



Meteore
Herausgegeben von
Alexander Košenina, Nikola Roßbach
und Franziska Schößler
Band 17

Ulrich Kittstein
Wilhelm Hauff

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2018

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn-Verlag

Umschlagabbildung: Wilhelm Hauff. Gemälde, um 1880, nach einer Miniatur von Johann Michael Holder von 1825. Quelle: akg-images.

Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-612-6

Inhalt

1. Jugendjahre und schriftstellerische Anfänge: 1802–1825	7
2. Kalkulierter Skandal: <i>Der Mann im Mond</i>	20
3. Walter Scott in Schwaben: <i>Lichtenstein</i>	33
4. Dauerhafter Ruhm: <i>Märchen-Almanache</i>	43
5. Die große Reise und die <i>Morgenblatt</i> -Redaktion: 1826–1827	61
6. <i>Die Bücher und die Lesewelt</i> : Hauff und der literarische Markt	74
7. <i>Jud Süß</i> und der Antisemitismus	90
8. Napoleon, Württemberg und die Demagogen: Politik und Zeitgeschichte	104
9. Tod und Nachleben	119
Anmerkungen	123
Bibliographie	126
Zeittafel	128



I. Jugendjahre und schriftstellerische Anfänge: 1802–1825

»Mein Lieber!«, schrieb Wilhelm Hauff am 18. Februar 1827 seinem Freund Moriz Pfaff, einem einstigen Kommilitonen aus Tübinger Studententagen, »[i]ch bin froh, daß ich um zweitausend Jahre nach Polykrates geboren bin und keinem Aberglauben mehr anheimfalle, sonst müßte mich mitten im Glück der furchtbar mahnende Gedanke traurig machen, ›noch keinen sah ich glücklich enden, auf den mit immer vollen Händen die Götter ihre Gaben streu'n. Ich habe, so jung ich bin, viel Glück gehabt in der Welt.«¹ Tatsächlich lag damals bereits eine märchenhaft anmutende Karriere hinter dem vierundzwanzigjährigen Dichter. Innerhalb kurzer Zeit hatte er sich mit einer stattlichen Anzahl größerer und kleinerer Erzählwerke die Gunst des Lesepublikums und einen angesehenen Namen in der literarischen Welt erworben. Reihenweise bewarben sich Verleger und Herausgeber um ihn und boten Spitzenhonorare für seine Beiträge. Seit Jahresbeginn leitete er überdies als Redakteur des Stuttgarter *Morgenblatts für gebildete Stände* eine der angesehensten Zeitschriften im deutschsprachigen Raum, und privat genoss er, wenige Tage nach der Hochzeit mit seiner Cousine Luise, das Leben als frischgebackener Ehemann. So ließ seine Lage wahrhaftig keine Wünsche offen, und erst dem späteren Rückblick offenbart sich die tragische Ironie der Anspielung auf Schillers Ballade *Der Ring des Polykrates* – Hauff sollte das Ende des Jahres 1827 nicht mehr erleben.

Geboren wurde Wilhelm Hauff am 29. November 1802 in Stuttgart. Seine Familie gehörte zur Ehrbarkeit, jener aus städtischen Magistraten, Beamten, Professoren und evangelischen Geistlichen zusammengesetzten bürgerlichen Honoratiorenschicht, die in Württemberg seit Jahrhunderten gesellschaftlich und kulturell eine führende Rolle spielte und im Ständestaat auch ein politisches Gegengewicht zu den regierenden Herzögen bildete. Vorfahren mütterlicher- wie väterlicherseits hatten einfluss-

reiche Ämter in Justiz und Verwaltung bekleidet. Wilhelm war das zweite Kind der Eheleute August und Wilhelmine Hauff. Der ältere Bruder Hermann studierte zunächst Medizin und betätigte sich dann als Autor und Redakteur; jünger waren die beiden Schwestern Marie und Sophie, die später die Brüder Gottfried und Wilhelm Klaiber heirateten.

Dem kleinen Wilhelm waren nur wenige unbeschwerte Jahre im Kreis der Familie vergönnt. In den autobiographisch gefärbten *Phantasien im Bremer Ratskeller* schrieb er über die »Rosentage« der ersten Jugend:

O Wonnezeit voll holder Träume! wie reich bist du behängt mit Bilderbüchern, Christbäumen, Mutterliebe, Osterwochen und Ostereiern, mit Blumen und Vögeln, Armeen aus Blei und Papier und den ersten Höschen und Kollettschen, in welche sich deine kleine sterbliche Hülle, stolz auf ihre Größe, kleiden ließ. Und wie dich der selige Vater auf den Knien schaukelte, und dir der Großvater gerne das lange Meerrohr mit dem goldenen Knopf abtrat, um es dir als Reitpferd zu leihen! (3, S. 16)²

Nur allzu bald zerstörte der frühe Tod des Vaters dieses Idyll. August Hauff, im württembergischen Staatsdienst tätig und zuletzt Geheimer Rat im Außenministerium, hatte im Jahre 1800 das Misstrauen Herzog Friedrichs II. zu spüren bekommen und wegen angeblicher hochverräterischer Umtriebe mehrere Wochen lang auf der berüchtigten Festung Hohenasperg gesessen. Die strenge Haft untergrub seine Gesundheit und war wohl mit dafür verantwortlich, dass er bereits 1809 verstarb. Die Witwe zog mit den Kindern nach Tübingen ins Haus ihres Vaters Karl Friedrich Elsässer, der als Richter am dortigen Obertribunal wirkte. In Tübingen besuchte Wilhelm acht Jahre lang die Lateinschule, um die Fundamente einer gelehrten Bildung zu legen und sich auf ein Studium vorzubereiten.

Im Unterschied zu seinem Bruder konnte der Junge allerdings keine glänzenden schulischen Leistungen vorweisen. Stärker als der Unterricht lockte ihn »Großvaters Büchersaal« (3, S. 16), die reichhaltige Bibliothek des alten Herrn Elsässer. Hauff war von früh an ein unersättlicher Leser. Begierig verschlang er Klassi-

ker wie Goethe und Schiller, aber Gespenstergeschichten sowie Ritter- und Räuberromane aus der Feder eines Vulpius, Spieß, Cramer oder Fouqué waren ihm nicht minder willkommen. Der spätere Schriftsteller sammelte hier schon einen beträchtlichen Fundus stofflicher Anregungen. Ob sein Lesehunger damals auch zu solch bedenklichen Verwechslungen von Fiktion und Realität führte wie bei Herrn Garnmacher in Hauffs *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, der in einem Schulaufsatz zum Entsetzen seines Lehrers Thiodolf den Isländer – den Helden eines Fouqué-Romans! – als »größten Mann Deutschlands« preist (1, S. 475), wissen wir freilich nicht.

Angesichts der bedrängten Lage der Familie nach dem Tod des Vaters und Ernährers war es ratsam, für Wilhelm eine möglichst sichere Berufslaufbahn zu wählen. Dafür bot sich ein Weg an, den vor- und nachher auch viele andere schwäbische Geistes- und Dichtergroßen wie Hegel, Schelling, Hölderlin, Mörike, Vischer und Strauß beschritten haben. Seit dem 16. Jahrhundert war im lutherischen Württemberg die Ausbildung für den geistlichen Nachwuchs fest geregelt. Sie führte über den Besuch eines Niederen theologischen Seminars zum Studium am Tübinger Stift und bot, weil sie vollständig durch staatliche Stipendien finanziert wurde, auch weniger bemittelten jungen Männern die Chance einer akademischen Karriere. Wer sie absolviert hatte, konnte unmittelbar in den Pfarrdienst eintreten, aber auch immer noch in einen Lehrberuf wechseln oder sich für eine andere Tätigkeit auf dem Feld der Kultur und der Literatur entscheiden.

Hauff, der lebhaft und phantasiebegabt war, aber Gelehrsamkeit und systematisches Arbeiten nicht sonderlich schätzte, muss diesen Weg als dornenvoll empfunden haben. Erst 1817, ein Jahr später als üblich, bestand er das obligatorische Landexamen und passierte damit die enge Pforte zu einer Laufbahn als Stipendiat der geistlichen Bildungsanstalten. Mit knapp vierzig weiteren Jugendlichen zog er im Herbst in das Seminar in Blaubeuren ein, das in den Räumen eines ehemaligen Klosters untergebracht war. Wollte man dem nostalgischen Rückblick der *Phantasien im*

Bremer Ratskeller glauben, hätte er im Tal der Blau am Fuß der Schwäbischen Alb eine glückliche Zeit verbracht:

Sei mir begrüßt, du Felsental der Alb! Du blauer Strom, an welchem ich drei lange Jahre hauste. Die Jahre lebte, die den Knaben zum Jüngling machen. Sei mir begrüßt, du klösterliches Dach, du Kreuzgang mit den Bildern verstorbener Äbte, du Kirche mit dem wundervollen Hochaltar, ihr Bilder alle in schönes Gold des Morgenrots getaucht! Seid mir begrüßt, ihr Schlösser auf den Felsen, ihr Höhlen, ihr Täler, ihr grünen Wälder. Jene Täler, jene Klostermauern waren das enge Nest, das uns aufzog, bis wir flügge waren, und ihrer rauhen Albluft danken wir es, daß wir nicht verweichlichten. (3, S. 18)

Die Distanz mehrerer Jahre dürfte jedoch einen verklärenden Schimmer über diesen Lebensabschnitt gebreitet haben, denn die Schilderungen in Hauffs Briefen aus Blaubeuren klingen weit weniger enthusiastisch. Seinem Freund Christian Riecke berichtete er zum Beispiel Anfang 1820:

Es dreht sich alles im alten Kreise und ich komme mir oft vor wie ein Färbergaul, der im ewigen Kreislauf immer wieder an den oft betrachteten Gegenständen hingetrieben wird. 's ist doch ein verflucht langweiliges Leben, das Klosterleben. Die langen Wintertage. Tag für Tag wird man um 5 bis 6 Uhr aus dem besten Schlaf aufgeschellt, muß schanzen bis 12. Dann kommt schlechtes Essen. ½ Stündchen im schlechten Wetter auf den wenigen oft besehenen Spaziergängen sich herumzutreiben, ist auch großes Vergnügen! Die übrige Rekreatiionszeit hat man Langeweile, dann geht das Schaffen wieder an bis 8 Uhr, um am Ende die langweiligste Erholung auf seiner Stube bei einer Pfeife Tabak der Verdauung zu pflegen.³

Das Leben der Zöglinge, die unter der Aufsicht eines gestrengen Vorstehers und mehrerer Lehrer vornehmlich die alten Sprachen, aber auch Deutsch, Geschichte und Geographie büffelten, war minutiös reglementiert, und allenfalls die kühnen Verstöße gegen die Vorschriften, die man sich durch heimliches Rauchen oder Biertrinken leistete, lockerten den tristen Alltag ein wenig auf.

Die Langeweile in Blaubeuren hatte freilich auch ihr Gutes, da sie mit der Zeit Hauffs Schulfleiß beflügelte. Er spekulierte nämlich darauf, sich durch überzeugende Leistungen das Recht zu verdienen, bereits nach drei statt nach vier Jahren auf das Tü-



Abb. 1: Wilhelm Hauff. Kreidezeichnung von J. Behringer, 1826. Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach.

binger Stift zu wechseln und damit die Verspätung bei seinem Eintritt ins Seminar wettzumachen. Das gelang in der Tat, zumal die Lehrer auch die schwierige Situation der Witwe Hauff wohlwollend in Rechnung stellten. So konnte Wilhelm in seinen stichwortartigen biographischen Notizen *Memorabilien für mich und meine Freunde* schon für den Herbst 1820 die »Erlösung vom Jammertal« vermerken (3, S. 316). Mitte Oktober nahm er das Studium in Tübingen auf.

Hier genoss der junge Mann sehr viel mehr Bewegungsfreiheit, vor allem als er nach Ablauf des ersten Jahres die Erlaubnis erhielt, das internatsähnliche Stiftsleben gegen ein Zimmer bei der Mutter in der Stadt zu vertauschen. Er bekam jetzt ansehnliche Zeugnisse, obwohl er weiterhin keine große Begeisterung für die akademischen Fächer aufgebracht zu haben scheint. Gerade die Theologie in Tübingen galt damals als trocken und rückständig. Gleichermäßen unberührt von der romantischen Gefühlsreligion eines Schleiermacher wie von den Ansätzen zu einer historisch-kritischen Bibelinterpretation, die dort erst einige Jahre später Fuß fassen sollten, lehrte die Fakultät einen christlichen ›Supranaturalismus‹, der an der buchstäblichen, alle menschliche Vernunft übersteigenden Wahrheit der biblischen Offenbarung festhielt und sich auf deren dogmatische Auslegung konzentrierte. Weitaus faszinierender wirkte da das rege gesellige Treiben der Studenten, das »hohe, edle, rohe, barbarische, liebliche, unharmonische, gesangvolle, zurückstoßende und doch so mild erquickende Leben der Burschenjahre« (3, S. 19), an dem Hauff eifrig teilnahm. Er war zeitweilig Mitglied, später Ehrenmitglied des Burschenvereins und verfasste schwungvolle patriotische Festgedichte für die Waterloo-Feiern, mit denen die Studenten Jahr für Jahr am 18. Juni an den entscheidenden Sieg über Napoleon erinnerten. Aber er wirkte auch in dem musikalischen Kränzchen »Fidolia« mit, und seine engsten Freunde fand er im Kreis der »Kleinen Compagnie«, der ein Dutzend Kommilitonen unterschiedlicher Fachrichtungen zusammenführte.

Diese jungen Leute, die auch »Feuerreiter« genannt wurden und unter denen Hauff den Spitznamen »Bemperle« oder »Bemperlein« führte, pflegten nicht nur eine fröhliche Geselligkeit, sondern wollten sich in gemeinsamen Anstrengungen geistig und moralisch weiterbilden. Von Hauff sind zwei hochgestimmte Reden erhalten, in denen er vor den Kameraden die Tugend, die Freundschaft und die Bruderliebe pries und zum beständigen Ringen um Sittlichkeit und wissenschaftliche Erkenntnis »in ei-

nem Kampfe, in welchem es den ewigen Besitz der schönsten und edelsten Güter gilt«, aufrief (3, S. 290). Die Runde der »Feuerreiter« wurde auch zum Übungsfeld des angehenden Schriftstellers. Hier erprobte Hauff seine ersten literarischen Versuche, wie er sich später in einem Brief an Pfaff dankbar erinnerte:

Trefflich kam mir hiebey zu Statten, daß ich in Tüb[ingen] nicht beschränkt *auf mich selbst* lebte, was zur Einseitigkeit, Mißtrauen gegen sich oder auch zu Ueberschätzung seiner Talente führen muß; daß ich mich an einen Circel von Freunden anschließen konnte der gegründet auf Jugendeindrücke und brüderlichen Sinn, hauptsächlich durch ein unsichtbares *geistiges* Band durch warme Empfänglichkeit für alles Schöne im Leben, in Literatur und Kunst zusammen gehalten wurde. In dieser brüderlichen, freien Schule wo jeder Publicum und Richter war, hier lernte ich indem ich um Euren Beifall rang, meine Kräfte üben lernte mich selbst kennen.⁴

Die enge Verbindung von Literatur und Geselligkeit war für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus typisch. Im Familienleben hatte das Erzählen von Märchen und Geschichten damals noch einen höheren Stellenwert als heute, und in den Salons des Bürgertums pflegte man regelmäßig vorzulesen und literarische Neuerscheinungen zu besprechen – Hauffs Novelle *Die letzten Ritter von Marienburg* vermittelt einen anschaulichen Eindruck davon. Viele Werke des Dichters erheben das mündliche Erzählen in geselliger Runde sogar zum strukturbildenden Muster. Das gilt etwa für die *Phantasien im Bremer Ratskeller*, in denen sich eine skurrile Versammlung von Geistern und Menschen zu nächtlicher Stunde mit Geschichten, Anekdoten und Liedern die Zeit vertreibt, und ebenso für die berühmten *Märchen-Almanache*, die als zyklische Rahmenerzählungen konzipiert sind. Im Erzählen finden sich Leute unterschiedlichster Eigenart und Herkunft zusammen, sie unterhalten und erbauen sich mit Geschichten, lernen aus ihnen und kommentieren sie. Hauff entwirft eine förmliche Utopie des Gesprächs und des Erzählens, die den offenen geselligen Austausch zu einem Ort wahrer Freiheit und unverstellter Menschlichkeit macht. Obwohl der Dichter seine Romane, Novellen und Märchen für den Druck und für

ein breites, anonymes Publikum schrieb, zeugen sie doch von den vielfältigen Impulsen, die das Erzählen nach wie vor aus der unmittelbaren mündlichen Rede beziehen konnte.

Neben den studentischen Kränzchen und Freundschaftsbünden boten auch die größeren und kleineren Touren, die Hauff in den Semesterferien unternahm, eine willkommene Abwechslung vom akademischen Alltag. So reiste er im Herbst 1822 mit einigen Kommilitonen teils zu Fuß, teils per Schiff rheinabwärts, besichtigte Karlsruhe, Speyer, Mannheim, Worms, Mainz und Koblenz, ergötzte sich an den malerischen Weinbergen und Burgen des mittleren Rheintals und machte bei Neuwied kehrt, um über Wiesbaden, Frankfurt, Darmstadt und Heidelberg wieder nach Hause zu gelangen. Folgenreicher wurde eine andere Exkursion, die ihn ein Jahr später nach Nördlingen zu einer verwitweten Cousine seines Vaters führte. Zwischen deren siebzehnjähriger Tochter Luise und dem Tübinger Studenten entwickelte sich rasch eine Liebesbeziehung, die vorerst geheim gehalten wurde. Neben einem »offiziellen« freundschaftlichen Briefwechsel traten in den nächsten Monaten heimliche Schreiben zwischen den beiden, die über eine vertraute Vermittlerin liefen. Erst zu Ostern 1824 konnte man Luises Mutter einweihen und die Verlobung publik machen.

Der Abschluss des Studiums im Spätsommer 1824 zerstreute die Kameraden von der »Kleinen Compagnie« in alle Winde. Hauff sah den Abschied mit Wehmut und tat fortan sein Bestes, um den Kontakt mit den Freunden wenigstens über Briefe und gelegentliche Treffen aufrecht zu erhalten. Aber vor allem musste er nun eine Entscheidung über seine berufliche Zukunft treffen. Der Weg ins Pfarramt war geebnet und lockte mit einer sicheren Versorgung, die nicht zuletzt die sofortige Eheschließung mit Luise ermöglicht hätte. Doch Hauff zögerte, sich auf diese Laufbahn festzulegen. Zwar hielt er die Tür für alle Fälle offen, indem er 1825 vor dem Konsistorium, der obersten geistlichen Behörde des Königreichs Württemberg, die erforderliche Theologische Dienstprüfung ablegte und gelegentlich in Stuttgart predigte, aber daneben wurden Alternativen erwogen, un-

ter anderem eine akademische Lehrtätigkeit, weshalb Hauff im gleichen Jahr auch zum Dr. phil. promoviert wurde. Im Einverständnis mit seiner Braut, die sich schweren Herzens mit einer längeren Wartezeit einverstanden erklärte, kam er endlich zu dem Entschluss, zunächst eine Stelle als Hauslehrer anzutreten, die er ab Ende Oktober 1824 anderthalb Jahre lang bekleidete. Sein Arbeitgeber, dessen halbwüchsige Söhne er zu unterrichten hatte, war kein Geringerer als der Generalleutnant und Präsident des württembergischen Kriegsrats Ernst Eugen Freiherr von Hügel, der mit seiner Gattin Luise Ernestine Freiin von Gemmingen-Guttenberg teils in Stuttgart, teils auf Schloss Guttenberg in der Nähe von Heilbronn wohnte.

Hauff, bislang an recht beschränkte, kleinbürgerliche Verhältnisse gewöhnt, tauchte jetzt in eine ganz neue Sphäre ein. In der Familie von Hügel lernte der junge Mann den Ton und die Umgangsformen der vornehmen Welt kennen, die er sich anscheinend rasch anzueignen wusste. Wenn ihm der typische Habitus eines Tübinger ›Stiftlers‹ jemals angehaftet haben sollte, legte er ihn im Hügel'schen Hause jedenfalls vollständig ab. In der Novelle *Die letzten Ritter von Marienburg* schilderte er die Absolventen des Stifts folgendermaßen:

Sie waren gewöhnlich mit tiefen Kenntnissen ausgerüstet, aber vernachlässigt in äußern Formen, in Sprache und Ausdruck sonderbar, und spielten eine um so auffallendere Figur, als sie gewöhnlich, ihrer Stellung nach, als Lehrer an Universitäten, als Erzieher in brillanten Häusern, in der Gesellschaft durch ihr Äußeres den Rang nicht ausfüllten, den ihnen ihre Gelehrsamkeit gab. (2, S. 610)

Er selbst bewies dagegen später im gesellschaftlichen Verkehr und bei der Anknüpfung nützlicher Kontakte eine erstaunliche Gewandtheit, die er unter anderem den Erfahrungen der Hofmeisterzeit verdankt haben dürfte. Die höheren sozialen Schichten mit ihrer weltläufigen Bildung und ihren distinguierten Manieren lieferten ihm auch das Milieu für die meisten seiner Werke.

Mit den ›Seelöwen‹, seinen beiden Zöglingen, kam er gut zurecht, und der Umgang der Familie mit dem Hauslehrer scheint

ausgesprochen freundschaftlich gewesen zu sein. Als Hauff am Tag seiner Dienstprüfung kränkelte, nötigte ihm der Freiherr sogar seine stattliche Kutsche auf, mit der er pompös beim Konsistorium vorfuhr! Aber vor allem genoss der Hofmeister eine großzügig bemessene Freizeit, die er nutzte, um seinen literarischen Ambitionen nachzugehen. Schon im September 1824 hatte der Stuttgarter Verlag J. B. Metzler seine erste Publikation herausgebracht, eine Anthologie *Kriegs- und Volks-Lieder*, die überwiegend Texte prominenter Dichter der klassisch-romantischen Epoche wie Goethe, Schiller, Novalis, Tieck, Eichendorff und Uhland enthielt. Das taktische Geschick, das Hauff bei der Platzierung seiner Werke immer wieder unter Beweis stellen sollte, deutete sich hier bereits an: Da er sich als Herausgeber nicht namentlich nannte, konnte er bequem ein halbes Dutzend eigener Gedichte einschmuggeln, die nun, scheinbar unparteiisch ausgewählt, gleichberechtigt neben jenen Größen der deutschen Poesie firmierten. Unter ihnen sind mit *Treue Liebe* (»Steh ich in finstrer Mitternacht ...«) und *Reiters Morgenlied* (»Morgenrot! Leuchtest mir zum frühen Tod!«) zwei Stücke, die sehr populär wurden. Allerdings stellte die Lyrik, aufs Ganze gesehen, nur einen Nebenschauplatz von Hauffs Schaffen dar. Bei seinen Gedichten, von denen die meisten in der Tübinger Zeit entstanden, handelt es sich überwiegend um schlichte Soldaten-, Vaterlands- und Studentenlieder, um konventionelle Liebeslyrik, gereimte Glückwünsche, Rätsel oder Stammbuchverse.

Eine weit größere Resonanz war auf lange Sicht Hauffs nächstem Werk beschieden, dessen Manuskript im Frühjahr 1825 fertig wurde und das im November, rechtzeitig zum Weihnachtsgeschäft, herauskam. Der *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* umfasst eine kleine einleitende Allegorie mit dem Titel *Märchen als Almanach* und den Zyklus *Die Karawane* mit sechs Binnenerzählungen. Dazu gehören die *Geschichte von Kalif Storch*, die *Geschichte von dem Gespensterschiff*, die *Geschichte von dem kleinen Muck* und das *Märchen vom falschen Prinzen*, die bis heute jeder Märchenfreund kennt. Der

Autor hatte sein Talent als Märchenerzähler im Umgang mit den Kindern von Hügels unter Beweis gestellt und war von der Frau des Hauses ermuntert worden, die Texte auszuarbeiten und zu veröffentlichen – ein schöner Beleg für die inspirierende Wirkung des mündlichen Erzählens bei Hauff.

Auch den *Märchen-Almanache* hatte er noch an Metzler verkauft. Gleichwohl blieb die Verbindung mit diesem Verlag eine Episode. Im Sommer 1825 knüpfte Hauff bereits Kontakte zu einem anderen Stuttgarter Verleger, dem jungen Friedrich Gottlob Franckh (1802–1845), der fortan alle seine gewichtigeren Arbeiten herausbringen sollte. Im August erschienen bei Franckh gleich zwei umfangreiche Werke, die ihren Autor mit einem Schlag bekannt machten, obwohl er seinen Namen in beiden Fällen nicht auf das Titelblatt setzte. Bei den *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* wurde ein gewisser »****f« bescheiden als Herausgeber angeführt, denn verfasst sind die hier versammelten Beiträge, der Fiktion zufolge, eben vom Teufel persönlich, der im Buch freilich nicht als fest umrissene Gestalt auftritt, sondern eher als Beobachter, Kommentator und variable Spielfigur fungiert. Die *Memoiren* bieten nach einer Einleitung des Herausgebers, der von seiner Begegnung mit dem Leibhaftigen erzählt, ein Sammelsurium von meist satirisch gefärbten Texten, die den Literaturbetrieb, das Treiben der Studenten auf der »berühmten Universitäten« (1, S. 376) – natürlich Tübingen! – und den zeitgenössischen Goethe-Kult aufs Korn nehmen. Außerdem findet sich der erste Teil einer Novelle mit dem vielversprechenden Titel *Der Fluch*, die romantisch-kolportagehaft um Liebe, Intrigen und einen rätselhaften Doppelgänger kreist. Nicht nur die abrupte Unterbrechung dieser Erzählung gerade in einem besonders spannenden Augenblick zeigt, dass die *Memoiren* auf eine Fortsetzung angelegt waren, die Hauff ein Jahr später auch wirklich folgen ließ.

Das satanische Buch wurde positiv rezensiert und verkaufte sich von Anfang an gut, was den Autor mit Stolz erfüllte und seinen Verleger zu wahren Begeisterungstürmen hinriss. »Franckh ist seit gestern wie ein Narr [...] und es fehlte wenig, so wäre

er mir um den Hals gefallen«, berichtete Hauff in einem Brief, um dann kaltschnäuzig fortzufahren: »Ich werde übrigens seine Rührung für meinen Beutel zu benützen wissen.«⁵ Die zweite Publikation vom Spätsommer 1825, ein Roman mit dem Titel *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme*, erregte sogar noch mehr Aufsehen. Der Grund dafür war die Verfasserangabe »H. Cl Lauren«, die auf dem Titelblatt prangte. Hauff borgte sich damit dreist das anagrammatische Pseudonym, unter dem der Berliner Hofrat Carl Heun (1771–1854) seit Jahren seine erfolgreichen sentimentalen Liebesgeschichten veröffentlichte. Heun reagierte umgehend mit Zeitungsanzeigen, in denen er das Publikum vor dieser Täuschung warnte, und zog sogar gegen Franckh vor Gericht. Die Affäre, die in der Öffentlichkeit hohe Wellen schlug, sicherte dem umstrittenen Werk natürlich erst recht die Aufmerksamkeit der Lesewelt. Autor und Verleger verteidigten sich gegen den Vorwurf des Betrugs mit der Erklärung, sie hätten von vornherein eine kritische Satire auf Heuns triviale Schriften beabsichtigt, eine Behauptung, die Hauff später mit seiner streitbaren *Kontrovers-Predigt über H. Cl Lauren und den Mann im Monde* zu untermauern suchte. Die literaturwissenschaftliche Diskussion um Einordnung und Bewertung des Romans ist bis heute nicht abgeschlossen.

Hauffs enorme Produktivität dauerte ungebrochen an. Herbst und Winter verbrachte er, gedrängt durch feste Terminvereinbarungen mit dem Verleger, über dem Manuskript des Romans *Lichtenstein*, der im April 1826 in drei Bänden erschien und wieder einen beachtlichen Verkaufserfolg erzielte. Die »romantische Sage aus der württembergischen Geschichte« – so der Untertitel – steht in der Tradition Walter Scotts und siedelt ihre Handlung in der krisenreichen Regierungszeit Herzog Ulrichs von Württemberg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Mit der Schilderung der Abenteuer des jungen Ritters Georg Sturmfeder, der sich seine Geliebte Marie von Lichtenstein erst im Kampf verdienen muss, leistete Hauff einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des fiktionalen historischen Erzählens in Deutsch-

land, das sich in den folgenden Jahrzehnten als breite literarische Strömung etablieren sollte.

Im März 1826 publizierte die Dresdner *Abend-Zeitung* Hauffs Novelle *Othello*, die das romantische Motiv eines schicksalhaften Verhängnisses aufgreift, aber auch eine psychologisch-rationale Erklärung des Unheils zulässt, mit der sich der Akzent vom düsteren Fatalismus auf menschliche Schuld und Verantwortung verlagert. Außerdem beendete der Dichter in diesem Frühjahr den zweiten Band der *Memoiren des Satan*, der die Novelle *Der Fluch* sowie die Satire *Der Festtag im Fegefeuer* abschließt und mit der Episodenreihe *Mein Besuch in Frankfurt* obendrein eine humoristische Schilderung der Börsengeschäfte im frühkapitalistischen Zeitalter enthält. Danach beschloss Hauff, zunächst einmal die Früchte des Erfolgs zu genießen und eine größere Reise nach Frankreich und Norddeutschland zu machen. Sie sollte nicht nur seiner Bildung und Weltkenntnis zugute kommen, sondern ihm auch Gelegenheit bieten, in den Zentren des literarischen Lebens einflussreiche Autorenkollegen und Verleger kennenzulernen. Denn dass er der geistlichen Laufbahn endgültig den Rücken kehren und seine Existenz künftig allein auf die Schriftstellerei gründen wollte, war ihm mittlerweile zur Gewissheit geworden. Bereits im September 1825 hatte er an Pfaff geschrieben: »Ueber meinen Beruf zu *schriftstellern*, war ich mit mir einig sobald ich eine unwillkührliche Abneigung gegen die Theologie und zugleich Kraft in mir fand soviel leisten zu können, um wenigstens nicht mit Beschämung wieder vom Schauplaze abtreten zu müssen.«⁶ Wichtiger noch als materielle Fragen war also das Selbstbewusstsein, das er aus der Entfaltung seines Talents zog. Hauff kündigte die Stellung bei der Familie von Hügel zum 30. April und verließ Stuttgart Anfang Mai.

2. Kalkulierter Skandal: *Der Mann im Mond*

Glaubt man der Darstellung der *Kontrovers-Predigt*, so war Hauff von einem tiefen ethischen Impuls getrieben, als er den *Mann im Mond* schrieb und den Namen H. Claren auf das Titelblatt setzte. Angeekelt von der unmoralischen Lüsternheit der Bücher, die Carl Heun unter diesem Pseudonym auf den Markt warf, habe er beschlossen, die Gefahr für Anstand und gute Sitten nach der Devise »Gegen Gift hilft nur wieder Gift« zu bekämpfen und die Leser einer gnadenlosen homöopathischen Kur zu unterziehen:

Aus denselben Stoffen, sprach ich zu mir, mußst du einen Teig kneten, mußt ihn würzen mit denselben Würzen, nur reichlicher überall, nur noch pikanter; an diesem Backwerk sollen sie mir kauen, und wenn es ihnen auch dann nicht widersteht, wenn es ihnen auch dann nicht wehe macht, wenn sie an *dieser* ›Trüffelpastete‹, an *diesem* ›Austernschmaus‹ keinen Ekel fassen, so sind sie nicht mehr zu kurieren, oder – es war nichts an ihnen verloren. (1, S. 816)

Aber schon viele Zeitgenossen wollten ihm die hehren volkspädagogischen Intentionen nicht abnehmen – immerhin war der Markenname H. Claren damals bares Geld wert. Heun hatte seinen Durchbruch 1815 mit der Erzählung *Mimili* erzielt, denn die Geschichte von einem tapferen preußischen Offizier, der in der unverdorbenen Welt der Schweizer Alpen die schöne, tugendhafte Mimili kennenlernt und mit ihr glücklich wird, kam auf ideale Weise den Sehnsüchten und Bedürfnissen des Publikums in der frühen Restaurationsepoche entgegen. Geschickt mischt der Text empfindsame Rührung mit erotischen Pikanterien, preußischen Patriotismus mit floskelhafter Religiosität und bürgerlicher Moral, Naturschwärmerei in einer kitschigen ländlichen Idylle mit flacher Zivilisationskritik, während sich in der Kunstfigur Mimili kindliche Naivität zu vollendeter Weltbildung gesellt.

Heun zog die Konsequenzen aus seinem ersten Erfolg, indem er, wie es die *Kontrovers-Predigt* spöttisch formuliert, »eine Fabrik dieses köstlichen Zeuges anlegte« und die einmal bewährte

»Mimili-Manier« unermüdlich fortschrieb (1, S. 803). Er gab unter anderem den jährlichen Almanach *Vergißmeinnicht* heraus, den er ausschließlich mit eigenen Erzählungen füllte, und glänzte nebenher auch als Bühnenautor. In den zwanziger Jahren erreichte sein Renommee den Höhepunkt, seine Werke erzielten Rekordauflagen und brachten ihm enorme Honorare ein. Da lag der Verdacht nahe, dass der *Mann im Mond* bloß ein Spekulationsobjekt war, mit dem ein skrupelloser Schreiberling und sein geschäftstüchtiger Verleger Kapital aus der profitträchtigen Mode schlagen wollten.

Genau so, als illegales Konkurrenzprodukt und nicht etwa als Satire, fasste Heun selbst den Roman auf und verklagte den Verleger Franckh – nicht den Autor Hauff! – wegen Geschäftsschädigung. Über den Prozess, der in erster Instanz am 3. Dezember 1825 vor dem Esslinger Kriminal-Senat und in zweiter am 8. April 1826 vor dem Königlichen Obertribunal in Stuttgart entschieden wurde, kursieren bis in die neueste Zeit irreführende Behauptungen. Hauff-Leser können leicht durch den zweiten Teil der *Memoiren des Satan* fehlgeleitet werden, dessen Einleitung, wie es scheint, eine komisch verfremdete Darstellung des Justizstreits liefert. Der Teufel persönlich, so berichtet der fiktive Herausgeber, habe ihm nach dem Erscheinen des ersten Bandes einen Missbrauch seines Namens vorgeworfen und vor dem Kriminalgericht zu Klein-Justheim (!) auch Recht bekommen. Die absurde Urteilsbegründung, eine köstliche Parodie auf das verzwickte Juristendeutsch, wird im vollen Wortlaut wiedergegeben.

Aber die *Memoiren* schildern den Hergang des von Heun angestregten Prozesses nicht nur satirisch überspitzt, sondern auch erheblich entstellt. Tatsächlich war Hauff persönlich gar nicht in die gerichtliche Auseinandersetzung involviert, und außerdem gaben die Gerichte der Klage nicht einmal statt und wiesen Heuns Forderung nach Schadenersatz zurück. Zu einer Zeit, in der man noch kein gesetzlich geregeltes Urheberrecht und schon gar keinen Schutz für ein willkürlich gewähltes Pseudonym kannte, konnten sie auch kaum anders entscheiden. Allerdings kamen

die Richter in einer etwas spitzfindigen Argumentation zu dem Schluss, Franckh habe sich zumindest einer Täuschung des Publikums schuldig gemacht, weil er in Verlagsanzeigen ausdrücklich behauptet hatte, der *Mann im Mond* stamme aus der Feder des beliebten Schriftstellers, der auch sonst unter dem Namen H. Clauren publiziere. Er musste daher 50 Reichstaler Strafe zahlen und die Kosten des Verfahrens tragen, was ihm angesichts des Gewinns, den der Roman einbrachte, nicht wehgetan haben dürfte.

Zu welchem Urteil gelangt ein Leser, der das literarische Corpus delicti unvoreingenommen studiert? Dass der *Mann im Mond* exakt nach jener »Mimili-Manier« gebaut ist, die Hauff später in der *Kontrovers-Predigt* gnadenlos sezierte, fällt auf Anhieb ins Auge. Als Plot dient »ein fadengerades Heiratsgeschichtchen, so breit und lange als möglich ausgedehnt« (1, S. 803). Dann marschiert das erforderliche stereotype Personal auf, »ein junger, schwächlicher, etwas bleicher, rabengelockter Mann, unglücklich aber reich«, die »Heldin des Stücks, ein tanzendes, plauderndes, naives, schönes, lüsternes, mitleidiges ›Dingelchen‹, dem das Herzchen alsbald vor Liebe ›puppert‹«, ein wohlwollender älterer Freund und Ratgeber des Liebespaares, ein »neutraler Vater, der zum wenigsten Präsident sein muß«, »ein paar Furien von Weibern, die das böse, eingreifende Schicksal vorstellen«, ein »alter Onkel, der mit Geld alles ausgleicht«, sowie einige Bediente und Offiziere in schmucker Uniform als Staffage (1, S. 816f.). Jede Figur agiert völlig rollenkonform, und was man von ihr zu halten hat, ist immer schon an ihrer äußeren Erscheinung abzulesen.

Konkret erzählt Hauff die schwülstige Liebesgeschichte, die sich in dem Städtchen Freilingen zwischen dem polnischen Grafen Emil von Martiniz und der schönen Ida von Sanden abspielt. Der Pole, der im Gasthaus »Zum goldenen Mond« logiert – so die profane Erklärung des Romantitels –, ist seit dem unseligen Duelltod eines Freundes schwermütig geworden und fühlt sich zu mitternächtlicher Stunde vom Geist des Verstorbenen verfolgt. Bei einem Ball wird Ida auf den interessanten Fremdling mit der melancholischen Blässe aufmerksam, und alles Weitere

entwickelt sich nach wohlbekanntem Mustern. Vor dem Happy End müssen noch einige Verwicklungen eintreten, damit die Spannung erhalten bleibt. Die Gräfin Aarstein, eine üppige »Erzgeneralkokette« (1, S. 725) aus den sittenlosen Hofkreisen der Hauptstadt, will sich den Grafen angeln und eilt nach Freilingen, wo sie den Rittmeister von Sporeneck, einen schneidigen Windbeutel, auf Ida ansetzt, um Martiniz in seiner Liebe irre zu machen. Doch selbstverständlich scheitert die Intrige, und der Autor entlässt sein Pärchen, ausgestattet mit einem großen Landgut, einem wunderhübschen Schlösschen und märchenhaften Reichtümern, ins glückliche Eheleben.

Der *Mann im Mond* enthält sämtliche klischeehaften »Ingredienzien« (1, S. 804), sämtliche Lockspeisen und Identifikationsangebote, mit denen die triviale Unterhaltungsliteratur nach Hauffs Diagnose ihr Publikum köderte. Emil von Martiniz wird den Leserinnen als echter Traumprinz präsentiert, »ein Jüngling hoch und schlank, in prachtvoller, pompöser Uniform, den Diamantorden auf der stolz gewölbten Brust, an der Seite einen mit flinkernden Steinen übersäten Säbel, in der Hand seinen Kalpak, woran die Agraffe, ein Familienstück, von Kennern auf zweimalhunderttausend Taler geschätzt wurde« (1, S. 778). Ida wiederum ist, ganz wie Mimili, eine Montage aus Männerphantasien, ein naiver, unschuldiger Engel und zugleich eine erotisch verlockende Frau, hochgebildet, unbefangen und empfindsam in einem, erfüllt von tugendhafter Würde und doch von einer unterschwelligem Lüsterheit beseelt. Der Roman wird nicht müde, dieses »Mädchen Wunderhold« (1, S. 696) zu preisen, dessen Schönheit sich freilich in isolierten Versatzstücken erschöpft, in dem »herrlichen Tannenwuchs«, dem »lustigen Amorettenköpfchen«, den »Veilchenaugen«, den »Perlenzähnen« und den »würzigen Purpurlippen«, den »Schneehügeln« des »Alabasterbusens«, den »weichen Samthändchen« (oder auch »Wunderpatschen«) und den »zarten Füßchen«. Leser beiderlei Geschlechts mögen sich jeweils auf ihre Weise angesprochen gefühlt haben, wenn Idas schwüle nächtliche Träumereien referiert werden:

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 Türe 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 [...]; 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– (1, S. 634f.)

In diesem Moment erwacht die Schöne, so wie Hauff solche Passagen auch sonst immer kurz vor dem Höhepunkt abbricht, um seine Rezipienten ihrer erhitzten Einbildungskraft zu überlassen.

Im Übrigen schwelgt der Roman in den Herrlichkeiten des Lebens der höheren Stände, in reicher Ausstattung, Kleidern, Schmuck und Tafelfreuden, an denen sich das weniger gut betuchte Publikum wenigstens während der Lektüre berauschen konnte. Festliche Ballsäle erglänzen im Licht der »prachtvollen Lustres« und der »geschmackvollsten Wandleuchter von Bronze«, der »prächtigsten Kristalls, Vasen, Teller, Becher, Platten, Schüsseln, Bouteillen« (1, S. 776), der »süße, brüselnde Schaumwein« fließt in Strömen (1, S. 628), Idas Brautkleid ist »wenigstens seine achttausend Taler wert« (1, S. 787), und anlässlich des Hochzeitsessens gibt der Erzähler die ganze ellenlange Speisekarte wieder, um dem Leser den Mund wässrig zu machen.

Dass Hauff sein Werk in Stil und Motivik ganz bewusst dem Vorbild Clarens nachgebildet hat, steht außer Zweifel. In seinem Nachlass findet sich neben einer knappen Skizze des Handlungsablaufs auch das Manuskript einer frühen Fassung des Romaneingangs.⁷ Beide Texte, die noch aus der Tübinger Zeit stammen, weisen keinerlei Claren-typische Elemente auf und legen den Schwerpunkt weniger auf die Liebesthematik als auf die Blutschuld und die spukhafte Bedrängnis des männlichen Protagonisten. Der Autor hatte also ursprünglich an eine romantische Schauernovelle gedacht und erst später, im Frühjahr 1825,

Heuns Schreibart zum Muster genommen und den älteren Entwurf entsprechend umgearbeitet. Über seine Absichten und den Stellenwert des fertigen Romans ist damit jedoch noch nichts gesagt. Wollte Hauff Claren tatsächlich parodieren, oder hat er ihn einfach nachgeahmt?

Es gibt im *Mann im Mond* durchaus einige unzweideutig komische Elemente. So scheitert die Mondwirtin immer wieder an dem unaussprechlichen Namen des treuen polnischen Dieners Brktzwisl – »liebster Herr Wiesel, Sein Vorderteil kann ich nicht aussprechen« (1, S. 651) –, und Emils Onkel sucht Erholung in einer Badeanstalt, die ausgerechnet »Fuselbronn« heißt (1, S. 710). Die meisten Einfälle und Wendungen, die auf heutige Leser erheiternd wirken dürften, entfernen sich aber nicht allzu weit von dem, was Heun und andere seinerzeit in vollem Ernst niederschrieben. Gewiss reizt es zum Lachen, wenn Emil seiner Angebeteten einen »Feuerblick« zuwirft, »als hätte er eine Congrevesche Batterie hinter den Wimpern aufgefahren«, so dass Hofrat Berner, der neben Ida steht, fürchten muss, »die Schokolade in seiner Hand« werde »anfangen zu sieden« (1, S. 654), doch der Liebesglut des Helden von *Mimili* droht sogar die erhabene Schneewelt der Alpen zum Opfer zu fallen, denn es kommt ihm vor, »als schmelze das Eis der Jungfrau und ihrer Nachbarn« vor dem »verzehrenden Feuer« seiner Blicke »in brühende Lava über!⁸ Wenn Hauff absurde zusammengesetzte Neologismen wie »tausenddonnernetz«, »wunder-grazien-hübsch«, »aller-nagel-funkel-neuest« oder gar »brand-brand-brand-raben-raben-kohlen-dintenschwarz« bildete, ahmte er damit nur ein Verfahren nach, mit dem auch Heun gerne superlativische Effekte hervorbrachte. Und selbst die »Nachschrift« zum *Mann im Mond*, die H. Claren im trauten Kreis seiner sämtlichen literarischen Gestalten zeigt, zu denen jetzt noch Emil und Ida auf ihrer Hochzeitsreise stoßen, ist keineswegs so eindeutig parodistisch, wie man meinen sollte, da auch der echte Claren die Realitätssuggestion seiner Geschichten zu verstärken pflegte, indem er behauptete, mit deren Protagonisten in persönlichem Kontakt zu stehen.

Auch wenn alle diese Motive und Stilmittel im *Mann im Mond* noch einmal gesteigert und bisweilen ins Groteske getrieben sind, ist es doch fraglich, ob eingefleischte Claren-Verehrer dadurch irritiert werden konnten. Man hat deshalb sogar die These vertreten, Hauff sei zwar gewillt gewesen, Heun satirisch anzugreifen, aber an dem Dilemma gescheitert, dass auf dem Feld einer Trivalliteratur, die selbst schon von der ständigen Potenzierung ihrer eingespielten Effekte lebt, Ernst und Persiflage gar nicht mehr zuverlässig unterschieden werden könnten. Vermutet wurde andererseits auch, er habe ursprünglich bloß Clarens Stil kopiert und sich erst im Nachhinein, womöglich auf Anraten Dritter, zu einer parodistischen Überarbeitung des Manuskripts entschlossen, die dann nicht mehr mit der nötigen Konsequenz durchgeführt wurde.

Doch wahrscheinlich geht die Gretchenfrage ›Kopie oder Parodie?‹ ohnehin am Kern der Sache vorbei. Am ehesten wird man dem eigentümlichen Charakter des Romans gerecht, wenn man ihn als eine überbietende Nachahmung Clarens auffasst, die ihre Ironiesignale mit Bedacht so dosiert, dass der Rezipient das Buch als Persiflage lesen *kann*, aber nicht dazu gezwungen ist. Wer eine sentimentale Liebesgeschichte sucht, findet sie hier, während gleichzeitig dem skeptisch-distanzierten Leser mit einem Augenzwinkern bedeutet wird, es sei alles nicht so ernst zu nehmen. Eben dieser Doppelbödigkeit ist es zu verdanken, dass der *Mann im Mond* bis heute eine genussvolle Lektüre bietet, während Heuns Schriften allenfalls noch unter literarhistorischen oder geschmackssoziologischen Gesichtspunkten von Interesse sind. Wer sich auf Hauffs virtuoses Spiel mit den Konventionen trivialer Literatur einlässt, teilt beim Lesen das Vergnügen, das der Autor offenkundig beim Schreiben verspürte, wenn er den ganzen Claren'schen Kitsch und Schmalz lustvoll breittrat, und das in einem Stil, der in seiner souveränen Eleganz alles, was Heun zuwege brachte, weit übertrifft.

Dieses Vergnügen, die Freude des selbstbewussten Nachwuchsautors an der Provokation und nicht zuletzt sein Wunsch,

die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit zu gewinnen, dürften den *Mann im Mond* inspiriert haben. Von der sittlichen Entrüstung und den noblen moraldidaktischen Absichten, die Hauff später in der *Kontrovers-Predigt* ins Feld führte, fehlt im Roman dagegen jede Spur. Das Werk ist ganz und gar nicht geeignet, »durch Übersättigung Ekel« an Claurens »Manier« hervorzurufen (1, S. 818), wie sein Schöpfer behauptete; eher kann es sogar den kritischen Leser mit dieser Manier versöhnen, indem es sie zum Gegenstand eines amüsanten Spiels macht. Erst recht ist der *Mann im Mond* keine vernichtende Satire, die ihr Opfer mit aggressivem Spott überzieht. Die Pointe der Attacke auf Heun liegt auf einer anderen Ebene. Nicht mit kritischen Analysen, sondern durch die praktische Demonstration entlarvte Hauff die Mimili-Masche als eine schematische Produktionstechnik, die von jedem halbwegs talentierten Schreiber ohne weiteres adaptiert und von einem wirklich begabten Autor sogar leicht überboten werden konnte. Er raubte ihrem Erfinder damit den Nimbus des schöpferischen Genies und entwertete den Markennamen H. Clauren, der ja eine *unverwechselbare* Qualität der mit diesem Label versehenen Produkte signalisieren sollte.

Was Claurens Ruhm verdunkelte, kam seinem Widersacher zugute. Der *Mann im Mond*, mit dem sich ein junger, unbekannter Autor auf Kosten eines älteren, etablierten profilierte, diente auch als Waffe im Kampf um Positionen auf dem literarischen Markt, als strategisches Manöver in einer Verdrängungskonkurrenz unter Schriftstellern. Heuns Entrüstung und seine Klage vor Gericht erscheinen unter diesen Umständen sehr verständlich, konnten ihm aber nichts nützen, weil der Skandal nur dem Kontrahenten in die Karten spielte, dessen Name fortan in aller Munde war. Hauff durfte mit der Resonanz, die sein Werk gefunden hatte, zufrieden sein.

Auch die *Kontrovers-Predigt* über H. Clauren und den Mann im Monde, die er auf seiner großen Reise nach Frankreich, Belgien und Norddeutschland niederschrieb, ist zunächst einmal ein Medium effektvoller Selbstdarstellung. Immerhin war der Ruf,

den ihm der Roman eingebracht hatte, von einer etwas anrühigen Art, und in dem folgenden Prozess hatte Hauff überhaupt keine Rolle gespielt. Mit dem Essay wollte er dem Publikum seine Person nachdrücklich in Erinnerung rufen und zugleich einer für ihn schmeichelhaften Interpretation der Affäre Geltung verschaffen. Die souveräne, entspannte Heiterkeit, die noch den *Mann im Mond* prägte, weicht jetzt einem aggressiven Pathos, mit dem Heun als Sittenverderber denunziert wird, dessen Romane ein »Gift« enthalten, das »die Phantasie erhitzt, die Kraft der Seele entnervt, den Glauben an das wahrhaft Schöne und Edle, Reine und Erhabene schwächt, und ein Verderben bereitet, das bedauerungswürdiger ist als eine körperliche Seuche, welche die Blüte der Länder wegrafft« (1, S. 815). Im Mittelpunkt steht der Vorwurf der niedrigen Sinnlichkeit, der den Verfasser ebenso trifft wie seine treue Lesergemeinde, »junge Wüstlinge und alte Gecken, die mit ihrer moralischen und physischen Kraft zu Rande sind« und deshalb solcher »Reizmittel« bedürfen, wie sie Clarens Bücher bieten (1, S. 808). Heun reduziere die Welt konsequent auf Äußerlichkeiten, auf prächtige Toiletten, Bälle und Gaumenfreuden, und auch seine Figuren, zumal die weiblichen, seien bloße Masken ohne Lebenswahrheit, die den »Prediger« zu sadistischen Gewaltphantasien inspirieren:

Schneidet einmal dieser Puppe ihre kohlrabenschwarze Ringellöckchen ab, preßt ihr die funkelnden Liebessterne aus dem Kopfe, reißt ihr die Perlenzähne aus, schnallet den Schwanenhals nebst Marmorbusen ab, leget Shawls, Hüte, Federn, Unter- und Oberröckchen, Korsettchen, et cetera in den Kasten, so habt ihr dem lieben, herrlichen Kind die *Seele* genommen, und es bleibt euch nichts als ein hölzernes Kadaver: das Knochengeriippe von Freund Heun! (1, S. 823f.)

Obendrein sei Heun, dem man zahllose »Sprachsünden« nachweisen könne, ein miserabler Stilist, und seine christlich gefärbten »erbaulichen Redensarten« dienten nur als »wohlüberlegter Kunstgriff, durch Rührung zu wirken« (1, S. 811).

Im Kontrast zu diesem traurigen Verfall der Dichtung wie der Moral inszeniert Hauff sich selbst als Vorkämpfer für die »Würde

unserer Literatur« (1, S. 810), dem es mit seinem Roman einzig darum gegangen sei, »den Erfinder der Mimili-Manier zu Nutz und Frommen der Literatur und des Publikums, zur Ehre der Vernunft und Sitte, lächerlich [zu] machen« (1, S. 813). Die gebildete Kritik habe diesen Schreiberling zwar längst durchschaut und verworfen, aber ihre Stimme dringe nicht bis zu jenen Leserschichten, aus denen sich Claurens Anhängerschaft rekrutiere. Daher sei Hauff auf den Gedanken verfallen, durch eine übertriebene Nachahmung Ekel und Überdruß an dieser fragwürdigen Geistesnahrung hervorzurufen. »Jeder vernünftige, unparteiische Leser« habe seine Absicht sogleich verstanden (1, S. 818) – eine vollmundige Behauptung, die durch den Tenor der zeitgenössischen Debatte um den *Mann im Mond* keineswegs gestützt wird. Heun seinerseits sei außerstande gewesen, »öffentlich vor dem Richterstuhl literarischer Kritik, nach ästhetischen Gesetzen sich zu verteidigen« und sein »unreines Wesen« zu rechtfertigen, und habe statt dessen die »bürgerlichen Gerichte« bemüht, die doch weder über künstlerische noch über sittliche Fragen urteilen könnten (1, S. 819).

Die *Kontrovers-Predigt* schließt mit einem donnernden Appell an die bessere Einsicht und die »moralische Keuschheit« der Leserschaft:

Schämet euch, ihr Männer, wenn ihr eure Langeweile nicht anders töten könnet, als mit Hülfe dieses Clauren, schämet euch ihr Frauen, wenn ihr Gefallen finden könnet an dieser niedrigsten Darstellung eures Geschlechtes, schämet euch ihr Jünglinge, wenn ihr wahre Liebe in diesem Handbuche der Sinnlichkeit wiederfinden wollet; errödet, wenn ihr es in seiner Schule nicht verlernt habt, errödet vor euch selbst, ihr Jungfrauen, eure Phantasie mit diesen lüsternen Bildern zu schmücken [...]. (1, S. 824)

Dieser Furor mag auf den ersten Blick befremdlich wirken und den Verdacht nähren, dass der Verfasser, allen gegenteiligen Bezeugungen zum Trotz, in der ganzen Affäre doch kein reines Gewissen besaß. Allerdings drängt sich, wie schon bei Hauffs Roman, die Frage auf, wie ernst das alles eigentlich genommen

werden darf. Der Autor der *Kontrovers-Predigt* spricht ja nicht in eigener Person, sondern in der Maske eines Kanzelredners, der sein Publikum gattungsgerecht mit den Worten »Ehrwürdige Versammlung, andächtige Zuhörer!« anredet und eingangs umständliche Erwägungen zu der Frage anstellt, ob es überhaupt legitim sei, in einer Predigt »belletristische Gegenstände« zu erörtern (1, S. 797). Als Motto für seine Ausführungen wählt er Mt 8,31–32, wo davon erzählt wird, wie Jesus Dämonen austreibt und in eine Herde Schweine fahren lässt – ein drastisches Bild für die beabsichtigte Verbannung des Claren'schen Ungeists aus der deutschen Literatur! Die schäumenden Tiraden des Sprechers können demnach als genretypische Rollenrede begriffen werden, ohne dass Wilhelm Hauff persönlich mit den hier artikulierten Ansichten zu identifizieren wäre. Der Essay setzt das Maskenspiel, das bereits dem *Mann im Mond* seinen schillernden Charakter verlieh, auf anderer Ebene fort und überlässt es dem Leser, ob er die moralische Verdammung von Heuns Schriften für angemessen halten oder sich eher über diesen sittenstrengen Eifer amüsieren will. Waltet in der *Kontrovers-Predigt* Ernst oder Scherz – oder von beidem etwas?

Gegen Ende des Textes tritt der humoristisch gesteigerte Kanzelrednerstil freilich mehr und mehr zurück, so dass die Bitterkeit der Kritik keine merkliche Relativierung mehr erfährt. Hauff selbst räumte in einem Brief an seinen Bruder ein, »daß besonders in den letzten Teilen von dem Tone abgewichen« sei, und schob die Schuld auf die vielfach unterbrochene Arbeit an der *Predigt*: »Ich fing sie in Paris an, setzte sie in Brüssel fort, schrieb daran in Antwerpen und Gent und vollendete sie in Kassel. Muß man da nicht aus dem Tone kommen?«⁹ Jedenfalls wäre es verfehlt, das Werk entweder als maßlosen polemischen Ausfall oder aber als bloßen Scherz abzutun, denn ein Großteil seiner Betrachtungen ist sicherlich bedenkenswert und auch frei von jeder Ironie. Zieht man das rigide Werturteil über Heun ab, das der Prediger kraft seines Amtes fällt, bleibt immer noch eine luzide Analyse der »Mimili-Manier« übrig, die vielen späteren Versuchen, die

Eigenarten und Wirkungsmechanismen trivialer Schemaliteratur wissenschaftlich zu ergründen, den Weg gewiesen hat. Scharfsinnig deckt Hauff auf, was von den vermeintlichen Tugenden dieser Schreibart, die sich »so angenehm, so natürlich, so rührend und so reizend« ausnimmt (1, S. 800), zu halten ist und wie sie klischeehafte kompensatorische Wunschphantasien ihrer Leser aufnimmt und verstärkt.

Darüber hinaus lenkt die *Predigt* den Blick auf eine Entwicklungstendenz der Literatur, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert abzeichnete und künftig noch schärfere Konturen gewinnen sollte, nämlich auf die Trennung einer anspruchsvollen, an feingeistige Kenner gerichteten Dichtung von einer trivialen Massenware für das stoff- und sensationshungrige breite Publikum. »Ein Lessing, ein Klopstock, ein Schiller und Jean Paul, ein Novalis, ein Herder« werden als »wahrhaftig große Dichter« mit Claren kontrastiert, bevor der Kontrovers-Prediger die bange Frage stellt: »[S]ollte es wirklich wahr sein, daß jene edleren Geister nur für wenige Menschen ihre hehren Worte aussprachen, daß die große Menge nur immer dem Markschreier folgt, weil er köstliche Zoten spricht, und sein Bajazzo possierliche Sprünge macht?« (1, S. 802f.) Doch Hauff findet sich mit dieser Spaltung nicht ab und verlangt auch keineswegs, man solle fortan »jeglichem heiteren Geistesgenuß entsagen« und etwa nur noch Klopstocks *Messias* lesen. Vielmehr propagiert er eine Synthese beider Richtungen in Gestalt einer Dichtkunst, die »würdig und angenehm zu unterhalten« weiß, indem sie »[w]irkliche Tiefe mit Humor, Wahrheit mit Scherz, das Edle und Große mit dem heiteren Gewand der Laune« verbindet (1, S. 821). Damit entwarf er ein Programm für sein eigenes Schreiben: Hauff selbst fühlte sich berufen, diese ideale Synthese zu schaffen und einen ernsten Gedankengehalt auf vergnügliche Weise darzubieten, ohne dabei »jemals gemein [zu] werden« (1, S. 822).

Deshalb hielt er es auch für ratsam, nach der Publikation der *Kontrovers-Predigt* den polemischen Kampf gegen Heun einzustellen. Der zweite Band der *Mitteilungen aus den Memoiren*

des Satan enthält noch einige Seitenhiebe auf ihn, nämlich die schon erwähnte Schilderung des fiktiven Prozesses in Klein-Justheim und die affektierten Reden der Jüdin Rebekka, die Goethe, Schiller und Tieck verächtlich verwirft und sich ausgerechnet für Claren begeistert: »Nee, dieses Leben, diese Farben, dieses Studium des Herzens und namentlich des weiblichen Jemüts, ach, es is etwas Herrliches« (1, S. 569). Als es aber im Gefolge des *Mann im Mond* geradezu Mode wurde, mit persiflierenden Imitationen gegen den Berliner Hofrat zu Felde zu ziehen, hielt Hauff sich zurück. Einer seiner eifrigsten Nachfolger, ein gewisser Karl Herloßsohn, der ihn für ein gemeinsames Vorgehen zu gewinnen suchte, bekam eine Abfuhr, und gegenüber einem anderen Briefpartner erklärte Hauff: »Ich habe nicht Zeit, um solche Torheiten fortzusetzen, und in meinem Vaterland heißt es: zum zweiten mal laß' geh'n, / der Spaß ist nur eine Weile schön!«¹⁰ Statt weiterhin lediglich die zweifelhafte Rolle eines satirischen Spötters auszufüllen, wollte er sich jetzt zielstrebig als unanfechtbar seriöser Schriftsteller etablieren und das ehrgeizige Programm einer gehobenen Unterhaltungsliteratur verwirklichen. Schon *Lichtenstein* war als erster Schritt auf diesem Weg gedacht.

3. Walter Scott in Schwaben: *Lichtenstein*

Hauff orientierte sich in diesem Fall an dem Schotten Walter Scott (1771–1832), dem Schöpfer des modernen historischen Romans, dem die *Kontrovers-Predigt* als einzigem nicht-deutschen Schriftsteller einen Ehrenplatz unter den ruhmvollen Antipoden Clarens einräumt. Scott hatte seinen Ruf 1814 mit *Waverley, or, 'tis sixty years since* begründet und seither eine stattliche Reihe von Romanen publiziert, darunter *Rob Roy*, *Ivanhoe* und *Quentin Durward*. Sie erschienen allesamt anonym, weshalb ihr Verfasser von Hauff als »der große Unbekannte« apostrophiert wird (1, S. 11), obwohl seine Identität mittlerweile längst bekannt geworden war. Mit seinen Werken, die eine spannende Handlung mit historischem Kolorit und kulturgeschichtlicher Detailfülle verbanden, avancierte er rasch zu einem internationalen Bestsellerautor, für den sogar Goethe anerkennende Worte fand. Und gerade Franckh machte sehr gute Geschäfte mit preisgünstigen Scott-Übersetzungen.

Das rege Interesse am historischen Erzählen, an den Krisen und Konflikten vergangener Jahrhunderte, das jetzt die älteren Genres des Liebes-, Familien- und Bildungsromans in den Hintergrund drängte, war für Hauff ein Zeichen der Zeit, weil es in Erfahrungen wurzelte, die man in der Epoche der napoleonischen Kriege überall gemacht hatte: »Seit 20 Jahren gehören die Menschen in Europa viel mehr dem öffentlichen Leben an, als es früher der Fall war; da und dort wurden ja so viele Tausende aus ihrem bequemen Smollettschen Familienroman herausgerissen und spielten eine politische Novelle mit historischem Hintergrund.« So sei auch dem Roman »das Gebiet des menschlichen Herzens, seiner Leidenschaften, seiner Verirrungen, seiner Rückkehr, seines stillen häuslichen Glückes« zu eng geworden, »er wollte der Geschichte, dem öffentlichen Leben angehören« (3, S. 158f.).

Um dieser Tendenz Rechnung zu tragen, studierte Hauff den berühmten schottischen Kollegen eingehend. Von einem Aufsatz

The Romances of Walter Scott aus der Feder von Willibald Alexis legte er ein umfangreiches Exzerpt an, das neben allgemeinen Reflexionen auch Notizen zu zwölf Einzeltexten enthält, und in seinen eigenen literaturkritischen Beiträgen zeigte er sich mit Scotts Schreibweise bestens vertraut. So rezensierte er Alexis' Roman *Schloß Avalon*, der sich als freie Scott-Bearbeitung ausgab, und verglich ihn mit seinem Vorbild, während er in einem anderen Aufsatz die typische Struktur eines Scott'schen Werkes skizzierte:

Walter Scott und seine Nachahmer erzählen uns gewöhnlich in der Einleitung zu ihrem historischen Roman die Hauptmomente der Periode, in welche die Erlebnisse des Helden fallen. Durch irgendeinen Zufall wird der Held in den Hauptmoment, in den Wendepunkt dieser Periode verwickelt, kämpft, handelt mit, wiewohl selten aus eigenem Antrieb und Willen, und die Geschichte der merkwürdigsten Tage seines Lebens, verbunden mit der geschichtlichen Epoche, dauert selten länger als einige Jahre. (3, S. 159)

Lichtenstein folgt diesem Muster bis ins Detail, und der Autor macht auch kein Hehl daraus. Schon in der Einleitung erhebt er selbstbewusst den Anspruch, das von Scott geschaffene Modell auf den heimischen Boden zu verpflanzen, die »Höhen des Schwarzwaldes« neben die »Berge von Schottland«, den Neckar und die Donau neben die »Wellen des Tweed« und die »Schwaben und Sachsen der alten Zeit« neben die Väter der Briten zu stellen: »[A]uch wir hatten eine Vorzeit, die reich an bürgerlichen Kämpfen, uns nicht weniger interessant dünkt als die Vorzeit des Schotten« (1, S. 11f.).

Hauff behandelt eine kritische Phase aus der Geschichte seiner Heimat, nämlich den Krieg zwischen Ulrich (im Roman: Ulerich) von Württemberg und dem Schwäbischen Bund, der aus den Reichsstädten und zahlreichen adligen Herren Südwestdeutschlands bestand. Nachdem der Herzog den Bund durch mehrere Gewaltakte gegen sich aufgebracht hat, fallen dessen Truppen im Frühjahr 1519 in Württemberg ein – dieses Ereignis markiert den Beginn der Romanhandlung. Ulerich, zunächst zur Flucht gezwungen, versucht bald darauf, sein Land mit Waffengewalt zurückzugewinnen. Er bemächtigt sich der Hauptstadt Stuttgart,

unterliegt aber in einer Feldschlacht den Bündischen und muss erneut ins Exil gehen. Der Roman schließt mit einem Ausblick auf seine Wiedereinsetzung, die erst im Jahre 1534 erfolgte, und auf die von Ulerich initiierte Einführung der »heiligen Lehren« der lutherischen Reformation in Württemberg (1, S. 338).

Das Problem, wie sich historische Geschehnisse in romanhafter Anschaulichkeit erzählen lassen, löst Hauff im Rückgriff auf Scott. Dieser wählt, wie in dem erwähnten Alexis-Exzerpt ausgeführt wird, als Hauptperson stets eine fiktive Figur, die nicht dem höchsten Kreis der politisch Mächtigen entstammt. Ihre Abenteuer in den Wirren der Epoche geben den »Faden der Erzählung« ab, und mit ihren Augen nimmt der Rezipient die geschichtlichen Vorgänge wahr: »In dem Helden des Romans liegt der Spiegel, welcher uns die Gegenstände denen er begegnet, klar zeigt«. So dient diese Gestalt als organisierendes Zentrum des Werkes und zugleich als »Repräsentant [...] des Lesers« im Text, als Identifikationsangebot an das Publikum (3, S. 247). In *Lichtenstein* ist es der junge Georg von Sturmfeder, der in den Kampf um Württemberg hineingerät, weil er sich ritterlich bewähren will, um die Hand seiner Geliebten zu erringen. Anfangs auf der Seite der Bündischen, wechselt er ins Lager des Herzogs, als er erfährt, dass Marias Vater, der Herr der Burg Lichtenstein, Ulerichs Partei hält. Nach der Rückeroberung Stuttgarts darf Georg Marie endlich heiraten, mit der er sich nach der Niederlage gegen die Bundestruppen ins Privatleben zurückzieht.

Hauffs Roman brilliert nicht mit einer subtilen, psychologisch differenzierten Figurenzeichnung. Wiederum dem Vorbild Scotts folgend, der als Protagonisten mittlere Charaktere ohne herausragende Eigenschaften bevorzugte – weniger freundlich ausgedrückt: »liebenswürdige Nullen« (3, S. 246)! –, macht er Georg zu einem ziemlich blassen, ehrenhaften Jüngling, der zwar »feurigen Mut« besitzt, aber leider keine rechte Verwendung dafür findet. Nur beim letzten Waffengang des Herzogs darf er mit einer schneidigen Reiterattacke die feindliche Artillerie ausschalten; die Schlacht geht trotzdem verloren. Und Marie ist eine

tugendhafte junge Dame, über die sich kaum mehr sagen lässt, als dass sie bei jeder Gelegenheit ›hoch errötet‹. Plastischer, doch nicht weniger stereotyp sind die Nebenfiguren geraten, darunter der geckenhafte Ulmer Ratsschreiber Dieterich von Kraft und der geheimnisvolle Pfeifer von Hardt, der seinem Herzog bis in den Tod treu bleibt.

Auch eine tiefgründige Gestaltung oder Deutung geschichtlicher Prozesse bietet *Lichtenstein* nicht. An anderer Stelle rühmte der Autor die romanhafte Rekonstruktion der Historie, weil sie nicht die große »Geschichte der Könige« behandle, sondern die weniger spektakuläre, aber viel interessantere »Geschichte der Meinungen«, die »Schicksale gewisser Prinzipien« und Ideen (2, S. 614) – bei Scott mag man dergleichen finden, bei Hauff sicherlich nicht. Dafür wartet *Lichtenstein* mit einigen geschickt konstruierten Spannungsmomenten und einprägsamen Szenen auf, etwa wenn Georg des Nachts einem vermeintlichen Nebenbuhler auflauert oder in der Nebelhöhle den geächteten Ritter trifft, der sich bald als der vertriebene Herzog Ulerich entpuppen wird. Biedermeierlich stilisierte Genrebilder führen den Leser zu einem Festschmaus im Ulmer Rathaus, in schlichte Bauernhütten, Wirtsstuben und kühne Ritterburgen, und für komische Akzente sorgen der zaghafte Dieterich von Kraft, der seinem Namen keine sonderliche Ehre macht, oder Bärbele, die naive, gutmütige Tochter des Pfeifers, die Hauff ausnahmsweise im Dialekt sprechen lässt.

Seine größten Reize bezieht der Roman jedoch aus den Landschaftsimpressionen, die immer wieder den Glanz und die Fruchtbarkeit Schwabens beschwören. »So reiche Saaten, Wälder von Obst« und »ein Garten von Wein« wecken Assoziationen an das Paradies (1, S. 210), und im Panoramablick aus den Fenstern der Burg Lichtenstein erfährt das Land eine förmliche Apotheose:

Der Lichtenstein liegt den Wolken so nahe, daß er Württemberg überragt. Bis hinab ins tiefste Unterland können frei und ungehindert die Blicke streifen. Entzückend ist der Anblick, wenn die Morgensonne ihre schrägen Strahlen über Württemberg sendet. Da breiten sich diese herrlichen Gefilde wie ein bunter Teppich vor dem Auge aus; in dunklem Grün, in

kräftigem Braun der Berge beginnt es, alle Farben und Schattierungen sind in diesem wundervollen Gewebe, das in lichthem Blau sich endlich mit der Morgenröte verschmilzt. (1, S. 209)

Um die »historische Wahrheit«, die der Verfasser in der Einleitung für sein Werk reklamiert (1, S. 12), ist es dagegen recht zweifelhaft bestellt, obwohl er den Anspruch durch eine Reihe von Anmerkungen mit Quellenverweisen zu untermauern sucht. Tatsächlich waren seine Vorstudien weit weniger gründlich, als dieser Apparat suggeriert, und vor allem mit der Schilderung des Herzogs entfernte er sich weit von der geschichtlichen Realität. Statt nach wissenschaftlicher Exaktheit zu streben, entwarf Hauff das poetische Bild der Vergangenheit ganz bewusst aus der Perspektive seiner Gegenwart: Vielfältige Parallelen und Assoziationen, die der Text nahe legt, überwinden die trennende Kluft von dreihundert Jahren und ermöglichten es den zeitgenössischen Lesern, in dem historisch-fiktionalen Szenario Bekanntes in verfremdeter Gestalt wiederzufinden.

So ist Georg von Sturmfeder im Grunde nichts anderes als ein in Ritterrüstung gehüllter Bürger der Restaurationsepoche. Die Gunst des Herzogs, »[e]in gutes schönes Weib und ein Erbe, wie wenige sind im Schwabenland« (1, S. 338), gewinnt er nicht durch Tatkraft und Entschlossenheit, sondern durch seine Bereitschaft, sich den politischen und gesellschaftlichen Autoritäten zu unterwerfen und jederzeit die Rolle zu spielen, die sie ihm anweisen. Der Roman kritisiert diese Haltung auch nirgends, obwohl er zum Beispiel die Eigennützigkeit von Georgs Frontwechsel, der letztlich nur der geliebten Marie gilt, nicht ganz überspielen kann. Das Konzept eines Aufstiegs durch Anpassung spiegelt Hauff in konzentrierter Form in einem Märchen, das der Pfeifer von Hardt zum Besten gibt, während er Georg auf heimlichen Pfaden durch Württemberg geleitet: Der Held der Geschichte ist ein armer Geselle, der sein Glück macht, indem er sich dem Riesen auf dem Reißenstein, einer Inkarnation aller Reichen und Mächtigen dieser Erde, bedingungslos und unter Todesgefahr dienstbar erweist.

Als ein solcher »braver Kerl« (1, S. 110) bewährt sich auch der Junker Georg, der seinen höchsten Triumph feiert, wenn er am Ende, in Ulerichs Mantel gehüllt, sein Leben riskiert, um dem Herzog zur Flucht vor den Häschern des Bundes zu verhelfen. Die hierarchische Ordnung, der er sich so anstandslos einfügt, verkörpert sich in mehreren Vaterfiguren, zu denen neben Ulerich auch der ehrwürdige Söldnerführer Frondsberg und der greise Herr von Lichtenstein gehören. Bezeichnenderweise kommt es niemals zu ernsthaften Reibereien mit diesen Männern oder gar zu einem Aufbegehren Georgs gegen ihre patriarchalische Aufsicht und Fürsorge, und nach seinem Ausflug in die große Politik, von dem der Roman erzählt, lässt sich der Held gerne auf Frondsbergs Wunsch hin von Marie auf die Burg Lichtenstein führen, wo er fortan das »stille häusliche Glück« als Lohn seiner Mühen genießt (1, S. 338).

Nach den Stürmen der Französischen Revolution und der napoleonischen Kriege propagiert *Lichtenstein* das konservative Ideal einer ständisch gegliederten Gesellschaft und einer innigen Verbundenheit des Volkes mit seinem angestammten Fürsten. Streng verworfen wird dagegen die gewaltsame Erhebung der Untertanen, die im Roman in Gestalt des »Armen Konrad« erscheint, eines Bauernaufstands, der 1514 den deutschen Südwesten erschüttert hatte. Nicht nur Georg spricht empört von einem »schändliche[n] Aufruhr« gegen den Landesherrn (1, S. 320), auch der Pfeifer von Hardt, seinerzeit einer der Rädelsführer, nennt den »Armen Konrad« rückblickend »ein böses Ding« (1, S. 318), obwohl er die Not der Bauern, die eine unmenschliche Steuerlast zu tragen hatten, nicht verschweigt. Das harmonische Kontrastbild zu diesen chaotischen Wirren liefert Hauff, wenn der geächtete Herzog, Georg und der Pfeifer in der Nebelhöhle traulich beim Wein sitzen. Der verehrte »Fürst des Landes«, der tapfere adlige »Ritter« und der getreue »Bürger« formen hier das Modell einer intakten, sorgsam abgestuften sozialen Ordnung, die durch die Natursymbolik des erhabenen Schauplatzes zusätzlich überhöht wird: »Ha! noch gibt es ein Württemberg wo diese

drei zusammenhalten, und sei es auch tief im Schoß der Erde« (1, S. 169).

Zwar verklärt Hauff den Herzog keineswegs rückhaltlos, denn Ulerich zeigt sich nicht nur edelmütig und standhaft, sondern bisweilen auch impulsiv und unbeherrscht. Aber schon die Einleitung verweist entschuldigend auf den fatalen Einfluss »schlechter Räte«, die ihn in jungen Jahren »zum Bösen anleiteten« (1, S. 8), und der Schluss blickt auf eine lichte Zukunft voraus, in der Ulerich, durch sein Unglück geläutert, »als ein weiser Fürst« herrschen, die »alten Rechte« respektieren und »die Herzen seiner Bürger« gewinnen werde (1, S. 338). Die Erwähnung der »alten Rechte« lenkt die Aufmerksamkeit einmal mehr auf die Gegenwartsbezüge des Romans. Vor dem Hintergrund der neueren württembergischen Geschichte führt Hauff in *Lichtenstein* nämlich einen bemerkenswerten Diskurs über die Legitimationsgrundlagen monarchischer Herrschaft.

Zu einem folgenschweren Wendepunkt im Gang der Romanhandlung kommt es, als der nach Stuttgart zurückgekehrte Herzog im Groll über den Wankelmut seiner Untertanen den Tübinger Vertrag mit den Landständen aufhebt, um sich »nach neuen Verträgen und Gesetzen« huldigen zu lassen (1, S. 270f.). Diese Maßnahme, zu der Ulerich von seinem Kanzler Ambrosius Volland verleitet wird, kostet ihn die Zuneigung seines Volkes, denn »[d]er Württemberger liebt von jeher das Alte und Hergebrachte. Altes Recht, alte Ordnung, sind ihm goldene Worte« (1, S. 298). Fortan wachsen Unzufriedenheit und Widersetzlichkeit im Lande, so dass Ulerich zur Schlacht gegen den Schwäbischen Bund nur eine kleine Schar von Getreuen aufbieten kann, die trotz aller Tapferkeit der feindlichen Übermacht erliegt. Zu spät erkennt der Herzog seinen Fehler: »Der Teufel saß auf deinen blauen Lippen, Ambrosius Volland, als du Uns geratet, Unser Volk zu verachten und das Alte umzustößen« (1, S. 308). Dieser Vorwurf ist durchaus wörtlich zu nehmen, denn der hässliche, bucklige Volland wird schon durch seine äußere Erscheinung als diabolische Figur entlarvt und sieht, als er seinen Herrn zu

dem verhängnisvollen ›Sündenfall‹ überredet, aus »wie der Versucher, dem es gelingt, eine arme Seele mit sich hinabzuziehen« (1, S. 274f.). Wieder wälzt Hauff also den größten Teil von Ulrichs Schuld auf einen anderen ab – und dass der historisch belegte Name des württembergischen Kanzlers an eine alte deutsche Bezeichnung für den Teufel anklingt, kam seinen Absichten natürlich sehr zustatten!

Mit dem Tübinger Vertrag von 1514 bringt der Autor das Gründungsdokument der württembergischen Verfassungsgeschichte ins Spiel, die zu seiner Zeit, wie er einmal stolz erklärte, bereits auf eine Kontinuität von »drei Jahrhunderten« zurückblicken konnte (3, S. 222). Diese Urkunde, die Hauff als schöne Frucht einer Übereinkunft des Herrschers mit seinem Volk aus gibt, besiegelte in der historischen Wirklichkeit ein Abkommen zwischen Herzog Ulrich, den der Aufstand des »Armen Konrad« und seine enormen Schulden unter Druck setzten, und den von der patrizischen Ehrbarkeit dominierten Landständen. Sie räumte den Letzteren beträchtliche Mitspracherechte bei der Erhebung und Verwaltung von Steuergeldern und in Fragen des Militärs ein und etablierte damit einen Dualismus zwischen landesherrlicher Autorität und ständischer Mitbestimmung, der die weitere württembergische Geschichte prägen sollte. Erst 1805/6 gelang Herzog Friedrich II. zu später Stunde der Durchbruch zu einer absolutistischen Herrschaft, als er mit Rückendeckung Napoleons staatsstreichartig die Ständevertretung aufhob und zugleich den Königstitel annahm.

Der gewaltsame Bruch mit dem Herkommen und dem überlieferten Vertragsgedanken wirkte jedoch lange nach. Als König Friedrich seinem Reich 1815 aus eigener Machtvollkommenheit eine Verfassung oktroyieren wollte, widersetzte sich die eigens einberufene Ständeversammlung hartnäckig und verlangte, zunächst das geheiligte ›alte Recht‹ wiederherzustellen, auf dessen Grundlage dann weiterverhandelt werden könne. Der Streit um diesen heiklen Punkt und um ein neues, modernes Staatsgrundgesetz dauerte mehrere Jahre an und konnte erst 1819 unter Friedrichs

Sohn und Nachfolger Wilhelm I. beigelegt werden. Die Verfassung, die schließlich in Kraft trat und Württemberg zu einer konstitutionellen Monarchie mit einem Zweikammersystem machte, beruhte tatsächlich auf einer Vereinbarung zwischen dem König und den Landständen, womit die Altrechtler ihr wichtigstes Anliegen durchgesetzt hatten.

Dass *Lichtenstein* im historischen Gewand einen Kommentar zu den Verfassungskämpfen der jüngsten Vergangenheit lieferte, konnte den Lesern seinerzeit kaum verborgen bleiben. Hauffs Werk ist nicht nur ein romanhaftes Handbuch für den idealen Untertan der Restaurationsepoche, sondern auch ein Fürstenspiegel, der den Monarchen auf Recht und Gesetz verpflichtet und auf einem vertraglich abgesicherten Ausgleich zwischen dem Herrscher und der Bürgerschaft beharrt; es ist mithin ein literarisches Dokument des frühen liberalen Konstitutionalismus, der sich in Württemberg auf die altrechtliche Tradition berufen konnte. Wie ein Land aufblüht, das in diesem Geiste der Eintracht und des Vertrags regiert wird, veranschaulicht der visionäre Traum, den Ulerich ausgerechnet im Augenblick seines tiefsten Unglücks hat. Er schlägt zugleich direkt den Bogen von der entlegenen Vergangenheit zur Gegenwart des 19. Jahrhunderts, indem er dem vertriebenen Herzog den »König [s]eines Stammes« zeigt (1, S. 325), der in ferner Zukunft über Württemberg herrschen wird. Die Verklärung der Neckargegend zu einem wahren Paradies, die den Roman leitmotivisch durchzieht, ist hier besonders offenkundig:

Der Fluß zog wie sonst in schönen blauen Bogen hin, aber das Tal und die Berge schienen mir lieblicher, glänzender, die Wälder auf den Höhen waren verschwunden, die Wiesen waren nicht mehr, sondern von Berg zu Berg zog sich *ein* großer Garten voll grüner Reben, und im Tal sah man Obstbäume und schöne blühende Gärten ohne Zahl. Ich stand entzückt und schaute und schaute immer wieder hin, denn die Sonne erschien freundlicher, der Himmel blauer und reiner, das Grün der Reben und Bäume glänzender als jetzt. (1, S. 324)

Mit der hymnischen Feier des Vaterlandes und der Beschwörung einer geschichtlichen Kontinuität, die vom Tübinger Vertrag bis

zur aktuellen Verfassungswirklichkeit reicht, präsentiert sich *Lichtenstein* unmissverständlich als patriotischer württembergischer Roman. Auch die Losung »Hie gut Württemberg allezeit!«, die der Herzog und seine Gefolgsleute gerne im Munde führen, und die Motto-Verse der einzelnen Kapitel, die den Schriften heimischer Dichter wie Friedrich Schiller, Ludwig Uhland oder Gustav Schwab entnommen sind, appellieren an das schwäbische Wir-Gefühl. Anscheinend schrieb Hauff also zielstrebig ein Werk, das in seiner engeren Heimat das Zeug zum Bestseller hatte. Aber dank der durch die Romantik geweckten Geschichts- und Mittelalterbegeisterung und des aufkommenden Historismus wurde sein Roman auch weit über die Grenzen Schwabens hinaus populär. In Theodor Storms Novelle *Ein stiller Musikant* von 1875 lernen sich beispielsweise in einer »norddeutschen Stadt« zwei gebildete Herren über Hauffs *Lichtenstein* kennen, den sie beide als »ein liebes Buch« schätzen.¹¹ Im Laufe der Zeit diente der Roman als Vorlage für zahlreiche Schauspiele, Opern und nostalgische Ritterspektakel, und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein konnte er sich sogar als Schullektüre behaupten. Mag *Lichtenstein* auch sehr frei mit der historischen Überlieferung umgehen, so hat er doch seinerseits das Geschichtsbild mehrerer Generationen von Lesern geprägt.

Das bemerkenswerteste Dokument dieser Rezeption ist ein architektonisches Denkmal. Zu Hauffs Lebzeiten erhob sich auf dem Felsvorsprung am Albtrauf südlich von Reutlingen, auf dem man sich die Burg Lichtenstein vorzustellen hat, nur ein schlichtes Forsthaus, das über den Ruinen einer spätmittelalterlichen Wehranlage errichtet worden war. Zu Anfang der 1840er Jahre aber erbaute dort Graf Wilhelm von Württemberg, ein Verwandter des Königshauses und begeisterter Hauff-Leser, in Anlehnung an die Schilderungen des Romans ein Schloss im romantischen Stil, das mitsamt der unfern gelegenen Nebelhöhle bald zu einem beliebten Ausflugsziel wurde und bis heute eine Touristenattraktion geblieben ist. Für die Rückwirkungen fiktionaler Literatur auf die reale Lebenswelt dürfte sich schwerlich ein eindrucksvolleres Zeugnis finden lassen.



Abb. 2: Schloss Lichtenstein. Fotografie. © Schloss Lichtenstein.

4. Dauerhafter Ruhm: *Märchen-Almanache*

Ausgerechnet seinen Märchen scheint Hauff keine große Bedeutung beigemessen zu haben. Obwohl die drei *Märchen-Almanache* für Söhne und Töchter gebildeter Stände praktisch seine gesamte schriftstellerische Tätigkeit begleiteten, werden sie in seiner Korrespondenz nur selten erwähnt. Wenn der junge Dichter im September 1826 stolz davon sprach, er habe mittlerweile bereits »drei, in sich sehr heterogene Werke herausgegeben«,¹² meinte er damit den ersten Teil der *Memoiren des Satan*, den *Mann im Mond* und *Lichtenstein*, während der ebenfalls längst publizierte erste Märchenband unberücksichtigt blieb. Auch eine briefliche Äußerung während der etwas aufreibenden Arbeit am zweiten *Almanach* zeugt nicht gerade von flammender Begeisterung für das Projekt:

»Aufgeben möchte ich doch diesen Märchenalmanach *nicht*. 1. weil er sehr ehrenvoll schon in seinem ersten Jahrgang aufgenommen wurde und überall Beifall fand; 2. weil er mir doch immer eine sichere Einnahme von einigen hundert Gulden trägt.«¹³ Dennoch haben gerade die Märchen Hauffs Namen bis heute lebendig erhalten, und Gestalten wie Kalif Storch, Zwerg Nase oder der kleine Muck sind fast ebenso bekannt und beliebt wie Hänsel und Gretel, Schneewittchen und Dornröschen. Vielleicht kam es ihrem Schöpfer sogar zugute, dass die Gattung des (Kinder-)Märchens für ihn nicht mit programmatischen Erwartungen und hochfliegenden Ambitionen befrachtet war und er seiner phantasievollen Erzählfreude hier ganz unbefangenen freien Lauf lassen konnte.

Indem Hauff seine Märchen in jedem *Almanach* in eine übergreifende Rahmengeschichte einbettete, stellte er sich in eine altehrwürdige Tradition des zyklischen Erzählens. Auf Boccaccio, der sie um 1350 mit seinem *Decamerone* für das Abendland begründet hatte, folgten im 16. und 17. Jahrhundert die Italiener Straparola und Basile mit ihren Märchensammlungen und in neuerer Zeit auch deutsche Autoren wie Goethe, Wieland, Tieck und E.T.A. Hoffmann. Daneben ist natürlich an das Vorbild von *Tausendundeiner Nacht* zu denken. Obwohl Hauff stets gewisse Bezüge zwischen den Binnentexten und dem Rahmen stiftete und in den ersten beiden *Almanachen* sogar mehrere Figuren auf beiden Ebenen auftreten lässt, bot die zyklische Form hauptsächlich den Vorteil, dass sie ganz unterschiedliche Erzählungen unter einem gemeinsamen Dach versammeln konnte. Und die Vielfalt dieser im Titel pauschal als »Märchen« bezeichneten Werke ist in der Tat außerordentlich. Sie wird in der Rahmenhandlung des zweiten Bandes selbst zum Thema gemacht, wenn der Derwisch Mustafa einige junge Leute in einem poetologischen Exkurs über den Unterschied zwischen »Märchen« und »Geschichten« belehrt. Die Ersteren schildern »eine Begebenheit [...], die von dem gewöhnlichen Gang des Lebens abschweift, und sich in einem Gebiet bewegt, das nicht mehr durchaus irdischer Natur ist«; hier greifen »fremde Mächte, wie Feen und Zauberer, Genien und

Geisterfürsten«, in das Geschehen ein und verleihen dem Ganzen »eine außergewöhnliche, wunderbare Gestalt«. Die »Geschichten« dagegen »bleiben ganz ordentlich auf der Erde, tragen sich im gewöhnlichen Leben zu« und lenken das Interesse eher auf die Psychologie ihrer Akteure, auf die »Art, wie jeder seinem Charakter gemäß spricht und handelt« (2, S. 152).

Hauffs *Almanache* bieten Beispiele für beide Kategorien, und doch wird ihr Facettenreichtum mit dieser groben Einteilung nicht einmal annähernd erfasst. Neben den eigentlichen Märchen wie *Kalif Storch*, *Die Geschichte von dem kleinen Muck*, *Der Zwerg Nase* oder *Das kalte Herz*, in denen die Existenz des Wunderbaren für alle Figuren selbstverständlich ist, findet man zwei grauerregende Erzählungen vom Spuk der Toten (*Die Geschichte von dem Gespensterschiff* und *Die Höhle von Steenfall*), eine ganze Reihe exotischer Abenteuergeschichten, die ohne übernatürliche Elemente auskommen, zum Beispiel *Die Errettung Fatmes* und *Die Geschichte Almansors*, aber auch die vaterländisch-württembergische *Sage vom Hirschgulden* und nicht zuletzt die beiden komisch-satirischen Erzählungen *Abner, der Jude, der nichts gesehen hat* und *Der Affe als Mensch*. Überdies brachte Hauff im zweiten *Almanach* mehrere ›Fremdtexte‹ unter, nämlich die Geschichte *Der arme Stephan* von Gustav Adolf Schöll, die aus dem Englischen übersetzte groteske Erzählung *Der gebackene Kopf* von James Justinian Morier sowie die Märchen *Das Fest der Unterirdischen* und *Schneeweißchen und Rosenrot*, die Wilhelm Grimm beigesteuert hatte.

Auch die Werke, die wir im engeren Sinne als märchenhaft bezeichnen können, erweisen sich bei näherem Hinsehen als äußerst heterogen. In *Kalif Storch* wird das Wunderbare zum Gegenstand eines heiteren Spiels, während *Das kalte Herz* die übernatürlichen Gestalten, so plastisch sie auch gezeichnet sind, in beinahe allegorischer Manier seinen moralisch-lehrhaften Zwecken dienstbar macht. Die gütige Fee Adolzaide im *Märchen vom falschen Prinzen* übernimmt lediglich die Aufgabe, eine Probe zu initiieren, die als solche dann ganz realistisch und psychologisch

plausibel abläuft, und in *Saids Schicksale* wirken die eingebauten wunderbaren Elemente sogar etwas aufgesetzt.

Mit ihrem überquellenden Reichtum an Gattungen, Themen und Tonlagen genügen Hauffs *Almanache* dem Ideal der Mannigfaltigkeit, das in der Ästhetik der Biedermeierzeit einen hohen Stellenwert besaß. Fesselnd wirkt auf seine Weise jeder dieser Texte, wie denn auch der Derwisch Mustafa Märchen und Geschichten im wichtigsten Punkt übereinstimmen sieht: »Aber am Ende ist es dennoch eine Grundursache, die beiden ihren eigentümlichen Reiz gibt; nämlich das, daß wir etwas Auffallendes, Außergewöhnliches *miterleben*« (2, S. 152), dass die Einbildungskraft den Leser über die Schranken des Alltags hinaushebt, sei es durch die Macht des Wunderbaren, durch spukhafte Erscheinungen oder durch andere spektakuläre Begebenheiten. Das Publikum mit solchen Mitteln anregend zu unterhalten, betrachtete Hauff als eine keineswegs verächtliche Aufgabe der Dichtkunst, die einem fundamentalen menschlichen Bedürfnis entgegenkam. Doch über die zyklische Komposition werden noch weitere, subtilere Wirkungen des Erzählens angedeutet. Im ersten und mehr noch im dritten Band sorgt es therapeutisch für Ablenkung in existenziellen Gefahrensituationen, eine Funktion, die man schon bei Boccaccio oder in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* antrifft. Und im zweiten *Almanach*, wo der Scheik Ali Banu jedes Jahr einige Sklaven in die Freiheit entlässt, die sich dafür mit Geschichten revanchieren, wird das Erzählen überdies zum Ausdruck humaner Selbstbestimmung:

Diese Leute waren bis jetzt in seinem Hause als Sklaven [...]. Sie durften sich, wie es Sitte ist, dem Scheik nicht anders, als mit den Zeichen der Unterwürfigkeit nähern. Sie durften nicht zu ihm reden, außer er fragte sie, und ihre Rede mußte kurz sein. Heute sind sie frei; und ihr erstes Geschäft als freie Leute ist, in großer Gesellschaft und vor ihrem bisherigen Herrn lange und offen sprechen zu dürfen. (2, S. 149)

So vielgestaltig wie die Texte der *Almanache* sind auch die Quellen, aus denen der belesene Autor schöpfte. Das Spektrum reicht von der Sammlung *Tausendundeine Nacht*, der Hauff zum Bei-

spiel das Muster für *Kalif Storch* entnahm, über verschiedene altherwürdige europäische Erzähltraditionen bis zur zeitgenössischen Literatur des In- und Auslands. So greift das Märchen vom kleinen Muck den Fortunatus-Stoff auf, während die *Geschichte vom Gespensterschiff* die Sage vom Fliegenden Holländer variiert. Für *Der Affe als Mensch* diente E.T.A. Hoffmanns *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* als Vorlage, für *Abner, der Jude, der nichts gesehen hat* eine Episode aus Voltaires Erzählung *Zadig*; die *Sage vom Hirschgulden* lehnt sich an eine von Gustav Schwab aufgezeichnete Überlieferung an, und die Rahmengeschichte in *Das Wirtshaus im Spessart* verarbeitet Einflüsse von Washington Irvings Erzählzyklus *The Italian Banditti*. Hauffs Märchen sind also überwiegend keine urwüchsigen Originalschöpfungen. Dafür ging er aber sehr eigenständig mit seinen Quellen um. Meist eignete er sich nur einzelne Stoffkomplexe oder Motive an, die er nach Gutdünken verwendete, doch selbst da, wo er über weite Strecken bloß übersetzte – so ist *Die Höhle von Steenfol* die Übertragung einer damals brandneuen Erzählung des Schotten Robert Pearce Gillies –, wusste er im Detail noch eigene Akzente anzubringen.

Fragt man nach den Gründen für den anhaltenden Erfolg dieser Märchen, so ist zunächst der spezifische Adressatenbezug zu berücksichtigen. Wenn Hauff seine *Almanache* ausdrücklich an die »Söhne und Töchter« der gebildeten Stände richtete und »Mädchen oder Knaben von 12–15 Jahren« als Leser ins Auge fasste,¹⁴ schloss er sich damit einer noch sehr jungen Tendenz an. Die Märchen der Aufklärung, etwa die Werke von Musäus oder Wieland, waren stark rationalistisch geprägt, witzig und hinter-sinnig, bisweilen auch kritisch-satirisch, aber jedenfalls vorrangig für erwachsene Leser gedacht. Bei den Frühromantikern gewann das Märchen, das freie Spiel der Einbildungskraft, dann eine höhere Würde und Bedeutung, weil es sich als ideales Werkzeug einer »Romantisierung« der Wirklichkeit anbot: »Das Märchen ist gleichsam der *Canon der Poësie* – alles poëtische muß märchenhaft seyn«, schrieb Novalis.¹⁵ Erst 1812/15 deklarierten die

Brüder Grimm die Gattung mit ihrer berühmten Sammlung von *Kinder- und Hausmärchen* zu einer spezifischen Familien- und Kinderlektüre. Dieser Funktionswandel, der bis heute unser Bild des Märchens bestimmt, spiegelt sich auch in Hauffs allegorischer Miniatur *Märchen als Almanach*, die als programmatische poetologische Standortbestimmung den ersten seiner drei Bände eröffnet.

Das Märchen, personifiziert in Gestalt eines jungen Mädchens, beklagt sich bei seiner Mutter, der Königin Phantasie, über die strengen Grenzwächter, die ihm neuerdings das Tor zur Menschenwelt versperren – gemeint sind offenkundig rationalistisch gesinnte Literaturkritiker, die »mit scharfem Blicke« alle Besucher aus dem Reich der Phantasie »mustern und prüfen« (2, S. 8) und für loses »Gesindel«, das »unseren Kindern dummes Zeug« vorschwatzt, nichts übrig haben (2, S. 10). Gehüllt in das prächtige Gewand eines Almanachs, kann sich Märchen schließlich trotzdem Zutritt verschaffen, weil die Wächter, denen sie voller Eifer ihre bunten »belebten Bilder« vorführt, darüber friedlich einschlummern. Ein »freundlicher Mann« bietet dem Mädchen eine Heimstatt an: »Ich will dich zu meinen Kindern führen; in meinem Hause geb ich dir ein stilles, freundliches Plätzchen; dort kannst du wohnen und für dich leben; wenn dann meine Söhne und Töchter gut gelernt haben, dürfen sie mit ihren Gespielen zu dir kommen und dir zuhören«. Märchen willigt mit Freuden ein: »Oh, wie gerne folge ich dir, zu deinen lieben Kleinen; wie will ich mich befeißeln, ihnen zuweilen ein heiteres Stündchen zu machen!« (2, S. 11)

Ganz im Sinne der üblichen klischeehaften Rollenzuweisungen führt Hauff Phantasie und Märchen als weibliche Gestalten ein, die den aufgeklärten Männern, den verstandesnüchternen Zensoren gegenüberstehen. Doch Märchens Triumph in diesem Geschlechterkampf fällt weniger glänzend aus, als man zunächst meinen könnte. Auch ihr wohlwollender Gastgeber ist ja ein Mann, ein Familienvater, und das »Plätzchen«, das er Märchen so großzügig offeriert, mutet recht bescheiden an. Für die harmlose

Freizeitunterhaltung der Kinder darf sie sorgen – aber erst, wenn sie das vorgeschriebene Lernpensum bewältigt haben! Anders als bei den Romantikern kommt der schöpferischen Einbildungskraft jetzt keine weltverwandelnde und welterlösende Macht mehr zu, die alle Entzweigungen des irdischen Daseins überwindet und den Weg zu einer neuen universalen Harmonie weist. Die Aufspaltung des kindlichen Daseins in die Bereiche des Lernens und der Erholung, die bei den Erwachsenen in dem Gegensatz von Erwerbsarbeit und Freizeit wiederkehren wird, bleibt unangetastet: Ein »heiteres Stündchen« entschädigt zuweilen für die Mühen des vernünftigen, zweckorientierten Denkens, ohne dessen Vorrang in Frage zu stellen. Indem Märchen in diesem streng begrenzten Freiraum kompensatorisch die Bedürfnisse des Gefühls und der Phantasie befriedigt, übernimmt sie Aufgaben, die in der Kleinfamilie sonst der Mutter vorbehalten waren, weshalb die leibliche Mutter der Kinder im Text auch keine Erwähnung findet.

Die weiblich konnotierte Kraft der Phantasie, des poetischen Traums wird bei Hauff gebändigt und fest in die Familienstrukturen einer bürgerlich-patriarchalischen Lebenswelt integriert. Und seine Werke zeigen, dass sogar noch das vergnügliche Märchenerzählen für pädagogische Absichten nutzbar gemacht werden kann. Der Dichter legte zwar Wert darauf, seine Geschichten nicht »auf eine Nutzenanwendung oder ›fabula docet‹ hinauslaufen zu lassen«¹⁶, aber sie vermitteln doch gleichsam nebenher auch gewisse bürgerliche Werte und Verhaltensnormen und ergänzen damit spielerisch das kindliche Lernen.

Die Faszination, die Hauffs Märchen ausstrahlen, wird durch ihre didaktischen Aspekte jedoch nicht geschmälert. Die Geschichten der drei *Almanache* sind allesamt geradlinig erzählt und überschaubar aufgebaut. Sie handeln von spannenden, phantastischen und mitunter auch erheiternden Vorfällen und bieten abenteuerliche Verwicklungen, überraschende Wendungen und schauerliche Geheimnisse in Hülle und Fülle. Hauffs Schilderungen fallen meist kurz, aber ungemein anschaulich und einprä-

sam aus. Er versteht es, durch suggestive Worte farbige Szenarien und Schauplätze zu schaffen oder schon mit flüchtigen Strichen plastische Figuren zu entwerfen, die im Gedächtnis des Lesers haften bleiben. Unter den Handlungsräumen seiner Erzählungen ist besonders der Orient hervorzuheben, der in den ersten beiden Bänden eine dominante Stellung einnimmt und mit seiner lockenden Exotik nicht wenig zu ihrer Anziehungskraft beiträgt.

Die in Arabien oder Ägypten angesiedelten Märchen gehören in den Kontext des literarischen Orientalismus, der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu einer förmlichen Modeerscheinung geworden war. Hauff baut seinen Orient aus ein paar Versatzstücken mit einschlägigem Signalcharakter auf, aus Karawanen und Palästen, Feenzauber und märchenhaften Reichtümern, mächtigen Kalifen und weisen Derwischen, aus Städten wie Balsora, Alessandria oder Kairo, die bloße wohlklingende Namen und damit austauschbar bleiben. Das zeitgenössische Publikum, dem die einzelnen Motive bestens vertraut waren, dürfte diese Welt kaum als wirklich fremd empfunden haben, zumal hinter der orientalischen Maske immer wieder ganz biedere heimische Verhältnisse zum Vorschein kommen: Der vom Storchenzauber befreite Kalif Chasid und die »Frau Kalifin« (2, S. 24) führen eine ebenso bürgerlich solide Ehe wie Saaud, der Sultan der Wechabiten, und seine Gattin im *Märchen vom falschen Prinzen*.

Lebensformen und Kultur des Ostens – unter Einschluss des islamischen Glaubens – werden in den Märchen ebenfalls nur durch knappe, aber gerade deshalb umso wirkungsvollere Schlagworte evoziert. So lässt Hauff die Karawane der Kaufleute in der Rahmengeschichte des ersten *Almanachs* bei der Ankunft in Kairo »das Tor Bebel Falch« passieren, »denn es wird für eine glückliche Vorbedeutung gehalten, wenn man von Mekka kommt, durch dieses Tor einzuziehen, weil der Prophet hindurchgezogen ist« (2, S. 98). Welchen Leser, den hier der faszinierende Hauch des Exotischen anweht, kümmert es schon, dass ein solches Tor in Wirklichkeit nicht existiert und Mohammed schon deswegen nie in Kairo gewesen sein kann, weil die Stadt erst nach seinem

Tod gegründet wurde? Hauffs arabische Welt ist eine bunte Theaterkulisse, die ihren Zweck erfüllt, und der skurrile Professor, den Almansor in Paris kennenlernt und der in seinem Haus mit großem Aufwand einen künstlich-unechten Orient inszeniert, könnte durchaus eine verdeckte Selbstpersiflage des Autors sein.

Interkulturelle Erfahrungen und Grenzüberschreitungen der Figuren werden allenfalls für harmlose, meist erheiternde Verfremdungseffekte genutzt, etwa wenn der nach Frankreich verschleppte Almansor sich den europäischen Gepflogenheiten anbequemen muss: »Er durfte auch nicht mehr mit übergeschlagenen Beinen sitzen, wie es angenehme Sitte ist im Morgenland, sondern auf hochbeinige Stühle mußte er sich setzen, und die Füße herabhängen lassen auf den Boden. 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« (2, S. 180). Hauffs Publikum wird sich amüsiert haben, wenn einer der jungen Leute aus Alessandria nach der in Deutschland angesiedelten Satire *Der Affe als Mensch* kopfschüttelnd feststellt: »[I]n 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« (2, S. 170)!

Die Leser können beruhigt auf den Flügeln der Imagination in den Osten reisen, weil es ihnen erspart bleibt, sich dabei mit echten Erfahrungen von kultureller Alterität und den entsprechenden Irritationen auseinandersetzen zu müssen. Die fortschreitende Verschiebung hin zu europäischen Schauplätzen in der Abfolge der drei *Almanache* – der letzte Band, *Das Wirtshaus im Spessart*, verlegt seine Rahmenhandlung erstmals in heimische Gefilde und enthält mit *Saids Schicksale* nur noch eine einzige orientalische Binnengeschichte – ist daher für die Interpretation der Märchen nicht so gravierend, wie man denken sollte, und kann nur auf einer recht oberflächlichen Ebene mit einem Zuwachs an Realismus assoziiert werden.

Viele Erzählungen Hauffs, ob sie nun im orientalischen oder im abendländischen Milieu angesiedelt sind, weisen ein bestimm-

tes märchentypisches Ablaufschema auf, das ziemlich einfach, aber in seiner konkreten Ausführung sehr variabel ist und für jugendliche Leser zahlreiche Identifikationsangebote bereithält. Die Abenteuer des Helden beginnen mit einer Störung der persönlichen oder familiären Harmonie, die durch einen feindlichen Eingriff von außen oder durch die Unzufriedenheit und Rastlosigkeit des Protagonisten selbst ausgelöst wird. Die Hauptfigur gerät in eine Krise, verliert ihren Halt in der vertrauten Umgebung und muss in die Fremde ziehen, wo sie sich mit allerlei Gefahren konfrontiert sieht. Es folgen Kampf und Bewährung, Rettung und glückliche Heimkehr, wobei der Held für gewöhnlich nicht nur an Weltkenntnis und Einsicht gewonnen hat, sondern auch mit Reichtümern und einer angesehenen gesellschaftlichen Stellung belohnt wird.

Hauff nutzt dieses Strukturmodell, dem *Kalif Storch*, *Die Errettung Fatmes*, *Die Geschichte von dem kleinen Muck*, *Das Märchen vom falschen Prinzen*, *Der Zwerg Nase*, *Saids Schicksale* und *Das kalte Herz* verpflichtet sind, in den meisten Fällen, um Sozialisationsgeschichten zu erzählen, übrigens durchweg mit männlichen Adoleszenten als Akteuren. Immer wieder treten Helfer und Widersacher auf, die sich als gute und böse Vater- oder Mutterfiguren deuten lassen; die garstige Hexe Kräuterweis und der tyrannische Herzog in *Zwerg Nase* sind ebenso Beispiele dafür wie die gute Fee und der tückische Händler Kalum-Beck in *Saids Schicksale*. Es fällt aber auf, dass die erzählten Sozialisationsprozesse häufig nicht zu dem erwarteten Abschluss führen, denn nicht wenige Protagonisten kehren am Ende in ihre Ursprungsfamilie zurück, wo die anfängliche Harmonie wiederhergestellt wird, statt mit einer eigenen Partnerin ein neues Leben zu beginnen. In *Zwerg Nase* benennt Hauff das archetypische biblische Muster, dem er dabei folgt, ausdrücklich, wenn die Eltern des kleinen Jakob nach langen Trauerjahren »ihren verlorenen Sohn« wieder in die Arme schließen (2, S. 137). Und gerade in diesem Märchen wird ein Leser, der auf das klassische Happy End mit Heirat und Eheglück spekuliert hat, bitter enttäuscht. Jakob und

Mimi, durch wechselseitigen Beistand aus der Verzauberung erlöst, scheinen für eine Liebesbindung prädestiniert zu sein, aber statt dessen liefert Jakob die Gefährtin pflichtschuldiger bei ihrem Vater ab, wird mit reichen Geschenken entlassen und reist umgehend heim zu seinen Eltern!

In *Saids Schicksale* findet der Held am Ende seinen Vater wieder, in *Das kalte Herz* erhält Peter Munk nach Reue und Buße seine Frau, zugleich aber auch seine greise Mutter zurück, und in *Die Errettung Fatmes* bricht Mustafa zwar auf, um seine Schwester *und* seine Braut aus den Händen ihrer Entführer zu befreien, doch das Hauptaugenmerk gilt dabei eindeutig der Ersteren, die der Erzählung auch den Titel gibt. Zwei der drei Rahmenerzählungen in Hauffs *Almanachen* münden ebenfalls in familiäre Wiedervereinigungsszenen. In *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* entpuppt sich der junge Almansor, der dem Scheik in der letzten Binnenerzählung von seinem Schicksal in der Fremde berichtet, selbst als der verschollene Sohn Ali Banus, und in *Das Wirtshaus im Spessart* erweist sich die aus Räuberhand gerettete Gräfin als die liebevolle Ersatzmutter des Goldschmiedegesellen Felix Perner.

Hauffs Neigung, seinen Helden eine echte Emanzipation aus dem vertrauten Familienverband zu verweigern, offenbart eine buchstäblich restaurative Tendenz, die vor dem Hintergrund der Epoche auch politische und ideologische Dimensionen besaß. Vor allem aber dürfte es die bis zur Prüderie reichende Empfindlichkeit der bürgerlichen Zeitgenossen gewesen sein, die den Dichter dazu bewog, den heiklen Themenkreis von Liebe und Begehren aus seinen Erzählungen für die Jugend zu verbannen. Auf anderen Gebieten war er weniger zurückhaltend, denn die Märchen greifen immer wieder typische kindliche Ängste und Wunschträume auf und liefern der Phantasie ihrer Adressaten damit Anknüpfungspunkte, die über die bloße Lust am Abenteuer hinausgehen. Zu den einschlägigen Elementen gehören schon der leitmotivisch wiederkehrende Verlust der sicheren Geborgenheit in Heimat und Familie, das Erlebnis der Fremde, der Isolation und des Ausge-

setztseins, die Konflikte mit verschiedenen Elterninstanzen sowie andererseits das Glück der Heimkehr und die Wiederherstellung der Familienordnung. Auf eine tiefere Ebene führt das bei Hauff besonders beliebte Motiv der Verwandlung oder Verkleidung, das die Möglichkeit bietet, verstörende Identitätskrisen, wie sie für die Adoleszenz und namentlich für die Pubertät charakteristisch sind, literarisch zu gestalten: Der Held gerät nicht nur in eine fremde Umgebung, er wird sich auch selbst fremd. Das Paradebeispiel dafür gibt wieder der kleine Jakob ab, der jahrelang als verachteter zwergwüchsiger Außenseiter leben muss, aber auch viele andere Protagonisten Hauffs wechseln freiwillig oder unfreiwillig ihre Gestalt oder zumindest ihre Rolle. »Mutabor« (»ich werde verwandelt werden«), das Zauberwort aus *Kalif Storch*, ist die geheime Losung fast aller dieser Märchen.

Ein ums andere Mal werden solche Erlebnisse, die Schrecken und Faszination gleichermaßen wecken, in den *Almanachen* durchgespielt und so für die kindlichen Rezipienten »bewältigt«: Die Märchenfiktion erlaubt es, selbst das Beunruhigende und Ängstigende als aufregenden Kitzel zu genießen. Allerdings war sich Hauff darüber im Klaren, dass er nicht nur die Kinder, sondern auch ihre Eltern gewinnen musste, die über den Kauf seiner Bücher entschieden. Deshalb offerieren die Texte einem erwachsenen Publikum ebenfalls manche Leseanreize. Das orientalische Ambiente, das für Kinder eine verlockende exotische Märchensphäre darstellt, kam auch den eskapistischen Bedürfnissen vieler Bürger im Zeitalter der Restauration entgegen. Der edle Räuber Orbasan, der im ersten *Almanach* die Weiten der arabischen Wüste beherrscht und auf geheimnisvolle Weise das gesamte Geschehen lenkt, bietet sich als Identifikationsfigur für kindliche Größen- und Allmächtsphantasien an, während er in den Augen der Erwachsenen den diffusen Freiheitssehnsüchten der Ära nach dem Wiener Kongress eine Gestalt verlieh.

Jugendliche Leser mochten in den Unbildern gefahrvoller Reisen und in dem facettenreichen Motivkomplex von Verwandlung, Verkleidung und Verwechslung ihre eigenen Identi-



Abb. 3: Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828. Stuttgart 1828. Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach.

tätskrisen und -konflikte wiederfinden, ihre Eltern sahen darin vielleicht die Orientierungsnöte einer Epoche des beschleunigten sozioökonomischen Wandels und der beginnenden Modernisierung gespiegelt. Und noch ein scheinbar abseitiges Detail wie Hauffs makabre Vorliebe für abgetrennte Köpfe lässt sich auf zwei unterschiedlichen Ebenen rezipieren. Begegnen Kinder hier ganz allgemein einer existenziellen Angstphantasie, so mussten sich erwachsene Leser unweigerlich an das kollektive Trauma des französischen Revolutionsterrors erinnert fühlen, der in den ersten beiden *Almanachen* auch explizit thematisiert wird: »Sie hatten [in Frankistan] ihren Sultan umgebracht, und die Pascha, und die Reichen und Armen schlugen einander die Köpfe ab, und es war keine Ordnung im Lande« (2, S. 108).

Zum guten Schluss gewähren die meisten Geschichten ihren Helden Belohnungen, die alle erlittenen Plagen wettmachen. Hauffs Märchenglück ist in der Regel ein sehr handfestes: Reichtum und gesellschaftliches Ansehen bilden seine beiden Säulen. Wie dem kleinen Muck, der nach überstandenen Abenteuern zwar einsam, aber »in großem Wohlstand« und geachtet von

seinen Mitbürgern in seiner Vaterstadt Nicea lebt (2, S. 82), ergeht es auch dem Schneider Labakan im *Märchen vom falschen Prinzen* in seiner Heimat Alessandria; »reich und glücklich« wird Jakob, einst Zwerg Nase, als Besitzer eines stattlichen Ladens (2, S. 137), »wohlhabend [...] und angesehen und beliebt« ist Peter Munk, nachdem er sein lebendiges Menschenherz wiedergewonnen hat (2, S. 319), und der Protagonist von *Saids Schicksale* darf als Günstling des Kalifen Harun Al-Raschid sogar einen prächtigen Palast in Bagdad beziehen.

Der Unterschied zur Märchenpoetik der Romantik tritt hier noch einmal klar zutage. Hauffs Akteure sind keine träumerischen Künstler, keine Gegenfiguren zum bürgerlichen Philister, wie sie die Erzählungen von Novalis, Tieck, Hoffmann oder Eichendorff bevölkern, sondern biedere Handwerker oder kleine Kaufleute. Sofern sie freiwillig in die Ferne reisen wie Achmet in der *Geschichte von dem Gespensterschiff* oder Labakan, werden sie nicht vom Überdruß am prosaischen Alltag und von der Sehnsucht nach der blauen Blume der Poesie getrieben, sondern allenfalls von dem pragmatischen Sinn für Gewinn und Erwerb oder dem ehrgeizigen Wunsch nach einem sozialen Aufstieg. Wo wunderbare, übernatürliche Kräfte auftreten, begegnen sie den Figuren auf ihrem Weg fördernd oder hemmend, aber sie entführen sie nicht mehr aus der wirklichen Welt in eine ganz andere, höhere Sphäre der dichterischen Phantasie. Hauffs Erzählungen zielen auf gesellschaftliche Integration, nicht auf ein neues Goldenes Zeitalter der Menschheitsgeschichte ab. Mit einem Wort: Bei ihm wird das Märchen nicht nur familien- und kindgerecht, sondern auch zutiefst bürgerlich. Ob er in dieser Transformation der Gattung einen Verlust an poetischer Kraft in biedermeierlich-restaurativer Beschränkung oder eher eine produktive Wendung zum Realismus sehen will, muss jeder Leser für sich entscheiden.

Bürgerlich sind schließlich auch die Wertvorstellungen und moralischen Normen, die Hauffs Märchen ihren jungen und alten Lesern nahe bringen. Die bissige Kleinstädtersatire *Der Affe als Mensch* richtet sich beispielsweise gegen »schlechte Gewohnheiten

und Sitten« im geselligen Umgang (2, S. 170), indem sie demonstriert, wie ungezogenes Benehmen den Menschen förmlich zum Tier erniedrigt. Aber Solidarität und Mitgefühl haben bei Hauff gleichfalls einen hohen Stellenwert. Nur gemeinsam können sich die beiden Störche und die Eule in *Kalif Storch* oder Jakob und Mimi in *Zwerg Nase* aus ihrer Verzauberung befreien, und gerade die letztere Geschichte übt scharfe Kritik an mangelnder Empathie und an der Fixierung auf Äußerlichkeiten, wenn sie drastisch schildert, wie der arme Zwerg überall verhöhnt und verlacht wird. Vor diesem Hintergrund erweist sich auch das glückliche Ende des Märchens als doppelbödig, denn wenn Jakobs Eltern, die den missgestalteten Gnom noch unbarmherzig davongejagt haben, in dem zurückverwandelten »schönen jungen Mann«, der obendrein reiche Geschenke mitbringt, sofort »mit Vergnügen ihren verlorenen Sohn« wiedererkennen (2, S. 137), verkehren sie die Lehre des biblischen Gleichnisses geradewegs in ihr Gegenteil! Nicht zuletzt entwerfen Hauffs Märchen auch ein Idealbild von der sozialen und ökonomischen Ordnung, in dem bestimmte weltanschauliche Tendenzen der Restaurationsperiode ihren Ausdruck finden. Insbesondere thematisieren sie immer wieder das Phänomen der gesellschaftlichen Mobilität, wobei sie sehr genau zwischen einem legitimen und einem verwerflichen Aufstiegsehrgeiz unterscheiden.

Eindringlich warnt der Dichter vor hemmungsloser Geldgier. Die »Sucht nach Gewinn« stürzt den Piratenkapitän in der *Geschichte von dem Gespensterschiff* ins Verderben (2, S. 33), der »Glanz des Goldes« (2, S. 44) macht Zaleukos in der *Geschichte von der abgehauenen Hand* blind für die Intrige, der er zum Opfer fällt, und in *Die Höhle von Steenfall* geht Wilm Falke auf schaurige Weise zugrunde, weil er sich nicht mit anständiger »Wohlhabenheit« begnügt, sondern, getrieben von seinem »habsüchtige[n] Gemüte«, um jeden Preis »reich, sehr reich werden« möchte (2, S. 278). Im *Märchen vom falschen Prinzen* steht dagegen das Problem des sozialen Höherstrebens im Mittelpunkt. Der Schneidergeselle Labakan, der sich durch List und Betrug zum Königsson aufschwingen will, wird unmissverständlich in seine

Schranken gewiesen, die mit den Ständegrenzen einer hierarchisch gegliederten Gesellschaft identisch sind. Bei der entscheidenden Probe wählt er das Kästchen mit der Aufschrift »Glück und Reichtum« und erweist sich damit, allen hochfliegenden Phantasien zum Trotz, als unverbesserlicher Bürger, während sein Rivale, der wahre Adelspross, natürlich nach »Ehre und Ruhm« greift! Der Sultan bringt die Maxime, die hier veranschaulicht wird, auf den Punkt: »Es ist ein altes Sprüchwort: ›Der Schuster bleibe bei seinem Leist‹« (2, S. 95). Da Labakan daraufhin tatsächlich in sich geht und weise beschließt, »aller Größe zu entsagen, und ein ehrsamer Bürger zu werden« (2, S. 96), wird er am Ende doch noch belohnt, freilich nicht mit Macht und hohen Würden, sondern mit einer unermüdlichen Zaubernadel, die ihm ein prosperierendes Geschäft sichert. Sie lässt sich geradezu als märchenhaftes Sinnbild für das bürgerliche Arbeitsethos interpretieren, zu dem der Schneider reumütig zurückkehrt und in dem er den Motor eines ehrlichen, soliden Aufstiegs entdeckt. Nach Ansehen und Vermögen zu streben, ist bei Hauff keineswegs anstößig, aber die moralische Ordnung, die auch die der Stände einschließt, darf dabei nicht gefährdet werden.

Noch eindringlicher wird diese Lehre in *Das kalte Herz* ausgesprochen, dem Prunkstück des dritten *Almanachs*, Hauffs umfangreichster und komplexester Märchenerzählung. Wie üblich, quält sich der junge Peter Munk nicht mit vagen schwärmerischen Sehnsüchten, sondern mit einem sehr konkreten Missbehagen: »Endlich merkte er sich ab was ihn ärgerte, und das war – sein Stand«, der Stand eines ärmlichen Kohlenbrenners im Schwarzwald (2, S. 217). Zwei Auswege bieten sich an, personifiziert in den beiden übernatürlichen Mentoren, zwischen denen Peter zu wählen hat. Das zierliche Glasmännlein predigt die bürgerlichen Tugenden Disziplin, Fleiß und Bescheidenheit und will seinem Schützling mit Verweis auf das Herkommen den übermäßigen Ehrgeiz ausreden: »Du mußt dein Handwerk nicht verachten; dein Vater und Großvater waren Ehrenleute und haben es auch getrieben« (2, S. 230). Ganz anders der Holländer-Michel, ein ungeschlachter

Riese, der Geld in Hülle und Fülle anbietet, dafür aber das Herz seines Opfers fordert, das durch einen kalten Stein ersetzt wird. Diese Märchenbildlichkeit wirkt so eingängig, weil sie an einen geläufigen Topos anschließt: Seit jeher gilt das warme, regsame Herz als Sitz der Gefühle und aller humanen Qualitäten.

Doch der Holländer-Michel ist mehr als nur ein diabolischer Verführer, er repräsentiert auch ein bedeutsames Moment der gesellschaftlichen Dynamik von Hauffs Epoche, nämlich ein neuartiges Wirtschaftsprinzip, das die überkommenen Verhältnisse gehörig durcheinanderbringt. Mit ihm hält bei den Holzfällern und Flößern des Schwarzwalds, die bisher bieder und redlich ihrem Handwerk nachgegangen sind, der riskante Fernhandel Einzug, der sie rheinabwärts bis nach Holland führt und enorme Profite ermöglicht. Eine solche Entwicklung war in der Region seit dem 18. Jahrhundert in der Tat zu beobachten. Spekulation und Kreditwucher gewinnen in ihrem Gefolge an Bedeutung. Peter, der mit Michels Hilfe buchstäblich steinreich geworden ist, treibt »den Holzhandel [...] nur zum Schein. Sein Hauptgeschäft war mit Korn und Geld zu handeln. Der halbe Schwarzwald wurde ihm nach und nach schuldig« (2, S. 309). Das Märchen verurteilt diesen Wandel entschieden und macht ihn für einen allgemeinen Sittenverfall verantwortlich: »Jetzt, seit so viel Geld im Land ist, sind die Menschen unredlich und schlecht« (2, S. 222).

Ungewöhnlich direkt thematisiert *Das kalte Herz* die aufkommende kapitalistische Ökonomie, die das traditionsverhaftete Handwerkermilieu zerrüttet, mitsamt ihren tiefgreifenden Folgen für die Mentalität und die Wertmaßstäbe der Betroffenen. Wer in dem weitgespannten Geflecht des modernen Wirtschaftslebens bestehen will, muss sich umfassend unter Kontrolle haben und seine Affekte zu beherrschen wissen – so ließe sich die von Hauff diagnostizierte emotionale Kälte, die das Steinherz symbolisiert, aus nüchterner zivilisationstheoretischer Perspektive verstehen. Die Erzählung selbst bleibt allerdings einer moralisierenden Sichtweise verpflichtet, die zugleich die Grenze ihrer Zeit- und Gesellschaftskritik markiert. Die neuen wirtschaftlichen Formen,

die auch ohne eigentliche Arbeit und greifbare Produktivität Reichtümer hervorbringen, erscheinen hier, zu Ausgeburten der Zauberkünste eines bösen Dämons gestempelt, zutiefst unheimlich und beängstigend, während das Märchen als normatives Leitbild den wackeren Handwerker präsentiert, der im Schweiß seines Angesichts ehrlich sein Brot verdient. Alle Übel der Zeit werden den sittlichen Defiziten der Menschen angelastet, wenn das Glasmännlein zum guten Schluss dem mittlerweile bekehrten Peter Munk die Leviten liest und dabei auch die Metapher vom steinernen Herzen ins Psychologische übersetzt: »Das Geld und der Müßiggang haben dich verderbt, bis dein Herz zu Stein wurde, nicht Freud, nicht Leid, keine Reue, kein Mitleid mehr kannte« (2, S. 318).

Die rettende Rückkehr zu stabilen, verlässlichen Verhältnissen kann da allein durch eine individuelle Katharsis bewirkt werden. Nach dem Motto »Es ist doch besser zufrieden sein mit wenigem, als Gold und Güter haben, und ein *kaltes Herz*« (2, S. 320), wendet sich Peter wieder seinem angestammten Beruf zu und wird mit Hauffs typischem Märchenglück belohnt: »Er war zufrieden mit dem, was er hatte, trieb sein Handwerk unverdrossen und so kam es, daß er durch eigene Kraft wohlhabend wurde, und angesehen und beliebt im ganzen Wald« (2, S. 319). Eine erstaunliche Karriere für einen schlichten Köhler! Wer in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die konservativen Ideale vom rechten Leben, vom guten Wirtschaften und von einer traditionsgebundenen Gesellschaft weiterhin bruchlos mit der Gewissheit von Wohlstand und Prestige verbinden wollte, musste tatsächlich in eine Märchenwelt ausweichen. *Das kalte Herz* ist ein poetisch überaus eindrucksvoller, aber letztlich doch hilfloser Versuch, den sozioökonomischen Tendenzen der beginnenden Moderne mit moralischen Mahnungen zu begegnen, so wie auch Hauffs *Almanache* insgesamt von dem Bemühen zeugen, den raschen Wandel und die Auflösung hergebrachter Lebensformen und Erfahrungsstrukturen durch die Besinnung auf verbindliche bürgerliche Werte zu bewältigen.

5. Die große Reise und die *Morgenblatt*-Redaktion: 1826–1827

Nachdem Hauff am 1. Mai 1826 von Stuttgart aufgebrochen war, machte er zunächst bei der Verlobten in Nördlingen Station. Sein weiterer Weg führte über Frankfurt, Mainz und Metz nach Paris, wo er Ende Mai eintraf (die Eindrücke von der Fahrt im Eilwagen inspirierten ihn zu der erst postum veröffentlichten Skizze *Ein paar Reisetunden*). Obwohl die französische Metropole, deren Einwohnerzahl damals schon die Millionengrenze ansteuerte, auf den Besucher aus der schwäbischen Provinz überwältigend gewirkt haben muss, fand er sich rasch zurecht. Er mietete ein günstig gelegenes möbliertes Zimmer in der Rue Notre Dame des Victoires im 2. Arrondissement und besuchte von dort aus die Theater, die Galerien, die Museen und die belebten Boulevards. Mittags wurde im Palais Royal gespeist, wo sich auch zahlreiche andere Deutsche einfanden. Ausflüge in die Umgebung, beispielsweise nach Versailles, ergänzten das Programm. Am 19. Juni schrieb Hauff der Mutter und den Geschwistern: »In Paris gefällt es mir im ganzen wohl; besonders die schönen Genüsse, die die Kunst bietet, sind für mich köstlich«, fügte aber hinzu: »Das Leben hier, diese große flutende Bewegung der Masse, amüsiert mich, doch fängt es nachgerade an, den ersten Reiz für mich zu verlieren, und so werde ich nicht lange mehr hier sein.«¹⁷

Zudem war der Aufenthalt in der Großstadt kostspielig, und Hauff, der über alle Ausgaben sorgfältig Buch führte, musste seinen Geldbeutel schonen. Gerne hätte er auch Moriz Pfaff bei sich gehabt, um seine Eindrücke mit ihm zu teilen: »Mir wenigstens, wie ich nun einmal von Natur bin, ist es unmöglich, eine Freude recht rein und heiter zu genießen, wenn ich nicht dabei schwatzen und traulich scherzen kann.«¹⁸ Detailliert malte er dem Freund in einem Brief aus, wie sie einen gemeinsamen Tag in Paris zubringen würden: mit Beobachtungen des regen Treibens auf den Straßen vom Zimmerfenster aus, einem Spaziergang im

Garten der Tuileries, einem Opernbesuch im Théâtre Italien und einem abendlichen Bummel auf den Boulevards, wo man freilich den Verlockungen der Prostituierten tapfer widerstehen müsse.

Die schriftstellerische Arbeit ruhte auch in Paris nicht. Für die *Abend-Zeitung* verfasste Hauff Korrespondenzberichte über die Erfolge der deutschen Sängerin Henriette Sontag beim französischen Publikum, und das Manuskript für den zweiten *Märchen-Almanach* («auf das Jahr 1827») ging ebenfalls in diesen Tagen an Franckh ab. Der Band enthielt mit *Zwerg Nase* und *Der Affe als Mensch* mindestens zwei weitere Werke, die sich später großer Popularität erfreuen sollten. Dass Hauff diesen *Almanach* ausnahmsweise nicht allein bestritt, sondern Beiträge von Gustav Adolf Schöll, James Justinian Morier und Wilhelm Grimm aufnahm, war wohl dem Wunsch geschuldet, sich angesichts der Hektik der Reise und der großen Arbeitslast ein wenig Erleichterung zu verschaffen. Schließlich begann er in Paris auch mit der Niederschrift seiner *Kontrovers-Predigt über H. Claren und den Mann im Monde*.

Unterbrochen wurde die Pariser Zeit von einem mehrtägigen Abstecher in die Normandie. Über Rouen gelangte Hauff nach Dieppe und Le Havre, wo er zum ersten Mal das Meer erblickte: »Es sah ziemlich so aus, wie ich es mir dachte, nur – größer und dunkler, und ich bekam großen Respekt vor dem Wasser.«¹⁹ Die Sehnsucht, auch London zu besuchen, musste er aus Mangel an Zeit und Geld unterdrücken, statt dessen nahm er ein Seebad, ließ sich ein Stück weit aufs Meer hinausrudern und verzehrte zwei Dutzend Austern, die ihm vorzüglich schmeckten, bevor er die Rückreise nach Paris antrat. Am 10. Juli verließ er die Stadt und fuhr weiter nach Brüssel, Antwerpen und Gent. Ende des Monats traf er in Aachen seinen Verleger Franckh, um neue Projekte zu besprechen, dann ging es über Köln und Kassel nach Bremen, wo einige seiner früheren Kommilitonen wohnten.

In Norddeutschland war Hauff längst kein Unbekannter mehr und erhielt überall Zugang zu den besten Kreisen der Gesellschaft: »[I]m kleinsten Städtchen finde ich Leute, die mich durch

meine Schriften lieben und mir ihre Verehrung zu bezeugen wetteifern.«²⁰ Während des knapp zweiwöchigen Bremer Aufenthalts verstrickte er sich allerdings in ein bedenkliches Abenteuer, das auf seinen Charakter nicht das beste Licht wirft. Am 30. August lernte er in einer Gesellschaft Josephe Stolberg kennen, die uneheliche Tochter eines Grafen zu Stolberg-Stolberg. Die junge Frau faszinierte ihn auf der Stelle dermaßen, dass er seine in Nördlingen wartende Braut gänzlich vergaß. Der Heiratsantrag, den er Josephe schon nach wenigen Tagen machte, wurde jedoch mit höflicher Entschiedenheit zurückgewiesen, was den in jeder Hinsicht erfolgsverwöhnten Dichter tief verletzte. In einem Brief an Heinrich Smidt, den Sohn des Bremer Bürgermeisters, mit dem er sich angefreundet hatte, klagte er später sein Leid:

O Teufel! ich habe Frauen und Mädchen gesehen in Frankreich und in den Niederlanden, die ich um ein gutes Wort hätte zu allem vermögen können und ich ging stolz und lächelnd weiter, um an diesem eiskalten Kinde zum Narren zu werden! Der Teufel hole alle phlegmatischen Weiber und mich dazu, wenn ich noch einer einzigen dieses gefrorenen Humors ein gutes Gesicht gebe!²¹

Verarbeitet hat er die unglückliche Affäre in dem melancholischen Gedicht »Bin einmal ein Narr gewesen, / Hab geträumet, kurz doch schwer ...«, dem einzigen rein privaten und bekenntnishafte unter seinen lyrischen Werken. Auch in den *Phantasien im Bremer Ratskeller* fand die Josephe-Episode ihren Niederschlag. Sie wurden noch während der Weiterreise geschrieben und sind dank einer kunstvoll komponierten Vielfalt von Tönen, Stimmungen und Themen, die durch die Träumereien eines nächtlichen Besuchers im Ratskeller zu Bremen vermittelt werden, vielleicht Hauffs schönstes Erzählwerk geworden.

Nachdem er einige Tage in Hamburg Station gemacht hatte, fuhr Hauff nach Berlin weiter, wo er am 17. September ankam und einen vollen Monat zubrachte. Auch in der preußischen Hauptstadt empfing man ihn sehr zuvorkommend. »Ich wurde glänzend, fast wie im Triumph aufgenommen«, schrieb er in die Heimat. »Hier wohnt Clauren und wird von den Gebildeten ver-

abscheut; darum war alles neugierig auf den Menschen, der es gewagt, mit ihm anzubinden. Es geht mir wie in einem Märchen: die berühmtesten Männer, Künstler, Schriftsteller, Buchhändler besuchen mich.«²² Gerade in Berlin wollte er unbedingt das literarische Terrain sondieren und Freunde und Bundesgenossen gewinnen. Bekannt wurde er unter anderem mit Willibald Alexis, dem Literaturkritiker und Romancier, und mit Friedrich de la Motte Fouqué, dessen romantische Romane und Erzählungen damals sehr populär waren, aber auch mit dem Maler Friedrich Wilhelm von Schadow und dem Bildhauer Christian Daniel Rauch. Seine neuen Freunde führten ihn in die Mittwochsgesellschaft ein, einen Zirkel von Gelehrten, Künstlern und Dichtern, in dem er die unlängst fertiggestellte *Kontrovers-Predigt* vortrug.

Im Oktober reiste Hauff über die Literaturhochburg Leipzig, wo ihn ein ganzes Rudel von Verlegern mit Bitten und Angeboten bestürmte, nach Dresden. Dort besuchte er den Altmeister Ludwig Tieck, den er als Vorbild verehrte, und den einflussreichen Publizisten und Schriftsteller Karl Winkler – bekannter unter seinem Pseudonym Theodor Hell –, der auch die *Abend-Zeitung* herausgab. Am 17. November war er wieder in Nördlingen bei Luise und Anfang Dezember zurück im heimischen Stuttgart.

Wenn man Hauffs jugendliches Alter bedenkt und außerdem berücksichtigt, dass er ein gutes halbes Jahr auf seine große Reise verwendete, muss die Zahl der Publikationen, die er zu diesem Zeitpunkt bereits vorweisen konnte, Staunen erregen. Und die Reihe riss nicht ab. Noch vor Jahresende erschienen neben der *Kontrovers-Predigt* der zweite Band der *Memoiren des Satan* sowie der zweite *Märchen-Almanach* (und das Manuskript für den dritten hatte der Verleger auch bereits in Händen). Außerdem lagen mittlerweile zwei weitere Novellen vor. Das *Frauentaschenbuch für das Jahr 1827* brachte *Die Sängerin*, eine mit humoristischen Elementen durchsetzte Kriminalgeschichte, und die umfangreiche Erzählung *Die Bettlerin vom Pont des Arts* hatte Hauff dem renommierten *Morgenblatt für gebildete Stände* überlassen, mit dem er schon bald in eine engere Verbindung treten sollte.

Die Geschichte, die deutliche Spuren seiner Pariser Erfahrungen aufweist, kreist um die romantische Sehnsucht nach einer unbekanntem Schönen, bis sie ihre hindernisreiche Liebeshandlung am Ende recht prosaisch in den Hafen einer bürgerlichen Ehe steuert.

Die Gefahren der hemmungslosen Vielschreiberei blieben Hauff jedoch nicht verborgen. Dauerhaft als freier Schriftsteller zu leben, was ihn ganz von den Honoraren für seine Arbeiten abhängig und eine fließbandmäßige Serienproduktion fast unausweichlich gemacht hätte, schien ihm keineswegs erstrebenswert. Seine Wünsche richteten sich vielmehr auf eine feste Anstellung als Redakteur und Herausgeber einer Zeitschrift, eines literarisch-kulturellen Blattes. Von einem Zeitschriftenprojekt war schon seit längerem in den Gesprächen und in der Korrespondenz mit Franckh die Rede gewesen. Die Vorstellungen des Verlegers, der hauptsächlich daran interessiert war, seinen populären Autor möglichst effektiv auszubeuten, fanden aber nicht Hauffs Beifall, zumal er auch an Franckhs Solidität und Ausdauer zweifelte. Seit dem Sommer 1826 pflegte er deshalb zugleich den brieflichen Kontakt mit dem alteingesessenen Stuttgarter Großverleger Johann Friedrich Cotta (1764–1832), dem Begründer des *Morgenblatts für gebildete Stände*. Nach längerem Hin und Her einigte man sich im Dezember auf einen Arbeitsvertrag. Hauff übernahm nicht nur die Herausgabe des Cottaschen *Taschenbuchs für Damen*, das der Verleger nach mehrjähriger Pause wiederzubeleben gedachte, sondern vor allem auch die redaktionelle Leitung des *Morgenblatts*. Am 1. Januar 1827 trat er den Posten an.

Da mit seinem stattlichen Jahresgehalt das materielle Fundament für ein sorgenfreies Dasein gelegt war, stand einer Familiengründung nun nichts mehr im Wege. Wilhelm und Luise heirateten am 13. Februar in Enzweihingen und bezogen eine Wohnung in der hochgelegenen Stuttgarter Gartenstraße, die eine prächtige Aussicht über die Stadt bot. In einem Brief an Pfaff schilderte Hauff sein neues häusliches Leben in leuchtenden Farben:

Denke Dir ein kleines (warmes) Stübchen; es ist tief am Abend und die Kerze auf dem runden Tische beinahe abgebrannt. [...] Auf dem Sofa hinter dem Tisch und dem Stümpfchen Licht sitzt ein Mann im Pelzschlafrock; er schreibt. Neben ihm sitzt eine junge Frau; sie hat das Strickzeug in den Schoß sinken lassen. Sie heftet ihr Auge voll Liebe auf den Schreibenden, sie scheint über ihn nachzudenken, und das Licht, das auf ihre angenehmen Züge fällt, zeigt, daß ihre Gedanken ein zufriedenes, glückliches Resultat geben können. – Jetzt sieht der Mann von seiner Arbeit auf, er sieht die Frau voll Wonne an und – Du, wenn Du zufällig statt des Mondes ins Stübchen schautest, würdest Deinen glücklichen Freund erkennen.²³

Einem anderen Freund aus der »Kleinen Compagnie« schwärmte er vor: »Ich habe bis jetzt viele Stände durchlaufen, war Lyceist, Seminarist, Student, Burschenschäftler, Kandidat, Hofmeister, Schriftsteller, Reisender, Recensent, Redakteur – aber kein Stand, ich versichere Dich, hat mir so wohl gefallen, als der Ehestand! Soll ich Dir von meinem Glück erzählen, wie wir leben, essen, schwatzen, sorgen, schlafen, – wie wir uns freuen?«²⁴ Offenkundig sah sich Hauff nicht in der Rolle eines romantischen Künstlers und Anti-Philisters. Er pries vielmehr das günstige Geschick, das es ihm erlaubt habe, »einen eigenen Herd zu bauen und das Flügelroß« – den Pegasus des Poeten – »im häuslichen Stall einzustellen«.²⁵ Die dichterische Berufung wurde mit dem Brotberuf identisch, der Schriftsteller verschmolz mit dem zufriedenen Ehemann. Allerdings erlitt das Idyll schon bald einige Störungen, denn Hauff musste feststellen, dass man als Angestellter Cottas kein leichtes Leben hatte.

Cotta war ein ganz anderes Kaliber als Franckh. Der Letztere, ein Altersgenosse Hauffs, genoss als Geschäftsmann und wegen seiner gewagten Manöver auf dem Buchmarkt einen etwas zweifelhaften Ruf; er war ein Partner, mit dem man ein Projekt wie den *Mann im Mond* realisieren konnte. Ihm gegenüber befand sich Hauff als erfolgreicher, vielumworbener Dichter in einer starken Position, und das ließ er den Verleger auch spüren. Schon im Herbst 1825 kanzelte er Franckh in rüdem Ton ab, weil ihm seine Zahlungsmodalitäten nicht gefielen:



Abb. 4: Johann Friedrich Cotta. Holzstich nach einer Lithographie, um 1830.
Quelle: akg-images.

Für was halten Sie *mich*? für was *sich selbst*? Sie halten mich vielleicht für einen Knaben, den man benützen und behandeln kann, wie man will, gegen den man unverschämt, ungezogen sein darf, weil er es duldet? Sie haben sich dabei in jeder Hinsicht verrechnet. [...] Sich selbst halten Sie vielleicht für einen Buchhändler und spekulierenden Kopf. Ich fand aber weder das eine noch das andere in der Art, wie Sie in dem vorliegenden Fall zu Werke gingen.²⁶

Und aus Berlin schrieb er seinem Bruder über Franckh: »Der Kerl profitiert ein Sündengeld an meinen Schmieralien und dennoch bin ich der Herr und er der Knecht.«²⁷ Erst durch seine Werke, so behauptete Hauff, sei Franckhs Verlag zu Ansehen und Bedeutung gelangt, was stark übertrieben war, aber doch ein Körnchen Wahrheit enthielt.

Cotta dagegen, 1817 als Johann Friedrich Freiherr Cotta von Cottendorf in den Adelsstand erhoben, war fast vierzig Jahre älter als Hauff und eine Respektperson, mit der man behutsam umgehen musste. Als ungekrönter König seiner Branche gab er neben dem *Morgenblatt* auch die vielgelesene *Allgemeine Zeitung* heraus und verlegte unter anderem die Werke der Weimarer Klassiker. Er hatte sich im Verlagswesen ein Vermögen erworben und leitete mit fester Hand ein weitverzweigtes, auf mehrere Standorte in Württemberg und Bayern verteiltes Unternehmen, aber darüber hinaus war er auch Großgrundbesitzer, fortschrittlicher Industrieller und liberaler Abgeordneter in der zweiten Kammer des Stuttgarter Landtags und verfügte über beste Verbindungen in der Politik wie im Wirtschaftsleben.

Die Redaktion des *Morgenblatts* stand Hauff schon lange als Wunschziel vor Augen, war doch die Übernahme einer fest etablierten Zeitschrift weitaus verlockender als eine riskante Neugründung. Bei dem Versuch, Cotta für sich zu gewinnen, verfolgte er eine wohldurchdachte Strategie, die auf dem Prinzip beruhte, spröde zu tun und sich rar zu machen. Von Hamburg aus legte er Pfaff, der neben dem Bruder Hermann sein wichtigster Vertrauter in dieser heiklen Angelegenheit war, sein Kalkül dar: »Cotta muß, wenn man ihn kennt, auf eigene Weise behandelt seyn. Er muß sehen daß man *ihn nicht braucht* und dann läßt

sich vieles Schöne mit seinem Geld und seinem wirklich guten Willen anfangen.«²⁸ Dieser Maxime getreu, schlug Hauff damals sogar das großzügige Angebot des Verlegers, ihm eine Fortsetzung seiner Studienreise nach England und Schottland zu finanzieren, mit höflichen Worten aus. Schon früher hatte er Cotta durch seinen demonstrativen Umgang mit dem kleinen, aber lästigen Konkurrenten Franckh regelrecht provoziert, und während der Unterhandlungen wegen des *Morgenblatts* vergaß er nicht, darauf hinzuweisen, dass ihm durchaus auch Alternativen offenstanden, »denn es kamen mir von zwei Seiten Anträge, ähnliche Institute zu leiten«.²⁹ Die Einigung vom Dezember 1826 dürfte Hauff als gerechten Lohn seiner taktischen Raffinesse betrachtet haben.

Zwanzig Jahre nach seiner Gründung hatte das *Morgenblatt* den Zenit seiner Wirkung und seiner Auflagenhöhe zwar schon überschritten, zählte aber immer noch zu den angesehensten und meistgelesenen Periodika in Deutschland. Es war eine täglich erscheinende Literatur-, Kultur- und Bildungszeitschrift für ein gehobenes bürgerliches Publikum, deren breitgefächerte Rubriken Hauff einmal in einem Brief aufzählte: »Allgemeine Aufsätze – Naturgeschichte – Reisen – Länder- und Völkerkunde – Biographie – Gedichte – Erzählungen – Correspondenzen.«³⁰ Auch Theaterkritiken nahmen viel Raum ein, während die Politik wohlweislich ausgespart blieb. Seit 1823 hatte Johann Friedrich Cotta das Blatt mit Unterstützung seines Sohnes Georg persönlich geleitet. Mit Hauff wurde nun wieder ein verantwortlicher Redakteur eingestellt, der ihn von dieser Aufgabe entlasten sollte.

Der junge Mann war jedoch nicht gesonnen, einfach den ausgetretenen Bahnen zu folgen. Die Konzeption einer universal bildenden Zeitschrift im Geiste der Aufklärung, die den vielseitigen Interessen des Verlegers entsprach, schien ihm überholt. Das ließ er Cotta, der ihn um seine Meinung gebeten hatte, bereits im Juli 1826 diplomatisch, aber unmissverständlich wissen: »Man hört hin und wieder die Klage aussprechen, das beste belletristische Blatt unseres Vaterlandes habe an Gehalt verloren. Weit entfernt in dieses Urteil, wie es hier gegeben ist, einzustimmen,

behaupte ich, nicht das Morgenblatt hat verloren, sondern die *Zeit* hat sich geändert, und der Geschmack des Publikums ist ein anderer geworden.« Neuerdings sei das novellistische Erzählen so beliebt, »daß man jetzt ernstere Aufsätze, herrliche Gedichte u. dgl. nur flüchtig liest oder überschlägt.« Hauff riet daher, künftig »der erzählenden Dichtung ein größeres Feld« einzuräumen, um dem *Morgenblatt* ein »zeitgemäßeres Gewand« zu geben.³¹ Ihm schwebte eine moderne, publikumswirksame Zeitschrift vor, die ihre Leserschaft gut unterhielt, auch Belehrendes möglichst amüsanter gestaltete, spezielle Fachaufsätze dagegen aussparte und ihren Schwerpunkt auf die Erzählprosa legte.

Als er aber Anfang 1827 seine neue Tätigkeit aufnahm, fand er sich rasch ernüchert. Hauff scheint im Vorfeld die Arbeitslast, die ihn erwartete, und den Zeitaufwand für das Lesen und Korrigieren der Beiträge sowie für die umfangreiche Korrespondenz mit den Autoren unterschätzt zu haben. Doch diese »drückenden Geschäfte«, die ihm »oft elendiglich viel zu tun« gaben, wie er einem Bekannten klagte,³² waren noch das kleinere Problem, wenn man sie mit den Hindernissen verglich, die aus dem eigenwilligen »Charakter des Eigentümers dieses Blattes« erwuchsen.³³ Schon frühere *Morgenblatt*-Redakteure hatten erleben müssen, dass Cotta ihnen nicht freie Hand ließ, und endlose Querelen mit dem Verleger ausstanden. Wie Hauff dem Berliner Schriftsteller Ludwig Robert anvertraute, stieß nun auch das »schwierige Reformationsgeschäft«, das er sich vorgenommen hatte, auf zähen Widerstand. Cotta beharrte darauf, »daß sein Blatt kein rein belletristisches, sondern ein allgemein bildendes und unterhaltendes sein sollte, und in diesem Sinne müsse es redigiert werden«. Überdies wollte er die »bunte Abwechslung« in jeder Nummer und damit, wie Hauff es sah, deren Zersplitterung in »heterogene Teile« bewahrt wissen.³⁴

Bereits im Februar kam es zum offenen Konflikt, als Cotta sich über die mangelhafte »Revision und Verbesserung der eingesandten Artikel« beklagte und dem Redakteur nachdrücklich größere Sorgfalt empfahl.³⁵ Hauff seinerseits fühlte sich in seiner

bürgerlichen und in seiner literarischen Ehre gekränkt, weil der Verleger mehrfach über seinen Kopf hinweg in die Redaktionsgeschäfte eingegriffen hatte: »Sie ordnen an, was ich ausgestrichen, Sie streichen aus was ich für Gut erklärt habe, und ich finde diß auch ganz natürlich, da Sie der Stifter und Eigenthümer dieses Blattes sind; nur kann ich bey diesem Verfahren nicht einsehen, warum und wozu Sie noch einen eigenen Redacteur besolden, wenn Sie ihm aus beleidigendem Mißtrauen die Leitung nicht ganz übergeben.« So zog er die Konsequenz und erklärte seinen Rücktritt: »Ich höre vom 1^{ten} März an auf Redacteur des Morgenblatts zu seyn.«³⁶

Zum Glück konnte der Streit beigelegt werden. Hauff blieb im Amt und akzeptierte notgedrungen Cottas überlegene Stellung und seine zeitweiligen Einmischungen in die laufende Arbeit. Um ihn bei den Korrekturen zu unterstützen, trat Hermann in die Redaktion ein, dem Wilhelm dafür einen Teil seines Gehalts überließ. In der Auseinandersetzung mit Cotta hatte Hermann übrigens eine äußerst zwielichtige Rolle gespielt, denn während Wilhelm ihm rückhaltlos vertraute, biederte sich sein Bruder hinterrücks dem Verleger an, indem er sich als fügsamere Alternative zu dem selbstbewussten Redakteur präsentierte. Nach Wilhelms Ableben sollte er in der Tat die Leitung des *Morgenblatts* übernehmen, die er in der ihm eigenen anpassungsfähigen Art bis zu seinem Tod im Jahre 1865 konfliktfrei besorgte.

Hauff riskierte fortan keine Zusammenstöße mit dem Verleger mehr und begnügte sich damit, gelegentlich in Privatbriefen auf Cottas herrischen Umgang mit seinen »Untertanen und Leibeigenen« zu sticheln.³⁷ Aber trotz seiner beschränkten Gestaltungsspielräume und der kurzen Frist, die ihm blieb, gelang es ihm, dem *Morgenblatt* bis zu einem gewissen Grade seinen Stempel aufzudrücken. Der Anteil der fiktionalen Prosa stieg im Jahrgang 1827 zu Lasten der Lyrik merklich an, und außerdem verbannte der Redakteur jedwede literarische Polemik und führte eine neutrale Überparteilichkeit ein, der die Zeitschrift auch später treu blieb. Unter anderem über seine Verbindungen zur Berliner Mitt-

wochsgesellschaft bemühte sich Hauff um neue Kontakte in der literarischen Welt, die das *Morgenblatt* für aktuelle Strömungen und jüngere Autoren öffnen sollten.

Die Arbeitsbelastung in Cottas Diensten zwang ihn allerdings, seine eigene literarische Produktion zu reduzieren, weshalb das Jahr 1827 nicht mehr so ertragreich ausfiel wie die beiden vorangegangenen. Immerhin publizierte er neben den *Phantasien im Bremer Ratskeller* und dem dritten *Märchen-Almanach* («auf das Jahr 1828»), deren Manuskripte schon länger vorlagen, noch einmal drei Novellen. Während das *Morgenblatt* selbst die historische Erzählung *Jud Süß* brachte, wurde die mit einer Liebesgeschichte kombinierte Literatursatire *Die letzten Ritter von Marienburg* im *Frauentaschenbuch für das Jahr 1828* platziert, und *Das Bild des Kaisers* nahm Hauff in Cottas *Taschenbuch für Damen* auf, das er persönlich herausgab und das noch kurz vor seinem Tod erschien.

Ein neues Großvorhaben, das ihn in seinen letzten Monaten beschäftigte, kam nicht mehr zur Ausführung. Skizziert hatte er es schon am 30. März 1827 in einem Brief an Tieck: »Ich möchte nämlich die Kämpfe in Tirol im Jahre 1809 in den Rahmen eines Romanes fassen. Ich liebe Gegend und Volk jener Berge und in neueren Zeiten scheint mir kein Bild so interessant, als dieser Streit zwischen reinem Patriotismus und dem Ehrgefühl einer stolzen Armee, zwischen redlichen, einfältigen Sitten und den Erfindungen und Künsten der Menschen.«³⁸ Hauff wollte also die Erhebung der Tiroler gegen das mit Napoleon verbündete Bayern, die von französischen und rheinbündischen Truppen nach blutigen Kämpfen niedergeschlagen worden war, literarisch verarbeiten. Vermutlich sollte dabei der Volksheld Andreas Hofer, der den Aufstand angeführt hatte, im Mittelpunkt stehen.

Um Lokalstudien für dieses Projekt zu betreiben, fuhr der Dichter im Sommer in die Alpen. Auf dem Hin- und Rückweg machte er in München Station, wo er einige illustre Persönlichkeiten kennenlernte, darunter den ebenfalls für Cotta tätigen Kunsthistoriker Ludwig Schorn, den Architekten Leo von Klen-

ze sowie die Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert und Lorenz Oken. Die Stadt gefiel ihm, er rühmte die »ehrlichen, lustigen, lebensfrohen Leute« und den großen »Anteil an literarischem Wesen und Treiben«, den man dort unter dem kunstsinnigen König Ludwig I. nahm.³⁹ Vom 13. bis zum 20. August bereiste Hauff, begleitet von einem »munteren Tiroler, der in seinem 16. Jahr die Kampagne von 1809 mitmachte«,⁴⁰ die Bergregion, in der die Romanhandlung angesiedelt sein sollte, und gelangte über Innsbruck und den Brenner bis nach Bozen und Meran. Zurück in Stuttgart, setzte er seine redaktionelle Tätigkeit und seine literarisch-publizistischen Aktivitäten rastlos fort, obwohl sich im Herbst mit Unwohlsein, Appetitlosigkeit und Verdauungsbeschwerden bereits erste bedenkliche Krankheitssymptome zeigten.

6. Die Bücher und die Lesewelt: Hauff und der literarische Markt

Als der erste Teil der *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* vom Publikum wie von der Kritik günstig aufgenommen wurde, schrieb Hauff an einen Freund: »Ich bin doch sehr glücklich [...], ein wenig Talent zu besitzen; denn um den Namen und um das Geld, das man dadurch bekommt, ist es doch etwas Schönes.«⁴¹ Und nach dem Abschluss des *Lichtenstein* dankte er dem gütigen Geschick für »die Kraft und das Talent [...], in der Welt etwas zu wirken und sich zu lichterem Höhen aufzuschwingen, während Andere ihren gewöhnlichen, faden Gang durch das Leben hinschleichen«.⁴²

Dass ihm die Schriftstellerei materiellen Gewinn und gesellschaftliche Reputation verschafft habe, betonte Hauff des Öfteren. Bezeichnenderweise kehren hier genau jene Glücksgüter wieder, die so vielen Helden in den *Märchen-Almanachen* zuteil werden: Der bürgerliche Aufstieg, den die Protagonisten in der Fiktion erleben, gelang ihrem Schöpfer kraft seines Talents in der Realität; in den Märchen gestaltete er verfremdend nach, was ihm wirklich widerfuhr, ihn deshalb aber nicht weniger märchenhaft dünkte. Das Schreiben begründete seine ökonomische Existenz, definierte seinen sozialen Status und bildete das Fundament seines Selbstvertrauens, es war das sinnstiftende Zentrum seines Daseins. Und wenn man von seiner Verlobten, seinen Verwandten und den alten Studienfreunden absieht, unterhielt er in seinen späteren Jahren auch fast ausschließlich Beziehungen zu Akteuren des Literaturbetriebs, zu Autorenkollegen, Verlegern und Herausgebern. Dementsprechend kreisen seine Briefe in ihrer Mehrzahl um Fragen der Produktion und Vermarktung von Texten, um alte und neue Projekte, Almanache, Zeitschriften und Rezensionen – und um Honorare.

Wollte er sich als Schriftsteller durchsetzen, musste Hauff die Mechanismen des literarischen Marktes einkalkulieren, die über

Erfolg und Misserfolg entschieden. Dieser Markt war in den zwanziger Jahren ungemein dynamisch und expandierte kräftig. Der Buchhandel, den die Wirren der napoleonischen Kriege schwer in Mitleidenschaft gezogen hatten, erlebte mittlerweile wieder einen mächtigen Aufschwung. Weil die fortschreitende Alphabetisierung und der wachsende Wohlstand bürgerlicher Schichten den Kreis der potenziellen Leser erweiterten, während zugleich technische Neuerungen bei Papierherstellung und Druck die Bücher verbilligten, konnten jetzt viele Autoren als Berufsschriftsteller von ihren Honoraren leben. Freilich kamen sie dabei nicht umhin, auf den Geschmack des Publikums Rücksicht zu nehmen und sich den kapitalistischen Marktgesetzen zu unterwerfen, die ihre Geistesprodukte nur als verkäufliche Ware behandelten. Für den Buchhändler, der in Hauffs Novelle *Die letzten Ritter von Marienburg* auftritt, ist die »[d]eutsche Literatur« kein höheres, ideelles Gut, sondern einfach das, »was man alljährlich zweimal in Leipzig kauft und verkauft«, nämlich auf den Buchmessen, die dort regelmäßig im Frühjahr und im Herbst abgehalten wurden (2, S. 588).

Viele Zeitgenossen beobachteten die Ausweitung der Buchproduktion und des lesenden Publikums mit Skepsis. Zwar nahm sich das Wachstum im Vergleich zu heutigen Verhältnissen immer noch recht bescheiden aus, und die Leserschaft blieb nach wie vor weitgehend auf das mittlere und gehobene Bürgertum und den Adel beschränkt, eben auf jene »gebildeten Stände«, an die Cottas *Morgenblatt* ebenso adressiert war wie Hauffs *Märchen-Almanache*. Gegenüber früheren Epochen wurden in der Restaurationszeit aber in der Tat neue Dimensionen erreicht. In den *Memoiren des Satan* gibt Herr von Garnmacher einem Engländer und einem Franzosen einen Begriff von dem vermeintlichen »Reichtum der Literatur« in Deutschland, den er an rein quantitativen Kriterien misst – und die skurrile Aufzählung, die von den Zuhörern mit schallendem Gelächter quittiert wird, lässt bereits erahnen, dass auch Hauff diese Inflation kritisch beurteilte:

Alle Jahre kann man achtzig Romane, zwanzig gute und vierzig schlechte Lust- und Trauerspiele, hundert schöne und miserable Erzählungen, Novellen, Historien, Phantasien etc., dreißig Almanachs, fünfzig Bände lyrischer Gedichte, einige erhabene Heldengedichte in Stanzen oder Hexametern, vierhundert Übersetzungen, achtzig Kriegsbücher rechnen, und die Schul-, Lehr-, Katheder-, Professions-, Konfessionsbücher, die Anweisungen zum frommen Leben, zu Bereitung guten Champagners aus Obst, zu Verlängerung der Gesundheit, die Betrachtungen über die Ewigkeit, und wie man auch ohne Arzt sterben könne, usw. sind nicht zu zählen; kurz man kann in meinem Vaterland annehmen, daß unter fünfzig Menschen immer einer Bücher schreibt; ist einer einmal im Meßkatalog gestanden, so gibt er das Handwerk vor dem sechzigsten Jahr nicht auf. (1, S. 593)

Gerade Stuttgart, im Übrigen noch eine recht provinzielle Residenzstadt mit rund 30.000 Einwohnern, war um 1825 ein bedeutendes Zentrum der Literatur und Sitz wichtiger Verlage wie Cotta, Metzler und Franckh. Hauff übertrieb durchaus nicht, wenn er in einer Korrespondenz für das *Berliner Conversations-Blatt* schrieb: »Ein reges literarisches Leben herrscht gegenwärtig in Stuttgart, und ich glaube kaum, daß in einer deutschen Stadt von gleicher Größe zur Zeit so viel gedruckt wird, als in dieser« (3, S. 147). Für einen ambitionierten jungen Schriftsteller bot die württembergische Hauptstadt also ein außerordentlich günstiges Terrain.

Mit der steigenden Literaturproduktion ging in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Verschiebung der inhaltlichen Vorlieben und der Gattungsschwerpunkte einher, von der die literarische Landschaft bis in unsere Gegenwart geprägt worden ist. Die neuen Leserschichten waren hauptsächlich an einer unterhaltsamen, spannenden, rührenden, vielleicht auch bildenden, jedenfalls aber relativ leicht konsumierbaren Lektüre interessiert, womit unweigerlich die erzählende Prosa in den Vordergrund rückte, die in der älteren Poetik und Ästhetik noch gar nicht zur echten Dichtkunst gerechnet worden war. Angesichts der rasant ansteigenden Nachfrage wuchs nun eine Literatur heran, die weniger die Forderungen der professionellen Kritik als vielmehr die Bedürfnisse des breiten Publikums und damit den Verkaufserfolg zu ihrem Maßstab nahm.

Hauffs Œuvre steht ganz im Zeichen dieses Aufstiegs der narrativen Prosaformen. In dem *Vertraulichen Schreiben an Herrn W.A. Spöttlich*, das als Vorwort zu einer Sammelausgabe seiner Erzählungen gedacht war – hinter dem Adressaten verbirgt sich Willibald Alexis –, nennt Hauff die Novelle halb resigniert, halb scherzhaft »ein ganz bequemes Ding«, einen Notbehelf in einer »miserablen Zeit«, die nach den überragenden Leistungen der klassisch-romantischen Ära zu einem mittelmäßigen Epigonentum verurteilt sei: »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« (2, S. 334). In seinen Briefen an Cotta wird diese Entwicklung dagegen ganz nüchtern in Rechnung gestellt. Es war schon davon die Rede, dass Hauff empfahl, dem *Morgenblatt* durch eine stärkere Gewichtung der Erzählprosa ein »zeitgemäßeres Gewand« zu verleihen, und in seinen Vorschlägen für die Wiederbelebung des *Taschenbuchs für Damen* rückte er ebenfalls die Novelle als wichtigsten »Modeartikel unserer Zeit« in den Mittelpunkt.⁴³ Die Erzählung *Die letzten Ritter von Marienburg* schließlich verhöhnt einige eitle Dichterlinge, die noch die alten lyrischen Genres, das Versepos und das Trauerspiel pflegen, als eine »poetische Badegesellschaft in ihrem lauen Versewasser« (2, S. 591) und setzt ihrem sterilen Traditionalismus mit dem titelgebenden – fiktiven – Roman das historische Erzählen im Gefolge Walter Scotts entgegen, das als moderne Literaturgattung die Gunst des Publikums erringt. Das war natürlich nicht zuletzt eine Selbstrechtfertigung des Autors, der anderthalb Jahre zuvor seinen *Lichtenstein* publiziert hatte.

Weil Hauff bei seinem jugendlichen Alter häufig durch Lesefrüchte ersetzen musste, was ihm an Welt- und Lebenserfahrung abging, bezog er die Anregungen für sein Schaffen vorwiegend aus anderen Texten und machte auch immer wieder das literarische Leben selbst zu seinem Thema – so sind beispielsweise seine satirischen Arbeiten überwiegend Literatursatiren. Mit fast allen

seinen Werken schloss er an bestimmte Trends der Epoche und an erfolgreiche Vorbilder an, sei es nun durch die parodistisch zugespitzte Nachahmung wie beim *Mann im Mond*, sei es durch die Adaption von Erzählmotiven oder ganzen Gattungsschemata wie in *Lichtenstein* oder den Märchen. Unter den Autoren, auf die er sich mit Vorliebe bezog, sind neben H. Claren und Scott insbesondere Ludwig Tieck, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann zu nennen. Hauff schuf also Literatur aus Literatur und praktizierte damit ein sehr modernes Verfahren, das keine geringere schöpferische Entfaltung gestattet als eine Dichtung, die sich etwas auf ihre genialische Originalität zugutehält. Auch seine Vorliebe für Mottos, die keineswegs nur in *Lichtenstein* begegnen, gehört in diesen Zusammenhang. Mit ihrer Hilfe bettete er seine Werke in ein ganzes Geflecht intertextueller Bezüge zu populären Autoren, kanonisierten Mustern und literarisch-kulturellen Autoritäten ein.

Dass Hauff sich durchaus über sein Schreiben Rechenschaft ablegte, statt nur blindlings den aktuellen Moden nachzulaufen, belegen die zahlreichen, teils programmatisch ernsthaften, teils humoristisch oder satirisch gefärbten poetologischen Überlegungen, auf die man in seinen Texten stößt. Zu sämtlichen wichtigen Gattungen, in denen er sich versuchte, finden sich entsprechende Reflexionen: Der fiktive Verfasser der *Memoiren des Satan* eröffnet sein Manuskript mit einigen Bemerkungen über die zeitgenössische Memoiren-Schwemme, die Einleitung zu *Lichtenstein* erörtert die Anlehnung an Walter Scott, die Figuren in *Die letzten Ritter von Marienburg* diskutieren die Berechtigung des historischen Romans, in den Rahmenpartien der *Märchen-Almanache* wird über den Reiz von Märchen, Abenteuergeschichten und Spukerzählungen räsoniert, das *Vertrauliche Schreiben* skizziert eine Poetik der Novelle, und der Essay *Die Bücher und die Lesewelt* berührt auf engstem Raum gleich eine ganze Reihe populärer Genres.

Auf dem literarischen Markt wusste sich Hauff mit erstaunlicher Souveränität zu behaupten. Rasch erlernte er die Kunst,

nützliche Kontakte herzustellen und sich bei den jeweiligen Partnern ins rechte Licht zu setzen. Seine Briefe arbeiten mit Lobsprüchen und Schmeicheleien, mit Bitten und Angeboten, vor allem aber mit Selbststilisierungen und Selbstanpreisungen, die stets sorgsam auf den Adressaten und die weiteren Umstände abgestimmt sind. Diese taktische Wendigkeit sollte bei der Lektüre der Korrespondenz zur Vorsicht mahnen: Weder Hauffs Aussagen über seine eigene Person noch seine Kommentare zu anderen Autoren dürfen einfach für bare Münze genommen werden. Die verschiedenen Akteure des Literaturbetriebs interessierten ihn nicht nur wegen ihres geistigen oder künstlerischen Ranges, sondern auch wegen ihres Renommees und ihrer institutionellen Position. So fand er die beiden Märchen, die Wilhelm Grimm für den zweiten *Almanach* zur Verfügung gestellt hatte, nicht sonderlich gelungen, aber ihre Mängel wurden durch die Werbewirksamkeit dieses Mitarbeiters mehr als aufgewogen: »[D]ie Hauptsache ist, daß wir seinen *Namen* haben, der nun einmal *viel* gilt.«⁴⁴ Am 21. Oktober 1826 schrieb er aus Leipzig an Hermann:

Ich möchte oft weinen über unsere sogenannte Literatur! Was für einem Anblick gehe ich in der nächsten Woche entgegen in Dresden. Da sitzt Tieck, der herrliche Tieck bei dem ganz Teutschland in die Schule gehen sollte, allein und verlassen. Niemand glaubt an ihn, niemand will etwas von ihm. Gegenüber tanzt das Gnomen und Zwergen Volk um den Abend(zeitungs)Gott Th. Hell; machen Sonnettchen und Glossen, Dramachen, Lustspielchen, Triolettchen, quacken lustig im Sumpf und halten sich für ganz tüchtige Nachtigallen, weil es immer einer dem andern versichert mit der Voraussetzung der andere fahre *retour*.⁴⁵

Trotzdem machte er, in Dresden angelangt, nicht nur Ludwig Tieck, sondern auch dem einflussreichen Herausgeber der *Abend-Zeitung* Theodor Hell (d.i. Karl Winkler) seine Aufwartung und pflegte in der Folgezeit den Kontakt zu beiden Männern. Das bedeutete eine beträchtliche diplomatische Herausforderung, weil Tieck und Winkler nicht gut aufeinander zu sprechen waren. Während Hauff Tieck in dem Brief vom 30. März 1827, in dem er um Ratschläge für das Tiroler Romanprojekt bat, demütig als seinen »Meister« anerkannte und ihn seiner tiefen »Bewunde-

« versicherte,⁴⁶ verteidigte er sich keine drei Wochen später gegenüber Winkler mit pathetischen Worten gegen den Vorwurf, er nehme als *Morgenblatt*-Redakteur einseitig Partei für Tieck:

Ich gehöre allen, ich gehöre mir selbst, aber keiner Schule gehöre ich an, der Meister möchte sich nennen wie er wollte. Ich fühle keinen Herrn und Meister über mir, dem ich Gehorsam schuldig wäre, als die ewigen Gesetze des Guten und Schönen, denen ich, wenn auch auf unvollkommene Weise nachzustreben suche. Es mag sein, daß ich die *Form* nicht vor dem Einfluß der Zeit bewahren kann, doch soll mir der Geist ungegöthet, ungetieckt, ungeschlegelt und ungemeistert bleiben.⁴⁷

Winkler war offenbar beeindruckt von diesen Expektionen, aber wie der Kontext zeigt, wäre es naiv, sie als authentisches Glaubensbekenntnis ihres Verfassers zu lesen.

Frühzeitig war Hauff darauf bedacht, sich auf dem Gebiet der Almanache, Taschenbücher und Journale gut zu vernetzen, um seine Arbeiten publikumswirksam und gewinnträchtig unterbringen zu können, denn diese Periodika, die vorwiegend erzählende Prosa aufnahmen, stellten in den zwanziger Jahren bedeutsame Medien des literarischen Lebens dar. Zum Glück herrschte nach seinen Anfangerfolgen, die seinen Namen bekannt gemacht hatten, kein Mangel an einschlägigen Angeboten. Bereits im Dezember 1825 teilte er Pfaff stolz mit, er habe »sehr schöne Anträge« von einem halben Dutzend Herausgebern erhalten. Die Beschäftigung mit *Lichtenstein* nehme ihn zwar derzeit noch ganz in Anspruch, »[d]och werde ich später jedem dieser Blätter etwas senden, nicht um viel Geld damit zu erwerben sondern weil es von Wichtigkeit für mich ist 5 Blätter zu Freunden zu haben.«⁴⁸ Als ein von allen Seiten umworbener Autor war er schon bald in der günstigen Lage, sich seine Publikationsforen frei aussuchen und die Redakteure und Herausgeber zu immer höheren Honoraren treiben zu können, indem er sie gegeneinander ausspielte. Der dezente Hinweis auf konkurrierende Offerten und damit auf seinen Marktwert kehrt in den Briefen mit schöner Regelmäßigkeit wieder. Auch sein Wunsch, selbst eine namhafte Zeitschrift zu leiten, entsprang nicht nur dem Bedürfnis nach materieller Absicherung,



Abb. 5: Wilhelm Hauff. Gemälde von Karl Theodor Leybold, 1827. Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach.

sondern auch der Einsicht, dass eine solche Stellung ihm einen beträchtlichen ›literaturpolitischen‹ Einfluss verschaffte.

Wie nüchtern Hauff die Marktlage zu analysieren verstand, zeigt etwa ein Brief vom 17. September 1826, in dem er Cotta seine Ideen für das *Taschenbuch für Damen* unterbreitete. Hier ist nicht nur von geeigneten Autoren und Texten die Rede, sondern auch von den Bedürfnissen und Neigungen des Publikums, von möglichen Konkurrenzprodukten, von Honorarsätzen und

sogar von der Ausstattung des Bandes mit passenden Kupferstichen. Hauff begriff Dichtung nicht als autonomes, rein geistig-ideelles Phänomen, sondern als Teil eines komplexen Gefüges von sozialen, ökonomischen, kulturellen, psychologischen und ästhetischen Faktoren. Seine Werke und Briefe nehmen alle Institutionen des Literaturbetriebs und sämtliche Elemente der literarischen Kommunikation in den Blick: Autoren, Herausgeber, Verleger und Rezensenten, Gattungen und Schreibstile, Publikationsmedien und Literaturvermittler wie Buchhandlungen und Leihbibliotheken und nicht zuletzt die Käufer und Leser von Büchern. Für Forschungen zum literarischen Markt oder zur Soziologie der Leserschaft und des Geschmacks bilden seine Schriften eine wahre Fundgrube.

Allerdings stand Hauff den Regeln und Gesetzen des literarischen Lebens nicht unkritisch gegenüber. Es zeichnet ihn vielmehr aus, dass er sie aus seiner intimen Sachkenntnis heraus auch skeptisch oder ironisch beleuchten konnte, wobei die Ironie oft genug in Selbstironie umschlug, weil er eben nicht umhin kam, die Strategien und Kniffe, die er satirisch aufspießte, auch seinerseits anzuwenden. Bisweilen nutzte er solche Widersprüche sogar für virtuose Verwirrspiele, die aus der Verschränkung unterschiedlicher Perspektiven auf ein und dasselbe Phänomen resultierten. Am Beispiel des *Lichtenstein* lässt sich das am besten zeigen. Der Roman wollte von der wachsenden Beliebtheit Scotts profitieren, auf den er sich im Vorwort auch ausdrücklich beruft. In *Die letzten Ritter von Marienburg* nahm Hauff das historische Erzählen dann gegen die Angriffe traditionell gesinnter Ästhetiker in Schutz. Ein Rezensent, der im Rahmen eines Überblicksessay *Taschenbücher auf 1828* auf diese Novelle zu sprechen kam, monierte wiederum: »[L]ieber wäre es uns gewesen, wenn Herr Hauff seinen Stoff [...] zu einer Satire der historischen Romane, nicht aber zu einer ziemlich unnötigen Belobung derselben benützt hätte« (3, S. 237).

Der Verfasser dieser anonym publizierten Besprechung war jedoch niemand anders als Wilhelm Hauff persönlich, dem es

offenbar Vergnügen bereitete, hier einmal die Gegenposition zu vertreten! Und in dem Essay *Die Bücher und die Lesewelt* ließ er schließlich einen ehrgeizigen Nachwuchsautor auftreten, der nach Feldstudien in einer Leihbibliothek zu dem Ergebnis kommt: »[E]inen historischen Roman à la Walter Scott mußst du schreiben [...], denn nach allem, was man gegenwärtig vom Geschmack des Publikums hört, kann nur diese und keine andere Form Glück machen« (3, S. 63). Das Erfolgskalkül, das auf einer sorgfältigen Analyse der Leserwünsche basiert und ihnen möglichst exakt zu entsprechen sucht, wird damit entlarvt und dem Gelächter preisgegeben.

Hauff, der in der Literaturszene über ein weitgespanntes Netzwerk von Verbündeten verfügte, konnte sich zugleich in *Die letzten Ritter von Marienburg* über die Kungeleien und das Cliqueswesen der zeitgenössischen Autoren lustig machen. Obendrein verspottete er zu wiederholten Malen die grassierende Massenproduktion, zu der er doch selbst munter beitrug, und den unvermeidlichen Qualitätsverfall, den sie nach sich zog: »Beinahe jede namhafte Buchhandlung gibt ein Taschenbuch heraus; wo willst du nun Leute genug finden, die für zwanzig Almanachs lauter Neues und Treffliches schreiben?« (3, S. 214) Hauffs Essays *Die belletristischen Zeitschriften in Deutschland* und *Taschenbücher auf 1828* demonstrieren, wie die Dichter unter diesen Umständen zu bloßen Lohnarbeitern werden, die auf Bestellung um die Wette schuften, während die »Musen und Grazien, verscheucht vom Gewühl der Menge«, das Weite suchen (3, S. 150), und in den *Memoiren des Satan* wird die deutsche Poesie drastisch eine »Gemeindewiese« genannt, »auf welcher jedes Vieh umherspazieren, und Blumen und Gras fressen kann nach Belieben« (1, S. 594f.).

Die *Memoiren* nehmen auch Rezensenten aufs Korn, die ihre Beiträge ohne echtes Interesse an der Sache wie am Fließband verfassen. Sechs »Formen und Klassen« von Buchbesprechungen werden dort unterschieden, nämlich die »sanftlobende«, die »lobposaunende«, die »neutrale«, die »lobhudelnde«, die »grobe, ernste« und die »Totschläger-Klasse« (1, S. 589f.), und Herr von

Garnmacher versichert, einen Mann gekannt zu haben, der für verschiedene Journale gleichzeitig rezensierte und dabei nicht selten in die Lage kam, »daß er alle sechs Klassen über einen Gegenstand erschöpfte« (1, S. 591). Wenn Hauff schließlich in den Berliner Episoden der *Memoiren* und in der erzählerischen Miniatur *Der ästhetische Klub* nach dem Vorbild E.T.A. Hoffmanns über die modische Erscheinung der ästhetischen Teegesellschaften herzieht, die sich als reine Spielfelder der Eitelkeit und der sentimental Gefühlsduselei erweisen, zeichnet er damit ein lächerliches Zerrbild jener produktiven Geselligkeitsästhetik, die anderswo in seinen Werken so sehr gerühmt wird.

Hauffs gelungenste Literatursatire ist die Skizze *Die Bücher und die Lesewelt*, die er im April 1827 im *Morgenblatt* publizierte. In das Gewand einer heiteren Erzählung gekleidet, bietet diese Studie über die populäre Literatur und ihre Leserschaft das seltene Beispiel einer ebenso klugen wie amüsanten kulturwissenschaftlichen Analyse. Der Protagonist und Ich-Erzähler ist ein junger Mann, der zwar schriftstellerische Ambitionen besitzt, aber vorläufig weder einen »besonderen Gegenstand oder Zweck« noch bemerkenswerte »Gedanken« für das geplante Buch vorweisen kann. Das stört ihn aber nicht weiter, weil ihn ohnehin nicht die Sehnsucht nach schöpferischer Entfaltung antreibt, sondern bloß der Wunsch, auf dem Markt erfolgreich zu sein. Dafür kommt einzig und allein die Orientierung an einem etablierten Muster in Frage, und so schwankt er nur noch, »nach welchem großen Meister« er sein »erstes Stück verfertigen« soll. Um »den Leuten abzusehen, was etwa am meisten Beifall finde, oft und gerne gelesen werde« (3, S. 55), begibt er sich in die örtliche Leihbibliothek, wo er dem Geschmack des Publikums auf die Spur zu kommen hofft.

Tatsächlich waren die kommerziellen Leihbibliotheken, die vorwiegend Romane führten, damals Brennpunkte des literarischen Lebens in Deutschland, und nicht ohne Grund wird in Hauffs Skizze behauptet, dass man sie studieren müsse, wenn man »den Geist des Volks kennenlernen« wolle (3, S. 58). Trotz

sinkender Preise blieben Bücher vorläufig noch ein teures Gut, weshalb die meisten Leser ihre Bedürfnisse eben nicht durch Kauf, sondern über solche Institute befriedigten. Schriftsteller und Verleger mussten in erster Linie die Kundschaft der Leihbibliotheken berücksichtigen, wenn sie die Chancen eines neuen Projekts kalkulierten:

Jedes Städtchen hat fünf, sechs solcher Anstalten. Das Publikum denkt, warum sollen wir für ein Buch so viel Geld wegwerfen, wenn wir es in der Leihbibliothek lesen können? Man kauft sich Groschenübersetzungen oder wohlfeile Taschenausgaben, um doch eine Bibliothek zu haben, und der Buchhändler, der ein Buch verlegen will, kann also höchstens noch auf fünfhundert Leihbibliotheken rechnen. (3, S. 65)

Aus langjähriger Erfahrung weiß der Bibliothekar genau, was die Leute von seiner Ware erwarten: »Sie wollen unterhalten sein; natürlich jeder auf seine Weise« (3, S. 58). Zu diesem Zweck greifen sie nicht nach Jean Paul oder Herder, deren anspruchsvolle Werke unberührt in den Regalen stehen, sondern nach den Ritter- und Gespenstergeschichten eines Karl Gottlob Cramer oder den sentimentalen Romanen Claurens. Mindestens ebenso beliebt sind jedoch Scott-Übersetzungen, was den Erzähler schließlich zu dem Entschluss führt, »einen historischen Roman à la Walter Scott« zu schreiben, um sein Glück bei der Leserschaft zu machen (3, S. 63).

Sein Weg führt ihn nun zu einem Buchhändler und Verleger, der ihm weitere Einblicke in die Mechanismen des Marktes eröffnet und wortreich über die Geschäftslage klagt. Die billigen Übersetzungen ausländischer Literatur ruinieren die Preise und setzen die kostspieligere deutsche Originalproduktion schachmatt, einheimische Schriftsteller publizieren lieber gleich in Almanachen und Zeitschriften, die wie Pilze aus dem Boden schießen und hohe Honorare zahlen, Verse kauft ohnehin niemand mehr, und Romane beziehen die Kunden aus den Leihbibliotheken. Vor diesem Hintergrund entwickelt der Buchhändler gemeinsam mit seinem Besucher den kühnen Plan, »einen deutschen Walter Scott [zu] machen« (3, S. 67), der in einem gewaltigen Rundum-

schlag »Die Geschichte Deutschlands von Hermann dem Cherusker bis 1830, in hundert historischen Romanen« behandelt (3, S. 68f.). Bei diesem absurden Monumentalprojekt ist freilich nicht an einen einzelnen Autor gedacht, sondern an ein Kollektiv, das arbeitsteilig produziert: Einige erfahrene Romanciers konzipieren die Werke, »wählen die historischen Stoffe und Charaktere aus« und geben »die Umriss der Romane« an, während ein paar Dutzend mindere Schreiberlinge, spezialisiert als »Gegendmaler, Kostümschneider, Gesprächsführer, Komiker und Tragiker«, die Ausführung im Detail übernehmen (3, S. 68).

Dass Hauff in *Die Bücher und die Lesewelt* genüsslich seine eigenen Produktions- und Marketingstrategien persifliert, ist nicht zu übersehen. Der fiktive Ich-Erzähler stellt geradezu ein ironisch überzeichnetes Abbild seines Schöpfers dar, und noch manche Einzelheiten spielen auf Kunstgriffe an, die Hauff selbst zu benutzen pflegte. Das gilt zum Beispiel für den schon damals beliebten ›Cliffhanger‹, der in mehrbändigen Romanen benutzt wurde, um die Neugier der Leser auf die Fortsetzung zu spannen: »[M]an 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« (3, S. 57). Genau so verfährt Hauff in *Lichtenstein*, dessen erster Band mit einem nächtlichen Überfall endet, bei dem Georg von Sturmfeder nach einem Hieb auf den Kopf in Ohnmacht sinkt.

Aber die Skizze erschöpft sich nicht in heiterer Selbstironie. In ihrem Mittelpunkt steht das beunruhigende Phänomen einer restlos kommerzialisierten literarischen Massenproduktion, deren serieller Schematismus jeglichen Qualitätsanspruch aufgibt und allein der »Mode der Zeit« und dem »herrschenden Geschmack des Publikums« (3, S. 71) gehorcht. Am Horizont erhebt sich das Schreckgespenst einer rein mechanischen Erzeugung von Texten, die menschliche Phantasie und Individualität gänzlich überflüssig macht – in der Romanfabrik, die der Erzähler und der Buchhändler gemeinsam ins Leben rufen, zeichnen sich schon die Verhältnisse ab, unter denen später in der Tat populäre Heftchenromane

und dergleichen produziert wurden! Eine »Übersetzungsfabrik« gebe es übrigens bereits, erzählt der Bibliothekar in *Die Bücher und die Lesewelt* und schildert anschaulich, wie dort ein Trupp »Grobarbeiter«, einige »Stilisten«, die die Ausfeilung besorgen, und zwei »poetische Arbeiter« für Motto-Verse und eingestreute Gedichte Scotts Werke im Eiltempo ins Deutsche übertragen (3, S. 62f.). Die Textfabrikation ist dabei sinnigerweise direkt mit der maschinellen Papierherstellung und einer ebenso rationell organisierten Druckerei gekoppelt.

Das war kaum übertrieben, wie Hauff sehr wohl wusste. Auch in dem Essay *Die deutschen Übersetzungsfabriken* rechnete er mit dem Geschäftskalkül der Verleger und der jämmerlichen Qualität ihrer »Fabrikarbeit« ab, die das an sich so löbliche Bemühen, »Meisterwerke eines fremden Volkes seiner eigenen Sprache würdig und schön anzupassen«, längst pervertiert hätten (3, S. 260). Veröffentlicht wurde dieser Artikel jedoch nicht, wahrscheinlich aus Rücksicht auf Franckh, den der Text ausdrücklich als einen der Hauptschuldigen an der Misere brandmarkt, weil er mit hastig zusammengeschusterten und sensationell billigen Scott-Ausgaben viel Geld verdiente. Der konsequente letzte Schritt auf dem eingeschlagenen Weg wird in *Die Bücher und die Lesewelt* ins Auge gefasst: »[D]er Professor Lux ist sogar gegenwärtig beschäftigt eine Dampfmaschine zu erfinden, die Französisch, Englisch und Deutsch versteht, dann braucht man gar keine Menschen mehr« (3, S. 62). Damit wäre dem Schreiben und Übersetzen endgültig der Geist ausgetrieben.

In der Gegenüberstellung von Cramer und Clauren auf der einen, Herder und Jean Paul auf der anderen Seite kehrt jene Spaltung der literarischen Landschaft in eine triviale Massenproduktion und die hohe Kunst einiger weniger Geistesheroen wieder, die Hauff bereits in der *Kontrovers-Predigt* beklagt hatte. Auch in den Skizzen *Freie Stunden am Fenster* und *Der ästhetische Klub* ist davon die Rede. Die Verantwortung für diesen Missstand lastet der Autor aber nicht einfach dem schlechten Geschmack des breiten Publikums an. Leider kultivierten nämlich die »ei-

gentlichen Gelehrten« (3, S. 94), die wahren Dichter und Denker, eine esoterische Sprache, die ihre Schriften für die meisten Leser unzugänglich mache. Die Gebildeten, so liest man auch in den *Memoiren des Satan*, hielten hartnäckig »nicht das, was leicht und gesellig, sondern was mit einem recht schwerfälligen gelehrten Anstrich geschrieben ist, für einzig gut und schön« (1, S. 588). Da suche sich die Masse ihre Lektüre eben anderswo:

[U]nsere mittleren und unteren Stände lesen sehr viel, nur natürlich nichts, was auf den gesunden Menschenverstand Anspruch machen könnte. Sie haben ihren Spieß, ihren Cramer, ihren Lafontaine, in neuerer Zeit hauptsächlich ihren Claren. Alles liest; aber unschädliches Zeug, das ihren Verstand ganz gelinde affiziert. Gespenstergeschichten, Mordtaten, Räuberhistorien, Heiratsaffären mit vielem Geld etc. (3, S. 95)

Schiller, Goethe, Tieck oder Jean Paul kämen dagegen gar nicht »unter das Publikum«, denn sie hätten »für die Ewigkeit geschrieben aber nicht für unser Volk« (3, S. 96). Es erscheint also nahezu unmöglich, dass hierzulande »ein großer Geist durchdringen und ein Mann des Volkes und allgemein werden« könnte (3, S. 100).

Für Hauff war das ein typisch deutsches Problem. Gerne verwies er auf England und vor allem auf Frankreich, wo ein anderer Stil gepflegt werde und es um Volksbildung und allgemeine Aufklärung weit besser bestellt sei:

Die Franzosen haben das vor uns voraus, daß alle ihre Geschichtswerke, ihre Romane, ihre Gedichte, selbst ihre philosophischen Bücher so geschrieben sind, daß sie jeder lesen kann. Die Werke ihrer größten Geister sind unzähligemal auf ihren Stereotypen gedruckt; ich habe oft auf meinen Reisen gesehen, daß ein geringer Handwerker, ein Soldat, selbst ein Bauer, seinen Voltaire, seinen Rousseau las; dadurch wird die Intelligenz unbegreiflich gesteigert [...]. (3, S. 93f.)

Eine schönggeistige Literatur dieses Formats auch in seiner Muttersprache zu etablieren, war Hauffs persönlicher Ehrgeiz. Schon im August 1826 schrieb er seinem Bruder aus Bremen, es sei an der Zeit, auf deutschem Boden »mit einem guten, im Geiste des französ. *Globe* geschriebenen Blatt, das *Literatur* und *Sitten* auf eine eigene *piquante* Manier behandelt, *furore* zu machen«,⁴⁹ und in dem kritischen Überblick *Die belletristischen Zeitschriften in*

Deutschland nannte er als »höhere[n] Zweck« eines jeden solchen Instituts, »durch anziehende, angenehme Unterhaltung die allgemeine Bildung und einen geläutertern Geschmack zu befördern und zu verbreiten« (3, S. 152). Das war, Anfang 1827 veröffentlicht, sein Programm für das *Morgenblatt*, das er in jenen Tagen übernahm, und für sein eigenes künftiges Schaffen. Bildung und Geschmack sollten die Leitkategorien eines gewandten, weltläufigen Schreibens werden, das die Leser auf vergnügliche Weise ansprach, breite Resonanz erfuhr und zugleich läuternd und veredelnd zu wirken vermochte. Dabei schwebten ihm Stoffe vor, die aus dem gesellschaftlichen Alltag gegriffen waren, etwa »Szenen aus den höchsten, wie aus den niedrigsten Ständen«, wie sie die französische Literatur bereits zu bieten hatte: »Wir glaubten auch, in Deutschland sei endlich der Tag gekommen, wo eine Gesellschaft heiterer Gelehrten sich aufmache aus dem Dunkel ihrer Studierzimmer und hinausziehe unter die Menschen; in Städten und Dörfern, in Kirchen und Ballsälen auf einige Zeit ihre Hütten aufschlage und alles Volk studiere und ihre Sitten und Gespräche aufnotiere« (3, S. 155f.).

Zu dieser Vision eines im besten Sinne populären Schreibens passte wiederum Hauffs Stilideal. In Deutschland, so setzte er Ludwig Robert auseinander, fehle es leider noch an Männern, die ein Thema »allgemein, gründlich und doch leicht und gefällig, scharf aber elegant« abhandeln könnten.⁵⁰ Esprit und Eloquenz, eben jene »*piquante* Manier«, die den Franzosen eigen sei, sollten die leidige deutsche Schwerfälligkeit überwinden helfen. Eine solche Entwicklung lag für Hauff im Trend einer Zeit, in der sich die nationalen Abgrenzungen ohnehin relativierten. »Eilwagen und Dampfboote«, schrieb er einmal, seien »die besten Leiter des Kosmopolitismus«, und »man möchte glauben, wir seien jetzt erst auf dem Wege, Europäer zu werden« (3, S. 178). Wo die Welt verkehrstechnisch wie ideell näher zusammenrückte, musste auch die Literatur international werden.

7. *Jud Süß* und der Antisemitismus

Als der Regisseur Veit Harlan 1940 im Dienste des NS-Regimes seinen Film *Jud Süß* drehte, nahm er sich dafür unter anderem die gleichnamige Novelle von Wilhelm Hauff zum Vorbild. Seither warf Harlans antisemitisches Machwerk zwangsläufig einen dunklen Schatten auf den längst verstorbenen Dichter: In der weiteren Rezeptionsgeschichte der Erzählung, die nun als Ursprungstext einer unheilvollen Überlieferungskette erschien, konnte die Frage nach judenfeindlichen Vorurteilen bei Hauff nicht mehr ausgeblendet werden. In der wissenschaftlichen Forschung ist sie kontrovers diskutiert und ganz unterschiedlich beantwortet worden.

Interesse an jüdischen Figuren und an Aspekten jüdischen Lebens in Deutschland durfte Hauff bei seinen zeitgenössischen Lesern voraussetzen. Befördert durch die napoleonische Gesetzgebung, hatten die von der Aufklärung inspirierten Bemühungen um eine staatsbürgerliche Gleichstellung der deutschen Juden im frühen 19. Jahrhundert beträchtliche Fortschritte gemacht. In der Ära der Restauration setzten jedoch Gegenbewegungen ein, die von den zähen Ressentiments der christlichen Mehrheitsgesellschaft zeugten. Dabei verband sich die traditionelle, religiös begründete Feindseligkeit gegen die Juden bereits mit ersten ›moderneren‹ Zügen eines rassistisch gefärbten Antisemitismus. Gerade in Württemberg löste eine von der Regierung angestrebte Reform der rechtlichen und gesellschaftlichen Lage der Juden in den zwanziger Jahren heftige Debatten aus. 1828 trat endlich das »Gesetz in Betreff der öffentlichen Verhältnisse der israelitischen Glaubensgenossen« in Kraft, das eine begrenzte Emanzipation der jüdischen Bevölkerung dekretierte, zugleich aber auch Anreize zur Assimilation schaffen sollte.

Jud Süß ist nicht das einzige Werk Hauffs, in dem jüdische Protagonisten agieren. Und schon die Geschichte *Abner, der Jude, der nichts gesehen hat* aus dem zweiten *Märchen-Almanach* arbeitet mit antisemitischen Stereotypen. Das ist umso auffälliger, als die

Vorlage, auf die sich der Verfasser stützte, in eine ganz andere Richtung zielt. In seinem orientalischen Kurzroman *Zadig, ou La destinée* von 1747 relativierte Voltaire den aufklärerischen Glauben an die vernünftige Einrichtung der Welt, indem er einen weisen, tugendhaften Babylonier immer wieder Bekanntschaft mit der Ungerechtigkeit und Bosheit der Menschen machen ließ. Das dritte Kapitel, das Hauff in der Geschichte von Abner nachgestaltet hat und in dem sich Zadig auf der Suche nach dem Hündchen der Königin und dem Pferd des Königs als meisterhafter Spurenleser und Zeichendeuter bewährt, liefert vor diesem Hintergrund eine skeptische Parabel auf den unversöhnlichen Gegensatz von Geist und Macht, von überlegenem Verstand und brutaler Herrscherwillkür.

Hauff gibt der Erzählung eine völlig neue Tendenz, indem er Zadig durch einen abstoßend gezeichneten Juden ersetzt, der überdies als typischer Vertreter seines Volkes vorgestellt wird: »Juden, wie du weißt, gibt es überall, und sie sind überall Juden: pffiffig, mit Falkenaugen für den kleinsten Vorteil begabt, verschlagen, desto verschlagener, je mehr sie mißhandelt werden, ihrer Verschlagenheit sich bewußt, und sich etwas darauf einbildend« (2, S. 140). Was bei Voltaire aufgeklärte Klugheit war, wird bei Hauff zu der Heimtücke eines jüdischen Gauners, der den Leuten das Geld aus der Tasche zieht. Das Unglück, das in der Erzählung über Abner hereinbricht, obwohl ihm in diesem Fall ausnahmsweise kein Unrecht zur Last gelegt werden kann, weckt deshalb auch weder Mitleid noch Entrüstung, sondern schadenfrohen Spott. Zufrieden registriert der Erzähler, dass hier einmal »ein Jude durch seine Pfiße zu Schaden kommt« (2, S. 140) und sich am Ende noch von einem rohen Spaßvogel am kaiserlichen Hof verhöhnen lassen muss.

In den *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* treten Juden in unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Vergleichsweise harmlos wirkt im ersten Teil des Werkes die Gestalt des Ewigen Juden, der dem Teufel zufällig im Berliner Tiergarten begegnet und in seiner Begleitung einige merkwürdige Erfahrungen mit

der gebildeten Gesellschaft der preußischen Hauptstadt macht. Hauff greift auf die alte Sage von einem Juden aus Jerusalem zurück, der Jesus auf dem Weg zur Kreuzigung verspottet haben soll und dafür mit dem Fluch belegt wurde, für alle Zeiten ruhelos durch die Welt ziehen zu müssen. Die metaphysischen und tragischen Dimensionen einer solchen Existenz sind in den *Memoiren* freilich kaum mehr zu spüren. Der »Ewige« ist hier eher eine komische Figur, die als leibhaftiger Anachronismus durch die moderne Gegenwart wandert und mit ihrem unbeholfenen Betragen fortwährend Anstoß erregt. Wenn er auf seine naive Art die Eitelkeiten der Damen auf einem ästhetischen Tee entlarvt und schließlich sogar die Reize schwäbischer Mädchen gegen die affektierte Berliner Weiblichkeit verteidigt, verdient er sich den Beifall aller Leser in Württemberg, und so ist er im Ganzen eher Medium als Gegenstand der Hauffschen Satire.

Anders verhält es sich mit den Juden, die der Teufel im zweiten Teil der *Memoiren* in der Episode *Mein Besuch in Frankfurt* kennenlernt, denn bei ihnen dreht sich alles ums Geld, um Profit und Gewinnstreben. Ihr Reich ist die Börsenhalle: »Männer mit dunkelgefärbten, markierten Gesichtern, mit schwarzen Bärten und lauernden Augen, mit kühn gebogenen Nasen und breiten Mäulern, mit schmutzigen Hemden und unsauberer Kleidung schleichen mit gebogenen, schlotternden Knien und spitzigen Ellbogen, den Hut tief in den Nacken zurückgedrückt umher, und fragen einander, »Nu, wie stehen sie heute?«« (1, S. 578) Rebekka, die Tochter eines schwerreichen Börsianers, wird mit grober Verachtung als jüdisches »Schickselchen« (1, S. 565) gezeichnet: »Wie war sie graziös, das heißt geziert, wie war sie artig, nämlich kokett, wie war sie naiv, andere hätten es lüstern genannt« (1, S. 568). Ihre Scheinbildung, die sich in enthusiastischer Claren-Verehrung und einem mühsam angelernten Berliner Akzent ausdrückt, verfällt dem zynischen Spott des diabolischen Erzählers, zumal sich auch hinter dieser oberflächlichen Anpassung an die abendländisch-christliche Kultur nur der »jüdische Geldteufel« verbirgt

(1, S. 557), der Rebekkas Haltung zu ihrem Verehrer, dem biederen Kaufmann Zwerner, strikt »nach dem Kurs der Börsenhalle« reguliert (1, S. 558).

Hauff verknüpft die Emanzipation der jüdischen Bevölkerung in Deutschland und Europa unmittelbar mit der aufkommenden Herrschaft des Finanzkapitalismus:

Wie sich doch die Zeiten ändern durch die Aufklärung und das Geld!

Es waren dies dieselben Menschen, die noch vor dreißig Jahren keinen Fuß auf den breiten Weg der Promenade setzen durften, sondern bescheiden den Nebenweg gingen; dieselben, die den Hut abziehen mußten, wenn man ihnen zurief: »Jude, sei artig, mach dein Kompliment!« Dieselben, die von dem Bürgermeister und dem Hohen Rat der freien Stadt Frankfurt jede Nacht eingepfercht wurden in ihr schmutziges Quartier. Und wie so ganz anders waren sie jetzt anzuschauen. Überladen mit Putz und köstlichen Steinen saßen die Frauen und Judenfräulein; die Männer, konnten sie auch nicht die spitzigen Ellbogen und die vorgebogenen Knie ihres Volkes verleugnen, suchten sie auch umsonst den ruhigen, soliden Anstand eines Kaufherrn von der Zeile oder der Million zu kopieren, die Männer hatten sich sonntäglich und schön angetan, ließen schwere goldene Ketten über die Brust und den Magen herabhängen, streckten alle zehn Finger, mit blitzenden Solitaires besteckt, von sich, als wollten sie zu verstehen geben: »Ist das nicht was ganz Solides? Sind wir nicht das auserwählte Volk? Wer hat denn alles Geld, gemünzt und in Barren, als wir? Wem ist Gott und Welt, Kaiser und König schuldig, wem anders als uns?« (1, S. 564)

Die tiefe Abneigung gegen diese halb lächerlichen, halb dämonischen Emporkömmlinge, die schon aufgrund ihrer körperlichen Merkmale unabänderlich fremd und andersartig erscheinen, ist nicht zu überhören. Die *Memoiren* lassen dabei eine der wichtigsten Wurzeln des Antisemitismus im 19. wie im 20. Jahrhundert erkennen: Nach dem wohlbekanntem Sündenbock-Schema werden die Juden aus konservativ-bürgerlicher Perspektive als Inbegriff des Kapitalismus, der Geldherrschaft und der verwirrenden modernen Welt schlechthin abgestempelt. In dieser Sicht schickt sich das »jüdische« Kapital an, die Religion als höchste Macht und oberste sinnstiftende Instanz abzulösen: Der Bankier Rothschild ist der »Papst der Börse« und das »sichtbare Oberhaupt der unsichtbaren papierenen Kirche« (1, S. 577).

Noch einen Schritt weiter geht Hauff in einer Passage aus dem *Festtag im Fegefeuer*, die den zweiten Teil der *Memoiren* beschließt. Der Teufel inszeniert in seinem Reich eine satirische Pantomime, die den Auftritt des Londoner Vertreters der Rothschild-Dynastie auf dem Börsenparkett darstellt: »Er kam. Acht Finanzminister berühmter Könige und Kaiser trugen auf ihren Schultern eine Art von Triumphwagen, der die transparente Inschrift: ›*Seid umschlungen Millionen*‹ trug. Ein Herr mit einer pikanten, morgenländischen Physiognomie, wohlbeleibt, und von etwas schwammigem Ansehen, saß in dem Wagen, und stellte den Triumphator vor« (1, S. 600f.). Anschließend tanzt Rothschild »mit dem englischen, österreichischen, preußischen und französischen Ministerium einen Cosaque« – selbst die Mächtigen der europäischen Politik agieren nur noch als Marionetten des jüdischen Finanzkapitals. Wie einer der Zuschauer kommentiert, hatten zu Zeiten Davids im Alten Testament »alle Juden nur *einen* König, jetzt aber haben alle Könige nur *einen* Juden« (1, S. 601). Die Grundlagen für spätere Verschwörungstheorien von einem ›internationalen Finanzjudentum‹, das angeblich die ganze Welt unter seine Kontrolle gebracht habe, werden hier bereits greifbar. Ob Hauff damit eigene Überzeugungen aussprach oder, wie man auch vermutet hat, lediglich opportunistisch die Vorurteile vieler seiner Leser aufgriff, bleibt fraglich.

In der Novelle *Jud Süß* holte der Autor das Thema des Judentums aus der Sphäre satirischer Ausfälle auf den Boden des historischen Erzählens zurück. In dramatisch verdichteter Form, konzentriert auf ein paar spannungsgeladene Szenen, eine Handvoll Protagonisten und eine Handlungszeit von wenigen Tagen, wird mit dem Sturz des berühmt-berüchtigten Finanzrats Joseph Süß Oppenheimer (1698?–1738) eine skandalträchtige Episode aus der württembergischen Landesgeschichte gestaltet. Herzog Karl Alexander (reg. 1733–1737), der aus einer Nebenlinie der regierenden Dynastie stammte, war den Landständen nicht nur wegen seines katholischen Bekenntnisses, sondern auch wegen seiner absolutistischen Ambitionen

verdächtig: Bei seinen Versuchen, die Finanzen des Herzogtums zu sanieren, die Verwaltung effizienter zu gestalten und ein stehendes Heer unter seinem Kommando aufzubauen, sah er sich immer wieder durch die traditionellen ständischen Privilegien behindert. Tatsächlich war Württemberg mit seinem zerrütteten Staatshaushalt, dem notorischen Schlendrian der Behörden und der seit langem etablierten Vetternwirtschaft der Ehrbarkeit in hohem Maße reformbedürftig. Die ständestaatliche Verfassung, später oft als Vorläufer des modernen Konstitutionalismus gepriesen, wirkte sich damals eher als Hemmnis einer längst überfälligen Modernisierung aus.

Der Geheime Rat, das eigentliche Regierungsgremium, war den Ständen, der »Landschaft«, ebenso verpflichtet wie dem Fürsten und zudem personell eng mit der Ehrbarkeit verflochten, weshalb er als Werkzeug für Karl Alexanders Pläne nicht in Frage kam. Statt dessen fiel dem aus der Kurpfalz stammenden jüdischen Finanzmakler Süß Oppenheimer eine Schlüsselrolle zu. Als landfremder »Hoffaktor« und Finanzrat allein dem Herzog unterstellt, lenkte er Württemberg energisch auf den Weg des Merkantilismus und erschloss durch Manufakturen, Monopole, Verpachtungen und Abgaben neue Geldquellen. Als sein Herr und Beschützer im März 1737 überraschend starb, bekam Süß den ganzen Hass der ständischen Opposition und des Geheimen Rates zu spüren, die nun die Macht an sich rissen und den Hoffaktor umgehend gefangen setzten. Der Prozess gegen ihn war eine Farce, das Resultat ein glatter Justizmord: Unter der vagen Anschuldigung des Hochverrats wurde Süß nach langer, strenger Haft auf dem Hohenasperg am 4. Februar 1738 in Stuttgart am Galgen hingerichtet. Man warf ihm unter anderem Staatsstreichpläne gegen die Landstände, die Verfassung und die lutherische Religion vor, die mit Zustimmung des Herzogs hätten ausgeführt werden sollen. Ob ein derartiges Projekt in der Umgebung Karl Alexanders wirklich verfolgt wurde, ist indes zweifelhaft, und jedenfalls dürfte Süß kaum daran beteiligt gewesen sein.



Abb. 6: Joseph Süß Oppenheimer in einer zeitgenössischen Spottdarstellung mit dem Galgen im Wappenschild. Kupferstich, 1738. Quelle: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Graphische Sammlungen.

Das Schicksal des Joseph Süß fand große Aufmerksamkeit und eine gewaltige publizistische Resonanz. Den Zeitgenossen galt er als Prototyp eines höfischen Günstlings, als verschlagener jüdischer Emporkömmling oder als warnendes Beispiel für Aufstieg und Sturz eines Hochmütigen unter dem unerbittlichen Gesetz der Fortuna, während fromme Seelen in ihm gar einen Sendboten der Hölle vermuteten, der die gottgefällige Ordnung des Staates zerstören wollte. Sein Untergang schien die ewige Geltung der traditionellen ständischen und religiösen Hierarchien eindrucksvoll zu bestätigen. Aber auch noch neunzig Jahre nach seiner Hinrichtung waren Süß' Leben und Tod in Hauffs Heimat, wo nun ein Urenkel Karl Alexanders regierte, ein brisantes Thema, das der Dichter mit großer Behutsamkeit behandeln musste: »Ich habe versucht ein möglichst lebendiges Bild jener für unser Vaterland so verhängnisvollen Zeit zu geben, ohne jedoch irgend ein Interesse gegenwärtig lebender, hoher oder niederer Personen zu verletzen«, schrieb er an Cotta, als er ihm das Manuskript der Novelle übersandte.⁵¹

Die Erzählung steigert den Einfluss und die Machtfülle ihrer Titelfigur weit über das historische Maß hinaus, indem sie Süß gleich im ersten Absatz als »allgewaltigen Minister« charakterisiert (2, S. 474), obwohl er in Wahrheit nie ein Regierungsamt innehatte. Doch im Text ist der Jude nicht nur die graue Eminenz der Politik und ein raffgieriger Ausbeuter und Intrigant, sondern gewinnt auch diabolische Züge. Auf der Karnevalslustbarkeit, die die Novelle eröffnet, kennzeichnen ihn schon die »schwarze Maske« und die »purpurroten Federn« auf seinem Hut als Teufelsgestalt (2, S. 475), und in seiner ebenso eindrucksvollen wie unangenehmen Physiognomie erkennt man unschwer das Antlitz des gefallenen Engels wieder. Der junge Gustav Lanbek, der den »Gewaltigen« beim Kartenspiel aus der Nähe betrachtet,

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 Augbraunen da, wo sich die freie

Stirne an die schön geformte Nase anschließen wollte, das Bärtchen auf der Oberlippe konnte einen hämischen Zug um den Mund nicht verbergen; und wahrhaft greulich schien dem jungen Mann ein heiseres, gezwungenes Lachen, womit der jüdische Minister Gewinn oder Verlust begleitete. (2, S. 481)

Wenn Hauff den Juden »stolz« blicken lässt und seine »stolz aufgeworfenen Lippen« hervorhebt (2, S. 494), verweist er auf die Ursünde der Superbia, des frevelhaften Hochmuts, die Süß antreibt und ihn am Ende auch in den Abgrund reißt. Der Sturz des Ministers wird von bedeutsamen Vorzeichen präludiert und von gespenstischen Erscheinungen begleitet, und in dem triumphierenden Ausruf des Obristen von Röder nach dem Tod des Herzogs: »Jetzt hat dein Reich ein Ende, Jude« (2, S. 531) zeichnen sich die apokalyptischen Dimensionen dieses Vorgangs deutlich ab.

Obwohl Süß verhältnismäßig selten persönlich in Erscheinung tritt, stellt er doch die Hauptfigur und das Zentrum der Novelle dar, weil alle Reden und Gedanken sämtlicher Akteure um ihn kreisen. Da er niemals aus der Innenperspektive geschildert wird und der Blick, den die Erzählung auf ihn richtet, stets der seiner Gegner ist, bleibt er auch unter narrativen Gesichtspunkten der ausgegrenzte ›Andere‹, der Fremde, dessen diffamierende Benennung als »Jud Süß« sich ja auch bereits im Titel des Werkes findet. Geschickt verstärkt Hauff die Suggestion seiner Alleinverantwortlichkeit, indem er Süß, von seiner Schwester Lea abgesehen, immer allein und isoliert zeigt. Weitere Funktionsträger in Württemberg, die fleißig mithelfen, das Land auszusaugen, werden allenfalls beiläufig oder pauschal erwähnt und als »Kreaturen« des Juden apostrophiert (2, S. 474). Den Herzog selbst nimmt der Autor ganz aus der Schusslinie. Karl Alexander betritt nie die Bühne des Geschehens, und wenn einmal von ihm die Rede ist, erscheint er als »ein tapferer Soldat und ein Mann von Ehre« (2, S. 509), der von dem tückischen Juden »aufs abscheulichste getäuscht« wird (2, S. 507).

Als einen solchen edlen Mann mit kriegerischen Tugenden, dem es lediglich an staatsmännischer Weisheit gebricht, zeich-

net Hauff auch Herzog Ulerich in *Lichtenstein*, wo wiederum der Kanzler Ambrosius Volland die Stelle des Juden Süß Oppenheimer einnimmt. Und wenn im Roman der Bruch des Tübinger Vertrags als Sündenfall mit verheerenden Folgen für die Ruhe und den Frieden des Landes dargestellt wird, so droht in der Novelle der Staatsstreich, mit dem Süß »den Glauben«, also die lutherische Religion, und »das alte Recht« umstürzen will (2, S. 508). Auch *Jud Süß* schlägt damit über die Kontinuität des evangelischen Bekenntnisses und der landständischen Mitbestimmung, in der die historisch gewachsene Identität Württembergs verankert war, die Brücke zur Gegenwart, und auch hier kann an Hauffs entschiedener Parteinahme, die sich in den Strategien der Sympathienlenkung manifestiert, kein Zweifel bestehen.

Jud Süß reduziert die komplexen Machtverhältnisse und Interessenkonflikte in Württemberg unter Karl Alexander auf den schlichten Gegensatz zwischen der dämonischen Titelfigur und den braven patriotischen Bürgern aus dem Kreis der Ehrbarkeit, die entschlossen sind, mit ihrer Konfession und der hergebrachten Verfassung »die Grundpfeiler unseres Glückes und unserer Zufriedenheit« zu verteidigen (2, S. 508). Führer des Widerstands und eigentlicher Gegenspieler des Ministers ist der greise Landschaftskonsulent Lanbek, für dessen Gestalt Hauff ein Vorbild aus seiner Familie wählte: Sein Großvater väterlicherseits hatte dasselbe Amt bekleidet, also den Landständen als Rechtsbeistand und Berater gedient. Lanbek verkörpert mit dem christlich-württembergisch-bürgerlichen Ethos das vertraute Eigene im Kontrast zu der bedrohlichen Macht des Süß, des Fremden schlechthin. Die patriarchalische Familie, der er vorsteht, ist ein Hort der Tradition und der strengen Sittlichkeit. Der junge Gustav Lanbek, dessen Mutter bezeichnenderweise unerwähnt bleibt und der »den Zorn seines Vaters noch mehr fürchtete, als die Gewalt des Juden« (2, S. 489), unterwirft sich der Autorität dieser Normen bedingungslos. Er bringt ihr sogar seine Liebe zu Lea, der Schwester des Gewalthabers, zum Opfer.

Die unglückliche Liebesgeschichte ist in der Novelle eng mit den politischen Auseinandersetzungen in Württemberg verknüpft. Auch in *Jud Süß* adaptiert Hauff, diesmal im novellistischen Kleinformat, das von Scott entwickelte Erzählmodell, indem er den fiktiven Gustav Lanbek zur Perspektivfigur erhebt, deren Schicksal den roten Faden der Geschichte bildet. Gustavs »verbotene Neigung« (2, S. 517) zu Lea, der er sich lange Zeit hingibt, obwohl er weiß, dass er »nie, auch nur entfernt, an eine Verbindung mit diesem Mädchen denken« kann (2, S. 516), bringt ihn in eine fatale Zwickmühle, als der Minister ihn zur Eheschließung nötigen will. Besonders heroisch benimmt sich der junge Mann dabei nicht – das verlegene Herumdicksagen, mit dem er vor Süß seine Liebe zu verleugnen sucht, lässt den an sich ehrbaren »mittleren Charakter« geradezu erbärmlich wirken.

Im Horizont der Novelle liegt Gustavs moralisches Vergehen allerdings nicht in dieser Unaufrichtigkeit, sondern darin, dass er sich überhaupt mit Lea eingelassen hat. Damit nähert er sich der verbotenen Sphäre des Jüdischen, eine Konstellation, die die Novelle raumsymbolisch abbildet, indem sie die Geschwister Süß und die Familie Lanbek zu Nachbarn und den trennenden Gartenzaun zu einer fragilen Grenze macht, über die hinweg Gustav heimlich mit Lea spricht. Die junge Frau, eine von Hauff erfundene Figur, die er vermutlich nach dem Vorbild der Rebekka aus *Ivanhoe* gestaltet hat, ist zwar unschuldig und arglos und hat von den Machenschaften ihres Bruders keine Ahnung, aber auch sie verkörpert unverkennbar das Fremde, und zwar, dem Klischeebild der »schönen Jüdin« gemäß, in seiner lockenden Gestalt als exotisch-erotischer Reiz:

Man konnte ihr Gesicht die Vollendung orientalischer Züge nennen. Dieses Ebenmaß in den feingeschnittenen Zügen, diese wundervollen dunkeln Augen, beschattet von langen seidenen Wimpern, diese kühn gewölbten, glänzendschwarzen Brauen und die dunkeln Locken, die in so angenehmem Kontrast um die weiße Stirne und den schönen Hals fielen, und den Vereinigungspunkt dieser lieblichen Züge, zarte rote Lippen und die zierlichsten weißen Zähne noch mehr hervorhoben; [...] sie wirkten [...] eine solche Täuschung, daß der junge Mann eine jener herrlichen

Erscheinungen zu sehen glaubte, wie sie Tasso beschreibt, wie sie die ergriffene Phantasie der Reisenden bei ihrer Heimkehr malte (2, S. 485).

Die verführerische Kraft dieser »Zauberin Armida« (2, S. 485), das »unwiderstehliche Etwas«, das den armen Gustav zu ihr hinzieht (2, S. 511), wird von Süß überdies bewusst als Köder eingesetzt, um den jungen Mann aus der Geborgenheit der christlich-patriarchalischen Familienordnung herauszulocken. Letztlich aber widersteht der Protagonist der Versuchung mannhaft, schlägt den angebotenen Teufelspakt aus und schließt sich der ständigen Verschwörung gegen den Minister an. Auch nach dessen Sturz stellt er seine Pflicht über die Neigung, indem er, wenngleich schmerzlich bewegt, Leas flehentliche Bitte abweist, das Leben ihres Bruders durch die Vernichtung eines belastenden Dokuments zu retten. Mit Leas Abschied und ihrem Freitod bekräftigt die Erzählung die strikte Trennung der jüdischen von der christlichen Welt. Doch bereits die flüchtige Berührung mit seiner »fremden« Geliebten hat ausgereicht, um Gustavs Lebensfreude zu vergiften und ihn für alle Zeit in tiefe Melancholie zu stürzen.

Der Schlussabschnitt der Novelle enthält einige Reflexionen und Kommentare des Erzählers, die immer wieder zitiert werden, wenn es gilt, den Text und seinen Autor gegen den Vorwurf des Antisemitismus in Schutz zu nehmen. Süß' grausame Hinrichtung wird als Zeichen der »schmählichsten Barbarei« gewertet, und es heißt: »Beides, die Art, wie dieser unglückliche Mann mit Württemberg verfahren konnte, und seine Strafe, sind gleich auffallend und unbegreiflich zu einer Zeit, wo man schon längst die Anfänge der Zivilisation und Aufklärung hinter sich gelassen, wo die Blüte der französischen Literatur mit unwiderstehlicher Gewalt den gebildeteren Teil Europas aufwärtsriß« (2, S. 537). Der Sündenbock-Mechanismus, der sämtliche Missstände im Staat dem verhassten Juden aufbürdet, wird sogar direkt benannt. »Er mußte [...] nicht sowohl für seine eigenen schweren Verbrechen als für die Schandtaten und Pläne mächtiger Männer am Galgen sterben«, behaupten einige kritische Stimmen: »Verwandtschaft,

Ansehen, heimliche Versprechungen retteten die andern, den Juden – konnte und mochte niemand retten, und so schrieb man [...], was die übrigen verzehrt hatten, auf *seine* Zeche« (2, S. 537).

Der historischen Realität kommen diese Bemerkungen sehr nahe. Paradoxerweise wendet sich die Erzählung hier aber gegen eine Strategie, die sie zuvor selbst praktiziert hat. Indem sie Süß zu einer Teufelsfigur überhöht, projiziert sie ihrerseits alle Schuld und alle Bedrohungsgefühle auf seine Person, so dass der Leser den Eindruck gewinnen muss, die brutale Beseitigung eines solchen Verderbers sei vollauf gerechtfertigt, ja unausweichlich gewesen. Die von aufklärerischer Vernunft inspirierten Überlegungen des Schlusskapitels laufen damit buchstäblich ins Leere. Angesichts der Isolation des Juden in der novellistischen Schilderung, die außer ihm nur seine verächtlichen »Günstlinge und Kreaturen« (2, S. 510) und seine tapferen Gegner kennt, bleibt völlig unklar, wer denn – im Lande eines »allgewaltigen Ministers! – die »mächtige[n] Männer« gewesen sein sollen, die ihre »Schandtaten und Pläne« angeblich unabhängig von Süß verfolgen konnten. Auch Hauffs Text macht Joseph Süß zu einem Sündenbock, dessen abschließende Vernichtung die Geschlossenheit des eigenen Kollektivs, der christlich-bürgerlichen Gesellschaft, triumphal bestätigt. Hinter der finsternen Gestalt dieses Dämons verschwinden alle Interessengegensätze, die in der geschichtlichen Wirklichkeit zwischen dem Herzog, dem Geheimen Rat und der Landschaft bestanden, und so konnte es der Autor trotz seines heiklen Sujets vermeiden, in Württemberg alte Wunden aufzureißen oder auch aktuelle Konfliktfelder in den Jahren der Restauration zu berühren.

Hauff greift geläufige Stereotype seiner Zeitgenossen auf und macht sie zur Grundlage einer fiktionalen Geschichtskonstruktion, die er ohne merkliche Brechungen als authentisches Bild der Vergangenheit präsentiert. Kraftlos wirken dagegen die gelegentlichen Einwürfe des Erzählers, die eine mitleidige Anteilnahme am kollektiven Schicksal der Juden signalisieren. Er erwähnt etwa die »Vorurteile gegen jene unglücklichen Kinder Abrahams«, die »da-

mals noch« weit verbreitet gewesen seien (2, S. 497f.), und äußert sich distanziert über die »strengen religiösen Ansichten«, die Gustav eine ernsthafte Beziehung zu Lea von vornherein verwehren (2, S. 517). Den Glauben an einen »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« (2, S. 517), teilt aber offenbar auch der Erzähler, und die gesamte Novelle zementiert mit ihrer Darstellung der jüdischen Figuren die Überzeugung, dass diese Fremden durch eine unüberwindliche Kluft von der christlich-abendländischen Kultur und der Ordnung der patriarchalischen bürgerlichen Familie getrennt bleiben.

Hauffs Erzählung ist gewiss kein grobes antisemitisches Pamphlet, das auf eine Stufe mit Harlans Film zu stellen wäre, aber noch weniger ist sie eine Kampfschrift gegen verderbliche Vorurteile. Gerade der unaufgelöste Widerstreit gegensätzlicher Tendenzen macht die Novelle interessant, zeigt sie doch beispielhaft, wie stigmatisierende Deutungsmuster das Judenbild auch da noch unterschwellig bestimmen können, wo auf der bewussten, expliziten Ebene die Grundsätze einer aufgeklärten Humanität proklamiert werden.

8. Napoleon, Württemberg und die Demagogen: Politik und Zeitgeschichte

In seinem Essay *Die belletristischen Zeitschriften in Deutschland* sinniert Hauff über die Masse an »literarischen Tageblättern«, die das Publikum in seinem Vaterland mit Gedichten, Novellen, Rätseln, allgemeinbildenden Aufsätzen und Theaterkritiken versorgen, aber »kein Wort von Politik« enthalten (3, S. 148f.), und knüpft an die Beobachtung dieser deutschen Eigenart einige aufschlussreiche Fragen:

Ob in Deutschland die öffentliche Meinung über Politik sich seltener ausspricht? Ob dem Schreiben und Sprechen über Staatsangelegenheiten die Verhältnisse vielleicht minder günstig sind als anderswo? Ob überhaupt der Charakter dieser Nation zu ruhig ist, um mit Eifer das »Für oder Wider« in politischen Dingen zu besprechen oder zu lesen? Wir wissen es nicht genau zu bestimmen, nur so viel ist gewiß, daß man sich aufs Ideale geworfen hat, daß man lieber liest als spricht, lieber Erdachtes liest als Geschehenes. (3, S. 149)

Vorsichtig und indirekt, aber für die damaligen Leser doch unmissverständlich wird auf die repressiven »Verhältnisse« im Zeitalter der Restauration und der Karlsbader Beschlüsse angespielt, die den freien Meinungs austausch über »Staatsangelegenheiten« blockieren. Die vielberedete deutsche Innerlichkeit, die in einer allgemeinen »Lesewut« (3, S. 149) ihren Ausdruck findet und das »Ideale« den profanen »politischen Dingen« vorzieht, erscheint geradezu als eine Kompensation äußerer Unfreiheit, als Fluchtbewegung angesichts des Drucks der Obrigkeit, der sich in Zensurbestimmungen und Strafandrohungen manifestiert.

Tatsächlich war sich Hauff über die schwierigen politischen Rahmenbedingungen der literarischen Produktion in Deutschland vollauf im Klaren. So führt er in der Skizze *Freie Stunden am Fenster* die beklagenswerte Unverständlichkeit wissenschaftlicher Schriften nicht nur auf die fatale Neigung der Gebildeten zu einer verqueren, geschraubten Sprache zurück, sondern auch

auf die Interessen der Regierungen, die keine offene Diskussion progressiver Ansichten dulden wollen. Hauff fingiert scherzhaft einen »Artikel im Regensburger Reichstagsabschied«, der die Isolation der Gelehrten vom lesenden Publikum über stilistische Vorgaben sicherstellen soll und die erwünschte krause Rhetorik auch gleich selbst vorexerziert:

Man wußte wohl, daß die populäre Philosophie der Franzosen für das Volk durchaus schädlich sei, weil die Menschen dadurch eine Aufklärung, eine Art von illegitimer Vernunft bekommen; daher hat man sehr weise damals das Gesetz erlassen und heimlich auf allen Universitäten und Gelehrtenanstalten verbreitet: »Alldieweil die durch die in das für sich schon intelligente Leben so leicht eingreifende Philosophie angesteckten Menschen allzuleicht rebellische sogenannte Ideen bekommen, so sollen die für die auf den zu der Vorbereitung junger Leute errichteten Instituten bestehenden Lehrstühlen angestellten Philosophen dahin gehalten sein, daß wenn sie Bücher schreiben, so in dies Fach einschlagen, diese also abgefaßt sein, daß andre zu dieser Wissenschaft nicht bestimmte Leute, solche gar nicht kapieren können.« (3, S. 94f.)

Wiederum indirekt, nämlich aus der satirischen Negation heraus, deutet diese Passage auf das Wunschbild einer aufgeklärten, kritisch rasonierenden Öffentlichkeit nach französischem Muster hin.

Schon in den Tübinger Jahren bekundete Hauff seine Sympathie für die liberale Opposition gegen das restaurative System Metternichs und des Deutschen Bundes. Als er auf seiner Rheinreise im Oktober 1822 in Mannheim Station machte, wurde dort auch »zu Sands Zimmer gewallfahrtet«⁵² – der junge Karl Ludwig Sand hatte drei Jahre zuvor in dieser Stadt den Schriftsteller August von Kotzebue, der als reaktionärer Volksfeind verschrien war, ermordet, war dafür hingerichtet worden und galt seither in burschenschaftlichen Kreisen als Märtyrer der deutschen Freiheit. Die Festlieder, die Hauff zu den studentischen Waterloo-Feiern beisteuerte, verbinden die begeisterte Erinnerung an die Befreiungskriege mit der Enttäuschung der nationalen und liberalen Hoffnungen nach dem Wiener Kongress, mit der Trauer über das »trübe Bild der Gegenwart« (3, S. 349), in der »Arglist«

und »Trug« das tapfere »Siegervolk« um den verdienten Lohn seiner Mühen gebracht hätten (3, S. 346). Ein Gesang auf *Körners Todesfeier* klagt, dass auch dieser Heros, der im Kampf gegen die Franzosen sein Leben gelassen hatte, umsonst gestorben sei, denn »[n]icht immer blühen aus vergoßnem Blut / Der Tapfern auf – der Freiheit goldne Saaten« (3, S. 351). Der Sprecher beschwört jedoch eine fortdauernde kämpferische Entschlossenheit nach Körners Vorbild:

 Noch lebt in deutscher Männer starker Brust
 Die heil'ge Inbrunst für der Väter Boden,
 Noch wollen sie, wie du, ein freies Land
 Oder sich betten bei den freien Toten!
(3, S. 352)

Ein anderes Gedicht überschüttet die »heil'ge Allianz« der reaktionären Mächte Europas und die »Mainzer Kommission«, die infolge der Karlsbader Beschlüsse zur Verfolgung »demagogischer Umtriebe« eingerichtet worden war, mit Hohn und Spott (3, S. 366f.), während ein weiteres in drastischer Offenheit die Fürsten attackiert, die das hehre Ziel der nationalen Einheit und Freiheit verraten, das »Band der Gauen« in Deutschland zerschlagen und das Land »feindlich zersplittert« hätten:

 Fragt ihr: wer wagte die frevelnde Tat?
 Schreiet zum Himmel um Rache, ihr Klagen!
 Die, die den Szepter des Vaterlands tragen,
 Traten mit Füßen der Freiheit Saat;
 Fürstenrat –
 Er wagte die Tat.
(3, S. 356)

Alle Hoffnung ruht in diesen Gedichten auf dem »Bruderbund« (3, S. 347) der patriotischen Studenten, die mit ihrem Freiheitsdurst, ihrem Gemeinschaftsgeist und ihrer Vaterlandsliebe ein Modell für die ersehnte bessere Zukunft der Nation abgeben.

Man könnte meinen, Hauff sei in späteren Jahren von diesen Idealen abgerückt und habe den nationalen Freiheitsgedanken mit wachsender Distanz betrachtet, denn in seinen satirischen Schriften bildet das Treiben der Burschenschaftler nach dem zeit-

genössischen Literaturbetrieb den zweiten Hauptgegenstand. In den *Memoiren* stößt der Satan bei seinen Studien »auf der berühmten Universität ...en« (1, S. 376) auf ein merkwürdiges Völkchen mit kurioser Haartracht und Kleidung, einem eigentümlichen Jargon und einer ausgeprägten Vorliebe für Tabak und alkoholische Getränke. Er lernt jedoch bald, dass er sich lediglich »altdeutsch« zu kleiden und »mit ernster Miene ›Freiheit, Vaterland, Deutschtum, Volkstümlichkeit« zu deklamieren braucht, um sich bei seinen Kommilitonen in Respekt zu setzen (1, S. 384). In den fragmentarischen *Briefen eines auf der Universität zu Tübingen befindlichen Mädchens an eine gute Freundin in Stuttgart* erwächst die Komik aus der Außenperspektive der naiven Schreiberin, die mit arglosem Staunen die fremdartigen studentischen Sitten schildert. Unter anderem erlebt sie ein Waterloo-Fest mit, bei dem eine große Ansprache gehalten wird, »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« (3, S. 313).

Hauffs Spott trifft aber mehr die skurrilen äußeren Formen des Verbindungslebens und die übersteigerte Rhetorik der Studenten als deren politische Ideale, und wenn in den *Memoiren* die großspurigen Reden »von Volksbildung, von frommer deutscher Art« und »von der Not des Vaterlandes« aufs Korn genommen werden (1, S. 399f.), so zieht die perfide Willkür der Demagogenschnüffelei doch noch wesentlich schärfere Kritik auf sich: Der Satan selbst gerät in Verdacht und wird von dem Rektor und den Dekanen der Universität einem absurden Verhör unterzogen. Über die Neigung der Burschenschaftler zu Prahlereien und Fechtduellen hatte sich Hauff übrigens bereits in Tübingen lustig gemacht. 1822 verfasste er zu Ehren des mit ihm verwandten Kommilitonen Friedrich Wilhelm Hauff ein »scherzhaftes Helgedicht in vier Gesängen« (3, S. 408), das er in Anspielung auf den Kneipnamen des Protagonisten »Seni« *Die Seniade* betitelte. Das kleine Alexandrinerepos ist dem Vorbild des ebenfalls im Universitätsmilieu angesiedelten *Renommisten* von Justus

Friedrich Wilhelm Zachariä (1744) verpflichtet und veralbert die burschenschaftlichen Gepflogenheiten, indem es ihr Pathos mit den banalen Niederungen des Alltags konfrontiert. Es mündet aber unvermittelt in einen durchaus ernsthaften Hymnus auf das »schwarz-gold-rote Zeichen«, das aus den Befreiungskriegen überkommene Panier der patriotischen Studenten, und auf die vier Grundwerte des Burschentums, den »Gott der Freien«, die »Ehre«, die »Freiheit« und den »heil'gen Boden tapfrer teutscher Ahnen«, den es von seinen »Ketten« zu erlösen gelte (3, S. 434f.).

Wenn Hauff als aufstrebender Schriftsteller brisante politische Themen für gewöhnlich mied, standen dahinter wohl eher der Druck der Zensur und der Wunsch, Zusammenstöße mit der Obrigkeit zu vermeiden, als ein persönlicher Gesinnungswandel. In der satirischen Pantomime, die am Ende des zweiten Bandes der *Memoiren* im Fegefeuer aufgeführt wird, streifte er die vorsichtige Zurückhaltung einmal ab. Die Inszenierung stellt die europäischen Regierungen in ihrer Abhängigkeit vom ›jüdischen‹ Finanzkapital dar, spottet über den nach 1815 erneuerten Einfluss der katholischen Kirche in Frankreich, das noch zur Zeit der Revolution »der gesunden Vernunft Tempel erbaute, und den Jesuiten die Kutte ausklopfte« (1, S. 603f.), und greift die Haltung der Großmächte angesichts der Erhebung der Griechen gegen ihre türkischen Unterdrücker an, die von den Liberalen als vorbildlicher nationaler Freiheitskampf gefeiert wurde. Wenn man Hauffs eigenen Worten in einem Brief an Karl Herloßsohn Glauben schenken darf, brachten ihn diese Textpassagen in eine bedrohliche Lage: »Überdies weiß ich nicht einmal ob ich nicht in den nächsten 2 Monaten mit ›angemessener Arbeit‹ auf die Festung komme; der Minister der Auswärtigen Angelegenheiten gab mir zu verstehen, daß ich mein Leibweißzeug rüsten solle, weil mich Metternich wegen des zweiten Teils meiner Memoiren des Satan verklagen wolle.«⁵³ Da unabhängige Belege für diese Affäre fehlen, bleibt unklar, ob eine solche Gefahr wirklich bestand. Aber selbst wenn Hauffs Behauptung nur einer jener taktischen Züge gewesen sein sollte, die er gerne für die Selbstdarstellung

in seiner Korrespondenz nutzte, musste sie doch so gewählt sein, dass sie für den Adressaten plausibel klang. Das Damoklesschwert rechtlicher Sanktionen hing in der Ära der Restauration unablässig über den Köpfen der Autoren.

Mit dem württembergischen Verfassungspatriotismus, den *Lichtenstein* und *Jud Süß* im historischen Gewand artikulieren, riskierte Hauff wenig, weil er einem breiten Konsens in seiner Heimat entsprach. Aber gerade als seine Studienzeit zu Ende ging und er seine literarische Laufbahn begann, änderte sich auch in Württemberg die politische Lage von Grund auf. König Wilhelm I. hatte sich in den ersten Jahren seiner Herrschaft den Ruf eines liberalen Musterkönigs erworben, wozu die neue Konstitution des Landes ebenso beitrug wie sein zäher Widerstand gegen die reaktionäre Politik Preußens und Österreichs im Deutschen Bund. So wurden die Karlsbader Beschlüsse von 1819 in Württemberg zunächst nur sehr nachlässig umgesetzt. Die offiziell verbotene Burschenschaft konnte in Tübingen unter dem Namen »Burschenverein« unbehelligt weiterbestehen, und die Regierung legte weder den Waterloo-Feiern noch der Turnbegeisterung der Studenten, die anderswo als Ausdruck oppositioneller Gesinnung beargwöhnt wurde, Hindernisse in den Weg.

1823/24 wurde der Druck der Großmächte indes so stark, dass Wilhelm einlenken und seinen innenpolitischen Kurs korrigieren musste. Fortan gewannen auch in Württemberg die polizeistaatlichen Überwachungsmaßnahmen an Schärfe, während die Verfassung zunehmend ausgehöhlt wurde. Die Regierung unterstellte die Universität der Aufsicht eines eigenen Kommissars und ließ zahlreiche Burschenschaftler festnehmen, darunter jenen Friedrich Wilhelm Hauff, dem der Dichter die *Seniade* gewidmet hatte: Er landete auf dem Hohenasperg und starb 1825 in jungen Jahren an den Folgen der Haft. Ein Autor, der breite Resonanz beim Publikum finden und dem Ärger mit der Zensur aus dem Wege gehen wollte, hatte jetzt keine großen Spielräume mehr.

Hauff stand seinem Heimatland keineswegs so unkritisch gegenüber, wie die patriotischen Züge des *Lichtenstein* vermuten

lassen könnten. In privaten Briefen lästerte er über die provinzielle Enge: »In welch anderem Lande Europas, wenn es nicht Lappland ist, stehen dem jungen Mann so viele Hindernisse entgegen, öffentlich aufzutreten, als in diesem lieben Schwaben? Hergebrachte Vorurteile und Erziehung machen uns furchtsam und schüchtern. Unsere Sprache, unsere Gewohnheiten, die Sitten unserer Männer und Frauen sind Schranken, die unüberwindlich scheinen.«⁵⁴ Auch in *Die letzten Ritter von Marienburg* wird gegen Württemberg polemisiert, das mit unabhängigen Geistern, die »nicht in die vier Kardinaltugenden, in die vier Himmelsgegenden der Brotwissenschaft, in die vier Fakultäten« passten, nichts anfangen könne (2, S. 617); und nachdem Hauff im Sommer 1827 München kennengelernt hatte, verglich er seine »teure Vaterstadt« Stuttgart, wo der Schriftsteller »mit Schneider und Schuster, die für Geld arbeiten, in gleicher Achtung und Rangklasse« stehe, sehr zu ihrem Nachteil mit der kultivierteren, weltläufigen bayrischen Metropole.⁵⁵ Im Allgemeinen nahm er in seinen Werken aber, schon mit Blick auf das heimische Publikum, eine betont »württembergische« Haltung ein, die eine ausgeprägte Aversion gegen preußische Überheblichkeit einschloss. So widerspricht der Ewige Jude in den *Memoiren* den Berliner Vorurteilen über das schwäbische »Völkchen«, das angeblich »noch so ziemlich auf der ersten Stufe der Kultur stehe« (1, S. 427), und in dem Aufsatz *Das gerettete Berlin* mokiert sich Hauff über den Bildungsstolz der Preußen, die ihre Hauptstadt, »jene arme, mit einer Masse schöner Häuser, angebaute Sandsteppe« (3, S. 218), zum alleinigen Mittelpunkt der deutschen Kultur erklärten.

Auch die letzte Novelle des Dichters, *Das Bild des Kaisers*, inszeniert augenzwinkernd einen nicht ganz reibungsfreien nord-süddeutschen Kulturkontakt, und aus gutem Grund war dem Autor daran gelegen, dass man diese Erzählung »keinem Preußen zum Rezensieren« gab.⁵⁶ Der Berliner Albert Rantow, der um die Mitte der zwanziger Jahre zu seinem Oheim und seiner Cousine an den Neckar fährt, fühlt sich wie einer der Scott'schen Helden, die »von London ausreisen, um das *Hochland* und seine *barbari-*

schen Bewohner zu besuchen«, weil er sämtliche Klischees im Kopf hat, die in seiner Heimat über diese Gegend kursieren: »Hier, bald hinter Darmstadt, fangen die Schwaben an, erzählte man dem jungen Reisenden in Berlin mit einem mitleidigen Blick auf die Karte, mit einem noch mitleidigeren auf ihn, der diese Länder besuchen wolle. Da geht alles gesellschaftliche Leben, alle Bildung aus; ein rohes, ungesittetes Volk, das nicht einmal gutes Deutsch sprechen kann« (2, S. 640f.). Und selbst als Rantow unterwegs die Schönheit der süddeutschen Landschaft bewundern lernt, tröstet er sich noch mit dem Gedanken, »daß die Natur seine Landsleute durch höhere Einsicht, eine wohl lautendere Sprache und feinere Bildung« für die Kargheit ihres flachen Sandbodens entschädigt habe (2, S. 641).

Natürlich widerlegt der Fortgang der Erzählung diese Vorurteile, und im Kontrast zu den wackeren Schwaben wird der eitle junge Preuße selbst mehr und mehr zur komischen Figur. Er lernt in seinem Oheim Thierberg, einem einstigen Reichsritter, einen imponierenden alten Mann und in seiner Cousine Anna eine liebenswürdige, gebildete junge Dame kennen, in die er sich alsbald verliebt. Doch Rantow geht leer aus, denn Annas Gunst gehört seinem Rivalen Robert, dem Sohn des Generals Willi, dessen Schlösschen in der Nähe von Burg Thierberg liegt. Die Liebesgeschichte ist in *Das Bild des Kaisers* allerdings Nebensache. Geschult an den Gesprächsnovellen Ludwig Tiecks, verwendet Hauff sie nur als behelfsmäßiges Handlungsgerüst, das es ihm erlaubt, seine Protagonisten immer wieder in wechselnden Konstellationen zu Debatten zusammenzuführen, die um das eigentliche Thema der Erzählung kreisen: um den »Kaiser« Napoleon Bonaparte.

Napoleon war das große Faszinosum der Restaurationsepoche und Gegenstand unzähliger literarischer Bearbeitungen. Während er den restaurativen Mächten und den streng deutsch-national Gesinnten als überdimensionales Feindbild, als Inkarnation des Bösen galt, pflegten manche Kreise in Deutschland angesichts der bedrückenden politischen Zustände nach 1815

einen enthusiastischen Napoleon-Kult und sahen in dem Kaiser der Franzosen den Vollender der Revolution und die Verkörperung liberaler Freiheitshoffnungen. Napoleon spukt auch durch Hauffs Schriften. In der *Geschichte Almansors* im zweiten *Märchen-Almanach* eilt er dem Protagonisten in der volkstümlichen Gestalt des »Petit-Caporal« zu Hilfe (2, S. 182), in *Othello* agieren zwei polnische Offiziere, die einst unter ihm gekämpft haben, im »Vorspiel« zum zweiten Teil der *Memoiren* nötigt er sogar dem Teufel »Achtung« ab (1, S. 489), und Walter Scotts monumentaler Napoleon-Biographie widmete Hauff eine eingehende, freilich Fragment gebliebene Besprechung, in der er die »moralische Gewalt, die Napoleon übte«, und den »geheimnisvolle[n] und mächtige[n] Einfluß« seiner charismatischen Persönlichkeit hervorhob (3, S. 197).

In Württemberg kam der Erinnerung an den Kaiser ein besonderer Stellenwert zu, war doch die neuere Geschichte des Landes untrennbar mit seinem Schicksal verflochten. Friedrich I. verdankte dem Bündnis mit Napoleon die Königswürde und beträchtliche territoriale Zugewinne, und sein Sohn Wilhelm, als Kronprinz noch Feldherr der Alliierten in den Befreiungskriegen, entwickelte sich später zu einem großen Bewunderer des Korsen. Württemberg wurde daher zum Zentrum eines rührigen literarischen Bonapartismus, den gerade der Cotta-Verlag tatkräftig förderte und dessen Erzeugnisse eifrige Leser fanden. Nicht zu Unrecht empört sich Rantow in *Das Bild des Kaisers* darüber, dass Napoleon »in Süddeutschland leider noch immer als eine Art Heros angesehen, und [...] von vielen sogar als ein Beglückter der Menschheit verehrt werde« (2, S. 659).

Hauff wählte also auch für diese Novelle ein Thema, das auf breite Resonanz rechnen konnte. Dabei wird in den Gesprächen seiner Figuren über Napoleon, in denen sich die unterschiedlichsten politisch-weltanschaulichen Standpunkte artikulieren, zugleich eine Auseinandersetzung um die Bewertung der jüngeren deutschen Geschichte geführt. Albert Rantow verabscheut den Kaiser als Feind seines Vaterlandes, der um ein Haar die preußi-

sche Monarchie zugrunde gerichtet hätte. Aus anderen Gründen ist auch Herr von Thierberg ein hasserfüllter Gegner Napoleons, dem er die Zerstörung des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation und den Untergang seines eigenen Standes, der reichsunmittelbaren Ritterschaft, anlastet. Napoleons historische Leistung, so bemerkt Thierberg höhnisch, habe darin bestanden, »[d]aß er den rechten Augenblick erspähte, um wie ein Dieb eine Krone zu stehlen«, und »mit seinen Bajonetten ein treffliches Reich über den Haufen warf, seine herrliche, natürliche Form zertrümmerte, ohne etwas Besseres an die Stelle zu setzen« (2, S. 659).

Aber nicht nur seine eigene Tochter Anna, die »gewaltig *napoleonisch* gesinnt« ist (2, S. 659), widerspricht ihm, sondern auch sein Nachbar Willi, der früher in Napoleons Diensten gestanden und den Russlandfeldzug von 1812 mitgemacht hat. Der General, dessen Persönlichkeit und Karriere das Vorbild von Hauffs einstigem Arbeitgeber Ernst Eugen Freiherr von Hügel erkennen lassen, erblickt in dem Kaiser ein »Genie«, das die »veralteten Formen Europas« zerstört habe wie eine »*lebendige* Hand« jene »Leichname, die in Grüften eingeschlossen, in ihren fürstlichen Leichenprunk gehüllt, Jahrhunderte überdauern, weil sie die Kerkerluft ihres Grabes nicht vermodern läßt« (2, S. 712). Der junge Robert Willi schließlich hegt zu Rantows blankem Entsetzen »demagogisch«-patriotische Neigungen und unterhält Kontakte zu Burschenschaftlern, die auf eine nationale Erneuerung Deutschlands hoffen. Sich selbst wollte Hauff in diesem Spektrum von Überzeugungen übrigens nicht festlegen. Die »Meinungen, die ausgesprochen werden«, ließ er Alexis wissen, seien »nicht als die [s]einigen, sondern als Farben der Personen« anzusehen.⁵⁷

Die Figurenkonstellation der Novelle birgt einen beachtlichen politischen Sprengstoff, den der Verfasser jedoch alsbald entschärft. Bemerkenswert ist schon der Umstand, dass das junge Königreich Württemberg, in dem die Erzählung spielt, in den Diskussionen gar nicht vorkommt und damit von aller Kritik und Polemik verschont bleibt. Thierberg macht einzig und allein

Napoleon persönlich für den Untergang der alten Reichsverfassung verantwortlich, während er die eigennützige Beteiligung der deutschen Fürsten, zu denen auch der Herzog und spätere König von Württemberg zählte, geflissentlich verschweigt – eine Rücksichtnahme, die gewiss nicht auf das Konto der fiktiven Figur geht, sondern sich einer diplomatischen Entscheidung des Autors Hauff verdankt.

Wenn Willi die Eigenmächtigkeit des Feldherrn Yorck von Wartenburg, der Ende 1812 den Übergang Preußens auf die Seite der Napoleongegner eingeleitet hatte, mit scharfen Worten geißelt, während er das Recht eines *Monarchen*, seine Bündnisse nach taktischen Gesichtspunkten zu wechseln, ohne weiteres akzeptiert, konnten die zeitgenössischen Leser darin sogar unschwer eine Rechtfertigung der Politik Friedrichs I. erkennen. Die Geschichte Württembergs in jenen turbulenten Jahren kannte nämlich einen ganz ähnlichen Fall wie Yorcks berühmte Konvention von Tauroggen. Während der Völkerschlacht bei Leipzig hatte Graf Normann-Ehrenfels die württembergische Kavalleriebrigade auf eigene Verantwortung zu den Alliierten hinübergeführt und war für diese Insubordination von seinem König verbannt worden, obwohl dieser damals selbst bereits mit dem Gedanken an einen Frontwechsel spielte, den er bald darauf auch wirklich vollzog. Willis Ansichten entsprechen demnach exakt der Position Friedrichs.

Die Kontroverse zwischen Thierberg und dem General um den Untergang des alten Reiches tritt in der Novelle bald in den Hintergrund, und die Situation Deutschlands in der Epoche der Restauration wird gar nicht erst zum Gegenstand der Debatten. Zukunftsweisende Erwartungen oder konkrete politische Programme vertritt Thierberg ebenso wenig wie seine napoleonischen Antagonisten. Obwohl Willi von Anna ausdrücklich als Repräsentant der »neueren Zeit« vorgestellt wird, ist er auf seine Weise ebenso nostalgisch rückwärtsgewandt wie Thierberg und lebt wie dieser »im Stillen seinen Erinnerungen« (2, S. 668). Außerdem gesteht auch der General zu, dass Napoleon eher zerstö-

rend als aufbauend gewirkt habe und eigentlich bloß ein Militärdiktator gewesen sei: »Ich habe nie gesagt, daß Napoleon der Mann war, einen großen Staat zu gründen [...]; Frankreich war unter ihm ein Lager, dessen erste Posten die Rheinbundstaaten bildeten« (2, S. 713).

Doch solche Fragen verschwinden für ihn wie für Anna hinter der Bewunderung für die überragende Persönlichkeit des Kaisers, die sich in der diffusen Kategorie der ›Größe‹ verdichtet. Allen Anklagen ihres Vaters setzt Anna die schlichte Feststellung entgegen, Napoleon sei eben »ein großer Mensch« gewesen (2, S. 659), und Willi nennt ihn »den größten Geist des Jahrhunderts«, dessen Lebensweg zu pathetischen Vergleichen mit den Heroen des Altertums herausfordert: »Er hat sich seine Bahn so erhaben aufgerissen, als Alexander, er hat sie verfolgt wie Cäsar, man hat ihm gedankt, wie dem Hannibal, auf jenem Felsen hat er gelebt, wie Seneca, und seine letzten Tage waren eines Sokrates würdig« (2, S. 713). Die Schwärmerei nimmt gar pseudoreligiöse Züge an, wenn Anna »ein Stückchen Zeug, [...] das angeblich von Napoleons letztem Lager stammt«, wie eine Reliquie »in einem Ring« trägt (2, S. 682), während Ségurs Geschichtswerk über den unseeligen Russlandfeldzug, das Willi bereits »zum sechstenmal« liest (2, S. 674), gleichsam die Märtyrerlegende des Kaisers liefert.

Auf der Ebene eines solchen letztlich unpolitischen Personenkults können sich am Ende doch noch sämtliche Figuren der Erzählung einigen. Im effektiv konstruierten Finale führt Hauff seine Protagonisten erstmals vollzählig zusammen, und zwar im Angesicht einer Kopie des berühmten Gemäldes von Jacques-Louis David, das Bonaparte zu Pferde beim Übergang über die Alpen zeigt – er hatte das Bild selbst in Berlin gesehen und erwähnt es auch in seiner Scott-Rezension (3, S. 193). Alle Verwicklungen lösen sich nun in einer klassischen Anagnorisis auf, wenn Thierberg anhand des Porträts in Napoleon jenen edelmütigen, verständigen französischen Offizier wiedererkennt, der ihm einst das Leben gerettet hat: »General Willi – es war doch ein großer Geist!« (2, S. 720) Selbst der Preuße Rantow fühlt sich in diesem

erhebenden Augenblick, »trotz seines inneren Widerstrebens, gut Napoleonisch gesinnt« und spürt die außerordentliche »Macht und Überlegenheit [...], die jener große Geist auf die Gemüter zu üben pflegte« (2, S. 721). Indem das Gemälde bewirkt, dass alle Anwesenden in ihrem »Bild des Kaisers« übereinkommen, offenbart der Novellentitel eindrucksvoll seinen Doppelsinn.

Die abstrakte Kategorie persönlicher Größe, auf die der Napoleon-Diskurs hier schließlich reduziert wird, hebt die potenziell heiklen Dimensionen der Erzählung endgültig auf, und der abschließende Jubelruf »Vive l'Empereur!« ist frei von jeder politischen Einfärbung (2, S. 722). Auch Robert Willi bekehrt sich zum Glück noch zu biedermeierlicher Bescheidenheit, nachdem er wegen seiner geheimen Verbindungen verhaftet und verhört worden ist:

Der junge Willi mochte in den einsamen Wochen seiner Gefangenschaft Zeit gefunden haben, über sein Leben und Treiben nachzudenken, er mochte gefunden haben, daß ihn jene politischen Träume, welchen er nachgehängt hatte, nicht befriedigen könnten, daß es ein höheres, reineres Interesse gebe, wodurch sein Leben Bedeutung und Gehalt, seine Seele Ruhe und Zufriedenheit gewänne. (2, S. 706)

Gemeint ist die Liebe zu Anna, deren Hand ihm Thierberg nach der großen Erkennungsszene auch nicht mehr verweigert, so dass Robert sich zum guten Schluss, wie schon Georg von Sturmfeeder in *Lichtenstein*, mit seiner schönen Frau in eine behagliche häusliche Idylle zurückziehen darf. Seine früheren Gesinnungsgenossen macht Hauff übrigens keineswegs lächerlich. Selbst Willi charakterisiert diese Burschenschaftler als »unterrichtet« und »vernünftig«, und nur ihre sonderbare äußere Aufmachung und der überzogene Idealismus, in dem »sie sich berufen glauben, die Welt zu erlösen von allem Übel«, wirken etwas komisch (2, S. 685). Dass Robert solche »politischen Träume« hinter sich lässt und fortan als braver Ehemann und Grundbesitzer ruhig seine Güter verwaltet, wird in der Novelle als Ergebnis eines Reifungsprozesses hingestellt, während man diesen Sinneswandel in kritischer Sicht wohl eher als Verinnerlichung der polizeistaatli-



Abb. 7: Napoleon Bonaparte überquert den St. Bernhard-Paß. Gemälde von Jacques-Louis David, 1800. Quelle: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Bildarchiv. Fotograf: Jörg P. Anders.

chen Repression interpretieren würde. So betrachtet, ist das Ende von Hauffs Erzählung symptomatisch für die Mentalität weiter Teile des deutschen Bürgertums in der Restaurationsepoche.

Das Bild des Kaisers nimmt im Gang des erzählten Geschehens eine zeittypische Verdrängung aktueller Konfliktstoffe vor und lässt zugleich erahnen, dass die verbreitete Napoleonschwärmerei in Deutschland der Ausdruck eines latenten Ungenügens

an den herrschenden Verhältnissen war, das mangels konkreter Handlungsmöglichkeiten kein anderes Ventil fand. Die Novelle demonstriert dabei augenfällig, welche Grenzen der literarischen Behandlung politischer Sujets in den 1820er Jahren gesetzt waren. Wie Hauff in seinem geplanten Roman über Andreas Hofer und den Tiroler Aufstand mit diesem Problem umgegangen wäre, ist eine offene Frage.

9. Tod und Nachleben

Von seiner Reise nach Bayern und Tirol war Hauff Anfang September 1827, wie er dem Verleger Heinrich Brockhaus schrieb, »nicht gar gesund zurückgekehrt«,⁵⁸ und auch in den folgenden Wochen erholte er sich nicht mehr richtig. Als am 10. November seine Tochter Wilhelmine zur Welt kam, deren Patenschaft später sämtliche Mitglieder der »Kleinen Compagnie« übernehmen sollten, war der Dichter schon bettlägerig. Die Natur der Krankheit, von den Ärzten mal als »Schleimfieber«, mal als »Nervenfieber« diagnostiziert, bleibt nebulös. Am 11. November konnte Hauff Luise, die im Kindbett lag, noch einmal besuchen, am 18. starb er, elf Tage vor seinem fünfundzwanzigsten Geburtstag. Beigesetzt wurde er auf dem Hoppenlaufriedhof in Stuttgart. Seine Mutter überlebte ihn um achtzehn, seine Frau gar um vierzig Jahre.



Abb. 8: Hauffs Grab auf dem Hoppenlaufriedhof in Stuttgart: Quelle: Wikipedia. Fotograf: Thomoesch.

Der Verleger und die Freunde sorgten für die editorische Abrundung seines Werkes. Franckh publizierte die schon länger geplante Sammlung der Novellen sowie einen Band *Phantasien und Skizzen*; und als Gustav Schwab 1830 Hauffs *Sämmtliche Schriften* herausgab, füllte der Ertrag von gerade einmal drei produktiven Jahren sechsunddreißig (!) Bändchen. Dieses Œuvre verschaffte Hauff im 19. Jahrhundert den Rang eines Klassikers der deutschen Literatur. Es war dem gebildeten Publikum in den Jahrzehnten nach dem Tod des Autors durchaus noch in seinem vollen Umfang präsent, und auf dem Buchmarkt konkurrierten bald mehrere Gesamtausgaben miteinander. Der fortdauernde Ruhm des *Lichtenstein* wurde bereits an früherer Stelle erwähnt, und der junge Gottfried Keller notierte 1838 in seinem Studienbuch:

Habe zum ersten Mal gelesen: Hauff's Gedichte, Lichtenstein, Märchen, Mann im Monde, Phantasien im Bremer Ratskeller. *Hauff* scheint mir ein wahres Genie, ein *Dichter* zu sein. Er hat jenen einfachen, naiven und doch so tiefen und bezaubernden Stil, der an Göthe so hinreißt, wenigstens mich. Das ist nichts gesuchtes, nichts geschrobene, die Ausdrücke und Bilder sind einem aus der Seele gegriffen, man weiß keine andern passenden zu finden. Und dann die liebliche immer mit neuen Farben blühende Phantasie!⁵⁹

Erst später verengte sich der Fokus der Rezeption zunehmend auf die Märchen, die ihrem Schöpfer auch weiterhin die Bewunderung prominenter Kollegen einbrachten. Hugo von Hofmannsthal nahm *Das kalte Herz* in eine Mustersammlung deutscher Erzählprosa auf, weil er darin »das reine, unzerstörte Volkswesen, mit seinen geistigen und Seelenmächten, bis zum Aberglauben, seinen Begriffen von Recht und Ehrbarkeit, in denen es festgebunden ist«, gestaltet sah.⁶⁰ Ernst Bloch rühmte Hauffs »autochthone märchenbildende Phantasie«⁶¹, und Robert Walser formulierte eine besonders ungewöhnliche Respektsbekundung, die eigentlich eine Liebeserklärung ist, auch eine Liebeserklärung an das Glück des Lesens überhaupt:

Man nehme mir alles weg und lasse mir nur Hauffs Märchen, so bin ich immer noch ein beneidenswerter Mensch, ein reicher Mensch, ein glücklicher Mensch, denn wenn ich Hauffs Märchen lese, so bin ich glücklich. Man gebe mir Hiebe, verabfolge mir meinetwegen eine wohlabgewogene und gehörige Tracht Prügel, steche, zwicke, haue und klemme mich nach Noten, lasse mich aber währenddessen nur Hauffs Märchen lesen, und so spüre ich von den Hieben nicht das geringste und bin für die derbe, tüchtige Portion von Schlägen völlig unempfindlich [...].⁶²

Viel ist darüber spekuliert worden, was der deutschen Literatur durch Hauffs frühen Tod entgangen sein mag. Trotz der knappen Frist, die ihm vergönnt war, lässt sich in seinem Schaffen doch eine gewisse Entwicklung beobachten, die ihn etwa von der grellen Schauerphantastik und den melodramatischen Elementen in *Othello* und *Die Sängerin* zur kritischen Beschäftigung mit gesellschaftlichen Fragen und aktuellen literarischen Erscheinungen in den späteren Novellen und von der verklärten Historie des *Lichtenstein* zum Projekt eines zeitgeschichtlichen Romans führte. Hauff selbst, der seine Fähigkeiten sehr differenziert zu beurteilen wusste, war überzeugt, einerseits bereits über die ersten Anfänge seines Schreibens hinausgelangt zu sein, andererseits aber noch weit Besseres leisten zu können. In einem Brief, den er im September 1826 aus Hamburg an Moriz Pfaff schickte, erwähnte er stolz sein »Talent«, jeden Stoff »mit einiger Leichtigkeit [...] zu behandeln«, und seine glückliche »Sprachfertigkeit«, die ihn befähigt hätten, »in der kurzen Zeit von 10 Monaten drei, in sich sehr heterogene Werke heraus[zugeben], wovon, bey dem *jezigen*, dürftigen Zustand der Literatur, eines schon hingereicht hätte, mir bedeutende Aufmerksamkeit zuzuwenden.« Weiter heißt es jedoch in selbstkritischer Abwägung:

Ich hab was ich geschrieben habe in einiger Eile und nicht ohne Unverschämtheit herausgegeben. Ich werde keinen Satz bereuen den ich niederschrieb, aber bey manchem würde ich mit mehr Ruhe und Muße tiefer eingedrungen seyn. Ich fühle an mir selbst daß ich zwar noch vieles lernen muß, daß ich aber auch kein ungelehriger Schüler bin. Ich weiß nur *zu* gut was ich in den letzten anderthalb Jahren lernte. Als ich von Tübingen wegging hätte ich keinen Lichtenstein schreiben können, und *jezt*, glaube ich sagen zu können, würde ich ihn noch ganz anders schreiben. Darum

sey getrost; ich will nicht zurückschreiten, nicht stillestehn, sondern vorwärts, vorwärts schreiten [...]. Ich fühle Kraft und Beruf in mir Gutes, vielleicht wenn ich reif genug seyn werde, sogar Schönes und Erhabenes zu schaffen; daß diß jezt noch nicht ist weiß ich selbst so gut wie Du; aber ich glaube, daß der Mann von 30 ein anderer ist als der Jüngling von 24. Bitte aber immerhin die gütigen Götter daß sie mir jenen richtigen Tact der Bescheidenheit leihen mögen, die sich selbst nie genug thut, sondern ein Schöneres, Edles, Unerreichtes als letztes Ziel immer wieder vors Auge stellt.⁶³

Der unbestreitbare Unterhaltungswert und die Popularität seiner Schriften machten Hauff allerdings schon früh in manchen Augen verdächtig. Eduard Mörike beispielsweise, gleichfalls ein Absolvent des Tübinger Stifts, aber in seinem Verständnis des Dichterberufs himmelweit von dem zwei Jahre älteren Kommilitonen entfernt, rechnete ihn zu jenen Autoren, denen der »eigene Ideenfonds« zu wenig Inspiration biete und die daher ihre »Copien aus Theezirkeln, Gesellschaften u.s.w. holen, den feinen Ton studieren, hinter jedem Stutzer und seiner Cravatte den Satyr spielen und das dann als Poesie drucken lassen« müssten. Bissig und nicht ohne Neid erklärte Mörike, ein solcher Mann könne »ein unterhaltender guter Schriftsteller seyn – aber kein Dichter, allein eben deßwegen wird er mehr Glück bey der eigentlichen Lesewelt machen.«⁶⁴

Gerade diesen Gegensatz von »Dichter« und »Schriftsteller«, von Anspruch und Amüsement, gedanklicher Tiefe und Vergnügen wollte Hauff überwinden, wenn er es sich zum Ziel setzte, jeden literarischen Gegenstand so zu gestalten, »daß er für die Menge ergötzlich und unterhaltend, für Viele interessant, für Manche sogar bedeutend ist.«⁶⁵ Inwieweit ihm das tatsächlich gelang, wäre für jedes Einzelwerk gesondert zu beurteilen. Aber bereits das Programm einer solchen gehobenen publikumswirksamen Schreibart verdient Beachtung angesichts des zählebigen deutschen Vorurteils, dass Unterhaltsamkeit und Verkaufserfolg mit literarischer Qualität unvereinbar seien.

Anmerkungen

- 1 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 633f.
- 2 Zitiert werden Hauffs Schriften unter der Angabe von Band- und Seitenzahl nach den Sämtlichen Werken in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion von Sibylle von Steinsdorff. Mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koopmann. München 1970.
- 3 Karl Riecke: Meine Eltern, ihre Geschwister und ihre Freunde. Stuttgart 1897, S. 120.
- 4 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 24f.
- 5 Ebd., S. 18.
- 6 Ebd., S. 24.
- 7 Vgl. Otto Güntter: Briefe, Gedichte und Entwürfe von Wilhelm Hauff. In: Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins 31 (1927), S. 64–163, hier S. 154 und 156–159.
- 8 H. Clauren: Mimili. Eine Erzählung / Wilhelm Hauff: Kontrovers-Predigt über H. Clauren und den *Mann im Monde*. Hrsg. von Joachim Schöberl. Stuttgart 1984, S. 16.
- 9 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 618.
- 10 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. Bd. 2. Stuttgart 1962, S. 886.
- 11 Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 2: Novellen 1867–1880. Hrsg. von Karl Ernst Laage. Frankfurt a.M. 1987, S. 280.
- 12 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 30.
- 13 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 618.
- 14 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 15.
- 15 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hrsg. von Hans-Joachim Mühl. München, Wien 1978, S. 691.
- 16 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 15.
- 17 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 604f.
- 18 Ebd., S. 607.
- 19 Ebd., S. 603.
- 20 Julius Klaiber: Wilhelm Hauff. In: Nord und Süd 5 (1878), H. 13, S. 212–236, hier S. 233.
- 21 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 628.
- 22 Julius Klaiber: Wilhelm Hauff. In: Nord und Süd 5 (1878), H. 13, S. 212–236, hier S. 233.

- 23 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 633.
- 24 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 a.M. 1902, S. 148f.
- 25 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 634.
- 26 Ebd., S. 597f.
- 27 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. Bd. 2. Stuttgart 1962, S. 871.
- 28 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 32.
- 29 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 616.
- 30 Ebd., S. 641.
- 31 Ebd., S. 615.
- 32 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. Bd. 2. Stuttgart 1962, S. 899f.
- 33 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 638.
- 34 Ebd., S. 641.
- 35 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 54.
- 36 Ebd., S. 55.
- 37 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. Bd. 2. Stuttgart 1962, S. 906.
- 38 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 636.
- 39 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. Bd. 2. Stuttgart 1962, S. 906.
- 40 Ebd., S. 908.
- 41 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 18.
- 42 Julius Klaiber: Wilhelm Hauff. In: Nord und Süd 5 (1878), H. 14, S. 212–236, hier S. 232.
- 43 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 620.
- 44 Ebd., S. 618.
- 45 Ebd., S. 625f.
- 46 Ebd., S. 636.
- 47 Ebd., S. 639f.
- 48 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 27.
- 49 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 617.
- 50 Ebd., S. 642.
- 51 Ebd., S. 643.

- 52 Ebd., S. 595.
- 53 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. Bd. 2. Stuttgart 1962, S. 887.
- 54 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 634.
- 55 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. Bd. 2. Stuttgart 1962, S. 908.
- 56 Ebd., S. 915.
- 57 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Bernhard Zeller. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1969, S. 647.
- 58 Wilhelm Hauff: Werke. Hg. von Hermann Engelhard. Bd. 2. Stuttgart 1962, S. 913.
- 59 Gottfried Keller: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Bd. 7: Aufsätze. Dramen. Tagebücher. Hrsg. von Dominik Müller. Frankfurt a.M. 1996, S. 635.
- 60 Hugo von Hofmannsthal: Deutsche Erzähler. In: ders.: Reden und Aufsätze I (1891–1913). Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1979, S. 425–431, hier S. 426.
- 61 Ernst Bloch: Das Wirtshaus im Spessart. In: ders.: Literarische Aufsätze. Frankfurt a.M. 1965, S. 79–83, hier S. 82.
- 62 Robert Walser: Hauff. In: ders.: Das Gesamtwerk. Hrsg. von Jochen Greven. Bd. 2: Kleine Dichtungen. Prosastücke. Kleine Prosa. Genf u.a. 1971, S. 284–286, hier S. 284.
- 63 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 30f.
- 64 Eduard Mörike: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 11: Briefe 1829–1832. Hrsg. von Hans-Ulrich Simon. Stuttgart 1985, S. 96f.
- 65 Friedrich Pfäfflin: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981, S. 30.

Bibliographie

Werkausgaben

- Sämtliche Schriften. Geordnet und mit einem Vorwort versehen von Gustav Schwab. 36 Bände. Stuttgart 1830.
- Werke. Hg. von Max Mendheim. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. 4 Bände. Leipzig, Wien 1891.
- Werke. Hg. von Hermann Engelhard. 2 Bände. Stuttgart 1961/62.
- Werke. Hg. von Bernhard Zeller. 2 Bände. Frankfurt a.M. 1969.
- Sämtliche Werke in drei Bänden. Nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion von Sibylle von Steinsdorff. Mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koopmann. München 1970.

Forschungsliteratur

- Bachmaier, Helmut: Die Konzeption der Arrivierung. Überlegungen zum Werke Wilhelm Hauffs. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 23 (1979), S. 309–343.
- Barth, Johannes: Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen. In: Wirkendes Wort 41 (1991), S. 170–183.
- Beckmann, Sabine: Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Kompositionen. Bonn 1976.
- Chase, Jefferson S.: The wandering court Jew and the hand of God. Wilhelm Hauff's *Jud Süß* as historical fiction. In: Modern Language Review 93 (1998), S. 724–740.
- Clausen, Bettina: Schriftstellerarbeit um 1825. Autonomes und kopiertes Wert-Verständnis am Muster Wilhelm Hauff. In: Harro Segeberg (Hg.): Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ›Arbeit‹ in der deutschen Literatur (1770–1930). Tübingen 1991, S. 159–193.
- 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.
- Hinz, Ottmar: Wilhelm Hauff. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1989.
- Hofmann, Hans: 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 a.M. 1902 (ND Eschborn 1998).
- Kittstein, Ulrich (Hg.): Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur. St. Ingbert 2002.

- Klaiber, Julius: Wilhelm Hauff. In: Nord und Süd 5 (1878), H. 14, S. 212–236.
- Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. München ³2002, S. 208–222.
- Martini, Fritz: Wilhelm Hauff. In: ders.: Vom Sturm und Drang zur Gegenwart. Autorenporträts und Interpretationen; ausgewählte Aufsätze (1965–1988). Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 71–100.
- Osterkamp, Ernst u.a. (Hg.): Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft. Göttingen 2005.
- Pfäfflin, Friedrich: Wilhelm Hauff. Der Verfasser des *Lichtenstein*. Chronik seines Lebens und Werkes. Stuttgart 1981.
- Rek, Klaus: Autor und literarischer Markt. Zur Stellung Wilhelm Hauffs im literarischen Leben der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1985.
- Schmitz, Walter: »Mutabor«. Alterität und Lebenswechsel in den Märchen von Wilhelm Hauff. In: Wolfgang Bunzel, Konrad Feilchenfeldt und Walter Schmitz (Hg.): Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1997, S. 81–117.
- Schulhof, Hilde: Wilhelm Hauffs Märchen. In: Euphorion 29 (1928), S. 108–132.
- Thum, Maureen: Re-Visioning Historical Romance. Carnavalesque Discourse in Wilhelm Hauff's *Jud Süß*. In: Sabine Kramer (Hg.): Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart. München 1996, S. 25–42.

Zeittafel

- 1802 29. November: Wilhelm Hauff kommt in Stuttgart zur Welt. Seine Eltern sind der Regierungssekretär August Friedrich Hauff (1772–1809) und Wilhelmine Hedwig Hauff, geb. Elsässer (1773–1845). Das Ehepaar hat drei weitere Kinder: Hermann (1800–1865), Marie (1805–1842) und Sophie (1807–1858).
- 1809 2. Februar: Der Vater stirbt im Alter von 37 Jahren. Die Familie zieht nach Tübingen in das Haus von Obertribunalrat Karl Friedrich Elsässer, Wilhelms Großvater mütterlicherseits.
- 1809–1817 Hauff besucht die Lateinschule in Tübingen.
- 1817 Hauff besteht das Landexamen. Am 18. September bezieht er das Niedere theologische Seminar in Blaubeuren.
- 1820 Hauff erlangt die Erlaubnis, vorzeitig ans Tübinger Stift zu wechseln. Im September verlässt er Blaubeuren, Mitte Oktober beginnt das Theologiestudium in Tübingen.
- 1821 Vom Sommer an darf Hauff bei seiner Mutter in der Stadt statt im Stiftsgebäude wohnen. Er gesellt sich zu der »Kleinen Compagnie« der »Feuerreiter« und tritt dem »Musikkranz Fidolia« bei.
- 1822 Hauff gehört zeitweilig dem Burschenverein an. Im September und Oktober unternimmt er mit einigen Freunden eine ausgedehnte Rheinreise.
- 1823 Im Herbst lernt Hauff während der Ferien in Nördlingen seine Cousine Luise (1806–1867) kennen, die Tochter der verwitweten Margarete Barbara Eberhardine Hauff. Ein

Liebesverhältnis beginnt, aufrechterhalten zunächst durch einen heimlichen Briefwechsel.

- 1824 Im April verlobt sich Hauff offiziell mit Luise. Im August legt er am Stift seine Abschlussprüfung ab.

Ende September: Hauffs Anthologie *Kriegs- und Volkslieder* erscheint ohne Angabe des Herausgebers bei J.B. Metzler. Hauff nimmt sechs eigene Gedichte in den Band auf.

27. Oktober: Dienstantritt als Hauslehrer bei Ernst Eugen Freiherr von Hügel, dem Präsidenten des württembergischen Kriegsrats, und seiner Frau Luise Ernestine, geb. Freiin von Gemmingen-Guttenberg in Stuttgart.

- 1825 Im Frühjahr legt Hauff die zweite Theologische Dienstprüfung ab.

Im August erscheinen im Verlag Friedrich Franckh der erste Teil der *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*. Herausgegeben von ****f und der Roman *Der Mann im Mond oder der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme*. Von H. Claren.

20. Oktober: Hauff promoviert zum Dr. phil.

4. November: Der *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* erscheint bei Metzler.

3. Dezember: In Esslingen fällt das Urteil im Rechtsstreit zwischen Carl Heun alias H. Claren und Hauffs Verleger Friedrich Gottlob Franckh um den *Mann im Mond*.

- 1826 Im März erscheint Hauffs Novelle *Othello* in der *Dresdner Abend-Zeitung*, im April der dreibändige Roman *Lichtenstein*. *Romantische Sage aus der württembergischen Geschichte*.

8. April: Zweitinstanzliches Urteil im Prozess Heun gegen Franckh in Stuttgart.

30. April: Hauff verlässt seine Stelle als Hofmeister bei der Familie von H \ddot{u} gel.

1. Mai: Aufbruch zur gro \ddot{u} sen Reise nach Frankreich, Belgien und Norddeutschland.

Ende Mai: Hauff trifft in Paris ein, wo er sich mehrere Wochen lang aufh \ddot{a} lt.

9. bis 18. Juni: Abstecher in die Normandie.

10. Juli: Hauff verlässt Paris und reist nach Belgien weiter.

Im Laufe des Sommers erscheint im *Frauentaschenbuch f \ddot{u} r das Jahr 1827* die Erz \ddot{a} hlung *Die S \ddot{a} ngerin*.

26. August bis 6. September: Aufenthalt in Bremen; ungl \ddot{u} ckliche Liebe zu Josephe Stolberg, die Hauffs Antrag abweist.

17. September bis 17. Oktober: Hauff in Berlin; intensive Kontakte mit verschiedenen Schriftstellern und K \ddot{u} nstlern, darunter Willibald Alexis.

Im Oktober erscheint die *Kontrovers-Predigt \ddot{u} ber H. Clau- ren und den Mann im Monde*.

Ende Oktober/Anfang November: Aufenthalt in Dresden, wo Hauff Ludwig Tieck und Karl Winkler aufsucht.

November/Dezember: Das *Morgenblatt f \ddot{u} r gebildete St \ddot{a} n- de* druckt die Novelle *Die Bettlerin vom Pont des Arts*.

1. Dezember: Hauff ist zur \ddot{u} ck in Stuttgart.

Im Dezember erscheinen der *M \ddot{a} rchen-Almanach auf das Jahr 1827* und der zweite Band *Mitteilungen aus den Me- moiren des Satan*. Hauff einigt sich mit Johann Friedrich Cotta auf eine Anstellung: Er \ddot{u} bernimmt die Redaktion des *Morgenblatts f \ddot{u} r gebildete St \ddot{a} nde* und die Herausgeber- schaft des *Taschenbuchs f \ddot{u} r Damen*.

- 1827 1. Januar: Hauff tritt seine Stelle beim *Morgenblatt* an.
13. Februar: Hochzeit mit Luise. Die Eheleute ziehen in eine Wohnung in Stuttgart.
- Ende Februar tritt Hauff nach einer Auseinandersetzung mit Cotta als Redakteur zurück. Der Streit wird jedoch beigelegt. Hermann Hauff übernimmt einen Teil der Aufgaben seines Bruders in der Redaktion.
- April: Die Skizze *Die Bücher und die Lesewelt* erscheint im *Morgenblatt*.
- Mai: Das *Berliner Conversations-Blatt* druckt die *Phantasien im Bremer Ratskeller*.
- Juli: Die Novelle *Jud Süß* wird im *Morgenblatt* publiziert.
7. August bis 6. September: Hauff reist über München nach Tirol, um Studien für einen Roman über den Tiroler Aufstand von 1809 zu betreiben.
- Im Frühherbst erscheinen die Novelle *Die letzten Ritter von Marienburg* im *Frauentaschenbuch für das Jahr 1828* und die Buchausgabe der *Phantasien im Bremer Ratskeller*.
- Im Laufe des Herbsts verschlechtert sich Hauffs Gesundheitszustand.
- Im November erscheint bei Cotta das von Hauff herausgegebene *Taschenbuch für Damen. Auf das Jahr 1828*, das unter anderem seine Novelle *Das Bild des Kaisers* enthält. Außerdem kommt der *Märchen-Almanach auf das Jahr 1828* heraus.
10. November: Hauffs Tochter Wilhelmine († 1844) wird geboren.
18. November: Hauff stirbt in Stuttgart.
20. November: Beisetzung auf dem Stuttgarter Hoppenlaufriedhof.

1828 Bei Franckh erscheinen Hauffs gesammelte *Novellen* in drei Teilen sowie ein Band *Phantasien und Skizzen*.

1830 Gustav Schwab gibt Hauffs *Sämmtliche Schriften* in 36 Bändchen heraus.



Meteore
Herausgegeben von
Alexander Košenina, Nikola Roßbach
und Franziska Schößler

Band 1

Vera Viehöver: Hilde Domin

Band 2

Ulrike Leuschner: Johann Heinrich Merck

Band 3

Marianne Henn: Marie von Ebner-Eschenbach

Band 4

Jutta Heinz: Johann Karl Wezel

Band 5

Ian Roe: Ferdinand Raimund

Band 6

Sikander Singh: Christian Fürchtegott Gellert

Band 7

Gaby Pailer: Hedwig Dohm

Band 8

Birgit Dahlke: Wolfgang Hilbig

Band 9

Florian Gassner: Nikolaus Lenau

Band 10

Sven Hanuschek: Heinar Kipphardt

Band 11

Inge Arteel: Friederike Mayröcker

Band 12

Georg-Michael Schulz: Walter Mehring

Band 13

Kerstin Gräfin von Schwerin: Johann Heinrich Voß

Band 14

Peter Bekes: Peter Rühmkorf

Band 15

Christian Meyerhofer: Georg Philipp Harsdörffer

Band 16

Jeffrey L. Sammons: Alfred Meißner

