

taucht auf der Alm auf, auf der sie mit den Tieren den Sommer zu verbringen pflegt, um für den Winter vorzusorgen. Wie ein Wiedergänger aus dem alten, abgelegten Leben bringt er alles mit sich, dem sie entflohen zu sein glaubt: Sinnlosigkeit, Gewalttätigkeit, Verachtung der Natur, Lebensvernichtung. Als sie ihr Stierkalb, die einzige Gewähr für ihr eigenes physisches Weiterleben, von ihm ermordet sieht, greift sie zum Gewehr und erschießt den Fremden.

Die fiktionale Ausschaltung alles Männlichen in Haushofers Roman mag für einen Rückzug auf die Elemente weiblicher, auf Bindung und Empathie gerichteter Sozialisation stehen. Das Zurückbleiben allein mit den weiblichen Tieren wird damit ebenso zur Metapher weiblicher Selbstfindung wie zur Abgabe an die Utopie der Geschlechterharmonie. Ein aggressionsfreies Miteinander wird als Illusion erkannt, die Strukturdominanz des Männlichen als zerstörerisch für weibliche Kreativität.

Dabei spricht Haushofer keineswegs einer biologistisch harmoniesüchtigen Auflösung des Ichs in der Natur das Wort, sondern einer klugen analytischen Distanz zu beiden Positionen und der Lösung von alten Mustern – dargestellt im Akt des Schreibens. Die alten Muster: Das sind die (auch heute) nicht nachhaltig genug infrage gestellte Ordnung des Patriarchats, die Ausbeutung der Natur, die Zerstörung der Umwelt (schon damals), die Überbewertung der Technik und die vernachlässigte Arbeit an zwischenmenschlichen Beziehungen, vor allem an der tiefen Kluft zwischen den Geschlechtern. Die Namenlosigkeit von Haushofers überraschend weitblickender Protagonistin im Roman *Die Wand* lässt etwas ahnen von der nahezu metaphysischen Einsamkeit der Verfasserin, die in einem persönlichen ‚Vermächtis‘ am Ende ihres Lebens nach langer Krankheit gleichsam an sich selber schrieb: „Mach dir keine Sorgen. Du hast zu viel und zu wenig gesehen, wie alle Menschen vor dir. (...) Vielleicht hast du zu viel geliebt und gehaßt. (...) Dann war ein Teil von dir tot, genau wie bei allen Menschen, die nicht mehr lieben oder hassen können. (...) Mach dir keine Sorgen – alles wird vergebens gewesen sein – wie bei

allen Menschen vor dir. Eine völlig normale Geschichte.“

Nicht aufhören, das Vergebliche tun, zum Beispiel im Schreiben, als ein weiblicher Sisyphos: Das ist vielleicht die ‚Botschaft‘ des Romans *Die Wand*, ausgesandt von einer Autorin, der im Leben wohl nicht zu helfen war.

Elke Liebs

LITERATUR: C. Ruthner (Hg.): „Eine geheime Welt aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“. M. H.s Werk im Kontext, 2000; S. Seidel: Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk M. H.s, 2006; A. Brandtner / V. Kaukoreit: M. H. „Die Wand“, 2012. MEDIEN: Hörbuch: Die Wand, S.: J. Stemberger, 2002; Die Wand, S.: E. Schwarz, 2007; Film: Die Wand, R.: J. Pölsler, 2012.

Friedrich Hebbel

1813–1863

Maria Magdalene

Ein bürgerliches Trauerspiel

1844

Im Zentrum des Stücks (UA 1846) steht die Figur einer ledigen Schwangeren, die im Konfliktfeld zwischen dem Mann, der sie verlässt, und den strengen moralischen Erwartungen ihres Vaters am Ende zur Selbst- und indirekt auch zur Kindsmörderin wird. Hebbel greift damit eine Konstellation auf, wie sie bereits für die bürgerlichen Trauerspiele des Sturm und Drang zentral ist, und hat, vor allem mit der Gattungsbezeichnung im Untertitel, explizit einen (kritischen) Bezug hergestellt. Während jedoch Lessing oder Schiller das Tragische zu sehr aus äußeren Bedingungen, etwa Geldmangel und Standeskonflikten entwickelten, wolle er selbst die Tragik „ganz einfach aus der bürgerlichen Welt selbst (ableiten), aus ihrem zähen und in sich selbst gegründeten Beharren auf den überlieferten patriarchalischen Anschauungen und ihrer Unfähigkeit, sich in entwickelten Lagen zu helfen.“

Das starre Festhalten am Überlieferten und die fehlende Anpassungsfähigkeit an histori-

sche Veränderungen ist der Kern des stark autobiografisch geprägten Stücks. Hier geht es weniger um den Konflikt zwischen naturrechtlich begründeten Bedürfnissen (wie Liebe und Freiheit) und den Ordnungen des bürgerlichen Standes, sondern um das problematische Verhältnis der Generationen zueinander unter sich verändernden Umständen und Normen. Hebbels Tragödie will Geschichtsdrama als Gegenwartsdrama sein.

Schon die erste Szene macht das deutlich. Gerade von einer schweren Krankheit genesen, präsentiert sich die Mutter in ihrem Brautkleid, das sie zugleich als ihr „Leichenkleid“ aufbewahrt. Hervorgehoben wird, dass das Kleid schon so lange aus der Mode ist, dass es heute wieder modern ist. Dass sich auch die Verhältnisse zwischen Jungen und Alten angesichts einer sich wandelnden Welt umkehren und in den Augen der Alten ‚verkehrt‘ erscheinen, ist immer wieder Thema des Stücks. Der Vater, Tischlermeister Anton, der am überlebten Ehrbegriff seines Standes rigoros festhält, sagt mit dem Sarkasmus, mit dem er sich gegen die Veränderungen abschottet: „Ja, wir Alten sind dem Tod vielen Dank schuldig, daß er uns noch so lange unter euch Jungen herumlaufen läßt und uns Gelegenheit gibt, uns zu bilden.“ Dem steht die junge Generation gegenüber, die alles Neue nur im Schatten der vorgestrigen Instanzen erlebt und zugleich ihren spontanen Bedürfnissen ausgeliefert ist. Die Tochter Klara gerät zwischen die Mühlsteine dieses Generationenkonflikts und wird, ohne eigene Wünsche auch nur formulieren zu können, einfach, wie Hebbel schreibt, „aus der Welt herausgedrängt“.

Klara hat sich teils aus Schmerz darüber, dass ihre Jugendliebe, der Sekretär Friedrich, sie auf der Universität vergessen zu haben scheint, teils aus Pflichtgefühl Leonhard gegenüber von diesem verführen lassen. Der Konflikt spitzt sich zu, als Leonhard sich von der Schwangeren lossagt, da er erfährt, dass der Vater ihre Mitgift zur Rettung seines ehemaligen Meisters verschenkt hat und dass ihr Bruder Karl im Verdacht steht, Juwelen gestohlen zu haben. Als der Gerichtsdieners Adam, der sich wegen einer früheren Demütigung an Anton rächen will, mit dieser Nachricht ins Haus hineinplatzt, fällt die Mutter

tot um. Anton reagiert mit kaltem Zynismus, indem er – von der unbewiesenen Schuld seines Sohnes überzeugt – seine Tochter bittet, dessen Werk, die Eltern zu töten, fortzusetzen, sie brauche ja hierfür nur eine Hure (im Text steht ein vielsagender Gedankenstrich) zu werden, am Ende sei sie sogar schon eine.

Klaras ‚Passionsweg‘ bis zu ihrem stellvertretenden Opfertod ist nun vorgezeichnet: Der Vater, fixiert auf seine Ehre und daher blind für die Unschuld des Sohnes wie für den furchtbaren Gewissenskonflikt der Tochter, droht sich umzubringen, falls auch sie ihm Schande mache. Für die schwangere Klara bedeutet dies, sich in jedem Fall für den Vater zu opfern, sei es, dass sie den verhassten Leonhard doch noch zur Heirat überreden kann (nachdem Karls Unschuld erwiesen ist), sei es durch Selbstmord. So stürzt sich Klara, als Leonhard eine Ehe ablehnt und auch der zurückgekehrte Friedrich, der Klara noch immer liebt, sie zurückweist, weil über die Schwangerschaft „kein Mann hinweg“ könne, in den Brunnen. Der letzte Satz gehört dem Vater, der für den ausweglosen Konflikt seiner Tochter, den er bis zum Schluss nicht wahrnimmt, doch die Hauptursache ist: „Ich verstehe die Welt nicht mehr.“

Das Soziale des Dramas spitzt sich in der Figur des Vaters ebenso zu wie Hebbels Prinzip des Tragischen. Obwohl Anton nur in einem Viertel aller Szenen selbst auftritt, beherrscht er die Gefühle, Gedanken und Handlungen fast aller anderen. Das gilt für die Tochter und ihre Verzweigungsmonologe wie für den Sohn, der die radikale Opposition wählt, und sogar für außenstehende Figuren wie den geldgierigen Leonhard oder den rachsüchtigen Gerichtsdieners.

Wie sehr sich in Meister Anton der Anspruch Hebbels verkörpert, „den ganzen dramatischen Weltzustand“ darzustellen und damit auch die historischen Transformationen aufzuzeigen, zeigt die von Klara nachgetragene Vorgeschichte, die die Rachsucht Adams begründet. Als der Gerichtsdieners eines Tages im Wirtshaus sein Glas neben das des Handwerkermeisters stellt, weist ihn dieser brüsk zurück und beruft sich dabei auf den ehemals gültigen Ausschluss der ‚unehrlichen‘ Berufe, zu denen auch der Gerichts-

diener gehörte. Damit beschwört Meister Anton dessen Rache herauf, an der seine eigene Ehre dann zuschanden geht. Die Enge und die „schroffe Geschlossenheit“ (Hebbel im „Vorwort“) dieses in sich selbst verriegelten Bewusstseins werden im Text mit vielen topografischen Metaphern inszeniert. Antons „Gefühlsegoismus“ (Edgar Hein), mit dem er versucht, „sich vom Ganzen loszureißen“, die ungeheuerliche Fixiertheit auf sein Recht und seine Ehre kommt am stärksten zum Ausdruck, als er vom Selbstmord seiner Tochter erfährt: „Sie hat mir nichts erspart – man hat’s gesehen!“

Die ‚Verengung‘ des Vaters und aller anderen Figuren ist zugleich Formprinzip der Tragödie. Nicht auf die „Schwere des Stoffes“ komme es an, sondern auf „den geschlossenen Ring der tragischen Form“ (Hebbel im „Vorwort“). Antons Versessenheit auf ‚Ehre‘ ist dabei selbst bereits Symptom ihrer faktischen Bedeutungseinbuße. Als persönliche Ehre, als fixe Idee handelt es sich nicht mehr um ein Medium der sozialen Kohäsion, sondern um persönliche Anerkennung, die in dem Maße steigt, wie die des anderen sinkt – ein Prozess der Individualisierung, der sich bereits in Schillers → *Verbrecher aus verlorener Ehre* abzeichnet.

Hebbels bürgerliches Trauerspiel lässt sich nicht auf die Darstellung des Sozialen oder Ökonomischen (die kaum vorkommen) und auch nicht auf die Rettung des Tragischen reduzieren. Hebbel versucht vielmehr, den Übergang von der ständischen Gebundenheit der Handwerker zu einer Welt, in der die Einzelnen jenseits solcher Bindungen existieren, als Aufeinanderprall der Generationen und Konflikt einseitiger Perspektiven zu inszenieren, die doch alle „im Recht“ sind (so Hebbel in einem Brief) oder sich so fühlen. So sehr Meister Anton auf ‚Ehre‘ fixiert ist, so sehr kreist Leonhard, sein eigentlicher Gegenspieler, um seinen persönlichen Vorteil. So sehr Vergangenheit und Zukunft, repräsentiert durch die alte und die junge Generation, sich unterscheiden, so dass die einen die anderen nicht verstehen, so sehr wirkt in ihnen dieselbe Einseitigkeit, die Hebbel als Lebens-Tragik seinem Drama zugrundegelegt hat. Schuld ist jenseits von Gut und Böse bereits mit dem

Leben selbst gegeben (Burkhard Meyer-Sickendiek). Gerade der Aspekt des Generationenkonflikts und die Umkehrung der Erziehungs- und Bildungsverhältnisse bieten bis heute produktive Ansatzpunkte für die Lektüre und den Literaturunterricht.

Johannes Lehmann

LITERATUR: E. Hein: F. H. „Maria Magdalena“, 1989; B. Meyer-Sickendiek: Die Auflösung des bürgerlichen Tugendideals in archaische Schuld. H.s. „Maria Magdalena“, in: ders.: Affektpoetik, 2005, 196-200; W. Düsing: „Ich bin die Tochter meines Vaters“. Väter und Töchter im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis H., in: E. Saletta/ C. A. Tuczay (Hg.): Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. F. H. aus der Perspektive der Genderforschung, 2008, 27-41.

Johann Peter Hebel

1760–1826

Kalendergeschichten

1807–1818

Im Jahr 1807 übernahm der Schuldirektor und evangelische Theologe Hebel als alleiniger Redakteur den *Calendar des rheinländischen Hausfreunds*, zu dem er dann auch die meisten Texte schrieb. Hier finden wir volksnahe, didaktisch geschickte Aufklärung über die Natur, den Ackerbau, die Tiere, fremde Völker und Sitten sowie den Kosmos, wir finden Überlegungen zur Religion, unterhaltsame Anekdoten und kurze, kunstvoll-einfache Erzählungen. Aufgabe dieses offiziellen Kalenders war es, im Sinne der Volksaufklärung dem Nutzen des Volkes und des Großherzogtums Baden zu dienen. 1811 versammelte Hebel einen Teil seiner Kalendergeschichten leicht überarbeitet im *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds*, das ein Hausbuch des deutschen Bürgertums wurde. Zahlreiche seiner Erzählungen fanden bis heute Eingang in die Schullektüre.

Hierfür schien besonders *Kannitverstan* (1819) geeignet, die Geschichte vom Lernen durch Missverstehen. Wie so oft hatte Hebel auch hier einen schon mehrfach erzählten

Stoff überarbeitet: die lustige Anekdote vom jungen Adligen, der in Amsterdam ankommt, französisch nach dem Besitzer eines schönen Hauses, dem Mann einer schönen Dame, dem Gewinner in der Lotterie und nach einem prächtig zu Grabe Geleiteten fragt, jedes Mal die Antwort „Ik kann niet verstan“ erhält, später jene Dame trifft, ihr sein Beileid zum Tod ihres Mannes Kannitverstan ausspricht und allgemeines Gelächter erntet. Diesen Stoff hatte der Lateinlehrer Hebel zunächst zu einer lateinischen Stilübung für seine Schüler umgearbeitet – „Amstelodami advena quidem Germanus (...)“ – , der Kalendermann Hebel gestaltete ihn dann zur Parabel. Die Lotterie verschwindet, an die Stelle der Dame tritt ein reiches Schiff, an die des französischen Adligen ein gutmütig-naiver badischer Handwerksbursche. Den führt sein dreimaliges Missverständnis jener abweisenden Antwort nun dazu, dass er den eben noch benedeten reichen Kannitverstan als armen Menschen betrauert und, immer noch im Irrtum, lernt, seine eigene Armut leichten Herzens zu tragen.

Soweit der Exempelfall dieser Parabel. Beginn und Ende der Erzählung rahmen ihn ein: Der Beginn nennt das Thema, die Möglichkeit, nämlich „Betrachtungen über den Unbestand aller irdischen Dinge anzustellen“, auf dem „Umweg (...) durch den Irrtum zur Wahrheit“ zu gelangen und so auch als Ärmere „zufrieden zu werden mit seinem Schicksal“, das Ende bestätigt diese Möglichkeit; es zieht das Fazit aus dem so kunstvoll und anschaulich erzählten Exempel. Doch ganz so schulgerecht ist Hebels Parabel nicht. Ihre Lehre wird vom Erzähler nicht verbürgt, er erzählt sie lediglich als Verhalten der Figur. Der Leser muss die Moral also selbst herausfinden. Hatte er zuvor den Lernweg des einfältigen Burschen zwar mit Sympathie, doch zugleich aus dem Abstand dessen verfolgt, der weiß, was „Kannitverstan“ meint, so findet er spätestens jetzt sich selbst auf einem Lernweg. Dessen Ziel könnte er leicht erreichen; der Beginn der Erzählung gibt es ja vor: „Unbestand aller irdischen Dinge“ und Zufriedenheit. Doch er könnte auch anderswohin gelangen, müsste sich also nicht verführen lassen, zufrieden den Unterschied von

Arm und Reich hinzunehmen; der Schluss der Erzählung bleibt schließlich offen.

Solche Verweigerung der ausformulierten Moral steigert Hebel in *Der Wasserträger* (1812): Zwei arme Wasserträger gewinnen in der Lotterie, der eine legt sein Geld so an, dass es sich vermehrt, der andere verprasst es, sichert sich jedoch seinen Arbeitsplatz und geht nach kurzem Genuss fröhlich wieder arbeiten. „Der Hausfreund denkt etwas dabei; aber er sagt's nicht“, heißt es. Auch hier muss der Leser die Moral selbst finden. Es ist die vom Menschen, der im Leben steht, der Erde aber dennoch nicht angehört, hier nicht des „Unbestands aller irdischen Dinge“ wegen, sondern aufgrund seines Gefühls, von ihnen frei zu sein.

Diesem „Unbestand“ stellt Hebel mit seiner vielgerühmten Erzählung *Unverhofftes Wiedersehen* (1811) ein Gleichnis zeitüberdauernder Liebe entgegen. Wieder bearbeitet er einen überlieferten Stoff: 1719 war im Kupferbergwerk im schwedischen Falun der Leichnam des seit 1670 in der Grube vermissten Bergmanns Israelson gefunden worden. Der Leichnam war derart wohl erhalten, dass eine alte Frau ihn sogleich als ihren ehemaligen Verlobten erkennen konnte. 1808 diskutiert ein Naturforscher die Wirkung des Eisenvitriols, in dem die Leiche gelegen hatte, auf den Verwesungsprozess. Die Zeitschrift *Jason* entwickelte im folgenden Jahr daraus eine „Dichter-Aufgabe“, gab Stellen des wissenschaftlichen Texts fast wörtlich wieder und forderte dazu auf, das Geschehen dichterisch zu gestalten. Das unternahm Hebel mit *Unverhofftes Wiedersehen*, einer klar durchkomponierten Erzählung, die auf eine Eingangspassage mit Heiratsversprechen und Tod eine fünfzig Jahre kunstvoll raffende Geschichtspassage folgen lässt, danach Wiedersehen und Abschied am Grab. Diese deutlich gegeneinander geschiedenen Abschnitte verbindet und kontrastiert er mit vor- und rückweisenden Motiven, so legt die Braut nach dem Tod des Bräutigams das Halstuch weg, das sie für ihn am Hochzeitstag säumte, holt es später wieder aus dem Kästchen und legt es ihm um. Es lag im Kästchen wie er in der Grube; wie er wird es wieder hervorgeholt und mit ihm kommt es ins Grab. Dieses er-

Marion Bönninghausen · Jochen Vogt (Hg.)
unter Mitarbeit von Dirk Hallenberger

Literatur für die Schule

Ein Werklexikon zum Deutschunterricht

Wilhelm Fink

Die Herausgeber:

Prof. Dr. Marion Bönninghausen, Germanistik/ Literatur- und Mediendidaktik, Westfälische Wilhelms-Universität
Münster

Prof. Dr. Jochen Vogt, Germanistik/ Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik, Universität Duisburg-Essen

Online-Angebote oder elektronische Ausgaben sind erhältlich unter www.utb-shop.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2014 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Das Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn
Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

UTB-Band-Nr.: 8522
ISBN 978-3-8252-8522-7