



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Entdeckung der Dringlichkeit

Beschleunigungsprozesse im deutschsprachigen
Lustspiel des 18. Jahrhunderts

Verfasser

Roman Kabelik, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Deutsche Philologie UG2002

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Franz M. Eybl

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
1. Beschleunigte Zeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive.....	8
1.1 Soziologische Theorien der Zeit.....	8
1.1.1 Systemtheoretisches Zeitkonzept.....	8
1.1.2 Zeitwahrnehmung als gesellschaftliche Leistung.....	11
1.2 Neue Zeit der Neuzeit: Eschatologie, Verzeitlichung und Fortschrittsglaube.....	15
1.3 Beschleunigung: Formen, Entstehung, Widerstände.....	19
2. Dramatische Kodierungen der Zeit.....	22
2.1 Zeit im Drama.....	22
2.1.1 Gezeigt, gespielt, besprochen: Die drei Dimensionen dramatischer Zeit.....	22
2.1.2 Sukzessive und simultane Informationsvergaben im Drama.....	25
2.1.3 Dramatische Gegenwart und Spannung.....	27
2.1.4 Tempo: Dramatische Oberflächen- und Tiefenstrukturen.....	30
2.2 Zeit zum Lachen? Komödie und Tragödie kontrastiv betrachtet.....	32
3. Einzelanalysen.....	36
3.1 Strikte Zeit(ver)ordnung: C. F. Gellerts <i>Die Betschwester</i>	36
3.1.1 Warten auf Frau Richardinn: Diskrepante Handlungs- und Figurenzeiten.....	36
3.1.2 In guter Gesellschaft: Beschleunigter Alltag.....	44
3.2 Erziehung der Gefühle: J. E. Schlegels <i>Der Triumph der guten Frauen</i>	49
3.2.1 Der Moment des Handelns: Zeitbewusstsein und Kontingenz.....	49
3.2.2 Stolz und Vorurteil: Beschleunigte Figurenperspektiven.....	55
3.3 Bürgerliche Zeitdidaktik: T. G. v. Hippels <i>Der Mann nach der Uhr</i>	61
3.3.1 Maß aller Dinge: Objektive Zeit als Beschleunigungsantrieb.....	61
3.3.2 <i>Carpe diem</i> : Kontrastive Zeitznutzung.....	68
3.4 Recht zeitig: G. E. Lessings <i>Minna von Barnhelm</i>	72
3.4.1 Komische Tragik: Geschwindigkeiten der Identitätsentwürfe.....	72
3.4.2 Geplantes Glück: Verzeitlichte Handlungen.....	76
3.4.3 Leben in Zeiten des Friedens: Arbeit und Kapital im Umbruch.....	80
3.5 Kampf gegen die Zeit: J. G. Schummels <i>Das Duell</i>	85
3.5.1 Handlungsnot: Dramatische Dringlichkeit.....	85
3.5.2 Eilig, schnell, plötzlich: Beschleunigte Körper.....	91
4. Resümee.....	97
5. Literaturverzeichnis.....	101
5.1 Primärliteratur und Siglen.....	101
5.2 Sekundärliteratur.....	101
6. Anhang.....	105
6.1 Abstract in deutscher Sprache.....	105
6.2 Lebenslauf.....	106

Einleitung

„Es ist schlimm genug, rief Eduard, daß man jetzt nichts mehr für sein ganzes Leben lernen kann. Unsre Vorfahren hielten sich an den Unterricht, den sie in ihrer Jugend empfangen; wir aber müssen jetzt alle fünf Jahre umlernen, wenn wir nicht ganz aus der Mode kommen wollen.“¹

„Wir blicken so gern in die Zukunft, weil wir das Ungefähre, was sich in ihr hin- und herbewegt, durch stille Wünsche so gern zu unsern Gunsten heranleiten möchten.“²

Was Eduard und Ottilie in Goethes *Wahlverwandtschaften* formulieren, umschreibt eines der prägendsten Wirkungsweisen des neuzeitlichen Zeitregimes. Sinnstrukturen und deren Gültigkeiten haben eine immer geringer werdende Halbwertszeit; was in Schulen und Universitäten gelehrt und gelernt wird, gilt bereits einige Jahre später als überholt; Beziehungen sind nicht mehr für die Ewigkeit, sondern können nach eigenem Gutdünken neu geknüpft oder aufgelöst werden; das eigene Leben bleibt in all seinen Facetten – von Berufswahl über Reisegewohnheiten bis hin zum Konsumverhalten – den Menschen zunehmend selbst überlassen. Mit der schieren Menge an verfügbaren Gestaltungsmöglichkeiten der eigenen Lebenszeit wurde diese plötzlich als begrenzt erfahren. Noch lange bevor Heine im Zuge der Industriellen Revolution und der Erfindung der Eisenbahn die Vernichtung des Raums verkündete, verlangten die Menschen nun etwas, von dem es zuvor unendlich viel zu geben schien: Zeit. Schließlich lebte man nicht mehr, wie der Erzähler zu Beginn des *Simplicissimus Teutsch* noch versichert, im letzten Zeitalter, dem Vorhof der Apokalypse. Da sich die Welt morgen noch dreht, und das vermutlich für die nächsten Jahre, muss man im eigenen Leben mehr *erleben*. Durch schnelleren Vollzug von Handlungen und gesteigerter Produktivität werden im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts zahlreiche Prozesse des Lebens beschleunigt: Technische Errungenschaften und Philosophie führen zu mehr Ertrag, rascheren Bewegungen und neuartigen Erkenntnissen in gleichbleibenden oder sogar immer kürzeren Zeitabschnitten. Die aufgeklärten BürgerInnen verhandeln, anknüpfend an den *Querelle* in Frankreich, bewusst kulturelle und soziale Traditionen und Innovationen. Urteile, Wertungen und Revisionen formieren dabei die Konfigurationsdynamik: Unter der Leitkategorie der Ratio werden neue Lebensmodelle entworfen, empirische Erkenntnismethoden aufgewertet, und schließlich auch künstlerische Produktionen neu befragt.

1 Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Erläuterungen von Hans-J. Weitz. Mit einem Essay von Walter Benjamin. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 1972, S. 37.

2 Ebd. S. 144.

Daran anknüpfend werden Fragen nach dem kulturgeschichtlichen Erkenntnispotential von literarischen bzw. dramatischen Texten virulent, ob in Buchform oder aufgeführt auf der Bühne. Wenn auch zeitgenössische Probleme und alltägliche Situationen in solchen Texten keine rein mimetische Repräsentation erfahren, so drängt sich zumindest die Frage auf, inwieweit Theaterstücke in der Aufklärung am Paradigmenwechsel der Zeitkonzeption teilgenommen haben. Einzelne gesellschaftliche Bereiche, in denen Prozesse beschleunigt oder zumindest so wahrgenommen werden, wie z.B. kürzere Arbeitsverhältnisse und soziale Verbindungen, können auf der Bühne differenziert dargestellt und thematisiert werden. Stellt Lorchen in der *Betschwester* die Vorzüge von Gesellschaften, und damit ein beschleunigtes Sozialverhalten, heraus, pocht Orbil, der *Mann nach der Uhr*, auf strikte Beibehaltung fixer Zeitordnung, die es für sämtliche Alltagspraktiken einzuhalten gilt. Die einzelnen Figuren repräsentieren in den Stücken unterschiedliche Konzeptionen von Zeitlichkeit. Die eher positiv gezeichneten Charaktere stellen dabei die beharrlichen Werte und Traditionen der anderen in Frage, wobei einzelne kulturelle Muster, wie die bürgerliche Liebesbeziehung, für den vernunftbegabten Menschen eine wirkungsvolle und folgenreiche *Entschleunigung* darstellt. Nicht von der Annahme ausgehend, dass schlicht *alles* schneller abläuft, sondern die dialektischen Verflechtungen von langwährenden Wertigkeiten und raschen (Re-)Aktualisierungen sollen für die vorliegende Untersuchung in den Blick genommen werden.

In den Konzeptionen von Handlungssträngen kann zudem den Funktionalisierungen von Zeitdruck nachgegangen werden; Verspätungen, misslungene Synchronisationen und willkürlich gesetzte Terminierungen bringen die Figuren auf der Bühne in zeitliche Bedrängnis. Um dieser zu entgehen, müssen relevante Aktionen schneller aus üblich durchgeführt werden. Die *dramatis personae* müssen im Angesicht knapper Zeitressourcen, manchmal in 'realer' Not, wie im *Duell*, oder nur in gespielter, wie in *Minna von Barnhelm*, schnell reagieren. Stagnierende Figuren, wie Juliane im *Triumph der guten Frauen*, weisen, z.B. im Vergleich zu Titelheldin Minna, eine geringe Dichte an handlungsrelevanten Aktionen auf. Besonders an den weiblichen Figuren lassen sich Fragen nach Selbstbestimmung und Kontingenz dingfest machen; während die einen Tee trinken oder die Stunden des Tages mit Beten zubringen, initiieren andere, wie Schlegels Hilaria oder Schummels Sophie, ständige Veränderungen der momentanen Situation. Beschleunigte Handlung wird damit zum Ausdruck einer bürgerlichen Identität, die sich ihrer Umgestaltungsmöglichkeit bewusst wird, wobei partikulare Perspektiven dieser Entfaltung zuwiderlaufen. Wo unterschiedliche Interessen aufeinanderprallen, kann Beschleunigung zum ästhetischen Ausdruck einer prekären und zugleich umkämpften Situation werden.

Die untersuchten Texte setzen sich aus Lustspielen zusammen, deren Entstehungszeitraum sich von Gellerts *Betschwester* aus dem Jahr 1745 bis zu Schummels wenig bekanntem Lustspiel *Das Duell* erstreckt, welches 1773 erstmals gedruckt erschien. Einerseits soll mit diesem Korpus eine weniger prominente Produktionsphase deutschsprachiger Dramenliteratur in den Fokus gerückt werden, andererseits kann damit dem Vorurteil der vorherrschenden Beschleunigungsforschung entkommen werden. Nicht allein Hochgeschwindigkeitszüge und Großstadterfahrungen der klassischen Moderne bezeugen beschleunigtes Zeitempfinden; solches tritt bereits vor radikalen technischen oder politischen Umbrüchen, wie der Industriellen und der Französischen Revolution, auf. Mit dem Siebenjährigen Krieg, dessen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Folgen auch auf den deutschsprachigen Bühnen Einschlag gefunden haben, muss trotzdem eine historisch wichtige Zäsur berücksichtigt werden, die die sich schnell wandelnden Umstände stärker ins Bewusstsein rücken. Die einzelnen Lustspiele werden chronologisch nach ihrem Erstdruck behandelt.

Um das Phänomen der Beschleunigung adäquat fassen zu können, sollen interdisziplinäre Theorien zum Faktor Zeit der Dramenanalyse vorangehen. Im Konkreten werden zuerst soziologische Überlegungen vorgestellt, die Zeit u.a. als Leitkategorie zur sozialen Koordinierung verstehen. Des Weiteren wird auf das sich verändernde religiöse und kulturgeschichtliche Verständnis von Zukunft und Vergangenheit Bezug genommen; hierbei gilt es zu klären, inwieweit verschiedene eschatologische Erwartungen auf das eigene Handlungsspektrum Einfluss genommen haben, und welche Rolle die voranschreitende Historisierung im achtzehnten Jahrhundert in der Beurteilung von kultureller Praktiken und Erscheinungen spielten. Danach werden verschiedene Prinzipien der Informationsvergaben im Drama besprochen, die für die temporale Gestaltung eines Stücks relevant sind. Ästhetische Besonderheiten eines Theatertexts, wie die sukzessiv-lineare Chronologie von Szenen und die Mehrschichtigkeit der dargestellten bzw. besprochenen Zeitebenen, bilden die Grundlage für eine detaillierte Analyse, die die zeitliche Struktur der behandelten Stücke differenziert und terminologisch klar präsentiert. Erst durch eine exakte Konturierung der Zeitlichkeiten, die durch Handlung und Figuren vermittelt werden, können Beschleunigungsprozesse dort verortet werden, wo sie verstärkt zum Vorschein kommen. Dass für die Erzeugung von Spannung auch Entschleunigungen verwendet werden, z.B. in Form von Dehnungen oder Anhäufung von inhaltsarmen Handlungselementen, liegt auf der Hand. Diese sollen aber nicht ausgeblendet, sondern kontrastiv zu ästhetischen und kulturellen Beschleunigungsprozessen veranschaulicht werden.

1. Beschleunigte Zeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive

1.1 Soziologische Theorien der Zeit

1.1.1 Systemtheoretisches Zeitkonzept

Dass Zeit als „grundlegende Kategorie der sozialen Welt“³ zu zählen ist, scheint mittlerweile unumstritten. Eben ihre Alltäglichkeit führte dazu, dass sie als Forschungsgegenstand soziologischer Untersuchungen lange von physikalischen, ontologischen und theologischen Diskursbildungen unterdrückt blieb⁴. Erst seit den Siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts fanden entsprechende Studien zur menschlichen Zeitbewusstseinsbildung statt, wobei hier exemplarisch systemtheoretische, sowie ein zivilisationstheoretischer Ansatz präsentiert werden sollen. Während erstere ein synchron funktionierendes Gesellschaftsmodell annehmen, das sich durch Handlungs- und Funktionsweisen ständig selbst beobachtet, reflektiert und affirmiert, so operiert das Modell der zweiten aus einer diachronen Perspektive und veranschaulicht die Entstehung des menschlichen Zeitverständnisses anhand von Organisationsformen sozialen Zusammenlebens, das bestimmte Zeitstrukturen strukturell begünstigt und als Wissen über Generationen und Gruppen hinweg weitergegeben wird.

Obwohl außerhalb menschlicher Erfahrung kaum registrierbar, so fungiert Zeit „als Horizont für die temporale Verortung von Wirklichkeitsaspekten“⁵. Die metaphorische Verräumlichung des Zeitbegriffs macht die heuristische Operation deutlich, mit der zeitliche Logiken gedacht werden. Auch Luhmann schlägt vor Zeit „als *meßbare* Distanz, als *datierte* Linie denken, als temporalisierte Komplexität, auf der viel Verschiedenes eingetragen werden kann, sofern es nur nacheinander vorkommt“⁶. 'Zeit' wird – um in der räumlichen Metapher zu bleiben – zum konstant ablaufenden Panorama einer Gesellschaft, die durch operative, d.h. handlungsbasierte, Formen eine temporale Struktur hervorbringt⁷. Ereignisse und Phänomene werden auf einer innerhalb eines Systems weitgehend festgelegten, physikalisch messbaren Skala lokalisiert und dadurch zueinander in Beziehung gesetzt. Diese aktiv konstruierten Handlungen können als Operationen verstanden werden, die Gesellschaften nutzen, um sich selbst zu

3 Armin Nassehi: Die Zeit der Gesellschaft. Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit. Neuauflage mit einem Beitrag „Gegenwarten“. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften ²2008, S. 39.

4 Vgl. Bernhard Schäfers: Zeit in soziologischer Perspektive. In: Trude Ehlert (Hg.): Zeitkonzeption – Zeiterfahrung – Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne. Paderborn, München u.a.: Schöningh 1997, S. 141-142.

5 Armin Nassehi: Die Zeit der Gesellschaft, S. 39.

6 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. (stw 1360), S. 1014.

7 Vgl. Armin Nassehi: Die Zeit der Gesellschaft, S. 13.

beobachten und zu beschreiben⁸ und um damit ihre zeitliche Struktur bzw. ihre Horizonte ständig neu zu reproduzieren.

Systematische Zeithorizonte, d.h. Zeitrechnungen und temporale Bezugsgrößen, die für ein Gesellschaftssystem gelten, sind historisch wandelbar – so hat sich erst mit der Renaissance die Differenzierung zwischen Vergangenheit und Gegenwart etabliert⁹. Doch auch innerhalb eines vermeintlich geschlossenen Systems weisen einzelne Elemente und Teilsysteme Merkmale temporaler Verhältnisse auf, die von den Vorgaben des übergeordneten Systems abweichen. Diese unterschiedlichen Zeithorizonte werden vorwiegend von Teilen einer Gesellschaft durch Systemdifferenzierung selbst konstituiert, ohne dass ein Gesamtsystem darauf direkt Einfluss nimmt¹⁰. Besteht ein Gesamtsystem folglich aus einer Reihe von Teilsystemen mit abweichenden Zeithorizonten, so stellt sich nach Nassehi die Frage, „wie eine Gesellschaft mit der *Gleichzeitigkeit von Verschiedenem* umgeht und wie sachlich unterschiedliche Ereignisreihen synchronisiert werden“¹¹. Die Abweichungen der unterschiedlichen Teilsysteme werden durch einen gemeinsamen zeitlichen Horizont abgefedert, weil andere horizontale Parameter, beteiligte Personen oder Inhalt, in der Regel nicht übereinstimmen. Zur Diagnose von Nowotnys Bemerkung, dass mit zunehmender Komplexität der Gesellschaft die darin auftretenden unterschiedlichen Zeitabläufe vielschichtiger werden¹², kann somit hinzugefügt werden, dass erst die inhaltliche Verschiedenheit der einzelnen Teilsysteme eine zeitliche Abstimmung umso mehr erforderlich machen.

Da eine Gesellschaft, nach Luhmanns Theorie¹³, ein sich selbst beschreibendes und selbst beobachtendes System darstellt, können Änderungen des Zeitverständnisses v.a. am wandelnden Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft festgemacht werden. Die innerhalb eines synchron agierenden Systems vorherrschenden Temporalitäten können strukturell beschrieben werden, wofür sich der Ausdruck der 'Zeitsemantik' durchgesetzt hat. Nassehi definiert diese folgendermaßen:

In Zeitsemantiken wird [...] einerseits – im Sinne von *Eigen-Werten* – vorstrukturiert, wie sich ein System selbst temporal beschreibt, zum anderen kommt in ihnen zum Ausdruck, inwiefern ein System mit seinem Vergangenheits- und Zukunftshorizont, mit zyklischen Erwartungen, mit Planungsverhalten und Geschichtsverständnis umgeht.¹⁴

8 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 883.

9 Vgl. ebd. S. 997.

10 Vgl. Armin Nassehi: Die Zeit der Gesellschaft, S. 241.

11 Ebd. S. 243.

12 Vgl. Helga Nowotny: Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. (stw 1052), S. 8.

13 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 998-999.

14 Armin Nassehi: Die Zeit der Gesellschaft, S. 240.

Eine historische Spurensuche nach einer sich ändernden Semantik der zeitlichen Horizonte weist aus, dass die Wertschätzung der Vergangenheit bis in die Renaissance erst im späten 16. Jahrhundert zu Gunsten von neuartigen Informationen abgenommen hat, wofür Luhmann u.a. den Buchdruck als potentiellen Auslöser sieht¹⁵. Obwohl noch im 17. Jahrhundert kirchliche und politische Kräfte Innovationen skeptisch gegenübertraten, scheint die Neuheit von Informationen konstitutiv für die Veränderung der zeitlichen Horizonte zu sein. Nachdem spätestens mit der Aufklärung einzelne Teilsysteme funktional ausdifferenziert werden, baut sich im Zuge der Privatisierung religiöser Deutungen ein Kontingenzbewusstsein auf, das die Welt und die nun unklare Zukunft als gestaltbar erfahrbar macht¹⁶. Die zeitlichen Horizonte europäischer Gesellschaftssysteme haben sich darum weg von einer einseitigen Differenzbetrachtung aus Gegenwart und Vergangenheit hin zu einer zukunftsorientierten verschoben.¹⁷

Der momentane Zustand wird insofern nicht mehr ausschließlich in Relation zur Vergangenheit gesetzt, die als unerreichbarer, optimaler Zustand imaginiert wird. Mit der beginnenden Neuzeit wird die Zeitstruktur europäischer Gesellschaften um prognostizierte Wahrscheinlichkeiten erweitert. In diesem Punkt präzisiert Luhmann die Gegenwart einer Gesellschaft als Moment der „*Differenz von Vergangenheit und Zukunft*“¹⁸. Vergangenes wird separat ausgewiesen und symbolisch von der Gegenwart getrennt. Das hat zur Folge, dass Vergangenheit zur Geschichte wird, die als Erfahrungsschatz ständig für die auf die Zukunft ausgerichtete Gegenwart verfügbar ist und durch neue Erkenntnisse ständig umgeschrieben wird¹⁹. Damit bleibt ein Geschichtsverständnis zwar strukturell als chronologische Linearität bestehen, inhaltlich ist es jedoch ständiger Aktualisierung und Re-Evaluierung ausgesetzt. Die virulenter werdende Asymmetrie von Gegenwart und Vergangenheit beschreibt den strukturellen Wandel, der mit 'Verzeitlichung' einhergeht²⁰. Zukünftiges hingegen kann nicht mehr als chronologisch linear erwartbarer Zeitpunkt gedacht werden, sondern wird zu einer diffusen Konstruktion, in der neue Bedeutungen für die Gegenwart eingelagert sind. Jede 'Neuigkeit' wird jedoch im Moment ihres Eintretens und ihrer Wahrnehmung wieder inaktuell und damit wieder Geschichte. Ermöglicht wird dadurch die „Beobachtung von Zeit aus einer Gegenwart heraus, die in sich selbst keine Zeit ist, sondern nur als der blinde Fleck dient, den man voraussetzen muß, um Zeit überhaupt als

15 Vgl. Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 1000-1001.

16 Vgl. Armin Nassehi: Die Zeit der Gesellschaft, S. 284.

17 Theo Jung: Zeichen des Verfalls. Semantische Studien zur Entstehung der Kulturkritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012. (Historische Semantik 18), S. 58.

18 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 1004.

19 Vgl. ebd. S. 1005.

20 Vgl. Theo Jung: Zeichen des Verfalls, S. 60.

Differenz beobachten zu können“²¹. Es ist diese Instabilität der Differenz zwischen Neuem und Altem, das zu einem beschleunigten Zeitempfinden führt und Vergangenheit in Redundanz, und Zukunft in Varietät umkodiert²². Innovation und Tradition werden zu einem gesellschaftlich reflexiven Moment; durch die zeitlich-semantische Positionierung einer Gesellschaft bzw. ihrer Teilsysteme werden die eigenen Wertigkeiten in unzähligen Gelegenheiten neu kommuniziert.

Für die Fragestellung dieser Studie können zeitliche Strukturen ebenfalls in literarischen Texten nachgezeichnet werden, indem das Figurenpersonal als ausdifferenziertes System begriffen wird. Einzelne Figuren, v.a. Typen, können mitsamt ihren spezifischen Zeitstrukturen und Horizonten als paradigmatische Vertreter von Teilsystemen gelesen werden. Aus der Synthese aller Figurenperspektiven kann zwar kein operativ geschlossenes System konstruiert werden, v.a. keines, das auf historische Realitäten verweist. Doch eine literarische bzw. dramatische Konfiguration kann als exemplarische Problematisierung unterschiedlicher Zeitsemantiken Aufschlüsse über historisch und kulturell spezifische Bedingungen geben.

1.1.2 Zeitwahrnehmung als gesellschaftliche Leistung

Dass sich der Umgang mit Zeit im Laufe der Jahrhunderte verändert und regional bzw. national ausdifferenziert hat, steht im Zentrum des Interesses bei Zivilisationstheoretikern wie Norbert Elias. „Zeit ist ein Ausdruck dafür, daß Menschen Positionen, Dauer von Intervallen, Tempo der Veränderungen und anderes mehr in diesem Flusse zum Zwecke ihrer eigenen Orientierung zu bestimmen suchen“²³, fasst er die soziale Funktion der Zeit zusammen. Zudem betont er, dass soziologische Zeitkonzepte nicht von physikalischen zu trennen sind, da Zeit spätestens seit Einstein keine universell stabile Größe mehr darstellt²⁴ und soziale Zeit sich entlang physikalischer Messungen konstituiert und mit technischem Fortschritt selbst ändert bzw. präzisiert. Was Menschen gemeinhin unter Zeit verstehen, ist ein durch eine Gruppe akzeptiertes Verhältnis unterschiedlicher Ereignisfolgen. Dabei sind Uhren paradigmatische Beispiele, die als „menschengeschaffene physikalische Wandlungskontinuen, die in bestimmten Gesellschaften als Bezugsrahmen und Maßstab für andere soziale oder physikalische Wandlungskontinuen standardisiert werden“²⁵.

21 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, S. 1008.

22 Vgl. ebd. S. 1005-1006.

23 Norbert Elias: Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II. Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁰2011. (stw 756), XLVII.

24 Vgl. ebd. S. 4.

25 Ebd. S. 12.

Menschliches Zeitbewusstsein bezeichnet er bereits in seinem grundlegenden Werk *Über den Prozeß der Zivilisation* als herausgebildete gesellschaftliche Notwendigkeit, wenngleich 'Zeit' als sozial verfügbare Kategorie hier einen marginalen Stellenwert einnimmt. An ihrer Stelle wird ein anderer Begriff verwendet, der die soziale Funktion zeitlicher Verhältnisse weniger abstrakt formuliert: Tempo. Dieses gerät zum „Ausdruck für die Fülle der Handlungen, die voneinander abhängen, für die Länge und Dichte der Ketten, zu denen sich die einzelnen Handlungen zusammenschließen“²⁶. Elias formuliert hier bereits eine essentielle strukturelle Charakteristik der Beschleunigung: Nicht allein die konventionelle Vorstellung des Tempos als physikalisch messbare Dauer einer Bewegung innerhalb eines Raums ist für die Beschreibung beschleunigter Zeit grundlegend.

Vor allem die steigende Anzahl von Einzelhandlungen innerhalb eines Erfahrungszeitraums sieht Elias als Notwendigkeit eines immer dichter werdenden Interdependenzgeflechts, wie es sich innerhalb europäischer Gesellschaften entwickelt hat und vordergründig an arbeitsteiligen Prozessen historisch abgelesen werden kann²⁷. Innerhalb komplexer werdender Abhängigkeitsverhältnisse, v.a. wirtschaftlicher Natur, ist es für die Menschen bedeutsam, das individuelle Handeln auf größere Parameter, d.h. breitere Teile der Gesellschaft, anzupassen und eigene Wünsche im Sinne einer langfristigen Erhaltung bzw. Verbesserung der Verhältnisse zu unterdrücken. Die Einteilung der eigenen Lebenszeit und das Bedürfnis nach genauer Zeitmessung durch technisch immer weiterentwickelter Instrumente bezeugt demnach, „wie die Funktionsteilung und mit ihr zugleich die Selbstregulierung, die dem Einzelnen auferlegt ist, voranschreitet“²⁸. Diese Fremdwänge sind so erfolgreich, weil sie „relativ unaufdringlich, mäßig, [...] zugleich allgegenwärtig und gleichmäßig“²⁹ sind.

Betrifft dies zunächst hauptsächlich Personen der oberen und mittleren Schichten, weitet sich der Einflusskreis des Abhängigkeitsgeflechts zunehmend auf untere soziale Gruppen aus, womit diese wiederum auf Langsicht und Zeiteinteilung diszipliniert werden und am allgemeinen Tempo der Gesellschaft partizipieren³⁰. Obwohl Elias später einräumt, dass eine solche Entwicklung keineswegs vorgegeben oder gar irreversibel sei³¹, bleibt die koordinierende Funktion der Zeit in europäischen Kulturen ein Beispiel eines kontinuierlichen Prozesses, wofür

26 Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Zweiter Band: *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (stw 159), S. 348.

27 Vgl. ebd. S. 351.

28 Ebd. S. 349.

29 Norbert Elias: *Über die Zeit*, XXXII.

30 Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*. 2. Band, S. 350-352.

31 Vgl. Norbert Elias: *Über die Zeit*, S. 7.

er den Kalender als regulative Institution nennt und historisch verfolgt³². Die in der Theorie des Zivilisationsprozesses dargestellte Entwicklung ist jedoch, laut Kirchmann³³, nicht kausal zu lesen, sondern ein meta-strukturelles Modell, mit dem grundlegende Bedingungen des menschlichen Lebens, d.h. dessen Strukturen, zu erklären sind.

Individuen können mithilfe von kategorialen Zeiten, d.h. die symbolisch festgelegten und erlernbaren Dauereinheiten, das eigene Handeln zur natürlichen und sozialen Außenwelt in Relation setzen³⁴. Durch Internalisierung gesellschaftlicher Zeitnormen versteht Elias die Notwendigkeit des einzelnen Menschen, sich im Austausch mit anderen zu koordinieren und damit das eigene Überleben zu sichern³⁵. In diesem Sinne wird Zeit bzw. ihre Bestimmung zum koordinierenden Maßstab, der hochkomplexe Menschengruppen und deren Handlungen regelt und aufeinander abzustimmen ermöglicht. Was Elias hierbei als zivilisatorische Leistung des Abhängigkeitsnetzes bezeichnet, in das zudem, wie oben beschrieben, notgedrungen sämtliche TeilnehmerInnen gespannt sind, wird von Schäfers zu einer Machtfrage umgedeutet, indem er die ökonomische Dimension der Zeit herausstreicht³⁶: Zeitliche Disziplinierung als internalisierte Regulierung stellt keine äquivalenten Subjektpositionen her, sondern überlässt bestimmten Institutionen und Personen weitestgehend die alleinige Kontrolle über Zeit, die damit zur Ressource wird, über die die einen mehr, die anderen weniger verfügen. Bestimmten in früheren Kulturen und Gesellschaften vorwiegend klerikale Autoritäten wichtige Zeitpunkte und Dauern, so erlangten später weltliche Herrscher, allen voran die Institution des Staats, ein Monopol auf Zeitbestimmung³⁷. Neben diesen übergeordneten Machtstrukturen stehen auch einzelnen Individuen ihre Zeit als Instrument zur Verfügung, die je nach Gebrauch zum Mittel der Distinktion werden, indem sie entscheiden, für wen sie wie viel Zeit 'aufwenden' möchten³⁸.

Kulturgeschichtlich kann hier die Herausbildung einer Müßiggang-Kritik als entwickelter Diskurs über die Zeit und ihre angemessene Verwendung gelesen werden: Borscheid gibt einen historischen Abriss³⁹ über die frühen kirchlichen Prediger und Gelehrten des späten 16. Jahrhunderts, die gegen Faulheit und unproduktive Zeit schreiben, bis hin zu Vertretern der

32 Vgl. Norbert Elias: Über die Zeit, S. 22-23.

33 Vgl. Kay Kirchmann: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß. Opladen: Leske und Budrich 1998, S. 174.

34 Vgl. ebd. S. 111.

35 Vgl. Norbert Elias: Über die Zeit, XXXIV.

36 Vgl. Bernhard Schäfers: Zeit in soziologischer Perspektive, S. 148-149.

37 Vgl. Norbert Elias: Über die Zeit, S. 20.

38 Vgl. Bernhard Schäfers: Zeit in soziologischer Perspektive, S. 149.

39 Vgl. Peter Borscheid: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. Frankfurt, New York: Campus 2004, S. 72-75.

Aufklärung, wie z.B. Leibniz. Diese Programmatik wird auch politisch vorgeführt, indem nun nicht nur Priester eine strenge Zeitordnung leben, sondern auch weltliche Landesherren. Pünktlichkeit und Ordnung werden in der Mitte des 18. Jahrhunderts an deutschen Höfen zur Pflicht und sogar als Gesetz festgelegt⁴⁰. Es dauert nicht lange, bis auch die mittleren Bevölkerungsschichten ihr Zeitbewusstsein disziplinieren, damit Arbeit und urbanes Leben besser koordiniert werden können. Um wirtschaftlichen Erfolg zu gewährleisten, werden zeitliche Effizienz, Fleiß und Pünktlichkeit endgültig zur Bürgerpflicht, die im Gegenzug mit irdischem Glück und Zufriedenheit belohnt wird⁴¹. Religion bleibt als moralische Instanz Antrieb für die Internalisierung der Zeitnormen: „Da die Zeit Gott gehöre, gereiche sie als Leihgabe nur dann zu seinem Ruhme, wenn sie rastlos genutzt werde“⁴². Immer breitere Schichten der Bevölkerung folgen der zeitlichen Strukturlogik, die von Priestern, staatlichen Institutionen, und auch Fabrikanten und Kaufleuten vorausgesetzt werden. Das weitreichende Bewusstwerden der Zeitlichkeit im 18. Jahrhundert und die damit einhergehende temporale Messung von Handlungen und Bewegungen ist aufgrund der Verknappung bzw. Funktionalisierung von sozialen Räumen auch regulativer Natur. „*Die Geschichte der kategorialen Zeit ist somit immer auch die Geschichte ihrer zunehmenden Verdichtung, respektive deren Perfektionierung*“⁴³. Als Organisations- und Koordinationsgröße ist soziale Zeit eingebunden in wirtschaftliche und politische Zeitstrukturen, wobei sich Handlungen und Ereignisse zunehmend verdichten, d.h. vermehrt auftreten. Kirchmann modifiziert hierbei Elias' Theorie des sich anpassenden Subjekts weiter und konstatiert, dass erst die Verdichtung es notwendig macht, eine strukturelle Kohärenz hervorzubringen, z.B. mittels Zeit, die wiederum Voraussetzung für weitere Verdichtung und Zunahme an Komplexität ist⁴⁴. Für diese Entwicklung schlägt er den Begriff 'Zivilisationsdynamik' vor, die „überall dort zu beobachten [ist], wo menschliches Handeln in größeren Gruppierungen sich *selbst regulieren muß*“⁴⁵. Beschleunigtes Zeitempfinden wird zur strukturellen Logik urbaner bzw. kollektiver Lebensweisen, in der verdichtete Handlungen und Ereignisse individuell erfahrbar gemacht werden, obwohl erst nachträglich. Als soziale Kategorie ist Zeit somit durch die Strukturen des menschlichen Zusammenlebens bedingt und ändert sich je nach den Notwendigkeiten vorausgesetzter Logiken.

40 Vgl. Peter Borscheid: Das Tempo-Virus, S. 73.

41 Vgl. ebd. S. 74.

42 Ebd. S. 74.

43 Kay Kirchmann: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck, S. 159.

44 Vgl. ebd. S. 174-175.

45 Ebd. S. 174.

1.2 Neue Zeit der Neuzeit: Eschatologie, Verzeitlichung und Fortschritts Glaube

Als konstitutives Merkmal der wandelnden Zeitstrukturen vom mittleren 16. Jahrhundert bis zur Französischen Revolution bezeichnet Koselleck die Vorstellung darüber, welcher Erwartungshorizont angesetzt wird⁴⁶: Spricht Luther noch vom baldigen Weltende als göttliches Zeichen, so erreicht bei Robespierre der Glaube an eine bessere, von Menschen herbei geführte Zukunft ihren Höhepunkt. Dass hierbei die christliche Erwartung nach der Apokalypse einem Fortschrittsgedanken Platz macht, in dem die Menschen einen erweiterten zeitlichen Handlungsraum bekommen⁴⁷, markiert einen essentiellen Wandel in der vorherrschenden Zeitstruktur europäischer Gesellschaften. Auch Schreiners Untersuchung zur Epochenschwelle vom Mittelalter zur frühen Neuzeit illustriert mit zahlreichen Beispielen die Veränderungen der Zeitstrukturen⁴⁸; anstatt Zäsuren zu suchen und verortet er über konventionelle Epochengrenzen hinausgehende Tendenzen, die erst später virulent werden, z.B. die bereits im 13. Jahrhundert einsetzende Individualisierung der Zeitverständnisses.

Als grundlegender Paradigmenwechsel in europäischen Gesellschaften ist das Zeitverständnis aus religiöser Sicht in den Blick zu nehmen. Christliche Eschatologie tritt als heilbringende Zeitverkürzung seit dem 16. Jahrhundert zurück und macht der Hoffnung auf Fortschritt Platz⁴⁹. Galt noch bis Mitte des 17. Jahrhunderts überwiegend die Vorstellung des bald hereinbrechenden Jüngsten Gerichts, so ist diese Vorstellung mit Erkenntniszuwachsen in Philosophie, Technik und Naturwissenschaft nicht mehr gänzlich haltbar⁵⁰. Das gefürchtete Weltende wandelt sich zunehmend in ein Konzept einer offenen und unbegrenzten Zukunft, die von den Menschen selbst als gestaltbar erfahren wird⁵¹. In diesem Bewusstsein wird Zeit zu einer Ressource, die es nun zu nutzen gilt: Voltaires Maxime, die durch Unvernunft 'verlorene' Zeit durch beschleunigtes Verfahren zurückzuholen⁵², macht Zeitverbrauch zu einer beeinflussbaren und optimierbaren Größe. Dabei ist es auch nötig, die Vergangenheit neu zu bewerten und zu säkularisieren: Die Bibel wird ihrer Vormachtsstellung als historisches Dokument endgültig

46 Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. (stw 757), S. 21-22.

47 Vgl. Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (stw 1514), S. 115.

48 Vgl. Klaus Schreiner: „Diversitas Temporum“. Zeiterfahrung und Epochengliederung im späten Mittelalter. In: Herzog/Koselleck (1987), S. 385.

49 Vgl. Koselleck: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 188.

50 Vgl. Koselleck: *Vergangene Zukunft*, S. 266.

51 Vgl. ebd. S. 315.

52 Vgl. Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*, S. 218-219.

enthoben⁵³, womit auch außerbiblische Kulturen in die historische Wahrnehmung Eingang finden und erstmals von Weltgeschichte die Rede ist⁵⁴. Dadurch kommen langfristige Entwicklungen der Menschheit verstärkt ins Bewusstsein; die Zukunft wird somit aus einem neuen Verständnis der Vergangenheit neu konzipiert und als Teil eines sich fortlaufenden Prozesses gedacht. Doch von einer plötzlichen Abkehr religiöser Deutungsstrukturen kann nicht die Rede sein. Koselleck weist auf die Überschneidungen von kirchlichen Propheten und frühneuzeitlichen absolutistischen Politikern hin⁵⁵. Die Parallelentwicklung staatlicher Führung entlang religiöser Diskurse erstreckt sich bis in das 18. Jahrhundert hinein:

Im Schatten der absolutistischen Politik bildete sich, zunächst geheim, später offen, ein Zeit- und Zukunftsbewußtsein heraus, das aus einer kühnen Kombination von Politik und Prophetie heraus lebt. Es ist ein dem 18. Jh. eigentümliches Gemisch rationaler Zukunftsprognostik und heilsgewisser Erwartung, das in die Philosophie des Fortschritts eingegangen ist.⁵⁶

Der Erwartungshorizont der Zukunft ist somit nicht ausschließlich von Kirche, Staat oder Individuum besetzt, sondern bedingt und legitimiert sich gegenseitig. Ob hierbei wirklich von einer Säkularisierung gesprochen werden kann, bleibt kritisch zu hinterfragen: Blumenberg sieht auch im irdischen Paradies eine deterministische Grundlogik⁵⁷, und Koselleck will sich nicht festlegen, ob in der innerweltlichen Erwartung eine „quasi-religiöse Verheißung die Zukunft“⁵⁸ bestimmt. Unbestritten bleibt, dass das Heil nicht mehr im Ende, sondern im Vollzug der Geschichte gesucht wird, die nicht mehr von Gott, sondern vom Menschen selbst bestimmt wird⁵⁹. Um 1770 entwickelte sich das Bewusstsein, am Anfang einer neuen Epoche zu stehen: „Die Zukunft wurde geöffnet, und die autonome [...] Menschheit schickte sich an, diese Zukunft progressiv zu beherrschen oder, wie man damals zu sagen anfang, Geschichte zu machen“⁶⁰.

Auf der diskursiven Ebene deutete sich im 18. Jahrhundert mit der 'Verzeitlichung' ein Paradigmenwechsel an, der auf den europäischen Erfahrungsraum der wachsenden Rationalisierung reagiert: Aufgrund immer neuer Erkenntnisse in den Naturwissenschaften, neuer technischer Errungenschaften und sozialer Umwälzungen, treten Erfahrung und Erwartung auseinander⁶¹. In der Aufklärung wird die Kategorie der Zeit radikal auf die absolute Zeit, als objektiv messbare und lineare Größe, umgestellt und sowohl von räumlichen als auch

53 Hans Blumenberg: Lebenszeit und Weltzeit, S. 224.

54 Vgl. Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 327.

55 Vgl. ebd. 30-32.

56 Ebd. S. 33.

57 Vgl. Hans Blumenberg: Lebenszeit und Weltzeit, S. 243-245.

58 Reinhart Koselleck: Zeitschichten, S. 192-193.

59 Vgl. ebd. S. 188-189.

60 Ebd. S. 227.

61 Vgl. Theo Jung: Zeichen des Verfalls, S. 19.

materiellen Gegebenheiten weitestgehend abstrahiert⁶². Jegliche Entitäten, Ereignisse und Phänomene werden insofern 'verzeitlicht', als ihre Position innerhalb eines als teleologisch gedachten Zeitflusses bestimmt wird. Damit einhergehend wird auch geschichtliches Bewusstsein perspektiviert: Die Vergangenheit ist kein historisch festes Gefüge, sondern kann in ihrer Wertigkeit nur im Moment der Gegenwart erkannt werden. Da diese jedoch selbst auf zukünftige Ereignisse ausgerichtet ist und ständigem Wandel unterliegt, muss auch Geschichte ständig neu umschrieben werden⁶³. Aus der Vielzahl neuer Entdeckungen seit dem 16. Jahrhundert entwickelt sich mit der Verzeitlichung eine Technik, die Phänomene, besonders in anderen Gesellschaften und Nationen, zueinander in Beziehung zu setzen:

Die Erfahrung, welche im 18. Jahrhundert eine Vielfalt theoretischer und praktischer Auseinandersetzungen mit der Zeit auslöste, war nicht so sehr eine einheitliche Erfahrung der Neuzeit [...] sondern vielmehr die Konfrontation mit der zunehmenden Inkommensurabilität unterschiedlicher Zeitkulturen.⁶⁴

Zeitlichkeit wird zu einer Kategorie, mit der Praktiken, Phänomene und Meinungen in einen historischen und regionalen Vergleich treten konnten. Dass solche zeitlichen Evaluierungen auch hierarchische Wertungen gesellschaftlicher Formationen ermöglichten, liegt auf der Hand. Auch Lévi-Strauss' anthropologisches Konzept der „warmen“ und „kalten“ Gesellschaften beschreibt Umgang mit geschichtlichem Wissen als grundlegende Bedingung jeder kulturellen Formation:

[E]inige nehmen sie [die Bedingung] wohl oder übel an und vergrößern durch das Bewußtsein, das sie von ihr erlangen, ihre Folgen (für sich selbst und für die anderen Gesellschaften) ins Unermeßliche; andere [...] wollen nichts von ihr wissen und versuchen [...] Zustände ihrer Entwicklung, die sie für „primär“ halten, so dauerhaft wie möglich zu gestalten.⁶⁵

In verzeitlichten Gesellschaften lassen sich unterschiedlich operierende Bereiche ausdifferenzieren und miteinander vergleichen. 'Warme' Bereiche ändern sich mit fortschreitender Zeit und Erfahrung, 'kalten' Institutionen trotzen jeglicher Entwicklung. Dabei darf keine Wertung stehen; vielmehr ist zu fragen, warum sich bestimmte gesellschaftliche Bereiche, seien es Religion, Familie oder Geschlechterrollen, verändert haben oder nicht.

Sobald die defizitäre Gegenwart als Übergangsphase gedacht wurde, die irgendwann zu einer vollendeten Zukunft führen soll, konnte der Fortschrittsgedanke bewusst gemacht werden⁶⁶. Die Nutzung von Zeit wird im Zuge der Aufklärung zum vorherrschenden Paradigma. Erst mit dem zeitlichen Blick in die Vergangenheit kann die Zukunft als veränderbar abgeschätzt

62 Vgl. Russell West-Pavlov: Temporalities. London, New York: Routledge 2013, S. 175.

63 Vgl. Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 327.

64 Theo Jung: Zeichen des Verfalls, S. 67.

65 Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp 152010. (stw 14), S. 271.

66 Vgl. Hans Blumenberg: Lebenszeit und Weltzeit, S. 225.

werden: „Der Fortschritt öffnet nunmehr eine Zukunft, die den überkommenen prognostizierbaren, naturalen Zeit- und Erfahrungsraum überschreitet und der dadurch – im Zug seiner Dynamik – neue, transnaturale und langfristige Prognosen provoziert“⁶⁷.

Diese Prognosen zu entwerfen und Wirklichkeit werden zu lassen, liegt zunächst in der Hand staatlicher Strukturen. Hier seien nur einige Aspekte erwähnt, wie diese den Fortschritt technisch umgesetzt haben, um Zeit als Ressource besser nutzen zu können: Anhand sich ändernder Arbeitszeiten lassen sich Einflüsse des Fortschrittsparadigmas im staatlichen Bereich deutlich ablesen: Durch Entkoppelung der religiösen und säkularen Zeiten, v.a. in Form der Abschaffung der Heiligenfeste durch die Reformation, zu Gunsten einer gesteigerten Produktivität, wurde Zeit zur kostbaren Ressource und Grundlage wirtschaftlichen Erfolgs⁶⁸. Die wirtschaftliche Notwendigkeit macht weitreichende Synchronisierung nötig. Die Präzisierungen der Zeithorizonte waren jedoch den strukturellen Bedingungen angepasst, d.h. sie entwickelten sich mit zunehmendem Bevölkerungswachstum. Einheitliche Jahreschronologien und Datierungen haben sich erst in der frühen Neuzeit durchgesetzt, und erst im späten 18. Jahrhundert wurden auch Regionalzeiten weitgehend synchronisiert, um der zunehmenden Verdichtung urbaner Orte gerecht zu werden⁶⁹. Auch infrastrukturelle Entwicklungen sollten dem Fortschritt dienen: Im deutschsprachigen Raum gab es ab 1730 Bemühungen zur Entwicklung effizienterer Straßen, doch verzögerte der finanzielle Aufwand solche Vorhaben erheblich⁷⁰. Zumindest im Postwesen gab es nennenswerte Bestrebungen, Nachrichtenübermittlung zu beschleunigen und die Koordination zu optimieren. Diese Entwicklung beginnt bereits mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, als besonders im protestantischen Territorien zahlreiches Landesposten geschaffen wurden und Landesherren ihre Territorien verdichteten⁷¹. Durch weite Kommunikations- und Verkehrsnetze rückten die europäischen Länder näher zusammen, was vermehrten Wissensaustausch und gegenseitige Beobachtung und Entwicklung zur Folge hatte⁷². Damit wurde aber auch die relative Rückständigkeit des deutschsprachigen Reichs im Vergleich zu England oder Frankreich bewusst gemacht, was zahlreiche Reiseschriftsteller festhielten⁷³.

Auch das Individuum muss sich dem dynamisierten Zukunftshorizont und dem Fortschrittsimperativ unterordnen⁷⁴. Das im 18. Jahrhundert emanzipierte Bürgertum wird sich

67 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft*, S. 34.

68 Vgl. Klaus Schreiner: „Diversitas Temporum“. Zeiterfahrung und Epochengliederung im späten Mittelalter. In: Herzog/Koselleck (1987), S. 381-428; hier: S. 396-400.

69 Vgl. Gerhard Dohrn-van Rossum: *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnung*. München, Wien: Hanser 1992, S. 296.

70 Vgl. Peter Borscheid: *Das Tempo-Virus*, S. 100.

71 Vgl. Gerhard Dohrn-van Rossum: *Die Geschichte der Stunde*, S. 313.

72 Vgl. Peter Borscheid: *Das Tempo-Virus*, S. 111.

73 Vgl. ebd. S. 97-99.

74 Vgl. Helga Nowotny: *Eigenzeit*, S. 17.

der begrenzten Lebenszeit bewusst. Die Zeit der Welt, nunmehr offen und unendlich, muss nun in die eigene Lebenszeit so schnell und so viel wie möglich inkorporiert werden⁷⁵. Aus der gestaltbaren und unbekannten Zukunft erwächst ein Bewusstsein um Kontingenz; diese ist wiederum Voraussetzung, um dem Anspruch des Fortschritts auf der individuellen Ebene gerecht zu werden. Die Fortschrittsidee verlangt immer mehr Zukunft im Moment der Gegenwart—Beschleunigung wird Teil des Zeitregimes, das die Geschichtsphilosophie vorgibt, Staat, Technik und Wirtschaft ermöglichen, und das Individuum ausübt.

1.3 Beschleunigung: Formen, Entstehung, Widerstände

Das Tempo des Lebens nimmt subjektiv ständig zu, und wie diesem Geschwindigkeitsrausch beizukommen ist, scheinen Fragen des heutigen Zeitgeists zu sein. Auch wissenschaftliche Disziplinen folgen dieser Einschätzung: Wie Nassehi in der Neuauflage seiner Studie *Die Zeit der Gesellschaft* festhält, ist es v.a. der Begriff der Beschleunigung, dem sich die Sozialwissenschaften in den letzten zwanzig Jahren zugewandt haben⁷⁶. Doch so aktuell der Begriff anmutet, das Phänomen ist zumindest seit der Neuzeit belegt⁷⁷. Wie bereits oben erläutert ist es der in der Aufklärung umgreifende Diskurs über den Fortschritt, der in sämtlichen gesellschaftlichen Bereichen eine Form der Beschleunigung katalysiert. Durch sie es möglich, die „unbestimmt offene Zukunft in lebenszeitliche Proportionen zurückzuholen“⁷⁸. Da Handlungen zeitlich begrenzt sind, müssen sie innerhalb des gegebenen Zeitrahmens vermehrt auftreten und wiederholt werden; der Steigerungsraten sind – außer materiellen – keine Grenzen gesetzt.

In seiner Studie zur *Beschleunigung* unterscheidet Rosa drei wesentliche Formen von Beschleunigungsprozessen⁷⁹: Zielgerichtete bzw. technische Beschleunigungen, gesteigerte soziale Veränderungsraten, und erhöhtes Lebenstempo. Technische Beschleunigung, d.h. die durch technologische und maschinelle Entwicklungen herbeigeführte Steigerung von Vorgängen pro Zeiteinheit⁸⁰, steht nicht im Mittelpunkt dieser Untersuchung, da die behandelten Texte vor der Zeit der industriellen Revolution geschrieben wurden und somit kaum technische Beschleunigung problematisieren. Die zweite Art der Beschleunigung bezieht sich auf das Tempo

75 Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft*, S. 34.

76 Vgl. Armin Nassehi: *Die Zeit der Gesellschaft*, S. 12.

77 Vgl. Reinhart Koselleck: *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*. In: Herzog/Koselleck (1987), S. 269-282; hier: S. 278.

78 Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*, S. 239.

79 Vgl. Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. (stw 1760), S. 113-114.

80 Vgl. ebd. S. 124.

„mit dem sich Praxisformen und Handlungsorientierungen einerseits und Assoziationstrukturen und Beziehungsmuster andererseits verändern“⁸¹. Dies betrifft Änderungen, die im gesellschaftlichen Leben aufkommen, z.B. Beziehungen, Beschäftigungsverhältnisse oder Mode. „Beschleunigung des sozialen Wandels lässt sich [...] definieren als Steigerung der Verfallsraten von handlungsorientierenden Erfahrungen und Erwartungen und als Verkürzung der für die jeweiligen Funktions-, Wert- und Handlungssphären als Gegenwart zu bestimmenden Zeiträume“⁸², fasst Rosa diese Form der Beschleunigung zusammen. Gültigkeiten, Werte und Strukturen ändern sich innerhalb einer bestimmten Zeitspanne häufiger. Die Zeithorizonte der Gegenwart, vergangene Erfahrung und zukünftige Erwartung, werden immer schneller ungültig oder umgeschrieben. Die Gegenwart als stabiles Zeitfenster, in der Sinn- und Bedeutungssysteme gleich bleiben, schrumpft zunehmend⁸³.

Damit zusammenhängend, aber nicht bedingend, lässt sich die dritte Form beschreiben⁸⁴: Das Lebenstempo wird gesteigert, indem Handlungs- und Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit verdichtet bzw. vermehrt werden, entweder sukzessiv folgend oder gleichzeitig überlagernd. Subjektiv wird dadurch das Gefühl der Zeitnot virulent und die Angst bei raschen Veränderungen nicht mehr mitzukommen. Seit dem 18. Jahrhundert äußern sich moderne Gesellschaften immer wieder über fehlende Zeit⁸⁵. Nach Kirchmann ist zunehmende Verdichtung eine grundlegende und damit irreversible Strukturlogik einer handlungsbasierten Vorstellung von Zeit⁸⁶. Auch Koselleck ortet im 'Sog der Beschleunigung' eine grundlegende Denkfigur, mit der gesellschaftliche Wandlungsprozesse erklärt werden können:

[D]ie Beschleunigung der Zeit, ehemals eine eschatologische Kategorie, wird im 18. Jh. zur Pflicht irdischer Planung, noch bevor die Technik den der Beschleunigung adäquaten Erfahrungsraum vollends erschließt. Erst im Sog der Beschleunigung entsteht eine Verzögerung, die die geschichtliche Zeit im Wechselspiel von Revolution und Reaktion vorantreiben will.⁸⁷

Das Programm der Beschleunigung ist somit auch kulturell motiviert und hat mehrere Ursachen. Zeitdruck als Folge der Beschleunigung wird durch Anpassungszwang an gegebene Umstände gefordert und ständig perpetuiert. Die Angst, nicht mehr am gesellschaftlichen Leben partizipieren zu können, weil bestimmte Wissenstechniken oder Besitztümer nicht verfügbar sind, treibt die Beschleunigung des sozialen Wandels immer weiter voran. Andererseits sollen durch ein

81 Hartmut Rosa: Beschleunigung, S. 129.

82 Ebd. S. 133.

83 Vgl. ebd. S. 131.

84 Vgl. ebd. S. 135-136.

85 Vgl. ebd. S. 137.

86 Vgl. Kay Kirchmann: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck, S. 166.

87 Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 34.

gesteigertes Lebenstempo so viele Erlebnisse wie möglich erfahren werden; aus der gewonnenen Kontingenz wird ein kulturelles Programm, das Verheißung für ein besseres Leben verspricht⁸⁸. Auch materieller Reichtum wird mit einem beschleunigten Lebenswandel versprochen, was bereits mit den oben erwähnten kirchlichen Predigern gegen unproduktive Zeitnutzung zum Vorschein tritt. Strenge Zeitdisziplin und Beschleunigung der eigenen Handlungen werden zur moralischen Pflicht, wie Weber anhand der *Protestantischen Ethik* aufgezeigt hat⁸⁹.

Da Beschleunigung die Zeitstrukturen moderner Gesellschaft bestimmt, ist zu fragen, ob und in welcher Form Widerstände gegen diesen Modus auftreten. Obwohl Rosa einräumt, dass es neben Beschleunigungsprozessen auch Entschleunigungen geben kann, hält er letztere im komplexen Geflecht der Gesellschaft für marginal⁹⁰. Die von ihm formulierten Erscheinungsformen von Beharrungen treten im Verhältnis zu einer allgemein auftretenden Beschleunigung auf und reagieren auf diese⁹¹: Neben natürlichen Geschwindigkeitsgrenzen, z.B. die des eigenen Körpers oder Tages- und Jahreszeiten, fungieren soziale Nischenräume und -gruppen, die sich Modernisierungsprozessen widersetzen und nach autochthonen Regeln leben, als 'Entschleunigungsinseln'. Intentionaler ausgerichtet sind einerseits Gruppierungen, die Entschleunigung aus ideologischen Gründen propagieren, und andererseits funktionale Entschleunigungen, die als Voraussetzung für weitere Beschleunigung darstellen, z.B. staatliche Institutionen und fixe Arbeitszeiten. Schließlich kann Verlangsamung auch als dysfunktionale Nebenfolge von Beschleunigungsprozessen auftreten; bei den zeitlich aufeinander abgestimmten Vorgängen innerhalb einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft kann es mitunter zu Reibungen an Synchronisationsstellen kommen, was Verlangsamung verursacht. Besonders eklatant werden diese, wenn Systeme mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten aufeinander treffen. Verlangsamungen bzw. Verzögerungen werden somit auch erst aus einer Beschleunigungserfahrung wahrnehmbar, an der moderne Gesellschaften notwendigerweise teilhaben.

Beschleunigungserfahrungen haben auch Eingang in literarische Texte gefunden, wobei die klassische Moderne als paradigmatische Epoche dieser Zeitreflexion gilt⁹². Doch da Beschleunigung bereits seit der Neuzeit europäische Kulturen und deren Entwicklung konstituiert, ist eine Erweiterung des temporalen Blicks auch auf frühere Jahrhunderte notwendig.

88 Vgl. Hartmut Rosa: Beschleunigung, S. 218.

89 Vgl. ebd. S. 282.

90 Vgl. ebd. S. 51-52.

91 Vgl. ebd. S. 138-153.

92 Vgl. ebd. S. 78.

2. Dramatische Kodierungen der Zeit

2.1 Zeit im Drama

2.1.1 Gezeigt, gespielt, besprochen: Die drei Dimensionen dramatischer Zeit

Während Zeit in der Narratologie bzw. der Erzähltextanalyse mit den Kategorien der Anordnung, Dauer und Häufigkeit von Handlungselementen analysiert wird, hat eine systematische Ausdifferenzierung temporaler Aspekte in dramatischen Texten erst spät eingesetzt⁹³. Dies mag damit zusammenhängen, dass eine der dramatischen Generika, die Unmittelbarkeit der Übermittlung von Informationen, eine weit weniger ausgeprägte Variabilität in der zeitlichen Ausgestaltung suggeriert: Figuren sprechen auf der Bühne immer in Echtzeit und handeln ausschließlich im gegenwärtigen Moment. Doch trotz dieses prominenten Tempus darf der Blick auf die verschiedenen zeitlichen Dimensionen innerhalb des dramatischen Systems nicht ausgeblendet bleiben. Es bleibt u.a. zu klären, welche Zeitebenen auf der Bühne verschränkt werden, welche Rollen Vergangenheit und Zukunft im immer gegenwärtigen Moment des Sprechens einnehmen, und wie Zeit im dramatischen Geschehen selbst erfahrbar gemacht wird.

Als grundlegende Kategorie zur Unterscheidung der auf der Bühne realisierten Zeitebenen wurde wiederholt die Dichotomie der gespielten und der realen Spielzeit genannt. Erstere benennt die Zeitdauer der dargestellten Handlung, während zweitere die in der Wirklichkeit benötigte Dauer der Aufführung beschreibt. Hierbei fügt Pfister an, dass Inszenierungen eine individuelle Aufführungsdauer haben können, weshalb von der theoretischen realen Spielzeit nicht automatisch auf eine fixierte, gleichbleibende Aufführungsdauer geschlossen werden kann⁹⁴. Es können darüber hinaus Dissonanzen entstehen, wenn sich die gespielte Zeit und die Informationen, die über den Zeitrahmen der fiktiven Handlung Auskunft geben, nicht decken, was meistens der Fall ist⁹⁵. Diese Diskrepanzen sind elementarer Bestandteil dramatischer Zeitkonzeptionen; Verschiebungen, Raffungen und Dehnungen machen auf die Verschränkungen unterschiedlicher Zeitschemata auf der Bühne aufmerksam⁹⁶. Diese disparaten Zeitlichkeiten können an individuellen Figuren dingfest gemacht werden, z.B. Personen, die am allgemeinen Zeitregime nicht partizipieren oder sich diesem besonders gern unterwerfen; sie können aber

93 Vgl. Brian Richardson: „Time is Out of Joint“: Narrative Models and the Temporality of Drama. In: Poetics Today 8.2 (1987), S. 299-309; hier: S. 299.

94 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 112001. (UTB 580), S. 369.

95 Vgl. Franziska Schößler: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012, S. 179.

96 Vgl. Matthew D. Wagner: Shakespeare, Theatre, and Time. New York: Routledge 2012. (Routledge Advances in Theatre and Performance Studies 20), S. 12.

auch in bestimmten Partien eines Stücks funktional beschrieben werden, z.B. Szenenfolgen, die durch Verzögerungen oder Beschleunigungen von Handlungsreihen Spannung auf- oder abbauen⁹⁷. Darum wurde vorgeschlagen, im Sinne der strukturalistischen Unterscheidung von *story* und *discourse* in Erzähltexten⁹⁸, die zeitlichen Aspekte der Geschichte und die der Darstellung zunächst separat zu betrachten.

Die von Richardson vorgeschlagenen Analysekategorien – „story time, text time and stage time“⁹⁹ – sind bereits in den Theorien von Link und Pfister vorweggenommen. Ersterer unterscheidet nicht nur zwischen der Handlungs- und der Spielzeit¹⁰⁰, sondern erweitert die fiktive Zeit um einen übergeordneten Rahmen, der besprochenen Zeit, die sich aus der Gesamtheit der Rück- und Vorschauen zusammensetzt¹⁰¹. Damit können Ereignisse, die vor dem Einsetzen der Dramenhandlung stattfinden, von den tatsächlich dargestellten unterschieden werden. Pfisters Terminologie, die für die vorliegende Untersuchung verwendet wird, beschreibt die drei Zeitebenen nach hierarchischen Ordnungen:

Unter der primären gespielten Zeit verstehen wir die fiktive Zeitdauer, die unmittelbar szenisch präsentiert wird, unter der sekundären gespielten Zeit die fiktive Zeitdauer vom [...] Einsatzpunkt der szenischen Handlung, bis zum Zeitpunkt des Textendes unter Einschluß der etwaigen ausgesparten Zeiträume zeitlich verdeckter Handlungen, und unter der tertiären gespielten Zeit schließlich die fiktive Zeitdauer der Geschichte vom Beginn der nur verbal vermittelten Vorgeschichte bis zum Zeitpunkt des Textendes bzw. bis zum spätesten Zeitpunkt, der in zukunftsweissem Ausblick am Textende noch verbal thematisiert wird.¹⁰²

Durch die implizite Hierarchisierung werden die strukturellen Verhältnisse der Zeitebenen zueinander sichtbar: Die tertiäre Zeit umfasst den größtmöglichen Rahmen der Handlung, worin die kürzere sekundäre Zeit eingebettet ist, vom Textbeginn bzw. *point of attack* bis zur letzten Handlung oder Replik. In dieser wird wiederum die primäre Zeit realisiert, d.h. der dramatische Text als Handlungs- und Replikenfolge ohne implizierte Zeitlücken zwischen den einzelnen Teilen. Pfister verdeutlicht die strukturellen Unterschiede im Hinblick auf veränderte Verhältnisse der Zeitebenen¹⁰³: Decken sich primäre und sekundäre Zeit, ist von Dramen mit geschlossener Zeitstruktur zu sprechen. Beim Verhältnis zwischen sekundärer und tertiärer Zeit wird die Position des *point of attack* bedeutsam; können frühe Drameneinsätze innerhalb der tertiären Zeit die beiden Ebenen decken, d.h. wenn die fiktive Handlung gemeinsam mit der Darstellung beginnt, so kann das Verhältnis zwischen diesen Zeiten diskrepant sein, wenn die

97 Vgl. Peter Pütz: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970, S. 54.

98 Vgl. Brian Richardson: „Time is Out of Joint“, S. 299.

99 Ebd. S. 308.

100 Vgl. Franz H. Link: Dramaturgie der Zeit. Freiburg im Breisgau: Rombach 1977, S. 47.

101 Vgl. ebd. S. 76.

102 Manfred Pfister: Das Drama, S. 369-370.

103 Vgl. ebd. S. 370.

sekundäre Zeit wesentlich später beginnt als der übergeordnete Rahmen, d.h. wenn eine lange, komplexe Vorgeschichte vor dem Beginn der szenischen Präsentation liegt, wie z.B. im analytischen Drama.

Die dramatische Exposition, d.h. die Vergabe von Informationen über die Vergangenheit, die die Gegenwart betreffen¹⁰⁴, stellt den wichtigsten Fall dar, in dem die tertiäre Zeitebene konstituiert wird. Wenngleich in zahlreichen Dramenpoetiken gefordert wird, dass die gesamte Exposition innerhalb des ersten Akts vollzogen werden muss, können relevante expositorische Informationen über das gesamte Stück hindurch gegeben werden¹⁰⁵, wofür die zuvor erwähnten analytischen Dramen einen traditionsreichen Typus darstellen. Hierbei ist noch eine Differenzierung Pfisters ins Treffen zu führen¹⁰⁶: Die expositorischen Informationsvergaben können innerhalb eines Kontexts gegeben werden, der auf einen bestimmten zeitlichen Horizont abzielt. So sind Situationen mit Vergangenheits- oder Gegenwartsbezug meist absolut oder rein funktional, z.B. durch Chöre oder expositorische Dialoge von Figuren, die mit der dramatischen Handlung nichts zu tun haben: In solchen Fällen werden relevante Informationen als notwendige Partien verstanden, in denen der Wissensstand des Publikums auf ein angemessenes Niveau gehoben wird. In der Literaturgeschichte wertgeschätzt sind Expositionen, die in zukunftsbezogene Situationen vermittelt werden, d.h. in Szenen, die auf eintretende Handlungen vorgreifen und dabei expositorische Informationen einbauen¹⁰⁷.

Als Klammer zur Exposition ist das Dramenende zu nennen, da hierbei die tertiäre Zeitebene in Richtung Zukunft konstituiert wird. Neben 'offenen' Enden, in denen Informationen bewusst entzogen und thematisierte Konflikte nicht aufgelöst werden, setzt der idealtypische Fall eines 'geschlossenen' Endes auf Aufhebung aller Informationsdefizite und Ambivalenzen¹⁰⁸. Wenngleich konkrete Zukunftsbilder nur selten entworfen werden, so geben letztere zumindest deutliche Signale einer „endgültige[n] Fixierung der intendierten Rezeptionsperspektive“¹⁰⁹. Durch die am Schluss suggerierte Situation kann die tertiäre Zeitebene in Richtung Zukunft zumindest inhaltlich bestimmt werden.

Um sekundäre Zeit von der primären zu unterscheiden, sind Handlungsteile im Drama gerafft oder gedehnt. In diesen Fällen steht die Zeit der Darstellung im klaren Widerspruch zur Dauer des Dargestellten. Die Zeitangaben werden hierbei meistens verbalisiert, damit sie in der

104 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, S. 124.

105 Vgl. Franziska Schößler: Einführung in die Dramenanalyse, S. 59.

106 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, S. 127-128.

107 Vgl. ebd. S. 129.

108 Vgl. ebd. S. 138-141.

109 Ebd. S. 138-139.

Rezeption auch als gerafft bzw. gedehnt verstanden werden¹¹⁰, z.B. ein kurzes Gespräch auf der Bühne, das laut Replik länger gedauert hat als vom Publikum wahrgenommen. Der Grad der Konkretisierung, wann und wie lange einzelne Handlungselemente – ob verdeckt oder nicht – stattfinden, kann durch die Anzahl und Explizitheit der Zeitangaben benannt werden; je konkreter die Chronologie und zeitliche Länge der Ereignisse genannt werden, desto größer wird das Tempo und Spannungspotential eines Stücks. Dabei können auch Diskrepanzen als Indikatoren subjektiver Zeitempfindung funktionalisiert werden¹¹¹, so wirken z.B. Figuren in gerafften Handlungen gedrängt. Diese Funktion wird in Kapitel 2.1.3 näher erörtert.

Das Verhältnis zwischen diesen Zeitebenen war und ist Gegenstand poetischer Reflexionen seit Aristoteles und dessen proklamierter Einheit der Zeit, in der die Dauer der Handlung in etwa der Spielzeit entsprechen sollte¹¹². Besonders in der Aufklärung haben sich Gottsched, Bodmer und Breitinger mit Zeitstrukturen im Drama auseinandergesetzt: Während ersterer eine gespielte Zeit von maximal zwölf Stunden als plausibles Ideal formulierte, plädierten letztere in ihren 1746 erschienen *Critischen Briefen* für eine etwas flexiblere Dramenpoetik, in der ein Zeitraum von bis zu dreißig Stunden als angemessen erachtet wird¹¹³. Strukturell kann hierbei von einer weitestgehenden Deckung der primären und sekundären Zeit gesprochen werden, was weitestgehend der zeitlichen Konzeption 'geschlossener' Dramen entspricht¹¹⁴. Um tief liegende Zeitstrukturen und -konzeptionen in einzelnen Stücken zu beleuchten, ist allerdings auch eine Miteinbeziehung der tertiären Zeitebene notwendig; erst so vermag, auch im Hinblick auf den Fortschrittsdiskurs der Aufklärung, das Verhältnis zu einer fiktiven Zukunft bestimmt werden.

2.1.2 Sukzessive und simultane Informationsvergaben im Drama

Damit die Rezipierenden die im Stück entworfenen Chronologien bzw. widersprüchlichen Zeitkonzeptionen plausibel auflösen können, ist die ständige Interpretation der vergebenen Informationen vonnöten. Diese werden im Drama immer zeitlich linear vermittelt, d.h. jede Replik oder Handlung mit neuem Informationswert wird aufeinanderfolgend dargestellt¹¹⁵. Für

110 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, S. 370-374.

111 Vgl. ebd. S. 375.

112 Vgl. Patrick Primavesi: „Zeit“. In: Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 3397-399, hier: S. 398.

113 Vgl. Walter K. Stewart: Time Structure in Drama: Goethe's Sturm und Drang Plays. Amsterdam: Rodopi 1978. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 35), S. 27-29.

114 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, S. 370.

115 Vgl. ebd. S. 122.

Pütz ist die Abfolge der Handlungen und Repliken das wichtigste Strukturprinzip dramatischer Zeit, während es unerheblich sei, wie viel fiktive Zeit während der Informationsvergabe real verbraucht wird: „Daß die zeitliche Folge gewährleistet bleibt, ist dem Bühnendichter wichtiger als die Tatsache, *wieviel* Zeit zwischen Erscheinungen verstreicht“¹¹⁶. Er listet die wichtigsten Momente auf, in denen Sukzession, und damit die dramatische Handlung, konstituiert wird¹¹⁷, wie z.B. wechselnde Auf- und Abtritte von Figuren, Schauplatzwechsel, Replikenwechsel, Handlungen und deren Ankündigungen. Die Sukzessionsgeschwindigkeit, d.h. das Tempo der aufeinander folgenden Informationen und Veränderungen, kann dabei beschleunigt oder verzögert sein. Dies macht Pütz v.a. am Verhältnis zwischen Ankündigung bzw. Vorgriff eines Ereignisses, und der tatsächlichen Erfüllung ebendieses fest¹¹⁸: Werden angekündigte Situation schnell eingelöst, wirkt das Sukzessionstempo schneller, wobei Raffungen als Nebenerscheinungen auftreten; bei langen Dauern zwischen Vorgriff und Eintreten eines Ereignisses wird die Geschwindigkeit indessen langsamer bzw. verzögert, was auch durch Schauplatzwechsel oder Einlagen, z.B. Lieder, bewirkt werden kann¹¹⁹. Oft sind Zu- und Abnahmen der Sukzessionsgeschwindigkeiten innerhalb eines Stücks variabel eingesetzt und verweisen aufeinander, erst dadurch werden beschleunigte Abfolgen und retardierende Partien sichtbar¹²⁰. Somit dürfen Beschleunigungen nicht *a priori* von entschleunigten bzw. verzögerten Abfolgegeschwindigkeiten abgegrenzt werden; vielmehr liegt im unterschiedlichen Gebrauch in jeweils bestimmten Situation und mit bestimmten Figuren(-gruppen) eine semantische Qualität.

Im Gegensatz zum dominanten Strukturprinzip der Sukzession gibt es in dramatischen Texten weitaus weniger Möglichkeiten für simultane Informationsvergaben. Pütz attestiert selbst den mittelalterlichen Simultanbühnen die mangelnde Fähigkeit, unterschiedliche Informationen zeitgleich zu vermitteln. Durch einen schnellen Replikenwechsel und vermehrte Auftrittsfolgen kommt es höchstens zu einem „Schein der Simultaneität“¹²¹. Pfister nennt zumindest Teichoskopie oder simultane, nicht-physische Signale, z.B. Geräusche im Hintergrund, als (sprachlich) vermittelte bzw. direkte Darstellungen simultan auftretender Geschehnisse¹²². Hierbei fügt er als Grundbedingung der Simultaneität die implizite Eröffnung eines dramatischen Raumes an¹²³, ohne den Ereignisse nicht gleichzeitig gedacht werden können. Im Nachhinein als

116 Peter Pütz: Die Zeit im Drama, S. 54.

117 Vgl. ebd. S. 20-60.

118 Vgl. ebd. S. 54-55.

119 Vgl. ebd. S. 59-60.

120 Vgl. Matthew D. Wagner: Shakespeare, Theatre, and Time, S. 23-25.

121 Vgl. Peter Pütz: Die Zeit im Drama, S. 18.

122 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, S. 364.

123 Vgl. ebd. S. 361.

simultan rezipierte Ereignisse werden auf der Bühne normalerweise über sprachliche Berichte, als Vor- und Rückgriffe, präsentiert¹²⁴. In der Chronologie der *story* mögen diese dann durchaus zeitgleich mit anderen stattgefunden haben, doch deren diskursive Präsentation auf der Bühne ist in diesem Fall der sukzessiven Logik unterworfen.

Nimmt man demnach die sukzessive Abfolge von Informationen als Gattungsmerkmal an, so eröffnen sich Fragen zu möglichen Funktionalisierungen dieses Strukturprinzips. Pfister erklärt dieses aus den diskrepanten Erkenntnisständen, die im Laufe eines dramatischen Texts eine ästhetische Wirkung – in Form von Spannung – hervorrufen: „Das Spannungspotenzial als Kategorie der linear-sequentiellen Ablaufstruktur ergibt sich dabei immer aus einer nur partiellen Informiertheit von Figuren und/oder Rezipienten in bezug auf folgende Handlungssequenzen“¹²⁵. Auch wenn die Abfolge einer linearen Logik folgt, die zeitliche Anordnung von Handlungselementen auf der Ebene des Dargestellten ist davon nicht abhängig. So kann ein Szenenwechsel einen Zeitsprung in die Vergangenheit machen, der durch bestimmte Zeichen markiert ist – auch wenn solche Praktiken erst im 20. Jahrhundert üblich sind. Daraus folgt aber, dass Sukzession im Drama die zeitliche Struktur der Informationsvergabe deshalb bestimmt, weil das im Moment der Darstellung präsentierte und produzierte Erkenntnisniveau der Figuren und des Publikums Interesse erweckt und Kohärenz stiftet¹²⁶. Wissensstand und Informiertheit im äußeren und inneren Kommunikationssystem¹²⁷ werden mit jeder sukzessiv vermittelten Information aktualisiert, deren Neuigkeitswert sich auf fiktive Zeithorizonte beziehen. Vergangenheit und Zukunft treffen im Moment der dramatischen Gegenwart in linearer Abfolge ständig aufeinander.

2.1.3 Dramatische Gegenwart und Spannung

Dass sich dramatisches Geschehen immer im Moment der unmittelbaren Rezeption entfaltet, darüber herrscht in der Forschung weitestgehend Einigkeit¹²⁸. Der Fokus auf das dramatische Präsens als generisches Tempus ist mehrfach in seinem Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft erklärt worden. Paradigmatisch hierfür ist Pütz' These zur Darstellung auf der Bühne: „Die dramatische Handlung besteht in der *sukzessiven* Vergegenwärtigung von vorweggenommener *Zukunft* und nachgeholter *Vergangenheit*“¹²⁹. Nicht nur die Exposition steht, wie bereits erwähnt,

124 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, S. 364.

125 Ebd. S. 142.

126 Vgl. Matthew D. Wagner: Shakespeare, Theatre, and Time, S. 26.

127 Vgl. Franziska Schößler: Einführung in die Dramenanalyse, S. 1-2; Manfred Pfister: Das Drama, S. 20-21.

128 Vgl. beispielsweise Pfister (S. 122), Link (S. 19), Schößler (S. 179) und Wagner (S. 29-30).

129 Peter Pütz: Die Zeit im Drama, S. 11.

in einem Spannungsverhältnis zwischen bereits geschehener und sich potentiell entfaltender Ereignisse, sondern jeder Augenblick auf der Bühne konfiguriert sich ständig in seinem Verhältnis zu beiden Zeithorizonten neu. Die Entwicklung dieses Verhältnisses verläuft grundsätzlich linear und unidirektional¹³⁰, d.h. Repliken und Handlungen können prinzipiell nicht mehr rückgängig gemacht werden, womit jeder gegenwärtige Moment sofort veraltet und durch nachfolgende Situationen aktualisiert wird.

Bei permanenter Neuadjustierung des Informationsstandes bleibt die Gültigkeit der dramatisch dargestellten Gegenwart prekär. Sie wird durch vergangene Situationen und zukünftige Erwartungen dermaßen verdichtet, dass von einem dramatischen Hier-und-Jetzt nicht mehr die Rede sein kann¹³¹. In der zeitlichen Konzentration der Gegenwart verortet Pütz die artistische Leistung der Gattung und ihrer „im wirklichen Leben unwahrscheinliche[n], wenn nicht unmögliche[n] Dichte, in der vor- und rückwärtslaufende Fäden miteinander verflochten sind“¹³². Im Drama gilt es darum, diesen Verflechtungen im Zuge ihrer linearen Konstitution nachzugehen. Als eine unidirektionale Aneinanderreihung von ständigen Aktualisierungen in Bezug auf Vergangenheits- und Zukunftshorizonte markiert die dramatische Gegenwart den Zeitpunkt des Erkenntnisinteresses. Darum sind bei Lesarten, die ihr Augenmerk auf verhandelte Zeitverhältnisse legen, Strukturelemente, wie z.B. Höhepunkt und Katastrophe, nur bedingt brauchbar¹³³. Essentieller für eine derartige Analyse sind figurale Positionierungen zu Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart, sowie die Verschränkungen unterschiedlicher Zeitkonzeptionen. Diese werden im unmittelbaren Moment auf der Bühne oft wirkungsvoll aufeinander bezogen.

Dramatisches Schreiben, so die These Wagners¹³⁴, ist an der Schwelle zwischen objektiver und subjektiver Zeit positioniert. Erst das Wissen um objektive Zeit, messbar und ständig ablaufend, macht die Diskrepanz zwischen ihr und dem subjektivem Zeitempfinden erfahrbar. Auf der Bühne ist immer beides präsent, sowohl die Eigenzeiten der Figuren als auch eine objektive, d.h. genormte und sozial gültige, Zeit. Letztere ist in Dramen unterschiedlich konkret: Gibt es in einigen Stücken nur vage Hinweise über die Chronologie der Ereignisse, ist in anderen eine Uhr auf der Bühne zu sehen, die die zeitliche Abfolge genauestens dokumentiert. Diese unterschiedlichen Grade von konkretisierter Chronologie illustrieren disparate Zeitkonzeptionen, die in dramatischen Texten aufeinanderprallen und im Kontrast semantisches

130 Vgl. Matthew D. Wagner: *Shakespeare, Theatre, and Time*, S. 26.

131 Vgl. ebd. S. 28-29.

132 Peter Pütz: *Die Zeit im Drama*, S. 17.

133 Vgl. Matthew D. Wagner: *Shakespeare, Theatre, and Time*, S. 29.

134 Vgl. ebd. S. 14-19.

Profil bekommen¹³⁵, z.B. in Form von Zeitdruck oder Langeweile. Zeit wird auf der Bühne jedoch nur selten so konkret durch Uhren auf der Bühne repräsentiert. Vielmehr werden die unterschiedlichen Zeitregime, seien es die einzelner Figuren, einer dringlichen Situation oder einer Autorität, selbst performiert und zueinander in Beziehung gesetzt. Das Bild der Zeit muss somit nicht mehr konkret und materiell sichtbar sein, sondern die Zeit wird selbst in Szene gesetzt und arbeitet mit oder gegen die Intentionen der Figuren.

Chronologie wird konkretisiert und stiftet Kohärenz zwischen den einzelnen Szenen und Situationen. Pfister zählt einige dramatische Techniken auf¹³⁶, die eine chronologische Präzisierung steuern, wie z.B. epische oder durch Figuren dargebrachte Zeitangaben, Thematisierungen von vergangenen oder zukünftigen Ereignissen. Darüber hinaus wird das Verhältnis zwischen gegenwärtiger Position und der fiktiven Zukunft durch exakte zeitliche Terminierungen weiter gespannt: Indem konkrete Zeitangaben über angekündigte Ereignisse, Pflichten oder eintreffende Personen gemacht werden, steigt die Spannung im Laufe der gegenwärtigen Momente auf diese Termine hin immer mehr¹³⁷. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass solche antizipierten Ereignisse bis zu einem gewissen Grade unwahrscheinlich und zugleich plausibel sein müssen, da völlig unvorhergesehene oder unglaubliche Phänomene keinerlei Spannung im Vorfeld produzieren können. Zudem kann Spannungspotential in seiner Reichweite beschrieben werden, wofür sich das Begriffspaar 'Final-' und 'Detailspannung' eingebürgert hat¹³⁸: „[E]ine Finalspannung, wie sie sich oft in Dramen der geschlossenen Form findet, überwölbt makrostrukturell den ganzen Textablauf, während eine Detailspannung mikrotexturell jeweils nur kürzere Handlungssequenzen umfaßt“¹³⁹. Während Pütz die Reichweite von Spannungsbögen für die Unterscheidung zwischen 'Was-' und 'Wie-Spannung' in Anspruch nimmt¹⁴⁰, sieht Pfister in dieser keine kategoriale Differenz, sondern anders geartete Spannungsbögen¹⁴¹; Dramen mit 'Was-Spannung', d.h. die auf die Wirksamkeit des Stückausgangs selbst abzielen, haben tendenziell einen einzelnen, makrostrukturellen Spannungsbogen, und Dramen mit 'Wie-Spannung', d.h. deren Spannung auf der Art zum Ausgang hin beruht, weisen üblicherweise mehrere kürzere Spannungsbögen, die oft ineinander verschränkt auftauchen.

135 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, S. 366-367.

136 Vgl. ebd. S. 365-366.

137 Vgl. ebd. S. 368.

138 Vgl. Peter Pütz: Die Zeit im Drama, S. 16.

139 Manfred Pfister: Das Drama, S. 147.

140 Vgl. Peter Pütz: Die Zeit im Drama, S. 17.

141 Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, S. 143.

2.1.4 Tempo: Dramatische Oberflächen- und Tiefenstrukturen

Die auf der Bühne dargestellten Raffungen und Dehnungen, die vom Publikum weitestgehend als ästhetische Instrumente akzeptiert und verstanden werden, erzeugen Tempounterschiede, meistens Beschleunigungen¹⁴². Um unterschiedliche Geschwindigkeiten darzustellen, werden mehrere dramatische Konventionen verwendet, z.B. Auf- und Abtritte, Ankündigungen und Vorhersagen¹⁴³. Diese initiieren bestimmte Erwartungshaltungen, auf deren Einlösung länger oder kürzer gewartet werden muss. Prinzipiell können sowohl Beschleunigung wie auch Verzögerung Spannung hervorrufen, aber ihre extremen Formen wirken spannungsmindernd: „Die absolute Verzögerung erschöpft sich in einer Fülle von Ankündigungen und beharrt in einem Zustand ohne Fortgang; die Beschleunigung, die allzu jäh der Realisierung zudrängt, lässt die Doppelheit von Vorgriff und Verwirklichung und damit Spannung gar nicht erst aufkommen“¹⁴⁴. Erst im Wechselspiel beider Modi, einer „verzögerten Beschleunigung“¹⁴⁵, entsteht Spannung. Daraus folgt, dass Dramen grundsätzlich intern ausdifferenziertes Tempo aufweisen, das jeweils auf die dargestellte Situation funktionalisiert gelesen werden muss.

Das Tempo eines dramatischen Textes kann auch ohne auf die Kategorie der Spannung zurückgreifen zu müssen eruiert werden. Dafür ist es angemessener, diejenigen Strukturelemente, welche neue Informationen in sich tragen oder mit denen sich eine Situation ändert, in ihrer linearen Darstellung zu begreifen, da diese – wie bereits erörtert – Kohärenz stiftet¹⁴⁶. Pfister stellt Pütz' Beschreibung des Tempos in Frage, indem er konstatiert, dass „durch jeden der raschen Positions-, Gruppierungs- und Konfigurationswechsel die Geschichte voran- und damit final-präzipitierend auf ihr Ende zugeschrieben wird“¹⁴⁷. Nicht nur knappere Zeitspannen zwischen angekündigten Ereignissen und deren Erfüllung wirken beschleunigend, sondern jegliche Veränderung der situativen Verhältnisse. Entscheidend wird dadurch allein die zeitliche Distanz der Präsentation dieser Ereignisse; bei auseinanderklaffenden Elementen kann von Verzögerungen, bei nahe zusammenhängenden von einem beschleunigten Tempo gesprochen werden. Pfister bietet hier ein grundlegendes Analysewerkzeug an:

Im Bereich der Oberflächenstruktur wird das Tempo eines Textabschnitts bestimmt durch die Geschwindigkeit der Bewegungsabläufe und die Frequenz der Phänomene wie Replikenwechsel, Konfigurationswechsel und Schauplatzwechsel, auf der tiefenstrukturellen

142 Vgl. Matthew D. Wagner: *Shakespeare, Theatre, and Time*, S. 23.

143 Vgl. Patrick Primavesi: „Zeit“, S. 398.

144 Peter Pütz: *Die Zeit im Drama*, S. 55.

145 Ebd. S. 57.

146 Vgl. Matthew D. Wagner: *Shakespeare, Theatre, and Time*, S. 26-27.

147 Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 380.

Ebene allein durch die Frequenz der Situationsveränderungen. Der Gesamteindruck eines Textabschnittes, etwa einer einzelnen Szene, wird durch die Korrelation dieser beiden Bestimmungen des Tempos bedingt, die sich keineswegs zu decken brauchen.¹⁴⁸

Der Vorteil dieser Unterscheidung liegt darin, dass handlungsreiche Dramen, in denen Situationsveränderungen hauptsächlich verbal vermittelt werden, in der Tiefenstruktur als schnell bzw. beschleunigt gelesen werden können, auch wenn z.B. ein begrenzter literarischer Raum oder eine geringe Figurenzahl ein verzögertes Ereignistempo suggeriert. Zudem kann eine szenische Kontinuität ebenfalls beschleunigend wirken¹⁴⁹, d.h. Szenenfolgen ohne implizite Zeitlücken. Strukturell kann hier von einer tendenziellen Beschleunigung bei sich deckender Primär- und Sekundärzeit gesprochen werden. Die zeitlich präsentierte Handlung, mitsamt ihren gesamten Situationsänderungen und Repliken, wirkt ohne implizierte Pausen oder Lücken weitaus schneller in ihrem Tempo, als in einem längeren Rahmen auf der sekundären Zeitebene. Denn relevante Strukturelemente befinden sich demnach nicht nur in der Darstellung, sondern auch im Dargestellten näher beisammen. Ein derartiges Verhältnis fasst Pfister im Begriff des 'Gesamttempos' zusammen: „Das Gesamttempo eines dramatischen Texts hängt [...] von der Zahl der Peripetien und der zeitlichen Konzentration ab“¹⁵⁰. Die Funktionalität einer solchen Größe ist jedoch nur als Figur zu gebrauchen, um verdichtete Ereignisstrukturen strukturell beschreiben zu können. Für die vorliegende Untersuchung, die sich mit sechs repräsentativen Dramen des 18. Jahrhunderts befasst, sind quantitative Messungen weniger zielführend – für eine solche Methode müsste sich eine weitaus größere Zahl an Texten im untersuchten Korpus befinden.

In zeitgenössischen Definitionen hat sich diese allgemeine Definition des Tempos und der Geschwindigkeitssteigerung durchgesetzt¹⁵¹, wenngleich nicht genau spezifiziert wird, ob einzelne dramatische Phänomene graduell unterschiedliche Temposteigerung bewirken. Kurze Auftritte von Nebenfiguren, wie z.B. von Dienstboten, wären somit in der Lage, die Geschwindigkeit ähnlich zu beeinflussen wie sich oft ändernde Mimik oder Gestik. Durch die Unterscheidung von Tiefen- und Oberflächenstruktur sind zumindest Handlungselemente, wie z.B. Enthüllungen und Intrigen, als autonome Geschwindigkeitskatalysatoren in den Blick genommen, die nicht direkt von physischen Erscheinungen und deren Wechselfrequenz abhängig sind. Dies erweitert im Speziellen den Blick auf Komödien und Lustspiele, in denen Körperlichkeit in der Darstellung besonders hervorgehoben ist¹⁵², um deren Handlungstempo.

148 Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 379.

149 Vgl. Franziska Schößler: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 182.

150 Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 380.

151 Vgl. Patrick Primavesi: „Zeit“, S. 398.

152 Vgl. Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen, Basel: Francke 2006. (UTB 1665), S. 4.

2.2 Zeit zum Lachen? Komödie und Tragödie kontrastiv betrachtet

Da Dramenpoetiken seit der Antike eine grundlegende Unterscheidung zwischen Tragödien und Komödien treffen, ist ein vergleichende Lesart zu Aspekten zeitlicher Gestaltung aus gattungstypologischer Sicht sinnvoll. Allerdings hält sich der Großteil der Forschung zu diesem Teilaspekt bisher eher bedeckt. Link macht in seiner groß angelegten Studie zur temporalen Dramaturgie die äußerst knapp bemessene Bemerkung, dass Beschleunigungen und Verzögerungen von Ereignisketten in allen Varianten auf der Bühne gleichermaßen vertreten und wirksam seien¹⁵³. Seine Beispiele genügen allerdings der alleinigen Tatsache, dass deren gespielte Handlung immer innerhalb eines Tages abläuft. Strukturelle Tendenzen oder gattungsspezifische Eigenschaften temporaler Ausgestaltung finden sich hier weniger.

Pfister unterstreicht zumindest das Vorhandensein bestimmter Eigenschaften in historischer und gattungsspezifischer Varianz, gibt allerdings nur ein Beispiel an:

Für bestimmte historische Texttypen lassen sich [...] konventionelle Variationsmuster nachweisen – für die klassische Tragödie etwa ein zügiges Tempo bis zur zentralen Peripetie, darauf folgend eine ruhige Phase der Reflexion, dann eine Akzeleration auf die Katastrophe zu und endlich ein als Fermate wirkendes, statuarisches Schlußtableau.¹⁵⁴

Wenngleich die Richtigkeit dieser Aussage hier nicht diskutiert werden kann, so muss immerhin auf die Verwandtschaft dieser Tempobeschreibung in der klassischen Tragödie zum Strukturmodell von Freytag hingewiesen werden.

Ette hat in seiner Studie zum Tragischen auf semantische Charakteristika hingewiesen, die die Zeitstruktur von Tragödien erklären. Tragödien sind „Prozesse kollektiver Selbstzerstörung“, die gleichzeitig die „Kritik solcher kollektiven Selbstzerstörungsprozesse“¹⁵⁵ mittransportieren. Die Tragödie inszeniert tragische Schicksale, die als negativ, schicksalsbedingt und trotzdem teilweise selbst verschuldet verstanden werden, weil sich die betreffenden Subjekte in den Wirkungsbereich des metaphysischen Geschicks begeben haben¹⁵⁶. Ettes These lautet folglich, dass die Tragödie eine Darstellung und Kritik des Tragischen gleichermaßen repräsentiert, womit das Tragische immer eine Selbstkritik impliziert. Kulturell verortet er in dieser Kunstform eine Antwort gegen den gesellschaftlichen Schein der Freiheit¹⁵⁷. In diesem Sinne läuft dieses Tragödienverständnis einem Kontingenzbegriff, wie er sich im Laufe der Neuzeit stetig

153 Vgl. Franz H. Link: Dramaturgie der Zeit, S. 200.

154 Manfred Pfister: Das Drama, S. 381.

155 Wolfram Ette: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung. Weilerswist: Velbrück 2011, S. 11.

156 Vgl. ebd. S. 10.

157 Vgl. ebd. S. 12.

entwickelt, zuwider. Ette führt Benjamins These zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* vom Barock in den größeren Rahmen der Neuzeit: Tragödien und Trauerspielen sind nicht an Ideengeschichten in epochaler Reihenfolge gebunden, sondern hängen vom Emanzipationsgrad innerhalb einer Gesellschaft ab und treten deshalb in beiderlei Gestalt durch alle Zeiten hindurch auf, wobei Ette der inhaltlichen Unterscheidung zwischen den beiden Gattungen prinzipiell zustimmt¹⁵⁸, die hier allerdings nicht näher verfolgt wird. Als gesellschaftlich bedingt wird auch das Bedürfnis nach der eigenen Ohnmacht verstanden; in Zeiten, in denen die Gewissheit vorherrscht, dass man die herrschenden Verhältnisse nicht ändern kann, erfreut sich das Tragische besonderer Beliebtheit¹⁵⁹. Die dabei implizite Selbstkritik wird durch bestimmte Mittel der zeitlichen Dramatisierung wirksam:

Die Selbstkritik des Tragischen geht aus dem Ineinander und der Gegeneinandersetzung von Beschleunigung und Verlangsamung hervor. Verlangsamung heißt dabei immer, dass dem Geschehen Zeit abgetrotzt wird, um zur Besinnung zu gelangen. Besinnung meint dabei, dass die widerstreitenden Gefühle zum Ausdruck gelangen können, die immer vorhanden sind, wenn man sich in objektiven Schuldverhältnissen, also im Widerspruch von Schuld und Unschuld bewegt. Verlangsamung schafft im besten Falle den Empfindungs- und Diskussionsraum für eine autonome Entscheidung; im schlechteren markiert sie immerhin den Anspruch: Sie hätte unter anderen Umständen, zum Beispiel, wenn man sich noch mehr Zeit genommen hätte, stattfinden können. Dass das gegentragische Moment innerhalb der Tragödie sich im Modus der Verzögerung kundtut, hat seinen Grund in ihrer Affinität zur Sprache. Die ideale, auf ein Telos ausgerichtete Praxis wird schweigend vollzogen. Jede Rede stört die Bahn der tragischen Entelechie. [...] Tragödie heißt: Todgeweihte reden um ihr Leben. Und manchmal haben sie damit sogar Erfolg.¹⁶⁰

Wenn Tragödien nun überwiegend den unabwendbaren Ausgang durch ihre eigene Inszenierung hinauszögern, so sind partiell auftretende Beschleunigungsprozesse allenfalls spannungsaufbauend, da das antizipierte Schicksal mit ablaufender Zeit das Verhalten der Figuren bestimmt.

Für die Komödie gibt es solcherlei Untersuchungen nicht, was allerdings mit der allgemeinen Feststellung zusammenhängen mag, dass die in ihr präsentierten Ereignisse einer zufälligen Dramaturgie unterworfen sind¹⁶¹. Nichtsdestotrotz lassen sich dem Komischen bestimmte kulturelle Funktionen zuschreiben, insbesondere der Figur des Harlekin; dessen Popularität ist besonders in Zeiten gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Umbrüche gegeben¹⁶². Als Beispiel führt Bartl Gryphius' *Peter Squentz* an, worin Irritationen der

158 Vgl. Wolfram Ette: Kritik der Tragödie, S. 18-19.

159 Vgl. ebd. S. 17.

160 Ebd. S. 25.

161 Vgl. Franziska Schößler: Einführung in die Dramenanalyse, S. 42.

162 Vgl. Andrea Bartl: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart: Reclam 2009. (RUB 17677), S. 22.

Modernisierung problematisiert werden¹⁶³. Als weit subversiver als tragische Theaterformen¹⁶⁴, problematisiert und ironisiert die Komödie Sinnstrukturen und hierarchische Ordnungen:

Im Komischen verweben sich die jeweils gültige Ordnung und das von ihr ausgeschlossene Andere in spezifischer Weise. In den einen Bedeutungsbereich, der sich z.B. im zweideutigen Witz harmlos gibt, also zulässig, mit der gültigen Ordnung konform, wird ein zweiter Bedeutungsbereich hineingespielt, den der erste gerade ausschließt.¹⁶⁵

Dass die erwähnten Ordnungen auch konkret temporalisiert werden können, wird sich in einigen der zu behandelten Stücke zeigen: Handlungen und Werte sind an bestimmte Sinnstrukturen gebunden, die bestimmten Zeitlichkeiten folgen, v.a. einem objektiven Zeitschema. Strenge Überwachung der Zeit wird ebenso verlacht wie Bedienstete, die ständig wichtige Termine verschlafen. Durch die Vielstimmigkeit der Komödie, in der Dichotomien – wie Ordnung und Chaos, Norm und Normbruch, Ideal und Realität – zur Geltung kommen, lassen sich unmittelbare Aktualitäten verhandeln¹⁶⁶. Darum müssen Lesarten die kulturhistorischen Dispositionen der dargestellten Sinnsysteme berücksichtigen, um die kulturbildende Kraft der Komödie¹⁶⁷ adäquat nachzuzeichnen.

In der prominenten Harlekin-Figur, die ihren Ursprung im Stegreiftheater der *Commedia dell'arte* hat, zeigt sich zudem ein wichtiges Paradigma der Gattung: Der manifeste Körper, der selbst zum beweglichen Zeichen wird und damit die Vorherrschaft des Wortes auf der Bühne unterläuft, lenkt die Aufmerksamkeit auf den präsenten theatralen Raum, mitsamt dem Publikum¹⁶⁸. Erst mit der Verbannung des Harlekin durch Gottsched nimmt die extreme Körperlichkeit in den Komödien bzw. Lustspielen ab; der Witz liegt in komischen Stücken des 18. Jahrhundert vermehrt in der Sprache¹⁶⁹, wodurch der Komödientext aufgewertet wird.

So lässt sich für Komödien aus diesem Zeitraum nicht mehr automatisch der Vorwurf erheben, ihre Komik ergebe sich „eher punktuell und additiv“¹⁷⁰. Die Arbeit an solchen Texten ist wie kaum zuvor von theoretischen und poetologischen Reflexionen begleitet. Nach Gottsched hinterfragten AutorInnen zudem die generelle Trennung in Tragödie und Komödie; hybride Formen, wie das Bürgerliche Trauerspiel und das Rührende Lustspiel, sind Folgen einer Tradition ästhetischen Experimentierens¹⁷¹. Als Versuchsfelder sind Dramen in der Lage, wie kaum andere Genres zu dieser Zeit, aufkommende Probleme der gesellschaftlichen Ordnung darzustellen – so

163 Vgl. Andrea Bartl: Die deutsche Komödie, S. 42-48.

164 Vgl. ebd. S. 13.

165 Bernhard Greiner: Komödie, S. 6.

166 Vgl. Andrea Bartl: Die deutsche Komödie, S. 32-33.

167 Vgl. ebd. S. 12.

168 Vgl. Bernhard Greiner: Komödie, S. 3-4.

169 Vgl. Andrea Bartl: Die deutsche Komödie, S. 73.

170 Franziska Schößler: Einführung in die Dramenanalyse, S. 42.

171 Vgl. Andrea Bartl: Die deutsche Komödie, S.69.

auch Zeitgefühl und Modernisierungs- bzw. Beschleunigungsprozesse. Neben kulturellen und inhaltlichen Verhandlungen dieses Themenkreises sind auch ästhetische Techniken als Ausdrücke einer schnell gewordenen Zeit zu verstehen: Schnelle Auf- und Abtrittsfolgen, dynamische Bewegungen und rasch verändernde Perspektivenstrukturen sind im 18. Jahrhundert auf den Bühnen allgegenwärtig.

3. Einzelanalysen

3.1 Strikte Zeit(ver)ordnung: C. F. Gellerts *Die Betschwester*

3.1.1 *Warten auf Frau Richardinn: Diskrepante Handlungs- und Figurenzeiten*

Christian Fürchtegott Gellerts *Betschwester* wurde 1745 erstmals gedruckt und erschien zwei Jahre später mit weiteren Lustspielen des Autors in einer revidierten Fassung¹⁷². Einerseits wird das Stück der Sächsischen Typenkomödie zugeordnet¹⁷³, da die Titelfigur und deren übertriebenes Verhalten satirisch vorgeführt werden. Andererseits treten bereits Tendenzen zutage, die auf eine Abkehr und Erweiterung dieser Gattung hinweisen. Gellert orientiert sich an der französischen *comédie larmoyante*, in der tugendhaft agierende Protagonisten im Vordergrund der Handlung stehen¹⁷⁴. Das Publikum dieses neuen Komödientypus soll nicht nur über dargestellte Laster lachen, sondern durch partiell auftretende tragische Partien auch Mitleid und Rührung für die positiven Figuren empfinden. Diese rekrutieren sich, anders als bei den französischen Vorbildern, überwiegend aus dem Bürgertum, worin Gellert den moralischen Anspruch der Komödie, wie Gottsched ihn verlangte, verwirklicht sah. Nicht mehr das Verlachen des Anti-Normativen, sondern die Bewunderung der als sittlich gedachten Werte konstituiert die Didaxe: „Bei Gellert hört die Komödie auf, Mittel bürgerlicher Selbstkorrektur zu sein, und konzentriert sich auf die Funktion, die Tugend bürgerlicher Menschen zu bestätigen. Die Theorie dringt auf restlose Aufwertung des Bürgertums“¹⁷⁵. Die Verwendung des bürgerlichen Personals in der rührenden Komödie hat Gellert zudem – im Gegensatz zu Gottsched – auch über den deutschsprachigen Raum hinaus bekannt gemacht¹⁷⁶. Durch Verwendung tragischer Elemente im Lustspiel wurde zwar die grundlegende Gattungsunterscheidung zwischen Tragödie und Komödie in Frage gestellt, so kategorisierte Gottsched die französischen Vorbilder Gellerts als 'Tragikomödien', deren Affektproduktion der Tragödie entstammt. Doch Gellerts Lustspiele weisen höchstens graduelle Unterschiede zu den vorangegangenen Typenkomödien nach Gottsched auf, d.h. erfahren die positiven Figuren eine markantere Profilierung, während die

172 Vgl. William E. Petig: Forms of Satire in Anti-Pietistic Dramas. In: *Colloquia Germanica* 18 (1985), S. 257-263; hier: S. 261.

173 Vgl. Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel. Von der Aufführung bis zur Romantik. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1982. (Sprache und Literatur 109), S. 41.

174 Vgl. Peter-André Alt: Aufklärung. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 232-233.

175 Vgl. Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. *Commedia dell'arte und théâtre italien*. Stuttgart: Metzler 1965. (Germanistische Abhandlungen 8), S. 191-193.

176 Vgl. Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel, S. 47.

negativen in den Hintergrund geraten¹⁷⁷. Der *Betschwester* wird, wie auch dem *Loos in der Lotterie* von 1746, noch eine stärkere Gewichtung in Richtung Typenkomödie attestiert¹⁷⁸. Solche Urteile scheinen allzu sehr dem Titel und der darin genannten Figur zu folgen, ohne der dominanten Präsenz der positiven Figuren Rechnung zu tragen. Petig weist darauf hin, dass die Handlung des Stücks nicht einheitlich ist: Die nähere Charakterisierung der lasterhaften Titelfigur mitsamt deren Vorgeschichte und Handlungen läuft parallel zur Liebes- und Verlobungshandlung zwischen den restlichen Figuren¹⁷⁹. Dominiert zuerst das Vorführen des übertriebenen lasterhaften Verhaltens die Handlung, liegt der Fokus später auf den anderen Charakteren.

Vor diesem Hintergrund ist nach dem Wechselverhältnis zwischen den einzelnen Figuren und den umspannenden Handlungssträngen zu fragen. Der Umgang mit Zeit ist insofern relevant, als er selbst von den Figuren direkt thematisiert wird. Diskrepanzen zwischen den individuellen Zeiten kollidieren dabei innerhalb eines objektiven Zeitrahmens, der bereits zu Beginn des Stücks durch Ferdinand entworfen wird: „Wir sind schon vier Tage hier. Und alle Tage hat sich ein Hinderniß finden müssen¹⁸⁰, dem Herrn Simon das versprochene ja zu ertheilen. Morgen müssen wir wieder fort. Und der heutige Tag ist endlich zu der Versprechung angesetzt“ (B: I.1, 66)¹⁸¹. Von Anfang an findet sich die dramatische Gegenwart mit einer dringenden Konfliktlösung konfrontiert. Die Abreise am nächsten Tag komprimiert die Handlungszeit der beteiligten Figuren auf wenige Stunden. Um Zeit zu gewinnen, trifft Ferdinand, der als Heiratsvermittler die Mitgift verhandeln soll, etwas früher als geplant bei Frau Richardinn ein. Sobald diese auftritt, äußert sie sich freundlich über Ferdinands verfrühtes Eintreffen:

FR. RICHARDINN. Sind sie schon da, Herr Vetter? Das ist mir lieb.

FERDIN. Ja, liebe Fr. Muhme, ich habe mit Fleiß geeilt, Ihnen meine Aufwartung zu machen, weil wir ohnedem vor der Versprechung noch eins und das andere wegen des Brautschatzes zu reden haben. Diesen Punkt wollen wir unmaßgeblich gleich in Richtigkeit bringen.

FR. RICHARDINN. Ach! Lieber Hr. Vetter, wenn ich nur auch heute zu einer Sache geschickt wäre, die so viele Ueberlegung erfordert. [...] Ich muß erst sehen, was ich entbehren kann. Und gleichwohl bin ich heute so unruhig, daß ich meine Umstände schwerlich mit Bedacht werde übersehen können. (B: I.2, 68)

Die Dringlichkeit, die Ferdinands Zeitkonzept bestimmt, ist bei Frau Richardinn völlig abwesend. Ihre Schilderungen der Umstände und Ereignisse, die sie vermeintlich beeinträchtigen, verzögern den finalen Handel über die Mitgift weiter hinaus. Nicht nur vergangene Episoden dienen ihr zur Entschleunigung der momentanen Situation; sie antizipiert auch weitere Verzögerungen: „Da

177 Vgl. Peter-André Alt: Aufklärung, S. 232-234.

178 Vgl. beispielsweise Alt (S. 233) und Catholy (S. 41).

179 Vgl. William E. Petig: Forms of Satire, S. 261.

180 Um einen stringenten Schreib- und Lesefluss zu gewährleisten, wurden alte Umlautformen mit neuen ersetzt.

181 Primärliteratur wird wie folgt zitiert: Sigle: Aufzugsnummer.Szenennummer, Seitenangabe.

kömmst Lorchen. Es wird gewiß wieder etwas geben“ (B: I.2, 70). Frau Richardinn nimmt zukünftige Ereignisse vorweg, um den Dialog mit Ferdinand zu unterbinden. Dessen Bemühungen, das relevante Handlungselement – das Gespräch um die Mitgift – schneller herbeizuführen, scheitern. Bei Simons erstem Auftritt wird die Zeitordnung der Richardinn hingegen bestätigt: „Madame, Sie haben befohlen, daß ich Ihnen diesen Nachmittag aufwarten, und Dero Entschluß – – FR. RICHARDINN. [...] Ich will gleich gehen, und Sie noch einmal fragen. Alsdenn wollen wir die Sache vornehmen, wenn es nicht zu spät wird“ (B: I.7, 76). Simons Pünktlichkeit wird von Frau Richardinn mit einer schnellen Abkehr quittiert; nach wenigen Sätzen verlässt sie wieder die Bühne, um mit ihrer Tochter nochmals zu sprechen. Die Verzögerungstaktik tarnt sich in steter Beschäftigung und wird außerdem durch personelle Rochaden weiter vorangetrieben: „Nehmen Sie es nicht übel, Hr. Vetter, daß ich Sie auf kurze Zeit verlassen muß. [...] Lorchen bleiben Sie doch indessen bey dem Hr. Vetter, daß ihm die Zeit nicht lang wird“ (B: I.3, 70-71). Allein Lorchens Präsenz soll hier beispielsweise als Kompensation dafür dienen, dass Frau Richardinn zur geforderten Zeit nicht zugegen ist. Die intentional herbeigeführten Desynchronisationen sind übertrieben dargestellte Versuche, über die zu zahlende Mitgift nicht zu sprechen.

Ferdinand ist recht bald über Frau Richardinn im Bilde und argumentiert über ihren Charakter den beschleunigten Ablauf, den er von Simon fordert: „Erzählen Sie die verdrießliche Sache so kurz, als es möglich ist, und machen Sie, daß wir aus einem Hause kommen, wo die Frau eine Närrin ist“ (B: II.4, 88). Ferdinands Handlungsweise bleibt beschleunigt, einzig die Motivation ändert sich; ist zuerst die objektive Zeitknappheit ausschlaggebend, wird nun die subjektive Notwendigkeit bzw. die persönliche Abneigung gegenüber Frau Richardinn zum Motor der Geschwindigkeit. Sie versucht durch Sprechakte zudem, die objektive Zeit zu ihren Gunsten festzulegen: „Ist es etwan schon um sechs Uhr? Das will ich nicht hoffen. FERDIN. Nein, es hat kaum fünf geschlagen“ (B: I.6, 75). Ferdinands Paroli verweist auf ein Zeitbewusstsein, dass mit den objektiven Rahmenbedingungen aktiv umzugehen weiß. Erst die Anerkennung dieser macht es überhaupt möglich, das verlangte Prozedere zu beschleunigen.

Weniger souverän mit dem gegebenen Zeitdruck scheint Simon umzugehen, der von plötzlich zu fassenden Entscheidungen überfordert wirkt: „FERDIN. Sagen Sie nur kurtz und gut, was sie thun wollen? Denn wir haben keine Zeit zu verlieren. SIMON. Ich weis es nicht. Rathen Sie mir, Herr Ferdinand, was ich anfangen soll“ (B: I.8, 77). Simon entschleunigt in dem Moment, als ihm seine versprochene Braut nicht mehr gefällt, womit der eigentliche Grund der gesamten Handlung hinfällig wird. Sobald sein zukünftiger Zeithorizont qualitativ unklar wird, nimmt die

Geschwindigkeit seiner Handlungsweisen ab. Später steigt sie wieder, als er den Plan fasst, sich mit Lorch zu verloben. Nun pocht er auf schnelle Abwicklung der Geschehnisse und nötigt sie dabei zu einer raschen Entscheidung:

SIMON zu Lorch. Entschliessen Sie sich! Doch nicht sowol nach meinem, als nach ihrem Gefallen. Fragen Sie Ihr Herz, ob Sie mich lieben können. Ich liebe Sie und wünsche nichts, als Ihnen Zeitlebens meine Liebe zu beweisen.

FERDIN. zu Lorch. Lassen Sie uns doch glücklich nach Hause reisen! Wie vergnügt wird unsre Reise seyn, wenn wir Ihre Gewogenheit, und noch mehr, Ihr Jawort mit uns nehmen.

LORCH. Gott! was ist dieses für ein Ausgang! Wenn habe ich an eine Heyrath gedacht, und wenn habe ich meiner besten Freundinn einen liebenswürdigen Mann entziehen wollen? Herr Simon, überlegen Sie meine Umstände wohl. (B: II.5, 92)

Simon und Ferdinand agieren beide beschleunigt; die dramatische Gegenwart ist unterdeterminiert und kurz davor, die persönlichen Verhältnisse neu zu konfigurieren. Lorch hingegen versucht die Situationsveränderungen einzudämmen, die, wie ihr Ausruf oben andeutet, für sie überraschend eintreffen. Nicht nur auf den plötzlichen Heiratsantrag reagiert sie entschleunigend; bereits die zuvor geäußerte Tatsache, dass Simon nach einer kurzen Unterredung mit Frau Richardinn Christiane nicht mehr heiraten möchte, versucht Lorch bereits zu revidieren:

LORCH. Ist denn die Sache gar nicht wieder gut zu machen?

FERDIN. Nein, es ist unmöglich. Sie hat uns ordentliche Grobheiten gesagt. [...]

LORCH. Mich dauert nur die arme Christiane. Was kann denn sie dafür? [...]

SIMON. Mich dauert sie auch. [...] Die gute Christiane war vielleicht nicht für mich bestimmt.

LORCH. So wollen Sie das unschuldige Kind verlassen? Thun Sie es doch nicht. Ich bitte Sie tausendmal.

SIMON. Liebste Lorch, bitten Sie nicht. Ich glaube nicht, daß mich Christianchen sehr liebt. [...] Ich habe mich schon zu einer andern Wahl entschlossen, und wollte der Himmel – –

LORCH. Sie sind sehr veränderlich. Dieses hätte ich Ihnen nicht zugetraut. (B: II.4, 88-89)

Lorchs Kritik an Simon zielt auf die hohe Veränderungsrate seiner Meinungen und Intentionen in Bezug auf seine zukünftige Heirat. Will er noch am Anfang des Stücks Christiane heiraten, beginnt er nach halbstündiger Konversation mit dieser an seiner Entscheidung zu zweifeln, ehe er durch Lorchs Überzeugungsarbeit wieder in der ursprünglichen Vereinbarung bestätigt wird. Das Zerwürfnis mit Frau Richardinn und die damit einhergehende Auflösung der Verlobung schreibt Lorch seinem „sehr veränderlichen“ Charakter zu. Dieser entsteht durch die sequentielle Umpolung seiner Begehrlichkeiten, die sich das Stück hindurch ständig abwechseln, inaktuell werden und wieder neu aufleben.

Neben der beschleunigten Veränderungssequenz der individuellen Perspektiven werden

wichtige Situationen dramatisch nicht dargestellt: So streiten sich z.B. Simon und Frau Richardinn, während Lorchchen mit Christianchen über Funktionen der Liebe sprechen. Das simultane Geschehen verdichtet den Raum und die Zeit der dramatischen Darstellung, und präsentiert die eintretenden Konsequenzen als plötzliche Situationsveränderungen. So berichtet ein in die Szene hereinbrechender Simon: „Dergleichen Frau habe ich Zeit meines Lebens nicht gesehen. Es ist alles aus, mein liebes Lorchchen, und mit einem Worte; es wird nichts aus der ganzen Heyrath“ (B: II.4, 87). Seine anschließende Erzählung rafft das Missgeschick der zerbrochenen Tasse und der damit einhergehenden Diskussion zwischen ihm und der Hausherrin zusammen. In wenigen Momenten wird der Konflikt komprimiert und entfaltet gleich darauf seine Wirkung: Simons drohende Abreise, die Auflösung der Verlobung mit Christiane und der Heiratsantrag an Lorchchen. Gleichzeitig wird erst nachträglich erfahrbar gemacht. Durch die zeitlich lineare Informationsfolge des Dramas werden simultane Ereignisse oft gerafft dargestellt und in Hinblick auf ihre Auswirkungen zusammengefasst. In die dramatische Gegenwart werden somit durch den impliziten erweiterten Raum des Nicht-Gezeigten mehrere situationsverändernde Handlungselemente möglich gemacht. Im Off agieren Figuren untereinander und treiben einzelne Plotstränge voran, oder rezipieren insgeheim das gezeigte Geschehen, wie z.B. Christiane, nachdem Lorchchen nach einem Streit den Dienst bei Frau Richardinn aufgekündigt hat: „Ach mein liebes Lorchchen, ich habe Ihrentwegen eine ganze Viertelstunde die bittersten Thränen vergossen. Ich stund an der Thüre, und hörte zu, wie übel Ihnen die Mamma begegnete“ (B: III.4, 100). Handlungen und Informationsaustausch, die linear *als* simultan dargestellt werden (und nicht selbst gleichzeitig dramatisch präsentiert werden), wirken in der Rezeption insofern beschleunigend, als sie die Potentialität von ständigen Situationsveränderungen auch jenseits der wahrnehmbaren Rezeptionsperspektive evozieren.

Frau Richardinns Zeitordnung, die insbesondere im ersten Aufzug des Stücks thematisiert wird, ist von Stringenz und Schematismus geprägt. Lorchchens Bericht über den typischen Tagesablauf ihrer Herrin wird iterativ präsentiert, verweist also auf dessen Regelmäßigkeit:

LORCHEN. [...] Gegen acht Uhr steht sie auf. Und so bald sie den Fuß in den Pantoffel setzt; so fängt sie auch an, zu singen. Singend nun kämmt sie zuerst den Mops. Singend versorget sie ihre Katze. Singend füttert sie den Canarienvogel. Singend besucht sie ihre beiden brabantischen Hühner. Und so bald es neune schlägt; so hört sie auf zu singen, wenn es auch mitten in dem Gesätze eines Liedes wäre.

FERDIN. Warum denn das?

LORCHEN. Es ist ihre Ordnung so. Sie will stundenweise, und nicht anders, singen und beten. So bald es also neune schlägt, so läuft sie; was sie kann, damit sie, ehe es ganz ausschlägt, schon an ihrem Gebettische sitzt.

FERDIN. Der Himmel nähme es gewiß nicht übel, wenn sie auch erst nach dem Schläge käme.

Sie kann wohl nie spät genug kommen. (B: I.1, 67-68)

Die natürlich als humoristische Übertreibung zu verstehende Darstellung von „stundenweisen“ Gesangs- und Gebetseinheiten gehört zum anti-pietistischen Diskurs¹⁸², der besonders auf den Bühnen seit den 1740er Jahren präsent war¹⁸³. Die dargestellte Frömmigkeit ist dabei stets als heuchlerisch zu werten; sie singt nicht wegen der Lieder und deren erbaulichen Inhalte, sonst würde sie nicht „mitten in dem Gesätze eines Liebes“ abbrechen. Vielmehr werden die zeitliche Logik und die schematisch abgehaltenen Tätigkeiten zum Selbstzweck, der das geizige Verhalten Frau Richardinns ironisch legitimieren soll. Damit korrelieren weitere Charakterisierungen, wie ihre Diskreditierungen von Armen, die Intoleranz gegenüber Calvinisten, und ihr Aberglaube¹⁸⁴. Schlechte Omen und Vorzeichen deutet Frau Richardinn als Ankündigungen eines baldigen (Lebens-)Endes. Im Sinne der „kultischen Bitte um Aufschub“¹⁸⁵, soll die ihr auferlegte strikte Zeitordnung den Tod hinauszögern. Damit geht der Glaube an Gott als singuläre Instanz, die die jeweilige Lebenszeit bestimmt, einher: „Ach lieber Gott, was wird dieses Anzeichen bedeuten! Wen wird die Reihe in unserm Hause treffen, mich oder meine Tochter? Ach gütiger Gott, alles nach deinem heiligen Willen, nur nicht in der Hälfte meiner Tage, nur dieß nicht“ (B: I.6, 73). Die doppelte Anrufung Gottes soll dabei die deterministische Konzeption der von Gott festgelegten Lebenszeit verstärken und zugleich zur individuellen Programmatik erheben. Jeder Mensch soll selbst dafür Zeit aufwenden, um von Gott mehr Zeit zu bekommen: „FERDIN. Ja, ja. Aber das Gebot, zu beten, schließt das Gebot der Liebe und des Mitleidens nicht aus. FR. RICHARDINN. Nein, bete und arbeite! Dieses sollen alle Menschen thun. Niemand soll dem lieben Gott die Tage abstehlen“ (B: I.2, 69-70). In einer ihrer letzten Repliken versichert sie, dass sie ihr Lebensende nicht fürchtet: „Ich bin alle Tage bereit zum Tode. Doch möchte ich nur noch einige Jahre leben, damit ich sähe, wie es meiner Tochter gienge, und ob sie auch mit wohlgerathenen Kindern erfreuen würde“ (B: III.8, 106). Doch diese Aussage ist im Kontext der wieder gekitteten Verlobung zu sehen: Ihr Interesse am Wohl ihrer Enkelkinder ist eine in die Zukunft verlagerte Gegenwartsstreckung, der eine momentane Situationsänderung folgen soll. Ergo: Die Existenz der Enkelkinder wird in ihrer Aussage bereits als gesichert angenommen, um vor diesem Hintergrund die Verlobung mit Simon zu legitimieren und beschleunigt herbeizuführen, ehe diese tatsächlich durch Lorchens Überredung in der letzten Szene des Stücks gelingt.

Aber auch direkt nach der gescheiterten Verlobung bleibt sie ihrer radikalen Zeitlogik verhaftet. Ihrer Tochter befiehlt sie: „Also versprichst du mir, ihn Zeitlebens zu hassen“ (B: III.1,

182 Vgl. William E. Petig: *Forms of Satire*, S. 260.

183 Vgl. ebd. S. 257.

184 Vgl. ebd. S. 260-261.

185 Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*, S. 242.

94). Frau Richardinn versucht das Verhalten der Tochter zu bestimmen und dabei so festzulegen, dass keine Änderung mehr zugelassen wird. Beziehungsverhältnisse werden ausschließlich „zeit-lebens“ geknüpft und behalten bis zur herbeigeführten Revision ihre Gültigkeit. Diese wird von Frau Richardinn selbst vorgegeben und je nach Bedarf gesteuert: „Vorhin habe ich dir verboten, ihn zu lieben, und nunmehr gebiethe ich dir, ihn zu nehmen. [...] Herr Simon muß gewiß ein recht gutes Herz haben, das seinen Fehler bald bereut. Je nun! Wie wir Menschen sind!“ (B: III.3, 99). Nicht Christianchens Einstellung zu Simon, sondern die ihrer Mutter ändert sich je nach aktuel-lem Wissensstand um die Vorteile einer ehelichen Verbindung zwischen ersteren. Sobald länger währende Umstände positiv genutzt werden können, müssen diese beibehalten bzw. forciert wer-den. Erst als Frau Richardinn das wertvolle Geschenk Simons erhält, ist sie ihm gegenüber freund-lich eingestellt: „Er wird mir gewiß wieder gut machen wollen. Denkt denn Herr Simon, daß mir so viel an zeitlichen Gütern liegt? [...] Wie hoch halten sie ihn denn, mein liebes Lorchen?“ (B: III.2, 97). Die „zeitlichen Güter“ stehen zu ihrer sonstigen Zeitlogik: Beharrt sie zuvor auf unendli-che, zeitlose Gültigkeit bestimmter Beziehungen und Situationen, wird nun der monetäre Wert des Porzellans zum Antrieb, die Verhältnisse doch neu zu konfigurieren. Dabei verwirft sie auch ihre ursprüngliche Zeitordnung, um andere Handlungen zuzulassen, die sich für sie als weitrei-chender herausstellen: „Ich muß doch heute meine geistliche Uebungsstunde eingehen lassen, da ich so liebe Freunde bey mir habe. Herr Simon ist bey meiner Tochter. Sie mögen immer mit ein-ander allein reden“ (B: III.7, 103). Ferdinand gibt sich gegenüber den raschen Änderungen von Frau Richardinn skeptisch:

Ich kann Ihren Wandel und Ihre vielen Betstunden gar nicht zusammen reimen. Wenn man Sie reden und schmähen hört: So sollte man glauben, Sie hätten keine Religion, ausser die Sie sich selber gemacht hätten. Und gleichwohl reden Sie so viel von ihrer Andacht. Doch ich will billig seyn, und Ihre Ausschweifungen einer natürlichen Hitze und starken Wallung des Geblüts zuschreiben. (B: III.8, 104)

Er führt den Wechsel der Figurenperspektive von Frau Richardinn auf einen naturalisierten Cha-rakterfehler zurück. In der Rezeption wird jedoch die „starke Wallung des Geblüts“ als gezielt herbeigeführte Beschleunigung verstanden, die das vermeintliche Prinzip der Unendlichkeit ih-rer Werte unterläuft. Dass Frau Richardinns vermeintliche Selbstverpflichtung ewig während der Umstände ein Selbstbetrug gegenüber der Notwendigkeit der Kontingenz ist, verrät ihre eigene Geschichte über ihren abergläubischen Ehemann, der Zeit seines Lebens die Ewigkeit des eigenen Todes kommen sieht:

Da mein seeliger Mann aus der Zeitlichkeit in das Ewige versetzt werden sollte: So hat er sich drey Tage zuvor hören lassen. Soll dieses nichts bedeuten? [...] Ich denke, es wird so nicht mehr lange mit mir werden; [...] Das Anzeichen mit der Schlüssel meines sel. Herrn – – [...] Er nahm nichts auf die leichte Achsel. Er hat wohl zwanzig Jahr vor seinem Tode gesagt, daß er

sterben würde. (B: I.6, 74)

Doch hinter dem heuchlerische Bekenntnis zur Zeitlosigkeit ihrer Urteile und Werte weist Frau Richardinn durch ihre schnellen Meinungsänderungen eine ähnliche Zeitsemantik wie Lorchen auf. Beide sind in der Lage, die jeweilige Situation schnell zu verändern. Frau Richardinn hält den Schein unendlicher Frömmigkeit aufrecht, so dass ihre beschleunigte Flexibilität nur durch karikierende Bloßstellung ihrer Heuchelei evident wird. Lorchen hingegen steht offen dazu: „Indessen kann ich Sie aufrichtig versichern, daß ich in kurzer Zeit einen liebenswürdigen Mann und ein grosses Vermögen besitzen wollte, wenn ich mich entschliessen könnte, weniger großmüthig zu handeln“ (B: III.1, 96).

Simons Zeitordnung fokussiert hingegen den gegenwärtigen Moment. So kann er trotz des Hinweis auf Christianchens potentielle Verbesserung allein deshalb nichts abgewinnen, weil sie im jetzigen Zustand für ihn eine inakzeptable Heiratskandidatin darstellt:

LORCHEN. [...] Sie ist weder geizig noch närrisch andächtig. Sie ist erst sechzehn Jahre, und zu beiden noch zu jung. Kurz: Sie ist noch gar nichts. Sie hat aber die Fähigkeit, die beste Frau von der Welt zu werden, wenn ihr Mann die Geduld hat, sie dazu zu machen. Die Liebe kann in kurzer Zeit eine Person ändern, und ein gutes Naturell wird durch gute Beyspiele bald witzig und belebt.

SIMON. [...] Ich glaube, daß alle diese guten Eigenschaften in ihr verborgen liegen; Aber ich bin so sinnlich, daß ich nicht die zukünftigen, sondern die gegenwärtigen, Vollkommenheiten liebe. (B: I.9, 79).

Was Simon als „sinnlich“ beschreibt, ist zugleich eine Selbstbeschreibung, die das Aufklärungscredo des erziehbaren Menschen missen lässt. Sein Zeithorizont und die daran gemessenen Handlungen und geplanten Tätigkeiten reichen nicht sonderlich weit in die Zukunft. Im Gegensatz zu Lorchen, die eine konkrete Zukunftsvorstellung entwirft und dieser entsprechend handelt. So geht die Idee, dass die eigentliche Heirat erst in einem Jahr stattfinden soll, auf sie zurück: „Versprechen Sie sich itzt mit ihr, und schieben Sie die Hochzeit noch ein Jahr auf“ (B: I.9, 79). Ihr Ratschlag an Simon fruchtet wegen seiner „sinnlichen“ Fixierung auf momentane Zustände nicht, weshalb sein Bewusstsein für die Gestaltbarkeit der Zukunft gepflegt werden muss. Einen ähnlichen Erziehungsprozess läuft Christiane durch, deren Indifferenz keinerlei Zeitqualität transportiert:

LORCHEN. Aber wird ihnen die Zeit bis zur Hochzeit nicht zu lang werden? Das Verlangen denjenigen, welchen man liebt, zu besitzen, läßt sich nicht so leicht befriedigen, als wir denken.

CHRISTIANCHEN. Ich fühle kein besonderes Verlangen.

LORCHEN. Wollen Sie ihn denn nicht haben?

CHRISTIANCHEN. Ja, warum nicht? Sie rathen mir ja selbst dazu. Ich weis, Sie meynen es gut mit mir. Ich verlasse mich auf Sie. (B: II.3, 85)

Zu diesem Zeitpunkt ist bereits Simon von Christianes möglicher Besserung überzeugt worden, doch sie selbst zeigt noch wenig Anzeichen eines Bewusstseins, dass Handlungen sich in und mit der Zeit entwickeln können. Dadurch bleibt sie einerseits fremdbestimmt, andererseits wird ihre Zeitordnung als defizitär markiert; während ihre Mutter aus der Zeit enthobene Wertigkeiten lediglich behauptet, sind Christianchens Aktionen und Repliken gänzlich entschleunigt. Ihre Unvernunft wird zwar an einer Stelle in Frage gestellt¹⁸⁶, aber neben den im Stück entworfenen Zeitordnungen der anderen Figuren entbehren ihre Handlungen jeglicher zeitlicher Motivation.

3.1.2 In guter Gesellschaft: Beschleunigter Alltag

Christianes Mangel an zukunftsorientierten Handlungen wird im Stück explizit auf den Einfluss ihrer Mutter zurückgeführt. So urteilt Simon im Gespräch mit Ferdinand über seine angedachte Braut: „Nunmehr sehe ich wohl, daß es ihr an der Erziehung und an der Lebensart fehlt“ (B: I.8, 77). Die defizitäre Lebensart ist nach Lorchen jedoch durch die Erziehung bedingt:

LORCHEN. [...] Ich will um ihre Braut seyn. Ich will sie in Gesellschaft bringen. Ich will mit ihr reden. Ich will ihr gute Bücher, vernünftige Romane vorlesen. Ich will ihr so viel Französisch lernen, als ich kann. Sie soll allemal über den andern Tag einen Brief an Sie schreiben.

SIMON. Dieß wollen Sie thun?

LORCHEN. Ja, Sie sollen sie alle Tage besuchen; aber im Anfange nur eine halbe Stunde. Sie sollen sie zärtlich machen. Sie sollen ihr die grösten Gefälligkeiten erweisen, damit sie anfängt, Sie recht zu wünschen und zu verlangen. Dieses Verlangen wird sie beleben und ihr ein Antrieb zu alle dem werden, was man Lebensart und Artigkeit nennt. Ich weis es gewiß, sie wird in kurzer Zeit so munter und angenehm seyn, als sie unschuldig und schön ist. (B: I.9, 80)

Hochfrequenter Wechsel von Bekanntschaften und Zugang zu neuartigen Kulturtechniken und Objekten, wie Bücher und Fremdsprachen, sollen Christianchens Lebenszeit beschleunigen. Mehr Ereignisse mit unterschiedlichen Qualitäten sollen als Neues erfahren werden, anstatt permanent dieselben Tätigkeiten zu verüben und keinerlei neue Kontakte zu knüpfen. Dabei inszeniert sich Christianchen selbst als Opfer des strengen Erziehungsprozesses durch ihre Mutter: „Ich komme ja nirgends hin. Ich darf ja mit keinem Menschen reden, weil es meine Mamma nicht haben will. [...] Ich möchte recht gerne etwas wissen, wenn meine Mamma nicht so strenge wäre, und mich stets mit dem Nähen und Singen plage“ (B: II.3, 86). Ihr Lebenswandel präsentiert sich insofern als entschleunigt, als innerhalb ihrer Lebenszeit die Frequenz an neu erfahrenen Situationen und

186 Vgl. Sibylle Späth: Väter und Töchter oder die Lehre von der ehelichen Liebe in Gellerts Lustspielen. In: Bernd Witte (Hg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München: Fink 1990, S. 51-65; hier: S. 55.

kennengelernten Menschen gering bleibt. Aufgrund ihrer Unerfahrenheit in öffentlichen Belangen stellt sie für Simon keine adäquate oder ebenbürtige Partnerin dar¹⁸⁷.

Dieser berichtet Ferdinand von seiner ersten Unterredung während der gespielten Zeit mit ihr: „Ich sagte ihr die zärtlichsten Sachen von der Welt vor, und sie blieb bey allen gleichgültig. Wenn sie mich nur mit einer empfindlichen Miene belohnt hätte. [...] Sie hat in der ganzen halben Stunde ihr Gesichte nicht einmal verändert“ (B: I.8, 78). Die fehlende Varianz ihrer Empfindungen und Meinungen wird im Stück auf ihre geringe Erfahrung zurückgeführt, die aus der geringen Zahl an neuen Gesellschaften, Tätigkeiten und Situationen herrührt, die Christiane bis dahin erlebt hat. Als alleiniger Grund wird ihre Mutter genannt, die entschleunigtes Verhalten in besonderem Maße verkörpert. So wird sie von Lorchen wie folgt charakterisiert: „Sie werden die Sitten ihrer Großgroßältern noch unversehrt an ihr finden. Alle Schnitte von Kleidern und Hauben, wie sie vor funfzig Jahren gebräuchlich gewesen sind, behält sie standhaft bey“ (B: I.1, 67). Tradierte Kulturtechniken und Objekte bleiben bei Frau Richardinn konstant und erfahren keine Aktualisierung. Sie erlebt selbst nichts neues, hält daran aber intentional fest und erhebt damit die Verweigerung neuartiger Einflüsse zum individuellen Programm. Die Entschleunigung alltäglicher Gebrauchsweisen deutet sie zu moralischer Pflichterfüllung um:

FERDIN. Sind dieses die frommen Sitten der Alten? Dieß sind ja ihre Moden?

LORCHEN. Die Frau Richardinn weis es besser. Wer sich trägt, wie die Alten giengen, der ist ehrbar und sittsamm. Und wer zehn oder zwölf Jahre in einem Kleide gehen kann, der ist demüthig und sanftmüthig. (B: I.1, 68)

Das Programm der Richardinn soll dabei auf ihre Tochter übertragen werden. So lautet ihr Befehl an Simon: „Halten Sie ja meine Tochter zum Gebet an, und lassen Sie sie die gottlosen Moden in Kleidern nicht mitmachen. Ich habe noch ganz hübsche Kleider. Von diesen will ich ihr etliche mitgeben, und Sie kann sie mir und meinen Großältern zu Ehren noch zeitlebens tragen“ (B: II.1, 81). Das vehemente Beharren auf alten Sitten und Bräuchen wird im 18. Jahrhundert zum literarischen Topos, bei dem besonders ältere Frauen als Träger reaktionärer Ideen herangezogen werden, um gleichzeitig von ihren aufgeklärten Töchtern abgelöst oder belehrt zu werden¹⁸⁸. Meist steht eine positiv gezeichnete Vaterfigur hinter der Erziehung der jüngeren Generation; in der Betschwester erfüllt diese Funktion Lorchen aufgrund der Ermangelung eines präsenten Vaters.

187 Vgl. Sibylle Späth: Väter und Töchter, S. 54.

188 Vgl. ebd. S. 53.

Deren Lebenswandel steht im Kontrast zum entschleunigten Alltagsleben der Frau Richardinn. Lorchchen hat bereits Wohnort und Arbeitgeber gewechselt und dadurch mehr Erfahrung, wie sie bereits bei einem Gespräch mit Ferdinand zu Beginn des Stücks erwähnt: „Sie kennen mich ja wohl, da ich ehemals die Ehre gehabt, einige Zeit in Ihrem Hause zu leben“ (B: I.1, 65). Besonders scharf wird ihr Verhalten von ihrer Arbeitgeberin kritisiert, die im schnellen Wechsel von Gütern, Mode und dem Konsum von nicht-religiösen Schriften einen Charakterfehler zu finden glaubt: „LORCHEN. [...] Sie zweifelt ohnedem sehr an der Aufrichtigkeit meiner Tugend, weil ich so eitel bin, und zuweilen in dem Zuschauer, oder sonst in einem weltlichen Buche, wie sie zu reden pflegt, lese“ (B: I.1, 66). Lorchchen gestaltet ihre Freizeit individuell nach ihren Bedürfnissen, anstatt arbeitsfreie Minuten im Sinne von *ora et labora* dem Gebet zu widmen. Hier mag die beginnende Individualisierung weiblicher Lebensläufe liegen, die King im Laufe der Moderne und Spätmoderne durch Vermehrung von Eigenzeiten verortet¹⁸⁹. Zugleich wird von Frau Richardinn darauf hingewiesen, dass Lorchchen einen mittlerweile gängigen Menschentyp darstellt, und sie gibt dafür gleich mehrere konkrete Beispiele, an denen man eine „weltliche“ Alltagspraxis erkennen kann:

FR. RICHARDINN. [...] Mit einem Worte, Lorchchen lebt nach der Welt. Sie geht, wie andere Leute gehen. Sie hat sich die Haare verschneiden lassen. Sie lässt sie frisieren, und liest wohl gar dazu in einem Buche. Sie trägt Andriennen, und einen grossen Fischbeinrock, und bindet oft die ganze Woche keine Schürze um. (B: II.1, 83-84).

Die wenigen Figuren vertreten paradigmatisch unterschiedliche Konzepte, die im Zuge der Handlung nebeneinander gestellt und mittels charakteristischer Zuschreibungen evaluiert werden. Besonders die von Frau Richardinn so scharf kritisierte Mode wird von ihr zum deutlichsten Signifikat der Dekadenz stilisiert, worin auch eine intertextuelle Referenz auf die bekannteste Typenkomödie der Luise Adelgunde Gottsched liegt, *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke*, die ein ähnliches Thema wie *Die Betschwester* behandelt¹⁹⁰. Da die anderen Figuren dieser Wertung nicht zustimmen, wird beschleunigter Umgang mit Alltagspraktiken, wie schnell wechselnde Mode und Roman- und Zeitungslektüre, positiv gewertet.

Die Charakterisierung der Frau Richardinn wird vom Wechsel der Beziehungen zwischen Simon, Lorchchen und Christiane nicht tangiert, was der Handlung keinen Abbruch tut:

FERDIN. [...] Indessen will ich mit Herr Simonen reden, ob er sich noch entschliessen kann, Ihr Schwiegersohn zu werde. Ich zweifle sehr daran, denn er hat – –

FR. RICHARDINN. Ich zweifle keinen Augenblick. Ja ich will eben daran erkennen, ob er ein rechtschaffen Herz hat, wenn er meine Tochter nimmt. (B: II.8, 105)

189 Vgl. Vera King: *Umkämpfte Zeit – Folgen der Beschleunigung in Generationenbeziehungen*. In: Vera King und Benigna Gerisch (Hg.): *Zeitgewinn und Selbstverlust. Folgen und Grenzen der Beschleunigung*. Frankfurt, New York: Campus 2009, S. 40-62; hier: S. 45.

190 Vgl. William E. Petig: *Forms of Satire*, S. 257.

Frau Richardinn erfährt nichts von der neuen Verlobung, wodurch sie auch nicht über die positive Wirkung von Lorchens Weltgewandtheit und Erfahrungsreichtum aufgeklärt wird und selbst keine Entwicklung erfährt. Ein Großteil der Handlung bleibt dadurch auf den Plan Lorchens fokussiert: Nach Simons Heiratsantrag möchte sie ihm klarmachen, dass Christianchen die bessere Braut für ihn ist. Dafür sollen die beiden Frauen zunächst ein Jahr zusammen wohnen und der Verlobte regelmäßig Besuch abstatten. Um diese Formation auch nach der Verlobung mit Lorchens herbeizuführen, deutet diese vor Christiane die eigentliche Disposition des Heiratskandidaten an: „Sie gefallen mir, und, wenn ich nicht irre, auch Herr Simonen mehr, als zu sehr. Wie lange wird es werden: So bringen sie mich um meinen Bräutigam“ (B: III.4, 101). Die Potentialität der ursprünglichen Konstellation bleibt demnach auf Basis persönlicher Sympathien erhalten.

Obwohl am Ende des zweiten Aufzugs die Braut plötzlich wechselt, bleibt die Struktur des Plans dennoch bestehen. Auch Christianchen ist von dessen Wirksamkeit überzeugt und möchte nach Berlin mitkommen: „Bringen Sie es nur so weit, daß Herr Ferdinand mich zu sich nach Berlin nimmt, und daß er mir die Erlaubniß von meiner Mamma schafft, Sie dahin zu begleiten, damit ich zuweilen um Sie seyn, und von Ihnen lernen kann“ (B: II.5, 92). Obwohl sie nicht mehr designierte Ehefrau ist, bleibt der Erziehungsauftrag intakt und wird durchgehend angestrebt. Dass Frau Richardinn die notwendige Erlaubnis zur Abreise gibt, scheint durch die anderen Figuren gewährleistet: „FERDIN. zu Christianchen. Ich verspreche Ihnen, daß ich nicht eher ruhe, bis Sie Ihren Aufenthalt bey mir und meiner Frau haben. Es soll alles zu Ihren Diensten seyn, und ich will mit Ihnen, als mit meiner Tochter umgehen“ (B: II.5, 92). Doch im nächsten Aufzug bestätigt Christianchen den kompromisslosen Charakter ihrer Mutter: „Wie werden wir es aber anfangen, daß mich meine Mamma mit Ihnen reisen läßt. So bald sie hören wird, daß Sie Herr Simons Braut sind: So wird sie wieder böse werden, und mich nicht reisen lassen“ (B: III.4, 100). Da Frau Richardinn davon aber schlussendlich nie erfährt, ist die geplante Zukunft auch nicht gefährdet. Dies spricht für eine parallel laufende Handlungsstruktur des Stücks¹⁹¹. Durch den gelenkten Fokus weg von Frau Richardinn als lasterhafte Figur hin zum Verlobungsplot entfernt sich das Stück von seiner Ähnlichkeit zur Sächsischen Typenkomödie und erlaubt die positive Identifizierung des bürgerlichen Publikums mit den positiv dargestellten Figuren.

Um das zukünftige Szenario aber in seiner ursprünglichen Form zu etablieren, leistet Lorchens Vorarbeit: Sie muss nicht nur Christianchen zu empfindsameren Reaktionen bewegen, sondern im zeitlichen Rahmen auch Simon dahingehend überzeugen, seine vorschnelle Entscheidung zu überdenken. Um ihn wieder mit Christianchen zusammenzuführen, verwendet sie dabei dieselben Argu-

191 Vgl. William E. Petig: *Forms of Satire*, S. 261.

mente wie schon bei Simon im ersten Aufzug, als dieser von Christiane ablassen wollte: „Eins bitte ich Sie nur; wenn Herr Simon kömmt, und er wird bald da seyn: So thun Sie nicht so furchtsam gegen ihn. [...] Lieben Sie ihn, als Ihren Freund. Je mehr Sie ihn werden kennen lernen, desto liebenswürdiger wird er Ihnen vorkommen“ (B: III.4, 101). Durch regelmäßigen Umgang werden Sympathien geknüpft und aufrecht erhalten. War zuvor die Vernunftsausbildung gleichzeitig ein Appell an eine Beschleunigung des Alltags, wird die monogame Liebesbeziehung nun zur freiwillig entschleunigten Paarkonstellation. In der Gleichzeitigkeit von Hochfrequenz in alltäglichen Bereichen, wie z.B. der Mode oder gesellschaftlicher Umgang, und der beharrlichen bzw. treuen Liebesbeziehung wird die interne Differenzierung des impliziten Idealmodells ersichtlich. Allein um die Möglichkeit der zukünftigen Liebesbeziehung zwischen Simon und Christianchen zu gewährleisten, ringt ihr Lorchchen ein Versprechen ab: „Aber wenn ich nun bald sterben sollte, wollten Sie ihn alsdenn lieben? CHRISTIANCHEN. Ja, weil sie ihn geliebt haben, und weil er Sie geliebt hat, so würde ich ihn auch lieben“ (B: III.4, 102). Die Potentialität der geplanten Liebesbeziehung ist damit gesichert. Dabei konkretisiert Lorchchen die zukünftigen Handlungen auf der gespielten Zeitebene:

Meine liebe Christiane, gehen Sie doch, und empfangen Sie Herr Simonen. [...] Aber thun Sie mir nicht zu freundlich mit ihm; Ich sage es Ihnen. Mehr, als drey oder viermal, dürfen Sie sich nicht küssen lassen. Kommen Sie nur her, ich will Ihnen ein Mäulchen geben, das können Sie Herr Simonen in meinem Namen wieder geben: So behalten Sie doch ein gut Gewissen. [...] Geschwind, sehen Sie noch erst einmal in den Spiegel, ob Sie auch geputzt genug sind. Herr Simon giebt auf alles acht. (B: III.5, 102)

Dass das gewünschte Verhalten ein freundschaftliches Verhältnis überschreitet, scheint offensichtlich. Doch Lorchens Plan gelingt und Simons schnell wechselnde Beziehungsverhältnisse werden entschleunigt und erhalten langwährende Gültigkeit:

SIMON. Ich kann nichts weiter sagen, als daß ich Christianchen von Ihrer Hand annehmen, und Ihre Großmuth, meine Eleonore, und mein Schicksal zeitlebens bewundern werde. Ach Herr Ferdinand, wer hätte diesen Ausgang vor einer Stunde vermuthet? Ich gehorche dem Verhängnisse und der Liebe. Christianchen sey zum andernmale meine Braut und auf ewig die meinige. (B: III.11, 110)

Innerhalb kurzer Zeit vollzieht sich Simons Erziehung. Aus den zahlreichen Konfigurationswechsel zwischen Lorchchen und Christianchen wird am Ende des Stücks eine konsequente Fixierung, die über die sekundäre Zeitebene hinausweist und „ewig“ währt. Beschleunigte Prozesse der Beziehungsknüpfung und -auflösung werden somit ebenso stigmatisiert, wie ein entschleunigtes Alltagsleben, in dem gesellschaftlicher Umgang und regelmäßiger Wechsel von alltäglichen Bräuchen, Praktiken und Objekten unterdrückt wird. Sympathieträgerin des Stücks ist Lorchchen, die diese Strukturen, die durch Simon, Christianchen und Frau Richardinn perpetuiert werden, zu unterlaufen versucht. Für ihre großmütige Tat, der Verzicht auf Simon als Ehemann, werden alle Figuren mit einem *Happy End* belohnt, das alle zufrieden stellt.

3.2 Erziehung der Gefühle: J. E. Schlegels *Der Triumph der guten Frauen*

3.2.1 *Der Moment des Handelns: Zeitbewusstsein und Kontingenz*

Johann Elias Schlegels Lustspiel *Der Triumph der guten Frauen* gehört zu den bekanntesten und meist geschätzten Lustspielen des 18. Jahrhunderts. Das Stück, das erstmals 1748 in Kopenhagen gedruckt erschien, wurde in zahlreichen Städten aufgeführt, darunter Hamburg, Berlin und Wien¹⁹². Im 52. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* beschreibt Lessing den *Triumph der guten Frauen* als „unstreitig eines der besten deutschen Originale“, das „so oft er noch aufgeführt worden, überall und jederzeit, einen sehr vorzüglichen Beifall erhalten“¹⁹³ hat. Der erzieherische Aspekt rückt das Stück noch teilweise in Nähe der Komödienpoetik nach Gottsched, dem sich viele frühe Werke von Schlegel verpflichtet fühlen¹⁹⁴. In diesem und anderen späten Stücken wird dieses Programm zunehmend missachtet: Monologe und das Motiv der Verkleidung widersetzen sich der Forderung Gottscheds, die Darstellung auf der Bühne müsse dem Leben authentisch nachempfunden sein¹⁹⁵, damit das Publikum moralischen Nutzen gewinnen könne.

Das Handlung des Dramas spielt innerhalb eines Tages im Haus von Agenor und seiner Frau Juliane, die vor drei Monaten geheiratet haben. Die beiden Charaktere stehen in der Tradition der Sächsischen Typenkomödie: Der eifersüchtige Ehemann kontrolliert und unterdrückt seine Gattin, die wiederum ihrem Mann bedingungslos gefallen möchte und jeglicher Kritik an ihm widerspricht. Hilaria, die von ihrem Ehemann Nicander vor zehn Jahren verlassen wurde, dringt – mit Hilfe des Kammermädchens Cathrine – als Mann verkleidet in den Haushalt von Agenor und Juliane ein, um die beiden von den Vorzügen der empfindsamen Ehe zu überzeugen. Zugleich will sie ihren Mann zurückgewinnen, der Juliane Avancen macht. In der männlichen Persona des Philinte spielt Hilaria den Rivalen, der ebenfalls um die Hausherrin wirbt. Durch das kleine Personal und die zeitliche und lokale Einheit folgen die einzelnen Handlungselemente kurz aufeinander und verdichten sich. Stehen erst in der letzten Szene die beiden Paare und Cathrine gemeinsam auf der Bühne, so bleibt die Anzahl der präsenten Figuren großteils sehr gering. Die Pläne und Intrigen der Charaktere werden vorwiegend sprachlich dargestellt, was bereits in Hincks Beschreibung der „tänzerischen Abfolge der Reden und

192 Vgl. Edward T. Potter: *The Clothes Make the Man: Cross-Dressing, Gender-Performance, and Female Desire in Johann Elias Schlegel's *Der Triumph der guten Frauen**. In: *The German Quarterly* 81.3 (2008), S. 261-282, hier: S. 262.

193 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: *Minna von Barnhelm / Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767-1769*. Hg. von Klaus Bohnen. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2010. (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 42), S. 181-694; hier: S. 438-439.

194 Vgl. Eckehard Catholy: *Das deutsche Lustspiel*, S. 33.

195 Vgl. Herbert Rowland: *Imitation, Pleasure and Aesthetic Education in the Poetics and Comedies of Johann Elias Schlegel*. In: *Goethe Yearbook* 17 (2010), S. 303-325; hier: S. 318.

Repliken“, in der sich „ein höchst sublimes Geschehen zwischen den Partnern“¹⁹⁶ vollzieht, angelegt ist. Durch Verleumdungen, Provokationen und Schmeicheleien sollen die Sympathien der Figuren untereinander umgelenkt werden. In der stringenten Abfolge der Figurenauftritte ist jede Szene mit der vorangegangenen über zumindest eine Figur verbunden, was zeitliche und lokale Kohärenz erzeugt. Die verdichtete Handlung läuft über wenige Figuren, die sich zwar kaum entwickeln, aber ihrer Motivation entsprechend agieren, und das innerhalb kurzer Zeit. Der Eindruck der Verdichtung und der dadurch einhergehenden Beschleunigung wird durch die Anordnung der Zeitebenen ermöglicht.

Lange Vorgeschichten und Vorbereitungszeiten kulminieren innerhalb der gezeigten Zeit zu einer schnell ablaufenden Handlung. Bereits in der ersten Szene entwirft Hilaria alias Philinte den tertiären Zeitrahmen der Handlung: „Sollte mein Mann selber wol meynen, daß ich ihm zehn Jahre, nachdem er mich verlassen hat, noch nachfolgen sollte“ (T: I.1, 311). Von Beginn an ist die tertiäre Zeitebene präsent, die mit zehn Jahren um ein Vielfaches größer ist als die sekundäre Zeitebene, die etwa einen Tag umfasst. Der tertiäre Zeitrahmen wird im Stück nochmals durch Nicander entworfen: Dieser hat „binnen zehen Jahren ein grosses Vermögen ganz und gar durchgebracht“ (T IV.1, 350). Damit wird die Dauer der Vorgeschichte abermals in den Vordergrund gerückt, erfährt dabei eine zusätzliche Wendung: Das Verlassen der Ehefrau geht einher mit einem bestimmten Umgang mit Geld.

Die Geschichte von Nicander und Hilaria erstreckt sich über zehn Jahre, beginnend mit ihrer Heirat. Kontrastiert werden die beiden mit dem anderen Ehepaar, das das zweite Konfliktfeld des Stücks repräsentiert. Juliane fühlt sich von ihrem autoritären Ehemann unter Druck gesetzt: „*Philinte*. Seit welcher Zeit wissen sie nicht allemal, was sie reden. *Juliane*. Seit kurzen. *Philinte*. Also seitdem sie verheyrathet sind“ (T: I.6, 318). Juliane und Agenor sind erst seit kurzem verheiratet. Ihre Geschichte beginnt ebenfalls mit ihrer Heirat vor drei Monaten, d.h. der Zeitraum vor der Ehe spielt für beide Ehepaare keine Rolle, wodurch die Institution der Ehe zentrales Thema ist. Die zeitliche Dauer einer Ehe wird somit zu einem aktiv gestaltbaren Handlungsraum, innerhalb dessen die Rollen der Eheleute verhandelt werden. Als Agenor seiner Frau scheinbar bedingungslos Recht gibt, wirft Hilaria alias Philinte ihm fehlerhaftes Verhalten vor: „Phuy! Du redest noch immer, wie die neu verheyratheten Männer, die sich nicht getrauen, alles zu sagen, was sie verlangen. Ich wollte mich schämen, wenn ich eine Frau drey Monate gehabt, und ihr die Pflichten des Ehestands nicht besser beigebracht hätte“ (T: I.7, 319). Da Hilaria unter der Persona des Philinte spricht, können die erwähnten „Pflichten des Ehestands“ als

196 Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 227.

bewusste Zweideutigkeiten gelesen werden: Sie weiß um Agenors autoritäres Verhalten, das er vor Gästen nicht zur Schau stellt. Die erwähnten „Pflichten des Ehestandes“ umschreiben das patriarchale Eheprogramm, das Agenor heimlich ausübt. Kurz darauf verwirklicht Agenor dieses, sobald er mit seiner Frau allein ist: „Ich habe also einmal Gelegenheit, sie zu erinnern, daß die Flittermonate unserer Heyrath nun vorbei sind. Ich habe bisher vielerley übersehen, dawider ich mit Recht hätte sprechen können. Von heute an verlange ich eine ganz andere Einrichtung“ (T: I.8, 320). Provoziert durch Philintes Replik gerät Agenor in Zeitnot und verordnet seiner Frau strengeren Gehorsam ihm gegenüber. Dabei spielt die soziale Funktion der Zeit eine wichtige Rolle: Nach den Flitterwochen gelten für Ehepaare andere Regeln, die es bald wie möglich umzusetzen gilt. Agenor unterstellt Juliane, dass sie die Bedeutung des neuen Zeitabschnittes ignoriere. Um seine Machtposition zu legitimieren, muss er die Institution der Ehe als zeitlich autonomes Ordnungssystem verstehen, in dem sich die Ehefrau dem Gatten unterzuordnen hat. Erst Hilarias Intrige läutert ihn am Ende des Stücks: „Ich erkenne es selber, Juliane, und ihre Unterredung mit ihrem vermeynten Liebhaber, ihre Klagen und auch ihre Zärtlichkeiten gegen mich, haben mich überzeugt, daß ich bisher nicht den rechten Weg gegangen bin“ (T: V.10, 371). Die tertiäre Zeit des Stücks verschränkt die zeitlich ungleichen Lebensläufe der Ehepaare: Die lange Zeitspanne von zehn Jahren macht Hilaria zur erfahrenen Ehefrau, deren Vorstellung von Liebe dem unerfahrenen Ehepaar, das erst seit drei Monaten als solches existiert, näher gebracht wird. Durch die explizite Hervorhebung der beiden ungleichen Zeiten wirkt die weitreichende Vergangenheit in der dramatischen Gegenwart der kürzeren Vergangenheit überlegen. Erst jahrelange Erfahrung befähigt Hilaria entsprechend zu handeln und im entscheidenden Moment die Verhältnisse zu korrigieren. Die tertiäre Zeit bedingt somit den Handlungsspielraum: Erst wenn genug Vergangenheit verfügbar ist, kann die Zukunft in der Gegenwart aktiv gestaltet werden.

Die sekundäre Zeit deckt sich hingegen nahezu völlig mit der primären: Zwischen den Szenen gibt es keinerlei Unterbrechungen oder zeitliche Lücken. Auch der limitierte Sekundärtext gibt keinerlei Auskunft über Bewegungen und Zeitspannen. Generell sind Regiebemerkungen in Schlegels Dramen in der Figurenrede implizit realisiert: Auf- und Abtritte werden zuerst verbal artikuliert, ehe die Szenenstruktur die neue Konstellation auf der Bühne ordnet, so kündigt z.B. Juliane Agenor mit „Da kömmt mein Mann“ (T: I.6, 318) an, ehe die nächste Szene mit dem Auftritt ihres Gatten beginnt. Dieses poetologische Prinzip hat Schlegel aus französischen Vorbildern übernommen¹⁹⁷.

197 Vgl. Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 2009. (Theatron 54), S. 42.

Ganz gedeckt sind die primäre und sekundäre Zeiten jedoch nicht. Jeder Aufzug fängt mit einer impliziten Rückgriff auf das Zeitfenster kurz davor an, das nicht auf der Bühne gezeigt wurde. So beginnt z.B. der vierte Aufzug mit der überraschenden Feststellung Nicanders gegenüber Philinte: „Was? Du eben, der du mein Feind seyn solltest, bist mein Schutzengel“ (T: IV.1, 348). Die darin implizierte Handlung, die Bezahlung von Nicanders Gläubiger, wird nicht zuvor dargestellt. Da jeder Aufzug mit einer impliziten Zeitlücke beginnt, muss die unmittelbare Vergangenheit in die dramatische Gegenwart geholt werden, um über die verdeckten Handlungen zu informieren. Somit kann in den jeweils ersten Szenen von kurzen Momenten der Entschleunigung gesprochen werden, da diese den Plot nicht vorantreiben. Solche Rückbezüge auf Vergangenes können auch der Charakterisierung dienen. So fungiert die Unterredung zwischen Philinte und Nicander nicht der Erklärung, was in der Vergangenheit passiert ist, sondern *warum* die Figuren so handel(te)n:

Philinte. Aber warum hast du sie denn verlassen? Weil du mir einmal alles vertrauest: so entdecke mir doch, was hatte sie dir gethan?

Nicander. Nichts in der Welt. Ich hatte sie nur einen Tag zu früh geheyrathet. Denn den Tag darauf besann ich mich, daß es besser wäre, wenn ich meine Freyheit behalten hätte. Ich nahm also bey der ersten Gelegenheit meine Freyheit wieder. (T: IV.1, 350)

Die Beziehung zwischen Hilaria und Nicander wird durch die Verweise auf die nicht gezeigte Zeit näher charakterisiert. Auch in Szenen, die nicht am Beginn eines Aufzugs stehen, werden Vergangenheitsbezüge hergestellt, die ebenfalls der Charaktersierung dienen, z.B. der Dialog zwischen Cathrine und Nicanders Bedientem, Heinrich, über die hochfrequenten Kurzbeziehungen der Männer. Unter dem Schlagwort der 'Erfahrung' wird die Vergangenheit zur individuellen Charakterisierung funktionalisiert: „*Cathrine.* Ich muß gestehen, die Erfahrung macht die Leute nicht allein galant, sondern auch verzweifelt unverschämt“ (T: II.5, 329).

Neben den vergangenheitsbezogenen Repliken machen allerdings solche, die auf eine unmittelbare Zukunft verweisen, den Großteil des Textes aus. Die referentielle Logik ist durch die lokale und zeitliche Kohärenz der Szenenstruktur bedingt. So sind Replikenwechsel wie der folgende nur in einem relativ geschlossenen Rahmen möglich, in dem jegliche Äußerungen, Pläne und Drohungen in der unmittelbaren Zukunft realisiert und dargestellt werden können:

Nicander. Cathrine! geh! Nur in deine Kammer, geh.

Cathrine. Wollen sie ihn aufhalten, mein Herr, daß er mir nicht nachkömmt.

Agenor. Das unverschämte Mensch!

Cathrine. Halten sie ihn auf, Herr Nicander, daß er nicht in meine Kammer kömmt. Sonst könnte ein entsetzliches Unglück vorgehen.

Nicander. Was denn für eins?

Cathrine. Ach! sie wissen nicht, in wie vielerley Gefahr ich vor ihm bin. (T: IV.4, 353)

Die meisten Handlungen und Repliken des Stücks beziehen sich auf ihre unmittelbare Wirkung auf andere Figuren. Die lineare Anordnung der Strukturelemente in knappen Intervallen wirken beschleunigend: Durch Drohungen, Versprechungen und Intrigen, die allesamt noch im Laufe des gespielten Tages Erfüllung oder gezielte Verhinderung finden, werden Ankündigung und Erscheinung in enger Sukzession realisiert. Durch die Linearität der Informationsvergaben wirken Vorhersagen zudem spannungssteigernd. Philinte bzw. Hilaria prophezeit bereits in der ersten Szene den positiven Ausgang des Stücks: „Ich weiß nicht, ob mich meine Liebe betrügt, oder ob es die Vernunft ist, die mir es vorher sagt, daß Nicander seine Hilaria von neuen lieben wird“ (T I.1, 311). Diese Erwartungshaltung wird von ihr zu Beginn des letzten Aufzugs wieder relativiert: „Es ist mir unmöglich, mich länger zu verstellen. Meine Briefschaften sollen ihm entdecken, wer ich bin. Aber wie wird es ablaufen. Wird seine Liebe auch wohl wieder aufhören, wenn er merkt, daß er sie gegen seine eigene Frau gewendet hat. Mein Herz zittert zum voraus“ (T: V.1, 362). Die unmittelbaren Wirkungen der Handlungen sind immer fragwürdig und werden erst bei ihrer Erscheinung klar gemacht. Der Höhepunkt der Spannung wird durch das Wegschicken von Agathe, die Agenor zur Überwachung seiner Frau als Gesellschafterin engagiert, zeitlich konkretisiert:

Juliane. [...] Wer weiß, was mir diesen Abend begegnen kann, da ich die schändliche Aufseherin vertrieben habe, die er mir aufdringen wollte.

Philinte. Und sie wollen das alles erwarten?

Juliane. Was muß ich nicht erwarten? ach! was kann ich anfangen?

Philinte. Ich kann nicht von ihnen gehen, bis sie in Sicherheit sind.

Juliane. Wie soll ich die finden?

Philinte. Vertrauen sie sich mir. Ich will sie in Sicherheit bringen. (T: V.8, 368)

Die Bedrohung in Form von Agenor wird zeitlich auf „diesen Abend“ festgelegt. Die Handlung zielt auf eine baldige Konfrontation ab und erzeugt Spannung bis dahin. Innerhalb des nun vorgezogenen und terminierten Zeitrahmens müssen die notwendigen Vorkehrungen von den anderen Figuren getroffen werden, um Schlimmeres zu verhindern.

Das können nur Personen bewerkstelligen, die sich ihrer Handlungsmöglichkeiten und der Dringlichkeit der zu setzenden Aktionen bewusst sind. Hierbei repräsentieren die drei zentralen Frauen des Stücks unterschiedliche Positionierungen zur offenen Zukunft und Kontingenz. Hilarias erste Worte des Stücks antworten auf Cathrines verwunderte Frage, warum eine Verkleidung als Mann überhaupt notwendig sei: „Ich sehe es aber nöthig, und ich sehe tausend Gelegenheiten voraus – – –“ (T: I.1, 310). Die vorausgesehenen Gelegenheiten werden aus der Zukunft in die dramatische Gegenwart hereingeholt. Hilarias Bewusstsein um ihre Kontingenz

begründet die gesamte Handlung des Stücks. Durch die Platzierung Cathrines im Haushalt Agenors – „warum ich dich in dieses Haus gebracht habe“ (T: I.1, 311) – und ihre Verkleidung gelangen die angestrebten Ziele in die Reichweite des Möglichen. Ihre Taten und Repliken, wie die gespielte Umwerbung Julianes, die Bezahlung von Nicanders Gläubigern und die gezielte Enthüllung ihrer Identität am Ende des Stücks, machen sie zur Agentin der relevanten Handlungselemente, die auf ein Ziel gerichtet sind, das Hilaria zu Beginn des Stücks im Gespräch mit Cathrine formuliert. Juliane steht dem Kontingenzbewusstsein Hilarias konträr gegenüber. Obwohl beide Frauen positive Figuren sind, wirkt Agenors Frau weitaus passiver¹⁹⁸: Als aufopfernde Ehefrau unterwirft sie sich der Kontrolle ihres Mannes:

Juliane. Ach! nein! was werde ich thun können. Er wird alles nur ärger machen.

Nicander. Haben sie die edlen Entschliessungen schon vergessen, die sie den Augenblick faßten?

Juliane. Wenn Agenor durch meine Zärtlichkeiten nicht zu erweichen ist: so wird mein Trutz ihn noch mehr verhärten.

Nicander. Also ergeben sie sich nur in ihr Schicksal. [...]

Juliane. Thun sie, was sie wollen, ich bin zu nichts geschickt. (T: IV.8, 358)

Das Konfliktpotential um Julianes Widerstand ist bereits im ersten Aufzug angelegt. Agenor verbietet seiner Frau auf den Ball zu gehen, der an diesem Abend stattfindet:

Agenor. Auf den Ball? und sie sind willens, dahin zu gehen?

Juliane. Wissen sie nicht mehr, daß sie es gestern selber in öffentlicher Gesellschaft versprochen haben.

Agenor. Ich versprach es, weil ich glaubte, daß sie so vernünftig seyn würden, es abzuschlagen. Ich gebe ihnen den Rath, daß sie sich mit einer Unpaßlichkeit entschuldigen. (T: I.8, 321)

Juliane resigniert und findet sich bald mit ihrer Situation ab: „Gleichwohl, Cathrine, will ich mich nach ihm richten. Wäre es auch nur ihn zu überzeugen, daß er Unrecht hat“ (T: II.1, 324). Sie verweist mehrmals auf den Moment der Hochzeit und ihre damaligen Vorstellungen des Ehelebens, die sich nun als falsch herausstellen: „Was habe ich denn zu überlegen? Vielleicht was ein Mann für eine eigensinnige und verdrießliche Creatur ist. Das hätte ich vor etlichen Monaten überlegen sollen“ (T: I.9, 319-320). Agenor lässt sich nicht besänftigen und Juliane thematisiert ihre vergangenen Entscheidungen anstatt selbst Wendungen herbeizuführen. Ihre Resignation wird durch Zeitvertreib, wie z.B. Teetrinken, kompensiert¹⁹⁹, während Hilaria an der aktiven Umgestaltung der Situation arbeitet. Die Frage der Kontingenz ist zugleich vom verfügbaren Kapital abhängig²⁰⁰: Juliane erhält nicht das Geld, das ihr vertraglich versprochen wurde, und ist

198 Vgl. Sibylle Plassmann: Die humane Gesellschaft und ihre Gegner in den Dramen von J. E. Schlegel. Münster: LIT 2000. (Zeit und Text 15), S. 240.

199 Vgl. ebd. S. 243.

200 Vgl. ebd. S. 230.

darum umso mehr in ihren Gestaltungsmöglichkeiten beschränkt. Cathrine ist hingegen durchaus in der Lage, ihr unliebsame Situationen abzuwenden und damit strukturelle Ereignisse zu setzen, z.B. schlägt sie Agenors Avancen aus und lässt Juliane unter Vorspiegelung falscher Tatsachen Geld zukommen. Ihre häufige Präsenz und Wendigkeit zwischen den Paaren und Ständen lassen sie als Pendant zu Hilaria erscheinen²⁰¹. In einem Monolog fasst Cathrine ihre prekäre Position als Knotenpunkt unterschiedlicher Interessen zusammen:

Die verzweifelten Liebesangelegenheiten haben mir einen Haufen Zeit weggenommen. Erst mein Herr, denn Heinrich, denn Nicander. Ich habe eine Menge Liebhaber. Das ist von schlechter Vorbedeutung. Ein Mägdchen, das viel Liebhaber hat, läuft Gefahr ihr Leben lang Jungfer zu heissen. Aber ich muß eilen. Meine Frau braucht Geld. Mein Herr will Nachrichten von mir haben. Und ich habe noch vieles zu ersinnen. (T: II.11, 333)

Die Referenz auf die knappe Ressource Zeit ist essentiell für die strukturelle Funktion der Figur. Cathrine wird zwar als Kammermagd von Agenor sowohl finanziell als auch sexuell bedroht, aber als Komplizin Hilarias und durch die Gunst Julianes kann sie Handlung und Figuren direkt beeinflussen. Aufgrund des Zeitdrucks gelingt die erforderliche Koordination nicht immer gänzlich, weshalb sie sich der Situation entsprechend neu anpassen muss, um im Sinne Hilarias zu agieren. Ihre relative Handlungsautonomie wird auch konkret benannt, erhält aber eine tragikomische Wendung: „Ich werde mir selber helfen müssen, oder der Himmel mag mir helfen“ (T: III.9, 348). Obwohl finanziell nicht so souverän wie Hilaria, ist sich Cathrine im Gegensatz zu Juliane ihrer relativen Handlungsmacht bewusst, und dafür nimmt sie etwaige Gefahren, wie ihre Kündigung durch Agenor, in Kauf. Im Kontrast der Handlungsweisen von Hilaria, Juliane und Cathrine wird Bewusstsein um die eigene Kontingenz zur Beschleunigungsmotivation schlechthin: Erst Hilarias expliziter Wille, im Haushalt Agenors die Beziehungsverhältnisse mit Hilfe Cathrines umzugestalten, initiiert den schnellen Ablauf des Tages, der sich in der sekundären Zeitebene abspielt.

3.2.2 Stolz und Vorurteil: Beschleunigte Figurenperspektiven

Als zentrale Themen des Stücks sind u.a. die romantische Liebe²⁰², die Stellung der Frau innerhalb der Ehe²⁰³ und der performativer Charakter von Geschlechterrollen²⁰⁴ genannt worden. Ohne die einzelnen Argumente hier weiter zu vertiefen ist auf ein ästhetisches Prinzip hinzuweisen, auf dem die genannten Fragestellungen des Stücks basieren: Die Figuren ändern konsequent ihren

201 Vgl. Plassmann: Die humane Gesellschaft, S. 247-249.

202 Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 227.

203 Vgl. Sibylle Plassmann: Die humane Gesellschaft, S. 240.

204 Vgl. Edward T. Potter. The Clothes Make the Man, S. 261.

Eindruck von einander und verwenden unterschiedliche Modi, um auf eine bestimmte Art wahrgenommen zu werden. Dabei ist die dramatische Kommunikationsstruktur zu berücksichtigen: Diese setzt sich aus unterschiedlichen Figuren und deren individuellen Perspektiven zusammen, die von der übergeordneten Rezeptionsperspektive synthetisiert und in Beziehung zueinander gebracht werden. Der im Stück transportierte Erziehungsanspruch²⁰⁵, den v.a. die Figur der Hilaria ausübt, impliziert einerseits flexible Beziehungsverhältnisse zwischen den Personen auf der Bühne, so werden Nicander und Agenor am Ende des Stücks zu 'guten' Ehemännern. Andererseits sind die Charakterzüge der Figuren von Beginn an relativ stabil: Agenor entpuppt sich als Tyrann, Juliane ist naiv und devot, und Nicander ein leichtfüßiger Frauenheld, der seine Frau aber nicht aus Bosheit, sondern Unerfahrenheit früh verlassen hat. Innerhalb der Rezeptionsperspektive ändern sich die Figuren und ihre Position also nicht mehr, und auch die Läuterung am Ende des Stücks wirkt bei Agenor nicht gänzlich überzeugend²⁰⁶. Das vermerkt auch Cathrine zum Schluss: „*Cathrine*. Die geschwindesten Bekehrungen sind sonst nicht allemal die aufrichtigsten. *Agenor*. Die meinige ist aufrichtig. *Cathrine*. Das schlimmste ist, daß man bey dergleichen Sachen sich auf das blosse Versprechen verlassen muß“ (T: V.10, 372). Durch die „geschwindesten Bekehrungen“, d.h. hochfrequente Änderungen der Beziehungsverhältnisse innerhalb des Personals, werden die Intrigen erst wirksam: Juliane muss erst von Agenors unangemessenem Verhalten überzeugt werden, Nicanders Werbung wird auf Philintes vermeintliche Schwester umgeleitet, und Cathrine muss um die Gunst ihres Herren buhlen, um im Haus bleiben und an den Plänen Hilarias mithelfen zu dürfen.

Die Verkleidung Hilarias ist zentral für die Wirkung der wechselnden Figurenperspektiven. Bereits in der ersten Szene tritt sie in ihrer Persona Philinte auf, während sie im vierten Aufzug als dessen Schwester vor Nicander tritt, der in ihr seine Frau nicht erkennt. Über den Schutz vor vermeintlicher Wiedererkennung versichert Hilaria bereits zu Beginn: „Aber er hat mich in allem kaum drey Monat gekannt. Ich bin seitdem noch grösser worden, ich habe zugenommen. Ich trug damals schwarzes Haar, und itzt bin ich gepudert. Ich zweifle sogar, daß er mich in meinen eignen Kleidern wieder kennen sollte“ (T: I.1, 311). Die Identifikation als 'Hilaria' wird durch äußere Gegebenheiten bestimmt: Haarfarbe, Größe und Kleidung konstituieren Identitäten, die durch selbst herbeigeführten Veränderungen modifiziert werden können. Die Möglichkeit, Identitäten und Beziehungen ständig beeinflussen zu können, im guten wie im schlechten, prägt ihr Erziehungsprogramm, das sie Nicander angedeihen lässt. Dieser brauchte sein Vermögen auf, woraufhin die verkleidete Hilaria seine Schulden beim Kaufmann übernimmt.

205 Vgl. Sibylle Plassmann: Die humane Gesellschaft, S. 227.

206 Vgl. Edward T. Potter: The Clothes Make the Man, S. 279.

Das Freundschaftsangebot Nicanders ist reziprok gedacht: Er besteht auf eine angemessene Entlohnung und bietet Philinte eine seiner zahlreichen Geliebten an. Die dabei dargestellte Gewissenlosigkeit gegenüber den Frauen ist zugleich ein Affront gegen das aufklärerische Erziehungsideal²⁰⁷. Philinte schlägt das Angebot schließlich aus und will für freundschaftlichen Dienst nicht ebenbürtig belohnt werden. Nach der Bezahlung von Nicanders Schulden lehrt ihm Hilaria, die sich als Philintes Schwester ausgibt, ihre Vorstellung von empfindsamer Liebe:

Nicander. Ich verspreche aber, sie ewig zu lieben.

Philinte. Das versprechen sie mir? Wo ist nun alle ihre Klugheit? Können sie denn was versprechen, das nicht in ihrer Gewalt steht? [...]

Nicander. Aber ich hoffe, sie ewig zu lieben.

Philinte. Das ist was anderes. Man kann versprechen, einer Person das Leben so leicht, als möglich, zu machen, ihr alle Gefälligkeit zu erweisen, und ihr mit aller äusserlichen Hochachtung zu begegnen. Aber eine Person ewig zu lieben, das kann man mit allen Schwüren von der Welt nicht versprechen. (T: V.1, 360-361)

Philinte bzw. Hilaria steht für ein Beziehungsverhältnis, das nicht auf einem deterministischen Liebeskonzept beruht. Vielmehr setzt sich die von ihr propagierte Liebe aus gegenseitiger Wertschätzung und Hochachtung zusammen, die immer wieder aktualisiert werden muss. Liebe währt nicht von sich aus ewig, sondern bedarf der konsequenten Arbeit. Effektiv kann dies nur unter aufrichtiger Kommunikation geschehen, doch die notwendige Verkleidung von Hilaria bezeugt, dass v.a. die Männer nur unter sich notwendige Informationen austauschen²⁰⁸. Als selbstbewusste Figur, die sich den Situationen und Personen entsprechend anpasst und dadurch ihre Perspektive und die der anderen modifiziert, ist Hilaria nie in Gefahr, fremdbestimmt zu werden.

Julianes Perspektive hingegen bleibt ihrem Mann gegenüber recht stabil bzw. entschleunigt. Trotz aller Einwände versichert sie ihren Werbern, dass ihr Mann sie gut behandle:

Philinte. Ich sage, daß er Verstand besitzt, daß er Verdienste hat, daß er gut zu leben weiß, daß er überaus aufgeräumt und höflich ist.

Nicander. Er würde allzuvollkommen seyn, wenn er das letztere auch gegen seine Frau wäre.

Juliane. Ich versichre sie, daß er es ist. (T: I.4, 316)

Philintes Replik ist hierbei eine Finte: Das offenkundige Lob Agenors soll Nicanders Widerstand provozieren, dem Juliane mit stolzem Trotz antwortet. Ihre Uneinsichtigkeit gegenüber den Kritikern ihres Mannes zementiert ihre Rolle als aufopfernde, durch kompromisslose Liebe geleitete Gattin. Potentielle Liebhaber werden zwar erwähnt, aber in der Handlung nie ernsthaft

207 Vgl. Sibylle Plassmann: Die humane Gesellschaft, S. 239.

208 Vgl. Edward T. Potter: The Clothes Make the Man, S. 264.

weiter verfolgt²⁰⁹. Die anderen Figuren stellen ihr Verhältnis zu Agenor in Frage und sehen in ihrem Verhalten eine devote Haltung, die sich nicht ändert. Als Cathrine Agenors Rückkehr ins Haus ankündigt, möchte Juliane ihm entgegeneilen, was Nicander wie folgt goutiert: „Wollen sie nicht einmal aufhören, gnädige Frau, so altväterisch zu seyn. Er ist kaum nach Hause, so wallt ihnen das Herz recht, daß sie ihn sehen wollen“ (T: I.5, 316). Philinte kritisiert zuvor Julianes Aussehen: „Schämst du dich nicht, Cathrine, daß du deine Frau so altfränkisch ankleidest. [...] Ich will ihnen weisen, wie man sich kleiden muß. Weg mit dieser Blume. Diese Schleiffe soll anders sitzen, Cathrine. (*Cathrine verändert etwas an Julianens Putze.*)“ (T: I.3, 314). Hilaria diagnostiziert in Julianes Kleidung und Verhalten eine fehlende Bereitschaft, sich den konservativ-patriarchalen Ansprüchen ihres Ehemannes zu widersetzen. Ihre Figurenperspektive konfiguriert sich gegenüber Agenor kaum neu und bleibt relativ stabil; anders bei den anderen Personen, denen sie argwöhnischer gegenübertritt. Ihr Wankelmuth wird dabei von Philinte verbal angegriffen:

Philinte. Sie werden mich wieder lieben, und zwar öffentlich. Sie werden mir es vor ihres Mannes Augen sagen.

Juliane. Haben sie den Verstand verloren, Philinte.

Philinte. Ihr Mann wird es anhören. Ich versichere sie.

Juliane. Hören sie auf. Ich habe sie bisher für einen Menschen gehalten, der Hochachtung für mich hat, und mit dem ich umgehen könnte. Aber ich sehe wohl, ich muß mich entschliessen, sie zu meiden.

Philinte. Um des Himmels willen. Entschliessen sie sich nicht so geschwind. (T: I.6, 318)

Juliane lässt sich durch die Taten ihres Mannes kaum zu neuen Positionen bewegen, und auch ihre Entschlüsse über andere werden zu „geschwind“ gefällt und verharren dann als Vorurteile über die betreffende Person. Ein ähnlicher Impuls tritt bei ihrem Ehemann zutage: „*Nicander.* Warten sie doch, Agenor, und lassen sie sich Zeit zur Ueberlegung. *Agenor.* Es ist schon überlegt, denn es ist schon beschlossen“ (T: IV.6, 356). Agenors übereiltes Vorgehen ist dem eigenen Machterhalt verpflichtet. Dabei gibt er zu, das Verhältnis zu seiner Frau durch die Heirat dezidiert anders zu gestalten als zuvor:

Agenor. (lachtet) Hätte ich doch kaum gehoffet, daß ich das überkluge Mädchen, die Juliane, zu einer so guten und einfältigen Frau machen könnte. Aber ganz recht, Madame, ehe ich sie heyrathete, haben sie mich regiert, und ich hätte nährisch werden mögen. Nun ist die Reihe an mir, und mein Regiment wird länger währen, als das ihrige gewährt hat. (T III.6, 343)

Der längere Herrschaftsanspruch innerhalb der Ehe ist zeitlich durch die Hochzeit getrennt. Agenor befindet sich in dieser Szene zwar nur mit Cathrine auf der Bühne, allerdings weisen die plurale Anredeform und der Titel auf einen fiktiven Dialog mit Juliane hin. In der Rezeptionsperspektive bleibt die Figur Agenor ein tyrannischer Hausherr, doch im Wechselspiel

209 Vgl. Sibylle Plassmann: Die humane Gesellschaft, S. 241.

mit anderen Charakteren ist seine Figurenperspektive höchst elastisch. Bereits im ersten Auftritt agiert Agenor vorsichtig und kommuniziert mit seiner Frau nur heimlich, um den präsenten Philinte loszuwerden. Auch nachdem er Juliane verboten hat auf den Ball zu gehen, fragt er sie in Cathrines Anwesenheit: „Wollen sie noch auf den Ball gehen? Sie werden vermißt werden, wenn sie nicht kommen“ (T: II.2, 325). Innerhalb eines komplexen Gesellschaftssystems, in dem Figuren voneinander wirtschaftlich und persönlich abhängig sind, wird Agenors konsequente Verstellung je nach Präsenz anderer Personen zur effektiven Strategie. Obwohl seine Angebote an Cathrine scheitern und Nicander *ihn* überlistet, bleibt sein Kontrollanspruch, der in der eingeladenen Gesellschafterin Agathe personifiziert dargestellt (und bald verabschiedet) wird, weiterhin bestehen. Juliane formuliert über die von Agenor bestimmte Neuausrichtung der bestehenden Verhältnisse im Haushalt ihren Unmut:

Seine Untreue ist das wenigste, was mich kränket, aber meine Zärtlichkeit, als eine Einfalt auszulachen, und doch gleichwol Mistrauen in mich zu setzen, sich zu freuen, daß er mich so biegsam und willig gemacht hat, selber zu gestehen, daß er mich aus Vorsatz quälet, und mich noch dazu der Aufsicht meiner Bedienten unterwerfen zu wollen, ist das nicht schmerzlich und fürchterlich genug für mich? (T: III.8, 346)

Trotzdem ändert sich Julianes Perspektive auf ihren Mann nicht wesentlich, sondern resigniert weitestgehend. Als Philinte ihr gegen Ende des Stücks seine vermeintliche Liebe gesteht, hält sie noch immer an ihrer positiven Meinung von Agenor fest: „Schweigen sie! was mir auch begegnet: so habe ich nicht so viel Gefahr in meines Hannes Hände zu befürchten, als in den ihrigen. Er ist ein Feind meiner Ruhe, und sie sind ein Feind meiner Tugend“ (T: V.8, 368). Julianes Perspektive bleibt starr; kurz gibt sie scheinbaren Widerstand zu erkennen, als sie sich „gegen sein unanständiges Bezeigen“ (T: IV.7, 357) äußert, doch diesen gibt sie in der nächsten Szene auf.

Die Beziehungsverhältnisse zwischen den Figuren ändern sich innerhalb der kurzen gespielten Zeit ständig. Dabei werden die einzelnen Perspektiven gezielt von einzelnen Personen gelenkt und beeinflusst, besonders durch Rollenspiele²¹⁰. Bereits Cathrine hält fest: „Nein! Weil denn die Wahrheit nichts nütz ist: so *helfe die Lügen*“ (T: II.4, 328). Während sich Agenor verstellt und auf autoritäre Mechanismen, v.a. Drohungen, setzt, verhandeln Hilaria und Nicander, die beide selbstständige Leben führen, ihre Meinungen und Positionen zu anderen Figuren offen. Sie haben Einfluss und bleiben dabei selbst flexibel und beeinflussbar. Besonders Nicander ist als Objekt der Erziehung einer Veränderung empfänglich, die sich im Stück mehrmals vollzieht. Im Kontrast zu Julianes beharrlichem Stolz für ihre Ehe und Vorurteilen gegenüber anderen, wirken die sich ändernden Perspektiven der anderen Figuren beschleunigt. Ein paradigmatisches Beispiel für die Konfrontation unterschiedlicher Änderungsmodi der Figurenperspektiven ist Nicanders

210 Vgl. Sibylle Plassmann: Die humane Gesellschaft, S. 250.

Appell an Juliane: „Glauben sie doch, Madame. Ich bin gar nicht mehr derjenige, für den sie mich halten. Es ist wahr, vor einer Stunde hätte ich allen möglichen Vorteil aus dieser Zwistigkeit zu ziehen gesucht“ (T: IV.7, 357). Ihre mangelnde Bereitschaft, neue Ausrichtungen der Figuren zu akzeptieren, sowohl bei ihrem Ehemann als auch bei Nicander, wird erst durch den Kontrast virulent. Ihre zu schnell gefällten Eindrücke und Meinungen, die sich nicht mehr ändern, führen sie schlussendlich in die Sackgasse der autoritären Ehe, aus der sie erst Hilaria befreien kann. Die Schwierigkeiten der zu meisternden Beziehungen verortet Cathrine in der benötigten Zeit:

Wenn man augenblicklich ja sagt, so macht man sich verächtlich: und wenn man sich zu lange weigert, so giebt es Leute, die uns unrecht verstehen, und nicht warten wollen, bis wir uns ausgeweigert haben. Ich weiß doch am besten, Herr Agenor, ob ich es meiner Tugend oder ihrer Ungeduld zu danken habe, daß ich so Hals über Kopf ins Elend wandern muß. (T: V.4, 364)

Zu schnell gefasste Sympathien und Zustimmungen sind, wie von ihr auch am Ende des Stücks bemerkt, verdächtig. Ebenso kann stures Beharren auf momentane Zustände unerwünschte Entwicklungen nach sich ziehen. Die im Stück postulierte Lösungsformel basiert auf ausgewogener Überzeugungsarbeit statt beharrender Resignation oder plötzlicher Umwürfe. Veränderungen der Figurenperspektiven werden Teil authentischer Erziehungsprozesse, wie bei Nicander, ohne die Rezeptionsperspektive und deren Erwartungshaltung zu beeinträchtigen: Die Figuren agieren aus einer bestimmten, gleichbleibenden Motivation heraus und nehmen zum diesen Zwecke unterschiedliche Meinungen, Rollen und Identitäten an: Cathrine muss Juliane wegen des Geldes anlügen, der Patriarch Agenor posiert vor anderen als liebevoller Gatte, und Hilaria verkleidet sich als Mann, gibt sich vor Juliane als Mann in Frauenkleidern und vor Agenor und Nicander als Philintes Schwester aus. Die gezielte Steuerung der beschleunigten Figurenperspektiven ist essentieller Teil der dramatischen Darstellung von Intrigen. Diese laufen gleichzeitig, überkreuzen und behindern sich, und werden durch die übergeordnete Rezeptionsperspektive als hochfrequent wahrgenommen.

3.3 Bürgerliche Zeitdidaktik: T. G. v. Hippiels *Der Mann nach der Uhr*

3.3.1 Maß aller Dinge: Objektive Zeit als Beschleunigungsantrieb

Theodor Gottlieb von Hippels Lustspiel *Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann* wurde 1765 erstmals gedruckt und noch im selben Jahr in Königsberg, der Heimat des Autors, uraufgeführt²¹¹. Das als Nachspiel konzipierte Stück²¹² ist, gemeinsam mit dem Autor, in Vergessenheit geraten, obwohl es noch im 18. Jahrhundert zahlreiche Aufführungen erlebte und in weiten Teilen des deutschsprachigen Raums gespielt wurde²¹³. Auch Lessing bespricht das Stück in der Hamburgischen Dramaturgie wohlwollend („Es ist reich an drolligen Einfällen“²¹⁴), doch er und einige andere Kritiker bemängeln den Titel, der bereits zu viel vorwegnehme und widersprüchlich bzw. redundant sei²¹⁵. Trotz unmittelbarer literarischer Vorbilder, wie z.B. Gellerts *Betschwester* oder Schlegels *Geschäftiger Müßiggänger*²¹⁶, wurde zudem die Titelfigur qualitativ und strukturell als originell hervorgehoben: Der zeitlich fixierte Pedant, dessen Laster laut zeitgenössischen Rezensionen in dieser Form keinen Vorläufer hatte, aber auch die Tatsache, dass die lächerliche Figur selbst die meiste Zeit auf der Bühne zu sehen ist, haben das Publikum überrascht²¹⁷.

Die Komik des Stücks basiert auf dem überzeichneten Verhalten der Titelfigur, Herr Orbil, der fanatisch den Gesetzen seiner Uhren folgt und sämtliche Handlungen danach ausrichtet. Bereits im ersten Dialog wird der Protagonist hinreichend charakterisiert:

Orbil. (höhnisch.) Jungfer Tochter!

Wilhelmine. Es hat eben geschlagen –

Orbil. (Aufgebracht.) Sie fängt an, meine Uhr zu reformiren. [...] Es hat eben geschlagen?

Wilhemine. Wie ich sage –

Orbil. (Aufgebracht.) Was?

Wilhelmine. Indem ich herging –

Orbil. Was?

211 Vgl. Joseph Kohnen: Nachwort. In: Theodor Gottlieb von Hippel: *Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann*. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Mit einem Nachwort hg. von Joseph Kohnen. Hannover: Wehrhahn 2009. (Theatertexte 22), S. 51-79; hier: S. 55.

212 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation in Theodor Gottlieb von Hippiels Komödie *Der Mann nach der Uhr*. In: Joseph Kohnen (Hg.): Königsberg. Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Berlin u.a.: Lang 1994, S. 199-263; hier: S. 203.

213 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 262.

214 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 291.

215 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 257

216 Vgl. Joseph Kohnen: Nachwort, S. 69.

217 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 223.

Wilhelmine. Schlag ein Viertel.

Orbil. Ich erhole mich! - Aber du bist ja um **11** bestellt -

Wilhelmine. Fünfzehn Minuten auf **12** - ich versichere Sie - -

Orbil. Und ich versichere Sie, daß ich daran zweifle. (U: I.2, 9-10)

Die Komik liegt in Orbils pedantischer Genauigkeit der Zeitmessung, und an seinem Anspruch, dem sich die anderen Figuren, wie seine Tochter und Lisette, unterwerfen. Durch die ständige Verbalisierung der objektiven Zeit wird der Zeitpunkt der dramatischen Gegenwart konkretisiert. Auch das Bühnenbild ist in diesem Sinne gestaltet: „*Der Schauplatz ist in einem Zimmer in Orbils Hause, wo eine oder zwei Stubenuhren angebracht werden können*“ (U: 8). Damit geht eine ständige Aktualisierung der gespielten Zeit einher, die die primäre Zeit im Vergleich zur sekundären als gerafft darstellt. Natürlich ist es Orbil, der die Zeitangaben zu Beginn - „Es hat **11** geschlagen“ (U: I.1, 9) - und am Ende erwähnt: „Vergessen Sie nicht, Herr Bräutigam, daß Sie den ersten Kuß (sieht auf die Uhr) **16** Minuten auf **5** erhalten haben“ (U: I.18, 48). Bei dem Einakter kann somit nicht von einer exakten Deckung von primärer und sekundärer Zeitebene gesprochen werden. Doch durch die im Stück motivierten Zeitkonkretisierungen werden die situationsbezogenen Handlungen als beschleunigt erfahren. Weil das geordnete Zeitmuster die Handlungen und Begegnungen auf bestimmte Zeitpunkte in der nahen Zukunft festlegt, werden den Gesprächen in den knappen Szenen kaum zeitlichen Raum gelassen. Bereits der oben erwähnte Auftritt Wilhelmines wird von ihrem Vater, aufgrund eines Versehens, als zu spät wahrgenommen, und auch später kommentiert Orbil die Dringlichkeit, die durch den eigenen Maßstab entsteht: „Ich versichere Sie, daß der in unserer Straße - (Er sieht nach der Uhr.) Es ist über ein Viertel. Wie geschwind die Zeit verläuft!“ (U: I.11, 31-32). Wenn die Auftrittsfolgen im Stück als besonders plausibel, authentisch, und darum ästhetisch wertvoll beschrieben werden²¹⁸, liegt das auch am herrschen Zeitregime, das Orbil vorgibt und an dem sich alle anderen Figuren orientieren.

Doch selbst der pedantische Zeitwächter wünscht sich nach Blasius' vorläufigem Abgang im zwölften Abtritt einen Moment der Entschleunigung: „Wäre es wohl ein Wunder, wenn, bei einem so allgemeinen Gräuel im Hause, alle meine Uhren eine Pause machen möchten - wäre es ein Wunder?“ (U: I.13, 37). Das monierte „Gräuel“ ist durch Orbil selbst verursacht, denn er lässt sich für die Durchführung seines Plans selbst kaum Zeit zur Überprüfung seines Urteils: „Ehrlich und ordentlich! Die Verlobung würde schon heute geschehen seyn, wenn ich nicht den Magister vorher selbst sprechen wollte“ (U: I.10, 29). So lange die Inhalte, die in zeitliche Ordnung gesetzt sind, intakt bleiben, besteht Orbil auf rasche Abwicklung und konsequente Einhaltung des selbst festgelegten Zeitrahmen. Durch die Entlarvung des Magisters als für ihn unmöglichen

218 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 213.

Schwiegersohn findet sich der Hausherr nun in einem Ausnahmezustand – „Welche Verwirrung hat er rings um mich herum gemacht!“ (U: I.13, 37) –, der die geplante Zukunft unklar macht. Auf seine temporäre Stagnation folgt eine konsequente Beschleunigung der Handlung bis zur Konfliktlösung²¹⁹, die durch Lisette initiiert wird. Sie ist, dem damaligen Zofentypus auf der Bühne entsprechend²²⁰, intelligent und witzig, und stellt damit – neben Valer – die positivste Figur dar. Beide sind an der Intrige beteiligt: Denunziation, falscher Lobpreis und gespielte Pedanterie sollen den Magister in Ungnade bringen und Valer als idealen Ehemann für Orbils Tochter suggerieren. Dabei hält auch Lisette an dessen Zeitordnung fest. Als sie scheinbar auf dem Weg zu Wilhelmine ist, nach dem Abgang des Magisters, wird sie von Orbil angesprochen. Ihre Reaktion entspricht den Gesetzmäßigkeiten des Hauses: „Um Vergebung; ich bin nicht herbestellt“ (U: I.14, 38). Obwohl es der Hausherr persönlich ist, scheint die festgesetzte Terminierung von Begegnungen oberstes Axiom der Handlungsweisen im Hause Orbil zu sein. Als Gleichgesinnte getarnt ist Lisette folglich nach dem Monolog Orbils die erste, die auf ihn trifft und somit die sukzessiv geplanten Auftritte der anderen Figuren vorbereiten kann.

Neben der effektiv eingesetzten Situationskomik, sind es insbesondere die parallel geführten Reden und Gegenreden, die die Dialoge erheblich beschleunigen. Besonders Lisette, die die Redeweisen des Hausherrn übernimmt und sich seinen Interessen scheinbar beugt, kann für diese Art der überspitzt-karikierenden Gesprächsführung als Beispiel herangezogen werden:

Orbil. [...] Infessen muß ich dem Magister doch mehr Ehrlichkeit zueignen, als seine Vetter; dem Treulosen. –

Lisette. Dem Heuchler.

Orbil. Dem Spitzbuben.

Lisette. Dem Verräther.

Orbil. Ich mag ihn nicht schimpfen.

Lisette. Ich auch nicht.

Orbil. Allein ein Bösewicht bleibt er in meinen Augen, so lange er lebt.

Lisette. Und in den meinigen desgleichen.

Orbil. Ich unglücklicher Vater! (U: I.14, 38-39)

Die Wortkomik entsteht durch die inhaltliche und formale Parallelität und die beschleunigte Abfolge der Repliken²²¹. Karikierende Nachahmungen von Orbils Rede, gleich einem Echo, werden in drei Szenen von Lisette durchgeführt²²². Auch andere Formen der Komik, wie die situationsgebundene, werden von Reimen festgemacht, so z.B. die Rede und Gegenrede von Orbil

219 Vgl. Joseph Kohlen: Nachwort, S. 77.

220 Vgl. ebd. S. 76.

221 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 249.

222 Vgl. ebd. S. 248.

und Wilhelmine im zweiten Auftritt²²³: Auch dort ist durch die Kürze der Repliken eine schnelle Abfolge gegeben, die eine bestimmte Erwartungshaltung im Hinblick auf die mögliche Weiterführung im Frage-und-Antwort-Spiel begünstigt:

Orbil. [...] (Zu ihr.) Du kennst doch den Herrn Valer?

Wilhelmine. (Vor sich.) Ob ich Valer kenne? (Zu ihm.) Ja, Herr Vater.

Orbil. Er ist reich, wie man sagt.

Wilhelmine. Ja, Herr Vater.

Orbil. Und von guter Familie.

Wilhelmine. Ja, Herr Vater. [...]

Orbil. Und meine Tochter würde ihn, weil sie doch ohne Widerrede lieben soll, ohne Zweifel allen Mannspersonen vorziehen –

Wilhelmine. (Nach einer kleinen Pause.) Ja, Herr Vater.

Orbil. – und ihn heirathen.

Wilhelmine. Ja, Herr Vater.

Orbil. Nein! Jungfer Tochter.

Wilhelmine. (Vor sich.) Ich bin verrathen. (U: I.2, 10-11)

Orbils Pedanterie ist zugleich Zentrum der Komik als auch primäres Hindernis der Liebeshehe zwischen Valer und Wilhelmine. Ein Treffen zwischen den beiden setzt einerseits die Absenz des strengen Vaters voraus, andererseits ist die Figur der Tochter auf devote Autoritätshörigkeit angelegt. Bevor er das Haus verlässt, spezifiziert Orbil, was Wilhelmine zu tun hat: „Das Benedicite und das Gratias, Käse und Butter, – du nimmst alles auf dein christliches Gewissen. Um 2 Uhr erwarte ich dich hier. Hörst du, Wilhelmine? um 2 Uhr Nachmittags des jetzt laufenden Tages“ (U: I.2, 14). In seiner Anwesenheit rebelliert sie nicht, erst in einem Monolog bezeichnet sie diese Befehle als absurd und übertrieben. Dabei hebt sie zugleich seine positiven Eigenschaften hervor: „Ein grausamer Vater! Doch vielleicht ist er's weniger, als ich mir's einbilde. – Wie zärtlich liebte er meine selige Mutter – und seine harten Begegnungen gegen mich, sind sie wohl auf eine andere Rechnung, als auf die seines wunderlichen Charakters zu schreiben?“ (U: I.3, 14). Hierbei wird die Schwierigkeit virulent, mit der man das Stück der Sächsischen Typenkomödie zuschreiben kann. Im Gegensatz zu Gottsched oder den französischen Vorbildern, z.B. die Komödien von Molière, werden die Laster der negativen Figur relativiert und abgemildert, ohne an Komik einzubüßen²²⁴. Obwohl der Titel eindeutig auf die Tradition der Typenkomödie verweist, ist Orbils Verhalten nicht schädlich für die Gesellschaft, sondern stellt sich nur als Hindernis für die individuelle Liebe zwischen seiner Tochter und ihrem Geliebten heraus²²⁵.

223 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 249-250.

224 Vgl. Joseph Kohnen: Nachwort, S. 70-71.

225 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 201.

Darum wird er, sobald die Verlobung schlussendlich gelingt, auch nicht bestraft oder korrigiert.

Erst das Schicksal um Wilhelmine und Valer macht die lächerliche Fixierung auf qualitativ und quantitativ festgeschriebene Strukturen der Lebensführung zum Problem. Während Wilhelmine dem Gehorsam ihrem Vater gegenüber verpflichtet bleibt, unterläuft ihr Geliebter die zeitliche Ordnung von Beginn an. Bereits sein erster Auftritt, in Abwesenheit des Hausherrn, stört die gesetzte Terminierung der Auftritte: „Ja ich will, ich muß sie sprechen, die liebenswürdige Wilhelmine. Ich weiß, ihr Vater ist nicht zu Hause und wird so bald nicht wieder kommen“ (U: I.6, 21). Auch als die verlangte Person eintritt, greift Valer schnell voraus. Da sein Bedienter Johann zuvor es nicht wagte, ihn über die neuen Umstände aufzuklären, nämlich dass Wilhelmine Valer nicht ehelichen darf, sind dessen Repliken vorerst unbefangen und zielen auf eine schnelle Abwicklung ab:

Valer. Sehen Sie mich heute, schönste Wilhelmine! – sehen Sie mich ohne jenen finstern Zug, den Sie mir seit einigen Wochen vorgerückt haben, und erlauben Sie es, daß ich mein Vergnügen mit Ihnen theilen darf. – Ich habe eben erfahren – –

Wilhelmine. Daß ich Sie nicht lieben soll?

Valer. Daß Sie mich nicht lieben sollen?

Wilhelmine. Das will mein Vater.

Valer. (Betroffen.) Und was wollen Sie denn?

Wilhelmine. O fragen Sie mich nicht, was ich will; fragen Sie mich, was ich als Tochter muß.

Valer. Und was müssen Sie?

Wilhelmine. Gehorchen!

Valer. Himmel! Bin ich denn zu immerwährenden Kummer bestimmt? Kaum erhole ich mich von gewissen Bekümmernissen, die ich Wilhelminen nicht darum verschwie, weil ich befürchtete, bei dem Verlust meines Vermögens ihr Herz zu verlieren, – nein! dazu hielt ich sie zu großmüthig – ich liebte sie aber zu sehr, als daß ich sie durch meine Befürchtung niederschlagen sollen. (U: I. 8. 23)

Bevor Valer die gute Nachricht über die Rehabilitation seines Vermögens verlautbaren kann, schaltet Wilhelmine das Problem ihres Vaters dazwischen, womit das Hindernis der Liebe zwischen den beiden endgültig benannt wird. Valers Vertrauen in Wilhelmines Großmütigkeit stellt einen der wenigen rührenden Momente des Stück dar, das sonst eher humoristische Elemente beinhaltet²²⁶. Erst durch eine Intrige kann Orbil von der scheinbaren Ordentlichkeit Valers überzeugt werden. Motiviert durch dessen gegebenem Versprechen, seinem Bedienten und Lisette durch finanzielle Zuwendung eine Hochzeit zu ermöglichen, verspricht das Dienerpaar seinerseits, die Intrige selbst durchzuführen:

Johann. Wenn das ist – (Sieht Lisetten an.)

226 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 202.

Lisette. So sollen Sie Wilhelminen haben.

Valer. Verzeihen Sie, schönste Wilhelmine, wenn meine Hitze Sie beleidigt hat. Wie glücklich würden wir seyn, wenn der Anschlag –

Wilhelmine. Hoffen Sie nicht zu geschwind, Valer, – wie gern bin ich die Ihrige –

Lisette. (Sieht nach der Stubenuhr.) Eilen Sie! – Geschwind, sag' ich! Es ist gleich Eins. Herr Orbil hat mich herbestellt [...]. (U: I.8, 26)

Während Valer und Wilhelmine sich in diesem Moment der objektiven Zeit nicht bewusst sind und ihre Sprechakte auf die Möglichkeit der potentiellen Zukunft gerichtet sind, versteht Lisette die Bedeutung der Gegenwart. Ihr Beharren auf Beschleunigung der Situationsänderung wird essentieller Bestandteil, um die gewünschte Zukunft herbeizuführen. Anstatt Orbils Pedanterie zu diskreditieren, versuchen die Beteiligten diese für ihre eigenen Zwecke zu nutzen, wodurch die Lehrhaftigkeit des Stücks zugunsten der Komik zurückgedrängt wird²²⁷. Nicht das Verlachen einer lasterhaften Figur steht im Mittelpunkt, sondern die Art und Weise, wie die betroffenen Personen mit ihr umgehen, um doch noch ein glückliches Ende herbeizuführen.

Der Höhepunkt der Intrige, mit der die Einwilligung Orbils schnellstmöglichst eingeholt werden soll, stellt Valers Lüge im Bezug auf den Zeitpunkt der dramatischen Gegenwart dar. Er läßt diese semantisch als zeitlich strukturell bedeutsam auf und überzeugt damit den Hausherrn, der jahresübergreifende Parallelen zu momentanen Geschehnissen zieht:

Valer. (Zieht seine Uhr heraus.) Sie treffen mich zu genau, als daß ich Ihnen die Ursachen dieser Verlegenheit länger verschweigen sollte. Nur noch **15 Minuten**, und alsdann sind es **50 Jahre**, daß mein Vater sich mit meiner Mutter verband.

Orbil. **15 Minuten?**

Valer. **15 Minuten.**

Orbil. **50 Jahre?**

Valer. **50 Jahre.**

Orbil. Das ist ein merkwürdiger Umstand!

Valer. Ja, und eben dieser merkwürdige Umstand bringt mich auf eine Bitte, die mein ganzes Herz an Sie thut. Ich liebe Ihre Tochter –

Orbil. Ja, Herr Valer! Ja, Sie sollen sie haben; aber ich beklage nur, daß Sie nicht an eben dem Tage zu eben der Stunde sich mit ihr verloben können, da vor **50 Jahren** Ihr Herr Vater – O Herr Valer, warum haben Sie nicht seine Einwilligung bei Zeiten besorgt?

Valer. Wenn dieses die einzige Schwierigkeiten ist, so ist sie bereits gehoben. Hier ist die Einwilligung meines Vaters. – – (Er giebt ihm einen aufgebrochenen Brief.) [...]

Orbil. [...] (Sieht nach dem Dato und liest laut:) In höchster Eil; Berlin den **10ten** October – (Denkt ein wenig nach.) – den **10ten** October, eben den Tag, da ich vor zwanzig Jahren meine Leibuhr auf einer Auction bekam. [...] Was für Denkwürdigkeiten vereinigen sich heute zu Ihrem Vortheil, Herr Valer! – (Sieht nach der Uhr.) Wir haben keine Zeit zu verlieren! (U: I.15, 43-44)

227 Vgl. Joseph Kohnen: Nachwort, S. 71.

Valer suggeriert eine zyklische Kohärenz zwischen der Hochzeit seiner Eltern und seiner Verlobung mit Wilhelmine. Orbil durchschaut die List nicht und treibt sogar nun selbst die Vereinigung voran, damit ebenjene strukturelle Parallele eintrifft. Da er die Zeit als alleinige Kategorie sämtlicher Sinnstrukturen heranzieht²²⁸, wird diese Eigenschaft von den anderen Beteiligten ausgenutzt, um die Verlobung zwischen Valer und Wilhelmine herbeizuführen. Durch die scheinbar zufälligen „Denkwürdigkeiten“, die Orbil auch selbst stiftet, wo immer er eine Gelegenheit dazu findet, wird die Handlung auf ihren positiven Ausgang hin beschleunigt. Die Absurdität der Situation wird in einem meta-dramatischen Kommentar von Lisette auf den Punkt gebracht: „Wie vortrefflich Sie ihre Rolle spielen können; man sollte glauben, daß man in der Comödie wäre“ (U: I.16, 44). Nur in einer „Comödie“ sind derartige Abläufe denkbar. Orbils Pedanterie ist folglich nur ungewollt böseartig und kann von den beteiligten Personen ausgenutzt werden, um neuartige Situationen herbeizuführen²²⁹. Der erwünschte Prozess der Verlobung wird ebenso humoristisch durchgeführt:

Orbil. Kein Wort, kein Wort, daß wir nicht die Zeit verfehlen. – Es ist gleich 4 (Hält beständig die Uhr in der Hand. Nach einer kleinen Pause zu seiner Tochter.) Jungfer Wilhelmine Orbil! Willst du dich mit dem Herrn (zu Valer) Vor- und Zuname?

Valer. Samuel Gottlieb!

Orbil. (Fährt fort zu Wilhelminen.) Samuel Gottlieb Valer ehelich verloben?

Wilhelmine. Ja!

Orbil. Zu früh! (Legt ihre Hände in einander.) Ihr antwortet Beide zusammen, wenn ich Euch ein Zeichen geben werde – [...] Still – – noch eine Secunde! – (Er giebt ein Zeichen mit dem Fuße.)

Valer und Wilhelmine. (Zusammen.) Ja! (U: I.17, 45)

Selbst nach der Einwilligung zur Verlobung muss diese zumindest den zeitlichen Strukturen folgen und auf die Sekunde genau getaktet sein. Auch die Bedienten werden diesen Regeln entsprechend miteinander verlobt, allerdings nicht innerhalb des dramatischen Geschehens, sondern in einer exakt datierten Zukunft: „Orbil. Gut, über 14 Tage, des Morgens um 6 Uhr soll Eure Verlobung seyn, und wenn Lisettens Jahr um ist, so haltet die Hochzeit“ (U: I.17, 46). Im positiven Ausgang des Stücks bleibt die Figur des Orbil und ihr Verhalten intakt. Sie wird keinem Erziehungsprozess unterzogen und die Komik des Stücks bleibt bis zum skurrilen Schlusstableau der zeitlichen Fixierung und zuvor festgelegten Ordnungen verhaftet. Die konsistente Anerkennung der objektiven Zeit als leitendes Prinzip der Handlungsanordnung beschleunigt die betreffenden Aktionen erheblich.

228 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 244.

229 Vgl. Joseph Kohnen: Nachwort, S. 70-71.

3.3.2 Carpe diem: Kontrastive Zeitznutzung

Neben den eindeutigen Referenzen auf objektive Zeiten werden im Stück unterschiedliche Umgänge mit der Ressource Zeit thematisiert. Besonders das Spannungsverhältnis zwischen subjektivem Zeitempfinden und den zeitlichen Rahmenbedingungen wird von den Figuren unterschiedlich bewältigt. Dabei stehen die männlichen Figuren – Orbil, Valer und Blasius – als abgestufte Kontrastfiguren im Mittelpunkt unterschiedlicher Zeitkonzepte. Während Valer einen vernünftigen Umgang mit zeitlichen Vorgaben übt, werden die anderen kritischer gezeigt; Orbil geht zu pedantisch mit der objektiven Zeit um, und Magister Blasius ist dahingehend extrem nachlässig²³⁰. Als dieser sich sicher fühlt vor Orbil frei zu sprechen, beschreibt er beispielhaft, wie er mit der Ressource Zeit umgeht:

Der Magister. [...] Die Wahrheit zu sagen, Herr Orbil, mein Vetter ist ein Kaufmann, und solche Leute glauben, daß es mit gelehrten Werken eben so, wie mit Handlungsbriefen zugehe, die man schreiben muß, weil es Posttag ist. Eine Dissertation ist doch zum Henker kein Wechsel! [...] Ich schreibe eine Dissertationem, durch die ich mir wohl **Professionem extraordinariam** zuwege bringen möchte. Je nun! bei solchen Arbeiten kann man nicht die Stunde halten! **Non quavis hora fit Mercurius**, könne man hier nicht unfüglich sagen. Man muß abwarten, bis man zu dergleichen Sachen aufgelegt ist. – Bei meinem **specimine pro gradu** bin ich oft mitten in der Nacht aufgesprungen, wenn mir ein guter Einfall ankam [...] Und vor einigen Tagen sagte ich zu meinen auditoribus mitten in der Stunde: **Commilitones generosi atque nobilissimi!** mir ist übel – und schaffte mir dadurch Gelegenheit, die guten Gedanken zu Papier zu bringen, die mir während des Lesens eingefallen waren. [...]

Orbil. (Vor sich.) Ich habe genug gehört! Himmel, ist denn gar kein ordentlicher Mann in der Welt? (U: I.11, 32-33)

Blasius' Handlungen halten sich, entgegen Orbils Erwartung, nicht an das konventionelle Zeitregime. Besonders akademische Schreibaarbeit ist „nicht an die Stunde gebunden“, und die Vortäuschung einer Krankheit, um mitten in der zuvor gesetzten Vorlesungszeit Ideen zu notieren, bezeugen seine mangelnde Disziplin im Umgang mit sozialer Zeit. Orbils Empörung fußt dabei auf die von seinem Vetter zuvor versicherte Genauigkeit, mit dem der Magister sein 'Programma', Ankündigungen seiner Vorlesungen, ausgefertigt hat. Der Inhalt wird bei deren Rezitation nicht berücksichtigt, einzig die zeitliche Ordnung wird von Orbil rühmend hervorgehoben: „Vortrefflich! Von 7 bis 8, von 8 bis 9, von 9 bis 10, von 10 bis 11, von 11 bis 12, von 1 bis 2, von 2 bis 3, von 3 bis 4. Lisette und Orbil zusammen. Von 4 bis 5, von 5 bis 6, von 6 bis 7“ (U: I.10, 29). Die Vorhersehbarkeit der zeitlichen Struktur erfreut Orbil, wird aber durch Lisette zugleich lächerlich gemacht. Dass keinerlei Angaben zum Inhalt gemacht werden, konkretisiert Orbils Zeitempfinden. Unabhängig von qualitativer Differenzierung determiniert

230 Vgl. Pia Reimen: Struktur und Figurenkonstellation, S. 217.

die sequentielle Abfolge den gesamten Tag nahezu lückenlos. Dass dieser Anspruch nicht gelingen kann, verdeutlicht das Eingeständnis des Magisters, der sich durch Notlügen Flexibilität erschleichen muss. Als selbstdeklariertes „**Autor immortalis**“ (U: I.12, 36) schreibt Blasius dem Schreibakt und seiner Profession eine Loslösung von objektiven Zeitstrukturen zu. Seine fahrlässige Behandlung der Zeit wird im letzten Auftritt darum noch bestraft; nach seiner gescheiterten Verlobung mit Wilhelmine verliert er die bisherigen Freitische, die ihm sein Vetter zweimal wöchentlich anbot. Orbil nimmt sich auf Bitte des mitleidigen Valer dem Akademiker an, aber unter der Bedingung der absoluten Pünktlichkeit: „Herr Magister! Sie können Montags und Freitags bei mir speisen, aber Puncto 12 – Puncto 12“ (U: I.18, 47). Aus Dankbarkeit will Blasius „das hohe Hochzeithaus mit einigen Blümlein, es sey in **prosa** oder in **ligata**“ (U: I.18, 49), beehren. Orbil ist von dieser Idee begeistert und schlägt mit dem Chronostichon eine Gattung vor, die formal und inhaltlich die Zeit als Thema hat. Im gemeinsamen Ausspruch – „Der Magister und Orbil. (Zusammen.) **Chronostichon**“ (U: I.18, 49) – liegt die sinngemäße Übereinkunft der individuellen Zeitkonzepte, die durch die beiden Figuren repräsentiert werden. Die Nutzung der Zeit ist bei beiden problematisch, wenn auch in gegensätzlicher Prägung.

Als Person, die Zeit am vernünftigsten zu nutzen weiß, wird Valer als idealer Heiratskandidat für Wilhelmine rezipiert. Seine Tugend wird jedoch, im Sinne der Typenkomödie, aus der Perspektive der lasterhaften Figur diskreditiert. Bevor Valer überhaupt auf der Bühne erscheint, wird sein Verhalten durch Orbil beschrieben und sogleich kritisiert:

Orbil. Herr Valer kann wohl ein Liebhaber für Sie seyn, allein er ist darum kein Schwiegersohn für mich. Die Unordnung selbst! – Er steht auf, wenn es ihm einfällt – um 7, um 8, um 9, – und dann hat er nicht, wie andere ehrliche Leute, seine Thee- und Kaffeetage – nein, er weiß kaum eine halbe Stunde vorher, ob er Thee oder Kaffee nehmen wird. Des Mittags richtet er sich nach seinem Hunger. Er geht um zwölf, um ein, um zwei Uhr zu Tische, und speiset nicht, was sich an jedem Tage nach unsern Landesverfassungen und wohlhergebrachten Gebräuchen geziemt, sondern was ihm ein Speisewirth giebt. Ich glaube, daß mancher Sonntag vorbeigeht, ohne daß er braunen Kohl ißt. Ja, es ist eine Frage, ob er weiß, daß Mittwoch und Freitag im ganzen Königreiche Fischtage sind. – Und so wie er wacht, so schläft er auch. Heute des Abends um 10 bei'm L'hombertisch und morgen um diese Zeit im Bette. (U: I.2, 11)

Die Fremdcharakterisierung ist zugleich eine Selbstcharakterisierung Orbils. Das intuitive Zeitempfinden Valers folgt flexibel den individuellen Bedürfnissen. Orbil hingegen propagiert eine davon unabhängige Ordnung, an die sich qualitative Inhalte, wie z.B. die Art der Tätigkeit oder die Wahl der Mahlzeit, bedingungslos halten sollen. Er ist im Gegensatz zu Valer extrem unflexibel, doch ebendiese subjektive Freizügigkeit schreibt er einer nicht-bürgerlichen Identität zu:

Orbil. [...] Herr Valer, Sie gehören an den Hof, wo man den Tag zur Nacht und die Nacht zum Tage macht, und nicht in das Haus eines ordentlichen Mannes. [...] Ich stehe auf, nicht, weil ich ausgeschlafen habe, sondern weil es **6** ist. Ich gehe zu Tisch, nicht, weil mich hungert, nein, sondern weil es **12** schlägt. Ich lege mich nieder, nicht, weil ich schläfrig bin, sondern weil es **10** ist. Ich weiß, was ich, geliebt es Gott! Über's Jahr, diesen Mittag essen werde, und was ich vor'm Jahre um eben diese Zeit gegessen habe; allein weißt du wohl, daß ich bei alle dem gewisse Anfälle von der Kolik habe, die mir eben nicht viel Gutes prophezeien? (U: I.2, 12)

Nach Orbils Verständnis ist der „ordentliche“ Mann, einer der nicht „an den Hof gehört“, verpflichtet, stets zu wissen, wie und was zu welcher Zeit zu geschehen hat. Dabei geht er über die Planung eines einzelnen Tages hinaus und versucht Kohärenz zwischen den einzelnen Lebensjahren zu stiften, damit diese als zyklische Muster geordnet und inhaltlich stets erwartbar und bekannt bleiben. Die Angst vor dem Ungeplanten und Unerwarteten gerät zur Diskreditierung von Spontaneität und Flexibilität, mit der Menschen wie Valer eine fehlende Vorstruktur kompensieren. In seiner Übertreibung ordnet er die eigenen Bedürfnisse, selbst körperliche, dem Diktat der Uhr unter. In der Rezeptionsperspektive ist die Konsequenz („Anfälle von der Kolik“), die Orbil selbst formuliert, allzu logisch; komisch ist jedoch seine eigene Interpretation, die die körperlichen Folgen als negative Omen im Hinblick auf eine mögliche Verlobung der Tochter mit Valer auslegt.

Valers Verhalten als pedantischer Zeitwächter hingegen ist dezidiert als gespielt ausgewiesen, um Orbil für sich einzunehmen. Bereits Lisettes Erwähnung von zwei Taschenuhren, die Valer immer bei sich trage, lassen ihn in der Gunst des Hausherrn steigen, während seine anderen Tugenden unbemerkt bleiben:

Lisette. [...] Ein Mensch von einem so großen Vermögen, das nunmehr in Sicherheit –

Orbil. Das ist das Wenigste, das Wenigste; aber die zwei Taschenuhren, von denen Ihr mir gesagt habt –

Lisette. – einem so schönen Körper –

Orbil. – die er bei sich trägt –

Lisette. – und einer noch schönern Seele –

Orbil. – und die alle beide gehen.

Lisette. Ohne an sein Amt zu denken, welches ihm zu Aussichten verhilft –

Orbil. Aber was denkt Ihr, ob es Schlaguhren sind?

Lisette. Ach! Sie reden auch immer nur von Ihren Uhren. (U: I.14, 40)

Finanzielle Absicherung, Aussehen und eine „schöne Seele“ sind für Orbil keine relevanten Kategorien, die den idealen Schwiegersohn ausmachen. Allein die technische Ausrüstung und damit ermöglichte Zeitmessung konstituieren aus seiner Sicht einen „ordentlichen“ Mann. Stundenschlagende Uhren waren bereits seit dem 14. Jahrhundert bekannt und wurden erstmals

in Italien gebaut²³¹. Taschenuhren dieser Art wurden jedoch erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt, waren aber, v.a. weil sie zu jeder Stunde oder Viertelstunde automatisch losgingen, schnell verhasste Objekte; erst das Modell der Wiederholungsuhr (auch 'Wiederhol-' oder 'Repitiruhr' genannt), das 1676 in England entwickelt wurde und später auch im deutschsprachigen Raum Verbreitung fand, erlaubte einen selbst auslösbaren Mechanismus, nach dessen Betätigung eine vergangene Stunde, Viertelstunde oder eine halbe Viertelstunde akustisch angekündigt wurde²³². Erst die technischen Voraussetzungen ermöglichen die Individualisierung einer solch detaillierten Zeitmessung, wie Orbil sie repräsentiert. Seine Nachfrage, ob Valers Uhren auch schlagend seien, wird im Stück zwar nicht beantwortet, aber zumindest die zeitliche Synchronisation der Beteiligten wird unabweislicher Bestandteil der Handlungslogik: „Orbil. Ein ordentlicher Mann unterbricht mich niemals, allein ehe Sie sich setzen, lassen Sie uns doch sehen, ob unsere Uhren übereinstimmen. Valer. 20 Minuten auf 4. Orbil. 20 Minuten auf 4. Richtig – richtig! – Jetzt bitte ich zu sitzen“ (U: I.15, 41). Valer imitiert aus seiner Liebe zu Wilhelmine das Zeitkonzept ihres Vaters, ohne dabei die eigenen Handlungsweisen explizit zu verwerfen. Selbst während der Intrige tritt der Unterschied zwischen Valers und Orbils Werten offen zutage:

Valer. [...] Mein Vater, der redlichste Mann, war bei den fast allgemeinen Banquerotten in der größten Gefahr. Wie sehr habe ich um ihn gezittert! Die Verwirrungen, womit ich meinen Freunden beschwerlich gewesen –

Orbil. O das ist Alles vergeben und vergessen, lieber Herr Valer! Wie sind alle schwache Menschen. Ist es mir doch selbst anno 40 den 1sten April bei ganz ungewöhnlichen Kopfschmerzen meiner seligen Frau fast eben so gegangen. (Leiser.) Ich vergaß alle meine Uhren aufzuziehen – alle meine Uhren. Es bleibt unter uns, Herr Valer! – – Ich wundre mich folglich gar nicht, daß bei so vieler Unruhe Ihres Herzens Ihre Uhren stehen geblieben sind und – – dem Himmel sey Dank, daß diese Zeit vorbei ist! (U: I.15, 42)

Während Valer emotionale „Unruhe“ in Form von „Verwirrungen“ zu umschreiben versucht, wird diese in Orbils Vorstellung zum zeitlichen Stillstand. Ein nicht-aufgezogenes Uhrwerk als pathologische Metapher verdeutlicht, wie die überspitzte Charakterisierung Orbils das Symbol der Zeitmessung zum souveränen Leitprinzip der Lebensführung erhebt. Bereits zu Beginn des Stücks verdeutlicht Orbil diesen Gedanken bei der Erinnerung an seine verstorbene Frau: „Eine Stubenuhr konnte man wenigstens bei ihr entbehren“ (U: I.1, 9). Die extreme Titelfigur propagiert folglich die alleinige Ausrichtung des menschlichen Lebens auf objektive Zeit, die mittels technischer Innovation verfügbar geworden ist. Solange die Uhren laufen, befinden sich alle Figuren in Zeitnot, die nur in Ausnahmefällen aussetzt.

231 Vgl. Gerhard Dohrn-van Rossum: Die Geschichte der Stunde, S. 106-107.

232 Vgl. Christian F. Vogel: Practischer Unterricht von Taschenuhren. Sowol für die Verfertiger, als auch für die Liebhaber derselben. Mit nöthigen Kupferstichen versehen. Leipzig: Breitkopf 1774, S. 3.

3.4 Rechtzeitig: G. E. Lessings *Minna von Barnhelm*

3.4.1 Komische Tragik: Geschwindigkeiten der Identitätsentwürfe

Gotthold Ephraims Lustspiel *Minna von Barnhelm* gilt gemeinhin als die erste deutsche Komödie mit bleibender Bühnenwirkung²³³. Die Bedeutung des Stücks ist durch die positiven Urteile der Zeitgenossen dokumentiert²³⁴. Die Neuheit des Komödienkonzepts wird schnell ersichtlich: Anstelle der Darstellung eines lasterhaften Verhaltens und dessen Verlachen steht das Lachen über eine bestimmte Situation, in der verschiedene Identitätsvorstellungen kollidieren²³⁵, im Vordergrund. Lessings Kommentar über die Funktion der Komödie versucht ebendiesen Unterschied herauszustellen: „Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken“²³⁶. Major Tellheim, dessen Ehre durch seine edelmütige Taten ironischerweise temporär Schaden genommen hat, erleidet einen gesellschaftlichen Absturz, aufgrund dessen er Minna, seine angedachte Braut, nicht heiraten kann. Sein Ehrgefühl wird aber nicht verlacht, da dieses zum Schluss affirmiert wird, sondern die Komik liegt in der konsequenten Konfrontation von zwei unterschiedlichen Charakteren und deren Verhalten in bestimmten Situationen²³⁷.

In der ersten Aussprache zwischen den beiden auf der Bühne wird das Ehrgefühl des abgedankten Majors und die daraus resultierenden Konsequenzen auf den Punkt gebracht:

TELLHEIM Wohl denn; so hören Sie, mein Fräulein – Sie nennen mich Tellheim; der Name trifft ein. – Aber Sie meinen, ich sei der Tellheim, den Sie in Ihrem Vaterlande gekannt haben; der blühende Mann, voller Ansprüche, voller Ruhmbegierde; der seines ganzen Körpers, seiner ganzen Seele mächtig war, vor dem die Schranken der Ehre und des Glückes eröffnet standen, der Ihres Herzens und Ihrer Hand, wenn er schon Ihrer noch nicht würdig war, täglich würdiger zu werden hoffen durfte. – Dieser Tellheim bin ich ebensowenig, als ich mein Vater bin. Beide sind gewesen. – Ich bin Tellheim, der Verabschiedete, der an seiner Ehre Gekränkte, der Krüppel, der Bettler. – Jenem, mein Fräulein, versprochen Sie sich: wollen Sie diesem Wort halten? –

DAS FRÄULEIN Das klingt sehr tragisch! – Doch, mein Herr, bis ich jenen wieder finde – in die Tellheims bin ich nun einmal vernarret, – dieser wird mir schon aus der Not helfen müssen. – Deine Hand, lieber Bettler! (M: II.9, 45-46)

Tellheim differenziert seine gegenwärtige Identität von der vergangenen, mit der Minna zuvor bekannt war. Im Zusammenprall unterschiedlicher Identitätskonzeptionen werden die einzelnen Funktionsweisen herausgestellt und kommentiert. Minnas Urteil über seine „tragische“

233 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 156.

234 Vgl. ebd. S. 155.

235 Vgl. Monika Fick: Vom Kriegs-Stand oder: Lessings Komödie *Minna von Barnhelm* im Gegenlicht deutschsprachiger Soldatenstücke des 18. Jahrhunderts. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 63 (2013), S. 329-345; hier: S. 344.

236 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 323.

237 Vgl. Monika Fick: Vom Kriegs-Stand, S. 329.

Selbstwahrnehmung folgt einer gattungsspezifischen Vorstellung von Ursache und Wirkung, wie sie in Tragödien oft verhandelt wurde. Walter Benjamins Ausführungen zur determinierten Zeitlichkeit tragischer Helden unterstreicht die Prämissen, denen sich Tellheim unterwirft:

Wenn auf unbegreifliche Weise die tragische Verwicklung plötzlich gegenwärtig ist, wenn der kleinste Fehltritt zur Schuld führt, wenn das kleinste Versehen, der unwahrscheinlichste Zufall den Tod bringt, wenn die scheinbar allen zugänglichen Worte der Verständigung und Lösung nicht gesprochen werden, so ist es jener eigentümlicher Einfluß, den die Zeit des Helden auf alles Geschehen ausübt, da in der erfüllten Zeit alles Geschehen deren Funktion ist.²³⁸

Jegliche Handlungen Tellheims fügen sich in das Geschichtsbild tragischer Prägung, die sämtliche Ereignisse zur Kausalkette funktionalisieren; etwas geschieht, weil es so geschehen muss, und die historische Abfolge ist ihr eigener Beweis. Die Zeit der historischen Wahrheit determiniert das Schicksal des tragischen Helden, der sich ihrer nicht erwehren kann. Tellheim ist aus eigener Sicht unschuldig und wartet lieber ab, anstatt dem geschichtlichen Lauf und den Ereignissen etwas entgegenzusetzen: „DAS FRÄULEIN [...] Sie müssen Sich die allervollständigste Genugtuung – ertragen. In weiß in der Geschwindigkeit kein ander Wort. – Ertragen, – und sollte Sie auch das äußerste Elend, vor den Augen Ihrer Verleumder, darüber verzehren“ (M: V.5, 95). Minna kritisiert hier Tellheims fatalistische Einstellung zum bürgerlichen Ehrempfinden. Dessen Gültigkeit bleibt aber, trotz widriger Umstände, intakt. Er muss seinem Ehrgefühl nie aufsagen, da auch die Handlung zu seinen Gunsten abläuft²³⁹. Damit korreliert auch die beständige Liebe zu Minna, die er im ersten Zusammentreffen auf der Bühne verbalisiert: „DAS FRÄULEIN So lieben Sie mich nicht mehr? – Und lieben eine andere? V. TELLHEIM Ah! Der hat Sie nie geliebt, mein Fräulein, der eine andere nach Ihnen lieben kann“ (M: II.9, 43). Die Liebesbeziehung, die vor Einsetzen der primären Dramenzeit beginnt, bleibt durchgehend bestehen und wird durch äußere Umstände nur temporär verzögert.

Minna hingegen provoziert durch ihr Rollenspiel eine Änderung von Tellheims Verhalten. Ihre Verstellung, die vom Publikum als solche erkannt wird, dient dabei nicht der Umerziehung des ehemaligen Majors. Vielmehr steht der Wert der Ehre als Regulativ im Mittelpunkt von Minnas Handlungsmotivation²⁴⁰. In dem Moment, als Tellheim die Gnade des Königs zurückgewinnt und seine Ehre wiederhergestellt sieht, imaginiert er eine idyllische Zukunft mit Minna: „Morgen verbinde uns das heiligste Band; und sodann wollen wir um uns sehen, und wollen in der ganzen weiten bewohnten Welt den stillsten, heitersten, lachendsten Winkel

238 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band 2.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.

Frankfurt am Main: Suhrkamp 32002. (stw 932), S. 135.

239 Vgl. Monika Fick: Vom Kriegs-Stand, S. 329.

240 Vgl. ebd. S. 330.

suchen, dem zum Paradiese nichts fehlt, als ein glückliches Paar“ (M: V.9, 100). Sein Verhalten macht sich bezahlt: In der Rezeption wird die selbstlose Tat, die erst im letzten Aufzug näher charakterisiert wird, als edelmütig erkannt, worauf die wohlverdiente Belohnung doch noch folgt. Doch Minna macht die Problematik des situativen Wandels der äußeren Umstände deutlich: „DAS FRÄULEIN *die ihre Hand zurückzieht*: Nicht so, mein Herr! – Wie auf einmal so verändert? – Ist dieser schmeichelnde, stürmische Liebhaber der kalte Tellheim? – Konnte nur sein wiedererkennendes Glück ihn in dieses Feuer setzen?“ (M: V.9, 100). Hat ihn zuvor das System der gesellschaftlichen Anerkennung von einer Heirat mit Minna abgehalten²⁴¹, wird der nunmehrige Wunsch nach trauter Zweisamkeit insofern verdächtig, weil die geforderte „Gleichheit“ als „feste[s] Band der Liebe“ (M: V.9, 101) nicht mehr gegeben ist. Dass er in Reaktion auf diesen Vorwurf das Schreiben des Königs zerreißen möchte, zeugt von seiner Bereitschaft, für die Zweisamkeit mit ihr jegliche gesellschaftliche Anerkennung fallen zu lassen, um ebendiese Gleichheit wiederherzustellen. Doch davon hält ihn Minna schließlich ab, wodurch sie nicht das Ehrkonzept als solches verwirft, sondern vielmehr versucht, Öffentlichkeit in Form gesellschaftlich anerkannter Ehre mit Privatheit zu verbinden²⁴². Greiner sieht jedoch im bürgerlichen Ehrgefühl das dominante Leitprinzip des Stücks:

Im Streit zwischen Ansprüchen der Ehre und solchen des Herzens ist Vermittlung nicht möglich. Immer setzt sich das Prinzip der Ehre gegen die Liebe durch. Die Handlung, die zur Wiederherstellung der Ehre funktionslos ist, bringt unter der harten Kruste des auf vollständiger Rehabilitation seiner Ehre beharrenden Offiziers einen empfindsam liebenden Menschen zum Vorschein.²⁴³

Die als Solidarität auftretende Ehre Tellheims, u.a. gegenüber Just, Werner und der Witwe Marloff²⁴⁴, bleibt schließlich sein positivster Charakterzug. Allein die Dissoziation zwischen innerer, d.h. subjektiv empfundener, und äußerer, d.h. gesellschaftlich konstruierter, Ehre führt zu seiner zunächst übertrieben scheinenden Beharrlichkeit²⁴⁵, die seine Figurenperspektive erheblich verlangsamt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass durch die späte Enthüllung der Ursache seiner Beschuldigung, in der bis dahin weder Minna noch die LeserInnen bzw. ZuschauerInnen eingeweiht sind, die vermeintlich lasterhafte Figur in der Rezeptionsperspektive bereits umgedeutet wird. Tellheims scheinbar übertriebene Unbeugsamkeit wird plausibel erklärt und nobilitiert zugleich sein Ehrgefühl:

V. TELLHEIM Sie wollen lachen, mein Fräulein. Ich beklage nur, daß ich nicht mit lachen kann.

241 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 154.

242 Vgl. Christian Neuhuber: *as Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne. Von Gottsched bis Lenz*. Berlin: E. Schmidt 2003. (Philologische Studien und Quellen 180), S. 59.

243 Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 159.

244 Vgl. Monika Fick: Vom Kriegs-Stand, S. 336.

245 Vgl. ebd. S. 336-337.

DAS FRÄULEIN Warum nicht? Was haben Sie denn gegen das Lachen? Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein? Lieber Major, das Lachen erhält uns vernünftiger, als der Verdruß. [...]

V. TELLHEIM Sie sind ernsthaft, mein Fräulein? Warum lachen Sie nicht? Ha, ha, ha! Ich lache ja.

DAS FRÄULEIN O, ersticken Sie dieses Lachen, Tellheim! Ich beschwöre Sie! Es ist das schreckliche Lachen des Menschenhasses! (M: IV.6, 82-83)

Aus dem Verlachen der Sächsischen Typenkomödie wird ein Lachen über die Lächerlichkeit bestimmter Situationen. Die Figuren ändern sich nicht und ihre Konfrontationen bleiben für diese ohne belehrende Wirkung²⁴⁶; stattdessen stehen ihre Maßstäbe und Orientierungen unter bestimmten Umständen auf dem Prüfstand²⁴⁷.

Der geduldige Major, der auf seine redliche Rehabilitation wartet, wird von Minna aufgesucht, die ein gänzlich anderes Handlungsschema verfolgt. Als Repräsentantin subjektiver Empfindsamkeit²⁴⁸, entwirft sie kontingente Identitäten, die innerhalb einer Liebesbeziehung entstehen²⁴⁹. Dabei muss sie, ähnlich wie andere Heldinnen der literarischen Aufklärung, das zukünftige Geschehen nach ihrem Willen selbst gestalten. In ihrem ersten Auftritt bespricht sie im Dialog mit ihrer Kammerjungfer die verlangsamten Handlungsmuster, die seit Ende des Krieges vorherrschen, und die die Kommunikation erlahmen lassen:

FRANCISKA Auch ein Seufzer wider den Frieden! Wunderbar! der Friede sollte nur das Böse wieder gut machen, das der Krieg gestiftet, und er zerrüttet auch das Gute, was dieser sein Gegenpart etwa noch veranlasst hat. Der Friede sollte doch so eigensinnig nicht sein! – Und wie lange haben wir schon Friede? Die Zeit wird einem gewaltig lang, wenn es so wenig Neuigkeiten giebt. – Umsonst gehen die Posten wieder richtig; niemand schreibt; denn niemand hat was zu schreiben.

DAS FRÄULEIN Es ist Friede, schrieb er mir, und ich näherte mich der Erfüllung meiner Wünsche. – Aber, daß er mir dieses nur ein einzigesmal geschrieben –

FRANCISKA Daß er uns zwingt, dieser Erfüllung der Wünsche selbst entgegen zu eilen: finden wir ihn nur; das soll er uns entgelten! (M: II.1, 30)

Das Verhalten von Minna und Franciska ist prozesshaft; sie müssen den selbst gesetzten Zielen „selbst entgegen [...] eilen“ und befinden sich mitten in diesem Unterfangen. Als sie im Gasthof schließlich von Tellheims Gegenwart erfahren, gerät Minna in einen euphorischen Zustand:

DAS FRÄULEIN Ich habe ihn wieder! [...] Ich hab ihn, ich hab ihn! *mit ausgebreiteten Armen*: Ich bin glücklich! [...] *Franciska kömmt*. Bist du wieder da, Franciska? – Er jammert dich? Mich jammert er nicht. Unglück ist auch gut. Vielleicht, daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wieder zu geben!

FRANCISKA Er kann jeden Augenblick hier sein. – Sie sind noch in Ihrem Negliee, gnädiges Fräulein. Wie, wenn Sie Sich geschwind ankleideten?

246 Vgl. Monika Fick: Vom Kriegs-Stand, S. 344.

247 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie. S. 157.

248 Vgl. Christian Neuhuber: Das Lustspiel macht Ernst, S. 56.

249 Vgl. ebd. S. 59.

DAS FRÄULEIN Geh! Ich bitte dich. Er wird mich von nun an öfter so, als geputzt sehen. [...] Du wurst mich nicht verstehen. Ich verstehe mich wohl selbst nicht. – Die Freude macht drehend, wirblicht –

FRANCISKA Fassen Sie sich, mein Fräulein; ich höre kommen –

DAS FRÄULEIN Mich fassen? Ich sollte ihn ruhig empfangen? (M: II.7, 41-42)

Minna imaginiert sich als alleinige Lösung für Tellheims unglücklichen Zustand. Doch als dieser wegen ihres Hilfsangebots – „Ihre Güte foltert mich“ (M: II.9,46) – die Flucht ergreift, versagt ihre Orientierung, worüber der Wirt später Franciska berichtet:

DER WIRT [...] Der Major stürzte heraus; das Fräulein ihm nach; beide in einer Bewegung, mit Blicken, in einer Stellung – so was läßt sich nur sehen. [...] Das Fräulein blieb an der obersten Schwelle stehn; sah ihm nach; rief ihm nach; rang die Hände. Auf einmal wandte sie sich um, lief nach dem Fenster, von dem Fenster wieder zur Treppe, von der Treppe in dem Saale hin und wieder. Hier stand ich; hier gieng sie dreimal bei mir vorbei, ohne mich zu sehen. Endlich war es, als ob sie mich sähe; aber, Gott sei bei uns! Ich glaube, das Fräulein sahe mich für Sie an, mein Kind. (M: III.3, 51-52)

Ohne ihre selbst gestellte Aufgabe, Tellheim zu finden und an sich zu binden, fehlt Minnas Perspektive eine konkrete inhaltliche Konturierung. In ihrer Konfusion kann sie keine zielgerichteten Handlungen setzen, wovon auch ihr Gespräch mit Franciska zeugt, bei dem sie ununterbrochen an ihn denkt: „FRANCISKA [...] Ich fieng von hundert Dingen an zu sprechen, und Sie antworteten mir auf jedes verkehrt [...] DAS FRÄULEIN [...] Ich denke bloß der Lection nach, die ich ihm geben will“ (M: IV.1, 69). Kurzzeitig aus der eigenen Bahn geworfen, will sie durch ihre „Lection“ nun Tellheims Mitleid auf die Probe stellen. In der Verstellung wird ihre eigene Figurenperspektive von Tellheim als beschleunigt empfunden, während Franciska und das Publikum darüber im Klaren sind. In der dramatischen Kommunikationsstruktur wird somit ersichtlich, dass die oberflächliche Beschleunigung der Figurenperspektiven auf eine tiefenstrukturelle Beharrlichkeit trifft: Tellheim wird lediglich rehabilitiert und seine Bindung mit Minna ist schlussendlich dieselbe, die er ihr bereits vor dem Drameneinsatz versprochen hat²⁵⁰.

3.4.2 Geplantes Glück: Verzeitlichte Handlungen

Die Handlung des Stücks weist eine besondere Eigentümlichkeit auf: Die Lösung des zentralen Konflikts, die falsche Beschuldigung der Bestechlichkeit gegen Tellheim, wird bereits vor Einsetzen der primären Zeit gelöst, einzig die Überbringung der Nachricht kommt zu spät.

²⁵⁰ Vgl. Daniel Fulda: Rex ex historia. Komödienzeit und verzeitlichte Zeit in *Minna von Barnhelm*. In: Das achtzehnte Jahrhundert 30.2 (2006), S. 179-192; hier: S. 192.

Zugleich ist das Problem der verletzten Ehre durch keine der dargestellten Figuren verursacht²⁵¹. Der Kontrast zwischen dem dargestellten Problem und seiner Lösung wird insofern komisch vorgeführt, als die Figuren selbst nichts zur Aufhebung des Konflikts beitragen²⁵². Vor diesem Hintergrund kann sich der Plot des Lustspiels nur in dieser zeitlichen Anordnung vollziehen. Minna nutzt den Zeitdruck, der durch die Verspätung ihres Oheims erst ermöglicht wird, um die Rolle der Enterbten zu spielen²⁵³ und Tellheim so zur Aktivität anzustiften.

Dieser wird über weite Teile des Stücks, d.h. auf der primären Zeitebene, als recht aktionsarm dargestellt. „JUST [...] Er ist neben an auf dem Kaffeehause; und wenn er da nichts bessers zu tun findet, wird er auch wohl kommen“ (M: II.6, 40). Dass die geringe Handlungsdichte Tellheims auch ökonomisch bedingt ist, macht Just im Gespräch mit Werner klar: „Wir lassen anschreiben, und wenn man nicht mehr anschreiben will, und uns zum Hause herauswirft, so versetzen wir, was wir noch haben, und ziehen weiter“ (M: I.9, 27). Obwohl die finanzielle Situation Tellheims anders gelagert ist, als hier dargestellt (siehe unten), bleiben seine gesetzten Handlungen innerhalb der gespielten Zeit relativ arm an ereignishaften Momenten, d.h. seine Taten bringen weder für ihn noch für andere Figuren substantielle Situationsänderungen mit sich. Die Passivität bzw. Entschleunigung individueller Handlungen führt Tellheim in einen persönlichen Wettstreit um seine Ehre über.

In der Gegenwart erwartet er die konsequente Entfaltung der vergangenen Geschichte, in der der edelmütige Umgang mit den Kriegsverlierern eingelagert ist. Andeutungen, er sei bereits rehabilitiert, misstraut Tellheim bis zum Eintreffen des Boten im letzten Aufzug durchgehend: „V. TELLHEIM Wie kämen Riccaut und ein Minister zusammen? [...] Man wird mich wollen laufen lassen. Allein man irrt sich; ich werde nicht laufen. Eher soll mich hier das äußerste Elend, vor den Augen meiner Verleumder, verzehren“ (M: IV.6, 85-86). Tellheim möchte nicht selbst „laufen“ und damit die Zukunft verändern, sondern beharrt auf der geschichtlichen Wirkung seiner Handlungen, die das Problem von selbst lösen sollen²⁵⁴. In der entschleunigten Figurenperspektive Tellheims wird somit historisierte Zeit als aktive Gestaltungskraft bejaht. Seine Rehabilitation steht, wie zum Ende des Stücks ersichtlich wird, nie auf dem Spiel. Minnas Intrige und vermeintliche Erziehung ist somit nicht die Lösung des Konflikts, wie Fulda argumentiert, sondern Tellheims Verhalten produziert die Wiederherstellung seiner Ehre selbst, wenn auch verspätet²⁵⁵. Die Gunst des abwesenden Königs ist ständig anwesend, und Werner und

251 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 156.

252 Vgl. ebd. S. 157.

253 Vgl. Daniel Fulda: Rex es historia, S. 187.

254 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 156.

255 Vgl. Daniel Fulda: Rex ex historia, S. 190.

Riccaut u.a. versichern, dass Tellheims Beschuldigung positiv ausgehen wird bzw. bereits revidiert wurde. Sein Edelmut, von Sachsen nur den Mindestanteil an Reputationszahlungen einzufordern und einen Teil selbst vorzuschießen, gewinnt ihm nicht nur Minna, sondern auch vorübergehendes Misstrauen. Vor der primären Dramenzeit wird Tellheims edelmütiger Charakter noch dazu an einem rührenden Einzelschicksal festgemacht.

V. TELLHEIM [...] O mein rechtschaffner Marloff! Geschwind, gnädige Frau, was haben Sie zu befehlen? Wenn ich Ihnen zu dienen im Stande bin, wenn ich es bin –

DIE DAME Ich darf nicht abreisen, ohne seinen letzten Willen zu vollziehen. Er erinnerte sich kurz vor seinem Ende, daß er als ihr Schuldner sterbe, und beschwor mich, diese Schuld mit der ersten Barschaft zu tilgen. [...]

V. TELLHEIM [...] Marloff mir schuldig? das kann schwerlich sein. Lassen Sie doch sehen. *Er zieht sein Taschentuch heraus, und sucht* Ich finde nichts. [...] Ich wüßte mich auch nicht zu erinnern, daß er mir jemals etwas schuldig gewesen wäre. Nicht anders, Madame; er hat mich vielmehr als seinen Schuldner hinterlassen. Ich habe nie etwas tun können, mich mit einem Manne abzufinden, der sechs Jahr Glück und Unglück, Ehre und Gefahr mit mir geteilt. Ich werde es nicht vergessen, daß sein Sohn von ihm da ist. Er wird mein Sohn sein, so bald ich sein Vater sein kann. Die Verwirrung, in der ich mich jetzt selbst befinde –

DIE DAME Edelmütiger Mann! [...] Künftige Wohltaten so vorbereiten, heißt sie in den Augen des Himmels schon erwiesen haben. (M: I.6, 19-20)

Witwe Marloff formuliert in ihrem Lob ein Zeitkonzept, das Fulda für das gesamte Stück geltend macht: Der Zeithorizont, der direkt dem menschlichen Einflussbereich unterliegt, wird dynamisiert und in eine fassbare und erlebbare Zukunft verschoben²⁵⁶. Auch später verdeutlicht Tellheim seine Fähigkeiten zur langfristigen Planung: „Lassen Sie mich keine Zukunft denken, wo ich mich selbst hassen müßte. – Nein, nichts soll mich hier länger halten“ (M: V.5, 96).

Zum Plot um seine Rehabilitierung läuft die Handlung um Minna und ihre Bemühungen, Tellheims Stolz mit gespielten Stolz aufzuheben, parallel²⁵⁷. Während der abgedankte Major im ersten Handlungsstrang nur abwarten kann, wird im anderen ein neues Tempo gefahren. Denn als Minna ihr Unglück als Enterbte spielt, ändert sich auch Tellheims Verhalten schlagartig. Sobald er der Ansicht ist, er sei Minnas letzte Hoffnung, beschleunigt er seine Handlungen rapide: „Aber, Franciska! – O, ich erwarte euch hier. – Nein, das ist dringender! – Wenn sie Ernst sieht, kann mir ihre Vergebung nicht entstehen. – Nun brauch ich dich, ehrlicher Werner! – Nein, Minna, ich bin kein Verräter! *eilends ab*“ (M: IV.8, 89). Noch bevor er mit Sicherheit weiß, dass seine Ehre wiederhergestellt ist, wird er durch Mitleid über Minnas Unglück, das sie als „gewiß“ (M: IV.6, 87) herausstellt, tätig. Der fünfte Aufzug eröffnet mit Tellheim, der Werner nun dringendst um Geld bittet:

256 Vgl. Daniel Fulda: *Rex ex historia*, S. 192.

257 Vgl. ebd. S. 189.

V. TELLHEIM Ah, ich brauche jetzt nicht deine Nachrichten; ich brauche dein Geld. Geschwind, Werner, gib mir so viel du hast; und denn suche so viel aufzubringen, als du kannst. [...]

WERNER Sie wissen es also noch nicht, daß die Hofstaatskasse Ordre hat, Ihnen Ihre Gelder zu bezahlen? Eben erfuhr ich es bei –

V. TELLHEIM Was plaudert du? Was lässest du dir weis machen? Begreifst du denn nicht, daß, wenn es wahr wäre, ich es doch wohl am ersten wissen müßte? – Kurz, Werner, Geld! Geld! [...] Ich muß dir auch alles vertrauen. Das Fräulein hier, – du hast sie gesehen – ist unglücklich.

WERNER O Jammer!

V. TELLHEIM Aber morgen ist sie meine Frau –

WERNER O Freude!

V. TELLHEIM Und über morgen, geh ich mit ihr fort. Ich darf fort; ich will fort. Lieber hier alles im Stiche gelassen! Wer weiß, wo mir sonst ein Glück aufgehoben ist. (M: V.1, 89-90)

Ist die finanzielle 'Armut' Tellheims in Hinblick auf seine Ehrbeleidigung eine subjektiv empfundene Notwendigkeit, verlangt der Ehr- und Liebesverlusts von Minna eine schnelle Mobilisierung von Kapital, um sie aus der vermeintlich unehrenhaften Situation zu befreien. Hierbei spielen vergangene Handlungen keine Rolle mehr, sondern die Orientierung auf eine bald eintretende Zukunft motiviert seinen Tatendrang. Das schnelle Über-Bord-Werfen aller Verbindlichkeiten ist Ausdruck einer schnell revidierten Gegenwart zugunsten von Minna. Seine Motivation zum plötzlichen Wandel seiner Handlungsgeschwindigkeit wird in einem Monolog formuliert:

V. TELLHEIM Meine ganze Seele hat neue Triebfedern bekommen. Mein eigenes Unglück schlug mich nieder; machte mich ärgerlich, kurzsichtig, schüchtern, lässig; ihr Unglück hebt mich empor, ich sehe wieder frei um mich, und fühle mich willig und stark, alles für sie zu unternehmen. – Was verweile ich? (M: V.2, 91)

Im Gegensatz zu Tellheim, dessen edelmütige Handlungen überwiegend auf langfristige Verbesserungen ausgelegt sind, sowohl für Sachsen als auch für das Kind der Marloffs, ist Minnas verfügbarer Zeithorizont kürzer gehalten. Ihre Pläne sind spontan gefasst, so will sie mit einem Schlag Tellheims Schulden bezahlen und verspricht sich dadurch eine sofortige Wirkung: „Was ist er Ihnen schuldig? Wem ist er mehr schuldig? Bringen Sie mir alle seine Schuldner. Hier ist Geld. Hier sind Wechsel. Alles ist sein!“ (M: II.2, 37). Auch die Ring-Intrige ist innerhalb ihrer gespielten Rolle ein schnell eingeführtes Moment, das Tellheim auf der symbolischen Ebene mit ihr verbinden soll, wenngleich er diesen Kniff nicht bemerkt:

DAS FRÄULEIN [...] Es fällt mir noch etwas bei. *Sie zieht ihren Ring vom Finger:* Da, nimm meinen Ring, verwahre ihn, und gib mir des Majors seinen dafür.

FRANCISKA Warum das?

DAS FRÄULEIN *indem Franciska den anderen Ring holt* Recht weiß ich es selbst nicht; aber mich dünkt, ich sehe so etwas voraus, wo ich ihn brauchen könnte. – Man pocht – Geschwind gib her! (M: IV.5, 78-79)

Die von ihr spontan durchgeführten Intrigen sollen dabei eine plötzliche Wirkung entfalten. Das Vertauschen der Ringe fungiert dabei als Absicherung, da Tellheim aus ihrem Ankauf des Rings eine vermeintliche Bestätigung ihrer Untreue abliest. Sie sieht „so etwas voraus“ und reagiert damit auf ein potentiell eintreffendes Problem des undurchsichtigen Spiels mit den Zeichen²⁵⁸. Tellheims Apostrophe – „O Komödiantinnen, ich hätte euch doch kennen sollen“ (M: V.12, 107) – verdeutlicht den gattungsspezifischen Spielcharakter, unter dem der Ausgang der Handlung ungefährdet bleibt.

Minnas Vertrauen in die Zukunft folgt dem aufklärerischen Fortschrittsparadigma, wenngleich dieses mit religiösen Providenzvorstellungen partiell durchsetzt ist²⁵⁹. Auch als sie zukünftige Konstellationen imaginiert, werden diese als intuitive Eingebungen dargestellt: „Ich habe ihn noch nicht gesehen; aber aus jedem Worte, das du mir von ihm gesagt hast, prophezeie ich dir deinen Mann“ (M: IV.1, 70). Im Kontrast zwischen Tellheim, der an der Ehrhaftigkeit seiner vergangenen Handlungen festhält, und Minna, deren Aktionen die Gestaltung einer unmittelbaren Zukunft anstreben, werden die ausdifferenzierten Zeithorizonte der Figuren ersichtlich. Das Verhältnis der dramatischen Gegenwart zu Vergangenheit und Zukunft wird durch ständige Erweiterung der tertiären Zeitebene permanent neu verhandelt. Auch die letzte Szene verweist auf einen besprochenen Zustand der weit entfernten Zukunft. Werner und Franciska blicken in eine potentielle Zukunft, die sie, nunmehr frisch verlobt, womöglich in Persien verbringen werden: „WERNER Zöge Sie wohl auch mit nach Persien? FRANCISKA Wohin er will! WERNER Gewiß? – Holla! [...] Nun habe ich wenigstens ein eben so gutes Mädchen, und einen eben so redlichen Freund, als sie! [...] Über zehn Jahre ist Sie Frau Generalin, oder Witwe!“ (M: V.15, 110). Der nicht ganz typische Komödienschluss entwirft Geschichte als kontinuierlichen Prozess, der der individueller Handlungsmacht entzogen bleibt²⁶⁰.

3.4.3 Leben in Zeiten des Friedens: Arbeit und Kapital im Umbruch

Obwohl erst 1767 vollendet, verweist der Untertitel auf das fiktive Entstehungsjahr 1763. Das Ende des Siebenjährigen Krieges, das in diesem Jahr vertraglich beschlossen wurde, stellt mitsamt den verhandelten Themen, wie abgedankte Soldaten und Kontributionszahlungen, die sozial- und kulturgeschichtlichen Hintergründe dar, auf die sich der Text durch die Jahresangabe dezidiert

258 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 160.

259 Vgl. Daniel Fulda: Rex ex historia, S. 192.

260 Vgl. ebd. S. 191.

bezieht²⁶¹. Die Wirren der Nachkriegszeit finden in diesem Stück, so das Urteil Butlers, eine adäquate ästhetische Repräsentation in der komplexen Plotgestaltung²⁶². Dabei steht besonders der Berufsstand der Soldaten und Offiziere im Vordergrund, deren wirtschaftliche Situation nach Ende des Siebenjährigen Krieges tatsächlich prekär war²⁶³. Zudem wird durch die exakte Datierung der Handlung auf den 22. August, wie der Wirt offenbart, eine historische Parallele zur eingesetzten Wechselkommision gezogen, die am 23. August 1763 etabliert wurde und spekulative Zahlungsansprüche regeln sollte²⁶⁴.

Dass Beschäftigungsverhältnisse in diesen Zeiten äußerst prekär sind und eine hohe Fluktuationsrate aufweisen, verdeutlicht sich an den unterschiedlichen Dienstverhältnissen, die im Stück präsentiert werden. Just bleibt als treuer Diener Tellheims bei seinem Herren: „JUST. [...] Machen Sie, was sie wollen, Herr Major; ich bleibe bei Ihnen; ich muß bei Ihnen bleiben – [...] V. TELLHEIM. [...] Just, wir bleiben beisammen“ (M: I.8, 22-23). Just bleibt die singuläre Ausnahme des ehemaligen Regiments von Tellheim. Dieses „ward nach dem Frieden zerrissen“ (M: II.1, 30), und so sind dessen ehemalige Mitglieder und deren Schicksal den schnell wechselnden Situationen ebenfalls unterworfen, wobei deren Laufbahnen eher unglücklich verlaufen. *En passant* berichtet Just Franciska über die anderen, von denen der Großteil eingesperrt oder tot ist. Während er, „ein ehrlicher Kerl“ (M: III.2, 48), Tellheim weiterhin treu bleibt, wird Franciskas Annahme bewusst ins Gegenteil verkehrt und gegen sie verwendet: „Ich setzte die Ehrlichkeit zu tief herab. Ich will die Lehre nicht vergessen“ (M: III.3, 51). Auch Franciska bleibt nicht nur treue Bediente, sondern stellt durch ihre Erziehung ein Äquivalent zu Minna dar, wenngleich von niedrigerem Stand:

FRANCISKA [...] Mein Vater war Müller auf einem von den Gütern des gnädigen Fräuleins. [...] Ich kam sehr jung auf den Hof, und ward mit dem gnädigen Fräulein erzogen. Wir sind von einem Alter; künftige Lichtmeß ein und zwanzig Jahr. Ich habe alles gelernt, was das gnädige Fräulein gelernt hat. (M: II.2, 33)

Kontrastiert werden die beständigen Arbeitsverhältnisse mit einigen anderen, die eher eine hohe Fluktuation bzw. geringe Laufzeit der Verbindungen suggerieren. So tritt in der Szene direkt nach Justs und Tellheims Versicherung zusammenzubleiben ein namenloser Bedienter von Minna auf:

V. TELLHEIM [...] Wie heißt Eure Herrschaft? –

DER BEDIENTE Wie sie heißt? Sie läßt sich gnädiges Fräulein heißen.

261 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 155.

262 Vgl. Michael Butler: The Presentation of the Comic Hero in Molière's *Le Misanthrope* and Lessing's *Minna von Barnhelm*. In: Dorothy James und Silvia Ranawake (Hg.): Patterns of Change. German Drama and the European Tradition. Essays in Honour of Ronald Peacock. New York: Lang 1990. (Studies in European Thought 1), S. 3-15; hier: S. 11.

263 Vgl. Monika Fick: Vom Kriegs-Stand, S. 330.

264 Vgl. Daniel Fulda: Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing. Tübingen: Niemeyer 2005. (Frühe Neuzeit 102), S. 483.

V. TELLHEIM Und ihr Familienname?

DER BEDIENTE Den habe ich noch nicht gehört, und darnach zu fragen, ist meine Sache nicht. Ich richte mich so ein, daß ich, meistens aller sechs Wochen, eine neue Herrschaft habe. Der Henker behalte ihre Namen! –

JUST Bravo, Kammerad! –

DER BEDIENTE Zu dieser bin ich erst vor wenig Tagen in Dresden gekommen. Sie sucht, glaube ich, hier ihren Bräutigam. (M: I.9, 23-24)

Arbeitsverhältnisse werden hier kontrastiv und explizit als kurzzeitig dargestellt. Der Bediente der bis dahin unbekannten Herrschaft wird nicht wegen eigener Unzulänglichkeiten entlassen, sondern wechselt aus eigenem Antrieb.

Neben Arbeitsverhältnissen wird auch der eigene Umgang mit Kapital thematisiert. Paul Werner, ehemaliger Wachmeister von Tellheim, zeigt sich hierbei am flexibelsten und verbalisiert die Notwendigkeit der gezielten Finanzanlage: „WERNER. Es lernt sich wohl. Man kann, heute zu Tage, mit seinem Gelde nicht vorsichtig genug sein“ (M: III.7, 58). Bereits bei seinem ersten Auftritt eröffnet er Just, dass er seinen Bauernhof verkauft hat, um dadurch bei einem Feldzug gegen die Türken teilnehmen zu können:

JUST [...] Du wirst doch nicht toll sein, und dein schönes Schulzengerichte verlassen? –

WERNER O, das nehme ich mit! – Merkst du was? – Das Gütchen ist verkauft –

JUST Verkauft?

WERNER St! – hier sind hundert Dukaten, die ich gestern auf den Kauf bekommen; die bring ich dem Major –

JUST Und was soll er damit?

WERNER Was er damit soll? Verzehren soll er sie; verspielen, vertrinken, ver – wie er will. Der Mann muß Geld haben, und es ist schlecht genug, daß man ihm das Seinige so sauer macht! Aber ich wüßte schon, was ich täte, wenn ich an seiner Stelle wäre! Ich dächte: hol euch hier alle der Henker; und gienge mit Paul Wernern, nach Persien! (M: I.12, 26)

Werner agiert schnell und möchte seine Kapitalien angelegt wissen, v.a. da er vor hat, nach Persien zu reisen. Nach einer Unterredung mit Franciska, kann er wegen einer Idee zur sicheren Unterbringung seines Geldes nicht, wie versprochen, auf sie warten, sondern sucht Tellheim sofort auf. Wissend, dass die Witwe Maloff Tellheim nicht auszahlen konnte, versucht Werner unter ihrem Namen einen Teil seines eigenen Kapitals beim Major anzulegen, auch der Zinsen wegen. Doch die Lüge fliegt auf und Tellheim kritisiert die Werners geplante Lebensart:

V. TELLHEIM [...] Du hast dein Gut verkauft, und willst wieder herum schwärmen. Laß mich nicht von dir glauben, daß du nicht so wohl das Metier, als die wilde, lüderliche Lebensart liebest, die unglücklicher Weise damit verbunden ist. Man muß Soldat sein, für sein Land, oder aus Liebe zu der Sache, für die gefochten wird. Ohne Absicht heute hier, morgen da dienen: heißt wie ein Fleischerknecht reisen, weiter nichts.

WERNER [...] Aber, lieber Major, nehmen Sie doch auch derweile mein Geld. Heute oder morgen

muß Ihre Sache aus sein. Sie müssen Geld die Menge bekommen. Sie sollen mir es sodann mit Interessen wieder geben. Ich tu es ja nur der Interessen wegen. (M: III.7, 62)

Neben Werner ist der Wirt der radikalere Vertreter kapitalistischer Verhältnisse. Die nach dem Krieg abgedankten Soldaten bezichtigt er der Ignoranz nunmehr geltender Prinzipien: „Aber so lebten die Herren, währendes Krieges, als ob ewig Krieg bleiben würde; als ob Dein und Mein ewig aufgehoben sein würde. Jetzt liegen alle Wirtshäuser und Gasthöfe von ihnen voll“ (M: II.2, 35). Weil Tellheim mit den Zahlungen rückständig ist, lässt er ihn kurzerhand delogieren, obwohl er von dessen Vermögen informiert ist: „Als wenn ich nicht wüßte, daß mich Ihre Gnaden bezahlen können, so bald Sie nur wollen. [...] Ich habe immer Ihro Gnaden für einen ordentlichen und vorgeischtigen Mann gehalten, der sich niemals ganz ausgiebt“ (M: I.3, 15). Um die ausstehende Schuld von dreißig Pistolen zu begleichen, versetzt Tellheim den Ring, den er von Minna bekommen hat. Die verbleibende Wertdifferenz von fünfzig Pistolen, für die Tellheim noch viel länger im Gasthof wohnen könnte, soll aber wegen des ungebührlichen Verhaltens des Wirts nicht in dessen Taschen fließen: „JUST Guter Wirt, wir sind so kahl noch nicht, als wir scheinen. Bei ihm, bei ihm selbst will ich dich versetzen, schönes Ringelchen! Ich weiß, er ärgert sich, daß du in seinem Hause nicht ganz sollst verzehrt werden“ (M: I.11, 25). Ganz ohne Profit will der Wirt aber aus dem Handel nicht aussteigen, weshalb er den Ring, dem er nur unter marktwirtschaftlichen Wert beimisst, wieder verkaufen will: „Ich mag ihn gar nicht mehr, und will indes die hundert Pistolen, die ich darauf gegeben habe, aus des gnädigen Fräuleins Rechnung setzen. [...] FRANCISKA Hundert Pistolen? Ich meinte, nur achtzig. DER WIRT Es ist wahr, nur neunzig, nur neunzig“ (M: III.3-4, 52-53). Dabei transportiert Tellheims „einzige Kostbarkeit“ (M: I.10, 24), so Greiner, nicht nur materielle und ideelle Werte, die durch den Verkauf entkoppelt werden; in der fingierten Rückgabe des Verlobungsrings inszeniert Minna ein Spiel, bei der Tellheims Unfähigkeit, die Ambiguität von Zeichen zu lesen, zutage tritt²⁶⁵. In der Rezeptionsperspektive, die von der Intrige Bescheid weiß, wird die Beweglichkeit der Güter an deren Mehrdeutigkeit geknüpft, die hingegen von der „blinden Zärtlichkeit eines Mannes“ (M: V.9, 102) nicht erkannt wird. Was zunächst Gegenstand monetären Ausgleichs für Tellheim darstellt, entpuppt sich später für ihn als entscheidendes Dingsymbol sich ständig verkehrender Beziehungen.

Doch auch rein materielle Güter sind in ständiger Bewegung, was strenger Kontrolle bedarf; exakte polizeiliche Dokumentation über eintreffende Menschen und deren Bewegungen innerhalb der einzelnen Territorien wird zur Notwendigkeit, wie der Wirt formuliert: „[D]ie Polizei will alles wissen; und besonders Geheimnisse“ (M: II.2, 33). Tatsächlich wurden Wirte zur

²⁶⁵ Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 160-161.

Zeit Friedrichs II. angehalten, ihre Gäste auszuspionieren²⁶⁶. Die wirtschaftlichen Umbrüche, besonders für den Soldatenstand, führten zu existentiellen Veränderungen und Elend. Kapitalflüsse, auch in Form von Pfandgütern, stehen nach den Wirren eines Krieges an der Tagesordnung: „DER WIRT Währendes Krieges hat manches seinen Herrn, sehr oft, mit und ohne Vorbewußt des Herrn, verändert. Und Krieg war Krieg. Es werden mehr Ringe aus Sachsen über die Grenze gegangen sein“ (M: II.2, 36). Wertvolle Güter und Kapitalien fließen, so die Anspielung des Wirts, als Ausgleichszahlungen oder auf inoffiziellen Wegen aus Sachsen in andere Staaten.

Tellheims Umgang mit Kapital ist im Gegensatz zu Werners durch selbstlose Rechenschaft und Ehrgefühl wesentlich bedingt: „Du kennst die Welt! – Am wenigsten muß man sodann von Einem borgen, der sein Geld selbst braucht“ (M: III.7, 61). Er ist Schuldner zahlreicher Personen, auch von Just, der Witwe Marloff und Werner, aber seine Prinzipien erlauben ihm nicht, Geldflüsse ohne Berücksichtigung der persönlichen Situation einzutreiben. Obwohl er momentan über kein Bargeld verfügt – „Ich habe keinen Heller bares Geld mehr“ (M: I.4, 17) – und darum seinen Ring versetzen muss, bestätigt Werner das Vermögen Tellheims, welches sich überwiegend aus den Schulden anderer zusammensetzt: „FRANCISKA So? hat der Major Geld? WERNER Wie Heu! Er weiß nicht, wie viel er hat. Er weiß nicht, wer ihm schuldig ist. Ich bin ihm selber schuldig, und bringe ihm ein altes Restchen“ (M: III.5, 56). Doch von Personen, die in Tellheims Augen bereits wenig haben, möchte er keine Rückflüsse erzwingen, wobei er u.a. Werner ein ebenso rechtschaffenes Ehrgefühl im finanziellen Umgang einräumt: „Und diese Nachricht vermochte Wernern, sein Bißchen Armut mit mir zu teilen“ (M: I.4, 17).

Ironischerweise wird Tellheim von Minna bezichtigt ein „Verschwender“ (M: II.1, 30) zu sein, während sie selbst im glücklichen Zustand ihre Gelder förmlich verschenkt: „FRANCISKA Ich stehle es Ihnen, Fräulein; Sie sind trunken, von Fröhlichkeit trunken. – DAS FRÄULEIN Mädchen, ich habe einen zänkischen Rausch, nimm, oder – *sie zwingt ihr das Geld in die Hand*“ (M: II.3, 38). Sie ist es auch, die Riccaut Geld zum Spielen gibt, wobei sie ihm ihren eigenen Hang zum Glücksspiel versichert: „Ich muß Ihnen bekennen, daß ich – gleichfalls das Spiel sehr liebe“ (M: IV.2, 73). Einen ehrlichen Umgang mit Geld wird Riccaut dabei nicht eingeräumt, schließlich hat er bereits seit über zwei Wochen sämtliche Einsätze verloren, weshalb er auch betrügt. Minna verteidigt ihn vor Franciskas Vorwurf und betreibt Ursachenforschung: „Ich bilde mir ein, dieser Franzose ist nichts als eitel. Aus bloßer Eitelkeit macht er sich zum falschen Spieler; er will mir nicht verbunden scheinen; er will sich den Dank ersparen“ (M: IV.3, 76). Das falsche Spiel, mit dem sie Tellheim dann „grausam necken“ (M: IV.3, 77) will, wird zur Strategie in prekären Situationen.

266 Vgl. Monika Fick: Vom Kriegs-Stand, S. 342.

Obwohl moralische Prinzipien im Stück bestätigt werden, sind alle Figuren Spieler²⁶⁷, auch Tellheim, der hofft, dass „noch ein glücklicher Wurf [...] im Spiele ist“ (M: IV.6, 85). Das gezinkte Spiel, in dem jeder seines eigenen Glückes Schmied ist, wird zur Metapher der beschleunigten Verhältnisse, in denen sich Individuen behaupten müssen, um mit Gewinn auszustiegen.

3.5 Kampf gegen die Zeit: J. G. Schummels *Das Duell*

3.5.1 Handlungsnot: Dramatische Dringlichkeit

Der schlesische Pädagoge und Schriftsteller Johann Gottlieb Schummel, der wohl „facettenreichste Breslauer des ausgehenden 18. Jahrhunderts“²⁶⁸, schuf 1773 mit dem *Duell* einen Beitrag zum zeitgenössischen Diskurs um das Duellwesen²⁶⁹. Dieser kreist, so auch im Stück, um den vagen Begriff der Ehre, der sich in der radikalen Form des Duells trotz offenkundiger Verurteilungen und Verboten bis ins Fin de Siècle erhalten hat²⁷⁰. Doch obwohl das quantitative Ausmaß des Zweikampfes im 18. Jahrhundert stagnierte, gelangte die Praxis des Duellierens in diesem Zeitraum ins Zentrum des öffentlichen Bewusstseins. Frevert listet in ihrer Studie einige Kritikpunkte auf, die in der Aufklärung gegen das Duell hervorgebracht wurden²⁷¹: Weder entsprach es den Prinzipien der christlichen Tugendlehre, noch war es rational begründbar. Zudem galten Duelle als adliges Vorrecht, da vermeintlich nur Edelmänner über Ehrgefühl verfügten, um das es sich zu kämpfen lohnte. Als solches Privileg wurde es von staatlichen Obrigkeiten weitestgehend protegiert oder zumindest ohne erlassene Verbote geduldet, was Kant 1798 scharf kritisierte²⁷².

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Duell vermehrt auf den Bühnen behandelt, die es aber einerseits in implizite Adelskritik ummünzten, andererseits das bürgerliche Milieu in die Nähe militärischen Denkens rückten²⁷³. Im Duell konnten, wie auch in Schummels Lustspiel, Bürgerliche ihre Ehre gegenüber Adligen verteidigen und dabei auch Standesgrenzen überwinden. Allerdings blieb es ein Privileg bzw. sogar ungeschriebene Pflicht

267 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 152-153.

268 Anne-Margarete Brenker: Aufklärung als Sachzwang. Realpolitik in Breslau im ausgehenden 18. Jahrhundert. Hamburg, München: Dölling und Galitz 2000, S. 70.

269 Vgl. Alexander Košenina: Nachwort. In: Johann Gottlieb Schummel: Das Duell. Ein Lustspiel in Drey Aufzügen. Mit einem Nachwort hg. von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2012. (Theatertexte 31), S. 67-72; hier: S. 68.

270 Ebd. S. 67.

271 Vgl. Ute Frevert: Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München: Beck 1991, S. 37-44.

272 Vgl. ebd. S. 43.

273 Vgl. ebd. S. 41-42.

von Offizieren, ihre Ehre auf dieser Weise Ausdruck zu verleihen. Zivilisten wurden hingegen nicht als satisfaktionsfähig erachtet und bei Beleidigungen meist von den Offizieren bloß verprügelt²⁷⁴.

Vor diesem Hintergrund wird die Grundproblematik in Schummels Stück drastisch verschärft: Nicht individuelle Beleidigung bildet den Grund für das bevorstehende Duell, sondern allein die Heirat zwischen dem vermeintlich bürgerlichen Blumenthal und Sophie von Eisthal, deren Bruder die Ehe zwischen den Ständen als eine Ehrverletzung für sich und seine Familie erachtet. Die implizite Kritik am Duellwesen ist zugleich eine Kritik am Standesdünkel adliger Personen, wie er in Major von Eisthal in überspitzter Weise zur Geltung kommt. Doch laut Košenina ist *Das Duell* weniger ein Stück aufklärerischer Erziehungsliteratur, denn ein Versuch durch das tragikomische Einzelschicksal des Protagonisten Blumenthal eine kathartische Wirkung zu erzeugen²⁷⁵. Um ausreichend Spannung und Rührung aufzubauen, muss daher der Held des Stücks ständig auf seinen potentiellen Tod in der nahen Zukunft erinnert werden. Dadurch wird die Zeit der dramatischen Gegenwart auf die erwartete Zukunft hin als begrenzt erfahren, und Blumenthal und seiner Frau bleiben wenig Zeit, bis zum erwarteten Beginn des Duells. Zeitnot wird für beide zur primären Zeitempfindung, die sich in Beschleunigung der Repliken und gesetzten Handlungen ausdrückt.

Vor Einsetzen der primären Dramenzeit wird Hauptmann Blumenthal von seinem Schwager, Major von Eisthal, zu einem Duell herausgefordert. Das Stück „geht frühmorgens an“ (D: 4), und um die Bedrohlichkeit des bald hereinbrechenden Duells auf der Bühne physisch zu verdeutlichen, „hängt eine Uhr“ (D: I, 6) an der Wand des Zimmers, das im ersten Aufzug als Schauplatz dient. In der Eröffnungsszene sitzen Blumenthal und sein Sekundant, Lieutenant von Sternheim, beim Kartenspiel am Tisch, um sich die Zeit bis zum Duell, das um sechs Uhr angesetzt ist, zu vertreiben. Weil sich der Hauptmann nicht auf das Spiel konzentrieren kann, scheltet ihn sein Gegenüber: „So hohl Dich der Feind mit Deinem Spielen, wenn Du immer an Dein dummes Duell denken willst“ (D: I.1, 6). Sternheims Nonchalance in Hinblick auf das bevorstehende Ereignis wird von Blumenthal am unterschiedlichen Familienstand festgemacht: „BLUMENTHAL. Kein Trost für mich. STERNHEIM. Ein Soldat muß auch keinen nöthig haben! BLUMENTHAL. Ein Soldat: Ja! Aber ich bin ausser dem Soldaten auch Ehemann und Vater“ (D: I.1, 7). Bedroht ist somit nicht das Leben des Individuums Blumenthal, sondern die Integrität seiner Familie. Die im 18. Jahrhundert vollzogene Verschiebung des kulturellen Fokus auf das Konzept der bürgerlichen

274 Vgl. Ute Frevert: Ehrenmänner, S. 43.

275 Vgl. Alexander Košenina: Nachwort, S. 69.

Familie hat entsprechenden Einschlag auf den Bühnen gefunden, wo es zugleich weiter perpetuiert wurde:

Die historische Wirklichkeit, auf die sich die neuen Gattungen des rührenden Lustspiels und des bürgerlichen Trauerspiels bezogen, war die emotional begründete bürgerliche Familie. Als Ausdruck einer natürlich und ursprünglich gegebenen Sozialordnung erschien sie einerseits als idealer Kristallisationspunkt für die von beiden Gattungen vorausgesetzte und auszulösende Empfindung und trat damit andererseits den entfremdeten zwischenmenschlichen Beziehungen in der höfischen Gesellschaft gegenüber, die als Folge eines widernatürlichen und daher schlechten und verkehrten Lebenswandel entstanden waren. Die neuen Gattungen schienen insofern hervorragend geeignet, das Theater zum Ort der Artikulation und zum Instrument der Durchsetzung für die Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums zu transformieren.²⁷⁶

Doch obwohl in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts die Literarisierung des Theaters, und damit die Bekämpfung des Improvisationstheaters, weitgehend durchgesetzt war, blieb das kritische Potential der Dramen gering. Triviale Stücke, zu denen *Das Duell* mit Sicherheit zu rechnen ist²⁷⁷, haben das Konzept der bürgerlichen Familie vereinnahmt und affirmativ reproduziert²⁷⁸. Rührende Elemente werden im Duell ebenfalls verwendet, um gezielt Affekte zu generieren. Dabei kann v.a. der Auftritt des Kindes von Blumenthal und Sophie als rührselige Strategie genannt werden: „PETER. [...] Das arme Kind schreyt ganz erbärmlich, gnädige Frau! BLUMENTHAL. Unser Kind! (*geht schleunig ab.*) PETER. (*zu Sophien*) Es will mit aller Gewalt Papaen sehen: Es ist ordentlich, als ob es das kleine Engelchen verstünde. SOPHIE. O Du armes Kind!“ (D: I,5, 18). Die bürgerliche Kernfamilie bietet das sinnstiftende Wertmuster, an dem sich die Blumenthals orientieren, während der Ahnenkult des Adels in der Person des Majors diskreditiert wird.

Der Fokus auf die eigene Familie hat für die einzelnen Figuren weitreichende Konsequenzen im Hinblick auf den Umgang mit individuellen Zukunftsentwürfen. Während Blumenthal den potentiellen Tod und die daraus resultierenden Konsequenzen für seine Familie berücksichtigt, ist die Handlungsweise des kinderlosen Sternheims weitaus fatalistischer:

STERNHEIM. Und wenn er Dein leiblicher Bruder wäre, so hat er als eine Kanaille an Dir gehandelt, und ich glaube steif und feste, seine hundsföttische Kugel kann Dir nichts schaden: denn Du bist ein rechtschaffener Kerl.

BLUMENTHAL. Um meinetwillen wird der Himmel kein Wunder thun! (*die Uhr schlägt fünf*)

STERNHEIM. Das brauchts auch nicht, Bruder! Aber –

BLUMENTHAL. (*erschrocken*) Gütiger Himmel! Schon fünf! –

STERNHEIM. I, es ist noch lange hin.

276 Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen, Basel: Francke 21999. (UTB 1667), S. 96.

277 So ist auch Košenina, für den Schummel ein „durchschnittlicher Dramatiker“ war, über besondere Aufführungen des Lustspiels „nichts bekannt“ (S. 72).

278 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 97-98.

BLUMENTHAL. In einer Stunde, Bruder! Todt oder lebendig! Auf der Erde oder – Gott weiß wol
(D: I.1, 8)

Während Sternheim den zukünftigen Ausgang des Duells anhand der Persönlichkeiten der Duellanten zu prophezeien versucht, ist sich Blumenthal sicher, dass „der Himmel kein Wunder“ für ihn bereithält. Das Schlagen der Uhr und die darauf folgende Verbalisierung konkretisiert die objektive Zeit in Hinblick auf den bevorstehenden Termin, der für beide unvermeidlich scheint. Die konträre Auffassung zur verbleibenden Zeit verdeutlicht zudem, wie die subjektiv empfundene Zeitnot erst durch die Vorstellung einer bestimmten Zukunft ermöglicht wird. Dabei sind beide von einem kontingenten Handlungsbewusstsein weit entfernt: Was bei Sternheim ein Ausdruck göttlicher Providenz für rechtschaffene Menschen ist, wird bei Blumenthal zum unbeeinflussbaren Zufall, dessen Ausgang sich in der bipolaren Logik „[t]odt oder lebendig“ erfüllen muss. Auch Sophie verwendet fatalistische Begriffe, wie z.B. in der letzten Replik des Stücks: „SOPHIE. O Vorsehung! Wer versteht es besser, wie Du, Feinde zu Freunden zu machen!“ (D: III.7, 65). Dies mag verwundern, ist doch gerade Sophie sich ihres Handlungsspielraums von allen Figuren am stärksten bewusst. Ihre zahlreichen Verweise auf göttliche Bestimmung mögen nur Floskeln darstellen²⁷⁹, können aber auch als Beispiele des christlich gefärbten Fortschrittsglauben im 18. Jahrhundert gelesen werden²⁸⁰.

Eng verknüpft mit der Frage nach dem möglichen Ausgang und der Möglichkeit des Menschen, diesen zu beeinflussen, wird die Frage nach der Verantwortlichkeit aufgeworfen. Blumenthal verweist unmissverständlich auf die kontextuellen Strukturen, denen er das Duell verdankt: „O wäret ihr nicht zugegen gewesen: Ihr mit euren elenden Begriffen von Ehre und Schande! Ich wüßte, was ich gethan hätte: Aber nun ist es zu spät! Nun muß ich – Ich muß – Gott im Himmel, du siehst es: Ich muß! Von meinem eigenen Willen ist nicht das mindeste dabei“ (D: I.1, 9). Der Hauptmann wird zum Spielball des sozialen Umfelds, das bestimmte Verhaltensmuster vorexerziert, und aus dem er kein Entkommen sieht. Als er den möglichen Duelltod des Majors bespricht, bleibt er dem fatalistischen Denken verhaftet und schiebt jegliche Verantwortung von sich: „Ich wasche meine Hände in Unschuld. Fließt Blut, so hoffe ich zu Gott, es wird nicht wider mich um Rache schreyn. MAIOR. [...] Was sind Sie denn? Ein Officir, oder ein Herrnhuter? BLUMENTHAL. Ein Officir, der auf gut bürgerlich einen Gott und eine Vorsehung glaubt“ (D: III.2, 51). Eisthal formuliert die Notwendigkeit des Offiziers, sich um seine Ehre in Form eines Duells zu bemühen. Blumenthal deutet den Offiziersstand um und versucht dessen soziale Verpflichtungen mit denen des Bürgers wettzumachen. Am Ende des Stücks wird ersichtlich, dass er durch seine

279 Vgl. Alexander Košenina: Nachwort, S. 71.

280 Vgl. Daniel Fulda: Rex ex historia, S. 192.

eigentliche Herkunft als Adliger das Duell verhindern hätte können, was schließlich auch den finalen Grund zur Versöhnung mit seinem Schwager ausmacht. Nachdem sein Vater bei einem Duell gestorben war und ihn ein Bürgerlicher adoptiert und aufgezogen hatte, gelobte Blumenthal seine adlige Identität zugunsten einer bürgerlichen für immer aufzugeben. Sein Dilemma liegt folglich im Zwiespalt zwischen dem persönlichem Gelübde, nichts von seiner Herkunft preiszugeben, und dem sozialen Zwang, den die bürgerliche Soldatenidentität ihm vorschreibt. Die Kritik seiner Frau stößt ins gleiche Horn:

SOPHIE. Sie mußten? – Und Sie schämen sich nicht das zu sagen? Ich bin ein Weib: Aber so lange ich lebe, habe ich nichts gemußt.

HOENTHAL. Das ist bey den Soldaten anders!

SOPHIE. Das sehe ich nicht! Böses – muß er in keinem Falle: Und Gutes – Schlecht genug, wenn er das muß!

HOENTHAL. Madame kennen die Umstände nicht – Sie waren so beschaffen, daß sie mich schlechterdings nöthigten –

SOPHIE. So mußten die Umstände allmächtig seyn –

HOENTHAL. Ich bin ein alter Bekannter von Ihrem Herrn Bruder – Er rief mich zum Sekundanten auf – Die ganze Gesellschaft hörte es – Ich mußte! (D: II.7, 35)

Als Adjutant ist Hohenthal dem militärischen Ehrenkodex verpflichtet und legitimiert, dessen Funktionsweisen zu erklären. Sophies Kritik am propagierten und scheinbar unhinterfragten Ehrbegriff zielt auf die deterministische Verpflichtung der Beteiligten im militärischen Feld ab. Während die Umstände Hohenthal „schlechterdings nöthigten“, fragt Sophie ironisch nach möglichem Widerstandspotential innerhalb des Ehrenkodex und dessen „allmächtige“ Umstände.

Sophie, die Schummel im Vorwort als „zärtliche Frau [...], die in Gefahr schwebt, ihren Mann oder ihren Bruder zu verlihren“, beschreibt (D: 5), stellt sich der Bereitschaft ihres Mannes, sich mit ihrem Bruder zu duellieren, mit aller Vehemenz entgegen:

BLUMENTHAL. Sophie! Ich bitte Dich Entferne Dich, so weit Dich Deine Füße tragen! Deine Gegenwart ist mir tödtlicher, als 10 Pistolen! Geht!

SOPHIE. Nicht einen Schritt! Das Weib soll an ihrem Manne hangen, und ich will an Dir hangen, wie eine Klette! Ich gehe nicht von Deiner Seite: Mache, was du willst! Ueber Deine List lache ich – und über Gewalt spotte ich! Lässest Du mich mit Gewalt wegbringen, so will ich mit Gewalt wieder einbrechen. Ich will mit diesen meinen Händen die Gartenthüre aufreißen: Ich will über die Mauer klettern: Ich will schreyen, daß es die ganze Stadt hören und mir zu Hülfe kommen soll!

BLUMENTHAL. So hasse ich Dich, ungehorsames Weib!

SOPHIE. Wie sollte ich Dich wohl nennen, wenn Du mich ungehorsam nennen willst? Deinen, meinen, und unsers Kindes ärgsten Feind, einen Selbstmörder, einen Rebellen wider Göttliche und menschliche Geseze – O hätte ich das vorhergesehen, nie solltest Du an meiner Seite gelegen haben! (D: I.4, 14).

Von Peter noch vor Einsetzen der gezeigten Dramenhandlung über das Duell ihres Mannes

informiert, versucht Sophie dieses zu verhindern. Den Brief von Blumenthal, der ursprünglich an sie nach dessen Tod adressiert war, wird zum Beweis für den hiesigen General, dessen Autorität das Duell unterbinden soll. Was zunächst wie eine geglückte Abwendung erfolgt, steigert sich vom Standeskonflikt zur persönlichen Auseinandersetzung zwischen Eisthal und Blumenthal. Sophies verzweifelter Monolog verdeutlicht ihre Misere über den wiederaufflammenden Konflikt: „SOPHIE. (*für sich*) Arme Frau! – Ja, arme Frau! Was nun? – Alles umsonst! O das keine Ehre auf der Welt wäre!“ (D: II.8, 39). Sternheim versucht zwar ihre Bestrebungen zu unterbinden, doch Sophie artikuliert lautstark Widerstand: „STERNHEIM. [...] Das Duell geht doch nun einmahl vor sich – SOPHIE. Geht vor sich? Und ich sollte nicht erst Himmel und Erde bewegen? Lassen Sie mich, Barbar! Unmensch! Sie haben es izt mit einer Löwin zu thun“ (D: II.9, 40). Sophies Kontingenzbewusstsein – die Parallele zu Minna hebt auch Košenina hervor²⁸¹ – erlaubt ihr, sofort einen neuen Plan zu schmieden, der bereits durch ihren Hilfeappell an Sternheim vorbereitet wird. Während dieser sich in der nächsten Szene dem Major als Ersatzgegner anbietet, nützt Sophie das Zeitfenster, das durch die Verwirrung um das Angebot entsteht, um den Schauplatz heimlich zu betreten und die Pistolen zu entwenden. Sämtliche Aktionen Sophies, auch die, die schließlich keinerlei handlungsrelevante Wirkung zu haben scheinen, sind strukturell voneinander abhängig. Obwohl Sternheim doch nicht anstelle von Blumenthal kämpft, so dient die Ablenkung als kurze Gelegenheit, die Sophie erfolgreich nützt.

Als die Pistolen verschwunden sind und Blumenthal von Major von Eisthal beschuldigt wird, diese mit Absicht versteckt zu haben, um dem Duell zu entkommen, widerspricht Sternheim klar: „Ich kenne Blumenthaln. Er ist schwer zum Duelle zu bringen, aber wenn er sieht, daß es durchaus seyn soll und muß, so ist er auch da. [...] Ihrö Schwester hats gethan, Herr Maior! Kein andrer Mensch, und die ist pfiffig genug, so was alleine zu verrichten“ (D: III.4, 54). Die Handlungsweisen der Eheleute werden als unterschiedlich hervorgehoben; Blumenthals entschlossener Pflichterfüllung steht Sophies Eigenständigkeit gegenüber, die sich jeglicher Nötigungen entschieden widersetzt. Mit den von ihr durchgeführten Handlungen nützt sie die vorhandene Zeit hin zum gesetzten Termin, um Veränderungen aktiv herbeizuführen; ihre Aktionsdichte ist darum weit höher als die ihres Mannes, der zwar auf diplomatischem Weg versucht das Duell doch noch abzuwenden, sich aber schließlich doch der vermeintlichen Unausweichlichkeit hingibt. Blumenthals Strategie wird von Major von Eisthal zudem deutlich als gezielte Entschleunigung bezeichnet. Nachdem die Duellanten von den verschwundenen Pistolen hören, beschuldigt der Major den Hauptmann des Vorsatzes:

281 Vgl. Alexander Košenina: Nachwort, S. 68.

MAIOR. Aber es ist Ihnen doch erwünscht! Unterdessen gewinnen Sie Zeit, denken Sie, mein Blut ein wenig abzukühlen – mich mit Ihren Predigten vom Vaterlande und von der Ehre einzuschläfern – [...] Was ist denn Ihr langes Gezaudere und Gesperre und Getrödele anders, als – Um 6 Uhr war es ausgemacht: Wie viel Uhr ist es nun?

BLUMENTHAL. Zu einer bösen Handlung, Herr Maior! kommt man immer noch zu früh. (D: III.2, 49-50)

Im Kontrast der Eigenzeiten der Figuren wird einerseits die tragikomische Position Blumenthals deutlich, dessen Entschleunigungsbemühungen dem vom Major gesetzten Termin geschuldet sind, aber doch wirkungslos bleiben. Andererseits wird Sophies rasche Handlungsweise zum paradigmatischen Vertreter aufgeklärter Kontingenz, die zwar bestimmten Idealen folgt, in diesem Fall der bürgerlichen Familie, aber durch den Ausgang der Ereignisse ihre Überlegenheit gegenüber den anderen Figuren demonstriert. Als sie die Pistolen im Wassergraben versenkt, zollen ihr die Beobachter „*fast alle zu gleicher Zeit*“ (D: III.5, 55) Beifall und Bewunderung für ihre Aktion, die sie während der Duellvorbereitungen geplant und durchgeführt hat. Sophie nützt ihre Eigenzeit, um die Handlungen der anderen geschickt zu desavouieren. Durch den subjektiven Zeitdruck, der wiederum durch die objektive Terminsetzung des Duells hervorgerufen wird, werden ihre Aktionsketten verdichtet, um rechtzeitig das gewünschte Ergebnis zu erzielen.

3.5.2 Eilig, schleunig, plötzlich: Beschleunigte Körper

Nicht nur die Handlung und die Aktionen der Figuren, besonders von Sophie, bezeugen die zeitliche Dringlichkeit, mit der die Beteiligten umgehen. Unter Androhung des Todes werden im Stück auch die Körper entsprechend kodiert, um die Anspannung in Hinblick auf die bevorstehende Eskalation zu repräsentieren. Der Sekundärtext lässt die Figuren schleunig eilen, springen und keuchend die Szene betreten.

Aus dem Naturbegriff der Aufklärung heraus wurde besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von Frankreich ausgehend, über die Funktion von gestischen Zeichen auf der Bühne diskutiert. An Diderot anschließend beschreiben auch führende deutsche Dramentheoretiker Gesten als 'natürliche' Zeichen, in denen eine Ähnlichkeit zwischen bezeichnendem Zeichen und bezeichnetem Gegenstand zutage tritt²⁸². Deshalb galten Gesten nunmehr auch als geeignet zur „Darstellung menschlicher Körper, Handlungen und Bewegungen“²⁸³. Daran anknüpfend wird der richtige Einsatz der Körpersprache einerseits in

282 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 122.

283 Ebd. S. 123.

Dramentexten, und somit der literarisch festgesetzten Anordnung von Handlungs- und Charakterisierungselementen, andererseits in den Aufführungen selbst ins Zentrum des Interesses gerückt. Besonders seit den späten siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts finden sich vermehrt Berichte über Schauspielkunst und Kritiken, die sich mit Gestik und Mimik von SchauspielerInnen auseinandersetzen²⁸⁴. Während Dramen des frühen 18. Jahrhunderts oft ohne Regiebemerkungen auskamen, steigert sich deren Zahl in den Stücken ab der Jahrhundertwende beträchtlich. Detken zeichnet zudem die kulturgeschichtlichen Bedingungen nach, besonders den Empfindsamkeitsdiskurs, der die Gleichschaltung zwischen körperlichem Ausdruck und seelischem Zustand auf die Bühne und in die Texte gebracht hat²⁸⁵. In Schummels *Duell* finden sich ebensolche Anweisungen, die die Körperlichkeit stärker in den Mittelpunkt rücken, um situationsbedingte Dispositionen der Figuren präziser zu konturieren. So wird z.B. Sophies Ausdrucksart je nach ihrem Reflexionsgrad über das momentan Gesagte innerhalb einer Replik mehrfach verändert: „SOPHIE. (wütend) So zerschmettre ihn – (schaudernd) Gott, was wollte ich sagen? (wehmütig) Was haben wir denn gethan?“ (D: I.4, 16).

Die präsenteren Bewegungen der Figuren sind nicht allein im präzisierten Gefühlsausdruck zu suchen. Wenn die Handlungslogik nur einen kurzen Zeitrahmen für die Abwicklung des Plots zulässt, bedarf es ebenfalls einer schnelleren Bewegung als sonst üblich. Als ein Beispiel von vielen kann hier der erste Abtritt von Peter genannt werden: „BLUMENTHAL. Wo willst du hin? PETER. Ich will nur einen Augenblick herunter in den Garten: Ich komme gleich wieder. (geht schleunig ab)“ (D: I.3, 13). Besonders prägnant wird die Dringlichkeit der Figuren in den Auf- und Abtritten gestisch festgehalten. Sophies erste Erscheinung wird attributiv genau beschrieben: „SOPHIE (stürzt geschwind ins Zimmer und umfasst Blumenthaln) Nun habe ich Dich!“ (D: I.4, 13). Auch verbale Modulation verstärkt den Eindruck des Ausnahmezustands: „CHRISTOPH. (stürzt sich plötzlich herein und schreyt) Hülfe! Hülfe! Der Herr Lieutenant schlägt mich und ich habe ihm doch nicht das geringste in den Weg gelegt“ (D: I.6, 19). Durch schnelle Bewegungen wird die Dringlichkeit der Situation, in diesem Fall physische Bedrohung, über gestische Zeichen vermittelt und plausibel gemacht. Selbst von den Figuren werden solche Zustände registriert und kritisch kommentiert: „CHRISTOPH. Nu, nu, Alter! Nur nicht so eilig! PETER. (keuchend) Kam – rad! CHRISTOPH. I bist Du doch ganz aus dem Athem! Wo denn her? PETER. Aus – der Stadt! CHRIST. Was hast du denn da so geschwind gemacht? PETER. Wenn – ich nur – erst – reden könnte!“ (D: II.5, 33). Der humorvolle Auftritt Peters liegt an der Unangemessenheit seines Bewegungstempos. Bereits in der ersten Szene schläft er in einem Winkel des Zimmers und bekommt vom Schlagen der Uhr

284 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 130-133.

285 Vgl. Anke Detken: Im Nebenraum des Textes, S. 111-114.

nichts mit. Der Bediente kann aufgrund seines Alters nicht mehr im selben Ausmaß an den getakteten Aktionen der anderen Figuren teilnehmen. Als seine Herrin fragt, ob er den Brief an den General überbringen könne, wird das persönliche Tempo zum Gegenstand der Komik: „SOPHIE. [...] Peter! Hast du schnelle Füße? PETER. Gehabt, gnädige Frau! Aber nun nicht mehr recht. Diese Beine hier, das sind alte Beine! SOPHIE. Aber, mir zu Gefallen, liefst Du doch noch einmahl, wie ein iunger Kerl von 20 Jahren? PETER. O ia! Wenns nur nicht allzu weit ist!“ (D: I.7, 23). Seine eigene Disposition versucht er durch ein humoristisches Bild zu relativieren. Dabei wird er zum Inbegriff der Ergebenheit und geht über die Grenzen des eigenen Körpers hinaus: „Haben Sie gar keine Sorge. Wenns nicht anders ist, so hänge ich mich unten auf eine Kutsche, damit ich desto geschwinder fortkomme. SOPHIE. Brav, Peter! Das machst Du gut. Nur so geschwind, als möglich!“ (D: I.7, 24). Peter selbst misst die eigene Zweckmäßigkeit anhand seiner Geschwindigkeit, und auch Sophie bestätigt die Beschleunigungsmaxime als notwendig. Kann dieser unter bestimmten Dispositionen nicht Folge geleistet werden, wird zumindest die Unzulänglichkeit dem Gelächter des Publikums preisgegeben. Als Peter erschöpft von seinem Auftrag zurückkommt, gesteht ihm Sophie etwas mehr Zeit zu: „PETER. Frau Hauptmannin! – Ich will Ihnen gleich sagen – Der Milz sticht mich nur so! SOPHIE. Rede nur langsam! Nimm Dir Zeit!“ (D: II.6, 33). Sophie versucht den schnellen Geschwindigkeiten der Handlungen durch gezielt entschleunigende Aufforderungen entgegenzusteuern, v.a. wenn körperliche Beeinträchtigungen die Folge sind. Somit wird die Verfügbarkeit von Zeit auch zur gesundheitlichen Frage, die folglich nicht dem Zeitdruck unter konkreter Terminierung allein unterworfen bleibt. Die Dringlichkeit, die durch das baldige Duell bei verschiedenen Figuren einsetzt, wird partiell zur krankmachenden Motivation der Handlungen.

Körperlichkeit, die zum Ausdruck einer inneren Empfindung wird, kann auch instrumentalisiert werden, um bestimmte Affekte auszulösen. Sophie ist sich dessen besonders bewusst, so versucht sie z.B. Sternheim durch einen demonstrativen Wechsel von Kniefall und Erhebung die Dringlichkeit ihrer empfundenen Not zum Eingreifen zu bewegen:

SOPHIE. (*fällt kurz auf die Knie*) Nun so erbarme sich Gott deiner armen Seele – und meines armen Kindes! (*springt auf*) O Sternheim! Lassen Sie mich mein Kind holen – Es soll ihn streicheln – es soll ihn anlächeln – Und wenn er von Erzt wäre, er muß schmelzen –

STERNHEIM. Es hilft nichts.

SOPHIE. Es muß! Ich will vor ihm auf die Knie fallen – Sagen Sie, daß es hilft – Hilft es? Auf meinen Knien, Sternheim! – (*sie fällt vor Sternheim auf die Knie*) Hilft es? (D: II.9, 41)

In den Fragen suggeriert Sophie die Wirkung, die der physische Ausdruck auf präsen- te Beobachter haben soll. Trotz beharrlichen Widerspruchs wiederholt sie den plötzlichen

Haltungswechsel gezielt, was schließlich den gewünschten Effekt erzielt: „STERNHEIM. (*wischt sich die Thränen aus den Augen*) Stehn Sie auf Frau Hauptmannin! (*sie steht auf*) Ich muß mich schämen – Aber die Augen sind mir übergegangen!“ (D: II.9, 42). Die Expressivität der Körperlichkeit wird im Stück öfters instrumentalisiert. Besonders das erwähnte „arme Kind“ wird zur rührenden Allzweckwaffe. Seine physische Präsenz schafft es auch beinahe, den Major zu besänftigen:

SOPHIE. [...] Gib mir die Hand! Ich bin gut! Sey auch gut! Ich will meinem Manne nichts davon sagen! (*Peter kömmt und trägt das Kind auf dem Arme*)

MAIOR. Laß mich!

SOPHIE. Ha, Peter! – Gib mir meinen Wilhelm! (*sie nimmt das Kind*) Sieh, lieber Bruder! Das ist mein Kind! Es hat Deinen Nahmen und Deine Augen: Aber nichts von Deiner Unbiegsamkeit! Es ist fromm, wie ein Lamm! – Gib mir die Hand, Kleiner! (*das Kind giebt die Hand*) Sieh Bruder! Und Du wilt mir Deine Hand nicht geben? Bin ich Dir nicht so nahe, wie mir mein Kind? – Du bist gerührt, Bruder! Gott sey Dank! Kinder, kommt näher! Ich habe den Schlüssel zu meines Bruders Herze gefunden! Helft mirs aufschliessen! (D: III.5, 58)

Sophie gebietet nicht nur ihren Bedienten schneller zu laufen und zu agieren; um ihre Pläne durchsetzen verwendet sie die 'natürlichen' Ausdrucksmittel des Körpers, um andere Personen zu Veränderungen zu bewegen. Der beliebige Wechsel ihrer Haltung als auch das freie Verfügen über den Körper ihres Kindes bezeugen den Kontrollanspruch, den sie über sich und ihre Familie erhebt.

Während Sophie zumeist ihren Körper aus eigenem Willen effektiv inszeniert, um ihre gewünschten Situationen herbeizuführen, hat ihr Bruder über den eigenen Leib unter bestimmten Umständen weniger Kontrolle. Der grundlegende Konflikt des Stücks, die Aufforderung zum Duell, ist nicht nur durch den persönlichen Hass des Majors auf den Hauptmann begründet, sondern findet in der Erzählung Christophs auch körperliche Ursachen:

CHRISTOPH. Er hatte schon was in der Krone, als der Herr Hauptmann kam, und da fuhr er ihm gleich mit der Frage auf den Leib, ob er sich auf Pistolen eben so gut verstünde, als darauf, wie man die adlichen Fräulein verführe?

SOPHIE. Und was sagte mein Mann?

CHRISTOPH. O der war die Gelassenheit selber: Aber was halfs? Desto ärger machte ers, und der Herr Hauptmann mußte wohl daran, er mochte wollen oder nicht. (D: I.6, 20)

Die als übereilt und unvernünftig wahrgenommene Aktion des Majors wird hierbei explizit mit einem alkoholisiertem Zustand in Verbindung gebracht. Der spontan vorgetragenen Beschuldigung gegen ihn versucht der Hauptmann mit beflissener Ruhe zu begegnen, doch scheitert jeglicher Beruhigungsversuch. Die nicht gezeigte Eskalation vor der gezeigten Dramenzeit ist somit, zumindest teilweise, einem körperlichen Ausdruck unterworfen. Wer einen „in der Krone“ hat, hat folglich keine Affektkontrolle und scheut auch nicht vor wüsten Anschuldigungen zurück. Obwohl Eisthal offenkundig für das Duell verantwortlich ist, so wird

sein Hinstreben auf eine beschleunigte Situationsveränderung erst in einem Zustand unkontrollierter Körperlichkeit vollends entfaltet. Als er allerdings später erzählt, wie er den Plan gefasst hat, die Ehe zwischen seiner Schwester und dem Bürger Blumenthal zu unterbinden, wird die sprunghafte Änderung der Situation deutlich, die Eisthals Verhalten vollzieht: „In dem Augenblicke, da ich Deinen Brief erhielt, war diese Reise beschlossen – Sie hat sich nur verspätet“ (D: III.5, 57). Da die Hochzeit schon einige Zeit zurück liegt, muss Eisthals radikale Methode des Duells durch den temporären Zustand im Kaffeehaus zumindest teilweise bedingt sein. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich der Major nicht mehr unter Kontrolle, was zur Eskalation der Situation geführt hat. Sophies Ziel ist es nun, ihn selbst schnell zu entschleunigen, um jegliches Unheil abzuwenden.

Der Metaphorik des schnell und unkontrolliert rasenden Wüterichs bleibt sie auch verhaftet, als sie ihren Plan kurz vor der Vollendung sieht, nachdem sie die Pistolen versenkt hat: „Ja, Ja, Bruder! Unter die Hände eines Weibes bist du gefallen, die nicht eher ruht, biß sie Dich wieder zum Bruder umgeschmolzen hat. Komm, Blumenthal! Kommen Sie, Herr Lieutenant! Wir wollen einen Kordon um ihn ziehen, daß er uns nicht entwischt“ (D: III.5, 56). Die physische Abriegelung des Majors soll ihn endlich vom Duell abbringen und ihn für ihre Überzeugungsarbeit empfänglich machen. Auch reale Immobilität ist hierfür vonnöten: Da die Beteiligten Pferde brauchen, um nach dem Duell fliehen zu können, sind deren zeitgerechte Bereitstellung essentieller Teil des Plans:

CHRISTOPH. [...] Der Hauptmann meinte nur, die Pferde müßten bei dem Gartenhause vorbeikommen und da wären sie noch nicht vorbeigekommen.

MAIOR. Meines auch nicht?

CHRISTOPH. Nein!

MAIOR. Bestie! Warum hast du nicht dafür gesorgt?

CHRISTOPH. Es ist noch nicht sechse.

Maior. (*sieht nach der Uhr*) Räsonnire nicht – Was macht der Hauptmann? (D: II.2, 26)

Die Geduld des Majors wird durch den Synchronisationsbedarf aller Aktanten herausgefordert. Individuelle Bewegungsfreiheit, und damit auch die Möglichkeit, den eigenen Körper schnell zu befördern, ist Grundbedingung für die Duellanten. Sophie muss ihren Bruder daher auch dahingehend einschränken, was prompt geschieht: „MAIOR. Ich gehe, Herr Hauptmann! – Adieu vor diesmahl – Aber ich komme wieder! SOPHIE. Wohin? Wohin? Bruder! – Dein Pferd ist nicht mehr da! MAIOR. Mein Pferd? SOPHIE. Ich habe den Reitknecht damit ins Quartier zurück geschickt“ (D: III.5, 55). Rasche Änderung der Lokalität ist auch nach der Aussöhnung mit Blumenthal der primäre Modus, in dem sich der Major von Eisthal fortbewegt: „Aber nun auf ewig meines

Freundes! (*er umarmt Blumenthaln*) Ich verlasse Sie – ADIUTANT. Halt, das widerspreche ich – MAIOR. Ich muß fort – Heute noch“ (D: III.7, 64). Durch die räumliche Bindung des Majors, zuerst an seine Schwester – „Ich wollte Dich bitten, in meiner Kutsche mit mir nach Hause zu fahren“ (D: III.5, 55) –, dann an seinen Schwager – „ADIUTANT. Der Herr Maior von Blumenthal reist mit Ihnen zu Ihrem Regimente“ (D: III.7, 64) –, wird sein beschleunigter Positionswechsel eingedämmt.

Die im Stück genau beschriebenen und damit literarisierten Gesten und Bewegungen verweisen auf die zunehmende Bedeutung, die solche Ausdrucksmittel für dramatische Texte gefunden haben. Schnelle Auf- und Abtritte vermitteln durch die rasch bewegten Körper die Dringlichkeit, mit der die Figuren handeln und umgehen müssen. Dabei können diese beschleunigten Bewegungen auf der Bühne unterschiedliche Funktionen erfüllen und emotionale Wirkung erzielen; vom Verlassen des lahmen Dieners, der mit der geforderten Schnelligkeit sichtlich überfordert ist, bis hin zur Rührseligkeit, die Sophies Körpereinsatz evoziert. Rasche Gefühls- und Situationsänderungen werden somit sowohl über sprachliche Repliken als auch über sämtliche physischen Ausdrucksformen kodiert.

4. Resümee

Zahlreiche Bereiche menschlicher Praktiken und Lebensbereiche werden im 18. Jahrhundert neu verhandelt: Die Vorstellung einer baldigen Apokalypse tritt in den Hintergrund zugunsten einer individualisierten Lebenszeit, die partiell Gottes Bestimmung bleibt; die beginnende Verzeitlichung lässt die Gegenwart aus der Vergangenheit denken und eröffnet zugleich ein prognostiziertes Bild in der Zukunft; und die gemessene Zeit wird mit zunehmender Urbanisierung ein wichtiges Moment, um funktional ausdifferenzierte Institutionen und Gruppierungen aufeinander abzustimmen und zu koordinieren.

Durch die Verfügbarkeit einer allgemein akzeptierten Kategorie von objektiver Zeit können Handlungen und Ereignisse innerhalb eines linearen Prozesses verortet werden. Im Begriff der 'Geschichte' kulminieren in der Gegenwart sämtliche Phänomene der Vergangenheit und deren Deutungen. Zugleich wird Erfahrung zur Bemessensgrundlage für Erwartung – Vergangenes bestimmt den gegenwärtigen Moment, in dem wiederum verschiedene Arten der Zukunft angelegt sind. Gegenwart wird im ständigen Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Zukunft äußerst prekär und schnelllebig, da sie sich im schnell wechselnden Verhältnis zu den Zeithorizonten ausdrückt. Die Gültigkeit der Gegenwart nimmt zeitlich ab, sie *schrumpft*, was wesentlicher Bestandteil der Beschleunigung darstellt, wie sie seit der Neuzeit beobachtet wird.

In dramatischen Darstellungen sind seit der Antike zeitliche Normen gültig. Die fiktiven Handlungen spielen häufig innerhalb kurzer Zeit, wobei Vergangenheit und Zukunft unterschiedliches Gewicht erhalten. Vergangene Situationen und deren Einfluss auf den *Status quo* werden in analytischen Dramen langsam konkretisiert, und in Komödienschlüssen werden oft Hochzeiten angekündigt, die auf eine glückliche Zukunft verweisen. Da dramatische Situationen ähnlich linear ablaufen wie die soziale bzw. objektiv messbare Zeit, konstituiert sich der Informationsgehalt der Gegenwart auf der Bühne in Relation zu ehemaligen oder eintreffenden Situationen, womit u.a. Spannung erzeugt werden kann. Antizipationen beschleunigen die dramatische Situation damit insofern, als sie mit konkreten Terminierungen den zeitlichen Spielraum komprimieren, in dem die Protagonisten handeln. Rückgriffe hingegen können entschleunigend wirken, da damit die potentielle Zukunft nicht determiniert wird. Die genau getaktete Realisierung von Ereignissen ist Teil der temporalen Dramenstruktur. Auch in den untersuchten Stücken lassen sich überwiegend zeitliche Strukturen nachzeichnen, die durch Verweise auf baldige Ereignisse das Handeln der Figuren zeitlich beschränken und damit

notwendigerweise beschleunigen. Um den *deadlines* doch noch zu entgehen und einen glücklichen Endzustand herbeizuführen – und dieser Umstand ist charakteristisch für Komödien bzw. Lustspiele – müssen die Personen innerhalb der gegebenen Zeit entsprechend rasch handeln. Die Anzahl der situationsverändernden Handlungen steigt ebenso, wie die Konfigurationen der *dramatis personae* untereinander – Eindrücke und Meinungen der einzelnen Figurenperspektiven werden in Komödien ständig revidiert. Neben ästhetischen Techniken dramatischer Beschleunigung weisen die behandelten Stücke auch eine Vielzahl an kulturellen Mustern auf, die dem oben veranschlagten Paradigmenwechsel im 18. Jahrhundert nachkommen; häufiger Kontakt innerhalb von Gesellschaften und Knüpfen neuer Bekanntschaften werden z.B. als 'neue' Erfahrungen aufgewertet, während inhaltsleere Orientierung an technischen Zeitmessern diskreditiert wird, v.a. wenn diese traditionelle Praktiken perpetuiert. Die als positiv dargestellten Verhaltensmuster sind nicht ausschließlich auf hohe Frequenzen und Temposteigerungen ausgerichtet; v.a. im Liebesdiskurs wird die beständige Beziehung, die auf gegenseitiger Wertschätzung und geistiger Ebenbürtigkeit beruht, als beharrliche, und damit auch effektive, Personenkonstellation präsentiert. Beschleunigung benötigt immer Ruhepole und entschleunigte Institutionen, damit andere Bereiche schneller und häufiger ihre Form und Position wechseln können. Das liebende Paar, das nicht aufgrund äußerer Interessen, wie z.B. Geld oder Adel, zusammenbleibt, wird zu einer Grundbedingung des flexiblen Menschen stilisiert, der in prekären Situationen schnell handeln muss. In den untersuchten Stücken spielen schnell wandelnde Beziehungsverhältnisse, wie für Komödien üblich, eine wesentliche Rolle.

In Gellerts *Betschwester* (1745) werden bewusste Verzögerungen der Titelfigur lächerlich gemacht. Auch ihre traditionellen Wertemuster eines entschleunigten Alltags, in dem das Neue keinen Platz findet, wird humoristisch vorgeführt. Das Tempo der anderen Figuren, v.a. von Ferdinand und Lorchen, ist dabei wesentlich schneller, da sie konkrete Pläne realisieren wollen: Simon soll mit Christiane, der Tochter von Frau Richardinn, verheiratet werden. Die entschleunigte Lebensart der designierten Braut wird dabei zum Problem, das durch Einführung in regelmäßige Gesellschaft gebessert werden soll. Simon hingegen ist unfähig, über den Horizont der Gegenwart hinaus zu denken, weshalb er Christianes Verlobung aufsagt und stattdessen Lorchen einen spontanen Heiratsantrag macht. Seine vorschnellen Entscheidungsmuster und Christianes Unerfahrenheit werden aber durch Lorchen korrigiert. Deren 'weltlicher' Lebensstil ist Ausdruck beschleunigter Wertemuster; die schnellen Veränderungsraten von extensiver Lektüre, schnell wechselnder Mode und frei gewählten Arbeitsverhältnissen werden als Erfahrungsschatz positiv gedeutet.

Schlegels *Triumph der guten Frauen* (1748) hat durch die Figur der Hilaria, die sich als Philinte ausgibt, eine Repräsentantin beschleunigter Handlungsweisen. Ihre weitreichende Vergangenheit bedingt das Bild der erfahrenen Frau, die selbst aktiv werden kann. Die frisch vermählte Juliane unterwirft sich hingegen dem Diktat ihres autoritären Ehemannes, wodurch ihre Aktionen wenig Relevanz haben und die Situation wenig beeinflussen. Im Kontrast der individuellen Lebensläufe wird Wissen und Erfahrung zum Katalysator von kontingenter Gestaltungsmöglichkeit, und damit von hochfrequenten Aktionsraten. Auch Cathrine, die ein Naheverhältnis zu Hilaria pflegt, agiert rasch zwischen den Personengruppen und muss sich entsprechend verstellen, um die Intrige Hilarias nicht zu gefährden. Durch Nicanders zwiespältige Position als Werber um Juliane und Ehemann von Hilaria tritt zudem das Tempo der wechselnden Figurenperspektiven zutage; Vortäuschung anderer Identitäten und Motivationen wird notwendig, sobald festgefahrene Meinungen die Beziehungsverhältnisse determinieren, unter denen die Beteiligten teilweise leiden. Das Musterbeispiel der empfindsamen Ehe kann nur unter flexiblen, d.h. immerzu veränderbaren, Perspektiven entstehen.

Im *Mann nach der Uhr* (1765) des Königsbergers Hippel wird mit Orbil ein Pedant vorgeführt, der die objektive Zeit maßlos überschätzt und zur Leitkategorie jeglicher Strukturbildung ansetzt. Allerdings wird der Titelheld nicht korrigiert, sondern sein Laster gegen ihn verwendet; auf komische Weise wird das völlig überzogene Zeitregime von den positiv gezeichneten Figuren benutzt, um die gewünschte Verlobung vollziehen zu können. Durch stete Konkretisierung der objektiven Zeit gelangen die Figuren, auch Orbil selbst, unter Zeitdruck, der die Handlung weiter beschleunigt. Dabei bleibt die implizite Lächerlichkeit von Orbils Verhalten bestehen, dem mit dem Magister eine kontrastive Ausformung des Zeitkonzepts gegenübergestellt wird. Zwischen bedingungslosem Gehorsam gegenüber der Uhr und ihrer totalen Vernachlässigung, wird Valer zum bürgerlichen Ideal, das mit zeitlichen Ressourcen situationsabhängig umzugehen weiß.

Fragen nach Identität und deren Gefährdung behandelt auch Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm* (1767). Im Jahr des Endes des Siebenjährigen Krieges angesiedelt, thematisiert das Stück soziale und wirtschaftliche Umbrüche, wie sie v.a. der Soldatenstand erlebt hat. Das Konzept der Ehre steht dabei im Mittelpunkt der Handlung; der abgedankte Major Tellheim wird unschuldig schuldig, und sein verletzter Stolz machen ihm einerseits die Ehe mit der vermögenden Minna unmöglich, andererseits unterbindet ihn sein Tugendgefühl, selbst in die Geschehnisse einzugreifen. Während er ausharrt, fühlt sich Minna berufen, selbst aktiv zu werden und Tellheim zu rehabilitieren und von der Unsinnigkeit seines fatalistischen Verhaltens zu

überzeugen. Ihre Verstellung als unglücklich Enterbte provoziert Tellheim schließlich, selbst aktiv zu werden und seine Umstände radikal umzugestalten. Dabei beweist die Handlung des Stücks, dass vergangene Handlungen schließlich geschichtliche Wirkung entfalten; Tellheims tugendhafte Handlungen werden, wenn auch verspätet, belohnt. Minnas Zeithorizont ist hingegen auf die nahe Zukunft ausgerichtet, weshalb ihre Ideen und Pläne kurzfristig umgesetzt werden und gleich darauf ihre Wirkung entfalten. Ihre Intrige ist jedoch nur durch die zufällige Verspätung ihres Oheims möglich, dessen baldiges Eintreffen Minnas Handeln notwendig beschleunigt. Erst in dieser unwahrscheinlichen Konstellation ist die Komödie als solche denkbar.

Eine ähnliche Situation weist Schummels Lustspiel *Das Duell* (1773) auf, in dessen Mittelpunkt der betitelte Zweikampf steht. Das Stück steht unter dem androhenden Todeskampf zwischen dem bürgerlichen Hauptmann Blumenthal und dessen Schwager, Major von Eisthal. Die exakte Terminierung des Duells beeinträchtigt die Handlungsweisen aller Beteiligten; Blumenthal versucht durch Verzögerungen das Ereignis abzuwenden, der Bediente ignoriert die objektive Zeitordnung völlig, und Sternheim pocht im Glauben an göttliche Vorsehung auf eine schnelle Abwicklung des Duells. Sophie, Blumenthals Frau, bewirkt hingegen entscheidende Änderungen, indem sie den General über das illegale Duell informiert und die Pistolen entsorgt. Ihre gemeinsam mit Peter vorbereitete Intrige ist eine kausale Ereigniskette, deren unvorhergesehenes Eintreffen alle Beteiligten völlig überrascht. Die Dringlichkeit des Handelns wird im Stück neben der Handlung auch durch den Sekundärtext transportiert; die Figuren brechen schleunigst in die Szenen ein und verkörpern die zeitliche Not. Im Sinne der Empfindsamkeit wird die subjektiv wahrgenommene Dringlichkeit der Situation veräußert und findet in den Körpern der Personen einen adäquaten Ausdruck.

Schnelle Veränderungsraten von Situationen, Meinungen und Waren werden im 18. Jahrhundert wesentlicher Bestandteil von Bühnenwerken, besonders nach der Emanzipation von Gottscheds Regelpoetik. Sobald die dramatische Gestaltung die Veränderbarkeit von Figuren und deren (verzeitlichten) Handlungsweisen neu konzipiert, tritt der veränderliche Charakter des gegenwärtigen Moments zutage. Das Spiel mit der Zeit, deren soziale Bedeutung mit zunehmendem Bevölkerungswachstum steigt, wird unter verknüpften Bedingungen besonders effektiv. Obwohl Fulda die Problematik des empirischen Belegs für solch allgemeine und abstrakte Thesen treffend formuliert²⁸⁶, soll die vorliegende Studie zumindest eine bestimmte kulturgeschichtlich informierte Betrachtungsweise eröffnen, an die auch textanalytische Ansätze anknüpfen können.

286 Vgl. Daniel Fulda: *Rex ex historia*, S. 179.

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur und Siglen

- B: Gellert, Christian Fürchtegott: Die Betschwester. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe. Hg. von Bernd Witte. Band 3: Lustspiele. Hg. von Bernd Witte und Werner Jung u.a. Berlin, New York: De Gruyter 1988, S. 61-111.
- D: Schummel, Johann Gottlieb: Das Duell. Ein Lustspiel in Drey Aufzügen. Mit einem Nachwort hg. von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2012. (Theatertexte 31)
- M: Lessing, Gotthold Ephraim: Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück. In: Ders.: Minna von Barnhelm / Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767-1769. Hg. von Klaus Bohnen. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2010. (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 42), S. 9-110.
- T: Schlegel, Johann Elias: Der Triumph der guten Frauen. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hg. von Werner Schubert. Weimar: Arion 1963. (Textausgaben zur deutschen Klassik), S. 310-372.
- U: Hippel, Theodor Gottlieb von: Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Mit einem Nachwort hg. von Joseph Kohnen. Hannover: Wehrhahn 2009. (Theatertexte 22)

5.2 Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André: Aufklärung. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar: Metzler ³2007.
- Bartl, Andrea: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart: Reclam 2009. (RUB 17677)
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band 2.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp ³2002. (stw 932)
- Blumenberg, Hans: Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (stw 1514)
- Borscheid, Peter: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. Frankfurt, New York: Campus 2004.
- Brenker, Anne-Margarete: Aufklärung als Sachzwang. Realpolitik in Breslau im ausgehenden 18. Jahrhundert. Hamburg, München: Dölling und Galitz 2000.
- Butler, Michael: The Presentation of the Comic Hero in Molière's *Le Misanthrope* and Lessing's *Minna von Barnhelm*. In: Dorothy James und Silvia Ranawake (Hg.): Patterns of Change. German Drama and the European Tradition. Essays in Honour of Ronald Peacock. New York: Lang 1990. (Studies in European Thought 1), S. 3-15.
- Catholy, Eckehard: Das deutsche Lustspiel. Von der Aufführung bis zur Romantik. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1982. (Sprache und Literatur 109)

- Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 2009. (Theatron 54)
- Dohrn-van Rossum, Gerhard: Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnung. München, Wien: Hanser 1992.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (stw 159)
- Elias, Norbert: Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II. Frankfurt am Main: Suhrkamp¹⁰2011. (stw 756)
- Ette, Wolfram: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung. Weilerswist: Velbrück 2011.
- Fick, Monika: Vom Kriegs-Stand oder: Lessings Komödie *Minna von Barnhelm* im Gegenlicht deutschsprachiger Soldatenstücke des 18. Jahrhunderts. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 63 (2013), S. 329-345.
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen, Basel: Francke²1999. (UTB 1667)
- Frevert, Ute: Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München: Beck 1991.
- Fulda, Daniel: Rex ex historia. Komödienzeit und verzeitlichte Zeit in *Minna von Barnhelm*. In: Das achtzehnte Jahrhundert 30.2 (2006), S. 179-192.
- Fulda, Daniel: Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing. Tübingen: Niemeyer 2005. (Frühe Neuzeit 102)
- Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen, Basel: Francke²2006. (UTB 1665)
- Herzog, Reinhart und Reinhart Koselleck (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. München: Fink 1987. (Poetik und Hermeneutik 12)
- Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien. Stuttgart: Metzler 1965. (Germanistische Abhandlungen 8)
- Jung, Theo: Zeichen des Verfalls. Semantische Studien zur Entstehung der Kulturkritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012. (Historische Semantik 18)
- King, Vera: Umkämpfte Zeit – Folgen der Beschleunigung in Generationenbeziehungen. In: Vera King und Benigna Gerisch (Hg.): Zeitgewinn und Selbstverlust. Folgen und Grenzen der Beschleunigung. Frankfurt, New York: Campus 2009, S. 40-62.
- Kirchmann, Kay: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß. Opladen: Leske und Budrich 1998.
- Kohnen, Joseph: Nachwort. In: Theodor Gottlieb von Hippel: Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Mit einem Nachwort hg. von Joseph Kohnen. Hannover: Wehrhahn 2009. (Theatertexte 22), S. 51-79.
- Koselleck, Reinhart: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit. In: Herzog/Koselleck (1987), S. 269-282.
- Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am

Main: Suhrkamp ⁴2000. (stw 757)

Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Košenina, Alexander: Nachwort. In: Johann Gottlieb Schummel: Das Duell. Ein Lustspiel in Drey Aufzügen. Mit einem Nachwort hg. von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2012. (Theatertexte 31), S. 67-72.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: Minna von Barnhelm / Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767-1769. Hg. von Klaus Bohnen. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2010. (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 42), S. 181-694.

Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁵2010. (stw 14)

Link, Franz H.: Dramaturgie der Zeit. Freiburg im Breisgau: Rombach 1977.

Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. (stw 1360)

Nassehi, Armin: Die Zeit der Gesellschaft. Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit. Neuauflage mit einem Beitrag „Gegenwarten“. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften ²2008.

Neuhuber, Christian: Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne. Von Gottsched bis Lenz. Berlin: E. Schmidt 2003. (Philologische Studien und Quellen 180)

Nowotny, Helga: Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁴2012. (stw 1052)

Petig, William E.: Forms of Satire in Anti-Pietistic Dramas. In: Colloquia Germanica 18 (1985), S. 257-263.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink ¹¹2001. (UTB 580)

Plassmann, Sibylle: Die humane Gesellschaft und ihre Gegner in den Dramen von J. E. Schlegel. Münster: LIT 2000. (Zeit und Text 15)

Potter, Edward T.: The Clothes Make the Man: Cross-Dressing, Gender-Performance, and Female Desire in Johann Elias Schlegel's *Der Triumph der guten Frauen*. In: The German Quarterly 81.3 (2008), S. 261-282.

Primavesi, Patrick: „Zeit“. In: Erika Fischer-Lichte und Doris Kolesch u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 397-399.

Pütz, Peter: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970.

Reimen, Pia: Struktur und Figurenkonstellation in Theodor Gottlieb von Hippels Komödie *Der Mann nach der Uhr*. In: Joseph Kohnen (Hg.): Königsberg. Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Berlin u.a.: Lang 1994, S. 199-263.

Richardson, Brian: „Time is Out of Joint“. Narrative Models and the Temporality of Drama. In: Poetics Today 8.2 (1987), S. 299-309.

Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁹2012. (stw 1760)

Rowland, Herbert: Imitation, Pleasure and Aesthetic Education in the Poetics and Comedies of

- Johann Elias Schlegel. In: Goethe Yearbook 17 (2010), S. 303-325.
- Schäfers, Bernhard: Zeit in soziologischer Perspektive. In: Trude Ehlert (Hg.): Zeitkonzeption – Zeiterfahrung – Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne. Paderborn, München u.a.: Schöningh 1997, S. 141-154.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012.
- Schreiner, Klaus: „Diversitas Temporum“. Zeiterfahrung und Epochengliederung im späten Mittelalter. In: Herzog/Koselleck (1987), S. 381-428.
- Späth, Sibylle: Väter und Töchter oder die Lehre von der ehelichen Liebe in Gellerts Lustspielen. In: Bernd Witte (Hg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München: Fink 1990, S. 51-65.
- Stewart, Walter K.: Time Structure in Drama: Goethes's Sturm und Drang Plays. Amsterdam: Rodopi 1978. (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 35)
- Vogel, Christian F. : Practischer Unterricht von Taschenuhren. Sowol für die Verfertiger, als auch für die Liebhaber derselben. Mit nöthigen Kupferstichen versehen. Leipzig: Breitkopf 1774.
- Wagner, Matthew D.: Shakespeare, Theatre, and Time. New York: Routledge 2012. (Routledge Advances in Theatre and Performance Studies 20)
- West-Pavlov, Russell: Temporalities. London, New York: Routledge 2013.

6. Anhang

6.1 Abstract in deutscher Sprache

Spätestens seit Hartmut Rosas vielbeachteter Studie ist es Konsens, dass Beschleunigung einen maßgeblichen Teil europäischer Gesellschaften und deren Entwicklungen darstellt. Allerdings bleiben Untersuchungen zur Steigerung von Geschwindigkeit und Frequenz einerseits untrennbar mit technischen Innovationen verbunden, andererseits ziehen sie aus diachroner Perspektive insbesondere die Zeit nach der Industriellen Revolution in Betracht. Die vorliegende Arbeit versucht anhand von ausgewählten Lustspielen des 18. Jahrhunderts Prozesse nachzuzeichnen, die auf in der Aufklärung stattfindende Paradigmenwechsel reagieren und etwaige soziale und kulturelle Beschleunigungen thematisieren. Dazu werden zunächst soziologische und kulturgeschichtliche Theorien der Zeit näher bestimmt. Als soziale Kategorie spielt Zeit eine essentielle Rolle im menschlichen Zusammenleben. Zugleich spitzen sich im 18. Jahrhundert die Veränderungen in der Beurteilung von Vergangenheit und Zukunft zu. Nicht mehr Ewigkeit und baldige Apokalypse bestimmen die geltenden Zeithorizonte, sondern vielmehr die Vorstellung einer gestaltbaren Zukunft, deren Ende sich immer weiter nach hinten verschiebt. Die damit gewonnene Kontingenz umspannt ein Programm, das die Menschen zu stetigem Treiben und Verbesserung ihres Lebens animiert. Das Streben nach Innovation spornt auch nunmehr das aufsteigende Bürgertum an, den eigenen Erfahrungsschatz größtmöglich und innerhalb der gegebenen Jahre zu erweitern.

Für eine entsprechende Analyse der zeitlichen Strukturen in den Komödien werden auch die primären Arten dramatischer Informationsvergaben erörtert. Unterschiedliche Zeitebenen, lineare Sukzession der Szenenfolgen und die Tempi der Repliken und Situationsänderungen ermöglichen den Damentexten eine diffizile Gestaltung temporaler Strukturen, Konzepte und Modi. Solche werden in den fünf behandelten Stücken festgemacht und parallel zu kulturgeschichtlichen und ästhetischen Reflexen beschleunigter Verfahrensweisen beleuchtet. Die ausgewählten Lustspiele decken mit dem Entstehungszeitraum von 1745 bis 1773 u.a. die beginnende Emanzipation von Gottscheds Dramenpoetik und die Wirren des Siebenjährigen Krieges ab. Darüber hinaus wird ein Blick auf eine – mit einer Ausnahme – heutzutage eher wenig prominente Produktionsphase deutschsprachiger Dramenliteratur geworfen.

6.2 Lebenslauf

Geboren am 1. Juni 1990 in Wiener Neustadt, Niederösterreich

- 1996-2000 Volksschule in Schwarza am Steinfeld, Niederösterreich
- 2000-2008 Klemens-Maria-Hofbauer-Gymnasium in Katzelsdorf, Niederösterreich
- 2007 Teilnahme an der Internationalen Sommerakademie am Semmering
- 2008-2009 Zivildienst in der Waldschule Wiener Neustadt
- 2009-2012 Bachelorstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien
- 2011-2012 Peer-Mentor am Institut für Germanistik der Universität Wien
- 2011-2014 Bachelorstudium English and American Studies an der Universität Wien
- 2012- Tutor für die Lehrveranstaltung „Introduction to the Study of Literature“ (LV-Leiterin: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Zettelmann) am Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Wien
- 2012- Masterstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien
- 2013 Praktikum im Mandelbaum Verlag
- 2013-2014 Studienassistent von Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer, M.A.
- 2014- Masterstudium Anglophone Literatures and Cultures an der Universität Wien
- 2014 Teilnahme an der 13th *International Conference on the Short Story in English* im Juridicum Wien, 16.-19. Juli 2014 (Titel des Papers: „Good Vintage? Extensions and Transformations of Two Short Stories in Ray Bradbury's *Dandelion Wine*“)