendelin Schmidt-Dengler u. Klaus Zeyringer: Die einen raus – die anderen rein. Zur Problematik des Kanons in der österreichischen Literatur. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): Die einen raus – die anderen rein: Kanon und Literatur. Vorüberlegungen einer Literaturgeschichte Österreichs. Berlin: Erich Schmidt 1994 (Philologische Studien und Quellen 128), S. 9-18, hier S. 9f.: „In ständiger und komplexer Wechselwirkung wird so an den Rädern des ‚Literaturbetriebes‘ gedreht, wird ein Kanon um einen festen Kern konzentriert und an seinen Rändern umgebildet, weitergebildet.“

³⁴ Unter dieser Voraussetzung ist es m.E. möglich, weiter von der ‚Existenz‘ eines Kanons auszugehen. Ansonsten müsste man mit S.J. Schmidt feststellen: „Was wir untersuchen können, sind Kanonisierungs- und Zensurierungshandlungen und nicht Entitäten genannt ‚Kanon‘ und ‚Zensur‘“; vgl. Siegfried J. Schmidt: Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst. In: Aleida u. Jan Assmann (Hg.): Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Fink 1987, S. 336-347, hier S. 336.

aussetzungen,³⁵ intersubjektiv darüber verständigen kann, welche Autoren zu einem nach bestimmten Kriterien definierten Kanon gehören.

Hierbei handelt es sich natürlich um eine Idealvorstellung. Denn trotz aller Versuche, systematische Zugänge zu finden, die nicht mehr (nur) die Postulierung bestimmter Werte und die daraus folgende (Neu-)Bewertung bestimmter Werke zur Folge haben, gibt es noch große Forschungsdefizite,³⁶ zudem hat sich an der Auswahl der Autoren und Werke, die zum verbindlichen bildungsbürgerlichen Lektürekanon gehören, nicht allzuviel geändert:

Die Kanon-Erweiterung ist freilich kontrolliert. Nur bestimmte Autoren gelangen in den Rang der ‚klassischen‘ Moderne, und die längst traditionellen Kanonisierungen im Bereich der Literatur vor 1900 bleiben nahezu ausnahmslos intakt [...].³⁷

Wenn in diesem Aufsatz nun die Aufnahme Hauffs in den Kanon gefordert wird, ohne dabei einen geeigneten ‚Abstiegskandidaten‘ zu benennen (weil dies kindisch wäre, denn die Zahl der Texte und Autoren kann nicht festgeschrieben werden), dann wird davon ausgegangen, dass es ein „Kanonbedürfnis“ gibt, auch in der Literaturwissenschaft.³⁸ Leser suchen Orientierung. Wenn dies nicht so wäre, dann wäre die Literaturkritik arbeitslos. Über die Notwendigkeit eines literarischen Kanons hat Gustav Seibt einen Essay geschrieben.³⁹ Er vergleicht den Kanon sehr passend mit einer im „Urwald“ der Publikationen notwendigen „Landkarte“. Die große Zahl von sogenannten Klassikerausgaben zeigt außerdem, dass nicht nur aktuelle oder ausländische Texte gelesen werden. Der vielleicht in Umrissen empirisch feststellbare allgemeine Kanon dürfte aus Werken bestehen, die allen Lesern gefallen, jenen, die zum Vergnügen lesen, und diesen, die es nicht nur aus Vergnügen, sondern auch von Berufs wegen tun.

Wie bereits bemerkt gehört Hauff, von seinen Märchen abgesehen, weder zu den Lieblingen der professionellen wie der nicht-professionellen Leser, und zwar zu unrecht. Weshalb es dem *Mann im Mond* so schlecht erging, soll nun gezeigt werden.

³⁵ Relativ ausführlich erläuterte Beispiele ideologischer Voraussetzungen finden sich bei: Manon Maren-Grisebach: Theorie und Praxis literarischer Wertung. München: Francke 1974 (UTB 310); Bernd Lenz u. Bernd Schulte-Middelich (Hg.): Beschreiben, Interpretieren, Werten. Das Wertungsproblem in der Literatur aus der Sicht unterschiedlicher Methoden. München: Fink 1982 (Münchener Universitäts-Schriften 25). Die vielleicht umfassendste Darstellung von ideologischen oder methodenspezifischen „Wertungskonzeptionen“ dürfte sein: Monika Schrader: Theorie und Praxis literarischer Wertung. Literaturwissenschaftliche und -didaktische Theorien und Verfahren. Berlin u. New York: de Gruyter 1987 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Neue Folge, 89).

³⁶ „Mit welchen Methoden und auf welcher Materialbasis sich ein Kanon rekonstruieren und beschreiben läßt, ist ein von der Forschung noch wenig reflektiertes Problem“; Thomas Anz: Einführung [zu I. Theoretische und methodische Grundlagen]. In: Heydebrand (1998), S. 3-8, hier S. 5.

³⁷ Walter Erhart: Kanonisierungsbedarf und Kanonisierung in der deutschen Literaturwissenschaft (1945-1995). In: Heydebrand (1998), S. 97-121, hier S. 103f.

³⁸ Vgl. z.B. Friederike Worthmann: Diskussionsbericht [zu I. Theoretische und methodische Grundlagen]. In: Heydebrand (1998), S. 122-131, hier S. 130; oder Rolf Geißler: Arbeit am literarischen Kanon. Perspektiven der Bürgerlichkeit. Paderborn u.a.: Schöningh 1982, S. 10.

³⁹ Gustav Seibt: Das Komma in der Erdnußbutter. Essays zur Literatur und literarischen Kritik. Frankfurt/Main 1997, S. 26ff.

3. *Der Mann im Mond*: Entstehung, Rezeption und Kritik

„Der Mann im Mond“ ist eine mißglückte Parodie mit allen Kennzeichen massenliterarischer Produktion und massenhaften Konsums, und mit seinen stereotypen Rollenzuweisungen und Gefühlsmodellen ist der Text ein sozialpsychologisch wirksamer Träger schönen, affirmativen Scheins.⁴⁰

Auch das ist wieder ein Zitat, das als repräsentativ gelten kann. Die Anfänge der negativen Meinungsbildung gehen zurück auf die Entstehung des Romans, die oft genug beschrieben worden ist.⁴¹ Der junge und unbekanntere Wilhelm Hauff veröffentlichte ihn unter dem Pseudonym H. Claren, mit dem der preußische Beamte und Hofrat Carl Heun (das Pseudonym ist ein Anagramm seines Namens) zum Liebling der Lesewelt avanciert war. Heun schrieb einen Bestseller nach dem anderen, besonders großen Erfolg hatte er mit der Erzählung *Mimili*, die 1815 als Fortsetzungsgeschichte und in erweiterter Form von 1816 bis 1819 in drei Buchausgaben erschien. Die Erzählung wurde von Heun erweitert, das zunächst offene Ende durch eine Zusammenführung der Liebenden ergänzt. *Mimili* ist eindeutig trivial, auch wenn Joachim Schöberl in der Reclam-Ausgabe versucht, für eine neue und fortdauernde Rezeption zu werben. Für Schöberl ist es ungerecht, dass Hauffs vernichtende Kritik an der Erzählung das spätere Heun-Bild geprägt hat.⁴² In der Tat hat Hauff, nachdem Heun ihn wegen Benutzung seines Pseudonyms mit Erfolg verklagt hatte, eine gnadenlose Abrechnung mit dem Erfolgsschriftsteller (hier passt das Etikett) vorgenommen. Es handelt sich um die *Controvers-Predigt über H. Claren und den Mann im Monde, gehalten vor dem deutschen Publikum in der Herbstmesse 1827. Text: Ev. Matth. VII; 31-32*, eine Buchveröffentlichung bei Hauffs Verleger Franckh.⁴³

Aus Schöberls Beitrag kann man einmal mehr das herauslesen, was die Hauff-Forschung schon immer behauptet hat: Hauff habe bei Claren gelernt, *Der Mann im Mond* sei Produkt dieses Lernprozesses. Bereits 1897 schreibt Günther Koch:

Wahrscheinlich war Hauff, als er bereits seine schriftstellerische Tätigkeit begonnen hatte, dem später aufs heftigste angegriffenen Modeschriftsteller keineswegs feindlich ge-

⁴⁰ Horn (1981), S. 162. Interessant ist, dass Horn den Roman als Parodie bezeichnet und deshalb für „mißlungen“ hält, weil sein parodistischer Charakter nicht erkannt wurde (S. 138). Das Problem liegt aber, wie wir sehen werden, nicht beim Text, der genügend Ironie-Signale aussendet, sondern bei der Rezeption, die man stattdessen als „mißlungen“ bezeichnen sollte.

⁴¹ Zur Entstehung, besonders aber zur zeitgenössischen Rezeption vgl. die materialreiche Darstellung bei Klaus Rak: *Autor und literarischer Markt – Zur Stellung Wilhelm Hauffs im literarischen Leben der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts*. Diss. Leipzig 1985, S. 66-70; außerdem (neben anderen genannten Arbeiten) Klaus L. Berghahn: „Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme“: Beobachtungen zur Claren-Hauff-Kontroverse. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 69 (1977), S. 58-65, hier S. 59; Bachmaier (1979), S. 332ff.

⁴² Vgl. H. Claren: *Mimili. Eine Erzählung.* / Wilhelm Hauff: *Kontrovers-Predigt über H. Claren und den „Mann im Monde“*. Hg. von Joachim Schöberl. Stuttgart: Reclam 1984 (RUB 2055), Nachwort S. 130 u. 138.

⁴³ Vgl. den Abdruck in ebd. oder in Wilhelm Hauff: *Werke*. Hg. von Hermann Engelhard. 2 Bände. Essen: Magnus 1981 (Sonderausg. u. unveränd. Neuaufl. der Ausg. der I.G. Cotta'schen Verlagsbuchhandlung), Bd. 1, S. 554-582.

sinnt, sondern las ihn, wie manchen andern, weil er für sein noch nicht in einer bestimmten Richtung gehendes Talent Stilmuster bedurfte.⁴⁴

Damit gerät Hauff in den Verdacht des Epigonen und trivialen Autors, auch wenn Koch halbherzig urteilt, Hauff stehe „doch künstlerisch höher als sein Vorgänger“.⁴⁵ Noch schärfer fallen Urteile anderer früher Hauff-Forscher aus. Rudolf Krauß zitiert und kommentiert Hans Hofmanns grundlegende Hauff-Studie wie folgt: „Ich gestehe offen“, sagt er [also Hofmann], „daß auch ich Hauff [...] trotz, und nicht wegen des Mannes im Monde liebe.“ Gewiß: das ist der einzig richtige Standpunkt.⁴⁶

Solche Werturteile lassen sich schon deshalb anzweifeln, weil sie auf teilweise gegensätzlichen Beobachtungen fußen. Ein Beispiel: Edwin Sommermeyer hält die – von ihm ausführlich erläuterte – Diskussion über die Frage, ob der Roman nun als Nachahmung Claurens oder als Parodie geplant worden sei, für überflüssig, weil er nur wenige parodistische Signale erkennen kann.⁴⁷ Genauso entschieden urteilt Paul Roggenhausen, es sei ein „unbewußter“ Einfluss Claurens, der sich im Roman manifestiere, und der Roman sei als Parodie konzipiert worden.⁴⁸ Abgesehen von der Nachdrücklichkeit, mit der solche konträren Standpunkte vertreten werden, scheint mir eine Bemerkung Roggenhausens ein Indiz für die Lächerlichkeit der Diskussion zu sein:

Wie wir gesehen haben, lassen sich bei Hauff Anklänge an die Werke zeitgenössischer und älterer Dichter in einer Häufung feststellen, wie vor ihm nur bei Lessing [...]. Ebenso wie Lessing ist deshalb auch Hauff der Vorwurf des Plagiators gemacht worden [...].⁴⁹

In der Gemeinschaft mit Lessing sollte sich Hauff, aller Plagiatsvorwürfe ungeachtet, eigentlich wohl fühlen können.

Dass die Rezeptions- und Kategorisierungsprozesse des *Mann im Mond* sehr merkwürdig sind, zeigt sich auch an einem deutlich erkennbaren, grundsätzlichen Widerspruch: Der Roman wird als Versuch Hauffs gesehen, Clauren zu imitieren, um Geld zu

⁴⁴ Günther Koch: Claurens Einfluß auf Hauff. In: Euphorion 4 (1897), S. 804-812, hier S. 804.

⁴⁵ Koch (1897), S. 811. Weitere Forscher haben sich bemüht, „Quellen“ Hauffs zu entdecken, und auch hier gerät Hauff in den Geruch des Epigontums. Vgl. z.B. Otto Plath: Washington Irvings Einfluß auf Wilhelm Hauff. Eine Quellenstudie. In: Euphorion 20 (1913), S. 459-471; oder J.F. Haussmann: E.T.A. Hoffmanns Einfluss auf Hauff. In: Journal of English and Germanic Philology 16 (1917), S. 53-66. Eine Zusammenfassung der Diskussion und eines der neueren Beispiele für die Beurteilung als Trivialroman einerseits, für die Ratlosigkeit gegenüber dem *Mann im Mond* andererseits bietet Ursula Fritzen-Wolf: Trivialisierung des Erzählens: „Claurens „Mimili“ als Epochenphänomen. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1977 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Literatur und Germanistik, 198), S. 307-318.

⁴⁶ Rudolf Krauß: Hofmann, Hans: Wilhelm Hauff. [...] / Rezension]. In: Euphorion 10 (1903), S. 696-705. Bei der zitierten Studie handelt es sich um: Hans Hofmann: 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/Main: Diesterweg 1902. Das Zitat findet sich auf S. 90.

⁴⁷ Vgl. Sommermeyer (1932), S. 115-123.

⁴⁸ Paul Roggenhausen: Hauff-Studien. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 84, Bd. 156 (1929), S. 161-168, u. 85, Bd. 157 (1930), S. 13-25 u. 161-181, hier Bd. 157, S. 168. Vgl. auch Sigmund Wolff: Der Einfluss der Romantik auf Wilhelm Hauff. Würzburg (Diss.) 1922. Wolff befindet, es sei „absolut sicher“, dass „das Werk, als es erschien, als Satire gedacht war“ (S. 76). Allerdings handele es sich um eine Satire „in offener, plumper Art“ (S. 77).

⁴⁹ Roggenhausen (1930), S. 168.

verdienen, und ihn gleichzeitig zu parodieren. In der Kontrovers-Predigt aber geißelt Hauff Clauren nicht nur als trivialen, sondern auch als im moralischen Sinne gefährlichen Autor.⁵⁰ Der Widerspruch lässt sich nur auf zweierlei Weise auflösen: Entweder hat Hauff sein Fähnchen nach dem Wind gehängt und in der Kontrovers-Predigt geheuchelt, um Sympathien zu gewinnen und seinem Kontrahenten zu schaden, oder Hauff meint es mit seiner Kritik ernst; dann aber kann der *Mann im Mond* kein epigonales Werk sein, sondern es muss sich um einen Roman mit großem kritischen Potential handeln, das offenbar bisher nicht wahrgenommen worden ist.

Die Hauff-Forschung hält bisher, wie wir gesehen haben, geschlossen an der ersten Auffassung fest. Quer durch alle ideologischen Positionen, wie der „Romantik“-Band einer 1973 im DDR-Verlag Volk und Wissen erschienenen Literaturgeschichte zeigt:

Ganz der billigen Unterhaltungsliteratur zuzurechnen ist Hauffs ‚Mann im Mond‘, die schwulstige Geschichte um eine ganze Galerie von Liebespärcchen, die im ‚Zug des Herzens des Schicksals Stimme‘ vernehmen und darüber nach mancherlei Komplikatöchen glücklich werden.⁵¹

Für die Vermutung, dass es ein verborgenes kritisches Potential gibt, spricht vielleicht die Formulierung von Hermann Engelhard in der von ihm besorgten Werkausgabe, es handele sich bei dem Roman um das „seltsamste Werk Hauffs, bei dessen Beurteilung schon die Meinungen seiner Zeitgenossen zum Teil weit auseinander gegangen sind“.⁵² Ähnlich vorsichtig ist Bernhard Zeller (der den Roman allerdings nicht in seine Werkauswahl aufgenommen hat!), wenn er feststellt:

Wieweit Hauff auf diese Wirkung [verklagt zu werden] abzielte, wieweit er von Claurens Gesellschaftsromanen, die er natürlich genau kannte, einfach beeinflusst war oder wieweit es ihm, wie er später in seiner ‚Kontroverspredigt‘ geflissentlich betonte, von Anfang an nur um eine Parodierung, ja Karikierung der Claurenschen Romane ging, ist eine alte, noch heute nicht endgültig entschiedene Streitfrage.⁵³

Erstaunlich ist, dass – im Gegensatz zum *Mann im Mond* – die Kontrovers-Predigt sehr wohl wahrgenommen und die Clauren-Hauff-Kontroverse des öfteren zum Untersuchungsgegenstand gemacht wurde, in Ausnahmefällen auch mit Sympathie für Hauff, der dem Trivialen mit allem Nachdruck seinen Platz unterhalb der Dichtung zuweist.⁵⁴ Doch ist diese Position ebenso ein Missverständnis wie die vernichtende Kritik an der Kontrovers-Predigt. Schöberl beispielsweise bescheinigt ihr „einen geradezu missionarischen Eifer“ und insgesamt die ungerechtfertigte Dämonisierung von Trivilliteratur.⁵⁵ Der „missionarische Eifer“, Berghahn spricht von „moralischen Scheuklappen“,⁵⁶ ist der Wahl der Textgattung „Predigt“ geschuldet. *Generell wird übersehen, dass es sich*

⁵⁰ Vgl. Berghahn (1977), S. 61.

⁵¹ Böttcher (1973), S. 493.

⁵² Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. 2 Bände. Essen: Magnus 1981 (Sonderausg. u. unveränd. Neuaufl. der Ausg. der I.G. Cotta'schen Verlagsbuchhandlung), 2. Band, S. 932.

⁵³ Hauff (1969), 2. Band, S. 659f.

⁵⁴ Literaturhinweise bei Schöberl in Clauren (1984), S. 125f.

⁵⁵ Vgl. Schöberl in Clauren (1984), S. 161ff. Vgl. auch Horn (1981), S. 201: „Die affektbetonte Zurückweisung ästhetisch minderwertiger Literatur gipfelt im Entwurf einer bürgerlichen Ästhetik mitsamt ihren ideologischen Funktionen.“

⁵⁶ Vgl. Berghahn (1977), S. 63.

hier nicht ‚nur‘ um eine Predigt, sondern gleichzeitig auch um deren Parodie handelt. Hauff macht sich nicht nur mit scharf geschliffener Ironie über Claren alias Heun her, er ironisiert auch sein Publikum und, nicht zuletzt, sich selbst, oder genauer: den Autor von *Der Mann im Mond* und den Erzähler der Controvers-Predigt. Bereits der Gestus der Kanzelrede signalisiert deutlich, dass es sich hier nicht um eine Hauff'sche Meinungsäußerung im Verhältnis 1 : 1 handelt. Diese umfassende Ironie steht im Dienst der Strategie des Textes, die man allgemein mit ‚Aufklärung‘ bezeichnen könnte, weil sie Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen durchsichtig machen und durch die Ironie dem Leser ein eigenes Urteil abfordern will.

Modern ist der Text auch, weil er eine Publikumsbeschimpfung inszeniert. Ein Beispiel:

Ein Lessing, ein Klopstock, ein Schiller und ein Jean Paul, ein Novalis, ein Herder waren doch wahrhaftig große Dichter, und habt ihr je gesehen, daß sie in diese schmutzigen Winkel der Sinnlichkeit herabsteigen mussten, um sich ein Publikum zu machen? Oder wie?⁵⁷

Die Bloßlegung der Rhetorik trivialer Texte ist umfassend und immer auch unterhaltsam, also in gewisser Weise selbst trivial. Das bedeutet: Hauff spielt mit den Mustern, die er beschreibt, und er spielt mit dem Leser. Warum, so bleibt zu fragen, hat man dieses Spiel bei Hoffmann und Heine bemerkt, aber nicht bei Hauff, der nicht nur chronologisch zwischen den beiden bekannten literaturgeschichtlichen Größen steht? Vermutlich weil man ihm, dem „Erfolgsschriftsteller“, so etwas nicht zugebraut und deshalb alles buchstäblich verstanden hat. Tragikomisch mutet es an, dass Hauff mit seiner Controvers-Predigt nicht nur Heun, sondern auch seinem *Mann im Mond* den Garaus gemacht hat.⁵⁸ Weil die Ironie der ‚Predigt‘ überlesen und die Rollenspiele nicht verstanden wurden, weil sich keiner bemüht fühlte, die besprochenen Texte einem eigenen, sensibilisierten Urteil zu unterziehen, dürften die Urteile des Erzählers der Controvers-Predigt über Heun als – fingierten! – Autors des *Mann im Mond* zu dem andauernden Unbehagen geführt haben. Hier ein Auszug:

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 [Clarens] Worte, Wendungen, Farben und Bilder ist? Es ist die Sauce, womit er seine widerlichen Frikasseen anfeuchtet, und je mehr er ihr jenen echten Wildbretgeschmack zu geben weiß, der schon auf einer Art von Fäulnis und Moder beruht, desto mehr sagt sie dem verwöhnten Gaumen seines Publikums zu.⁵⁹

Wenn man solche Stellen wörtlich versteht, dann bescheinigt Hauff seinen eigenen Lesern, auf den zu diesem Zweck geschriebenen *Mann im Mond* hereingefallen zu sein. Doch schon die ironischen Bilder, angefangen von den Sprachsünden bis hin zum „Frikassee“ und der Ekel erregenden „Sauce“ aus „Fäulnis und Moder“, deuten an, dass mehr dahintersteckt. Man spürt bei jeder Zeile den Spaß, den es Hauff gemacht haben muss, diesen Text zu schreiben. Seinen unmittelbaren Zweck hatte er damit erreicht.

⁵⁷ Zit. n. d. Ausg. Claren (1984), S. 88.

⁵⁸ Vgl. Bachmaier (1979), S. 334: „Der Kritiker Hauff dementiert ständig den Literaten Hauff, schlimmer noch: seine Literaturkritik wird zum vernichtenden Urteil über sein eigenes Werk.“

⁵⁹ Zit. n. d. Ausg. Claren (1984), S. 98.

Alle Welt lachte über Heun. Und Hauff konnte mitlachen, denn die Unkosten durch den verlorenen Prozess wurden um ein vielfaches durch die Einkünfte aus der damit verbundenen Publizität aufgewogen.

Die *Controvers-Predigt* ist aber nicht der einzige Text, mit dem Hauff der Rezeption seiner Werke unwissentlich selbst Schaden zufügte. Zu der Zeit sehr aktuell, daher oft zitiert und sogar zum Gegenstand längerer Untersuchungen gemacht worden ist Hauffs Essay *Die Bücher und die Lesewelt*,⁶⁰ veröffentlicht Anfang 1827.⁶¹ Konzipiert als Satire auf die trivialen Lesegewohnheiten des Publikums, wurde der Text als Dokument gelesen, gegen Hauff gewendet und als Beleg für sein Epigonentum bewertet. Das Studium der „Lesewelt“ soll er betrieben haben, um durch eigene triviale Produktionen davon zu profitieren. Viel wahrscheinlicher ist dagegen, dass Hauff sich durch die Satire auf triviale Lektüren von diesen abzusetzen trachtete. Der Text demonstriert seine große Kenntnis der ganzen Literatur seiner Zeit und ist zunächst einmal ein Dokument nicht gegen, sondern für seine literarische Intelligenz. Sätze wie die folgenden sind Beleg dafür:

„O, daß ich auch einer der Glücklichen wäre“, dachte ich, als jetzt die Leihbibliothek sich öffnete und ein Gemisch von bordierten Bedientenhüten und hübschen Mädchengesichern sich zeigte, „einer jener Glücklichen, deren zweiter Teil mit so großer Sehnsucht erwartet wird!“⁶²

Die Formulierung „deren zweiter Teil“, zusammen mit den „hübschen Mädchengesichtern“, ist das deutlichste Ironiesignal dieser Stelle. Es gibt viele andere mehr, etwa dann, wenn der Ich-Erzähler beginnt, in einer „Fabrik“ zu arbeiten, die im Kollektiv Historische Romane nach dem Muster Walter Scott fabriziert. Der Erzähler – der keinesfalls, wie bisher offenbar geschehen, mit Hauff selbst gleichgesetzt werden darf – hat grandiose Ideen für die Fabrikation, zum Beispiel:

Und der Titel soll heißen: ‚Die Geschichte Deutschlands von Hermann, dem Cherusker, bis 1830, in hundert historischen Romanen!‘ Herr Salzer vergoß Tränen der Rührung. Nachdem er sich wieder erholt hatte, drückte er mir die Hand.⁶³

Warum ist Hauff bisher nicht als bedeutender Humorist und Satiriker wahrgenommen worden? Solche Stellen erinnern an Heine, der zur gleichen Zeit satirische Texte anderen Inhalts schrieb, aber erst am Anfang seiner literarischen Karriere stand. 1826 veröffentlichte Heine seine *Harzreise* mit dem bekannten satirischen Anfang: „Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität, gehört dem Könige von Hannover, und enthält 999 Feuerstellen, diverse Kirchen, eine Entbindungsanstalt [...]“.⁶⁴ Heines Text gilt (zurecht) als große Literatur, Hauffs Text (zu unrecht) als Dokument der Trivialität der eigenen Produktion. Heines Text fehlt in keiner Werkausgabe, auch nicht in der zitierten des Insel-Verlags; Hauffs *Die Bücher und die Lesewelt* ist in der Insel-Ausgabe nicht enthalten.

⁶⁰ Vgl. v.a. Horn (1981), dessen Arbeit bereits im Titel darauf anspielt.

⁶¹ Vgl. Hinz (1989), S. 99 u. 147.

⁶² Hauff (1981), 2. Band, S. 729f.

⁶³ Hauff (1981), 2. Band, S. 741.

⁶⁴ Heinrich Heine: Reisebilder. Erzählende Prosa, Aufsätze. Hg. v. Wolfgang Preisendanz. Frankfurt/Main: Insel 1994 (Werke in vier Bänden, 2), S. 89.

4. Exkurs: Die Kategorie „Parodie“ als weiteres Problem der Rezeption

Unter den drei Romanen Hauffs ist der *Mann im Mond* wohl das am wenigsten angesehene Werk. Es gab im 20. Jahrhundert nur wenige Einzelausgaben, in die populärste neuere Werkausgabe, den zweibändigen „Insel-Hauff“, ist der Roman gar nicht erst aufgenommen worden. Dafür gibt es neben dem bereits genannten, dass es sich um ein epigonales und triviales Werk handeln soll, noch einen weiteren Grund. Hauff wollte den *Mann im Mond* als Parodie verstanden wissen. Parodien sind in der Literaturwissenschaft zwar ein eigenständiges Forschungsfeld, sie sind von ihrer Qualität her aber nicht sehr angesehen und daher, im allgemeinen Sinne, nicht kanonfähig. Diese Einschätzung lässt sich mit den Parodie-Experten Theodor Verweyen und Gunther Witting so formulieren:

[...] die Parodie übernimmt von ihrer Vorlage nicht nur – wie jede andere Adaption auch – die relevanten Verfahren der Textkonstitution, sondern erschöpft sich zugleich thematisch in der Wendung gegen das Vorbild. Sie verkündet keine eigene Botschaft [...].⁶⁵

Diese tradierte, weitgehend verbreitete Auffassung ist aber nicht unwidersprochen geblieben. Winfried Freund und Walburga Freund-Spork halten dagegen:

So gut wie gar nicht kommen Parodisten in den Literaturgeschichten vor. Verantwortlich für dieses Defizit scheint eine weiterhin wirksame, verengte Auffassung von Originalität, die in der Parodie nichts weiter als eine parasitäre Form zu sehen vermag. Hinzu kommt das festverwurzelte Mißtrauen allen Aussageweisen gegenüber, deren Ausgang und Ziel die Kritik ist. Schöpferisch ist nach verbreiteter Meinung nur das Neue, der große Entwurf einer fiktiven Welt oder der originelle Ausdruck subjektiven Bewußtseins.⁶⁶

Das Problem an diesem Zitat ist, dass es sich vordergründig gegen die vorherrschende Parodie-Geringschätzung wendet, die Grundlagen von dieser Geringschätzung aber eigentlich bestätigt. Antithetisch wird der Parodie „das Neue, der große Entwurf einer fiktiven Welt oder der originelle Ausdruck subjektiven Bewußtseins“ entgegengesetzt. Wenn die Parodie alles das nicht sein kann, was bleibt dann noch übrig, um sie aufzuwerten?

5. Versuch einer neuen Bewertung

Die Rezeption des Romans *Der Mann im Mond* ist mit vielen Fragezeichen zu versehen, doch läßt sie sich kaum noch zufriedenstellend entwirren. Der Streit über die Frage, ob der Roman von Anfang an als Parodie geplant worden sei oder nicht, ist nicht zu entscheiden und führt auch grundsätzlich in die Irre. Deshalb soll nun ein neuer Zugang zum Roman probiert werden, der den bisher allein betonten biographischen Hintergrund verläßt, vom Text selbst ausgeht und die Möglichkeiten von dessen Aktualisierung in verschiedenen Kontexten eruiert.

⁶⁵ Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten. Hg. von Theodor Verweyen u. Gunther Witting. Stuttgart: Reclam 1984 (RUB 7975), Nachwort S. 309.

⁶⁶ Deutsche Prosa-Parodien aus zwei Jahrhunderten. Hg. von Winfried Freund und Walburga Freund-Spork. Stuttgart: Reclam 1989 (RUB 8483), Nachwort S. 290.

Bereits der Titel von Hauffs Roman ist alles andere als anspruchslos, vielmehr handelt es sich um ein komplexes ironisches Spiel mit dem Leser. Der Haupttitel *Der Mann im Mond* evoziert mythische Vorstellungen. In alten Kulturen wurde der Mond als Gottheit verehrt.⁶⁷ Noch heute gibt es Relikte im Aberglauben, zum Beispiel über die Auswirkungen des Vollmondes (von Schlafwandeln bis Werwolf). In der Romantik, besonders im Märchen, spielte der Mond eine wichtige Rolle, abstrakt gesprochen war er eines der Symbole für die Einheit allen Seins. Joseph Freiherr von Eichendorffs berühmtes Gedicht *Mondnacht* ist eines von zahlreichen möglichen Beispielen. Dem unvoreingenommenen zeitgenössischen Leser signalisiert der Haupttext von Hauffs Roman demnach, dass er einen romantischen, vielleicht gar märchenhaften Roman erwarten kann, in dem wunderbare Dinge geschehen. Weitere romantisch-märchenhafte Signale sendet der Untertitel: *Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme*. Bisher ist in der Forschung offenbar noch nicht erkannt worden, dass es sich um ein Zitat aus Schillers *Wallenstein*-Trilogie handelt, und zwar aus dem 8. Aufzug des 3. Akts der *Piccolomini*. Thekla bekennt mit diesen Worten ihre Liebe zu Max.⁶⁸ Das *Pars pro toto* ‚Herz‘ und das Abstraktum ‚Schicksal‘, zusammen mit dem merkwürdigen Haupttitel, sind aber nichts weniger als ein Ironiesignal, der Beginn eines Spiels mit dem Leser. Der Spiel-Charakter und die Ironie zeigen sich erst im Laufe der Lektüre deutlich – wenn der Leser erfährt, dass die Titelfigur nicht auf dem die Erde umkreisenden Mond wohnt, sondern in einer Gastwirtschaft, die den Namen „Zum goldenen Mond“ trägt (M, 390). Das wird nicht gleich zu Anfang verraten, der Leser wird zunächst in der Ungewissheit belassen, was der vielversprechende Titel mit der Geschichte zu tun hat, die erzählt wird.

Diese Geschichte beginnt in einer „kalten, stürmischen Novemberrnacht“. In einem kleinen Ort namens Freilingen findet ein Ball statt, „am Namensfest des Königs, das die Freilinger, wie sie sagten, aus purer Gewissenhaftigkeit nie ungefeiert vorbeiließen“ (M, 359).⁶⁹ Bereits diese einleitenden Bemerkungen transportieren Ironie-Signale. Die Opposition zwischen der Namensgebung Freilingen, abgeleitet vom Adjektiv „frei“, und dem Namenstag des die Bürger in Abhängigkeit, also relativer Unfreiheit haltenden Königs ist ebenso deutlich erkennbar wie die Motive der Bürger, den Ball nicht wegen des Namenstags, sondern um seiner selbst willen zu veranstalten, getreu nach dem Motto, dass man die Feste feiern soll, wie sie fallen. Offenbar hat der Roman ein ideologiekritisches Potential, gerichtet gegen die herrschende Staatsform der Zeit, die Monarchie. Die folgende Betonung der teuren, modischen Kleidung und des Sich-in-Szene-Setzens nicht nur des Adels, sondern auch des gehobenen Bürgertums erweitert das Ziel der Satire nicht nur um einen Stand, sondern auch um den zeitgenössischen Leser, der in

⁶⁷ Über die verschiedenen Signifikate des Signifikanten ‚Mond‘ informiert neben Symbolwörterbüchern folgende kleine Schrift: Mythos Mond. Die vielen Gesichter des Erdtrabanten. Essen: Thales 1991 (Thales Themenhefte 76).

⁶⁸ Vgl. Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. 2. Band: Dramen II. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Darmstadt 1981 (Lizenzausgabe für die Wiss. Buchges.), S. 375.

⁶⁹ Der Roman befindet sich in der Ausgabe Hauff (1981) und wird im Text unter Angabe der Sigle M und Seitenzahl zitiert.

der Regel diesem Stand zugehörte. Es gibt zahlreiche Schilderungen, die man nicht nur als leise Ironie, sondern schon als Spott lesen kann, ein Beispiel:

Aber der größte Teil der Konversation, wenigstens am untern Ende des Tisches, galt Präsidents Ida. Dort gingen die zahnlosen Mäulchen der Tanten und Mütter wie überschlächtige Mühlen, und die Posaunen-Seraphs-Gesichter der Töchter nickten ihren Konsens aus den kleinen Kalmückenäuglein. Wie hatte doch das Mädchen vor Gott gestündigt und gefehelt dadurch, daß es so wunderhübsch geworden war!“ (M, 379)

„Präsidenten Ida“ (M, 360), die von einem „Wildfang“ zu einem wunderschönen „Götterkind“ geworden ist und mit dem Ball wieder in die heimische Gesellschaft eingeführt werden soll (M, 361), ist die weibliche Hauptfigur. Die Beschreibung dieses „Götterkindes“ in allen denkbaren Superlativen nimmt breiten Raum ein, sie hält die Waage zwischen Ernst und Scherz. Das lässt sich von dem ganzen Roman sagen, der darin Texten Heines gleicht.

Die Beschreibung Idas hat erkennbare erotische Konnotationen. Diese verstärken sich, wenn der Vorstellung der Schönheit die Thematisierung potentieller Liebesbeziehungen folgt:

„Wie können Sie nur so hartherzig sein, Idchen“, sagte er [Hofrat Berner], „und nicht einen Blick auf unsere jungen Herren werfen, die zerschmelzen wie Wachs am Feuer? Nicht einmal einen Blick für alle diese Exklamationen und Beteuerungen, welche Sie doch gehört haben müssen?“ „Was gehen mich Ihre jungen Herren an?“, plapperte sie mit der größten Ruhe fort“ (M, 364).

Die Dramaturgie des Trivialromans verlangt es, dass nach Vorstellung der Heldin der Traumprinz die Bühne betritt. Er wird von Hauff zunächst als geheimnisvoller Unbekannter gestaltet, als „der Bleiche“ mit „glänzenden schwarzen Locken“ und „glühend-schwarzen“ Augen (M, 366). Hauff zitiert hier die beliebten Schauerromane. Der Leser wird ins Ungewisse gestürzt, ob es sich um einen verruchten Verführer handeln könnte, vielleicht gar ein metaphysisches Wesen, wenn man an den Romantitel denkt. Jedenfalls wird eindeutig signalisiert, dass für die schöne Ida nur dieser und kein anderer in Frage kommen wird:

Kaum hatte des Fremden glühend-schwarzes Auge Ida getroffen, als sie ihren Blick abwandte. Überraschung und Verlegenheit machten sie stumm auf einige Augenblicke; von dem Diadem auf der schönen Stirne, über den Liliensamt der blühenden Wange bis herab auf den jungfräulichen Alabasterbusen flog ein brennendes Rot [...] (M, 366).

Dies klingt nach Kitsch, ist es aber nicht, denn die ironische Brechung ist nie weit. Ida erzählt Hofrat Berner, dass sie dem Fremden bereits auf ihrer Reise begegnet ist und wie er aussah:

„Er mußte heftig geweint haben; denn Tränen hingen in den langen schwarzen Wimpern und gaben dem glühend-schwarzen, sinnigen Auge einen ganz eigenen Reiz.“ „So, so? Einen ganz eigenen Reiz!“ antwortete lächelnd der Hofrat. „Wer hat denn meinem Mädchen erlaubt, über Männeraugen Betrachtungen anzustellen?“ (M, 368)

Die humorvolle Replik von Hofrat Berner ist die ironische Brechung, der Hinweis auf den Kitsch der Worte Idas.

Bei solchen Übertreibungen lässt es Hauff aber nicht bewenden. Er zielt auch auf das, was er Claren in der *Controvers-Predigt* vorgeworfen hatte, auf die Entlarvung der Scheinheiligkeit bürgerlicher Moral. Daraus entstehen Stellen wie die folgende. Ida gibt zu, dass ihr der Fremde gefällt:

Da hatte sich das schnelle Schnäbelchen schon wieder verplappert! Der Hofrat horchte noch immer; aber 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* (M, 368; Hervorhebung SN).

Die „Schneehügel“ sind Idas Brüste, das Hinabschieben und Heißwerden konnotiert zweifellos eine sexuelle Handlung. Eine ganz bewusst so formulierte Stelle, um die Phantasie der Leser anzuheizen und ihnen gleichzeitig vermittelt deutlicher Ironiesignale die Mechanismen vorzuführen, mit denen solche Erregungszustände erreicht werden. Letzteres erfolgt durch die ungewöhnliche Metapher „Schneehügel“, die eine Opposition von Kälte und Hitze schafft,⁷⁰ aber auch durch die blasphemische symbolhafte Nutzung des Kreuzes als Phallus. Eine solche Stelle wird man nach der notwendigen Reflexion darüber weder als kitschig noch als harmlos, sondern als originell und, im ursprünglichen Sinne, witzig bezeichnen können. Die vielleicht gewagteste Schilderung ist die folgende:

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 (M, 388).⁷¹

Man muss nicht Freud studiert haben, um zu erkennen, dass Hauff seine Heldin von einer sexuellen Vereinigung mit der Titelfigur träumen lässt. Eben nur das Faktum, dass es sich um einen Traum handelt, rettet die Stelle vor dem möglichen Vorwurf der Unzüchtigkeit und ermöglicht es dem Leser, sie zu goutieren, in welcher Form auch immer. Der Abbruch der Szene kurz vor dem Höhepunkt (die Stelle mit Tränen, Mund etc. lässt sich auch als Sexualsymbolik lesen) bedeutet natürlich eine kalte Dusche, die zeigt,

⁷⁰ Den ganzen Roman durchzieht die Symbolik von Hitze und Kälte, sie ist mit erotischen Konnotationen aufgeladen und sie wird auf die beiden Liebenden bezogen; ein Beispiel für diesen Zusammenhang (Ida tanzt zum ersten Mal mit Emil): „Aber ängstlich war es Ida in seinen Armen; kalt war die Hand, die in der ihren ruhte, schaurige Kälte fühlte sie aus des Fremden Arm, der ihre Hüfte umschlang, in sie eindringen [sic!], scheu suchte ihr Auge den Boden; denn sie fürchtete, seinem Flammenblick zu begegnen“ (M, 384).

⁷¹ Die von mir kursivierten Wörter zeigen besonders deutlich, dass sich diese Stelle als Wunschtraum sexueller Vereinigung lesen lässt. Vergleichbare Stellen finden sich auf S. 394, 460f. u. 550.

dass Hauff mit dem Voyeurismus des Lesers spielt. Passender- und ironischerweise folgt diesen Worten ein neues Kapitel mit der Überschrift „Die Beichte“.

Die Mischung aus Erotik und Ironie wird in der folgenden Stelle noch deutlicher:

Sie weinte an Berners Brust leise fort und fort; ihre Schwanenbrust hob und senkte sich, als wolle sie alle sechsdreißig Schnürlöcher des Korsettchens zumal zersprengen. Dem Hofrat aber kam dies mitten in seinem Schmerz höchst komisch vor (M, 452).

Die Identität des Fremden wird stückweise preisgegeben, doch auf eine Art und Weise, die ihn noch rätselhafter macht. Zunächst erfährt man nur seinen Namen, der die Aura des Geheimnisvollen verstärkt: Emil Comte de Martiniz (M, 370). Der Name ist wieder ironisch zu verstehen; das bodenständige Emil kontrastiert mit dem in der Trivialliteratur beliebten ausländischen Adelsnamen. Noch ironischer wird es, wenn von dem Diener mit dem beinahe unaussprechlichen Namen Brktzwisl als Herkunftsort Warschau angegeben wird, dort war Emil Gardeoffizier (M, 404). Den Namen Martiniz hätte man in anderen Ländern vermutet, vor allem natürlich in Spanien.⁷² Dass Hauff den in jeder Hinsicht vorbildlichen (z.B. M, 509) Martiniz zum Polen macht, kann auch als Sympathiebekundung für das auf dem Wiener Kongress 1815 geteilte und unter russische Herrschaft gestellte Land gelesen werden, also als Kritik an der zeitgenössischen Politik. Nicht nur hier erinnert Hauffs Roman an einen ungleich bekannteren, späteren Erzähltext, an Gottfried Kellers *Kleider machen Leute*. Dort stellt sich der angebliche Graf später als Schneider heraus, doch sonst ist die Handlung sehr ähnlich, bis hin zu Bürger-satire und Happy-end. In der Keller-Forschung ist diese mögliche Vorbildfunktion des *Mann im Mond* für eine der berühmtesten deutschsprachigen Novellen des 19. Jahrhunderts bereits festgestellt worden.⁷³

Früh wird Emils merkwürdiges Verhalten in der Kirche geschildert. Um Mitternacht begehrt Emil, als „eine hohe, in einen dunklen Mantel gehüllte Gestalt“, Einlass durch den Küster (M, 373). Offenbar flieht Emil vor dunklen Mächten, denn ein Sturm umbraust die Kirche und lässt sie in ihren Grundfesten erzittern (M, 374). Die Szene am Altar ist eine Reminiszenz an Medardus' Verhalten in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*:

[...] mit fürchterlichem Lachen des Wahnsinns fuhr der [Emil] am Altar auf und sprang die Stufen hinan. Gellend tönten diese hohlen Töne der Verzweiflung durch die Gewölbe. „Er kann nicht herein, er kann nicht herein zu mir“, schrie er [...]. „Holla Antonio – wie schäumt das Purpurblut deiner Wunde! (M, 374f.).

Bereits bei Hoffmann ist der Wahnsinn des Medardus ein Spiel mit den Konventionen des Schauerromans. Hauff führt diese Elemente mit denen anderer Trivialliteratur, vor allem des Liebesromans, zusammen. Diese Technik ist kein Zeichen mangelnder Begabung, auch erfolgt sie in bewusster gestalterischer Absicht. Hauff gibt trotz der ausgefeiltesten Humor- und Ironiesignale (z.B. die *Figura etymologica* „tönten [...] Töne“)

⁷² Ergebnis einer Stichprobe: Die Enzyklopädie Microsoft Encarta (Englische Ausgabe) von 1998 kennt den Namen Martiniz nicht, der Schluss liegt nahe, dass Hauff einen reinen Phantasienamen konzipieren wollte; allerdings gibt es neun Einträge für Martínez, bei allen handelt es sich um Spanier(innen).

⁷³ Vgl. Rolf Selbmann: Gottfried Keller: *Kleider machen Leute*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1984 (RUB 8165), S. 38.

seine Hauptfiguren nie der Lächerlichkeit preis. Es überwiegt der Humor, etwa wenn der Küster am Ende des Kapitels das Positive des Geschehens erkennt: den Wein, den er mit dem Lohn für das nächtliche Aufsperrn der Kirche kaufen kann (M, 376).

Wie sich später herausstellt, sind Emils nächtliche Furcht und seine Niedergeschlagenheit durch ein Duell ausgelöst worden. Emil forderte und tötete seinen Vetter Antonio, weil der seine Schwester Creszenz heiraten wollte, aber einen Ring der jungen Gräfin einer Kurtisane gab. Antonio verfluchte Emil auf dem Totenbett, seither sieht sich Emil des nachts in Wahnvorstellungen von dem blutigen Gespenst Antonios verfolgt (M, 443ff.). Bei aller spielerischen Übertreibung bekannter Schauer motive ist ein tragisches Element nicht zu leugnen, und zwar dann, wenn Emil durch einen Brief seiner vor Kummer gestorbenen Schwester erfährt, dass sie die Schuldige war. Antonio entdeckte, dass sie einen Liebhaber hatte, und als Vergeltung schenkte er den Ring einer Kurtisane (M, 458). Der gute Ausgang bleibt für den Leser dennoch nicht ungewiss. Ein „kleiner alter Mann mit einem klugen Gesicht“ prophezeit Emils Diener, dass nur die „innige, warme Liebe“ seinen Herrn heilen könne (M, 447). In der Tat ist es Ida, die, nachdem sie von der ganzen Angelegenheit Kenntnis hat, nachts in die Kirche geht und mit einer „Stimme wie die eines Engels vom Himmel“ verkündet: „Er hat vergeben!“ (M, 464).

Der Mond wird erkennbar in die Symbolstruktur des Romans eingebunden, so dass der Romantitel in gewisser Weise seine Berechtigung behält. Emil muss des Nachts, also während der Herrschaft des Mondes, in Kirchen flüchten; er wird als ‚bleich‘ charakterisiert und trägt schwarze Kleidung, dies erinnert an Mondschein und Nacht; es scheint eine Kommunikation zwischen Emil und dem Mond stattzufinden: „Der Mond schien freundlich durch die hellen Scheiben, und mit des Sturmes Toben schien auch der Sturm in Emils Brust gewichen zu sein“ (M; 375). Einmal wird vom auktorialen Erzähler die Bezeichnung Emils im Romantitel thematisiert; diese Stelle zeigt exemplarisch die Balance zwischen Parodie und Gesellschaftsroman, um die sich Hauff bemüht.⁷⁴

Angesichts der Konzeption als parodistischer und humoristischer Gesellschaftsroman verwundert es nicht, dass die Spannung erhalten wird, indem für gelöste Probleme neue auftauchen. Emil ist, so zeigt sich schnell, kein böser Mensch, sondern ein Ausbund an Tugend. So rettet er mehrere Kinder vor einem Pferd, das dem unfähigen Schulteroff durchgegangen war, als er durch ein Kunststück Ida imponieren wollte (M, 395). Neue Verwicklungen schafft eine Hofintrige. Weil man vermutet, dass Emil steinreich ist, möchte man ihn im Land halten und mit Gräfin Aarstein vermählen (M, 397). Die nun ist ein uneheliches Kind des Fürsten, sie ist geschieden, unterhält diverse „Liebeshändel“ und möchte sich durch eine reiche Heirat sanieren. Die durchtriebene und erfahrene Gräfin Aarstein wird zur Gegenspielerin der „jungfräulichen“ Ida (M, 397f.). Schulteroff und Fräulein von Sorben, die selber gern um Emil und Ida freien würden, schmieden Rachepläne und sorgen durch Briefe dafür, dass Gräfin Aarstein möglichst

⁷⁴ „Alt und jung kannte bald den fremden Grafen, und überall kursierte er unter dem Namen ‚der Mann im Mond‘; denn sein geisterhaft bleiches Gesicht, sein Aufenthalt im Goldenen Mond hatte dem Volkswitz Anlaß zu diesem Spottnamen gegeben, und selbst Ida, als sie es erfuhr, nannte ihn nie anders als den ‚Mann im Mond‘“ (M, 433).

bald ihren Polen-Feldzug beginnt (M, 439f.). Die „schmetternden Posthörer“, die ihre Ankunft verkünden, stören den ersten Kuss der beiden Liebenden (M, 472).

Kabinettstückchen ganz besonderer Art sind Hauffs Schilderungen von Gaumenfreuden, vor allem in den Kapiteln „Das Souper“, „Der Schmaus“ und „Schluß“ (M, 376ff. u. 547-551). Hauff rückt gar die Speisekarte des Hochzeitsessens seiner beiden Hauptfiguren ein (M, 548f.), der Leser kann an den erlesenen Gaumenfreuden zumindest in der Vorstellung teilhaben. Das ist, bei aller Ironie, originell und einer Vorstellung von Realismus verpflichtet, die sich erst viel später in der Literatur durchsetzen wird.

Das Komödienhafte des Romans wird durch die Einführung entsprechender Figuren verstärkt. Da ist zum Beispiel der bereits erwähnte Leutnant Schulteroff, Träger eines sprechenden Namens (er hat zahlreiche Schulden) und die Karikatur eines Soldaten (M, 380ff., 427ff. etc.). Hauff verspottet in solchen Figuren die zeitgenössische Gesellschaft, der Roman nähert sich den bisher ebenfalls zu wenig rezipierten, in ihrem kritischen und literarischen Potential unterschätzten *Memoiren des Satans*. Schulteroff ist nicht weit von jenen Figuren entfernt, mit denen Fontane mehr als ein halbes Jahrhundert später seiner Zeit einen Spiegel vorhielt, etwa in *Irrungen, Wirrungen, Schach von Wuthenow* oder in seinem Altersroman *Der Stechlin*. In diesem Kontext ist des weiteren Fräulein von Sorben zu nennen, die „alte, gelbliche Cousine“, die sich einbildet, Graf Emil habe sich in sie verliebt (M, 421). Auch sie, die „bei ungemeiner Korpulenz bis zum Ersticken geschnürt war“, weist auf Figuren Fontanes voraus, besonders in dessen Gesellschaftssatire *Frau Jenny Treibel*.⁷⁵ Mit der Titelfigur von Fontanes berühmtem Roman hat die Gräfin Aarnstein viel gemeinsam. Ihre Intrigen stehen im Zentrum der Gesellschaftssatire des zweiten Buches, das Hauff auf der Ebene des Liebesromans zu einem Eifersuchtsdrama entwickelt (M, 485ff.). Es zeigt sich, dass Emil aus der Tragödie mit Antonio gelernt hat. Er durchschaut nach längerer Verunsicherung das falsche Spiel (M, 508ff.). Das folgende Duell mit Gräfin Aarsteins Geliebtem Sporeneck verhält sich spiegelbildlich zu dem mit Antonio. Emils ritterliches Vertrauen in Ida ist gerechtfertigt, Sporeneck hat seine Strafe verdient. Jetzt kann endlich alles seinen märchenhaften Gang gehen. Die böse Gräfin Aarnstein wird vertrieben, der reiche Emil heiratet seine schöne Ida, beide ziehen auf ein Märchenschloss in der Nachbarschaft.

Der satirische Charakter wird durch die parodistischen Elemente unterstrichen, die gegen den Trivialautor Claren gerichtet sind. Hauff parodiert Claren am auffälligsten durch den exzessiven Gebrauch von Diminutiven, formelhaften Metaphern und eine vergleichbare Wirkung erzielenden Komposita, wie „Perlenzähne“ und „Purpurlippen“ bei der Beschreibung Idas (M, 388), oder durch den ständigen Tränenfluss bei Frauen wie Männern. Dies ist auch ein ironisches Echo auf den Kult der Empfindsamkeit Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, auf dem Claren neben anderen Trivialautoren aufbaut.

Zu den hochliterarischen Referenztexten gehören Goethes *Die Leiden des jungen Werther* oder sein Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; eine geniale Parodie auf

⁷⁵ „Dann nahm Treibel Vogelsangs Arm und flüsterte diesem, um ihn einigermaßen zu orientieren, zu: ‚Zwei Damen vom Hofe, die korpulente: Frau Majorin von Ziegenhals; die nichtkorpulente (worin Sie mir zustimmen werden): Fräulein Edwine von Bomst.‘“ Theodor Fontane: *Frau Jenny Treibel*. Roman. München 1969 (Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe 11), S. 23.

letzteren ist E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*, der sogar einmal im *Mann im Mond* als Bezeichnung für den Hofrat erwähnt wird (M, 461). Die mit H. Cl Lauren unterschriebene Herausgeberfiktion in der Nachschrift erinnert ebenfalls an den *Werther*, an Clarens *Mimili* oder an den *Kater Murr*, in dem das Spiel mit der Herausgeberfiktion auf eine bis zu dem Zeitpunkt ungekannte Spitze getrieben wird.⁷⁶ Solche Reminiszenzen berechtigen aber nicht zum Vorwurf der Apologie. Hauff potenziert den Spiel-Charakter und schafft, indem er das Werk einem real existierenden Kollegen unterschiebt, eine neue Qualität.

Die Auseinandersetzung mit den Referenztexten ist ein Spiel mit intertextuellen Verweisen und Versatzstücken, mit Klischees und Topoi, ohne dass sich Hauffs Texte deshalb in diesem Spiel erschöpfen würden. Weil sie dies nie wahrgenommen hat, hat es die Hauff-Forschung auch nicht geschafft, ihr größtes Ziel zu erreichen und die Werke Hauffs zufriedenstellend zu kategorisieren. Man muss ihr immerhin zugute halten, dass sie die Unmöglichkeit, Hauff in der Literatur seiner Zeit zu verorten, gespürt hat. Ausdruck ist die ebenso breite wie hilflose Diskussion über die Frage ‚Romantik, Biedermeier oder Realismus?‘, die in den Titeln von zahlreichen Forschungsarbeiten bereits angesprochen wird. Zeichen der oft schon rührenden Hilflosigkeit ist beispielsweise die Prägung des paradoxen Kompositums „Verstandesromantiker“ durch Sigmund Wolff. Ein Begriff, den man besser auf die Forscher als auf das Objekt ihres Interesses anwenden sollte.

7. Zusammenfassung und Ausblick

Hauffs *Der Mann im Mond oder Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme* ist kein Trivialroman, sondern ein vielschichtiges, mehrfach (nach folgender Zählung vierfach) codiertes literarisches Werk. Der kundige Leser erhält vier Romane in einem:

1. einen glänzend geschriebenen und originellen Liebesroman, hier hat Hauff Cl Lauren in der Tat weit hinter sich gelassen;
2. eine vergnügliche Parodie auf Liebes- und Schauerromane;
3. einen satirischen Gesellschaftsroman;
4. ein Spiel mit literarischen Konventionen, Traditionen, Klischees und Motiven, das wir heute als ‚postmodernen Roman‘ bezeichnen würden.

Es handelt sich um eine anspruchsvolle Konstruktion aus Symbol- und Verweisungszusammenhängen. Somit dürften jene Kriterien erfüllt sein, die üblicherweise einen literarischen Text zur Aufnahme in den Kanon befähigen. Die besonders wesentlichen – in Anlehnung an ein Schema in dem Standardwerk von Renate von Heydebrand und Simone Winko – dürften sein:

*Selbstreferenz; Polyvalenz; Schönheit; Stimmigkeit; Komplexität; Erkenntnisgewinn; kritischer Gehalt; Originalität; Neuheit; Wirklichkeitsnähe.*⁷⁷

⁷⁶ Insofern ist es als kluge Bescheidung zu werten, dass Hauff zu einer simplen „Nachschrift“ greift.

⁷⁷ Vgl. von Heydebrand / Winko (1996), S. 114f. Ich habe eine Auswahl getroffen und die hierarchischen Ordnungen vernachlässigt, die, bei aller Strukturiertheit, auch etwas Willkürliches haben (bzw. angesichts des Gegenstands haben müssen).

Daher kann keine Rede davon sein, Hauffs Werke seien trivial, epigonal, ohne „soziale oder politische Kritik“⁷⁸.

Es sollte am Beispiel des *Mann im Mond* gezeigt worden sein, dass es notwendig ist, Rezeptions- und Kategorisierungsprozesse literarischer Texte einer ständigen Überprüfung zu unterziehen. Bei dem vorliegenden Beispiel gab es eine problematische Tradition unkritischer Übernahmen oder Bestätigungen von Werturteilen. Abhilfe ist nicht in Sicht. Neben die unkritische Übernahme und den ideologisch motivierten Gegenentwurf (eine neue Tradition seit den 60er Jahren)⁷⁹ ist in den letzten Jahrzehnten die Diskussion über die Theorie der Kanondiskussion getreten. Die „Arbeit am literarischen Kanon“ (so der Titel einer Studie von Rolf Geißler)⁸⁰ bedeutet aber nicht, sich darauf zu konzentrieren, immer wieder neue methodische Anläufe zu nehmen, um die im Sozialsystem Literatur ablaufenden Prozesse besser beschreiben zu können. In der Folge ist der literarische Text selbst aus dem Blickfeld geraten, und der etablierte Kanon erscheint fester als je zuvor.

⁷⁸ Horn (1981), S. 212.

⁷⁹ Dies ist nicht als Kritik, sondern als Feststellung gemeint; die Leistung solcher Versuche (Öffnung und kritische Überprüfung des ‚alten‘ Kanons) bleibt unbestritten. Nicht zu leugnen ist aber, dass die damalige Ideologiekritik genauso ideologisch fundiert war. Ein Beispiel für viele ist die Forderung einer „Strategie, die unter dem Titel ‚Der alte Kanon neu‘, das verschüttete, emanzipatorisch-kritische Potential bürgerlicher Kunst freilegen und damit gegen deren ideologisch verkürzte Rezeption mobilisieren will“, von: W. Martin Lüdke: Bedingungen der Kanonbildung und ihrer Revision. In: Walter Raitz u. Erhard Schütz (Hg.): Der alte Kanon neu. Zur Revision des literarischen Kanons in Wissenschaft und Unterricht. Opladen: Westdeutscher Verlag 1976, S. 13-31. hier S. 22.

⁸⁰ Geißler (1982).