

Reiner Wild

### Wer ist der Räuber Orbasan?

Überlegungen zu Wilhelm Hauffs Märchen<sup>1</sup>

Dem Andenken Frederick Wyatts

**Die** Rahmenhandlung von *Die Karawane*, dem ersten der drei **Märchenalmanache** Wilhelm Hauffs, schließt mit dem Satz: „Man **nennt** mich den Herrn der Wüste; ich bin der Räuber Orbasan.“ (S. 103)<sup>2</sup> Die Figur, die diesen Satz spricht, heißt Selim Baruch; sie **spielt** in der Rahmenhandlung eine wichtige Rolle. So scheint die **im** Titel gestellte Frage leicht zu beantworten: Selim Baruch ist der **Räuber Orbasan**. Doch bleibt solche Antwort unbefriedigend; sie

<sup>1</sup> Der folgende Beitrag wurde am 30. Juni 1993 als Antrittsvorlesung an der Universität Mannheim gehalten; sie wurde für den Druck nur wenig verändert, insbesondere blieb die mündliche Redeweise weitgehend erhalten. – Ich widme diesen **Aufsatz** dem Andenken an Frederick Wyatt, dem bedeutenden Psychoanalytiker **und** Literaturwissenschaftler, der am 3. September 1993 starb, als ein Zeichen des **Dankes** für manches erhellende und aufklärende Gespräch über Literatur, Kunst **und** anderes.

<sup>2</sup> **Hauffs** Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: Wilhelm Hauff: **Sämtliche Werke** in drei Bänden. Hg. v. Sibylle von Steinsdorff. München 1970. Bd. 2: **Märchen. Novellen. Der Nachweis** erfolgt durch Angabe der Seite hinter dem **Zitat**. – Die literaturwissenschaftliche Forschung zu Hauff ist nicht besonders **umfangreich**, auch nicht die zu seinen Märchen. Zu den wichtigen neueren **Forschungsbeiträgen** gehören die Hauffs Märchen betreffenden Kapitel in Volker **Klotz**: **Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte** von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart 1985, S. 208 – 222, und in Rüdiger Steinlein: **Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts.** Heidelberg 1987, S. 210ff., v. a. S. 227-261; hingewiesen sei hier weiter auf das **instruktive** Nachwort des Herausgebers in der Ausgabe der Märchen Hauffs bei **Reclam**, Wilhelm Hauff: **Sämtliche Märchen.** Hg. v. Hans-Heino Ewers. Stuttgart **1986** (= RUB 301), S. 445-463; die Ausgabe enthält zudem gut ausgewählte **Literaturhinweise**, S. 442-444.

ersetzt lediglich den einen Namen durch einen anderen. So ist es wohl geboten, ausführlicher zu werden und weitere Antworten zu finden. Da aber der beste Weg zu solchem Ziel nicht notwendigerweise immer ein gerader sein muß, sei es gestattet, einige Umwege zu gehen, auf denen der Räuber Orbasan zunächst auch aus dem Blick geraten wird.

Die Märchen Wilhelm Hauffs wurden nach ihrer Veröffentlichung Mitte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts sehr schnell populär; sie sind es bis heute geblieben. Texte wie *Der Zwerg Nase*, *Die Geschichte vom Kalif Storch*, *Die Geschichte vom kleinen Muck*, *Das kalte Herz* gehören zu den wenigen deutschen Kunstmärchen, die gewissermaßen zu Volksmärchen wurden; sie gehören, in welcher medialer Verpackung auch immer, bis heute zum Kernbestand literarischer Sozialisation und zum Kernbestand des literarischen Kanons. Für Hauffs Erfolg und für die Popularität seiner Märchen gibt es eine Reihe von Gründen. Die geschickte Mischung unterschiedlicher Traditionen wie der Volksmärchen in Grimmscher Manier, der französischen Feenmärchen, der Märchen aus Tausendundeiner Nacht, schließlich der Kunstmärchen der Romantik hat dazu ebenso beigetragen wie die Form der Rahmenhandlung; mit ihr übernimmt Hauff eine Form, die in der Nachfolge von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* in der romantischen Literatur sehr beliebt war, in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts wiederum aktuell wurde und das ganze 19. Jahrhundert hindurch eine wichtige Form des Erzählens in der deutschsprachigen Literatur blieb.<sup>3</sup> Vor allem aber – so ist zu vermuten – dürften den Märchen Hauffs Aspekte zugehören, die auf den ersten Blick nicht erkennbar, also eher verborgen sind, die insofern als ‚latente Inhalte‘ bezeichnet werden können und in denen Angebote des Wiedererkennens und der Identifizierung formuliert sind, die spezifischen Dispositionen der Rezipienten dieser Märchen entsprechen. Diesen ‚Inhalten‘ soll hier – als einer zweiten Frage neben der des Titels – gleichfalls nachgefragt werden; und es ist zu hoffen, daß beide Fragen sich gemeinsam beantworten lassen.

\*

<sup>3</sup> Bemerkenswerterweise sind bis heute die Rahmenerzählungen gerade auch in nicht wenigen der populären Ausgaben von Hauffs *Märchen* enthalten, die aus Verlagen stammen, die sich nicht scheuen, zu bearbeiten und zu kürzen; die bekannteste dieser Rahmenerzählung dürfte das *Wirtshaus im Spessart* aus Hauffs drittem Märchenalmanach sein.

**H**auff eröffnet die *Karawane* mit einer allegorischen Vorrede, in der er seine Märchen einem spezifischen Publikum zuweist. Das Märchen, die „älteste Tochter“ der „Königin Phantasie“, die in einem „schönen fernen Reiche“ herrscht (S. 7), hat auf der Erde Schwierigkeiten; es ist aus der „Mode“ gekommen (S. 9). Doch die Mutter weiß Rat; das Märchen solle sich an die „Kleinen“ wenden, und um die „Großen“ zu täuschen, kleidet die Königin Phantasie ihre Tochter in das „Gewand eines *Almanach*“ (S. 9). So kehrt das Märchen auf die Erde zurück; zwar durchschauen die Literaturkritiker – sie werden als „ältliche Männer von finsterem Aussehen“ und mit „spitzige[n] Federn in der Faust“ beschrieben (S. 10) – seine Verkleidung und wollen es schon verjagen, aber da reicht ein „freundlicher Mann“ ihm die Hand und sagt zu ihm:

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.“ (S. 10)

Zweifellos enthalten die Märchen Hauffs Angebote an kindliche Leser und Leserinnen. Die komischen Namen wie beispielsweise „Chakamankabudibaba“ (S. 60) in *Die Errettung Fatmes* gehören dazu, ebenso die komischen Verwandlungen etwa in der *Geschichte vom Kalif Storch*, an deren Schluß der Kalif, nach gelungener Rückverwandlung, nicht umhin kann, „den Großvezier nachzuahmen, wie er als Storch aussah“: „Er stieg dann ernsthaft, mit steifen Füßen im Zimmer auf und ab, klapperte, wedelte mit den Armen, wie mit Flügeln und zeigte, wie jener sich vergeblich nach Osten geneigt und Mu – Mu – dazu gerufen habe“ (S. 24). Ausdrücklich wird vermerkt, daß diese „Vorstellung“ für „die Frau Kalifin und ihre Kinder [. . .] allemal eine große Freude“ war (ebd.). Aus kindlicher Perspektive höchst bemerkenswert ist auch die Episode, in der Zwerg Nase probekocht: Da er „kaum mit der Nase bis an den Herd reichen“ kann, muß ihm eine „Marmorplatte“ über ein „paar Stühle“ gelegt werden, damit er überhaupt kochen kann; als dann dem „kleinen Wundermann“, dem „Köche, Küchenjungen, Diener und allerlei Volk“ zusehen, die Zubereitung einer Suppe gelingt, wie noch keiner sie gekostet hat, bleibt dem Koch – der fachlichen Autorität immerhin! – nichts anderes übrig als die Feststellung: „Kleiner! du bist Meister in der Kunst.“ (S. 128)

Und es gibt weitere, zugleich eher versteckte Angebote an kindliche Phantasie und Tagträumerei. So findet sich etwa im *Märchen*

vom falschen Prinzen in der Figur des Omar, der seine Prinzenwürde zu verlieren droht, die Phantasie des unterdrückten Kindes. In der Figur des Labakan, des Schneidergesellen, der sich zum Sohn des Sultans träumt, wird hingegen im gleichen Märchen der „Familienroman der Neurotiker“ erzählt; zu ihm gehört die „aus frühen Kinderjahren oft bewußt erinnerte Idee [. . .], man sei ein Stiefkind oder ein angenommenes Kind“, wobei die (realen) Eltern durch „sozial höher stehende“ wie „Schloßherrn“ oder „Fürstlichkeit[en]“ ersetzt werden<sup>4</sup>. Mehr noch allerdings als auf die ‚frühen Kinderjahre‘ sind Hauffs Märchen auf eine andere lebensgeschichtliche Phase bezogen; ein Widerspruch in *Zwerg Nase*, der Hauff beim Schreiben unterlief und den er für den Druck nicht tilgte, gibt einen Hinweis. Jakob sei – so heißt es am Beginn des Märchens und unmittelbar vor seiner Verzauberung – acht Jahre alt, wenn auch „für das Alter [. . .] schon ziemlich groß“ (S. 112); sieben Jahre – wie sollte es in einem Märchen auch anders sein! – war er bei der Kräuterfee. Demnach müßte er, als er zurückkehrt, fünfzehn Jahre alt sein. Jakobs Vater jedoch stellt bei der Rückkehr fest, sein Sohn „müßte jetzt ein schlanker, gewandter Bursche von zwanzig Jahren sein“ (S. 120). War Jakob also dreizehn, als die Fee ihn holte, oder hat sein Vater das Geburtsjahr des Sohnes vergessen? Wie dem auch sei und wie immer auch hier gerechnet werden soll, dieses Versehen Hauffs macht eines deutlich: Die Zeitspanne, von der in *Zwerg Nase* erzählt wird, die Zeit zwischen der Verzauberung Jakobs und seiner Entzauberung ist wesentlich die der Pubertät und der frühen Adoleszenz. Hauffs Märchen sind Pubertätsgeschichten, sind – wie viele Märchen – in der Lebenszeit der Pubertät angesiedelte Initiationserzählungen. So lassen sich die zahlreichen Verwandlungen, Verwechslungen und Verkleidungen, die immerhin bis zur Vertauschung von männlich und weiblich jedenfalls bei den Kleidern im *Wirtshaus im Spessart* reichen, als ‚Abbildungen‘ der für Pubertät und frühe Adoleszenz typischen Identitätsproblematik begreifen; zugleich markieren sie Stationen auf dem Weg der Initiation. In dieser Orientierung an Pubertät und früher Adoleszenz dürfte ein weiterer Grund für die Popularität der Märchen Hauffs liegen, wobei solche Zuordnung zudem die – regressive – Lektüre von Erwachsenen so wenig ausschließt wie die vorgreifende von jüngeren Kinder. In einer Hinsicht freilich ist eine Präzisierung erforderlich. Die Initianden in Hauffs Märchen

<sup>4</sup> Sigmund Freud: Der Familienroman der Neurotiker. In: Studienausgabe. Bd. IV. S. 221-226, hier S. 223f.

sind durchweg und ohne Ausnahme männlich; die Märchen erzählen männliche Pubertät und die Initiation zum Mann.

\*

Der soziale oder institutionelle Ort, in dem in Hauffs *Märchen* Pubertät stattfindet und auf den zugleich die Initiation bezogen bleibt, ist die Familie. Auszug oder Trennung am Beginn der Handlung und Restitution der Familie an deren Ende bilden die beiden Pole, zwischen denen sich das Initiationsgeschehen immer wieder vollzieht. Im *Wirtshaus im Spessart* rettet der Goldschmiedegeselle Felix Perner, ohne es zu wissen, in der Gräfin, mit der er die Kleider tauscht, niemand anderen als seine Patin und Gönnerin – eine Mutterfigur immerhin schon in dieser Position – vor den Räubern; als diese Beziehung sich am Schluß der Erzählung herausstellt, wird Felix, der ein Geldgeschenk zurückgewiesen hat, von seiner Patin reichlich belohnt; sie sagt zu ihm: „Mein Gatte soll dein Vater, meine Kinder deine Geschwister, ich selbst will deine treue Mutter sein“ (S. 327). Die Familie – oder genauer bezeichnet: die Figuration der bürgerlichen Kleinfamilie mit Vater, Mutter und Geschwistern – erscheint in den Märchen als Ziel des Weges, den die Märchenhelden gehen müssen, als ein Wunschort, der Geborgenheit verspricht und Sicherheit verbürgt. So heißt es im *Wirtshaus im Spessart*, daß die Gräfin-Mutter in Erfüllung ihres Versprechens den „glücklichen Felix“ – und solche pleonastische Benennung sollte ein happy end wohl garantieren! – auf seinen Wanderungen „reichlich“ unterstützte, ihm ein „Haus“ kaufte und es „vollständig“ einrichtete (ebd.). Es liegt nahe, diese Hochschätzung der Familie in den Märchen Hauffs mit der Epoche des Biedermeier in Verbindung zu bringen und – wie in der Forschung auch geschehen – in Hauff einen Propagator biedermeierlicher Familienidylle zu sehen, wobei zudem in solcher Affirmation bürgerlicher Familienideologie ein weiterer Grund für die Popularität der Hauff'schen Märchen gesehen werden kann.

Auch in *Der Zwerg Nase* ist die Familie Ausgangspunkt und Ziel des Weges, den der Märchenheld gehen muß. Am Anfang steht die – durchaus kleinbürgerliche – Familienidylle mit dem armen, aber fleißigen Schuster als Vater, der „reinlich und sauber gekleidet[en]“ Marktfrau als Mutter und dem Sohn Jakob, einem „schönen Knaben, angenehm von Gesicht, wohlgestaltet“ (S. 112); am Schluß kehrt Jakob, wieder entzaubert, zurück in „seine Vater-

stadt“ und zu seinen Eltern, die „in dem schönen jungen Mann mit Vergnügen ihren verlorenen Sohn erkannten“ (S. 137). So ist Jakob immerhin vom ‚Knaben‘ zum ‚Mann‘ geworden; aber auch am Ende seines Weges bleibt er ein ‚Sohn‘. Auf diesem Weg allerdings, in der Zwischenzeit ist ihm einiges widerfahren. Er wurde von der Fee Kräuterweis in eine häßliche Gestalt verzaubert, von seiner Mutter zurückgestoßen, von den Bürgern seiner Heimatstadt verlacht, von seinem Vater mit einem „Bündel Riemen“ verprügelt (S. 125), von seinem Herzog mit der Todesstrafe bedroht. Jakob steht im Zentrum von Gewaltverhältnissen. Sie lassen sich näher kennzeichnen. Die Fee Kräuterweis ist als eine Abspaltung der Mutterfigur, als ‚böse Mutter‘ zu verstehen; komplementär dazu ist der Herzog, in dessen Dienst sich Jakob begibt, eine Abspaltung des Vaters, eine Vaterfigur. Die Gewaltverhältnisse, in denen Jakob steht, sind familiäre; die am Beginn des Märchens so harmonisch erscheinende Vater-Mutter-Kind-Konstellation entpuppt sich als Gewaltverhältnis.

Am Anfang des Weges, den Jakob gehen muß, steht die enge, oral bestimmte Beziehung zur Mutter; sie verkauft „Gemüse und Früchte“ (S. 112), er hilft ihr dabei. Das auf die Mutter gerichtete Begehren zwingt zur Aufspaltung der Mutterfigur; es führt – in der Verzauberung durch die Fee Kräuterweis, die durch eine Speise, orale Verlockung also geschieht – zur Verwandlung in eine phallische Gestalt. Diese Verwandlung bezeichnet zwar eine neue Entwicklungsstufe; die Gestalt aber, die Jakob angenommen hat, ist häßlich. Diese Häßlichkeit provoziert Abwehr und Gewalt – bei der Mutter, dem Vater, den Bürgern der Stadt. In der Erfahrung dieser Gewalt erkennt Jakob sich selbst in seiner neuen Gestalt, die jedoch auch für ihn eine häßliche ist. Darauf reagiert er, wie die anderen Figuren, mit Abwehr; er verdrängt seine phallische Sexualität, macht sie gleichsam unsichtbar, indem er sich als Koch beim Herzog verdingt, also auf die orale Stufe regrediert und einer Vaterfigur weibliche, mütterliche Dienste leistet. Mit diesem Psycho-drama sexueller Entwicklung ist allerdings das Märchen noch keineswegs zu Ende. Jakob kommt vielmehr in eine Situation, in der seine orale Regression, seine Abwehr zum Weiterleben nicht mehr zureichen; er kann die vom Herzog verlangte Speise nicht bereiten. Inzwischen hat er jedoch in der Gans Mimi, die wie er selbst verzaubert ist, eine Helferin gefunden; mit ihrer Hilfe, allerdings auch durch eigene Anstrengung gelingt Jakob die Entzauberung. Er gewinnt seine frühere Gestalt zurück, ja er hat noch an Schönheit dazu gewonnen: „Ha! was du groß, was du schön bist!“, ruft

Mimi aus (S. 137); die Nähe zur stereotypen Anrede an die erwachsen werdenden Kinder: Ha, was bist du groß *geworden!* ist deutlich genug. Bezeichnet also das Ende des Märchens den Abschluß eines Reifungsprozesses, das Erreichen des Erwachsenseins? Und damit die Annahme der eigenen Person, auch ihrer Sexualität?

Immerhin kehrt Jakob zu seinen Eltern zurück, die „mit Vergnügen“ ihren Sohn wiedererkennen (S. 137); zudem wird – wie es sich für ein Märchen gehört – erzählt, daß er „reich und glücklich wurde“ (ebd.). Doch dieser Schluß des Märchens ist trügerisch. Denn in einem für das Genre des Initiationsmärchens entscheidenden Motiv erfüllt das Märchen vom *Zwerg Nase* die Erwartungen, die in ihm aufgebaut werden, durchaus nicht. In der Gans Mimi hat Jakob eine Helferin, der das gleiche widerfahren ist wie ihm; sie hilft ihm bei seiner Entzauberung, danach hilft er ihr. Jakob und Mimi erlösen sich gegenseitig, so wie es der Storch und die Eule in der *Geschichte vom Kalif Storch* taten. Und so darf erwartet werden, daß auch Jakob und Mimi am Ende des Märchens werden, was Storch und Eule wurden: ein Paar, das Hochzeit feiert und eine neue Familie gründet. Gerade dies aber geschieht in *Der Zwerg Nase* nicht. Jakob bringt Mimi zu ihrem Vater zurück, bei dem Mimi dann bleibt; Jakob selbst kehrt zurück zu seinen Eltern. So wird zwar jeweils die Ursprungsfamilie wiederhergestellt, nicht aber wird von Held und Heldin eine neue und eigene Familie gegründet. Jakob bleibt Junggeselle (und Mimi verbleibt in der Tochterrolle). Solche Schlüsse gibt es in den *Märchen* Hauffs auffallend häufig; sie dementieren die beim ersten Blick so deutlich hervortretende bürgerliche Familienidylle: Der Entwicklungsweg der Söhne, ihre Initiation führen nicht, wie erwartet werden darf, zur Gründung einer Familie.

Das Märchen vom *Zwerg Nase* gibt einen Hinweis auf mögliche Gründe. Mimi und Jakob haben ein paralleles Schicksal, sie helfen sich gegenseitig, aber sie heiraten nicht. Die Beziehung zwischen beiden ist eine geschwisterliche; sie ist – obgleich Beziehung zwischen Mann und Frau – desexualisiert, unterliegt dem Inzestverbot. Auch dieses Motiv der geschwisterlichen Beziehung ist in Hauffs Märchen keineswegs selten. Vielmehr sind die meisten der in den *Märchen* dargestellten Beziehungen zwischen Mann und Frau, soweit diese gleichaltrig sind, geschwisterliche. Die Unfähigkeit der männlichen Helden, eine Familie zu gründen, ihr Weiterleben als Junggesellen, die Desexualisierung der Beziehung zwischen den Geschlechtern zu einer, dem Inzestverbot unterliegenden Geschwisterbeziehung – diese Befunde sprechen eine klare

Sprache; es wird deutlich, daß in der Initiation der männlichen Helden eines nicht gelingt: die Integration von Sexualität. Sie unterliegt der Abwehr, der Verdrängung. Zwerg Nase muß seine phallische Gestalt ablegen, um von den Eltern, von der Gesellschaft wieder anerkannt zu werden; der Preis, den er für solche Anerkennung bezahlen muß, ist Impotenz. Auch im *Wirtshaus im Spessart* fehlt – der Fürsorge der Gräfin-Mutter zum Trotz – die Besiegung des Glücks durch Heirat und Familiengründung; der Goldschmiedegeselle mit dem glückverheißenden Namen, der ‚glückliche Felix‘ wird zwar, wie es am Schluß des Märchens heißt, zu einem „berühmten Meister“ in seinem Fach (S. 328), aber auch er bleibt Junggeselle. Er ist ohne eigene Familie, muß allerdings auf Gesellschaft nicht verzichten; denn immer wieder besuchen ihn „der Jäger, der Zirkelschmidt, der Student und der Fuhrmann“ (ebd.). Es bleibt bei dem Männerbund, der im Spessart die Gräfin-Mutter vor den Räubern gerettet hat.

\*

Mit dem Goldschmied Felix hat der Räuber Orbasan eines gemeinsam: Auch er hat keine Familie. Seine Gesellschaft besteht vielmehr, wie Orbasan selbst sagt, aus einer „kleinen Anzahl gleichdenkender Freunde“, die ihr Leben „dem Kampf und der Jagd“ geweiht haben (S. 103); wie bei Felix ist dieser Kreis ein Männerbund. Orbasan ist eine Figur aus der Rahmenhandlung des Märchenalmanachs *Die Karawane*, in der von Kaufleuten erzählt wird, die durch die Wüste ziehen. Ein Fremder, der sich Selim Baruch nennt, stößt zu ihnen, wird als Gast aufgenommen und zieht mit. Zu ihrer Unterhaltung erzählen sich die Kaufleute Geschichten; zugleich jedoch fühlen sie sich in Gefahr, denn sie sind im Gebiet des Räubers Orbasan. Und – genau in der Mitte des Almanachs – nähern sich bedrohliche Reiter der Karawane; eine Fahne allerdings, die Selim Baruch aufsteckt und von der er sagt, er kenne ihre Bedeutung nicht, hält die Reiter von einem Angriff ab. Die Karawane durchquert, während weitere Geschichten erzählt werden, ungefährdet die Wüste und erreicht schließlich Kairo. Die Kaufleute trennen sich; Selim Baruch allerdings und der griechische Kaufmann Zaleukos bleiben noch zusammen, und Selim Baruch gibt sich – der Leser hat es längst geahnt – als der Räuber Orbasan zu erkennen.

Der Märchenalmanach *Die Karawane* ist ein sehr genau kompo-

nierter Text.<sup>5</sup> So sind die einzelnen Teile der Rahmenhandlung symmetrisch angeordnet; von den sieben Abschnitten stehen die umfangreichsten am Beginn und Ende sowie genau in der Mitte des Almanachs. Diese symmetrische Anordnung wiederholt sich in der Abfolge der Binnenerzählungen, bei dem zweimal ein Wechsel der Genres vollzogen wird. Bei der Kennzeichnung der Genres soll hier – in Anlehnung an Hauff selbst – schlicht unterschieden werden zwischen *Märchen*, in denen eine „Begebenheit“ erzählt wird, „die von dem gewöhnlichen Gang des Lebens abschweift, und sich in einem Gebiet bewegt, das nicht mehr durchaus irdischer Natur ist“, und *Erzählungen* – sie werden hier

<sup>5</sup> Die folgende Strukturskizze des Almanachs soll diese genaue und kalkulierte Komposition illustrieren (die Zahlen der rechten Spalte geben den Anteil am Erzählten wieder):

<b>Rahmen 1:</b> Karawane in der Wüste, Ankunft Selim Baruchs	3,0
<b>Binnenerzählung 1:</b> <i>Die Geschichte vom Kalif Storch</i>	11,0
Märchen	
erzählt von Selim Baruch	
<b>Rahmen 2:</b> Weiterritt	1,0
<b>Binnenerzählung 2:</b> <i>Die Geschichte vom Gespensterschiff</i>	11,0
„authentische“, aber märchenhafte Erzählung	
erzählt von einem der Kaufleute, als selbsterlebt	
<b>Rahmen 3:</b> Weiterritt, Zaleukos	1,0
<b>Binnenerzählung 3:</b> <i>Die Geschichte von der abgehauenen Hand</i>	13,0
„realistische“, novellenartige Erzählung	
erzählt von Zaleukos, als selbsterlebt	
<b>Rahmen 4:</b> Bedrohung durch Reiter, Orbasan,	2,5
Abwehr der Bedrohung durch Selim Baruch	
<b>Binnenerzählung 4:</b> <i>Die Errettung Fatmes</i>	17,0
„realistische“, novellenartige Erzählung	
erzählt von einem der Kaufleute, als Erlebnis des Bruders	
[unterbrochen durch Rahmen 5a, einen Vorgriff auf Rahmen 5]	0,5
<b>Rahmen 5:</b> das Ende der Wüste	0,5
<b>Binnenerzählung 5:</b> <i>Die Geschichte vom kleinen Muck</i>	17,0
„authentische“, aber märchenhafte Erzählung	
erzählt von einem der Kaufleute, als (teilweise) selbsterlebt	
<b>Rahmen 6:</b> Rasttag in der Karawanserei	0,5
<b>Binnenerzählung 6:</b> <i>Das Märchen vom falschen Prinzen</i>	16,0
Märchen	
erzählt von einem der Kaufleute	
<b>Rahmen 7:</b> Ankunft in Kairo, Abschied;	6,0
Zaleukos und Selim Baruch/Orbasan	

Zur zyklischen Struktur der Märchen Hauffs vgl. auch die (gelegentlich allerdings sehr mechanistisch verfahrenende) Untersuchung von Sabine Beckmann: Wilhelm Hauff. Seine Märchenalmanache als zyklische Kompositionen. Bonn 1976 (zugl. Diss. Bonn 1975).

als *realistische* bezeichnet –, die „ganz ordentlich auf der Erde [bleiben], sich im gewöhnlichen Leben zu[tragen]“, und in denen es „Zauber, Verwünschung oder Feenspuk“ nicht gibt.<sup>6</sup> Die Rahmenhandlung der *Karawane* ist eine solche realistische Erzählung; in ihr ereignen sich zwar sonderbare Begebenheiten, Märchenhaftes aber kommt nicht vor. Die erste Binnenerzählung hingegen ist ein Märchen. Es folgt eine Erzählung, in der ein verfluchtes Schiff und also Märchenhaftes vorkommt; sie wird jedoch von einem der Kaufleute als eine selbsterlebte erzählt. Die dritte Binnenerzählung schließlich ist eine realistische Erzählung, in der zwar einiges Schauerliche (und auch Unglaubliche), jedoch nichts Märchenhaftes geschieht; wiederum handelt es sich um eine selbsterlebte. Dem Wechsel im Genre entspricht ein Wandel im Sujet. *Kalif Storch* ist ein heiteres Märchen; die *Geschichte vom Gespensterschiff* ist, wie der Titel bereits signalisiert, eine Gespenstergeschichte, in der es im übrigen einigermaßen blutig zugeht. In der *Geschichte von der abgehauenen Hand*, der gewalttätigsten und blutigsten Erzählung dieses Almanachs, erzählt Zaleukos, wie er durch die Täuschung eines Unbekannten, den er nach seiner Kleidung den Rotmantel nennt, dazu gebracht wurde, ein Mädchen zu töten, und wie diese für ihn traumatische Tat sein Leben zerstörte. In umgekehrter Reihenfolge wiederholen sich Wechsel der Genres und Wandel im Sujet im zweiten Teil der *Karawane*; der realistischen, wiederum als selbsterlebt ausgegebenen Erzählung von der *Errettung Fatmes* folgt die märchenhafte, jedoch erneut durch eigenes Erleben des Erzählers beglaubigte *Geschichte vom kleinen Muck*; den Abschluß bildet das heitere *Märchen vom falschen Prinzen*.

Dieser durchdachte und kunstvolle Aufbau hat eine Reihe von Konsequenzen. Mit dem zunehmenden Grad an Gewalt in den *Binnenerzählungen* wird im ersten Teil eine Atmosphäre ansteigender Bedrohlichkeit geschaffen; der zunehmenden Bedrohung entspricht, daß in der *Rahmenhandlung* nach der Erzählung von Zaleukos die Karawane in die reale Gefährdung durch den Räuber Orbasan und seine Reiter gerät. Durch den Wechsel im Genre wird diese Bedrohlichkeit verstärkt. Der Rahmen selbst ist zwar eine realistische Erzählung; indem aber von einer der Figuren dieses

<sup>6</sup> Diese Unterscheidung wird in der Rahmenhandlung des Almanachs *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* getroffen, Hauff: *Werke*. Bd. 2. (vgl. Anm. 2). S. 151f.

Rahmens eine märchenhafte Geschichte, die vom *Gespenster-schiff*, als eine selbsterlebte erzählt wird, gerät die ‚Wirklichkeit‘ des Rahmens ins Wanken. Die Grenze zwischen Realität und Märchenwelt verschwimmt; die Rahmenhandlung rückt ins Zwielficht, ins Clair-obscur des Tagtraums und wird damit offen für Spekulationen, für Besetzungen, für Projektionen. Dem entspricht, daß in der dritten Binnenerzählung, der von der *abgehauenen Hand*, ein nicht gelöstes Rätsel bleibt, ungelöst für Zaleukos, für die Kaufleute, für die Leser und Leserinnen: Wer ist der Unbekannte, der Rotmantel, der das Mädchen morden läßt?

Die symmetrische Struktur lenkt die Aufmerksamkeit auf die Mitte der Erzählung. In dieser Mitte aber steht der Räuber Orbasan. Denn genau im Zentrum des Almanachs, im mittleren Abschnitt der Rahmenhandlung, ist erstmals von ihm die Rede und erscheint er zugleich als Gefahr und Bedrohung; Selim Baruch, der Fremde, fragt, „wer denn dieser Orbasan sei“ (S. 48), und sein Name ist von allerlei Gerüchten umgeben, welche die Kaufleute, von denen keiner Orbasan kennt, von ihm wissen. Orbasan ist gleichsam die Symmetrieachse der Erzählung. Und dies gilt nicht nur für die Rahmenhandlung. So handelt die auf die Mitte folgende Binnenerzählung *Die Errettung Fatmes* von ihm. Diese Geschichte wird erzählt, um darzulegen, daß Orbasan den Gerüchten zum Trotz „ein edler Mann“ sei, wie der Erzähler selber sagt (S. 50); die Erzählung handelt davon, wie Orbasan einem Bruder hilft, die geraubte Schwester zu retten. Rahmenhandlung und Binnenerzählung werden so ineinander geführt; Ziel der Zusammenführung ist es, Näheres über Orbasan zu erfahren. Und verführt durch die Symmetrie des Aufbaus und die Stellung Orbasans in ihrer Mitte beginnt der Rezipient zu ahnen, daß auch die Komplementärerzählung zur *Errettung Fatmes*, die *Geschichte von der abgehauenen Hand*, von Orbasan handelt, auch wenn dessen Name darin nicht vorkommt. Die Ahnung wird bestätigt; denn am Schluß der Rahmenhandlung geschieht eine doppelte Enthüllung. Nicht nur erfährt Zaleukos – und mit ihm der Leser –, daß Selim Baruch der Räuber Orbasan ist; es wird auch aufgedeckt, daß Selim Baruch/Orbasan der Rotmantel ist, der Unbekannte, der Zaleukos dazu brachte, ein Mädchen zu töten; Orbasan selbst löst das Rätsel.

Die Stellung des Räubers Orbasan in der fiktiven Welt der *Karawane* ist also reichlich komplex und verwickelt. Zunächst ist er für die Kaufleute der Unbekannte, von dem Bedrohung und Gefahr ausgehen. In der Erzählung von der *Errettung Fatmes*, in der Orbasan kurzerhand und eigenhändig einen Verräter aufhängt, wird

diese Gefährlichkeit durchaus bestätigt; vor allem aber – und in der Intention des Erzählers dieser Geschichte durchaus vorrangig – erscheint Orbasan in der *Errettung Fatmes* als edelmütiger Helfer. Solche Ambivalenz von Bedrohung und Hilfe, von Gefahr und Rettung erfahren in unterschiedlicher Akzentuierung alle, die mit ihm zu tun haben. Sie ist schon in seinem Namen Orbasan erkennbar, der zusammengefügt ist aus *orbare* und *sanare*, wobei *orbare*, das zu *orbis*: ‚verwaist, eltern-, vaterlos‘ gehört, so viel wie ‚berauben, jemandem das Teuerste rauben, insbesondere: der Eltern oder Kinder berauben‘ heißt und *sanare* ‚heilen, wiedergutmachen‘ bedeutet; so kann der Name verstanden werden als ‚der edle Räuber‘<sup>7</sup>. Dieser Orbasan, der Unbekannte und Gefährliche, ist jedoch in der erzählten Geschichte, in der ‚Wirklichkeit‘ der Kaufleute zugleich anwesend, verhüllt in Selim Baruch. Und in dieser Verhüllung wiederholt sich die Ambivalenz von Gefahr und Rettung: Als Orbasan ist er Gefahr und Bedrohung für die Karawane, als Selim Baruch, in dem Orbasan sich verbirgt, ist er ihr Retter. Orbasan ist ein *sich verbergender Retter*.

Dieser literarischen Figur des sich verbergenden Retters, die im übrigen nicht selten vorkommt und über Hauffs Märchen hinaus verbreitet ist, kommen bestimmte Attribute zu. Orbasan ist in einer *Position der Macht*. Er wird der ‚Herr der Wüste‘ genannt; in allen Geschichten, die von ihm erzählt werden, ist er Herr über Leben und Tod und niemandem verantwortlich als sich selbst. Diese Macht hat er auch in seiner verhüllten Gestalt. Als Selim Baruch wehrt er die drohende Gefahr ab, und die Reaktion der Kaufleute ist deutlich genug; sie fragen ihn: „Wer bist du, mächtiger Fremdling, [...] der du die wilden Horden der Wüste durch einen Wink bezähmest?“ (S. 49). Orbasan ist weiter in einer *Position des Wissens*. Während die Kaufleute unzusammenhängende Erzählungen hören, weiß er ihren Zusammenhang und kennt die Lösung der Rätsel. In einer der Handlungen Orbasans, die zudem für die *Erzählung der Karawane* von geradezu entscheidender Bedeutung ist, kommen beide Merkmale überein: Selim Baruch initiiert das Erzählen; er antwortet auf die Frage, wie sich die Kaufleute während der Rastzeiten in der Wüste unterhalten könnten: „Wenn es mir erlaubt ist, will ich euch einen Vorschlag machen.

<sup>7</sup> Daß im Namensbestandteil *orbis*: ‚verwaist, eltern-, vaterlos‘ noch weitere kennzeichnende Merkmale der Figur Orbasan anspielend benannt sind, wird noch deutlich werden.

Ich meine auf jedem Lagerplatz könnte einer von uns den andern etwas erzählen.“ (S. 14) Ohne ihn, der auch die erste Geschichte, die vom *Kalif Storch* erzählt, gäbe es die Erzählungen nicht; und so ist Orbasan als Herr der Macht und des Wissens auch der Herr der Erzählung. Er ist in der Position eines mit absoluter Gewalt, mit absolutem Wissen begabten Machthabers; er nimmt eine absolute Vaterposition ein und ist ausgestattet mit uneingeschränkter *patria potestas*. Ist Orbasan also eine Vaterfigur? Ist dies die Antwort auf die Titelfrage? Warum aber dann die Verhüllung, das Sich-Verbergen? Und gilt diese Zuschreibung auch in den Geschichten, die über ihn erzählt werden, in der *Errettung Fatmes*, in der *Geschichte von der abgehauenen Hand* oder in seiner eigenen, die er selbst am Schluß der Rahmenhandlung Zaleukos erzählt?

Diesen drei Geschichten ist, neben der Figur des Orbasan selbst, eines gemeinsam: Es sind Sohnesgeschichten, sind Initiationserzählungen, die der Struktur folgen, die am Beginn dieser Überlegungen zu den Märchen Wilhelm Hauff's dargelegt wurde. Zaleukos zieht nach dem Tod des Vaters aus, um sein Glück zu machen; in der *Errettung Fatmes* muß der Bruder, vom Fluch des Vaters angetrieben, die Schwester retten; und Orbasan zieht aus, um einen Betrug an seinem Bruder, um dessen Tod und den Tod seines Vaters zu rächen. So changiert die Figur Orbasan eigentümlich zwischen der väterlichen Position und der des Sohnes. Und mehr noch: Während Orbasan in der *Errettung Fatmes* seine Macht erfolgreich dazu nützt, bei der Restitution einer Familie zu helfen, kann er für sich selbst solche Wiederherstellung oder gar die Neugründung einer Familie nicht erreichen. Wie den anderen Söhnen in den Initiationserzählungen Hauff's, wie im übrigen auch Zaleukos, der stellvertretend für Orbasan tötet, bleibt Orbasan die Gründung einer eigenen Familie verwehrt.

\*

In der Figur des Orbasan sind zentrale Motive der Märchen Hauff's gebündelt. In dieser Bündelung entspricht die Figur zugleich typischen Phantasien der Pubertät. So ist in der Figur des sich verbergenden Retters das Phantasma des verkannten Kindes wirksam, das unter der Nichtanerkennung leidet und sich in überbordenden Allmachtsgefühlen zum Retter der Familie und der Welt träumt. Es sind darin weiter die Gewaltphantasien und die Aggressionen der Pubertät gestaltet und ebenso die Schuldgefühle; so hat Orba-

san sich der Karawane angeschlossen und das Erzählen initiiert, um die Vergebung von Zaleukos zu erreichen. Und schließlich ist darin der Wunsch verborgen, der diese Phantasien speist, der Wunsch der Söhne nämlich, die Vaterposition einzunehmen. Gerade hier aber haben Hauffs Märchen ihre Pointe. Denn dieser Wunsch wird nicht erfüllt; die Übernahme der Vaterposition gelingt den Söhnen nicht, jedenfalls nicht vollständig. Orbasan erreicht zwar die Macht des Vaters, nicht aber dessen Stellung in einer Familie; er und alle Söhne in den Märchen Hauffs bezahlen für die Übernahme der väterlichen Gewalt mit dem Verzicht auf die (Neu-)Gründung einer eigenen Familie. So bestätigt sich beim Räuber Orbasan, was bereits beim Goldschmiedegesellen Felix festgestellt werden konnte: In der Initiation der männlichen Helden, die in den Märchen Hauffs erzählt wird, mißlingt die Integration von Sexualität. Die Beantwortung der Titelfrage provoziert offenbar nur neue Fragen: Müssen die Söhne die Übernahme der väterlichen Machtposition mit der Nicht-Integration von Sexualität bezahlen? Wird hier verdrängte Sexualität als Macht kompensiert? Ist dies Hauffs Bilanz patriarchal-bürgerlicher, biedermeierlicher Familie?

\*

Weitere Fragen lassen sich anschließen. Aus der Fülle solcher möglichen Fragen soll hier lediglich eine herausgegriffen und in wenigen, abschließenden Bemerkungen eine Antwort darauf versucht werden. Mehrfach wird Orbasan der ‚Herr der Wüste‘ genannt; er selbst sagt von seinen „Leuten“, daß sie ihn „wie ihren Fürsten ehren“ (S. 103). So läßt sich fragen, worin diese Herrschaft Orbasans, die immerhin die Macht über Leben und Tod einschließt, legitimiert ist. Und Hauffs *Märchen* selbst schlagen dieses politische Thema an; es gehört zur Biographie Orbasans. Er stammt aus einem „alten berühmten französischen Hause“ (S. 99), sein Vater war französischer Konsul in Alexandria. Orbasan selbst wuchs bei einem Oheim in Frankreich auf; er verläßt Frankreich „einige Jahre nach dem Ausbruch der Revolution“, um mit dem „Oheim, der im Lande seiner Ahnen nicht mehr sicher war, über dem Meer [. . .] eine Zuflucht zu suchen“ (ebd.). Sein Vater und sein Bruder werden im revolutionären Frankreich „vom Beil des Henkers getötet“ (S. 100). Nach Alexandria zurückgekehrt schließt sich Orbasan „jenen tapfern Mamelucken an, die so oft der Schrecken des französischen Heeres wurden“ (S. 103), des ägyptischen Expedi-

tionskorps unter Napoleon Bonaparte also, wie diese Anspielung auf zeitgeschichtliche Ereignisse aufgelöst werden kann. Die Basis der Herrschaft von Orbasan ist mithin Unsicherheit; Voraussetzung dafür, daß er zum Herrn der Wüste, zum Machthaber werden kann, ist eine Situation des Umbruchs. Weder aber ist seine Herrschaft eine demokratische, denn sie ist weder beschränkt, noch sind die Beherrschten an ihr beteiligt, noch ist sie eine monarchische, denn ihr fehlt die Sukzession vom Vater auf den Sohn. Vielmehr beruht die Herrschaft Orbasans auf Usurpation. Ihre Legitimation ist eine charismatische; sie ist allein begründet in der Figur des Machthabers, eines Machthabers, der – wie es bei Max Weber heißt – „als [begabt] mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften“ gedacht und „deshalb als ‚Führer‘ gewertet wird.“<sup>8</sup> Die charismatische Legitimation der Macht von Orbasan zeigt sich nicht zuletzt darin, daß ihm Macht auch in seiner Verhüllung, als Selim Baruch zukommt; sie ist ihm als Person eigentümlich, wie insbesondere die Frage der Kaufleute signalisiert, nachdem er durch das bloße Aufstecken eines Wimpels Gefahr und Bedrohung abgewendet hat: „Wer bist du, mächtiger Fremdling?“ (S. 49).

So ist der sich verbergende Retter, der Unbekannte und Verkannte, der Macht hat über Leben und Tod und der zum Retter wird, zugleich ein Usurpator. Und wenigstens zweimal in Hauffs Werk erhält die Figur des sich verbergenden Retters eine sehr konkrete historische Füllung. So gibt es diese Figur in der *Geschichte Almansors* aus dem Almanach *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*. Die Erzählung spielt wie Teile der Geschichte Orbasans während des Ägyptenfeldzugs und danach in Frankreich, und die Figur des sich verbergenden Retters wird „Petit-Caporal“ genannt (S. 182 u. ö.); der Held der Erzählung erfährt schließlich, was der Leser bereits aus dem Namen zu folgern vermag, daß dieser Retter Napoleon Bonaparte ist. In Hauffs Novelle *Das Bild des Kaisers* kommt Napoleon (oder genauer: seinem Bild) solche Rolle des Retters erneut zu; am Ende der Novelle stiftet das Bild gar eine Ehe. So ist in Orbasan die politische Figur Napoleon verborgen, der charismatische Führer, der Usurpator und Retter

<sup>8</sup> Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. 5., rev. Aufl., besorgt v. Johannes Winkelmann. Tübingen 1972. I. Halbband. S. 140.

vor der Revolution, der Stifter von Ordnung und der Begründer, der politische ‚Vater‘ der Rheinbundstaaten, deren einer Hauffs Württemberg war. Das Problem der Legitimität des Rheinbundstaates Württemberg ist (wie übrigens auch die ‚Demagogenverfolgungen‘ nach den Karlsbader Beschlüssen) explizites Thema in der Novelle *Das Bild des Kaisers*; und überhaupt war ‚Legitimität‘ ein politisches Leitwort in der Zeit nach dem Wiener Kongreß, nach der Revolution und den napoleonischen Kriegen.

Das in Hauffs *Märchen* gestaltete Psychodrama erhält so eine sehr konkrete politische Dimension; pubertäres Phantasma und politisch-ideologische Reaktion auf Unsicherheit und Umbruchsituation kommen zusammen und bilden ein psychologisch wie ideologisch brisantes Konglomerat. Hauffs Märchen machen eine Struktur sichtbar, die – solche Feststellung bedarf hier wohl nicht der näheren Begründung – der Geschichte der Deutschen im 19. und 20. Jahrhundert ihr Gepräge gab und die noch immer aktuell zu sein scheint. So provoziert der Befund erneut weitere Fragen: Sind die Märchen Hauffs affirmativ zu dieser Struktur? Wurde und wird diese Struktur in den Märchen transportiert und weitergeben an die nachfolgenden Generationen? Einiges spricht dafür, diese Fragen zu bejahen; und doch sind sie nur schwer zu beantworten. Denn der Text selbst hält die Antwort durchaus in der Schwebe. Der letzte Satz der *Karawane* ist zunächst die Enthüllung der Identität von Selim Baruch/Rotmantel/Orbasan; er gibt sich zu erkennen: „Man nennt mich den Herrn der Wüste; ich bin der Räuber Orbasan“ (S. 103). Im Druck sind „Herrn der Wüste“ und „Orbasan“, Name und gesellschaftliche (Macht-)Position hervorgehoben und werden damit als Merkmale der Identität herausgestellt. Doch der Satz läßt sich auch anders, in anderer Akzentuierung lesen. Die Herrschaft, die Position der Macht wird Orbasan zugeschrieben oder durch die unpersönliche Formulierung gleichsam objektiv zuerkannt: „Man“ nennt ihn den Herrn der Wüste. Orbasan selbst aber spricht in der ersten Person Singular aus, was er ‚in Wahrheit‘ ist: ich „bin“ ein „Räuber“. Und warum soll diese Gegenüberstellung nicht gelesen werden als die – weit über Hauffs *Märchen* hinaus gültige – allgemeine Aussage: Alle Herren, alle Machthaber sind Räuber!