

Stephan Brüssel

Die Zukunft zwischen Goethezeit und Realismus

Literarische Zeitreflexion der
Zwischenphase (1820–1850)

OPEN ACCESS



J. B. METZLER

Die Zukunft zwischen Goethezeit und Realismus

Stephan Brüssel

Die Zukunft zwischen Goethezeit und Realismus

Literarische Zeitreflexion der
Zwischenphase (1820–1850)



J. B. METZLER

Stephan Brüssel
Wuppertal, Deutschland

Als Habilitationsschrift auf Anraten des Fachbereichs 09 Philologie der Westfälischen Wilhelms-Universität gedruckt. Die Open-Access-Publikation dieses Buches wurde durch den Publikationsfonds der WWU Münster finanziert.



ISBN 978-3-662-63016-7 ISBN 978-3-662-63017-4 (eBook)
<http://doi.org/10.1007/978-3-662-63017-4>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en) 2021. Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation. **Open Access** Dieses Buch wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden. Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen. Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten. Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Carina Reibold

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Vorwort

Diese Studie hätte auch mit ›Die Vergangenheit der Zwischenphase‹ überschrieben werden können, oder mit ›Die Gegenwart der Zwischenphase‹. Denn in der Auseinandersetzung zeigte sich schnell, dass die Vergangenheit – wie auch immer sie letztlich konkret in Erscheinung tritt – in literarischen Texten eine immense Rolle spielt. Man könnte daher zu der Annahme gelangen, die Zwischenphase sei rückwärtsgewandt, regressiv oder dezidiert restaurativ und stelle eigentlich nur eine literarhistorische Verlängerung der Goethezeit dar. Das würde aber sicher zu weit führen, vor allem angesichts der wiederum massiven Fokussierung auf die eigene Gegenwart, der aufgrund einer Erfahrung der eigenen Insuffizienz ganz deutlich ein Bruch mit der Goethezeit und der Status eines Interims eingeschrieben ist. Die Gegenwart ist ein Brennpunkt verschiedenster Probleme, die entscheidend im Nachdenken über Zeit angegangen und verhandelt werden. Aber der wesentliche Aspekt besteht ja genau darin, dass die Literatur sich von der Vergangenheit befreien möchte, einen Wandel anstrebt und diesen Wandel auch tatsächlich – wenngleich teils nur unterschwellig – vollzieht. Bestätigt wird das in der auffälligen Blüte der Novellistik: Nicht umsonst greifen Literaten auf die Gattung der Novelle zurück, handelt es sich bei ihr doch um ein Medium des Erzählens. Denn Erzählen bedeutet stets, ein Handeln in der Zeit darzustellen, eine Bewegung von der Vergangenheit weg in die Zukunft hinein. Und so scheint es dann nur wenig überraschend, dass bei aller Dominanz der Vergangenheit wie auch bei der tiefgreifenden Krisenhaftigkeit der Gegenwart der eigentliche Verhandlungsgegenstand literarischen Schaffens in der Phase von 1820 bis 1850 die Zukunft ist – ein Zustand in zeitlicher Ferne, den es anzuvisieren, vorzubereiten und zu realisieren gilt. Wenn die folgende Untersuchung demzufolge mit *Die ›Zukunft‹ zwischen Goethezeit und Realismus* betitelt ist, dann möge dies damit angezeigt sein – zugleich aber auch, dass die spezifische Verfasstheit der Zukunft

– wenn man so will: das epistemische Fundament, auf dem die Denkfigur ›Zukunft‹ steht – aus ebendieser konfliktreichen Reibung von ›Zeiten‹ hervorgeht. Die Zwischenphase ist, so möchte man behaupten, ein Zeitreflexionsfeld.

Das Thema ›Zeit‹ erfreut sich derzeit einer breitflächigen Aufmerksamkeit. Unterstrichen wird zum einen die enorme Relevanz des vielschichtigen diskursiv-thematischen Komplexes; zum anderen drehen sich die Bemühungen um interdisziplinäre und kontextsensitive Anschlussfähigkeit literaturwissenschaftlicher Kategorienbildung, mitunter gar um die Revision systematischer und historischer Frage- und Problemstellungen. Zwar sind Auseinandersetzungen mit ›Zeit‹ immer auch schon Teil der Literaturwissenschaft gewesen – dass sie aber aktuell zu *dem* Thema überhaupt zu arrivieren scheint, muss gleichfalls im Lichte eines Bedürfnisses gesehen werden, das darauf abzielt, bisherige Fassungsversuche zu prüfen, die Kategorie in ihrer analytischen Operationalisierbarkeit zu schärfen und zu präzisieren und dem Phänomen im Gegenstandsfeld literarischer Texte näher auf die Spur zu kommen, es greifbar und handhabbar zu machen. Dass damit nicht allein eine Selbstlegitimation der literaturwissenschaftlichen Arbeit erfolgt, sondern die Literaturwissenschaft vielmehr angesichts der Speicher- und Verarbeitungsfunktion von Texten (als Produkte einer Kultur) geradezu dazu aufgefordert ist, ihre Instrumentarien auf die Erfassung von literarischen Diskursivierungsformen und Semantisierungsstrategien in Bezug auf Zeit abzustimmen, lässt sich an vielen aktuellen Arbeiten deutlich ablesen.

In diesem allgemeinen Kontext verortet sich auch das Vorhaben, eine Schrift zur Literatursemiotik vorzulegen, die den Fokus auf die strukturell-funktionale Beschaffenheit von Zeit in Texten ausrichtet, insbesondere eine Arbeit mit historischem Zuschnitt auf das 19. Jahrhundert, in dem das Erleben und das Verständnis von Zeit verschiedenartigen Erschütterungen ausgesetzt wurden und bei dem es entsprechend erhöhten Klärungsbedarf gibt. Und sie steht nicht im luftleeren Raum: Im Hintergrund schwingen die grundlegenden geschichts- und zeittheoretischen Arbeiten von Reinhart Koselleck, Lucian Hölscher und Aleida Assmann mit – Studien, die den breiteren Rahmen setzen, in dem die vorliegenden Überlegungen überhaupt erst stattfinden können –; konkrete Anschlüsse fanden sich in den literaturtheoretischen Fundierungen und literaturhistoriografischen Wegweisungen Marianne Wünschs und Michael Titzmanns, dann in deren Weiterführungen im Rahmen der kenntnisreichen Ansätze Hermann Sottongs und nicht zuletzt den eminenten Forschungsbeiträgen von Wolfgang Lukas.

Den mentalitätsgeschichtlichen Bezugsrahmen bilden das Zeitregime der Moderne (Assmann), die ›Erfindung der Zukunft‹ seit dem 18. Jahrhundert (Hölscher) und nicht zuletzt – getragen von beiden Komplexen – die berühmt

gewordene These vom Auseinanderdriften von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont und die von der ›Sattelzeit‹ losgetretene ›emphatische Orientierung auf die Zukunft‹ (Koselleck). Diese drei Entwicklungen bilden die zeitreflexive Blaupause, vor der die literarischen Phänomene, die hier in den Blick genommen werden, zu lesen sind. Die Idee der vorliegenden Arbeit besteht darin, die Ansätze zum Gesamtkomplex der Zwischenphase produktiv zu vernetzen und einen Beitrag zu leisten, der die Fragen zu klären versucht, welche Mechanismen die Literatur der Zeit von 1820 bis 1850 kennzeichnen und warum es sinnvoll ist, diese literarhistorische Phase als systemische Einheit – wenn auch als heterogen-uneinheitliche – zu denken. Über die Reflexion von Zeit und über die spezifische Charakteristik dieser Reflexion – und zwar ausdrücklich über den Zeitroman, das historische Erzählen und den Zukunftsroman hinaus in nahezu allen Bereichen literarischen Schaffens – definiert sich die Zwischenphase selbst als ›Zwischenphase‹ und zeichnet sich dabei doch ein Stück weit als eigenständiges System in Abgrenzung vom vorhergehenden und vom nachfolgenden System ab. Die Arbeit unternimmt den Versuch, dem auf den Grund zu gehen.

Stephan Brüssel

Inhaltsverzeichnis

1	Repräsentation und Reflexion von Zeit in der Novellistik 1820–1850	1
1.1	Die Zeitproblematik als Symptom der Zwischenphase: Eingangüberlegungen am Beispiel von Hebbels <i>Die Kuh</i>	1
1.2	Drei Grundachsen: Heterogenität – metatextuelle Selbstreflexivität – literarische Anthropologie	8
1.3	Textoperationen der Semiotisierung und Relevantsetzung von Zeit: Struktural-semiotische Beschreibungskategorien	21
1.4	Das zeitreflexive Basiskonzept: Literarische Realisation und Bedingungen von Zeitreflexion in der Phase zwischen Goethezeit und Realismus	47
1.5	Untersuchungsgegenstand und Zielsetzung	59
2	Lebenslaufmodelle und Zeitreflexion: Modifikationen der Initiationsgeschichte	67
2.1	Modifikationsmerkmale der Initiationsgeschichte: Prüfung des Erzählmodells anhand von Stifters <i>Der Hagestolz</i>	69
2.2	Figürliche und räumliche Temporalsemantik: Zur Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Jung‹	83
2.3	Zeitkonflikte in der Transitionsphase: Vergangenheitsbewältigung, Aktivierung des Zeiterlebens, Zeitenüberlagerung	109
2.4	Anthropologische Reduktion: Relativierung und Radikalisierung im Endzustand	128

2.5	Das zeitreflexive Potenzial erotischer Liebe: Liebe und Zeit, Zukunftskonzipierung, der Determinationsfaktor ›Vergangenheit‹	144
2.6	<i>Reflexive Zeitstruktur I: Das postgoethezeitliche Lebenslaufmodell</i>	166
3	Temporalsemantische Dynamisierungen: Zur Korrelation von Regression und Progression	171
3.1	Welt und Subjekt: Die regressiv-progressive Verschränkungsstruktur in Ottos <i>Die Lehnspflichten</i>	171
3.2	Welten	179
3.3	Figuren	210
3.4	<i>Discours</i> -Phänomene	245
3.5	<i>Reflexive Zeitstruktur II: Die reziproke, dynamisierende Koppelung von Regression und Progression</i>	273
4	Die Zwischenphase als ›Zwischenphase‹: Zeitreflexion und metatextuelle Selbstreflexion	279
4.1	Kunst und Zeit: Entromantisierung in Gutzkows <i>Imagina Unruh</i>	279
4.2	Künstlerfiguren: Figuren und Figurenkonstellationen als zeitreflexive Größen	286
4.3	Zeitreflexion und ästhetische Artefakte: Semiotisierung und Relevantsetzung von Kunstwerken	303
4.4	Narrative Selbstreflexion: Zur Bildung und Differenz erzählerischer Klassen in selbstreflexiver Funktion	322
4.5	Die Zwischenphase als ›Zwischenphase‹: Selbstreflexion als Zeitreflexion	337
4.6	<i>Reflexive Zeitstruktur III: Zeitreflexive Metatexte und Selbstreflexion in der Zwischenphase</i>	347
5	Die Denkfigur Zukunft: Ein epistemischer Zielpunkt ›ohne Stütze‹	353
5.1	Imponderabilität: Das Gegenwarts-Kippmodell als Basis von Zukunftsentwürfen	353
5.2	Konzept und Modell: Zum Verhältnis zwischen Entwurf und Realisierung von ›Zukunft‹	371
5.3	Drei Zukunftsmodelle in Skalierung: Kappung, Restauration, Polysemie/Offenheit	382

5.4	<i>Reflexive Zeitstruktur IV: Die Denkfigur ›Zukunft‹.</i> Relevanz, Flexibilität, Imponderabilität	399
6	Schluss: Ein Plädoyer für die Zukunft der Zwischenphase	403
	Literaturverzeichnis	409

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1.1	Das allgemeine zeitreflexive Basiskonzept der Zwischenphase	48
Abbildung 2.1	Neuordnung der Phasenabfolge in Stifters <i>Der Hagestolz</i>	73
Abbildung 2.2	Dichotomische Grundordnung in Stifters <i>Der Hagestolz</i>	86
Abbildung 2.3	Temporalsemantik des Teilraums ›Schwabenland‹ in Hauffs <i>Das Bild des Kaisers</i>	102
Abbildung 2.4	Temporalsemantik des Raums und der Figuren in Hauffs <i>Das Bild des Kaisers</i>	103
Abbildung 2.5	Raumgesamtordnung in Hauffs <i>Das Bild des Kaisers</i>	103
Abbildung 2.6	Die Konfrontation mit ›Vergangenheit‹	112
Abbildung 2.7	Die Überlagerung von Zeitsemantiken im Gegenwartssegment	126
Abbildung 2.8	Die Skalierung der Zwischenphase zwischen den Polen ›Glücken‹ und ›Scheitern‹	131
Abbildung 2.9	Paarbildungsvarianten und ihre Evaluierung durch den Text in Mügges <i>Zu spät!</i>	143
Abbildung 2.10	Übersicht über die Komponenten der reflexiven Zeitstruktur I	167
Abbildung 3.1	Das einfache Zeitmodell in Ottos <i>Die Lehnspflichtigen</i>	183
Abbildung 3.2	Das einfache Zeitmodell in Ottos <i>Die Lehnspflichtigen</i> (ergänzt)	185

Abbildung 3.3	Das komplexe Zeitmodell in Stifters <i>Der Hochwald</i>	189
Abbildung 3.4	Schema zum Zusammenhang des segmentalen Zeitmodells und den temporaldeiktisch unterschiedlich ausgerichteten Strukturmengen ›Regression‹ und ›Progression‹	202
Abbildung 3.5	Zirkularität in Tiecks <i>Waldeinsamkeit</i>	207
Abbildung 3.6	Negativität des Endzustands und retrospektives Erzählen	265
Abbildung 3.7	Realismus und Zwischenphase: Merkmalsgleichheit und Merkmalsunterschiede mit Blick auf retrospektives Erzählen	272
Abbildung 3.8	Übersicht über die Komponenten der reflexiven Zeitstruktur II	274
Abbildung 4.1	Selbstreflexiv-zeitreflexive Texte bilden eine Teilmenge zeitreflexiver Metatexte	347
Abbildung 4.2	Übersicht über die Komponenten der reflexiven Zeitstruktur III	348
Abbildung 5.1	Drei dominante Zukunftsmodelle der Zwischenphase	365
Abbildung 5.2	Parameter des Kippmodells der Zwischenphase	367
Abbildung 5.3	Die drei dominanten Zukunftsmodelle der Zwischenphase	383
Abbildung 5.4	Skalierte Zwischenbereiche des Zukunfts-/Erwartungsraums	393
Abbildung 5.5	Der skalierte Bereich zwischen Restauration und Kappung	394
Abbildung 5.6	Der skalierte Bereich zwischen Kappung und Polysemie	396
Abbildung 5.7	Der skalierte Bereich zwischen Polysemie, Offenheit und Restauration	397
Abbildung 5.8	Der skalierte Bereich zwischen Kappung, Polysemie/Offenheit und Restauration	398
Abbildung 5.9	Übersicht über die Komponenten der reflexiven Zeitstruktur IV	400



Repräsentation und Reflexion von Zeit in der Novellistik 1820–1850

1

1.1 Die Zeitproblematik als Symptom der Zwischenphase: Eingangsüberlegungen am Beispiel von Hebbels *Die Kuh*

Die uneinheitliche Literatur im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts ist in einem Punkt erstaunlich homogen: in ihrem Bestreben nämlich, über *Zeit* nachzudenken. Indem sie den eigenen Status als Übergangsepoche entwirft, erhebt sie die Störung von *Zeit* zu einem ihrer kardinalen Verhandlungsgegenstände und erzeugt ein Konzept von ›Zukunft‹, das vor allem eines ist: vielgestaltig. So, wie der Realismus besessen ist vom Tod und die Frühe Moderne vom Leben, wie der Sturm und Drang von der Freiheit und die Romantik vom Ungenügen an der Realität – so ist die Zwischenphase besessen von der Reflexion von *Zeit*. Die *Zeit* als Störung, die Unsicherheit des Lebenslaufmodells und die Insuffizienz der eigenen Gegenwart, die regressive Orientierung an der Vergangenheit und der progressive Fortschrittsglaube – überhaupt: das fortwährende Nachdenken über *Zeit* und *Zeitlichkeit*, gebunden an die Erkenntnis, dass etwas vorbei ist, ohne dass etwas Anderes schon gefunden worden wäre oder sich etabliert hätte – alles dies zeichnet die literaturgeschichtliche Phase aus, die wir um 1820 ansetzen und um 1850 enden lassen und *Zwischenphase* nennen wollen. *Zeitreflexion* ist – dies die Grundidee der nachfolgenden Ausführungen – Dreh- und Angelpunkt eines weitreichenden und tiefgreifenden literar- und mentalitätshistorischen Wandels, der von der *Zwischenphase* als solcher wahrgenommen und verarbeitet wird.

Den Ausgangspunkt bildet dabei die Beobachtung, dass literarische Texte die Reflexion von *Zeit* an nichttemporale Problemkomplexe binden. Es geht also nicht ausschließlich um *explizite* Bezugnahmen auf die Kategorie ›*Zeit*‹ in all ihren Facetten – als geschichtliche, metaphysische oder mythologisch geformte

Größe, als natürlicher Orientierungsmaßstab innerhalb der jeweiligen Lebenswelt, als Grunddimension und überhaupt Voraussetzung des persönlichen und des kulturellen Lebens und so weiter –, sondern ebenso um die Verbindung temporal-semanticischer Einheiten mit nichtzeitlichen Termen, die Verschränkung von Zeit mit anderen Texteinheiten, mit diegetischen Komponenten oder mit narrativen Strategien, und zwar in einem bedeutungserzeugenden Funktionszusammenhang. Dementsprechend geraten jene Texte dieses literarhistorischen Segments in den Blick, die Zeit und Zeitlichkeit ganz offen verhandeln – aber eben auch solche, die dem ersten Anschein nach nur am Rande mit dieser Problematik zu tun haben. Aus dieser Menge von Texten also ließen sich, so könnte man meinen, spezifische Regularitäten und Merkmalscluster rekonstruieren, die aufschlussreiche Erkenntnisse über die Literatur dieser Zeit in Aussicht stellen.

Soweit die Hypothese. Aber wie äußert sich das Ganze konkret? Zum Einstieg ein Beispiel: Friedrich Hebbels kurzer Text *Die Kuh* (1849)¹ erzählt den Tod einer Bauernfamilie nach fatalen Missverständnissen und einer unglücklich verlaufenden Ereigniskette.

In seiner Wohnstube, die sehr niedrig und auch etwas räucherig war, [...] saß der Bauer Andreas an dem noch vom Großvater herstammenden alten eichenen Tisch und überzählte vielleicht zum neunten Male ein kleines Häufchen Talerscheine. Er hatte die Pfeife im Munde, und daran konnte man sehen, daß es Sonntag sei, da er sich die mit dem Rauchen verbundene Zeit- und Geldverschwendung bei seiner knappen, ängstlich-genauen Natur an keinem anderen Tage erlaubt haben würde; sie brannte aber noch nicht und war auch noch gar nicht angezündet gewesen [...]. Um ihn herum [...] spielte sein Kind, ein munteres, braunes Knäblein von zweieinhalb bis drei Jahren. »Den da – murmelte Andreas und hielt einen der Scheine mit sichtlichem Behagen in die Höhe – bekam ich für die Fuhre Sand, die ich dem Maurermeister Niclas in die Stadt lieferte, als es, wie mit Mulden, vom Himmel goß; ich kenne ihn an dem Riß. [...]«

[...]

»Freilich, freilich – begann er abermals, indem er einen Zehn-Taler-Schein ergriff – es würde noch eine gute Weile gedauert haben, wenn das Glück mich nicht begünstigt hätte! Ha, ha! [...] Ich will einmal vor die Tür gehen!« Andreas stand auf und tat jetzt den ersten Zug aus der Pfeife. »Ja so – rief er aus – du brennst noch nicht, und ich meine, schon eine halbe Stunde zu schmauchen! Nun, umsonst will ich dich nicht gestopft haben.« Er nahm ein altes brüchiges Zeitungsblatt vom Tisch, in das die Scheine eingewickelt gewesen waren. »Jetzt brauche ichs nicht mehr – sprach er, indem er es

¹Den Ausführungen liegt die folgende Ausgabe zugrunde: Friedrich Hebel (1965a): »Die Kuh«. In: Ders.: *Werke*. 5 Bde. Hg. v. Gerhard Fricke u. a. Bd. 3: *Gedichte, Erzählungen, Schriften*. München, 489–493. Der Text wurde erstmals in *Die Presse* am 27. Januar 1849 publiziert.

beim Licht anzündete – noch heute geht das Geld aus dem Hause, denn der Müller kommt gewiß mit; ich täts an seiner Stelle auch!« Er steckte die Pfeife in den Brand und warf das Blatt an die Erde. Das Kind hatte dem plötzlichen Aufflammen desselben mit leuchtenden Augen zugesehen, es rief jetzt: Ah! und hob das Blatt wieder auf. »Brenn dich nicht!« sagte Andreas und ging hinaus. (Hebbel 1965a [1849]: 489 ff.)

Diesem expositorischen Geschehen schließt der Text eine bemerkenswerte, ja spektakuläre Ereignisfolge an: Der Kleine, fasziniert vom Feuer, verbrennt in der Abwesenheit des Vaters Schein für Schein des Geldes. Jener bemerkt die Tat zu spät, wirft den Sohn in einem Anfall von Tobsucht gegen die Wand und erhängt sich – die Auswirkung seiner Tat begreifend – auf dem Dachboden. Kurz darauf kehren Frau und Knecht samt Kuh zuhause ein: Die Mutter fällt beim Anblick des zerschmetternden Kindes in Ohnmacht, der Knecht erschrickt auf der Suche nach seinem Herrn vor dessen Leichnam, lässt die Kerze fallen und brennt damit das gesamte Anwesen nieder. Auch die Kuh, so heißt es abschließend, »dem diesen armen Tieren angeborenen unseligen Trieb folgend, [ist] ins Feuer hineingelaufen und mit verbrannt« (ebd.: 493).

Auf den ersten Blick scheint Hebbels Text den Konnex von ökonomischem System eines in der Textwelt aufkommenden Kapitalismus und Denk- bzw. Handlungsmustern zu verhandeln: Das angestrebte Ziel und der allen wirtschaftlichen Handlungen zugrundeliegende Zweck ist der ökonomische Aufstieg. Kuh wie auch Esel und Pferd sind verbunden mit unterschiedlich hierarchisierten sozialen Stufen innerhalb der entworfenen Gesellschaftsgruppe ›Bauern‹ und fungieren darin als Statussymbole. Gewährleistet wird ein Aufstieg der Wirtschaftler wiederum durch ein Substitutionsprinzip, das allen kapitalistischen Systemen mehr oder minder komplex ausgeprägt zugrunde liegt: (*körperliche*) Arbeit ⇒ Geld (*in Form von Papieren*) ⇒ Ware (*in Form des Nutztieres Kuh*). Durch einen Handlungsüberschuss im Bereich ›Arbeit‹ wird eine über die zum Leben notwendige Summe hinausreichende Menge an Geld akkumuliert, die per Kaufhandel gegen eine bestimmte Ware eingetauscht wird, die ihrerseits nicht nur einen entsprechenden monetären Wert repräsentiert, sondern als Reputationsymbol funktionalisiert ist und somit neben einem wirtschaftlichen ebenfalls den sozialen Aufstieg korrelieren kann. Die abzuleitende Textproposition in dieser Hinsicht lautet: ›Der Vater tötet das Kind, da dieses eine dem System zuwiderlaufende Handlung vollzogen hat, und richtet eben durch sein Denken und Handeln seine Familie zugrunde.«

Allerdings stellt dies nur einen und zudem einen nur recht oberflächlichen Teilaspekt des Bedeutungsaufbaus dar. Der zentrale Kulminationspunkt ist nämlich der durch die entworfene Anthropologie und die Handlungsmotivation implizierte, auffallend markierte Umgang mit temporalen Semantiken. Angelegt sind diese

Semantiken zunächst in der Konstellation bestehend aus Vater und Sohn als Vertreter jeweils einer ins Blickfeld gerückten Eltern- und Kindergeneration: Bauer Andreas ist Repräsentant eines anthropologischen Modells, das vornehmlich an der Vergangenheit ausgerichtet ist – ersichtlich sowohl an seiner direkten, »vom Großvater herstammenden alten« (ebd.: 489) räumlichen Umgebung, als auch an seinem Redeakt, mit dem er narrative Versatzstücke der vorgelagerten Vergangenheit nachliefert –, einem Modell, das auf Basis dieser Ausrichtung aber zugleich auch ein Zukunftskonzept benennt, das den angesprochenen sozialen Aufstieg und die Weitergabe des Besitztums an den Sohn vorsieht. Der Sohn repräsentiert seinerseits ein Modell, das die Zukunft selbst verkörpert: Er ist (sehr) jung und tritt im Gedankenspiel des Vaters nicht nur dessen Erbe an, sondern wird den sozial-ökonomischen Aufstieg weiter vorantreiben; dies aber im Rahmen des erzählten Geschehens nur virtuell. Er selbst ist (noch) nicht in der Lage, die Rede des Vaters zu verstehen, geschweige denn ein eigenes Zukunftsbild zu entwerfen. Vielmehr orientiert sich das Kind an der unmittelbaren Gegenwärtigkeit seiner Erlebnissphäre, beobachtet den Vater – ohne diesem sprachlich folgen zu können – und substituiert zum Zweck eines kurzen, augenblickshaften Spektakels die Zeitung, die der Vater verbrannt hatte, durch die Geldscheine. Was hier vorliegt, ist ein folgenschweres Kommunikationsproblem zwischen den Generationen: Der Vater kommuniziert mit intendierter Informationsvermittlung auf verbaler und mit nichtintendierter Informationsvermittlung auf nonverbaler Kommunikationsebene, ohne dass ihm der Sachverhalt bewusst ist, dass der Sohn lediglich die Botschaft auf nonverbaler Ebene zu decodieren imstande ist. Der Sohn ohne Sprachkompetenz versteht nicht den Vater, der Vater nicht die Tat des Sohnes, die jener der nicht bewusst vermittelten Information folgend vollzieht. Die Generationen, so wie hier konfiguriert, sind durch eine nur partiell überbrückbare Kommunikationsbarriere voneinander getrennt; ›Jung‹ und ›Alt‹ sind konfligierend angeordnet.

Dem wäre anzuschließen, dass der weitere Geschehensverlauf einer besonderen und natürlich bedeutungstragenden Logik folgt. Bedeutsam ist zunächst, dass der Vater das Problem nicht anders zu lösen imstande ist, als durch die gewaltsame Tötung des Sohnes. Er verliert buchstäblich die Kontrolle über sich selbst und vollzieht eine Tat, für die er sich später selbst richtet (er »stürzte auf sein Söhnchen zu, faßte es, *seiner selbst nicht mehr mächtig*, bei den Haaren und schleuderte es ingrimmig gegen die Wand« [ebd.: 491; Hervorhebung von mir, S. B.]). Bedeutsam ist auch, dass Frau und Knecht ebenfalls die ›(Selbst-)Kontrolle‹ verlieren und sterben müssen – homolog im Übrigen zur Kuh, wodurch die Figuren dem Menschlichen entfernt und dem Tierischen angenähert werden: Zum einen erscheint dies als Notwendigkeit des dieser Ereigniskette eingeschriebenen und

strengen Kausalitätsprinzips, zum anderen als Resultat der offenkundig gefährlichen, unangemessenen Affekte, Leidenschaften, Emotionen. Der Kontrollverlust der Figuren impliziert als unmittelbare Folge Krankheit (»ihn fing zu fiebern an«; ebd.: 492) und Todesnähe (»Leichenblässe«; ebd.), Bewusst- und Besinnungslosigkeit, ungesteuertes Handeln, Willenlosigkeit und Verzweiflung und führt handlungsbedingt in den Tod. Daneben legt der Text die Inklusion ›ausgewachsene bzw. erwachsene Lebewesen‹ ⊂ ›Leidenschaften‹ nahe,² die hier auf Basis ebendieses Kontrollverlustes ereignishaft funktionalisiert ist. Der (erwachsene) Mensch und das Tier sind gleich. Bedeutsam ist daneben auch, dass der Text eine Korrelation geltend macht zwischen temporaler Situierung (»es wird ja schon Nacht«; ebd.: 490) und dem Tod der Figur Andreas (»Gute Nacht, Andreas«; ebd.: 492). Dahinter steht die Verbindung von Zeitlichkeit von ›Welt‹ und die Semantik des temporalen Segments ›Nacht‹ einerseits und das metaphorische Sprechen über den Tod andererseits, dem die Analogie aus ›Ende des Tages‹ : ›Ende des Lebens‹ zugrunde liegt. Demnach versieht der Text nicht nur sein Weltmodell *unmarkiert* mit Zeitlichkeit, sondern belegt zudem den wesentlichen Zustandswechsel mit einer Zeitsemantik und zeichnet ihn damit als temporal *markiert* und als zeitreflexiv relevant aus. Bedeutsam ist ferner das Zeiterleben der in der Grundkonstellation gegebenen Figuren. Denn offensichtlich steht das Warten des Vaters (»lange währts aber«; ebd.: 490; »wo sie nur bleibt«; ebd.: 491) in Opposition zur Unterhaltung des Kindes (»aber die Freude hatte nicht lange genug gedauert«; ebd.). Diese Relation – das heißt ›Erleben einer (zu) langen Dauer‹ vs. ›Erleben einer (zu) kurzen Dauer‹ – steht ihrerseits in Opposition zum konstanten und linearen Zeitverlauf der dargestellten Welt, die im *discours* – abgesehen von Andreas' Rekapitulation des Gelderwerbs – eine auch darstellerische Entsprechung erfährt: Nach Abschluss des Berichts durch Andreas werden die Ereignisse chronologisch aufeinanderfolgend präsentiert. Der Text grenzt demzufolge die subjektive Zeit sowie divergentes Zeiterleben der Generationen (*Kindergeneration* vs. *Elterngeneration*) von einer objektiven Zeit seiner Welt ab, die der Sukzessivität der temporalen Situierung, der Gegenwärtigkeit und einer hohen Ereignishaftigkeit äquivalent ist, und bindet zugleich das Schicksal zumindest der Figur Andreas an ebendiese Zeit. Bedeutsam ist schließlich außerdem, dass das erzählte Geschehen in der gänzlichen Auflösung des diegetischen Teilraums mündet. Das Ende und die vom Text modellierte und über das Textende hinausweisende Zukunft entsprechen dabei in keiner Weise dem von Andreas entworfenen Zukunftskonzept und weisen in ihrer Endgültigkeit und Irreversibilität, mit der ihre Negativierung

²Eine Übersicht der hier und im Folgenden verwendeten Abkürzungen und Zeichen der strukturalen Textanalyse findet sich bei Titzmann (1993 [1977]: 446 f.).

korrespondiert, auf das vorangegangene Erzählte und die Defektivität der anthropologischen Anordnung zurück. Die Zeitstruktur geht neben der angesprochenen, statischen Ausgangslage in der Ereignisstruktur auf: Alle (fokussierten) Figuren werden vom Leben in den Tod überführt; die Tilgung des Teilraums entspricht dabei zwar keinem diegetischen Ordnungswechsel, kommt aber einer Löschung des narrativen Blickfeldes gleich. Die Teilwelt kippt in die ›Leere‹.

Diese Textlogik zeigt auf indirektem Wege auf, welche Optionen sie gerade nicht vorsieht: eine gelingende Kommunikation zwischen Vater und Sohn, die Unterdrückung von Leidenschaften und die Nachsicht des Vaters, positiv einwirkende Zufälle, die Verschonung von Figuren unter den gegebenen Bedingungen sowie eine Zukunftsfähigkeit der dargestellten Welt. ›Zukunft‹ wird vom Text regelrecht drastisch zerstört. Das Kind liegt nach dem Angriff des Vaters »laut- und leblos mit geborstenem Schädel und mit verspritztem Gehirn am Boden« (ebd.: 413). Das ist makaber. Ist der Sohn, wie unternommen, als Zukunftsrepräsentant semantisiert, so wird mit seinem Tod ›Zukunft‹ eindeutig negiert; und diese Negation ist im Hinblick auf ihren umfassenden Charakter fundamental und ihre Drastik bedingungslos zu nennen. Ähnliches kann über die Kuh gesagt werden: Vorgesehen ist ihre Funktion als Zukunftsoptimierer für die Familie, zugleich fungiert sie aber als Auslöser des Unglücks. Und schließlich ist die Überführung der Figuren in den Tod einer Transformation in »ein verschrumpftes Gerippe« (ebd.: 493), einer doppelten Schwundstufe (›verschrumpft‹ und ›Gerippe‹) äquivalent. Sie unterstreicht einerseits die Drastik des Dargestellten und demonstriert andererseits den offensichtlichen Verzicht des Textes auf ein christlich-religiöses Jenseitsdenken und eschatologisches Zeitmodell. Angesichts dessen gewinnt *Die Kuh* eine deterministische Dimension: Das Kausalitätsprinzip mit unweigerlicher Todesfolge ist als negative Bewertung des Geschehensinitials zu werten. Es impliziert einen nicht anzustrebenden Handlungsgang und einen nicht wünschenswerten Endzustand.

Zeitreflexion, dies ist festzustellen, baut sich über ein radikales Zukunftsmodell auf – dessen Betrachtung gibt Aufschluss über die zugrundeliegenden Probleme, die ganz offensichtlich ungelöst bestehen bleiben. Die Auslöschung der Familie beschränkt sich nämlich nicht auf eine potenziell denkbare, nur partielle Einschränkung, indem etwa lediglich das Kind getilgt wird, sondern umfasst ja beide Generationen und kommt damit einer Auflösung von menschlich gelebter Zeit gleich. Denn wenn die Vergangenheit des Großvaters in Form des Hauses wie auch Andreas und seine Frau als Repräsentanten von Vergangenheit sowie Sohn und Kuh und mit ihnen das gesamte Anwesen verbrennen, so weist die fundamentale Negierung im Zukunftsmodell die Besonderheit auf, dass der Endzustand semantisch leer, insbesondere auch *temporal*semantisch leer erscheint.

Problembehaftet und ereignishaft in Hebbels Text ist mithin der als unmöglich gekennzeichnete Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft – Grundproblem dabei ist das Zeitsegment ›Gegenwart‹. Denn an ihm ist die Anreicherung einer Vergangenheitssemantik auszumachen – die Übergabe von materiellen Dingen und immateriellen Werten und Normen ist in der Vorgängergeneration, so muss angenommen werden, geglückt und wird verkörpert durch Bauer Andreas. Auch ist die vom Text selegierte Gegenwart zugleich Schauplatz der schlagartigen Zerstörung und wird als Zeitraum des ›Umkippens‹ und Scheiterns markiert. Wenn also ›Zukunft‹ als unmöglich ausgestellt wird, so ist dies bedingt durch die Konstellation von Ereignissen in der Gegenwart und durch deren Resultativität. Und während in der Vergangenheit eine kontinuierliche zeitliche Linie zu beobachten ist, so wird diese in der Gegenwart unterbrochen. Ein Metaereignis ist nicht gegeben, die bestehende Ordnung wird nicht durch eine andere ersetzt. Allerdings werden zugleich auch Lösungsansätze dafür, wie ein anzustrebender und wünschenswerter Zustand von Welt zu erreichen wäre, vom Text vorbehalten.

Um ebensolche Arten von literarischen Problembenennungsphänomenen und Bedingungen der Lösungsfindung und -verweigerung sowie ihre Koppelung an die Reflexion von Zeit soll es im Folgenden gehen. Bezeichnend nämlich ist, dass hier ein Komplex einzeltextübergreifender Merkmalsbündel offengelegt werden kann, an dem das Selbstverständnis des literarhistorischen Abschnitts zwischen Goethezeit und Realismus als Übergangs- und Zwischenphase ersichtlich wird. *Die Kuh* ist in dieser Hinsicht als Metatext aufzufassen: Das, was er mit Bezug auf sein Weltmodell aussagt und verhandelt, trifft ebenfalls auf das Literatursystem zu, das im Zeichen der Ablösung von der Goethezeit und einer Neufindung eigener Regularitäten steht. Insofern befinden sich die temporalsemantischen Implikationen des singulären Textsystems und die in ihm angelegten Propositionen über Zeit in einem Zusammenhang mit denjenigen des Literatursystems, und zwar in Form einer Homologie-Relation: *Textsystem : Zeit :: Literatursystem : Zeit*. So, wie Texte wie Hebbels *Die Kuh* Zeit modellieren, verhält sich gleichermaßen das Literatursystem zum vorangegangenen und zum nachfolgenden Literatursystem. Einerseits finden sich tradierte Strukturen weiterhin – teils sogar dominant – in den repräsentativen Texten wieder, zugleich werden sie unterlaufen, erodiert oder gänzlich destruiert, neben andere, nichtkompatible Strukturen gestellt und als veraltet und überholt semantisiert. Diese Kollision ist meist jedoch ergebnisoffen, da eben Lösungsansätze fehlen. Ein krisenloser Endzustand ist (noch) nicht in Sicht. Der Zustand der Krise ist das Resultat.

Zeit – ihre Repräsentation und Reflexion – jedenfalls ist, wie eingangs formuliert, Kulminationspunkt, an dem sich literarhistorische Wandlungsprozesse ablesen und bestimmen lassen. Aufgeworfen wird dadurch allein die Frage, wie

diesem Gegenstand methodisch zu begegnen wäre, insbesondere dann, wenn Aussagen nicht allein über einen einzelnen Text, sondern über ein ganzes Textkorpus zu treffen und allgemeine Regularien und Merkmale zu benennen wären.

1.2 Drei Grundachsen: Heterogenität – metatextuelle Selbstreflexivität – literarische Anthropologie

Ein erster Schritt zur Klärung dieser Frage besteht in der Formulierung einer These, ein zweiter in der Benennung von verfahrenstechnischen Orientierungshilfen. Unser Untersuchungsgegenstand stellt, soweit den Eingangsbüchern zu entnehmen, die semiotische Repräsentation von Zeit und ihre Reflexion in der deutschsprachigen Erzählliteratur von 1820 bis 1850 dar sowie ihre Spezifik, das heißt, regelhaft auftretende Strukturen der Relevanzsetzung von temporalen Einheiten, insbesondere im Hinblick auf die Modellierung von ›Zukunft‹. Die Wahl eines solchen Gegenstands hat heuristische Gründe, zu deren Erläuterung die folgende These dient:

(1) Literarische Texte des Zeitraums von 1820 bis 1850 verhandeln zentrale außerliterarische Problemkonstellationen, Diskursformationen, Fragestellungen und Konzepte, die mit einem sich wandelnden Verständnis von Zeit korrelieren. Sie nehmen dahingehend nicht etwa eine Spiegelfunktion ein, sondern verarbeiten kulturelles Wissen im Kontext der jeweiligen Modellierung von ›Welt‹. (2) Literarische Diskursivierungen und Semantiken dieses Zeitraums kreisen dabei stets um Zeit und Zeitlichkeit: Alle entsprechenden Textstrukturen sollen als ›reflexive Zeitstrukturen‹, die Gesamtheit dieser Strukturen als ›(literarische) Zeitreflexion‹ bezeichnet werden. (3) Texte bilden damit einen literaturgeschichtlichen Wandel ab. Erzählmuster der Goethezeit werden in der Zwischenphase teils getilgt und substituiert, teils modifiziert. Die Zwischenphase zeichnet sich daher durch ein ganz bestimmtes Verhältnis zum Vorgängersystem aus, das grundsätzlich in Abgrenzung, dann jedoch vornehmlich in Dependenz und (sukzessiver) Loslösung besteht, wobei dies grundsätzlich in der Reflexion von Zeit aufgeht.

Angesichts des umrissenen literarhistorischen Segments herrscht in der Literaturwissenschaft nach wie vor große Uneinigkeit vor. Nicht befriedigend und nachhaltig zu lösen scheint der Tatbestand, dass das literarische Feld mutmaßlich uneinheitlich konstituiert ist und keine gemeinsamen Regularitäten aufweist – nicht also ein Literatursystem formiert: Zur Folge hat dies bis dato eine enorme Begriffsvielfalt, um dem Gegenstandsbereich aus historischer und systematischer Sicht gerecht zu werden. Andererseits ist zu Beginn der 1990er-Jahre der Vorstoß unterbreitet worden, weniger deduktiv von Begriffen wie ›Biedermeier‹

oder ›Vormärz‹ – und insbesondere nicht von der politischen Ereignisgeschichte – auf literarische Phänomene zu schließen, als vielmehr andersherum vorzugehen: auf einen Epochenbegriff zu verzichten und von den Textphänomenen selbst auszugehen. Dieser Grundzug soll auch im Folgenden Berücksichtigung finden. Aufbauend auf der bisherigen Forschung ist es das Ziel, dem spezifischen Umgang mit literarischer Zeit der Zwischenphase näher zu kommen. Dabei wird die Ansicht vertreten, dass der Merkmalskomplex auf unterschiedlichen Abstraktionsniveaus angesiedelt ist und mehrere, teilweise bereits herausgearbeitete Teilphänomene einschließt und daher wohl – dies eine Grundannahme dieser Arbeit – als *Fundamentalregularität* der Literatur dieses Segments fungiert: *Zeitreflexion ist das dominante Strukturmerkmal der Zwischenphase, ›Zukunft‹ dabei das diskursive und thematische Kardinalproblem*. Der analytische Ausgangspunkt wird daher Teilthese (2) sein, da mit ihrer Hilfe der Blick zunächst auf die Literatur selbst, ihre Modellbildungen und Umgangsweisen mit dem Komplex gelenkt wird. Teilthese (3) zielt ebenfalls auf literaturwissenschaftliche Frage- und Problemstellungen ab – die Einbettung der Analyseergebnisse nämlich in den Kontext der Benennung und Auswertung übergeordneter, interepochaler Varianzen zwischen Goethezeit, Zwischenphase und Realismus – und sei daher wiederum stärker gewichtet als Teilthese (1), deren Zusammenhänge (des Denk- und Wissenssystem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) zwar ein wichtiges, kontextbezogenes Interpretationspotenzial generieren, die für das Literatursystem und die Rekonstruktion seiner Bedeutungen allerdings nur von nachrangiger Bedeutung sind. Kurzum: Diese Studie versteht sich als Beitrag einer systematischen Revision des Literatursystems ›Biedermeierzeit‹, das hier ›Zwischenphase‹ genannt werden soll,³ und sie versteht sich als Beitrag einer Lokalisierung und Kategorisierung intraepochaler Varianzen und Invarianzen ebendieser Phase in der deutschsprachigen Kultur.

Ausgegangen wird von drei Grundeigenschaften der genannten Phase: (1) die *Dominanzsetzung von Heterogenität* – sowohl innerhalb der Textwelten als auch hinsichtlich der textuellen Diskursivierung; (2) die *metatextuell-selbstreflexive Grundanlage* der Texte; (3) die *Implikation von Zeitreflexion durch die literarische Anthropologie*. Bezeichnen wollen wir diese Zuschreibungen als Grundachsen zeitreflexiven Erzählens. Ihre Nummerierung impliziert keine Hierarchisierung; vielmehr sind sie – mal mehr, mal weniger – in allen Texten ausgeprägt und formieren die strukturgebenden Komponenten, an denen sich reflexive Zeitstrukturen ausrichten und durch die deren Spezifität fassbar wird.

³Begründet bei Sottong (1992), Frank (1998), Schönert (2017) u. Brüssel (2019).

Grundachse 1: Heterogenität

Die erste Grundachse zeitreflexiven Erzählens wollen wir ›Heterogenität‹ nennen. Bezug nehmen wir damit auf Hermann Sottong, der gegen die Behauptung Viktor Žmegačs argumentiert, es handle bei der Zwischenphase um keine literarische Epoche. Dessen Begründung, es gebe angesichts der produzierten Texte mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten zu beobachten, hält Sottong seine Hypothese entgegen, »daß diese poetologische Heterogenität an der Oberfläche der Texte genau ein epochenspezifisches Merkmal der Literatur zwischen GZ [Goethezeit] und Realismus ist« (Sottong 1992: 316).

Auf Korpusebene bildet diese Heterogenität der Stile und poetischen Mittel der Darstellung genau dasjenige Phänomen ab, das die Texte jeder für sich und korpusintern rekurrent als relevantes Merkmal von ›Welt‹ thematisieren und konstruieren, nämlich deren Heterogenität. (Ebd.)

Mit dieser Idee führt Sottong eine Forschungsrichtung fort,⁴ die gegenüber einer politisch motivierten oder auch diskursanalytischen Literaturgeschichtsschreibung die Gegensätzlichkeit und Komplexität des Segments von circa 1820 bis 1850 ganz bewusst hervorstreicht und anhand einer korpusbasierten Rekonstruktion literarischer Modelle übergeordnete Regularitäten und Merkmale zu bestimmen versucht. Sottong selbst widmet sich dem Modell historischen Erzählens, konzentriert sich auf historische Romane und Erzählungen am Ende der Goethezeit (1815–1834) und öffnet anschließend den Blick für wesentliche Aspekte des Phänomens in der Zeit von 1830 bis 1850.⁵ Heterogenität ist dabei ein grundlegendes Konstituens der Zwischenphase und betrifft sowohl ideologische Gegensätze, gesellschaftliche Unordnungen, kulturelle Differenzen und Kämpfe, in summa: sowohl die Vielfalt und Unterschiedlichkeit dargestellter Welten einerseits als auch die Vielfalt und Diversität derjenigen literarischen Mittel, mit denen diese Welten modelliert sind, andererseits. Ihre Textmerkmale, da auch für unseren Kontext wichtig, sollen an dieser Stelle aufgegriffen werden (vgl. Sottong 1992: 263):

⁴Zu dieser und anderen Forschungsrichtungen vgl. den konzisen und präzisen und in seiner Einschätzung noch heute gültigen Überblick von Köster (1984).

⁵Zum historischen Roman allgemein und zu weiteren Forschungsperspektiven vgl. auch Lampart (2002: 32–38). Lampart zufolge ist es grundlegend, dass der historische Roman als (literarischer) Reflex sich verändernder Zeitwahrnehmungen entstanden ist und daher als entsprechendes Reflexionsmedium fungiert (vgl. ebd.: 39).

Sottong folgend ist Heterogenität in drei Punkten gegeben, nämlich erstens in Form der Koexistenz bestimmter Größen oder Elemente eines Textsystems, die sich »in mindestens einem relevanten Merkmal unterscheiden« und »genau diese distinktiven Merkmale oppositionell sind«, wobei die »oppositionellen Größen/Elemente im Text einer gemeinsamen Obermenge« zugehörig sind. Ferner ist sie dann gegeben, wenn die Anzahl dieser Größen oder Elemente zweitens »relativ zu dem, was die Kultur, in der der Text entstanden ist, als normal, gemäßigt, durchschnittlich ansieht, signifikant erhöht ist«. Drittens liegt Heterogenität dann vor, wenn die genannten Aspekte »von mehr als einem Sachverhalt erfüllt werden«, Heterogenität also »auf mehr als einer Ebene des Textes auftritt«. Für unseren Zusammenhang ist hauptsächlich der erste Gesichtspunkt entscheidend, weniger ausschlaggebend sind das kontextuelle Kriterium und das Quantitätskriterium. Für den Befund, *dass* Heterogenität vorliegt, ist ein Abgleich mit dem kulturellen Wissen des Entstehungskontextes an erster Stelle irrelevant, da allein auf Basis der Textdaten entschieden werden kann, ob wir es mit einer heterogenen Struktur zu tun haben oder nicht. Auch ist die quantitative Menge solcher Daten weniger entscheidend als der qualitative Status von Heterogenität für den Bedeutungsaufbau eines Textes. Sicherlich kann Heterogenität mit Sottong als skalierbare Struktureinheit aufgefasst und somit durch eine quantitative Steigerung von Daten, die dieser Einheit zugeordnet werden können, intensiviert werden. Entscheidend jedoch ist zunächst allein ihre Existenz.

Aufschlussreich und anschlussfähig sind darüber hinaus einige der von Sottong genannten Hypothesen und Regularitäten (ebd.: 296 ff.). Als grundlegend erachtet er den zentralen Stellenwert des rekurrent auftretenden Phänomens für Texte des besagten Zeitraums. Wenn nun Zeitreflexion ebenfalls ein zentral-fundamentales Merkmal dieser Texte ist, so muss sie in einem Zusammenhang mit den genannten Kennzeichen stehen; und dies auch deshalb, weil Sottong zufolge Heterogenität mit ›Unordnung‹ und ›Instabilität‹ einhergeht und dies wiederum für Texte, die selbst ›Übergangsphasen‹ modellieren, wesentlich zu sein scheint. Hierin schwingt – wie auch beim Begriff ›Zwischenphase‹ als Bezeichnung für das Literatursystem – die Implikation von Temporalität mit und setzt ›Heterogenität‹ in Verbindung zu einem ›Interim‹, einem temporalen Zwischenabschnitt.⁶ Ebenfalls temporal semantisiert und somit an dieser Stelle zu berücksichtigen, ist das Bestreben von Texten, Heterogenität zu beseitigen und auf verschiedenen Wegen durch eine stabile und homogene ›Ordnung‹ zu substituieren (vgl.

⁶Bemerkenswerterweise offenbart sich darüber hinaus eine flächendeckende Relevanz des Phänomens, erkennbar an unterschiedlichen Klassifikationen, die Texte nutzen (*ethnische, soziale, ständische, ideologische, psychische* und *evolutionäre* Heterogenität).

ebd.: 272). Vorzumerken in diesem Zusammenhang ist Sottongs Untersuchungsergebnis, dass sich seine Textkorpora *A* (bis 1830) und *B* (ab 1830) in diesem Punkt unterscheiden. Bis 1830 überwiegen Sottong zufolge »Umbruchsituationen mit offenem Ausgang« (ebd.: 254), während diese in den Folgejahren »definitiv entschieden werden« (ebd.). Ob offen oder entschieden hat freilich signifikanten Einfluss auf die Modellierung von ›Zukunft‹ und veranlasst zu unterschiedlichen Interpretationen bezüglich der Bedingungen und Möglichkeiten von ›Welt‹ wie auch bezüglich der Reflexion von Zeit. Eine ganz deutliche Ausrichtung hin zu hoher Relevanz im Kontext von Zeitreflexion weist letztlich auch das »zentrale[] ideologische[] Modell« (ebd.: 317) ›Alt‹ vs. ›Neu‹ auf. Wir haben dies bereits ansatzweise am Beispiel von Hebbels Text aufzeigen können.

Mit dem historischen Erzählen bezieht sich Sottong auf Texte, die für eine Beschäftigung mit Zeit und Zeitreflexion prädestiniert scheinen. Er selbst thematisiert diesen übergeordneten Konnex und nennt diverse, ebenfalls hier relevante Aspekte eines sogenannten Supertyps, dem der historische Roman und der Zeitroman gleichermaßen subsumiert werden können:

- mehrsträngige Handlung
- alternierende Fokalisierung auf mehrere Figuren
- Relevanz von ›Zeit‹ und ›Geschichte‹ als ›Wandel‹
- umfassende Darstellung sozialer, politischer, kultureller Gegebenheiten
- zentrale ideologische Modellbildung ›Alt‹ vs. ›Neu‹
- Darstellung der Ablösung/des Untergangs einstmals relevanter Größen
- Heterogenität der dargestellten Welt
- Fokussierung der Relation ›Individuum‹ : (soziale) Umwelt‹ und die Bedingungen historischen Wandels/ökologischer Inkonsistenz

All diese Punkte stehen in engem oder zumindest losem Verhältnis zur Reflexion von Zeit: Die mehrsträngige Handlung wie auch die alternierende Fokalisierung auf mehrere Figuren verweisen auf die Loslösung des Erzählens vom Einzelsubjekt (wie noch im goethezeitlichen Bildungsroman in höchstem Maße gegeben) und geben zugleich Aufschluss über den Entwurf einer zusehends komplexeren und multiperspektivischen Welt, deren Bewohner innerhalb eines gemeinsamen zeitlichen Rahmens agieren und in diesem wahrnehmbar gemacht werden. Komplexität und Multiperspektivität werden auf *discours*-Ebene übertragen und determinieren die Art und Weise der erzählerischen Vermittlung. Dazu zählt auch die umfassende Darstellung sozialer, politischer und kultureller Gegebenheiten und im weiteren Sinne die Konzentration auf die Relation zwischen

Individuum und Umwelt. Die Fokussierung der Bedingungen historischen Wandels und ökologischer Inkonsistenz sowie die Darstellung der Ablösung oder des Untergangs ›einstmals relevanter Größen‹ können als spezifische Konkretisierungen der Relevanz von Zeit und Geschichte als Wandel verstanden werden, die ganz offensichtlich als Probleme auftreten und zu lösen sind.

Nun besteht die These unseres Vorhabens ja gerade darin, dass Zeitreflexion nicht allein für derart offensichtliche Fälle von zentraler Bedeutung ist, sondern gar ein übergreifendes Spezifikum der Literatur der Zwischenphase darstellt. Von daher werden hier vornehmlich auch solche Texte von Interesse sein, die nicht (unbedingt) vordergründig mit Zeit zu tun haben – jedenfalls nicht wie jene Fälle, die Sottong im Blick hat –, sondern eben ganz ›herkömmliche‹ Novellen, die lediglich unter der Maßgabe der Ausbildung der drei Grundachsen ausgewählt worden sind.

Für die erste dieser Grundachsen halten wir fest: Heterogenität ist ein Merkmal ebenfalls solcher Texte, die nicht dem Zeitroman, dem Aktualitätsroman oder sonstig dem Supertyp Sottongs angehören. Zwar sind Beziehungen zwischen den genannten Merkmalen des Supertyps und Zeitreflexion offensichtlich, sie repräsentieren aber nur eine Teilmenge. Andere subordinierte Merkmale gilt es im Folgenden herauszuarbeiten und zu benennen. Heterogenität – als abstraktes und übergeordnetes Merkmal – jedenfalls steht in Relation zur epochenspezifischen Zeitreflexion, insbesondere aufgrund des ihm inhärenten Grundmodells ›Alt‹ vs. ›Jung‹/›Neu‹.⁷ Es zeigt sich auf unterschiedlichen Textebenen und ist potenziell auf verschiedenen Abstraktionsstufen anzutreffen. In dem Merkmal der Heterogenität konkretisiert sich die Korrelation von temporalen Strukturen – seien sie semantisch oder lexikalisch – mit nichttemporalen in für dieses Literatursystem typischer Weise.

Grundachse 2: Metatextuelle Selbstreflexivität

Die Überlegungen zur ersten Grundachse hängen in Teilen mit der zweiten zusammen. Wie Sottong unter anderem hervorhebt, modellieren Texte, die das Merkmal ›Heterogenität‹ aufweisen, diegetische ›Phasen des Interims‹. Im Zuge der Fokussierung von Bedingungen des historischen Wandels und der (ökologischen) Inkonsistenz wird so die Erosion von einstmals relevanten oder gar

⁷Das Denkmodell ›Alt‹ vs. ›Neu‹ scheint für das 19. Jahrhundert insgesamt bestimmend zu sein, wie Assmann mit dem amerikanischen Philosophen R. W. Emerson argumentiert (vgl. Assmann 2013: 169 f.).

dominanten Größen vorgeführt und ihre Substitution durch andere Größen abgewogen. Nimmt man diesen Tatbestand als gesetzt an, so haben wir es mit reflexiv funktionierenden Textsystemen zu tun, die selbstreferenziell das durchspielen, was sich ebenfalls auf übergeordneter Ebene des Literatursystems ereignet: nämlich der vielschichtige Ablösungsprozess von der Goethezeit. Das System durchläuft einen historischen Transformationsprozess.⁸ So ließe sich folgern, dass diese Strukturen innerhalb solcher Vorgänge autoreflexive, das heißt auf das eigene System bezogene Vertextungsmuster aufzeigen, anhand derer die Tragfähigkeit und Adäquatheit des Systems im Abgleich mit dem Wissen und Denken der Kultur geprüft werden.

Vor diesem Hintergrund möchten wir behaupten, dass die Zwischenphase maßgeblich durch Selbstbezüglichkeit geprägt ist und dass dieses Strukturmerkmal wiederum mit Zeitreflexion in Verbindung steht. Der Bezug von Texten auf die eigene Stellung innerhalb des Literatursystems und generell auf Bedingungen von Literatur innerhalb ihres kulturellen Kontextes insgesamt schließt die Thematisierung von historisch relevanten Umschwüngen bezüglich bestimmter Denkmodelle und Erzählmuster ein und soll entsprechend terminologisch gefasst werden: Auf theoretischer Ebene voneinander getrennt, hängen Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität objektsprachlich zusammen. Denn eine selbstreflexive Strukturanlage impliziert stets einen Bezug auf sich selbst und ist damit auch selbstreferenziell: Narrative Selbstreflexion, um die es in unseren Überlegungen gehen soll, ist verbunden mit ›Verdopplung‹ und kommt einer besonderen Form der ›Wiederholung‹ gleich (vgl. Scheffel 1997: 48), akzentuiert, verdeutlicht und verändert die eigene Funktionsweise und erzeugt auf diese Weise spezifische Sinnbildungsmuster (Köller 2006: 12). Das heißt: Liegt Selbstreflexion vor, so weist ihre Struktur eine selbstreferenzielle Funktion auf und verdoppelt beziehungsweise wiederholt sich im eigenen System – sei dies nun erfasst durch Terminologien wie ›Betrachtung‹ oder ›Spiegelung‹ (vgl. Scheffel 1997: 54 f.), der impliziten und expliziten (Selbst-)Thematisierung (vgl. Wunsch 2002), des Thematisierens des eigenen Kommunikationsaktes (vgl. Petersen 2003) beziehungsweise des eigenen Mediums (vgl. Kallweit 1998) oder durch den Begriff der gestuften und paradoxen »Potenzierung« (Fricke 2003: 144–147). Selbstreflexivität beschreibt eine

⁸Den Blick auf unseren Gegenstand bestätigt ein Gedanke Krahs zur historischen Dimension von Selbstreferenzialität: »Als These sei formuliert, dass eine Thematisierung und Diskussion sich besonders an den historischen Orten finden dürfte, an denen das jeweilige Literatursystem eben nicht als statisches, selbstverständliches erscheint – letztlich also in Kontexten, die im Zusammenhang mit literarischem (medialem) Wandel stehen [...]: als Phänomen literarischer Verunsicherung des Gegebenen, als Forcierung/Propagierung oder Verhinderung/Ausblendung von Wandel.« (Krah 2005: 9; vgl. auch: 12)

besondere *Eigenschaft* von Texten, Selbstreflexion die *strukturellen Zusammenhänge*, die diese Eigenschaft auszeichnen, Selbstreferenzialität das konstitutive *Charakteristikum* von Selbstreflexivität.⁹

Texte der Zwischenphase sind nun seltener selbstreflexiv im engeren Sinne zu nennen – in Bezug auf das eigene System – als – und dies häufiger – selbstreflexiv im weiten Sinne, nämlich bezüglich ihrer Eigenschaft, ein Beziehungsgefüge herzustellen zwischen dem eigenen System und dem System, dem sie infolge ihrer Entstehungszeit angehören. Sie referieren, dies ließ sich bereits an Hebbels Text illustrieren, nicht nur auf die eigenen Möglichkeiten und Problemstellungen, sondern dadurch auch auf die des Literatursystems. Beide Komponenten dieses Gefüges verhalten sich homolog (vgl. Kraß 2005: 6): Das, was für die jeweils dargestellte Welt gilt, gilt ebenfalls für das Literatursystem. Literarische Selbstreflexivität der Zwischenphase zeichnet also auch das Merkmal der Metatextualität aus. Texte funktionieren (selbst-)reflexiv und weisen zugleich über sich selbst hinaus auf ihnen übergeordnete, einzeltextübergreifende Regularitäten und Merkmale.¹⁰ Jene *Spezifik* der metatextuellen Selbstreflexivität – dies also ein weiterer Ausgangspunkt unserer Überlegungen – charakterisiert die *Vernetzung mit Reflexion von Zeit* in den folgenden Punkten:

Erstens anzuführen ist die Thematisierung des übergeordneten Systems in synchroner Hinsicht, indem Texte ihm bestimmte Strukturen zuschreiben, und in diachroner Hinsicht, indem »sie die Phase in einem Geschichtsprozess situieren, nämlich in Abgrenzung vom Vorgängersystem und im Hinblick auf ein späteres unbekanntes Nachfolgersystem« (Wünsch 2002: 269).¹¹ *Zweitens* liegen einzeltextübergreifende Merkmale dargestellter Welten vor: Installiert werden (a) »drei temporal-sukzessive Zustände« (ebd.: 279) – »Vergangenheit«, »Gegenwart«, »Zukunft« –, die »vom Individuum nicht beeinflussbare Rahmenbedingungen« (ebd.) repräsentieren und entweder als voneinander getrennt wahrgenommen werden

⁹Tatsächlich sind die hier verwendeten Begriffe unterschiedlich definiert worden und werden uneinheitlich gebraucht. Einen einleuchtenden Ein- und Überblick über den Phänomenbereich der Selbstreferenzialität hat Kraß (2005) vorgelegt. Zur Einbettung in den Zusammenhang der Narratologie vgl. Scheffel (1997). Zum Zusammenhang von Selbstreflexivität und Metaisierung vgl. Wolf (2007).

¹⁰Als Funktionen von Metatexten – fokussiert auf die Gattung, der sie angehören – benennt Kraß die »Neuinstallation und Konturierung einer Gattung«, die »Rekapitulation und Selbstvergewisserung einer Gattung«, als »Umschreibung und Neudefinitionsversuch« oder als »Positionierung einer Gattung in der Konkurrenz mit anderen Gattungen und Medien« (2005: 10).

¹¹Wie Wünsch spricht auch Decker von Metatexten der Biedermeierzeit, angesichts seines Beispiels – Heines *Nordsee-Zyklen* im *Buch der Lieder* (1844) – sogar von *Metatexten im Metatext*, die die experimentelle Umbruchsituation der Zwischenphase abbilden.

oder tatsächlich in der Eigenschaft disjunkter temporaler Teilräume entworfen sind. ›Gegenwart‹ entspricht (b) einem Zustand der Ausdifferenzierung, einem Zwischenzustand des Übergangs. Situiert ist die dargestellte Welt (c) in der Gegenwart, der Systemzustand aber »funktional abhängig« (ebd.) von ›Vergangenheit‹ und bezogen auf einen zukünftigen Zustand. ›Vergangenheit‹ wird als Belastung semantisiert. Mit dieser Konstellation wird (d) ›Zukunft‹ als Problem gestaltet und tritt ambivalent in Erscheinung. Ein weiteres Schlagwort ist *drittens* das des literarischen Traumas »ausgelöst durch die Goethezeit« (Decker 2005b: 45). Niederschlag findet es im »paradoxalen Versuch, das Literatursystem Goethezeit zu überwinden« (ebd.) und zugleich »den Wandel des Biedermeier als Übergangsepoche zwischen Goethezeit und Realismus« (ebd.) zu reflektieren: ›Paradox‹ deshalb, da Texte der Zwischenphase dazu tendieren, Elemente der Goethezeit »zu negieren, [gleichzeitig aber auch dazu, diese] in die eigene Rede [zu integrieren] und [...] als Folie relevant [zu setzen], von der man sich abgrenzt« (ebd.: 57). Als bedeutungstragend in diesen Texten fungieren demnach Integration und Überwindung, Aufnahme und Neu- beziehungsweise Umsemantisierung, Perpetuierung und Verfremdung, Beibehaltung und Erosion goethezeitlicher Modelle. Daher erklärt es sich, warum viele Texte deutlich über das Paradigma der ›Romantisierung‹ strukturiert sind und Bedeutung aufbauen: Sie kodifizieren ›Romantik‹ als dominant und unterminieren sie zugleich als Zusammenhang, von dem es sich zu lösen gilt. Im Zuge dessen werden Erzählmuster des Literatursystems ›Goethezeit‹ (insbesondere der Romantik) über bestimmte Zeichenrepertoires abgerufen.¹² Bei dieser ambigen Strukturmodifikation wird hier in Anlehnung an Lukas von ›Entromantisierung‹ gesprochen (Lukas 1998b: 264).

Grundachse 3: Literarische Anthropologie

An Hebbels *Die Kuh* wird aber auch ersichtlich, dass Zeitreflexion mit anthropologischen Modellanordnungen verschränkt ist, und zwar auf signifikant-konstitutive Weise: Literarische Anthropologie impliziert Zeitreflexion wie auch Zeitreflexion bestimmte anthropologische Konstellationen (*literarische Anthropologie* ↔ *Zeitreflexion*). Aus dieser Beobachtung resultiert die Notwendigkeit einer theoretischen Fundierung und Nachzeichnung der Grundlinien dieses Komplexes, den wir als dritte zeitreflexive Achse bezeichnen möchten.

¹²Zum Beispiel können dies Strukturkomplexe des Liebeszaubers, der Venusfrau und des romantisierenden Blicks sein; vgl. Lukas (2002b: 137 f.).

Das Konzept einer Literaturanthropologie, so wie es im Rahmen dieser Studie aufgestellt wird,¹³ erfasst und beschreibt literarische Propositionen über den Menschen, seine Verfasstheit und das Verhältnis zu seinem (sozialen) Umfeld in Einzeltexten und abstrahiert aus Textkorpora anthropologische Modelle ganzer Literatursysteme.¹⁴ Literatur wird dabei als Medium anthropologischen Wissens einer Epoche angesehen.¹⁵ Wie beispielsweise auch bezugnehmend auf Gattungs- und Erzählmuster lassen sich – dies ihr Anspruch – Aussagen über epochenspezifische, literarisch-anthropologische Modellierungen treffen, über ihre Merkmale, Inkonsistenzen und Regularitäten, wie auch über die Relation eines literarischen Verständnisses zum allgemeinen Verständnis einer gegebenen Kultur.¹⁶

¹³Literaturanthropologien sind vor dem Hintergrund eines Zusammenhangs zur Ausbildung der Anthropologie als Wissenschaft am Ausgang des 18. Jahrhunderts und im Hinblick auf einen jeweiligen Zuschnitt auf Epochenkontexte unterschiedlich aufgestellt worden. Exemplarisch genannt seien die einschlägigen Arbeiten von Assmann/Gaier/Trommsdorf (2005), Košenina (2008), Riedel (2011), Titzmann (2012) und Lukas/Ort (2012).

¹⁴Die Grundidee der von Lukas und Ort eingeführten Literaturanthropologie II – in Abgrenzung von einer Literaturanthropologie I (die *Literaturwissenschaft* verstanden als eine Form der Anthropologie) – ist, dass Literatur die »semantische Koppelung und wechselseitige Konditionierung von menschlicher Natur und Kultur/Moral« verhandelt, im Zuge der Diskursivierung »narrative Leitsemantiken« (wie eigen/fremd; jung/alt; weiblich/männlich; natürlich/künstlich) evoziert und dadurch wiederum bestimmte anthropologische Propositionen aufstellt (Lukas/Ort 2012: 10 f.). Infolgedessen ergebe sich eine »Kernzone« unterschiedlicher Verhandlungsbereiche, so Elementarerfahrungen wie Sexualität, Gewalt, Schmerz, Lebensalter und Tod sowie ihre mediale Repräsentation, das Verhältnis von Körperlichkeit und Innerlichkeit, (verbale und nonverbale) Kommunikation, Raum- und Zeitwahrnehmung, das Personen-Konzept, Verwandtschafts-, Abstammungs- und Familienbeziehungen und die Beziehung des Menschen zu Medien.

¹⁵Dies geht mit dem Umstand einher, dass der im 18. Jahrhundert entstehende anthropologische Wissenschaftsdiskurs ebenfalls von der Literatur getragen wird (vgl. Košenina 2008: 8 u. Lukas/Ort 2012: 1–4), mehr noch: dass Literatur teilweise ein Wissen generiert, das noch nicht in theoretischen Diskursen expliziert worden ist. Damit berührt ist auch die besondere Aufgabe der Literaturwissenschaft bei der Rekonstruktion dieses Wissens: »Die Literatur ist das privilegierte Medium, in dem sich dieses neue Bild des Menschen im 19. Jahrhundert zuallererst artikuliert hat, und zwar z. T. in Konzepten und Strukturen, die noch unterhalb der Bewußtseinschwelle der Zeitgenossen liegen und daher noch nicht Eingang gefunden haben in die theoretischen Diskurse und das von ihnen explizit formulierte offizielle Wissen der Zeit. Die Literaturwissenschaft ist dementsprechend diejenige Disziplin, der innerhalb der historischen Anthropologieforschung die Rekonstruktion genau dieser Konzeptionen [...] zuallererst obliegt« (Lukas 2000: 335).

¹⁶Gestärkt wird die Plausibilität eines solchen Anspruchs durch den Zusammenhang zwischen Anthropologie und Literatur, der in ebenfalls theoretischen Texten der Zeit zum Ausdruck kommt – so bei Heinroth: »Eine besondere Quelle echter Menschenkenntnis ist in den echten Dichtern alter und neuer Zeit eröffnet, und fast noch mehr in der letzteren, wenigstens was die

Damit hängen für unseren Kontext wesentliche Präsuppositionen zusammen, die das Personen-Konzept, die Relationierung und Konditionierung von ›Innen‹ und ›Außen‹ sowie die Modellierung von ›Welt‹ betreffen. Denn bezeichnend ist, dass Texte der Zwischenphase in der Tradition der Aufklärung¹⁷ stehend *erstens* die menschliche Existenz reflektieren und evaluieren und nicht als bloß Gegebenes annehmen. Personen-Konzepte umfassen Bezüge auf Physis und inneres Befinden (Geist, Seele, Psyche, Unbewusstes, Innenleben und so weiter), Akte des Denkens, Fühlens, Verhaltens und Handelns, die fiktionsinterne Aufstellung von Konzepten (wie ›Liebe‹, ›Leben‹, ›Ehre‹, ›Kultur‹ und ›Familie‹, aber eben auch: ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹), Erfahrungen und Wissen, die (biologische) Ontogenese, die (mentale) Entwicklung im Rahmen eines soziokulturellen Gefüges und die Interaktion mit anderen Subjekten. Insofern stehen die Umstände der Existenz von Figuren im Fokus, ferner die für das Subjekt bestehenden Möglichkeiten oder ihm auferlegte Restriktionen, wie auch die Frage, ob eigene Bedürfnisse gestillt werden können oder verworfen werden müssen, sowie weiterhin ethisch-moralische, juristische oder andere Gesetzmäßigkeiten, die die Relation von Individuum und Kollektiv regulieren und Konsequenzen für den Einzelnen nach sich ziehen. Diese »wechselseitigen Konditionierungen und semantischen Koppelungen von menschlicher Natur und Kultur/Moral« (Lukas/Ort 2012: 10), um die sich diese Aspekte anordnen, erscheinen *zweitens* vernetzt mit subjektinternen und subjektexternen Vorgängen. Zum einen sind dies Vorgänge, die eine einzelne Figur betreffen, Verhaltensweisen, Charakterzüge, Entscheidungsfindungsprozesse, emotionale Reaktionen, generell: innere Befindlichkeiten, mentale Fähigkeiten des Denkens und psychische Verarbeitungskompetenzen von Gefühlen und Handlungsmotivationen; zum anderen Vorgänge in und Rahmenbedingungen von ›Welt‹, die von außen auf ein Individuum einwirken: Normen- und Wertekanon¹⁸ von Kulturen und ihren Denk-, Wissens- und Verhaltenssystemen, habitualisierte Handlungsmuster und

erzählende Poesie betrifft, und zwar in den Meisterwerken unter den Romandichtern. Hier hat sich neuerlich, wie unter uns, Göthe, so in England Walther Scott vor Andern hervorgethan. Im dramatischen Gebiet ragt bekanntlich Shakespear über alle hervor.« (Heinroth 1831: 3)

¹⁷Die literarische Auseinandersetzung mit Problemstellungen wie ›Zeit und Identität‹ und ›Zeit und Sozialität‹, so Göttische, sei bereits im Roman der Aufklärung virulent, insofern dort erstmals Zeitgeschichte zum zentralen Thema erhoben werde und neue Strukturmodelle des Erzählens entwickelt werden (vgl. Göttische 2001: 14–19).

¹⁸Als Werte werden »die Zielvorstellungen und angestrebten Ergebnisse des menschlichen Denkens und Handelns« bezeichnet und als Normen »die Regeln dieses Denkens und Handelns, also die Gebote und Verbote, an denen es sich orientiert, und durch deren Einhaltung die angestrebten Werte realisiert werden können« (Titzmann 2011: 93 f.; Hervorhebung von mir, S. B.).

altersbezogene oder normierte Verhaltensweisen sowie traditionell-fixierte Riten aller möglichen Art. Die Literaturanthropologie mit der Annahme in Verbindung zu setzen, dass Texte ›Menschsein‹ mit allen Implikationen eben nicht als unreflektierte Tatsache hinnehmen, tangiert wiederum *drittens* die Modellierung von ›Welten‹.¹⁹ Mit der Evaluierung von Daseinsbedingungen, realisierten oder zumindest als potenziell realisierbar aufgezeigten Problemlösungsstrategien, mit Ereignistilgungen und textinternen Sanktionen/Glorifizierungen von Handlungsträgern, glücklichen und unglücklichen Endzuständen zeigen Texte implizit oder explizit wünschenswerte oder nicht wünschenswerte Welten auf. Nachvollziehbar wird hieraus, dass eine literarische Anthropologie neben dem Individuum auch das Kollektiv, Gesellschaften und Subkulturen involviert, in denen sich der Einzelne bewegt. Die Perspektive veranschaulicht ferner, warum Literatur im kultursemiotischen Sinn als kultureller Speicher (Nies 2011: 214–217) oder als Korrektiv (Richter 1997: 131–138) fungiert, ist mit ihr doch der Konnex zwischen Text und Kontext dergestalt gegeben, dass sie außerliterarische Diskurse aufgreift und mit Hilfe der Modellierung anzustrebender oder nicht anzustrebender Werte und Ordnungen eine regulative Tendenz einnimmt. Dies alles zeigt vorderhand allerdings nur potenzielle Realisierungen in Texten auf und liefert in allererster Linie ein Handwerkszeug zur Erfassung literaturanthropologischer Konzepte.

Getragen wird nun die gegenseitige Implikation zwischen Anthropologie und Zeitreflexion, auf die es hier ankommt, durch unterschiedliche Teilbereiche: Grundsätzlich verknüpft ist die Gestaltung anthropomorpher Figuren mit Blick auf unsere Texte mit Erzählmustern (vgl. Lukas 2012a). Das heißt, der literarische Entwurf des Menschen geht in Präsentationsformen auf, die untrennbar mit Zeit verbunden sind, denn Erzählen impliziert Zeit und Zeitlichkeit. Wir kommen auf diesen Punkt in der Begriffsentwicklung zur Semiotisierung von Zeit noch ausführlicher zu sprechen.

Hinzu tritt der literarhistorische Hintergrund im Umgang mit Zeit. So ist eine Verquickung von Anthropologie und Zeit im gegebenen Zeitraum im Zuge der Dynamisierung des Subjekts sowie der Homogenisierung und Interiorisierung von Zeit ab 1750 nachzuvollziehen (vgl. Werner 2011: 156). Die Homogenisierung von diegetischer Zeit bietet – in Abgrenzung zur heterogenen Zeit der Vormoderne – die Grundlage für das in der Goethezeit dominante Erzählmuster der Initiationsgeschichte und damit überhaupt erst die Möglichkeit einer Modellierung von

¹⁹Damit ist wiederum die Tatsache berührt, dass die Reflexion des ›Menschseins‹ offensichtlich ein anthropologisches Bedürfnis darstellt, das als ausschlaggebend dafür angesehen werden kann, dass Literatur überhaupt produziert wird. Dieser produktionsästhetische Aspekt sei an dieser Stelle allerdings ausgeklammert.

Figurenentwicklungen, das heißt: eines menschlichen Daseins *in der Zeit*. Daneben wird durch die Zeitinteriorisierung durch das Subjekt eine Differenzierung vorgenommen zwischen einer ›Zeit der Welt‹ und einer ›Zeit des Subjekts‹, die wir im Folgenden ›Zeitmodell‹ und ›Zeitkonzept‹ (sowie daran gekoppelt: ›Zeiterleben‹) nennen und die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts in der Erzählliteratur abzuzeichnen beginnt. Diese Entwicklung macht eine vielschichtige Zeitdiskursivierung denk- und sagbar, einschließlich der Möglichkeit, Zeitreflexion in der vorliegenden, komplexen Form auszubilden, wie sie in unseren Texten vorliegt.

Zu berücksichtigen ist aber zusätzlich zu dieser grundsätzlichen denkgeschichtlichen Neuerung vor allem auch eine »neue[] Anthropologie« (Lukas 2000: 335), die im Verlauf des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts an Dominanz gewinnt und epochenspezifische Probleme offenlegt – und gleichzeitig mit den neuen subjektbezogenen Zeitumgangsformen in Beziehung steht. In ihr nimmt ›Bürgerlichkeit‹ als Konzept und Brennpunkt von Richtwerten eine zentrale Position ein: Es formiert ein ›System der Mitte‹ (Sottong) und gilt als tragendes Element und Ziel literarischer Normalisierungsprozesse.²⁰ Sie determiniert nicht allein auf paradigmatischer Textebene die Elemente ›Zugehörigkeit‹ beziehungsweise ›Bekanntes‹ und ›Nicht-Zugehörigkeit‹/›Fremdes‹, sondern legt zudem auch Richtlinien fest, an denen sich Subjekte (ganz gleich, welchen Alters, welcher sozialen Klasse, welchen Geschlechts und so weiter) zu orientieren haben, um Stellung, (Selbst-)Verwirklichung, (Daseins-)Berechtigung und soziale Reputation zu erreichen.²¹ Verbunden sind Normalisierungsprozesse stets mit Zeitlichkeit: Angenommen und problematisiert wird die Möglichkeit der Überführung einer Figur von einem Zustand des Anormalen hin zu einem Zustand des Normalen, an deren Bedingungen sich die Literatur abarbeitet, und dies vorzugsweise auch dann, wenn eine Überführung als unmöglich gesetzt wird. Die Versetzung einer Figur verläuft entweder zeitlich kontinuierlich oder diskontinuierlich. Bemerkenswert daran ist, dass Texte unseres Korpus zwar das kontinuierliche Modell als unmarkiert-gesetztes und das diskontinuierliche als markiert-abweichendes codieren, beide sich aber in der Regel überlagern. Dazu mehr in den Erläuterungen zum Basiskonzept.

Die literarische Anthropologie der Zwischenphase impliziert demnach Zeitreflexion, indem nichttemporale Bereiche verstärkt mit temporalen Semantiken

²⁰Zur ›diskurstragenden Kategorie‹ des Normalismus und seiner Geschichte (im 19. Jahrhundert) vgl. die aufschlussreiche Arbeit von Link (1997: bes. 190–235).

²¹Vgl. etwa auch Susteck, der diesen Zusammenhang einbettet in ein »Narrativ bürgerlichen Liebens« (2010: 90 u. 92). Auch scheint die Auseinandersetzung mit Zeit im gegebenen Zeitraum grundsätzlich eng verbunden zu sein mit dem Bürgertum und mit Bürgerlichkeit (vgl. Prignitz 2005).

versehen werden, oder aber Zeit in Bereichen, die temporalsemantisch belegt sind, als virulentes Problem hervortritt. Für Figuren ist Zeit ein bewusstes oder unbewusstes Problem²² und wird von ihnen selbst oder von der Erzählinstanz benannt und proliferiert im Gesamtzusammenhang: Im Zentrum steht der *Mensch als Wesen (in) der Zeit*.

1.3 Textoperationen der Semiotisierung und Relevantsetzung von Zeit: Struktural-semiotische Beschreibungskategorien

Die literarische Beschaffenheit von Zeit, ihre epochenspezifische Ausprägung, die Literaturgeschichte ihrer Darstellungsverfahren und deren ästhetisches Bedeutungspotenzial sowie nicht zuletzt die Diskursivierung außerliterarischer Zeitkonzepte sind unleugbar Gegenstände eines äußerst heterogenen und schier uferlosen Forschungsfeldes.²³ Und freilich nicht nur dort. Zugegebenermaßen ist Zeit eines der prominentesten Themen wissenschaftlicher Auseinandersetzung überhaupt, und dies in den weitläufigsten Fachkontexten.²⁴ Bei Verwendung des Suchbegriffs

²²›Unbewusst‹ wird in der Sprache der Goethezeit als ›nicht bewusst‹ ausgedrückt (vgl. Wunsch 1997: 225): Wenn Figuren in Texten etwas ›nicht bewusst‹ ist, werden wir es im Folgenden metasprachlich-analytisch mit ›unbewusst‹ erfassen.

²³Stellvertretend genannt seien: Staiger (1964); Weinrich (1971); Fraser/Haber/Müller (1972 ff.); Patrides (1976); Zierden (1985); Aichelburg (1988); Mecke (1990); Affeldt-Schmidt (1991); Frank (1990); Hess (1997); Blasberg (1998); Göttische (2001); Nünning/Sommer (2002); Störmer-Caysa (2007); Meister/Schernus (2011); Gamper/Hühn (2014: 167–316); Scheffel/Weixler/Werner (2014); Weixler/Werner (2015); Genç (2016); Herold (2016); Rast (2018) und Werner (2018).

²⁴Zur Zeit in philosophischen Zusammenhängen vgl. den Überblick von Günther (1993) sowie Hausheer (1976) und Rau (1976) und für das 19. Jahrhundert Gent (1930); aus kulturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Assmann (2013) und Gamper/Hühn (2014), mit historiografischem Blick vgl. Koselleck (1979) u. (2003). Eine interdisziplinär ausweitende Perspektive auf Zeit entwerfen Meyer (1964) (Linguistik, Physik, Philosophie, Literaturwissenschaft, Anthropologie, Biologie, Paläontologie, Wirtschaftstheorie, Musikwissenschaft, Soziologie, Theologie), Achtnner/Kunz/Walter (1998) (Theologie, Anthropologie, Physik) und Hennig u. a. (2010) (Filmwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie). Die Weitläufigkeit des Themas zeigt etwa auch Katalog zur Ausstellung *Zeit. Mythos, Phantom, Realität* (Müller-Funk 2000) auf.

›Zeit‹ in Bibliothekskatalogen stellt sich demgemäß der unmittelbare Eindruck ein, dass das Thema Hochkonjunktur hat.²⁵ Genau genommen, so ein direkter Befund, benötigt jede Einzelwissenschaft einen entsprechenden Arbeitsbegriff, bildet diesen fortlaufend aus und revidiert ihn; und jede*r namhafte Vertreter*in einer Disziplin, so meint man, hat sich in irgendeiner Weise zu logischen, ontologischen und erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten der Zeit, ihrer Erfassung durch den Menschen hinsichtlich des subjektiven Zeitbewusstseins, des Erinnerungsvermögens, der Zeitplanung in psychologischer oder kognitionswissenschaftlicher Perspektive, ihrer Bedeutung für die Realitätsauffassung und für unsere Welt oder zu anderen Zusammenhängen geäußert – Aristoteles, Augustinus, Newton, Kant, Heidegger, Einstein, Bachtin, Bergson, Deleuze und Hawking sind dabei nur die geläufigsten Namen. Besonders spannend erscheint da die Forschung in den Sozial- und Kulturwissenschaften – seien es insbesondere die Arbeiten von Koselleck, Gumbrecht, Hölscher, Assmann und anderen mehr:²⁶ Ihnen geht es stets um die Frage, was Zeit in einer Gesellschaft/Kultur/Epoche bedeutet, wie Zeit gedacht und gelebt wird – und nicht zuletzt auch, wie sich dies in Textzusammenhängen niederschlägt beziehungsweise wie es aus gegebenen Texten zu rekonstruieren wäre. Die Frage nach der Ontologie von Zeit in einer Kultur steht also auch hier im Zentrum, letztlich spielt aber eine allgemein textwissenschaftliche Frage mit hinein: wie nämlich Zeit in ihrer Verfasstheit analytisch zu greifen wäre.

Auch die Semiotik hat einen reichhaltigen Fundus an Publikationen vorzuweisen, die Zeit unter Maßgabe der Analyse und Interpretation ihrer Zeichenhaftigkeit zu erfassen versuchen. Als »Grunddimension der Zeichen, der Zeichenprozesse und Zeichensysteme« (Nöth 2000: 287) wird sie bereits bei Saussure, Peirce und Jakobson bearbeitet und in verschiedene Zusammenhänge eingebracht: Saussure integriert sie insofern in seine Überlegungen, als er in seinen Achsen der Diachronie und der Synchronie sprachprozessuale Zeit von einer Zeit des Systemwandels abgrenzt (vgl. Saussure 1986). Jakobson hebt die Opposition auf, spricht von einer Überlagerung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Synchronie der Sprache und deutet damit Wandel nicht nur als diachrones, sondern zugleich auch als synchrones Phänomen (vgl. Jakobson 1971 [1962] u. 1985; Bradford 1994: 143–199). Peirce untersucht wiederum den zeitlichen Aspekt des Semioseprozesses und benennt die Elemente seiner Zeichenauffassung als zeitlich gebundene Einheiten, wenn er das ›Repräsentamen‹

²⁵Dies konnten Zimmerli/Sandbothe (1993: 1 f.) bereits in den 1990er-Jahren konstatieren.

²⁶Für einen aktuellen state of the art vgl. das in allen Belangen äußerst erhellende Buch von Assmann (2013).

als Zeichen der Gegenwart auffasst, das dahinterstehende Objekt der Vergangenheit und schließlich den Interpretanten der Zukunft zuordnet. Außerdem stellt Peirce Zeitbezüge in seinen Hauptzeichenklassen ›Ikon‹, ›Index‹ und ›Symbol‹ her.²⁷ Inzwischen beschäftigen sich mehrere Zweige der Disziplin mit ihr,²⁸ so etwa die Kultursemiotik mit der Kultur- und Sozialgeschichte und der Bedeutung von Zeit im denkgeschichtlichen Kontext (vgl. Wright 1968; Zerubavel 1981; Wendorff 1985; Nies 2011) und die Mediensemiotik mit dem medialen Codewandel (vgl. Hess-Lüttich/Posner 1990) und der mediendeterminierten Ausprägung von Zeit (vgl. Brössel/Kaul 2020). Ein Spezialgebiet der Semiotik, die Chronemik, theoretisiert die Bedeutung von Zeit für die zwischenmenschliche Kommunikation in kultureller, sozialer und psychologischer Hinsicht (vgl. Poyatos 1976; Bruneau 1977, 1980 u. 1985). Dabei wurden unter anderem berücksichtigt: die Unterscheidung und das Verhältnis von emischer (kulturspezifischer) Zeit und etischer (kulturübergreifend wahrnehmbarer) Zeit (vgl. Bruneau 1980: 102; Hall 1983: 127–145), die Mehrfachcodierung kultureller Zeit in biologischer, mythologischer, formeller und informeller Ausprägung, das Potenzial der Zeichenhaftigkeit von Zeitsegmentierungen (Zeitpunkte, Dauer, zeitlicher Rhythmus) (vgl. Hall 1959; Doob 1971: 63–66 u. Hömberg/Schmolke 1992) wie auch die Eigenschaft von Zeit als suprasegmentale Struktur. Die Literatursemiotik schließlich orientiert sich bekanntlich deutlich an der Narratologie und nimmt das Verhältnis und die Spezifik von Erzählzeit und erzählter Zeit sowie die Historizität literarischer Texte und von Literatursystemen²⁹ (auch im Abgleich mit Denk- und Wissenssystemen³⁰) in den Blick. Nichtsdestotrotz ist gleichzeitig aber die nur marginale Beachtung der Kategorie etwa im Vergleich zum Raum sinnfällig: Sie kann als eine zwar im Gesamtzusammenhang angenommene und taxonomisch berücksichtigte, aber (mit Blick auf ihre Modellierung und im Zusammenhang mit anderen Einheiten) noch weitgehend unhinterfragte Teilgröße gelten, deren theoretische Erfassung teils simplifizierend stattfindet, teils im Detail noch aussteht (vgl. Titzmann 2003: 3066, 3074 f.).

²⁷Vgl. Nöth (2000: 289) und – in anderer Auslegung – Mecke (1990: 12 f.).

²⁸Überblicke enthalten neben den genannten Einzelfeldern der Semiotik etwa auch die »Special Issues« der Jahre 1995 und 1996 der *Kodikas/Code* mit den Titeln *Zeichen für Zeit. Notation und Transkription von Bewegungsabläufen*, hg. v. Daniel C. O’Connell, Sabine Kowal u. Roland Posner. (1995) und *Erleben und Repräsentation von Zeit*, hg. v. Dieter Münch (1996).

²⁹Zum systematischen Ort der Literaturgeschichte in der Literaturwissenschaft vgl. Titzmann (1991); zur historischen Komponente der Literaturwissenschaft vgl. Ders. (2003: 3043).

³⁰Zum Konnex aus literarischem und sozial-kulturellem Wandel vgl. Ort (1991).

Es kann nun weder Aufgabe dieser Studie sein, eine differenzierte und detaillierte Sondierung verschiedener Forschungsansätze vorzunehmen, noch, das Gesamtfeld auf irgendeine Weise zu ordnen oder gar eine literatursemiotische Gesamtheorie der Zeit zu entwickeln. Der Vielschichtigkeit und weiten Verzweigungen zum Trotz – oder gerade deswegen – ist aber an vorderster Stelle ein transparenter Umgang mit dem methodischen Zugang unerlässlich, sollte dieser doch nicht zuletzt verdeutlichen, welches Interesse unsere Auseinandersetzung verfolgt, was sie einbezieht und ausgrenzt und was sie letzten Endes anstrebt. Untersucht wird daher Zeit im gegebenen Rahmen als text- und literatursemiotisches, genauer: als schriftsprachliches Phänomen – vornehmlich in literarischen Texten, aber auch in anderen, nichtkünstlerischen Texten, die Aufschluss über kulturell erzeugte Zeitkonzeptionen geben. *Zum einen* von Wichtigkeit ist dabei der Zusammenhang zwischen Zeitbegriff, der kulturellen Vorstellung von Zeit, der Geschichte einer ›Verzeitlichung des Denkens‹ (Koselleck) und einer semiotischen Analyseperspektive. Das heißt, wir sprechen nicht über eine wie auch immer geartete abstrakte Zeit, sondern leiten konkrete Zeitkonstruktionen aus Textpropositionen ab, die das ›Denken‹ über Zeit und ihre Konzeptualisierung zeichenhaft materialisieren. Untersucht werden mithin Diskursformationen im Denk- und Wissenssystem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zentral ist *zum anderen* der Umgang mit Zeit im Literatursystem der Phase zwischen Goethezeit und Realismus, zusammenhängend mit der Frage, welche vorherrschenden Textlogiken die Zeitreflexion als Fundamentalmerkmal dieser Phase plausibilisieren. Mehrere Anhaltspunkte in diese Richtung sind bereits angeklungen – der Fokus hier liegt nun auf der systematischen Beschreibungsebene.

Zeit als Zeichen auszulegen und als entsprechende Analysekatgorie zu operationalisieren, eröffnet ein großes Problemfeld. Mecke etwa stellt seiner Analyse moderner Romane einige Teilkapitel voran, in denen er sich an die Historizität von Zeit im kulturellen Bewusstsein, an ihre Polymorphie und Anomalie wie auch an ihre Relationalität und Zeichenhaftigkeit annähert. Es handelt sich also um ein Feld, das eine Menge Fragen aufwirft und einen enormen Klärungsbedarf mit sich bringt. Verengt man indes die Gemengelage auf eine *literatursemiotische Handhabe* hin – der es im engeren Sinne um die literarische Vertextung von Zeit und um temporale Strukturanordnungen geht –, so sind vorrangig vier Aspekte von Bedeutung:³¹

³¹ Konfrontiert mit einer Polymorphie der Zeit plädiert auch Mecke für eine »bescheidenere Suche nach der Vielfalt ihrer prinzipiell gleichberechtigten Erscheinungsformen und deren Ursachen« (Mecke 1990: 9 f.).

Erstens kann Zeit als *suprasegmentales Zeichen* verstanden werden, »das allein in Verbindung mit dem, was in seiner Zeitdimension variiert, zeichenhaft werden kann« (Nöth 2000: 287). In dieser Perspektive setzen sich Zeit-Zeichen stets aus nichttemporalen Einheiten zusammen; Zeit ist immer auch Teil eines nichtzeitlichen Phänomens (vgl. auch Bies 2018: 350). Damit einher geht das von Kant in seiner Transzendentalphilosophie angesprochene Problem der Anschaulichkeit: Der Mensch verfügt über kein Organ, das ihm eine sensorische Erfassung von Zeit ermöglichen würde; und doch muss ja – etwa ausgehend von Augustinus oder Locke – ein subjektives Zeitempfinden angenommen werden.³² Mecke argumentiert dahingehend in Richtung ›Anomalie‹ und ›Instabilität‹ von Zeit (bedingt durch subjektives Zeitempfinden) und schließt sich der *International Society for the Study of Time* an, die für »eine Menge einzelwissenschaftlich zu erforschender Zeitformen« (Mecke 1990: 10) plädiert.³³ Die anzunehmende Divergenz im individuell-subjektiven Erleben jedenfalls hat unter anderem zur Folge, dass ihre kulturell strukturierende Erfassung (in Kalendern, Uhren, regelmäßig stattfindenden Ereignissen und so weiter) und mediale Darstellung nicht segmental, sondern eben immer suprasegmental stattfindet, das heißt: in anderen Ausdruckssubstanzen.³⁴ Schriftsprachlich-narrative Texte konkretisieren Zeit aufbauend auf der Funktionalisierung und Semantisierung der natürlichen Sprache und auf Basis narrativer Repräsentationsformen.³⁵ Zeitstrukturen finden sich grundsätzlich auf Ebene des Sprechens (*discours*) und des Besprochenen (*histoire*): Fiktive Welten

³²Vgl. Augustinus (1989: 314) u. Locke (1979: 187). Mecke zur Relationalität von Zeit: »Abstrahiert man von der subjektivistischen Theorie der Genese der Zeit, verbleibt eine relationale Zeit-Theorie: Zeit ist die Funktion einer Relation zwischen zwei Veränderungsprozessen bezogen auf das menschliche Bewußtsein. [...] Die Abfolge von A, B und C ist keine zweistellige, sondern eine dreistellige Relation, denn sie setzt neben den zwei Kontinua der Veränderung einen (stabilen) Null-Punkt der Raum-Zeit-Koordinaten voraus.« (Mecke 1990: 12)

³³»Der eigentümlich instabile Charakter unserer Zeiterfahrung rührt u. a. daher, daß der Mensch nicht mit einem spezifischen sinnlichen Vermögen [...] ausgestattet ist und daß damit dem menschlichen Vermögen zeitlicher Auflösung und Synthese enge Grenzen gesetzt sind.« (Mecke 1990: 10)

³⁴Von Wichtigkeit im allgemein-semiotischen Zusammenhang – und von indirekter Relevanz für den literatursemiotischen Kontext – sind die *Indexikalität von Zeit-Zeichen*, *indexikalische Symbole der Zeit* und die *Ikonzität der Zeitrepräsentation*. Zeitpunkte und Zeitrelationen (Vor-, Gleich- und Nachzeitigkeit) sind in der Regel indexikalisch ebenso wie Zeichen, die auf die »Historizität kultureller Objekte« (Nöth 2000: 290) wie Antiquiertheit oder Modernität verweisen. In den ersten Fällen ergibt sich Indexikalität aufgrund eines zweiten, auf den gemeinten Zeitpunkt verweisenden Bezugspunktes, im zweiten Fall indizieren Zeichen Zeit in Korrelation mit Epochen oder Kunststilen.

³⁵»Die relationale und semiotische Verfassung von Zeitlichkeit stellt ein Reservoir dar, aus dem literarische Werke die Möglichkeit eigenständiger Zeitgestaltung schöpfen können.«

sind temporal situiert und temporal strukturiert. Zeit wird von Individuen und Kollektiven, die diese Welten bewohnen, verschieden behandelt – und dies wiederum wird in unterschiedlichem Maße spezifiziert, in unterschiedlicher Extension und mit unterschiedlicher Gewichtung von Zeitsegmenten. Das Erzählte wird in diversen Formen der Ordnung, Dauer und Frequenz auf *discours*-Ebene repräsentiert, die *discours*-Ebene durch eine (unterschiedlich spezifizierte) temporale Situierung und Strukturierung gekennzeichnet. Hinsichtlich dessen fungiert Zeit alles in allem als strukturierende Kategorie (vgl. Titzmann 1992: 251).

Zweitens wird Zeit – wie andere Elemente auch – im Rahmen eines Textgefüges *modelliert* (vgl. Blödorn/Brössel 2020). Das wird auch aus dem ersten Punkt deutlich. Ein literarischer Text entwirft seine *eigene* Zeit, entwickelt *sein* Konzept von Zeitlichkeit, realisiert *eigene* temporal-diegetische Teilabschnitte ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹, legt *eigene* temporale Gesetzmäßigkeiten fest, schreibt Figuren die Fähigkeit zu, mit Zeit psychisch-mental und handlungsbezogen umzugehen. Und er bestimmt ein Zeiterleben und -bewusstsein der Figuren und unterscheidet zwischen Figurenvorstellungen und einer fiktion-intern tatsächlichen Verfasstheit von Zeit. Wir hatten dies bereits an Hebbels *Die Kuh* erörtert.

Auszugehen ist folglich *drittens* von einer Konkretisation von Zeit im Text, die wir *Semiotisierung* nennen möchten und in der die beiden ersten Aspekte – Zeit verstanden als suprasegmentales Zeichen und die Zeitmodellierung – aufgehen. Dieser Vorgang umfasst auf unterschiedlichen Textebenen angesiedelte, sprachlich-narrative Formen der Repräsentation von Zeit. Im Gegensatz zu den meisten Formen der Lyrik fungiert Zeit in narrativen Texten als essenzielle Dimension: Zeit und Erzählen, so lehrt uns die Narratologie, sind fundamental miteinander verschränkt (vgl. Weixler/Werner 2015: 1), und zwar insofern, als im Erzählen ein Modell von ›Welt‹ aufgebaut wird, das temporale Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten aufweist und aufgrund von Geschehensabläufen und Ereignissen temporal situiert und strukturiert ist ebenso wie die Ebene der narrativen Mediatisierung temporal strukturiert und situiert ist. Ausgehend von diesem Punkt wären die terminologischen Herausforderungen zu klären, die mit der Analyse von Zeitsemiotisierungen einhergehen, wie auch eine (narratologische) Standortbestimmung vorzunehmen, um zu verdeutlichen, welche Heuristik unsere Studie verfolgt und welche genauen Ansatzpunkte sie anbringt.

Zeitreflexion, um die es im Nachfolgenden ja hauptsächlich gehen soll, wird *viertens* als strukturelle Anordnung in literarischen Texten verstanden, die auf

(Mecke 1996: 198) Die Schnittstelle zwischen primärer, natürlicher Sprache und sekundär literarischem Gebrauch bestimmt auf fundierte Weise Weinrich (1971).

der Repräsentation von Zeit aufbaut und deren Implikat die *Relevantsetzung von Zeit* ist – und Relevantsetzung meint, dass Zeit als bedeutungstragendes Element codiert ist. Zeitreflexion der Zwischenphase ist ein statistisch häufig anzutreffendes Merkmal und in qualitativer Hinsicht komplex gestaltet. Von der Zeitreflexion zu sprechen, ohne ihre strukturelle Vielschichtigkeit zu beachten, wäre simplifizierend wie unzulässig und zudem interpretatorisch wenig gewinnbringend. Die drei Grundachsen werden daher lediglich als Verankerungen von Zeitreflexion aufgefasst, sie manifestiert sich letztlich in der Modifikation von literarisch-tradierten ›Lebenslaufmodellen‹ (Kap. 2), der zeitsemantisch gegenläufigen Strukturierung von ›Welt‹ (Kap. 3), der selbstreferenziellen Behandlung von ›Kunst‹ (Kap. 4) und der Auseinandersetzung mit ›Zukunft‹ (Kap. 5). Ausgebildet sind demnach grosso modo verschiedene Teilphänomenbereiche, in denen Zeitreflexion zu beobachten ist. Wir fassen diese Bereiche im Folgenden als reflexive Zeit(-teil-)strukturen.

Die literarisch-narrative Repräsentation von Zeit: Semiotisierung

Repräsentation von Zeit bedeutet in unserem Kontext *Semiotisierung* von Zeit: Alle Phänomene, die Zeit mit all ihren Implikationen bezeichnen, werden als suprasegmentale Zeichen aufgefasst, und gelangen, so konnten wir bislang generell feststellen, in diversen Texteinheiten zum Ausdruck. Unser Arbeitskonzept der Zeitsemiotisierung wird daher an erster Stelle mit Hilfe der Differenz zwischen *textueller Zeitstruktur* vs. *Produktionszeit* vs. *Rezeptionszeit* nachvollziehbar. Hauptaugenmerk liegt nämlich – wie Teilthese 2 zu entnehmen – auf der Rekonstruktion der textinternen Zeitstruktur als einem unter mehreren Textphänomenen und als Spezialfall der Signifikation³⁶. Der *Vorgang* der Semiotisierung ist wohl mit allen drei Dimensionen verbunden, insofern er als Konnex zwischen Semiotik einerseits und Pragmatik (vgl. Morris 1938: 30 u. 1946: 365) und Kommunikation (vgl. Stappers 1966 u. Luhmann 1984: 193–195) andererseits entwickelt worden ist. Als Produktionszeit kann von der Dauer der Texterstellung gesprochen werden, das heißt dem zeitlichen Umfang einer »Praktik im Bereich der Zeichenhandlung, also [...] mit einer bestimmten Absicht ausgeführte[] Zeichenprozesse (= Semiosen)« (Siefkes 2013: 363), der dem Schreibprozess unterliegt

³⁶»Die Semiotik der Signifikation umfaßt [im Gegensatz zur Semiotik der Kommunikation] alle Prozesse der Zeicheninterpretation, in denen ein Zeichen im Sinne der antiken Zeichendefinition *aliquid pro aliquo* [...] als Tatsache erkannt wird, die auf etwas anderes verweist.« (Nöth 2000: 228) Zum Ursprung dieses Verständnisses bei Aristoteles vgl. Trabant (1996 [1976]: 25).

und produktionsästhetisch auf einer »ontologischen Hypostasierung [basiert], die ›werden‹ und ›vergehen‹ in zeichenhafte Repräsentationen substantivierter Zeitformen verwandelt.« (Mecke 1990b: 13) Derartig intendierte Prozesse indizieren offen oder verdeckt kulturelles Wissen, denn sie werden im Denk- und Wissenssystem diskursiv gesteuert beziehungsweise angereichert. Damit inkorporiert Zeitsemiotisierung einen intersemiotischen Verweis auf Zeichen oder Zeichenkomplexe eines anderen Zeichensystems oder die Referenz auf Propositionen anderer schriftsprachlicher (literarischer und nichtliterarischer) Texte, die dem Zeitdiskurs einer Epoche angehören. Plausibel wird die Bezugnahme der Analyse darauf – so Teilthese 1 zu entnehmen –, wenn sie andere relevante Texte des Zeitraums einbezieht und wiederkehrende und maßgebliche Propositionen rekonstruiert. *Produkt* dieses Prozesses jedenfalls ist ein Text, der zeitliche Strukturen fixiert, gemäß seinen medialen Eigenschaften modelliert und innerhalb seines Bedeutungskontextes codiert – dessen Strukturen aber »nicht mit derjenigen Zeit verwechselt werden [dürfen], die ein Erzählwerk zum Entstehen braucht« (Müller 1947: 15). Die Decodierung durch den Leser³⁷ wiederum erfolgt ebenfalls innerhalb einer individuell-subjektiv ausfallenden Dauer, der Rezeptionszeit, und ist einem mental-kognitiven und zeitlichen Prozess unterworfen. Beide – Rezeptions- und Produktionszeit – sind nicht Teil dieser Untersuchung.

Wie auch immer eine Relevantsetzung von Zeit – über die noch zu sprechen sein wird – in einem gegebenen Text genau in Erscheinung tritt, eingebettet ist sie stets in ein Erzählmodell, das in syntaktischen und semantischen Erzählstrukturen realisiert ist und Zeit beziehungsweise Zeitlichkeit entwirft: Zeit wird literarisch-narrativ semiotisiert. Bis heute orientiert sich die Narratologie vornehmlich am Entwurf Gérard Genettes, der sich jedoch, wie eindrücklich von Alfonso de Toro gezeigt, in mehreren Hinsichten als unterkomplex erwiesen hat und für eine fundiertere Analyse revidiert werden musste. Seitdem arbeitet sich die Forschung an der literarischen Zeitformung ab, ohne bislang allerdings ein allumfassendes und verbindliches Modell entwickelt zu haben.

De Toro selbst liefert ein Begriffsinventar, erweitert Genettes Modell und nennt Komponenten der von ihm sogenannten Zeitbehandlung. Unter »Zeitstruktur« versteht er die »Menge der Relationen zwischen zeitlichen Elementen eines Textes« (de Toro 1986: 4), wobei sich »die Art der Relationen [...] aus dem Typ der Zeitbehandlung« ergeben (ebd.). »Zeitbehandlung« wiederum bezeichnet ein »spezifisches Verfahren für die zeitliche Organisation der Geschichte« (ebd.) und

³⁷Der ›Leser‹ wird an dieser Stelle als Kategorie verwendet, die eine idealtypische Instanz innerhalb eines Kommunikationsmodells bezeichnet und nicht reale Personen. Wir beschränken uns daher hier wie auch im Folgenden auf die maskuline Form.

liegt konkret im ›Zeitarrangement‹, in der ›Dauer‹ und der ›Frequenz‹ vor. Dauer und Frequenz sind angelehnt an Genettes Terminologie. Als wichtigste Organisationsform erachtet de Toro das Zeitarrangement und definiert es als Summe von *discours*-Verfahren »für die Anordnung von *histoire*-Einheiten« (ebd.). Den Begriff der »Zeit der Geschichte«, den er synonym zur fiktionalen Aktzeit verwendet, fasst er als »die linear fiktionale [Zeit], d. h. [die] textexterne[] historisch unabhängige[], zeitliche[] Handlungsabfolge, die taxonomisch der *histoire*-Ebene zuzuordnen ist« (ebd.: 4 f.). Seine differenzierende Ergänzung der Teilbereiche im Feld der Zeitbehandlung – unter anderem Zeitüberlagerung, Zeitverflechtung, Simultaneität im Bereich der Ordnung – rechtfertigt de Toro damit, dass textintern von einem Bedeutungspotenzial eines jeden der zeitlichen Organisationstypen auszugehen ist, was auch mit entsprechenden Folgen für die Textinterpretation verbunden sei (vgl. ebd.: 27).

De Toro nimmt folgerichtig die theoretische Unterscheidung zwischen externer und interner Zeit vor: Erstere meint Zeitkonzepte *außerhalb* des Textes und betrifft die »empirische, historische Zeit des Autors, des Lesers und [...] die, in der der Text geschrieben worden ist« (ebd.: 29), die letztere ist durch »Aktzeit« und »Textzeit« konstituiert. Die Textzeit findet sich im *discours* und ist anhand der Position bestimmbar, in der ein bestimmtes Geschehensmoment auf dieser Ebene vorkommt. Die Aktzeit entspricht einer Grundebene der Geschichte und entfaltet sich chronologisch und mehrdimensional in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie wird weiter unterteilt in reale Aktzeit – »eine an die empirisch historisch externe Zeit pragmatisch gebundene Zeit« (ebd.: 30) – und fiktionale Aktzeit – »eine auf sich selbst bezogene und im künstlerischen Text immanent konstituierte, referenzlose, pragmatisch ungebundene Zeit« (ebd.).

Taxonomie und Typologie, wie hier aufgerollt, stehen unserem Vorhaben recht nahe, ohne dass freilich beide Studien dasselbe Ziel verfolgen. De Toro entwickelt schließlich seinerseits ein eigenständiges Analysemodell und bewegt sich vornehmlich auf metasprachlich-theoretischer Begriffsebene. Unsere Absicht hingegen ist nicht, einen alternativen Ansatz der Zeit-Narratologie zu formulieren als vielmehr einen Objektbereich, nämlich den des in Rede stehenden Literatursystems, zu bestimmen. Wir werden uns daher sowohl für die weitere Begriffsentwicklung als auch in den Analyse teilen, da methodologisch kompatibel, grob an de Toro orientieren und an gegebener Stelle – wie in diesem Theorieteil – auf terminologische Ergänzungen hinweisen. Diese Ergänzungen sind indessen nicht unwesentlich und bedürfen daher einer gewissen Ausführlichkeit.

Die Semiotisierung von Zeit, dies nun für unsere Argumentation zentral, umfasst die *Gesamtmenge an Zeitstrukturen in ihrer textuellen Verfasstheit*. Genau genommen betrifft sie das Produkt der Semiose und nicht den Vorgang selbst,

gleichwohl ein Zusammenhang zwischen Diskursformationen um das Thema ›Zeit‹ im Archiv einer Kultur und textinternen Zeitentwürfen zweifellos anzunehmen ist.³⁸ Funktionalisiert werden Zeit und Zeitlichkeit auf allen Ebenen eines gegebenen Textes als (natürliche) Größen der dargestellten Welt und des Erzählens, als fundamentale Dimensionen des Lebens und der Erfahrung sowie des narrativen Prozesses und gewinnen allein dadurch an Bedeutung, dass in ihnen oder durch sie fiktives Geschehen abläuft und in einem fiktionalen Vermittlungsmodus präsentiert wird. Sie sind aber ansonsten, was den Bedeutungsaufbau anbelangt, gegenüber anderen Termen und Strukturen hierarchisch rangniedrig angelegt. Und genau in diesem Punkt liegt die Ungleichheit zwischen Zeitsemitisierung und Zeitreflexion. Denn letztere erhebt Zeit zu einer maßgeblichen, bedeutungstragenden Größe und setzt sie gegenüber anderen Termen relevant.

Im Rückgriff nun auf de Toros feinmaschiges Typennetz der Zeitbehandlung seien zur ergänzenden Bestimmung der Kategorie ›Zeitsemitisierung‹ klärende Anmerkungen zur Sphäre der Aktzeit (oder diegetischen Zeit) angebracht, deren kategoriale Beschreibung bis heute einige blinde Flecken aufweist.³⁹ Für unser Vorhaben sind folgende Kategorien allgemeiner Art von Belang, deren heuristische Tragfähigkeit ebenfalls am Eingangsbeispiel ersichtlich wurde: *Prinzipiell* sind die Begriffe des Zeitmodells, des Zeitkonzepts und des Zeiterlebens zu differenzieren. Auszugehen ist nämlich von der Annahme, dass Zeitstrukturen von weit mehr Textinformationen getragen werden als von Verfahren der Zeitbehandlung, die schließlich allein die idealgenetische Schnittstelle zwischen *ordo naturalis* und *ordo artificialis* abdecken. Man denke etwa an temporale Gesetzmäßigkeiten der Diegese, die beispielsweise im Science-Fiction-Genre erheblich von allgemein-lebensweltlichen Prinzipien abweichen können, an die soziokulturelle

³⁸Zum Archiv-Begriff und seiner literaturwissenschaftlichen Operationalisierung vgl. Baßler (2005).

³⁹»Narratological research still privileges a Newtonian concept of time which cannot always be adequately applied to pre- and postmodern novels. In order to address this shortcoming, the following areas of research require further exploration: (a) on a textual level, a story-based theory of diegetic time that analyzes the complex and manifold concepts of time beyond an autonomous, linear and homogeneous narrated time (e.g. in ancient, medieval, and postmodern literature, diegetic time is often non-linear and heterogeneous and hence blurs classical narratology's time concepts) [and] (b) an inclusive and systematic approach that combines discourse- and story-centred studies« (Scheffel/Weixler/Werner 2014: 39). Zur ausführlicheren Problematisierung und zu weiterführenden Ansätzen vgl. Weixler/Werner (2015: 13 u. 18). Einen differenzierten historisierenden Ansatz hat Werner (2018) vorgelegt; auch bei ihm nimmt die erzählte Zeit einen zentralen Stellenwert ein (vgl. seinen Ansatz in nuce ebd.: 37–40; 54–59 u. 207–213).

oder individuelle Ordnung und Strukturierung von Zeit in institutionellen Abläufen innerhalb von Textwelten, an den Umgang mit natürlichen oder individuellen Zyklen (wie Jahreszeitenwechsel, Geburtstagen und so weiter), an die Festlegung und rituelle Gestaltung von kulturell verankerten Festen, an die Planung des Alltags und an routinierte Abläufe, aber auch an die Synchronisierung von persönlichem Biorhythmus und überindividueller Zeitsegmentierung als Verständigungsbasis. Die Liste könnte fortgeführt werden. Alle diese Punkte jedenfalls stellen Aspekte dar, die die Chronemik – wir haben diese Disziplin bereits erwähnt – durch die Rekonstruktion nichtliterarischer Kommunikation in kulturanthropologischen und kommunikationstheoretischen Kontexten zu erschließen anstrebt,⁴⁰ deren Gültigkeit jedoch gleichermaßen für fiktionale Zeichengebilde (wie literarische Texte) angenommen werden muss, solange diese Gebilde anthropologische Modellentwürfe vornehmen.

Grundsätzlich voneinander zu trennen sind Thematisierungsformen (ausgehend von Figuren oder personalisierten Erzählinstanzen) einerseits und Modellanordnungen eines Textes andererseits. Wir unterscheiden das *Zeitmodell* (oder auch -teilmodelle) eines Textes von *Zeitkonzepten* (vgl. Abschn. 5.2). Die für die dargestellte Welt geltenden Charakteristika von Zeit müssen nämlich nicht notwendigerweise übereinstimmen mit Ansichten von Figuren, ihrem Empfinden und Bewusstsein. Texte wie Hebbels *Die Kuh* sind zwar prinzipiell einem *monochronen* (das heißt: zeitplanerisch hochgradig strukturierten) *Zeitsystem* verpflichtet, erheben es aber gleichzeitig zu einem Problem.⁴¹ Auch *Die Kuh* führt vor Augen,

⁴⁰»Chronemics is the study of human temporality as it relates to human communication at the intrapersonal, interpersonal, and socio-cultural levels of ontogenetic integration and interaction. Chronemics involves all forms of media and/or all channels of communication. Further, chronemics deals with time as the channel of communication channels. Chronemics involves the study of levels of time-experiencing: biological, physiological, perceptual, objective, conceptual, psychological, social and cultural. These levels of time-experiencing concern time, times, timings, and tempos. Chronemics also involves the functional psychophysiological and psychological operations outlined [...] as a taxonomy of temporal environment: temporal drives [...]; temporal clues [...]; temporal signals [...]; temporal estimates [...]; temporal symbols [...]; temporal beliefs [...]; temporal motives [...]; temporal judgement [...]; temporal values.« (Bruneau 1985: 286 f.; vgl. ebenso Ders. 1977: 3, 9 u. 15; Ders. 1980: 114 ff.)

⁴¹Die Idee der Monochronie – und ihrem Konterpart der Polychronie – geht zurück auf den US-amerikanischen Anthropologen Edward T. Hall, der damit ein kulturell konkretisiertes Zeitverständnis bezeichnet, die Organisation kultureller Abläufe in der Zeit. Monochrome Zeitsysteme sind typisch für Kulturen der westlichen Hemisphäre. Sie funktionieren über Aufgaben, Zeitpläne und Abläufe: »The Northern European system – doing one thing at a time – is Monochronic, M-time.« (Hall 1983: 46); und: »M-time [...] is oriented to tasks, schedules, and procedures.« (Ebd.: 53) Kulturen, die diesem Zeitkonzept folgen, konzipieren

wie abhängig die Figur von dieser Zeitvorstellung ist und wie fatal diese Abhängigkeit sein kann. Denn in der Manifestation des jeweiligen Zeiterlebens wird Zeit nicht nur greifbar, sondern zugleich Andreas' Überforderung ersichtlich, mehrere Dinge simultan zu bewältigen. Zum Problem erhoben wird also zum einen grundsätzlich das Verhältnis der Kulturteilnehmer*innen (und von Kulturen insgesamt) zu ihrem monochronen Zeitsystem; zum anderen ferner das Verhältnis zur Zeit als übergeordnete, metaphysische Kategorie. Denn ›Zeit‹ in *Die Kuh* ist nicht allein Problem der Figuren, sondern auch der Textwelt, in der die Zukunft gekappt wird. Zur Verständigung über beide Sphären, wird die kulturell geformte Zeit in Anlehnung an die Chronemik *emische Zeit*, die objektiv-physikalische *etische Zeit* genannt.⁴²

Das *Zeiterleben* (oder die *subjektive Zeit*) ist semantisch an die Wahrnehmungs- und Erlebnissphäre einer individuellen Figur gekoppelt.⁴³ ›Wahrnehmungssphäre‹ meint die perzeptiv-mentale Auffassungsgabe, ›Erlebnissphäre‹ die psychomentele Konstitution eines anthropomorphen fiktiven Wesens.⁴⁴ Zu

also *Zeit linear* und setzen sie innersystemisch *hochrangig* an, dergestalt diese als (soziale) Verständigungsgröße das Leben bestimmt und koordiniert – sie wird dadurch selbst greifbar (vgl. ebd.: 48).

⁴²Teils sind – auch in den Kulturwissenschaften – alternative Begriffe zu diesen Teilfeldern in Anschlag gebracht worden; so zu finden bei Assmann (2013: 69–92) oder bei Bies (2018: 340 f.). Die Anlehnung an die Chronemik erfolgt hier aus Gründen ihrer Anschlussfähigkeit an die Literatursemiotik – in der Regel scheinen die Alternativbegriffe ohnehin in ihrer Bedeutung deckungsgleich zu sein.

⁴³Wie komplex dieses Gefüge konstituiert sein kann, erschließt sich bei einem Blick in die Psychologie, die das Zeiterleben eingehender untersucht hat (vgl. Payk 1979: 17–20 u. 128 f.). Der Frage, inwiefern die Literatur der Zwischenphase eine solche Differenziertheit bezüglich des subjektiven Erlebens von Zeit tatsächlich ausgebildet hat, kann an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden und wird im Folgenden lediglich gestreift. Etwa dann, wenn es um das Auseinanderdriften von etischer und emischer Zeit und subjektivem Zeiterleben geht (vgl. Abschn. 3.3). In einzelnen Texten – wie zum Beispiel Mundts *Moderne Lebenswirren* oder Immermanns *Die Epigonen* – wäre eine entsprechende Untersuchung sicher lohnend. Wir greifen hier den Begriff des Zeiterlebens mit den von uns als wichtig erachteten Teilbegriffen auf.

⁴⁴Neben der psychologischen Erfassung dieses Komplexes hat die Chronemik (mit Bruneau 1977: 4 ff.) eine Reihe von Teilbereichen benannt: die *biologische Zeit* (»biochemical codings as they relate to internal clocks«), *physiologische Zeit* (»an extension of biological time-experiencing«; »involves the physics of human behavior«), *wahrnehmungsgeprägte Zeit* (»an extension of physiological time-experiencing«; »involves the manner in which information is accommodated, assimilated, organized, and processed«) und *psychologische Zeit* (»human time-experiencing at the level of higher cortical functioning, e.g. memory, anticipation, modes of thinking«). Alle diese Teilkomponenten des menschlichen Umgangs mit Zeit stehen, so auch Bruneau, in enger Verbindung sowohl zur Zeitkonzeption als auch zur kulturellen Zeit.

unterscheiden wäre dahingehend zwischen dem Figurenerleben auf *histoire*-Ebene und seiner Darstellung im *discours*, also zwischen zwei theoretisch getrennten Objektbereichen und ihrer Relation zueinander. Ob und wie eine Figur Zeit erlebt, kann durchaus unterschiedlich vermittelt sein: kommuniziert oder introvertiert verhandelt, bewusst oder unbewusst, im Einklang mit äußeren Verhältnissen oder nicht. Wird jedenfalls Zeit einmalig oder rekurrent von oder mit Blick auf Figuren thematisiert, so kommt deren Zeiterleben ins Spiel: Figuren entwickeln eine Vorstellung von Temporalität, bilden Erfahrungswerte, gleichen diese mit neuen Wahrnehmungseindrücken ab und bestimmen dadurch »Ich-Kontinuität, Erinnerung, Planung und Lebensperspektive« (Payk 2015: 126). Tatsächlich ist dieser Bereich hochkomplex und umfasst neben den genannten Faktoren eine ganze Reihe weiterer, so das individuelle Erleben von ›schleppender‹ Zeit, von komprimierter und expandierter Zeit, die Verschränkung von Konzentration oder Einbildungsvermögen mit der Zeitwahrnehmung, der Konnex aus Altern und Zeiterleben, Zeiterleben in unmittelbarer Aussicht einer persönlichen Herausforderung, der Einfluss von Gefühlen, psychischen Zuständen und Stimmungen auf das Zeiterleben sowie die Einschätzung von Echtzeit und so weiter (vgl. Hall 1983: 127–152). Dies alles findet sich auch in unserem Gegenstandsbe-
reich. Allein, wie Gegenwart erfahren werden kann, lässt sich im Rahmen des modernen Zeitregimes nur mehrdimensional beschreiben.⁴⁵ Zeiterleben, so lässt sich generell sagen, ist äquivalent zur Bewusstwerdung von Zeit und zugleich Voraussetzung der Bewusstwerdung des eigenen Selbst im Abgleich von Welt- und Ich-Zeit (vgl. Bieri 1986: 268 u. 272–281). Obwohl Figuren (wie reale Personen) keinen physiologisch-organischen ›Apparat‹ zur Wahrnehmung von Zeit vorweisen können, verfügen sie doch über komplexe und miteinander in Beziehung stehende, rezeptive, registrative und projektive Fähigkeiten im Umgang mit Zeit (vgl. Payk 1979: 20), operieren mit mehrfachen Codierungen des kulturellen Zeitkonzeptes und orientieren sich an Systemen zur Darstellung der objektiv-physikalischen Zeit (vgl. Achtner/Kunz/Walter 1998: 8 f. u. 13–114).

Die *Konzeption von Zeit* (oder das *Zeitkonzept*) bezeichnet die aus dem Zeiterleben hervorgehende, individuelle oder kollektive Vorstellung von Zeit im Sinne einer mental-ideologischen Konstruktion von Zukunftsszenarien und einer Auffassung von Geschichte bezüglich ontogenetischer Lebenslaufmodelle, der Sozialhistorie des Kollektivs und der Phylogenese. Es kann unterschiedlich motiviert und fundiert (mythisch, philosophisch, religiös, wissenschaftlich) und den Teilnehmer*innen einer Kultur bewusst oder unbewusst sein, wahrgenommene

⁴⁵ Assmann (2013) unterscheidet allein sieben Möglichkeiten des Gegenwartserlebens (vgl. ebd.: 32–45).

Formen der objektiv-physikalischen Zeit reaktiv verarbeiten (indem eine Kultur jene strukturiert, kategorisiert und interpretiert) und zudem

produktiv eigene kulturelle Zeitsysteme, ideologische Konstrukte transkultureller Zeitverläufe, wie das mythische antike Modell der vier Weltalter, das eschatologische Modell des Christentums, die Geschichtsphilosophien seit der Aufklärung, in die die eigene Kultur eingebettet wäre, ebenso wie intrakulturelle soziale Praktiken der Zeitorganisation wie etwa regelmäßig wiederkehrende Ereignisinszenierungen (Feste, Veranstaltungen) oder die zeitliche Organisation von Arbeit [umfassen] (Titzmann 1996a: 155).

Ferner interagieren Zeitkonzepte mit Techniken der Zeitmessung, der Zeitersparnis oder -überwindung, der Konservierung und der Beeinflussung der menschlichen Lebensdauer und werden auf verschiedene Weise medial fixiert und/oder (verbalsprachlich im Alltagsgespräch zwischen Figuren, künstlerisch, didaktisch-vermittelnd, juristisch-regulativ) kommuniziert. Die Fundierung der Kategorie ist vielschichtig und komplex.

Von entscheidender Bedeutung ist hier das Konzept, das Assmann das *Zeitregime der Moderne* nennt.⁴⁶ Dieses Regime ist dem zeitreflexiven Prisma der Zwischenphase übergeordnet und verhält sich determinativ. Es wird von regulativen Teileinheiten getragen, die die kulturelle Vorstellung von Zeit lenken und fundieren und ihre Grenzen festlegen: Durch eine »*Ausdifferenzierung der Zeitstufen*« (Assmann 2013: 132; Hervorhebung von mir, S. B.), durch die wiederholte *Setzung eines Neuanfangs*, durch eine forcierte und als solche inszenierte »*Zerstörung der Vergangenheit*«, durch die *Erfindung des Historischen* und schließlich durch den Aspekt der *Beschleunigung*. Wir kommen mit dem Basiskonzept der Zwischenphase auf diesen Ansatz zurück.

Die aufwendige (und doch notwendige) Differenzierung zwischen Zeitkonzept und Zeitmodell ist heuristischen Maßnahmen geschuldet. Denn während wir in außerliterarischen Systemen von diversen Konzepten ausgehen dürfen, die

⁴⁶»Ältere kulturelle Zeitregime stimmten darin überein, dass sie das Gewicht auf die Vergangenheit legten, aus der heraus die Gegenwart und Zukunft ihre normativen Grundlagen bezogen. Mit dieser traditionellen Form der Zeitordnung brach das Zeitregime der Moderne, das seine Ausrichtung radikal von der Vergangenheit auf die Zukunft umstellte. Das bedeutete eine revolutionäre Umstrukturierung der kulturellen Zeitordnung, deren Wertbindung damit vom Alten auf das Neue und vom Bekannten auf das Unbekannte, vom Gewesenen auf das erst noch werdende und Kommende überging. Die Aufspreizung der Zeit in die Wertpole des Alten und des Neuen ist selbst Symptom und Signal dieses Zeitregimes, das menschliches Zeiterleben und historische Sinnbildung unter ein ganz neues Vorzeichen stellte.« (Assmann 2013: 21)

vom jeweiligen Denksystem diskursiv gelenkt und im Wissenssystem eingelagert werden, handelt es sich in Textsystemen um Modelle gemäß dem Status von literarischen Texten als sekundäre, modellbildende Systeme (Lotman 1981 [1970/1972]: 22–27 u. 61): Zeit wird modelliert, ebenso wie ›Welt‹ modelliert wird. Zwar können diese Modelle außerliterarische Zeitkonzepte aufgreifen und verhandeln, sie müssen es aber nicht: Sie können demgegenüber auch eigene ›Zeiten‹ erschaffen. Dabei bestätigen Texte oftmals – jedoch nicht immer – von Figuren entworfene Konzepte. Das ist dann der Fall, wenn die dargestellte Welt nach denjenigen Prinzipien funktioniert, die ein kommuniziertes Zeitkonzept ebenfalls aufweist. Allerdings führen Texte wie *Die Kuh* vor, dass dieser Fall nicht zwangsläufig gegeben sein muss. Wird jedoch ein Zeitkonzept – in der Regel im Zuge des Zeiterlebens – formuliert, geht dieses aus demjenigen Zeitsystem hervor, dem eine Kultur folgt – der spezifischen emischen Zeit –, und geht mit der Semiotisierung von Zeit im Text einher.

Das *Zeitmodell* eines Textsystems ist demzufolge unabhängig davon zu verhandeln. Obschon natürlich auch Erzählinstanzen – seien es diegetische oder nichtdiegetische⁴⁷ – Zeit wahrnehmen und (Zeit-)Konzepte zum Ausdruck bringen können, handelt es sich bei Zeitmodellen um die fiktionintern konkrete *Realisierung* eines Konzeptes: verankert in »basale[n] erzählerische[n] Verfahren« (Werner 2018: 207) wie Verbalisierung, Komposition, Auswahl und Perspektive – gegeben also mit der temporalen Situierung und temporalen Strukturierung der Textwelt – und ferner verankert in der Temporalsemantik des Raums und der Figuren sowie schließlich im Handlungsverlauf.⁴⁸ Texte erstellen semiotische Modelle, in deren Zusammenhang Zeit vermittels der im Code der natürlichen Sprache zur Verfügung stehenden Zeicheninventare semiotisiert wird. Modellcharakter erhält sie dadurch, dass jeder Text für sich festlegt,

⁴⁷In dieser narratologischen Terminologie richten wir uns vornehmlich nach Schmid (2014) [2003/2005].

⁴⁸Werner nennt neben diesen Verfahren »welt- und geschehenskonstitutive Größen« (Werner 2018: 207), die an der Gestaltung von Zeit in Textwelten mitwirken: Ereignis, Figur, Raum. Die genannten Verfahren können als Grundlagen der Semiotisierung verstanden werden. Figur und Raum werden zusätzlich als potenziell temporalsemantisch funktionalisierte Größen behandelt. Das Ereignis ist das zentrale Element der Fundierung erzählter Zeit und damit ein Kern der Modellierung von Zeit im Text (wenn auch damit nur zum Teil das Problem der repräsentierten Zeit angesprochen ist; vgl. Brössel 2020). Die Begrifflichkeiten sind also teils kompatibel. Uns kommt es an dieser Stelle weniger auf die Positionierung zur Narratologie an, als vielmehr darauf, die Unterscheidung zwischen Erzeugung von Zeit im Text und ihrer Reflexion klarzustellen.

- wann *ein Geschehen* *situiert* ist oder ob diese *Situierung* als solche überhaupt gekennzeichnet und damit von Bedeutung ist,
- wie ›Welt‹ *zeitlich strukturiert* ist, das heißt, welche Anzahl temporaler Teilwelten er bestimmt und wie sich diese zueinander verhalten,
- wie hoch die *Dichte von Geschehensmomenten* und damit der Grad der Konkretisation von Zeitpunkten des Erzählten ist,
- in welcher *zeitlichen Relation Erzählen und Erzähltes* stehen und wie schließlich das *Erzählen selbst strukturiert* ist, das heißt, welche Zeitbehandlung der Text geltend macht.

Das Zeitmodell steht in Relation zur *Temporalsemantik*⁴⁹, die ein Text in seinen Einheiten entfaltet. Die Temporalsemantik konstituiert sich potenziell durch jedweden Textterm und jedwede Textproposition. Sie bezeichnet die Menge derjenigen einer Einheit auf der lexikalischen Textoberfläche zugeordneten Merkmale, die Zeit und Zeitlichkeit indizieren, und verweist damit auf einen Teilbereich des Bedeutungsumfangs dieser Einheit. Wie die bislang erörterten Termini dient auch die Temporalsemantik zur Ermittlung der Repräsentation und Reflexion von Zeit, ist aber einstweilen im Zuge der Semiotisierung zu nennen, da mit ihr Zeit *konkret* und *manifest* wird. Bestimmbar ist sie mikrostrukturell für einen singulären Term oder eine Proposition und makrostrukturell für ein ganzes Textsystem – sie stellt folglich ein Korrelat dar, das in Beziehung zum holistischen Zeitmodell steht.

Ganz konkret sichtbar wird sie in nichttemporalen Einheiten: in Räumen und Figuren, die als Strukturcluster temporalsemantisch aufgeladen sein können. Auch dies ist nichts Neues: Liegen unter anderem mit Bachtins Theorie des Chronotopos (2008 [1937/1938]), Lotmans Raummodell (1981 [1970/1972]) und Semiosphäre (1990) sowie mit Foucaults Überlegungen zur Heterotopie (2005 [1966]) wegweisende und innovative Ansätze zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen den Dimensionen von Zeit und Raum vor (vgl. Spanke 2015: 260 f.), so muss der Forschung heute in Teilen doch auch vorgehalten werden, dass sie diese Ansätze nur stellenweise überzeugend fortgeführt hat.⁵⁰ Ähnliches ist

⁴⁹Abzugrenzen ist diese literatursemiotisch fundierte Auffassung des Begriffs von linguistischen Konzeptionen (vgl. Weinrich 1971: 190 ff. und Macris-Ehrhard/Krumrey/Magnus 2008) wie auch vom Verständnis einer ›Temporalmetaphorik‹, die Detering geprägt hat (vgl. Detering 1997: 91–95).

⁵⁰So etwa im Fall der literaturwissenschaftlichen Theoretisierung und Operationalisierung der Heterotopie zur Analyse romantischer und realistischer Texte bei Tetzlaff, der Heterotopien als Textverfahren beschreibt, die »Konstellationen des Paradoxen und der Zusammenlegung des Unvereinbaren sowie die von Foucault beschriebenen zeitlichen Brüche der Heterochronie« (2016: 258) realisieren. Vgl. ferner Renner (1987 u. 2004); Riffaterre (1996); Haupt (2005);

für die Figur festzustellen, die zwar hinsichtlich ihrer Historizität (vgl. Bachtin 2008 [1937/1938]; Störmer-Caysa 2007 u. Werner 2018: 144–148), vornehmlich der Identitätskonfiguration *in* der Zeit (vgl. Kraus 1996; Hillmann/Hühn 2001 u. Lăcan 2015) und der Modellierung von Lebensläufen (vgl. Titzmann 1996b) untersucht worden ist, mit der aber insbesondere in systematisch-narratologischen Zusammenhängen – obwohl dort »im vergangenen Jahrzehnt ein[] große[r] Aufschwung« (Martínez 2011: 149) verzeichnet werden konnte – bezüglich ihres Verhältnisses zur Zeit teils fahrlässig umgegangen wurde.⁵¹

Für unsere Auseinandersetzungen ist besonders die *Semantisierung* von Raum und Figur durch temporale Merkmale bedeutsam – ähnlich dem, was Bachtin zur Vergegenständlichung der Zeit im Raum und Barthes zur Figuren- und Personensemantisierung ausgeführt haben. Denn zum einen – dies die vielzitierte Aussage – verschmelzen im »künstlerisch-literarischen Chronotopos [...] räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar« (Bachtin 2008: 7).⁵² Zum anderen ist die Figur, die Barthes, wenn sie über ein Ich und einen Eigennamen verfügt, als »Person« bezeichnet, ein »Produkt der Kombinatorik [von Semen aufzufassen]: die Kombination ist relativ stabil (von der Rückkehr der Seme markiert) und mehr oder weniger komplex (mit Merkmalen, die mehr oder weniger kongruent, mehr oder weniger widersprüchlich sind)« (Barthes 1987 [1970]: 71).⁵³ Ausgegangen wird im vorliegenden Zusammenhang in Anlehnung daran von partikularen Merkmalsmengen

Störmer-Caysa (2007); Sasse (2010) u. Rast (2018). Grundlegend bezüglich der historischen Ausformung des literarischen Raums sind die Ausführungen von Auerbach (2001), der stets auch die Relation zur Zeit berücksichtigt; einen systematischen Überblick zur Narratologie des Raums liefert Dennerlein (2009).

⁵¹So zum Beispiel bei Jannidis (2004), der zwar einen Brückenschlag zwischen den bislang konkurrierenden Auffassungen einer Figur als Artefakt und fiktivem Wesen unternimmt, dabei aber den Zusammenhang »Figur und Zeit« schlichtweg übergeht.

⁵²Bachtin zur Definition: »Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als Chronotopos (»Raumzeit« müsste die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen. [...] Für uns ist wichtig, daß sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur« (Bachtin 2008: 7).

⁵³Barthes hebt auf den Unterschied zwischen (homogener) »Person« und (heterogenoszillierender) »Figur« ab. Für die *Person* konstatiert er, dass der »Eigennamen wie das Magnetfeld der Seme [funktioniert]; indem er virtuell auf einen Körper verweist, zieht er die semische Konfiguration in eine evolutive (biographische) Zeit« (Barthes 1987: 71). Zur *Figur* schreibt er: »Ganz anders die Figur: keine Kombination von Semen mehr, die auf einen bürgerlichen Namen festgelegt sind, die Biographie, die Psychologie, die Zeit können sich ihrer

(= Größen) ›Raum‹ und ›Figur‹, der grundsätzlichen Möglichkeit ihrer Verbindung zu ›Zeit‹ sowie der besonderen analytischen Fokussierung temporaler Merkmale innerhalb dieser Mengen. Unsere Aufgabe wird sein, die spezifische Charakteristik zu erfassen, die Texte der Zwischenphase hinsichtlich dieser semantischen Koppelungen auszeichnet. Eine derartige Charakteristik kommt durch die Art des verkoppelten temporalen Merkmals (beziehungsweise mehrerer Merkmale), die Zusammensetzung der Größe bezüglich anderer ihr zugeordneten Merkmale und die textinterne Kontextualisierung dieser Größen, das heißt ihre Relationierung zu anderen Größen und Strukturen eines Textes zustande.

Machen wir alles dies einmal am Beispiel deutlich: Was die Zeitbehandlung anbelangt, erscheint *Die Kuh* auf den ersten Blick wenig spektakulär. Die Zeitelemente der *histoire* sind vornehmlich chronologisch arrangiert, abgesehen von der – temporalsemantisch natürlich bedeutsamen – figürlichen Analepse. Zum Textende hin lässt sich eine marginale zeitliche Auslassung ausmachen, die in der Anlehnung der Erzählinstanz an das unwissende Umfeld der Familie mündet (›hat sich nicht ermitteln lassen‹). Rekapitulieren wir aber zur Illustration der vorgestellten Kategorien und ihres Nutzens, was hinsichtlich der Temporalsemantik, des Zeiterlebens, des Zeitkonzepts und -modells in Anwendung auf diesen Text zu sagen wäre: Figuren und Teilraum, dem die Figuren zugeordnet sind, sind temporalsemantisch determiniert und bilden die statische Grundordnung. Bauer Andreas kann aufgrund seines Alters, seiner Zugehörigkeit zur Elterngeneration, seines Bezugs zum Anwesen und seiner kommunikativen Handlung als Repräsentant der Vergangenheit aufgefasst werden – sein Sohn als Repräsentant der Zukunft (= Temporalsemantik der Figuren). Schauplatz des Geschehens ist der von der Großelterngeneration stammende Hof, der somit die semantische Präsenz der Vergangenheit untermauert (= Temporalsemantik des Raums). Die Ereignisstruktur wird außerdem durch die konfligierende Anordnung und die resultierenden Interrelationen zwischen Zeiterleben, Zeitkonzept und Zeitmodell getragen. Der Endzustand ist überdeterminiert, mit mehrschichtigem Bedeutungspotenzial versehen, da er zum einen durch anthropologische Problemverhandlungen und zum anderen durch Zeitreflexion motiviert und konfiguriert ist. Das Warten des Vaters steht in Opposition zur Unterhaltung des Kindes, das Erleben einer (zu)

bemächtigen; eine nicht standesmäßige, unpersönliche, achronische Konfiguration symbolischer Beziehungen. Als Figur kann die Person zwischen zwei Rollen hin- und heroszillieren, ohne daß diese Oszillation einen Sinn hätte, denn sie findet außerhalb der biographischen Zeit statt (außerhalb der Chronologie)« (ebd.). Wir wollen hier von einer übergeordneten Klasse *Figur* ausgehen, die als artifizielles Konstrukt *und* fiktives Wesen angesehen werden kann (vgl. Martínez 2011: 149) und sich aus ihr zugeordneten Termen zusammensetzt.

langen Dauer in Opposition zum Erleben einer (zu) kurzen Dauer. Diese Relationen hebt der Text wiederum von der konstant und linear verlaufenden Zeit der dargestellten Welt ab, die mit der (weitestgehend) chronikalischen Darstellung im *discours* korrespondiert. Der resultierende Effekt ist die Distanzierung des Textes von den Figuren: *Der Umgang mit Zeit vonseiten der Figuren (= Konzepte und Erleben) weicht signifikant ab vom Umgang mit Zeit vonseiten der literarischen Ästhetik (= Modell)*. Gefestigt wird dieser Befund auch in der Gegenüberstellung von Andreas' Zeitkonzept und weiteren Aspekten des Zeitmodells: Das Konzept der Figur sieht für die Zukunft die Weitergabe von materiellen und immateriellen Werten an die Kindergeneration vor sowie sozialen Aufstieg und Prosperität. Im Verlauf der Handlung aber ereignet sich eine Katastrophe, die das Konzept auf maximale Weise unterbindet. In der Vergangenheit stimmen Konzept und Modell überein, in der dargestellten Gegenwart brechen sie auseinander, eine Zukunft wird negiert. Die Negation aber ist gar äquivalent zur Auflösung von ›Zeit‹ auf der Figurenebene, denn die Tilgung der Figuren und des diegetischen Teilraums entspricht ja dem ›Auslöschen von Vergangenheit‹ (in Form der Elterngeneration und des Anwesens) und ›von Zukunft‹ (repräsentiert durch den kleinen Sohn und das Nutztier). Das entworfene Modell problematisiert folglich den Übergang von der Vergangenheit zur Zukunft, indem mit ihm in der Gegenwart Kontinuität, die in der Vergangenheit noch gegeben war, aufgehoben wird. Das Modell verzichtet implizit auf eine eschatologische Stütze zugunsten einer semantischen ›Leere‹, die es mit Hilfe einer Radikalität herstellt, die der Negation eingeschrieben ist.

Mit Hilfe dieser Ausführungen lässt sich das Kardinalproblem des Literatursystems der Zwischenphase einmal mehr bestätigen – und dies anhand des ambivalenten Status, den *Die Kuh* einnimmt: die doppelläufige Verschränkung von Absage und Bestätigung des Dargestellten. Denn einerseits wird eine nicht wünschenswerte Welt, ein nicht anzustrebender Endzustand herbeigeführt, andererseits aber wird ebendies und eben kein alternatives Modell vom Text selegiert. Ersichtlich wird, dass Hebbels Text an einer ästhetischen ›Zwischenstelle‹ positioniert ist, er Wissen vermittelt, das auf (ästhetisch-anthropologische) Missstände hindeutet, ohne Lösungsansätze zur Behebung dieser Missstände liefern zu können – sondern am Ende vielmehr, wie auch das Umfeld der Familie, lediglich vor den Auswirkungen eines Desasters steht.

Die literarisch-narrative Reflexion von Zeit: Reflexive Zeitstruktur und Zeitrelevantsetzung

Der Beispieltext weist nun aber auch deutlich über die bloße Semiotisierung von Zeit hinaus. Er repräsentiert sie nicht nur, sondern funktionalisiert sie im Bedeutungsaufbau. Die Zeit ist Gegenstand eines reflexiven Umgangs. Ablesbar ist diese Texteigenschaft in den obigen Ausführungen bereits an den Begriffen der Determination und der Überdetermination, an der Gegenüberstellung von Zeitkonzept und -modell, insgesamt am übersättigten Paradigma ›Zeit‹, das Hebbels Text in Anschlag bringt.

Der Grat zwischen Semiotisierung und Reflexion ist in der Regel – wie auch am vorliegenden Fall zu ersehen – schwer zu bestimmen und bedarf zusätzlicher Kategorien, die es ermöglichen, genauere Aussagen darüber zu treffen, wie ein Text mit Zeit operiert und wann er Zeitstrukturen als reflexiv kennzeichnet. Wenn wir im Folgenden von *Zeitreflexion* sprechen, so meinen wir damit die für ein Text- oder Literatursystem angenommene *Menge reflexiver Zeitstrukturen*, Strukturen, die *Zeit nicht bloß semiotisch abbilden, sondern sie relevant setzen*. Zeit ist dem Erzählen generell inhärent, bestimmte Voraussetzungen wiederum grundieren eine Reflexion von Zeit. Relevant gesetzt – und damit reflektiert – werden Terme eines Textes genau dann, wenn sie in Relation zu anderen Termen eine hierarchisch hohe Wertigkeit einnehmen. Zeitreflexion wäre dann als Potenzierung von Zeitrepräsentation zu verstehen. Sie baut auf Operatoren der literarischen Zeitsemiotisierung auf und ordnet diese in mannigfaltigen Relationen, setzt temporale Merkmale in Texteinheiten dominant oder belegt Einheiten mit temporalen Merkmalen, die sie dann in abstrakt-semantischen Räumen zusammenführt oder voneinander abgrenzt.

Ausgangspunkt ist demgemäß die *Relevantsetzung von Zeit* im Text: Zeit ist nicht bloße Grunddimension, in der sich das Geschehen ereignet und in der das Erzählen abläuft, sondern wird selbst zum expliziten oder impliziten Thema, wird problematisiert, hinterfragt, zu bestimmen versucht – sie ist ›wichtig‹, ›wertig‹, ›bedeutend‹. ›Relevantsetzung‹ meint demnach die *Verschränkung von Zeit und Textbedeutung*; sie unterliegt bestimmten Kriterien, die Zeit erfüllen muss, um als relevante Textgröße angesehen werden zu können. Den Hintergrund bildet dabei die literatursemiotische Annahme, dass Terme mit Hilfe der ihnen zugeordneten Merkmale in logisch-semantischen Relationen organisiert sind (vgl. Titzmann 2003: 3050–3056). Aufgrund dieser Tendenz zur Organisation lassen sich auf analytischem Wege Textstrukturen benennen und rekonstruieren und Aussagen über den Bedeutungsaufbau treffen. Relevanz haben in diesem Kontext diejenigen, auf unterschiedlichen Textebenen angesiedelten Einheiten inne, die paradigmatisch

sind. Diese Eigenschaft kommt ihnen durch eine bestimmte Form der Semantisierung, durch Funktionalisierung und Rekurrenz zu. Zeit wäre dann in dem Sinne ein in semantischer und funktionaler Hinsicht herausragendes Element, das die Gesamtmenge semantischer Relationen eines Textes determiniert.

Rekurrenz – als erste primäre und grundlegende Eigenschaft, die zur Bestimmung eines Textes als zeitreflexiven Text ausschlaggebend ist – wird durch relative Häufigkeit eines Elementes im Textgefüge erzeugt: Was »rekurrent ist, ist notwendig relevant« (Titzmann 2003: 3061). Das bedeutet, je häufiger Formen des Zeiterlebens thematisiert auftreten und über Zeitkonzepte diskutiert wird, je häufiger also vonseiten der Figuren oder der Erzählinstanz Zeit und ihre Äquivalente explizit angesprochen werden, desto bestimmter baut ein Text reflexive Zeitstrukturen auf. Das gilt auch für die Zeitbehandlung nach de Toro: Ein Text ist dann zeitreflexiv zu nennen, wenn er die (idealgenetische) Überführung des natürlichen Verlaufs des Geschehens in den *discours* makrostrukturell rekurrent markiert – durch Ellipsen, Analepsen und Prolepsen, durch explizite Anachronien, Zeitpermutationen, Überlagerungen, Verflechtungen oder Zirkularität, aber auch durch wiederholte Formen von Zeitraffung und -dehnung oder wiederholte Simultaneitätseffekte. Unser Konzept von Zeitreflexion erlaubt es dabei, die Gesamtheit aller Rekurrenzen temporaler Semantiken – ganz gleich, auf welcher Textebene angesiedelt – in die Klassifikation eines Textes als [+ zeitreflexiv] einzubeziehen: Zeitreflexion ist über das häufige, explizit-offene oder implizit-strukturelle Aufrufen von Zeit und ihrer Äquivalente fundiert, sei es auf semantischer oder auf semiotischer, sei es auf narrativer oder auf narratorial-mediatisierender Ebene.

Wenn nun zusätzlich dazu oder auch unabhängig davon *Zeit und ihren Äquivalenten zusätzliche Signifikate zugeordnet* werden, wenn also beispielsweise die Zeitsegmente ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹ deutlich hervorgehoben – das heißt, über ihre Eigenschaft als aufeinanderfolgende Abschnitte und ihre unmarkiert zugehörigen Merkmale hinaus – mit nichttemporalen Merkmalen versehen werden, sprechen wir von einer *Semantisierung von Zeit*.⁵⁴ Alternativ

⁵⁴Titzmann spricht dabei von der *semantischen Funktionalisierung als Signifikant* (vgl. Ders. 1993: 80 u. 361), Lotman von der *internen oder externen Umcodierung* (vgl. Ders. 1981 [1970/1972]: 61 ff.). Mit Lotman muss eine Doppelbödigkeit des Semantisierungsprozesses angenommen werden: »Iconische Zeichen [und so auch der künstlerische Text, der ikonischen, abbildenden Charakter hat] sind nach dem Prinzip einer immanenten Kopplung von Ausdruck und Inhalt konstruiert. [...] Das Zeichen ist hier das Modell seines Inhalts. So wird verständlich, daß [...] im literarischen Text eine Semantisierung der außersemantischen (syntaktischen) Elemente der natürlichen Sprache stattfindet.« (Ebd.: 40) Lotman fächert mehrere Fälle der ›Umcodierung‹ auf (vgl. ebd.: 61–79). Auch Titzmann spricht die Semantisierung der ›Form‹ an: »Phonologische (nicht bedeutungstragende, sondern nur bedeutungsdifferenzierende), metrische, syntaktische Größen [...] können textuell oder kulturell semantisiert

können Semantisierungsprozesse mit Blick auf Zeit auch andersherum verlaufen – und auch diese sollen hier Beachtung finden: *Nichttemporalen Termen werden temporale Merkmale zugeschrieben*, oder innerhalb einer gegebenen Merkmalsmenge eines Terms werden die ihm bereits *immanenten temporalen Merkmale dominant gesetzt*. Zeitsemantisierung im einen wie im anderen Fall tritt bei singulären Termen oder Propositionen auf (vgl. Lyons 1977: 79 f.). So finden in diesem Zusammenhang nicht allein Fälle der Figuren- und Raumsemantik Berücksichtigung, wie wir sie oben ausgeführt haben, sondern auch Ordnungen von ›Welten‹. Wir könnten dahingehend auch behaupten: Je stärker die Ordnung der dargestellten Welt oder der Zustand eines Subjekts zu zwei Zeitpunkten m und $m-1$ oder $m+1$ semantisch voneinander abweichen, desto deutlicher arbeitet der Text mittels Semantisierung und Zeitreflexion, und zwar makrostrukturell getragen durch die Substitution.⁵⁵ Ein Subjekt durchläuft eine Phase seines Lebens (oder das

werden. So funktionieren etwa die Leitmotive in Wagners Opern: Einer zunächst vorsemantischen Tonfolge wird durch den sprachlichen Text eine Semantik zugeordnet und damit ein textinternes semiotisches System aufgebaut, das es in der Folge erlaubt, die Tonfolge ohne Text, aber mit derselben Bedeutung abzurufen. So können musikalische Tonfolgen – ebenso wie phonologische, metrische, syntaktische Strukturen – textuell oder kulturell semantisiert sein: Bestimmte Tonfolgen werden in bestimmten Kulturen zum Beispiel als musikalischer Ausdruck von Trauer oder von Leidenschaft rezipiert, bestimmte Metren gelten etwa als der Tragödie angemessen usw.« (Titzmann 2003: 3054 f.) Er fügt weiterhin dasjenige Verfahren der Semantisierung an, auf das wir uns im Folgenden konzentrieren: »Semantisiert werden können auch selbst schon semantische Terme: und das heißt, sie erhalten zusätzliche, von ihrer ursprünglichen Bedeutung logisch unabhängige Signifikate über diese hinaus.« (Ebd.: 3055)

⁵⁵Wir werden es in der Auseinandersetzung mit unserem Untersuchungsgegenstand anstelle von *Substitution* beziehungsweise *Transformation* des Häufigeren mit dem Phänomen der *Modifikation* zu tun bekommen: Im Gegensatz zur Substitution, bei der eine Menge M1 mit den Elementen a1, b1, c1 und so weiter in eine divergente Menge M2 mit den Elementen a2, b2, c2 und so weiter transformiert wird, handelt es sich bei der Modifikation um eine *partielle Ersetzung* der Mengenelemente, die die Beibehaltung anderer Elemente impliziert. Die Modifikation hat zur Folge, dass M2 zwar nicht identisch mit M1 ist, sie jedoch mit jener eine (mehr oder weniger große) Schnittmenge aufweist: M2 ist nicht isomorph zu M1, aber *similar*. Demzufolge handelt es sich bei der Modifikation um eine abgeschwächte Operation der Transformation und eine Teiloperation der Substitution. Für Texte des besagten Zeitraums bedeutet das, dass Strukturmuster des Literatursystems ›Goethezeit‹ zwar noch – teils dominant – vorliegen (und damit rekonstruierbar sind), sie aber entweder nicht mehr in für dieses Literatursystem gängige Erzählmuster passen oder aber mit anderen, goethezeitfremden Strukturen konfrontiert werden. Erzählmuster des Literatursystems ›Goethezeit‹ (insbesondere der Romantik) werden im Zuge dessen über bestimmte Zeichenrepertoires abgerufen (zum Beispiel Zeichen des Liebeszaubers und der Venusfrau; vgl. Lukas 2002b: 137 f.). Bei dieser (historisch) sukzessiven Strukturmodifikation wird hier in Anlehnung an Lukas von ›Entromantisierung‹ gesprochen (vgl. Lukas 1998: 264 u. Abschn. 4.5).

Leben insgesamt) und hat dabei die Möglichkeit, sich zu verändern – im goethezeitlichen Sinne: sich zu entwickeln –; ›Welten‹ können einem Metaereignis unterliegen, bei dem eine Ordnung A zu einem Zeitpunkt t_1 in eine Ordnung B zu t_2 überwechselt. Zeit im letzteren Fall formiert folglich nicht allein eine strukturierende, sondern selbst *strukturierte* – und damit semantisierte – Größe (vgl. Titzmann 1992: 251). Auch können solche Semantisierungsoperationen mit pluriregionalen Welten verbunden sein (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 137 f.) – in der einen Teilwelt vergeht Zeit anders als in einer anderen. Diese Form findet sich zwar in der Zwischenphase selten, sollte aber an dieser Stelle doch genannt werden.

Zeit wiederum ist – unabhängig von der Eigenschaft der Rekurrenz – *funktionalisiert*, wenn sie als *Folge* oder *Voraussetzung anderer Terme* gesetzt wird.⁵⁶ Damit ist nicht etwa die (vermeintliche) Trivialität gemeint, dass Figuren mit fortschreitender Lebensdauer und als Folge ihres Daseins in der Zeit altern. Vielmehr werden uns in der folgenden Auseinandersetzung – beinahe formelhafte – Äußerungen begegnen wie ›Unsere Gegenwart ist keine eigentliche Zeit, weil die Vergangenheit vergangen ist‹ oder ›Die Vergangenheit ist vorbei; deshalb trauere ich‹ – Propositionen also, die Zeit in kausale Verbindung bringen mit positiv oder negativ erfahrenen Zuständen, mit subjektinternen oder -externen Konflikten sowie mit Konzepten bezüglich ›Welt‹, ›Person‹, ›Familie‹, ›Liebe‹, ›Kunst‹ und so weiter. Ist demnach Zeit als Voraussetzung oder Folge eines anderen Elementes gestaltet, so gilt es auf analytischem Wege zu prüfen, (a) welche Semantik sie aufweist, das heißt mit welchen Signifikaten sie selbst belegt wird, oder (b) welchem Signifikanten sie ihrerseits zugeordnet ist und wie dieser Träger selbst hinsichtlich seiner anderen semantischen Merkmale aufgestellt ist. (a) und (b) wiederum sind einzuordnen in den texteigenen Zusammenhang, in dem Zeit steht: Ist sie in ihrer spezifischen Semantik (c) Folge oder (d) Voraussetzung für einen wie auch immer gearteten anderen Term? Semantisierung und Funktionalisierung sind demgemäß notwendigerweise *nicht trivial* und erheben Zeit zu einem relevanten Element eines gegebenen Textes (vgl. Titzmann 1993 [1977]: 361).

Neben diesen primären Relevanzkriterien sind weitere Kriterien zu nennen, die an dieser Stelle zumindest vermerkt werden müssen: Anzunehmen ist, dass solche sekundären Kriterien lediglich Teilbereiche der primären abdecken und daher in der Praxis zu vernachlässigen sind. So oder anders formuliert lauten sie:

- Fokussierung von Zeit durch den Text
- potenzielle, thematische Relevantsetzung von Zeit

⁵⁶Das ist die *Funktionalität zweiten Grades* nach Titzmann (1993 [1977]: 358).

- explizite Relevantsetzung von Zeit durch die Erzählinstanz oder durch Figuren
- syntagmatische Exponiertheit von Zeit
- Abweichung der Zeit vom (textuell oder kulturell) Erwartbaren⁵⁷

Potenzielle, thematische und explizite Relevantsetzung können auch als Thematisierungsformen gefasst werden. Die eine verläuft offen, die andere implizit-strukturell. Die Thematisierung aber ist der Semantisierung äquivalent (vgl. Titzmann 1992: 251) und daher lediglich als Teilphänomen dieses Relevanzkriteriums aufzufassen. Ähnliches lässt sich zur Fokussierung von Zeit durch den Text festhalten, die stets in Semantisierung, Rekurrenz oder Funktionalisierung realisiert ist: Ein temporaler semantischer oder lexikalischer Term ist fokussiert, wenn er wiederholt auftritt, er gerät dann zwangsläufig zu einem zentralen Aspekt des Textes. Syntagmatische Exponiertheit von Zeit wiederum kann, sie muss aber nicht von Relevanz sein. Ist sie es, so geht dies mit Thematisierung und folglich auch mit Semantisierung einher. Wichtig erscheint demgegenüber der letzte der obigen Punkte, der zugleich auf eine Text-Kontext-Relationierung im Umgang mit Zeit und auf die zeitmodellierende Eigenschaft von Literatur hindeutet. Eine Abweichung von einer kontextuell erwartbaren Zeitvorstellung impliziert die Tatsache einer Neumodellierung von Zeit durch den literarischen Text – obwohl dies in der Regel weniger ›revolutionär‹ und offensichtlich stattfindet als durch die Formulierung nahelegt. Dennoch: Sie ist als zeitreflexives Moment hinreichend markiert. Sie macht die Problematisierung von Zeiterleben, Zeitkonzepten und -modellen sinnfällig. Wenn Zeitvorstellungen, die erwartbar sind, unterlaufen werden, ist zugleich immer auch Zeitreflexion gegeben.

Mit Hilfe dieser zusätzlichen Begrifflichkeiten zur Reflexion von Zeit können wir die bisherigen Überlegungen zu *Die Kuh* ergänzen: Die uns vorliegende Textfassung weist einen Umfang von knapp 167 Zeilen auf. Verschaffen wir uns angesichts dessen einen Überblick über alle auf syntagmatischer Textebene auftretenden Daten, in denen Zeit manifest wird, so erhalten wir folgende tabellarische Liste:

S. 489	490	491	492	493
Z. 4 (»vom Großvater herstammenden alten Tisch«)	2 (»ehe der Regenguß kam«)	3 f. (»plötzlichen Aufflammen«)	3 (»so lange ersehnte Gebrüll«)	6 (»Nun«)

⁵⁷Die Listung der Relevanzkriterien ist orientiert an Gräf u. a. (2011: 396).

S. 489	490	491	492	493
8 (»Sonntag«)	7 f. (»morgen wird aus dem meinigen geantwortet werden«)	8 (»jetzt«)	5 (»Gute Nacht, Andreas«)	7 (»dann«)
9 (»Zeit- und Geldverschwendung«)	10 (»noch heute«)	10 (»bald ungeduldig«)	7 (»schon am Mittag«)	9 (»vorher«)
10 (»an keinem anderen Tage«)	11 (»endlich so weit gebracht«)	19 (»eben«)	9 (»eilte er schnell«)	9 f. (»in wenigen Minuten«)
13 (»schon lange geflackert haben mußte«)	12 (»schon unterwegs«)	21 f. (»nicht lange genug gedauert«)	11 (»Nun«; »bald darauf«)	10 f. (»als dies alles geschah«)
14 f. (»bald« ... »bald«)	15 (»abermals«)	23 (»vorher«)	12 (»Fast in demselben Augenblick«)	11 (»noch nicht wieder«)
17 f. (»zweieinhalb bis drei Jahren«)	16 f. (»gute Weile gedauert haben«)	35 (»schneller [...] Blick«)	14 (»pflegst du doch sonst nicht zu tun, eh du«)	12 (»aufs schnellste«)
18 [-28, S. 490] figurenmotivierte Analepse	19 f. (»immer, wie jenen Abend«)		17 (»während«)	
28 (»als es«; »nach Feierabend«)	25 (»drei Tage nachher«)		18 (»Gleich darauf«)	
30 (»nach einer Pause«)	28 (»lange währts aber, es wird ja schon Nacht!«)		23 (»dann«)	
	33 f. (»brennst du noch nicht«)		31 (»jetzt«)	
	34 (»halbe Stunde«)		35 (»anfangs«)	

S. 489	490	491	492	493
	38 (»noch heute«)		36 (»dann«)	
			37 (»ihn fing zu fiebern an«)	
			38 (»Jetzt«)	

Bei einer Auswertung fällt an erster Stelle ins Auge, dass eine relative Häufigkeit von Daten dieser Art insgesamt und Ballungen an bestimmten Stellen im Text vorliegen. Dabei lassen sich allerdings Daten mit weniger Relevanz von solchen mit deutlicher Relevanz unterscheiden – die ersteren reichern die dargestellte Welt mit Temporalität an, die letzteren sind über diese Eigenschaft hinaus »wichtig« und »wertig«. Das bedeutet zunächst rückschließend auf die Ausführungen zum Kriterienkatalog, dass Rekurrenz nicht hinreichendes Kriterium zur Bestimmung von Zeitreflexion sein kann, da Zeit dem narrativen Geschehen wie auch der erzählerischen Vermittlung von vornherein eingeschrieben und daher automatisch gegeben ist – ganz im Gegensatz zu anderen Termen wie etwa »Broterwerb« oder »Rauchen«, deren Selbstverständlichkeit nicht vorauszusetzen ist. Daher ist Rekurrenz stets unter Berücksichtigung von Semantisierung und Funktionalisierung zu untersuchen, in deren Zuge ein bestimmtes Textdatum potenziert wird. Ist eine solche Konstellation gegeben, ist auch Zeit als »nicht selbstverständliche Größe« gestaltet.

In dieser Hinsicht wird entweder Zeit selbst semantisiert oder aber anderen Termen werden temporale Merkmale zugeschrieben beziehungsweise durch Dominantsetzung ihrer temporalen Merkmale hervorgehoben. »Nacht« stellt in unserem Text ein fokussiertes Zeitsegment dar, in dem sich das Geschehen abspielt und das durch »Tod« semantisiert wird: zum einen explizit durch die Figurenrede (»Gute Nacht, Andreas.«), zum anderen implizit durch die Tilgung aller auftretenden Figuren im Tod. Daneben stehen, so lässt sich der obigen Übersicht ebenfalls entnehmen, »Plötzlichkeit«, »rasche« und »unmittelbare« Geschehensabfolge sowie »Zufall« kontrastiv zum Zeiterleben insbesondere von Andreas, seiner Auffassung und Wahrnehmung von Zeit, seiner Zeitkonzeption, seinem Agieren in der Zeit (»schon am Mittag«). Dem Zeiterleben (von Andreas, aber auch dem seines Sohnes) – so kann nun nochmals bestätigt werden – wird die für die dargestellte Welt anzunehmende objektiv-physikalische, etische Zeit diame-tral entgegengestellt: Zeit ist mithin komplex und mehrdimensional angelegt,

wenn auch als Grunddimension selbst nicht problematisiert. Des Weiteren ist die Gegenwart mit Ereignishaftigkeit semantisiert, die zur Katastrophe führt, während demgegenüber die Vergangenheit zwar ebenfalls ereignishaft ist, dahingegen aber ›Gewinn‹ und ›Aufstieg‹ impliziert (›endlich so weit gebracht‹). Zu beidem in Opposition steht die Zukunft, die ereignislos und semantisch ›leer‹ erscheint. Auch wird ›Sonntag‹ als Wochentag klar exponiert (›an keinem anderen Tage‹), einerseits im regelmäßig-routinierten Ablauf der Woche (›Zeit- und Geldverschwendung‹), andererseits als selektiertes Segment, in dem sich die Katastrophe ereignet. Schließlich – auch dies sei wiederholt – dient die Analepse der Semantisierung der Figur: Die retrospektive Sichtweise im Erzählen entspricht dem ausgeprägten Vergangenheitsbezug des Protagonisten (– gleichwohl er sich mit seinem Handeln natürlich ebenso auf die Zukunft ausrichtet [›morgen wird aus dem meinigen geantwortet werden‹]).

Die Temporalsemantiken der Figuren und des Raums wiederum sind also insofern bedeutungstragend, als sie im Rahmen des Welt- und Zeitmodells *funktionalisiert* erscheinen: Neben den Termen ›Kommunikationsdefizit‹ und ›Unglück‹ fungiert die Relation *etische Zeit vs. Figurenzeit* (= *Temporalsemantik der Figur A [›Alt‹] vs. Temporalsemantik der Figur B [›Jung‹]*) als Auslöser für die fatalen Ereignisse und die Negativierung von ›Zukunft‹. Die Temporalsemantik im Text stellt die funktional geschaltete Ursache für das Erzählte dar – und zwar dadurch, dass aufgrund ebendieser Voraussetzung das Geschehen so und nicht anders verläuft. Semantische ›Leere‹ erzeugt der Text durch Tod und das Unwissen des sozialen Umfeldes (und der Erzählinstanz): Eine wie auch immer geartete, fortdauernde Existenz des Figurenensembles wird unterbunden. Das Desaster besteht, das Problem bleibt ungelöst.

1.4 Das zeitreflexive Basiskonzept: Literarische Realisation und Bedingungen von Zeitreflexion in der Phase zwischen Goethezeit und Realismus

Kommen wir zu der Frage, wie die Zwischenphase Zeit konzipiert. Abstrahiert werden kann ein einzeltextübergreifendes Modell (der Erzählliteratur), das angesichts der Grundachsen und der Spezifik reflexiver Zeitstrukturen bestimmte, der Phase eigene Merkmale vereinigt und den nachfolgenden Untersuchungsbereichen zugrunde gelegt werden soll. Grafisch lässt sich dieses Basiskonzept wie folgt fassen.

Die Erläuterung verweilt zunächst auf einem relativ hohen Abstraktionslevel. Ihr Sinn und Zweck besteht darin, die bisherigen Überlegungen zu bündeln und

Rückschlüsse auf die kontemporäre Virulenz des Themas innerhalb der Kulturen Europas zulässt, der zudem aber auch die Notwendigkeit einer Literaturanalyse hinsichtlich der Frage nahelegt, wie ein solches Konzept *emphatischer Zeit* gestaltet ist und wie es diskursiviert und von nichtemphatischem Sprechen abgesetzt wird. Ebendies, so sollte inzwischen deutlich geworden sein, ist Aufgabe der Analyse zeitreflexiven Erzählens.

Angesichts der für das Literatursystem wesentlichen Diskursformationen können drei Beobachtungen vermerkt werden: Es ginge über unser Vorhaben einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung hinaus, die Hintergründe der für das 19. Jahrhundert relevanten Zeitkonzepte aufzurollen – seien es die diversen Zeitrechnungen, sei es die Erfassung natürlicher Zeit in unterschiedlichen Kalendarien, sei es die nicht zu unterschätzende Bedeutung des 14. Jahrhunderts hinsichtlich der Einführung von Schlaguhren und der Ablesbarkeit von Äquinoktialstunden, sei es die feindifferenzierte Unterscheidung zwischen objektivistischen und subjektivistischen Zeittheorien in der Philosophie, die Entwicklung des Fortschrittsbegriffs und anderes mehr.⁶⁰ Maßgeblich für das allgemeine kulturelle Wissen, auf das sich die Literatur unseres Textkorpus bezieht, ist in der Hauptsache das Zeitverständnis Newtons und Kants, die ihrerseits jeweils naturgemäß Vorläufer haben. Auch sie seien, da hinlänglich bekannt, nur angedeutet: Newton unterscheidet zwischen absoluter und relativer Zeit. »Die absolute, wirkliche und mathematische Zeit fließt in sich und in ihrer Natur gleichförmig, ohne Beziehung zu irgendetwas außerhalb ihrer Liegenden, und man nennt sie mit einer anderen Bezeichnung ›Dauer‹.« (Newton 1988: 44) Diese Konzeption wird terminologisch auch mit dem Begriff der objektiv-physikalischen Zeit gefasst. Sie verläuft unabhängig von der individuell-subjektiven Wahrnehmung und wird linear, gleichförmig und unidirektional gedacht. »Die relative Zeit, die unmittelbar sinnlich wahrnehmbar und landläufig so genannte, ist ein beliebiges, sinnlich wahrnehmbares und äußerliches Maß der Dauer, aus der Bewegung gewonnen

-fülle, -gang, -gefühl, -geist.« (Koselleck 1979: 337) Laut Koselleck »indizieren [diese Neuprägungen] allesamt einen tiefgreifenden Erfahrungswandel. Die Ausdrücke suchen die Zeit zu qualifizieren, um die soziale und politische Bewegung, die alle Schichten erfaßt hatte, diagnostizieren und steuern zu helfen.« (Ebd.: 337 f.)

⁶⁰Zu den diversen Hintergründen dieses Komplexes vgl. Gent (1930) und Toulmin/Goodfield (1985). Eine auf theoretisch-wissenschaftlicher Ebene manifesten und weitreichenden Polymorphie der Zeit, die Mecke in den Blick nimmt, kann erst im 20. Jahrhundert angenommen werden und ist folglich für unseren Zeitraum nicht von Belang. Mecke nennt dabei die Stichworte Bergsons *durée*, Bachelards Gegenbegriff des *instant*, den existenzialistischen Begriff der *Kontingenz*, Heideggers *Zeitlichkeit* (Mecke 1990: 9); zu ergänzen wäre etwa auch der relativitätstheoretische Ansatz Einsteins. Wiederum zum »Fortschritt als Leitbegriff im 19. Jahrhundert« vgl. Koselleck (2004: 407–420).

[...], welches man gemeinhin anstelle der wahren Zeit benützt, wie Stunde, Tag, Monat, Jahr.« (Ebd.) Während die absolute Zeit eine Größe darstellt, deren »Fluß [...] sich nicht ändern« (ebd.: 46) kann und die allen Dingen übergeordnet anzunehmen, aber nicht fassbar, da nicht erfahrbar ist, ist die relative Zeit bewegten Körpern eigen und daher messbar.⁶¹ Diese Zeitauffassung liegt inventarisiert in Konversationslexika vor: »Von einer bestimmten Zeit aber (relative Zeit) reden wir nur in Hinsicht Dessen, was die Zeit erfüllt. Hiernach unterscheiden wir Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als ihre relativen Bestand-theile, die stetig ineinander übergehen.« (*Conversations-Lexikon* 1827: 468) Bezeichnet wird diese Zeit als physikalische oder astronomische Zeit; in den späteren Auflagen (ab 1837) dann auch als mathematische Zeit (vgl. *Conversations-Lexikon* 1837). Sie wird abgeleitet aus der Naturzeit (»von der Natur uns gleichsam als Norm des Zeitmaßes selbst gegeben«; *Conversations-Lexikon* 1848: 499) und ist Richtmaß für die sogenannte »bürgerliche Zeit« (ebd.). Kant bewegt sich näher an der Zeitdefinition von Newtons Lehrer Isaac Barrow⁶², reflektiert sie transzendental-philosophisch und spricht bei ›Zeit‹ und ›Raum‹ von ›Anschauungsformen‹ und Voraussetzungen unserer Wahrnehmung: »Die Zeit ist die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt.« (Kant 1952: 127) Und: »Hier füge ich noch hinzu, daß der Begriff der Veränderung und mit ihm der Begriff der Bewegung (als Veränderung des Orts) nur durch und in der Zeitvorstellung möglich ist« (ebd.: 125).

Die Zeit ist also lediglich eine subjektive Bedingung unserer (menschlichen) Anschauung und an sich, außer dem Subjekte, nichts. Nichtsdestoweniger ist sie in Ansehung aller Erscheinungen, mithin auch aller Dinge, die uns in der Erfahrung vorkommen können, notwendigerweise objektiv (ebd.: 127 f.).⁶³

⁶¹ Auf Probleme, die mit diesen Annahmen zusammenhängen mögen, kann hier nicht eingegangen werden (vgl. dazu Achtner 1991: 54 ff.).

⁶² Barrow unterstreicht eine klar objektivistische Auffassung: »Zeit bezeichnet nicht eine tatsächliche Existenz, sondern eine bestimmte Kapazität oder Möglichkeit für die Kontinuität der Existenz; genau wie Raum eine Kapazität für die darin liegende Länge ist. Zeit setzt, soweit ihre absolute und eigentliche Natur betroffen ist, Bewegung ebensowenig voraus, wie sie Ruhe voraussetzt. Ob sich die Dinge bewegen oder ruhig sind, ob wir schlafen oder wachen, die Zeit setzt den gleichmäßigen Gang ihres Weges fort. Die Zeit setzt Bewegung voraus, um meßbar zu sein; ohne Bewegung nehmen wir den Ablauf der Zeit nicht wahr. Wir müssen die Zeit offenbar als mit stetigem Fluß ablaufend betrachten.« (zit. n. Whitrow 1973: 114)

⁶³ Fachkundig und konzis an dieser Stelle: Fink (2012: 151–168).

Wir müssen an dieser Stelle darauf verzichten, Prämissen und Präliminarien, Begriffsauffassungen und Deduktionen Kants und des deutschen Idealismus insgesamt in Bezug auf Zeittheorien zu rekapitulieren (vgl. Gent 1930: 13 f. u. 44–89; bes. 49–54). Wichtig allein ist, dass sich die Neufassung von Zeit durch Kant und andere Philosophen – auch zunächst über das Ende des Idealismus hinaus⁶⁴ – ebenfalls ansatzweise im allgemeinen kulturellen Wissen niederschlägt. Im *Konversationslexikon* heißt es:

Zeit. Als eine dem wahrnehmenden Geiste nothwendige Form, durch welche das wahrnehmbare Mannichfaltige als nacheinander bestehend zur Einheit verbunden wird (s. Raum), ist die Zeit kein äußerer Gegenstand, auch kein Verhältnis äußerer Dinge zueinander; sie ist vielmehr, wie die Erscheinungswelt, deren Form sie ist, unendlich und ohne Unterbrechung. (*Conversations-Lexikon* 1848: 498 f.)

Eine dritte Säule des Zeitverständnisses, wie es auch in der Literatur offensichtlich wird, basiert auf subjektivistischen Zeittheorien – fundiert durch Augustinus, Locke, Leibniz und Fichte –, die alle auf die Instabilität und Anomalie von Zeit und ihre Verankerung im Subjekt (vgl. Gent 1930: 147) abheben: Beispielsweise Locke, der am Ende des 17. Jahrhunderts ›Dauer‹ als »the simple modes whereof are any different lengths of it whereof we have distinct ideas, as hours, days, years, etc., time and eternity« (Locke 1998: 122) definiert. Zeit gerät damit zu einer Kategorie des Subjekts, die aus dem Fluss von Ideen resultiert. Kanalisiert ist dieses Zeitkonzept in einem kulturell ausgeformten und praktizierten monochronen Zeitsystem, in dem das soziokulturelle Leben in Form eines Nacheinanders organisiert ist (vgl. Hall 1983: 48 u. 53) – in den *Konversationslexika* begrifflich gefasst in der ›bürgerlichen Zeit‹, die die Organisation des kulturellen Lebens bezeichnet. Eine physikalische Grunddimension von ›Welt‹, ein Ordnungsschema der (sinnlichen) Erfassung von ›Welt‹ und schließlich eine rein subjektiv konstituierte und reglementierte Größe im Rahmen der Monochronie – dies stellt – bestätigt auch in Wörterbüchern⁶⁵ – primär den Grundstock allgemeinen kulturellen Wissens der Zwischenphase dar.

⁶⁴Beispielsweise bestimmt Jakob Friedrich Fries in seinem *Handbuch der psychischen Anthropologie* (1837) – deutlich an Kant angelehnt – ›Raum‹ und ›Zeit‹ als »Grundbestimmungen unseres Erkenntnisvermögens« (Gent 1930: 202). Alternativversuche bei Johann Friedrich Herbart und auch bei Schopenhauer sind stets an Kant orientiert und vermögen es nicht, sich (wie noch Kant) grundlegend im allgemeinen kulturellen Wissen durchzusetzen.

⁶⁵Vgl. den Art. »Zeit« in Grimms *Wörterbuch*, aus dem sich mindestens vier Bedeutungen ableiten lassen: die abstrakte Zeitvorstellung, die reale Dauer eines Geschehens oder zwischen zwei Punkten, der Zeitpunkt selbst, die (menschliche) Lebenszeit. Vgl. Grimm (1854–1961: Bd. 31, Sp. 523 f.).

Zweitens ist »das Bewußtsein der Übergangszeit« (Koselleck 1979: 328) nicht allein im Literatursystem der Epoche auszumachen, sondern überspannt auch außerliterarische Systeme. Bereits Wilhelm von Humboldt führt 1815 rückblickend auf das 18. Jahrhundert aus: »Unser Zeitalter scheint uns aus einer Periode, die eben vorübergeht, in eine neue nicht wenig verschiedene überzuführen« (Humboldt 1960: 398 f.). Es schließen sich an: Ernst Moritz Arndt, der ebenfalls bereits 1806 eine Flüchtigkeit der Zeit annimmt und von »große[n] Verwandlungen« (Arndt 1877 [1806]: 55) spricht,⁶⁶ und Friedrich Schlegel, der seinerseits 1828 schreibt: »Es ist noch nie eine Zeit so stark, und so nah, und so ausschließend und so allgemein an die Zukunft angewiesen worden, als unsere jetzige.« (Schlegel 1971 [1828]: 417) Koselleck folgert im Anschluss daran: »Schließlich reißt die Kluft zwischen bisheriger Erfahrung und kommender Erwartung auf, die Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft wächst, so daß die erlebte Zeit als Bruch, als Übergangszeit erfahren wird, in der immer wieder Neues und Unerwartbares zutage tritt.« (Koselleck 1979: 336) Angezeigt werde dadurch ein sich wandelnder Blick der Kultur auf die eigene Gegenwart, aber auch auf die Zukunft: »Die Zukunft wurde zur Herausforderung oder zum Rätsel« (ebd.: 332), die Gegenwart als »Vakuum« wahrgenommen, als »leere Zeit« (Hess 1997: 22).⁶⁷ Ergründet wird dies in auch im *Conversations-Lexikon* (1841): dem »Zeitgeist« im politischen und sozialen Bereich, in Wissenschaft, Kirche, Kunst, Literatur und Philosophie wird eine »wichtige Phase« (ebd.: 461) zugeschrieben. Den Ausgangspunkt stellt das Bestreben dar, über das Verstehen der eigenen Gegenwart ebenfalls die Vergangenheit zu erfassen und Zukunft zu gestalten:

Denn in der That, es gibt nichts Höheres, als die Gegenwart, in der ja auch die Geschichte der früheren Jahrhunderte mit ihren dauernden Folgen fortlebt, zu begreifen, um sich ihr handelnd für alle Zukunft zu widmen, um sich damit selbst eine Zukunft und eine Unsterblichkeit zu schaffen. (Ebd.)

Die besondere Stellung resultiere nun zum einen aus dem Umstand, überhaupt eine Vorstellung von Geschichte (im Kollektivsingular) zu verfügen, zum anderen zusätzlich aus Umbrüchen in den genannten Bereichen: die Französische Revolution als Protest gegen veraltete politisch-soziale Strukturen, der Bruch der Wissenschaften mit »schon zerfallenden Schranken der zumtunmäßig eingegegneten Gelehrsamkeit« (ebd.: 462), der soziale Reaktionismus mit der Eigenschaft, »über

⁶⁶Vgl. Ernst Moritz Arndts großangelegte Schrift *Geist der Zeit* (1806–1818).

⁶⁷Auch Hölscher spricht davon, dass »die Jahre um 1830 in der Geschichte der Zukunft eine Epochenschwelle« markieren und »die 1830er Jahre einen Aufbruch in die Zukunft von bislang unbekannter Breitenwirkung« (2016: 91) brachten.

die jüngste Geschichte leichtfertig wegzuspringen, um die Fäden, die ihm nur willkürlich und gewaltsam abgegriffen schienen, wieder an Altes und Veraltetes zu knüpfen« (ebd.) und so weiter. Die zeitgenössische Problemlage ergibt sich, so lässt sich erkennen, aus der gegenläufigen und konfligierenden Orientierung an Vergangenheit und Zukunft (vgl. ebd.). Gehen etwa Kant, Hegel und Lessing von der Geschichtlichkeit von Zeit aus und versuchen, je eigene, jedoch noch klar im aufklärerischen Denken verankerte Lösungen für den Hiatus aus individueller und kollektiver Zeit zu finden, bricht das Gefüge im 19. Jahrhundert zunehmend auseinander und führt, wie gar mancherorts behauptet, regelrecht zu einer Zeitaporie (vgl. Hölscher 2016: 55 f. u. Lampart 2002: 24 u. 55–61).

Drittens korreliert das epochendiagnostische Denken einer Übergangszeit mit »Prozesse[n] der Verzeitlichung« (Götttsche 2001: 13; vgl. auch allgemein Götttsche 2011), die gleichfalls mehr oder minder deutlich in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens diskursiv Eingang finden und sich damit im kulturellen Wissen niederschlagen und vertextet werden. Dazu zählen Ansätze der Geschichtsphilosophie, die, im Gegensatz zur rationalen Prognostik – die ihrerseits im 17. und 18. Jahrhundert eine Blüte erlebte (vgl. Koselleck 1979: 28)⁶⁸ – Geschichte *dynamisieren* (vgl. ebd.: 34 u. 321). Der Kollektivsingular ›Geschichte‹ richtet sich »nicht mehr auf die Wiederholung von etwas Bekanntem, sondern auf das Neue, andere und Einmalige« (Assmann 2013: 56). Dazu zählt die (erneute) Entdeckung der Zeit in den Naturwissenschaften, die das Denken einer Geschichtlichkeit von ›Natur‹ anstößt, so in Biologie, Geologie und Astronomie (vgl. Toulmin/Goodfield 1985; Engelhardt 1979 u. Lepenies 1978). Dazu zählen ferner die Neuperspektivierung sozialer Zeit – eingedenk der »Modernisierung von Gesellschaft und Lebenswelt« (Götttsche 2001: 12), die unter anderem Traditionsbrüche⁶⁹ etwa im sozioökonomischen Bereich nach sich zieht (Brandmeyer 1982: 157) – und die neue Qualität der Zeitgeschichte im Zuge der Französischen Revolution (vgl. Koselleck 1979: 321 u. Hasubek 1968: 220). Dazu zählt auch – wie bereits angesichts der dritten Grundachse erläutert – die theoretische Konsolidierung einer individuell-subjektiven Zeit (das heißt: Lebenszeit und Zeitbewusstsein), wie sie im Rahmen der Anthropologie vorgenommen und in Form von Konzepten inventarisiert wird.⁷⁰ Und dazu zählt nicht zuletzt

⁶⁸ Stellvertretend dafür etwa Leibniz, der Geschichte statisch denkt und davon ausgeht, »daß die ganze künftige Welt in der gegenwärtigen stecke und vollkommlich vorgebildet sey, weil kein Zufall von außen weiter dazu kommen kann, denn ja nichts außer ihr« (Leibniz 1966: 49).

⁶⁹ Zu Definitionsansätzen des Begriffs ›Tradition‹ und seiner Auslegung als kulturgeschichtliches Phänomen seit dem frühen 19. Jahrhundert vgl. Blasberg (1998: 183–209).

⁷⁰ Etwa bei Flögel (1778), Heinroth (1831), Carus (1846), Burdach (1847) u. Steffens (1922).

die selbstdiagnostische Zuschreibung einer ›Weltkrise‹, die – ablesbar am häufigen Gebrauch des eminenten und zeitreflexiv aufgeladenen Ausdrucks ›Krise‹ – Koselleck zufolge im 19. Jahrhundert alle Kulturbereiche Deutschlands erfasst (vgl. Koselleck 1982: 635 ff.). Mit diesen Prozessen korrespondieren unterschiedlich verortete und gestaltete Reflexionsmaßnahmen, um die Erfahrung des ›Epochenumbruchs‹, die »Ungleichzeitigkeiten der Epoche« (Blasberg 1998: 371) wie auch die »aporetische Situation« (Lampart 2002: 24), wie sich alles dies offenkundig vielseitig bahnbreicht, greifbar zu machen.

Der erstgenannte Punkt – die skizzierte Vorstellung von Zeit und Zeitlichkeit und die Vorstellung ihrer Dimensionalität – untermauert das Zeitregime der Moderne; die beiden letztgenannten Punkte – das Bewusstsein einer Übergangszeit und die Verzeitlichungsprozesse – deuten auf ein Revisionsmoment des Regimes hin, auf einen Bruch, der Selbstreflexivität generiert. So selbstverständlich die Trennung der drei Zeitstufen ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹ – auch für unsere historische Phase – ist und so unumwunden in Konversationslexika von physikalisch-mathematischer Zeit (mit eingeschriebenem Fortschrittsgedanken) und von subjektiver Zeit die Rede ist: Es handelt sich um Denkmodelle, die sich von der Frühen Neuzeit an bis zur Aufklärung ausgebildet haben (vgl. Assmann 2013: 75 f.). Die Revision des Regimes, die die Zwischenphase als Segment auszeichnet, ist dabei aber vielmehr als Impuls oder ›Schub‹ zu werten, der ein Nachdenken über die eigene Zeit, die eigene Geschichte und Geschichtlichkeit anstößt, um revolutionäre Umgestaltungsprozesse und Modernisierungsschübe begreifbar zu machen und sie in einer ›Theorie der Moderne‹ einzuordnen (vgl. ebd.: 88, 92 ff., 97 u. 99–103). Zeitreflexion – und gerade emphatische Zukunftsorientierung – scheint hier offenkundig notwendig zu sein, um das Zeitregime der Moderne zu bestätigen und aufrechtzuerhalten. Programatisch für die Zwischenphase ist ja, »die Gegenwart von jeglichen Ansprüchen, Erfahrungen und Vorbildern der Vergangenheit zu befreien, um sie umso enger mit dem Projektions-, Imaginations- und Planungspotential der Zukunft zu verkoppeln« (ebd.: 138). Diskursbestimmend für unser historisches Segment ist der Loslösungsprozess und das Ausloten einer Orientierung auf mögliche ›Zukünfte‹.

(2) Literarisch realisiert wird ein aus dem Wissenssystem adaptiertes, linearchronologisches, unidirektionales und monochrones Zeitkonzept, die Vorstellung einer sukzessiv-gleichförmig verlaufenden Zeit gebunden an und manifest in individuellen Lebenslaufmodellen und in der geschichtlichen Entwicklung dargestellter Kulturen.

Doch es unterliegt einer Unterminierung. Eingebettet wird es nämlich in einen seit den 1820er-Jahren zunehmenden Reflexionskontext, der dem der Textwelt eingeschriebenen Konzept divergierende, offen formulierte oder implizierte

Wahrnehmungen, Gegenentwürfe, Zeitbewusstseinsinhalte entgegenstellt. Das an Newton angelehnte Modellierungsmuster setzt einen Zeitstrahl voraus, auf dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anordnen, es grenzt ferner über weite Teile das christlich-eschatologische Konzept aus (vgl. Götttsche 2000: 2)⁷¹ und legt den Fokus auf eine diesseitige und endliche Welt. Gekappt wird also die Diesseits-Jenseits-Semantik zugunsten einer Neugewichtung der drei Zeitdimensionen, wobei speziell der Zukunft eine besondere Beachtung zukommt. Angesichts einer solchen literarischen Säkularisierungssemantik ist interessant zu beobachten, welche Problemlösungsstrategien Texte entwickeln, um die ›Zukunft‹ ihrer ›Kulturen‹ (neu) zu gewährleisten beziehungsweise welche Lösungen Figuren finden müssen, um das Einbüßen eines ewigen ›Jenseits-Daseins‹ im Diesseits zu kompensieren. Als Lösungsstrategie in *Die Kuh* – wie auch in vielen anderen Texten – fungiert die zukunftsgarantierende Weitergabe des Gutes an den Sohn als Fortbestand des eigenen Selbst in der Zukunft der Familie. Für das Zeitmodell charakteristisch ist auch die Kollision von Kontinuität und Diskontinuität resultierend aus dem Umstand, dass die Gegenwart einen wie auch immer gearteten Bruch mit tradierten Mustern impliziert, die ihrerseits aber – teils überdeutlich – präsent sind. Wir werden noch sehen, in welchen diversen Formen dies auftritt (Stichwörter sind: paradoxe Temporalsemantik des Raums und der Figur, die Koppelung von Regression und Progression, ›Entromantisierung‹ als Charakteristikum von Kunstreflexion). In *Die Kuh* überlagern sich Kontinuität und Diskontinuität insofern, als die Regelmäßigkeit des intergenerativen Ablaufs, der in der Vergangenheit als gegeben gelten durfte, unterbrochen wird, und ebendies mit maximaler Konsekutivität und mit der schlimmstmöglichen Konsequenz. Die Konstitution eines solchen heterogenen Zeitmodells kann auch durch die Mehrdimensionalität individueller Zeit in der Gegenwart gegeben sein: zum Beispiel dann, wenn ein protagonistenzentriertes Erzählen einer eindimensionalen Handlung (wie im Bildungsroman) zugunsten mehrerer fokussierter Handlungsstränge aufgegeben wird.⁷² Im Fokus des Modells stehen folglich nicht die »Zeit der Natur und des Kosmos« (Götttsche 2001: 28), sondern »Probleme der Lebenszeit,

⁷¹ Ausnahmen bestätigen dabei die Regel. Fontanes *Geschwisterliebe* tilgt am Ende die Figuren; ihre Überführung in den semantischen Raum des Jenseits aber kann als Marker eines nicht mehr tragfähigen Handlungsmodells aufgefasst werden, insofern die Figuren in ihrem Umfeld bereits vorher stark entfremdet agieren. Das Beispiel wird noch aufgegriffen (vgl. Abschn. 2.4).

⁷² Dieses Phänomen ist bei Weitem nicht in der Deutlichkeit ausgeprägt, wie es sich seit dem 20. Jahrhundert zum Beispiel bei John Dos Passos in den 1920er-Jahren, bei Friedo Lampe in den 30er- und Wolfgang Koeppen in den 50er-Jahren zeigt, ist aber durchaus schon erkennbar. Beispiele etwa sind Gutzkows *Die Ritter vom Geiste*, Ungern-Sternbergs *Die Zerrissenen*,

des inneren Zeitbewußtseins, der sozialen und der geschichtlichen Zeit« (ebd.: 29) – man sollte hinzufügen: der literaturgeschichtlichen Zeit. Es geht – dies unsere Annahme – um Zeitreflexion basierend auf dem interrelationalen Verhältnis zwischen Heterogenität, Literaturanthropologie und metatextueller Selbstreflexivität gegeben in singulären Texten, die über sich selbst hinaus auf das Literatursystem hindeuten.

(3) Literarische Welten weisen die Separationsmarker *a* und *b* zwischen *x*, *y* und *z* auf und nehmen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als gesetzt an (siehe Abb. 1.1). Zugleich werden mit *a* und *b* – dies geht mit Punkt (2) einher und betrifft gleichermaßen die Ebene des Individuums wie die des Kollektivs – keine sukzessiven Ablösungs- beziehungsweise Substitutionsprozesse korreliert, sondern Abgeschlossenheit. Die zwischen ihnen liegenden Zeiträume *x* (zu T_1), *y* (zu T_2) und *z* (zu T_3) bilden semantische Teilräume (Vergangenheit = sR1; Gegenwart = sR2; Zukunft = sR3) ab, die sich teils überlagern und Schnittmengen darstellen, teils in sich abgeschlossene und separierte Mengen formieren. Zwar könnte das erstgenannte Charakteristikum einen fließenden Übergang garantieren, es wird aber zugunsten der dominant gesetzten Divergenz zwischen den Mengen funktionalisiert. Wie in *Die Kuh*: Die Vergangenheit ist semantisch präsent, kommt aber in der Handlungsgegenwart nicht zum Tragen. Damit verbundene Effekte: Kontinuierliche Prozessualität wird durch Diskontinuität substituiert, Wechsel werden »plötzlich«, »unmittelbar«, »umbruchartig« inszeniert. Daher wird auch die Überschreitung der Teilraumgrenzen als ereignishaft wahrgenommen. Beiden Protagonisten in *Die Kuh* ist die Grenzsetzung zwischen ihnen (*Jung vs. Alt*) nicht bewusst, insbesondere der Vater unterschätzt die Virulenz der Barriere, indem er fahrlässig mit hochrangigen Werten umgeht. Übergang *b* im Text wird von den Figuren nur »beschritten«, indem sie mit ihm aus dem Leben getilgt werden. Es ist eben die synchrone Präsenz der Merkmalsbündel »Vergangenheit« und »Zukunft« in der Gegenwart, die die Übergänge *a* und *b* so »gefährlich« erscheinen lässt – und zwar infolge der Tendenz von Texten unseres Korpus, »Zeiten« von der diachronen Ebene auf die synchrone Ebene zu übertragen⁷³ und zusätzlich die Schichtung konfligierend zu attribuieren. Nicht

Tiecks *Die Reisenden*, Mundts *Madelon oder Die Romantiker in Paris*, Laubes *Junges Europa* und tendenziell Immermanns *Die Epigonen*.

⁷³Dies entspricht im Übrigen dem, was Koselleck als Grunderfahrung der sozial-kulturellen Wirklichkeit im 19. Jahrhundert insgesamt benennt. Stichwort ist das der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen [als] Grunderfahrung aller Geschichte« (Koselleck 1979: 325), ein Phänomen also, das sich ebenfalls in dieser Zeit auszuprägen beginnt (und in der Frühen Moderne zur vollen Entfaltung gelangt).

selten kollidieren im Zuge dessen Zeitkonzept und Zeitmodell: Zeitreflexion funktioniert ganz offensichtlich auf Grundlage der Kluft zwischen dem, was sich die Figuren vorstellen, was sie erinnern und erhoffen oder befürchten, und dem, was tatsächlich geschehen ist, geschieht oder geschehen wird.

(4) Die Modellierung und die Wahrnehmung der Gegenwart als krisenhafter Übergangszustand, als Phase eines Interims, als temporalsemantisches Zwischenglied zwischen Vergangenheit und Zukunft ohne den Status eines eigenständigen Systems kommt auf der Grundlage der unter (2) und (3) erläuterten ›Schichtung von Zeiten‹ zustande und lässt sich als temporalsemantisches Kippmodell beschreiben. Pauschal gesprochen handelt es sich dabei um dasjenige Zeitsegment, das auf einer temporaldeiktischen Achse erkennbar *zwischen* zwei anderen Segmenten positioniert ist. Doch mehr noch: Als abstrakt-semantischer Teilraum und segmentale Menge betrachtet, vereint ›Gegenwart‹ Merkmale sowohl von ›Vergangenheit‹ – die sie umsemantisiert, in ihrer Gültigkeit auf- oder abwertet oder schlicht ›generiert‹, indem sie ein ›Zur-Vergangenheit-Erklären‹ betreibt (vgl. Assmann 2013: 142) – als auch von ›Zukunft‹ – in Form von Tilgungs- und Substitutionsmöglichkeiten – und sie setzt beides zueinander in Beziehung. Da die Vergangenheit vergangen, mit ihr in Verbindung stehende und noch präsente Systeme (des Denkens, Handelns, Sprechens und so weiter) als überholt und die Zukunft ihrerseits ungewiss erscheint, manifestiert sich die Gegenwart als unsicher – und dies gilt nicht nur für Figuren, die offenkundig ebenfalls in Texten der Goethezeit – sei es in der romantischen Künstlernovelle oder im klassischen Bildungsroman – temporären Unsicherheiten und Gefahren ausgesetzt werden, sondern ausdrücklich auch für das gesamte, vom Text vermittelte Weltmodell. Die Lage der dargestellten Welt, so macht das Literatursystem deutlich (und dies macht das Moment des ›Kippens‹ aus), steht im Zeichen eines hochvirulenten ›Entweder-Oder‹ zwischen Glücken und Scheitern. Wir hatten diese Funktion von ›Gegenwart‹ hinreichend am Beispiel erläutert; wir werden sie in den folgenden Analyseteilen eingehender ausdifferenzieren.

(5) *a* und *b* sind deshalb als exponierte Zeitpunkte innerhalb des Basiskonzepts zu betrachten, da sie Weichenstellungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft repräsentieren. Auch erhalten sie diese Zuschreibung vor dem Hintergrund einer nicht nur im historischen Erzählen (Sottong) oder im Zeitroman (Göttsche) anzutreffenden, temporal weit in die Vergangenheit reichenden Spanne dargestellter Welten, in deren Zuge nicht allein *w* (während T_0) einbezogen wird, sondern *w* und *x* – sowie alle weitere in der Textvergangenheit situierten Teilwelten – durch reibungslose Kontinuität gekennzeichnet sind. Das bedeutet: Übergänge an *i* sind durch tradierte, feststehende und unhinterfragte Übergangsriten reguliert und verlaufen harmonisch. Die Schwierigkeit für die

Gegenwart in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit besteht in ihrem ambivalenten Verhältnis: Zum einen lehnt sie Systeme der Vergangenheit als überholt ab, zum anderen dominiert die Vergangenheit aber, sodass die Absage an sie zugleich als ›Verlust‹ semantisiert wird. Das Basiskonzept folgt dahingehend einer Logik, in der eine (wie auch immer geartete) ›problematische Gegenwart‹ eine ›nicht problematische Vergangenheit‹, umgekehrt wiederum eine ›glorreiche/prosperierende/funktionierende/glückliche Vergangenheit‹ eine ›scheiternde/krisenhafte/nicht funktionierende/unglückliche Gegenwart‹ implizieren kann. Die Gegenwart büßt den Status eines eigenständigen Systems zugunsten eines heterogenen Grundzugs ein, begründet durch die ›temporale Expansion‹ von Vergangenheit: Die Gegenwart ist (auch) ›modifizierte Vergangenheit‹ ($y = x'$); in ihr sind aus der Vergangenheit stammende Leitsätze, Normen, Regeln, Vorstellungen und so weiter noch denkbar, haben aber nur eingeschränkte Geltung. Die Vergangenheit stellt paradoxerweise das dominante System dar (Verhaltens-, Denk-, Gesellschafts-, Wissens-, Ideologiesystem), ist zugleich allerdings nicht mehr tragfähig, nicht mehr kompatibel mit Bedingungen der gegenwärtigen Welt.

(6) Eine zentrale Frage, die Texte unseres Korpus zu beantworten versuchen, lautet: Wie lässt sich das problematische Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart auflösen und lässt es sich in der Zukunft harmonisieren? Für unseren Zusammenhang bedeutet das: Eine Rekonstruktion des jeweiligen Zukunftsmodells kann dabei helfen, Erkenntnisse über Problembenennungen und Lösungsstrategien zu eruieren, die – durch die metareflexive Grundausrichtung dieser Texte – auch von Bedeutsamkeit für die Betrachtung des Literatursystems insgesamt sind. Die Zukunft vereinigt die Menge an Resultaten, die eine Geschehensfolge mit sich bringt, gemäß den Möglichkeiten und Notwendigkeiten der dargestellten Welt und dem Handlungsgang der Figuren. Dies vorausgesetzt, gilt die wechselseitige Implikation von Gegenwart und Zukunft. Ein wie auch immer geartetes Zukunftsmodell samt seinen Merkmalen setzt eine Gegenwart voraus, die die Möglichkeiten zu ihrer Realisierung überhaupt erst bietet. Andersherum zieht eine bestimmte Anlage der Gegenwart bestimmte Folgen nach sich und impliziert damit paradigmatisch bestimmte Zukunftsaussichten und andere wiederum nicht: Manche Zukunft ist möglich, andere Zukunftsoptionen werden ausgeschlossen. Dabei spielen freilich ›Denkbarkeit‹ und ›Machbarkeit‹ eine entscheidende Rolle, eingedenk der problematischen Anlage von ›alten‹ und ›neuen/›jungen‹ Systemkomponenten. Drei Zukunftsmodelle sind hier maßgeblich und spezifisch ausgeprägt: das der Kappung, das der Restauration und das der Polysemie beziehungsweise der Offenheit. Zu erläutern wären Bedingungen und Konkretisierungen, um der Spezifik dieser Modellierungsformen auf den Grund zu gehen und weiterführende Schlüsse für das Literatursystem ziehen zu können.

1.5 Untersuchungsgegenstand und Zielsetzung

Kommen wir abschließend auf einige methodische Punkte zu sprechen. Die Textauswahl hat, sofern sie dem Untersuchungsvorhaben Rechnung tragen möchte, bestimmte Prämissen zu berücksichtigen.

Das gebildete Korpus⁷⁴ umfasst Texte, die (a) die Bedingung einer literarischen, das heißt auf Basis des primären Zeichensystems der natürlichen Sprache ›Deutsch‹ basierenden Repräsentation von Zeit und Zeitlichkeit erfüllen. Vermutlich handelt es sich beim Komplex der Zeitreflexion im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts – die Arbeiten Kosellecks und Göttsches legen das nahe – um international beobachtbare Sachverhalte; unsere, in der germanistischen Literaturwissenschaft angesiedelte Studie konzentriert den Blick jedoch aus Gründen der Praktikabilität auf den deutschsprachigen Raum.

Das Korpus umfasst Texte, die (b) im engeren Sinne narrativ sind (vgl. Schmid 2014 [2003/2005]: 3 f., 14 f. u. 71 ff.): ›Narrativ‹ sind solche Texte zu nennen, die (i) eine minimale Struktur der Zeitpunkte t_1 , t_2 , t_3 aufweisen, und dabei t_1 und t_3 jeweils Ausgangs- und Endzustand abbilden. t_1 , t_2 und t_3 durchläuft (ii) in minimaler Realisierung ein einziges Subjekt, wobei t_2 eine Zustandsveränderung darstellt und die Zustände in t_1 und t_3 in oppositioneller Relation zueinander stehen. Vermittelt wird diese Struktur (iii) von einer Erzählinstanz, die Texte explizit oder implizit entwerfen.

Weiterhin schließt das Korpus Texte ein, die (c) in der Zeit von 1820 bis 1850 publiziert worden sind, die wir in Anlehnung an Sottong, Frank und Schönerer ›Zwischenphase‹ nennen wollen. Der Datierung liegen zwei Vorannahmen zugrunde. Texte dieses Zeitraums weisen (i) Abweichungen vom Literatursystem der Goethezeit und vom Literatursystem ›Realismus‹ auf – sie sind hinsichtlich der Konstitution ihrer Systeme nicht (mehr) als goethezeitliche Texte und (noch)

⁷⁴Mit Hilfe der Korpusanalyse wird angestrebt, ausgehend von einer hinreichend umfangreichen empirischen Datenbasis bestehend aus repräsentativen Texten, Spezifika des Literatursystems ›Zwischenphase‹ zu rekonstruieren. Notwendig erscheint diese Methode deshalb, da wir uns mit einer uneinheitlichen Gemengelage konfrontiert sehen, die einen analytischen Umgang nach dem Prinzip der ›aufsteigenden Abstraktion‹ erfordert (vgl. Lukas/Ort 2012: 22): So wird garantiert, dass auf »verschiedenen Ebenen der Abstraktion und Systematisierung« (ebd.) Ergebnisse aus Einzeltextanalysen in einzeltextübergreifenden Klassen- und Modellbildungen validiert werden können (vgl. auch Klausnitzer 2004: 160). Das heißt: Nicht allein, da es sich hier um ein das Vorhaben einer Epochenbestimmung handelt, sondern gerade weil sich das Literatursystem, mit dem wir es zu tun bekommen, uneinheitlich zeigt, ist eine breit angelegte Textauswahl unumgänglich. Die Diskussion um dieses Verfahren wurde zur Kenntnis genommen (vgl. Kreuz 2018; Lauer 2013; Moretti 2016; Rißler-Pipka 2018 u. Schöch 2017).

nicht als realistische Texte zu bezeichnen, und wenn doch, dann als ›Ausläufer‹ beziehungsweise als ›prärealistische‹ oder frührealistische Texte. Die Goethezeit läuft in den 1820er-Jahren allmählich aus; der Realismus konstituiert sich spätestens in den 1850er-Jahren (vgl. Titzmann 2002b; Nies 2007 u. Schönert 2017). Die Menge der singulären Textsysteme des Zeitraums weisen (ii) generalisierbare thematische und formale Merkmale und Regularitäten auf, aufgrund derer sie – trotz der gegebenenfalls in ideologischer und politischer Hinsicht divergierenden Position ihrer Autor*innen – *ein* Literatursystem formieren. Eine Aussage wie diese erfordert eine Erläuterung. Anzunehmen ist eine integrative Matrix: Wie an anderer Stelle erörtert (vgl. Brössel 2019), wird die Heterogenität des Literatursystems nicht bestritten – koexistent sind mehrere Systeme in unterschiedlichen Statusphasen: Für den Zeitraum von 1820 bis 1850 lässt sich die Reduktionsphase der Literatur der Klassik und Romantik beobachten, die Gleichzeitigkeit der Teilsysteme ›werte- und stilekonservativer Literatur‹ und ›Tendenzliteratur‹ sowie die Konstitutionsphase der Literatur des Realismus. Aber: Überlagert wird diese Gemengelage von einer systemisch fixierten und doch intraepochal dynamischen Merkmalschicht mit zeitreflexiver Stoßrichtung, die von den unterschiedlichen Subsystemen aus gespeist wird. Wenn im Folgenden von einem Literatursystem ›Zwischenphase‹ die Rede ist, dann wird damit auf das Raumzeitsegment abgehoben, in dem eine Gleichzeitigkeit der genannten Systeme wie auch ihre gemeinsame Merkmalsmenge ›Zeitreflexion‹ anzunehmen ist.⁷⁵

Das Korpus umfasst Texte, die (d) der Novellistik angehören. Dieses Feld im besagten Zeitraum ist, bedingt durch die schier inflationäre Begriffsverwendung, äußerst schwierig abzustecken (vgl. Schröder 1970: 56–73 u. Meyer 1998: 249 f.), und auch aus systematisch-gattungstheoretischer Sicht ist nicht recht klar, wie die

⁷⁵Der Begriff ›Zwischenphase‹ hebt auf die ausgeprägte Differenziertheit des Literatursystems der Zeit ab, die überzeugend von Schönert gefasst wird: »Unterschiedliche Literatursysteme können in ihrer zeitlichen Ausdehnung unterschiedliche Stufen der Differenziertheit zeigen; so sind beispielsweise tendenziell homogene Systeme und tendenziell heterogene Systeme anzusetzen. Jedem System wird eine Konstitutions-, Dominanz- und Reduktionsphase zugeschrieben; diese Phasen können in unterschiedlichen Literatursystemen unterschiedliche zeitliche Ausprägungen zeigen. Dadurch wird das strikte Aufeinanderfolgen von Epochen (ihr Staffellauf) aufgehoben: in zeitlicher Koexistenz und Konkurrenz ist Gleichzeitigkeit des Ungleichtartigen möglich, auch für Teil- und Subsysteme sowie Systemkonstellationen« (Schönert 2017: 30 f.). Angesichts des gegebenen literaturgeschichtlichen Segments spricht Schönert von einer »Übergangsphase« (ebd.: 32) oder auch von »Zwischenzeit« (Schönert 2002: 332) und konturiert das Nebeneinander unterschiedlicher Phasen der Systeme ›Literatur der Klassik und Romantik‹ (Dominanzphase: 1800–1830; Reduktionsphase: 1830–1850), ›Literatur der Aufklärung‹ (Reduktionsphase: 1790–1820), ›Literatur des Poetischen Realismus‹ (Konstitutionsphase: 1830–1850) und der Teilsysteme ›werte- und stilekonservative Literatur‹ (1825–1860) und ›Tendenzliteratur‹ (1830–1855).

Novelle zu greifen wäre (vgl. Aust 2006 [1990]: 1–18 u. Rath 2008: 9). Es liegt keine absolute Menge normativer Bedingungen oder deskriptiv erfassbarer Merkmale vor, die einen Text als Novelle kennzeichnen würden (vgl. Kiefer 2010: 18). Andererseits aber stellt sie für die Zwischenphase eine offenkundig repräsentative Textgattung dar, deren inflationäres Auftreten auf ihre immense Popularität hindeutet: Die Novelle scheint ein literarischer Ort zu sein, an dem die Probleme des Literatursystems besonders gern verhandelt werden. Wir verstehen im Folgenden ›Novelle‹ und ›Erzählung‹ synonym und beziehen alldiejenigen Texte in die engere Untersuchung ein, die im Paratext entsprechende Selbstkennzeichnungen aufweisen – unabhängig von der Frage, ob sie nun aus systematischer Sicht zur Novellistik zählen oder nicht, ob sie das Staiger'sche Kriterium der ›mittleren Länge‹ aufweisen und sie als unselbstständige Texte veröffentlicht wurden oder nicht.⁷⁶ Der Studie kommt es vornehmlich darauf an, narrative Formen zu beleuchten, nicht darauf, eine Gattungsbestimmung vorzunehmen; die Gattungswahl dient allein als quantitatives Eingrenzungskriterium für das Textkorpus. Falls zur Illustration einzelner Phänomene notwendig, werden darüber hinaus repräsentative Texte anderer Gattungen in die Untersuchung einbezogen.

Schließlich formieren (im Sinne der strukturalen Textanalyse nach Titzmann [1993 [1977]: 388]) solche Texte unser Korpus, die (e) Zeit reflektieren, das heißt aufbauend auf den drei Grundachsen, die sie als solche in unterschiedlicher Ausprägung aufweisen, die Größe ›Zeit‹ relevant setzen und durch dieses Strukturmerkmal Bedeutung aufbauen. Sie weisen dabei Gemeinsamkeiten mit dem Supertyp nach Sottong auf (vgl. Abschn. 1.2), unterscheiden sich aber von Zukunftsromanen und sonstigen Formen der literarischen Science Fiction (vgl. Friedrich 1995).

Was die Textmenge angeht, so lässt sich eine Entwicklung nachzeichnen, die mehrere Phasen umfasst, drei wesentliche Zäsuren beinhaltet und folgendermaßen grob zusammengefasst werden könnte:⁷⁷ Eine erste Zäsur – die biedermeierliche Novellenwende – kann um 1820 angenommen werden. Mit dem

⁷⁶Das Staiger'sche Kriterium der ›mittleren Länge‹, wie etwa Lukas es in seinem Überblick zur Novelle der Zwischenphase in Anschlag bringt (vgl. Lukas 1998: 252), muss in höchstem Maße relativiert werden und ist, was die Textauswahl hier angeht, vernachlässigt worden. Sowohl Texte wie Hebbels *Die Kuh* oder *Der Brudermord* – beides ›sehr‹ kurze Texte – als auch Laubes *Das Glück* – ein eher ›langer‹ Text – sollen hier Berücksichtigung finden. Ebenfalls Ungern-Sternbergs *Die Zerrissenen*, Lewalds *Clementine* oder Mörrikes *Maler Nolten* finden Eingang in das Textkorpus, während Immermanns *Die Epigonen*, Mundts *Moderne Lebenswirren*, Gutzkows *Die Ritter vom Geiste* und Wally, *die Zweiflerin* zwar als Romane zu werten sind, teils aber an entsprechenden Stellen einbezogen werden.

⁷⁷Vgl. ausführlich Lukas (1998b).

allmählichen Ende der Arbeit von Hoffmann und dem Neuansatz von Tieck in seinen *Dresdner Novellen* sowie mit debütierenden Autoren wie Hauff, Alexis, Immermann, Waiblinger, Schefer, Zschokke und Schreyvogel beginnt die sukzessiv->behutsame<, für den Gesamtzeitraum aber signifikante Ablösung von Denkmodellen und Erzählmustern, die die Goethezeit gekennzeichnet hatten, insbesondere in Auseinandersetzung mit der Initiationsgeschichte und der Abwendung vom Okkultismus. Vier Merkmale sind für diese Phase kennzeichnend: (1) Die Hinwendung zur Erzählprosa, zum einen aufseiten der Autoren, die gegenüber dem Drama und der Lyrik vermehrt die Prosa als literarische Ausdrucksform wählen, zum anderen auf Ebene der Texte selbst, die, nicht mehr wie in der vorherigen Blütephase der Romantik, zunehmend ohne generische Mischformen auskommen. Dieses Merkmal setzt sich in der Zwischenphase nicht endgültig durch, sondern wird in den 30er- und 40er-Jahren immer wieder umspielt, indem vorzugsweise Lied- und Gedichtformen Eingang in den *discours* nehmen. (2) Die zunehmende Integration von Realitätsbereichen und Erzählstoffen, die von der Goethezeit als ›prosaische‹ Bereiche ausgegrenzt wurden. (3) Die Ausprägung eines ›biedermeierlichen Realismus‹, in dessen Zuge vor allem die Liebesproblematik verharmlost oder trivialisiert und Liebe gegenüber dem goethezeitlichen Konzept der maximalen Unbedingtheit, massiven Leidenschaftlichkeit und Absolutsetzung reduziert wird und das exponierte Subjekt der Goethezeit durch ein dezidiertes *Normal*subjekt substituiert ist, teils entpsychologisiert, in jedem Fall aber unfähig zur psychischen Transformation, der Dominanz der biologischen Eltern ausgesetzt ist und das daher Tendenzen der Resignation und der sozialen Anpassung aufweist. (4) Auffallend oft findet dies im Kontext einer »Romanisierung mit gewandelter Anthropologie statt« (Lukas 1998b: 264), die auch unter dem Schlagwort der ›Entromantisierung‹ firmiert. Obgleich aber ›Liebe‹ durch den Text evaluativ ›herabgesetzt‹ sein mag, werden an Paarfindungen und -bildungen noch immer die wesentlichen anthropologischen und nun eben auch zeitreflexiven Problemstellungen abgehandelt.

Die zweite Phase zwischen dem Ende der 1820er- und Ende der 1830er-Jahre zeichnet ein verstärkt destruktiver Charakter aus, zumindest sind deutliche Modifikationsmaßnahmen zu erkennen, die an goethezeitliche Modelle angelegt werden und in deren Zuge die Prozesse der ersten Phase weiter radikalisiert auftreten: (1) Romantische Topoi, Motive, Denkmodelle werden nach wie vor aufgegriffen, zugleich aber offensiv in Frage gestellt. (2) In der Konzeption von Liebe dominiert die Orientierung an wirklichen Verhältnissen. Damit einher geht (3) eine generelle Verschiebung der Wertehierarchie, in der nun sozioökonomische Selbstständigkeit, Macht und Geld, aber auch die (Herkunfts-)Familie anstelle von Liebe ins Zentrum rücken. Mit zwei wesentlichen Folgen: (4) die prinzipielle Verzweiflung

an der Welt in Form von Pessimismus und Sinnkrise und (5) die psychopathologische Ausprägung bei Figuren, die zwischen Autonomie und Heteronomie, zwischen den eigenen Bedürfnissen und von ihrem Umfeld auferlegten Normalitätsvorgaben schwanken, eine Harmonisierung zwischen beiden Bereichen, wie noch in der Goethezeit als höchstes Ziel angestrebt, nicht länger im Blick haben. Texte verfahren dabei – so konstatiert auch Lukas – (6) deutlich selbst-reflexiv, installieren und funktionalisieren die Diskrepanz zwischen Textebene und Figurenebene, tendieren zu Diskursivierung und Entnarrativierung oder auch zu fundamentaler Negativierung des Dargestellten (Lukas 2001: 68). Zu beobachten ist dieser Prozess sowohl bei fortschreibenden Vertretern der Romantik (Eichendorff und Tieck) als auch bei der jungen Generation (Hauff).

Eine dritte Phase steht im Zeichen der ›prärealistischen‹ Novellistik der 1840er-Jahre und dem Auftreten abermals einer neuen Autorengeneration (Stifter, Auerbach, Kurz, Schücking, Droste-Hülshoff, Gotthelf). Sie zeichnet sich aus durch (1) ein neues ethnologisches Interesse, (2) die Korrelation von Individualebene und Ebene des Kollektivs, die sich in den 20er- und auch in den 30er-Jahren bereits stellenweise abgezeichnet hatte, (3) eine dezidierte Sozialpsychologie (anstelle einer Individualpsychologie der Goethezeit) und (4) die Normalisierung des Subjekts, seine ›Zähmung‹ in sozialer und anthropologischer Hinsicht.

Diese bewusst gegenüber anderen Vorschlägen präferierte Periodisierung soll als Orientierungshilfe zur Erstellung unseres Textkorpus dienen. Die Unterteilung in die Korpora A, B und C erfüllt dabei den Zweck, mögliche intraepochale *Varianten* hinsichtlich der Reflexion von Zeit voneinander scheiden zu können. Die Gesamtmenge der selegierten Texte wiederum erlaubt es, Aussagen bezüglich interphasiger *Invarianten* treffen zu können, also bezüglich einzeltext- und phasenübergreifender Merkmale bezüglich der Reflexion von Zeit, während im anderen Fall phasenspezifische Merkmale herausgearbeitet und relationiert werden können.

Textkorpus A: Spätromantik und ›Novellenwende der Zwischenphase‹ (1820–1825)

Joseph Schreyvogel: <i>Samuel Brinks letzte Liebesgeschichte</i> (1821)	<i>Novellenschatz des deutschen Volkes</i> (1824/25), hg. v. Ludwig Pustkuchen: <i>Die Entsagung</i> (1824) <i>Das Probejahr</i> (1825)
Heinrich Zschokke: <i>Der tote Gast</i> (1821) <i>Der Abend vor der Hochzeit</i> (1825) <i>Das Abenteuer der Neujahrsnacht</i> (1825) <i>Die Nacht in Brzwezmcisl</i> (1825) <i>Addrich im Moos</i> (1825/26)	Karl Immermann: <i>Der neue Pygmalion</i> (1825)
Ludwig Tieck: <i>Die Reisenden</i> (1824)	

*Textkorpus B: Krise und Modifikation goethezeitlichen Erzählens; Kernsegment der**Zwischenphase (1825–1840)*

Johann Wolfgang von Goethe:
Die Novelle (1826)

Wilhelm Hauff:
Die Bettlerin von Ponts des Arts (1826)
Jud Süß (1827)
Die Sängerin (1827)
Die letzten Ritter von Marienburg (1828)
Das Bild des Kaisers (1828)

Joseph von Eichendorff:
Aus dem Leben eines Taugenichts (1826)
Das Schloß Dürande (1837)
Die Entführung (1839)

Ludwig Tieck:
Der fünfzehnte November (1827)
Der Mondsüchtige (1832)
Die Ahnenprobe (1833)
Der junge Tischlermeister (1836)
Die Klausenburg (1837)
Des Lebens Überfluß (1839)

Wilhelm Waiblinger:
Don Florida (1828)
Die Briten in Rom (1829)
Das Blumenfest (1829)
Das Märchen aus der blauen Grotte (1830)

Franz Grillparzer:
Das Kloster bei Sendomir (1827)

Karl Immermann:
Der Karneval und die Sonnambule (1830)

Theodor Mundt:
Madelon oder Die Romantiker von Paris (1832)

Emerentius Scaevola (Julius von der Heyden):
Das Geheimnis der Reminiscenz (1832)

Friedrich Hebbel:
Der Brudermord (1832)
Die Räuberbraut (1833)
Barbier Zitterlein (1836)
Eine Nacht im Jägerhause (1836)

Leopold Schefer:
Der Waldbrand (1829)
Unglückliche Liebe (1833)

Alexander von Ungern-Sternberg:
Die Zerrissenen (1832)
Die Doppelgängerin (1834)
Eine Gespenster-Geschichte aus alter Zeit (1834)

Franz von Gaudy:
Desengaño (1834)
Venezianische Novellen (1838)

Ludwig Rellstab:
Der Wildschütz (1835)

Eduard Mörike:
Maler Nolten (1832)
Der Schatz (1836)

Friedrich Theodor Vischer:
Cordelia (1836)

Heinrich Laube:
Das Glück (1837)

Hermann Kurz:
Liebeszauber (1837) [*Das Witwenstüblein*, 1858]
Die Zaubernacht (1837)

Georg Büchner:
Lenz (1839)

Theodor Fontane:
Geschwisterliebe (1839)

Textkorpus C: Zwischenphase und ›prärealistische‹ Novellistik (1840–1850)

Alexander Weill: <i>Selme!, die Wahnsinnige</i> (1840)	Berthold Auerbach: <i>Tonele mit der gebissenen Wange</i> (1843) <i>Des Schloßbauers Vefele</i> (1843) <i>Florian und Crescenz</i> (1843) <i>Der Tolpatsch</i> (1843) <i>Ivo, der Hajrle</i> (1843) <i>Befehlerles</i> (1843)
Levin Schücking/Annette von Droste-Hülshoff: <i>Der Familienschild</i> (1841)	Heinrich Zschokke: <i>Nur eine zwölfstündige Todesangst</i> (1843)
Ernst Dronke: <i>Das Unvermeidliche</i> (1846)	Adalbert Stifter: <i>Der Condor</i> (1840/44) <i>Die Narrenburg</i> (1841) <i>Der Hochwald</i> (1842/44) <i>Brigitta</i> (1843) <i>Der Hagestolz</i> (1845/50) <i>Bergkristall</i> (1845) <i>Die Mappe meines Urgroßvaters</i> (1847)
Ludwig Tieck: <i>Waldeinsamkeit</i> (1841)	Karl Gutzkow: <i>Die Wellenbraut</i> (1844) <i>Die Selbsttaufe</i> (1845) <i>Imagina Unruh/Eine Phantasieliebe</i> (1847)
Friedrich Hebbel: <i>Matteo</i> (1841) <i>Anna</i> (1847) <i>Die Kuh</i> (1849)	Friedrich de la Motte-Fouqué: <i>Joseph und seine Geige</i> (1845)
Jeremias Gotthelf: <i>Die schwarze Spinne</i> (1842)	Franz Grillparzer: <i>Der arme Spielmann</i> (1848)
Johann Gabriel Seidl: <i>Sie ist versorgt</i> (1842)	Luise Otto: <i>Die Lehnspflichtigen</i> (1849)
Annette von Droste-Hülshoff: <i>Die Judenbuche</i> (1842)	Theodor Storm: <i>Immensee</i> (1850)
Fanny Lewald: <i>Clementine</i> (1843)	Ungern-Sternberg: <i>Der Palast der Zukunft</i> (1853)
Theodor Mügge: <i>Die Emigranten</i> (1842) <i>Liebe in alter Zeit</i> (1843) <i>Herz und Welt</i> (1843) <i>Die gute alte Zeit</i> (1845) <i>Bilder der Zeit</i> (1845) <i>Zu spät!</i> (1846) <i>Der Weg zum Glück</i> (1846) <i>Die Abenteuer einer Nacht</i> (1846)	

In den folgenden Kapiteln wird jeweils ein Textbeispiel als Ausgangspunkt dienen, um mit seiner Hilfe die Problematik zu entfalten. Die Analyse wird dann ausgeweitet und bezieht weitere Texte des Korpus ein. Dieses Vorgehen soll die wechselseitige Rückversicherung von einzeltextbezogenen und einzeltextübergreifenden Aussagen garantieren, die uns zur sinnvollen Beschäftigung mit dem hier untersuchten Literatursystem notwendig erscheint. Das hinter alldem stehende Erkenntnisinteresse – das klang nun mehrfach an – ist ein zweifaches und besteht darin, allgemeine Aussagen über ein dominant-konstitutives Merkmal der Phase zwischen Goethezeit und Realismus zu treffen, nämlich über

die Auseinandersetzung mit Zeit und Zeitlichkeit. Literarische Zeitreflexion ist mit der Auseinandersetzung nichttemporaler Komplexe korreliert und basiert auf den drei Grundachsen der ›Heterogenität‹, der ›metatextuellen Selbstreflexivität‹ und der ›literarischen Anthropologie‹. Angestrebt werden sodann Aussagen über die »ästhetische Kommunikation als kultureller Speicher« (Nies 2011: 214), die ›Konservierung‹ von außerliterarischen Wissensmengen durch die Literatur der Zwischenphase, über die von ihr vorgeführten Problembenennungen und erprobten Problemlösungsstrategien, insbesondere über die Differenzierung zwischen angestrebten, wünschenswerten und zu vermeidenden und nicht wünschenswerten Zuständen.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Lebenslaufmodelle und Zeitreflexion: Modifikationen der Initiationsgeschichte

2

Die Zwischenphase erhebt das Lebenslaufmodell der Goethezeit zu einem ihrer zentralen Problemverhandlungsfelder. Literatur entwirft ›Welten‹ mit anthropomorphen Bewohnern, fiktiven Personen mit körperlichen und geistigen Eigenschaften des Menschen. Und Figuren setzen sich mit dem eigenen Selbst und ihrem soziokulturellen Umfeld auseinander. Es geht um die Selbstfindung und die Einfindung in die soziokulturelle Lebenswelt. Während dieses Grundsetting seit der Aufklärung alles in allem vertraut erscheint, unterscheiden sich die verhandelten Problem- und Fragestellungen der Anthropologie, wie sie die Zwischenphase entwirft, von denen der Aufklärung und der Goethezeit nicht unerheblich. Entscheidend davon betroffen ist die Ontogenese des Subjekts, insbesondere der Abschnitt der Adoleszenz zwischen abgeschlossener Kindheit und Erwachsenenalter: Gerade hier finden sich – so der Ausgangspunkt dieses Kapitels – diverse *Teiltransformationen* des goethezeitlichen Initiationsmodells, Applikationsmuster und Modifikationsstrukturen also, die – und das ist dabei entscheidend – zusätzlich in enger Verbindung zur Reflexion von Zeit stehen.

Doch das Ganze ist etwas vertrackter als es zunächst den Anschein macht. In der Goethezeit hatte sich im Fahrwasser der aufklärerischen (Neu-)Entdeckung des Menschen »in der Totalität seiner körperlichen und seelischen Dimension« (Lukas 2012a: 227) und der Dynamisierung und Individualisierung des Subjekts, das sich nunmehr den Prozessen der Selbstfindung und Autonomwerdung zu unterziehen und durch Bildung und Entwicklung harmonisch in die bürgerliche Gesellschaft einzufinden hatte, als literarisch-narratives Verarbeitungsmodell die Initiationsgeschichte herausgebildet. Die Zwischenphase bleibt diesem Modell zwar verpflichtet, seine Umstrukturierung allerdings deutet auf eine Akzentverschiebung oder gar eine grundsätzliche Revision hin – und beides indiziert eine ›Krise‹ dieses Erzählmusters. Die Annahme nämlich einer prinzipiell möglichen Überführung des Initianden in einen für ihn persönlich befriedigenden und

zugleich sozial wie auch ökonomisch gesicherten Endzustand einhergehend mit Selbstfindung, wie er in der Goethezeit prinzipiell vorherrschend ist, verliert in der Zwischenphase an Geltung oder wird zumindest stark angezweifelt. Wesentlich dabei ist gerade der Umstand, dass das Literatursystem den beschriebenen Ablösungsprozess selbst mehr oder minder offen am Erzählmuster der Goethezeit thematisiert, indem tradierte und neue Handlungswege oder Perspektiven einander kontrastieren. So kann an diversen Texten der Zwischenphase eine doppelläufige Literaturanthropologie offengelegt werden, die einerseits die »Gefahren des Initiationsprozesses, die dem jugendlichen Individuum in der Transitionsphase drohen können [, beinhaltet], aber an dessen Übertritt in das sexuell aktive Erwachsenenalter inklusive der dafür notwendigen Ablösung von der Herkunftsfamilie als selbstverständlicher Norm« (Lukas 2001: 73) festhält, und dem andererseits eine Perspektive entgegenhält, die diesen notwendigen und integrativen »Bestandteil der psychischen Selbstfindung und -entfaltung [...] als Schuld und zunehmend als Normverstoß« (ebd.) deutet. Eine derartige und eben neue anthropologische Konstellation setzt sich in den 1820er-Jahren allmählich durch und ist bis in die 40er-Jahre hinein beobachtbar.

Denkmodelle der Goethezeit – dies also unsere Annahme – werden nicht einfach getilgt und durch andere ersetzt. Ausgegangen wird auch in der Zwischenphase – zumindest konzeptionell – von einem dreiphasigen Entwicklungsgang des in der Regel männlichen Subjekts, das vom Jüngling zum Mann heranreift. Vielmehr konfrontieren Texte dieses nun mit anderen Bedingungen von ›Welt‹, etablieren andere Normen- und Wertesysteme und unterminieren dadurch sukzessive Handlungsmöglichkeiten, wie sie in der Goethezeit noch gegeben waren. Zeitreflexion tritt dabei verankert in anthropologischen Neuausrichtungen auf. Das Subjekt hat sich in einem Kontext zu orientieren, der aus der Goethezeit bekannte Komponenten adaptiert und diese zugleich abbaut. Verbunden ist damit die Erfahrungsmöglichkeit, dass ein Vertrauen in Altbekanntes erschüttert und die eigene Gegenwart in der individuellen Überforderung reflexiv-kritisch beäugt wird, persönliche Wünsche und Bedürfnisse nicht mehr – oder nur unter Abschlügen – mit Werte- und Normenkanons in Einklang zu bringen sind und alles in allem ›Zukunft‹ aus Sicht der Figuren zu einem offenen und unsicheren Feld gerät.

Das nun folgende Kapitel nimmt sich zum Anlass, (1) konkrete Modifikationsaspekte des ›neuen‹ Initiationsmodells zu benennen und (2) zeitsemiotische Fundamente dieser Aspekte zu erörtern (›Temporalsemantik des Raums und der Figuration‹), (3) zeitreflexive Spezifika zu entfalten (›Zeitkonflikte

der Transitionsphase<) sowie (4) Effekte bestimmter struktureller Verschiebungen aufzuzeigen, die den Umgang mit Zeit betreffen (>Reduktionsmodell< und >Funktionalisierung von Liebe<).

2.1 **Modifikationsmerkmale der Initiationsgeschichte: Prüfung des Erzählmodells anhand von Stiftern *Der Hagestolz***

Die Zwischenphase weicht grundsätzlich in zwei Hinsichten markant vom goethezeitlichen Erzählmodell der Initiationsgeschichte ab: nämlich in der Unterbindung des Initiationsprozesses und durch seine narrative Pluralisierung. Ein illustratives Beispiel für eine Unterbindung der Initiation haben wir bereits mit Hebbels *Die Kuh* besprochen. Die defektive Kommunikation zwischen Eltern- und Kindergeneration führt zu einem Überschuss an Leidenschaftlichkeit, zu Kontrollverlust und zum Tod aller beteiligten Figuren, unter anderem auch zum Tod des kleinen Sohnes, über dessen Zukunft der Vater zunächst zwar spricht, sie dann aber durch sein Handeln kappt. Eine Initiation des Jungen wird damit unterbunden, noch bevor eine Entwicklung im Sinne der Goethezeit überhaupt einsetzen kann. Die Verteilung auf mehrere Handlungsträger wiederum lässt sich in Ungern-Sternbergs *Die Zerrissenen* beobachten: Im Zentrum des Geschehens stehen gleich mehrere Figuren – Robert, Eduard, Graf Lothar und andere, wie auch mehrere weibliche Figuren –, die sich im Jünglings- beziehungsweise Jungfrauenalter befinden und maßgebliche Zukunftsentscheidungen im Spannungsfeld der Paarfindung und -bildung zu treffen haben. Interessant ist, wer unter welchen Umständen scheitert und wer einen glückenden Prozess durchläuft. Während etwa Eduard an Intrigen Magdalenas und der eigenen Ziellosigkeit und Naivität scheitert, hat der zu einem überraschenden Erbe gekommene Robert, liiert mit der Gräfin Eva, Glück, ebenso wie Sophie und der Journalist. Welche Allianzen dabei eingegangen werden, ist natürlich bedeutungstragend und für das im Text präferierte Zukunftsmodell bezeichnend: Figuren des Bürgertums und Adels einerseits sowie Künstlertochter und Journalist andererseits. Von Bedeutung ist an dieser Stelle einstweilen allerdings allein die Tatsache, dass wir es ganz offensichtlich nicht mehr mit nur einem zentrierten und fokussierten Helden zu tun haben, sondern mit einer Vielzahl an Figuren, die den Status eines Helden im Sinne der Goethezeit nur noch schwerlich einnehmen. Vor allem aber erscheint >Welt< dadurch als dezentralisiertes System, in dem einiges passieren kann und die Gegenwart ein unsicheres Feld und Zukunft vielgestaltig ist.

Ausgehen ist einstweilen jedoch von solchen Texten, die eine relative Nähe zu goethezeitlichen Texten aufweisen und das Erzählmuster¹ zum einen realisieren und es zum anderen monoperspektiv entwerfen. Abgewichen wird nämlich nicht nur, wie erwähnt, durch Unterbindung und Pluralisierung, sondern ebenso subtil in Form bestimmter Modifikationen, die zeitreflexiv semantisiert und funktionalisiert sind. Zur Illustration einer solchen subversiv-modifizierenden Übernahme des Musters dient vorab Stifters *Der Hagestolz*, der dem Anschein nach spätaufklärerischen Werten wie Emanzipation, Autonomie, Individualität, Liebe und Entwicklung Folge trägt, diese jedoch dezidiert unterläuft und die erzählte Initiation seines Helden Victors zeitreflexiv anreichert.

Erfüllung der Grundparameter

In Stifters Text präsentiert eine chronologisch verfahrenende, nichtdiegetische Erzählinstanz die Lebensabschnittsgeschichte eines männlichen Protagonisten, eine Geschichte, die den Übergang vom Jüngling zum Mann umfasst: Den Kindstatus hat der siebzehnjährige Victor zum Zeitpunkt des Erzähleinsatzes bereits hinter sich (»altes Kinderspielzeug, das schon lange nicht gebraucht worden war«; Stifter 1982a [1845/1850]: 22), er befindet sich unmittelbar an der Schwelle zur Transitionsphase. Gemeinsam mit Ziehmutter Ludmilla und Ziehschwester Hanna lebt er in einem »niederem Haus[]« (ebd.: 20) am »Rand des Waldes« (ebd.). Das Verhältnis der Familie ist harmonisch – durchsetzt aber durchaus mit beginnenden Problemen: die Auseinandersetzung zwischen Victor und Ludmilla über »das kostbare[] Gut Zeit« (ebd.: 24) und die gegenseitige Liebe zwischen den »Geschwistern« Victor und Hanna mit einhergehenden Kommunikationsschwierigkeiten. Verbunden mit dem Eintritt in die Transitionsphase ist die Reise, die Victor auf Anraten Ludmillas antritt – die ihrerseits übrigens die Korrelation von Raumwechsel und Mannwerdung explizit als habitualisiertes Konzept ausweist. Den größten Teil des selegierten Geschehens macht der Aufenthalt Victors bei seinem Oheim, dem Hagestolz, aus. Nach Lösung des ideellen Konflikts zwischen beiden besteht der Endzustand in der Ehelichung Hannas und dem Antritt seines Erbes. Die Initiation glückt.

Angesichts dessen scheinen die wesentlichen Komponenten des Erzählmusters, wie es die Goethezeit ausgebildet hatte, auf Ebene der *histoire* gegeben zu sein: (1) Das Durchschreiten eines dreiphasigen Lebensweges des männlichen Initianden, der einem Prozess der Selbsterfahrung, der biologisch und

¹Zum Begriff des Erzählmusters in diesem Zusammenhang vgl. Lukas (2012a).

persönlichen Entwicklung und des mentalen Erkenntnisprozesses äquivalent ist; ebenfalls die Konfrontation zwischen den Zielen des Protagonisten und der latenten Begrenzung seiner Selbstverwirklichung, indem der Zukunftsvorstellung der Figur dasjenige Konzept der Elterngeneration entgegengestellt und präferiert wird. (2) Die Egozentriertheit des Weltentwurfs; im Mittelpunkt des Geschehens steht der Initiand. (3) Die Korrelation von T_1 mit dem Status des Kindes und dessen Implikation der sozialen und ökonomischen Abhängigkeit des Protagonisten von seiner Herkunftsfamilie wie auch einer asexuellen beziehungsweise präsexuellen Entwicklungsphase. (4) Die Korrelation des Übertritts in T_2 mit topografischem Raumwechsel. (5) Die Rückkehr in das soziale Kollektiv in T_3 verbunden mit Heirat und Aussicht auf Familiengründung sowie auf ökonomische und persönliche Autonomie. (6) Die dem Protagonisten zunächst nicht erkenntliche, aber dennoch vorhandene Ordnung des Weltgefüges repräsentiert durch Ludmilla und den Oheim, die als Manipulatoren in Erscheinung treten und dafür sorgen, dass Victor nicht auf direktem Wege sein Ziel erreicht und er zunächst mit vergangenen Problemen seiner Elterngeneration konfrontiert wird. (7) Die Wiederkehr beziehungsweise das Ausharren von für den Protagonisten relevanten Figuren (Hanna).

Gleiches gilt für die Verfahren auf der *discours*-Ebene: (8) Die Vermittlung und Kommentierung durch eine nichtdiegetische Erzählinstanz angesiedelt auf primärer Erzählebene. (9) Die Dominanz der perzeptiven und ideologischen Perspektivierung Vectors. (10) Die Koppelung der Informationsvermittlung durch die Erzählinstanz an Vectors Wahrnehmungssphäre und Wissensstand. (11) Das Nachtragen von Informationen bezüglich T_1 und Verschiebungen der Familienzugehörigkeit durch Figuren (Ludmilla und den Oheim). (12) Die Konzentration der Erzählinstanz auf die Wiedergabe von T_2 .

Modifikationen

Dass nun aber in *Der Hagestolz* eine Initiationsgeschichte in modifizierter Form vorliegt, sollte ebenso einleuchten.

(I) Prinzipielle Umgestaltung erfährt das Erzählmuster in seinem Phasenaufbau, denn bei der vermeintlichen Transitionsphase in T_2 handelt es sich bei genauerem Hinsehen um eine temporale Expansion des Übergangs von T_1 nach T_2 , die durch die Reise des Helden lediglich kaschiert wird. Zwar müssen wir eine tendenzielle Separation von T_1 zugestehen, haben aber zugleich zu konstatieren, dass die Loslösung aus dem familiären Rahmen nicht gegeben und der Abschnitt, wenn man ihn unter dem Gesichtspunkt einer goethezeitlichen Prägung

betrachtet, insgesamt äußerst merkwürdig gestaltet ist. Denn Victor tritt zwar eine Reise an und verlässt den Sozialraum seiner Kindheit, er wird de facto jedoch mit der Insel des Hagestolzes in einen Raum der familiären Vergangenheit versetzt: Der Onkel hat eigenes Unglück erfahren und in der Vergangenheit Fehlentscheidungen getroffen, die im Zusammenhang stehen mit seinem Bruder – Victors Vater – und zwei Frauen – Ludmilla und Victors Mutter. Wir werden dies im Folgenden weiter ausführen. Zu sagen wäre hier: Die Umsetzung des Erzählmusters offenbart an erster Stelle zwei Probleme: das Problem der Loslösung von der Familie und das des (zunächst verdeckten) Zusammenhangs zwischen gegenwärtigen Geschehnissen und der Vergangenheit.

(II) Die scheinbare Transitionsphase kann aufgrund diverser Kennzeichen, die sie trägt, nicht als Experimentalphase des Initianden im Sinne der Goethezeit aufgefasst werden: (a) Der Protagonist verlässt sein familiäres Umfeld nur, um einen weiteren Raum der Familie zu betreten; tatsächlich findet keine Loslösung von der Familie statt. (b) Es liegt keine räumliche Ungebundenheit des Protagonisten vor, im Gegenteil wird seine Fixierung im Raum sowohl durch topografische Gegebenheiten (Isolation) und durch Maßgaben des Hagestolzes massiv forciert. (c) Der Protagonist hat keine Gelegenheit, sexuelle Erfahrungen zu sammeln. Junge, potenzielle Sexualpartner sind gänzlich absent, sonstige Frauenfiguren *entsexualisiert* und semantisch an den sie umgebenden Raum angeglichen ($\langle + \text{alt} \approx \text{sexuell inaktiv} \rangle$). Sexualität und die menschliche Triebnatur insgesamt werden gänzlich von der Textoberfläche verdrängt und so eine deutliche Schwerpunktverlagerung auf die Konfrontation des Protagonisten mit der notwendigen Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vorgenommen. (d) Im Gegensatz zur Transitionsphase in Texten der Goethezeit, die in Form ausgeprägt topografischer Bewegungen und deutlich mental-psychischer Wandlungsprozesse des Helden eine starke Dynamik aufweist, reduziert *Der Hagestolz* den Aspekt der Dynamik tendenziell maximal und semantisiert den $\langle \text{Aufenthalt} \rangle$ als Zeitraum der Statik beziehungsweise der Entdynamisierung.² Augenfällig wird dieses Kennzeichen gleichermaßen auf *discours*- und auf *histoire*-Ebene: Victor, der sich ob der Ereignislosigkeit langweilt, der Text, der Zeit explizit anspricht und den Zeitfluss als langsam benennt. Diesem Handlungssegment angeschlossen wird zunächst eine Rückkehr in die Herkunftsfamilie und schließlich eine erneute, auf Erzählebene nichtselegierte Reise, die ihn für vier Jahre in fremde Länder führt und zum Mann reifen lässt. Im Gegensatz also zum dreiphasigen Modell

²Mit der $\langle \text{Entdynamisierung} \rangle$ im Raum nimmt der Text ein Prinzip des Realismus vorweg: Rast (2018: 14 ff.) spricht im Hinblick auf derartige Phänomene von Räumen der $\langle \text{Verlangsamung} \rangle$ beziehungsweise von $\langle \text{Zeitoasen} \rangle$.

der Goethezeit – wie es etwa in Wielands *Geschichte des Agathon* (1766/67) modellbildend gegeben ist – begegnet uns hier eine auf den ersten Blick recht undurchsichtige Gestalt der Initiationsgeschichte (Abbildung 2.1):



Abbildung 2.1 Neuordnung der Phasenabfolge in Stifters *Der Hagestolz*

Eine ähnliche Struktur findet sich zwar auch in goethezeitlichen Texten (so in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/29) und in Tiecks *Der junge Tischlermeister*; vgl. Titzmann 2012a [2002]: 246), jedoch konzipieren diese die grundsätzliche *Möglichkeit* einer weiteren Entwicklungsphase, im Sinne einer *Weiterentwicklung* der Person, während hier eben ein *Entwicklungsdefizit* erst angedeutet und dann kaschiert wird. In ersterem Fall wird das Initiationsmodell produktiv weitergedacht, in letzterem als problematisch gekennzeichnet.

(III) Wenn wir angesichts des vorliegenden Textes von Stifter von ›Familie‹ und ›Herkunftsfamilie‹ sprechen, so nur in relativierender Anführung. Denn tatsächlich handelt es sich (a) bei Ludmilla und Hanna nicht um Victors originären Herkunftsfamilienverbund, sondern um seine Adoptivfamilie: Victors Eltern sind mit Erzähleinsatz nicht mehr am Leben, sein Vater bat vor seinem Tod Ludmilla um die Erziehung seines Sohnes. Realiter ist die Familie also zu Erzählbeginn nicht vorhanden, ein Tatbestand, der im Text Fragen nach vergangenen Familienverhältnissen aufwirft. Wichtig mit Blick auf den Protagonisten ist, dass die Defizienz der Familie bei ihm Latenz und Hemmung hervorrufen: Er kann Hanna seine Liebe nicht gestehen, da er sie – wider besseres Wissen – für seine Schwester hält. Für ihn mental nicht zu fassen ist sein langwährender Aufenthalt auf der Insel, und die zwischen ihm und seinem Onkel vorherrschenden Kommunikationsprobleme erscheinen unlösbar. Auf *histoire*- ebenso wie auch *discours*-Ebene ›dauert es lange‹, bis Victor imstande ist, die ihn umgebenden Probleme anzugehen. Und nicht nur, dass er vor Erzählbeginn adoptiert wurde, sein soziales Umfeld als Familie ist (b) auch in der Neukonstellation infolge der Absenz einer Vaterfigur unvollständig. Victor vermag es daher zum einen nicht, Adoptionsfamilie und tatsächliche Herkunftsfamilie voneinander zu trennen, sondern offenbart zusätzlich fundamentale psychomente Probleme, sich in die ihm vorgesehene Rolle eines Mannes einzufinden. Angesichts dieser Punkte erreicht das Problemfeld der Familie gegenüber der Goethezeit, insbesondere der Romantik,

eine neue Dimension. Auch dort haben in der Kindheit erlittene Traumata bedeutungskonstitutiven Charakter (etwa in Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* [1819] oder *Der Sandmann* [1816/17] oder auch in Tiecks *Der blonde Eckbert* [1797]), führen allerdings beinahe zwangsläufig zum Scheitern der Personenentwicklung (vgl. Kremer/Kilcher 2015: 84 f.). Texte der Zwischenphase hingegen ›verbergen‹ das Problem vielmehr und arbeiten sich tiefenstrukturell daran ab: Oberflächlich werden die Mängel der Familie und mental-psychische Folgen für den Helden – wie in *Der Hagestolz* – durch die Benennung des Endzustands als Zustand des Glücks verdrängt. Unterschwellig aber bleibt das Problem bestehen, und zwar in der Unfähigkeit des Protagonisten, den Familienverbund überhaupt verlassen zu können.

(IV) Insgesamt drückt sich demnach in Victors Rückkehr in die Familie ein starkes Endogamiebedürfnis der Figuren und des Textes insgesamt aus, das äquivalent zur Restauration von Vergangenheit im entworfenen Zukunftsmodell ist. Victor kehrt zum einen temporär in T_3' in die Familie zurück – Alternativen bestünden im Antritt des von ihm bereits vor der Reise zum Oheim anvisierten Amtes oder in einer weiteren Reise, die er jedoch erst nach erneutem Aufenthalt bei Ludmilla unternimmt. Zum anderen wählt er zwischen den Heiratsoptionen diejenige, die den Verbleib im Familienkollektiv garantiert, wobei bezeichnenderweise die Heirat Rosinas (der Tochter des Vormunds) eine zwar abgeschwächte, doch aber ebenfalls endogame Variante der Paarbildung darstellen würde. Bedeutsam sind mithin gleichermaßen die Absenz einer exogamen Variante und die Wahl der maximal-endogamen (quasiinzestuösen) Option als angestrebte und wünschenswerte sowie tatsächlich realisierte Variante.

(V) Mit der modifizierten narrativen Realisierung der Initiationsgeschichte korrespondiert die ideologische Entwicklung des Protagonisten, der seine eigenen Zukunftspläne aufgibt und die durch die Alten proklamierte Lebensführung und -planung übernimmt und umsetzt. Lebensansichten von ›Alt‹ und ›Jung‹ wie auch ihre Stellung in der dargestellten Welt werden, wie wir noch sehen werden, im ersten Kapitel »Gegenbild« stark exponiert und oppositionell angeordnet. Wesentlich ist, dass der Protagonist zu Beginn der Handlung einen Lebensweg zu realisieren anstrebt, wie ihn der Hagestolz in der dem Text vorgelagerten Vergangenheit bereits realisiert hatte, und zugunsten eines Lebensmodells fallen lässt, das primär Heirat und Familiengründung vorsieht. Der Text vollzieht demnach zweierlei: Er rekapituliert ein Phänomen – den Initiationsprozess – und verhandelt es im Sinne von ›Alt‹ – wobei zusätzlich aufseiten der männlichen Figuren eine Ausrichtung des Lebens weg von egozentrischem hin zu familienorientiertem Dasein angesteuert wird. Begründet wird dies mit oppositionellen Implikationen: Egozentrisches Leben (wie im Fall des Hagestolzes) impliziert Endlichkeit des Daseins und steht

in Opposition zu familienorientiertem Dasein (wie von Victor am Ende realisiert), das potenziell ›unendliches Fortdauern‹ anstößt.

Damit lässt sich auf ein allgemeingültiges Merkmal der Zwischenphase schließen, das über das gegebene Textbeispiel hinausgehend variantenreich in unserem Korpus anzutreffen ist: *Denkbar* ist das Modell der Initiationsgeschichte auch in Texten der Zwischenphase, nicht aber – oder nur bedingt – *realisierbar*. Es wird daher entweder modifiziert oder negiert. Auf Text- und Figurenebene wird das *Denkmodell* der persönlichen Entwicklung hin zu einem Mitglied einer soziokulturellen Gemeinschaft als gegeben angenommen und als Notwendigkeit vorausgesetzt. Allerdings machen Texte eben den Umstand geltend, dass sich bestimmte Parameter der dargestellten Welt geändert haben und Figuren ihre Entwicklung auf andere Weise zu vollziehen haben als noch in der Goethezeit, nämlich unter starkem Einfluss der Elterngeneration, die das Werte- und Normensystem repräsentiert und kommuniziert und vor Einleitung der Transitionsphase die Realisierung des Endzustands vorwegzunehmen und in ihrem Sinne zu konsolidieren versucht. Zudem müssen Protagonisten eigene Bedürfnisse substituieren durch norm- und wertkonforme Verhaltensformen, wobei im Gegensatz zur Goethezeit persönliches Glück entweder eingeschränkt oder gänzlich negiert wird, in jedem Fall aber neu definiert wird als ›Glück‹ im Sinne eines ›kleinen und reduzierten Glücks‹. Heteronomie hinsichtlich der Normkonformität ist dominant. Neben implizierten Modifikationen, die die Initiation von Subjekten – dann jedoch nicht mehr unter goethezeitlichen Maßgaben – garantieren, wird das Modell also im *Erzählen* negiert und damit als Denkmodell in Frage gestellt: Wenn die dargestellte Welt so deutlich problembehaftet ist, dass Eltern- und Kindergeneration nicht mehr miteinander zu kommunizieren imstande sind (*Die Kuh*) oder Figuren dieser Probleme gewahr werden, sie sie reflektieren und an der Nachhaltigkeit eigenen Handelns (ver-)zweifeln (*Die Zerrissenen*), wird auch der Initiationsprozess unterbunden oder zumindest arg gefährdet. Weniger offensichtlich, aber in den entscheidenden Modifikationen gleichermaßen merklich, unterläuft auch *Der Hagestolz* die Gültigkeit der Initiationsgeschichte. Es gilt daher zu untersuchen, welche genauen Voraussetzungen und Bedingungen ›Welten‹ mitbringen, wie diese an das Subjekt herangetragen werden und schließlich, unter welchen Umständen Initiationen scheitern oder glücken und wie sich Endzustände unter den neuen Rahmenbedingungen darstellen.

Zeitreflexive Aspekte: Temporalitätskonstituens und Temporalsemantik der Phasen

Wie sieht es vor diesem Hintergrund mit der Reflexion von Zeit aus? Beginnen wir mit dem Naheliegenden: Mit der grundsätzlichen Eigenschaft des Lebenslaufmodells als zeitlich fundiertes Modell und der zeitsemantischen Aufladung seiner Einzelphasen. *Erstens* handelt es sich bei der Überführung des Protagonisten von einer Phase in die nächste um einen zeitlichen Prozess und dieser ist verknüpft mit dem Denkmodell eines ›Werdens-in-der-Zeit‹. Die Goethezeit verbindet diese Art von Temporalität mit ›Bildung‹ und ›Entwicklung‹ und setzt bestimmte Bedingungen der Konditionierung von ›Natur‹ und ›Kultur‹, bei deren Einhaltung Glücken – wie auch der harmonische Ausgleich von Autonomie und Heteronomie – und bei deren Nicht-Einhaltung Scheitern und Selbstverlust korreliert sind. In der Zwischenphase ist diese Vorstellung teils noch präsent, hat dann aber ob geänderter Bedingungen des diegetischen Ordnungssystems keine Geltung mehr, oder tritt von vornherein modifiziert in Erscheinung, wobei stets Kontinuität gegen Diskontinuität gestellt wird.

Stifters Text entwirft offensichtlich zwar ein mit der Goethezeit kompatibles Lebenslaufmodell durch Victor, er ändert es allerdings mit der Aneignung des von der Elterngeneration kommunizierten Denkens in einem entscheidenden Punkt ab. Auf die Frage hin, wie er sich seine Zukunft vorstelle, antwortet Victor zunächst vermeintlich pflichtgemäß:

Er werde jezt in sein Amt eintreten [...], werde arbeiten, wie es nur seine Kraft vermag, werde jeden Fehler, den er antreffe, verbessern, werde seinen Obern alles vorlegen, was zu ändern sei, werde kein Schlendern und keinen Unterschleif dulden – in freien Stunden werde er die Wissenschaften und Sprachen Europas vornehmen, um sich auf künftige Schriftstellerarbeiten vorzubereiten, dann wolle er auch das Kriegswesen kennen lernen, um in dem höheren Staatsdienste einmal den ganzen Zusammenhang überschauen zu können, oder in Zeiten der Gefahr selbst zu Feldherrendiensten tauglich zu sein. Wenn er sonst noch Talent habe, so möchte er auch die Musen nicht ganz vernachlässigen, ob ihm vielleicht etwas gelänge, was sein Volk begeistern und zu entflammen vermöge. (Stifter 1982a [1845/50]: 110 f.)

Das, was die Figur prospektiv *idealiter* konzeptualisiert, wird *realiter* modifiziert in Form des oben aufgeschlüsselten, recht umständlichen Modells, in dessen Rahmen T_1 expandiert und T_2 ordnungsgemäß nachgeschoben wird. Die Ordnung von T_1 , T_2 , T_3 wird aber, wie gezeigt, nicht nur substituiert, sondern ihre Substitution zusätzlich *kaschiert*, sodass der Anschein gewahrt bleibt, es handele sich

um eine traditionell vollzogene Initiation. Tatsächlich aber offenbart der Übertritt ins Mannesalter eine diskontinuierliche Überführung des Protagonisten in seinen Endzustand (verknüpft mit einer Art narrativen Zirkularität). Signalisiert ist dies durch die Aktivierung des Zeiterlebens der Figur in T₂', die alternierende Zeitmodellierung im Inselraum und den Umgang des Textes mit dem temporalen Segment T₂: Abweichungen von gewohnten Raumordnungen und Zeitverhältnissen verstören Victor seit seinem Aufbruch von Grund auf, er nimmt seine gesamte Umgebung als ›sonderbar‹ oder ›seltsam‹ wahr. ›Zeit‹ wird durch die Figur markiert, deren Wahrnehmung erkennbar gestört ist (›Victor war es, wie er so da saß und auf die dunkeln Mauern schaute, als sei er schon ein Jahr von seiner Heimath entfernt‹; ebd.: 95), und zusätzlich vom Text, der das Geschehen deutlich entschleunigt (›Der dritte Tag verging, wie die ersten zwei. Und es verging der vierte und es verging der fünfte‹; ebd.: 100; und: ›So ging die Zeit nach und nach dahin‹; ebd.: 106; sowie: ›todtlangsam‹; ebd.: 108). Semantisiert wird der Inselraum durch seine Enthebung aus dem raumzeitlichen Kontinuum, indem er von der Außenwelt isoliert erscheint und in ihm ›wirklich weder der Schlag einer Turmuhr noch der Klang einer Gloke‹ (ebd.: 106) zu vernehmen ist. Signifikant ist schließlich auch, dass die tatsächliche Transitionsphase vom Text narrativ nicht selegiert und Victor in eben dieser Phase nicht fokalisiert wird. Vielmehr spricht hingegen für die Anlage einer diskontinuierlichen Zeit dessen Verwandlung zu einem Mann, die zwar abzusehen war, hier jedoch nicht allmählich-sukzessiv verläuft, sondern im doppelten Sinne unmittelbar: plötzlich sowohl für Victors Umfeld als auch für den Leser. Eine solche Entwicklung im *Hagestolz* ist mithin nicht mit ›Werden‹ äquivalent, das der Goethezeit so wichtig gewesen ist, sondern mit ›Entschleunigung‹ und ›diskontinuierlicher Verschiebung‹.

Zweitens ist sinnfällig, welche temporalsemantischen Zuschreibungen die drei Segmente erhalten und inwiefern diese teils zusätzlich unterlaufen werden. Der Ausgangsstatus ist zunächst deshalb prinzipiell mit ›Vergangenheit‹ gleichgesetzt, da er auf einen vergangenen Paarfindungsprozess hindeutet und zugleich den Endzustand der gegebenen Elterngeneration darstellt. Das fokussierte Subjekt selbst steht in einer temporalen Kette von Initiationen und ist biologisches Produkt der gelungenen Vereinigung seiner Eltern. Das Subjekt im Kindstatus ist zwar Träger einer Zukunft; bedingt durch seine ökonomische und soziale Abhängigkeit von den Eltern jedoch dominiert ›Vergangenheit‹ in Form der Fremdbestimmung durch die Elterngeneration. Die Figur steht also ›zwischen‹ den Zeiten oder kann als ›zeitlos‹ aufgefasst werden. Dies entspricht jedenfalls dem idealtypischen Standard. Für die Zwischenphase aber müssen, wie oben aufgeschlüsselt, zwei

Probleme konstatiert werden: die (partielle) Absenz der Elterngeneration beziehungsweise allgemeine ›Familiendefekte‹ und die Loslösung des Subjekts von seiner Herkunftsfamilie.

Im *Hagestolz* ist ›Vergangenheit‹ das signifikante Merkmal des (temporal expandierten) Ausgangszustands: Zum einen angelegt in Victors Situation im heimischen Umfeld (vergangene Kindheit; der alte Hund und die alte Ziehmutter; Ludmillas Andeutungen zu vergangenen Ereignissen), zum anderen – noch sehr viel deutlicher – im Raum der Insel des Oheims und in der Konfrontation mit Verlufterfahrungen, misslungenen Paarbildungen und dem frühen Tod von Victors Eltern. Das heimische Umfeld konstituiert sich, so wurde gesagt, auf Basis einer ›Familienneukonstellation‹, einer Hilfskonstruktion, die dem verwaisten Victor Unterschlupf gewähren soll und doch auch defizitär aufgestellt ist. Die Insel wird als topografischer Extremraum präsentiert, in dem Merkmale der Vergangenheit kulminieren: Zum einen hat der Raum eine tief in die Vergangenheit hineinragende Historie vorzuweisen (»In sehr alter, alter Zeit sind fremde Mönche hierher gekommen«; ebd.: 65), die er bis in die Gegenwart hinein materialisiert aufweist: Rekurrent auftretende Merkmale sind ›alt‹ (»alte fette Hunde«; ebd.: 79; »alte Geräte«; ebd.: 96; »das alte Kloster«; ebd.: 103) ebenso wie ›Tod‹ und Todesäquivalente (»die Ruhe der Toten im Haus«; ebd.: 81; »wie ausgestorben in dem ganzen Gebäude«; ebd.: 92). Diese Attribuierung wird gar auf massiv-redundante Art und Weise betrieben:

In dem ganzen Hause lebten nur vier Personen: der Oheim, der alte Christoph, Rosalie, so hieß die alte Haushälterin und Köchin, und endlich Agnes, welche Rosaliens Handlangerin war. Unter diesen alten Menschen und neben dem alten Gemäuer ging Victor herum, wie ein nicht hierher gehöriges Wesen. Sogar die Hunde waren sämtlich alt; die Obstbäume, die sich vorfanden, waren alt; die steinernen Zwerge, die Bohlen im Schiffhause waren alt! (Ebd.: 109)

›Alt‹ referiert auf Objekte und Lebewesen, die bereits einen weit über die gegenwärtige Situation hinausragenden Zeitraum existieren und daher ›Vergangenheit‹ semiotisch abbilden; ›Tod‹ indiziert hier das Ende einer vitalen Existenz vor der Gegenwart, indiziert in seiner zeichenhaften Präsenz aber nicht allein Vergänglichkeit, sondern zugleich die Anlage vergangener Ereignishaftigkeit, die einer gegenwärtigen Ereignislosigkeit gegenübersteht. Zum anderen findet dort in Form der Auseinandersetzung mit der familiären Vergangenheit der zentrale Umschwung in Victors Lebenseinstellung statt: das Bildnis der jungen Ludmilla, die Hanna, und das Bildnis seines Vaters, der ihm selbst gleicht; die Verlustgeschichte des Oheims, seine unglückliche Liebe zu Ludmilla und seinem Nachsehen in der Erziehung Victors.

Beide Komplexe sind funktional in das aktuelle Geschehen eingebunden, insofern sie zur Versöhnung zwischen Victor und dem Oheim beitragen wie auch Victors Entscheidung anstoßen, Hanna zu heiraten. Die Rückkehr in den Familienverbund in T_3 ist äquivalent zum restaurativen Umgang mit ›Vergangenheit‹ und bringt die regressiv-zirkuläre Tendenz der Figuren und des Textes insgesamt zum Ausdruck. Figuren sind nicht nur temporalsemantisch markiert, sondern *orientieren* sich zudem in ihren Entscheidungen und Handlungsgängen an der Vergangenheit – Vertreter von ›Alt‹, indem sie Vergangenes nicht vergessen und an Vertreter von ›Jung‹ forcierend herantragen, jene, indem sie die eigenen Pläne zugunsten vergangenheitsbezogener Konzepte und Orientierungslinien verwerfen. Die Orientierung an der Vergangenheit, das wäre daraus zu folgern, stellt der Text als wünschenswertes Modell aus.

Die Transitionsphase in T_2 steht in der Regel im Fokus der Narration. Wenn T_1 äquivalent zu ›Vergangenheit‹ ist, so ist T_2 äquivalent zu ›Gegenwart‹ und gemäß dem Basiskonzept durch Zeitschichtung und Diskontinuität gekennzeichnet, die problematisch für den Initianden und die Welt insgesamt sein können. Und hier müssen wir den Fokus etwas erweitern. Denn entweder handelt das Subjekt im Sinne des goethezeitlich codierten Modells, das nicht mehr tragfähig und zielführend ist, oder das Subjekt handelt abweichend von diesem Modell, obwohl von seinem Umfeld das Gegenteil verlangt wird. Zwei Varianten der narrativen Präsentation dieser Optionen liegen erkennbar vor: *Variante 1* funktioniert in Form einer chronologischen Erzählung, die – wie *Der Hagestolz* – T_2 zwar in seiner Präsentation zwischen T_1 und T_3 situiert, aber die Versetzung der Figur in diese Phase durchaus umspielen kann. *Variante 2* – zu finden in Texten der späten 1830er- und der 40er-Jahre (*Der Schatz*; *Die Klausenburg*; *Imagina Unruh*; *Der Hochwald*; *Der arme Spielmann*) – zeichnet sich durch retrospektives Erzählen aus, wodurch T_2 in die Vergangenheit verlagert wird und T_3 die Gegenwart repräsentiert – wie auch die Zukunft der dargestellten Welt. Die Gegenwart wird deutlich in Abhängigkeit von der Vergangenheit gedacht und ist doch zugleich auch auf die Zukunft hin ausgerichtet. Wir werden daher im Folgenden von einer ›Störung von Zeit‹ sprechen, die das Gegenwartssegment kennzeichnet, und von einem Kippmodell, das die Handlung überdeckt.

Exemplarisch ließe sich dies hier an unserem Beispiel aufzeigen: Im Text von Stifter ist es die vermeintliche Transitionsphase in T_2' , die temporal in der Gegenwart situiert ist – gleichzeitig ist sie aber paradoxerweise mit der metaphorischen Versetzung der Figur in die Vergangenheit äquivalent, woraus der Text wiederum sein Zukunftsmodell entwickelt. Die dargestellte Gegenwart oszilliert zwischen Vergangenheit und Zukunft. Der Text unternimmt nicht nur die massive Markierung des Inselraums als ›Raum der Vergangenheit‹, er belegt ihn auch mit einer

konfligierenden Überlagerung von ›Zeiten‹: »Einen Gegensatz mit dieser trauernden Vergangenheit machte die herumstehende blühende ewig junge Gegenwart.« (Ebd.: 91)

So lebten die zwei Menschen neben einander hin, zwei Sprossen desselben Stammes, die sich hätten näher sein sollen, als alle andern Menschen, und die sich so ferne waren, wie keine andern – zwei Sprossen desselben Stammes, und so sehr verschieden: Victor das freie heitere Beginnen, mit sanften Blizen des Auges, ein offener Platz für künftige Thaten und Freuden – der andere das Verkommen, mit dem eingeschüchterten Blicke, und mit einer herben Vergangenheit in jedem Zuge [...]. (Ebd.)

Die eigentliche Transitionsphase des Protagonisten, die T₂' und T₃' angeschlossen ist, selegiert der Text bemerkenswerterweise nicht, sie wird narratorial übersprungen. Auf diese Weise erzeugt er Diskontinuität und unterstreicht auch auf diesem Wege die Tendenz der Zwischenphase zur (regressiv codierten) semantischen Überlagerung der (an sich progressiv gedachten) Gegenwart durch ›Vergangenheit‹. Das Gegenwartssegment oszilliert, die Textwelt ›kippt‹ zwischen den ›Zeiten‹.

Der Endzustand repräsentiert demgegenüber die Zukunft. Abgesehen von der frührealistischen Variante, bei der T₃ zusätzlich mit der Erzählgegenwart attribuiert ist, wird der Endzustand in T₃, wie schon in der Goethezeit, gleichgesetzt mit ›Zukunft‹ und stellt damit das vom Textsystem entwickelte Zukunftsmodell dar. Und wie dort ist dieses Modell in der Zwischenphase natürlich abhängig vom Geschehens- und Handlungsverlauf in T₂: Ein Protagonist durchlebt eine Reihe von Geschehnissen, seine Initiation glückt oder misslingt. Die Zukunft im Rahmen von Initiationsgeschichten der Zwischenphase wird allerdings von Textinstanzen divergent aufgefasst und entworfen – siehe *Der Hagestolz* – und zudem im Rahmen der dargestellten Welt mit einer wesentlichen Änderung realisiert, und zwar mit der tendenziellen Reduktion des Gegebenen: T₃ geht ein degressiver Reduktionsprozess (in verschiedenen Hinsichten) voran, dem der Initiand ausgesetzt ist. In dem mit T₃ verbundenen Zustand wird er einer ›Mitte‹ zugeführt oder aber sein Zustand weist ex negativo auf diese ›Mitte‹ hin. Was diese Mitte auszeichnet, wo sie semantisch lokalisiert ist und wie Strategien der Zuführung zu ihr aussehen, wird noch zu erörtern sein. Hier zunächst zurück zur Illustration:

Im *Hagestolz* wird rekurrent ›Zukunft‹ thematisiert, sei es aus vergangener und gegenwärtiger Perspektive oder sei es gar über das Textende hinausweisend.³

³In ihrer Schlussreminiszenz äußert sich die Erzählinstanz wie folgt: »Dann scheint immer und immer die Sonne wieder, der blaue Himmel lächelt aus einem Jahrtausend in das andere, die Erde kleidet sich in ihr altes Grün, und die Geschlechter streifen an der langen Kette bis zu

Dass ›Alt‹ und ›Jung‹ divergierende Vorstellungen repräsentieren, wurde bereits angedeutet: ›Jung‹ strebt ein Leben an, das primär auf Selbstverwirklichung ausgerichtet ist und Ehe und Familiengründung nicht vorsieht. ›Alt‹ hingegen stuft Maßnahmen der Selbstverwirklichung zurück und setzt Heirat und Familie hochrangig an, insbesondere zwecks biologischer (Selbst-)Reproduktion. Demnach liegen in der Textwelt explizite Auffassungen darüber vor, wie ein zukünftiger Zustand optimal auszusehen hat. Zusätzlich reichert der Text seine zeitreflexive Anlage dadurch an, dass er aus einer übergeordneten narratorialen Perspektive heraus die Zukunft anspricht:

Wir müssen hier bemerken: welch ein räthselhaftes, unbeschreibliches, geheimnißreiches, lokendes Ding ist die Zukunft, wenn wir noch nicht in ihr sind – wie schnell und unbegriffen rauscht sie als Gegenwart davon – und wie klar, verbraucht und wesenlos liegt sie dann als Vergangenheit da! (Ebd.: 14)

Außerdem heißt es: »Auch die hohe Schönheit des Jünglings war eine sanfte Fürbitte für ihn [den Hagestolz], wie die Wasser so um die jugendlichen Glieder spielten und um den unschuldsvollen Körper floßen, auf den die Gewalt der Jahre wartete, und die unenträthselbare Zukunft des Geschikes.« (Ebd.: 107)

Der Text setzt demzufolge zweierlei in Verbindung: die Rätselhaftigkeit beziehungsweise konstatierte Unvorhersehbarkeit und Offenheit einer Zukunft ob des Verlustes eines christlich-religiösen Jenseitsglaubens auf der einen Seite⁴ und die massive Tendenz von ›Alt‹, die Zukunft eigenmächtig und selbstsichernd zu gestalten auf der anderen. In Texten der Goethezeit herrscht ein Übermaß an Ordnung der dargestellten Welt vor (vgl. Titzmann 2012a [2002]: 237 f.), die unter anderem ausschlaggebend dafür ist, welche Bedingungen für ein bestimmtes Zukunftsmodell (wie Selbstverlust und Tilgung durch Tod) erfüllt sein müssen oder eben nicht erfüllt sind. In der Zwischenphase werden solche Ordnungsgefüge destruiert oder zumindest stark angezweifelt, was eine wirksame Tendenz zur Ordnungskonsolidierung auf Figurenebene nach sich zieht. *Der Hagestolz* löst das Problem des Ordnungsverlustes durch eine Orientierung an der vergangenen Realität, die nicht nur *restauriert*, sondern ebenfalls rückwirkend *harmonisiert*

dem jüngsten Kinde nieder: aber er ist aus allen denselben ausgetilgt, weil sein Dasein kein Bild geprägt hat, seine Sprossen nicht mit hinuntergehen in dem Strome der Zeit. – Wenn er aber auch noch andere Spuren gegründet hat, so erlöschen diese, wie jedes Irdische erlischt – und wenn in dem Ocean der Tage endlich alles, alles untergeht, selbst das Größte und das Freudigste, so geht er eher unter, weil an ihm schon alles im Sinken begriffen ist, während er noch athmet, und während er noch lebt.« (Stifter 1982a [1845/50]: 142)

⁴Victors Entwicklung entspricht unter anderem auch der einer sukzessiven Säkularisierung, wie an der zunehmenden Unterlassung seines Morgengebets ersichtlich wird.

wird. Denn Victors Entschluss, Hanna zu heiraten, entspricht der Wahl des Konzeptes von ›Alt‹ und zielt auf eine nachträgliche Verbindung zwischen Ludmilla (= Hannas vergangenes Ebenbild \approx Hanna) und Victors Vater Hippolit (= Victors vergangenes Ebenbild \approx Victor) ab – »zwei Wesen, deren Antlitze die Abbilder von zwei anderen waren, die einmal auch gerne vor demselben Altare gestanden wären, aber durch Unglück und Verschuldung auseinander gerissen worden waren, und dann lebenslänglich bereuten« (Stifter 1982a [1845/50]: 141).⁵

Zusätzlich zu diesem In-Beziehung-Setzen von *Zukunftskonzepten* geht der Handlungsgang im Endzustand eines relativierten Glücks auf. ›Restauration‹ und ›Harmonisierung‹ von ›Vergangenheit‹ im *Zukunftsmodell* entsprechen der Präferenz ›alter‹ Konzepte bei Realisierung zukunftsentscheidender Maßnahmen; Konzepte, die bereits in der textinternen Vergangenheit Geltung hatten, dort jedoch nur unzureichend oder nicht nachhaltig genug umgesetzt werden konnten, und daher durch die Kindergeneration nachgeholt werden müssen. Dies geschieht oberflächlich ebenfalls im Sinne Victors und Hannas, die eine gegenseitige Liebe verbindet. Tatsächlich handelt es sich aber bei der Aufgabe eigener Pläne wie auch bei der vorliegenden Präsentation der Initiationsgeschichte um eine Absage an das goethezeitliche Bildungs- und Entwicklungskonzept, in dem der Initiant nicht eigenmächtig und über Umwege zum Ziel einer partnerschaftlichen Verbindung gelangt: Nicht nur, dass das goethezeitliche Subjekt zwar auch von Liebe spricht, aber nicht von sozial legitimierender Ehe, und entsprechend handelt, stets ist der ihm zuge dachte Partner am Ende nicht derjenige, der zu Anfang ausersehen wurde. Im *Hagestolz* aber ist das anders: Hanna ist von Beginn an die geliebte Person und wird am Ende Victor zugeführt. Der Held geht, auf Anraten seiner Elterngeneration, keine Wagnisse mehr ein, keine Experimente, keine Liebesabenteuer. T₂ – immerhin vier Jahre umfassend – wird vom Text deshalb nicht dargestellt, da diese Phase augenscheinlich mit nicht nennenswerten Geschehnissen vorübergeht. Stattdessen liegt sie stark gerafft vor und fokalisiert auf Ludmilla und – betont – auf Hanna, »die nur immer den Willen der Mutter that, und in innerer Bewegung und Erregung wartete, was die Zukunft bringen werde« (ebd.: 140). Zumal der Lebensabschnitt nur bedingt als Findungsphase gelten kann, ist Victor vor Antritt schließlich schon sein »eigener Herr, der Mittel hat« (ebd.: 138). Dennoch, so betont die Erzählinstanz, kehrt er, »ein Mann geworden« (ebd.: 141), zurück, »sein Verstand und sein Geist hatten sich herausgebildet, das gute Herz, das sie in ihn gelegt, war unausrottbar geblieben« (ebd.). Aus dem goethezeitlichen Helden im Sinne eines exponierten Subjekts, das Grenzen überschreitet und

⁵Zu Similarität in semiotischen Repräsentationen, vornehmlich mit dem Ziel, den Umgang mit dem Tod in literarischen Texten des Realismus zu erörtern; vgl. Ort (1998: 177–205).

sich letztlich im optimalen Fall des harmonischen Ausgleichs von Autonomie und Heteronomie selbst findet, wird in Stifters Text ein Normalsubjekt, das gänzlich fremdbestimmt agiert und Autonomie allenfalls im Rahmen einer Existenz in sozioökonomischer Hinsicht erlangt. Hinsichtlich seiner konkreten Ausbildung und Bildung enthält der Text keine näheren Informationen. In dieser Hinsicht relativiert er unterschwellig das Glücken der Initiation: Er normalisiert das Subjekt, das einen goethezeitlichen Werdegang anstrebt, diesen jedoch nur in entschärfter Form durchleben darf und eine endogame Partnerschaft ansteuert, die von vornherein festgelegt worden ist.

2.2 Figürliche und räumliche Temporalsemantik: Zur Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Jung‹

Zeit und Zeitlichkeit werden im Initiationsmodell also auf zwei Wegen angelegt: Zum einen im linearen und diachronen Verlauf des Lebens eines jungen Menschen, der vom Jugendstatus in den Status eines Erwachsenen überführt wird; zum anderen durch Semantisierung der Phasen als temporale Teilsegmente der Diegese. Dies beides sind basale Annahmen zur Behandlung des Zusammenhangs zwischen Zeitreflexion und Initiationsgeschichte. Denn wir werden im Folgenden noch sehen, dass sie nur vermeintlich simpel sind und der Umgang mit Zeit in diesen Punkten für unser Textkorpus zu einem nicht unproblematischen Komplex erwächst.

Doch zurück zur weiteren Argumentation. Offenkundig bauen Texte ihr zeitstrukturelles Gerüst über die Diachronie des Lebensverlaufs und die Synchronie der Lebensabschnitte hinaus auch noch anderweitig auf. Konzentrieren wir uns weiterhin auf die Ebene der *histoire*, so geraten Semantisierungen der Figuren und des Raums in den Blick. Die Temporalsemantik dieser Einheiten lässt sich, wie schon gesagt, anhand der einem Element zugeschriebenen Merkmale der Klasse ›Zeit‹ bestimmen. Es kann sich dabei um Figuren oder Figurengruppen, um Teilräume oder ganze Welten handeln – wichtig für unseren Zusammenhang ist die Zeitsemiotisierung im Hinblick auf Klassenbildung beziehungsweise Separation der Gesamtmenge aller diegetischen Elemente in abstrakt-semantische Räume sowie ihre Funktionalisierung im übergeordneten Bedeutungszusammenhang. Die Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Jung‹ kann dabei gemäß Grundachse 1 unseres Basiskonzepts – Heterogenität – als einzeltextübergreifende Dichotomie angenommen werden, die entscheidenden Einfluss auf Lebenslaufmodelle und Initiationsvorgänge ausübt.

Auch im *Hagestolz* formiert ›Alt‹ vs. ›Jung‹ die zentrale Opposition. Beide Teilräume werden über konzeptionelle Lebenslaufmodelle installiert sowie über lexikalische Zuschreibungen, die die entsprechenden Repräsentanten verschiedenen Altersstufen zuordnen. ›Alt‹ formieren demgemäß primär der Hagestolz, Ludmilla, der Vormund und in absentia Victors Eltern; ›Jung‹ Victor, Hanna, Rosina und ihr Bruder Ferdinand sowie weitere Jünglinge, die nur am Rande erwähnt werden. Die Vorstellungen über damit verbundene Lebenslaufmodelle formulieren die Figuren im Gespräch: ›Jung‹ sieht keine Ehe vor und steuert an vorderster Stelle Selbstverwirklichung an, ›Alt‹ hingegen plädiert deutlich für das Primat der Heirat und der Familie. Mit Blick darauf sind Binnendifferenzierungen der gegebenen Räume anzumerken, erstens in Form der Opposition ›männlich‹ vs. ›weiblich‹ sowie ›mit Nachkommenschaft‹ vs. ›ohne Nachkommenschaft‹ und zweitens in Form der Opposition ›Nicht-Realisierung des Konzepts‹ vs. ›Realisierung des Konzepts‹. Denn bemerkenswerterweise konzipiert etwa die Figur des Hagestolzes ein Lebenslaufmodell, das er selbst nicht *gelebt* hat und mehr noch: Gelebt hatte er dasjenige, welches ›Jung‹ anstrebt. Victor etabliert seinerseits mit der Vorstellung seines Lebens den semantischen Raum ›Jung‹ und ist unglücklich; er realisiert dann aber das Konzept von ›Alt‹ und wird glücklich. Um die Grundopposition aufzulösen und ›Alt‹ und ›Jung‹ zu harmonisieren – und dies stellt die Problemlösungsstrategie dar –, überführt der Text den jungen Protagonisten in den semantischen Raum ›Alt‹, indem er ihn zur Insel reisen lässt: Als Extremraum vereinigt die Insel (oberflächlich) alle Merkmale von ›Alt‹, in ihm wird Victor mit der Vergangenheit seiner Familie konfrontiert, zugunsten von ›Alt‹ ›bekehrt‹ und von seinem Lebenslaufmodell abgebracht.

Diese bestimmende temporalsemantische Spezifik entwirft *Der Hagestolz* bereits gleich zu Beginn, im ersten Kapitel »Gegenbild«: Signifikant für diesen Textteil ist, dass er ein Gegenwartsmoment abbildet, darin aber bereits ›Vergangenheit‹ und ›Zukunft‹ mitdenkt. ›Jung‹ gestaltet sich dabei wie folgt:

Auf einem schönen grünen Platze, der bergan steigt, wo Bäume stehen und Nachtigallen schlagen, gingen mehrere Jünglinge in dem Brausen und Schäumen ihres jungen kaum erst beginnenden Lebens. Eine glänzende Landschaft war rings um sie geworfen. Wolkenschatten flogen, und unten in der Ebene blickten Türme und Häuserlasten einer großen Stadt. Einer von ihnen rief die Worte: ›Es ist nun für alle Ewigkeit ganz gewiß, daß ich nie heiraten werde.‹ (Stifter 1982a [1845/1850]: 13)

Dagegen wird ›Alt‹ durch die Verbindung des Hagestolzes mit der ihn umgebenden Topografie und mit Hilfe einer Charakterisierung seines Lebensentwurfs installiert:

Weit von dem grünen Baumplazze, wo die Nachtigallen geschlagen und die Jünglinge so fröhlich gelacht hatten, lag hinter den blauen Bergen, die die Aussicht des Plazes besäumten, eine Insel mit dem Hause. Der Greis saß an dem Hause und zitterte vor dem Sterben. Man hätte ihn vorher schon viele Jahre können sitzen sehen, wenn er überhaupt gerne Augen zugelassen hätte, ihn zu sehen. Weil er kein Weib gehabt hatte, saß an dem Tage keine alte Gefährtin neben ihm auf der Bank, so wie an allen Orten, wo er vor der Erwerbung des Inselhauses gewesen sein mag, nie eine Gattin bei ihm war. Er hatte nie Kinder gehabt und nie eine Qual oder Freude an Kindern erlebt, es trat daher keines in den Schatten, den er auf den Sand warf. In dem Hause war es sehr schweigsam, und wenn er zufällig hineinging, schloß er die Tür selbst, und wenn er herausging, öffnete er sie wieder selbst. (Ebd.: 18)

Der Text kehrt dann zur direkten Gegenüberstellung zurück:

Während die Jünglinge auf ihrem Berge emporgestrebt waren, und ein wimmelndes Leben und dichte Freude sie umgab, war er auf seiner Bank gesessen, hatte auf die an Stäbe gebundenen Frühlingsblumen geschaut, und die leere Luft und der vergebliche Sonnenschein hatten um ihn gespielt. Als die Jünglinge nach Vollbringung des Tages auf ihr Lager gesunken und in Schlummer verfallen waren, lag er auch in seinem Bette, das in einer wohlverwahrten Stube stand, und drückte die Augen zu, damit er schlafe. – Die nehmliche Nacht ging mit dem kühlen Mantel aller ihrer Sterne gleichgültig herauf, ob junge Herzen sich des verschwundenen Tages gefreut und nie an einen Tod gedacht hatten, als wenn es keinen gäbe – oder ob ein altes sich vor gewaltthätiger Verkürzung seines Lebens fürchtete und doch schon wieder dem Ende desselben um einen Tag näher war. (Ebd.: 18 f.)

Aus all dem lässt sich, wie grafisch dargestellt, die Semantik der Teilräume rekonstruieren. Temporalsemantische Terme kennzeichnen wir im Rahmen dessen zur Abgrenzung von anderen Termen mit einem tiefgestellten $\rangle T \langle$ (Abbildung 2.2).

Neben dieser dichotomischen Grundordnung legt der Text – narratorial auf Textebene wie auch mental-konzeptionell auf Figurenebene – ein diachron-lineares Modell von Zeitlichkeit an, das die Zeiteilräume \rangle Vergangenheit \langle , \rangle Gegenwart \langle und \rangle Zukunft \langle umfasst und perspektivisch erlebt und evaluiert wird und bei dem die Zukunft ins Blickzentrum rückt. Dominant ist, so lässt sich erkennen, das Problem der Zukunftsmodellierung – hier in Form des Problems der Zukunftssicherung für das Figurenensemble über das Textende hinaus –, das strukturell durch eine temporale Doppelcodierung in der abstrakt-semantischen Raumordnung und im explizit-thematisierten Zeitmodell dargestellt wird.

Entscheidend zur Klärung der Zukunft sind hier natürlich die Geschehnisse auf der Insel: Sinnfällig ist die zeitliche Enthebung von Victor's Aufenthalt bei seinem Oheim und der temporäre Bruch mit der ansonsten konsequent modellierten Kontinuität des gegebenen Zeitmodells. Zwar ist die Abreise zunächst für

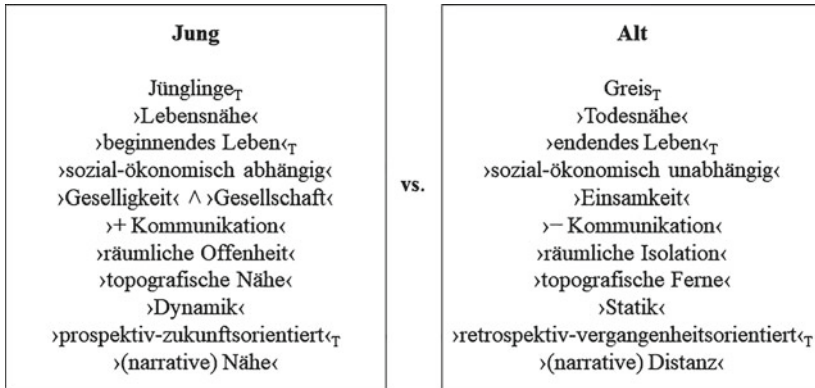


Abbildung 2.2 Dichotomische Grundordnung in Stifters *Der Hagestolz*

die Figuren klar datiert, jedoch scheint auf der Insel Zeit anders zu verlaufen als außerhalb – wahrgenommen durch die Figur und rekurrent bestätigt durch die Erzählinstanz. Der Raum ist, so hatten wir gesagt, überdeutlich mit ›Vergangenheit‹, ›Alter‹, ›Sterben‹ oder ›Tod‹, ›Retardierung‹ und ›Langeweile‹ attribuiert und enthält dennoch ebenso Indizien, die auf die Überlagerung von ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ hindeuten. Die Insel bildet das Problem der Figuren räumlich ab: Nicht-Räumliches wird verräumlicht. Verbunden mit der Andersartigkeit der temporalen Konstitution, der Konfliktlage zwischen den Figuren und der angestrebten Konfrontation mit der Vergangenheit, kommt es zur vorläufigen Aufhebung der terminierten Abreise: Victor verweilt beim Oheim bis zur endgültigen Versöhnung und kehrt dann ins heimische Umfeld zurück. Er wendet sich nicht dem ihm vorab zgedachten Amt zu. Zur Folge hat dies wiederum, wie oben konstatiert, die Dekonstruktion der Transformationsphase und Modifikation der temporalen Strukturierung des Lebenslaufs: Im Text lassen sich nicht, wie im idealtypischen Sinne, *drei* Teilwelten ausmachen, sondern *fünf*. Neu und abweichend vom goethezeitlichen Modell wird damit in Form einer zirkulär angelegten Figurenentwicklung das Zukunftsmodell der Restauration von ›Vergangenheit‹ plausibilisiert.

Zwar stehen Temporalsemantik der Figuren und Temporalsemantik des Raums in einem Zusammenhang, es lässt sich aber angesichts dieser Beobachtungen bereits ebenso erahnen, dass eine Trennung beider Bereiche durchaus nützlich sein kann. Wenden wir uns daher einer genaueren Ausdifferenzierung zu und benennen im Anschluss an die theoretischen Vorgaben, wie wir sie eingangs getroffen

haben, konkrete Textoperationen der Semantisierung, die die Relevanz von ›Zeit‹ anzeigen.

Temporalsemantik der Figuren: Merkmale biologisch-sozialer, epochal-evolutionärer und mental-verhaltensbezogener Klassifikationen

Das zentrale ideologische Modell, das mit unserer Leitdifferenz einhergeht, steht in Verbindung zu ›Heterogenität‹ mit all ihren Äquivalenten und Effekten – manifest in Kämpfen und Chaos, aber auch in unterschwelliger Unausgewogenheit und Disharmonie dargestellter Welten. Konkretisiert werden dabei ›Alt‹ und ›Jung‹ vornehmlich durch Figuren, die mit bestimmten Eigenschaften ausgestattet sind, Handlungen vollziehen und miteinander interagieren und kommunizieren: Figuren sind in dieser Hinsicht als »Zeitträger« (Lăcan 2015: 292), als Entitäten mit ›Eigenzeit‹ (vgl. Bies 2018: 344) zu verstehen und werden im 19. Jahrhundert mit der allmählichen Dynamisierung und Modernisierungsprozessen von ›Welt‹ konfrontiert. Sie erleben Zeit bewusst, entwickeln und verhandeln disparate Zeitkonzepte, ihr Dasein wird von einem im Text entworfenen Zeitmodell überspannt. Damit verknüpfte Verfahren der Repräsentation von Zeit durch Figuren bilden zeichenhaft eine zeitreflexive Semantik ab, geht es doch stets um die Problematisierung der Gegenüberstellung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und um die Erprobung von Problemlösungsstrategien, um empfundene Brüche zwischen den Zeitsegmenten zu beheben oder zumindest ertragbar zu machen.

›Alt‹ und ›Jung‹ werden oberflächenstrukturell mannigfaltig dargestellt. Nahe liegend ist die Repräsentation von biologisch alten oder jungen Figuren, wie wir am Beispiel von Stifiers Text bereits belegen konnten. Tatsächlich aber reichen Modelle, in deren Rahmen entsprechende Räume konzipiert werden, über dieses Klassifikationssystem hinaus und sind zudem wichtige Träger der zeitreflexiven Beschaffenheit nicht nur in Initiationsgeschichten im Besonderen, sondern ebenfalls der literarischen Anthropologie im Allgemeinen, wie auch im Hinblick auf die spezifische Form selbstreflexiven Erzählens, die uns hier beschäftigt.

Wir wollen nun in diesem Teilkapitel das allgemeine Modell der *statischen Grundordnung* erläutern, wie es über die Grundopposition aufgebaut wird. In *Der Hagestolz* finden sich mit ›Alt‹ korrelierte Ausformungen einer Todessemantik, die auf nicht erfahrene Liebe gründet: Nachdem der Hagestolz im Kapitel »Gegenbild« zunächst lediglich der Stufe des Greisenalters zugeordnet wird, so wird später sein äußeres Erscheinungsbild in Victors Wahrnehmung noch konkretisiert:

Victor konnte jetzt bei Tage erst sehen, wie ungemein hager und verfallen der Mann sei. [...] Der Rok schlotterte an den Armen, und von dem Kragen desselben ging der röthliche, runzlige Hals empor. Die Schläfen waren eingesunken und das zwar noch nicht völlig ergraute aber aus vielen mißhellenigen Farben gemischte Haar war struppig um dieselben herum, niemals seit es wuchs, von einer liebenden Hand gestreichelt. (Stifter 1982a [1845/50]: 87)

Auch das Textende unterstreicht die Semantisierung des Hagestolzes als ›lebenden Toten‹ in der Metapher des »unfruchtbaren Feigenbaums« (ebd.: 142) und wertet dies negativ. Demgegenüber wird Ludmilla zwar ebenfalls als »*alte Mutter*« (ebd.: 22; Hervorhebung von mir, S. B.) bezeichnet, ihr werden aber im Gegensatz zum Hagestolz zusätzlich die Merkmale ›Lebensfreude‹, ›Sanftheit‹, ›Schönheit‹, ›Güte‹ und ›Freundlichkeit‹ (vgl. ebd.: 21 u. 23) zugeschrieben. Repräsentanten von ›Alt‹ verhalten sich demnach grundlegend verschieden und sind äußerlich divergent konstituiert, je nachdem, ob sie Nachkommen vorzuweisen haben oder nicht. ›Jung‹ hingegen ist durch die Relation »*männliche Vertreter*« vs. »*weibliche Vertreter*« binnendifferenziert: Victor ist aktiv, wird domestiziert beziehungsweise nach Vorstellungen von ›Alt‹ normalisiert, während Hanna und im Übrigen auch Rosina vollkommen inaktiv und passiv charakterisiert sind und von vornherein die Idealvorstellung von (endogamer) Ehe(-schließung) und Familie verinnerlicht zu haben scheinen. Der übergeordneten Struktur sind also mittels Differenzierung und Untergruppierung unterschiedlich konstituierte und handelnde Figuren zugeteilt, die in ihren Ansichten, ihrem Verhalten, ihren Weltbezügen und Handlungsmöglichkeiten verschieden gekennzeichnet sein können. Insbesondere temporalsemantische Einheiten, mittels derer solche Abgrenzungen und Zuordnungen vorgenommen werden können, sind, so lässt sich theoretisch annehmen, anhand von drei wesentlichen Klassifikationen zu ermitteln: (1) biologisch-sozial, (2) epochal-evolutionär, (3) mental-konzeptionell/ideologisch/verhaltensbezogen.

Merkmale der biologisch-sozialen Klassifikation. Mit der biologisch-sozialen Klassifikation – die für die Initiationsgeschichte wichtigste – greifen literarische Texte auf allgemeines kulturelles Wissen des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts zurück, das vorwiegend in wissenschaftlichen Texten (der Anthropologie) aufwendig auseinandergesetzt und theoretisiert worden ist.⁶ Klassifikationen jener Menge anthropologischer Texte weisen auf den ersten Blick deutliche Divergenzen hinsichtlich der Ein- oder Mehrdimensionalität ihrer Ebenen auf (je nachdem,

⁶Zu berücksichtigen wären hier die Ansätze von Flögel (1778), Consbruch (1803), Steffens (1822), Burdach (1837), Carus (1846 u. 1962) sowie die Übernahmen solcher theoretischen Wissensbestände in den Konversationslexika. Weitere anthropologische Ansätze in diesem Kontext nennt Titzmann (2012a [2002]).

ob eine Altersstufe als Oberklasse konzipiert weitere Aufgliederungen erfährt oder nicht);⁷ ferner hinsichtlich der Anzahl der innerhalb von Kategorisierungen angenommenen Endtaxa (das heißt: der kleinsten Untergliederungen eines Konzepts); und hinsichtlich der Datierungen der jeweiligen Altersstufen, die ebenfalls massiv variieren.⁸ Angesichts einer solchen Sachlage ist bei diesen Klassifikationen von einem offenkundig »nur sehr geringen Grad an Empirizität« (Titzmann 2012a [2002]: 252 f.) auszugehen, wie auch von dem Umstand, dass es sich bei ihren divergierenden Merkmalen mangels Konsensfähigkeit wohl nur bedingt um Teile kulturellen Wissens gehandelt haben dürfte. Von Bedeutung ist hier, dass sich anthropologische *Grundlagen*, wie sie in der Goethezeit fundiert und expliziert worden sind, bis ins späte 19. Jahrhundert hinein gehalten haben und folglich auch für unseren Kontext Geltungsanspruch einnehmen dürften (ebd.: 256) und dass die Klassifikationen der Anthropologie aller Uneinheitlichkeit zum Trotz *drei hauptsächlich Invarianten* aufweisen: (a) die übergreifende Annahme zumindest einer Klassifikationsebene, bei der das menschliche Leben in *vier Altersklassen* unterteilt erscheint: ›Kindheit‹ – ›Jugend‹ – ›reifes Alter‹ – ›Greisenalter‹; (b) die »Korrelation dieser als biologisch gedachten Klassen mit *psychosozialen Merkmalen*« (ebd.: 258; Hervorhebung von mir, S. B.) und (c) die *Überlagerung von zwei divergenten Modellen*, einem (graduell verlaufenden) Entwicklungsmodell und einem (sprunghaft verlaufenden) Stufenmodell.

Für die Literatur spielt das damit verbundene Denkmuster eine wesentliche Rolle, hoministische Einheiten mit nichthoministischen, markiert temporalen Merkmalen zu besetzen: *Erstens* in Form einer Äquivalenz von *Individuum* \approx *Menschheit/Gesellschaft/Kultur*: Das System der Altersklassen wird projiziert auf die Geschichtsphasen der Menschheit. Das betrifft in unserem Kontext die epochal-evolutionäre Klassifikation. Und *zweitens* in Form der Äquivalentsetzung *Lebensalter* \approx *Tageszeiten* \approx *Jahreszeiten*.⁹ Zum Beispiel bei Heinroth, der die ›Kindheit‹ mit ›Frühling‹ und ›Morgen‹, die ›Jugend‹ mit ›Sommer‹ und ›Mittag‹, das ›reife Alter‹ mit ›Herbst‹ und ›Abend‹ sowie das ›Greisenalter‹

⁷Differenzierte Untergliederungen finden sich bei Burdach (1837), der die Kindheit, die Jugend und das ›Alter‹ jeweils in mehrere Phasen unterteilt und zwischen weiblichen und männlichen Personen unterscheidet.

⁸Steffens (1822) beispielsweise legt für die Kindheit den Zeitraum von 0 bis 18 Jahren fest, für das Jünglingsalter den von 18 bis 36 Jahren, für das Mannesalter den von 36 bis 55 Jahren und für das Greisenalter den ab 55 Jahren. Titzmann (2012a [2002]: 254 f.) veranschaulicht schematisch die Unterschiede zwischen diesem und anderen Fassungsversuchen.

⁹Diese findet sich bereits in der Goethezeit, beispielsweise in Flögels *Geschichte des menschlichen Verstandes* (1778): »Die Jahreszeiten haben mit unserem Körper und daher auch mit unserer Seele große Ähnlichkeit« (1972: 141).

mit ›Winter‹ und ›Nacht‹ gleichsetzt (wie auch zu beobachten in *Die Kuh* und *Der Hagestolz*); und beim Mediziner Hartmann, wenn dieser in Ermangelung spezifischer Merkmale konstatiert: »Im hohen Greisenalter neigt sich der lichte Tag [...] wieder zur Dämmerung hin.« (Hartmann 1852: 53). *Drittens* erstrecken sich solche temporalsemantisch fundierten Merkmalszuweisungen auch auf die Invarianz (b), das heißt, auf die psychische Verfasstheit der ›Person‹ sowie auf ihren sozialen Status. Dabei sind für unseren Zusammenhang die folgenden wichtigen Relationen hervorzuheben: *Kindheit* \approx ›Zeitlosigkeit der Existenz‹ vs. *Jugend* \approx ›Zukunftsbezogenheit‹ vs. *reifes Alter* \approx ›Gegenwartsbezogenheit‹ vs. *Greisenalter* \approx ›Vergangenheitsbezogenheit‹ (Titzmann 2012a [2002]: 259 f.). Das Denkmodell im Merkmal (c) offenbart seinerseits ein Problem, das die Literatur der Zwischenphase zeitreflexiv funktionalisiert: Die Überlagerung nämlich von sukzessiv-prozessualen, übergangsbehaftetem Entwicklungsmodell und abrupt verlaufendem Stufenmodell erscheint als eine zwar jeder Empirie zuwiderlaufende,¹⁰ gleichsam aber auffällige und allgemein gehandhabte Maßnahme der anthropologischen Konzeption:

Die [Lebensphasen] werden im Grunde [...] als disjunkte Klassen, als in sich synchronzustandhaft, nicht als diachron-prozessual gedacht: als würde an der Grenze zweier solcher Klassen das menschliche Leben durch ein punktuell Ereignis von einer ›Stufe‹ auf eine andere gehoben, als fände nicht ein mehr oder weniger (dis)kontinuierlicher Prozess statt. Dem dreigliedrigen Entwicklungsmodell [...] entspräche in einem Koordinatensystem eine Kurve; dem Phasenmodell entspricht eine ›Treppe‹. (Ebd.: 257)

In Initiationsgeschichten unseres Korpus offenbart sich daran angelehnt der Übertritt von einer Phase in die nächste *zum einen* – wie schon in der Goethezeit – als ereignishaft Grenzüberschreitung, *zum anderen* aber – und nun der Zwischenphase eigen – als krisenhafter beziehungsweise als krisenhaft wahrgenommener Problemzustand des Subjekts, seines direkten sozialen Umfeldes oder gar der dargestellten Welt insgesamt, die die übergeordnete (geheime) Ordnung, wie noch in der Goethezeit gegeben, verloren hat – eine tatsächlich oder nur vermeintlich erhöhte Ereignishaftigkeit gegenüber dem idealtypischen Fall des Initiationsprozesses. Anzunehmen ist für die Zwischenphase nämlich deshalb ein hoher Grad

¹⁰Dazu Flögel (1778): »[A]ber die Grenzen des Anfangs und Endes [des Mannesalters] kann man unmöglich mit Gewißheit bestimmen; weil das männliche Alter bei einigen Menschen früher, bei anderen später anfängt; und ebenso ist es auch mit dem Ende beschaffen« (ebd.: 138). Und ähnlich Carus (1962): »Wenn der Eine in den 60er oder 70er Jahren noch eine große Frischheit des Lebens [...] sich erhalten hat, so ist der Andere vielleicht schon in den 50er Jahren völlig als Greis bezeichnet.« (Ebd.: 394)

an Ereignishaftigkeit, da sie das Erzählmuster der Initiationsgeschichte selbst in Frage stellt und dies im Zeichen eines zeitreflexiven Umgangs tut. Die Spezifik zeitreflexiver Strukturen findet sich mit Blick auf diesen Punkt in der Relevanzsetzung von Zeit auf der Entwurfsbasis eines in subjektbezogen-biologischen und lebenslaufabhängigen Phasenwechseln inbegriffenen Subjekts als zeitreflexiv bedeutsame Größe. Dabei macht es für das textuelle Faktum zeitreflexiven Erzählens keinen Unterschied, ob Ereignishaftigkeit realiter gegeben ist oder als solche (von Figuren) nur angenommen wird. Denn angestoßen wird Zeitreflexion in jedem Fall: Initiationsprozesse lösen allerhand Probleme aus, die die Figuren und Texte in den Griff zu bekommen versuchen. In *Der Hagestolz* liegen die mit diesen Phasenwechseln sich ändernden Anforderungen hinsichtlich der zukunftsichernden Funktion Victors auf der Hand. Wir hatten diese bereits benannt. Texte gehen aber teilweise in ihrer zeitreflexiven Anlage sogar über das skizzierte Denkmodell hinaus: Wie wir anhand von Hebbels *Die Kuh* sehen konnten, wird das Kind, das ja im Zentrum der Handlung steht, entgegen der eigenen psychosozialen Verfasstheit aus dem im Modell konzipierten Zustand der ›Zeitlosigkeit‹ in Richtung eines Zukunftsträgers verschoben – und ebendies wird vom Text als ereignisauslösend funktionalisiert.

Merkmale der epochal-evolutionären Klassifikation. Die biologisch-soziale Klassifikation ist für sich genommen bereits komplex und bringt analytische Schwierigkeiten mit sich. Es ist daher sinnvoll, die epochal-evolutionäre Einteilung von ›Alt‹ und ›Jung‹ von ihr zu sondieren. Dabei kann die in Textwelten entworfene Gesellschafts- und Kulturgeschichte durchaus auch narrativ-strukturell indiziert sein (*Der tote Gast; Die Narrenburg*; ohne Initiationsgeschichte in *Die schwarze Spinne*). Manifest wird sie auf individueller wie auch auf kollektiver Ebene in der Regel aber hauptsächlich durch Figuren, ihre Zugehörigkeit zu Gesellschaftssystemen beziehungsweise Figurengruppen und individuellen oder kollektiven Einstellungen zu Entwicklungen innerhalb ihrer Welt. Auszumachen sind Darstellungen, die soziokulturelle oder kunst- und literaturhistorische Positionen etablieren: Da ›Bürgerlichkeit‹ zum dominierenden und normgebenden Paradigma avanciert, sind insbesondere Figuren, die mit dem Merkmal ›aristokratisch‹ belegt sind, oder aber auch solche, die der Unterschicht angehören, oftmals als ›Alt‹ markiert – entweder zusätzlich zu ihrem biologisch hohen Alter oder nicht –, es sei denn, sie passen ihre Verhaltens- und Denkmuster an eine ›bürgerliche Normgebung‹ an. Zusätzlich dazu kann eine politisch-ideologische Ebene eingezogen sein, die die Terme ›konservativ-reaktionär‹ für ›Alt‹ und ›liberal-progressiv‹ für ›Jung‹ aufbaut (*Das Bild des Kaisers*), oder eine kunsthistorische,

die ›Epochen‹ wie ›antik‹, ›mittelalterlich‹, ›barock‹ oder ›goethezeitlich‹ an Figuren festmacht (*Cordelia*). Unterschiedlichste Kombinationen und Varianten sind denkbar.

Merkmale der mental-konzeptionellen/ideologischen/verhaltensbezogenen Klassifikation. Gleiches wie für die Sozial- und Kulturgeschichte gilt auch für die dargestellte Denk- und Mentalitätsgeschichte. Wenn Figuren als Träger von Zeitlichkeit gelten können, dann ebenfalls von Vorstellungen, (mental) Konzepten, Normen und Werten, die sozialen Klassen, Kultursystemen, Ethnien vergangener Epochen zugeschrieben werden. So können auf bestimmten Konzepten beruhende Ansichten – zum Beispiel über den idealen Entwicklungsgang eines jungen Menschen und gesellschaftlich festgelegte Initiationsriten – ebenso wie damit verbundene Verhaltensweisen als antiquiert und überholt gelten und andere als zeitgemäß und zukunftsweisend. All diese Eigenschaften von Figuren sind für gewöhnlich schwierig voneinander zu trennen. Wir fassen sie daher grob unter mental-konzeptionell/ideologisch/verhaltensbezogen.

Üblicherweise liegen nun die genannten Klassifikationen in Kombination vor und sind untereinander korreliert. Auch in Anbetracht dessen nimmt *Der Hagestolz* eine besondere Stellung ein, denn seine Spezifik besteht eben darin, dass er im semantischen Raum ›Alt‹ *Verhaltensmuster* oppositionell zu *Denkmustern* anlegt: Der alte Oheim *verhält* sich so, wie es ›Jung‹ anstrebt, *proklamiert* seinerseits aber ein gegenläufiges Modell. ›Alt‹ wird insgesamt als Raum des Scheiterns präsentiert, entweder in Form eben dieser seltsam anmutenden semantischen Binnenstruktur oder alternativ mit Hilfe anderer Parametersetzungen (wie die Verlusterfahrungen Ludmillas). Dabei beinahe gänzlich ausgeblendet wird die Familie des Vormunds, der den Fall eines geglückten Modells vertritt. Im Text dominieren die biologisch-soziale und mental-konzeptionelle Klassifikation, und ›Jung‹ verhält sich durch sein Angleichen an ›Alt‹ dynamisch, ›Alt‹ durch Beharren auf sein Modell statisch. Auf den Gesichtspunkt der Dynamisierung der Leitdifferenz – auch in Relation zur Statik – kommen wir, wie gesagt, später zurück.

Zunächst finden sich in anderen Texten weitere Belege für komplexe temporalsemantische Anordnungen sowie für (oberflächliche) Harmonisierung und (offensichtlich) unauflösbare Konfligierung – unabhängig im Übrigen vom Entstehungszeitraum der Texte: Hauffs *Das Bild des Kaisers*, ein Text der 1820er-Jahre, baut ein vielschichtiges System von Oppositionen auf: ›Norden‹ vs. ›Süden‹; ›Preußen‹ vs. ›Schwaben‹; ›aristokratisch-konservativ‹ vs. ›radikal-demokratisch‹; ›Endogamie‹ vs. ›Exogamie‹; ›feudalistisch‹ vs. ›napoleonisch‹ vs. ›deutsch-nationalistisch‹. ›Jung‹ und ›alt‹ liegen dabei jeweils – wie in *Der Hagestolz* –

binnendifferenziert vor, weisen Bündel verschiedener Klassifikationen auf und werden am Ende (vermeintlich) im zukunftsweisenden Modell der freundschaftlichen oder ideologisch-harmonisierten Zusammenführung entschärft. Gehen wir hier auf diesen Text näher ein: Angestrebte Zielpunkte sind im Rahmen dieser politisierten Liebes- und Initiationsgeschichte (a) die Legitimation des Liebesverhältnisses von Robert und Anna – sie Tochter des alten Thierberg, der eine ideologische Extremposition einnimmt, er ein gemäßigter Revolutionär und von Thierberg maximal distanziert; (b) die Versöhnung des alten Willi und Thierberg, die freundschaftlich verbunden, politisch-ideologisch aber entzweit sind; und (c) der Ausgleich für Nicht-Realisierung der endogamen Heiratsoption.

Ein selektiver Blick auf die Figuration offenbart, dass Hauffs Text die potenzielle Auflösung der Oppositionen innerhalb von ›Alt‹ und zwischen ›Alt‹ und ›Jung‹ bereits in seiner Grundstruktur anlegt, ebenso wie er die Heterogenität von ›Welt‹ nicht nur für den Gegenwartszustand, sondern auch für die Zukunft postuliert, und so sein zeitreflexives Potenzial entfaltet. Jene Anlage lässt sich an den benutzten Klassifikationen und den jeweiligen semantischen Besetzungen von Figuren ablesen: Beide Repräsentanten von ›Alt‹ weisen lediglich in ihrer ›epochalen‹ Zugehörigkeit und bestimmten Korrelaten Differenzen auf, die der Text allerdings – und dies ist entscheidend – in seiner semantischen Grundordnung dominant setzt und damit eine Opposition zwischen beiden Figuren installiert. Zwar sind Thierberg und Willi annähernd gleich alt – zumindest sind beide derselben Altersklasse zugehörig –, jedoch tendiert nur Willi zu ›Jung‹, da er den Systemwechsel im Jahr 1806 nicht nur akzeptiert, sondern selbst aktiv vollzogen hat. Thierberg hingegen verharrt seinerseits im Glauben an eine alte, unwiederbringliche Ordnung, der sich ex negativo in der Antipathie gegenüber Napoleon manifestiert. Mit seiner reaktionär-feudalistischen Weltanschauung denkt und agiert er vergangenheitsorientiert und dadurch bedingt nicht zeitgemäß: Er sehnt die Wiederherstellung des Heiligen Römischen Reiches herbei und, damit verbunden, seinen eigenen, inzwischen verlorenen, feudalen Status. Den entstehenden Konflikt löst der Text mit Hilfe eines Artefaktes, das Napoleon zeigt, mit dem wiederum Thierberg – ohne zu wissen, dass es sich um Napoleon handelt – eine positive Erfahrung verbindet. Die Darstellung Napoleons auf dem Gemälde ist mithin ein Signifikant mit doppeltem Signifikat: dem Signifikat des französischen Kaisers, den Willi politisch goutiert, und dem Signifikat des namenlosen »französische[n] Offizier[s]« (Hauff 1962a [1828]: 380), wie er in der persönlichen Erinnerung Thierbergs auflebt. Korreliert mit der Annäherung der beiden Alten durch das Gemälde ist auch die Vereinigung von Robert und Anna, die eine ›Verjüngung‹ Thierbergs nach sich zieht; Thierberg, der nun »im Glücke seiner Kinder die Tage seiner eigenen Jugend wieder[erlebt]« (ebd.: 411). Freilich

versetzt der Text die Figur nur uneigentlich in die Jugend zurück, die Soziostruktur ›Alt‹ und ›Jung‹ bleibt bestehen – dies aber eben nicht mehr in Form einer Opposition, sondern in Form der tendenziellen Rücknahme der Differenzen im Sinne einer Familialisierung der befreundeten Häuser. Dazu trägt auch die ideologische Schnittmenge im Merkmal ›napoleonisch‹ zwischen Willi und Anna bei, die schon im Vorhinein auf ein Harmonisierungspotenzial des Textes hindeutet. Annas ideologische Position erscheint gegenüber derjenigen Alberts als die für den Text zukunftsweisende, während Alberts intendierte Handlungen zwar nicht sein eigenes persönliches Glück, dafür aber das des Liebespaares für die Zukunft absichert. Sie »hält es bald mit dem Alten, bald mit der neuen Zeit« (ebd.: 371), nimmt demnach eine Position zwischen Vergangenheitsorientierung und Gegenwartsbezug ein. Robert als Repräsentant eines potenziell zukünftigen Systems in Form einer deutschen Republik wird im Handlungsverlauf ideologisch gemäßigt und dadurch der maximal distanzierten Position Thierbergs angenähert; das Defizit seiner aktuell inkompatiblen Weltanschauung wiederum mittels Legitimation des Liebesverhältnisses durch die Ehe mit Anna kompensiert. Das entworfene Zukunftsmodell des Textes fokussiert folglich die ideologisch-mentale Einstellung der Figuren und die Realisierung persönlichen Glücks und zielt auf die Mäßigung von Extrempositionen und Amalgamierung der politischen Ideologien ›offen-napoleonisch‹ und ›demokratisch‹ ab, wie auch auf die Herbeiführung einer exogamen Eheschließung.

Einer Harmonisierung am Ende läuft jedoch zweierlei zuwider: die Umsemantisierung des Initianden sowie die Akzeptanz einer Heterogenität von ›Welt‹. Ersteres findet insofern statt, als der vermeintliche Protagonist der Erzählung hinsichtlich der realisierten Paarbildungsoption scheitert und – mehr noch – zur bloßen Helferfigur degradiert wird, die am Handlungsort das bereits bestehende Liebespaar unterstützt. Albert ist zwar temporalsemantisch auf den ersten Blick mit allen notwendigen Merkmalen versehen, die ihn zum potenziellen Kandidaten zur Paarbildung auszeichnen: Er erinnert fortwährend an die Zeit ›vor 25 Jahren‹ und reflektiert erstmals mit ernstesten Absichten über »ein häusliches Verhältnis, an das Glück der Ehe« (ebd.: 383) in der Zukunft. Zudem begreift er die ernstliche Bedrohung des Liebespaares, stellt die eigenen Bedürfnisse zurück und hilft uneigennützig. Ein Problem aber neben der durch den Helferdienst gewährleisteten Zukunftssicherung des Paares sind Differenzen, die sich raumsemantisch ergeben und in Kommunikationsproblemen zwischen ihm und Anna offenbaren: Sie lehnt seinen Antrag mit dem Vorwurf der Tragik und des Pathos ab, ihn verwirren ihre »widersprechenden Zeichen« (ebd.: 378) auf nonverbaler Kommunikationsebene.

Als Zwischenergebnis – und zusätzlich zum Modifikationsaspekt der Phasenpluralisierung in Stifters *Der Hagestolz* – kann demzufolge festgehalten werden:

In Anbetracht der aufgeworfenen Problematik fungiert das Erzählmodell der Initiationsgeschichte hier als *Mittel zum Zweck*, nicht mehr wie in der Goethezeit als Zweck selbst: Aus dem goethezeitlichen Modell herausgelöst wird das Verfahren der Fokalisierung einer jugendlichen Figur, die sich im heiratsfähigen Alter befindet und den Raum ihrer Kindheit verlässt – keine Rolle spielen Entwicklung ebendieser Figur, ihre Bildung und Selbstfindung. Sie wird gleichermaßen im *discours* fokussiert, wie sie in der *histoire* aus dem Zentrum des Geschehens herausrückt. Angesichts nämlich einer negativ auf das Liebespaar einwirkenden Politisierung von ›Welt‹ gerät die Initiation des Subjekts hier in den Hintergrund. Eine Gefahr besteht nicht für den persönlichen Findungsprozess zwischen subjektiven Ansprüchen und Bedürfnissen auf der einen Seite und gesellschaftlicher Konformität auf der anderen, sondern sie ist in Form der grundsätzlichen und politisch motivierten Gefährdung von Liebe und Eheschließung durch die Bedingungen von ›Welt‹ gegeben. Diese wurzelt in der Ausdifferenzierung des soziokulturellen Systems wie auch in einer diskontinuierlichen Zeiterfahrung: Mit der Machtübernahme Napoleons und der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation kommt es zu einem plötzlichen Ordnungswechsel auf der Kollektivebene mit Auswirkung auf die individuelle Ordnung Thierbergs; für das Familienkollektiv ist die Verlagerung vom ›Schwabenland‹ nach ›Preußen‹ signifikant, die aus Figurenperspektive einem ›Bruch‹ innerhalb der Familie äquivalent ist. Insofern schließt der Text mit einer nur bedingten, einer eingeschränkten Harmonisierung: Er löst die Opposition zwischen ›Alt‹ und ›Jung‹ auf, er postuliert und stärkt aber die Gegensätzlichkeit zwischen ›Preußen‹ und ›Schwaben‹ und damit die Heterogenität des aktuellen – und zukünftigen – Zustands von ›Welt‹ auf soziokultureller und politischer Ebene. Wir werden darauf angesichts der Temporalsemantik des Raums noch zu sprechen kommen müssen. Eine Harmonisierung findet, so viel kann aber gesagt werden, nur scheinbar statt.

Einen noch deutlicheren Fall stellt Gutzkows *Imagina Unruh* dar – deutlicher hinsichtlich der widersprüchlich gestalteten figürlichen Temporalsemantik und dem Postulat einer unmöglichen Harmonisierung von ›Welt‹. In Hauffs Text, so wird ersichtlich, dient die Schichtung der figürlichen Temporalsemantik der Potenzialität eines angestrebten, harmonischen Endzustands. Thierberg erscheint »wie in jugendlicher Kraft« (ebd.: 341); Anna ist »gewaltig stolz, daß sie vierundsechzig Ahnen hat« und ist »[a]uf der anderen Seite durch und durch napoleonisch« (ebd.: 371); General Willi ist in biologischer Hinsicht zwar dem Greisenalter zugeordnet, denkt und handelt jedoch zeitgemäß; sein Sohn Robert kann als Nachkomme einer ständegrenzen-übergreifenden Liebe nicht als eindeutiger Repräsentant des Adels gelten, jedoch dies genug, um seine Zugehörigkeit

zum demokratischen – und damit zukunftsweisenden – Lager als markiert erscheinen zu lassen. *Imagina Unruh* funktionalisiert die Verschränkung von ›Alt‹ und ›Jung‹/›Neu‹ demgegenüber als *unauflösbare*, komplex-semantische Koppelung mit subjektinterner Verankerung ($Alt \cap Jung$). Auffällig in dieser Hinsicht sind insbesondere die Vertreter der jungen Generation, die den semantischen Räumen ›Gesellschaft‹ und ›Kunst‹ zugeordnet sind: Imaginas Ehemann August befindet sich zwar im Übergang vom Jünglingsstatus zum Mannstatus und ist daher ›jung‹; als »Aelteste[r] der hoffnungsvollen Söhne« (Gutzkow 1999 ff. [1847]: 23) weist er aber zugleich das Merkmal ›alt‹ auf. Und trotz seiner Zugehörigkeit zur Generation der Nachkommenschaft, ist er, wie auch Feodore (und ebenfalls Imagina), Teil der aristokratischen Gesellschaftsschicht, deren Normen- und Wertesystem vom Text mit dem »Überlieferte[n]« (ebd.: 19) und ›Traditionellen‹ korreliert ist, und – zumindest latent – in Konflikt mit der liberalen Studentenschaft steht. Ersteren Gesellschaftsbereich mit allen seinen Elementen markiert der Text als ›alt‹, letzteren als ›modern‹. Feodore tritt mit ihren 24 Jahren, die sie als biologisches Alter aufweist, betont erfahren, gesellschaftlich etabliert und dominant in Erscheinung. Sie befindet sich im heiratsfähigen Alter, obgleich sie mit Erzähleinsatz bereits zweifache Mutter und verwitwet, folglich also bereits sozial eindeutig der Klasse des reifen Alters zugehörig ist. Hervorzuheben ist hinsichtlich dessen auch ihre ideologische Einstellung in Relation zu ihrem Verhalten bezüglich persönlicher Erfahrungen. Denn während sie auf der einen Seite im Kontext des gesellschaftlich genormten Verhaltenssystems streng konservativ und ordnungskonsolidierend auftritt, versucht sie auf der anderen ihre eigene Vergangenheit zu verdrängen und in Gesellschaftskreisen nicht als Thema aufkommen zu lassen, um auf diese Weise eine eigene individuell-familiäre Neuordnung herzustellen. Sei dieses Verhalten systeminhärent essenziell oder nicht, es deutet in jedem Fall auf die paradoxe Koppelung von ›Vergangenheitsorientierung‹ und ›Gegenwarts- bzw. ›Zukunftsorientierung‹ hin. Gleiches bei Imagina: Sie verkörpert zugleich eine Repräsentantin des alten Adelsgeschlechts von Unruh und eine Repräsentantin eines vom Text als ›neu‹ markierten Künstlertypus. Als Künstlerin agiert sie wiederum gleichermaßen retrospektiv, indem sie rekurrent Vergangenes rekapituliert, und progressiv, da der Text sie zwar als ›romantisch‹ operierende Künstlerin etabliert, das ›Romantische‹ aber modifiziert und mit neuen Merkmalen versieht: So etwa beschränkt sich die Grenzauflösung zwischen Imagination und Realität auf die Wahrnehmungssphäre der Protagonistin und erstreckt sich nicht – wie noch in Texten der Romantik – auf die fiktionsinterne Realität insgesamt (vgl. Lukas 1998a: 401); so vertritt Imagina ferner eine moderne, sich von der patriarchalischen Hegemonie lösende Frauenrolle; und so nimmt der Text explizit Bezug auf zeitgenössische Autorinnen (George Sand, Ida von Düringsfeld,

Fanny Lewald) und läuft damit einer konsequenten Orientierung an der Epoche ›Romantik‹ zuwider. Freilich ist dies im weiterreichenden Zusammenhang der metatextuellen Selbstreflexion zu sehen, dem Phänomen der Entromantisierung, das der Text anhand seiner Künstlerfigur expliziert. Eine wichtige Feststellung hier aber ist, dass die genannten Beobachtungen offensichtlich auf eine intraepochale Invarianz zulaufen, die mit heterogener Zuweisung temporaler Merkmale beschrieben werden kann: Die Leitsemantik kann gar im einzelnen Subjekt angelegt sein und findet sich nicht allein in der übergeordneten Figurenkonstellation wieder.

Temporalsemantische Merkmale des räumlich-topografischen Umfeldes: Natur/Kultur, Artefakte, Epochen, Zeit-Konservierung

Figuren in narrativen Zusammenhängen, so lässt sich sagen, fungieren ganz generell als Träger von Zeitlichkeit, ihre spezifische zeitsemantische und -reflexive Gestaltung in der Zwischenphase resultiert daraus, dass das Literatursystem das von der Goethezeit übernommene Erzählmodell der Initiationsgeschichte überdenkt und modifiziert. Doch nicht nur Figuren selbst sind als Merkmalsbündel reflexiver Zeitstrukturen zu behandeln, auch ihr räumliches Umfeld ist es. Eine räumliche Temporalsemantik, so hatten wir vorläufig gesagt, resultiert aus der zeichenhaften Konkretisierung von ›Zeit‹ in der Topografie einer Textwelt. Beachtenswert ist für uns nun die topologische Strukturierung des Raums hinsichtlich der Leitdifferenz bestehend aus ›Alt‹ vs. ›Jung‹. Mindestens vier Strukturverfahren grundieren diese temporalsemantische Codierung und erzeugen in der Zwischenphase zeitreflexives Potenzial: (1) die Modellierung von Kultur- und Naturräumen; (2) die Modellierung räumlicher Einheiten einer ›materiellen Kultur‹; (3) die Semiotisierung von ›Epochen‹ im Raum und (4) die ›Zeit-Konservierung‹ im Raum. Wir wollen diese Aspekte konturieren und an Beispielen erläutern.

Modellierung von Kultur- und Naturräumen. Modellierungen von Kultur- und Naturräumen umfassen topografisch situierte, entweder ›+(sozio-)kulturell‹ oder ›– (sozio-)kulturell‹ beziehungsweise ›+natürlich‹ oder ›– natürlich‹ attribuierte Teilräume einer dargestellten Welt in diachroner und synchroner Hinsicht.¹¹

¹¹»Seit das Denken der Aufklärung die – natürlich immer schon kulturell interpretierte – Größe ›Natur‹ entdeckt hat und sie in der frühen Goethezeit, im ›Sturm und Drang‹, geradezu zur Norm sowohl des Verhaltens in der dargestellten Welt als auch des Darstellungsaktes geworden ist, ist die kulturelle Regelung des Verhältnisses von ›Kultur‹ und ›Natur‹ zu einem

Hierzu zählt der räumliche Umfang eines Weltmodells insgesamt, die topografische Lage und das Verhältnis von ›Natur‹ und ›Kultur‹, das Verhältnis von verschiedenen ›Kulturen‹ untereinander, aber auch die interne Strukturierung eines einzelnen Teilsystems. Wenn in Eichendorffs *Die Entführung* oder *Das Schloß Dürande* jeweils zu Textbeginn die räumliche Situierung entfaltet wird, so dient diese ebenfalls als reflexive Zeitstruktur. Alte Schlösser, Ruinen¹², die in verwilderter Natur stehen und von dieser überwuchert werden, stellen den Schauplatz oder das Überbleibsel einer Neuverhandlung der Liebesproblematik dar: In dem einen Fall ist dies der Konflikt zwischen neurotisch fundiertem und latent-amourösem Geschwisterverhältnis und ›normaler‹ (wenngleich auch ständeübergreifender und daher ereignishafter) außerfamiliärer Paarbildung (*Das Schloß Dürande*); in dem anderen Fall der Konflikt zwischen zwei Paarbildungsoptionen, von denen die eine eindeutig goethezeitlich attribuiert und ›kulturell‹ forciert ist und zuungunsten der anderen abgelehnt wird (*Die Entführung*). Beide Problemkomplexe indizieren die Verhandlung von Zukunftskonzepten und -modellen, wobei der Raum eine zeitreflexive Teilkomponente formiert, mittels derer Zeit mit ›Kultur‹ und ›Natur‹ korreliert ist. Auf den Komplex ›Liebe‹ kommen wir am Ende dieses Kapitels zurück. Von Belang sind hier vorderhand Varianten der jeweiligen Raum-Zeit-Gestaltung.

Häufig – jedenfalls auffallend genug, um als Merkmal genannt werden zu können – erscheinen Naturräume als Projektionsflächen zur reflexiven Gegenüberstellung von ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹. In *Das Schloß Dürande* ist es das titelgebende Schloss, das zeichenhaft für Ereignisse der Vergangenheit steht. Auf Ebene der Individualgeschichte stellt dies der Rachefeldzug Renalds dar, der seine Schwester Gabriele und den Grafen Dürande erschießt. Das Schloss ist daraufhin unbewohnt, verfällt und verkommt zur Ruderalfläche und verweist indexikalisch auf die Absenz des Grafen. Auf Ebene des Kollektivs ist es wiederum Zeichen eines vergangenen Systemzustands von ›Welt‹: Renald trat ebenfalls einen revolutionären Zustandswechsel los, ein Metaereignis innerhalb der Textwelt. Einen derartigen Grundzug der Zwischenphase belegt eine Reihe von Texten mit unterschiedlichen Settings, so, neben den genannten Texten von Eichendorff,

zentralen Thema geworden, das sich schnell als umso schwieriger erwies, je deutlicher wurde, daß die Orientierung an einem Wert- und Normensystem ›Natur‹ zu ranghohen Kollisionen mit dem kulturellen Wert- und Normensystem führt. Beim Zusammenbruch des Goethezeit-Systems erbt das Biedermeier – wie nach ihm das Literatursystem des Realismus – dieses Thema und hat neue Lösungen dafür zu finden.« (Wünsch 1996: 311)

¹²Zur Ruine in metaphorischer und metonymischer Funktion und ihrer Verschränkung mit Zeit in Texten der Romantik und der Zwischenphase vgl. Schöning (2009).

Schefers *Unglückliche Liebe*, Gutzkows *Die Wellenbraut*, Hebbels *Der Brudermord* und Stifters *Der Hochwald*. Hebbels *Der Brudermord* etwa beginnt mit der Introspektion Eduards:

Es war eine mondhelle Winternacht. Eduard ritt langsam durch den Wald; alle die Bäume, welche ihm ihre Zweigarme entgegenstreckten, schienen ihm Denkmäler einer schönern Vergangenheit zu sein. Haben sie doch alle – dachte er bei sich selbst, – freundlich gegrünt und vielleicht manchem Wanderer erquicklichen Schatten gewährt, und stehen jetzt so starr, so trübe, als wären sie schon als Särge in die kalte Erde hinab-gesenkt und eine ekle Behausung der Würmer geworden. »Tröstet euch mit mir, ihr traurigen Bäume«, rief er aus, »nicht euch allein ist der Frühling dahin geschwunden, auch mir ist er entflohn; aber ihr habt doch trinken dürfen seinen himmlischen Anhauch, mir indes ist er ungenossen vorübergezogen mit all seiner Wonne und hat mir den greulichsten Winter gebracht, ein Hochzeiter, der einer Leiche aufging.« (Hebbel 1965b [1832]: 250)

Unabhängig vom weiteren Verlauf der Erzählung betrachtet, an dessen Ende er selbst, wie auch seine Geliebte und ihr Entführer – Eduards Bruder – zu Tode kommen, liegt hier eine Konstellation vor, die sich genaustens in den Kontext der bisherigen Überlegungen eingliedert. Der Text baut – aus Sicht Eduards – eine Reihe von semantischen, zeitreflexiv funktionalisierten Relationen auf: Die Gegenwart korreliert er mit ›Winter‹, Trauer‹ und ›Tod‹, der er die Vergangenheit (belegt mit ›Frühling‹ und ›Leben‹) oppositionell entgegenstellt. Die Äquivalentsetzung zwischen ›Natur‹ und ›Ich‹ wird an der Zustandsveränderung innerhalb eines zeitlichen Rahmens verankert, wobei dies einer diskontinuierlichen Verschiebung gleichkommt. Denn auf ›Frühling‹ folgt im Denken Eduards nicht ›Sommer‹, sondern ›Winter‹. Wahrgenommen und erlebt wird die Gegenwart als defizitärer Zustand des »Kummers« und »Schmerz[es]« (ebd.), die aus einer Verlusterfahrung in der positiv evaluierten Vergangenheit hervorgehen und in eine durch Tod und Unsicherheit gekennzeichnete Zukunft überführen.

Stifters *Der Hochwald* wiederum besetzt die Natur mit der Funktion, eine überindividuelle Kollektivvergangenheit und eine unkultivierte ›Urvorgangenheit‹ aufzuzeigen und diese gegen die Übergangszeit des Dreißigjährigen Krieges zu stellen: »Damals [...] war weder Dorf, noch Weg, sondern nur das Thal und der Bach, jedoch diese noch schöner, noch frischer, noch jungfräulicher, als jetzt« (Stifter 1982b [1842/1844]: 233). Und: »Heute aber war der Tag gekommen, wo die Heerschaar der Gräser und Blümlein dieses Rasens, ungleich ihren tausendjährig stillen und einsamen Ahnherren, zum erstenmale etwas Anderes sehen sollten, als Laubgrün und Himmelsblau« (ebd.: 233 f.). Diesem, in der älteren

(Vor-)Vergangenheit situierten natürlichen Urzustand stellt der Text eine romantisch anmutende Vergangenheit (»uralte[] Heidenzeit«; ebd.: 266) an die Seite, die er ebenfalls an einen Teilraum der Natur koppelt, einen See, den die Leute »für ein Zauberswasser halten« (ebd.: 262) und mit dem eine wunderbare Legende eines verschollenen Königs verbunden ist, und der sich während der Passionszeit in eine gemeingefährliche Menschenfalle verwandelt. Klar wird: In diesem Text fungiert Natur als Zeit-Speicher – folglich sind auch hier – wie bei der Figur – die Grenzen zwischen den einzelnen Klassifikationen fließend.

Modelliert sind Kulturräume als Räume mit dem Merkmal ›+ (sozio-)kulturell«. Sie sind in jedem Fall ›kulturell« markiert und gegebenenfalls zusätzlich bewohnt von Gemeinschaften, können aber auch ›kulturell« markiert sein, ohne bewohnt zu sein. ›Kultur« entspricht der »hierarchisch geordnete[n] Gesamtheit aller Zeichensysteme, die in der Lebenspraxis einer Gemeinschaft verwendet werden« (Posner 2004: 364), und manifestiert sich in sozialen, materiellen und mentalen Teilsystemen (vgl. Nies 2011: 207 f.). Die hier relevante Relation lautet allgemein ›topografischer Raum« \subset ›Kultur« \leftrightarrow ›Zeit«, mithin bezeichnend ist die wechselseitige Implikation von ›Raum« und ›Zeit«: Der Raum ist Teil einer Kultur und impliziert Zeit und Zeitlichkeit unter bestimmten diegetischen Bedingungen, wie sie ein gegebener Text präsupponiert. Zeit und Zeitlichkeit implizieren andersherum Raum und Kultur in ihrer jeweils vorliegenden Verfasstheit und spezifischen Ausprägung. Das heißt, an der räumlichen Realisierung und seiner kulturellen Ausprägung ist die Spezifik eines Zeitmodells ablesbar, ebenso wie dieses Zeitmodell in einem Text überhaupt erst Grundlage für die räumliche Umgebung von ›Welt« ist und in deren Rahmen hervorgebracht wird.

Dass nun ebendieses Implikationsverhältnis in der Zwischenphase an Bedeutung gewinnt, belegt etwa neben dem exotischen Roman die bis in die zweite Jahrhunderthälfte zunehmende Verbreitung der Dorfgeschichte,¹³ unter anderem mit Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843–1861),¹⁴ Drostes *Die Judenbuche*, Gotthelfs *Die schwarze Spinne* oder Ottos *Die Lehnspflichten*. Bemerkenswert daran ist die Mehrfachcodierung des Handlungsortes ›Dorf«, der gegenüber der als Fremdraum markierten ›Stadt« zwar durch prinzipiell positiv konnotierte Merkmale wie ›Homogenität«, ›Familiarität« und ›Traditionsbewusstsein/-wahrung« gekennzeichnet ist, ebenso aber veraltete und überkommene sozialmentale Werte und Normen aufweist, die insbesondere im

¹³Die Präsenz des Modells ›Dorfgeschichte« nimmt denn laut Schönert ab den 1860er-Jahren bereits wieder ab (vgl. Schönert 2002: 337).

¹⁴Beachtung finden ausschließlich die beiden ersten Bände der *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, erschienen 1843.

Verhältnis zwischen Eltern- und Kindergeneration nicht selten zu nachhaltigen Konflikten und Zukunftsnegativierung führen. Im Kontext der Opposition ›Alt‹ vs. ›Jung‹ liegt das Grundproblem auf der Hand: Das Dorf ist unter den gegebenen anthropologischen und soziokulturellen Bedingungen der präsentierten Gegenwart nicht mehr tragbar, obwohl es nach wie vor als Lebensraum und ideales Wertesystem angestrebt wird. Dabei nutzen Texte von Auerbach auf topografischer Mikroebene die temporalsemantische Differenz zur ›Stadt‹ (Stifters *Bergkristall* hingegen konstruiert die Auseinandersetzung *zweier Dörfer* hinsichtlich der Dichotomie ›traditionalistisch‹ vs. ›modern‹). Fontanes *Geschwisterliebe* – dies nun keine Dorfgeschichte – stellt eine weitere Spielart der zeitreflexiven Funktionalisierung von Räumen dar, die den Raum der Handlung explizit als ›alt‹ benennt und deutlich von einem modernisierten Außenraum isoliert. Die Figuren jenes Außenraums wiederum reagieren auf die Bewohner des Handlungsraums abwertend und grenzen sich von ihnen ab. Ähnlich verfährt auch Ungern-Sternbergs *Eine Gespenster-Geschichte aus alter Zeit*, worin sich Figuren zwecks arrangierter Paarfindung auf ein altes Schloss der Ahnherren zurückziehen. Daneben können Texte – und zwar ausdrücklich auch solche, die nicht zum exotischen Roman zählen – großangelegte Topografien vorweisen: In Auerbachs *Des Schloßbauers Vesele* und *Der Tolpatsch* beispielsweise ist Amerika semantisiert als maximal entfernte Topografie und Raum der Zukunft; in dem einen Fall dient die Auswanderung dorthin als Zukunftskonzept, das als Vorwand und Lüge zum Geldraub dient (*Des Schloßbauers Vesele*), in dem anderen als tatsächlich realisiertes Zukunftsmodell, das zugleich aber ein relatives Scheitern vorführt (*Der Tolpatsch*).

Modellierung räumlicher Einheiten einer ›materiellen Kultur‹. Räumliche Einheiten einer materiellen Kultur, wie wir sie nennen wollen, sind mit diesen Kulturräumen verbunden und betreffen ihrerseits Modelle kulturell produzierter Artefakte, die die jeweiligen topografischen Teilräume einer Welt konstituieren und ausstatten. Gemeint sein kann damit eine Vielzahl an Produkten, die Räume auszeichnen, gliedern und hierarchisieren: alle Formen von Architektur, Hortikultur, Wohnräume und ihre Einrichtung. Der temporalsemantischen Konstitution und ihrer Funktionalisierung liegt die komplexe Relation ›Artefakte‹ \subset ›topografischer Raum‹ \subset ›Kultur‹ \leftrightarrow ›Zeit‹ zugrunde. Das heißt: Artefakte sind Konkretisierungen von ›Kultur‹, wie sie sich in der Topografie entfaltet, und repräsentieren materielle Formen des kulturellen Selbstverständnisses.

Mit der Insel, dies hatten wir konstatiert, entwirft Stifter in *Der Hagestolz* einen Raum des ›Alten‹, mit dem in Form der Schichtung von ›Vergangenheit‹

und ›Gegenwart‹ die zentrale Konfliktsituation zwischen ›Alt‹ und ›Jung‹ ebenfalls topografisch abgebildet wird. Zusätzlich zeichnet sich bei ihr eine temporale Eigengesetzlichkeit aus, die sie von ihrem diegetischen Umfeld abgrenzt (›weil die Zeit gar so todtlangsam hin ging‹; Stifter 1982a: 91). Zeit substantiiert sich nicht allein in der räumlichen Gesamtanlage; die räumliche Temporalsemantik fungiert darüber hinaus als manifester Bedeutungsträger des zentralen Problems des Textes. Auch *Das Bild des Kaisers* legt die Opposition zwischen ›Alt‹ und ›Jung‹ in Form der Gegenüberstellung zweier Burgen räumlich und nicht nur figürlich an (Abbildung 2.3).

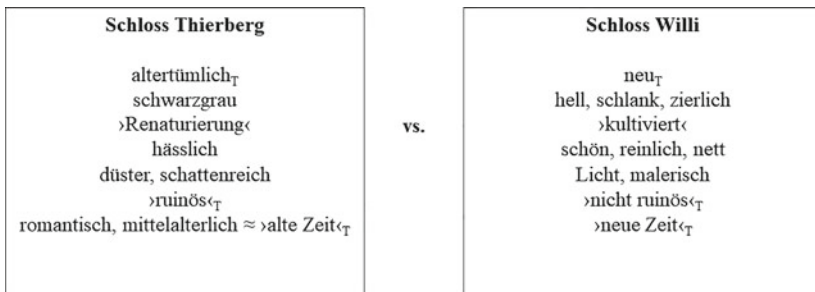


Abbildung 2.3 Temporalsemantik des Teilraums ›Schwabenland‹ in Hauffs *Das Bild des Kaisers*

Die nichträumliche Größe der ideologischen Einstellung und ihre epochale Zuordnung in der dargestellten Welt manifestieren sich im Räumlichen. Bestätigt wird damit die Leitdifferenz in besonderer Weise: Denn offensichtlich haben wir es nicht mit einer *polaren* Gegenüberstellung von ›Alt‹ vs. ›Jung‹ zu tun, die in der Opposition der Figuren Thierberg und Robert Willi bestünde, sondern mit einer *Skalierung* der politischen Achse und dadurch mit einer *Ausdifferenzierung* des ideologischen Gesamtsystems, die die Annahme eines heterogenen Status der Welt insgesamt noch bestärkt. Das heißt, im Kontext des Teilraums ›Schwabenland‹ findet sich ein Zusammenhang von vier, ideologisch unterschiedlich gelagerten und zugleich temporalsemantisch distinkten und lokalisierbaren Positionen, die topografisch auf beide Burgen verteilt werden und deren Konfliktpotenzial im Endzustand aufgehoben wird (Abbildung 2.4).

Unter Einbezug der obigen Klassifikation des Kulturraums und unter Berücksichtigung der aus ›Preußen‹ stammenden Figur Alberts zeigt sich, dass es sich bei

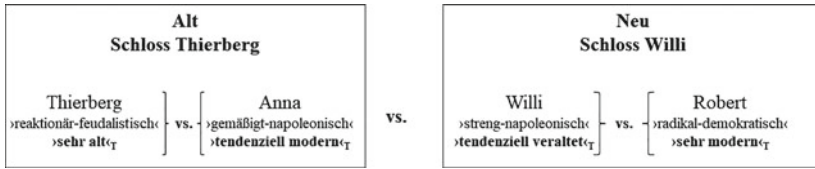


Abbildung 2.4 Temporalsemantik des Raums und der Figuren in Hauffs *Das Bild des Kaisers*

dieser Anordnung lediglich um eine Binnendifferenzierung des Raumes ›Schwabenland‹ handelt, der allerdings auf soziokultureller Ebene und auf Ebene der Familienhistorie in Opposition zu ›Preußen‹ steht (Abbildung 2.5).



Abbildung 2.5 Raumgesamtordnung in Hauffs *Das Bild des Kaisers*

Die dargestellte Welt in *Das Bild des Kaisers* umfasst demnach ›Deutschland‹, das zu Erzählbeginn und über das Textende hinaus in einem Zustand der Gegensätzlichkeit begriffen ist und dessen temporale Situierung von den Figuren als »neuere[] Zeit« (Hauff 1962a [1828]: 333) umschrieben und als problematischer Gegenwartszustand wahrgenommen wird (vgl. ebd.: 345). Dementsprechend ist der Entradikalisierung (oder Relativierung) der ideologischen Positionen am Ende die Hoffnung auf eine bessere Zukunft gleichgesetzt, die von Figuren erträumt wird (vgl. ebd.: 348 f.), die der Text jedoch nur oberflächlich andeutet. Denn eine Lösung ergibt sich einzig für den Teilraum ›Süden‹, nicht aber für den Großraum ›Deutschland‹; das Erzählmodell der Initiationsgeschichte wird

zugunsten einer ›politischen Geschichte‹ an den Rand gerückt. Aber nicht nur in politisch-ideologischer Hinsicht hebt der Text Differenzen hervor, sondern ebenso hinsichtlich mentaler Konzepte (›Deutschsein‹), sozialer Verhaltensweisen (Umgang mit Fremden) und hinsichtlich des kulturellen Selbstverständnisses (›Schwaben‹ vs. ›Preußen‹). Er unterstreicht Dichotomien und verankert dies im topografischen Raum, der letztlich *einen* übergeordneten Kulturraum (›Deutschland‹) mit *zwei* disparaten Subräumen (›Nord‹- und ›Süddeutschland‹) vereint. Alberts Reise inszeniert er in diesem Kontext als Grenzüberschreitung – als Hoffnungsträger einer zukünftigen Welt funktionalisiert er hingegen Robert, der politisch für eine deutsche Republik einsteht, der vor allem aber – wie das anfängliche Gespräch zwischen ihm und Albert im Eilwagen belegt – zwischenmenschlich zu vermitteln versucht und die Einebnung der mentalen, sozialen und kulturellen Differenzen zwischen ›Norden‹ und ›Süden‹ anstrebt. Nur am Rande wird erwähnt, dass sich das Geschehen »vor einigen Jahren« (ebd.: 328) zuträgt – dass sich die Ordnung der dargestellten Welt innerhalb dieses Zeitraums im Sinne einer Homogenisierung verändert hat, wird indes gänzlich offengelassen. Auszugehen ist daher von einem anhaltenden disparaten Verhältnis zwischen Nord- und Süddeutschland, das sich metonymisch im Verhältnis der Figuren im semantischen Raum ›Jung‹ und im Hinblick auf ›Liebe‹ fortträgt. Anna und Robert sind zwar vereint; jedoch hat Albert dabei das Nachsehen und kehrt resigniert in seinen Ausgangsraum zurück.

Semiotisierung von ›Epochen‹ im Raum. Die Semantisierung der Burg Thierbergs als Raum des ›Alten‹ weist ebenfalls auf die drittgenannte Klassifikation innerhalb des gegebenen Rasters hin: die zeichenhafte Materialisierung ›epochengeprägter‹ Räume. Bei seiner Ankunft nämlich stellt Albert Anna gegenüber fest: »Kann man etwas Romantischeres sehen, als die Türme mit Epheu bewachsen, diesen Torweg mit den alten Wappen, diese Zugbrücke, diese Wälle und Gräben? Glaubt man nicht, das Schloß von Bradwardine oder irgend ein anderes aus Scottschen Romanen zu sehen?« (Ebd.: 340) Dass die Zuschreibung ›romantisch‹ einen besonderen Zweck erfüllt und auf ein Verständnis von ›Romantik‹, ja, von ›Goethezeit‹ als vergangene Epoche insgesamt abhebt, wird gestützt durch den Verweis auf Walter Scott, dessen angesprochene Tendenz zur Situierung von ›Welten‹ im Mittelalter wiederum auf eine wesentliche Affinität der Romantik hindeutet, deutlicher noch durch die Nennung von Goethes *Götz* als einem Initialtext des Sturm und Drang. Bestätigt wird der Eindruck, den Albert äußert, auch durch die Semantisierung der Burg von Erzählerseite aus (siehe Abb. 2.3). Thierbergs Burg wird demnach doppelt codiert: zum einen als ›alt‹ im Sinne von ›lange Zeit existent‹ – im Text semantisch korreliert mit ›Dunkelheit‹, ›Verfall‹, ›Renaturierung‹ bzw.

›De-Kultivierung‹ –; zum anderen als ›zeitlich vergangen‹, im Sinne von ›einer nichtaktuellen Epoche angehörend‹ und zwar gekennzeichnet und spezifiziert durch ›romantisch‹.

Eine solche explizite Romantisierung findet sich ebenfalls in *Imagina Unruh*, worin der Protagonistin vonseiten anderer Figuren ›romantische‹ Züge und Verhaltensweisen zugeschrieben werden. Daneben interessant ist die Raumordnung, die durch eine horizontale und eine vertikale Raumachse aufgebaut ist, wobei die horizontale Achse die Realität der Textwelt wiedergibt und der Text auf vertikaler Achse eine Differenz zwischen ebendieser Realität und einer Traumwelt Imaginas verortet. Er evoziert darin eine wunderbare Parallelwirklichkeit infolge der Bewegung der Figur von ›oben‹ nach ›unten‹, von der Erdoberfläche in eine Bergwerkgrube. Durch ebendiese Bewegung auf vertikaler Ebene verbunden mit den semantischen Implikationen, die das ›Verlassen der Realität‹ mit sich bringt, motiviert der Text die später durch den Vater forcierte Überführung Imaginas in den semantischen Raum ›Gesellschaft‹ (»Sie sollte [...] zur endlichen Zähmung ihrer Verwilderung nach Breslau in eine Pension geführt werden«; Gutzkow 1999 ff. [1847]: 5). Das Kindheitserlebnis ist folglich entscheidend für Imagina selbst wie auch für ihr soziales Umfeld – Imagina orientiert sich daran in ihrer Welt-sicht; Auslöser ist es für unüberwindbare Konflikte zwischen ihr, ihrem Vater und Ehemann August. Genaugenommen verfährt der Text sogar *entromantisierend*: Die wunderbare Parallelwelt ist ausschließlich emphatischen Künstlern zugänglich (das heißt: nur Imagina) und wird durch diese überhaupt erst aufgerufen: Die Bergwerkgrube, Imaginas »Lieblingsversteck[]« (ebd.: 5), verwandelt sich aus Sicht der schlafenden Protagonistin in König Kobalts Thronsaal, eine Halle »von wunderbarer Schönheit« (ebd.: 6) und erfüllt von einem magischen, »blaue[n] Glanz« (ebd.), in der Kobalt und der aus noch größerer Tiefe aufsteigende Teufel einen Pakt abschließen. Imagina wird im Rahmen ihrer eigenen Imagination Zeugin, wie Kobalts Sohn, Prinz Wismuth, im Tausch gegen die sieben Todsünden der Weg in die »Oberwelt zu seiner fernern Entwicklung« (ebd.: 10) geebnet wird. Hinsichtlich des Geschehens, des auftretenden Personals und nicht zuletzt der Gestaltung des Raums ist hier fraglos eine romantische Grundanlage zu erkennen. Allerdings bleibt die ontologische, nichtwunderbare Grundordnung des semantischen Gesamtfeldes im Gegensatz zu Texten der Romantik erhalten: Nicht etwa treten die Figuren des Teufels oder König Kobalts nach ihrer Einführung in Imaginas Traumerlebnis auch realiter in Erscheinung. Und auch Otto von Sudburg ist nur beschränkt – in der Wahrnehmungssphäre Imaginas nämlich – Prinz Wismuth äquivalent – er selbst kann dies nach Durchsicht der fantastischen Blätter Imaginas allenfalls nachvollziehen; anderen Figuren ist die Verbindung gänzlich unverständlich. Während also die diegetische Wirklichkeit geprägt ist durch die

Gleichzeitigkeit von nicht zu vereinbarenden Sicht- und Lebensweisen (›Kunst‹ vs. ›Gesellschaft‹; ›alte Gesellschaftsordnung‹ vs. ›neue Gesellschaftsordnung‹) und durch die prinzipielle (das heißt subjektinterne und subjektexterne) Hegemonie des ›Alten‹ gegenüber dem ›Jungen‹, erschließt sich mit Imaginas Erlebnis ein fundamental differentes Raumordnungssystem, das in Opposition zur Realität steht und mit signifikanten Merkmalen ausgestattet ist, die das Paradigma ›romantisch‹ anreichern. Zugleich wird mit ihm der romantische Impetus unterlaufen, indem es der Text klar auf die Figur beschränkt und nicht auf ›Welt‹ insgesamt ausweitet. Dafür spricht auch das Scheitern Imaginas in sozialer Hinsicht: die doppelte Entsagung und ihre gesellschaftliche Isolation – beides jedoch im Vergleich zur romantischen Spielart hochgradig verharmlost. Für die Textkonzeption ist folglich das Gestaltungsprinzip der *Entromantisierung* bedeutungskonstituierend: Der Text referiert auf die Romantik – räumlich und figürlich – und kennzeichnet sie zugleich als inkompatibel mit dem zugrundeliegenden Weltsystem (vgl. Abschn. 4.1).

Anhand dieses exemplarischen Falls ist für den Gesamtzusammenhang der Zwischenphase generell zu konstatieren, dass speziell die Attribute ›goethezeitlich‹ beziehungsweise ›romantisch‹ für die Semantisierung des Raums signifikant sind, schließlich wird an ihnen als einem Teilaspekt der Entromantisierung die problematische Abgrenzung der aktuellen Epoche durchexerziert. Allgemein gesprochen gerät hier die Relation ›topografischer Raum‹ X / ›Kultur‹ A vs. ›topografischer Raum‹ Y / ›Kultur‹ B \leftrightarrow ›Zeit‹ in den Blick – wobei A und B ›Kulturen‹ unterschiedlicher ›Epochen‹ indizieren. Das heißt: Mit Hilfe einer Semiotisierung von ›Epochen‹ im Raum adaptiert die Zwischenphase Modelle der Goethezeit, spezifiziert diese, stellt sie topografisch aus und setzt sie in Beziehung zu nachgoethezeitlichen Alternativmodellen. In der Modellierung des diegetischen Raums verhandelt das Literatursystem damit das Grundproblem der Präsenz der Goethezeit und schafft auf diese Weise ein metatextuell-selbstreflexives Moment. Wie an Gutzkows Text ersichtlich, verläuft die Spezifizierung über die Verwendung bestimmter Zeichenrepertoires, deren Status *als* bloßes Repertoire im *discours* gekennzeichnet und zusätzlich mit unserer Leitdifferenz korreliert ist.

›Zeit-Konservierung‹ im Raum. Ein weiterer Aspekt, der mit der selbstreflexiven Grundachse, wie zuletzt erwähnt, zusammenhängt und die Grundopposition entfaltet, wird offenbar, wenn Figuren auf alte Schriftstücke und diverse andere Artefakte stoßen, auf Zeitarchive oder auch Semiophoren (vgl. Vedder 2013: 79 f.), und diese zu decodieren hoffen oder ihnen gar von anderen Figuren auferlegt wird, sie zu entschlüsseln und in den eigenen Lebenszusammenhang einzuordnen. Begegnet ist uns eine solche Form bereits am Rande der Behandlung

des Textes von Stifter: die Bildnisse von Ludmilla und von Victors Vater, zu deren Rezeption der Oheim drängt und infolge derer Victor die eigene Zukunftsplanung umstellt. Die Gemälde fungieren als eine Art ›Schlüsselglied‹ zwischen Vergangenheit und Gegenwart: Victor erkennt Hanna im Abbild seiner jungen Ziehmutter Ludmilla und sich selbst im Abbild seines Vaters – mit den Resultaten des Eingeständnisses seiner Liebe zu Hanna und der späteren Heirat sowie das nachträgliche und metonymische Glück auf Ebene der Elterngeneration. Die Raumklassifikation ›Konservierung von Zeit‹ meint also die Speicherung von Informationen auf einem medialen Träger, die auf einen (längst) vergangenen (aber noch immer relevanten) Zustand von ›Welt‹, eines Kollektivs oder einzelnen Subjekts referieren. Wichtig für unseren Zusammenhang ist die Bindung solcher ›Konserven‹ an bestimmte Räume (wie die Insel des Oheims in *Der Hagestolz*) sowie ihr ereignismotivierender Charakter, also ihr maßgeblicher Einfluss auf das Leben der Figuren und die erzählte Geschichte. In der Regel verfahren Texte so, dass diese Merkmale oder Elemente (a) zunächst verborgen sind und entdeckt werden müssen oder geschützt sind und erreicht werden müssen und sie (b) auf Figuren motivierend einwirken, Handlungen auslösen und Konflikte nach sich ziehen. Die dieser temporalsemantischen Anlage des Raums zugrundeliegende Relation lautet: ($\text{›Text‹} \leftrightarrow \text{›Zeit‹} \subset \text{›Raum‹}$). Bedeutet: Ein wie auch immer medial konstituierter ›Text‹ steht in wechselseitiger Implikation mit ›Zeit‹ und ist Element eines bestimmten topografischen Raums.

Auch dazu ein ausführlicheres Beispiel: Bekanntlich nutzt Stifters *Die Narrenburg* zum Aufbau seiner Temporalsemantik das titelgebende räumliche Element. Darüber hinaus liegt mit diesem Text ein aufschlussreicher Fall für den Konnex zwischen Archivierung von Zeit, Zeitreflexion und epochentypischer Zukunftsmodellierung vor.¹⁵ So werden gleich zu Textbeginn von der Erzählinstanz zwei notwendige Bedingungen genannt, die ein potenzieller Erbe der Burg Rothenstein zu erfüllen hat:

[E]rstens mußte er schwören, daß er getreu und ohne geringsten Abbruch der Wahrheit seine Lebensgeschichte aufschreiben wolle [...]. Diese Lebensbeschreibung solle er dann [...] in dem feuerfesten Gemache hinterlegen, das zu diesem Zwecke in den rothen Marmorfels gehauen war, der sich innerhalb der Burg erhebt[.] (Stifter 1980a [1841]: 321)

¹⁵Cornelia Blasberg konstatiert gar für Stifters gesamtes Werk, dass das ermittelbare Gestaltungsprinzip der ›erschriebenen Tradition‹ eine Modellfunktion im Rahmen der literarischen Traditionsbildung insgesamt einnehme (1998: 12 u. 371).

Als zweite Auflage »mußte er schwören, daß er sämtliche bereits in dem rothen Steine befindlichen Lebensbeschreibungen lesen wolle.« (Ebd.) Mit der topografisch oberhalb des Dorfes Fichtau befindlichen Burg kreiert der Text einen Raum, der diverse, auf unterschiedliche Epochen referierende ›Texte‹ akkumuliert und damit die Vergangenheit strukturell-manifest speichert, sie allerdings gleichermaßen vor seiner Umwelt verschließt. Er umfasst architektonische ›Texte‹ wie die Sphinx in einem von Graf Johannes erbauten, inzwischen ungenutzten Brunnen; einen griechischen Bau des Grafen Jodok, genannt Partheon; den gotischen Turm des Prokopus und Grabstätten der Schlossbewohner. Zusätzlich finden sich Gemälde der Ahnen, »eine ganze Reihe der herrlichsten Bilder [...] von den besten Meistern gemalt« (ebd.: 382), und die im roten Steintresor aufbewahrten autobiografischen Schriften der Schlossherren, die alles in Allem auf eine 700-jährige Vergangenheit zurückweisen und von denen die Lebensgeschichte Jodoks die wesentliche Rolle für die Rekonstruktion der Vergangenheit wie auch für die Modellierung der Zukunft spielt. Zum Erzählzeitpunkt, der mit 1836 genau und explizit datiert wird, liegt die Burg »beinahe in Trümmern« (ebd.: 323). Das heißt, der Raum selbst indiziert demnach zusätzlich Zeitlichkeit, indem er verfällt, und er konserviert ›Zeit‹ in Form von Produkten vom Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert. Mit Heinrich tritt nun ein Normalsubjekt in Erscheinung, das als entfernter Verwandter der Familie Scharnast die doppelte Aufgabe zu bewältigen hat, die »unklare Vergangenheit« und die »holde Gegenwart« (ebd.: 369) der Textwelt miteinander auszusöhnen und seine Liebe zu Anna, die Tochter eines Wirts, zu legitimieren. Die Lösungsfindung erfolgt mit Antritt seines Erbes und in der Erfüllung der gestellten Bedingungen: Er rezipiert die Lebensgeschichte des letzten Schlossherren Jodok, dessen Darstellungen in die frühe Goethezeit fallen und den Geschehnissen der Rahmenerzählung entgegengestellt werden. Denn während Jodoks Geschichte tragisch endet – im Tod beinahe aller beteiligten Figuren und in der Einsamkeit des Erzählers –, ist Heinrichs Lektüre einem Lernprozess äquivalent und hat die Neuordnung der dargestellten Welt zur Folge, die Tilgung einer sozialen Grenze zwischen der ›Narrenburg‹ und Fichtau, die in direkter Verbindung zur Eheschließung zwischen Heinrich und Anna steht. Eine deutliche Markierung erfährt das am Ende entwickelte und von der Erzählinstanz ausführlich dargelegte Zukunftsmodell: geprägt durch Glück, Prosperität und Renovierung des ›Alten‹.

In der Anlage einer in Artefakten konservierten Vergangenheit – die mit Ereignishaftigkeit belegt ist – und mit der Auseinandersetzung mit diesen Artefakten in einer gänzlich ereignislosen Gegenwart ist schließlich die dritte Möglichkeit aufgezeigt, ›Alt‹ und ›Jung‹ räumlich zu modellieren; wengleich deutlich geworden

sein dürfte, dass diese Möglichkeiten, wie schon die Klassifikationen der Figurenmodelle, miteinander korrelieren können: so im Raum der ›Narrenburg‹, der nicht nur als Zeitspeicher fungiert, sondern zugleich mehrere ›Epochen‹ repräsentiert.

Wichtig wäre demnach festzuhalten, dass zeitreflexive Erzähltexte der Zwischenphase stets die konfliktauslösende und auf den Initiationsprozess einwirkende Leitdifferenz entwickeln und sie räumlich oder figürlich konkretisieren. Initianden bewegen sich zwischen tradierten Vorstellungen, Werten und Normen, Verhaltens- und Denkmustern auf der einen und neuen (anthropologischen) Problemen, offenen Handlungsmöglichkeiten und geänderten Verhältnissen der dargestellten Welt, die andere als die überlieferten Muster erfordern, auf der anderen Seite: Entweder verhalten sie sich gemäß tradierten Mustern in einem neuen Umfeld oder sie verhalten sich ›neuartig‹ in einem Umfeld, das tradiertes Handeln und Denken erfordert – daher sind in jedem Fall die oben angeführten Modifikationen der Initiationsgeschichte zu beobachten. Zeitreflexion ist eine strukturelle Teilklasse von Selbstreflexivität: Mit der Modellierung von ›Alt‹ vs. ›Jung‹ vor dem Hintergrund der Initiationsgeschichte und der Thematisierung von Zeitproblemen codiert das Literatursystem Strukturen als Fremdreferenzen auf das vorangegangene Literatursystem und kennzeichnet durch Dekonstruktion und Modifikation des Erzählmusters Ablösungsschwierigkeiten, ohne allerdings diese Ablösung tatsächlich zu vollziehen. Gerade letzterer Argumentationsstrang ist zwar nicht neu und wird allenthalben aufgegriffen,¹⁶ wie allerdings ein solches Merkmal der Zwischenphase, das ja ein literaturhistorisches Signum darstellt, textstrukturell konkret verankert ist, wird eben erst überhaupt erfassbar insbesondere durch die Rekonstruktion des Umgangs mit Zeit.

2.3 Zeitkonflikte in der Transitionsphase: Vergangenheitsbewältigung, Aktivierung des Zeiterlebens, Zeitenüberlagerung

Der Initiand wird mit Eintritt in T_2 direkt mit Zeit konfrontiert und ebendies formiert den wesentlichen Konfliktherd. Schon auf mittlerem Abstraktionsniveau betrachtet lässt sich allen Unterschiedlichkeiten der Texte zum Trotz eine Problematik ausmachen, in deren Rahmen Figuren in irgendeiner Weise in der Zeit zurückblicken müssen, in die persönliche Vergangenheit, in die der Familie oder eine soziokulturell relevante Vergangenheit – wobei die konkrete Form dieser Rückblicke wie auch die Konsequenz für die Zukunft divergieren. Alles das hat zweierlei zur Folge: Zum einen wird dadurch Zeit von Texten relevant gesetzt, und

¹⁶Vgl. Hagestedt (1996 u. 1997) sowie Lukas (1998a; 1998b; 2001 u. 2012).

zwar insofern, als die fokussierte Gegenwart immer auch einen entscheidenden Anteil ihrer Semantik aus der Vergangenheit speist und gleichzeitig die Selbstüberwindung in eine Zukunft anstrebt. In der Gegenwart ›überlagern sich‹ die Zeiten. Zum anderen stellt sich die Frage, wie die Zukunft denn im Angesicht dieser Zeitenüberlagerung aussehen, welche Zukünfte es geben kann. Und das bedeutet: Es kommt zur Aktivierung des Zeiterlebens bei den Figuren und zur Kollision zwischen Vorstellung und Machbarkeit zukunftsbezogener Sachverhalte.

Während wir also bis hierher das Modell insgesamt und das Umfeld des Initianden in den Blick genommen und bezüglich seines zeitreflexiven Potenzials bestimmt haben, gilt es nun, die Transitionsphase näher zu beleuchten, und zwar hinsichtlich derjenigen Varianten, in denen Protagonisten es mit der genannten Problematik zu tun bekommen. Auch hierbei möge es an dieser Stelle genügen, die hauptsächlichen Felder zu erfassen. Wir greifen diese auf und führen sie fort, wenn es im nächsten Kapitel um das Verhältnis von ›Subjekt‹ und ›Welt‹ sowie um die Koppelung regressiver und progressiver Strukturen geht.

Konfrontationen mit der Vergangenheit

Ob nun der Eintritt in T_2 mit dem Übertritt in die Altersstufe ›Jugend‹ zusammenfällt oder nicht, in Texten der Zwischenphase markiert er mehr oder minder deutlich den Wechsel von einer Semantik der *Zeitlosigkeit des Subjekts* hin zu einer Semantik des *Zukunftsträgers*. Damit jedoch zusätzlich auffallend in Verbindung gesetzt ist die *Konfrontation mit der Vergangenheit*. Wir haben dies teilweise schon aufgezeigt: Der kleine Bauernsohn in *Die Kuh* wird vom Vater vorzeitig in die Rolle des Zukunftsträgers gezwängt – ihm bleibt ein weiteres Leben versagt. Victor in *Der Hagestolz* wird mit seinem topografischen Raumwechsel in einen seltsam konstituierten Raum versetzt, den er nicht versteht, und muss mit seinem Oheim in die Vergangenheit blicken, die er nicht kennt, um endlich doch noch entlassen zu werden. Albert in *Das Bild des Kaisers* wechselt von einer Orientierung am Raum (Deutschland) über zur Betrachtung der eigenen und familiären Vergangenheit. Imagina in *Imagina Unruh* verfolgt ihr (›romantisches‹) Kindheitserlebnis und ist während der Ehe damit beschäftigt, vergangenes Geschehen schriftlich zu fixieren. Und Heinrich in *Die Narrenburg* ist die Aufgabe, sich mit dem Schloss der Ahnen zu beschäftigen, sogar per Dekret vorgeschrieben. Die Liste der Beispiele ließe sich fortführen. Sie alle zeigen eine bestimmte Proposition auf, die explizit oder implizit an das Subjekt herangetragen wird:

Für die Realisierung deiner Zukunft ist eine Auseinandersetzung mit irgendwie gearteten Problemen der Vergangenheit unerlässlich.

Freilich ist dies weder zwangsläufig im tradierten Konzept des Initiationsmodells vorgesehen, noch den Initianden von vornherein bewusst. Es handelt sich mutmaßlich um eine neuartige Handlungskomponente, die deshalb notwendig erscheint, da sich Kontexte, in denen sich Initiationsprozesse vollziehen, geändert haben. Die maßgeblichen Änderungen von ›Welt‹ betreffen das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart; die Vergangenheit und ihre Äquivalente dominieren die Gegenwart. Wenn also T_2 gleichbedeutend ist mit der (fokussierten) Gegenwart, so ist T_2 im Literatursystem der Zwischenphase auch gleichbedeutend mit Vergangenheitsbewältigung und der lösungsorientierten Integration von ›Vergangenheit‹ in die Handlungsgegenwart zum Zweck der Gestaltung einer eigenen Zukunft (Abbildung 2.6).

Angestoßen werden kann diese Aufgabe für Protagonisten durch diverse Konstellationen: (1) Prozesse der Vergangenheit sind unabgeschlossen oder gescheitert – die Vergangenheit reicht dadurch in die Gegenwart hinein: Im *Hagestolz* ist die Paarbildung zwischen Ludmilla und Victors Oheim gescheitert und muss durch die Kindergeneration kompensiert und nachgeholt werden. In *Bergkristall* löst erst die gemeinsame Rettung der Kinder eines ›grenzgängerischen‹ Schusters die bis dahin vorherrschende Rivalität zweier Dörfer. In *Die schwarze Spinne* ist es der tief in der dargestellten Vergangenheit abgeschlossene Teufelspakt, der als Fluch in Form der Spinne bis in die Gegenwart präsent ist und die Gesellschaft immer wieder verfolgt und bedroht. (2) Oder vergangene Prozesse sind abgeschlossen, müssen (oder wollen) aber wiederholt werden – ohne dass dies allerdings möglich ist: Dem Helden in *Die Narrenburg* obliegt die Wiederholung des immer Gleichen, er handelt als Erster der Erben aber so, dass er Geschichte nicht fortschreibt, sondern Vergangenes restauriert – und kann infolgedessen triumphieren. Ein ganz anderer Fall liegt mit Tiecks *Waldeinsamkeit* vor: Die Romantik, und mit ihr das von Tieck selbst geprägte Lebens- und Raumkonzept der ›Waldeinsamkeit‹, sind in der dargestellten Gegenwart aus Sicht des Protagonisten zur leeren Begriffshülle verkommen. Dessen Versetzung in eine tatsächliche ›Waldeinsamkeit‹ ist von außen forciert und dient lediglich einer Intrige. (3) Oder aber die eigene, persönliche Vergangenheit hat einen wie auch immer gearteten Schaden erlitten, der bis in die Transitionsphase hineinstrahlt. Man denke dabei an die vielen Texte, die ein Familiendefizit geltend machen oder eine Loslösungsproblematik von der Herkunftsfamilie, die, wie beispielsweise im *Maler Nolten* oder in *Die Epigonen*, Subjekte mit neurotischen Zügen

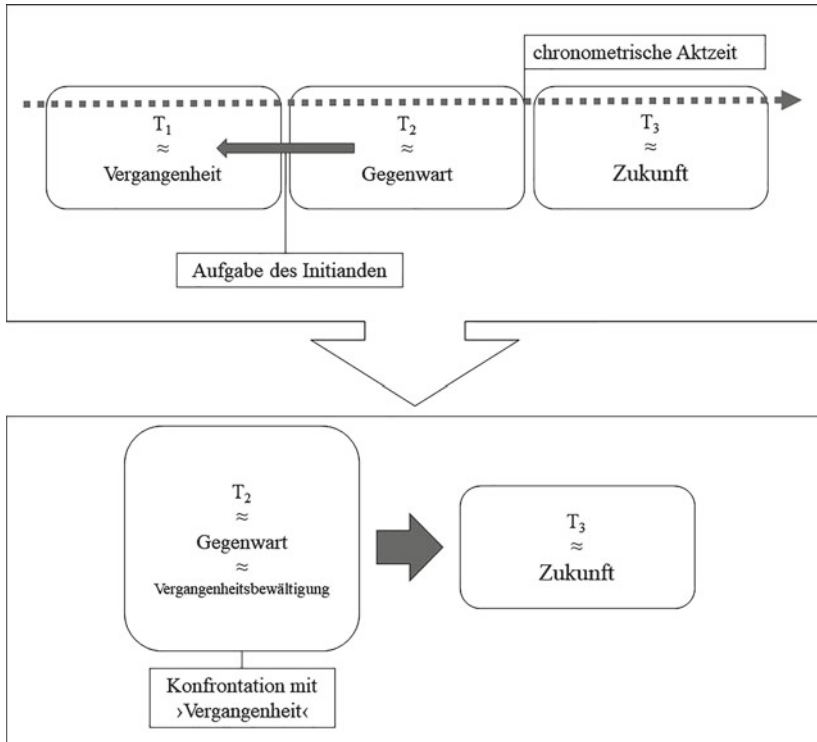


Abbildung 2.6 Die Konfrontation mit ›Vergangenheit‹

zur Folge haben (vgl. Wunsch 1997: 216), oder intra- und intergenerative (Quasi-) Beziehungen nach sich ziehen, wie in *Geschwisterliebe*, *Barbier Zitterlein*, *Das Schloß Dürande* und *Der Hochwald*, oder andersgeartete Störungen bei Subjekten auslösen, sie nicht gesellschaftsfähig hinterlassen, wie ansatzweise bei Imagina von Unruh, deren Verhalten zwar nicht primär durch die defektive Familie motiviert, sondern von vornherein in der Figur angelegt ist und durch ihr Höhlenerlebnis nur verstärkt wird, bei der die Lesart einer Störung durch vernachlässigte Erziehung der Text aber durchaus nahelegt. Damit verknüpft ist die Familiengeschichte, deren Vergangenheit immer wieder maßgeblichen Einfluss auf das Subjekt nimmt, sei es wie im Fall von Stifters *Der Hagestolz*, sei es wie im Fall von Schückings/Drostes *Der Familienschild* (worin die Problematik sehr viel weiter in die Vergangenheit reicht), sei es in der mehrschichtigen Art und

Weise in *Die Narrenburg* oder in der einfachen Variante, dass, wie in Tiecks *Die Ahnenprobe*, erst die Klärung eines in der Vergangenheit qua Urkunde zertifizierten Abstammungsverhältnisses eine Liebe legitimiert. (4) Oder die Vergangenheit ist unklar und stellt ein Problem dar, da ihr Einfluss auf die Gegenwart nicht absehbar ist. In Zschokkes *Der tote Gast* instrumentalisiert ein heimgekehrter Hauptmann die alte Sage um einen mordenden Geist, um damit sein abergläubisches Dorf in Angst und Schrecken zu versetzen und dadurch schließlich die Verbindung zu der ihm zugeneigten Frau herzustellen. Die Sage wird dabei getragen von einem fantastischen Impetus und ihrer festen zeitlichen Verankerung in der Vergangenheit; ihre Funktionalisierung und Fiktionalisierung entspricht der ›Entzauberung‹ von Welt in einer nur vermeintlich ereignisreichen Gegenwart (vgl. Abschn. 4.4). Weniger eindeutig ›entzaubert‹ ist die Gegenwart in Ungern-Sternbergs *Eine Gespenster-Geschichte aus alter Zeit* – der Status des fantastischen Elements des Textes bleibt am Ende ungeklärt. Die Konfrontation mit der unklaren, geheimnisvollen, ja wunderbaren Vergangenheit ist aber auch hier ausschlaggebend für die glückende Paarbildung. Ähnlich – gleichwohl in kleinerem Rahmen und mit minderer Tragfähigkeit hinsichtlich der zukunftsbildenden Funktion von Liebe – verfährt Hebbels *Eine Nacht im Jägerhause*: Eine Schauer-geschichte und das Gebaren eines alten Jägers bereiten den misstrauischen Gästen eine schlaflose Nacht. (5) Oder aber die Vergangenheit dient als Vorbild, dem eine ereignislose Gegenwart entgegensteht, zum Beispiel in Kurz' *Liebeszauber*, worin der Erzähler nur noch schreibend die ereignisreiche Vergangenheit einzufangen vermag, während er selbst lediglich lernend im Witwenstüblein¹⁷ sitzt.

Es ließen sich sicher weitere Varianten aufzählen. Entscheidend an dieser Stelle ist: Es handelt sich um einen Konnex bestehend aus Individual-, Mentalitäts- und Sozialgeschichte, der hier auf das Subjekt einwirkt. Die Leitdifferenz zeigt sich unter diesem Gesichtspunkt betrachtet als dichotomische Anlage einer Kollision von *Vergangenheitsorientierung* und *Zukunftsausrichtung*, die dadurch Kontinuität des Gegenwartsgeschehens durch Diskontinuität substituiert: Das Subjekt möchte ja seine Zukunft gestalten, es wird aber, aus welchen Gründen auch immer, zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit angeleitet.

Genauer zu klären wäre dementsprechend, wie Konfrontationen mit der Vergangenheit aussehen, welche subjektinternen und -externen Voraussetzungen geschaffen sein müssen und wie die Gegenwart – in Weiterführung des Basis-konzepts – konkret gestaltet ist. Denn hierin entscheidet sich die Zukunft: Anzunehmen wäre, dass sie ausschlaggebend für die epocheneigene Ausbildung von Zukunftsmodellen sind, die ihrerseits wiederum eine zeitreflexive Spezifik

¹⁷So der spätere Titel von Kurz' Erzählung.

indizieren, die die Zwischenphase kennzeichnet. Zurück zum Ausgangsbeispiel: In *Der Hagestolz* liegen verschiedene Komponenten in Kombination vor, die auf Victor einwirken und infolge derer er bestimmte Probleme zu bewältigen hat. Aus seiner Sicht handelt es sich bei der Reise zum Oheim um den Beginn seiner Transitionsphase – das Verlassen seines heimischen Umfeldes, die Reise als Mannesaufgabe von Ludmilla proklamiert und die Fremdheit des ihn erwartenden, neuen Umfeldes wie auch die Aussicht auf seine Berufsausbildung bestätigen das. In dieser Hinsicht dient die angesprochene Kaschierung von T₂' auf Figurenebene der Blendung Victors, um ihn zur eigentlichen Problematik hinzuführen. Es ist nämlich nicht sein Weg, der im Mittelpunkt des Interesses steht, sondern die Aussöhnung mit ungelösten Problemen der Vergangenheit: Die Initiationsgeschichte wird mithin – wie in *Das Bild des Kaisers* – zweckentfremdet. Konkret verläuft die Konfrontation (mit dem Einstellungswandel Victors) wie folgt:

Das Übersetzen zur Insel. Auf dem Kahn erfährt Victor vom alten Schiffer, dass es auf der Insel »sehr schön war [...] in den vergangenen Tagen« (Stifter 1982a [1845/1850]: 65) und sie in »sehr alter, alter Zeit« (ebd.) als christlich-religiöser Raum umgestaltet wurde, indem Mönche übersetzten und das Kloster erbauten. Die Insel repräsentiert einen Raum, der metonymisch die Christianisierung des Umlandes abbildet, zugleich in der Gegenwart aber als säkularer Raum erscheint, dem Victor in dieser Hinsicht im Verlauf angeglichen wird (»[Es] fiel ihm ein, daß er heute zum ersten Male sein Morgengebet vergessen habe«; ebd.: 85). Der Raum weist also einerseits die Semantik einer weit in die Vergangenheit reichenden Zeit auf. Zugleich, so hatten wir bereits gesagt, überlagert diese Zeitsemantik die ›Gegenwart‹ – erstens in Form blühender Bäume, zweitens durch die Präsenz Victors (vgl. ebd.: 88) – und vergeht Zeit langsamer als im Außenraum. Victor ist unfähig zu verstehen (vgl. ebd.: 68, 71, 76, 78 u. 82), er wird mit dem Raum-Zeit-Problem buchstäblich konfrontiert: Er hat sich, so wird deutlich, mit beidem auseinanderzusetzen.

Hagestolz vs. Victor. Der Gegensatz zwischen beiden Figuren wird maximal evociert in der Opposition ›Leben‹ vs. ›Tod‹ (»Es war ein sehr starker Gegensatz, wie Victor in dem Zimmer dieses alten Mannes stand«; ebd.: 88). Der Oheim verweigert zunächst die Kommunikation:

›[D]as Mittagmal ist genau um zwei Uhr. Stelle deine Uhr nach dieser dort, und komme darnach.‹

Victor erstaunte und fragte: ›Ihr werdet mich also vor dieser Zeit gar nicht mehr zu sprechen verlangen?‹

›Nein,‹ antwortete der Oheim.

›So will ich hinaus gehen, um euch in eurer Zeitverwendung nicht zu stören, und will den See, die Berge und die Insel betrachten.‹

›Tue, was dir immer gefällt,‹ sagte der Oheim. (Ebd.: 89 f.)

Diese Barriere führt so weit, dass Victor zwischenzeitlich das Verwandtschaftsverhältnis aufkündigt (vgl. ebd.: 102). Die Situation ändert sich erst durch eine entscheidende Verschiebung auf beiden Seiten: Der Oheim erkennt die Andersartigkeit zwischen Victor und dessen Vater Hippolit (vgl. ebd.: 116 u. 119) und sieht ein, dass Victor Träger auch der eigenen Zukunft ist. Victor wiederum begreift die eigene Verantwortung gegenüber der Elterngeneration und die Hilfsbedürftigkeit des Alten und ändert daraufhin seine Einstellung:

Victor wußte nicht, wie ihm war. Er hatte lange auf den heutigen Tag gewartet – nun sah er den merkwürdigen Mann, den er eigentlich haßte, vor sich stehen und bitten. Das alte eingeschrumpfte Gesicht kam ihm unsäglich verlassen vor – ja es war ihm, als zittere sogar irgend ein Gefühl darinnen. (ebd.: 113)

Wir haben es mit Perspektivwechseln beider Figuren zu tun, von einer solipsistischen Einstellung hin zu einer altruistisch-verantwortungsbewussten bei Victor sowie von einer fatalistischen hin zu einer altruistisch-fürsorglichen beim Oheim. Beide Figuren werden im Sinne der Zukunftssicherung der Familie zusammengeführt. Eine Konfrontation von ›Vergangenheit‹ (in der Person des Oheims) und ›Gegenwart‹ (Victor) stellt der Text demnach als essenzielle Maßnahme zur Modellierung von ›Zukunft‹ aus.

Die Heranführung an die Familienhistorie und zwei Portraits. Die erste unlieb-same Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte erfährt Victor, als er das Bildnis seines Vaters zu Gesicht bekommt. Bemerkenswert ist, dass Victor seinem Vater sehr ähnelt, er demzufolge als dessen zweites Erscheinungsbild wahrgenommen wird. Die Gefahr des Zusammenhangs zwischen Bildnis und Victor besteht zunächst in der Interpretation durch den Oheim: Er hält Victor für einen zweiten Hippolit und verurteilt ihn indirekt, indem er dem Vater vorhält, »immer eitel gewesen« (ebd.: 97) zu sein, während er selbst »viel schöner« (ebd.) gewesen sei und sich im Gegensatz zu diesem nicht habe malen lassen.

Victor, der sich seines Vaters so wie seiner Mutter gar nicht mehr erinnern konnte, da sie ihm beide, zuerst die Mutter und sehr bald darauf der Vater in frühester Kindheit weggestorben waren, stand nun vor dem Bilde dessen, dem er das Leben verdankte. In das weiche Herz des Jünglings kam nach und nach das Gefühl, das Waisen oft

haben mögen, wenn sie, während andere ihre Eltern in Leib und Leben vor sich haben, bloß vor den gemalten Bildern derselben stehen. Es ist ein von einer tiefen Wehmut reiches, und doch einen traurig süßen Trost gebendes Gefühl. *Das Bild wies in eine weite längst vergangene Zeit zurück*, wo der Abgebildete noch glücklich gewesen war, so wie der Betrachter jetzt noch jung und voll der unerschöpflichsten Hoffnungen für diese Welt ist. Victor konnte sich nicht vorstellen, wie vielleicht derselbe Mann später in dunklem einfachen Roke und mit dem eingefallenen sorgenvollen Angesichte vor seiner Wiege gestanden sein mag. Noch weniger konnte er sich vorstellen, wie er dann auf dem Krankenbette gelegen ist, und wie man ihn, da er tot und erblaßt war, in einem schmalen Sarg gethan und in das Grab gesenkt habe. Das alles ist *in eine sehr frühe Zeit gefallen*, wo Victor die Eindrücke der äußeren Welt noch nicht hatte, oder dieselben nicht für die nächste Stunde zu bewahren vermochte. Er sah jetzt in das ungemein liebliche, offene und sorgenlose Angesichtchen des Knaben. Er dachte, wenn er noch lebte, so würde er jetzt auch alt sein, wie der Oheim; aber er konnte sich nicht vorstellen, daß der Vater dem Oheime ähnlich sehen würde. (Ebd.: 97 f.; Hervorhebungen von mir, S. B.)

Die Bildbetrachtung löst eine Erinnerung aus, die der Figur nicht (mehr) vorhanden ist, und erfüllt damit eine initiale Funktion zur Auseinandersetzung mit ›Zeit‹. Was sich hier nachvollziehen lässt, ist eine *Aktivierung des (virtuellen) Zeiterlebens*: Victor imaginiert die vergangene Zeit seines Vaters. Dem Text erscheint dies an dieser Stelle wichtiger als die Konzeption von Zukunft, die die Figur ja zu Beginn der Erzählung noch ins Auge gefasst hatte. Die entscheidende Einsicht der eigenen Aufgabe in der Familienhistorie kommt dann allerdings Victor erst in der Betrachtung des anderen Bildnisses:

Endlich zog er es mit einer staubigen goldenen Kette aus einem Fache hervor. Er wischte das Glas des Bildes mit dem grauen Rokärmel ab, reichte es Victor, und sagte: ›Siehst du! Dieser aber wurde eine Purpurflamme und rief: ›Das ist Hanna, meine Schwester.‹ ›Nein,‹ sagte der Oheim, ›das ist Ludmilla, ihre Mutter. Wie kannst du denn auf Hanna kommen? diese war noch lange nicht geboren, als das Bild gemalt wurde.‹ (Ebd.: 125)

Mit der Heirat Hannas kommt Victor dem Rat des Oheims nach (vgl. ebd.: 123), und mehr noch: Er ehelicht Hanna, die – das Bild beweist es – der jungen Ludmilla zum Verwechseln ähnlich sieht, und holt damit nach, was der Oheim zu seiner Zeit versäumt hatte: nämlich Ludmilla zu heiraten. Die Vereinigung der Kindergeneration ist der nachträglichen Vereinigung der Elterngeneration äquivalent.

Dies führt nun wohl nur *eine* Realisation der Konfrontation des Initianden mit der Vergangenheit vor. Und doch lässt sich in Anlehnung an deren zentrale Bedeutung, die ihr der Text zuschreibt, für das Literatursystem insgesamt ableiten,

dass sie ein allgemeines Merkmal darstellt, das uns noch in mehrfacher Hinsicht begegnen wird, sei es in der Ausformung und strukturellen Gegenüberstellung von ›Regression‹ und ›Progression‹ oder im Rahmen kunstreflexiver und letztlich selbstreflexiver Textzusammenhänge.

Aktivierung des Zeiterlebens

Die Konfrontation mit der Vergangenheit ist also von besonderer Virulenz. Dabei ist jedoch eine Aktivierung des Zeiterlebens mit Übertritt in die Transitionsphase nicht notwendigerweise gegeben und kann für Protagonisten auch unbewusst ablaufen (vgl. Lukas 2012b: 170 ff.). Zwar haben auch sie die Aufgabe zu bewältigen, ›Vergangenes‹ in den eigenen Handlungskontext zu integrieren, sie vollziehen dies aber ohne dabei ein reflexives Augenmerk auf Zeit zu legen. Demgegenüber sind nun aber solche Fälle besonders sinnfällig, in denen Figuren klar wird, dass sie dem Problem ›Zeit‹ gegenüberstehen: Ihr Zeiterleben wird initialisiert. Wie schon gesagt: Bei Betreten des ihm fremden Raums ›Schwabenland‹ hebt Albert in *Das Bild des Kaisers* im Gespräch mit Robert zunächst auf die synchrone Differenz zwischen Nord- und Süddeutschland ab, die vornehmlich in Form unterschiedlicher mentaler Konzepte, im Umgang mit Fremdem und in sprachlicher Hinsicht hervorsteht. Im weiteren Geschehensverlauf jedoch wendet er sich zusehends der Familienhistorie und Fragen der eigenen Zukunft zu und wechselt damit in seiner Perspektive von der Erfassung des Gegenwartsmoments hin zur Konzentration auf die diachrone Historizität seines persönlichen Umfeldes – einschließlich auch der eigenen Zukunftsplanung. Folglich wird durch seine Erlebnisse rund um die Familien Thierberg und Willi sein Erleben von Zeit angestoßen und aktiviert. Etwas anders in *Imagina Unruh*: *Imagina durchlebt* die eigene Transitionsphase und *überspringt* sie gleichermaßen fremdmotiviert in Form der Zwangsheirat mit August. Die paradoxe Anordnung – wie auch ihr quasiromantisches Kindheitserlebnis – führt bei ihr zu einer latenten Retardierung, die sich in der Orientierung an der Vergangenheit äußert: Alle von ihr hervorgebrachten Erzeugnisse beziehen sich auf Sachverhalte der unmittelbaren Vergangenheit oder auf das einschneidende Erlebnis in den Bergwerkgruben.

Doch das Phänomen der Aktivierung des Zeiterlebens findet sich bereits in der Goethezeit. In Wielands *Agathon* beispielsweise sieht sich der titelgebende Protagonist nach seiner Verbannung aus Athen einer vermeintlichen »Ungewißheit ausgesetzt« (Wieland 1986 [1766/1767]: 21). ›Vermeintlich‹ deshalb, da das dominante Konsistenzprinzip der sinnstiftenden Ordnung, dem die dargestellte Welt unterliegt, natürlich die Behebung dieser Schiefelage vorsieht und am Ende

in größtmöglicher Harmonie – siehe etwa das höchst freundschaftliche Verhältnis zwischen Psyche und Danae – auflöst. Wiederholt verspricht sich die Figur eine »bessere Zukunft« (ebd.: 42), die ihr im Verlauf ihrer Entwicklung mehrfach probeweise zgedacht wird, bis zum Schluss jedoch immer wieder versagt bleibt – dazu zählen die Stationen in Delphi und Athen, dann bei Danae und Hippias und in Syracus. Der Text motiviert dies vom Ende her als Notwendigkeit, um den idealen Ausgleich von Tugend, Gemüt und Vernunft zu erkennen und zu erfüllen. Während seines Liebesabenteuers mit Danae etwa klagt Agathon über »die Kargheit der Zeit« (ebd.: 173), den Zustand der temporären Aufgabe seiner Tugenden erlebt er als Zustand des Zeitenthoben-Seins, zunächst mit der »Hoffnung einer immerwährenden Dauer« (ebd.: 176), dann als »Verschwendung von Zeit« (ebd.: 188). Im glücklichen Endzustand resümiert er: »Die glückliche Veränderung, welche die Versetzung in den Schoß der liebenswürdigsten Familie, die vielleicht jemals gewesen ist, in seinen Umständen hervorbrachte, veränderte notwendiger Weise auch die Farbe seiner Einbildungs-Kraft.« (Ebd.: 531) Er wird am Ende in Tarent heimisch, betätigt sich als Wissenschaftler, betreibt fächerübergreifende Studien – worin die Geschichtsschreibung und das Studium des Altertums eine besondere Stellung einnehmen (!) – und lebt innerhalb eines freundschaftlich-familiären Verbundes.

Die Bewusstwerdung von Zeit also ist ein durchaus prädestiniertes Merkmal goethezeitlicher Prägung und für sich genommen kein Spezifikum der Zwischenphase. Beachtenswert wäre sie aber nicht nur im Rahmen einer systematischen Behandlung der Reflexion von Zeit und als (fakultative) Komponente zeitreflexiven Erzählens über Epochengrenzen hinaus, sondern tatsächlich ist sie hilfreich zur Auswertung der epochenspezifischen Zeitreflexion unseres Zeitraums. Wir möchten nämlich annehmen, dass sie als subjektinterne Weichenstellung die Konfrontation mit der Vergangenheit besonders befördert – obwohl sie kein Garant dafür ist, dass die Auseinandersetzung damit für die Figur erträglich oder gar wünschenswert ausgeht. Der Figur Eduard in Hebbels *Der Brudermord* ist die Zeitproblematik, in der sie sich in der Handlungsgegenwart befindet, durchaus bewusst – und doch bewahrt er nicht Ruhe genug, um nicht den Entführer seiner Geliebten zu töten und daraufhin in Verzweiflung sich selbst und seine Partnerin zu richten. Der Text korreliert zwar *semantisch* Zeitproblematik einerseits und anthropologische Problemstellung andererseits, nicht aber korreliert er sie *kausallogisch*. Das Bewusstsein über die Konfliktlage in der Gegenwart, das bei der Figur Trauer und Reflexion auslöst, bringt der Text, nicht aber die Figur, in Verbindung zur Katastrophe. So wird auf Basis des aktivierten Zeiterlebens klar: Das, was die Figur für sich selbst problematisch erachtet, entwirft der Text als problematische Anthropologie.

Doch erneut zurück zum ausführlich behandelten Beispiel. In *Der Hagestolz* äußert sich Victor zu Beginn: »Es ist nun für alle Ewigkeit ganz gewiß, daß ich nie heiraten werde.« (Stifter 1982a [1845/1850]: 13) Wesentlich daran ist die Relationierung von ›Ewigkeit‹ und ›heiraten‹: ›Ewigkeit‹_T denotiert zugleich Zeit und ihre Aufhebung in Zeitlosigkeit; die Negation von ›heiraten‹ impliziert die Absage an einen Endzustand, der in dieser Konzeption allein auf soziale Bindung, Ehe und Gründung einer Familie reduziert wird und von ›Jung‹ so unbedingt vermieden werden will (›die lächerlichen Bande eines Weibes tragen, und wie der Vogel auf den Stangen eines Käfigs sitzen?‹; ebd.). Angesprochen und in einen Sinnzusammenhang gesetzt sind damit zwar die beiden zentralen und miteinander korrelierten Problemfelder, die der Text verhandelt – Zeit und Initiationsgeschichte –; die Aussage aber wird direkt im Anschluss vonseiten der Erzählinstanz relativiert (vgl. ebd.: 14). Jene konstatiert damit (›welch ein rätselhaftes, unbeschreibliches, geheimnißreiches, lokendes Ding ist die Zukunft, wenn wir noch nicht in ihr sind‹; ebd.) – bestätigt durch Ludmilla und den Oheim – Unwissen und Fehlverhalten der Jugend, die denn auch, zumindest in der Person Victors, durch dessen Aufenthalt auf der Insel, eines Besseren belehrt wird. Die Figurenäußerung leitet demnach nicht nur über zur verhandelten Grundproblematik, sondern zeigt den Status an, in dem sich der Jüngling befindet: nämlich noch im ›zeitlosen‹ Zustand des Kindes, obschon im biologisch vorgerückten Jugendalter. Während Ludmilla im Gespräch mit Victor fortwährend über Zeit resümiert – ihre Jugend, den Gegenwartszustand Victors und seine Zukunft, die Vergangenheit seiner Eltern thematisiert –, verhält er sich auffallend verschlossen und weiß allein gegenüber Hanna von der Notwendigkeit zu sprechen, als Mann »in unsern Zeiten« (ebd.: 42) auf Reisen gehen zu müssen und auf die Möglichkeit einer eventuellen Rückkehr hinzudeuten, um sich später im Geschwisterglück »ewig, ewig treu« (ebd.: 47) zu bleiben. Die Unwissenheit der Jünglinge ergibt sich vor der Vergleichsfolie desjenigen Wissens, das die Alten – vom Text gestützt – kommunizieren. Ihre Handlungsweisen werden zugleich indirekt als falsch gekennzeichnet, da sie in ihren Ansichten unglücklich sind (vgl. ebd.: 17, 22 u. 27).

Der Wechsel erfolgt dann nach Verlassen des Raums und mit Eintritt in ein »neues Thal« (ebd.: 53): »[D]er Raum legte sich zwischen ihn und das Haus, das er verlassen hatte, und die Zeit legte sich zwischen seine jetzigen Gedanken und die letzten Worte, die er im Haus geredet hatte.« (Ebd.) Der Naturraum wird in der Perspektive Victors »seltsam« (ebd.: 59; vgl. bes.: 68) und »undurchsichtig[]« (ebd.: 60) beschrieben, während sein Zeiterleben erst auf der Insel gestört und damit nachhaltig aktiviert wird. Die Insel zeichnet ein gegenüber der Außenwelt retardierendes Zeiteilmodell aus, das der Text als Entnarrativierung gestaltet. Auf

Figuren- und Textebene wird dahingehend wiederholt auf die Langsamkeit des Zeitverlaufs hingewiesen, die in Verbindung mit einer betonten Ereignislosigkeit steht. Bereits am ersten Tag seines Aufenthalts fällt Victor die ›Zeitenkollision‹, die Schichtung von ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ ins Auge, und er vermeint zudem, bereits ein Jahr auf der Insel zu verweilen (vgl. ebd.: 95). Am zweiten Tag sieht er das Bild seines Vaters, das »in eine längst vergangene Zeit« (ebd.: 97) zurückweist. Für die darauffolgenden Tage bemerkt die narrative Instanz massive Monotonie, gekennzeichnet durch einen immer gleichen Tagesablauf und auffallend rangniedrige Geschehensmomente. Verstärkt werden die schwer greifbare Raum-Zeit und ihre betonte Andersartigkeit an dieser Stelle auch durch die Vielzahl an unbestimmten Ellipsen.

Alles das hat den folgenden Effekt: Der Text konfrontiert den unbedarften Victor mit einer extremen Form des Zeitmodellwechsels, aktiviert sein Zeiterleben, versetzt ihn dadurch nicht nur in mentalpsychischer Hinsicht in den Status eines Jünglings, sondern schafft zugleich die Voraussetzung für die Hinwendung zum ›alten‹ Lebensmodell. Victors Bewusstwerdung von Temporalität und ihrer Konzeption durch die alte Generation substituiert den klassischen Bildungsweg des Helden und ist Grundlage, dafür die wesentlichen Werte ›Ehe‹ und ›Familie‹ zu erkennen, wohingegen das Bildungsideal eines autonomen Selbst beziehungsweise eines harmonischen Ausgleichs von Heteronomie und Autonomie verworfen wird. Zeitreflexion ist folglich eine wichtige Komponente der impliziten Poetik des Textes, dient sie schließlich der Domestizierung von ›Jugend‹ im Sinne von ›Alt‹ und fundiert das Modell einer vergangenheitsrestaurativen Zukunft, wie es für Stifter typisch ist (vgl. Blasberg 1998). Aktiviertes Zeiterleben befördert dabei beides: die Einsicht Victors, das ›richtige‹ Konzept zu wählen, und die zeitreflexive Anlage des Textes insgesamt.

Die Kollision zwischen Zukunftskonzept und Zukunftsmodell: Die ›Tendenz zur Mitte‹

Gesetzt nun also den Fall, dass der Initiand mit der Vergangenheit konfrontiert wird und diesen Vorgang gegebenenfalls zusätzlich reflektieren muss, so steht dadurch seine Zukunft auf dem Spiel: Das, was er sich für sein späteres Leben erhofft, ersehnt, erwartet und plant, tritt in einen Gegensatz zu dem, was tatsächlich auf ihn zukommen wird. Das *Zukunftskonzept* der Figur kollidiert mit dem *Zukunftsmodell* des Textes. Auch das begegnet uns bereits in der Goethezeit, etwa im Gegensatz zwischen angestrebter und realisierter Liebe oder im Falle der

Opposition zwischen Zufall und Ordnungswirken (zum Beispiel in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1795/96]). In der Zwischenphase erscheint das Auseinanderfallen von Konzept und Modell aber nun radikalisiert umgesetzt – und zieht dementsprechend diverse Effekte nach sich: die Reduktion als dominantes Strukturprinzip in Lebenslaufmodellen, die Domestizierung der Figur hinsichtlich jeglicher Leidenschaften, seine Ent-Erotisierung, Resignation und Pessimismus, ihre Absage an die Welt und ihre Neurotisierung sowie die bestimmte Abgrenzung vom Fremden bis hin zum unbedingten Endogamie-Bestreben.

Der Held oder die Heldin fügen sich am Ende in ihr Schicksal, sie durchlaufen einen Annäherungsprozess an eine Normkonformität, werden assimiliert und übernehmen einen vorgegebenen Werte- und Normenkanon. Oder aber sie scheitern und zeigen dadurch ex post die Notwendigkeit der Aufgabe ihres Zukunftskonzeptes an. Zu fragen wäre für glückende Initiationen – seien sie positiv gewertet oder resignativ hingenommen –, welches Bedeutungsraster ›Glück‹ aufweist, schließlich spielt diese Kategorie in den meisten Texten eine nicht unwesentliche Rolle – wobei Titel wie Laubes *Das Glück* und Mügges *Der Weg zum Glück* seine Bedeutsamkeit nicht nur nahelegen, sondern auch ihre Erscheinungsjahre verraten, dass ›Glück‹ ab Mitte der 1830er-Jahre eine Umsemantisierung hin zu einem reduzierten, gemäßigten Glück im ›Kleinen‹ erfährt, das als ernstzunehmende Option neben anderen steht. Obwohl die genannten Texte durchaus unterschiedlich damit umgehen: von einer betonten Hinwendung zum ›kleinen Glück‹ bei Laube und der ebenso betonten Abwendung davon bei Mügge. Zu klären wäre für beide Fälle des Verlaufs von Initiationen auch, welche alternativen Zukunftskonzepte angeboten und verworfen oder realisiert werden – und warum auch sie nur bedingt zum Erfolg führen. Beispielsweise für Tiecks *Waldeinsamkeit* ist das Abändern eines romantisierenden Lebenskonzeptes gleichbedeutend mit einer Verabschiedung auch eines ›romantischen‹ Daseins in der Zukunft. Der Held triumphiert, weil er sich von romantischen Vorstellungen und Lebensgrundsätzen distanziert und der Realität durch Flucht und ›Rettung seiner Braut in letzter Minute‹ ins Auge blickt – im Übrigen nicht ohne den Einfluss glücklicher Umstände und Zufälle. In Auerbachs *Tolpatsch* erfüllt der Protagonist hingegen alle ihm auferlegten Bürden, erhofft sich eine Zukunft mit der von ihm gewählten Partnerin und muss am Ende eine andere Frau ehelichen und ein unglückliches Dasein in Amerika fristen.

Für beide Fälle wie auch für scheiternde Initiationen müssen wir von einer ›Tendenz zur Mitte‹ ausgehen, die Texte der Zwischenphase als Orientierungspunkt festlegen und sich an ihr ausjustieren, und zwar hinsichtlich der Grundachsen der Heterogenität und der Anthropologie (vgl. Sottong 1992: 270–277; Hoffmann 2002: 378 ff.). Wenn, mit Sottong (1992: 254) gesprochen, Texte bis

1830 die Heterogenität von ›Welt‹ unaufgelöst bestehen lassen, obwohl ihre Harmonisierung angestrebt worden ist – Hauffs *Das Bild des Kaisers* wurde unter diesem Gesichtspunkt besprochen –, und Texte nach 1830 Heterogenität tendenziell entschärfen oder gar tilgen – wie bei Stifter –, so deutet doch beides auf jene ›Tendenz zur Mitte‹ hin, die die Ordnung der dargestellten Welt als übergeordnetes Merkmal des Literatursystems – sowohl in sozialer als auch in ideologischer und anthropologischer Hinsicht – zu dominieren scheint (vgl. auch Eke 1994: 46). Auch besteht auf ihrer Basis die Maßgabe eines Abgleichs mit Werte- und Normenkanons, um die Tragfähigkeit von Konzepten zu prüfen, ebenso wie mit ihr festgelegt wird, was ›Glück‹ überhaupt ist oder sein kann.

Die soziokulturelle Weltordnung wie auch die literarische Anthropologie orientieren sich dabei am Paradigma ›Bürgerlichkeit‹, das als tragendes Element dieses ›Systems der Mitte‹ fungiert. Sie formiert sich *erstens* in Form einer dezidiert bürgerlichen Anthropologie und dem »Entwurf eines neuen personalen Leitbildes [...], dem ein spezifisch bürgerliches Selbstverständnis zugrunde liegt« (Lukas 2000: 335). Im Verlauf der 1840er-Jahre nimmt diese Anthropologie ob ihres pessimistischen und materialistischen Impetus extreme Züge an (hinsichtlich der Sanktionierung und Verdrängung menschlicher Leidenschaften [vgl. ebd.: 336 f., 338]) und stellt dem ›bürgerlichen‹ Personalleitbild ein variantenreich ›wildes‹ Gegenbild entgegen, das semantisch mit von der ›Mitte‹ abweichenden sozialen, ethnischen, verhaltensbezogenen oder mentalen Codierungen korrespondiert.¹⁸ Die Versetzung von Figuren oder Figurenkonstellationen in das ›bürgerliche‹ System verläuft in diesem Zusammenhang mittels individueller oder kollektiver »Zähmungsprozesse« (ebd.: 355), gestaltet als Vorgänge der ›Normalisierung‹. ›Bürgerlichkeit‹ ist folglich *zweitens* das bestimmende und repräsentative Wertesystem in Textwelten (vgl. Sottong 1992: 138, 139 f. u. 143):¹⁹

¹⁸Texte bauen die Gegenüberstellung auf mannigfaltige Weise auf, so mit der physiognomischen, der sozialen, der ethnisch-nationalen und der biologischen Codierung (vgl. Lukas 2000: 346–354).

¹⁹Wichtig erscheint bei der Auseinandersetzung mit dem ambivalenten und heterogenen Begriff ›Bürgerlichkeit‹ die Unterscheidung zwischen Extension und Intension (bezüglich der Gesellschaftsklassen, die er umfassen kann) und die inhaltliche Selbstausrichtung (kritisch dazu vgl. Friedrich/Jannidis/Willems 2006). Sottong unterscheidet zwischen sozialgeschichtlichem Begriff und der literarischen Ausprägung von ›Bürgerlichkeit‹ (›Bürgerlichkeit literarisch‹), die er kleinteilig rekonstruiert (vgl. Sottong 1992: 128–158). Einzelne der von ihm genannten Charakteristika sollten sicher kritisch beäugt und teilweise revidiert beziehungsweise ergänzt werden, so zum Beispiel seine Aussage, dass »Kapitalvermehrung, ›bürgerliches‹ Wirtschaften [...] keine erstrebenswerten Ziele der Helden, keine thematisierten Werte und Normen« (ebd.: 146) sind. Dies mag sicherlich stimmen, wenn man an den

- Es setzt einige der *sozialgeschichtlichen Begrifflichkeiten und Merkmalssetzungen* ebenfalls dominant: die Hochachtung individueller Leistungen, die Idealisierung der Familie, die Affinität für patriarchalische Organisationsformen, die Verpflichtung im Denken der Aufklärung, die Tendenz zu historischem Denken und die Vorliebe für Geschichtswissenschaften.
- Zu beobachten sind positiv bewertete Protagonisten, die Angehörige der *mittleren Schicht des dargestellten Sozialsystems* sind.
- Das System grenzt sich *nach ›oben‹* (vom Adel) und *nach ›unten‹* (von der Unterschicht) ab; bevorzugte Angriffspunkte sind der Adel und die (katholische) Orthodoxie.
- Die ideologische Modellbildung verläuft in Richtung einer *Besetzung der Mittelposition in dreigliedrigen Systemen*; angesteuert und bekräftigt wird also das ›System der Mitte‹ – verstanden als *ideologisches Zentrum*, als Größe zwischen zwei anderen Größen, als ausgleichende, mäßigende, harmonisierende Kraft.
- Und es umfasst darüber hinaus weitere ›bürgerliche‹ *Theoreme*, namentlich die betonte Dominanz des ›richtigen‹ Wertesystems gegenüber der (adeligen) ›Abstammung‹, die Möglichkeit des Übertritts bei positiven Persönlichkeitsanlagen und schließlich die *Integrationswilligkeit des mittleren Systems* und seine Fähigkeit einer Aufnahme der »Besten des Adels« (ebd.: 143) bei gleichzeitiger Isolierung des Adelstandes und dessen Unfähigkeit »zur ›Verjüngung‹« (ebd.).

›Bürgerlichkeit‹ dient als zukunftsentscheidendes Regulativ und wird von (positiven) Figuren angestrebt und gilt insofern als Leitbild, als Figuren – sollten sie es nicht anstreben – entsprechend auf den ›rechten‹ Weg gebracht werden, ihre Konzepte fallen lassen und andere, die eine bürgerliche Werteverpflichtung vorsehen, annehmen. Augenscheinlich liegt aber zumindest ein Problem vor: Unentscheidbar nämlich ist, ob es sich bei der literarischen Bürgerlichkeit um ein tatsächlich neuartiges Phänomen handelt, oder ob nicht vielmehr ein größerer Komplex zu denken wäre, in dem die Ausrichtung an einer ›bürgerlichen Mitte‹ zeitreflexiv funktionalisiert ist. Denn ›Bürgerlichkeit‹ ist im Kontext der Zwischenphase bekanntlich alles andere als neu, hat sie sich doch konzeptionell seit der Aufklärung ihren Weg gebahnt; sie erfährt wohl aber einen anderen Umgang als noch im 18. Jahrhundert und rückt bei Problemverhandlungen thematisch an zentrale Stelle.

Aspekt der ›Expansion‹ denkt, nicht aber hinsichtlich der Neuwertung und starken Gewichtung des Wertes ›Geld‹ im Kontext der Paarfindung und -bildung und im Zusammenhang des individuellen Lebens insgesamt (– ein sehr instruktives Beispiel: Laubes *Das Glück*; vgl. aber auch Mügges *Der Weg zum Glück* und Waiblingers *Die Briten in Rom*).

So ist nun dieser Orientierungspunkt – konzipiert man ihn abstrakt als ›Tendenz zur Mitte‹ – nicht zuletzt auch in Initiationsgeschichten angelegt und fungiert darin als Zielpunkt der Handlung. Obgleich Albert in *Das Bild des Kaisers* am Ende resigniert nach Brandenburg zurückkehrt und die Heterogenität von ›Welt‹ in der semantischen Tiefenstruktur des Textes bestehen bleibt, wird die Tendenz einer Bewegung hin zu einer ideologischen Mitte für den topografischen Kontext des Schwabenlandes ja durchgespielt und ist demnach durchaus im Text – sogar im Handlungs*zentrum* – präsent: So werden die Extrempositionen Thierbergs und Roberts eben nicht getilgt, sondern *entschärft* und in Richtung einer gemäßigten Mittelposition verschoben. Das Bürgertum als solches klammert der Text aus, er steuert vielmehr eine *ideologische* Mitte an, die am ehesten in der Befürwortung einer konstitutionellen Monarchie bestehen könnte. In *Der Hagestolz* wird das Handlungsziel von ›Alt‹ bestimmt; ›Jung‹ hat sich dem zu fügen. Deutlich am kulturellen und topografischen Außenrand positioniert erscheint der Oheim, der aber Victor gegenüber offensiv das ›richtige‹ Lebensmodell proklamiert. Er wird infolge seines Lebensweges – vornehmlich mit der Semantik im Endzustand – als Negativfolie (›Hagestolz‹ = Todesäquivalent) entworfen, vor der sich der ›Werdegang‹ Victors vollzieht und ihn in den heimischen Innenraum der Familie zurückführt. Die Aufgabe des geforderten Zukunftskonzeptes und das realisierte Zukunftsmodell fügen sich demgemäß in den Kontext einer anthropologisch-kulturellen und bürgerlichen Mitte. Das Modell richtet sich an dieser Mitte aus, Konzepte, die mit ihren Maßgaben und Bedingungen unvereinbar sind, müssen verworfen werden oder führen unvermeidlich zum Scheitern.

Die dahinterstehenden, zeitreflexiven Operationen, die ja zur Bestimmung der Zwischenphase wesentlich erscheinen, sind komplex und bedürfen einer weiteren Erläuterung. *Erstens* betrifft dies den Umgang mit Figuren: Wir werden zur Klärung dessen näher auf das Reduktionsprinzip im Initiationsmodell zu sprechen kommen müssen. *Zweitens* betrifft das die Frage nach der zukunftsbildenden Funktion von Liebe, die – wie auch in der Goethezeit – zentrales Thema des Literatursystems ist, hier jedoch – im Gegensatz zur Goethezeit – in Konkurrenz zu einer Reihe anderer Werte tritt und teils verharmlost und trivialisiert, teils in ihrer drastischen Effektivität für das Figurendasein verschärft wird. *Drittens* betrifft das den innertextuellen Kontext und generelle Fragen danach, warum Zukunftskonzepte erhoben und abgelegt werden. Dies wird uns beschäftigen, wenn wir zur Besprechung der paradoxalen Koppelung von Regression und Progression in Textwelten zu einem weiteren Großkapitel übergehen. Das zeitreflexive, ausdrücklich zukunftsreflexive Potenzial, das von der Kollision von Konzept und Modell ausgeht, wird uns darüber hinaus noch im letzten Kapitel beschäftigen.

Zeitkonflikte im Gegenwartssegment: Zur Überlagerung von Zeitsemantiken

Wenn wir mit dem Basiskonzept davon ausgehen, dass die dargestellte Gegenwart als krisenhaft-unsicherer Übergangszustand gestaltet, sie durch die temporalsemantische Überlagerung von ›Vergangenheit‹ und ›Zukunft‹ gekennzeichnet ist und dies für Figuren wie auch für ganze Weltmodelle Auswirkungen hat, so lässt sich das Ganze – mit Blick auf die postgoethezeitliche Initiationsgeschichte – nun konkreter fassen.

Varianten der Konfrontation mit der Vergangenheit und der Kollision zwischen Zukunftskonzepten und -modellen lassen sich erkennen in der Relation ›Vergangenheit‹ vs. ›Zukunft‹ \subset ›Gegenwart‹. Versteht man ›Gegenwart‹ als ein Zeitsegment, das deutlich von einem ›Vorher‹ und einem ›Nachher‹ abgegrenzt ist, so zeichnet dieses sich im Kontext der Initiationsgeschichte als diejenige Menge zeitstruktureller Propositionen eines Textes aus, die die Handlungsgegenwart darstellen und die konfligierende, für den Initianden höchstrelevante Gegenüberstellung von ›Vergangenheit‹ und ›Zukunft‹ evozieren. In Initiationsgeschichten gerät die Handlungsgegenwart zum segmentalen Kulminationspunkt der Aushandlung progressiver oder regressiver Zukunftskonzepte. Dies führt zu subjektiven und intersubjektiven Konflikten mit ›Zeit‹, wie sie zum einen der vom Text dargestellten Vergangenheit fremd sind und in der Zukunft möglichst überwunden sein sollen – und die zum anderen in der Goethezeit wie auch im Realismus in dieser Form nicht vorzufinden sind (Abbildung 2.7).

Mit ›Vergangenheit‹ können, wie zu sehen war, unterschiedliche Repräsentationseinheiten korreliert sein, vornehmlich Räume – wie die Burgen bei Eichendorff oder in *Das Bild des Kaisers* und die Insel in *Der Hagestolz*, der Wald in Hebbels *Der Brudermord* – und Figuren – der Hagestolz, Thierberg oder Imagina –, ebenso Erinnerungen an vergangene Erlebnisse und Geschehnisse (wie vonseiten des Hagestolzes expliziert oder von Thierberg hinsichtlich Napoleon erwähnt), überlieferte Sagen (wie in *Der tote Gast*), Werte und Normen, symbolische Formen und tradierte Handlungs- und Denkmuster (wie in *Imagina Unruh*) oder Gegenstände (Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters*).

›Zukunft‹ betrifft das Szenario, das Figuren prospektiv entwerfen, ihren Erwartungshorizont auf Basis (zukunfts determinierender) Bedingungen und Möglichkeit, wie sie die dargestellte Welt zur Realisierung unterschiedlichster Handlungen bereitstellt. Konkret sind damit solche Bedingungen und Möglichkeiten gemeint, die zum einen Optionen formieren, die für Figuren bestehen und entscheidend sind für den Fortgang des Geschehens – wie hauptsächlich Paarbildungsoptionen

an Bedeutung, wenn sie zukunftsentscheidend und damit zeitsemiotisch funktionalisiert sind – wie im Falle des blinden Rudolfs in Fontanes *Geschwisterliebe* oder der körperlich geschädigten Protagonistin in Auerbachs *Tonele mit der gebissenen Wange*, aber auch im Falle der Figur Imagina in Gutzkows Novelle, deren Kindheitserlebnis sie daran hindert, gänzlich in der Gesellschaft Fuß fassen zu können und ihr damit Schranken setzt.

Handlungsmöglichkeiten eröffnen Zukunftsoptionen, Restriktionen dezimieren sie – beides sollte demnach als zukunfts determinierend erachtet werden. Im Falle unseres Beispieltexes von Stifter ist die Sachlage aber zusätzlich diffizil: Victor verlässt seine Herkunftsfamilie nur oberflächlich, verweilt tatsächlich in T_1 und damit in demjenigen abstrakt-semantischen Raum, der von Vergangenheit determiniert wird. Die reflexive Zeitstruktur ergibt sich dabei aus der Tatsache, dass T_2' (als eine Art ›narrative Latenz‹) in der Handlungsgegenwart situiert ist und der Protagonist mit der Familiengeschichte wie auch mit der Zukunftsvorstellung (des Oheims) konfrontiert wird, die er als wünschenswerte anzuerkennen hat: In *Der Hagestolz* wird die Gegenwart von der Vergangenheit *dominiert*, um die Zukunft *auszuhandeln*.

Ersichtlich wird: Die Gegenwart konstituiert sich über ausgetragene Zeitkonflikte, und diese können in formenreichen Auseinandersetzungen zwischen Vergangenheit und Zukunft explizit gemacht und als solche bezeichnet werden, sie können aber genauso gut verankert in anthropologischen Konstellationen sein und sind dann aus der textuellen Tiefenstruktur zu rekonstruieren. Zudem ist es nicht verbindlich, dass Figuren diese Problematik bewusst wird. Wird indessen ein Zeiterleben aktiviert, steigert dies den Anteil reflexiver Zeitstrukturen und stößt die Konfliktlage auf Figurenebene an; es handelt sich um eindeutige und für Illustrationszwecke – siehe Stifters Text – äußerst dankbare Fälle.

In jedem Fall prägend, so eine Hypothese, ist in diesem Zusammenhang die ›Tendenz zur Mitte‹, dergestalt sie als Orientierungspunkt in der konfligierenden Schichtung aus Vergangenheitsdominanz und Zukunftsausrichtung mitgedacht und maßgeblich eingebunden wird. Demgegenüber machen Texte aber die paradoxe Koppelung regressiver und progressiver Strukturen, teils sogar über das Textende hinaus geltend – was dieser Tendenz ja zuwiderlaufen würde. Die Behandlung dieses Problems verschieben wir aber an dieser Stelle auf das folgende Kapitel.

Zu folgern wäre hier einstweilen, dass sich die Gegenwart im Gegensatz zu der Vergangenheit durch eine virulente ›Überlagerung von Zeiten‹ auszeichnet, die von Figuren – ob bewusst oder unbewusst – als problematisch erlebt und von Texten als temporale Problemzone verhandelt wird. Sowohl in der dargestellten

Vergangenheit war diese Anlage nicht gegeben, noch ist sie für die Zukunft vorgesehen. Angestrebt wird ihre Aufhebung – das heißt in erster Linie: die Loslösung von der Vergangenheit oder die Versöhnung mit ihr –, unabhängig von der Frage, ob dies tatsächlich gelingt und welche Konsequenzen es nach sich zieht.

2.4 Anthropologische Reduktion: Relativierung und Radikalisierung im Endzustand

Zeitkonflikte im beschriebenen Sinne nehmen nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung des Initianden und haben damit auch entscheidende Auswirkung auf die Modellierung einer Zukunft. Und es lässt sich noch etwas deutlich ausmachen: Die Auseinandersetzungen von Protagonisten mit ›Zeit‹, wie sie oben beleuchtet worden sind, sind *Reduktionsprozessen* äquivalent und ziehen bestimmte Raster von Endzuständen nach sich, die sich als Relativierung und Radikalisierung beschreiben lassen. Figuren entwickeln sich degressiv oder befinden sich am Ende in einem relativierten Zustand. Oder sie entwickeln sich zwar positiv, stehen am Ende aber doch ›nur bedingt‹ erfolgreich da.

In den Texten äußert sich das wie folgt: In *Imagina Unruh* wird ein entsprechender Endzustand sogar zu Beginn narrativ vorweggenommen. Imagina gilt als angesehene Künstlerin, die jedoch nicht gesellschaftsfähig ist. Ihre Initiation als Künstlerin ist geglückt, während sie in gesellschaftlicher Hinsicht gescheitert ist. Freilich wird vonseiten Augusts ein anderer Trennungsgrund vorgeschoben – es geht ihm aber freilich darum, klar zu machen, dass die Ehe mit Imagina ausschließlich aufgrund ihrer Affinität zur Kunst keinen Fortbestand hat. Kunst impliziert Retrospektive und Retardierung. Und da Kunst – so eine der wesentlichen Textaussagen – im Umgang mit ›Zeit‹ anders funktioniert und aufgestellt ist als ›Gesellschaft‹, ist das Sozialleben der Künstlerin dysfunktional attribuiert und auch die Ehe mit August zum Scheitern verurteilt. Das heißt: In sozialer Hinsicht ist Imagina mit ihrer doppelten Entsamung am Ende also ›weniger‹ als zu Beginn, obwohl sie als Künstlerin ›mehr‹ ist. Insofern führt der Text eine Relativierung vor – die Frage nach Nachkommenschaft und eine dadurch abgesicherte Zukunft lässt er unberücksichtigt. Victor's Initiation in Stifters *Der Hagestolz* glückt nur unter den Maßgaben einer Aufgabe des eigenen Lebenskonzeptes und einer Annahme desjenigen Konzeptes, das die Elterngeneration perpetuiert. *Das Bild des Kaisers* funktionalisiert das Erzählmodell zum Zweck der Homogenisierung politisch-ideologischer Heterogenität. Der Initiand Albert scheitert zwar, indem er, ohne die Liebe Annas zu gewinnen, in seinen Ausgangsraum zurückkehrt, er muss indes aber keinen Selbstverlust hinnehmen. Ein radikales Modell liefert Hebbels

Die Kuh – mit dem Tod aller Beteiligten und der Zerstörung des Teilraums und der Unterdrückung eines Lebenslaufs. Nicht gänzlich radikal, aber ebenso durch den Tod der Hauptfiguren geprägt, verfahren Gutzkows *Die Wellenbraut* und Mörikes *Maler Nolten*; einen nach radikalem Umschlag der Handlung resignativen Ausgang führt Vischers *Cordelia* vor. Auf der anderen Seite stehen markierte Ausnahmefälle wie Tiecks *Der junge Tischlermeister*, Mügges *Zu spät!* und *Der Weg zum Glück* mit ihren überschwänglich glücklichen Ausgängen. Die Mehrheit der Texte indessen vermeidet einen derart positiven Ausgang – mag er den Figuren auch noch so positiv erscheinen.

Es lässt sich voranstellen: Insbesondere im postromantischen Initiationsmodell sind Relativierung und Radikalisierung als Symptome literarischer Zeitreflexion zu werten, deren Kategorisierung wesentlich zur Erfassung der für die Zwischenphase prägenden Zukunftsmodelle (der Kappung, der Polysemie/Offenheit und der Restauration) beitragen.

Reduktion und Relativierung: Bedingungen, Formen und Konsequenzen eines relativierten Endzustands in Auerbachs *Der Tolpatsch* und Laubes *Das Glück*

Die Gegenwart ist im Literatursystem das zentrale Problemfeld, das sich an der Vergangenheit abarbeitet und eine konfliktfreie Zukunft ansteuert. Man möchte meinen, dass diese Formel zwar auf jedweden narrativen Text zutrifft; in der Zwischenphase aber ist sie nicht allein Merkmal von Narrationen, sondern auf vielfältige Weise *bedeutungstragend*, hauptsächlich auch aus dem Grund, da sie metatextuell funktionalisiert ist und selbstreflexiv auf das Kardinalproblem des Literatursystems zurückweist: *Ablösungsprozess* und *Strukturwandel* werden als ebensolche auf Ebene des singulären Textes semiotisiert; *statistische Quantität* und *strukturelle Qualität* ihrer Diskursivierung erheben das Merkmal zum prägenden Kennzeichen.

Sinnfällig in diesem Kontext ist auf Ebene der Figurenhandlung die Reduktion. Endzustände wären demnach gegenüber Ausgangszuständen hinsichtlich der fokussierten Subjekte durch ein ›Weniger‹ gekennzeichnet. Wenn ebendies nun von Belang ist zur Bestimmung von Zukunftsmodellen, stellt sich die Frage, welche innertextuellen Logiken innerhalb von Reduktionsvorgängen wirksam sind und unter welchen Bedingungen Subjekte existieren und handeln müssen, sodass ihnen ein solches Schicksal widerfährt. Kurz: Wie wird ein solcher Vorgang motiviert und wie wird er modelliert? So viel kann jedenfalls – auch schon in Vorgriff auf das Kapitel zur Selbstreflexivität – angefügt werden: Wenn Figuren

an entscheidenden Etappengrenzen ihres Lebens ›Abstufungen‹ erfahren, so deutet dies eben auch metatextuell auf das Selbstverständnis des Literatursystems (im Abgleich mit dem Vorgängersystem) hin.

Zwei auffällige Grundzüge des vom Textkorpus offen ausgestellten Reduktionsprinzips sind hervorzuheben: Relativierung und Radikalisierung. Beide sind als Teilmerkmale gleichermaßen ausgeprägt und gleichwertig zu behandeln. Prinzipiell meint ›Relativierung‹ die qualitative Herabstufung oder Aufwertung derjenigen Eigenschaften, Merkmale, Rahmenbedingungen und -möglichkeiten zu einem Zeitpunkt in T_3 gegenüber einem früheren Zeitpunkt, die einen Zustand positiv oder negativ kennzeichnen und ihn als solchen benennbar machen: Vorherrschend in T_3 ist ein Zustand der (ideologisch, sozial, anthropologisch, ökonomisch) gemäßigten Mitte. Glück wie auch Scheitern/Verlust erscheinen eingeschränkt; in Tragweite, Ausmaß und Resultativität reduziert. Reduziertem Glück geht ein auf das Subjekt bezogener, stufenförmig oder schubweise verlaufender Reduktionsprozess voran. Am Ende ist die Figur *weniger* oder eben (im goethezeitlichen ›Bildungs-/Entwicklungs‹-Verständnis) *nicht mehr* als zu Beginn. ›Scheitern‹ erscheint analog dazu in abgeschwächter Form. Die Figur wird, obgleich ihre Initiation nicht erfolgt, kompensatorisch aufgefangen und für ihr Scheitern mehr oder minder entschädigt – und nicht durch eigentlichen oder uneigentlichen Selbstverlust bestraft.

Wir werden mit Laubes *Das Glück* und Auerbachs *Der Tolpatsch* im Folgenden zwei auf den ersten Blick unspektakuläre und doch einprägsame Texte zur Illustration dieses Theorems besprechen. Eines aber ist an dieser Stelle vorauszuschicken: Relativierende Reduktion impliziert eine *Skalierung möglicher Endzustände*. Es ist als weiterer Modifikationsaspekt hinsichtlich der Initiationsgeschichte zu werten, in dem das goethezeitliche Prinzip der Polarität (*Scheitern vs. Glücken*) appliziert und geändert wird, dergestalt es die Pole ›Glücken‹ und ›Scheitern‹ nach wie vor als gesetzt annimmt, zwischen ihnen jedoch eine Skala implementiert, die diverse Möglichkeiten von maximalem und minimalem Glück, über resignative Annahme des Gegebenen und minimales Scheitern, bis hin zu maximalem Scheitern versammelt. Und ebendies kann als Neuverhandlung dessen gelten, was ›Glück‹ und auch was ›Scheitern‹ bedeutet – der Frage also, welche Bedeutungsraster sie aufweisen. Das Reduktionsprinzip stünde so im Dienste zeitreflexiven Erzählens, und zwar zur Klärung anthropologisch relevanter Fragen bezüglich der Konzeptionierung von Lebensläufen: Welche Endzustände neben denen, die die Goethezeit anbot, sind denkbar oder gar möglich, und welche Bedingungen müssen für sie geschaffen werden? Und andersherum: Welche Voraussetzungen sind gegeben, *dass* anthropologische Problemstellungen im Endzustand vorliegen

oder Offenheit vorherrscht oder gar persönliches Glück realisiert werden kann? Grafisch dargestellt sieht das folgendermaßen aus (Abbildung 2.8):

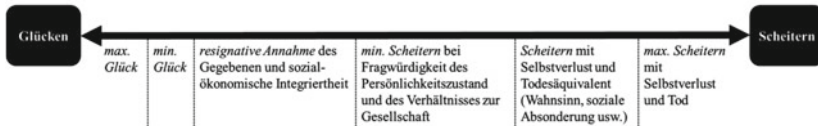


Abbildung 2.8 Die Skalierung der Zwischenphase zwischen den Polen >Glücken< und >Scheitern<

Mit den Texten von Laube und Auerbach liegen nun Beispiele vor, deren Schlussgestaltung einer glückenden Initiation nahekkommt, die jeweils aber eindeutig mit Verlusterfahrungen oder Umpolungsmechanismen – folglich mit Spielarten der Relativierung – einhergeht, und in dem einen Fall (*Das Glück*) positiv, im anderen (*Der Tolpatsch*) negativ gewertet wird.

Auerbachs Text nimmt gegenüber Texten der Goethezeit nur geringfügige Änderungen vor – Änderungen, die aber natürlich in unserem Zusammenhang von großem Interesse sind. Chronologisch, mit markierten Ellipsen durchsetzt und aus Sicht einer der Figuren erzählt wird die dreiphasige Geschichte des Protagonisten Aloys, der um die von ihm geliebte Marannele wirbt, in den entscheidenden Lebensabschnitten jedoch die falschen Entscheidungen trifft und schließlich resigniert nach Amerika auswandert. In T₁ findet sich eine partiell typische Konstellation vor: Aloys' Familie ist unvollständig und stellt nicht den emotionalen Bezugspunkt des Initianden dar. Dahingegen zieht es ihn in das Haus seiner Tante, die Frau des Schmieds Jakob Bomüller, wo er vornehmlich die Nutztiere versorgt. Die im Dorf vorherrschende, soziale Stigmatisierung ist dort aufgehoben: Im Gegensatz zur restlichen Bevölkerung, die ihm den titelgebenden Beinamen gibt, nennt ihn diese Familie beim richtigen Namen. Neben dem im Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Kollektiv verankerten Problem der Selbstbehauptung rückt der Text das Problem der Paarbildung in den thematischen Vordergrund und korreliert beides. Aloys' Rivale Jörgli ist innerhalb der gegebenen Sozialordnung der höchsten Klasse (den >Pferdebauern<) zugeordnet – Aloys der niedrigsten (den >Kuhbauern<) – und zudem in seinem Auftreten äußerst dominant. Aloys glaubt durch die eigene Annäherung an Jörglis militärischen Gestus – dieser ist Kavallerist und trägt eine Soldatenmütze –, Maranneles

Liebe gewinnen zu können, und verlässt in T_2 den Heimatort für eine militärische Ausbildung. Er durchläuft eine für ihn in sozialer Hinsicht zwar vorteilhafte Transformation und kehrt in den Ausgangsraum zurück. Er muss dort jedoch erfahren, dass Jörgli in seiner Abwesenheit Marannele verführt und geschwängert hat und sie infolge dieses Umstands ehelichen darf. Aloys wendet sich der Tochter seines Vetters, Mechthilde, zu, verlässt Deutschland in Richtung Ohio und richtet sich in einem Brief an seine Mutter, worin er seine wirtschaftliche Prosperität und sozial anerkannte Stellung als Ehemann Mechthildes schildert, zugleich aber persönliches Unglück offenlegt: Die von ihm erhoffte Vereinigung mit Marannele ist gescheitert, er sehnt sich nach seinem Herkunftsraum zurück.

In diesem Fall funktioniert die Relativierung des Gegebenen mit Hilfe zweier semantischer Achsen. In T_1 ist die Zwischenposition des Helden zwischen dem Status eines Normalsubjekts und einer negativen Exponiertheit aufgrund seiner sozialen Stigmatisierung sinnfällig, die der Text aufzuheben ansteuert. In T_2 wird der Held mit Verlassen seines Heimatraums im Gegensatz zu den anderen Figuren dynamisiert – Marannele ist gänzlich inaktiv (sie *lässt sich* verführen und *wird* verheiratet), Jörgli auf minimale Weise aktiv (er *verführt* sie, *verweilt* aber im Ausgangsraum) –, was der Text in der alternativen Paarbildung sanktioniert. Gegeben sind also erstens die *Abweichung von der Normalität* in persona des Protagonisten sowie zweitens das *Potenzial maximalen Glücks*. Beides behebt der Text in T_3 , indem er seinen Helden sozial angleicht und ökonomisch absichert und autonom werden lässt, ihm zugleich aber persönliches Glück beziehungsweise es massiv reduziert und damit ein schillerndes Zukunftsmodell der Polysemie geltend macht. Relativiert wird das Personen-Konzept – die Figur ist am Ende nicht mehr der ›Tolpatsch‹ und seine Initiation ›glücklich unglücklich‹ –, konsolidiert wird die Textwelt, insofern der Held dem Ausgangsraum maximal distanziert wird und somit das statische Gleichgewicht in der raumsemantischen Ordnung des Dorfes künftig nicht gefährdet. Polysemie bedeutet semantische Mehrschichtigkeit. Auffallend und durch die Briefform deutlich hervorgehoben ist am Ende allein die Bewertung des Zustands durch die Figur: »Es drückt mir oft schier das Herz ab, daß ich all' das viele Gut so allein genießen soll. Ich wünsch' mir oft ganz Nordstetten herbei.« (Auerbach 1857a [1843]: 40) Und weiter: »Die Mechthilde ist eine tüchtige Schafferin, aber sie ist doch kein Marannele.« (Ebd.: 41) Und schließlich: »Ich vergess' das nie, und wenn ich hundert Jahr alt werde. Ich möcht' nur auch einmal wieder eine Stund' in Nordstetten sein, da wollt' ich auch dem Schultheiß zeigen, was ein freier Bürger von Amerika ist.« (Ebd.) Der Herzschmerz, die Substitution der Partnerin, die gedankliche Präsenz des Heimatortes, persönliche Einsamkeit und Freiheitsstatus in der Ferne weisen auf die Unzufriedenheit des Protagonisten mit seiner Situation hin, obgleich diese

Situation *an sich* Unzufriedenheit nicht zwangsläufig impliziert. Es ist allein eine Zuschreibung durch die Figur. Sie *wertet* diese als Einschränkung, als hinzunehmende Abfindung für ein verpasstes, nicht erreichtes und realisiertes Glück. Sie kapituliert vor der Ordnung einer Welt, in der sie sich – ihr Initiationsprozess mit goethezeitlicher Prägung zeigt dies – richtig, das heißt systemadäquat, verhalten hat, dies aber nur scheinbar, da sie sich über die dominanten Mechanismen – Statik gegenüber Dynamik, mündliches Versprechen gegenüber leidenschaftlicher Schwäche – nicht im Klaren ist. Erneut entpuppt sich die dargestellte Welt – für Figur und Leser – als nichtgoethezeitliche Welt, worin goethezeitlich gepoltes Handeln eben sanktioniert wird. Und abermals scheitert der Protagonist auch darin, die Weltordnung zu unterlaufen, genauso wie Helden der Goethezeit die geheime Ordnung von Welt anzuerkennen und eigene Ansprüche mit ihr in Einklang zu bringen haben oder eben scheitern. Die Figur in Auerbachs Text resigniert im Moment der Einsicht, selbst einer Ordnung zu unterliegen, die sie falsch *eingeschätzt* oder *unterschätzt* hat. Die Folge ist eine voraussichtlich lebenslange Sinnkrise, indiziert durch seinen Aufenthalt im fremden Land, seine Ehe mit der ungeliebten Frau und die schmerzliche Trennung von der Heimat.

Im Vergleich zu *Der Tolpatsch*, der das am Ende Gegebene also insofern relativiert, als er trotz einer an sich zufriedenstellenden Gesamtsituation in der Personen-Konstitution ein resignatives Moment installiert und dominant setzt, legt Laubes Text einen noch deutlicheren Akzent auf ein dezidiert eingeschränktes *Glück*, und zwar abermals hinsichtlich sexuell-partnerschaftlicher Liebe und in ökonomisch-monetärer Hinsicht. In *Der Tolpatsch* bleibt dem Protagonisten jegliche Form von Sexualität versagt, während sie von anderen Figuren (Marannele und Jörgli) unbescholten ausgelebt werden darf und dort zu tragbaren und erträglichen Konsequenzen führt. Stand für den Helden dort mit der angestrebten Paarbildung mit Marannele eine gewiss auch durch Leidenschaft und gegenseitige Zuneigung geprägte Beziehung in Aussicht, so zeichnet sich die Vernunftfehe mit Mechthilde konsequenterweise durch Leidenschaftslosigkeit aus. Laubes *Das Glück* verfährt anders, kommt aber zu einem ähnlichen Ergebnis. Auf seinem Lebensweg hin zur abgesicherten Ehe, darf der Protagonist hier temporär leidenschaftlich lieben und sogar sexuell aktiv sein. In dem einen Fall also wird Leidenschaft vermieden, im anderen nachträglich umgangen – beides hat Akzeptanzzwang einer durch Heteronomie geprägten Welt zur Folge, sei dieser nun resignativ hingenommen wie in *Der Tolpatsch* oder wohlwollend begrüßt wie in *Das Glück*.

Gustav von Dorn verliert in der frühen Kindheit seine Eltern (= Familiende-fizit), hat jedoch das Glück, bei Onkel und Tante eine ökonomisch abgesicherte, ja sogar vermögende Existenz zu fristen. Sein ihm durch das Testament der Tante

zustehendes Erbe geht an die ruchlose und gewinnstüchtige Verwandtschaft verloren, er befindet sich auf Reisen und steigt zunächst wirtschaftlich deutlich ab, bis er – vermittelt durch seinen Freund Schaller – eine Anstellung in einer Kanzlei erhält und schließlich doch – wie anfangs bereits angestrebt und von der Tante erwünscht – Kaufmann wird. Verstrickt ist er vom Jugendalter an in amouröse Tändeleien, ohne diese zunächst als solche wahrzunehmen beziehungsweise überhaupt wahrnehmen zu können (Wlaska), um sie dann umso leidenschaftlicher (Angélique), sexuell aktiv (Laurette) und verzweifelter (Antonie/Toni) auszuleben, bevor er eine Vernunfthehe mit dem wesentlich jüngeren Ännchen eingeht.

Auch bei Laubes Helden handelt es sich um ein Normalsubjekt, das zu Beginn der Erzählung ausdrücklich von dem ihm zeitweise an die Seite gestellten, ›romantischen‹ Victor abgegrenzt wird. So bekennt die Erzählinstanz: »Es schmerzt mich, sagen zu müssen, daß dieser Romantiker [Victor] nicht der Held unserer Geschichte wird, wenn auch Gustav, für den Augenblick sein Gefährte, weniger reiz.« (Laube 1837: 4) Die semantischen Achsen, die dieser Text einzieht und in denen er ›Glück‹ verankert, sind die *Koppelung von Beruf und monetärer Ausstattung* sowie die *Liebe zwischen Mann und Frau*. Die Auffassung und die konkrete Gestaltung von Glück ist Grundlage zur Zukunftsmodellierung. Der Held hat sich in das Konzept eines betont reduzierten Glücks einzufinden.

Den ›Überschuss‹ an Glück im Ausgangszustand macht der Text fest an der finanziellen Lage und nicht etwa wie andere Texte an der Familienidylle. Angesichts dessen ist die Gesamtsituation diffizil: Einerseits repräsentiert Gustavs Tante – nach dem baldigen Tod des Onkels – einen zwar von ihm geliebten Ersatz, andererseits fehlt aber in diesem Familiensubstitut merklich eine Vaterfigur, nicht zuletzt auf Kosten einer für Gustav geeigneten Identifikationsfläche und Orientierungsmöglichkeit an einem Vorbild. Der folgenschwere Fehler, die Tante im Übergang zu T₂ zu verlassen und auf Reisen zu gehen, kommt auch überhaupt erst dadurch zustande, dass Gustav und die Tante die Notwendigkeit einer kaufmännischen Ausbildung zu spät als eminent wichtig erachten und die Tante – aus Sicht der Figuren – ungeahnt früh der Tod ereilt. Anlass der Ausbildung ist auf Figurenebene die Vermögenssicherung, auf Textebene hingegen die Überführung des Protagonisten in einen abgeschwächten, glücksreduzierten Zustand in T₃. Signifikant dabei aber ist, dass der Text diesen abgeschwächten Zustand eben nicht ausschließlich in der Vermögenssituation verankert, sondern ebenso in der Partnerwahl: Ännchen ist jung und liebebreizend, aber weder großbürgerlich situiert, reich und leidenschaftlich (Angélique), noch gar adelig und aufgrund ihrer weiblichen Reize unnahbar (Antonie/Toni).

›Glück‹ wird mit Hilfe dieser Verschiebung in unterschiedlichen Semantisierungs- und Deutungsmustern aufgerufen, bis am Ende eine einzige Konzeption als wegweisend und wünschenswert ausgewiesen wird: Wlaska deutet ihr Verhältnis zu Gustav als gemeinsames Glück, obwohl dieser ihre Liebe nicht erwidert. Die Beziehung zwischen den Figuren basiert auf einem Missverständnis: Sie hegt bereits zu einem Zeitpunkt Ambitionen, als er in Liebesdingen noch unbedarft ist. In ihren Augen ist Liebe gleichwertig mit Glück, im Rückschluss unerwiderte Liebe gleichwertig mit Unglück. In der dargestellten Welt, in der alle Figuren mehr oder weniger offensiv nach Glück streben,²⁰ erscheint denn ihr Suizid aus unglücklicher Liebe, wenn auch theatralisch überhöht, so doch als unumgängliche Konsequenz (vgl. ebd.: 54 f. u. 208 f.). Eine ähnliche Variante wird von Gustav während seiner Beziehung zu Angélique entfaltet: Persönliches Glück beschränkt sich hier zum einen auf den Liebespartner, der das Wahrnehmungszentrum darstellt (›Göttin des Glückes‹; ebd.: 90); Liebesverlust oder unglückliche Liebe sind mit Todesäquivalenten attribuiert (vgl. ebd.: 65 f.). Zum anderen ist die gegenseitige Liebe in einem sozialen Umfeld situiert, das die gesellschaftliche Stellung auf die Vermögenssituation rückbindet. Allein diese Variante verdeutlicht abermals die von Leidenschaft ausgehende Gefahr für Glücksempfinden und Zeiterleben, die bei einem Übermaß aus dem Gleichgewicht zu geraten drohen: »Ist denn alles an einem Tage vorgegangen? sagte er zu sich, kann man an einem Tag so grenzenlos unglücklich, und so grenzenlos glücklich sein?« (Ebd.: 87). Ein Unglückszustand bedeutet die Konzentration auf den Augenblick und steht in Opposition zu einem in die Zukunft gerichteten Zustand des Glücks (vgl. ebd.: 70 f. u. 88). Da aber Leidenschaft in der Konstellation Gustav/Angélique tatsächlich ein implizit vorgegebenes Maß zu überschreiten scheint (vgl. ebd.: 87), umgeht der Text die zunächst gegebene Möglichkeit einer Paarbildung, indem er Gustav in seinem Vermögensstatus herabstuft und damit eine Bindung an Angélique im gegebenen Sozialsystem – vertreten durch ihren Vater – als undenkbar und unmöglich abweist.

Die Nicht-Realisierung der diversen Paaroptionen, die Lösung am Ende und das damit verbundene wünschenswerte Glückskonzept, das offensichtlich

²⁰Dieses Streben nach Glück wird nicht allein in der Literatur – und auffallend deutlich im vorliegenden Text – verhandelt, sondern ist auch in nichtliterarischen Texten der Anthropologie formuliert worden: »Jeder Mensch spürt einen Trieb zur Glückseligkeit in sich. [...] Dieses ist ein notwendiger Trieb, den uns der Schöpfer eingepflanzt hat. Aber nicht alle Menschen kennen ihr wahres Glück, und wenn sie es auch kennen, so vertauschen sie es gerne mit einem Scheinvergnügen, welches sie entweder nur eine Zeitlang und zum Theil glücklich macht, oder ihre wahre Glückseligkeit gänzlich vernichtet.« (Flögel 1778: 205)

anthropologisch – in persönlicher und zwischenmenschlicher – wie auch sozio-kulturell – hinsichtlich des Funktionierens von ›Gesellschaft‹ – von höchster Bedeutsamkeit und Tragfähigkeit ist, motiviert der Text über die Feststellung der Vergänglichkeit irdischen Daseins und korreliert damit Komponenten eines modifiziert-goethezeitlichen Denkmodells und Eigenschaften von ›Bürgerlichkeit‹. Essenziell dafür sind *erstens* die persönliche Konzeptionierung (›Gustav hatte nur ein Gefühl eines Unglücks, aber keine Vorstellung desselben‹; ebd.: 109), die wiederum *zweitens* ebenfalls die Abwendung vom momenthaften Augenblick hin zur zukünftigen Nachhaltigkeit beinhaltet; *drittens* die Umdeutung von Unglück und die qualitative Herabstufung von (partnerschaftlicher) Liebe (vgl. ebd.: 128 ff.) und *viertens* das Vertrauen auf den Wert individueller Leistung (vgl. ebd.: 135 f.) verbunden mit einem partiell ausgebildeten Bildungsgedanken (ebd.: 131 f. u. 271).

Der Held darf im Rahmen dieser Konzeption triumphieren: Er erarbeitet sich seinen Berufsstand selbst, ist demnach autonomer Leistungsträger im Sinne einer bürgerlichen Anthropologie. Er ehelicht die kleinbürgerliche Anna und darf »auf eine beschränkte, aber sichere Zukunft« (ebd.: 288) hoffen. Der – wie sich herausstellt: reiche und adelige – Schaller ›trübt‹ dieses Glück nun am Ende daher nicht etwa durch ein Geldgeschenk, sondern unterstützt es und handelt ganz einvernehmlich, wenn er Gustav – dies setzt der Text programmatisch an den Schluss – ein Regelkonvolut des bürgerlich orientierten Denkens und Handelns an die Hand gibt.

Hinsichtlich der behandelten Sachlage fügen sich beide Texte also umstandslos in den Reigen der anderen Beispiele ein. ›Relativierung‹ in allen Fällen meint die Problemlösungsfindung in einer gemäßigten Mitte, unabhängig von der Bewertung durch die Figuren. Sie bedeutet stets: Sogar bei unkompliziertem Glücken des Initiationsprozesses, müssen Abstriche im persönlichen Bereich hingenommen werden. Bei Nicht-Realisierung des angestrebten Endzustands erfolgt analog dazu meist kein Selbstverlust, sondern ein von Resignation bis hin zu Pessimismus reichender, teils in dieser Hinsicht in die Zukunft als offen-polysem gestalteter Endzustand. Der Akzeptanzbereich des Literatursystems in dieser Sache reicht offensichtlich von ›minimalem Glück‹ bis hin zu ›minimalem Scheitern‹. Man wird hier zu Recht behaupten können, dass ›Glück‹ an dieser Stelle umgewertet wird von einem subjektiven zu einem sozialen Wert – dies jedenfalls scheint eine wesentliche Änderung gegenüber der Goethezeit zu sein. Unabhängig davon, wie Figuren mit ihrem Zustand am Ende umgehen, gemessen wird er an gesellschaftlicher Akzeptanz, vielleicht gar allein an der Akzeptanz des direkten sozialen Umfeldes.

Radikale Reduktion: Bedingungen und Formen eines radikal reduzierten Endzustands in Hebbels *Der Brudermord*

Während eine relativierte Reduktion gleichbedeutend ist mit der Ausrichtung eines Textes an einer ›Mitte‹, indem dieser das Geschehen auf diese hin zuführt, erscheinen Texte mit radikaler Reduktion anscheinend als Absage an das Modell, indem sie ›Zukunft‹ deutlich negativieren. Das kann Initianden oder ganze Teilwelten betreffen. In Gutzkows *Die Wellenbraut* oder *Wally, die Zweiflerin* sterben nur einzelne, wenngleich natürlich zentrale Figuren. Ein weiterer Extremfall ist Hebbels *Die Kuh*. Angesichts solcher Sachverhalte formulierten wir zu Beginn unser Anliegen, Rückschlüsse vom präsentierten Zukunftsmodell auf diejenigen Bedingungen zu ziehen, die Texte in dieser Hinsicht geltend machen.

Wenn nun auch mit dem nächsten Beispiel keine Initiationsgeschichte erzählt wird, so haben wir es doch mit einem äußerst anschaulichen Fall tun: In *Der Brudermord* trauert der Protagonist Eduard seiner ihm entführten Geliebten Laura nach und befindet sich in einer tiefen Sinnkrise. Er wandelt durch einen Wald, durch Zufall begegnet ihm der Entführer, er überwältigt diesen und befreit seine Geliebte. Nach der Feststellung, dass es sich beim toten Entführer um seinen eigenen Bruder handelt, tötet er ebenfalls die Geliebte und sich selbst. Die Radikalität dieser Reduktion besteht zum einen in der Tilgung aller zentralen Figuren durch Tod, weiterhin darüber hinaus gar in ihrer nachträglichen Anonymisierung. Am Textende zitiert die Erzählinstanz die Inschrift eines Grabkreuzes: »Einen fremden Herrn, eine fremde Dame und einen Bedienten, über welche keine Auskunft zu erlangen war, hat man im nahen Walde, elendiglich umgekommen, gefunden.« (Hebbel 1965b [1832]: 251) Mit dem Verlust ihrer Namen büßen die Figuren ihren Status als Individuen ein. Damit liegt eine Reduktion auf *entindividualisierte* und für ihre Umgebung fremde ›Personen‹ vor. Mehr noch: Der Text tilgt die beteiligten Figuren nicht nur aus dem semantischen Raum ›Leben‹, sondern ›entfernt‹ sie als individuelle ›Personen‹ auf der lexikalischen Oberfläche und nimmt durch die Anlehnung der narrativen Instanz an den Wissensstand des sozialen Umfeldes eine distanzierte Erzählposition ein. Das Hauptproblem, das für diese Gestaltung des Endzustandes entscheidend ist, besteht im Konflikt zwischen partnerschaftlicher Liebe und Herkunftsfamilie – das ist der eigentliche Grund für den Tod der beiden Männer und der Frau. Appliziert wird einerseits – vertreten durch Eduard – das goethezeitliche Liebeskonzept mit existenzieller Funktion, Unbedingtheit und Absolutsetzung von Liebe. Korreliert ist dies mit einer stark zeitreflexiven Tendenz und der Semantisierung von Gegenwart und Vergangenheit. Wir hatten den Anfangspassus bereits im Zusammenhang der Temporalsemantik des Raums zitiert (vgl. Abschn. 2.2): Die Vergangenheit wird positiv konnotiert –

mit Schönheit, Frühling und Liebe –, die Gegenwart negativ – mit Traurigkeit, Liebesverlust, Winter und Tod. Nicht allein romantische Topoi wie die »mondhelle Winternacht« (ebd.: 250), der Rückzug des Subjekts in die Natur und seine psychomental angestrebte Verschmelzung mit ihr sowie überhöhte und alleinige Konzentration auf die Liebe lassen sich ausmachen. Bäume erscheinen Eduard wie »Denkmäler einer schönern Vergangenheit« (ebd.), der er selbst zugehörig ist: »Tröstet euch mit mir, ihr traurigen Bäume[,] nicht euch allein ist der Frühling dahin geschwunden, auch mir ist er entflohn.« (Ebd.) Durch dessen Verhalten und Äußerung verdeutlicht der Text die Klassifizierung des Helden als ›Figur der Vergangenheit‹, die in der Gegenwart hilflos erscheint. Seine Störung lässt sich an der von ihm konstatierten Substitution des Frühlings durch den Winter nachvollziehen, ein im zeitmetaphorischen Modus formulierter Hinweis auf destruiertes Zeiterleben, ein klares Indiz für Zeitreflexion.

Kontrastiert wird die zeitweilige Vereinigung der Liebenden (»zwei morgenrote Wolken, die in *eine* zergehen«; ebd.: 251) mit der höheren Wertigkeit von Familie, umsemantisiert damit werden Liebeskonzept wie auch Initiationsprozess: Denn der Perspektive des Protagonisten an die Seite gestellt ist die verinnerlichte und handlungsdeterminierende Schranke des Familienbundes, deren Effektivität so unromantisch wirkt wie sie für alle Beteiligten destruktiv ist.

Also: Die Romantisierung vonseiten der Figur entspricht der Entromantisierung des Textes; ihre Korrelation führt zur radikalen Reduktion in Form einer gänzlichen Negation der Anthropologie. Deutlich wird damit die Erodierung goethezeitlicher Konzepte und gleichsam die fehlende Tragfähigkeit ihrer Modifikation im postromantischen Literatursystem. *Der Brudermord* untermauert selbstreflexiv die eigene Problematik um handhabbare, gefestigte Konzepte: Die Radikalität des Textes zeigt sich im extremen Umgang mit Tod. Eine Reflexion von Zeit findet statt in Form einer Divergenz zwischen Figuren- und Textebene: Das, was die Figur ansteuert, wird vom Text sanktioniert, die dargestellte Anthropologie als untragbar etikettiert. Während die Figur an der Vergangenheit orientiert ist und an der Gegenwart scheitert, verweist der Text auf Zukunftslosigkeit und ausstehende Problemlösung.

Mit dem eskalierenden Konflikt zwischen Liebe und Familie, wie im besprochenen Fall, ist ein Fundamentalaspekt der gegebenen Spielart von Reduktion angesprochen. Die extreme Form des Scheiterns resultiert dabei aus der (zeit-)reflexiven Auseinandersetzung mit goethezeitlichen und nachgoethezeitlichen Konzepten. Man darf annehmen, dass sowohl eine gemäßigtere Einstellung zu ›Liebe‹ – eine weniger leidenschaftliche Liebe – nicht zum Tod des Bruders und, andersherum, ein vertrauensvolleres und respektvolleres Verhältnis zum Bruder

nicht die Entführung zur Folge gehabt hätten. Die Konzepte ›Liebe‹ und ›Familie‹ sind brüchig und ihrer Kombination massiv vitiös. Paradigmatisch also für *Der Brudermord* ist die vorgeführte Radikalität als eine extreme Abweichung von der ›Mitte‹.

Abweichungen vom Reduktionsprinzip und seine Flexibilisierung: Fontanes *Geschwisterliebe*, Mügges *Zu spät!* und *Der Weg zum Glück*

Radikalisierung und Relativierung stellen zwei Muster ein und desselben Modells dar und sollten daher nicht gänzlich isoliert betrachtet werden. Nachvollziehen lässt sich dieser Gedanke an Fontanes *Geschwisterliebe*, der beispielhaft den Zwiespalt zwischen (entschiedener) Radikalisierung und (abwiegender) Relativierung verdeutlicht: Der blinde Rudolph und seine Schwester Clara befinden sich in einem bizarr anmutenden Geschwisteridyll, in dem sie sich mangels Eltern gegenseitig Bruder und Schwester, Vater und Mutter, Geliebter und Geliebte sind. Clara durchläuft daraufhin einen Initiationsprozess, verliebt sich in einen anderen Mann, wechselt über in ein gemeinsames Leben mit ihm und versucht, eine Familie zu gründen. Rudolph plädiert vehement für das Geschwisteridyll und verweigert das Angebot der beiden auf ein Leben zu dritt. Sie erkennt ihre Trennung vom Bruder als Fehler an, hat eine Totgeburt, erkrankt infolge ihrer seelischen Leiden und verstirbt. Die Männer folgen ihr in den Tod. Der Text begnügt sich an dieser Stelle allerdings – im Gegensatz zu Hebbels Texten – nicht mit der Tilgung der Figuren, sondern überführt sie ausdrücklich vom Diesseits in ein Jenseits und wiedervereint sie dort.

Die für die Zwischenphase in dieser Form wohl einzigartige Kombination von radikaler und relativierender Reduktion lässt sich mittels Propositionen rekonstruieren, die der Text kombiniert. Denn einerseits funktioniert er auf Basis der Aussage:

Alle Figuren sterben nach Fehlverhalten.

Das ist auch in *Der Brudermord* der Fall: ein Fehlverhalten vornehmlich aufgrund einer Schieflage von konfligierenden Werten und einer verworrenen Anthropologie. In *Geschwisterliebe* erkennt Clara als Initiandin zu spät die existenzielle Notwendigkeit der Verbindung zum Bruder. Rudolph ist egozentrisch-eigennützig veranlagt und starrköpfig und verzichtet auf ein Dreierverhältnis, in dem seine Rolle auf die des Bruders ›geschmälert‹ werden soll. Der Ehemann Eisenhardt

stört das Geschwisterglück nachhaltig, zunächst von ihm weniger wichtig erachtet, im Nachhinein als Fehltritt anerkannt. Alle Figuren innerhalb des vom Text markierten ›alten‹ Teilraums sterben. Also:

Sterben ist ein Vorgang, der vom Text als Sanktion gekennzeichnet ist.

Auch in dieser Hinsicht verfahren die Texte einhellig. Die Relativierung aber des dabei massiv reduzierten Endzustands schafft nun *Geschwisterliebe* mittels Unterteilung der von ihm dargestellten Welt in die Räume ›Diesseits‹ und ›Jenseits‹. Allein das Diesseits sieht eine zeitliche Beschränkung menschlichen Daseins vor, im Jenseits ist diese in zeitloser Ewigkeit aufgehoben. Daher eröffnet er die Möglichkeit:

Die Zukunft findet für die Hauptfiguren im Jenseits statt.

Die gegebene anthropologische Anlage ist in der vorliegenden Konstellation nur bedingt kompatibel mit Maßgaben und Möglichkeiten der Textwelt. Ähnlich wie in *Der Brudermord* wird regressives Denken und Handeln einerseits mit Tod bestraft – mit der Sanktionierung erteilt der Text eine Absage an das Gegebene. Andererseits ›bewahrt‹ er es durch die Verlagerung ins Jenseits, hebt es nicht auf, sondern relativiert die eigene Absage. Bemerkenswerterweise erzeugt *Geschwisterliebe* dadurch die Doppelaussage: Die dargestellte Anthropologie ist *untragbar* und zugleich im Rahmen einer literarischen Modellierung von Welt *unverzichtbar* – und ebendieser Widerspruch erscheint als maßgebliches, textübergreifendes Bedeutungsmuster.

Schwieriger zu klassifizieren sind solche Fälle, die zwar zeitreflexiv konstituiert sind, sich aber nicht in das gegebene Raster einfügen und die ›Tendenz zur Mitte‹ zu umgehen scheinen, so zum Beispiel Mügges *Zu spät!* und *Der Weg zum Glück*. Während Mügge mit *Die gute alte Zeit* ein Paradebeispiel für eine relativierende Reduktion vorlegt – gleichwohl nicht in Form einer Initiationsgeschichte –, liegen mit den beiden anderen aus seinem umfangreichen Novellenwerk herausgegriffenen Texten bemerkenswerte Sonderfälle vor.

Der Weg zum Glück – eine »Novellette aus dem Leben« wie es im Untertitel heißt – erzählt die Lebensausschnittgeschichte des »blutjungen« Assessors Gustav (Mügge 1846a: 257), der die Schwelle zu Berufsleben und Partnerwahl zu überwinden hat. Das Problem des Textes ist die Realisierung persönlichen Glücks: Gustav liebt die älteste Tochter eines Hofrats Täubner, Antonie, – die seine Liebe erwidert –, befindet sich aber ohne Anstellung nicht in der geeigneten Lage, sie

zu ehelichen. Von seinem Vetter, einem Justizrat, wird ihm die Möglichkeit eröffnet, eine Anstellung als Syndikus in einem kleinen Ort zu erhalten. Zunächst vom Glück der Liebe gänzlich eingenommen, willigt er freudig in das Angebot ein. Durch einen misslichen Umstand – er gerät in eine Rauferei mit seinem künftigen Arbeitgeber –, kommt die Anstellung nicht zustande. Er besinnt sich auf die Notwendigkeit seines weiteren beruflichen Werdegangs zuungunsten des bis dahin geltenden Liebesprimats, verlässt seine Heimat für drei Jahre, kehrt als Regierungsrat zurück und darf Antonie, die ihn treu erwartet, heiraten.

Nun ließe sich diese Problemlösungsstrategie so erklären, dass der Protagonist der Textlogik folgend richtiggehend seine leidenschaftliche Liebe herabstuft und zugunsten einer vorherigen, vernunftgeleiteten Zukunftssicherung in ökonomischer Hinsicht zurückstellt. Der Wert dieser Absicherung ist höher angesetzt als der der Liebe – die Initiation glückt, da er dies erkennt. Seine Initiation wäre damit auch deutbar als Loslösungsprozess vom goethezeitlichen Liebeskonzept. Die Frage, die damit aber nur zum Teil beantwortet wäre, ist, warum der Text seinen Protagonisten nicht in das zwischenzeitlich in Aussicht gestellte »bescheidene[], sichere[] Glück« (ebd.: 266) versetzt und ihn stattdessen umständlich vom zufälligen Zusammentreffen mit seinem Arbeitgeber bis hin zur Beichte bei der Geliebten und ihrem Vater für drei Jahre entfernt und ihn anschließend in einen deutlich glücklicheren Endzustand befördert.

Ähnlich verwunderlich funktioniert *Zu spät!*, ein Text, der ebenfalls Paarfindung und finanzielle Absicherung als Konfliktherde installiert, beides jedoch zusätzlich im Sozialgefüge der Welt verankert und das rivalisierende Verhältnis von Bürgertum und Adel fokussiert. Der junge Georg Bernardi geht nach einigem Für und Wider zu seiner weiteren Ausbildung als Industrieller auf Auslandsreisen und verlässt damit seinen Pflegevater, den reichen Fabrikanten Hartberg, und dessen Tochter Agnes, die er liebt, ohne dass diese seine Liebe erwidert. Noch vor seiner Abreise heiratet Agnes einen Adligen, den Grafen Rudolph Tamnau. Geplant ist, Georg nach seiner Rückkehr zum Kompagnon zu machen, hatte dessen Vater immerhin in der Vergangenheit durch ein größeres Vermögen indirekt am Geschäftsaufbau mitgewirkt. Während Georgs Abwesenheit jedoch verstirbt Hartberg, ein Testament verschwindet, Georg steht vor dem Ruin. Die Auseinandersetzung mit (der von Grund auf veränderten und unglücklichen) Agnes und Tamnau, fördert das Testament zwar zutage, ein Versprechen Georgs gegenüber Agnes zwingt ihn jedoch dazu, auf sein Erbe zu verzichten. Bevor am Ende die Fabrik – Georgs letzte Chance auf eine Einnahmequelle – auf einer Auktion versteigert wird, erscheint Tamnaus Schwester Victoria mit einem Überschreibungsbrief, offenbart ihm ihre Liebe und allen Anwesenden die Verlobung.

Zwei Paarfindungsvarianten liegen demnach mit Blick auf die Transgression zwischen Adel und Bürgertum vor, wobei die eine negativ (Bürgertum \Rightarrow Adel) und die andere positiv konnotiert ist (Adel \Rightarrow Bürgertum) und letztere zusätzlich als Problemlösung fungiert. Während Agnes' Beziehung von Unglück und der Absenz von Liebe geprägt ist, verbindet das am Ende zusammengefundene Paar eben genau die beiden Eigenschaften des Glücks und der gegenseitigen Liebe. Doch auch hier: Warum wird der Protagonist dermaßen mit Glück bedacht? Warum bleibt ihm nicht nur eine ökonomische Zukunft gesichert, sondern wird ihm zusätzlich die Verlobung der adeligen und reichen Victoria zgedacht? Wenn wir von einer ›Tendenz zur Mitte‹ als für Erzähltexte der Zwischenphase prägendes Modell ausgehen, so muss in diesem Kontext auch die Stellung derartiger Texte geklärt werden.

Die Lösung des aufgeworfenen Problems ergibt sich aus einer bestimmten Strategie: Beide Texte umgehen lediglich das Reduktionsmodell und installieren eine Mittelposition unter dem *Deckmantel* eines maximalisierten Glücks. *Der Weg zum Glück* entwirft zu diesem Zweck eine verschachtelte Opposition. *Erstens* findet sich unsere Leitdifferenz ›Jung‹ vs. ›Alt‹ verankert in den Generationen: Während Gustav heißblütig und um jeden Preis die Heirat mit Antonie anstrebt, stellt Antonies Vater die Bedingung einer Berufsanstellung auf, Gustavs Vetter plädiert gar an allererster Stelle für eine ›vorteilhafte‹ Partie. *Zweitens* überdacht dies die Opposition *Figuren vs. Text*. Denn Verhalten und Handlung der Figuren entgegen setzt der Text das Ziel einer gleichrangigen Behandlung von sozialer Stellung und finanzieller Sicherung auf der einen und Liebe auf der anderen Seite. Vom Text nicht begrüßt – und durch das durch Zufall motivierte und unglücklich verlaufende Zusammentreffen verhindert – wird ein Zustand ›+Liebe \wedge – Sozialstand‹. Der Text markiert dies als zu starkes Gefälle zwischen persönlichem Glück (der Liebenden) und räumlich-sozialer Situierung (im kleinen Ort der potenziellen Neuanstellung). Von den Figuren wird dieser Umstand nicht erkannt: Der Vetter bringt die kleine Anstellung Gustavs als Syndikus sogar auf den Weg, und auch Hofrat Täubner erklärt sich damit einverstanden. Vom Text jedoch *realisiert* wird ein *Ausgleich beider Sphären*: Maximal bedeutsame Liebe kann nur dann gelebt werden, wenn ebenfalls in beruflicher Hinsicht das Maximum des Erreichbaren ausgereizt wird. Hinter dem maximalen Glück im Endzustand des Initianden verbirgt sich demnach also durchaus die von uns bezeichnete Tendenz, allerdings in der Variante einer *Aufhebung der anfangs gegebenen, differenten Werteausprägung*. Den Hinweis zu Textbeginn, dass sich das Geschehen »vor ungefähr zwanzig Jahren« (ebd.: 257) zugetragen haben soll, unterstreicht die Unabdingbarkeit dieser Maßnahme durch den Text, hebt sie nicht allein auf die Trennung zwischen Erzählgegenwart und Handlungsgegenwart ab und markiert implizit die zweite

von uns genannte Opposition *Figuren vs. Text*, sondern legt zudem das *zukünftige Bestehen* des Glücks vom Abschluss der Ereignisse hin bis zur Erzählwiedergabe zwanzig Jahre später nahe.

Zu spät! modelliert eine Welt im Spannungsfeld zwischen aufkommender Industrialisierung und ökonomischem Niedergang des Adels. Zwischen den Sozialklassen des Großbürgertums und des Adels lässt sich auch hier ein Gefälle ausmachen: Zwar verfügt der Fabrikant Hartberg über großen Reichtum, es mangelt ihm jedoch an gesellschaftlicher Reputation beziehungsweise an der Akzeptanz vonseiten der adeligen Gesellschaft. Andererseits genießt Rudolph Tamnau als Erbe eines angesehenen Staatsmannes eine hohe Reputation, ehelicht Hartbergs Tochter Agnes, dies aber allein bedingt durch Geldnot. Der Text differenziert – nach dem Tod Hartbergs – weiterhin zwischen Vertretern der jungen Generation – und zwar jeweils in Form der Opposition *Mann vs. Frau*, wobei diese Opposition in den semantischen Räumen ›Bürgertum‹ und ›Adel‹ diametral angeordnet erscheint: Agnes handelt mit ihrer Heirat aus Nobilitierungsstreben, Rudolph aus Geldgier, während andererseits Georg wie auch Victoria als Träger wünschenswerter Werte fungieren – und die anzustrebende ›Mitte‹ verkörpern (Abbildung 2.9).

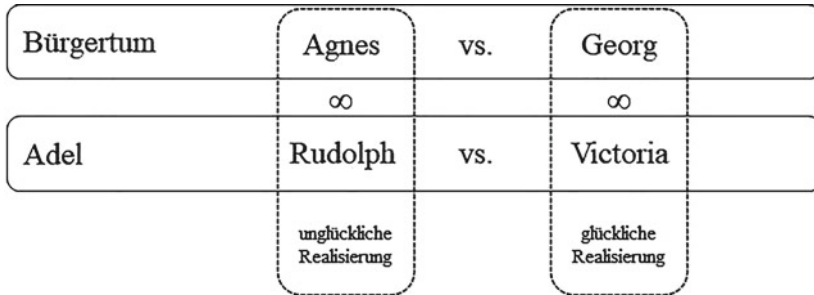


Abbildung 2.9 Paarbildungsvarianten und ihre Evaluierung durch den Text in Mügges *Zu spät!*

Die Verbindung zwischen Georg und Victoria fungiert als harmonischer und harmonisierender Ausgleich zwischen Bürgertum und Adel, und zwar im Hinblick auf ihren finanziellen Stand – sie werden wohlhabend, ohne übermäßig reich zu sein – und hinsichtlich des von beiden vertretenen bürgerlich-liberalen Wertekanons (individueller Leistungsgedanke, persönliche und gegenseitige Liebe, Würde, Sittlichkeit, Rechtsgefühl; vgl. Mügge 1846b: 241). »Gleichmacherei« (ebd.: 176)

– zu Beginn noch vonseiten des Adels verspöttelt – wird so am Ende positiv gewendet. »Zu spät!« wird damit zur Formel eines ehemaligen Glücks, das nicht nur als vergangen gekennzeichnet wird, sondern das sich in der Textwelt rückblickend auch als nicht zukunftsfähiges Glück entpuppt. Angesichts neuer Herausforderungen, vorzugsweise im Zusammenhang mit finanziellem Kapital – das fortwährend von allen Seiten thematisiert wird –, gilt es für die Figuren, ihre Zukunft zu sichern, und dies gelingt augenscheinlich nur dann, wenn Adel und Bürgertum fusionieren – den Bonus persönlichen Glücks erhalten diejenigen Figuren, die letztlich bürgerlich und von Liebe geleitet handeln. Dies erfahren sie plötzlich (»zu viel Seligkeit in einer kurzen Lebensminute«; ebd.: 254) und können sorglos in eine glückliche Zukunft blicken (»ein ganzes Leben erwartet uns, so laß uns denn wagen, glücklich zu sein!«; Ebd.).

Gleichwohl also das Reduktionsmodell als dominierendes Prinzip für die Initiationsgeschichte der Zwischenphase anzunehmen ist, ist ganz offensichtlich zugleich die ›Tendenz zur Mitte‹ als *hierarchisch höherstehende Reglementierung* zu werten. Denn auch bei Abweichungen – wie bei Mügges Texten zu sehen – wird eine ›Mitte‹ angesteuert. Und ebenso eine Flexibilisierung des Modells – wie in *Geschwisterliebe* – weist auf den Sachverhalt hin, dass das Reduktionsmodell einerseits mehrheitlich in unserem Textkorpus vertreten ist, ohne dass nicht andererseits auch Gegenbeispiele ausfindig gemacht werden könnten, die ihm zuwiderlaufen. Hingegen intraepochal verankert sind die Operationen des *Ausgleichs von Gegensätzen*, der *Annäherung von Extremen*, der *Mäßigung von Übermäßigkeit*, der *Tilgung von Nicht-Domestizierbarem und Nicht-Harmonisierbarem*. Derartiges zeigen Texte nicht nur verbunden mit der Herabstufung von Glück oder der Minderung von Unglück beim Initianden auf, sondern auch auf abstrakterer Ebene verbunden mit Belangen der Sozialstruktur und der Anthropologie der dargestellten Welt. Im Verbund steht damit im Übrigen keine Präferenz einer bestimmten Zukunftsmodellierung: Polysemie/Offenheit, Restauration, Kappung – sie alle finden sich dieser ›Tendenz zur Mitte‹ zum Trotz. Und das wiederum bedeutet: Die Reglementierung ist nicht die alleinige Stütze reflexiver Zeitstrukturen in unserem Zeitraum, obwohl sicher eine wesentliche.

2.5 Das zeitreflexive Potenzial erotischer Liebe: Liebe und Zeit, Zukunftskonzipierung, der Determinationsfaktor ›Vergangenheit‹

Dass Liebe auch in der Zwischenphase eines der zentralen Themen darstellt und als solches die folgenreichsten Auswirkungen für Figuren, vor allem Initianden,

anstößt, ist keine neue Erkenntnis (vgl. Begemann 2002). Wichtig aber für unseren Zusammenhang des reflexiven Umgangs mit der Initiationsgeschichte ist die Ausbildung eines neuen anthropologischen Modells, bei dem die erotische Liebe in eine (gegenüber dem literarhistorischen Vorgängersystem) neuartige, den Figuren unbewusste Konkurrenz zur (Herkunfts-)Familie tritt und ambivalent bewertet ist – nämlich insofern, als sie für die Individualentwicklung notwendig erscheint und zugleich ›schuldhaft‹ semantisiert ist und sanktioniert wird (vgl. Lukas 2000: 336 f. u. Ders. 2006: 105 u. 114). Auch wird sie in einem textideologischen Kontext verhandelt, der materialistische Züge annimmt. Beides hat sich in der bisherigen Behandlung schon mehrfach gezeigt. Neben diesen Grundzügen des literarischen Liebesdiskurses kann nun aber ferner angenommen werden, dass die Geschlechtsliebe vor diesem Hintergrund im Rahmen reflexiver Zeitstrukturen funktionalisiert ist – dass sie also nicht bloßer Selbstzweck ist, sondern innerhalb der Menge zeitreflexiver Merkmale unseres Zeitraums als regulativer Schalthebel dient, mit dessen Hilfe Texte ein Nachdenken über Zeit aufbauen, Semantiken steuern und metatextuell anschlussfähig werden.

Wichtig für die weitere Argumentation ist die erotische, zwischengeschlechtliche Liebe, sei sie einseitig oder gegenseitig, endogam oder exogam, glücklich oder unglücklich. Nicht von Bedeutung sind damit Formen karitativer Liebe, Formen der platonisch-geschwisterlichen, -elterlichen oder -freundschaftlichen Liebe, der Selbstliebe, der Liebe zu Dingen, Tieren, Einstellungen oder Tätigkeiten, *es sei denn* – und dieser Zusatz ist wichtig –, diese stehen in einem funktionalen Zusammenhang zu ersterer. Beispielsweise erläutert die junge Pflügetochter Elisabeth in Tiecks *Der fünfzehnte November* ihre Liebe zum stumpfsinnig gewordenen Fritzwillhelm:

Liebste Freundin [...] sein Sie ganz ruhig, ich liebe ihn, gewiß, aber eben so gewiß nicht mit jener Liebe, die die Menschen gewöhnlich meinen, wenn sie das heilige Wort nennen, denn diese Empfindung wäre hier Frevel und Sünde, und mein Herz müßte zerbrechen. Soll es denn nur die eine Liebe geben? Ist unser menschliches Herz denn wirklich so arm? Ich will auf meinem Wege meine Wallfahrt zu dem heiligen Grabe beginnen, wo doch auch nur Steine für die glaubende Liebe angetroffen werden, und Sie und der Vater, auch unser Freund Thomas werden mich mit der Zeit verstehen; vielleicht unser Fritz tief tief in seinem Innersten, ohne daß er es selber weiß. Ich liebe Dich, sagen in unsrer dumpfen Räthselsprache Millionen zu Millionen, und wenn die Blume sich zur Sonne neigt, das Auge des Thieres für die Gabe dankt, Kinder spielen und lachen, und der arme Bettler über den unerwarteten Silbergrotschen entzückt ist, da sehn sie die Liebe nicht. Ach! der Kranke, der linde gepflegt wird, der Weinende, der milden Trost empfängt, die darbende Mutter, deren Kinder genährt werden, sie verstehn das Wort Liebe, oft, sehr oft, meist besser, als jene mit rothen Wangen, die

es in der Leidenschaft aussprechen, es vergessen und nachher verspotten. (Tieck 1853 [1827]: 174 f.)

Zum einen führt die Figur diverse Formen an, die augenscheinlich zum Paradigma ›Liebe‹ zählen und unsere obige Differenzierung veranschaulichen. Zum anderen ordnet sie ihre eigene Stellung zu Fritzwilhelm in ebendieses weite Begriffsverständnis ein. An Bedeutung gewinnt die Auffassung von ›Liebe‹ in diesem Textbeispiel allerdings dann vor dem Hintergrund ihrer Umsemantisierung am Textende, die aus der plötzlichen Genesung Fritzwilhelms resultiert und in der Folge Ehe und Familiengründung nach sich zieht.

Andere Beispiele führen weitere signifikante Varianten vor Augen. Besprochen haben wir bereits die überhöhte familiäre Liebe in Fontanes *Geschwisterliebe*, die zur partnerschaftlichen Liebe umgedeutet wird, ähnlich wie in Eichendorffs *Das Schloß Dürande*, Stifters *Der Hochwald* oder Kühnes *Die Geschwister*. Immerhin quasigeschwisterlich erscheint die Liebe in *Der fünfzehnte November* und in *Der Hagestolz*; eine intergenerative Realisierung findet sich in Hebbels *Barbier Zitterlein*. Interessanterweise wird teilweise das einhergehende Endogamie-Bestreben der Texte so weit getrieben, dass derart inzestuöse oder quasiinzestuöse Beziehungen nicht nur nicht verhindert oder sanktioniert (oder aber wie noch in Tiecks *Der blonde Eckbert* von Figuren im Nachhinein überstark bereut) werden –, sondern sogar – wie bei Stifter, Kühne, Rellstab (vgl. Lukas 2006: 109 ff. u. 117–120) – als solche nicht wahrgenommen oder erwünscht und sogar begrüßt werden – und dann eindeutig korreliert sind mit einem restaurativen Zukunftsmodell, das in diesen Fällen die zyklische Rekapitulation des immer Gleichen perpetuiert. Dem entgegen laufen Handlungsmuster, die auf einen Ausbruch aus dem Familienverhältnis drängen und exogame Partnerfindung anstreben – wobei dies glücken (*Barbier Zitterlein*) oder aber scheitern kann (*Geschwisterliebe*; *Das Schloß Dürande*; *Der Hochwald*). In jedem Fall wird dadurch eine alternative Zukunftsoption eröffnet, die dem restaurativen Zukunftsmodell vorgezogen wird oder diesem weichen muss. Kurzum: In all diesen Texten wird der anfangs erwähnte Grundzug der Zwischenphase bedeutsam, bei dem die Konkurrenz zweier Wertesysteme (Familie vs. Liebe) insofern aufgebaut wird, als die Liebe zu einem Familienmitglied *als* erotische Liebe wahrgenommen und uminterpretiert wird.

Eine andere Variante wiederum – und auch dies eine entscheidende Änderung gegenüber goethezeitlichen Liebeskonzepten – fokussiert negative Auswirkungen ›übermäßiger‹ Liebe auf das Subjekt, seine Handlungen und sein Umfeld. Prinzipiell ist eine absolute Liebeskonzeption wie in Schlegels *Lucinde* im Literatursystem der Zwischenphase unter keinen Umständen mehr tragfähig. Dieser

Umstand kann spielerisch-ironisch auf ein gutes hin Ende zugeführt werden, wie in Tiecks *Des Lebens Überfluß*, er kann aber ebenso – falls nicht ›gemäßigt‹ – zur Katastrophe führen, wie in Vischers *Cordelia*. In jedem Fall verliert ›Natur‹ ihre romantischen Attribute – die der Harmonie, der Ichhaftigkeit, des Organisch-Heilen (vgl. Marquard 1987: 199) – und wird zu einer (das Subjekt und dessen Umfeld gefährdenden) Triebnatur umgedeutet (vgl. ebd.: 178).

Ferner besteht eine Spielart in der ›verbotenen Liebe‹, eine Verbindung zwischen Figuren, die auf Basis bestimmter Restriktionen und aufgrund von sozialen, politischen oder kulturellen Schranken textintern als unmöglich gekennzeichnet ist (*Die Wellenbraut; Die Selbsttaufe; Das Kloster bei Sandomir; Das Geheimnis der Reminiszenz; Das Bild des Kaisers; Die Lehnspflichtigen; Jud Süß; Der Hochwald*). Stets müssen Figuren entweder einsehen, dass ihre Liebe – in Hauffs *Jud Süß* etwa ist von »verbotene[r] Neigung« (Hauff 1962b: 200) die Rede – nicht ausgelebt werden darf und sie sich den gegebenen Beschränkungen zu beugen haben oder aber – in den meisten Fällen – sterben müssen oder schließlich auf anderer (zum Beispiel ideologischer oder sozialer) Ebene Verschiebungen hinnehmen, die ihre Liebe legitimieren.

Aufgegriffen und vielseitig problematisiert wird außerdem das goethezeitliche Konzept des Liebeszaubers. Anders als in Texten der Goethezeit tritt das Konzept nur noch in Einzelepisoden oder stark historisiert auf, vor allem aber ist es nicht mehr – wenn nicht epigonal nachgeahmt (wie bei Ungern-Sternberg) – im Okkulten verankert, sondern in Trivialisierung und Prosaisierung ›entzaubert‹. Allerdings prägt es in seiner Transformation die metatextuell-selbstreflexive Ausprägung der Zwischenphase. Künstler genießen dabei einen exponierten Sonderstatus (vgl. Lukas 2002b u. Abschn. 4.2) – doch auch hier lassen sich wesentliche Differenzen zur Verschaltung von ›Kunst‹ und ›Liebe‹ der Goethezeit benennen (vgl. Begemann 2002 u. Titzmann 2012d [1990]).

Festzuhalten wäre demnach also der besondere Status familialer Liebe, ein doppelläufiges Verhältnis zu leidenschaftlich-partnerschaftlicher Liebe und – auf metatextueller Ebene – die Gegenüberstellung von goethezeitlicher und postgoethezeitlicher Liebeskonzeptionen. Anzunehmen bei alledem ist, dass Liebe und Zeitreflexion aufs Engste miteinander verschränkt sind: Das betrifft zum einen die *zukunftsbildende Funktion* von Liebe, zum anderen die *Konfrontation mit der Vergangenheit* in der Handlungsgegenwart. Auf der einen Seite ist Liebe deshalb prominentes Thema, da mit ihrer Hilfe Handlungsgänge der Figuren motiviert werden und über ihre Endzustände entschieden wird. Auf der anderen Seite konkurrieren mit ihr andere Werte, die Figuren insbesondere in ihrer

Auseinandersetzung mit der Vergangenheit abzuwägen und zu ordnen haben – sie sind daher oftmals ohne entsprechende Orientierung und nehmen den eigenen Gegenwartszustand als krisenhaft-unerträglich wahr.

Partnerschaftliche Liebe als zeitreflexive Funktion

Zunächst sind generelle Zusammenhänge dieses nicht unproblematischen, da weitreichenden und vielfältigen Komplexes zu entfalten. Schwierig gestaltet sich der Liebesdiskurs durch seine unklare Strukturierung, die aus der Relationierung diverser Formen von Liebe und einem allgemeingültigen emphatischen Sprachgebrauch hervorgeht, der das Feld auf den ersten Blick nur schwerlich zu differenzieren erlaubt. Signifikant ist dabei einerseits eine generelle Vielschichtigkeit klassifikatorischer Entwürfe (vgl. Susteck 2006): Liebe kann in unterschiedlichen Formen und mit unterschiedlichen Bezügen vorliegen und beschränkt sich nicht allein auf die partnerschaftliche Variante. Zieht man Konversationslexika und (populär)wissenschaftliche Abhandlungen zurate, lassen sich andererseits aber durchaus Belege dafür finden, dass die sogenannte Geschlechtsliebe als ›eigentliche Liebe‹ im engeren Sinne aufgefasst, ihr jedoch zugleich mit wachsender Skepsis begegnet wird und deshalb das Diktum der Domestizierung oder Tilgung Eingang in den Diskurs erhält. Greifen wir zwei Beispiele heraus:

Vor allem ist es indeß nöthig, daß wir beachten wie verschiedenartig der Gegenstand der Liebe sein könne: – Die Universalität und Macht dieses Gefühls spricht sich auch hierin aus, eine Universalität und Macht, deren das andere objective Gefühl, der Haß, niemals fähig ist. Durch unbewußten Zug und bewußte Erkenntniß kann nämlich eben die Liebe in Wahrheit das Geringste und hinwiederum das Höchste umfassen; vom Hangen am Boden und an der Wohnstätte, am Stein und Metall, von der Liebe zu Pflanzen und Thieren, wendet sie sich, als zum eigentlichen Mittelpunkte ihrer Existenz, zur Liebe zum Menschen, der Liebe zu sich selbst, zu Freunden, Eltern, Geschwistern, Kindern, und zumeist zur Liebe des andern Geschlechts, und steigert sich endlich bis zur Liebe zu Gott. Nach diesen verschiedenen Gegenständen nimmt sie selbst unendliche verschiedene Nüancen an, und breitet einen Reichthum und eine Mannichfaltigkeit von Zuständen aus, welche erschöpfend zu beschreiben und zu erklären gänzlich unmöglich wird. Fassen wir daher Das zunächst ausschließend und nahe ins geistige Auge, was wir den wahren Mittelpunkt dieses Gefühls, ich möchte überhaupt sagen, das Urgefühl nennen dürfen, und was auch die Sprache oft ausschließend mit dem Namen der Liebe bezeichnet, d. h. die Liebe der Geschlechter gegeneinander, und wir werden, eben weil dem so ist, daran das Wesen des Gefühls am lebendigsten zu begreifen vermögen [...]. (Carus 1846: 283)

Carus rückt die Geschlechtsliebe zwar in den Mittelpunkt seiner allgemeinen Überlegungen zum Begriff, er verhandelt aber zudem auch mit ihr verbundene Gefahren für das Subjekt, so unter anderem das, was er »krankhafte[] Ausschweifungen der Liebe« (ebd.: 299) nennt, resultierend aus einer übersteigerten Leidenschaft. Die Geschlechtsliebe sei »ein mächtiger, Bewußtes und Unbewußtes durchdringender und bewegender Zug nach Vervollständigung unseres Daseins nach höchster und seeligster Vollendung unserer eigenen Existenz« (ebd.: 297). Da diese Liebe stets auch mit dem »heiße[n] Erglühen der Seele« (ebd.: 300) einhergehe, liege der Umschwung des Gefühls in Krankheit mit unterschiedlicher Ausformung nahe (vgl. ebd.: 302 f.). Diese krankhafte und überhöhte »Liebesleidenschaft« (ebd.: 305) ordnet Carus denn aber dem unreifen Subjekt zu und versucht, das Problem zwischen Einsicht ihrer Notwendigkeit für den Menschen und Verurteilung leidenschaftlicher Überhöhung zu lösen, indem er sie in der geistigen Entwicklung des Individuums verankert, das in der Folge seines »geistige[n] Wachstum[s]« (ebd.: 309) im Normalfall »Verwandlungen« (ebd.: 312) der Liebe hin zu einer vernünftigen, »rein Geistigen« (ebd.: 313) anzustoßen und zu vollziehen vermag. Leidenschaftliche Geschlechtsliebe erscheint gleichermaßen essenziell wie ihre Mäßigung erforderlich.

Auch die 1879 publizierte Abhandlung *Ueber das Wesen der Liebe* ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, in erster Linie deshalb, weil sie sich im Gegensatz zu Carus *Entwicklungsgeschichte der Seele* ausschließlich dem Gegenstand zuwendet. Darin finden sich drei, im 19. Jahrhundert prominente und auch für Carus offensichtlich geltende Systematisierungsmaßnahmen: Erstens das Interesse an jedem Gefühl und die Differenzierung nach »Heftigkeitsgrad« von Emotionen (Teichmüller 1879: 241), wobei die Dichotomie »vernünftige« *Emotion* vs. »unvernünftige« *Emotion* hervorgehoben wird; zweitens – trotz der dezidierten Absage des Textes von Teichmüller – die Einteilung von Liebesformen durch den Verweis auf Bezugsobjekte oder Subjekte der Liebe – dadurch werde das »Feld der Liebe [...] zu einem Feld der Bindestrich-Klassifikationen« (Susteck 2010: 89) –; und drittens die Einteilung in geschlechtliche und nichtgeschlechtliche Liebe – die Maßgabe der »Differenz des Geschlechts« (Teichmüller 1879: 224 f.) ist damit die grundlegende Differenzierungsmaßnahme.

Eine nun für unseren Zusammenhang entscheidende Vorarbeit hat Susteck ausgehend von der Idee geleistet, dass »Formen der Liebe nicht allein klassifikatorisch schematisiert, sondern narrativ und zeitlich geordnet« (Susteck 2010: 90) sind, diese Formen also im narrativen Nacheinander organisiert auftreten und zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedliche Strahlkraft haben können: Lebensläufe im 19. Jahrhundert, so Susteck, seien *Liebesläufe*. Als »organisierende Institute« bezeichnet er dabei Ehe und Familie, wobei das im allgemeinen

kulturellen Wissen verankerte²¹ »Narrativ bürgerlichen Liebens« (ebd.: 90 u. 92) – dies fügt sich in den Kontext von Grundachse 3 (literarische Anthropologie) ein – in hohem Maße normativ fungiere: Durch Ehe und Familie werden »die Arten der Liebe in eine zeitliche Folge [eingestellt] und ›in Ordnung«« (ebd.) gebracht. Gemäß einer solchen bürgerlichen Ausrichtung sieht dieses Narrativ die Transformation von Geschlechtsliebe in Gattenliebe vor, den Wechsel vom »Bild des Liebespaares als abgeschlossene Einheit« zum »Bild einer funktionierenden Sozialität« (ebd.: 94), die Umstellung des Zeitmodus von einer auf die Momenthaftigkeit ausgerichteten Liebe zu einer dauerhaft-lebenslangen Liebe, die gesellschaftlich verortet und sozial anschlussfähig ist und folglich mit entsprechenden Verhaltensregularien verbunden bestimmte Verpflichtungen gegenüber dem sozialen Umfeld einschließt. Die Herausforderung der Liebenden besteht demnach in der Umdeutung im Sinne einer »Zucht und Vollendung der Liebe« (Vischer, *Ästhetik*) hin zur Gründung einer »neue[n] Familie« (Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*); skeptisch beäugt wird nicht Liebe an sich, auch nicht die partnerschaftlich-erotische Liebe, sondern allein die überhöhte und leidenschaftliche Jugendliebe. Ziel ist ihre Mäßigung in der vernünftigen und sozialen Gattenliebe und ebendies ist eines der zentralen Themen auch der Zwischenphase – wobei der Akzent deutlich auf der Schnittstelle der Partnerwahl, Paarfindung und -bildung liegt und (noch) nicht – wie dann im Realismus – auf der Problematik der Gattenliebe oder der Rekonstruktion ihres Verlustes.

Auszugehen ist für unseren Zeitraum von einer Fokussierung auf Geschlechtsliebe und der Eigenschaft von Liebe als zeitreflexive Funktion mit unterschiedlicher Ausrichtung. In der Regel ist Liebe eine der zentralen Antriebsfedern der erzählten Handlung. Dazu zählen nicht nur vorsexuelle Formen der Kinder- und Jugendliebe, sondern auch ungesteuerte, sexuell-amouröse Affekthandlungen, die Figuren bedingt durch für sie bis dahin unbekannte Liebeserfahrung vollziehen. Verbunden sind damit psychische Herausforderungen sowie Erfahrungen körperlicher Leidenschaften und Triebe (vgl. Burdach 1847: 564–567 u. Teichmüller 1879: 233 f. u. 242–246), mit denen sie sich auseinandersetzen und die sie zu bewältigen haben. Hinsichtlich der psychophysischen Tragweite des Phänomens erscheinen Texte der Zwischenphase in anthropologischer Hinsicht voll ausgebildet und sind sich über entsprechende Persönlichkeitsanlagen voll bewusst. Sie

²¹ Susteck nennt diverse Quellen, in denen diese Verankerung ersichtlich wird, so neben Teichmüllers und Hussians Texten eine weitere Abhandlung, vielsagend betitelt mit *Der Mensch nach seinem geschlechtlichen Leben, oder gründliche Belehrung über: reine Liebe, wahre Ehe, die Kunst mit fast bestimmter Voraussicht gesunde, starke und schöne Kinder zu zeugen, sich zweckmäßig während der Schwangerschaft, des Wochenbettes, der Ernährung und Pflege des Neugeborenen zu verhalten* (1864).

zeichnet vielmehr einerseits eine deutliche Latenz bestimmter Bereiche – die Verdrängung von Sexualität und Leidenschaft durch die Flucht vor der Partnerin (*Der Condor*) oder die Abtretung derselben an einen anderen Mann (*Maler Nolten*) (vgl. Lukas 2012b: 185–189 u. 194) – oder andererseits ihre strenge Sanktionierung in radikalen – negativierten oder gar negierten – Zukunftsmodellen aus (*Cordelia; Das Modell*). Liebe ist demnach nicht nur *das* Thema der Literatur überhaupt, der Umgang mit ihr ist zugleich Nexus der vorfreudianischen Verhandlung des Unbewussten²² und bildet zugleich Grundlage einer Reflexion von ›Zukunft‹.

Folglich lassen sich zwei unmarkierte, aber wesentliche Aspekte eines zeitreflexiven Potenzials bestimmen: zum einen die Möglichkeit, über die Auseinandersetzung mit Liebe ›Gegenwart‹ zu reflektieren, und zum anderen die Funktionalisierung von Liebe als zukunftsgestalterisches Mittel. Obwohl beide Aspekte in der Regel nicht hervorgehoben werden und einer Auseinandersetzung mit Liebe seit der Aufklärung literarischen Texten beinahe zwangsläufig inhärent sind, sind sie doch epochenspezifisch ausgeprägt. Und hinzu tritt ein dritter epochenspezifischer Aspekt. Herausforderungen für Initianden bestehen nämlich nicht allein in der Erfahrung aufkommender Liebe und im adäquaten Umgang mit dieser Erfahrung als Voraussetzung einer wünschenswerten Zukunft. Liebe ist vielmehr stets in den Komplex der Konfrontation mit der Vergangenheit eingebettet; und ebendies wiederum erscheint durchaus als markierte, da literaturgeschichtlich von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Liebe als zukunftsmodellbildender Parameter

Im Rahmen der Behandlung des Reduktionsprinzips haben wir bereits feststellen können, dass Liebe als wesentliche Komponente zur Konzeption und Modellierung von ›Zukunft‹ dient. Wir möchten annehmen, dass sie eine *der* zentralen Funktionen zeitreflexiven Erzählens auf Ebene der dargestellten Aktzeit formiert. Dies unter anderem deshalb, da an der anthropologischen Fundierung des Phänomens ebenfalls das Hauptproblem der Zwischenphase – dem Schwanken zwischen Ablösung und Abhängigkeit von der Goethezeit – deutlich wird. Denn

²²Als wesentliche Erkenntnis im Umgang des Literatursystems mit dem Unbewussten kann gelten: »[D]ie rhetorische und semiotische Operation des Textes verhält sich isomorph zur Verdrängung als psychischer Operation der Figur. Die auf der Ebene der *histoire* praktizierte Ausparung/Verdrängung schlägt sich, als eine Art Kompensationsmechanismus, in Spuren auf der *discours*-Ebene nieder und schreibt sich dem ›Textkörper‹ als ästhetisches Phänomen ein [...].« (Lukas 2012b: 194)

ein Konsens der Liebeskonzeptionen besteht ja darin, dass leidenschaftliche Liebe gleichzeitig essenziell für die Zukunft des Menschen ist und ebenso notwendig reduziert und transformiert werden muss in eine gemäßigte, durch Vernunft geleitete und auf Familiengründung und -führung konzentrierte Liebe mit stark sozialer Ausrichtung. Der anthropologische Impetus ist klar: Liebe erscheint ›lebensnotwendig‹ hinsichtlich der Personwerdung, der Realisierung bürgerlichen Glücks und nicht zuletzt der biologischen Reproduktion.

Ebendieser Nexus scheint nicht nur generell eine literarische Verhandlung herauszufordern, sondern fungiert auch als Mittel, auf dem die Reflexion von Zeit aufbaut. Denn Liebe ist, mit Susteck gesprochen, im Rahmen literarischer Texte narrativ und zeitlich organisiert, der anthropologische Transformationsprozess ist nicht nur konzeptionell vorgesehen, sondern wird als solcher literarisch diskursiviert und mit ihm werden verschiedene Möglichkeiten durchgespielt. Ferner tritt aber Liebe nicht nur temporal-sequenziert auf, sondern bestimmt maßgeblich die Zukunft der Figurenkonstellation. Welche Form sie im Endzustand annimmt und ob sie überhaupt gegeben ist, ist in der Regel gleichbedeutend mit dem dargestellten Zukunftsmodell. Und wenn wiederum Zukunftsmodelle diejenige Textgröße formieren, die die Spezifität der uns vorliegenden zeitreflexiven Verfasstheit anzeigt, so muss die Interrelation beider Größen auch in dieser Hinsicht von großem Wert für die analytische Beschäftigung sein. Anzunehmen ist daher eine zeitreflexive Doppelcodierung von Liebe: Sie selbst ist zeitlich konstituiert und semantisiert zugleich ›Zukunft‹. Ihre temporale Sequenzierung kann zwar in der Realisierungsart divergieren; tiefenstrukturell verankert ist indessen stets ihre zielführende Funktionalisierung als motivationale Textgröße: *Wenn* Liebe in Texten auftritt, *dann* wird mit ihr ein Wunschendzustand angesteuert.

Auffällig sind vor diesem Hintergrund drei Umsetzungsvarianten: Im Hinblick auf Laubes *Glück* hatten wir indirekt konstatiert, dass die Geschichte des Helden Gustav auch als (epochentypische) ›Geschichte der Liebe‹ gelesen werden kann, als eine Art ›Liebesabenteuer‹. Der Held durchlebt eine Reihe von Liebesbeziehungen unterschiedlicher Art, bevor er am Ende eine Vernunftfehe mit dem kleinbürgerlichen Ännchen eingeht. Bemerkenswert ist dabei die Vielseitigkeit der Liebesdarstellung mit unterschiedlichen Formen und mehreren, sich teils überlappenden Paarbildungen. Es resultiert daraus eine multisequenzielle Schichtung allein der Liebesthematik, die aufs Engste mit ›Glück‹ – dem Hauptproblem des Textes – verbunden ist: »Ja, Liebe ist der geheimnisvollste Mittelpunkt eines Glücks, das wir mit aller Weisheit definieren.« (Laube 1837: 285) Die Paarbildungsvarianten seien als solche benannt:

Einseitige, scheiternde Liebe I (Wlaska/Gustav). Noch in T₁ geht Gustav eine engere Beziehung zu Wlaska ein – »das Wunder des kleinen Städtchens« (ebd.: 14) bei Prag, hübsch, belesen, poetisch, sanguinisch und physiognomisch fremdländisch markiert (vgl. ebd.: 21) –, die diese Beziehung offenkundig als Liebesbeziehung interpretiert. Es entwickelt sich eine einseitige, später unglückliche Liebe, die in Wlaskas Suizid mündet, nicht ohne allerdings Gustav ein Kind zu hinterlassen, das nicht von ihm gezeugt wurde. Zuvor taucht Wlaska an unterschiedlichen Stationen in Gustavs Transitionsphase auf: nach seiner Abreise in Prag – schon verwandelt und »totenbleich« (ebd.: 55) –, dann samt Knaben in Danzig, wo sie sich auf der Bühne mit einem Theaterdolch ins Herz sticht und verstirbt.

Gegenseitige, leidenschaftlich überhöhte und scheiternde Liebe (Angélique/Gustav). In T₂ darf der Held Beziehungen zu drei potenziellen Partnerinnen eingehen. Die Verbindung zu Angélique beruht auf gegenseitiger Liebe und massiv überhöhter Leidenschaft (»wie ein Sturmwind«; ebd.: 48), die der Text als gefährlich, störend (vgl. ebd.: 57) und nicht wünschenswert ausstellt. Angélices Äußeres erinnert Gustav »sehr an die geistreichen Frauenbilder aus Ludwigs XIV. Zeit« (ebd.: 46), zugleich ist »[a]lles an ihr [...] jung und lockend« (ebd.: 42) – sie entspricht damit der epochentypischen Überlagerung von »Jung« und »Alt« und wird vom Text als Option ausgeschlossen. Gustav verliert sein Erbe und wird im Gespräch mit Angélices Vater – einem Vertreter des Großbürgertums – über den (damit verbundenen) Verlust seines Anspruchs auf die Tochter aufgeklärt. Der Held kompensiert dies durch Reisen und Bildungstätigkeit, gerät indessen aber in wirtschaftliche Not.

Erotisch-sexuelle ›Liebe‹ (Laurette/Gustav). In Paris gewährt ihm Laurette Unterkunft, die beiden führen eine ›lockere‹, nicht auf eigentlicher Liebe beruhende Sexualbeziehung, die im gegenseitigen Einverständnis und ohne weitere Konsequenzen wieder aufgelöst wird.

Einseitige Liebe, scheiternde Liebe II (Antonie/Gustav). Gustav verliebt sich in die adelige und reiche Toni, die seine Liebe zwar erkennt, jedoch nicht erwidert und »herausfordernd, lockend, aber nie gewährend« (ebd.: 291) auftritt. Der Text macht an dieser Stelle die Unmöglichkeit einer ständeübergreifenden Paarbeziehung deutlich, auch indem er Schaller in seinem Brief an Gustav zu Ännchen raten lässt und explizit auf die Unmöglichkeit des Gegebenen hinweist.

›Bürgerliche‹ Liebe (Ännchen/Gustav). Die Heirat mit dem jüngeren und noch naiven Ännchen entspricht ganz einem ›bürgerlichen‹, hier gewöhnlichen, aber willkommenen Glück:

Sie sind ein gewöhnlicher Mensch, Gustav, und dürfen in keiner Weise plötzlich verfahren, um nicht unglücklich zu werden; gewöhnliche Menschen sind eben solche, die nur in den regelmäßigen, herkömmlichen Verhältnissen ihr Glück machen können. (Ebd.: 281)

Die Selbstfindung des Helden ist offensichtlich einer Findung der ›richtigen‹ Liebe äquivalent, die im Falle Gustavs einer bürgerlichen Anthropologie verpflichtet ist und klar der ›Tendenz zur Mitte‹ folgt: Der Initiand ›erlernt‹ gewissermaßen die Liebe, wie sie der Textwelt angemessen erscheint. Bezeichnend im Hinblick darauf ist die Korrelation dieser Verbindungen mit Reflexionen von ›Zeit‹ im Allgemeinen und mit Modellierungsversuchen von ›Zukunft‹ im Besonderen. Denn stets wird über die Gegenwart und die Zukunft nachgedacht und dies wiederum auf besondere Weise. Bedeutsam am Ende ist, dass der »schönste Frühling« (ebd.: 287) semantisch korreliert wird mit der »beschränkte[n], aber sichere[n] Zukunft« (ebd.: 288): der Beginn eines künftigen und im Kontext der dargestellten Welt nun akzeptablen Lebenszustands. An eine Heirat mit Wlaska ist nicht zu denken, eine Zukunft ausgeschlossen – und doch ist das Kind, das nach ihrem Tod bei Gustav verweilt und seinen Namen trägt, das Signum einer minimalen Zukunftsrealisierung. Denn zwar handelt es sich bei ihm nicht um ein gemeinsames Kind, gleichwohl aber bildet es als Wlaskas Nachkomme und Adoptivsohn Gustavs semiotisch deren lebenslange Präsenz in Gustavs Dasein ab (ebd.: 210 f.).²³ Das Verhältnis zu Angélique wird vom Vater gleichermaßen an geschäftliche Projekte geknüpft, die »in weite Zukunft« (ebd.: 88) reichen, so wie er es plötzlich und unvermittelt – wengleich nicht unvorhersehbar – wieder auflöst. Im Moment der Erkenntnis dieses durch soziale Restriktionen herbeigeführten Bruchs zwischen den Geliebten macht der Text, wie schon angedeutet, die Gefahr deutlich, die mit Leidenschaftlichkeit einhergeht, nämlich die *Konzentration auf die Augenblicklichkeit* und *ausschließliche Gegenwartigkeit des Daseins* anstelle einer prospektiven Zukunftsausrichtung: »Der Augenblick, das wirkliche Leben ist ein Riese gegen alle Zukunft« (ebd.: 114); und: »Von Zukunft wußte er nichts, und wollte nichts wissen« (ebd.: 116). Eine ähnliche Ausdeutung von Zeit

²³In der – hier verwendeten – Textfassung von 1837, erschienen im Mannheimer Hoff-Verlag, ist hinsichtlich des Kindes ein Widerspruch auszumachen: Zunächst heißt es, »sie hatte wirklich einen Knaben geboren, und bat Gustav ganz naiv, ihm seinen Namen zu geben, da er doch für die Taufe irgend einen bürgerlichen haben müsse, sein Vater aber ein unwürdiger Mensch sei, der sie gemein verlassen habe« (Laube 1837: 230). Dann, nach Wlaskas Tod: »Gustav war dabei, neben ihm saß eine wohlgenährte hübsche Frau, die nahe an den Vierzig sein mochte, und hielt Wlaska's kleines Mädchen auf dem Schooße.« (Ebd.: 213); ebenso: »Die kleine Wlaska schrie« (ebd.: 222). Im Verlauf der Handlung verschwindet die Figur des Kindes dann ganz, ohne dass der Text eine Aussage darüber trifft, wohin.

findet sich in der von Gustav als »Passion« bezeichneten, nicht auf emotionalem Zugehörigkeitsgefühl basierenden Beziehung zu Laurette, bei der es primär darum geht, mit den wenigen Ersparnissen und Einkünften über die Runden zu kommen: »Ah, ein Weilchen ist Alles, jede nächste Zukunft ist ein Weilchen, nous verrons.« (Ebd.: 150) Und nach seiner Abreise über Stettin nach Danzig ist er ebenso »unbekümmert um Börse, Herz und Zukunft.« (Ebd.: 160) Für diese »gefährliche« Orientierung spricht letztlich ferner seine »blinde«, einseitige Liebe zu Antonie, durch die er »all die lange Zeit des Leides« (ebd.: 248) vergisst. Demnach wird durch Leidenschaft augenscheinlich sowohl der *Bezug zur Zukunft als auch zur Vergangenheit gekappt*, was der Text in Form des Scheiterns des jeweiligen Liebesverhältnisses sanktioniert. Dominant gegenüber letzterem ist aber vornehmlich die Eigenschaft der *Zukunftsorientierung* als konstitutive Komponente der hier aufgezogenen bürgerlichen Anthropologie. Es lebt derjenige »richtig«, der in die Zukunft denkt.

Gänzlich anders gestaltet ist die Liebesthematik in Stifters *Hagestolz*. Im Gegensatz zu *Das Glück* rückt »Liebe« in allen ihren Facetten deutlich in den Hintergrund: Victor durchlebt keine »Liebesabenteuer« und muss sich stattdessen mit dem Oheim auseinandersetzen. Doch das heißt nicht, dass Liebe gar keine Rolle spielt. Vielmehr ist sie von Beginn an subjektintern angelegt und tritt erst verbalisiert zutage, nachdem Victor Ludmillas Gemälde entdeckt und die gescheiterte Beziehung zwischen ihr und dem Oheim erfahren hat. Zwar ist sie bereits beim Abschied zwischen Victor und Hanna als gegenseitige Liebe erkennbar, kann aber nicht ausgesprochen werden und gerät damit zu einem Problem. Der Protagonist befindet sich im Dilemma zwischen der eigenen Zukunftsvorstellung – die keine Liebe vorsieht – und der *faktischen Liebe* zu Hanna, die er *nicht wahrhaben will*. Liebe ist demnach zwar nicht Handlungsantrieb, aber doch *zukunftsconstituierend*: Der Text macht über den Umweg der »Reise des Helden in die Vergangenheit« nicht nur die fünfphasige Lebensabschnittsgeschichte plausibel, sondern unterstreicht die Legitimation der am Ende realisierten, maximal-endogamen Paarbildung. Liebe in dieser Form erhält insofern eine zukunftsbildende Funktion, als sie die Rückkehr des Helden in den Familienverbund garantiert. Angestoßen wird ihre Realisierung durch die Bewältigung von »Vergangenheit«: Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit mit der Modellierung einer Zukunft in Beziehung gesetzt. Liebe ist in diesen Konnex eingebunden.

Eine weitere, stark ausgeprägte Form der zukunftsbildenden Funktionalisierung stellen erotische oder quasierotische Beziehungen zwischen Geschwistern oder Eltern und Kindern dar. In *Geschwisterliebe* ist die »allumfassende« Liebe zwischen Rudolph und Clara zum einen – zumindest aus Claras Sicht – in Belang auf ihre erotische Komponente widernatürlich und muss umgelagert werden,

zum anderen belegt der Text Liebesverlust mit Tod beziehungsweise sanktioniert Claras Ausbruch aus dem Idyll. In der Variante, wie sie *Barbier Zitterlein* vorführt, widerstrebt dem Vater die außerfamiliale Liebe seiner Tochter – er erkennt die Sinnhaftigkeit damit einhergehender Handlungen und die eigene Störung erst im Anblick des Enkelkinds.

Obwohl diese drei mutmaßlich die dominanten Realisierungs- und Funktionalisierungsformen darstellen mögen – das *Bestreben zur Reduktion von leidenschaftlicher Liebe*, die (*tendenzielle*) *Latenz auf Figuren- und Textebene* und die *Opposition von exogamer und endogamer Konstellation* – findet sich darüber hinaus ein durch die Goethezeit vorgeprägtes, weitreichendes Arsenal an Spielarten. Unabhängig von glückenden oder unglücklichen und scheiternden Ausgängen unterscheidet das Literatursystem zwischen (a) der Liebe zwischen zwei Personen – unter Umständen gar bis ins Kinderalter zurückreichend – (s. o.), (b) mehreren Liebschaften einer Person (s. o.), (c) Dreieckskonstellationen (*Corde-lia*; *Geschwisterliebe*; *Das Schloß Dürande*; *Die Wellenbraut*; *Die Selbsttaufe*; *Das Geheimnis der Reminiszenz*; *Das Modell*), und (d) (selten) zwischen mehreren Liebschaften mehrerer Personen (*Die Zerrissenen*).

Neben ihrer Funktion als Motivationsfaktor zur Reflexion gegenwärtigen Handelns und zukünftigen Daseins mit dem angestrebten Ziel einer unter den (›bürgerlichen‹) Maßgaben der dargestellten Welt glücklichen und abgesicherten Existenz im Endzustand, lässt sich an einer realisierten Liebe ferner auch ablesen, wie Texte ›Zukunft‹ semantisieren. Wir hatten bislang vorläufig davon gesprochen, dass T_3 mit ›Zukunft‹ äquivalent ist und hatten dies konkretisiert, indem wir die Zukunftsmodellierung im Literatursystem generell als Implikat eines degressiven Reduktionsprozesses bezeichnet und behandelt haben. Da nun offenkundig Liebe eines der aufwendig verhandelten Themen darstellt, erscheint es daher gewinnbringend, Rückschlüsse von ihrer Realisierung auf die Semantisierung von ›Zukunft‹ zu ziehen.

Für das Literatursystem und die Modellierung von ›Zukunft‹ scheint prinzipiell von Relevanz zu sein, (1a) ob die Möglichkeit der biologischen Reproduktion besteht beziehungsweise unter welchen Umständen sie eben nicht gegeben ist und (1b) ob Nachkommen gezeugt werden, (2) in welchem gesellschaftlichen Rahmen Liebe situiert ist, insbesondere (3) in welcher Relation sie zu ›Familie‹ steht und (4) ob sie überhaupt realisiert und wenn nicht kompensiert wird oder Figuren dennoch eine Beziehung – ohne Liebe – eingehen oder nicht. Mit alldem sind verschiedene Effekte auf das Figurendasein verschränkt, die wiederum repräsentativ für die Zukunft dargestellter Welten oder Teilwelten zu lesen sind.

(1) Die Bedeutsamkeit von Familiengründung und der Zeugung von Nachwuchs für eine nachhaltige, über das individuelle Dasein hinausreichende Zukunft

kann für die Zwischenphase gar nicht hoch genug eingeschätzt werden und tritt dann in aller Deutlichkeit zutage, wenn biologische Reproduktion ausbleibt.²⁴ *Der Hochwald* funktioniert in seiner Strukturanlage bereits realistisch und macht in der Rahmung, die das Ende proleptisch vorwegnimmt, deutlich, dass es sich um eine Verlustgeschichte handelt, die buchstäblich Ruinen hinterlässt; und dies obwohl die geschwisterliche Liebe zwischen den Schwestern Clarissa und Johanna zur Geltung kommt, nicht aber die tatsächlich zukunftsweisende zwischen Ronald und Clarissa, die vom Text im Irrealis der Figurenwahrnehmung bis zum Tode Clarissas mitgedacht wird. So sehr Stifter dann in *Der Hagestolz* die maximal-endogame Paarbildungsvariante anstrebt, mit *Der Hochwald* unternimmt er erneut einen Fingerzeig auf das Problem der Vergänglichkeit irdischen Daseins: Nach Kriegsende und Rückkehr in die heimatliche Burg durchleben die Schwestern zwar ein gemeinsames Liebesglück, ihr Altern und Tod sowie die verlassene Ruine zweihundert Jahre später zeigen allerdings markant die implizit gesetzte Notwendigkeit einer Fortpflanzung zur Zukunftssicherung auf. Ohne Nachwuchs wird Zukunft negatiert. Die Umstände also, unter denen Fortpflanzung als unmöglich ausgewiesen wird, verhindern nicht nur die Produktion von Nachwuchs, sondern werden zugleich auch als Zukunftshemmnisse ausgestellt und wirken daher als virulente Probleme auf die Zukunft ein.

Das Wort ›Nachwuchs‹ ist kein zwangsläufig auftretender Term auf der Textoberfläche, gleichwohl die Aussicht auf Nachwuchs auf semantischer Ebene natürlich impliziert ist, wenn Frau und Mann zusammenfinden – sofern sie altersmäßig noch zeugungsfähig und fruchtbar sind. Wichtiger als der Hinweis darauf, dass Paare Kinder hervorbringen und damit das Familienglück komplettieren, ist dem Literatursystem allerdings die Funktionalisierung von Kindern im Geschehenzusammenhang und im Rahmen zeitreflexiven Erzählens. Nicht zufällig lässt der Vater in *Barbier Zitterlein* von seinem Wunsch nach intergenerativer Wiedervereinigung erst im Anblick seines Enkels ab. Und mehr noch: Der Term ›Kind‹ ist zum Textende hin dermaßen hochfrequent auftretend, dass seine Signifikanz in der Semantisierung von ›Zukunft‹ außer Frage steht.²⁵ Anders wiederum in

²⁴Zu diesem Punkt nimmt auch Lukas in seiner Beschäftigung mit dem Unbewussten Bezug (Lukas 2012b: 189–194).

²⁵Um zu verdeutlichen, wie redundant-häufig der Term gebraucht wird, sei der entsprechende Passus zitiert: »Ein Kind schrie. Agathe stand auf und ging zur Wiege. ›Ein Kind, Agathe,‹ sagte Zitterlein, ›hast du ein Kind?‹ ›Ja, Vater, seht mein Kind!‹ antwortete Agathe ihm und nahm das kleine holde Wesen aus der Wiege, dem noch der süße Traum um die Wange spielte, aus dem es eben erwacht sein mochte. ›Ein Kind!‹ wiederholte Zitterlein fast tonlos und wandte den Blick von Leonhard ab, der sich noch immer an die Tür lehnte, verloren in den unermeßlichen Jammer. ›Ein Kind! Ewige Natur!‹ wiederholte Zitterlein noch einmal und

Geschwisterliebe und Dronkes *Das Unvermeidliche*, Texte, die den Nachwuchs sterben lassen: *Geschwisterliebe* indiziert mit der Todgeburt die Zukunftslosigkeit des Geschehens infolge der Fehlentscheidung Claras, sich aus dem Verhältnis mit ihrem Bruder zu lösen – unabhängig von der Schlusswendung, in der der Text die drei Figuren im Jenseits wiedervereint. *Das Unvermeidliche* erzählt den Rachezug eines jungen Helden gegen einen strengen Justizrat, mit dem dieser jenen für den Tod der Eltern zur Rechenschaft zieht und nacheinander dessen Kinder ums Leben bringt. In derartigen Texten wird ›Zukunft‹, für die der Nachwuchs metonymisch steht, unterdrückt oder destruiert und dadurch umso vehementer auf die Korrelation beider Größen – ›Kinder‹ und ›Zukunft‹ – im Vorgang der Zukunftsmodellierung gepocht. ›Zukunft‹ endet, wird semantisch ›geleert‹, gekappt beziehungsweise mit Tod, Wahnsinn und Rückzug aus der Gesellschaft belegt oder im gesonderten Fall durch jenseitige Zeitlosigkeit substituiert.

(2) In Auseinandersetzung mit den bisherigen Beispielen fiel auch ins Auge, dass die gesellschaftliche Rahmung ausschlaggebend dafür ist, wie Liebe aufgestellt und damit ›Zukunft‹ modelliert ist, das heißt, dass sie darüber bestimmt, ob Liebe überhaupt realisierbar ist und wenn ja, mit welchen Auflagen. Zukunftsmodelle der Restauration kommen dabei so zustande, dass Paar und Gesellschaft in gegenseitiger Annahme und Akzeptanz harmonieren. Dem können mehrere Möglichkeiten vorausgehen. Prinzipiell scheint dem Denkmodell der Konnex eingeschrieben zu sein, dass – wie in Mügges *Bilder der Zeit* – in Liebesdingen »Gedanken an die Zukunft« (Mügge 1845a: 108) stets an »Gesetze der Gesellschaft« (ebd.: 90) gekoppelt sind. Das titelgebende Glück wiederum in Laubes Novelle ist ein eingeschränktes und willkommenes – es ist aber ein darüber hinaus sogar schriftlich definiertes und damit auf einem gesellschaftlichen Konsens beruhendes Glück, das Gustav am Ende auslebt. Seine Entwicklung verläuft zirkulär: Er befindet sich am Ende in demjenigen Umfeld, das er zu Beginn verlassen hatte, mit dem Unterschied eines hinter sich liegenden amourösen Experimentalgangs. Interessant auch *Das Bild des Kaisers*: Eine psychische Entwicklung der Kindergeneration bleibt aus, abgesehen allein von der – gesellschaftlich bedeutsamen – politisch-ideologischen Mäßigung Roberts, die denn seine Liebe zu Anna auch nach außen hin ermöglicht. Anzuführen wären auch diejenigen Fälle, in denen aufgrund von sozialen Bestimmungen, Normsetzungen und Wertevorstellungen, Liebe unterbunden wird und das Geschehen in ein Modell der Offenheit oder gar der Negation überführt wird. Der Protagonist in *Die Ahnenprobe* weist

schaute dem Kind ins Auge. Das kleine Kind erschrak vor dem fremden, wilden Mann dessen Blicke es zu durchbohren suchten. ›Ein Kind wie andere Kinder,‹ sagte Zitterlein dumpf vor sich hin, ›keine höllische Flamme im Blick, keine satanischen Züge, und Kinder kommen von Gott ...‹ (Hebbel 1965c [1836]: 340 f.)

per Zertifikat seine adelige Abstammung nach, wodurch sein Liebesverhältnis gesellschaftliche Akzeptanz gewinnt. In *Das Geheimnis der Reminiszenz* glaubt die bereits verheiratete Charlotte, im Bedienten Johann ihren Seelenverwandten entdeckt zu haben, brennt mit ihm durch und betrügt ihren Ehemann. Ihre Liebe – die zwischen platonischer Hingezogenheit und sexuellem Verlangen wechselt – hat in der sozialen Wirklichkeit der dargestellten Welt keinen Geltungsanspruch und richtet beide am Ende zugrunde. Nicht nur, dass der Text damit eine Absage an die Gültigkeit absoluter und idealisierter Liebe erteilt, die er zugleich ambivalent zeichnet und einseitig installiert, er verankert das Scheitern durch missliche Zufälle, Intrigen und fatales Unglück auffallend *paarextern* – und unterscheidet sich hierin etwa von Goethes *Werther*, der diese Problematik dezidiert als *subjektinternen* Konflikt verhandelt. *Der Tolpatsch* wurde als Paradebeispiel der Relativierung vorgestellt. Auch dort scheitert die Liebe zwischen Aloys und Marannele nicht aufgrund einer bewussten Entscheidung einer der beiden Figuren gegen eine Bindung, sondern deshalb, weil Aloys, um seine soziale Stellung zu verbessern, den Handlungsraum verlässt. In einem anderen Text der *Schwarzwälder Dorfgeschichten* – *Florian und Creszenz* – wird Kriminalität als Folge sozialer Ungleichheit, eines grassierenden Materialismus und Armut gezeichnet, die Liebe zwischen beiden Hauptfiguren erscheint unerschütterlich und muss – das Landstreicherdasein macht das deutlich – insbesondere in gesellschaftlicher Hinsicht bestehen und hat am Ende tatsächlich Bestand. Negativ attribuiert ist der Endzustand in Weills *Semel, die Wahnsinnige*. Gegenseitige Liebe ist gegeben, kann aber weder kommuniziert noch realisiert werden und führt zu Psychopathologie und notdürftigen Familialisierungsmaßnahmen.

Die Reihe ließe sich fortführen. Wir sehen: In allen Fällen liegt ein direkter Zusammenhang zwischen Liebe und sozialem Umfeld vor. Der Umgang des Literatursystems mit Liebe impliziert neben bestimmten *Zukunftskonzepten* stets auch bestimmte *Zukunftsmodelle*. Getragen werden diese verstärkt durch die Größe ›Gesellschaft‹, die einen wesentlichen Anteil an der Konstituierung dreier eminenter Ausformungen hat: dem Restaurationsmodell, dem Modell der Polysemie/Offenheit und dem Modell der Kappung.

(3) Neben der Legitimation von Liebe durch den breiten gesellschaftlichen Kontext, spielt dafür seit den 1830er-Jahren auch das familiäre Umfeld eine immer entscheidendere Rolle. Dies ist natürlich eine der wesentlichen Modifikationen der Initiationsgeschichten mit zeitreflexiven Konsequenzen: Die Herkunftsfamilie hat derart großen Einfluss auf das Subjekt, dass es sich nicht lösen kann oder will, oder eben dann sanktioniert wird, wenn es sich löst. Problematisch ist die Relation von Familie und Liebe in zeitreflexiver Hinsicht stets, sei es, dass der Wert ›Familie‹ höherstehend ist als ›Liebe‹ und diese dadurch verhindert oder

prädeterminiert, sei es, dass familiäre Liebe umgedeutet wird zu erotischer Liebe und dadurch ›Zukunft‹ infrage stellt. Beides sind temporale Vorgänge, die auf Figuren- und auch auf Textebene die Thematisierung von ›Zeit‹ anstoßen. Der Wert der Familie ist subjektiv fest verankert und wird hochrangig wahrgenommen und ist zugleich in eine Struktur eingebettet, die brüchig ist. Wenn denn eine Semantisierung von Liebe – und in der Folge eine von ›Zukunft‹ – Merkmale der (Herkunfts-)Familie trägt, so wird sie hinsichtlich dessen – subtil oder drastisch – als problematisch gekennzeichnet, unabhängig davon, wie die Figuren zu ihr stehen. In *Der Hagestolz* ist dies die (kaschierte) Absage an das Initiationsmodell, in dem ein autonomes Subjekt vorgesehen war: Ein durchaus problematischer Konzeptwechsel bei ›Jung‹ wird als Lösungsvorschlag unterbreitet – genau aus diesem Grund ist dieser Text von Stifter ja ein besonders illustratives Beispiel hinsichtlich der Modifikationsmaßnahmen rund um die Initiationsgeschichte. *Der Hochwald* funktioniert in dieser Hinsicht eindeutiger; und *Die Narrenburg* verharmlost die ›Last der Vergangenheit‹ gar und trivialisiert das gegenwärtige Geschehen wie auch den Zukunftszustand gegenüber der Vergangenheit. Hochgradig problematisch erscheint sie in solchen Texten, in denen sie sogar zum Tode von Figuren führt, wie in *Das Schloß Dürande*, *Die Lehnpflichtigen* und *Geschwisterliebe*.

(4) Wird Liebe also nicht realisiert, wird sie unterbunden oder gar – durch Tilgung von Figuren – gänzlich negiert, indiziert dies stets die Offenheit oder durch die Kappung von ›Zukunft‹. Seit Mitte der 1830er-Jahre spielt eine weitere denk- und realisierbare Ausnahme in den literarischen Liebesdiskurs hinein, die in der Möglichkeit einer leidenschaftslosen Paarbildung besteht – und zwar ausdrücklich ohne den Zusatz einer Fundierung durch Liebe. In diesem Fall wird ›Zukunft‹ nicht zwangsläufig negiert – wie in Seidls *Sie ist versorgt* –, sondern den Figuren eingeräumt, oftmals aber unter der gänzlichen Aufgabe persönlichen Glücks. Die Absenz von Glück zieht eine nur bedingt wünschenswerte und damit offene Zukunft nach sich (*Der Tolpatsch* u. *Zu spät!*), es sei denn, Figuren begrüßen die Absage an eine leidenschaftlich überhöhte Liebe zugunsten eines ungeliebten und leidenschaftslosen Partners (*Clementine* u. *Das Glück*): die Entsagung als Form des Reduktionsprinzips also und die Entsagung als essenziell-begrüßenswertes Konzept.²⁶ Kompensationen nach Entsagung oder Verlust finden sich in diesem Zusammenhang zuhauf: durch Kunst und soziale Aktivitäten in pädagogischer oder karitativer Funktion (vgl. Lukas 2002a: 125–128). Vischers *Cordelia* etwa schließt mit einem für die Figuren trostlosen Ende: Die geliebte Frau und Adoptivtochter verstirbt, Partner und ›Vater‹ fristen ein gemeinsames Dasein als Freunde. Der Partner Theobald versucht seinen Verlust durch Sozialdienst – in der Funktion

²⁶Zum Strukturprinzip der Entsagung am Übergang zum Realismus vgl. auch Tetzlaff (2013).

»als liebevoller Tröster der Unglücklichen« (Vischer 1892 [1836]: 141) – mental aufzufangen. Die Zukunft ist mit dem Verlust von Liebe negativ konnotiert und offen.

Die Zwischenphase erkennt Liebe angesichts dieser weitreichenden Phänomene insofern einen für die Selbstfindung und Personwerdung immens wichtigen Wert zu, als es den Figuren einen Verhandlungsspielraum zugesteht. Dieser Spielraum ist prospektiv auf die Modellierung von ›Zukunft‹ ausgerichtet, wohingegen im Nachfolgersystem des Realismus auf der Textoberfläche ausgeblendet und aus dem Figurenbewusstsein verdrängt und als Problem vornehmlich retrospektiv, als etwas Vergangenes und Verlorenes – und doch auch als etwas Sinnstiftendes –, reflektiert wird.

Die Determination durch und die Konfrontation mit der Vergangenheit

Die merklichen Signen des modifizierten Lebenslaufmodells sind die Bewältigung von ›Vergangenheit‹ und die Öffnung des Zukunftshorizonts. Das Gegenwartssegment, so kann anhand des Basiskonzepts nachvollzogen werden, ist dadurch gekennzeichnet, dass in ihm ›Zeiten‹ (oder besser Zeitsemantiken) kollidieren: Die wesentliche Aufgabe des Initianden besteht vor diesem Hintergrund darin, Elemente der Vergangenheit in das eigene Handeln zu integrieren und Zukunftspläne mit ihnen abzustimmen – hauptsächlich hat er (oder sie) Resultate zu berücksichtigen, die sich aus dieser Konfrontation ergeben und entscheidend für die Zukunftsaussicht sind. Folglich ist das Gegenwartssegment bedeutungsgenerierend strukturiert als Zeitabschnitt der temporalsemantischen Überlagerung. Wie zu sehen war, kann ›Vergangenheit‹ unterschiedlich besetzt sein – es handelt sich um ein Set von ›alten‹ Elementen – und sie ist insgesamt determinativ und muss daher auch im Zusammenhang mit der Liebesthematik gesehen werden. Ein solcher Zusammenhang besteht insofern, als im Zuge der Konfrontation der Gegenwart mit der Vergangenheit hochrelevante Komplexe offengelegt werden, deren Lösung für ein Gelingen der Handlung, für eine Realisierung von Liebe unabdingbar ist.

Zwei Denkfiguren können bis hierher expliziert werden: zum einen die Funktionalisierung der ›Vergangenheit‹ im Rahmen der Umsetzung von Liebe, zum anderen die Verhinderung von Liebe infolge einer retrospektiv-regressiven Vergangenheitsausrichtung vonseiten einzelner Figuren oder Kulturen. Beides hat den Effekt, dass die zukunftsbildende Funktion, die der Liebe als Strukturelement ja ohnehin schon von vornherein inhärent ist, eine spezifische Ausbildung erfährt.

Inwiefern das Element als Schlüsselglied zwischen ›Vergangenheit‹ und ›Zukunft‹ steht, gilt es im Weiteren auszuführen.

Bedeutsam sind drei, sich teils überschneidende und für das Literatursystem repräsentative Konkretisationen des Zusammenhangs zwischen zeichenhaft-konkreter Vergangenheit auf der einen und Paarfindung und -bildung auf der anderen Seite:

- (1) die Konfrontation mit Hilfe zeitkonservierender Artefakte,
- (2) die retrospektive Anlage von Liebe selbst und
- (3) die Determination durch vergangene (Liebes-)Verhältnisse.

Die beiden ersten Felder sind eng mit kunstreflexiven Strukturen verwoben, die wir an dieser Stelle nur andeuten: (1) Figuren haben es fortlaufend mit einer Vielzahl an Artefakten zu tun. Von Interesse dabei sind solche, die zeitkonservierend fungieren und entsprechend temporalsemantisch aufgeladen sind – und zwar konkret im Zusammenhang mit der Handlung und mit Partnerschaften: Bilder und Gemälde, Zeichnungen oder Lieder, Dichtungen und jede Menge andere Artefakte. Intraepochal invariant ist dabei die Funktionalisierung dieser Artefakte als Katalysator, als Möglichkeitseröffnung, als Problemlösungsmittel in Liebes-sachen. Für Figuren eröffnen sich dadurch für sie positive Handlungsoptionen und Zukunftsaussichten – und das obwohl (oder gerade weil) Artefakte oftmals als ›Texte der Vergangenheit‹ semantisiert sind und Figuren dadurch mit der Vergangenheit konfrontiert werden und entsprechende Schwierigkeiten zu bewältigen haben. Konkret wird dies freilich in unterschiedlichster Realisierung etwa in *Der tote Gast*, *Das Bild des Kaisers*, in *Der Hagestolz*, *Der Familienschild*, *Der Hochwald*, *Die Narrenburg*, *Imagina Unruh*, *Die Mappe meines Urgroßvaters*. Sogar dann, wenn Liebe, wie in *Imagina Unruh*, scheitert, bestand doch vorher zumindest die – zwar angesprochene, aber unwahrscheinliche und letzten Endes nicht umgesetzte – Möglichkeit einer Paarbildung. In allen anderen genannten Texten kommt dem zeitkonservierenden Artefakt nicht nur eine eminente Position im Rahmen der erzählten Handlung zu, sondern ihm wird zugleich auch eine Schlüsselfunktion bei der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zugeschrieben: Es fungiert als Weichenstellung funktionierender Paarfindung, Partnerwahl und Paarbildung. Realisiert-glückliche Liebe erscheint denn stets als symbolisches Glück der individuell-subjektiven Auseinandersetzung mit diesen Artefakten, aus denen die Figur die richtigen Handlungsschlüsse zieht. Dass dies allerdings oftmals nur oberflächlich betrachtet vollends harmonisch gelöst ist, wurde mit *Das Bild des Kaisers*, *Der Hagestolz* und *Der Hochwald* angesprochen. Besonders Stifters Texte zeigen deutlich die seit den 1840er-Jahren beinahe unumgängliche

Verschränkung von Artefakt und Vergangenheitskonfrontation mit der Kollision endogamer und exogamer Liebesoption auf, die vornehmlich zugunsten der Endogamie reguliert wird. Gerade die literarische Einbindung von künstlerischen Produkten ist vielgestaltig und muss daher gesondert behandelt werden.

(2) Eine zweite Gruppe semantisiert eine der Hauptfiguren als Träger einer Retrospektive: Die Liebe selbst ist vergangenheitsorientiert. In *Imagina Unruh* bleibt die Paarbeziehung allein imaginatives und retrospektiv funktionierendes, mentales Konstrukt – eine Phantasieliebe²⁷ – und kann von der Protagonistin realiter nicht ausgelebt werden – obwohl sie für Entscheidungen, die Figuren treffen, wie auch für die zwischenmenschliche Interaktion insgesamt von höchster Signifikanz ist: Man denke an die wechselhafte Beziehung zwischen Otto von Sudburg und Feodore Zaluska, an die ehebrecherische Tendenz des Verhältnisses zwischen August und Feodore und an dessen Begründung zur Scheidung von Imagina. Die beiden Hauptfiguren in *Des Lebens Überfluß* wiederum leben ihre Liebe, die ironisch überzeichnet ist und in ihrer Auslegung als romantisch-überhöhte Liebe als unmöglich ausgestellt wird – unterstrichen durch die Lektüre eines gemeinsamen Tagebuchs, das den Gang der Handlung bis zur Gegenwart nachzeichnet. Neben diesen speziell in kunstreflexiver Hinsicht bemerkenswerten Konstellationen, sind dieser Gruppe auch solche Texte zuzurechnen, in denen im Ausgangszustand eine familiäre Liebe zur partnerschaftlichen Liebe umsemantisiert wird und nach Aufbruch aus diesem Zustand die Sehnsucht handlungsdeterminierend ist: Sowohl Rudolph in *Geschwisterliebe* als auch Renald in *Das Schloß Dürande* sind darauf bedacht, einen unwiederbringlichen Zustand im Geschwisteridyll wiederherzustellen, während in *Der Hochwald* die Retrospektive Clarissas das Idyll nur vorübergehend bedroht und die Partneroption mit dem Tode Ronalds zwar erlischt, die Liebe der Schwestern aber keine zukunftsweisende Funktion einnimmt. In allen diesen Fällen gibt es mindestens eine Figur, die dominant ist und sich in Denken, Sprechen und Handeln stark an der Vergangenheit orientiert. Auch nimmt *Geschwisterliebe* eine – im Vergleich zu *Imagina Unruh* jedoch abgeminderte – Form der Doppelcodierung einer seiner Hauptfiguren vor: Rudolph sehnt sich nicht nur zurück in den vergangenen Zustand der Paarbeziehung zu seiner Schwester, sondern kommuniziert dies zugleich im Modus lyrischer Gesangseinlagen, die der Text ganz getreu der Goethezeit direkt wiedergibt. Die Konfrontation mit Rudolph ist also zugleich auch eine Konfrontation mit der Vergangenheit, und zwar ersichtlich an dessen mental-psychischer Orientierung und Hang zu einer veralteten Kommunikationsform. Die Gegenperspektive auf den Konnex bestehend aus familiärer und partnerschaftlicher Liebe macht Hebbels

²⁷So ein zwischenzeitlicher Titel der Novelle. Vgl. dazu auch Lukas (1998a: 400–404).

Der Brudermord geltend. Auch dort ist der Protagonist in der Handlungsgegenwart eindeutig regressiv veranlagt. Seine Verblendung im Liebesunglück ist ja der entscheidende Punkt, von dem angestoßen das Ganze derartig fatal endet. Kurzum: In allen diesen Anordnungen geraten Figuren in einen Konflikt mit der Vergangenheit, und das deshalb, weil sie nicht (oder nur unzureichend) offen für andere als die ihnen bekannten Lebensumstände sind und neue Liebesbeziehungen nicht akzeptieren können (*Geschwisterliebe*) oder aber zu Beziehungen dieser Art nicht fähig sind (*Imagina Unruh* u. *Der Brudermord*).

(3) Eine wieder andere Textgruppe lässt sich ausmachen, die Paarbeziehungen der Elterngeneration in den Fokus rückt. Das Literatursystem tendiert dabei dazu, diese Beziehungen nachträglich irgendwie zu kompensieren, ins rechte Licht zu rücken, in anderen Konstellationen aufzufangen. Den Hintergrund für diese Maßnahme bildet die (partielle oder gänzliche) Absenz der Eltern in der dargestellten Gegenwart. Groß angelegt erscheint uns diese Variante in Immermanns *Die Epigonen*, worin der Held Hermann von seiner adeligen (aber unehelichen) Abstammung erfährt und dies für ihn und seine psychische Konstitution zwischenzeitlich größtmöglich negative Folgen hat: Der Fehltritt des Vaters und die problematische Beziehung zur Mutter wirken massiv in die Handlungsgegenwart ein und stören erheblich die Selbstwahrnehmung des Protagonisten – mit entsprechenden Folgen auch für sein Umfeld. Auch in Auseinandersetzung mit *Der Hagestolz* hatten wir darauf verwiesen, dass die Heirat zwischen Hanna und Victor eigentlich ein nachträgliches Glück der Elterngeneration bedeutet, sie also metonymisch die Heirat der Elterngeneration abbildet und damit die Restauration der Vergangenheit begünstigt. Dahingehend Ähnliches ist in *Die Ahnenprobe* auszumachen (vgl. Lukas 2002a: 126 ff.). Und wie in *Geschwisterliebe* begreift in *Barbier Zitterlein* der Mann (Vater) die ihm nahestehende Frau (Tochter) nach dem frühen Tode seiner Gattin als Liebespartnerin – hier indem er die absente Gemahlin durch jene ersetzt – und er vermag es nicht, sie mit einem anderen Mann ziehen zu lassen. Hervorgebracht werden hier wie dort Figuren mit neurotischer Persönlichkeitsstörung. Zitterlein: »[F]ühlst du dich nicht ebenso fest und unauflöslich an mich gebunden, wie ich mich an dich? Bist du nicht mein Fleisch und Blut? Mir kommst du vor wie ein Teil meiner selbst« (Hebbel 1965c [1836]: 324). Die Figur weiß, so wäre zu folgern, um die Verwandtschaftsbeziehung, interpretiert sie aber gänzlich falsch. Von außen wird das Verhalten Zitterleins verurteilt und er für verrückt erklärt: »[A]ls ob er, verzeih mirs Gott, sie selbst heiraten könnte oder mögte« (ebd.: 322). Die Störung der Figur besteht zum einen in der zukunftsunterdrückenden Fehlinterpretation des Verhältnisses zur Tochter und korreliert zudem ein Übermaß an Leidenschaft (»er fühlte das Erwachen einer rasenden Leidenschaft«; ebd.: 327), die hier abermals mit Gefährdung attribuiert

ist. Anders aber als in *Geschwisterliebe* glückt die Beziehung der Tochter zu einem anderen Mann, sogar hinsichtlich der Zeugung von Nachwuchs, bei dessen Anblick Zitterlein seinen Fehler erkennt und – dies bezeichnend – in Ohnmacht sinkt. Wie selbstverständlich drückt der Text die Loslösung der Tochter vom Vater dabei in zeitreflexiven Begriffen aus, wenn ein Geistlicher im Zuge der Heirat Agathe dazu auffordert, »sich nun endlich dem heitern *Genuß der Gegenwart* hinzugeben und nicht mehr unter den *Gräbern der Vergangenheit* zu nachwandeln« (ebd.: 335; Hervorhebungen von mir, S. B.).

Wenn also die Determination von ›Liebe‹ durch die Vergangenheit ein Kennzeichen unseres Textkorpus ist und damit als Merkmal des Literatursystems gelten kann, und wenn ›Vergangenheit‹ auf der *histoire*-Ebene als Regulativ für das Zustandekommen von Paarbeziehungen funktionalisiert ist, dann müssen wir das eingangs aufgegriffene Verständnis von ›Liebe‹ als narrativ und zeitlich organisiertes Strukturset an dieser Stelle mit Blick auf das im Rahmen dieser Studie beleuchtete Literatursystem minimal – aber literaturhistorisch wohl entscheidend – revidieren: Auch die Zwischenphase verarbeitet ›Liebe‹, indem sie diese in einen erzählerischen Kontext einbettet und als ein zeitliches Phänomen begreift, das zwischenmenschlich abgestimmt und in sozialen Kontexten legitimiert werden muss und eine Zukunftsgarantie sein kann. Das Literatursystem nimmt ferner verschiedene Formen an, die es zeitlich organisiert: Kinds- und Elternliebe, erotisch-sexuelle Geschlechtsliebe, Gattenliebe. Neben Frage- und Problemstellungen, die die Übergänge zwischen diesen Formen wie auch die Realisierung zur Wegbereitung einer wünschenswerten Zukunft betreffen und die Figuren zu meistern haben, ergibt sich für jene die unumgängliche Konfrontation mit der Vergangenheit:

In allen Fällen wird Liebe mit Vergangenheitsbewältigung korreliert, deren Gelingen oder Misslingen darüber entscheidet, wie und ob einem Endzustand Liebe und damit persönliches Glück eingeschrieben ist.

Zeitreflexiv relevant ist dabei dreierlei: Erstens können Übergänge zwischen den genannten Formen nicht mehr ohne weiteres als solche erkannt und vollzogen werden. Rekurrent verwechseln Figuren (bewusst und unbewusst) Liebesformen und drängen damit andere Figuren in Rollen, denen diese nicht gerecht werden können; Übergänge werden nicht vollzogen, sondern Formen überlagert – erst so sind Gebilde wie in *Geschwisterliebe* überhaupt denkbar. Zweitens stellt dies eine nicht zu unterschätzende Hürde für die Modellierung von ›Zukunft‹ dar. Wenn Liebe nicht erkannt wird, wenn Figuren ›Familie‹ in Konkurrenz zu erotischer Liebe bringen, wenn sie Liebe gleichermaßen als Notwendigkeit ansehen und

ihre Implikationen nicht akzeptieren und Liebende sanktionieren, dann ist auch die Zukunft in Gefahr, und zwar nicht allein eine Zukunft, in der geliebt wird, sondern eine Zukunft auch in existenzieller Hinsicht. Zwar sind leidenschaftslose Verbindungen denkbar (*Der Tolpatsch* u. *Clementine*), oftmals sind Entsaugungen oder der Verlust des Partners durch Tod allerdings mit Kompensationsmaßnahmen durch Aktivitäten verknüpft, die keine alternative Partnerwahl zulassen und somit keinen Nachwuchs vorsehen, der ›Zukunft‹ über das eigene Dasein hinaus garantieren würde – problematisch aber wird dies allein aus dem Grund, da ›Welten‹ lediglich ein diesseitiges Dasein vorsehen und ein eschatologisches Modell ausschließen. Offensiv findet sich das verhandelt bei Stifter, die Ausnahme bildet Fontanes früher Text *Geschwisterliebe*. Drittens wird ›Zukunft‹ in Frage gestellt durch den Einfluss von ›Vergangenheit‹. Figuren *müssen* das eigene Dasein wie auch die eigene Handlung abgleichen mit Bedingungen, die ihnen das ›Elemente-Set der Vergangenheit‹ diktiert. So kommt es zur ›Überlagerung von Zeiten‹, deren Effektivität im gegebenen Fall symbolisch an ›Liebe‹ durchexerziert wird: Insbesondere Initianden erscheinen in dieser Hinsicht als ›Zerrissene‹, die zwischen einer ihnen auferlegten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der eigenen Zukunftsplanung stehen. Ob und unter welchen Auflagen Liebe realisiert werden kann, ist häufig abhängig von dem Tatbestand, der sich durch die Einwirkung der Vergangenheit in die Gegenwart ergibt.

Diese Punkte deuten auf eine reflexive Zeitstrukturanlage hin, die über das Verhältnis von Figur und Aktzeit aufgebaut ist. Aber nicht allein erscheinen Konflikte von Figuren temporalsemantisch aufgeladen, auch werden sie als ›Zeitprobleme‹ – hinsichtlich der Aufdeckung von ›Vergangenheit‹, der Planung von ›Zukunft‹, der Aktivierung des Erlebens einer fragilen Gegenwart – zugleich explizit auf der textuellen Oberfläche thematisiert. Texte begreifen folglich ›Liebe‹ nicht nur als temporalsemantisches Phänomen, sie zentrieren dieses Phänomen zudem in einen Zusammenhang, der mit anderen Verhandlungsgebieten vernetzt ist. Die Liebe mag prominentes Thema des Literatursystems sein, aber auch sie ist strukturell eingebunden in übergeordnete Reflexionseinheiten.

2.6 **Reflexive Zeitstruktur I: Das postgoethezeitliche Lebenslaufmodell**

Auf Grundlage der Ausführungen lässt sich ein erster, für das Literatursystem der Zwischenphase tragender Strukturkomplex abstrahieren, der die modifizierte Initiationsgeschichte auf epochenspezifische Weise mit der Reflexion von Zeit verbindet. Komplementär zu und anschlussfähig mit noch zu behandelnden

Komplexen wollen wir dieses Merkmalscluster rund um das postgoethezeitliche Lebenslaufmodell *reflexive Zeitstruktur I* nennen und greifen die wesentlichen Erkenntnisse auf, die bis hierher gesammelt werden konnten. Die Zeitstrukturmenge I umfasst die folgenden Bausteine (Abbildung 2.10):

Komponente 1	a	Temporalität des Lebenslaufmodells
	b	Semantisierung der Phasen (T ₁ , T ₂ , T ₃)
Komponente 2	a	Temporalsemantik der Figuren
	b	Temporalsemantik des Raums
Komponente 3		die Zeitkonfrontation des Protagonisten
Komponente 4		das Reduktionsprinzip als Regulativ der Zukunftsmodellbildung
Komponente 5		Liebe als thematischer Komplex mit zeitreflexiven Funktionen

Abbildung 2.10 Übersicht über die Komponenten der reflexiven Zeitstruktur I

Wir fassen diese Übersicht weniger typologisch als taxonomisch auf. Es geht uns mit ihr nicht um eine Fixierung literarischer Phänomene in einem terminologischen Raster, sondern um die Benennung der für eine Theoretisierung der Zeitreflexion der Zwischenphase wesentlichen Felder, in denen sich diese Phänomene lokalisieren lassen. Die genannten Komponenten stellen metasprachlich-theoretische Begrifflichkeiten dar, die eine analytische Erfassung ermöglichen und eine heuristische Annäherung an den Gegenstandsbereich erlauben. Sie decken repräsentative Merkmale und Regularien ab, können in ihrer Zusammenstellung aber sicher nicht allumfassend sein, sondern grundieren an erster Stelle den spezifischen Umgang mit Zeit und gruppieren sich um das modifizierte Erzählmodell der Initiationsgeschichte.

Die reflexive Zeitstruktur I stellt sich als Phänomen der *histoire*-Ebene dar beziehungsweise als semantische Strukturmerkmalsmenge, die den Teilbereich der fiktionalen Aktzeit betrifft. Zwar sind ebenfalls Modifikationsaspekte des Modells zu beobachten, die auf der *discours*-Ebene liegen – etwa bei der Homologisierung des *discours* mit dem Unbewussten der Figuren in der Auseinandersetzung mit Liebe, der Isomorphie zwischen Zeiterleben der Figur und narrativer Vermittlung oder auch den Varianten 1 (chronologisches Erzählen) und 2 (retrospektives Erzählen) als Eigenschaften der Textzeit. Allerdings wurden die letzteren an diesem Punkt der Untersuchung noch weitestgehend ausgeblendet. Als Maßnahme erschien uns dies deshalb gewinnbringend, da der Blick dadurch zunächst für einen schon für sich genommen komplexen Teilbereich des Literatursystems geöffnet werden konnte – zumal zeitreflexive Aspekte der Textoberfläche in den reflexiven Zeitstrukturen II und III sehr viel deutlicher ausgeprägt sind und an gegebener Stelle noch Eingang in die Argumentation finden werden.

Verankert ist die reflexive Zeitstruktur I vor allen Dingen in einer anthropologischen Neuausrichtung der Zwischenphase, deren Grundzug in der nachhaltigen Prägung durch die Goethezeit einerseits besteht, andererseits aber auch in der Unterminierung und Erodierung applizierter Einheiten. Der ihr eingeschriebene Widerspruch zwischen *möglicher Denkbareit* und *unmöglicher Realisierbarkeit* der Initiationsgeschichte gestaltet das Literatursystem zeitreflexiv und zwar hinsichtlich der Temporalität des Erzählten und der Umsemantisierung der Lebensphasen in der diachronen und synchronen Struktur des Erzählten.

Die genannten Modifikationen des Modells gegenüber der Goethezeit legen ein neues (Nach-)Denken über Zeit nahe: über die Zeit des Subjekts, über die Zeit der Welt und die Divergenz zwischen subjektivem Zeiterleben und Zeitkonzept auf der einen Seite und (fiktionsintern) ›geschichtlicher‹ Zeit auf der anderen. Initiationsmodell und Zeitreflexion bedingen sich dabei gegenseitig: Reflektiert wird ›Zeit‹ im Rahmen des Modells so wie dieses im spezifischen Umgang mit ›Zeit‹ überhaupt erst jene Veränderungen erfährt, die es vom Vorbild der Goethezeit abgrenzen. So ist auch dessen qualitative Herabstufung im Zuge seiner Funktionalisierung thematisiert worden: Die Initiationsgeschichte ist nicht mehr – wie etwa im klassischen Bildungsroman nach dem Modell *Wilhelm Meister* – Selbstzweck, sondern wird anderen (etwa politischen) Belangen neben- oder untergeordnet. Gar zur bloßen narrativen ›Hülle‹ degradiert wird es in Texten, die zirkulär verfahren und den Protagonisten dorthin überführen, wo seine ›Entwicklung‹ begonnen hatte. Zirkularität und Restaurationsmodell sind eng miteinander verflochten.

Dominierend ist ferner der Kontrast zwischen Kontinuität und Diskontinuität, der zwar schon im Vorgängersystem als Problem in der anthropologischen Theoriebildung benannt worden war, hier nun aber innerhalb der Zeitstruktur literarischer Texte rekurrent als Problem offensichtlich wird und virulent-gefährlich zutage tritt. Die Gegenwart erscheint als Segment der temporalen Überlagerung, die sich aus der Konfrontation mit ›Vergangenheit‹ und dem massiv betriebenen Aufwand bei der Zukunftsgestaltung ergibt. Darüber wird in den nachfolgenden Kapiteln noch zu sprechen sein. Festhalten lässt sich an dieser Stelle aber dies: Die Zustandssemantiken und Phasenmerkmalszuschreibungen treten gegenüber der Goethezeit verändert auf. T₁ ist – beinahe durchgängig – durch das Fehlen der Eltern oder das eines Elternteils gekennzeichnet. Zur Folge hat dies die Schwierigkeit für Protagonisten, sich von der Familie zu lösen, ein Vorgang, der im *Denkmodell* des Initiationsprozesses aber vorgeschrieben ist. Wenn die Figur jedoch die Loslösung anstrebt und gleichzeitig mental im Familienraum verweilt, dann zieht dies entwicklungshemmende Effekte nach sich, die wiederum zeitreflexiv zu lösen versucht werden. Daher manifestiert sich T₂ – allein schon aus Sicht

des fokussierten Subjekts – als Gegenwartssegment der gegenläufig strukturieren Zeitschichtung resultierend aus dem Spannungsfeld zwischen Konfrontation mit der Vergangenheit und Ausrichtung auf die Zukunft, die unterschiedlich angedacht wird und ausgehandelt werden muss. T₃ gehen mithin divergierend-konfligierende Zukunftskonzepte voraus, ›Zukunft‹ selbst ist in der Regel Resultat eines degressiven Reduktionsprozesses.

Der Aufbau des spezifischen zeitstrukturellen Gerüsts reicht mit der Temporalsemantisierung der Räume und der Figuration über die Diachronie des Lebenslaufs und die Synchronie der Lebensphasen hinaus: Temporalsemantische Elemente organisieren und regulieren die dem Basiskonzept immanente Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Jung‹, indem sie die Gesamtmenge diegetischer Einheiten in abstrakt-semantic Räume aufgliedern, die oftmals komplex, das heißt: teils sogar mikrostrukturell in überlagerter Form vorzufinden sind (zum Beispiel in Figuren). Die Opposition ›Alt‹ vs. ›Jung‹/›Neu‹, so zeigt sich, ist ein einzeltextübergreifendes Merkmal, ihre Realisierung jedoch variantenreich ausgeprägt und nicht typologisch fixierbar, sondern allenfalls taxierbar. Die Temporalsemantik des Raums und der Figuren bilden dasjenige Setting ab, in dem sich Initiationsprozesse vollziehen: Lokale und figürliche Einheiten werden mit temporalsemantischen Merkmalen versehen, diese dominant gesetzt und so bedeutungskonstitutiv organisiert. *Setting* deutet darauf hin, dass die Temporalsemantik maßgeblich an der Grundordnung dargestellter Welten beteiligt ist und als Schlüsselstelle zugleich die Diegese installiert, wie auch Zeitreflexion fundiert. Mit der statischen Grundordnung der dargestellten Welt lässt Zeitstruktur I noch Verschiebungen unberücksichtigt, denen Textwelten ausgesetzt sein können und schließt nur bedingt ereignisstrukturelle Dynamiken ein, die Texte in der paradoxalen Koppelung von ›Regression‹ und ›Progression‹ auflösen. Überhaupt lässt sie offen, wie Zeitreflexion in Texten funktioniert, die keine Initiationsgeschichte erzählen, und ob diese von den bisherigen Funktionsweisen abweichen und der Merkmalspool zeitreflexiven Erzählens entsprechend ausgeweitet werden muss.

Und doch führt Zeitstruktur I die Spezifik der Beschäftigung mit ›Zeit‹ vor Augen, wie sie das Literatursystem aufweist. Die Zwischenphase stellt *Zeit als Problem* dar und verankert dieses Problem in der Wahrnehmung der Figuren und in der ›kulturellen‹ Auslegung. Daraus ergeben sich zwar keine Paradoxien im herkömmlichen Sinne – also logisch-widersprüchliche Textpropositionen in Bezug auf Zeit –, aber eben auch keine simplen Aufstellungen der semantischen Räume ›Alt‹ und ›Jung‹ – sondern teils komplexe textstrukturelle Gestaltungen des *In-*, *Über-* und *Gegeneinanders* von Zeitsemantiken.

Letzten Endes mag in Anbetracht dieser Merkmalsmenge auch der Gedanke aufkommen, dass hier eine strukturelle Teilklasse von Selbstreflexivität vorliegt,

bei der semiotisch ein allgemein regulativer Komplex umgesetzt ist: Tatsächlich, so ließ sich erahnen, lässt sich mit der Initiationsgeschichte ein wesentlicher Teilbereich benennen, an dem sich der Zwiespalt zwischen Gültigkeit und Ungültigkeit tradierter Denkmodelle vollzieht und so auf selbstreflexive Weise literarischer Wandel und die Standortbestimmung des Literatursystems angegangen werden. Zeitreflexion scheint immer auch einen selbstreflexiven Grundzug zu haben.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Temporalsemantische Dynamisierungen: Zur Korrelation von Regression und Progression

3

3.1 Welt und Subjekt: Die regressiv-progressive Verschränkungsstruktur in Ottos *Die Lehnspflichtigen*

Hintergründe: Orientierungslinien zur Erfassung von Regression und Progression

Die Forschung zu unserem Gegenstandsfeld spricht immer wieder von einer »Auflösung der Romantik« (Schmidt 1853: 434) oder von einer »Fortwirkung der Romantik« (vgl. Kluckhohn 1928), von »Metamorphosen der Romantik« (vgl. Hauser 1953) und von einer »Romantik im Vormärz« (vgl. Dedner/Hoftstaetter 1992). Derartige Zuschreibungen laufen auf eine zentrale Annahme hinaus: »Die Romantik wird fortgesetzt und gleichzeitig verwandelt, umgedeutet.« (Hauser 1953: 257).¹ Klar sollte sein, dass ein Epochenwechsel prozessual und nicht durch abrupte Verschiebungen verläuft. Und lassen wir dabei auch den aus literaturhistoriografischer Sicht berechtigten Einwand außer Acht, dass diese Problematik bei Abnahme einer Dominanz des einen Systems und Dominanzzunahme eines anderen in der Geschichte der Literatur wohl *immer* mehr oder minder deutlich auszumachen ist, so hat sich unsere Auseinandersetzung doch der Frage zu stellen, wie dies konkret bei der Zwischenphase aussieht, wie sich zugleich goethezeitlich-romantische Elemente und nichtgoethezeitlich/postromantische Elemente in Texten wiederfinden lassen, diese sich gegenseitig beeinflussen und auf welche Weise durch sie Bedeutung aufgebaut wird. Denn klar sollte bis hierher auch geworden sein, dass Überlagerungen dieser Art ein zeitreflexives Moment erzeugen: Traditionell-epigonale und neuartige Elemente halten sich anscheinend die Waage

¹Vgl. dazu ausführlicher Martini (1991: 358).

(vgl. Erhart 2008: 135), ziehen aber Effekte nach sich, die in Textwelten entsprechenden Niederschlag finden – die Aktivierung des Zeiterlebens, das ›Zeitwissen‹, ein »Leiden an der Gegenwart« (ebd.: 142), das »Gefühl der Leere« (Hess 1997: 22) – und die mittels Bändigung, Beherrschung und Reorganisation von Zeit behoben werden wollen. Dabei gilt zu beachten, dass beileibe nicht alle Texte tatsächlich Zeichenarsenale der Goethezeit (im Allgemeinen) oder der Romantik (im Besonderen) abrufen, weitaus mehr Texte allerdings durchaus die Orientierung an der Vergangenheit als bedeutungstragendes Element einsetzen.

Stets liefen unsere Überlegungen darauf hinaus, das Verhältnis von Welt und Figur einzubeziehen, sei es bei der Betrachtung der Entwicklungsstufen des Subjekts, sei es bei den Ausführungen zur Temporalsemantik, bei der Differenzierung von Formen der Reduktion und der Erfassung der ›Tendenz zur Mitte‹ oder auch bei der Bestimmung der zeitreflexiven Funktionalisierung von Liebe. Wenn man sich angesichts dieser Lage fragt, wie das Verhältnis zwischen beiden Strukturmengen in unserem Zeitabschnitt spezifiziert werden könnte, stößt man unweigerlich auf die Begriffe ›Weltschmerz‹ und ›Zerrissenheit‹ – die die eigentliche Problematik zwar nur anzudeuten vermögen und dennoch von zentraler Bedeutung sind. Denn: Eine Krise der Gegenwart impliziert ein Leiden an der Welt und hat ›Zerrissenheit‹ als Teil der Personen-Konzeption zur Folge. An prominenter Stelle etwa spricht Sengle mit Blick auf die Biedermeierzeit von »dämonische[r] Zerrissenheit und sentimentale[m] Weltschmerz« (Sengle 1971: 2): »Die Melancholie ist zunächst überall rein empirisch festzustellen, bei Rückert und Raimund, so gut wie bei Heine, Grabbe und Büchner, und nicht nur bei den Dichtern persönlich, sondern auch bei den Gestalten, die sie darstellen.« (Ebd.) Allein bleibt dabei der letzte Zusatz eine unbegründete Mutmaßung Sengles. Zwar deutet er eine entsprechende Blickrichtung auf Texte (wie Immermanns *Die Epi-gonen*) an, führt diese aber stets auf die Perspektive des jeweiligen Autors zurück. Sengle spricht über die Verfasser, nicht über Texte, nicht über die in ihnen modellierten Welten und Figuren. So ist auch sein Kapitel zum »Weltschmerz in der Tragödie« von einem deutlichen Hang zur Autorpsychologisierung geprägt und darin folgerichtig von »Weltschmerzpoeten« (Sengle 1972: 350) die Rede. Die Dramen bringen, so Sengle, »ganz deutlich zum Ausdruck, was die Verfasser [...] damals oft fühlten und dachten, ohne es sich einzugestehen« (ebd.). Wir sollten doch in Reaktion auf derartige Äußerungen meinen, dass die Literaturwissenschaft gut daran tut, sich mit ihrem eigenen Gegenstand zu beschäftigen, und sich nicht dazu verleiten lassen sollte, pseudopsychologische Diagnosen zu erstellen – zumal diese für ihren Gegenstand nur bedingt von Relevanz sind. Dieser Einsicht folgend sind die Termini, um die es sich auch bei Sengle dreht, in der neueren Forschung durch die Arbeit an konkreten Texterscheinungen aufgearbeitet sowie

auf ihre Variabilität und Komplexität hin geprüft worden (vgl. Begemann 1990; Rinsum/Rinsum 1992: 41 ff.; Lukas 1998a: 391 u. Landshuter 2007: 92–96).

Zielführend an dieser Stelle ist die Annahme, dass sich insgesamt nicht nur die Relationierung von Subjekt und Welt erahnen lässt, die für unseren Kontext wohl ausschlaggebend ist, sondern damit verbunden auch eine Negativ-Wertung in Form einer für das Subjekt unbefriedigenden Zustandswahrnehmung, die gleichfalls im Hinblick auf das Literatursystem nicht gänzlich unbegründet ist. Weltschmerz und Zerrissenheit – das wären dann Resultate eines Ungleichgewichts zwischen der Erwartung des Subjekts einerseits und den sich bietenden Möglichkeiten, der Potenzialität von ›Welt‹ andererseits – und dies mit psychopathologischer Konsequenz. Entsprechende Effekte sind das Auftreten zunehmend neurotischer Figuren (vgl. Lukas 1996 u. Wunsch 1997), vornehmlich aber – und grundlegender – das Nachdenken über Zeit und Zeitlichkeit auf Figuren- und Textebene. Und genau dem wäre hier nachzugehen.

Nun lässt sich angesichts der bisherigen Ergebnisse weiter annehmen, dass Darstellung und Wahrnehmung der Relationierung zwischen Personen-Konzept und Welt zeitreflexiv fundiert ist, und ferner, dass die mit dem Modell der Initiationsgeschichte verbundenen Vorstellungen literarisch nur noch provisorisch aufrechterhalten werden, wenn sie nicht gar gänzlich aufgegeben werden und das Modell zur Normalisierung von Subjekten funktionalisiert² und damit einem anderen Zweck zugeführt wird als noch in der Goethezeit. Das Erzählmodell ist in eine instabile Lage geraten. Wir möchten den Blick daher im Folgenden ausweiten und auf die Modellierung von ›Welten‹ insgesamt lenken: vorzugsweise auf die *Dynamisierung* der Leitdifferenz *Alt vs. Jung/Neu*, die wir um die Begriffe ›Progression‹ und ›Regression‹ erweitern.

Wenn im Folgenden der Komplex miteinander verkoppelter Strukturen – der ›Regression‹ und der ›Progression‹ – als epochenspezifische Merkmalsmenge zu bestimmen versucht und zu diesem Zweck differenzierend aufgefächert wird, so geschieht dies unter Berücksichtigung der folgenden Orientierungslinien:

- (1) Hypothese ist, dass Texte *zwei Strukturmengen* – daher auch in einfacher Anführung: ›Regression‹ und ›Progression‹ – aufbauen, die mit der Leitdifferenz *Alt vs. Jung/Neu* im Zusammenhang stehen. Diese Strukturen implizieren zusätzlich – dies ein weiterer Gesichtspunkt – *Transformationsmuster*, die

²Zum Anteil der Normalität an der Bifurkation Romantik vs. Zwischenphase vgl. grundsätzlich Link 2002.

die Richtung vorsehen, entstehende Konflikte mit Hilfe einer Neumodellierung von Vergangenheit (›Regression‹) oder aber der Tilgung möglichst aller Merkmale von ›Vergangenheit‹ zu harmonisieren (›Progression‹).

- (2) Wichtig ist dabei der *Konflikt*, den wir auf ein zeitreflexives Strukturcluster bestehend aus ›Regression‹ und ›Progression‹ zurückbeziehen. Wenn ›Regression‹ – als Wunsch oder Vollzug – eines der zentralen Themen ist (vgl. Lukas 2001: 67), dann gilt es zu untersuchen, wie Texte – die eben ›Regression‹ nicht umstandslos als wünschenswert ausstellen – mit ihr umgehen und welche Rolle dabei progressiven Strukturen zukommt. Die Orientierung an der ›Vergangenheit‹ wird gemäß unserem Basiskonzept zugleich als dominant und problematisch semantisiert, die fiktionsinterne Kontextualisierung mit gegenläufigen Tendenzen konfrontiert und damit Zeitreflexion evoziert. *›Regression‹ und ›Progression‹ sind reziprok korreliert und bedingen sich gegenseitig.*
- (3) *Semiotisiert werden diese Strukturen in Komponenten der dargestellten Welt*, insbesondere in Figuren, sie lassen sich aber *ebenfalls auf der Textoberflächenstruktur* – im Erzählen – nachweisen (vgl. Decker 2005b; Lukas 2001). Für Textwelten ist die korrelative Verschränkung von anthropologisch-individueller Ontogenese und historisch-kultureller Phylogenese bedeutsam, für Strukturen des *discours* die Integration lyrischer Textsegmente und die narrative Retrospektive.
- (4) Zeitreflexive Texte *kombinieren Zeitmodelle der Zirkularität und der Linearität* oder denken deren Kombination zumindest an. Wenn sie die eigens modellierte Vergangenheit in der Zukunft zu *reinstallieren* anzeigen, verfahren sie zirkulär – sie betten dies aber ein in ein fortschreitendes, linear-temporales und progressiv-modernisierendes Modell von Zeit: Dargestellte Welten (unseres Textkorpus) sind stets Veränderungen (unter anderem sozialer, kultureller, wirtschaftlicher, technologischer Art) unterworfen und präsupponieren geschichtlichen Fortschritt, denen sie sich nicht entziehen können, und machen demgegenüber bestimmte (und markierte) Teilmen-gen geltend, die vergangene Zustände wiederherzustellen oder zu bewahren anstreben.

Regression und Progression in Ottos *Die Lehnspflichtigen*

Nehmen wir ein Beispiel zur Hand, um die Grundzüge der genannten Linien exemplarisch aufzuzeigen. Luise Ottos *Die Lehnspflichtigen* ist ein Text,³ der beides instruktiv veranschaulicht: das wichtige Verhältnis von ›Welt‹ und ›Person‹ wie auch die strukturelle Verzahnung von ›Regression‹ und ›Progression‹. Eine Grafschaft im (fiktiven) westfälischen Schwarzwald steht im Zeichen der Auflehnung der Bauern gegen ihre Obrigkeit. Helene aufseiten der Grafschaft und August aufseiten der Untertanen versuchen zu vermitteln, besinnen sich auf ihre Liebe und werden im Eifer des Gefechts unwissentlich von Helenes Vater erschossen. Am Ende vollzieht die dargestellte Welt einen moderat-liberalen Systemwechsel.

Zwei Probleme sind ausschlaggebend: zum einen die zwecks Fortführung des gräflichen Geschlechts arrangierte Heirat Helenes mit einem Verwandten, die die Eltern ohne ein Mitspracherecht der Tochter ansetzen und die in Konflikt zu geraten droht mit ihrer Liebesbeziehung zu August; zum anderen die soziale Spannung zwischen dem Grafen und der Bevölkerung, die zunächst verbal-kommunikativ gelöst werden soll, dann jedoch schließlich in einen gewaltsamen Konflikt umschlägt, bevor der Graf letztlich doch Zugeständnisse gegenüber dem Landvolk macht. Die Grundordnung des Textes ist demnach in zwei Hinsichten durch unsere Leitdifferenz geprägt: Die eine Seite möchte Altes bewahren, die andere das alte Reglement durch ein neues ersetzen; die eine Seite tendiert zur endogamen Eheschließung (zwecks Bewahrung des ›alten‹ Adelsgeschlechts), die andere hingegen strebt eine Ständegrenzen übergreifende Liebe an und versucht damit einen familienunabhängigen und von der Tradition losgelösten Weg einzuschlagen.

Temporal situiert ist das Geschehen im Frühling, und diese Situierung selbst ist natürlich insofern bedeutungstragend, als die im Jahreszyklus als ›Neubeginn‹ semantisierte Jahreszeit hier zugleich auch den ›Neubeginn von Welt‹ indiziert, »denn es sollte Frühling werden, Frühling sein und bleiben überall im deutschen Lande« (Otto 1982 [1849]: 251). Semantisch spezifiziert wird daneben ebenfalls die historische Situierung – zusätzlich zur Nennung der Jahreszahl ›1848‹ im Titel und damit ihrer unmittelbaren Anlehnung an die alltägliche Lebenswirklichkeit der zeitgenössischen Leserschaft – durch die Bezeichnung einer ›neuen und großen Zeit‹ und dadurch in der Wahrnehmung der Figuren als ›dysfunktionale‹ Zeit des sozialkulturellen Umbruchs scharf von der funktionalen Vergangenheit

³Der Text erschien unter dem Titel *Die Lehnspflichtigen. Westfälische Dorfgeschichte aus dem Jahre 1848* zuerst in den Ausgaben 26, 27 u. 28 der *Frauen-Zeitung* (1849).

abgesetzt. Und dieser Brennpunkt der dargestellten Gegenwart erscheint semantisch übersättigt. August zu Helene: »Alles, was dieser großen Zeit nicht mehr gemäß ist, was sich ihr dennoch entgegenstemmt, ohne sich ihren mächtigen Umgestaltungen fügen zu wollen, das wird von ihr zermalmt und vernichtet.« (Ebd.: 258) Und weiter:

Wir sind nicht ungerecht – die Vorrechte, durch die er [der Graf] uns so drückt, sie sind nicht sein Unrecht, sie sind das Unrecht vergangener, barbarischer Zeiten – aber diese gehen jetzt mit eins zu Ende, und wer die neue Zeit, die Zeit des Menschenrechts am ehesten anerkennt, der wird der Größte sein unter den Großen dadurch, daß er durch ein großes Wort das Unrecht der vergangenen Zeiten sühnt und auf seine Vorrechte verzichtet zugunsten des allgemeinen Menschenrechts, des Rechtes derer, deren Unterdrücker er so lange war. (Ebd.: 259 f.)

Deutlich wird die Gegenwartsproblematik gemäß unserer Grundachse 1 – Heterogenität –, und zwar hinsichtlich unterschiedlicher und gegenläufiger (gesellschaftlicher) Tendenzen, die die Handlungsgegenwart bestimmen: die Tendenz nämlich zur Änderung gegebener sozialer Verhältnisse auf der einen und die Tendenz zur Restauration von Bestehendem auf der anderen Seite (»es bleibt alles, wie es gewesen«; ebd.: 266). Deutlich wird auch, dass diese Tendenzen sich in einem Zeitmodell bündeln, das eine konkrete Grenzziehung vornimmt zwischen der textinternen Vergangenheit (*korreliert* akzeptierte Ungleichheit) und der Gegenwart (*korreliert* nicht akzeptierte Ungleichheit, ›Unrecht‹), und aufgrund ebendieses Kontinuitätsbruchs die Zukunft abkapselt und nunmehr als einen ›Möglichkeitsraum‹ ausstellt. Kurz: Die Gegenwartsrealität begreift die Zukunft eben nicht mehr – wie bis dahin geschehen – anstandslos als Fortsetzung der Vergangenheit. Doch nicht nur, dass sich die Textwelt durch die *Anwesenheit* beider Lager konstituiert; diese stehen zudem in *massivem Konflikt* zueinander. Sie streben nämlich in dem einen Fall an, das andere Teilsystem zu stürzen, in dem anderen, die Weltordnung zu konsolidieren. Die Welt, wie sie hier dargestellt wird, steht mit ihren »Bewegungen der Gegenwart« (ebd.: 252), wie es an einer prägnanten Stelle heißt, auf der Kippe.

Der Text präsentiert eine doppelläufige Ereignisstruktur: Erzählt werden die Geschichte eines Liebespaares und die Geschichte einer revolutionären Auflehnung. Beide Ebenen sind miteinander verschränkt: Handlungen der Figuren haben Auswirkung auf das Problem der dargestellten Welt, und andersherum haben entsprechende Entwicklungen von ›Welt‹ Auswirkung auf einzelne Figuren im Zentrum des Geschehens. Auf beiden Ebenen verschlüsselt der Text weitere *zeitreflexive Informationen*: Zum einen wird eine Revolution jüngster Vergangenheit – die Februarrevolution – in Frankreich erwähnt, die bereits einen Systemwechsel

von einer aristokratischen Monarchie hin zu einer republikanischen Staatsform zur Folge hatte. In Deutschland steht eine dementsprechende Konfrontation zu Erzählbeginn unmittelbar bevor – und semantisiert die Gegenwart als Umbruchphase: Die Erzählinstanz spricht von einer bevorstehenden »schlimme[n] Zeit« (ebd.: 253), Helene von einer »furchtbaren Zeit« (ebd.: 262). Das selegierte Geschehen steht demzufolge stellvertretend für einen tiefgreifenden Wandel der dargestellten Welt insgesamt; es ist nicht als singulär-partikulares und alles in allem folgenloses Geschehen zu werten. Ferner übertreten die Volksvertreter mit Ausbruch der Revolution nicht nur topografisch die Grenze zu ihnen unerlaubten Räumen, sie tun dies zudem gewaltsam und verbrennen unter anderem »alte Gemälde« (ebd.: 267) und zerstören damit zeitkonservierende Artefakte und mithin Vergangenheitsrepräsentationen einer bis dahin hegemonialen Sozialklasse. Am Ende bleibt der Zustand der dargestellten Welt ambig: Einerseits vermag es die Hegemonialklasse, sich zunächst zu behaupten (»als Militär gegen die Bauern anrückte, zerstreuten sich diese bald«; ebd.: 269), andererseits gibt der Graf den Forderungen bald darauf nach. »Zukunft« an dieser Stelle ist als Zustand semantisiert, dessen Unsicherheit über die Textgrenze hinaus Bestand hat.

Auf Individualebene sind in zeitreflexiver Hinsicht zum anderen drei Aspekte bemerkenswert: die schon über das erzählte Geschehen in die Vergangenheit hinausreichende Verbindung zwischen den Hauptfiguren, das verbindende Artefakt einer goldenen Uhr und schließlich die Tötung der beiden Protagonisten. In der Uhr findet sich die Vergegenständlichung von Zeit, sie kann als konkretes Indiz auf die Dominantsetzung des Zeitthemas gelesen werden, insbesondere auch in der Hinsicht, dass die Hauptfiguren mit einem Zeitmesser korreliert werden: *Die beiden Figuren werden in zeitreflexiver Hinsicht explizit relevant gesetzt.* Helene und August sind innerhalb ihrer Räume besonders markiert und markant klassifiziert, indem sie als Grenzgänger fungieren; sie verbindet ihre Liebe und gegenseitiges Vertrauen, das seinen Ausdruck findet in der Übergabe der goldenen Uhr als Zeichen einer »goldenen« (= wünschenswerten) Zukunft, und sie bilden somit metonymisch eine versöhnliche, in der Gegenwart initiierte Einigung der beiden feindlichen Lager ab. So erleben sie inmitten des Zusammenbruchs ihres Umfeldes einen Moment der Vereinigung und sozialen Gleichstellung:

Er konnte nichts antworten, er preßte sie heftig in seine Arme, und sie litt es, ja sie schmiegte sich selber innig an ihn und bot ihm den Mund zum Kusse – In diesem furchtbaren Moment, wo für sie eine Welt aus ihren Fugen gegangen zu sein schien, da stürzten all die alten jämmerlichen kleinen Vorurteile mit den Türmen des Schlosses zusammen in ihr erbärmliches Nichts – da wußte sie nichts mehr von einer hohen Gräfin und einem armen Bauernsohn – da waren sie beide mehr als dies: Menschen [...]. (Ebd.: 268)

Dass dieses Ziel allerdings ein nur temporäres und nicht realisierbares darstellt, zeigt sich in der Tilgung der Figuren am Ende gleichsam als Marker einer entschiedenen Negativierung von ›Zukunft‹. Denn gleichwohl auf der einen Ebene ›Zukunft‹ zugunsten der einen Tendenz umgesetzt wird, ist sie auf der anderen Ebene – die der Individuen – gekappt. Resultat auch in dieser Hinsicht ist Zukunftsoffenheit.

Es deutet sich bereits mit diesen Beobachtungen an: Der Text ist alles andere als einfach gestaltet. Er ist zwar ebenfalls als Narration einer Initiationsgeschichte zu lesen und in dieser Hinsicht nicht uninteressant, da die Entwicklung der Heldin von einer *imaginativ-fiktiven* Konzeptionierung eines Wandels hin zur Realisierung und aktiven Teilnahme am *realiter vollzogenen* Wandel ebenfalls das kunstreflexive Potenzial von *Die Lehnspflichtigen* impliziert. Die Novelle weist aber darüber hinaus. Ihre zeitreflexive Vielschichtigkeit zeigt sich im komplexen Zusammenspiel von ›Regression‹ und ›Progression‹, die grob in den folgenden Ausgangspunkten festgehalten werden kann:

- (1) ›Regression‹ und ›Progression‹ sind in der Figuration verankert und zeigen *reziproke Dynamiken innerhalb der Textwelt an, die jeweils ›Alt‹ oder ›Neu‹ zu realisieren anstreben*, kategorial aber von der semantischen Textschicht, auf der unsere Leitdifferenz gelagert ist, zu unterscheiden sind. Sie manifestieren sich nicht als temporale Phänomene im engeren Sinne – zum Beispiel in Form von Teilwelten, in denen Zeit unterschiedlich verläuft –, sondern in denkgeschichtlichen, sozialen, kulturellen und anderen Problemstellungen, die textintern akut sind, auf die Vergangenheit zurückweisen und für die Zukunft unterschiedliche Modelle vorsehen. Sie weisen auf *Textregulationen* hin, die die *Konsistenz der dargestellten Welt zum Ziel haben*, folglich also der *Aufhebung der Leitdifferenz* dienen. Im gegebenen Fall vermag es die progressive Tendenz, sich im Endzustand durchzusetzen, da die regressive Tendenz in Person des Grafen zwar dominant ist, im Kontext der zur Verfügung stehenden Handlungsmöglichkeiten aber die falschen wählt. ›Alt‹ ist präsent, dominant und wird im Endzustand modifiziert und an ›neu‹ angeglichen. Demnach wird die *Leitdifferenz in der Ereignisstruktur des Textes ›in Bewegung gesetzt‹, dynamisiert*, und in einem konsistenten (aber unsicheren) Modell entladen.
- (2) Die fokussierten Handlungsträger (Helene, August) versinnbildlichen die Ausgeglichenheit zwischen Vergangenheitsorientierung und der Bereitschaft einer (ideologischen) Neuausrichtung für die Zukunft. Sie stellen diejenigen Figuren dar, die den Konflikt diplomatisch zu lösen anstreben, die innerhalb der semantischen Räume, denen sie angehören, andersartig agieren und

in ihrer persönlich-amourösen Verbindung ihrer gemeinsamen Vergangenheit – wie auch der ›eigenen Zeit‹, in der sie leben – bewusst werden und zugleich ein zukunftsweisendes und harmonisches Konzept verkörpern. Wir finden hierin unsere ›Tendenz zur Mitte‹ wieder. Die Tilgung dieser ›füglichen Mitte‹ zeigt an: ›Alt‹ ist korreliert mit dem Tod von ›Jung‹ und stellt damit nicht allein eine als antiquiert wahrgenommene Belastung für das Sozialsystem dar, eine *indirekte* existenzielle Bedrohung des Großteils der Bevölkerung, sondern ebenso eine *direkte* Bedrohung für die Kindergeneration, die ein versöhnliches Ende hätte gewährleisten können. Eine ›Mitte‹ ist im Endzustand absent; der Konsistenz des Zukunftsmodells läuft damit zuwider, dass auch nach Neuaufstellung des Sozialsystems keine Verbindung zwischen den semantischen Räumen ›Adel‹ und ›Volk‹ besteht, die Neuordnung von ›Welt‹ demnach eine nur oberflächlich-harmonische, trügerische, potenziell vorläufige ist. Zukunftsoffenheit und -negativierung können auch beschrieben werden als gekapptes Metaereignis – als eine nur angedeutete, nur resignative Umgestaltung der dargestellten Welt.

- (3) Folglich verschiebt der Text den *Fokus von einer Zentrierung der Individualhandlung hin zur Problematisierung des Zustands seiner Welt*. Er tut dies, indem er Zustände der Textwelt aufbaut, die offensichtlich das Subjekt bedrohen oder es in seinem Handeln verunsichern und lebensbedrohliche oder mindestens einschneidende Konsequenzen haben – das Subjekt findet sich in seiner (soziokulturellen) Umgebung zunehmend nicht mehr zurecht.

Dieses Kapitel nimmt drei Teilbereiche in Blick und verhandelt zunächst den Aufbau von ›Welten‹ und ihre signifikant zeitreflexiven Strukturierungen (3.2), geht dann zur Koppelung von progressiven mit regressiven Tendenzen über (3.3) und wendet sich abschließend zeitreflexiv auffälligen Phänomenen der Zeitbehandlung und damit bestimmten *discours*-Formationen zu (3.4).

3.2 Welten

Wenn die Rede von ›Welt‹ ist, so sprechen wir – ohne die Debatte unter anderem um die Begriffe ›fiktive Welt‹, ›literarische Wirklichkeit‹ oder ›Diegese‹ wiedergeben oder gar auszuwerten zu können (vgl. Zipfel 2001 u. Schmid 2014 [2003/2005]: 31–44) – von einem durch einen gegebenen narrativen Text semiotisch präsentierten Gesamtzusammenhang aller Signifikate: einem *fiktiven Universum*. Ein durch einen Text modelliertes Universum konstituiert sich

(1) durch implizit präsupponierte oder explizit thematisierte Einheiten räumlicher, zeitlicher und kausaler beziehungsweise konsekutiver Relationen, ist (2) von Figuren (und weiteren Entitäten) bewohnt und umfasst den Rahmen eines Geschehens, liegt (3) notwendigerweise im und mit dem Text unvollständig vor und ist (4) durch ideologische Diskursformationen reguliert, insofern es über eigene Systeme von Normen und Werten verfügt, die das Denken, Handeln, Fühlen und Kommunizieren regulieren.⁴ Nun soll es im Folgenden nicht darum gehen, herauszustellen, *dass* Texte temporale Teilwelten sowie Metatilgungen und Metaereignisse darstellen, sondern darum, ihre konkrete *Verfasstheit* und *Implikationen* zu erfassen – denn erst hierüber lassen sich Aussagen bezüglich unserer Leitthese generieren.

Wir haben schon anhand der bislang behandelten Beispiele Phänomene herausarbeiten können, die auf die Beschaffenheit von ›Welten‹ und die Problematik im Zusammenspiel von ›Welt‹ und ›Zeit‹ hindeuten, etwa anhand von Hauffs *Das Bild des Kaisers*. Betrachtet man die Welt dieses Textes, so ist die Funktionalität ihrer topografischen und temporalsemantischen Ausprägung sinnfällig. Den Makrokosmos bildet, wie gesagt, die über das Textende hinausreichende Gegenüberstellung von Nord- und Süddeutschland, den Mikrokosmos und Schauplatz des eigentlichen Geschehens formieren die Baden-Württembergischen Burgen von Willi und Thierberg, deren semantische Zuschreibungen wir bereits dargelegt haben (vgl. Abschn. 2.2). Der Text macht kein Metaereignis geltend, nimmt keine Verschiebung der dargestellten Ordnung vor, er präsentiert hingegen einen kaschiert-harmonischen Endzustand und erzählt eine (im goethezeitlichen Sinne) dysfunktionale Initiationsgeschichte. Weiterführend bedeutsam ist nun – und hierin ähnelt Hauffs Text zunächst dem von Otto – die Verstrickung des Liebespaares in politisch motivierte Ideologiekonflikte, vor deren Hintergrund sich die eigentliche Geschichte abspielt und von denen die Existenz der Figuren abhängt. Während diese Konflikte auf globaler Ebene über das Ende hinaus Bestand haben, wird die Konstellation durch ›Entradikalisierung‹ (beziehungsweise: *Relativierung*) der Extrempositionen Thierbergs und Roberts entschärft. Demgegenüber stellen aber wiederum Texte wie Ottos *Die Lehnspflichtigen* die *Polysemie* des Endzustands sehr viel deutlicher aus, als dies in subtiler Form Hauff tut. Hier ersetzt eine Neuordnung die alte, das Liebespaar scheitert und wird durch Tod getilgt – vorherrschend ist ein nichtharmonischer Endzustand. Wir haben uns daher auf ein recht vielschichtiges Feld im Umgang mit ›Welt‹ und

⁴Folglich können sogenannte Storyworlds aufgefasst werden als »intersubjective communicative constructs based on a given narrative representation« (Thon 2016: 54).

›Zeit‹ einzustellen, das wohl in erster Linie auf die Heterogenität und Dynamik des Literatursystems selbst zurückzuführen ist.

In jedem Fall, so können wir aber sagen, ist es mit Blick auf unser Textkorpus legitim zu konstatieren, dass ein wesentliches Merkmal in der *segmentierenden Gestaltung von Welten* liegt, genauer: dass das Verhältnis von ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹ selbst, das heißt, der jeweilig modellierte Paradigmenwechsel⁵, als auch die Wahrnehmung, Wertung und Verhandlung dieses Wechsels vonseiten der Figuren als wichtig erachtet wird. Dahingehend lassen sich folgende Leitfragen zur Rekonstruktion dieses Teilbereichs formulieren:

- *Komplex der Merkmale und Regularitäten.* Welche Merkmale lassen sich in temporal-diegetischen Segmenten (= temporalen Teilwelten) bestimmen? Wie sind literarische Welten in temporaler (und temporalsemantischer) Hinsicht aufgebaut?
- *Dichotomiekomplex ›Statik vs. Dynamik‹.* Welche Dynamisierungsvorgänge werden dargestellt? Und wie verhalten sich dazu statische Strukturen der Leitdifferenz? Welche Verschiebungen innerhalb von Weltgefügen lassen sich ausmachen und wie finden diese statt?
- *Komplex der Resultativität.* Welche Konsequenzen ergeben sich aus der Dynamisierung der diegetischen Grundordnung? Inwiefern kann von der ›Zeit als Störung‹ oder von einer ›Störung der Zeit‹ gesprochen werden? Hier ergeben sich Aussagemöglichkeiten sowohl über das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit als auch über das Zukunftssegment.

Einsteigen wollen wir in diesem Teil mit der Charakterisierung von Teilwelten, bevor wir das zentrale Strukturmodell bestehend aus ›Regression‹ und ›Progression‹ in ›Welten‹ vertiefen und die Koppelung von Linearität und Zirkularität als teilphasenübergreifende Invarianz zu bestimmen versuchen.

⁵An dieser Stelle geht es um *modellierte* Kulturen und damit um Paradigmenwechsel innerhalb dieser *Weltmodelle*. Dass damit indessen auch eine potenzielle Beschreibbarkeit des außerliterarischen Kulturverständnisses gegeben ist, erläutert grundsätzlich Kuhn (2001). Vgl. in verkürzter Form auch Nies (2011).

›Bewegungen der Gegenwart‹: Temporale Teilweltenmodelle, die Semantisierung von Zeit als ›Störung‹ und die Konfrontation mit der Vergangenheit

In Ottos Text ist die Rede von ›Bewegungen der Gegenwart‹: Im Rahmen des Geschehens wird etwas verhandelt, das zwar tradiert vorliegt, das allerdings auch nicht mehr umstandslos hingenommen wird und von Bestand sein kann. Eingeräumt wird damit die Potenzialität mehrerer Zukunftsoptionen, der Erwartungshorizont wird erweitert, mehrere Zukünfte sind denkbar. Die Zwischenphase, so lässt sich generell sagen, neigt in ihrer zeitreflexiven Ausrichtung zu einer Konfligierung von ›alter‹ und ›neuer‹ Zeit einschließlich ihrer jeweiligen Semantiken, die eine dichotomische Anordnung und inhaltlich klare Segmentierung im Rahmen eines Phasenmodells nahelegt. Zugleich überlagert aber das Literatursystem die Semantiken der Einzelphasen im Gegenwartssegment: Die Vergangenheit ist präsent, wird jedoch als Belastung wahrgenommen und als ebensolche gestaltet. Genau dies hat naturgemäß auch Einfluss auf das Zukunftsmodell – die Zukunft ist nicht oder kaum planbar, nicht vorhersehbar –, jedoch rückt ›Zukunft‹ dadurch als ›Raum‹ verschiedener Alternativen überhaupt erst ins Licht der Betrachtung. Die Folge ist eine Kluft zwischen Zukunftskonzept und Zukunftsmodell. Sowohl Überlagerungserscheinungen als auch das Problem der Zukunftsgestaltung sorgen für ›Zeitstörungen‹, Schwierigkeiten also im Umgang mit ›Zeit‹ auf den Ebenen des Erzählens und des Erzählten.

Interessant erscheint dabei, wie Teilweltenmodelle konkret semiotisiert und semantisiert sind, insbesondere natürlich dann, wenn wir von regressiven und progressiven Strukturen ausgehen, die ›Vergangenheit‹ nicht nur repräsentieren können, sondern sie in dem einen Fall zu reinstallieren oder zu konsolidieren anstreben und in dem anderen von ihr losgelöste, neue Konzepte in Anschlag bringen. Es geht also über die bisherigen Bestimmungsversuche hinaus um das Verhältnis von Gegenwartsinstanzen zur Vergangenheit – um wiederum zu ersehen, welche Dynamiken sich daraus ergeben: Die eine Instanz tendiert zur Wiederherstellung oder Verfestigung der als ›Alt‹ semantisierten Strukturen, eine andere Instanz zur Auflösung dieser Strukturen und zur Etablierung neuer.

In Anbetracht von alledem sei erinnert: Wir konzentrieren uns nicht ausschließlich auf Formen historischen Erzählens – dem die Rückwendung in die Vergangenheit und damit auch konkrete Vergangenheitsentwürfe eigen sind und dessen statistisch-repräsentative Häufigkeit natürlich auch unser Vorhaben plausibilisiert –, sondern eben auch auf solche Texte, die nicht dem historischen Erzählen zuzuordnen sind und dennoch dem Segment ›Vergangenheit‹ einen hohen Stellenwert in ihrer Bedeutungskonstitution zuschreiben.

So eben im Fall von *Die Lehnspflichtigen*. Anzunehmen ist hier ein System temporaler Teilwelten, nicht allein bestehend aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern auch hinsichtlich des Funktionierens der dargestellten Welt als Kultur zweier Ordnungen (A und B). Ordnung A ist aristokratisch reguliert und nimmt die soziale Separation zwischen Ober- und Unterschicht vor, wobei wiederum der Oberschicht justiziable Befugnisse obliegen und sie ökonomisch von der Unterschicht profitiert. Die Festlegung dieser Ordnung reicht weit in die Vergangenheit zurück. Ordnung B ergibt sich am Ende des Textes, wird lediglich angedeutet und in ihrer Resultativität nicht näher beleuchtet. Allerdings findet mit ihr eine Verschiebung der Verhältnisse statt: Der Adel gibt die ihm in der Vergangenheit zuerkannten Privilegien auf und gesteht den Bauern und der Dorfbevölkerung gewisse Freiheiten und Unabhängigkeit zu.

Das Modell temporaler Teilwelten, das der Text entwirft, könnte wie folgt visualisiert werden:

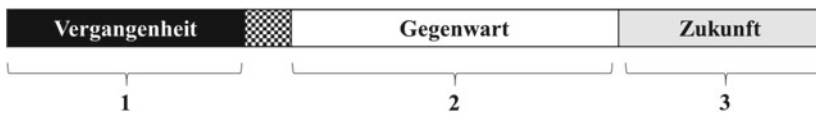


Abbildung 3.1 Das einfache Zeitmodell in Ottos *Die Lehnspflichtigen*

Auf den ersten Blick ist dieses Modell denkbar einfach in einer dreiteiligen Form aufgebaut. In der Gegenwart ›passiert‹ etwas auf beiden erzählten Ebenen (der der Individuen und der des Kollektivs), das eine Separation der dargestellten Welt in temporale Segmente initiiert und die Zukunft in den Status eines Verhandlungsraums versetzt. Wir wollen hierbei zum Zwecke der Differenzierung von anderen zeitreflexiven Modellierungsformen von einem *einfachen Zeitmodell* sprechen (siehe Abb. 3.1). Dieses ist in seiner theoretischen Erscheinung allein dadurch markiert und als Ausprägung der Zwischenphase bedeutsam, als es die oben genannten, allgemeinen Merkmale erzählter Welten aufweist und vorzugsweise dreiteilig konstituiert ist.

Dass jedoch auch Texte, die dieses einfache Modell realisieren, nicht ›einfach‹ im Sinne von ›simpel‹ oder ›banal‹ aufgestellt sind, lässt sich ebenfalls an *Die Lehnspflichtigen* aufzeigen. Denn zu ergänzen wäre, dass der Text den Bruch zwischen den Segmenten 1 und 2 auf beiden Ebenen zeitlich vor der erzählten Gegenwart ansetzt, mit der Folge, dass 1 und 2 sich überlappen: Ein

Merkmal von ›Gegenwart‹ findet sich bereits in der dem Text vorgelagerten Vergangenheit, ein (eminentes) Merkmal von ›Vergangenheit‹ findet sich (noch) in der Gegenwart: Virulent fungiert zum einen der gewaltsame Ordnungswechsel in Frankreich, der für Deutschland die Bedrohung einer »schlimme[n] Zeit« (ebd.: 253) korreliert. Dieses Ereignis scheint Novitäts- und Sensationscharakter aufzuweisen, da – so macht der Text deutlich – sogar die ansonsten eher unbehelligte Helene davon weiß. Mehr noch: Es hat fundamentale Folgen für den vom Text selegierten Weltausschnitt und wirkt auf das kulturelle Selbstbewusstsein des Kollektivs ein. Ferner, so hatten wir schon angedeutet, ist es die Errettung Helenes durch August, die beide Figuren zusammenführt. Und diese Zusammenführung – damit ist die Potenzialität der Grenzüberschreitung und -verschiebung impliziert – liegt im nur angedeuteten Jugenderlebnis (Rettung vor dem Ertrinken) und wird in der Befreiung Helenes vor den »verwildert aussehende[n] Männer[n]« (ebd.: 252) wiederholt. Die goldene Uhr ist als Signifikant dieser Verbindung zu deuten, sie wird zum »Pfande des Bundes« (ebd.: 263): »Sie dient auch der Zeit, wie Sie [August], aber immer im gleichmäßigen Schritt, lassen Sie sie eine Warnung für sich und eine Erinnerung sein, daß diese wunderbare Zeit mich zu Ihrer gemacht hat« (ebd.: 262); und: »Ich habe diese Uhr seit dem Tage getragen, wo Sie mich aus dem Wasser zogen, mein Vater gab sie mir damals, mir eine Freude zu machen – und weil sie so lange mit mir gelebt, hat sie Wert – sonst keinen.« (Ebd.: 263)

Es resultiert daraus eine temporale Grauzone, die sich um das Jugenderlebnis und den andernorts vorgegriffenen revolutionären Ordnungswechsel anordnet. Beides liegt von der diegetischen Gegenwart aus besehen in der Vergangenheit, strahlt aber in die Gegenwart hinein, insofern es für die Ereignisse in Segment 2 maßgeblichen Einfluss hat. An beiden Geschehensmomenten wird die Beendigung eines Zeitabschnitts markiert – eines geschichtlichen Abschnitts (Systemwechsel) und eines Lebensabschnitts (Adoleszenz).

Die konkrete Gestaltung des einfachen Zeitmodells in *Die Lehnspflichtigen* wäre dementsprechend folgendermaßen aufzufächern (vgl. Abb. 3.2):

Die *Zustandswechsel von a bis c* beziehen sich auf die Ebene der Individualhandlung und dort auf die zentrierten Figuren Helene und August. Angesichts dieser Überführungen kann der Verlauf der Geschichte dieser Figuren als gescheitert angesehen werden. Da sie aber vom Text als positive Helden markiert werden, ist ihre Tilgung am Ende zudem einem nicht wünschenswerten Endzustand der dargestellten Welt äquivalent. Der *Ordnungswechsel von A nach B* erscheint daher als nur eingeschränkt angestrebter. Einerseits begrüßt der Text die Reformierung des antiquierten Sozialreglements, andererseits erfolgt sie unter Verzicht

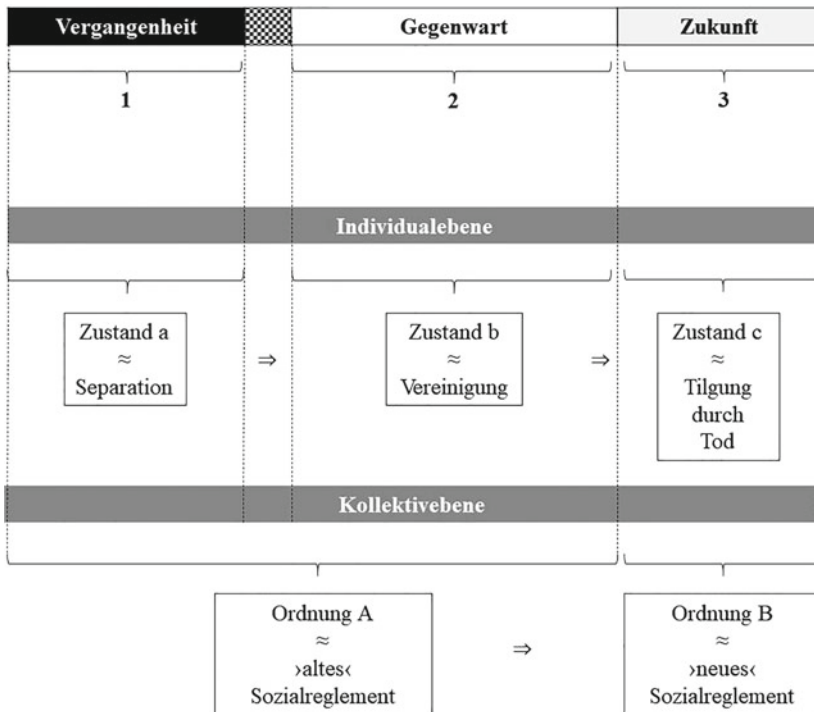


Abbildung 3.2 Das einfache Zeitmodell in Ottos *Die Lehnspflichten* (ergänzt)

auf individuelle Zukunftsträger allenfalls resignativ, nicht aber als gefeierter Systemwechsel.

Auch hierin findet sich eine bereits bekannte Regularität des Literatursystems bezüglich der Modellierung von ›Zukunft‹ wieder: die *Relativierung des Endzustands*; nun allerdings nicht mit Blick auf den Initianden, sondern in einer Variante, die die gesamte dargestellte Welt betrifft. Man könnte auch sagen: Eine wünschenswerte Ordnung wird am Ende zwar umgesetzt, aber nur zum Preis der Aufgabe der Helden. Dies unterstreicht von dieser Warte aus zum einen die Verbindlichkeit dieser Regularität, es macht aber zum anderen auch auf die Notwendigkeit einer Öffnung der Betrachtungsweise auf das Textkorpus insgesamt aufmerksam.

Belassen wir es vorerst bei diesen vorläufigen Beobachtungen an unserem Beispiel und wenden uns weiteren Formen des Aufbaus temporaler Teilwelten zu. Im Gegensatz zu jenen, im Hinblick auf die Vergangenheit einphasig gestalteten Textsystemen wie in *Die Lehnspflichtigen* sind nämlich auch solche anzunehmen, die ›Vergangenheit‹ mehrphasig realisieren. Einphasige Vergangenheitssegmente finden sich neben unserem Beispiel unter anderem in *Der tote Gast*, *Das Unvermeidliche*, *Der Brudermord*, *Geschwisterliebe*, *Zu spät!*, *Die gute alte Zeit* und *Der Condor*. Mögen auch diese Texte im Einzelfall diskutabel sein, so müssen sie doch deutlich von Werken unterschieden werden wie *Madelon oder Die Romantiker von Paris*, *Die schwarze Spinne*, *Die Narrenburg*, *Brigitta*, *Die Judenbuche* und *Der Hochwald*, die sehr viel umfassendere Anordnungen schaffen und damit in Abgrenzungen zu ersteren *komplexe temporale Teilwelten* entwerfen. Wir wollen annehmen, dass beide Modellierungsformen zwar phänomenologisch zu unterscheiden sind, sie aber in ihrer Funktionalisierung zur Reflexion von Zeit auf Ähnliches hinauslaufen, nämlich darauf, die bereits vielfach erwähnte *Konfrontation der Gegenwart mit der Vergangenheit* zur Geltung zu bringen. Lediglich die Semiotisierung auf der Textoberfläche und die Semantisierung auf einem niedrigen Abstraktionsniveau sind unterschiedlich.

Die genannten Texte im letzteren Fall haben nun gemein, dass sie ›Vergangenheit‹ mehrphasig staffeln und auf diese Weise quantitativ eine größere Menge von Zeitpunkten und -abschnitten explizieren, die in der Vergangenheit liegen, damit aber ›Zeit‹ auch qualitativ ausdifferenzieren. Dies entspricht einem grundsätzlich anderen Aufbau temporaler Teilwelten als im ersten Modelltyp und hat Folgen für die Verhältnismäßigkeit von ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹. Denn Texte dieser Art *präsupponieren* nicht nur eine der erzählten Gegenwart vorausgehende Vergangenheit, sondern stellen sie direkt oder indirekt auf der Textoberfläche aus und machen sie damit explizit. Teilweise geht die Konstitution des Vergangenheitssegments – wie auch die Auseinandersetzung der Figuren mit ihr – gar so weit, dass die Gegenwart hinsichtlich der Geschehensdichte auf ein Minimum reduziert wird: In *Die Mappe meines Urgroßvaters* etwa finden ein Umbau des Hauses und ein Umzug der Figuren statt. Viel entscheidender dagegen sind offenbar die Rezeption der Mappe und damit die Geschichte des Urgroßvaters, nicht aber die eigene. Auch in Kurz' *Liebeszauber* erscheint die dargestellte Gegenwart ›entnarrativiert‹, besteht aus zermürbenden Lateinaufgaben des Protagonisten, wohingegen die Vergangenheit eine hohe Ereignisdichte aufweist. Zu nennen wären auch Gotthelfs *Die schwarze Spinne* und Stifters *Die Narrenburg*.

Der Unterschied zwischen beiden Modellen liegt neben dem pragmatisch-darstellerischen und dem diegetisch-ontologischen Aspekt ebenfalls in der *Semantisierung* von Vergangenheit. Denn mit der Einphasigkeit von Vergangenheit in

dem einen Fall geht der Entwurf eines *einzig* semantisch-temporalen ›Raumes‹ einher, im anderen mit der Mehrphasigkeit der Entwurf *mehrerer* ›Räume‹, durch den der abstrakt-semantische Gesamttraum ›Vergangenheit‹ binnendifferenziert wird. Daher auch die hier gewählte Bezeichnung: Im letzteren Fall ist ›Vergangenheit‹ in dieser Hinsicht *komplex-mehrschichtig* semantisiert.

Bevor wir im Verlauf des Kapitels weitere Texte für Teilphänomene dieses Bereichs einbinden, möchten wir als prominentes und recht anschauliches Gegenbeispiel zu Ottos Text Stifters *Der Hochwald* anführen und zeigen, inwiefern Semiotisierung und Semantisierung anders verlaufen als im ersten Fall. Zentrales Thema ist bekanntlich auch hier ein zweifaches: die erste Liebe und damit der Übergang vom Jugendalter zum Erwachsenenalter einerseits und die Bedrohung der dargestellten Kultur durch den Krieg mit einer anderen, fremden Kultur andererseits.⁶ Darüber baut der Text *zwei Problemfelder* auf, die er miteinander verknüpft und auffächert. Erstens das Problem der Ablösung von der Herkunftsfamilie – bereits bekannt als Modifikationsaspekt der Initiationsgeschichte. Nun allerdings wird ein möglicher Entwicklungsgang – wie ihn das Literatursystem der Goethezeit noch als notwendig erachtet hatte – gänzlich unterdrückt und allenfalls als verflossene Option angedacht. Folglich ist das Problem hier aus einem Blickwinkel zu untersuchen, der sich im vorherigen Kapitel schon angedeutet hatte, und zwar in Hinsicht auf seine Verhandlung im Rahmen der dargestellten Welt insgesamt. Zweitens nimmt der Text eine Parallelisierung von individueller und gesellschaftlicher Geschichte vor, indem er den (erneuten) Ausbruch von (bereits vergangenen) Leidenschaften bei einer der Protagonistinnen in Entsprechung zur Präsenz des Kriegsgeschehens im Handlungsraum setzt.

Das erstgenannte Problem basiert auf der Opposition aus geschwisterlicher Liebe, die als erotisch-homosexuelle Liebe umgedeutet wird, und außerfamiliärer, heterosexueller Liebe. Die Kollision erzeugt eine inkonsistente Situation, die zugunsten einer einseitigen geschwisterlichen Liebe aufgelöst wird, und zwar bezeichnenderweise durch Kriegshandlungen – mit der Folge allerdings, dass die Familie ›ausstirbt‹. Das zweite Problem gibt Aufschluss über beides: die Paradoxie der dargestellten Anthropologie und die Unsicherheit der dargestellten Gegenwartsepoche. Erotische Leidenschaft mit exogamer Ausrichtung bewertet der Text einerseits negativ – sie führt zu tiefgreifenden Konflikten und gefährdet die Figuren –, zugleich wird vom Erzähler aber klargemacht, dass mit ihrer Vermeidung und Tilgung ›etwas‹ verloren geht – am Ende sind die Figuren verstorben und der Raum zerstört –, und diese implizite Notwendigkeit zum eigenen

⁶Eine überzeugende Analyse vor dem Hintergrund des ›Normenkonfliktes zwischen Natur und Kultur‹ findet sich bei Wunsch (1996). Die Aussagen dort dienen hier als Grundlage.

Fortbestand und zur Gestaltung von ›Zukunft‹ kann ex negativo als positive Wertung gelten. Die Erzählsituation, die dem Text als narratoriale Rahmung dient, komplettiert über die literarische Anthropologie hinausgehend die Koppelung von ›Regression‹ und ›Progression‹. Der Text weist eine retrospektive Vergangenheitszugewandtheit auf, zugleich wird diese insofern als ›verloren‹ gekennzeichnet, als exogam-leidenschaftliche Liebe als potenziell progressives Strukturelement im Innenleben einer der betroffenen Figuren bis zum Lebensende zwar Bestand hat, nicht aber gelebt werden kann und somit resultatlos bleibt. Die Konsequenz ist vielmehr die Semantik einer negatierten Zukunft, man könnte sogar von einer *partiellen Negativierung* von ›Zukunft‹ auf der Individualebene sprechen.

Bezeichnenderweise bettet der Text dies nun in ein komplexes temporales Teilweltenmodell ein und koppelt damit anthropologische Problemstellungen mit Zeitreflexion. Eine erste Komponente dieses Modells ergibt sich aus einer Betrachtung der Protagonistin Clarissa. Vom Erzähler nicht selegiert (beziehungsweise im Figurengespräch nur teilweise rekonstruiert), aber dennoch präsupponiert sind Kindheit und – vor allem – eine bei Erzähleinsatz verflossene Liebesbeziehung zwischen Clarissa und Ronald. Im letzten Kapitel »Waldrüine« wird Zeit stark gerafft; die Schwestern altern von Jungfrauen zu achtzigjährigen Greisinnen und sterben. Daraus wiederum folgt eine mit Blick auf die Figur Clarissa dreiphasige Zeiteinteilung: (nichtselektierte) Vergangenheit, (erzählte) Gegenwart und (geraffte) Zukunft.

Überlagert wird diese Teilkomponente allerdings von einem übergeordneten Zeitmodell. Der Text begnügt sich nicht damit, die Geschichte des Geschwisterpaares zu erzählen, sondern situier diese in einer *diachronen Ordnung*, die betont vergangene und zukünftige Zustände der dargestellten Welt einbezieht. Festzumachen ist dies einerseits an der diegetischen Erzählinstanz, einem namenlosen Jüngling: Zwar wird mit ihm und seinen Schilderungen zunächst lediglich die Erzählgegenwart als Zeitpunkt bestimmt, er setzt sich aber mit seiner retrospektiv-erzählerischen Rückwendung zur Vergangenheit des Handlungsraums in Beziehung – die »zerfallene Ritterburg« (Stifter 1980b [1842/1844]: 215) – und repräsentiert damit gleichfalls die Zukunft des von ihm Erzählten. Andererseits offenbart sich eine dem erzählten Geschehen vorgelagerte Vergangenheit in den Erzählungen Gregors am Waldsee, die mehrere hundert Jahre bis in die Zeit Karl des Großen zurückreicht und durch Heidentum und mystisch-makabre Zauberei geprägt ist (Abb. 3.3).

Die *Ordnungen A* und *B* lassen sich aus den Binnenerzählungen des alten Gregor rekonstruieren: Zum einen die Zeit eines heidnischen Königs und des verzauberten Sees, zum anderen die Jugend Gregors. *Ordnung C*, die an sich einer *Unordnung* oder einem *Umbruch* äquivalent ist, formiert das Hauptgeschehen,

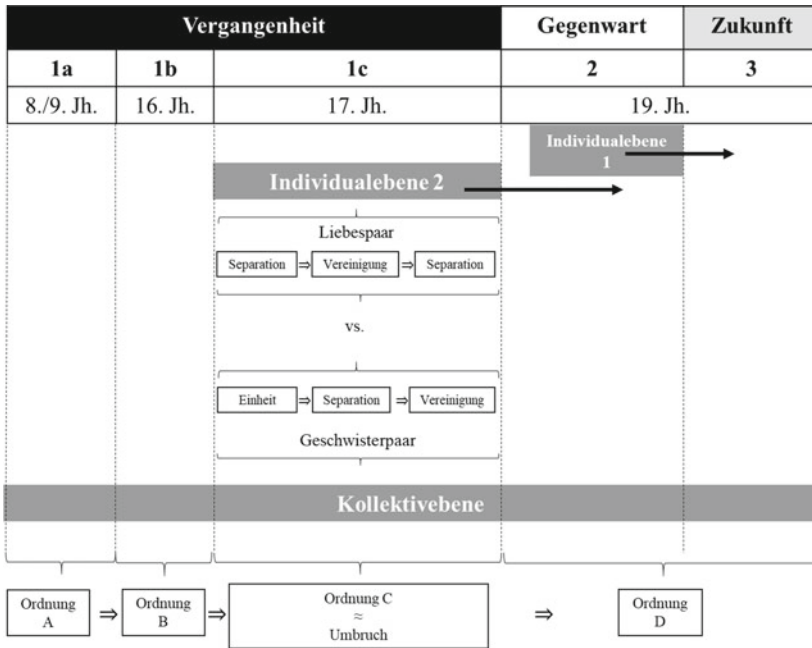


Abbildung 3.3 Das komplexe Zeitmodell in Stifters *Der Hochwald*

Ordnung D entspricht zum einen der Zeit des Rahmenerzählers, die – wie auch die vorherigen Segmente – durch eine Retrospektive in die Vergangenheit geprägt ist, zum anderen der Zukunft der dargestellten Welt.

Es lassen sich drei Signifikanzen benennen: Erstens überwiegt rein quantitativ der Anteil von Elementen, die sich der Vergangenheit zuordnen (*1a, b, c*); so ist auch das von der Erzählung zentrierte Hauptgeschehen temporal im Vergangenheitssegment situiert (*1c*). Und nicht nur das: Auch orientiert sich ein Großteil der Figuren an der Vergangenheit. Gregor, indem er Kulturgeschichtliches nachliefert, Clarissa und Ronald (auf der *Individualebene 2*), die ihre Liebe zu erneuern anstreben, der Rahmenerzähler (auf *Individualebene 1*) durch seine narrative Rekonstruktion des vergangenen Geschehens. Zweitens aber sind Teile der Vergangenheit und die Gegenwart partiell mit Zukunftsemantiken versehen; zum einen, wenn die Auswirkungen des Geschehens für die Schwestern in stark geraffter Form präsentiert werden und damit den zeitlichen Fortlauf *nach* den

einschneidenden Ereignissen darlegen, des Weiteren insofern, als die Erzählgegenwart einen topografischen Raum in einem gegenüber dem erzählten Geschehen zukünftigen Zustand erfasst. Drittens gestaltet sich ›Zukunft‹ – und damit *Ordnung D* – ambig, gleichermaßen als *Zeit der Absenz menschlichen Lebens* und der *Renaturierung* wie auch als fortschreitender *Kultivierungsprozess* – wobei ersteres im Fokus steht und letzteres sich an der Handlungs- und Erzählperipherie abspielt.

Auf Basis der gegebenen Vergleichsfolie, die wir zwischen unseren Beispieltexen (im Hinblick auf die Problematik und die Modellierung von ›Zukunft‹) ausmachen können, lässt sich ein *regulatives Merkmal* benennen, das den Wesenszug des im Literatursystem bedeutsamen Verhältnisses zwischen ›Welt‹ und ›Subjekt‹ maßgeblich beeinflusst und das von Bedeutung zu sein scheint für die Spezifik der vorliegenden Zeitreflexion:

Vergangenheit versammelt – bei unterschiedlicher segmentaler Ausdifferenziertheit – gegenwartsdeterminierende Textelemente.

Zwei Anmerkungen dazu: ›Welten‹ unseres Korpus weisen zum einen nicht nur eine dezidierte temporale Segmentierung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf (wie im Basiskonzept illustriert), sondern setzen bestimmte Funktionsmuster dominant, die ›Vergangenheit‹ als Menge aller ihr zugeordneten Elemente in ihrer Relation zu ›Gegenwart‹ zugeschrieben werden. So kommt es zur Überlagerung von ›Gegenwart‹ und ›Vergangenheit‹. Denn Vergangenheitselemente – seien es Familientraditionen, Institutionen, überlieferte Werte und Normen einer mentalen Kultur, alte Liebschaften, Fehltritte oder -entscheidungen – nehmen maßgeblichen Einfluss auf die Handlung beziehungsweise sind materiell und personell in der Gegenwart *existent*, zugleich aber als ›unzeitgemäß‹, ›überholt‹, ›alt‹, ›antiquiert‹ semantisiert und damit *temporalsemantisch alteritär* gekennzeichnet. Die Akzentverschiebung von einer neutralen Zuschreibung wie ›von zeitlich langem Bestand‹ hin zu den genannten Attribuierungen und damit die Dominantsetzung dieser Elemente resultiert zum anderen nicht allein aus der Tatsache, *dass* sie vorhanden sind, sondern dass sie vonseiten verschiedener Textinstanzen auf bestimmte Weise *evaluiert* werden.

Verhandelt werden – angesichts der ersten Feststellung – demnach neben individuell-anthropologischen Problemen grundsätzlich auch solche der Gestaltung von ›Welten‹, der Funktionsweisen und der Konstitution des Erzählens wie auch der Stellung ästhetischer Kommunikation im Rahmen kultureller Selbstproduktion – allgemeine Probleme also, die das Literatursystem in diegetischen Zeitmodellen verankert und zeitreflexiv auflöst. Leitet dies einerseits über zum Kapitel

zur Selbstreferenzialität, so ist an dieser Stelle andererseits ein *Rückkopplungseffekt* auffällig, der sich im Verhältnis von Figur und Diegese niederschlägt:

Das Problem der Vorrangstellung des Systems gegenüber den Handlungsträgern.

Auch hierzu zwei Anmerkungen: Figuren ist es erstens offensichtlich kaum oder gar nicht möglich, ihre Welt zu gestalten, ihr Leben nach eigenen Vorstellungen auszurichten, geschweige denn, bestehende Systeme zu reformieren. Im Gegenteil sind sie äußeren Umständen ausgesetzt, die ihr Leben beeinflussen, mit subjektexternen – teils sogar deutlich als ich-dyston markierten – Normen und Werten konfrontiert, denen sie sich zu beugen haben, und Bedingungen unterworfen, die ihr Leben erschweren. Figurenhandlungen sind heteronom determiniert. Entweder haben sie sich der ›Tendenz zur Mitte‹ anzupassen oder aber sie scheitern. Dabei ist dieses Verhältnis zwischen Figur und ›Welt‹ zweitens aber nicht unhinterfragtes Faktum, zumal ›Welten‹ – wie im Kapitel zur temporalsemantischen Anlage des Literatursystems erörtert (vgl. Abschn. 2.2) – selbst inkonsistent sind, unausgewogen im Aufbau, oft dem Zusammenbruch nahe, wie ja ebenfalls Ottos Text deutlich vor Augen führt. Für das Personen-Konzept hat das den Einbezug neurotischer Grundzüge der Figur zur Folge: psychische Störungen unterschiedlicher Erscheinungsform, die infolge bestimmter Erfahrungen mit tiefgreifend psychisch-mentaler Belastung zustande kommen und durch andauernde Fehlgewohnheiten ausgebildet werden, den Betroffenen zwar bekannt sein können, aber unverständlich bleiben, und sich symbolisch ausdrücken (vgl. Brockhaus 2001: 400 f.).

Für den Umgang mit literarischen Welten bedeutet dieses Missverhältnis die Gefahr eines Kollapses – teilweise in Form von Metaereignissen, teilweise auch durch die angestrebte, teils radikale Auflösung von Inkonsistenzen durch Tilgung von Teilräumen. Es bedeutet angesichts unseres Basiskonzepts – das ja die Disjunktheit der Segmente ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹ vorsieht –, dass zur weiteren Behandlung des Komplexes von ›Welt‹ und ›Subjekt‹ eine wichtige *Ebenenunterscheidung* notwendig ist, um die *Separiertheit der Segmente* einerseits und *ihre Überlagerung* andererseits nachvollziehen zu können:

Auf Ebene der Ontologie der Diegese sind gleichermaßen temporalsemantisch ›alte‹ und ›neuartige‹ Elemente vorhanden. Auf Ebene der Figurenwahrnehmung und/oder der Textideologie (oder: der figürlichen und narratorialen Perspektive) werden erstere oder letztere alteritär und inkompatibel gesetzt – daraus resultiert: Die Störung von Zeit, die einer Krise äquivalent ist.

Signifikant ist – kultursemiotisch gesprochen – die Kluft zwischen der dargestellten sozialen Kultur und der mentalen Kultur: Das, was im sozialen Bereich praktiziert wird und besteht, ist nicht mehr gänzlich in Einklang zu bringen mit dem, was über ›Kultur‹ gedacht wird. Die mentale ›Kultur‹ des Literatursystems stellt sich zersplittert dar und stiftet mit Blick auf die dargestellte Realität Inkonsistenzen. Mit Blick auf Ottos Text gesprochen: Rein ontologisch betrachtet ist das Vorhandensein verschiedener Sozialgruppen und Ideologien nicht notwendigerweise auch problembehaftet. Allein die divergierenden Annahmen über die soziokulturelle Realität haben ein Nachdenken über ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ zur Folge und belegen die ›Zukunft‹ mit dem Status eines Feldes mehrerer (und auszuhandelnder) Optionen. ›Gegenwart‹ und ›Vergangenheit‹ werden miteinander konfrontiert, ›Zukunft‹ wird zum unvorhersehbaren Möglichkeitsraum.

Dies alles hat insofern weitere Auswirkungen, als Figuren die Konfrontation von ›Zeiten‹ wahrnehmen, kommunizieren und bewerten und daraus Rückschlüsse auf das eigene Dasein ziehen, auf das eigene Verhalten, ihr Denken, Handeln und Fühlen in Bezug auf die unmittelbare Lebenswirklichkeit, aber auch mit Blick auf die Zukunft. Im letzten Kapitel war diesbezüglich von ›Zeitkonflikten‹ die Rede, die für das Individuum – vornehmlich den Initianden – als daseinsentscheidend angenommen werden müssen. Erforderlich zur potenziell erfolgreichen Zukunftsgestaltung, so eine signifikante Proposition, die benannt werden konnte, ist die Auseinandersetzung mit verschiedenartigen Problemen der Vergangenheit unerlässlich.

Doch diese Regularität, so lässt sich hier nun fortführen, gilt wie für Initianden wie für ganze Weltsysteme. Immer wieder spielt die Vergangenheit eine Rolle für das Geschehen und die narrative Präsentation dieses Geschehens; immer wieder ist das Geschehen deutlich an jene gebunden und kann sich nicht losgelöst von ihr entwickeln. Oder die gegenwärtige Realität wird als unstatig wahrgenommen und skeptisch betrachtet, da sich in ihr Maßgaben des Denkens und Handelns derart verändert haben, dass Figuren nicht mehr zurechtkommen. So ließe sich die Aktivierung des Zeiterlebens, die wir als optionale Textstrategie zur Markierung von Zeitreflexion benannt hatten, nicht allein bei Initianden, sondern bei allen möglichen Figuren der dargestellten Welt konstatieren. Das wohl anschaulichste Beispiel stellt dahingehend Mundts Roman *Moderne Lebenswirren* dar, worin massiv – und zwar von nahezu allen Protagonisten – über Zeit und das Verhältnis von ›Welt‹ und ›Person‹ resümiert und debattiert wird. Salzschriftsteller Seeliger spricht von einer Krankheit, die er »Zeitpolyp« (Mundt 1834: 11) nennt; die von ihm angebetete Esperance spricht von einer ›Zeit der Reformen‹. Andere Figuren entwickeln Deutungsmuster (Mundus) oder debattieren über regressive

und progressive Prinzipien politischen Handelns (Zodiacus). Der Text kennzeichnet die von ihm dargestellte Gegenwart zu Beginn der 1830er-Jahre – dies die Konsequenz dieser Störung – als ›Zeitalter der Reflexion‹ (vgl. ebd.: 55, 65 f., 71 u. 207).

Offensichtlich ist dem Literatursystem in seiner Gestaltung von ›Welten‹ aber nicht allein daran gelegen, solche *temporalsemantischen Inkonsistenzen* (= ›Zeitstörungen‹) darzustellen, sondern zusätzlich daran, diese im Endzustand in *Konsistenzen* zu überführen. Und genau darin wird ein drängendes Problem angestoßen, das sich in gegenläufigen ›Bewegungen‹ von Textinstanzen niederschlägt, denn Lösungsstrategien stehen nur bedingt zur Verfügung. Zwar ist Texten die Konfrontation mit der ›Vergangenheit‹ als eine in Anschlag gebrachte Problemlösungsstrategie inhärent, verbunden mit der Aufgabe: ›Setze dich mit Problemen der Vergangenheit so auseinander, dass ihre Kenntnis und mögliche Lösungen kompatibel mit deinen eigenen Vorstellungen/Wünschen/Plänen/Maximen sind. Dann steht einer positiven Zukunft nichts im Wege.‹ Die vom Literatursystem präferierten *jungen* Figuren streben häufig *in* die Zukunft, werden darin jedoch gehemmt, indem sie mit Elementen der Vergangenheit konfrontiert werden. Oder sie trauern von vornherein vergangenen Zuständen nach und versuchen diese wiederherzustellen, ohne sich über in der Regel fatale Konsequenzen, die daraus entstehen, im Klaren zu sein. Von ihnen sind Normen – zum Beispiel die Norm des unbedingten Erhalts der Familie – habitualisiert, die sich auf zwischenmenschlicher Ebene als schädigend herausstellen. Die Aussicht einer zufriedenstellenden und erwünschten Zukunft solcher Figuren kollidiert in dem einen wie in dem anderen Fall mit der Vorrangstellung des Systems gegenüber seinen Handlungsträgern, die sich in der Regel ein- und unterzuordnen haben. Beispiele dafür hatten wir bereits angeführt: Man denke an Stifters *Der Hagestolz* und *Der Hochwald*, aber auch an Laubes *Das Glück* oder Hauffs *Das Bild des Kaisers* sowie an *Das Schloß Dürrande* und *Geschwisterliebe*. Das Problem der diegetischen ›Reibung‹ zwischen konstaterter Inkonsistenz und unmöglicher *oder* kaschierter *oder* offen möglicher Transformation der Textwelt in eine konsistente ›Welt‹ ist daher als hochrangiges Problem des Literatursystems einzuordnen. Und da es sich um *temporalsemantische* Strukturen handelt, die dieses Problem zur Geltung bringen, sollte es ebenfalls Thema unserer Auseinandersetzung sein.

Angesichts der dargelegten Beobachtungen wäre ein weiteres zentrales Merkmal der Zwischenphase abzuleiten und explizit zu machen. Die Dominanz von ›Vergangenheit‹ impliziert eine regressive Stoßrichtung von Texten in der Konfliktlösung, die dem linear-chronologischen, unidirektionalen Zeitkonzept der dargestellten Welt wie auch der Orientierung mancher Figuren entgegensteht:

Texte der Zwischenphase koppeln progressive mit regressiven Strukturen.

Alle diese *propositionalen* (hier kursiv hervorgehobenen) *Teilmengen im Verbund* sind es, die neben dem postromantischen Lebenslaufmodell eine *zweite reflexive Zeitstruktur* generieren, auf deren Explikation es in diesem Kapitel ankommt.

Regression und Progression in konfligierender Anordnung: Vier Dimensionen

Angekommen wären wir damit bei den zentralen Strukturanordnungen selbst. ›Zeitstörungen‹, wie sie die Zwischenphase geltend macht, können als Dynamisierungsvorgänge der dargestellten Welt begriffen werden. Dieser Annahme liegt zweierlei zugrunde: Zum einen unterliegt Gegebenes in seiner semantischen Strukturanlage (konzipierten oder tatsächlich vollzogenen) Verschiebungen, ›Bewegungen‹ also auf *paradigmatischer Textebene*. Zum anderen gibt es solche Teilstrukturen, die tendenziell ›Bewegungen‹ anstoßen (= *progressiv*), und wiederum solche, die diese zu verhindern suchen beziehungsweise im gegebenen Konfliktzustand ›Gegenbewegungen‹ vornehmen (= *regressiv*). ›Regression‹ und ›Progression‹ sind reziprok, gegenläufig und in zeitreflexiven narrativen Texten variantenreich ausgebildet. Im gegebenen Beispiel *Die Lehnspflichtigen* übernehmen diese Funktionen der Adel in seinem konsolidierenden und das Volk mit seinem revolutionären Handeln. Getragen werden Dynamisierungen dieser Art durch Individuen und Institutionen dargestellter Welten, die ihre Merkmale formieren und Regulationen geltend machen: Dominante Institutionen werden als ›alte‹ gestaltet und ihr Niedergang potenziell nahegelegt und angesteuert. Andere Institutionen erscheinen hingegen nicht ausgeprägt und tragfähig genug, um erstere gänzlich abzulösen. In Ottos Text wird der Adel zwar zur Lockerung des sozialen Regelsystems bewegt, ohne allerdings, dass er seine Position gänzlich einbüßen müsste. Im Gegenteil: Er verfügt über das Textende hinaus über die eigentliche Staatsgewalt und ist darin eben nicht abgelöst.

Verschiedene Varianten der Dichotomie *Regression vs. Progression* setzen denn fortschrittlich-modernisierende oder restaurativ-traditionsorientierte ›Bewegungen‹ unterschiedlicher Art in Gang.⁷ Sie formieren Konglomerate aus figürlichen

⁷An dieser Stelle muss auf eine ähnliche Merkmalskoppelung in der Romantik hingewiesen werden. Kremer/Kilcher konstatieren, dass »die tiefgreifenden Veränderungen im Zuge der Französischen Revolution« (2015: 23) eine ›Öffnung des Zukunftshorizontes‹ bewirken, und die Romanik parallel dazu durch ein »Moment der Offenheit« (ebd.) gekennzeichnet sei. Exemplarisch genannt wird Friedrich Schlegel, der ein Modell liefere, »das das Verhältnis von

und räumlichen Temporalsemantiken verschiedener Klassifikation, wie sie im Kapitel zum modifizierten Initiationsmodell genannt worden sind. Statistisch häufig anzutreffen sind dabei die folgenden Umfelder:

- (1) die politisch-soziale Dimension
- (2) die anthropologische Dimension
- (3) die sozialökonomische Dimension
- (4) die ästhetisch-kunstreflexive Dimension

Grundsätzlich wichtig ist, dass sich diese Dimensionen komplementär verhalten und so auch komplex-vielschichtige Anordnungen aus mehreren Bereichen in Texten vorzufinden sind. So ist es etwa mit Blick auf die modifizierte Initiationsgeschichte nicht ohne Belang, dass *neue* Lebenslaufmodelle (die die Zwischenphase markieren) gegenüber *alten* Modellen (als Applikationen der Goethezeit) oftmals regressiv semantisiert sind; Figuren also, die innerhalb der dargestellten Welt als *neuartig* markierte Modelle repräsentieren, ›Zukunft‹ als Re-Installation von ›Vergangenheit‹ anstreben, wohingegen andere Figuren in der Zukunft einen Neuzustand zu etablieren versuchen. Eine derartige Konstellation wird beispielsweise in *Geschwisterliebe*, *Das Schloß Dürande*, *Addrich im Moos* als höchstproblematisch verhandelt. Auffallend oft finden sich Verknüpfungen von politischer und anthropologischer Dimension, von politischer und ästhetisch-kunstreflexiver oder auch von ökonomischer und anthropologischer Dimension. Wir wollen dies anhand unserer Textkorpora überblickshaft erläutern.

(1) Beginnen wir mit der politisch-sozialen Dimension. Wie bereits in *Das Bild des Kaisers* und *Der Hochwald* illustriert – teilphasenübergreifend zu beobachten unter anderem auch in *Addrich im Moos*, *Madelon oder Die Romantiker in Paris*, *Der Familienschild* und *Imagina Unruh* –, handelt es sich (im weitesten Sinne) um Aushandlungen politischer Systemwechsel, die teils mit möglichen Umstellungen des Sozialsystems einhergehen können.⁸ Teilweise sind diese angelehnt an

Früh- und Spätromantik als eines von revolutionärer Öffnung hin zu restaurativer Schließung bestimmt« (ebd.: 24). Die Folgerung: »Der Gegensatz von Liberalisierung und Restauration bezeichnet die komplexe Beziehung von früher und später Romantik.« (Ebd.: 27) Ein Ansatzpunkt zwecks Differenzierung zwischen Romantik und Zwischenphase könnte angesichts dessen sein: Bei der Romantik haben wir es mit einer dominant diachronen Anordnung des Verhältnisses von Öffnung und Schließung zu tun, bei der Zwischenphase mit einer synchronen Gegenüberstellung. Während also das Verhältnis von Früh- und Spätromantik durch Entdifferenzierung zu kennzeichnen wäre (vgl. ebd.: 24), besteht das signifikante Merkmal der Zwischenphase (gerade im Reflexionszielpunkt ›Zukunft‹) in der Differenzierung.

⁸Bezüglich des Zusammenhangs von politisch-sozialer Dimension und der Koppelung von Regression und Progression vgl. auch die These Hannah Arendts: »Die Tatsache, dass das

die politische Ereignisgeschichte der außerliterarischen Wirklichkeit – wie Ottos Text deutlich macht und zusätzlich durch den Untertitel untermauert –, an anderer Stelle sind sie in die Vergangenheit verlagert (zum Beispiel: *Die Judenbuche*) und greifen gar historische Ereignisse auf (wie den Dreißigjährigen Krieg in *Der Hochwald*). In allen diesen Fällen ist Welt Verhandlungsgegenstand in dem Sinne, als politische Kräfte gegeneinander wirken, dieses Gegeneinanderwirken sich oftmals in gewaltsamen Konflikten entlädt und die Weltordnung dadurch auf den Prüfstand stellt – und über ihre Zukunft entscheidet.

Mit Blick auf *Die Lehnspflichtigen* kann ergänzt werden: Der Graf ist als ›alt‹ und ›der Vergangenheit zugehörig‹ semantisiert, er ist aber zusätzlich in seinem Handeln *regressiv*. Er repräsentiert das Bestreben eines eminenten Teilsystems der dargestellten Welt, einen Vergangenheitsraum zu konsolidieren, der bis in die Gegenwart hinein existiert und über die Gegenwart hinaus bis in die Zukunft hinein existieren soll, jedoch nunmehr bedroht ist. Vertreter des Gegenraums wiederum weisen das wesentliche temporale Merkmal der politisch-sozialen *Progressivität* auf, das abgeleitet wird aus der Erkenntnis eines sozialen Unrechts. Eine Dynamik entsteht folglich einerseits durch Approximation und Transgression einer politisch motivierten, sozialen Grenze, andererseits durch die Verhandlung von Optionen *möglicher Welten* in der Zukunft, deren Denkbarkeit durch die progressive Tendenz überhaupt erst eingeräumt werden: Es geht um eine soziopolitisch fundierte Vergangenheit, die in die Gegenwart hineinragt, beklagt und behoben werden soll zugunsten einer aus einer Teilperspektive des Textes besseren Gestaltung der Gesellschaftsordnung in der Zukunft.

Vergleichbar damit ist *Das Bild des Kaisers*. Allerdings ist das Raster der politischen Positionen hier differenzierter, ebenso wie die Grundopposition auf mehrere Instanzen verteilt ist: Sogar Binnenräume der jeweiligen Relata geraten zu potenziellen Austragungsorten (siehe Abb. 2.4 u. 2.5, Abschn. 2.2). Aber auch hier werden *Aktion* (Robert) und *Reaktion* (Thierberg) politisch verankert, folglich *Progression* (Robert) und *Regression* (Thierberg) in einer politischen Dimension aufgerufen, gleichwohl sich die hergestellte Konsistenz des Teilraums (Schwabenland) in der Annäherung der beiden Extrempositionen natürlich vornehmlich in der Paarbildung von Anna und Robert niederschlägt.

Die politische Dimension kann folglich individuell oder institutionell konstituiert sein, angebunden ist sie stets an politische Ideologien oder mentale Konzepte politischer Systemordnungen. In Mundts *Moderne Lebenswirren* beispielsweise

Wort ›Revolution‹ ursprünglich Restauration bedeutete, ist mehr als nur eine semantische Kuriosität. Selbst die Revolutionen des 18. Jahrhunderts lassen sich nicht begreifen ohne die Erkenntnis, dass Revolutionen erstmals ausbrachen, als die Restauration ihr Ziel war, und dass der Inhalt dieser Restauration die Freiheit war.« (2018: 13)

finden sich oppositionell angeordnete Korrelationen von Politik an ein bestimmtes Konzept von Zeit:

Ich verkenne eben so wenig die Grundwahrheiten, die der Absolutismus in sich hat, als ich die ewigen Grundwahrheiten verkennen möchte und je verkannt habe, an welchen der Liberalismus in dieser Zeit seine Berechtigung hat. Man thut Unrecht, beide abzuweisen; man muß sie gegen einander auszugleichen verstehen. Und diese Kunst der Ausgleichung ist die höchste Politik, die enthält zugleich die einzige Wahrheit! (Mundt 1834: 187)

Herr von Zodiacus, der Sprecher dieser Zeilen, fährt fort und plädiert – man erinnert sich an unser Theorem – für eine ›Mitte‹ zwischen den Gegensätzen:

Und diese Mitte ist das Prinzip der Gegenwart. Ist denn nicht diese Gegenwart dieser Herzpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft, in dem sich beide mit ihren Strahlen berühren, zu dem sie hinströmen, von dem sie ausströmen? Die Gegenwart ist das segelfertige Schiff, das zwischen den beiden, gleich mächtigen Strömen der Vergangenheit und Zukunft hinsteuert. (Ebd.: 188)

Ohne zunächst auf die textspezifische Realisierung dieses Komplexes einzugehen, wird doch allein hierdurch schon deutlich, inwiefern offensichtlich politisch fundierte Modelle zeitreflexiv funktionalisiert sein können: indem sie regressiven oder progressiven ›Strömungen‹ zugeordnet werden, welche beide im Gegenwartssegment ihre Berechtigung haben.

(2) *Der Hochwald* setzt einen anderen Akzent. Auch hier bedroht der gewaltsam ausgetragene, politisch-soziale Systemwechsel das Figurenpersonal auf Individualebene. Und auch hier wird dieser Wechsel vollzogen – allerdings zuungunsten der Individuen. Allerdings dienen nicht die politischen Teilsysteme (›Schweden‹ und ›Deutschland‹) als Träger von ›Progression‹ und ›Regression‹, sondern vielmehr übernimmt dies das Geschwisterpaar.

Die anthropologische Dimension ist in unserem Zusammenhang also deshalb zentral, da sie alle anderen Varianten mehr oder weniger prägend überdeckt. Figuren denken, agieren und kommunizieren entweder gemäß einer im textinternen Kontext antiquierten, vornehmlich ›goethezeitlich‹ markierten Anthropologie, die keinen Bestand hat, oder gemäß einer zwar zeitgemäßen, aber deshalb nicht weniger problematischen Anthropologie. Und ebendies unterstreicht den zentralen Status der Grundachse ›Anthropologie‹: Menschsein in der Literatur der Zwischenphase ist vor allem deshalb problematisch, da es an gegenläufige Modelle gekoppelt ist, die in Bezug auf ein und dieselben Sachverhalte

(zum Beispiel: ›Liebe‹) einander widersprechende aktionale Umgangs- und mentale Verarbeitungsweisen vorsehen. Bemerkenswerterweise stehen nun auch diese Modellierungen im Zeichen von ›Progression‹ und ›Regression‹: So ist Clarissa in *Der Hochwald* als Figur semantisiert, die mit ihrer Liebe zu Ronald zwar ›von der Vergangenheit eingeholt‹ wird, jedoch mental in Richtung ›Zukunft‹ orientiert ist. Zu ersehen ist dies an der Maßnahme des Textes, Ronald durch Tod zu tilgen und damit die Paarbeziehung als unmöglich zu gestalten, mit der Folge, dass der Teilraum am Ende (der Erzählgegenwart) als ›Raum ohne Lebende‹ vorgeführt wird. Ex post wird damit die Botschaft vermittelt, dass mit der heterosexuellen Verbindung Nachkommenschaft anzunehmen gewesen wäre, die im tatsächlichen Zukunftsmodell indessen bezeichnenderweise fehlt. ›Regression‹ kann sich durchsetzen, hat aber einen zukunftsnegierenden Effekt. Die Schlussfolgerung in nuce: Von ›Regression‹ und ›Progression‹ in anthropologischer Dimension kann demnach dann die Rede sein, wenn Werte und Normen, individuelle Verhaltens-, Rede- und Denkweisen in die jüngste oder ältere Vergangenheit beziehungsweise auf die Neugestaltung der in Aussicht stehenden Zukunft ausgerichtet sind.

(3) Wirtschaftliche Belange sind einerseits für dasjenige Subjekt von Bedeutung, das eine bürgerliche Existenz mit eigenem Gelderwerb anstrebt und in verschiedener Hinsicht den eigenen Weg in die ›Mitte‹ der Gesellschaft zu finden sucht. Aber nicht alle Figuren, die uns in der Literatur der Zwischenphase begegnen, sind ›Bürgerliche‹ wie sie etwa im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts anzutreffen sind oder wie sie später im Literatursystem des Realismus auftauchen. Das Spektrum dargestellter Gesellschaftssysteme ist vielmehr ein breit gefächertes und reicht von Unterschichten und Erwerbslosen bis hin zum Adel. Andererseits gewinnen wirtschaftliche Belange – mit Blick auf unsere Textkorpora zunehmend in den 1830er- und 1840er-Jahren – an Bedeutung für dargestellte Welten insgesamt. Denn nicht selten befindet sich der Wirtschaftssektor dieser ›Welten‹ ebenfalls in einem zumindest merklichen, wenn nicht gar konfliktreichen Umbruch, besonders ausgeprägt etwa in Mügges *Zu Spät!* oder in Immermanns *Die Epigonen*. Die Dimension ist auf Engste verzahnt mit gesellschaftlichen und politischen Teilbereichen, auf Basis derer sie in Texten überhaupt erst ersichtlich wird. Eines der zentralen Themen in *Die Epigonen* ist der Konflikt zwischen Adel und Bürgertum, genauer: zwischen dem Herzog und Hermanns Oheim, die jeweils mit unterschiedlichen wirtschaftlichen Vorgehensweisen agieren. Während Ersterer feudalistisch aufgestellt ist, steht das Handeln des anderen im Zeichen der beginnenden Industriellen Revolution. Mit der Tilgung beider Seiten und mit dem Endzustand des Normalsubjekts Hermann tendiert der Text schließlich zu einem Mittelweg. *Zu Spät!* wurde bereits behandelt hinsichtlich

der Entwicklung der Paarfindungsprozesse und der als wünschenswert ausgestellten Verbindung zwischen Georg und Victoria, die sich auf eine bürgerlich-soziale Mitte zubewegen. Dabei wurde als wesentlich benannt, dass die Paarfindung ein zwar ebenfalls verhandeltes, aber nachrangiges Problem darstellt und vielmehr vom Thema ›Geld‹ überlagert wird: Die dargestellte Welt ist durch einen deutlichen sozialen »Contrast« (Mügge 1846b: 174) zwischen Bürgertum und Adel gekennzeichnet und durch eine ebenso deutliche Dynamik, die mit Wirtschaftlichkeit korrespondiert und Auswirkung auf monetäre Kapazitäten hat. Gleich zu Beginn wird (Zieh-)Vater Hartberg als »reicher Fabrikant« (ebd.: 159) vorgestellt, der als der »erste Industrielle des Landes« (ebd.) gelten darf. Nach Abreise Georgs geraten die Geschäfte in eine wirtschaftliche Krise und unterliegen hohen Verlusten: Die »Geschäfte unseres Hauses sind in der letzten Zeit sehr verwickelt worden« (ebd.: 199). In Verhandlung des um das Vermögen Hartbergs konkurrierenden Adelshauses Tamnau wird Georg mitgeteilt: »Die Zeiten sind zu böse, um auf einen guten Verkauf der Gebäude zu rechnen« (ebd.: 209). In wirtschaftlicher Hinsicht unterliegt die dargestellte Welt also starken Schwankungen, die eine Dominanz des Geldthemas nach sich ziehen: bezüglich des wirtschaftlichen Standpunktes, mit existenzieller Bedeutung (vgl. ebd.: 215 u. 238) und mit Bezug auf die Vergangenheit (vgl. ebd.: 172). Erkennbar werden in diesem Zusammenhang Tendenzen regressiven und progressiven Handelns, die der Text in eine ausgewogene ›Mitte‹ überführt: Am Ende sind alle Parteien in wirtschaftlicher Hinsicht gerettet – das Adelspaar zumindest vorläufig, das bürgerliche Paar wahrscheinlich nachhaltig. ›Regressivität‹ liegt aufseiten des Adels, der sich für Veränderungen nicht bereit zeigt, sondern im Gegenteil Grenzgänger wie die bürgerliche Agnes – die in ihrer Ehe mit Tamnau dessen Verhaltensweisen annimmt – assimiliert und insgesamt nach außen hin mittels strikter Abgrenzung funktioniert. Wenn mit der Industriellen Revolution eine Neuerung auf globaler Ebene hingenommen werden muss, so liegt das Bestreben des Adels auf der Konsolidierung zumindest der hierarchisch strukturierten Sozialordnung, die aufgrund eines Vermögensdefizits und des drohenden Reputationsverlustes zwischenzeitlich auf der Kippe steht. ›Regressivität‹ ist mit der Unterdrückung von Neuerung gleichbedeutend, hier klar gekennzeichnet durch die versuchte Übernahme und Auslöschung des bürgerlichen Wirtschaftszweiges nach Hartbergs Tod. Das Bürgertum seinerseits ist nicht nur sozial ausdifferenziert (arbeitende Stände, Kaufleute, Gewerbetreibende, teilweise Bedürftige; vgl. ebd.: 174), sondern erscheint verbunden mit produktiven Werten (wie vorzugsweise Leistungsbereitschaft, Rechtsgefühl und Sittlichkeit) und ist mit einer Charaktereigenschaft versehen, die garantiert, über den Selbsterhalt hinaus eine glückliche

Zukunft zu gestalten. ›Progressivität‹ also ist äquivalent zur Durchsetzungskraft eines dezidiert *bürgerlichen* Glücks.

(4) Schließlich liegt mit der ästhetisch-kunstreflexiven Dimension ein Strukturkomplex auf Figuren- und Textebene vor, der ebenfalls vergangenheitsorientierte gegen zukunftsorientierte Tendenzen aufstellt und insbesondere als Anlage des Merkmals der Entromantisierung gelesen werden kann. Daher ist es als Spezialfall der regressiv-progressiven Koppelung zu interpretieren und wird im nachfolgenden Kapitel gesondert betrachtet. Einstweilen sei vorausgeschickt: Auch hinsichtlich diverser Formen von ›Kunst‹ – seien es Artefakte oder Künstlerfiguren – sind solche Größen zu beobachten, die tradierte, aber überkommene Poetiken repräsentieren, und wiederum solche, die davon losgelöste, neue Spielarten formieren und in Konkurrenz zu ersteren treten. Auszumachen sind Texte dieser Art bereits in den frühen 1820er-Jahren (*Der tote Gast*), dann bis in die 1840er-Jahre hinein (*Imagina Unruhe*), gleichwohl dort dann in erster Linie andere, eher ›prärealistische‹ Problemstellungen akut werden. Kernzeitraum derart entromantisierend-verfahrender Texte sind indessen die 1830er-Jahre (zum Beispiel mit *Cordelia*; vgl. Brössel 2016).

Drei Beispiele: Die Entzauberung von Welt in *Der tote Gast* basiert auf der bewusst-intendierten und funktionalisierten Fiktionalisierung von Gegebenem. Notwendig in der Personen-Konzeption ist das Bewusstsein einer nichtfantastischen Konstitution von ›Welt‹: Hauptmann Waldrich erkennt den Status einer Sage *als* imaginiertes Mythos und erzählt sie unter Einbindung einer real existenten Figur zum Zweck der eigenen Partnerwahl neu. Der Text nimmt so eine Trennung vor zwischen einer aus einer Teilperspektive mit starkem Vergangenheitsbezug als fantastisch wahrgenommenen Welt und ihrer Umdeutung durch eine andere Teilperspektive zum Zweck der *Zukunftsneugestaltung*.

Vischers *Cordelia* bündelt die Kollision ästhetischer Konzepte in seinen Figuren, die er in ein triadisches Raster bestehend aus ›Klassik‹, ›Romantik‹ und ›Biedermeier‹ einbettet – wobei wichtig ist zu betonen, dass es sich hierbei um textfunktional eingebundene Topoi handelt, und nicht um literaturästhetische Merkmale (etwa der Weimarer Klassik), die anzitiert werden. Wilhelm tritt als Vertreter der ›Klassik‹, Christoph – und mehr noch Friederich – als Vertreter der ›Romantik‹ auf, während Theobald zwischen beiden Positionen zu vermitteln sucht und Cordelia selbst als Nachkomme einer Italienerin und eines Deutschen und als Ziehtochter des ›romantischen‹ Friederich ebenfalls eine Zwischenstellung bezieht. Mit Hilfe dieser Figuren werden poetologische Standpunkte verhandelt, in Kunstwerken verschiedenster Art werden immer wieder Probleme der Realität verarbeitet. Die zwischenzeitlich als wünschenswert wahrgenommene Verbindung zwischen Theobald und Cordelia wird jäh unterbunden

durch den leidenschaftlich-affektiv handelnden, unberechenbaren Wilhelm, der Cordelia tötet und sich im Wahn selbst richtet. Friederich stirbt aus Gram, Theobald und Christoph fristen forthin ein resigniertes Dasein. Zukunftsträchtig gelten kann das als neuwertig ausgegebene Kunstkonzept figuriert im temporär realisierten Paar; dessen Progressivität wird aber als ›gestört‹ – auf Textebene also: alteritär – konzipiert, und zwar insofern, als der Konflikt vom Text mit der Goethezeit – insbesondere mit der Klassik – als nachhaltig destruktiv gestaltet wird. Erzeugt wird auch hier ein selbstreflexiv-metatextuelles Moment: Das Literatursystem trachtet nach einer zukunfts-gewandten Neukonzeption, die es allerdings bedingt durch die rückwärtsgewandte Belastung durch die Goethezeit nicht zu realisieren imstande ist.

Auch in *Imagina Unruh* ist die kunstreflexive Dimension mit dezidiert anthropologischen Problemstellungen korreliert: *Imagina* ist die modifizierte ›Romantikerin‹, die in ihrer gesellschaftlichen Umwelt als Fremdkörper agiert. Mit ihrer fundamental retrospektiven Denk- und Handlungsart wird sie vonseiten der Gesellschaftsvertreter mit gegenwärtigen, politischen Unruhen in Verbindung gebracht und bleibt meistens unverstanden. In einer inkonsistenten Welt – bestehend aus ordnungskonsolidierenden und ordnungsrevidierenden Gruppierungen –, deren Zukunftsbild ungewiss ist, hat Kunst allenfalls einen selbstbezüglichen Bestand, ist ihrerseits jedoch nur eingeschränkt zukunftsweisend.

Theoretische Fassung und phasenspezifische Ausbildung

Zurück zur theoretischen Erfassung der Konfligierung und semantischen Kopplung von ›Regression‹ und ›Progression‹. Mit einfachen Anführungen werden diese Abstrakta deshalb versehen, weil sie in Texten vielfältig realisiert vorliegen – es handelt sich bei ihnen um Paradigmen, die das Literatursystem aufbaut, um Zeit zu reflektieren und im Zusammenhang damit den eigenen Status im Abgleich mit der Goethezeit und mit Blick auf ein nachfolgendes Literatursystem zu justieren. Eine statistisch belegbare Relevanz ergibt sich allein aus dem Grund, da sie relativ häufig aufgerufen werden. Doch das Literatursystem betreibt ebenso in qualitativer Hinsicht einen enorm hohen Aufwand, sie nicht nur zu installieren, sondern zugleich auch textkonstitutiv einzusetzen. Man könnte auch sagen: Der Zwischenphase geht es im weitesten Sinne immer auch um die Gegenüberstellung von ›Neufindung‹ und ›Bewahrung‹.

Die genannten Varianten weisen gemeinsame Merkmale auf und formieren damit epochenspezifische Kennzeichen. Grundsätzlich ließe sich das folgende Schema aufstellen (Abb. 3.4):

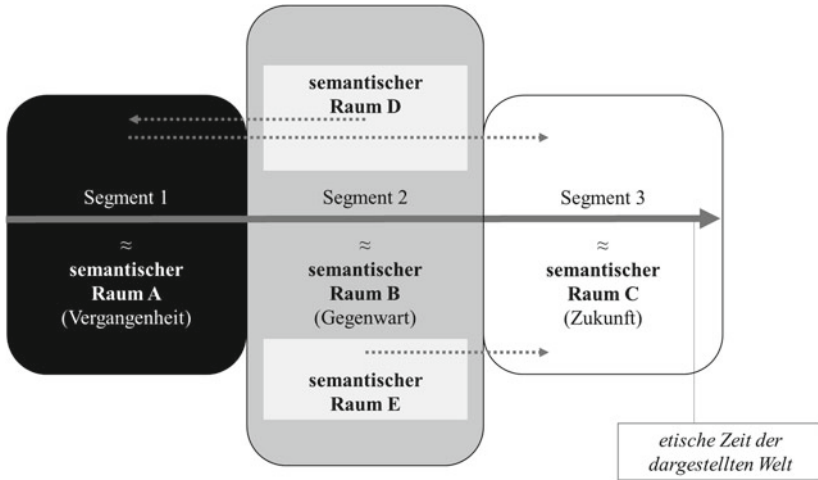


Abbildung 3.4 Schema zum Zusammenhang des segmentalen Zeitmodells und den temporaldeiktisch unterschiedlich ausgerichteten Strukturmenge ›Regression‹ und ›Progression‹

Die Zwischenphase installiert die *Zeitsegmente 1 bis 3*, nimmt demnach also ein *linear verlaufendes, unidirektionales geschichtliches Modell* bestehend aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an, kennzeichnet diese Segmente zugleich aber als semantische Räume, deren zeitlich bedingte *Abfolge als Brüche* inszeniert werden und deren Disjunktheitsmerkmal zeitliche Diskontinuität erzeugt. Segment 1 wird gemäß einfachem oder komplexem Modell einphasig oder mehrphasig semiotisiert. Verbunden wird diese Anlage zusätzlich mit der Installation der *semantischen Räume D und E*, wobei *D regressive Teilstrukturen* versammelt und *E progressive* und beide *binnendifferente Teilräume des semantischen Raums B* darstellen. D und E laufen dem Gesamtmodell bestehend aus A, B und C insofern zuwider, als sie durch die Ausrichtungen an der Vergangenheit und der Zukunft die Gegenwart mit regressiven beziehungsweise progressiven Merkmalen *anreichern*, und zwar – dies ist als Epochenspezifikum zu werten – in *hochgradig konfigurierender Anordnung*.

In Texten mit einer solchen Struktur obliegt es den Protagonisten nicht allein, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Vielmehr stellt diese Konfrontation wohl nur eine Teiloperation eines größeren zeitreflexiven Zusammenhangs dar, in dessen Zuge Werte und Normen, Institutionen, (künstlerische

und nichtkünstlerische) Artefakte, zwischenmenschliche Bindungen und Verpflichtungen wie sie tradiert, kulturell geformt und habitualisiert vorliegen, auf ihre Gültigkeit und Tragfähigkeit hin geprüft und für das zukünftige Dasein und Zusammenleben gegebenenfalls zusätzlich einer Revision unterzogen werden. ›Welten‹ insgesamt befinden sich im Widerstreit gegenläufiger Tendenzen, seien sie anthropologisch fundiert, sozialgeschichtlich, sozialökonomisch, politisch oder poetologisch-programmatisch.

Das Literatursystem geht in seinen Phasen unterschiedlich mit dieser Dynamisierungsanlage um. Textkorpus A zeichnet sich durch eine Absenz des Komplexes aus. Ausnahmen bilden freilich die Texte Heinrich Zschokkes – *Addrich im Moos* etwa, dessen hauptsächliche Problemverhandlung sich um revolutionäre Volksaufstände von schweizerischen Dörflern gegen Städter dreht. Umso rascher nimmt seit der zweiten Hälfte der 1820er- und vor allem in den 1830er-Jahren die breitgefächerte Verhandlung der Gegenüberstellung von ›Regression‹ und ›Progression‹ zu – und dies autorengenerationsübergreifend bei Tieck, Hauff, Hebbel, Immermann, Vischer, Mundt und Büchner. Tatsächlich offenbart sich Korpus B – und damit diejenige Phase, der wir eine Krise goethezeitlichen Erzählens diagnostiziert haben – als Kaleidoskop unterschiedlicher Realisierungsformen, auf der alle Dimensionen gleichrangig nebeneinander versammelt sind. Rückzuschließen wäre also, dass das Zeitproblem bestehend aus fortschrittlicher ›Vorwärtsgewandtheit‹, aktueller Unschlüssigkeit und traditionalistischer ›Rückwärtsgewandtheit‹ hier am größten ist. Resultate dieses Krisenherdes sind zumeist radikaler Natur – es sei denn, Figuren bewegen sich in die anzustrebende ›Mitte‹. Dies gelingt teilweise (*Das Bild des Kaisers*) – aber nicht immer (*Jud Süß*) – bei Hauff und eingeschränkt bei Mundt (*Moderne Lebenswirren* entgegen *Madelon*) sowie bei Tieck (*Waldeinsamkeit*), bei Laube (*Das Glück*) und Mügge (*Zu spät!*), nicht aber bei Hebbel, Immermann, Vischer und Büchner. In Korpus C wiederum dominiert die anthropologische Dimension, die zwar teilweise mit anderen der genannten Dimensionen verkoppelt ist, jene aber gegenüber Korpus B deutlich in den Hintergrund drängt. Gleiches gilt für die Radikalisierung des Endzustands, der nun in der Regel durch (scheinbare) Harmonie, in dem Fall durch Relativierung gekennzeichnet wird. Repräsentativ steht dafür das Werk Stifters, dessen *Der Hagestolz*, *Die Narrenburg* und *Der Hochwald* bereits Erwähnung fanden. Gleiches gilt für *Bergkristall* und *Die Mappe meines Urgroßvaters*. In *Bergkristall* sind es wirtschaftliche Belange, durch die sich die entgegenstehenden Dörfer unterscheiden. Die Versöhnung wird aber nicht etwa durch eine Zusammenlegung ertragsbringender Ressourcen erreicht, sondern durch die Rettung verirrter Kinder, die die Nachkommenschaft eines grenzgängerischen Paares repräsentieren. Die titelgebende Mappe in der anderen Erzählung Stifters wiederum macht

ebenfalls auf den zentralen Kulminationspunkt aufmerksam, ist es doch die phylogenetische Entwicklung der Familie im Kleinen und der Gesellschaft im Großen, die dem Bedürfnis des Rahmenerzählers nach Retrospektive und Überlieferung entgegensteht, und deren latente Konfrontation zur Entfremdung innerhalb der Familie führt (vgl. Adam 1993: 140 f.). Auch andere Texte zeigen diese Tendenz auf, etwa Dronkes Kriminalnovelle *Das Unvermeidliche* (Anthropologie und Jurisprudenz),⁹ Schückings und Drostes *Der Familienschild* (Anthropologie und Sozialgeschichte), Tiecks *Waldeinsamkeit* (Anthropologie und Ästhetik), Hebbels *Die Kuh* (Anthropologie und Ökonomie). Die Ausnahme hier bildet Ottos *Die Lehnpflichtigen*, der zwar idealtypisch für die Ausformung des Komplexes steht, zugleich aber an Texte der 30er-Jahre erinnert und im Kontext der 40er-Jahre etwas aus dem Rahmen fällt.

Zur Überlagerung zirkulärer und linearer Zeit bei Tieck, Zschokke und Stifter

Der Umstand, dass zwei Strukturmengen vorliegen, die kollidieren und einen kardinalen Verhandlungskomplex darstellen, steht, so wurde deutlich, im Zusammenhang mit dem Umgang mit Zeit in dargestellten Welten unseres Literatursystems. Und dieser Zusammenhang ist wichtig: Uns geht es nicht um die Verarbeitung außerliterarischer Diskurse (hervorgebracht beispielsweise durch die politische Ereignisgeschichte), ebenso wenig, wie um das Nachspüren philosophischer Theoreme (etwa derjenigen Hegels)¹⁰ –, sondern um einen Sonderfall der Zeitsemiose. Neben der Frage also, in welchen Konkretisationen die Semantiken der Regression und Progression auftreten, ist der Frage nach ihrer Korrelation mit Konzepten und der Modellierung von Zeit nachzugehen. Sie lässt sich vorläufig wie folgt beantworten:

⁹Dronke hat im Übrigen neben seinen literarischen Texten eine auch in zeitreflexiver Hinsicht bemerkenswerte Studie über die Stadt Berlin vorgelegt (vgl. Ernst Dronke: *Berlin. Mit einer Einführung von Hans Christoph Buch*. Berlin 2019 u. Zischler [2020]).

¹⁰Diesem Vorhaben hat sich beispielsweise eine Dissertation im Rahmen des DFG-geförderten Schwerpunktprogramms »Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne« zugewandt. Der Teilbereich, dem die Dissertation zu Stifter zugeordnet ist und der von Sabine Schneider (Zürich) verantwortet wurde, war Teil der ersten Förderphase und trug die Überschrift: »Entschleunigung. Moderne Zeiterfahrung und poetische Eigenzeit in der Prosaliteratur des 19. Jahrhunderts (Stifter, Raabe)«. Vgl. die Homepage zum Projekt: aesthetische-eigenzeiten.de/projekt/entschleunigung/beschreibung/; aufgerufen am 22.12.2020.

Die Semantiken der Regression und Progression werden semiotisch auf die Koppelung linearer und zirkulärer Zeitmodelle/-konzeptionen projiziert.

Unberührt bleibt dieser Befund von der Tatsache, dass teleologisch-lineare und zyklisch-zirkuläre Zeitkonzeptionen in geschichtsphilosophischen Zusammenhängen bereits im 18. Jahrhundert gefunden werden können, etwa in Giambattista Vicos *Grundzügen einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker* (1725/30), dessen *Ricorso*-Modell beide Vorstellungen von Zeit zu vereinen versucht. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Modellierungsform der Verzahnung und gegenseitigen Beeinflussung von zyklischen und linearen Strukturen für die Zwischenphase signifikant ist und im Rahmen zeitreflexiven Erzählens eine große Rolle spielt.

Konstatiert worden ist dies an anderer Stelle etwa am exemplarischen Fall der späten Texte Ludwig Tiecks: Er »thematisiert beide Zeit-Modelle, das der Teleologie wie das der Zirkularität in Lebenslaufmodellen wie in Dichtungskonzepten« (Hagestedt 1996: 186). In Auseinandersetzung mit *Der junge Tischlermeister* ist davon die Rede, dass das Subjekt dem »leeren alltäglichen Kreislauf« (ebd.) zu entfliehen anstrebt sowie von einer »Forderung der Iteration des Jünglingsalters« (ebd.) durch die Figuren und vom entgegenstehenden, linear verlaufenden und »unaufhaltsame[n] und unumkehrbare[n] Alterungsprozess« (ebd.). Ein gutes Beispiel ist auch *Der fünfzehnte November*. Konstitution und Entwicklung(-sstagnation) des Subjekts, eingeschriebene Zahlenordnungen gebunden an Zeiträume und Daten, die Anniversität und individuelle und globale Ereignisse zeigen an, dass der Text Linearität und Zirkularität koppelt, um dadurch die »zerstörte Einheit der Welt« (ebd.: 190) zum Ausdruck zu bringen. Man kann sagen: Dieses *zweidimensionale Modell* nimmt im Denken am Ausgang der Goethezeit einen zentralen Platz ein, schließlich wird mit ihm die Möglichkeit eingeräumt, das teleologische Konzept von Geschichte (des Einzelnen und der Kultur) zu revidieren, denn »wenn eine einmalige Iteration möglich ist, dann ist vielleicht auch eine mehrmalige möglich« (ebd.: 192).

Wir wollen weiterführend argumentieren: Erstens handelt es sich beim angesprochenen Sachverhalt um ein teilphasenübergreifendes Phänomen – es findet sich in den Korpora A, B und C; in A lediglich vereinzelt, häufig dann in B und C. Zweitens steht es im Zusammenhang mit Zeitreflexion. Wie aus unterschiedlichen Blickwinkeln angesprochen, fungiert Zeitreflexion als strukturell-semantischer Träger literarischen Wandels. Das heißt, über die Auseinandersetzung mit Zeit und über Konflikte literarischer Welten rückt ein poetologisches Problem in den Fokus: die Loslösung von der Goethezeit und die Neufindung eines unbekanntes, aber intendiert *anderen* Systemzustands. Die Relation *Linearität* *korr.* *Zirkularität*

ist ein Fingerzeig auf das Hadern zwischen diesen beiden Orientierungspunkten und zeitreflexiv prägend.

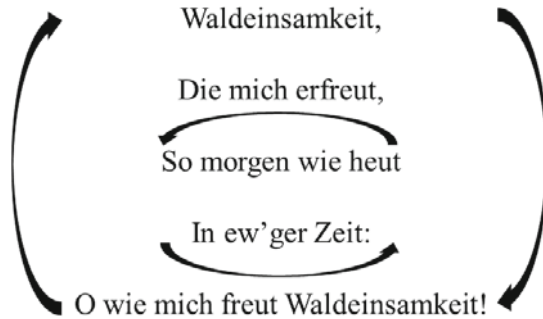
Das Problem ist auch in *Die Lehnspflichtigen* zentral-fundamental. Wenn die zyklisch wiederkehrende Jahreszeit des Frühlings mit der Möglichkeit einer Neuordnung von ›Welt‹ in Beziehung steht und zugleich das Liebespaar erneut zusammentrifft und ihre Verbindung symbolisch mit einer goldenen Uhr greifbar macht, so wird zunächst die deutliche Semantisierung von zirkulärer Zeit als Träger der beiden Problemfelder offenbar. Die Verhandlung der dargestellten Ordnung in der unmittelbaren Vergangenheit und stärker noch in der Gegenwart, wie auch die potenzielle Vereinigung der beiden Hauptfiguren in der Zukunft, indizieren wiederum ebenso deutlich ein lineares Zeitverständnis, das der Textwelt inhärent ist. Bemerkenswert ist das Ende: Mit der Tilgung seiner Hauptfiguren, die als Hoffnungsträger einer versöhnlichen Lösung hätten fungieren können, ist eine Zwischenlösung für das soziale Problem verknüpft. Denn nach dem gewaltsamen Konflikt der Erzählgegenwart kehrt die Ordnung in einen Zustand der modifizierten Vergangenheit zurück. Die Grafschaft behält die Vorherrschaft, gleichwohl sie einige Obrigkeitsrechte abtritt. Auf Sozialebene verfährt der Text also zirkulär. Linearität und Zirkularität sind dieser Ordnung am Ende gleichermaßen eingeschrieben.

Nehmen wir drei weitere Texte der Korpora A, B und C in die Hand und schließen bei Tieck an. Seine Novelle *Waldeinsamkeit* weist die »Aufeinanderprojektion zyklischer und linearer Strukturen« (ebd.: 187) auf, die der Text auf mehreren Ebenen verankert und so Zeitreflexion evoziert. *Waldeinsamkeit* ist als *entromantisierender* Text zu lesen, insofern er werkimmanent reflexiv die eigene Position als späte und dezidiert postromantische Schrift thematisiert: Der titelgebende Neologismus ›Waldeinsamkeit‹ referiert intertextuell auf ein repräsentatives, da für die Romantik stilbildendes Kunstmärchen Tiecks – *Der blonde Eckbert* (1797) –, in dem ›Waldeinsamkeit‹ als topografisch-semantischer Brennpunkt der zentralen Problematik einer »Indifferenz von Wahrnehmung und Halluzination [gestaltet wird], die letztlich die [...] Ununterscheidbarkeit von Realität und Traum und die Unfestigkeit der Figur fortschreibt« (Kremer 2016: 507). Vor diesem Hintergrund wird ein Bezug dadurch aufgebaut, dass der spätere Text ›Waldeinsamkeit‹ zum einen als romantisches Zeichen thematisiert, das im kulturellen Wissen der Handlungsgegenwart inventarisiert erscheint und zugleich mehrheitlich als antiquiert und nicht zeitgemäß gewertet wird, und er den Ausdruck zum anderen *synthetisierend*-topografisch umsetzt und auf diese Weise inszeniert. Denn im Handlungsverlauf wird der Held Ferdinand durch Intriganten entführt und als Gefangener in einem »kleine[n] rätselhafte[n] Haus mitten in einem dichten Walde« (Tieck 1986 [1841]: 881) gehalten: »[U]nd so erstaunt der

junge Gefangene noch immer war, so mußte er doch lächeln, als ihm jetzt jenes kleine Gedicht von der *Waldeinsamkeit* einfiel« (ebd.; Hervorhebung im Original). Das Zeichen ›Waldeinsamkeit‹ steht folglich metonymisch für ein ganzes Zeichennarsenal, das seinerseits stellvertretend für die Romantik genutzt wird und bereits in zyklische Strukturen innerhalb eines Gedichtes eingebettet ist (Abb. 3.5):

Abbildung 3.5

Zirkularität in Tiecks
Waldeinsamkeit



Angezeigt wird in diesem Teilausschnitt, den der Text aus dem Ursprungstext übernimmt, Zirkularität erstens *formal*, indem »Waldeinsamkeit« den Text einleitet wie auch abschließt, zweitens in der Proposition »morgen wie heut«, einer täglichen *Iteration* äquivalent, die zugleich drittens *gegen die Chronologie* angeordnet ist und *zeitenthoben* ad infinitum wiederholt wird.

Zirkulär funktioniert der Text *Waldeinsamkeit* also erstens, indem er einen werkimmanent intertextuellen Bogen spannt und Vergangenes iterativ aufgreift – und diese Referenz zugleich das Paradigma der Zirkularität unterstreicht und anreichert –, und zweitens, indem er seinem Helden eine regressive Grundtendenz einschreibt und ihn de facto temporär in einen romantischen Vergangenheitszustand versetzt. Dem entgegen steht die lineare Zeitstruktur der Erzählung. Obgleich nämlich Ferdinand zunächst regressiv agiert und ihm die Versetzung in einen entsprechenden Raum nicht vorenthalten bleibt, vollzieht er doch auch eine Entwicklung. Er wird sich seiner Lage als Opfer einer Intrige und seiner ›artifizialen‹ Umwelt bewusst – er lernt im übertragenen Sinne die ›Romantik‹ als eine nicht mehr lebbare, allenfalls im distanzschaffenden Modus einer reaktivierbaren Kunstform und -richtung zu begreifen, die mit der Wirklichkeit nur in eingeschränktem Maße vereinbar ist. Die Folge ist ein Einstellungswechsel Ferdinands. So stellt er einerseits erbittert und lachend fest: »Die Waldeinsamkeit [...] hat mich zugrunde gerichtet« (ebd.: 930). Andererseits betritt er gemeinsam mit seiner

Frischvermählten Sidonie erneut den Raum seiner Gefangenschaft und harmonisiert die Bezüglichkeit zur Romantik mit einem beginnenden bürgerlichen Leben im Stand der Ehe. Anders gewendet ließe sich dies als Initiationsgeschichte mit glücklichem Ausgang lesen. Die Modifikation gegenüber dem goethezeitlichen Modell aber ist offensichtlich, wird der Held schließlich in der Transitionsphase äußerlich und innerlich isoliert. Und doch folgt auch das vorliegende Modell einem linearen und unidirektionalen zeitlichen Verlauf, an dem eine Entwicklung der Figur – gleichwohl als deutlich sprunghaft markiert – ablesbar ist. ›Romantik‹ in *Waldeinsamkeit* wird einem Statuswechsel unterzogen: vom Status der *Wirklichkeitsintegrität* – ›Romantik‹ als Teil der Wirklichkeit im Sinne einer Wirklichkeitssphäre der kunstproduktiven Bezüglichkeit des Subjekts zur Natur – hin zum Status der *Differenz* zwischen ›biedermeierlicher‹ Wirklichkeit einerseits und romantischer Kunst/Ideologie als Bezugspunkt innerhalb dieser Wirklichkeit andererseits. Indem der Text das Konzept der Romantik noch beibehält, es lediglich umdeutet und damit das Moment der Rückschau auf sie und auf die romantische Immersion vonseiten der Figuren über das Ende hinaus zulässt, verfährt er anders als *Der fünfzehnte November*, worin das zirkuläre Zeitmodell am Ende aufgegeben und in ein rein-lineares überführt wird.

Ähnlich wiederum wie *Der fünfzehnte November* realisiert auch Zschokkes *Der tote Gast* die Modellierung zirkulärer und linearer Zeitkoppelungen: Der Rückkehrer Georg Waldrich und seine Ziehschwester Frederike Bankes verbindet eine gegenseitige Liebe, deren Zukunft durch die Aussicht auf eine vom Vater arrangierte Heirat bedroht wird. Zusätzlich zu diesem Problem im kleinen Rahmen sind verlobte Frauen im dargestellten Teilraum grundsätzlich gefährdet durch die regelmäßige Wiederkehr eines ominösen Geistes, der alle 100 Jahre in der Adventszeit mordend durch das Dorf zieht. Dem Handlungsverlauf ist ein Metaereignis angeschlossen, infolgedessen der Handlungsraum – zwar nur teilweise, dafür aber wesentlich – von einem potenziell fantastischen zu einem nichtfantastischen Raum umsemantisiert wird. Zirkularität ist mit der regressiven Ausrichtung des Raums Herbesheim zu Beginn verbunden: Ihm ist die Orientierung an der Vergangenheit derart deutlich eingeschrieben, dass sich neben der stark betonten Aufgeklärtheit und Vernunft des Vaters Bankes die Dominanz einer abergläubischen Realitätsauffassung abzeichnet und damit verbunden der zyklische Auftritt eines fantastischen Elementes einstellt, dessen Entstehung und Wirken sich 200 Jahre zurückverfolgen lässt. Mit Erzähleinsatz ist der genaue Ursprung des Schreckens aufgrund einer lückenhaften Dokumentenlage nicht eindeutig zu rekonstruieren. Bemerkenswert aber ist, dass die Problematik auf dieser Ebene – der des Kollektivs – überhaupt erst durch die detaillierte Erzählung Waldrichs in Gang gesetzt wird, der den Aberglauben des Ortes ausnutzt, um seinen

– ihm zunächst unbekanntem Widersacher – zu dämonisieren und Frederike für sich zu gewinnen. Einher geht damit eine ›Entzauberung‹ von ›Welt‹ und auf den ersten Blick ebenfalls eine Aufgabe des zirkulären Zeitmodells: Im Endzustand wird das Narrativ um den toten Gast als bloße Fiktion enttarnt und erhält den Status einer für die Realität folgenlosen Sage. Die Bedrohung wird trivialisiert und als bloße, durch den Aberglauben hervorgerufene Verblendung verlacht. Sogar die potenzielle Rivalität der beiden Anwerber löst sich in gegenseitiges Einvernehmen und Freundschaft auf.

Allerdings wird das Weltmodell auch hier nur *teilweise* in ein lineares Entwicklungsmodell eingebettet und ist allein einer Erzähllogik verpflichtet, die in dieser Hinsicht als entromantisierend klassifiziert werden kann. Die Substitution nämlich eines für den Teilraum gültigen zirkulären Modells findet durch ein andersgelagertes, *linear-zirkuläres Modell* statt, das die Problematik, die der Zwischenphase eigen ist, in zeitreflexiver Hinsicht latent indiziert. Denn bereits zu Beginn wird angezeigt, dass sich die Gegenwart durch eine politisch-zeitgeschichtliche Prozessualität auszeichnet, die im Zeichen der Französischen Revolution und der Vorherrschaft Frankreichs in Europa steht und sich schließlich in den Befreiungskriegen auch in Deutschland entlädt. Herbesheim wird davon allenfalls tangiert, ist am europolitischen Geschehen nur indirekt beteiligt – ebendies dient aber als Grund für die Rückkehr des Hauptmanns Waldrich, dessen Garnison Stellung in Herbesheim bezieht. Das heißt, ohne das politische Geschehen, das die lineare Entwicklung der dargestellten Welt anstößt und zu tragen scheint, wäre Waldrich nicht erneut vor Ort. Jedoch ist das, was ihm *widerfährt* und wie er *agiert* als hochgradig regressives Handeln zu werten, ein Handeln, das wiederum Zirkularität erzeugt: Erstens kehrt Waldrich tatsächlich in dasjenige soziale Umfeld zurück, das er vor seiner Laufbahn als Soldat verlassen hatte. Zweitens – und noch folgenreicher – verliebt er sich in seine Ziehschwester. Verzahnt mit diesen Umständen ist die Doppelcodierung des individuellen Entwicklungsmodells als zirkuläres Modell, insofern das Modell am Ende der Transitionsphase, die als solche vom Text deutlich markiert ist, die Rückkehr in den Ursprungsraum vorsieht und eine endogame Paarbildung – gegenüber einer optionierten exogamen – als wünschenswert ausstellt. Dadurch wird zwar eine – und zwar die offensichtliche – Variante von Zirkularität (= der Zyklus des toten Gastes) fallengelassen, diese aber lediglich durch eine andere, latente Variante ersetzt. Der Loslösung von Zirkularität auf der Kollektivebene wird die Absage an ein exogames Paarbildungsmodell durch die jüngere Generation zugunsten einer endogamen Paarbildung entgegengestellt, die mit einer autopoietischen Funktionsweise von ›Kultur‹ im kleinsten Sozialraum gleichbedeutend ist: die quasiinzestuöse Selbstreproduktion in der Familie. Zirkularität wird lediglich verschoben, nicht aber aufgehoben.

Ähnliches lässt sich in Stifters *Der Hagestolz* beobachten. Die Erzählung verfügt im Gegensatz zu *Der tote Gast* – und später im Übrigen auch Gerstäckers *Germelshausen* (1862) – von vornherein über keine offensichtlich-zyklische Teilstruktur. Allerdings, so hatten wir herausgestellt, substituiert er ein Zukunftskonzept, das Autonomie unter Ausschluss der Ehe vorsieht, durch ein Zukunftsmodell der Heteronomie und endogamen Partnerwahl und stellt auf diese Weise Zirkularität auf anthropologischer Ebene her. Die Normalisierung des Subjekts sieht hier vor, die Loslösung von der Familie zu vermeiden und das Subjekt zur endogamen Partnerwahl zu bewegen. Maximale Endogamie ist der anzustrebende Wert; installiert wird dadurch ein Zukunftsmodell, in dem mit der Vergangenheit restaurativ umgegangen wird. Das ›richtige‹ Lebenslaufmodell zielt demnach darauf ab, die Dominanz der regressiven gegenüber der progressiven Richtung zu akzeptieren. Victors Initiation glückt infolge seiner Akzeptanz – sie ›glückt‹ jedoch zum Preis der Selbstaufgabe, die der Text als solche in der Applikation der goethezeitlichen Initiationsgeschichte zu kaschieren versucht. ›Regression‹ wiederum ist mit der Restauration von ›Vergangenheit‹ in der Zukunft verknüpft und damit mit ihrer potenziell zyklisch-iterativen Rekapitulation verschränkt.

Aus alledem wird deutlich: Die Zwischenphase projiziert ›Regression‹ und ›Progression‹ auf Zirkularität und Linearität, indem sie diese mit jenen in Verbindung setzt. Treten regressive Strukturen in Texten auf, so sind sie an der Vergangenheit orientiert und streben an, die krisenhafte Gegenwart durch die *Erneuerung der Vergangenheit* zu überwinden. Sie heben auf ein *zirkuläres Zeitverständnis* ab, indem sie die Vergangenheit auf die Zukunft und die Zukunft auf die Vergangenheit beziehen. Progressive Strukturen tendieren hingegen dazu, sich von der Vergangenheit zu lösen und andere Konzepte umzusetzen und verfolgen ein lineares Verständnis von Zeit, wobei sie jedoch auf die *Abkapselung von der Vergangenheit* pochen.

Ganz gleich also, in welcher Realisierungsform ›Regression‹ und ›Progression‹ – wie oben in Form verschiedener Dimensionen – aufgefächert vorliegen mögen, auf abstrakt-semantischer Ebene läuft ihre Koppelung stets auf eine Problematisierung von ›Zeit‹ hinaus.

3.3 Figuren

Kommen wir von Weltsystemen, ihrer Beschaffenheit und inneren Regulationen zu ihren Bewohnern. Figuren, so konnte bis hierher nachvollzogen werden, fungieren nicht nur als Träger temporaler Merkmale, deren Funktion in der Staffage fiktionintern realexistenter, anthropomorpher Wesen bestünde – getragen etwa

vom Alter einer Figur und seiner Klassifikation beispielsweise als Jüngling. Vielmehr wird über das Textelement der Figur, über ihre Semantik, ihre Konfligierung mit anderen Elementen, ihre Wahrnehmung und über ihr Erleben von Zeit zu einem fundamentalen Problem erhoben: Texte nutzen Figuren, um Zeit zu semiotisieren und zu reflektieren und darüber ihre eigene Beschaffenheit und ästhetischen Möglichkeiten eines von der Goethezeit abhängigen Nachfolgersystems zu artikulieren. Tatsächlich sind Figuren »eine Grundkomponente der erzählten Welt« (Martínez 2011: 145); sie sind hier aber noch mehr als das: Denn neben der Mehrfachcodierung ihrer Temporalsemantik thematisieren sie Zeit explizit, indem sie sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen, ihre Zukunft planen oder über Gegenwartszustände klagen, und sie tun dies implizit, indem sie in epochal-evolutionärer oder in ideologischer Hinsicht im Kontext der dargestellten Welt tradierte respektive anachronistische oder modern-neuartige Werte und Normen vertreten und ›regressiv‹ oder ›progressiv‹ motiviert sind.

Im letzten Kapitel hatten wir in Auseinandersetzung mit der Textinstanz der Figur Initianden fokussiert sowie Bedingungen und Möglichkeiten einer gelingenden Initiation im Rahmen eines gegenüber der Goethezeit modifizierten Erzählmodells diskutiert. Wenn wir die Perspektive in diesem Teil erweitern, so geht es uns um die Erfassung von Dynamiken, denen Welten unterworfen sind. Neben der statischen Grundordnung, die uns im letzten Kapitel beschäftigt hatte, sollen so verstärkt *Verschiebungen von diegetischen Gefügen* in den Fokus rücken.

Wir haben dies zuletzt in Ottos *Lehnspflichtigen* beobachten können: Erstens etabliert der Text die Anlage einer ›regressiven Struktur‹ (Adel), einer ›progressiven Struktur‹ (aufständisches Volk) und einer ›mediatorischen Struktur‹ (Hannah und August). Zweitens überführt er diese in einen dynamischen Handlungsverlauf, indem er sie in konfligierende Beziehung setzt und in Bewegung bringt: Hannah und August konspirieren, die Aufständischen dringen in den ihnen fremden Raum ein. Drittens zeigen sich Auswirkungen dieser Bewegungen sowohl für die Figuren als auch für das Weltsystem insgesamt: August und Hannah sterben, die Ordnung wird geringfügig umgestellt.

Eine derartige Blicköffnung erlaubt es, der konkreten Realisierung von ›Regression‹ und ›Progression‹ und ihrer Relation zur Reflexion von Zeit im Literatursystem nachzugehen. Denn wenn Zeitreflexion das prägende Merkmal und wenn ein wesentliches Epochenspezifikum der hier gestalteten Zeitreflexion die als problematisch wahrgenommene Determination der Gegenwart durch die Vergangenheit ist, und wenn weiterhin deren Problematisierung die Modellierung von ›Zukunft‹ als Verhandlungsraum nach sich zieht, dann ist auch die Semiotisierung von ›Regression‹ und ›Progression‹ *in und mit den Figuren* signifikant

und konstitutiv für diesen Komplex, da an ihr die temporalsemantischen Segmente überhaupt erst konkret in Erscheinung treten.

Mit dieser Zeitsemiose in Figuren zeigt sich nicht zuletzt auch der Umgang des Literatursystems mit der selbst auferlegten Problematik des Interims wie auch mit Lösungsstrategien, die anzustrebende und wünschenswerte oder nicht erstrebenswerte Zustände implizieren können. Denn aufgebaut ist der Reflexionsbereich zwar über die Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Jung‹, seine Zuordnung allerdings ist variabel: Figuren beider Gruppen können regressiv oder progressiv charakterisiert sein, abhängig von der Konkretisierung der diegetischen Heterogenität und des anthropologischen Fokus. Dazu sollten Figuren im Handlungskontext betrachtet werden: Wesentlich sind dafür subjektiv-statische wie auch handlungsbezogen-flexible Personen-Charakteristika, die Ereignisstruktur eines gegebenen Textes, die Zuweisung von Figuren im semantischen Feld bestehend aus den oben genannten Räumen A bis E, ihr Verhältnis zu anderen Figuren ihres sozial-kulturellen Umfeldes und – je nach Geschehensverlauf – auch ihre Bewegungen und Raumwechsel.

Im Anschluss an die bisherigen Ausführungen zu dominanten Weltsystemen wird zuvorderst die Semiose und die Signifikation des Verhältnisses von etischer, emischer Zeit und subjektiver Zeit in den Blick genommen. Denn offensichtlich kommt eine Konfrontation mit der Vergangenheit durch eine Störung emischer Zeit zustande: Die Gegenwart oszilliert zwischen einem Zeitverständnis, das epistemisch einerseits durch die Erfahrung aus der Vergangenheit und andererseits durch ein davon losgelöstes Verständnis angereichert ist, das die Vergangenheit kritisch bäugt und den aktuellen Status als Krise und Übergangszustand, als unverständlich und unerträglich beschreibt. Entsprechende Ergebnisse dienen als Grundlage, um zum einen signifikante Relationsmuster zwischen Zeitreflexion und literarischer Anthropologie zu erfassen, und zum anderen, um ›Zerrissenheit‹ zu erörtern – einem Merkmal, das die Zwischenphase appliziert und epochenspezifisch im Sinne figürlicher Kulminationen von ›Zeitstörungen‹ ausbildet.

Zeit, Kultur, Individuum: Die Inkompatibilität von etischer, emischer und subjektiver Zeit bei Mundt, Eichendorff und Stifter

Eines der Hauptprobleme, an dem sich die Zwischenphase abarbeitet, besteht darin, dass die Auffassung von Zeit aufseiten der Individuen von der geschichtlichen Zeit abweicht, in der das Geschehen situiert ist. Dabei geht es nicht um fiktionsintern tatsächlich realisierte Zeitparadoxien – herbeigeführt etwa durch

Zeitreisen –, sondern um den Kontrast, die Divergenz zwischen mentalen Zeitkonzepten einerseits und diegetisch-ontologischen Zeitmodellen andererseits, und zwar im Hinblick auf das figurliche Erleben dargestellter Zeitgeschichte.

Das Problem lässt sich anhand der Unterscheidung zwischen etischer, emischer und subjektiver Zeit nachvollziehen. Als *etische Zeit* hatten wir die unabhängig von kultureller oder subjektiver Ausdeutung übergreifende, allumfassende und *intersubjektiv wahrnehmbare Zeit* definiert, als *emische Zeit* ihre *kulturspezifische Konzeptualisierung*, als *subjektive Zeit* die an das *Erleben der Figuren* gekoppelte Zeit. Eine Besonderheit literarischer Texte gegenüber anderen Formen artifizieller Artefakte liegt ja nun bekanntlich darin, dass sie Zeit und Zeitlichkeit – in einem engeren Sinn¹¹ – nicht direkt abzubilden imstande sind und sie sie stattdessen literarisch semiotisieren und mittels Semiotisierung erzählte Welten temporal semantisieren und strukturieren. Wie unter Zuhilfenahme von de Toros Taxonomie ersichtlich, reicht dabei die Reichweite über eine schlichte Benennung von Erzählzeit und erzählter Zeit hinaus.

Die dominant gestaltete *etische Zeit* in Welten des Literatursystems ist eine chronometrische, linear und unidirektional verlaufende Zeit, die insofern ›objektive Zeit‹ genannt werden kann, als sie sich als (etwa durch Gottheiten oder fantastisch-wunderbare Gesetzmäßigkeiten) nichtsteuerbar verhält. Sie fungiert vielmehr als eine jeglichen Instanzen übergeordnete, der Welt eingeschriebene, *konsistente Dimension*. Geschichtliche Prozesse getragen durch kollektives Handlungsgeschehen und individuelle Handlungsverläufe lassen sich so auf einem Zeitstrahl abbilden, ohne dass – wie denn teilweise in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts – in ihrer Rekonstruktion Widersprüche oder temporale Inkohärenzen auftreten würden.¹² Abweichungen von diesem Modell sind freilich vorhanden – dann in Form temporalsemantischer Heterogenität des Raums, wie im Fall des Inselraums in *Der Hagestolz*, der nicht nur durch die Überlagerung von ›Alt‹ und ›Jung‹ binnenstrukturiert ist, sondern auch gegenüber dem Außenraum ein retardiertes Zeitsystem aufweist; oder wie im Fall des Städtchens

¹¹ Im weiteren Sinn grenzen sich Texte der Dichtung – wie schon Lessing in seinem *Laokoon*-Aufsatz (1766) ausgeführt hat – durch ihre immanente Zeitlichkeit von Werken der Bildenden Kunst ab (vgl. Lessing 1990: 115 f.). Ihre Zeitlichkeit basiert auf einer im Text fixierten Handlung, die im Rezeptionsprozess dynamisiert wird. Wir wollen an dieser Stelle davon ausgehen, dass schriftsprachliche künstlerische Erzähltexte *idealgenetische* Prozesse abbilden und diese Prozesse *idealiter* zeitlich konstituiert sind, somit Zeit – wie auch Raum, Figur, Erzähler – ein fiktives Konstrukt ist und als solches im Text angenommen werden muss. Vgl. dazu auch Genette (2010 [1972/1983/1994]: 17 f.) u. Blödorn/Brössel (2020: 17–24).

¹² Vgl. beispielsweise die Erzähltexte der Strömung des Nouveau Roman im Allgemeinen und die Texte von Alain Robbe-Grillet (unter anderem *La Maison de rendez-vous* [1965]) im Besonderen.

Kleinweltwinkel in Mundts *Moderne Lebenswirren*, ein ebenfalls mit retardierter Zeit belegter und temporalsemantisch von der Außenwelt separierter Teilraum. Darüber hinaus werden die Eigenschaften der etischen Zeit in anderen Texten insbesondere beim Verständnis einer *emischen Zeit* nicht umstandslos hingenommen – ja mehr noch: Ethische Zeit wird stellenweise ganz offen in Frage gestellt. Mit Ordnungswechseln, die eine Krise der fokussierten Gegenwart mit sich bringen, hängt ganz offensichtlich auch die Reflexion von Zeit zusammen. Und das betrifft zum einen die Reflexion eines ›Bruchs‹ in der (geschichtlichen) Zeit wie auch zum anderen die Möglichkeit eines neuen Zeitverständnisses, das ein gegebenes Verständnis ersetzen könnte. Gänzlich entgegengesetzt zur etischen Zeit erscheint denn gar die Realisierung der *subjektiven Zeit* – Individuen verhalten sich in diesem Zusammenhang in temporaler Hinsicht teils *orientierungslos*: So haben Figuren in unterschiedlichen Kontexten gemein, dass sie sich in ihrer Welt nicht mehr problemlos zurechtfinden und dies dann auch zeitreflexiv zum Ausdruck bringen.

Aufgerufen wird dieses Problemfeld in Texten seit den 1830er-Jahren und hat dort seinen hauptsächlichen Verhandlungsort. In Textkorpus A findet es sich allenfalls marginal ausgebildet, in Textkorpus C geht die Offensivität, mit der es auf der Textoberfläche auftritt, zurück und wird durch subtilere Konstellationen ersetzt. Man kann daraus den Schluss ziehen, dass sich die Spätromantik bis Mitte der 1820er-Jahre augenscheinlich zwar in anderen Bereichen – wie zum Beispiel im Fall der Initiationsgeschichte – sukzessive von bestimmten Mustern und Modellen abzusetzen beginnt und dies mit zeitreflexiven Strukturen versieht – aber eben (noch) nicht die genannten Schaltstellen geltend macht. Dieser Befund bestätigt jedenfalls die obige Feststellung, dass wir die Koppelungsstruktur (›Regression/Progression‹) in diesem innerepochalen Abschnitt nicht vorfinden. Genannte Ausnahmen stellen Zschokkes *Der tote Gast* und *Addrich im Moos* dar. Ersterer unternimmt die Umsemantisierung eines seiner diegetischen Teilräume mittels Re-Narrativierung und transponiert damit Zirkularität von der Kollektivebene auf die Individualenebene. *Addrich im Moos* setzt ebenfalls Kollektiv- und Individualenebene in Beziehung: Die gewaltsamen politischen Auseinandersetzungen korrespondieren mit der Findung des Paares, dessen Beziehung durch einen Dritten bedroht wird sowie dadurch, dass beide Figuren mit der Umdeutung ihres Verhältnisses als Ziehgeschwister hin zu einem Liebespaar ›kämpfen‹ müssen. Beide Texte antizipieren ihrer Anlage nach Konfliktanordnungen der 30er- und 40er-Jahre.¹³ Im Unterschied dazu scheinen ›prä‹- oder frührealistische Texte der

¹³Dahingegen arbeiten sich andere Texte Zschokkes – obwohl ihre Titel auf eine entsprechende reflexive Anlage hindeuten mögen (*Nur eine zwölfstündige Todesangst*, *Die Nacht*

1840er-Jahre gegenüber Texten der 30er-Jahre die deutlichere Tendenz aufzuweisen, Zeitprobleme zwischen erzählter Welt, dargestellter Kultur und Subjekt in anderen (und zwar anthropologischen) Problemen zu verankern und hierdurch mit Zeitreflexion zu operieren. Dass eben ›Zeit‹ ein tiefgreifendes Problem in Hebbels *Die Kuh* ist, lässt sich, wie besprochen, nur auf den zweiten Blick ersehen – oberflächlich besehen dreht sich der Text um eine materialistisch-frühkapitalistische Problemstellung. In Stifters *Der Hagestolz* sind deutliche Kaschierungsstrategien benannt worden – doch auch dort ist der Umgang mit ›Zeit‹ erst bei näherer Auseinandersetzung zutage getreten. Und letztlich unterstreicht auch *Die Lehnspflichtigen* die Hypothese: Die geschichtliche Zeit darin verhält sich ›brüchig‹. Das Kontinuum reißt ein. Figuren haben sich entsprechend ›ihrer Zeit‹ zu stellen.

Wie genau werden etische und emische Zeit semiotisiert, inwiefern davon eine dezidiert subjektive Zeit abgesondert, und wie verhalten sich diese Dimensionen zueinander? Beobachten lassen sich zwar verschiedene Strategien der Differenzierung und Semantisierung der drei Zeitdimensionen; ihre Semiose und gegenseitige Relationierung indessen laufen stets auf die Relevantsetzung von Zeit hinaus. Dieser Komplex ist zentral zur Behandlung unserer Thesen – illustrieren wollen wir ihn anhand von Mundts *Moderne Lebenswirren*, Eichendorffs *Das Schloß Dürande* und Stifters *Bergkristall*.

Mundts *Moderne Lebenswirren* – im Untertitel *Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers* – ist der Gattung des Briefromans zugehörig und modelliert explizit eine Reflexion von Zeit, die der Text am Protagonisten Seeliger vorführt. Dieser schildert seiner Geliebten Esperance in mehreren Briefen seine Situation in Kleinweltwinkel, bevor jene ihn zum Aufbruch bewegt und zu sich holt. Gerahmt ist das Konvolut an Briefen durch die Vorrede eines fiktiven Herausgebers, der neben einer Authentisierungsstrategie – »diese Briefe [sind] wirklich geschrieben« (Mundt 1834: 1) – ebenso auf den wesentlichen Aspekt der Form-Inhalt-Korrespondenz verweist. Denn offensichtlich repräsentiert das »Wirrarr« (ebd.) der Briefe Seeligers die Widersprüchlichkeit seines damaligen Lebens, wobei ›damals‹ – dies lässt sich aus dem Gegebenen rekonstruieren – kaum sechs Monate zurückliegt. Eine erste Beobachtung könnte lauten: Das, was der Text verhandelt, verlagert er gleichermaßen auf seine zeichenhafte Oberfläche und macht es explizit. Es geht um die Auseinandersetzung mit ›Zeit‹ im literarischen Schreiben.

in Brczewmcisl, Der Abend vor der Hochzeit) – an verschiedenen thematischen und motivischen Komplexen der Goethezeit ab, ohne dabei klare Divergenzen zwischen etischer und emischer Zeit in den Vordergrund zu rücken.

Etische Zeit – verstanden als objektive und physikalische Zeit, die linear und unidirektional abläuft – lässt sich an den Datierungen ausmachen sowohl der Vorrede als auch der Briefe: Die Vorrede ist datiert auf »Pfungstsonntag, 1834«, die Briefe umfassen einen Zeitraum vom 1. Mai 1833 bis 1. Januar 1834. Dabei ist die Wahl der Briefform natürlich signifikant. Zum einen bildet die Chronologie der Briefe einen Zeitverlauf ab, den man auch unabhängig von der Figur und ihren Schriften nachvollziehen kann; zum anderen zieht die Unregelmäßigkeit ihrer Datierung die Übertragung etischer Zeit in fassbare, segmentale Zeitträger nach sich, die einen spezifischen Umgang mit ihr offenlegen. Für die Darstellung von ›Welt‹ bedeutet das: Wir haben es mit einem Fokus auf einen subjektiven Umgang zu tun, der wiederum die Reflexion des gegenwärtigen Selbstverständnisses von ›Kultur‹ thematisiert. In direkter Anlehnung steht dies ferner mit der unmittelbaren Lebenswirklichkeit des Entstehungskontextes – zumindest in zeitlicher Hinsicht –, denn publiziert worden ist Mundts Text tatsächlich 1834. Eine zweite Beobachtung wäre also: Der Briefroman fusioniert seiner Form nach einen kontinuierlichen mit einem diskontinuierlichen Zeitverlauf und steht ästhetisch in der Nähe zur Lebenswirklichkeit des Entstehungskontextes. Emische und subjektive Zeit erscheinen gestört. Konstatiert wird nämlich eine Gegenwart, die durch politische Unruhen beziehungsweise eine trügerische Ruhe, durch ideologische Divergenz und »geistige[] Überbevölkerung« (ebd.: 17) und eine »Zeitunruhe« (ebd.: 138) geprägt ist. Sinnfällig ist auch, dass dies aus der Kollision von ›Regression‹ und ›Progression‹ resultiert, dass das »Prinzip der Gegenwart« hervorgeht aus dem Kampf zwischen dem »Prinzip der Vergangenheit« und dem »Prinzip der Zukunft« (ebd.: 187) und dass die Gegenwart einer Bannung zwischen »Fortschritt, Stillstand und Rückschritt« (ebd.: 237) gleichkommt. Ein Gesprächspartner Seeligers namens Mundus hebt auf ein zirkuläres Zeitkonzept ab, wenn er mit Hilfe des Ouroboros-Symbols Zeit als »Kreis ohne Anfang und Ende« (ebd.: 59) beschreibt:

Darum sind auch alle Uhren rund, weil sie in dieser Form den Verzweigungskampf der Zeitschlange zwischen Rückwärts und Vorwärts mathematisch richtig vorstellen, indem dieselbe [...] sich vor Angst in den Schweif beißt und so einen Kreis beschreibt, den die Uhrmacher sinnbildlich festgehalten haben. Deshalb aber auch ist die Zeit, weil sie die Schlange ist, die Allverführerin, die immer sucht, wen sie verlocke. (Ebd.)

Kulminationspunkt dieser Problematik ist das schreibende und dichtende Subjekt, das reagiert, reflektiert und (künstlerisch) tätig wird. Am Lebensausschnitt Seeligers ausgerichtet entwickelt der Text sein Zukunftsmodell: Ein Entwicklungsmodell lässt sich überhaupt nicht nachvollziehen, noch nicht einmal im Rahmen einer

modifizierten Initiationsgeschichte. Im Gegenteil wird der Protagonist fortwährend mit widersprüchlichen ideologischen Überzeugungen belegt und mit ihm ein ›an der Zeit Erkrankter‹ vorgeführt (vgl. ebd.: 11), der schließlich am Ende in den Zustand der Zeitlosigkeit überführt wird und resigniert, gleichwohl der Text dies mit einer Zukunftsaussicht auf Kunstproduktion und mit der Zusammenführung mit Esperance verbindet. Die Ambivalenz zeigt sich auch in temporalsemantischer Hinsicht: Zeitlich situiert ist das Ende nach dem Jahreswechsel und stellt potenziell einen Neuanfang dar – allerdings ist Seeliger mit 26 Jahren merkwürdigerweise bereits vorzeitig gealtert (»Erschrick nur nicht, wenn Du mich grau und gealtert wiederfindest«; ebd.: 268). Seine Liebesbegeisterung, »die in allen Takten [seines] Zeitmaßes sprüht« (ebd.: 221) wird von Esperance einerseits vorzeitig gemäßigt (»Nur erwarte nicht mehr, als Du weißt«; ebd.: 257) und andererseits zugleich doch mit der Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft verknüpft. Eine dritte Beobachtung könnte demnach lauten: Die Störung emischer Zeit ausgelöst durch politische, kunstästhetische, anthropologisch-zwischenmenschliche (Um-)Brüche kondensiert der Text im schreibenden Subjekt, das dies zeitreflexiv re-formuliert. Das Subjekt wird in seiner idiosynkratischen Empfänglichkeit zum Spielball von Zeittendenzen, die ihm durch andere Figuren – insbesondere Zodiacus – nahegebracht werden. Die letztendliche Überführung in einen Zustand der Zeitlosigkeit ist äquivalent mit Resignation, die der Roman rückbindet an die eigene Stellung als literarisches *Werk seiner Zeit*:

Dies Buch, und ich darf es als bloßer Herausgeber wohl gestehen, liebe ich gerade deshalb, weil es gar keine Resultate hat, sondern nur dazu reizt, dieselben zu suchen. Es ist gerade so resultatlos, als unsere Zeit es noch bis auf diese Stunde ist, und ein Buch muß nicht klüger sein wollen, als seine Zeit. (Ebd.: 2)

Demgegenüber liegt mit Eichendorffs *Das Schloß Dürande* ein Text vor, der einerseits etische, emische und subjektive Zeit ontologisch differenziert, die Zeitdimensionen andererseits aber strukturell-semantisch korreliert und in metatextuell-selbstreflexiver Weise mit ›Regression‹ und ›Progression‹ in Verbindung bringt. Abermals haben wir es mit einer Erzählung zu tun, die anthropologisch-ontogenetische Probleme mit sozial-phylogenetischen Problemen relationiert: Der Jäger Renald Dübois setzt sich gegen die Liebesbeziehung zwischen seiner Schwester Gabriele und dem Grafen Hippolyt zur Wehr, fordert nach ihrer mutmaßlichen Entführung durch den Grafen eine öffentliche Bekanntgabe ihrer Verbindung, tötet beide und – in Erkenntnis der wahren Liebe zwischen Gabriele

und Hippolyt – am Ende sich selbst. Im Zusammenhang damit steht der revolutionäre Umsturz des absolutistischen Gesellschaftssystems, den Renald selbst entscheidend in Gang setzt.

Die erste Auffälligkeit des Textes ist die zeitliche Rahmung in Form einer narratorialen Retrospektive, die ein einfaches Zeitmodell explizit macht: Ausgegangen wird – ähnlich wie in Stifters *Der Hochwald* – von einem Zukunftszustand, der als trümmerhaft, einsam und menschenleer beziehungsweise *entkultiviert* semantisiert ist und dessen zeitliche Position zum Geschehen indefinit bleibt (»ehemals«, »dazumal«, »in jener Zeit«; Eichendorff 1993 [1837]: 423). Konstatiert wird damit von Beginn an, dass die erzählten Ereignisse ein negatives Zukunftsbild nach sich ziehen, in dem die Figuren absent sind und ihre Zukunft gekappt ist. Die temporale Situierung des Geschehens wird zwar nicht explizit datiert, ist aber eindeutig als Zeit der französischen Revolution identifizierbar. Dieses also ein wesentlicher Aspekt emischer Zeit: verweist die temporale Situierung schließlich auf einen entscheidenden Einschnitt in der Kulturgeschichte, der – und dies ist im Text ebenso entscheidend – einhergeht mit einer Störung des Verhältnisses von emischer und etischer Zeit. Letztere erscheint als diegetische Konstante kontinuierlich und in Form wiederkehrender Tageszeiten zirkulär markiert, während der Zyklus der Jahreszeiten unabgeschlossen bleibt. Die zeitliche Spanne der gerahmten Handlung umfasst ein knappes Jahr, einsetzend im Sommer und endend im Frühling des darauffolgenden Jahres. Die explizit genannten Jahreszeiten treten doppelcodiert in Erscheinung: Stets indizieren sie die (unmarkierte) Natürlichkeit der dargestellten Welt und setzen darüber hinaus Marker auf individueller oder kollektiver Handlungsebene, die die verhandelte Problemlage hervorheben. Bezeichnend beispielsweise ist, dass der entstehende Konflikt an einem »schwülen Sommerabend« (ebd.; Hervorhebung von mir, S. B.) situiert ist. Denn Signifikate von »schwül« sind neben demjenigen einer bedrückenden und tropisch-heißen Wetterlage ebenfalls »ängstlich« und »beklommen«¹⁴ – Eichendorffs Text fügt ein weiteres semantisches Feld um »betörend« und »erotisch« hinzu, das dem Lexem späterhin übrigens auch außerliterarisch zugeschrieben wird.¹⁵ Die vordergründige Motivation Renalds besteht im Schutz der Schwester nach dem Verlust der Eltern – der eigentliche Handlungsantrieb aber ist der latent-regressive Wunsch, den unmittelbaren Vergangenheitszustand eines Familiensubstituts mit der Schwester wiederherzustellen, die er unbewusst begehrt. In

¹⁴Vgl. den Art. »schwül« in Grimms *Deutschem Wörterbuch* (Grimm 1854–1961).

¹⁵Vgl. den Art. »schwül« auf *Duden online* (duden.de/rechtschreibung/schwuel; 22.12.2020); auch zu beobachten beispielsweise in Stifters *Der Hochwald* (»empfänglichere, schwülere Herzen«; Stifter 1980b [1842/1844]: 302).

der Attribution der Jahreszeit findet also auch Renalds Gemütszustand Ausdruck: in der Angst, seine Schwester zu verlieren, verbunden mit seiner latent-erotischen Leidenschaft für sie – verstärkt durch die Gestaltung der Figurenwahrnehmung (»es flimmerte ihm vor den Augen, als könnte er sich in einem schweren Träume noch nicht recht besinnen.«; ebd.: 424) und durch die Konzeption seiner ›Person‹.¹⁶ In metaphorischer Übertragung findet sich ›Schwüle‹ ferner zur Umschreibung der aufkommenden Revolution: »[D]er junge Graf Dürande hatte [...] so viel Wunderbares gehört von den feurigen Zeichen einer Revolution [...], daß ihm das Herz schwoll wie im nahenden Gewitterwinde. Er konnte es nicht länger aushalten in der drückenden Schwüle.« (Ebd.: 440) Im Herbst entflieht Gabriele dem – offenkundig mit ›alt‹ attribuierten (vgl. ebd.: 428 f.) – Kloster, in dem Renald sie untergebracht hatte; Renald erreicht Paris, um sein Recht einzufordern, und gerät dort an Revolutionäre: Die Jahreszeit des Herbstes formiert mithin einen Zeitraum der endgültigen Ablösung der einen Figur von der anderen. Im Winter kündigen sich die »feurigen Zeichen einer Revolution« (ebd.: 440) an, das Jahr geht dem Ende entgegen, wie auch das Sozialsystem vor seinem Ruin steht. Versehen wird die Jahreszeit dabei mit der Semantik des Scheinhaften: Ebenso wie Renald Gabriele mutmaßlich auf dem Schloss des jungen Grafen vermutet, so trägt auch der Winter: »Es war einer jener halbverschleierte Wintertage, die lügenhaft den Sommer nachspiegeln, die Sonne schien lau, aber falsch über die stillen Paläste« (ebd.: 446). Sinnfällig – wie schon in Ottos *Lehnspflichtigen* – ist daneben die Funktionalisierung des Frühlings als Jahreszeit des möglichen Neuanfangs – sowohl auf Kollektivebene, auf der das alte, absolutistische System dem Untergang geweiht ist, ebenso wie auf Individualebene, die in Form der affektiven Handlungsweise Renalds mit der anderen Ebene parallelisiert wird. Denn homolog mit dem alten, kranken Grafen, der – während die Bedrohung durch die Aufständischen zunimmt – störrisch-standhaft an alten Formen festhält, verhält sich Renald mit seinem Wunsch auf Rückkehr in den vergangenen Zustand der geschwisterlichen Idylle.

¹⁶Im Text finden sich Hinweise auf die Konzeption Renalds als markiert leidenschaftlicher Mensch: »[S]ie konnte gar nicht begreifen, warum er böse sei« (Eichendorff 1993: 425); »[d]u bist heute rasend« (ebd.: 426); »wie er auf seinem Bett vor Weinen schluchzte« (ebd.); »es wollte ihm das Herz zerreißen (ebd.: 446); »er kann entsetzlich sein« (ebd.: 450); »wilde[r] Jäger« (ebd.: 451) und: »spielten feurige Figuren wechselnd auf dem dunkeln Grund seiner Seele: schlängelnde Zornesblitze und halbgeborene Gedanken blutiger Rache« (ebd.: 445). Leidenschaft wird am Ende zusätzlich explizit als existenzielle Bedrohung ausgewiesen: »Du aber hüte dich, das wilde Tier zu wecken in der Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und dich selbst zerreißt.« (Ebd.: 465)

Noch bestimmter lenken Tageszeiten den Blick auf die Wertigkeit der Ereignisse, wobei dem Segment der Nacht – versehen mit höchster Ereignishaftigkeit – eine exponierte Stellung zukommt. Geheime Liebschaft und geschwisterlich-harmonischer Vergangenheitszustand, entscheidende Konfrontationen und Auslöser für Kämpfe – alles dies ist nachts situiert oder wird mit der Nacht in Verbindung gebracht. So situiert der Text den bewaffneten Schlagabtausch bei Einnahme des Schlosses Dürande bezeichnenderweise in »wilde[r] Nacht« (ebd.: 458), während ferner auf Individualebene die Relationierung von Gabriele zu diesem Zeitsegment ins Auge sticht:

Die Priorin wollte die arme Gabriele trösten, aber sie hatt' es nicht nötig, so wunderbar war das Mädchen seit jener Nacht verwandelt. Sie fühlte sich, seit sie von ihrem Liebsten getrennt, als seine Braut vor Gott, der wolle sie bewahren. Ihr ganzes Dichten und Trachten ging nun darauf, ihn selber auszukundschaften, da ihr niemand beistand in ihrer Einsamkeit. (Ebd.: 429)

Denn mit dieser ›Verwandlung‹ und ihrem Bezug zur Nacht grenzt sie sich von anderen Frauen ab:

Damals saß sie eines Abends noch spät mit der jungen Schwester Renate am offenen Fenster der Zelle, aus dem man in den stillen Klostergarten und über die Gartenmauer weit in's Land sehen konnte. Die Heimchen zirpten unten auf den frischgemähten Wiesen, über'm Walde blitzte es manchmal aus der Ferne. Da läßt mein Liebster mich grüßen, dachte Gabriele bei sich. – Aber Renate blickte verwundert hinaus; sie war lange nicht mehr wach gewesen um diese Zeit. Sieh nur, sagte sie, wie draußen Alles anders aussieht im Mondschein [...].

Wie du auch so allein im Dunkeln durch den Wald gehen kannst, sagte Renate wieder; ich stürbe vor Furcht. [...]

Nein, entgegnete Gabriele, ich möcht' mich gern einmal bei Nacht verirren recht im tiefsten Wald, die Nacht ist wie im Traum so weit und still, als könnt' man über die Berge reden mit Allen, die man lieb hat in der Ferne. (Ebd.: 430)

Für Nicht-Verliebte ist die Nacht mit Furcht, Unsicherheit, Fremdheit, Andersartigkeit belegt; für Verliebte hingegen mit Faszination, Vertrautheit und – ganz romantisch – mit Liebe, Traum, Natur und Ferne. So, wie sich die Figur Renate also als nichtliebende Figur auszeichnet, ordnet der Text Gabriele der Liebe, genauer: der *romantischen* Liebe zu. Ihr romantisierender Blick aus dem Fenster des Klosters ist paradigmatisch: Gabriele verhält sich ganz gemäß dem goethezeitlichen Initiationsmodell. Sie vollzieht die Ablösung vom Sozialraum der Familie

– und die der Zwangseinweisung in das Kloster – und wendet sich ihrem Geliebten zu: »[A]us Lieb' ist sie bei Nacht dem Grafen heimlich nachgezogen aus dem Kloster« (ebd.: 463). Bemerkenswerterweise verfährt der Text dabei so, dass mit ihrem Verschwinden aus Sicht Renalds Gabriele ebenfalls von der Textoberfläche ›verschwindet‹ und erst am Ende wieder fokalisiert wird. Initianden, die sich ›goethezeitlich verhalten‹, hat der Text im übertragenen Sinn – wie die Figur im buchstäblichen Sinn – nicht im Griff.

Eichendorffs Text kennzeichnet über diesen grundsätzlichen Aspekt – der Störung von emischer und etischer Zeit – hinaus die Schnittstelle zwischen etischer, emischer und subjektiver Zeit als besonders defektiv. Daher rühren denn auch derart seltsam anmutende Zeitstrukturbildungen wie die Folgende:

Währendes schnurrten im Schloß Dürande die Gewichte der Turmuhr ruhig fort, aber die Uhr schlug nicht, und der verrostete Weiser rückte nicht mehr von der Stelle, als wäre die Zeit eingeschlafen auf dem alten Hofe beim einförmigen Rauschen der Brunnen. (Ebd.: 449)

Manifest in der Turmuhr wird die Anordnung der Simultaneität von fortlaufender etischer Zeit und stagnierender emischer Zeit; zuvor wurde bereits ebenfalls mittels Turmuhren soziale Unruhe angezeigt (›draußen fern und nah die Turmuhren verworren zusammenklagen‹; ebd.: 440). Hier ist die Uhr nicht gar als Messinstrument für Zeit defekt, sondern in ihrer Funktion als Taktgeber soziokulturellen Lebens (temporär) gestört. Semantisch korreliert ist diese Zeitstörung mit dem ›Alten‹, dem Absolutismus repräsentiert durch den alten Grafen.

Draußen, nur manchmal vom fernen Wetterleuchten zweifelhaft erhellt, lag der Garten mit seinen wunderlichen Baumfiguren, Statuen und vertrockneten Bassins wie versteinert im jungen Grün, das in der warmen Nacht schon von allen Seiten lustig über die Gartenmauer kletterte und sich um die Säulen der halbverfallenen Lusthäuser schlang, als wollt' nun der Frühling Alles erobern. Das Hausgesinde aber stand heimlich untereinander flüsternd auf der Terrasse, denn man sah es hier und da brennen in der Ferne; der Aufruhr schritt wachsend schon immer näher über die stillen Wälder von Schloß zu Schloß. Da hielt der kranke alte Graf um die gewohnte Stunde einsam Tafel im Ahnensaal, die hohen Fenster waren fest verschlossen, Spiegel, Schränke und Marmortische standen unverrückt umher wie in der alten Zeit, niemand durfte bei seiner Ungnade, der neuen Ereignisse erwähnen, die er verächtlich ignorierte. So saß er, im Staatskleide, frisiert, wie eine geputzte Leiche am reichbesetzten Tisch [...] und alle Viertelstunde hackte im Nebengemach die Flötenuhr knarrend ein und spielte einen Satz aus einer alten Operarie. (Ebd.: 449)

Außerhalb des Schlosses ist die Zeit ›aus den Fugen‹ geraten; innerhalb seiner Mauern wird an der alten Ordnung festgehalten. Wie schon in anderen Beispielen – wie etwa in *Der Hagestolz* – beobachtet, ist dabei das ›Alte‹ mit ›Tod‹ semantisiert. Und wie in *Der Hagestolz* findet sich eine Überlagerung unserer Leitdifferenz – in diesem Fall im unmittelbaren Außenraum um das Schloss herum, wo topografisch ›Altes‹ und ›Neues‹ aufeinanderstoßen (›vertrockneten Bassins wie versteinert im jungen Grün‹). Erst mit der Ankunft des jungen Grafen als potenziellem Zukunftsträger ›fing die Uhr trostreich wieder zu schlagen an « (ebd.: 451); mit ihm verbindet sich die ›Hoffnung, noch Alles zum Guten wenden zu können« (ebd.). Ingeheim sehnt die Figur selbst aber einen Wechsel herbei: ›Ich bin so müde, sagte er, so müde von Lust und immer Lust, langweilige Lust! ich wollt' es wäre Krieg!« (Ebd.: 441)

Neben diesem Punkt – der problematischen Verschränkung der Zeitdimensionen – schlägt sich eine Zeitstörung ausgelöst durch nichttemporale Beweggründe – nämlich Liebe und Revolution – ebenfalls in der zeitreflexiv funktionalen Einbindung der Figuren nieder. In seiner sich selbst eingestandenen Sehnsucht nach Krieg spricht Hippolyt auch von einer ›spukhafte[n] Zeit‹ (ebd.). Über Renald heißt es: ›In der Unruhe seiner Seele war er der Zeit ein gut Stück vorausgeschritten« (ebd.: 437); und: ›[E]r dachte sich die verlorne Gabriele wieder in der alten unschuldigen Zeit als Kind mit den langen dunkeln Locken, es fiel ihm immer das Lied ein: ›Gute Nacht, mein Vater und Mutter, wie auch mein stolzer Bruder‹, – es wollte ihm das Herz zerreißen« (ebd.: 461). Und Hippolyt entgegnet Gabriele gegenüber: ›Die Zeit fliegt heut entsetzlich [...], dich liebte ich immerdar, da nimm den Ring und meine Hand auf ewig« (ebd.: 459). Offensichtlich arbeitet der Text mit einer komplexen Korrelation der unterschiedlich gelagerten Oppositionen ›Alt‹ vs. ›Neu‹ und ›Regression‹ vs. ›Progression‹. Denn wie aus diesen Textpropositionen ersichtlich wird, ist Renald als Figur charakterisiert, die ihre Handlung auf ›Zeit‹ abstimmt, dem Zeitverlauf nicht passiv ausgesetzt ist und emischer Zeit entgegenarbeitet, sich aber zugleich regressiv an einem Vergangenheitszustand orientiert, den er durch seine Handlungen wiederherzustellen trachtet. Auf der anderen Seite wird der Graf aufgestellt als jemand, dessen Zeiterleben asynchron-retardiert zu etischer und emischer Zeit verläuft, der jedoch seinerseits progressiv auf die gemeinsame Zukunft mit Gabriele hin ausgerichtet handelt. Beide sind sich ihrer Zeit bewusst, erleben sie aber diametral anders und steuern zusätzlich Unterschiedliches an. Dabei ist ›Alt‹ eigentlich und uneigentlich im Text angelegt, zum einen – in phylogenetischer, evolutionär-epochaler und soziokultureller Hinsicht – im Sozialsystem, dessen hierarchiehöchste Stände der Adel und der Klerus formieren, wobei beide entsprechend mit Zuschreibungen des ›Alten‹ und ›Altmodischen‹ versehen werden; zum anderen – in

anthropologischer Hinsicht – im Verhalten Gabrieleles und Hippolyts, die eine gegenseitige Liebe verbindet, insbesondere aber Gabrieleles, die ›goethezeitlich‹ agiert und im Rahmen goethezeitlichen Denkens nicht falsch handelt und doch scheitert. ›Alt‹ wird im Text auf radikale Weise getilgt – durch Gewalt und Tod. Vor der Kontrastfolie des Literatursystems der Goethezeit wird wiederum die *neue* Anthropologie repräsentiert in der Personen-Konzeption und dem Verhalten Renalds, dessen Familie allein in der Person Gabrieleles existiert – und die somit defizitär ist – und der die Loslösung von seiner Schwester und ihre Verbindung mit einem anderen Mann nicht akzeptieren kann. Codiert wird diese neue Anthropologie aber zudem auch als negativ-pessimistische, da sie destruktive und selbstdestruktive Verhaltensweisen impliziert und sich als nicht tragfähig erweist. Dieses Unvermögen wird interessanterweise ebenfalls über die Attribuierung mit ›Alt‹ geschaffen: »Er sah so schrecklich aus, sein Haar war grau geworden über Nacht« (ebd.: 464). Daraus ergibt sich – für die junge Generation als relevante Teilkategorie der Figuration – die für den Text maßgebliche Relation: ›Alt‹ agiert ›progressiv‹ vs. ›Neu‹ agiert ›regressiv‹. Bezeichnend und entscheidend ist auch, dass Renald zwar in persönlichen Belangen regressiv semantisiert ist und den unwiederbringlichen Kindheitszustand herbeisehnt, er aber in gesellschaftlichen Belangen der ausschlaggebende Katalysator des Ordnungsumsturzes ist: »Da stürzte auf einmal vom Schloß die Bande siegestrunken über Blumen und Beete daher, sie schrien Vivat und riefen Renald im Namen der Nation zum Herrn von Dürande aus« (ebd.). Mit seinem regressiven Handeln setzt also Renald auf Kollektivebene eine progressive Neuordnung in Gang. Und damit nicht genug. Dieser Vorgang wird nur aus einer Teilperspektive als wünschenswert klassifiziert, während die dominante Perspektive des Textes sowohl den Umbruch selbst als auch den Zukunftszustand negativ wertet: Inmitten des aufkommenden Umsturzes etwa – das topografische Umfeld ist mit der Aufhebung des Klosters bereits umsemantisiert – »weinte ein Kind [...], als klagte es, daß es geboren in dieser Zeit« (ebd.: 453). Und zum Zeitpunkt des Erzählens – der fiktion-internen Zukunft – schließlich ist von »Frühlingstagen« (ebd.: 465) und zugleich von Trümmern die Rede. *Das Schloß Dürande* koppelt also die Leitdifferenz mit regressiven und progressiven Vektoren und weist ebendiese Anlage als vitiös und nicht zukunftsfähig aus. Es liegt daher der Schluss nahe, als Grund für die starke Negativierung von ›Zukunft‹ die hier semiotisierten, paradoxalen und kollidierenden Temporalsemantiken anzugeben.

Unscheinbarer geht nun wiederum Stifters *Bergkristall* vor und thematisiert (unter der Oberfläche einer Verirrungsgeschichte mit christlich-religiösem Duktus) Maßgaben im Umgang mit ›Regression‹ und ›Progression‹ mit der Ausrichtung auf eine anzustrebende Zukunftsgestaltung – die hier glückt. Klar wird

an diesem Beispiel (wie für die Phase der 1840er-Jahre insgesamt): Gleichwohl Zeitreflexion nicht vorrangiges Thema sein muss, ist sie dem Literatursystem dennoch eingeschrieben – und mit ihr spezifische Umgangsweisen und Denkmuster in Bezug auf Zeit. Eine *offensiv-explicite* Semiotisierung reflexiver Zeitstrukturen jedoch geht, wie schon gesagt, in den 1840er-Jahren gegenüber den 30er-Jahren zurück.

Bergkristall erzählt die Geschichte zweier Kinder, die am Heiligen Abend auf dem Rückweg von einem Dorf in ein anderes von einem heftigen Schneegestöber überrascht werden und sich auf einem Berg verirren, dann aber schließlich gefunden und ihren Eltern zugeführt werden. Erzählt wird darüber hinaus ein entscheidender Umschwung der (Kultur-)Geschichte ebendieser Dörfer, die bei topografischer Nähe gänzlich unterschiedlich gekennzeichnet sind und sich durch das Ereignis der Verirrung der Kinder im Endzustand sozial annähern. Der Text verhandelt Lösungswege in Abstimmung zwischen Traditionsbewusstsein und Modernismus, wählt als wünschenswerten Zustand die Vereinigung der Dörfer und bestätigt damit die ›Mitte-Tendenz‹ unseres literarhistorischen Abschnittes.

Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Textbeispielen wird die temporale Situierung des Geschehens hier nicht konkretisiert, stimmt jedoch grob mit dem Zeitraum der Textgenese überein.¹⁷ Trotz Fehlen dieser Explikation eines zeitlichen Kontextes sind Teilräume und Figuren mit spezifischen Temporalsemantiken versehen, die überdeckt werden von einer etischen Naturzeit und von jener separiert sind:

So spinn es sich ein Jahr um das andere mit geringen Abwechslungen ab, und wird sich fortspinnen, solange die Natur so bleibt, und auf den Bergen Schnee und in den Tälern Menschen sind. Die Bewohner des Tales heißen die geringen Veränderungen große, bemerken sie wohl, und berechnen an ihnen den Fortschritt des Jahres. (Stifter 1982b [1845/1853]: 189)

Paradigmatisch fungieren an erster Stelle ›Natur‹ und ›Kultur‹, wobei ›Natur‹ topografisch ›oben‹ lokalisiert ist und durch den Schneeberg Gars semiotisiert wird. ›Kultur‹ liegt topografisch ›unten‹ (in Tälern) und ist binnendifferenziert in die Dörfer Gschaid und Millsdorf, die sich – »nur drei Wegstunden« (ebd.: 192) voneinander entfernt – insbesondere auch temporalsemantisch voneinander unterscheiden. Grundsätzlich sind »Sitten und Gewohnheiten in beiden Thälern so verschieden, selbst der äußere Anblick derselben so ungleich, als ob eine große

¹⁷Erstmals erschienen ist die Erzählung 1845 unter dem Titel *Der Heilige Abend* in der Zeitschrift *Die Gegenwart*. Die vorliegende Argumentation bezieht sich auf die Buchfassung, die 1853 in der Sammlung *Bunte Steine* publiziert worden ist.

Anzahl Meilen zwischen ihnen läge« (ebd.). Millsdorf formiert den prosperierenden, handelsoffenen, ansehnlicheren und moderneren, Gschaid den isolierten, ökonomisch etwas rückständigen, aber durchaus funktionierenden und betont traditionsbewahrenden Teilraum. Das fortschrittliche Millsdorf liegt in einem tieferen Tal und ist klimatisch begünstigt, sodass »man die Erndte immer um vierzehn Tage früher beginnen konnte als in Gschaid« (ebd.: 206) – der Raum ist in dieser Hinsicht der ›Zeit voraus‹, wohingegen die Bewohner in Gschaid »sehr stetig [sind] und es [...] immer beim Alten« (ebd.: 187) bleibt:

Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhaften Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert, und wenn in einem Hause scheckige Kühe sind, so werden immer solche Kälber aufgezogen, und die Farbe bleibt bei dem Hause. (Ebd.)

Des Weiteren ist demgemäß die im Kulturraum angelegte Opposition ›*Regression*‹ vs. ›*Progression*‹ textkonstitutiv zu nennen, ihre Virulenz verschärft sich auf Figurenebene: Zum einen in Person des in Millsdorf ansässigen Färbers, der, was sogar in Millsdorf »etwas Unerhörtes war, mit Maschinen arbeitete« (ebd.: 195); zum anderen in der Heirat des Schusters Sebastian aus Gschaid mit der Tochter dieses Färbers, Sanna, die ihrerseits nach Gschaid übersiedelt und dort alieniert wird;¹⁸ des Weiteren schließlich durch die Kinder, die als Nachkommen eines Gschaiders und einer Millsdörferin auch auf topografischer Textebene als Grenzgänger zwischen den Räumen auftreten. Synekdochisch bilden die genannten Figuren das hauptsächliche Problem der dargestellten Kulturgeschichte ab. Denn der Färber lebt zwar im progressiven Raum und agiert dort, indem er Symbole der Industriellen Revolution nutzt, *noch* ›progressiver‹, er selbst gehört jedoch der Großelterngeneration an und ist körperlich alt. Demgegenüber bringt die Schusterfamilie zwar die Voraussetzung zur Gestaltung einer Zukunft mit – indem sie biologisch reproduktionsfähig ist –, ihre Lokalisierung und soziale Reputation im regressiven Gschaid allerdings steht dazu in hemmendem Kontrast – erkennbar daran, dass sich die (jungen) Kinder vornehmlich zwischen beiden Räumen bewegen und die Mutter im Heimatraum nachhaltig als Fremde wahrgenommen wird.

Getragen durch die dynamische Ereignisstruktur erfolgt die Tilgung ideeller Grenzen und die Harmonisierung von ›Kultur‹: Die Rettung der Kinder hat

¹⁸Alienität und Alterität – oder ›Fremdes‹ und ›Anderes‹ – spielen für die Anthropologie der Zwischenphase eine entscheidende Rolle, die an anderer Stelle genauer untersucht worden ist (vgl. Lukas 2006). Grundsätzlich zu den Begrifflichkeiten und ihren kultursemiotischen und -semantischen Kontexten vgl. Turk 1990.

die Öffnung Gschaids und die Verbindung zwischen beiden Dörfern zur Folge. Dieser tendenziellen Zukunftsgeschlossenheit steht allein die Beibehaltung der Opposition ›Natur‹ vs. ›Kultur‹ entgegen: Auch über das Textende hinaus bleiben der Berg, der plötzliche Wettereinbruch, die spektakulären Naturerscheinungen rätselhaft und unergründlich, insbesondere bleibt der Natur das Merkmal der potenziellen Bedrohung von ›Kultur‹ inhärent, obwohl die Bedrohung im vorliegenden Fall weniger gefährdend ausgefallen ist als möglich. Obschon also gänzlich anders realisiert als bei Eichendorff – der in *Das Schloß Dürande* die psychologische und die politische Dimension prononciert –, wird ›Natur‹ demnach ganz direkt als fremdartige Gefahr für den Menschen klassifiziert.

Die Überführung einer Ordnung A in eine Ordnung B steht auch in Stiflers Text in Verbindung mit einer temporären Störung von Zeit, die der Text in der Orientierungslosigkeit der Kinder motiviert. Mit ihnen wird Zeit verhandelt: Ihr Schicksal und damit die Zukunft der Familie stehen auf dem Prüfstand. Das wesentliche Geschehen ereignet sich an Heiligabend, einer Zeit, zu der die Tage »sehr kurz« (ebd.: 203) sind. Als bedeutsam wird daneben der Umstand gekennzeichnet, dass das Verirren simultan zum *Fest* des Heiligen Abends geschieht, ein für die im Text dargestellte christlich geprägte Kultur (und damit hinsichtlich der emischen Zeit) eminent wichtiges Geschehensmoment, das zyklisch wiederkehrt und betont tradiert-feste Handlungsabläufe involviert. Damit überlagert die Erzählung, wie schon an anderen Beispielen herausgestellt, eine zyklische Zeitvorstellung mit der Linearität einer der Welt konstatierten Entwicklungsmöglichkeit, die wiederum in der Korrelation von wiederkehrendem Fest und einmalig-folgenreichem Ereignis fundiert ist.

Die hohe Wertigkeit ebendieses Ereignisses wird mit zeitlichen Markern indiziert: Auf dem Hinweg Richtung Millsdorf befindet sich der Naturraum in einem Normalzustand und kann problemlos durchschritten werden – abzulesen an absoluten Zeitangaben: »[a]ls sie nach Verlauf einer Stunde« (ebd.: 205); und: »[a]bermal nach einer Stunde [...]« (ebd.: 206). Auf dem Rückweg ändern sich die Wetterlage und damit der Zustand der Naturumgebung mit der Konsequenz einer Aufhebung absoluter Zeitangaben vonseiten der Erzählinstanz, die mit dem Verlust des Zeitgefühls bei den Kindern einhergeht: »Der Knabe konnte die Zeit nicht ermessen« (ebd.: 211). Entsprechend häufen sich relative Zeitangaben im Text: »[n]ach kurzer Zeit« (ebd.: 210); »[n]ach langer Zeit« (ebd.: 212); »[n]ach einer Weile« (ebd.: 215); »[n]ach einer Zeit (ebd.); »[a]ls eine lange Zeit vergangen war« (ebd.: 225). Und auch nach der Rettung heißt es zunächst noch: »[e]ndlich nach langer Zeit« (ebd.: 235). Die Einmaligkeit des Ereignisses unterstreicht schließlich auch der alte Färber und verwendet dazu – gleichwohl im

hyperbolischen Redemodus – erneut eine absolute Angabe: »Hundert Jahre werden wieder vergehen, daß so ein wunderbarer Schneefall niederfällt, und daß er so gerade niederfällt, wie nasse Schnüre von einer Stange hängen. Wäre ein Wind gegangen, so wären die Kinder verloren gewesen.« (Ebd.: 238)

Die drei Beispiele zeigen: *Störungen von Zeit* realisieren Texte ganz konkret über die Inkompatibilität von emischer, etischer und subjektiver Zeit. Die Relata ›Regression‹ und ›Progression‹ implizieren dabei Semantiken, die primär in Figuren codiert werden. Figuren dienen demnach nicht allein als Träger *von Zeit* (zum Beispiel durch ihre Zugehörigkeit zu einer Altersstufe) und Zeitlichkeit (aufgrund ihres Alterns), sondern auch als Träger *spezifischer Temporalsemantiken mit signifikantem Charakter*. Bei diesen handelt es sich um figurenintern verankerte, psychisch-mental installierte Anlagen, die entsprechendes Verhalten initialisieren und im Verlauf des Geschehens potenziell wandelbar sein können.

Zeitreflexion und Anthropologie: Relationsmuster

Wenn Figuren im Blickpunkt stehen und wenn konstatiert werden kann, dass die Anthropologie eine der maßgeblichen Grundachsen des Literatursystems der Zwischenphase darstellt, dann können an dieser Stelle *vier Relationsmuster* benannt werden, die für die zeitreflexive Spezifik des Literatursystems im Allgemeinen und für die Fundierung der reflexiven Zeitstruktur II im Besonderen prägend sind.

- (1) *Zeitreflexion* ↔ *Anthropologie*. In Auswertung der behandelten Punkte muss zuvorderst die fundamentale Relation der wechselseitigen Implikation von Zeitreflexion und Anthropologie angeführt werden. Sie bedeutet, dass zum einen die Reflexion von Zeit ihren wesentlichen Anteil in anthropologischen Propositionen findet; ihre Strukturen sind paradigmatisch in den Figuren verankert. Andersherum ist der Literaturanthropologie, wie sie die Zwischenphase kennzeichnet, immer auch ein zeitreflexives Potenzial eingeschrieben. Verwiesen werden kann hinsichtlich dessen auf die ausführlich behandelten Texte wie *Der Hagestolz*, *Das Bild des Kaisers*, *Zu Spät!*, *Die Lehnspflichtigen* sowie *Moderne Lebenswirren*, *Das Schloß Dürande* und *Bergkristall*. Überall impliziert das dargestellte Menschsein Fragen nach ›Zeit‹ – anthropologisch relevante Konstellationen, dies führen die Texte vor, dienen daher stets als entscheidende Träger für reflexive Zeitstrukturen.
- (2) *Etische Zeit* vs. *emische Zeit* vs. *subjektive Zeit*. Das zweite übergreifende Merkmal besteht im gegebenen Bereich in der Inkongruenz und Disparität von etischer, emischer und subjektiver Zeit. Zunächst ist erstaunlich,

dass allen diskursiven und anthropologischen ›Experimenten‹ der Zwischenphase zum Trotz (vgl. Frank 1998) etische Zeit generell konstant und linear, gleichförmig und unidirektional gestaltet ist, sie offenbar nicht Teil des charakteristischen Experimentierfelds zu sein scheint. Hingegen können die emische und auch die subjektive Zeit die abenteuerlichsten Formen annehmen (*Moderne Lebenswirren; Das Schloß Dürande*). Es wäre zu vermuten, dass erstens überhaupt ein *Bewusstsein* über eine Differenz mehrerer Zeitsphären vorherrscht, dass zweitens ein zeitreflexives Potenzial, das heißt ein *Nachdenken über Zeit*, über diese Differenz aufgebaut wird, und dass drittens der *kulturelle Umgang* mit Zeit wie auch das *subjektive Erleben* von Zeit offensichtlich als heikel erachtet werden. In jedem Fall gehen die Zeitdimensionen nicht überein; ihr Verhältnis zueinander ist erschüttert. Und ebendies macht einen Kern der Reflexion von ›Zeit‹ aus. Im breiteren Kontext der Ausbildung des modernen Zeitregimes argumentiert: Hier ergibt sich in literarischer Form das wahrgenommene Auseinanderklaffen von ›Erfahrungsraum‹ und ›Erwartungshorizont‹ – und die entstehende Kluft wird als Problem aufgegriffen, durchgespielt und teilweise zu lösen versucht (oftmals aber ungelöst bestehen gelassen).

- (3) ›Regression‹/›Progression‹ korr. ›Alt‹ vs. ›Jung‹/›Neu‹. Die Verschränkungsstruktur, um die es in diesem Kapitel geht, steht in vielfältigen Beziehungszusammenhängen zur Leitdifferenz des Literatursystems. Vielfältig deshalb, weil die Leitdifferenz selbst in skaliertem Form erscheint, und vielfältig auch, weil die Zuordnung der beiden Strukturmengen flexibel gehandhabt wird. Grundsätzlich erscheint denkbar, dass ›junge‹ wie ›alte‹ Figuren regressiv wie auch progressiv aufgestellt sein können, dass insbesondere Vertreter einer dezidiert *neuen* Anthropologie regressiv agieren oder dass sie gar schwanken zwischen unterschiedlichen Ausrichtungen (*Das Bild des Kaisers; Das Schloß Dürande; Der Hagestolz; Die Lehnspflichtigen; Moderne Lebenswirren*). Zudem konnte – schon im letzten Kapitel – beobachtet werden, dass die Leitdifferenz zwar eminenten Bestand hat, zugleich jedoch aufgeweicht ist, zum Beispiel insofern, als Figuren gleichermaßen ›alt‹ und ›jung‹ sind. Neben diesen mehrschichtigen und sich gegenseitig überlagernden Anordnungen (*Das Bild des Kaisers*) sind indes auch eindeutiger Vernetzungen zu beobachten (*Die Lehnspflichtigen*). Entscheidend bei alledem ist: Die Leitdifferenz ist – wenn sie auch skaliert-mannigfaltig realisiert wird – für sich genommen statisch und bedarf einer Verbindung zur Koppelungsstruktur ›Regression‹ vs. ›Progression‹, die diese dynamisiert – ihr Gefüge verschiebt, Teilmengen tilgt oder abwandelt. Und entscheidend ist auch: Die Kombinatorik aus Leitdifferenz und temporaldeiktischen Richtungsprinzipien der ›Regression‹ und der

›Progression‹ ist als Funktion zwecks Aufstellung und Abwägung hochrangiger Handlungsmaximen anzusehen, die ihrerseits wichtig für die Gestaltung von ›Zukunft‹ sind.

- (4) *Goethezeitlich vs. nichtgoethezeitlich*. Eine Dichotomie, die immer wieder ins Auge fällt und die natürlich die spezifische zeitreflexive Anlage der Zwischenphase grundiert, ist die der Gegenüberstellung von betont goethezeitlichen und andersartigen, betont *nicht*goethezeitlichen Strukturen. Auch dies offenbart sich an erster Stelle in Form anthropologischer Modellierungen: Eine Figur entspricht dem goethezeitlichen Modell, eine andere einem anderen, alternativen Modell – die Engführung ist konfliktreich (*Das Schloß Dürande*). Dem wohnt zum einen die strukturelle Überlagerung von Leitdiffferenz und Verschränkungsstruktur inne, zum anderen lenkt die Dichotomie den Blick auf das metatextuell-selbstreflexive Moment.

Figürliche Kulminationen: ›Zerrissenheit‹ und ›Weltschmerz‹ bei Büchner und Mundt in zeitsemiotischer Lesart

Einen interessanten Spezialfall der Überlagerung anthropologischer und temporalreflexiver Problemstellungen wollen wir aufgreifen und näher beleuchten. Im Hintergrund steht dabei der Umstand, dass die Störungen von Zeit, wie sie durch diverse Ursachen zustande kommen, oftmals nicht nur generell unlösbare Konfrontationen nach sich ziehen, sondern gar für das Subjekt pathologische Folgen haben können. Wenn Figuren an ›ihrer Zeit‹ verzweifeln, ihre Vorstellungen nicht in Einklang mit Bedingungen und Möglichkeiten der Umwelt bringen können, so verfallen sie in einen Status der ›Unentschlossenheit‹ mit teils krankhafter Ausprägung.

Wenn im Folgenden von ›Zerrissenheit‹ und ›Weltschmerz‹ die Rede ist, so sei darauf aufmerksam gemacht, dass wir es mit *objektsprachlichen* Termini zu tun haben, die *metasprachlich* appliziert worden sind und seitdem perpetuiert werden. Nicht ganz unproblematisch dabei ist, dass der von ihnen bezeichnete Phänomenbereich jedoch weit über diejenigen Textstrukturen hinausreicht, die vornehmlich mit diesen Begriffen versehen worden sind. Zudem ist auf die Gefahr hinzuweisen, vom singulären Einzelfall auf das Allgemeine zu schließen, ohne eine methodisch abgesicherte Basis zu schaffen, von der ausgehend wiederum die Begriffe überhaupt erst als Beschreibungskategorien tragbar erscheinen.

Zu diesem Zweck und um an die Argumentation anzuschließen, sei ein Gedanke, der zu Beginn fiel, aufgegriffen: ›Zerrissenheit‹ und ›Weltschmerz‹

sind transepocheale, figurenbasierte Konzepte und darüber hinaus Strukturmuster, die auf anthropologischer Folie zentrale zeitreflexive Kernprobleme abbilden. Unser definitorischer Arbeitsansatz lautet daran anschließend wie folgt: Figuren, die mit ›Zerrissenheit‹ und ›Weltschmerz‹ attribuiert sind, repräsentieren *Kulminationspunkte reflexiver Zeitstrukturen*, wobei Handeln *gehemmt* oder vor dem Hintergrund kultureller Erwartbarkeit *fehlgeleitet* wird, und dies aufgrund der als problematisch empfundenen, eigenen *paradoxalen Temporalsemantik*. Einige Teilaspekte klangen bereits an, zum Beispiel dort, wo es um Zeitkonflikte ging, die Initianden auszutragen haben, oder auch dort, wo die Aktivierung des Zeit-erlebens erörtert wurde (vgl. Abschn. 2.3). Potenziell ergeben sich sogar dann schon Ausformungen des Phänomens, wenn für Figuren die Kollision von ›Regression‹ und ›Progression‹ spürbar ist, wie zuletzt beispielsweise offensichtlich an Renald in *Das Schloß Dürande*: Ausschlaggebend für dessen Suizid ist die Erkenntnis, die Schwester getötet zu haben. Zuvor jedoch steht er in einem Widerspruch mit sich selbst, möchte er doch nicht die Sozialstruktur verändern – von der er schließlich selbst in beruflicher Hinsicht profitiert –, sondern (zumindest oberflächlich) lediglich sein Recht einfordern, das er allerdings – schon früh gänzlich übertrieben – gewaltsam durch Schusswaffengebrauch geltend macht. Ein Widerspruch besteht dabei darin, dass er de facto das zerstört, was er idealiter wiederherstellen möchte. Wie in diesem Fall führt Zerrissenheit auch in früheren Texten immer wieder zu Selbstverlust in Form von Wahnsinn oder Tod. ›Weltschmerz‹ wiederum ist hingegen in dieser Hinsicht ein *epochenspezifisches Implikat* der Zwischenphase. Denn eine Folge von Zerrissenheit ist in diesem System neben Tod – Wahnsinn tritt auffällig selten in Erscheinung – in erster Linie die *Resignation*: die Abfindung mit gegebenen Verhältnissen ohne Inanspruchnahme selbstgesteuerter Änderungsmaßnahmen.

Das interepochal-invariante Grundmerkmal des Phänomens, auf das der Begriff ›Zerrissenheit‹ angewandt wird, ist die *im Subjekt installierte Polarität zweier Gegensätze*, die dieses Subjekt in eine schwierige Lage versetzt: Die »Demarkationslinie, die man üblicherweise zwischen den beiden Polen zieht, [verläuft] immer durchs Ich selbst, dieses in Widerspruch mit sich selbst bringend« (Begemann 1991: 228). Gestaltete Gegensätze und die Art des Umgangs mit ihnen variieren – es geht dabei aber stets um das Verhältnis von ›Subjekt‹ und ›Welt‹: *Ideal* des Subjekts und *Realität* des Daseins, *Anspruch* und *Möglichkeiten*, *Innenwelt* und *Außenwelt*, *Eigenes* und *Fremdes*.

›Zerrissenheit‹ und ›Weltschmerz‹ kommen in der Goethezeit als (kritische) Reaktion auf Konzepte der Aufklärung auf und können zugleich als skeptizistische Neufassung der eng verzahnten Konzepte ›Individualität‹, ›Bildung‹ und ›Entwicklung‹ angesehen werden, wie auch der Verhältnisse von ›Vernunft‹ und

›Emotion‹ – wie teils bereits in der Empfindsamkeit erprobt – oder der Relation von Potenzialität und Realisierbarkeit exponierter Subjektivität. Die Goethezeit selbst verläuft diesbezüglich äußerst dynamisch: Auffällig sind die Strukturmuster im Sturm und Drang (präfiguriert in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* [1774]) und in der Romantik (ausgebaut und modifiziert unter anderem in Tiecks *Runenberg* [1802], Eichendorffs *Marmorbild* [1819] und Hoffmanns *Bergwerke zu Falun* [1819]).

Charakteristisch für die Romantik – die ja als unmittelbares Vorgängersystem der Zwischenphase eine besondere Stellung einnimmt – ist eine ganze Reihe von Aspekten: Erstens wird ›Zerrissenheit‹, die Spaltung des Ich, besonders an denjenigen Figuren deutlich, die in »bipolar strukturierten Räumen auf der Suche nach sich selbst sind« (Begemann 1991: 228), deren innere Problematik also topografisch nach außen gekehrt ist und räumlich – verräumlicht – verhandelt wird (*Das Marmorbild, Der Runenberg, Bergwerke zu Falun*). Zweitens erscheint die Innenwelt des Subjekts in manchen Fällen eben nur bedingt als Potenzraum einer utopischen Überwindung von ›Realität‹ denn vielmehr als deren Derivat – denn *entfremdet wird nur das Eigene*. Subjektexterne Annahmen von ›Realität‹ und gesellschaftlich akzeptierte Normkonformität – dies ist immer auch schon im Subjekt selbst angelegt und kann oftmals nicht von diesem unterschieden werden. Drittens ist romantische Identität – die sich gegenüber dem klassischen Modell nicht durch Harmonie, sondern durch ›radikale‹, prekäre, ungreifbare Idealität auszeichnet – »ein immer Ausstehendes, das niemals zur Präsenz gelangen kann, sondern notwendig durch Aufschub und Differenz bestimmt ist« (ebd.: 231). Viertens schließlich ist das subjektive ›Innen‹ zugleich, wie Tieck es formuliert, eine Domäne der ›inneren Natur‹, »weltliche[r] Lüste und verbotene[r] Lüste« (Tieck 1985: 156), in der »das Niedrigste, das entkörperlichte Ideal und das sinnliche Begehren, das Heilige und das Sexuelle amalgamiert und verwechselt werden« (Begemann 1991: 234). Es kommt auffallend oft zur Spaltung des Subjekts (etwa beim Doppelgänger), das zwischen einer Befangenheit (in bürgerlichen Normen und Werten und im Tabubewusstsein) und dem Streben nach Loslösung (von diesen) steht.

Auch im Fall dieses Grundmusters kommt es, ähnlich der Initiationsgeschichte, zu einer *modifizierten* Applikation: In der Zwischenphase gewinnen primär zwei Aspekte an Bedeutung, die die subjektiv-individuelle erfahrene Insuffizienz grundieren und die beide wichtig in unserem Zusammenhang sind:¹⁹

(1) die Inkompatibilität eigener Vorstellungen, Wünsche und Bedürfnisse mit dargestellten soziokulturellen Systemzuständen (*Problemfeld ›Figur und Welt‹*);

¹⁹Die Aspekte finden sich in ähnlicher Form bei Rinsum/Rinsum (1992: 42).

(2) die (bewusste/unbewusste) Erfahrung als Angehöriger einer nachrangigen Generation gegenüber der Eltern- und Großelterngeneration; die (bewusste/unbewusste) Erfahrung der familiären Defizienz (*Problemfeld ›Figur und (Herkunfts-)Familie‹*).

Offensichtlich handelt es sich bei ›Zerrissenheit‹ im postromantischen Literatursystem konkret um ein zweifach gelagertes – subjektinternes *und* diegetisch-ontologisches – Textmuster, das in ersterem Fall ganz allgemein mit ›Unentschiedenheit‹ bezeichnet werden kann: die (bewusste oder unbewusste) Manifestation mental-psychischer Inkonsistenz und aktionale Unentschlossenheit in unterschiedlichen Hinsichten, die vom Subjekt negativ erfahren wird und sich in affektiver, biografischer und ideologischer Diskontinuität äußert (vgl. Landshuter 2007: 94). Figuren sind handlungsunfähig oder schwanken zwischen verschiedenen Handlungsoptionen, die sie abwechselnd zu realisieren anstreben und wieder fallen lassen. Der zweite Fall meint die Inkonsistenz von ›Welt‹ im Gegenwartssegment und ihre Auswirkung auf die Protagonisten. Wir sprechen daher auch von einem *Gegenwartsskipppmodell*. Auch Textwelten – nicht allein Figuren – sind ambivalent-heterogen aufgebaut hinsichtlich der vorherrschenden Dominanz von in die Vergangenheit reichender Instanzen, die bisweilen jedoch auch als untragbar und nicht zukunfts-fähig semantisiert sind. ›Zukunft‹ wird dadurch zum offenen Möglichkeitsraum – ebenso aber zum kardinalen Problem, das es anzugehen gilt. Im Zusammenhang mit den oben genannten Verschiebungen gegenüber der Romantik, ließen sich diverse Untersuchungsfelder ausmachen, die teils bereits auch schon anklingen. Erinnert sei an *Das Schloß Dürande*, worin auf Ebene der Figuren wie auch auf Ebene der dargestellten Welt ›Zerrissenheit‹ vorexerziert und dies auf Ebene der Narration zur Begründung einer stark negativen Zukunft funktionalisiert wird. Obwohl das Muster in beiderlei Hinsicht zu beobachten ist, erscheint es sinnvoll zu unterscheiden: ›Zerrissenheit‹ verwenden wir im Folgenden ausschließlich für Figuren; für ›Welten‹ besteht bereits der Begriff der Heterogenität. Dessen ungeachtet ist es freilich das Verhältnis von Figur und Welt, das ausschlaggebend für die Ausbildung dieses Strukturmusters ist. Wir hatten bereits herausarbeiten können, dass die Störung von Zeit nicht eigentlich im Weltsystem selbst begründet liegt, sondern erst durch die Inkongruenz und Dispartheit von etischer, emischer und subjektiver Zeit zustande kommt. Das Subjekt ist nicht eo ipso in pathologischer Steigerung uneins mit sich selbst, sondern bildet dies reaktiv aus, als Effekt, in Reaktion auf die Erkenntnis des eigenen Unvermögens.

Den Extremfall dafür liefert zunächst Büchner. *Lenz* selegiert einen Lebensabschnitt seines Helden, in dem nicht mehr allein die Zerrissenheit der Figur

eine Rolle spielt, sondern bereits Konsequenzen dieses Zustands mehr als deutlich hervortreten. Bemerkenswert ist demnach neben der Personen-Konzeption (in ihrer pathologischen Ausformung) auch das Zeitmodell der dargestellten Welt (das die Zustandsveränderung der Figur nachvollziehen lässt) und insbesondere natürlich das Verhältnis des Helden zu seiner Umwelt im Gegenwartssegment – das wiederum als hochproblematisch gekennzeichnet ist.

Rekonstruiert werden kann ein einfaches Zeitmodell. Lenz hat sein heimisches Umfeld verlassen, dem er in der vorgelagerten Vergangenheit zugehörig gewesen ist, und hält sich bei Oberlin auf. Der Vater versucht ihn mehrmals zu kontaktieren und mittels anderer Figuren zur Räson zu bringen, einmal über Kaufmann, dann über Oberlin; doch vergeblich: der Kontakt wird vonseiten des Helden nicht wieder aufgenommen. Lenz – referiert wird ja ganz offenkundig auf den Dichter des Sturm und Drang – ist mit Erzählbeginn bereits als Schriftsteller mehrerer Dramen in Erscheinung getreten, das Schreiben indes gehört im Verlauf des Geschehens nicht mehr zu seinen Tätigkeiten. Doch spricht er eine kunstästhetische Entwicklung an, der er skeptisch gegenübersteht und die beim Gegensatz von Realismus und Idealismus ansetzt; Lenz selbst plädiert für eine realistische Kunst, die offensichtlich aber aktuell gegenüber der anderen Richtung einen schweren Stand zu haben scheint.

Der Text macht also in mehrfacher Hinsicht klar, dass ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ inkonsistent ineinander übergegangen sind, dass Brüche vorliegen, die in Diskontinuitäten der Figurenbiografie, aber auch im Erzählen selbst ablesbar sind. Das Gegenwartssegment folgt angesichts der Hauptfigur auf den ersten Blick einem Prozess der ›Entleerung‹, oder wie im Rahmen dieser Studie verhandelt: der Reduktion hin zu einem resignierten Dasein. Am Ende und angesichts der nicht weiter thematisierten Zukunft heißt es dahingehend: »Er schien ganz vernünftig, sprach mit den Leuten; er tat alles wie es die anderen taten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – – So lebte er hin.« (Büchner 1992 [1839]: 250) Die Aussage der Erzählinstanz, dass Angst und Verlangen *nicht mehr* verspürt werden, impliziert deren vorheriges Vorhandensein – das wiederum eine genauere Betrachtung der Personen-Konzeption im bis dahin präsentierten Handlungsverlauf nahelegt. ›So lebte er hin‹ richtet sich in eine statische Zukunft, die als nicht erwünschter, aber notwendig hingemommener Zustand entworfen wird. Man muss auch hier von einer Negativierung sprechen. Ist also die Schnittstelle zwischen ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ durch die Verschärfung des mental-psychischen Zustands der Figur zu beobachten, der von Zerrissenheit zu pathologischen Verhaltensstörungen führt, so ist der Übergang hin zur ›Zukunft‹ über das Textende hinaus durch die Rücknahme auffallender Verhaltensstörungen

festzustellen; das Innenleben des Protagonisten aber verbleibt als unberechenbar krankhaft markiert. Und ebendies ist der entscheidende Punkt. Blickt man nämlich genauer auf die Figurensemantik, so ist eine *Konstanz* sinnfällig: die der *Semantik der Leere*. Zu Beginn heißt es ausdrücklich: »[E]r war im Leeren« (ebd.: 226). Und: »[E]s wurde ihm leer« (ebd.: 227). Der Prozess der Entleerung, der hier temporär auftritt und narrativ nachvollzogen wird, entspricht dabei vielmehr nur dem ›Wellental‹ eines iterativ verlaufenden Lebensphasenmodells bei Lenz. Denn tatsächlich arbeitet auch Büchners Text mit einem zyklischen Zeitmodell, das er substantiiert in seiner Hauptfigur und das er linearisiert im fortschreitenden Prozess der geistig-körperlichen Verkümmern. Lenz ist Gefangener seines Selbst, das er nicht versteht und dem er hilflos ausgesetzt ist. Er wird gegenüber seiner Umwelt immer unverständlicher, wie auch ihm seine Umwelt immer gleichgültiger wird. Entscheidend ist: Das Erscheinungsbild des Helden und seine Auseinandersetzung mit sich selbst und der Welt ist ausschließlicher Erzählanlass des Textes. Lenz ist fokalisiert, die Informationsvergabe protagonistenzentriert, der Einblick in die Textwelt egozentrisch. Zu klären wäre demnach der Zusammenhang von Zerrissenheit und Zeitreflexion.

Zerrissenheit tritt lexikalisch explizit auf. Es »riß [...] ihm in der Brust« (ebd.: 226); Lenz erscheint bei Oberlin in zerrissenen Kleidern (vgl. ebd.: 227); »er riß sich mit den Nägeln« (ebd.: 228); ihn treibt es nach einem »Abgrund, zu dem ihn eine unerbittliche Gewalt hinriß« (ebd.: 239). Daraus ließe sich folgern: Das Strukturmuster wird auf der Textoberfläche in eigentlichem und uneigentlichem Redemodus aufgebaut. Die Pathologie des Erscheinungsbildes von *persönlicher* Zerrissenheit, auf die beide Modi hinauslaufen, zeigt sich darin, dass Lenz an einem *innerlichen* Schmerz – an der Schnittstelle also zwischen Körper und Geist – leidet, der sich in massiven Schüben äußert (»unendliche Qual«; ebd.: 237), ihm selbst aber unerklärlich und fremd ist (»unnennbare Angst«; ebd.: 227; »sonderbare Angst«; ebd.: 229) und teils in manischem Handeln, teils in Katatonie mündet. Pathologisch ist der Sachverhalt auch deshalb zu nennen, da er offensichtlich fortwährend auf der Schwelle zum Selbstverlust steht (»Abgrund«; »als müsse er sich auflösen«; ebd.: 232) und doch dagegen ankämpft. Dies zeigt sich ferner im unmittelbaren Schwanken zwischen zwei entgegengesetzten, disparaten Gemütszuständen:

[S]ein ganzer *Schmerz* wachte jetzt auf, und legte sich in sein Herz. Ein süßes Gefühl unendlichen *Wohls* beschlich ihn. (Ebd.: 231; Hervorhebungen von mir, S. B.)

[E]r lag in den heißesten *Tränen*, und dann kam plötzlich eine Stärke, und erhob sich kalt und gleichgültig, seine Tränen waren ihm dann wie Eis, er mußte *lachen*. *Je höher*

er sich aufriß, desto *tiefer* stürzte er hinunter.« (Ebd.: 239 f.; Hervorhebungen von mir, S. B.)

Zielpunkt ist immer wieder die Ruhe, ein Befinden, das ihm zwar gelegentlich vergönnt ist, aber nicht von nachhaltiger Dauer sein kann (vgl. ebd.: 227, 228, 230, 231, 236 u. 249). Die Folgen: Die Figur ist verwirrt, verhält sich selbstdestruktiv (bis hin zu Suizidversuchen) und verfällt zunehmend dem Nihilismus (»gar nichts, gar nichts«; ebd.: 244). Lenz' psychisch-physische Verfassung nimmt bei all dem sukzessive ab (»Zustand immer trostloser geworden«; ebd.: 246). Parallel zur zyklischen Entleerung erfolgt somit auch ein sukzessiv-fortlaufender Prozess der Degression: Der Text überlagert in seiner Hauptfigur und in Form der Figurenpathologie zyklisches und lineares Zeitmodell.

Von besonderer Brisanz – da hierin Gründe für diesen Extremzustand zu vermuten sind – ist angesichts dieser Sachlage der Stand der Figur zwischen ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹, der aus den gegebenen Textinformationen allerdings nur ansatzweise zu rekonstruieren ist – die dargelegte Konstitution jedenfalls wird in Verbindung gebracht zur Reflexion von Zeit:

Unterdessen ging es fort mit seinen religiösen Quälereien. Je leerer, je kälter, je sterbender er sich innerlich fühlte, desto mehr drängte es in ihn, eine Glut in sich zu wecken, es kamen ihm Erinnerungen an die Zeiten, wo alles in ihm drängte, wo er unter all seinen Empfindungen keuchte [≈ ›Leben‹]; und jetzt so tot [≈ ›Tod‹]. (Ebd.: 241)

Es deutet sich ein Zustand in der Vergangenheit an, der mit ›Leben‹ attribuiert wird, demgegenüber der Zustand in der Gegenwart explizit in Todesnähe rückt. Beim Bibellesen, so heißt es auch, gehen »alte vergangene Hoffnungen in ihm auf« (ebd.: 229). Tatsächlich verschafft ihm die von Oberlin ermöglichte, selbst abgehaltene Predigt Linderung. Doch der Gesamtkomplex dreht sich nicht ausschließlich um religiös motivierte Zweifel, die Lenz wiederholt heimsuchen. Denn: »Ahnungen von seinem alten Zustande durchzuckten ihn, und warfen Streiflichter in das wüste Chaos seines Geistes« (ebd.: 239). Und: »[E]s drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts« (ebd.: 225). Die Vergangenheit wird verschleiert, sie ist präsent, ohne zugleich auch benannt werden zu können, geschweige denn, dass ihr Abbruch zu erklären wäre. Für Lenz liegt sie gar im nicht erfassbaren Irrealis: »[E]r war sich selbst ein Traum« (ebd.: 227); »als sei Alles nur ein Traum« (ebd.: 229). Sinnfällig ist auch, dass Lenz wiederholt als kindlich beschrieben wird, er also in übertragenem Sinne im Kindstatus verblieben ist (vgl. ebd.: 227, 229, 230 u. 248), er sich von seiner

Vergangenheit nicht zu lösen vermochte. Die Koppelung zwischen krankheitsbedingter Ahnungslosigkeit und körperlicher Entwicklungsstagnation ist für sich genommen nicht paradoxal: Schließlich steht beides nicht in logischem Widerspruch zueinander. Semiotisch ist sie aber dennoch nicht uninteressant, denn die Temporalsemantik der Figur weist durch diese Anlage (Marker: ›Intransparenz der Vergangenheit‹ und ›Stagnation der biologisch-subjektiven Zeit‹) im Verbund mit Zerrissenheit den eigentlichen Grund für die Krisenhaftigkeit der Gegenwart und die Negativierung der Zukunftsaussicht.

Es lässt sich hinsichtlich der zeitreflexiven Stoßrichtung des Textes also Folgendes festhalten: Schaltstelle und Zugang der uns präsentierten Welt ist die Hauptfigur. Mit ihr wird ›Welt‹ unverkennbar als massiv problematisch inszeniert; zumindest was das Verhältnis von ›Subjekt‹ und ›Welt‹ anbelangt: Lenz »hörte im Schlaf, wie die Uhr pickte« (ebd.: 238). Man fragt sich zudem, wie die positiv attribuierte Vergangenheit aussieht. Doch der Text belässt es bei Andeutungen und versperrt den Blick in das der Gegenwart vorangegangene Zeitsegment; die Rekonstruktion verläuft ins Spekulative. Ebendies sind *zwei Aussagen des Textes*: Die Gegenwart ist von der Vergangenheit überlagert und doch auch von ihr separiert; der Bruch mit ihr führt zu einem unlösbaren, akuten Problem, das bis in die Zukunft hinein besteht. Unlösbar ist das Problem aber auch deshalb, da ›Vergangenheit‹ zwar präsent und die Auswirkungen der gescheiterten Loslösung von ihr nachhaltig belastend sind, ihre Hintergründe und Begebenheiten aber nicht mehr einsehbar, nicht mehr nachvollziehbar und verstehbar sind. Zerrissenheit in Büchners Text zeigt sich also als Effekt, der aus einer in der Gegenwart nicht mehr nachvollziehbaren Orientierung an der Vergangenheit hervorgeht, oder: als Symptom einer ins Krankhafte gesteigerten Verslossenheit in der eigenen Gegenwart. Die Figur nimmt sich selbst als unzulänglich wahr, die zwischenmenschliche Interaktion mit ihrer Umwelt ist in weiten Teilen erheblich gestört bis unmöglich. So wie der Einblick in die für die Figur inzwischen rätselhafte Vergangenheit verschlossen bleibt, so ist auch die Zukunftsaussicht massiv eingeschränkt und die Zukunft am Textende negativiert – was als Folge der in Wahnsinn gesteigerten Zerrissenheit inszeniert wird. Büchners *Lenz* fokussiert demnach den Helden und verfährt in der Vermittlung von Welt radikal protagonistenzentriert: Die Störung des Protagonisten gerät zur Störung der dargestellten Welt insgesamt, die aus Sicht der Figur nicht mehr erschlossen werden kann und deren interaktionaler Kontakt beinahe gänzlich verloren ist. Rätselhaft bleibt, wie es zur Störung gekommen ist, offenbleibt, ob die Probleme lösbar sind. Held und Welt befinden sich im Zustand einer fundamentalen und nachhaltigen Krise.

Doch stellt Büchners Text sicherlich einen in seiner extremen Konzentriertheit (und Egozentriertheit) einzigartigen Sonderfall dar. Geläufiger ist die Spielart,

wie sie in Mundts seitenstarker und bemerkenswerter Novelle *Madelon oder Die Romantiker in Paris* vorliegt, ein Text, der jedoch ebenso wie *Lenz* Zerrissenheit an die Reflexion von Zeit rückbindet und die Handlungsgegenwart als Aushandlungs-ort schwerwiegender Probleme mit negativem Ausgang gestaltet. Diese Probleme sind indessen vielfältig: Madelon – eigentlich: Magdalene Larosette, geborene von Ramberg – lebt verwitwet und gemeinsam mit einem väterlichen Freund, Marquis Cidevant, in Paris, wo sich – situiert ist das Geschehen 1829/1830 – politische Unruhen ankündigen und schließlich tatsächlich eskalieren. Das *erste Problem* des Textes: Die dargestellte Welt befindet sich im Systemumsturz, der das Leben des Figurenensembles jedoch allenfalls tangiert und keine direkten Konsequenzen hat. Heißblütig verehrt wird Madelon vom Bildhauer (mit dem mit Blick auf die Reflexivität des Textes natürlich bezeichnenden Namen) Narziß, der als Zerrissener vorgeführt wird und am Ende ihren tragischen Tod zu verantworten hat. Zuvor jedoch wird sie aufgesucht von Major Eichen und dessen Tochter Rosalie. Eichen bewegt Madelon zur zwischenzeitlichen Rückkehr in das heimatische Koblenz, um ihr die Geschichte ihres Hauses zu offenbaren, die eng mit der Geschichte ihrer Mutter verknüpft ist. Sie erfährt, dass diese nach dem Tod des Vaters eine Freundschaft mit Eichen aufgebaut hatte und dass jener mit einem im Haus verborgenen Geldbetrag, auf den er zufällig gestoßen war, das marode Haus renovieren lassen wollte. Sie kommt daraufhin auf der Suche nach dem Geld, das Eichen ihr verschweigt, unglücklich zu Tode. Eichen lässt das Haus einreißen, ein Neues errichten und darin einen Raum im Stil des mütterlichen Umfeldes gestalten. Die Offenbarung gegenüber Madelon dient dem Seelenheil Eichens, der die Last der Vergangenheit nicht mehr erträgt. Das *zweite Problem* also: die Offenbarung und Enträtselung der Vergangenheit, mit denen die Kindergeneration konfrontiert wird. Narziß wiederum ist nach deren Besuch in Paris überwältigt von Rosalie, reist ihr nach einem Fauxpas hinterher und rettet sie in einem dramatischen Moment aus dem brennenden Haus. Der Eheschließung entzieht er sich dann aber jedoch, reist nach Frankreich zurück und ersticht auf einem Maskenball Madelon wie auch sich selbst. Das *dritte Problem*: das Künstlersubjekt als Zerrissener, dessen Handeln negative Konsequenzen nach sich zieht.

Die temporalstrukturelle Anlage, die der Text entfaltet, ist dem zu entnehmen: Installiert wird ein komplexes Zeitmodell mit mehrphasigem Vergangenheitssegment. Die Gegenwart befindet sich in mehreren Hinsichten in einem Zustand des Umbruchs. Die Zukunft erscheint negativiert – im Tode der einen und im resignativen Rückzug der anderen. Die Verfasstheit der Figuren wie auch der Fortgang der Handlung werden durch die Textlogik als nicht tragbar gewertet, das Figurenensemble hat mit der Tilgung der Hauptfigur persönliche Einbußen hinzunehmen. Zerrissenheit zeigt sich dabei in einer für die Epoche typischen Spielart,

und zwar primär angesiedelt im Aktionsfeld ›Liebe‹. Wie auch Ungern-Sternbergs *Die Zerrissenen* geht es dem Text um einen jungen männlichen Protagonisten, der zwischen verschiedenen Liebes- und Paarbildungsoptionen wählen muss – und damit überfordert ist und scheitert. Wie ist das umgesetzt und inwiefern wird dabei Zeit reflektiert? Narziß steht zwischen drei Frauen. Zum einen verband ihn in der jüngsten, dem Textgeschehen vorgelagerten Vergangenheit ein Verhältnis mit Madelon, das allerdings nur kurz währte. Zum anderen erscheint ihm mit Erzählbeginn Rosalie als neues Ziel seiner Sehnsüchte. Zwischenzeitlich hatte er zusätzlich eine ebenfalls kurze Affäre mit Susanne, der Kammerzofe Madelons. Die Gesamtkonstellation führt zu einem subjektinternen Krisenherd und hat für alle Beteiligten nachhaltige Folgen.

Konkretisiert wird Zerrissenheit wie auch bei *Lenz* ebenfalls auf der Textoberfläche. Die Rede ist von »Herzklopfen« (Mundt 1832: 18), von »zerrissene[m] Streben« (ebd.: 84) und »zerrissene[r] Seele« (ebd.: 105), von Ruhelosigkeit (vgl. ebd.: 88) und Unentschlossenheit (vgl. ebd.: 91); Narziß befindet sich im »Streit mit sich selber« (ebd.: 88) und ist sich »seiner selbst nicht mehr mächtig« (ebd.: 96); schließlich spricht sogar seine Mutter von Krankheit (vgl. ebd.: 216), die Erzählinstanz von »Wahnsinn« (ebd.: 241). Während *Lenz* sich bereits in einem Endstadium von Zerrissenheit und in schwelendem Wahnsinn befindet, so ist Narziß einem Prozess zunehmender Verschlimmerung seines Zustands unterworfen. Zwar ist der Zwiespalt, der sich für die Figur in den beiden unterschiedlichen Frauentypen Madelon und Rosalie ergibt, von Beginn an gegeben. Allerdings versucht die Figur fortwährend – wenn auch wider besseres Wissen – von Madelon loszukommen und Rosalie für sich zu gewinnen und zu ehelichen. Ein grundlegendes und fatales Problem aber wird durch die Einsicht in das eigene Innenleben manifest:

Ein Franzose, wie kann er anders, vor der Langenweile muß er die Flucht ergreifen, und so, Mutter, bin ich davon geflohn zwei Tage vor der Hochzeit! [...] Viel, viel hätte ich darum geben, wenn ich in der Ruhe hätte Ruhe finden können! Aber auf mich muß Niemand vertrauen! Ich habe mir selbst nie treu bleiben können, wie sollte ich es Andern sein! Die Untreue ist meine Göttin [...]. (Ebd.: 211)

Was habe ich denn anders gethan, als ein langweiliges deutsches Kleinstädterleben und eine langweilig gewordene, zu simple Liebe, die nur künstliche Erdichtung meiner Phantasie gewesen, plötzlich wieder verlassen [sic!], ehe dadurch der lebensbewegliche Pariser ganz in mir getödtet worden? (Ebd.: 212)

Ich besinne mich immer deutlicher auf Dich und Deinen Liebeszauber, mit dem Du mich einmal berauschtest und mich dann im Rausch wieder hinausstießest auf die öde Straße, wo ich mir das Herz erfrieren mußte in der dunkeln Winternacht! *Du* hast mich so verzaubert durch Dein Wesen, daß ich so wild wurde und umherschwärmte ohne

Ruh wie ein trügender Irrstern, welcher Jeden, der an ihn glaubte, in den tödtlichen Abgrund hinunterlockt! (Ebd.: 240 f.; Hervorhebung im Original)

Narziß wird als unsteter und beziehungsunfähiger Mensch gezeichnet, ein Zerrissener, der sich selbst die eigene Verfasstheit eingesteht. Er macht aber ferner Madelon für diesen Charakterzug verantwortlich, und mehr noch: tötet sie dafür. Am Ende ist – mit den drei Parzen der römischen Mythologie gesprochen – sogar der »Lebensfaden [...] zerrissen« (ebd.: 244). »Liebe« korreliert also – aus männlicher Perspektive – plötzlich auftretendes, kurzes, leidenschaftliches Glück ohne lange Dauer, ohne aber auch gänzlich zu erlöschen, was zu psychisch-mentalenen Konflikten führt und gewalttätige wie endgültige Handlungsakte nach sich zieht. Das allerdings hat zur Folge, dass die *gesamte* junge Generation hinsichtlich eines der für die dargestellte Welt – neben der Auseinandersetzung mit der ambivalenten Vergangenheit – wichtigsten Belange scheitert: Paarbildung. Narziß lässt Rosalie sitzen, Dubois wird seiner Möglichkeit beraubt, mit Madelon zusammenzukommen.

Nun stellt sich berechtigterweise die Frage, warum es gerade Madelon ist, die Narziß für seinen Zustand zur Rechenschaft zieht – wäre doch ebenso Susanne, die zwischendurch als Verräterin agiert, potenzieller Angriffspunkt gewesen. Der Text begründet dies mit einem kunstreflexiven Zug, der in einem weitreichenden zeitreflexiven strukturellen Netz angelegt ist. Dabei sind zwei Aspekte von Bedeutung: Zum einen die Semantik der Figur Madelon, speziell in Abgrenzung von Rosalie; zum anderen die Typisierung des Künstlers Narziß, in der sich der eigentliche Grundzug der hier vorliegenden Form von Zerrissenheit nachweisen lässt und der zeitreflexiv unterbaut ist. Wenn Narziß in der zuletzt zitierten Passage von »Liebeszauber« spricht, so deutet er damit offenkundig auf ein Modell hin, das die Romantik inflationär in Anschlag bringt: Der Jüngling unterliegt der erotisch konnotierten Anziehungskraft einer meist fantastisch-wunderbar fundierten Entität und gerät dadurch bedingt in Gefahr, vom – textideologisch rechten – Weg abzukommen. Indem er auf dieses Modell zurückgreift, offenbart Narziß damit ein Wissen, das ihn von romantischen Figuren unterscheidet. Denn während letztere dem Zauber unterliegen und ihm entweder entkommen (*Das Marmorbild*) oder ihm gänzlich nachgeben (*Der Runenberg*), ohne dabei aber einen autoreflexiven Bezug zum eigenen Status als romantische Figur herzustellen, stellt Narziß ebendiesen Bezug her. Der Text arbeitet demnach wie auch Vischers *Cordelia* mit Topoi, die er aufgreift und mit Bedeutung auflädt. Dies unterstreicht die explizite Zuordnung Madelons zur »romantischen Liebe«, der eine explizit »klassische Liebe« in Person Rosalies entgegengestellt wird. Zunächst wird Madelon mit »Romantik« und »Romantizismus« in Verbindung gebracht: Sie ist die »Venus des

Romanticismus«, die »romantische Venus« (beide ebd.: 60) oder gar die »Göttin der romantischen Liebe« (ebd.: 59). Semantisiert wird die Liebe zu ihr mit süßer und wilder Unruhe, mit Entzücken und Schwärmen, mit Fantasie, mit sinnlichem Träumen, Lust und Sehnsucht, mit der Ambivalenz aus Glück und Elend, mit Leidenschaft (vgl. ebd.: 10), kurz: eben mit »romantische[r] Liebe« (ebd.: 91). Den Gegenpart nimmt aus Narziß' Sicht Rosalie ein, die bezeichnenderweise, mit Sanftheit, Wahrheit, Klarheit, Milde, ohne Verführung, als gediegenes Glück (vgl. ebd.: 11 f.) attribuiert wird. Beide Formen präsentiert der Text aus Narziß' Sicht als nichtrealisierbare Extreme: Die eine Form ist zu unstet und durch ein Übermaß an Leidenschaft geprägt, die andere im Gegenteil – Narziß sagt es selbst – durch Langeweile. Das Hauptproblem stellt dabei der Mann dar, der weder das eine überwinden, noch das andere akzeptieren kann.

Die Figurensemantik Madelons aber ist mindestens in einer weiteren Hinsicht bemerkenswert. Sie repräsentiert eine nach Frankreich Übergesiedelte und hat mit ihrer Verwitwung die genannten Merkmale überhaupt erst angenommen. Es ist zu vermuten, dass sie zuvor – ähnlich wie in der Handlungsgegenwart Rosalie – die im Text als »klassisch« bezeichnete Liebe vertreten hat. Dafür spricht neben der Nationalität auch die Parallelführung des Alters der Figuren: In der Handlungsgegenwart ist Madelon 26 Jahre alt, mit 16 Jahren heiratet sie einen französischen Offizier; Rosalie ist ihrerseits zum Zeitpunkt der gegenwärtigen Handlung 16 Jahre alt und steht als potenzielle Heiratsoption zur Verfügung. Das, was mit Madelon in der jüngeren Vergangenheit verhandelt wurde, wird nun erneut mit Rosalie verhandelt. Da Paarbeziehungen insgesamt eine erhebliche Rolle im Text spielen, ist diese Konstellation natürlich von besonderer Prägnanz. Partnervereinigungen in der Vergangenheit glücken nur temporär: Madelons Mutter Juliane lebt bis zum Tod ihres Mannes in einer unglücklichen Ehe; ihre Beziehung zu Eichen stagniert als platonische. Madelon selbst ehelicht zwar einen Mann von Rang, der jedoch frühzeitig verstirbt, woraufhin sie in die Armut abzurutschen droht. Ihre aktuelle Beziehung zu dem Marquis Cidevant ist ausdrücklich als »Vater-Tochter-Beziehung« gekennzeichnet. Neben ihrer temporären Realisation unterscheiden sich die wesentlichen Partnerbeziehungen der tieferen Vergangenheit von den Versuchen der Paarfindung der Gegenwart hauptsächlich dadurch, dass sie fruchtbar gewesen waren und Nachwuchs hervorbringen konnten. In der Gegenwart scheitern alle diese Versuche schon vor der Hochzeit. Wenn von der Kindergeneration – und damit von der Gegenwart – erwartet wird, Probleme der Vergangenheit in den Griff zu bekommen und sie zu lösen, so enttäuschen ihre Vertreter auf ganzer Linie: Wie schon Madelon wird Rosalie zunächst unverheiratet und kinderlos bleiben; Eichen zieht sich mit seiner Tochter resigniert zurück. Die Hauptfiguren

Madelon und Narziß werden gar durch Tod getilgt. Probleme, die der Text entwirft, werden durch die Vergangenheit aufgeworfen, bleiben allerdings unlösbar über das Textende hinaus bestehen. Madelon figuriert in diesem Großzusammenhang diejenige Stelle, an der ›Vergangenheit‹ gebündelt als Problem zutage tritt, ebenfalls Gegenwartsprobleme ausgetragen werden und ›Zukunft‹ ausgehandelt wird: Sie ist Anlaufpunkt für Eichenau zur Klärung seiner »düstere[n] Verschuldungen der Vergangenheit« (ebd.: 38) und ist Narziß' Ziel des Begehrens. An ihrem Tod wird die Negativierung der Zukunft offenkundig, jedenfalls auf Individualebene. Eine ›Kappung von Zukunft‹ hatte sie bezeichnenderweise zuvor schon selbst unternommen: Sie kehrt nach der Konfrontation mit der familiären Vergangenheit verändert nach Paris zurück und »schwört es sich selbst zu, daß sie sich auf immer der Liebe verschlossen habe« (ebd.: 186) und beschließt, »sich selbst jedes Glück und jede heitere Zukunft standhaft zu verweigern« (ebd.: 187).

Zu lesen ist dieser Zusammenhang jedoch nicht allein in anthropologischer Hinsicht, sondern, wie gesagt, eben auch in kunstreflexiver. Narziß befindet sich in einem »Künstlerzwiespalt« (ebd.: 83) – und zwar wie schon Lenz zwischen idealistischem und realistischem Kunstanspruch –, er empfindet sein Handeln als »zerrissenes Streben« (ebd.: 84) und erachtet Liebe als Strategie zur Lösung seiner Lage. Insofern erlangen die obigen Ausführungen eine weitere Deutungsebene: Wenn Narziß in Liebesdingen unentschlossen agiert und gleichzeitig für gegenteilige Optionen jeweils heftig und doch aber nur zeitweilig überzeugt plädiert, so tut er das auch – und vor allem – in ästhetischer Hinsicht. Gegenüber Eichen öffnet er sich:

Ich bin ein Bildhauer, und in meiner, stillen, nur vom Schlag des Meißels durchtönten Werkstatt ist mir oft so wohl, daß ich in der friedlichen Gesellschaft meiner Bilder alle, auch die wildesten, Triebe des Herzens beruhigt fühle, daß ich aus der kunstgeweihten Einsamkeit nie mehr herausgehn möchte in die stürmisch bewegte Welt, daß ich wünsche, so bei meinem Marmor und Stein das Leben verträumen zu können, während draußen fern von mir Elend und Gefahr, Lust und eitles Glück der Menschen vorüberbrauscht! (Ebd.: 82)

Die Kunstsphäre ist separiert von der Außenwelt und stellt in Form der Werkstatt gar einen topografischen Rückzugsort dar. Kunst dient aber zudem auch als therapeutisches Mittel eines gestörten, seiner Leidenschaften regelrecht ausgelieferten Künstlersubjekts (›wildeste Triebe‹). Narziß fährt fort:

Dann aber beginnt mich auch plötzlich wieder vor dieser meiner Abgeschiedenheit zu grausen, mich friert vor der Kälte meiner leblosen Statuen, meiner stummen Gefährten, die in ihrem glatten, menschenähnlichen schönen Leibe keine Empfindungen,

keine Leidenschaften bergen; des Künstlers Stilleben verliert seine Weihe und der Mensch lockt mich hinaus zum reizenden, freien Erdengenuß, in die wärmere Zone der Sinnlichkeit, der schäumenden, lachenden üppigen Freudenfülle des Lebens! (Ebd.: 82 f.)

Das Subjekt ist unausgeglichen, in seinen Ansichten schwankend – und ebendies macht den Kern aus, von dem aus Zerrissenheit motiviert ist. Denn zeitweise ist es die Kunst, die in ihrer Leblosigkeit negativ erfahren wird, während ›Welt‹ und ›Gesellschaft‹ mit ›Freude‹ und ›Leben‹ umschrieben werden. Narziß diagnostiziert, dass die eigene persönliche Verfasstheit gefährdet sei und allein durch die Legitimierung der Liebe zu Rosalie gefestigt werden könne:

So war auch ich fast rettungslos in diesen *Künstlerzwiespalt zweier Extreme* des Göttlichen und Irdischen versunken, und mein Naturell, meine Erziehung, meine Verhältnisse, ein bedeutendes Vermögen, das ich von dem früh gestorbenen Vater ererbt und das eine zärtliche, willenlose Mutter mir ganz für den Genuß des Lebens überließ, Alles trug dazu bei, mich nach *zwei mit einander streitenden Richtungen* in die Irre zu führen, so daß ich weder in meiner stillbegrenzten Kunst die alleinige Befriedigung des Lebens, noch im Leben die wahre Grenze des Genusses finden kann. Da erblickte ich zum ersten Mal das mild lächelnde, unaussprechlich gütige Antlitz *Ihrer geliebten Tochter*, und es war mir, als sähe ich den Tugendengel plötzlich vor mir erscheinen, der mir zuwinkte und mir zuflüsterte, daß ich nur in ihrem Besitz Frieden und *Versöhnung für mein zerrissenes, verworrenes Streben* finden würde! (Ebd.: 83 f.; Hervorhebungen von mir, S. B.)

Liebe, Kunst und Leben sind miteinander verschränkt. Narziß befindet sich im »Zwiespalt zwischen Romanticismus und Classicismus der Liebe und des Lebens« (ebd.: 109). Der Text geht dabei noch weiter und baut seinen reflexiven Verhandlungsbereich über einen im Zentrum stehenden Künstler hinaus aus: Denn zum einen werden ›Klassik‹ und ›Romantik‹ ebenfalls auf politische Ideologiebereiche bezogen, zum anderen wird ›Romantik‹ skaliert; unter anderem ist ›Romantik‹ auch ein sogenannter »neuer Romantizismus« eingeschrieben, dessen Repräsentant Dubois ist: Eine »Durchgangsstufe zu einer freieren und geistreicheren Wiedergeburt der vaterländischen Poesie« (ebd.: 13). Gesetzt wird vom Text von vornherein die Korrelation von ›Kunst‹ und ›Politik‹ und damit eine zeitreflexive Linie eingezo- gen:

[D]ie ästhetischen Parteien der neuesten Poesie in Frankreich, die sich als Klassiker und Romantiker in einem feindlichen Gegensatz gegenüberstanden, [hatten] bekanntlich auch in der Politik eine entsprechende Stellung gegen einander eingenommen, so daß im Durchschnitt die Royalisten eben so sehr für Anhänger des Romanticismus galten, als die Liberalen es gewöhnlich mit der Partei der Klassiker hielten und in den

Gegnern dieser Dichtergilde auch die Gegner ihrer Ansichten über Staat und Regierung verfolgten und haßten. (Ebd.: 6 f.)

Diesen Gedanken führt Dubois an anderer Stelle gegenüber dem ›altklassischen‹ Marquis differenzierend aus. Jener spricht von einer ›armseligen Gegenwart‹ mit ihrem »neumodischen Bombast« (beide ebd.: 69; Hervorhebung von mir, S. B.) und lobpreist dagegen das »goldene Zeitalter« der Vergangenheit (ebd.: 68). Dubois hingegen deklariert die alte Zeit für vergangen (›würdige Leichenrede«; ebd.: 70), bestärkt den politischen Auftrag der ›Romantik‹ mit revolutionärem Freiheitsbestreben und trennt eine ursprüngliche ›Romantik‹ von Ausformungen »neuester Zeit« (ebd.: 74; vgl. auch: 76 u. 149): Gemäßigte auf der einen und Radikale auf der anderen Seite. Er selbst plädiert schließlich für eine Loslösung der Kunst von der Politik sowie für ihre Autonomisierung.

Insgesamt ist demnach ein breites Raster diachron aufeinander folgender und synchron voneinander abgegrenzter Ästhetiken anzunehmen, deren Existenz im Text aufs Stärkste den Bruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart wie auch die Heterogenität der Gegenwart betont. Narziß ist seinerseits ein Künstler mit Sonderstatus, der als Bildhauer von den Poeten abgegrenzt wird (›was seid ihr doch eigentlich für sonderbare Leute mit euerm Klassicismus und Romanticismus«; »[i]hr Poeten«; ebd.: 8). Er steht folglich gleich in mehreren Hinsichten zwischen den Stühlen, seine Unentschlossenheit ist sein prägendes Signum. Zu folgern wäre: Kunst formiert ein hochgradig heterogenes Feld mit Einzelpositionen, Feindifferenzen, Gegenpositionen, Aktualitätsgraden – Narziß als Repräsentant dieses Feldes dient daher als zentrales Zeichen für ihren (gesellschaftlichen und zukünftigen) Status. Seine Kunstproduktion steht in Zusammenhang mit Liebe und gerät zum Mittel zum Zweck (Madelons Statue und Major Eichens Büste), sein Handeln unterbindet das eigene Fortleben wie auch das Madelons und hinterlässt damit den Kollegen und Freund Dubois, der als Partneroption für Madelon in Frage kommt, mit leeren Händen. Man ist geneigt zu behaupten, dass Dubois als Künstler zwar teilweise zu überzeugen vermag – obwohl er mit seiner Simson-Tragödie auf einen alttestamentarischen Stoff zurückgreift und eben nicht Neues schafft –, allerdings als Mensch und in seinem Handlungsziel, Madelon für sich zu gewinnen, vollends versagt. So wie das Weltgeschehen, das metonymisch in der als äußerst dynamisch gezeichneten »Hauptstadt der neuern Weltgeschichte« (ebd.: 3) Paris in Form revolutionärer Unruhen Einzug nimmt und in Person des »Bürgerkönig[s]« Philipp (ebd.: 148) zu einem zukunftssträchtigen Ende kommt, so trägt sich auch auf Individualebene ein Geschehen zu, das, wenn nicht sogar eine katastrophale, so doch eine resignative und fragwürdige Zukunft nach sich zieht.

Alles in allem liegt mit *Madelon oder Die Romantiker von Paris* ein Text vor, der Zerrissenheit im Subjekt verankert, die Lexik des Zerrissenen aber zudem auf den Zustand der dargestellten Welt überträgt (»Zerrissenheit [des] äußeren politischen Lebens«; ebd.: 75) und beides dadurch homolog setzt. Ferner findet sich Zerrissenheit als Handlungskonsequenz wieder (»zerrissene Lebensfäden«). Oberflächlich besehen handelt es sich bei der verzweifelt-unentschlossenen Partenersuche um den hauptsächlichen Motivationsfaktor für die vorliegende Variante. Allerdings fördert eine nähere Betrachtung Gesichtspunkte zutage, die Anlass dazu geben, auch von einem *kunst- und zeitreflexiven Verhandlungskomplex* sprechen zu können: Aufgerufen und spezifisch semantisiert werden »Romantik« und »Klassik« und in einen Zusammenhang gebracht mit dem naheliegenden Problemfeld »Liebe« sowie außerdem mit der dargestellten politischen Ereignisgeschichte. Narziß ist zwar nicht alleiniger Held – die Erzählinstanz wechselt fortwährend zwischen fokussierten Figuren –, aber er stellt denjenigen Part dar, der sich selbst als unzulänglich erlebt und dadurch zum Mörder wird. Entscheidend ist dies für den Umgang des Textes mit Zeit in doppelter Hinsicht: Erstens ist die *Konfrontation mit der Vergangenheit* in der erzählten Gegenwart ausschlaggebend für die Modellierung einer *stagnierenden Zukunft auf Figurenebene*. Madelon vermag nach Einsichtnahme in die Vergangenheit nicht, sich von dieser zu lösen und ihre Zukunft zu gestalten; Narziß gelangt zu der Erkenntnis des eigenen Ungegens und handelt fatal. Beides hat auch Einfluss auf Cidevant und Dubois sowie auf Eichen und Rosalie. Zweitens wird nicht allein eine *Dynamik* des Weltgeschehens und der Figurenhandlung vorgeführt, sondern beides ebenfalls *metatextuell und kunstreflexiv codiert*: Es geht auch um die Klärung des Status von »Kunst«, die Bedingungen ihrer Produktion, um die Bedingtheit und Abgrenzung gegenwärtiger Ästhetik von vergangener und um die Möglichkeiten zeitaktueller Kunstformen. Dahingehend zieht der Text ein resignatives Fazit. Kunst ist hauptsächlich eines: *regressiv orientiert*, und diese Ausrichtung wird von allen Beteiligten problematisch empfunden. Dass Kunst in allen Fällen zweckgebunden (zur Huldigung einer Frau) vorliegt, mit dem Ergebnis misslingender Paarbildungen, kann auch auf Textebene als Plädoyer gegen Zweckgebundenheit und Regression verstanden werden. Das Hauptproblem des Textes ist mithin die *Bindung an die Vergangenheit* (Kunst und Figuren), die einer *fortschreitenden Zeit der Welt* entgegensteht und die *Zukunftsfähigkeit von Kunst* unterbindet.

Wir können sagen: *Zerrissenheit der Zwischenphase ist stets semiotische Manifestation einer krisenhaften Gegenwart* – metonymisch repräsentiert in der Figur –, und dies in markanter Form mit entschiedenem Einfluss auf die Modellierung von »Zukunft«. Das Signum der Krisenhaftigkeit resultiert dabei aus einer

›belastenden‹ Vergangenheit, deren ungelöste Probleme in die Handlungsgegenwart hineinstrahlen, sowie aus offensichtlich überfordernden Handlungsaufgaben, Optionenentscheidungen, Gemütslagen. Die Konzeption von ›Zukunft‹ gerät so ins Schwanken, ihre Modellierung steht im Zeichen der Kappung. Dabei wird Zerrissenheit auf verschiedenen Wegen motiviert. Ausschlaggebend sind vornehmlich die Problemfelder ›Figur und Welt‹ und ›Figur und Familie‹ – beide Beispiele sind in diese Richtungen analysierbar. Was also für den Zerrissenen akut ist, ist auch für die dargestellte Welt akut: Inkonsistenz, Heterogenität, Imponderabilität, Insuffizienz und Defizienz. Diese Eigenschaften, so wollen wir annehmen, stehen im Zusammenhang sowohl mit den motivierenden Problemfeldern als auch mit ›Regression‹ und ›Progression‹. Das heißt, Zerrissene formieren figürliche Kulminationen der vom Literatursystem als problematisch erachteten Reziprozität von temporal-ontologisch zirkulärer und linearer Weltfundierung sowie von vergangenheitsorientierter und zukunftsorientierter Weltgestaltung.

3.4 *Discours*-Phänomene

Die Untersuchung war bislang vornehmlich auf die Ebene des Dargestellten bezogen: Welten, Räume, Figuren und ihr Verhältnis zueinander. Die Strukturmuster der ›Regression‹ und ›Progression‹ sind jedoch nicht ausschließlich in der *histoire* verankert, sondern können ebenso im Erzählakt konkretisiert sein. Das heißt, es geht Texten nicht allein darum zu zeigen, dass ihre Gegenstände mit reflexiven Zeitstrukturen verknüpft sind – das, *was* sie narrativ darstellen, zeitreflexiv von Bedeutung ist –, sondern sie beziehen auch die Art und Weise ihrer Darstellung ein – also, *wie* sie erzählen: Reflexive Zeitstrukturen *auf beiden* Ebenen deuten auf das Selbstverständnis einer ›Zwischenphase‹ hin, den Status zwischen dem Vorgängersystem der Goethezeit und einem noch unbekanntem Nachfolgersystem. Abgebildet wird dieser als problematisch erachtete Status in der Reziprozität von ›Regression‹ und ›Progression‹ – in der Überlagerung von Strukturmengen, die temporal zurückdeuten, und solchen, die temporal vorausdeuten. Zeitmodellierend schlägt sich dies in der Kombination von Zirkularität und Linearität nieder, die im Zusammenhang mit der Dynamik oder Statik der dargestellten Welt steht. Strukturgebend auf Ebene des *discours* sind nun zwei Erzählstrategien: (1) die Funktionalisierung von Textelementen in lyrischer Diskursivierung und (2) die narrative Retrospektive. Beide Strategien sind für das vorliegende Textkorpus signifikant.

Dem liegt die Hypothese zugrunde, dass auch das Erzählen selbst – nicht allein das Erzählte – aus literaturhistorischer Sicht den Status eines Interims abbildet,

insoweit es auf die Goethezeit zurückweist und den Realismus vorwegnimmt. Allein: Erzählen und Erzähltes hängen insofern zusammen und fügen sich in den gegebenen Kontext dieses Kapitels, als beide Strategien mit der Konzeption von ›Person‹ wie auch mit der Modellierung von ›Zeit‹ – vornehmlich mit der Gestaltung von ›Zukunft‹ – korrelieren. Daher verspricht ihre Analyse, über weitere Strukturformen von ›Regression‹ und ›Progression‹ Aufschluss zu geben.

Postromantisches Erzählen: Die Funktionalisierung von Lyrik im narrativen Kontext

Ein breitflächig anzutreffendes Merkmal seit den 1820er-Jahren ist das der steten Prosaisierung. Man denke nur an die Werke etwa von Zschokke, Gaudy, Hauff und Mundt, an die von Dronke, Mügge und Hebbel und auch an die von Auerbach und Stifter – nicht zuletzt ebenso an unseren Ausgangstext Ottos *Die Lehns Pflichten*. Alle genannten Autoren verzichten in der Regel auf den Einsatz von Lyrik. Konnten noch in den verschiedenen Phasen der Goethezeit entweder das Drama oder die Lyrik als die dominierenden Gattungen gelten, so erfährt die Prosa in Form des Romans und insbesondere der Novelle im Abflauen der Goethezeit zunehmende, schließlich sogar starke Präsenz, während erstere zwar nicht gänzlich verschwinden, aber gegenüber dem Vorgängersystem eine vergleichsweise kleine Rolle spielen. Diese Entwicklung ist dem Literatursystem durchaus bewusst und kann an Texten selbst abgelesen werden. Daher finden sich in Erzähltexten der 1820er- und auch der 30er-Jahre – weniger dann in den 1840er-Jahren – allenthalben lyrische Formen wieder, die zwar in Prosa Kontexte eingebettet sind, dort allerdings wichtige Funktionen einnehmen. Zum einen steht Lyrik in Korrelation mit Figuren und der Konzeption von ›Person‹ (die, wie zu sehen war, gegenüber der Goethezeit fundamentale Änderungen erfährt), zum anderen markieren lyrische Einsprengsel in metatextueller Hinsicht dezidiert postromantisches Erzählen, denen das Literatursystem insgesamt folgt. Das wird kein Zufall sein. Auch ist es nicht als schlichte Fortführung von goethezeitlichen Erzähltraditionen zu werten, dass Lyrik in Prosatexten auftritt – sondern muss als intentionales Textmerkmal und metatextuelle Regulation der Zwischenphase begriffen werden, die dadurch ihre Stellung zur Goethezeit zum Ausdruck bringt.

Die Problemkonstellation in Fontanes *Geschwisterliebe* hatten wir bereits angerissen; wir wollen die Analyse vertiefen. Zu konstatieren war bis hierher, dass *Geschwisterliebe* das Prinzip der anthropologischen Reduktion flexibilisiert, indem er die radikale und die relative Teilregulation miteinander kombiniert: Die dargestellte Anthropologie, so wurde gesagt, ist angesichts der eklatanten

Fehlleistungen der Figuren untragbar und zugleich doch auch unverzichtbar; so defektiv sie der Text kennzeichnet, so zwangsläufig ist ihre Defizienz innerhalb einer literarischen Diskursivierung. Diesen Widerspruch baut der Text auf, indem er sämtliche Figuren des fokussierten Teilraums durch Tod tilgt, sie damit jedoch in ein der Welt eingeschriebenes Jenseits überführt. ›Zukunft‹ in diesem Fall ist jenseitig zeitenthoben und wird im Diesseits negiert.

Entscheidend ist die Handlungsdynamik, durch die dieser Endzustand herbeigeführt wird. Denn in der Erzählung ist die Verzahnung regressiven und progressiven Handelns und Denkens signifikant: Nach der Paarbildung zwischen Clara und Eisenhardt wird die regressive Tendenz Rudolphs offensichtlich; zuvor erfährt Clara mit der Einsicht ihrer Liebe zu einem fremden Mann die Markierung eines progressiv orientierten Textelementes. Textlogisch ist eine regressive Ausrichtung jedoch unabdingbar, die Rückkehr in einen Vergangenheitsraum gar existenziell notwendig. Denn Clara wird mit der Trennung von ihrem Bruder in einen Leidenszustand versetzt und gesteht sich den schadhaften Verlust der geschwisterlichen Vereinigung ein. Progressives Handeln in der vorliegenden Form jedoch wird gleichfalls als ›normal‹ markiert, folgt Clara mit ihrer Hinwendung an Eisenhardt doch lediglich demjenigen Modell, das die Goethezeit für die Adoleszenz und zum Erreichen gesellschaftlicher Mündigkeit als anzustrebendes vorgesehen hatte. Die Sachverhalte, dass sich dieses Geschehen in einem quasi-insularen, mit ›Alter‹ und ›christlicher Religion‹ attribuierten Teilraum abspielt, dass alle Figuren sterben und doch im Jenseits miteinander vereint werden, und schließlich, dass die Handlungsträger offensichtlich dem Spannungsfeld zwischen Vorwärtsgewandtheit und Rückwärtsstreben ausgesetzt sind und daran scheitern, sind maßgebliche Kennzeichen der offensichtlichen anthropologischen Störung, die der Text verhandelt und die in direkter Beziehung zur vorliegenden Zeitmodellierung steht. Die regressiv-progressive Reziprozität, wie sie uns in diversen Ausformungen in diesem Kapitel begegnet ist, hat auch hier Zukunftsnegation zur Folge. Im Gegenwartssegment ist die dargestellte Welt heterogen angelegt; Störfaktor und zugleich zentrierter Handlungsraum ist ein deutlich als ›Vergangenheitsraum‹ semantisierter Teilraum innerhalb einer »der ältesten Städte der Mark Brandenburg« (Fontane 1975 [1839]: 9). Das Thema der Ablösung von der Herkunftsfamilie und die resultierende Dreiecksgeschichte mit tödlichem Ausgang stehen im unmittelbaren Kontext der Problematisierung von ›Vergangenheit‹ sowie im übergeordneten Kontext der Problematisierung von ›Gegenwart‹, wobei diese im Kontrast zwischen Innenraum der Handlung und säkularem, bürgerlichem, modernisiertem Außenraum verhaftet ist. Die dargestellte Welt ist – auch über das Textende hinaus – temporalsemantisch polysem.

Mikrostrukturell manifestiert sich die anthropologische Störung, um die es hier geht, bereits in der Figurenkommunikation. Und hier kommt – jedoch nicht ausschließlich – die Lyrik ins Spiel. Fundamentale, aktuell-gegenwärtig entstehende zwischenmenschliche Probleme nämlich werden *mittelbar* in lyrischer Form zum Ausdruck gebracht ebenso wie sie *unmittelbar* im gemeinsamen Gespräch kommuniziert werden. Ganz offensichtlich teilen also zumindest die Hauptfiguren Rudolph und Clara die Eigenschaft, in der spontanen Produktion von Liedern etwas auszudrücken, das ihnen in der gegenseitigen Kommunikation versagt bleibt und es ihnen unmöglich macht, »einfach gesagt« zu werden. Da nun beide Figuren dem besagten, als »alt« gekennzeichneten Teilraum angehören und da Eisenhardt nicht singt, muss gefolgert werden, dass der Text diese Eigenschaft ebenfalls als »alte« Kommunikationsform ausstellt – und dies teilt er im Übrigen mit anderen Texten der Korpora A, B und C, die mehr oder weniger alle die innertextuelle Produktion von Lyrik durch die Figuren mit der »Vergangenheit« korrelieren. Die Eigenschaft zu singen und Lyrik zu produzieren, entspricht einer antiquierten Anthropologie oder einer Anthropologie der Regressivität.²⁰

Fontanes Text weist vier Lieder auf, die durch die Handlung motiviert und entsprechend innerdiegetisch integriert sind (nicht also etwa als bloße Mottos zu Kapitelanfängen fungieren). Alle haben gemein, dass sie einer psychischen Problemlage entspringen, die die Figur als solche erkennt und nicht anders als in Liedform zu verarbeiten weiß. Ferner finden sich in allen Texten Entsprechungen von Personen der fiktiven Realität wieder: Rudolph singt über Clara, Clara über Rudolph. Lyrik verarbeitet folglich Realität und entwickelt im Zuge dessen alternative Welt-, Figuren- und Zukunftsentwürfe. Die Funktion der Lieder ist demnach offensichtlich: Sie dienen der selbsttherapeutischen Kompensation zwischenmenschlicher Problemlagen im künstlerischen Ausdruck. Bezeugt wird dies etwa durch die Einbindung des Motivs der Harfe: Sobald Rudolph »seines entsetzlichen Unglücks bewußt« (ebd.: 11) wird, greift er »von wildem Schmerze gefoltert, wild in die Saiten«; er entlockt dem Instrument Disharmonien, »um zu ermessen, ob irgendein Ton auf der Erde unharmonischer zu klingen [vermag] wie eine Saite in seinem Herzen«. Hauptsächlicher Produzent ist denn auch mit drei Liedern Rudolph; zumindest eines der Lieder stammt von Clara.

²⁰Man denke beispielsweise auch an die *Venezianischen Novellen* Gaudys. Lyrik findet sich nur an zwei Stellen. In *Liebeszauber* ist sie explizit verbunden mit einer alten Hexe, die den Liebeszauber vollzieht. Mit ihrer Hinrichtung am Ende tilgt der Text sein wunderbares Element und damit Lyrik und unternimmt zugleich die Abkehr von romantischen Regulationsmechanismen im Umgang mit Problemen der dargestellten Welt. In *Schloß Pizzighetone* verzichtet die Erzählinstanz auf die Wiedergabe eines Liedes, das die Sängerin lediglich improvisiert und wohl mehr schlecht als recht umsetzt – auch dies ist als Prosaisierungsstrategie zu deuten.

In dem letzteren (*Lied II*) wird Claras Wunsch offenbar, sich von der Herkunftsfamilie zu lösen und einen neuen Lebensabschnitt anzusteuern. Sie ist an dieser Stelle klar progressiv ausgerichtet. Zutage tritt auch das aus ihrer Sicht zentrale Problem, das sie an ihrer Loslösung hindert: Die Blindheit des Bruders und seine Bedürftigkeit.

Welch ein Wunder! Ist es Täuschung?
Nein, es kann nur Wahrheit sein,
Um das Haupt des blinden Bruders
Leuchtet mild ein Heil'genschein.
Um Verzeihung will ich beten
Vor dem Engelsangesicht,
Daß im wilden Herzenskampfe
Liebe siegte über Pflicht.
Ach, so soll ich ihn verlassen!
Oh, mein Gott, er ist ja blind,
Schwester, Mutter, Liebe – alles
Fehlte dann dem blinden Kind.
Himmel! Wie so engelsmilde
Er so plötzlich auf mich blickt;
Doch es waren wohl nur Grüße,
Die der Mond mir zugeschickt.
Aber nein, in seinem Auge
Glänzt das wunderbare Licht,
Segensvoller, freudereicher
Strahlt mir selbst die Sonne nicht.
Gott, wie groß doch deine Werke
An mir schlichtem Mädchen sind,
Ach, nun steht die Welt mir offen,
Rudolph ist ja nicht mehr blind. (Ebd.: 18)

Getragen von einem christlich-religiösen Duktus und in gleichmäßig vierhebigen Trochäen sind hier bemerkenswerte Relationierungsmaßnahmen zu beobachten. Clara versieht Rudolph mit Insignien eines Heiligen und Überirdischen. Damit überhöht sie einerseits ihren Bruder ins Übermenschliche, sie zeigt damit andererseits die hohe Notwendigkeit der eigenen Fürsorge an und hebt auf ihr Hauptproblem ab, das im Vers »Liebe siegte über Pflicht« aufgeht: Liebe und Pflicht sind unvereinbar; sie stehen in oppositioneller Relation. Die Pflicht bindet sie an den Bruder, Liebe allerdings erfordert deren Auflösung und das Verlassen des Bruders. Clara befindet sich also in der Konfliktlage, dem Wunsch auf Liebeserfüllung nachgehen zu wollen und zugleich über ihre Verpflichtung gegenüber dem Bruder bewusst zu sein. Aufgelöst werden kann diese Inkonsistenz nur durch die Tilgung der selbstauferlegten Pflicht, was gottgelenkt mit der Transformation vom Blinden zum Nicht-Blinden vollzogen wird. Im Lied erübrigt sich Claras Problem, ihrem Wunsch auf Öffnung der Welt und Liebeserfüllung wird entsprochen.

Allein: Die Erzählinstanz relativiert das Gesagte und klassifiziert es als bloßen Wunschtraum der Figur ohne Wahrheitsgehalt in der Wirklichkeit: »Ihre überreizte Phantasie machte sie glauben, der heißeste ihrer Wünsche sei in Erfüllung gegangen, und von der Überzeugung beseelt [...] umschlang sie jetzt in geistiger Trunkenheit – oh, arme Clara – den noch immer blinden Rudolph« (ebd.). Claras Äußerung ist mithin *realitätsbezogen*, zugleich aber *realitätsinkompatibel*. Die getätigten Propositionen haben nur teilweise Entsprechungen in der dargestellten Wirklichkeit, insbesondere aber nicht in den für das geschwisterliche Verhältnis und zur Lösung des Figurenkonflikts entscheidenden Punkten.

Rudolphs Texte sind ähnlich konstituiert, jedoch mit anderer intentionaler Ausrichtung und anderem Status in Bezug auf die Wirklichkeit. In seinem ersten Lied (*I*) etabliert er die für ihn wichtige Dichotomie von Ich und Welt, im zweiten (*III*) baut er diese Dichotomie aus und überträgt sie auf das figurative Dreiecksverhältnis, im dritten (*IV*) besingt er seine Todessehnsucht. Zunächst vergleichbar sind die Texte *I* und *III*: Beide drehen sich thematisch um die eigene Situation und die Schwester. Lied *I* ist wie auch Claras Text durch vierhebige Trochäen strukturiert; die Geschwister singen im Gleichmaß.

Selbst die dunkelste der Nächte
 Sieht am Morgen wieder Licht,
 Nur der düstren Nacht des Blinden
 Hartt das Licht des Tages nicht.

Menschenleer war's noch auf Erden,
 Gott, da schufst du schon das Licht,
 Und du lässest Blinde werden!
 Höhnt das deine Weisheit nicht?
 Laß mich einmal nur erschauen
 Deiner Augen Sternenlicht,
 Und ich will dir ganz vertrauen,
 Länger zweifeln will ich nicht.
 Laß mich in Claras Herz mich lesen,
 Zeige mir ihr Angesicht,
 Ja, du bist ein höchstes Wesen,
 Einen Zweifel gibt es nicht. (Ebd.: 16)

Die Dichotomie von ›Ich‹ und ›Welt‹ macht die Sprechinstanz am Gedanken der Theodizee fest: Wie kann es sein, dass in der besten aller Welten Blinde existieren, wenn doch Gott gerade mit seiner ersten Handlung in der Genesis Licht erschuf, das der Blinde nicht wahrzunehmen imstande ist? Der christliche Grundzug ist demnach wie bei Clara vorhanden, gleichwohl in anderer Funktionalisierung. Denn Rudolph belässt es nicht bei seinem Zweifel, sondern knüpft an den Beweis der Existenz Gottes die Forderung nach Einblick in Claras Innenleben, genauer: die Forderung, »in Claras Herz [zu] lesen«. Die Fähigkeit des Lesens impliziert den Vorgang der Decodierung von Zeichen; das Herz ist im kulturellen Wissen als Symbol für die Liebe und Topos des Gefühls abgespeichert.²¹ Wenn also Rudolph fordert, in Claras Herzen lesen zu dürfen, dann deutet das auf eine tiefe Verunsicherung in Bezug auf Clara hin wie auch auf den Kontrollzwang, dem Rudolph unterliegt. Er möchte sich über die Gefühle seiner Schwester Klarheit verschaffen, als ob ihm schwante, dass die geschwisterliche Verbindung auf der Kippe steht. Clara jedenfalls lauscht dem Lied Rudolphs und erstarrt. Sie wird an dieser Textstelle erstmals mit ›Tod‹ in Verbindung gebracht (»[s]tarr und regungslos«; ebd.:

²¹Vgl. etwa den Eintrag im *Damen Conversations Lexikon* (1835: 273): »Herz, die Oppositionsseite gegen den Verstand, in seiner Thätigkeit Gefühl gegen Klugheit, Gemüth gegen Ueberzeugung. Wie das Gehirn die Werkstätte der Gedanken, ist das Herz die der Empfindungen, die geläutert durch den hineinfallenden Sonnenstrahl der Vernunft, zu Gefühlen sich steigern. – Weibliches Herz s. Gemüth.«

17). Ihr Geheimnis zeigt an, dass dem Verhältnis tatsächlich eine Veränderung bevorsteht.

Lied III singt Rudolph nach Offenbarung der Liebe Claras zu Eisenhardt. Es baut sich erneut über den Gegensatz von Ich und Welt auf, wobei besonderes Augenmerk auf der Hochzeit und der Tragfähigkeit der Ehe liegt. Die Sprechinstanz nimmt dabei zunächst nur eine Beobachterposition ein, ist dann jedoch selbst involviert – und verfährt nunmehr in jambischem Versmaß.

Der Lerche Lieder tönen
 So voller Freud' und Lust,
 Als wollten sie verhöhnen
 Den Schmerz in meiner Brust.
 Sie kann gar fröhlich singen,
 Weil ihr das Leben lacht,
 Mir wird es nie gelingen
 Nach einer solchen Nacht.

Es tönten Orgelklänge
 Mit feierlichem Laut,
 Da schritten durchs Gedränge
 Der Bräut'gam und die Braut.
 Ich suchte ihre Herzen,
 Doch ach, sie hatten keins,
 Nicht Liebeslust, noch Schmerzen; –
 Da schlug die Glocke eins.

Und sieh, am Hochzeitslager
 Erblickt' ich jetzt die Braut,
 Der Bräut'gam, blaß und hager
 War schon ihr angetraut.
 Er hielt sie fest umschlungen,

Dann hört' ich einen Schrei,
Der mir das Herz durchdrungen; –
Da schlug die Glocke zwei.

Und durch des Tores Pforte
Zog jetzt ein Trauerzug
Der still zum Friedensorte
Die tote Braut nun trug.
Ich fragte herzzerrissen:
Wo denn der Gatte sei?
Doch wollt' es keiner wissen; –
Da schlug die Glocke drei.

Und ehe neue Bilder
Mir Leib und Seel' erschreckt,
Die wild und immer wilder
Den Wahnsinn wohl geweckt,
Enfloh ich meinem Lager,
Doch nicht der Angst und Not,
Mir folgte, blaß und hager,
Ihr Gatte jetzt – der Tod. (Ebd.: 23 f.)

Angesichts der nun für ihn und seine Schwester neuen Situation entwirft Rudolph eine dystopische Zukunftsvision, die durch den Tod geprägt ist. Bemerkenswert daran ist zweierlei: Erstens generalisiert er die Sachlage vermittels Verwendung der Lexeme ›Braut‹ und ›Bräutigam‹; zweitens ist die allgemeine Bedrohung, die von der Vereinigung von Mann und Frau in der Ehe ausgeht, auch temporal codiert (»Glocke«). Dabei wird die Problematik als massiv gefährdend markiert und zeitlich ausdifferenziert: Zu einem Zeitpunkt t1 geht es noch feierlich zu, wenngleich die Sprechinstanz – die nun hier interessanterweise *imstande* ist, in die Herzen zu blicken – den Brautleuten jedwedes Gefühl abspricht. In t2

offenbart sich eine besondere Semantik des Bräutigams (»blaß und hager«); die Braut erleidet den Tod durch seine Hand. In t3 wird die tote Braut zum Friedhof gebracht, der Gatte ist verschwunden, die Sprechinstanz wird in den Zustand der Zerrissenheit (»herzzerrissen«) versetzt und – noch vor Ausbruch des Wahnsinns – ebenfalls vom Gatten (≈ ›Tod‹) verfolgt.

Rudolphs lyrisches Zukunftskonzept sieht demnach Negation durch Tod vor und beruht auf der Gefahr sexueller Liebe ausgehend vom Mann, die – sofern man diese Übertragung vornimmt – gleichermaßen Clara und Rudolph in existenzieller Hinsicht betrifft. Sein Konzept steht demjenigen Konzept Claras und Eisenhardts gegenüber, die jenes nicht lyrisch kommunizieren, sondern im direkten Gespräch mit Rudolph zu klären suchen, indem sie für die Neukonstellation bestehend aus Ehepaar und Bruder plädieren. Wenn Clara mit ihrem Ablösungsversuch wie auch dem Versuch der Realisierung ihrer Liebe zu Eisenhardt zumindest zwischenzeitlich ein anthropologisches Konzept der Goethezeit ansteuert, so muss – das wird an dieser Stelle deutlich – für Rudolph ein *neues* anthropologisches Konzept angenommen werden, das dem der Goethezeit entgegensteht und die Familie als ranghöchsten Wert definiert. Und ebendieses Konzept klassifiziert der Text als gültiges. Denn während Claras künstlerisch getätigte Aussagen zwar realitätsbezogen, aber realitätsinkompatibel sind, so referieren Rudolphs Aussagen nicht nur ebenfalls auf die Wirklichkeit der Figuren, sondern formieren zugleich eine zukunfts gewisse Prolepse – gleichwohl im hyperbolischen Sprachmodus. Rudolphs Text ist *realitätsbezogen* und *realitätskompatibel*. Seine Prophezeiung tritt im Kern tatsächlich ein.

Bestätigt wird dies im letzten Lied. *Lied IV* folgt als Reaktion auf den Verlust der Schwester: Das Leben erscheint nicht mehr lebenswert; mit dem Tod ersehnt er Glück und ›Erwachen‹. Den erneuten Situationswechsel zeigt der Text durch eine dominant daktylische Struktur mit lose jambischem Einschlag an.

Wie ist mein ewiges Leben,
Dies Leben voll Kummer und Not?
Es ist wohl die Parze gestorben,
Und tot ist wohl endlich der Tod!

Ach, Vater im Himmel – ich flehte
Vergeblich noch immer zu dir,
Die letzte Bitte – zu sterben,

Versagst du auch diese noch mir?

Du drücktest doch, wie einem Toten,
Die Augen auf ewig mir zu,
So übe nun endlich Erbarmen
Und gönne dem Toten die Ruh.

Dann kämen die lachenden Erben
Und scharften gar hurtig mich ein,
Und schmausten im Trauerhause
Bei Leichenkuchen und Wein.

Verteilten zuerst meine Habe,
Zuletzt gedächten sie mein,
Und weinten – vor Freude, und sprächen:
›Der Gute wird glücklich sein.‹

Dann aber erwacht' ich im Grabe
Und lachte und jubelte laut,
Weil ich mit erblindeten Augen
Das menschliche Herz noch durchschaut. (Ebd.: 31 f.)

Abermals geht es um die richtige Einschätzung des Gefühlslebens durch den Blick in das menschliche Herz. Und setzt man die Anthropologie, die dieser Text Rudolphs entwirft, in Verbindung mit den Mechanismen der dargestellten Welt in *Geschwisterliebe*, so soll die Figur auch hier Recht behalten. Tatsächlich heißt es ja in der Schlusswendung: »Dort oben haben sie endlich die stets und treu Geliebte wiedergefunden, ihr heißes Sehnen gestillt und jeden Trennungsschmerz in der seligen Vereinigung mit ihrem Clärchen vergessen.« (Ebd.: 39) Ebenso also wie Rudolphs Text Leben mit ›Tod‹ und Tod mit ›Leben‹ verschränkt, verfährt auch Fontanes Text zuerst mit der schon im Leben ›toten‹ Clara und

mit der abschließenden Installation des topologisch ›oben‹ situierten Jenseits und der Harmonisierung der Figuren. Das Leiden im Diesseits wird durch Seligkeit und Sehnsuchtsstillung substituiert. Die von Rudolph proklamierte Verfassung des Menschen ist dabei durchaus ambivalent, handelt es sich doch – das letzte Lied unterstreicht dies eindrücklich – um eine betont *pessimistische* Anthropologie, die als gültige gesetzt wird. Zwar erweist sich seine Einschätzung der Lage als richtig, sein Denken, Handeln und Fühlen erweisen sich als die für den Text insgesamt repräsentativen Formen – allerdings kann dies keinen Bestand im Diesseits der Welt haben und wird ebenfalls getilgt.

Führen wir die Überlegungen zusammen: Das Geschwisterpaar ist Brennpunkt der Problemverhandlung im Text. Besonderer Beachtung bedarf Rudolph, der als Figur mehrfachcodiert auftritt: Zum einen ist er – wie seine Schwester auch – dem semantisierten Raum des ›Alten‹ in einem modernisierten Umfeld zugeordnet und folglich temporalsemantisch als ›alt‹ gekennzeichnet. Zum anderen aber vertritt er in seinem Verhalten teils eine nicht alte – das heißt: bekannte, verinnerlichte oder konventionalisierte – Anthropologie, sondern vielmehr eine neue, die, sobald Veränderungen auftreten, massiv regressiv ausgerichtet ist und als Zukunftskonzept die Re-Installation des Ausgangszustandes fordert. Darüber hinaus scheint die Produktion von Lyrik einerseits allein dem Teilraum, dem Rudolph und Clara angehören, eigen zu sein und mithin ebenfalls ein altes Kommunikationsmittel darzustellen, andererseits aber vermag es Rudolph mit seinem Zukunftskonzept die Zukunftsmodellierung, wie sie Fontanes Text vornimmt, zu antizipieren – ungeachtet der Tatsache, dass er, wie auch die beiden anderen Figuren, dennoch scheitert.

Die Verwendung von Lyrik wird also von der semantischen Tiefenstruktur aus als unzeitgemäße Kommunikationsform ausgewiesen, denn sie vermag es nicht, zwischenmenschliche Probleme zu lösen, noch ihre therapeutische Funktion zu erfüllen, die ihr die Figuren zuschreiben. Dennoch steht sie grundsätzlich in einem Wechselverhältnis zur Realität, die sie künstlerisch verarbeitet. ›Regression‹ und ›Progression‹ sind beide an das ›Alte‹ gekoppelt und gehen im Problem der Paarbildung auf. ›Regression‹ ist die dominante Struktur im Text; sie weist Gültigkeit auf, während progressives Handeln sanktioniert und als nicht zukunftsweisend ausgewiesen wird. Lyrik dient dabei grundsätzlich dazu, Wünsche zu äußern und eine Zukunft zu imaginieren. Mit den Wünschen der Figuren wird die reziproke Anlage von ›Regression‹ und ›Progression‹ deutlich, die im gemeinsam bewohnten topografischen Innenraum (des Alten) verankert ist, denn Clara strebt einen *neuen* Lebensentwurf an, Rudolph möchte in den *alten* zurückkehren. Allein die Unzulänglichkeit des Rückwärtsgewandten wird dadurch angezeigt, dass ihm

zwar im Abgleich mit der Realität Gültigkeit zugeschrieben wird, es zugleich aber für das Diesseits keinen Fortbestand erzeugt, sondern gleichfalls stirbt.

Die Zukunft, die der Text modelliert, ist polysem – und doch auch diesseitig gekappt. Tragischerweise sind alle offerierten Zukunftskonzepte mit der Modellierung von ›Zukunft‹ vereinbar – jedoch nur nach Abzügen oder in Form raumsemantischer Verlagerungen. Rudolph sieht den Tod nach der Aufgabe des geschwisterlichen Idylls voraus. Sein Wunschkonzept aber besteht ja in der erneuten Vereinigung mit der Schwester, die der Text ihm schließlich doch noch gewährt. Clara konzipiert ein nicht realisierbares Dreiecksverhältnis, das denn ebenfalls doch – allerdings im Jenseits – zustande kommt. Wir sehen: Der Umgang mit Veränderungen in der Gegenwart, die Modellierung von ›Vergangenheit‹ und auch die Gestaltung von ›Zukunft‹ ist – gleichwohl hier die Oberfläche trügen mag – höchst problematisch. Und diese Problematik formiert ein Kernelement derjenigen Zeitstruktur, die um ›Regression‹ und ›Progression‹ aufgebaut ist.

Weiten wir den Blick über das Einzelbeispiel hinaus aus, dann lässt sich erkennen, dass das Textkorpus noch dankbarere, da eindeutiger Fälle liefert – zum Beispiel die Texte Tiecks. Sind etwa die Erzählungen des *Phantasmus* in der Regel noch durch teils umfangreiche Gedichteinlagen bespickt (zum Beispiel in *Der Runenberg* und *Liebeszauber*), weisen hingegen Texte der 1820er- und 1830er-Jahre – *Die Reisenden*, *Der fünfzehnte November*, *Die Ahnenprobe*, *Die Klausenburg* – zum großen Teil gar keine lyrischen Passagen mehr auf. Vielmehr gilt auch hier: Wenn Lyrik zum Einsatz kommt, dann ist sie mehrheitlich zur Darstellung regressiven oder gar goethezeitlich-codierten Handelns, Fühlens, Denkens und Sprechens funktionalisiert, wie in *Der Mondsüchtige*, *Waldeinsamkeit* oder *Des Lebens Überfluß*. In *Waldeinsamkeit* haben wir es mit einer an der Romantik orientierten, folglich mit einer regressiv konzipierten Figur zu tun, die durch ihre von außen forcierte Versetzung in eine ›romantische Situation‹ einen Einstellungswandel vollzieht und im Endzustand eine quasiromantische Lebenssicht mit konventionellem Eheleben versöhnt. Zuvor wird der Protagonist Ferdinand als Schwärmer semantisiert und als nicht heiratsfähig, das ›Romanik‹ in der (eindeutig nachromantischen) Gegenwart der Textwelt mit Krankheit korreliert, als antiquiert gedacht und verlacht. Die Regressivität der Figur zeigt sich auch darin, dass Ferdinand während seines Aufenthaltes in der einsamen Waldhütte Lyrik gleichsam nur zu *reproduzieren* vermag: Er überträgt lediglich die »Gläsernen Gedichte« in ein Buch, die ein anderer in die Fensterscheibe geritzt hatte – nicht aber dichtet er selbst. Der rekurrent explizite Verweis auf den Ausdruck ›Waldeinsamkeit‹ wie auch die Zitation des Gedichtes unterstreichen die notwendige Bezüglichkeit des nachgoethezeitlichen Literatursystems

auf die Romantik, die deutlich als *Rück*bezug markiert ist und die Modifikation des Romantischen ebenfalls als notwendiges Merkmal ausstellt. Nicht nur konfiguriert das Gedicht in komprimierter Form und durch den Einbezug in den Handlungskontext die Reziprozität von ›Regression‹ und ›Progression‹, auch zeigt es von Beginn an die Rückwärtsgewandtheit ebenfalls von Sidonie an, die folgerichtig den Anteil des ›Romantischen‹ in ihrer Beziehung zu Ferdinand am Ende zu akzeptieren bereit ist – während hingegen der falsche Freund Helmfried von Beginn an eine skeptische Haltung zur Romantik einnimmt, ihre Mechanismen und Kennzeichen aber so sehr verinnerlicht hat, dass seine Intrige zunächst aufzugehen scheint und er durch Umfunktionalisierung des Romantischen beinahe zu triumphieren vermag. Er zitiert das Gedicht von der Waldeinsamkeit, um Ferdinand zu provozieren, und offenbart zugleich diese für den weiteren Handlungsverlauf wichtige Kenntnis.

Wiederum bei Eichendorff halten sich lyrische Formen innerhalb seiner Novellen durchgängig bis in die 40er-Jahre. Sie finden sich im goethezeitlichen Text *Das Marmorbild* ebenso wie in nachromantischen Texten wie *Das Schloß Dürande*, *Die Entführung*, *Eine Meerfahrt* und in seiner letzten Novelle *Die Glücksritter*. Insgesamt geht Eichendorff, dies lässt sich unter anderem an dieser Beobachtung ablesen, weniger offensiv mit dem Strukturwandel um als im anderen Fall Tieck. Doch aufschlussreich ist die Verwendung von Lyrik auch bei ihm. In *Das Schloß Dürande* greifen vornehmlich diejenigen Figuren auf lyrische Gesangseinlagen zurück, die temporalsemantisch als ›goethezeitlich‹ oder ›alt‹ semantisiert sind: Gabriele figuriert eine goethezeitliche Anthropologie, ihr Handeln ist mit dem Modell der Initiationsgeschichte fassbar – sie singt daher auch allenthalben über kecke Liebe, über die Loslösung von ihrer Familie, über ihre Sehnsucht zum Geliebten, über ihre Einswerdung mit der Natur. Auch die Nonnen, bei denen Gabriele zwischenzeitlich untergebracht ist, singen; sie werden als ›altmodisch‹ bezeichnet, der Teilraum des Klosters wird im Zuge des revolutionären Ordnungsumsturzes ja dann auch getilgt. Renald singt seinerseits überhaupt erst im Zustand massiver Zerrissenheit und mit dem expliziten Beweggrund eines Wunsches auf Rückkehr in die »alte[] unschuldige[] Zeit« (Eichendorff 1993 [1837]: 461) – wobei ihm allerdings klar ist, dass die Vergangenheit vergangen und die Gegenwart hoffnungslos ist. Tatsächlich erhält er kurz nach seinem Lied Gewissheit über seine fatale Handlung und über den Tod seiner Schwester. Renald also bringt Lyrik hervor, sich selbst seiner Regressivität eingestehend; Gabriele und die Nonnen singen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum semantischen Raum ›Vergangenheit‹. Zwar wird im Text im Gegensatz zu Tiecks *Waldeinsamkeit* nicht explizit über die Romantik verhandelt, aber codiert und strukturell eingebunden wird dort Lyrik auf gleiche Weise.

Angesichts der erörterten Sachlage wollen wir im Rahmen dieser Studie von einem Teilaspekt *postromantischen Erzählens* sprechen. Dieser Begriff meint Erzähllogiken, die einen metatextuellen Rekurs zur Romantik herstellen und romantische Verfahren, Muster und Modelle abrufen und diese durch die Kombination mit anderen Mustern als bereits konventionalisierte Formen inszenieren. Postromantisches Erzählen beschränkt sich nicht auf narrative Formen, die *zeitlich nach* der Romantik – seit den 1820er-Jahren – stehen, sondern umfasst primär Formen, die *rückbezüglich* sind und die Romantik auf einer nichtromantischen Folie als ›Romantik‹ *ausstellen*, ihre Merkmale und Regularien verhandeln und als untragbar klassifizieren. Postromantisches Erzählen ist gleichbedeutend mit ›Entromantisierung‹. Der Einsatz von Lyrik zählt zu diesen Formen. Oberflächenstrukturell stellt sie einen Bruch im Erzählen dar: Prosa wechselt zu Lyrik; die in der Regel übergeordnet-nichtdiegetische Erzählinstanz wechselt über in einen dramatischen Modus der direkten Redewiedergabe. Tiefensemantisch ist Lyrik gebunden an die Anthropologie der Figuren. Zwei Modelle stechen mit Blick darauf ins Auge: (1) Figuren, die Lyrik produzieren, verhalten sich wie ›Romantiker‹, sie werden in der dargestellten Welt als markiert goethezeitlich Handelnde gesetzt, die von ihrem Handlungsumfeld allerdings unverstanden bleiben. Weniger häufig und weniger offensichtlich sind auch solche Figuren mit Lyrik korreliert, die mit ›alt‹ (oder Äquivalenten wie ›altmodisch‹) attribuiert sind. (2) Figuren, die Lyrik produzieren, applizieren lediglich (Zeichen-)Inventare der Romantik, sind aber bei genauerer Betrachtung nicht romantisch, sondern allein regressiv semantisiert: Sie streben in die Vergangenheit, wollen Vergangenheitszustände wiederherstellen, jede Form der Veränderung und des Fortschritts vermeiden und die Zukunft wie die Vergangenheit gestalten.

Für das rekonstruierte Gesamtmodell lässt sich konstatieren:

Lyrik in der Novellistik der Zwischenphase ist Bestandteil der Temporalsemantik der Figuren und semantisiert sie als goethezeitlich-romantisch und/oder sie ist ihrerseits postromantisch codiert und verweist auf die (latente oder offene) regressive Ausrichtung der Figuren im Konflikt mit progressiven Strukturen in gegebenen Textwelten. Lyrik kann daher als Oberflächenstrukturelement postromantischen Erzählens klassifiziert werden, insofern es auf discours-Ebene anzeigt, wie Texte mit der Romantik – die ihnen als Literatursubsystem bewusst ist – umgehen und sie in den eigenen Bedeutungsaufbau einbinden.

›Prärealistisches‹ Erzählen: Die narrative Retrospektive

Ein weiteres *discours*-Phänomen ist augenfällig: die narrative Retrospektive, die Permutation der chronologischen Reihenfolge des *ordo naturalis* im Akt des Erzählens, wobei der Endzustand des Geschehens zu Beginn der Erzählung vorausgeschickt wird und die ursächlichen Zusammenhänge erst infolgedessen analetptisch nachgeliefert werden. Diese Form der literarischen Diskursivierung findet sich seit den 1830er-Jahren, in zunehmendem Maße dann in den 1840er-Jahren. Es lässt sich daran zweierlei erkennen: die Korrelation der Narrationsstruktur mit der regressiv-progressiven Verschränkungsstruktur und ihre entsprechende Funktionalisierung sowie die Antizipation und Vorwegnahme eines Denk- und Erzählmodells des Realismus. Angesichts der letzteren Annahme wollen wir von ›prärealistischem‹ Erzählen sprechen, einem Erzählen, das aus Sicht der Literaturgeschichtsschreibung – neben anderen Aspekten (wie der Herausbildung der Dorfgeschichte, dem aufkommenden ethnologischen Interesse am ›Volk‹ und der Ausbildung einer Sozialpsychologie) – in Relation zum Realismus steht, ohne selbst diesem Literatursystem anzugehören.²² Setzt man dies wiederum in Bezug zum erstgenannten Aspekt, so wird ein weiteres Spezifikum der Zwischenphase ersichtlich, das bereits mehrfach Erwähnung fand, nämlich, dass sich das Literatursystem der Zwischenphase selbst als ›Phase des Übergangs‹ zu begreifen tendiert.

Auf unterschiedliche Varianten retrospektiven Erzählens und seinen Zusammenhang zur Reziprozität von ›Regression‹ und ›Progression‹ gehen wir im Folgenden ein. Das unverkennbare Charakteristikum des narratorial vorangestellten temporalen Teilelementes ist dabei zunächst:

²²Der Begriff des ›Prärealistischen‹ ist nicht unproblematisch und bedarf daher einer Erläuterung. Gemeint ist eine aus literaturhistoriografischer Sicht nachvollziehbare »Hinleitung zum Realismus, ohne daß [die betroffenen Autoren] selbst bereits – zumindest mit ihrer Produktion der vierziger Jahre – als vollgültige Realisten apostrophierbar wären.« (Lukas 1998b: 271) ›Prärealistisch‹ hebt damit auf ein Antizipationsmoment ab, auf Vorläuferstrukturen der sich in den 1850er-Jahren dann zusehends abzeichnenden Konstituierungsphase des Literatursystems ›Realismus‹. Jedoch ist für den vorliegenden Zusammenhang Folgendes hervorzuheben. Es geht um die Installation einer Vergleichsebene, nicht darum, Zwischenbereiche der Literaturgeschichte künstlich zu verwässern: ›Prärealistische‹ Strukturen, wie hier behandelt, zeigen auf, dass semiotisch *similare* Einheiten funktional *unterschiedlich* aktualisiert sind. Bei aller Ähnlichkeit ist eben ›prärealistisch‹ *ungleich* ›realistisch‹; die Vorläufer verhalten sich anders. Wir wollen meinen, dass sich so produktive Analyse Momente mit Blick auf den Übergang zwischen beiden Literatursystemen herstellen lassen, die wir hier allerdings nur anzudeuten vermögen.

Der Endzustand und damit die Zukunft des Erzählten wird durch seine exponierte Stellung zu Beginn des Textes relevant gesetzt. Mithin ist das Resultat der verschränkten Strukturprinzipien ›Regression‹ und ›Progression‹ von Wichtigkeit, das als Negation oder Negativierung von ›Zukunft‹ semantisiert und ausgestellt ist.

Das Literatursystem liefert eine ganze Reihe an Beispielen. Bemerkenswert ist die besondere Ausprägung des Phänomens bei bestimmten Autoren, während andere hingegen gänzlich darauf verzichten. Für den letzteren Fall zu nennen wäre etwa Hebbel, dessen Texte sowohl der 30er- als auch der 40er- Jahre keine Entsprechungen aufweisen. Auf der anderen Seite sind die Texte Auerbachs und Stifters relativ häufig durch diese Strukturanlage geprägt. Auch bereits behandelte Texte reihen sich ein. *Das Schloß Dürande* etwa setzt wie folgt ein:

In der schönen Provence liegt ein Tal zwischen waldigen Bergen, die Trümmer des alten Schlosses Dürande sehen über die Wipfel in die Einsamkeit hinein; von der anderen Seite erblickt man weit unten die Türme der Stadt Marseille; wenn die Luft von Mittag kommt, klingen bei klarem Wetter die Glocken herüber, sonst hört man nichts von der Welt. In diesem Tale stand ehemals ein kleines Jägerhaus, man sah's vor Blüten kaum, so überwaldet war's und weinumrankt bis an das Hirschgeweih über dem Eingang; in stillen Nächten, wenn der Mond hell schien, kam das Wild oft weidend, bis auf die Waldeswiese vor der Tür. Dort wohnte dazumal der Jäger Renald, im Dienst des alten Grafen Dürande, mit seiner jungen Schwester Gabriele ganz allein, denn Vater und Mutter waren lange gestorben. (Eichendorff 1993 [1837]: 423)

Dieser erste Textabsatz ist deshalb aufschlussreich, da er nicht nur wesentliche Informationen über die Temporalsemantik (›Alt‹ vs. ›Jung‹) und die Defizienz der Familie enthält, sondern schon mit Erzählbeginn einen Teil des diegetischen Ordnungswechsels vorwegnimmt: die Aufgabe nämlich des Feudalsystems. Mit dem Textende schließt sich der Rahmen: »Das sind die Trümmer des alten Schlosses Dürande, die weinumrankt in schönen Frühlingstagen von den waldigen Bergen schauen. – Du aber hüte dich, das wilde Tier zu wecken in der Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und dich selbst zerreißt.« (Ebd.: 465) Auch hier liefert der Text Bekanntes: Erneut weisen die Trümmer auf einen nicht zu behebbenden Schaden, den die Geschehnisse hervorgebracht haben. Zugleich aber deutet die temporale Situierung der Erzählgegenwart im Frühling auf einen Neuanfang hin, mit dem das ›Alte‹ zurückgelassen wird. Bemerkenswert schließlich ist auch die Schlussformel, die geradezu programmatisch für die literarische Anthropologie der 40er-Jahre ist, indem sie die Unterdrückung der ›wilden Natur‹ im Menschen beziehungsweise dessen ›Zähmung‹ fordert.

Stifters *Der Hochwald* wiederum baut ein komplexes Zeitmodell auf (vgl. Abschn. 3.2) und verbindet seine zeitliche Erzählanlage mit der Differenzierung des Raums:

An der Mitternachtsseite des Ländchens Oesterreich zieht ein Wald an die dreißig Meilen lang seinen Dämmerstreifen westwärts, beginnend an den Quellen des Flusses Thaa, und fortstrebend bis zu jenem Gränzknoten, wo das böhmische Land mit Oesterreich und Baiern zusammenstößt. (Stifter 1980b [1842/44]: 211)

Eingeführt wird demnach also ein Grenzraum zwischen drei Ländern und ihm zugeordnet werden die Figuren der Geschichte, die die Erzählinstanz zu erzählen ankündigt (»wo die Personen dieser Geschichte lebten und handelten«; ebd.). Es folgt eine narratoriale ›Durchwanderung‹ des Gebietes; beschrieben wird unter anderem der See, der beim Rückzug der Schwestern eine Rolle spielen wird. Die Erzählinstanz offenbart sich als diegetische und kommt auf eine »zerfallene Ritterburg« zu sprechen:

Der Punkt, von dem aus man fast so weit als es hier beschrieben, den Lauf dieser Waldestochter übersehen kann, ist eine zerfallene Ritterburg, von dem Thale aus wie ein luftblauer Würfel anzusehen, der am obersten Rande eines breiten Waldbandes schwebet. Friedbergs Fenster sehen gegen Südwesten auf die Ruine, und dessen Bewohner nennen sie den Thomasgipfel oder Thomasthurm, oder schlechthin St. Thoma, und sagen, es sein ein uraltes Herrenschloß, auf dem einst grausame Ritter wohnten, weßhalb es jetzt verzaubert sei und in tausend Jahren nicht zusammenfallen könne, ob auch Wetter und Sonnenschein daran arbeite. Oft saß ich in vergangenen Tagen in dem alten Mauerwerke, ein liebgewordenes Buch lesend, oder bloß den lieben aufkeimenden Jugendgefühlen horchend [...]. (Ebd.: 215)

Wie schon in Eichendorffs Text ist die Rede von Ruinen, von Attributen des Alten und Uralten, von einer Burg oder einem Schloss, das in der Gegenwart, in der bezeichnenderweise ein jugendlicher Erzähler agiert, wie ein romantisierter Fremdkörper (»verzaubert«), als Überbleibsel einer ›grausamen‹ Vergangenheit und eine Art Mahnmal behandelt wird. Der Erzähler wechselt vom Raum über in die Zeit:

Und nun, lieber Wanderer, wenn du dich satt gesehen hast, so gehe jetzt mit mir zwei Jahrhunderte zurück, denke weg aus dem Gemäuer die blauen Glocken, und die Maslieben und den Löwenzahn, und die andern tausend Kräuter; streue dafür weißen Sand bis an die Vormauer, setze ein tüchtig Buchenthor in den Eingang und ein sturmgerichtetes Dach auf den Thurm, spiegelnde Fenster in die Mauern, theile die Gemächer, und ziere sie mit all dem lieben Hausrath und Flitter der Wohnlichkeit – dann, wenn Alles ist wie in den Tagen des Glückes, blank, wie aus dem Gusse des

Goldschmiedes kommend -- dann geh' mit mir die mittlere Treppe hinauf in das erste Stockwerk, die Thüren fliegen auf --- Gefällt dir das holde Paar? (Ebd.: 217)

Mit der weiteren Information, es handele sich um die »Zeit des dreißigjährigen Krieges« (ebd.), von der erzählt wird, lässt sich rückfolgern, dass das Erzähler-Ich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts situiert sein muss. Durch dessen Relationierung zum Erzählten wiederum muss angenommen werden, dass das mit dem erzählten Geschehen Implizierte ebenfalls in Beziehung zur unmittelbaren Gegenwart steht, in der der Text *Der Hochwald* verfasst worden ist. Auch hier also fungiert die Voranstellung der Zukunft des Erzählten – das seinerseits die Gegenwart des Erzählens formiert – nicht der bloßen fiktiven Ausschmückung der lokalen Dimension der erzählten Welt, sondern ist als Erzählstrategie mit Funktionspotenzial zu verstehen. Und zwar werden die Folgen, die die Geschichte nach sich zieht, in Form *temporaler Zeichen* in *räumlichen Elementen* anschaulich gemacht und implizit als Warnsignal ausgestellt, das auf die Gefahren der in der Binnenhandlung angelegten Anthropologie hinweist: Exogame Liebe wird angestrebt, aber getilgt, Endogamie hingegen als Wert gesetzt, zugleich aber als nicht nachhaltig gekennzeichnet.

Im wieder anderen Fall von Gutzkows *Imagina Unruh* heißt es:

Wer in Italiens gegenwärtigen Kunstzuständen heimisch ist, wird Gelegenheit gehabt haben, daselbst dem unbestrittenen Ruhm einer deutschen Malerin, der Gräfin Imagina von Wartenberg, zu begegnen. [...] Ihre Erfindungen sind allgemein gewürdigt. [...] In Blätterwerk, Arabesken, phantastischen Gruppierungen hat diese zarte weibliche Hand so viel Liebliches hervorgebracht, daß man nur die sonderbare Scheu und Aengstlichkeit beklagen muß, mit welcher die deutsche Künstlerin ihre Arbeiten der Welt verschließt und nur selten, nur vor ihr vertraut gewordenen Personen zu bewegen ist, ihre reichen, künftiger Bewunderung vorbehaltenen Mappen zu öffnen.

Gibt schon dieser Reiz des Geheimnißvollen der jungen und schönen Frau einen doppelten Zauber, so steigert sich dieser vollends zum Märchenhaften, wenn man mit der Lebensgeschichte einer noch so jungen Existenz vertraut wird. Wenigen nur mag diese Gunst des Zufalls zu Theil geworden sein. Daß Imagina von ihrem Gatten, dem Grafen von Wartenberg, geschieden ist, weiß alle Welt. Wegen einer an ihm begangenen Untreue behaupten Einige, wegen eines Misverständnisses Andere. Das wahre Sachverhältniß ist aber ein völlig anderes, wie die nachfolgenden Blätter beweisen werden. [...] (Gutzkow 1999 ff. [1847]: 3 f.)

Der Textausschnitt ist in dreierlei Hinsicht für unsere Überlegungen bemerkenswert. Erstens exponiert der Einstieg sein titelgebendes Subjekt, indem dieses direkt in den Fokus gerät und als exceptionelles Künstlersubjekt vorgestellt wird.

Zweitens rückt der Text dadurch auch ›Kunst‹ als thematischen Komplex an zentrale Position und entfaltet selbstreflexives Potenzial. Drittens spielt auch dieser Text mit Zeit und Zeitlichkeit, denn vorweggenommen wird der Endzustand einer Figur mit ambigem Status. Als Künstlerin ist sie mit leichten Abstrichen zur Meisterin arriviert und als solche angesehen – als soziales Wesen, so wird deutlich, ist sie gescheitert. Daraus folgt mit Blick auf die modifiziert-romantische Künstlerfigur: ›Zukunft‹ ist auch hier nur reduziert realisierbar; wobei der Text so *funktioniert*, wie seine Hauptfigur *künstlerisch agiert*: nämlich retrospektiv und regressiv – er etikettiert dies zugleich als literaturästhetisches Problem (vgl. Kap. 4).

Alle zitierten Texte rekonstruieren im Erzählakt ›Vergangenheit‹, die dadurch einen besonderen Stellenwert erhält. Ganz offensichtlich ist die dargestellte Gegenwart, von der aus erzählt wird, ohne die Vergangenheit nicht denkbar, zumindest aber ist sie erklärungsbedürftig: Es bedarf eines Rückblicks. Stets mehr oder minder stark ausgeprägt in dieser Hinsicht ist die *Negativität der Gegenwart*, die ja ihrerseits die Zukunft des Erzählten temporalstrukturell formiert. In *Der Hochwald* sind es die Ruinen des Schlosses, die einerseits als Ruderalfläche die Absenz eines ehemaligen Adelsgeschlechts anzeigen, andererseits verkommen sie zum Topos romantisierender Schwärmerei, der das Erzählersubjekt anheimfällt. Beides apostrophiert der Text als problematisch: In dem einen Fall wird ›Zukunft‹ gar negativiert, da die Familie mit den beiden Schwestern gänzlich ausstirbt; in dem anderen ist es allein die ereignislose Statik von ›Welt‹ sowie die ausgeprägte Neigung des Erzählers, die Vergangenheit zu rekonstruieren. Letzteres unternimmt der Erzähler zumindest auch darstellerisch, indem er Gegenwärtiges sukzessive durch Vergangenes substituiert (»denke weg [...]; streue dafür [...], setze [...], theile [...] – dann, wenn Alles ist wie in den Tagen des Glückes [...] – – dann geh’ mit mir die mittlere Treppe hinauf in das erste Stockwerk, die Thüren fliegen auf – – – Gefällt dir das holde Paar?«; Stifter 1980b [1842/1844]: 217). Auch in *Das Schloß Dürande* signalisieren die Trümmer einen unglücklichen Geschehensverlauf, sie indizieren in diesem besonderen Fall zudem aber vornehmlich ein mit der Figurenhandlung einhergegangenes Metaereignis. Und schließlich führt ebenfalls Gutzkows Text eine reduzierte Form des Endzustands vor – obgleich einen nur *verhältnismäßig* reduzierten, keinen *radikal* reduzierten wie dies die Texte von Stifter und Eichendorff tun (Abb. 3.6).

Abermals haben wir es mit einer Skalierung, mit einer Auffächerung des Zukunftshorizontes zu tun. Hebbels *Die Kuh* ist zwar kein Beispiel für retrospektives Erzählen, der Text versinnbildlicht aber eindrücklich einen maximal reduzierten Endzustand des Erzählten und eine Extremform der *Zukunftsnegation*. *Das Schloß Dürande* und *Der Hochwald* negieren Zukunft ebenfalls, unterscheiden



Abbildung 3.6 Negativität des Endzustands und retrospektives Erzählen

sich von Hebbels Text aber dadurch, dass sie überhaupt noch Leben thematisieren; beide wiederum trennt die Tatsache, dass die Erzählgegenwart in *Der Hochwald* ›belebter‹ ist als es der nur kurze Blick der Erzählinstanz auf einen de-kultivierten (oder renaturierten) Raum in *Das Schloß Dürande* naheulegen vermag. Jedoch tilgen auch sie die Figuren in einem ihrer Teilräume und attribuieren diesen mit dem Merkmal ›vergangen‹ – ähnlich im Übrigen wie Auerbachs *Des Schloßbauers Vesele*, bei dem die gesamte Familie stirbt und die Hauptfigur – wahrscheinlich auch gestorben – verschwindet, oder wie Grillparzers *Der arme Spielmann*. *Imagina Unruh* und *Don Florida* wiederum *negativieren* Zukunft lediglich; die Hauptfiguren dürfen weiterleben. Sie müssen indessen Rückschläge hinnehmen. Vom Erzähler in *Don Florida* wird dies deutlich negativ erfahren – der Tod seiner Geliebten stellt für ihn einen nachhaltigen Verlust dar, der bis in die Gegenwart nachwirkt – er erzählt daher die »Geschichte seines Unglücks« (Waiblinger 1981 [1828]: 230). Über Imaginas Gemütszustand im Endzustand erfährt der Leser nichts. Ausgehend vom letzten Zusammentreffen mit Otto von Sudberg aber ist davon auszugehen, dass sie mit sich im Reinen ist und ihr Dasein selbst nicht negativ wertet, gleichwohl sie natürlich vom gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen ist. Zukunftsnegativierend (bei retrospektiver Erzählanlage) funktionieren weiterhin stärker Waiblingers *Das Blumenfest* und Grillparzers *Das Kloster bei Sandomir*, schwächer Immermanns *Der Karneval und die Sonnambule* und Auerbachs *Der Tolpatsch*.

Der Unterschied zwischen Zukunftsnegation und -negativierung besteht demnach in der Attribuierung des Endzustands: in dem einen Fall als ›ein Ende markierend‹, in dem anderen als ›über das Ende des Erzählverlaufs fortbestehend‹; in dem einen Fall wird die Zukunft tatsächlich ›gekappt‹, in dem anderen lediglich ›beschnitten‹; in beiden Fällen ist sie ausgehend von der Figurenhandlung nicht oder nur mit Einschränkungen umsetzbar. Die Grenzen zwischen

Negation und Negativierung gestaltet das Literatursystem fließend. Zukunftsmodellierung tritt skaliert auf – ganz im Gegensatz zur Goethezeit, wo das Literatursystem diesbezüglich durch Polarität gekennzeichnet ist: Scheitern wird als Scheitern inszeniert, Glücken eindeutig als Glücken.

Wenn demnach im Fall retrospektiven Erzählens stets eine Zukunft impliziert ist, die einem reduzierten Zustand äquivalent ist, dann ist damit auch ein weiteres *Merkmal der spezifischen Ausformung von Zeitreflexion* eruiert: Denn Texte dieser Menge setzen die *Rekonstruktion von Vergangenheit* um. Da sie dies deutlich exponieren, verfahren *sie selbst* – nicht nur ihre Figuren – regressiv und bilden damit eines ihrer tragenden Strukturmerkmale semiotisch ab: Die *discours*-Ebene verhält sich homolog mit der *histoire*-Ebene, der Signifikant homolog mit seinem Signifikat.

Texte der Zwischenphase, die durch retrospektives Erzählen gekennzeichnet sind, setzen auf discours-Ebene die Orientierung an der Vergangenheit relevant. Retrospektives Erzählen entspricht der Vergegenwärtigung einer Vergangenheit, die einer Krisenzeit äquivalent ist. ›Vergangenheit‹ wird dadurch zur dargestellten Gegenwart transformiert und als solche fokussiert. Dessen ungeachtet überlagert wiederum dieses Zeitssegment abermals eine dominante (Vor-)Vergangenheit, die zur ›Störung von Zeit‹ führt. ›Prärealistisch‹ ist diese Struktur deshalb zu nennen, da sie im Literatursystem des Realismus zu einer dominanten Form avanciert.

Von Ausnahmen wie *Die schwarze Spinne* oder auch *Der tote Gast* einmal abgesehen, tendiert das Literatursystem dazu, den Rahmen und damit die Rückblicksituation zu reduzieren und auf ein Minimum zu beschränken. Einerseits wird damit der Zustand syntagmatisch ausgestellt, der für die projizierte Zukunft ausschlaggebend ist. Andererseits wird dadurch diejenige Problemlage simuliert, die uns nur allzu bekannt ist: die Krisenhaftigkeit der Gegenwart, zu der die im Erzählen aufgerufene Vergangenheit umgestaltet wird. Entweder tun Texte dies ausgehend und primär geltend für die diegetische Erzählinstanz, deren persönlicher Antrieb es ist, ›zurückzublicken‹ und die Vergangenheit narrativ zu rekonstruieren. Oder eine nichtdiegetische Erzählinstanz agiert retrospektiv, wobei ›Regression‹ allgemeingültig als Norm gesetzt ist. Verfahrenstechnisch unterscheiden sich also *Der Hochwald*, *Die Mappe meines Urgroßvaters*, *Brigitta*, *Der arme Spielmann*, *Das Kloster bei Sandomir*, *Die schwarze Spinne* und *Don Florida* mit *diegetischer Erzählerfigur* von solchen wie *Das Blumenfest*, *Des Schloßbauers Vesele*, *Imagina Unruh* und *Das Schloß Dürande* mit *nichtdiegetischer Erzählinstanz*. Die unterschiedliche Gestaltung mit diegetischer oder nichtdiegetischer Erzählinstanz allerdings ist indessen nur oberflächlich bedeutsam. Denn zwei Grundlinien sind *allen* Texten mit narrativer Retrospektive eingeschrieben:

Texte (mit narrativer Retrospektive) folgen erstens dem Modell der Dominantsetzung von ›Regression‹ und sie erheben ›Regression‹ zweitens zu einem Richtwert, an dem der Aufbau und die Regularien der erzählten Welt ausgerichtet sind.

Fließende Übergänge zum Nachfolgersystem ›Realismus‹ lassen sich mit einem kursorischen Blick auf Storms *Immensee* verdeutlichen. Oberflächlich sind die Textstrukturen, die wir bislang in den Blick genommen haben, von denen, die *Immensee* aufweist, nicht zu unterscheiden: Auch dieser Text erzählt retrospektiv und versieht sogar seine Hauptfigur zusätzlich mit der Eigenschaft, Lyrik hervorzubringen. Wir werden sehen: Unterschiede bestehen in *anders gearteten Funktionalisierungen* dieser Strukturen und liegen im *Detail* – dies macht denn aber auch plausibel, in unserem Zusammenhang durchaus von *prärealistischen* Ausformungen sprechen zu können.

Immensee ist neben anderen Texten – etwa Storms *Posthuma* (1851), Kellers *Die Leute von Seldwyla* (1856), Ludwigs *Zwischen Himmel und Erde* (1856), Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* (1856) und *Ein Frühling* (1857) – als konstituierend für den Realismus anzusehen (vgl. Titzmann 2002b; Decker 2005a u. Nies 2007). Dabei ist das *Zusammenspiel mehrerer Aspekte* ausschlaggebend: Eine Problematik resultierend aus der Unterdrückung von Liebe und Erotik durch das männliche Subjekt bei gleichzeitiger Setzung von partnerschaftlich-geschlechtlicher Liebe als Sinnstiftungsmodell, zusätzlich auch die Verräumlichung innersubjektiver ›Räume‹ und ›Grenzen‹ (*Bewusstsein vs. Unbewusstsein*), deren Überschreiten angedeutet wird, nicht aber vollzogen werden kann, und schließlich die Korrelation derjenigen Figuren mit Semantiken des Todes, deren Liebe nicht realisiert wird. *Immensee* verhandelt zentral die scheiternde Liebe zwischen Reinhardt und Elisabeth. In syntagmatisch chronologisch geordneten, aus unterschiedlichen Lebensabschnitten gewählten Zeiträumen wird dieses Scheitern oberflächlich zwar an eine *soziale* Motivation gebunden – Elisabeths Mutter, die auf eine alternative Partnerwahl mit Erich drängt –, zusätzlich aber wird es *psychologisch* motiviert: Reinhardt ist nicht fähig, Elisabeth seine Liebe zu gestehen: Er »konnte [...] sich des erlösenden Wortes nicht bewußt werden« (Storm 1987 [1850]: 312). Er scheitert infolge seines unbewussten Umgangs mit ›Natur‹, hauptsächlich an seiner Sexualität, die er mit zunehmendem Alter verdrängt und kulturell überformt. Das männliche Subjekt ist narrativer Fixpunkt und wesentlicher Problemherd zugleich. Denn gegenläufig zum bewusst motivierten Handlungsgang setzt der Text eine unbewusste Motivation, der Reinhardt nicht gewachsen ist: »Hier und anderswo definiert sich [...] das Subjekt der realistischen Literatur über sein Bewußtsein, das sich nach außen gegen die Umwelt,

nach innen gegen ein Nicht-Bewußtes abgrenzt, um sich in totaler Affektkontrolle Autonomie und Autarkie zu beanspruchen« (Decker/Schwarz/Wünsch 1999: 35). Das Unbewusste hindert den Protagonisten daran, das zu realisieren, das er bewusst ansteuert – und ebendies erhebt *Immensee* zum Problem, insofern der Text nicht allein Bewusstes und Unbewusstes zeichenhaft abbildet – im titelgebenden See samt Wasserlilie –, sondern zudem die gescheiterte Figur im einsamen Alter mit ›Tod‹ attribuiert.

Entscheidend zur Bestimmung einer Demarkationslinie zwischen Realismus (am Beispiel von *Immensee*) und der Zwischenphase ist der *Umgang mit Liebe*: Für den Realismus ist die Verdrängung, ja die Angst vor Sexualität signifikant, für die Zwischenphase die Äquivalenz unterschiedlich gearteter Liebe – die Gleichsetzung etwa von geschwisterlicher und partnerschaftlicher Liebe; für den Realismus der doppelläufige Problemkomplex bestehend aus der Unmöglichkeit geschlechtlicher Liebe und der Essenz der Paarbildung zur Gewährleistung persönlichen Glücks (oder zumindest des eigenen Fortbestehens), für die Zwischenphase der Kollaps individuellen Daseins aufgrund divergenter Werte- und Normensysteme, die das Handeln der Figuren in unterschiedliche Richtungen lenken. Semiotisch manifest werden diese Aspekte in den Struktureinheiten der Lyrikeinlagen sowie der narrativen Retrospektive.

Zu *Immensee*: Gedichte und Lieder spielen bereits in der Kindheit der Figuren eine Rolle, dann in Reinhardts Studentenzeit, schließlich auch beim letzten Zusammentreffen zwischen ihm und Elisabeth. Sie alle verhandeln das Verhältnis zwischen männlicher und weiblicher Figur und indizieren insbesondere Reinhardts Einstellung zu ›Natur‹. Das erste Gedicht, das er nach einer gemeinsamen Erdbeersuche anschließt, wird wie folgt eingeleitet: »Reinhardt hatte aber doch etwas gefunden; waren es keine Erdbeeren, so war es doch auch im Walde gewachsen« (Storm 1987 [1850]: 303 f.). Im Gedichttext selbst heißt es im letzten strophischen Abschnitt:

Der Kuckuck lacht von ferne,
 Es geht mir durch den Sinn:
 Sie hat die goldnen Augen
 Der Waldeskönigin. (Ebd.: 304)

Reinhardt bindet Elisabeth in seinen Text – den er im Übrigen im Gegensatz zu den Figuren in *Geschwisterliebe* retrospektiv und nicht spontan hervorbringt und den er aufschreibt und nicht singt – ein, er transponiert sie in das rekurrent auftretende Zeichen »sie«. Des Weiteren belegt er »sie« mit ›Natur‹ – einerseits durch

ihre Lokalsituierung im Naturraum, andererseits in der Korrelation mit der »Wal-deskönigin«. Ein erster wesentlicher Aspekt hier wäre also die *Funktionalisierung von Lyrik zwecks ›Kultivierung von Natur‹*. Gedichtet wird, um die menschliche Natur fassbar zu machen. Das ›Etwas‹, für das er in der zwischenmenschlichen Interaktion keine Worte findet, wird im lyrischen Text überformt und gelangt dort zum Ausdruck. Zuvor schon hatte Reinhardt ein Gedicht verfasst: »[D]arin verglich er sich selbst mit einem jungen Adler, den Schulmeister mit einer grauen Krähe, Elisabeth war die weiße Taube« (ebd.: 299). ›Kultur‹ – hier: das Schulwesen – gilt als etwas Gegebenes und Dominierendes, ›Natur‹ – die Kinderliebe zwischen den Hauptfiguren – ist ebenfalls gegeben, bedarf aber eines gesonderten Kommunikationskanals. Das bestätigt von anderer Seite aus auch das Zigeunermädchen, das mit Hilfe eines Liedes Reinhardt auf die Momenthaftigkeit und Vergänglichkeit seiner Leidenschaft hinweisen muss: »Nur diese Stunde/Bist du noch mein« (ebd.: 305). Die vorherige Kommunikation zwischen beiden läuft dagegen fehl – das heißt, sobald ›etwas‹ zwischen Mann und Frau tritt, misslingt auch der verbale Austausch und man muss auf lyrische Rückgriffe ausweichen. Ist das Verhältnis hingegen quasigeschwisterlich – wie im Fall Erichs und Elisabeths (»schwesterliche[] Augen«; ebd.: 318) – gibt es folgerichtig kein derartiges Problem.

Mit diesem Aspekt verbindet sich die implizite Proposition des Textes, dass ›Kultur‹ und ›Natur‹ im Subjekt disjunkte Teilräume bilden, die miteinander zwar in Konflikt stehen, jedoch allenfalls im übertragenen Sinn einander gegenübergestellt werden können, sei es durch lyrische Texte, die die Figuren hervorbringen, sei es auf primärer Textebene durch den See, die Wasserlilie und die Ranken in der Tiefe des Wassers. Träger ist hier die Opposition *Kultur vs. Natur*,²³ die auch an einem weiteren Umgang des Textes mit Lyrik deutlich wird: Einerseits sammelt Reinhardt im Erwachsenenalter Volkslieder – eine kulturelle Handlung –, andererseits semantisiert er Lieder als ›natürliche Gewächse‹ und bedient sich dazu romantischer Topoi: »Sie werden gar nicht gemacht; sie wachsen, fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierin und dorthin« (ebd.: 320). Und: »Das sind Urtöne [...], sie schlafen in Waldesgründen« (ebd.: 321).

Der zweite Aspekt besteht in der *Funktionalisierung von Lyrik als Ausweichstrategie*. Während Storms Text Lyrik (wie auch das Erzählen; vgl. ebd.: 297 f.) in der Kindheit als Bindeglied zwischen Reinhardt und Elisabeth setzt, wird das im Text zuletzt zitierte Gedicht zum Keil, den Reinhardt zwischen sich selbst und

²³Zur Ausgestaltung des Komplexes in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* vgl. Titzmann (2002a).

Elisabeth treibt. »Meine Mutter hat's gewollt« kann im gegebenen Handlungsrahmen als perfid eingesetzter Text gewertet werden – nicht allein, dass (implizit) Elisabeth als Sprechinstanz gesetzt und damit vermeintlich ihre Perspektive eingenommen wird; Reinhardt lenkt mit der Rezitation des Volksliedes zugleich vom eigenen Problem ab und betont überdeutlich die soziale Dimension der gescheiterten Paarbeziehung. Damit weicht er aber auch einer Auseinandersetzung mit der eigenen Fehlleistung aus und marginalisiert das eigentliche Problem. Ihm ist bewusst, dass er Elisabeth begehrt, nicht bewusst ist ihm, warum die Paarbildung scheitert. Im Unbewussten ist die Liebe zu Elisabeth allerdings durchaus vorhanden – daher produziert er – unbewusst gesteuert – Lyrik, um einerseits an die gemeinsame Verbindung in der Kindheit anzuschließen und um andererseits von der eigenen misslichen Persönlichkeitskonstitution abzulenken.

In beiden Aspekten unterscheidet sich Storms Text demnach von Texten der Zwischenphase. Erstens findet Lyrik in unserem Zeitraum nicht als Ausweichstrategie Anwendung, sondern wird *katalysatorisch* eingesetzt: Die Figuren bringen ihre eigene Situation zum Ausdruck und bezwecken damit die Realisierung einer Zukunft nach ihren Vorstellungen – ganz gleich, ob die Figur goethezeitlich semantisiert ist wie Gabriele in *Das Schloß Dürande* oder Wilhelm in *Cordelia* oder lediglich regressiv wie Rudolph in *Geschwisterliebe* oder Ronald in *Der Hochwald* oder gar ›biedermeierlich‹ wie Theobald in *Cordelia*; unabhängig auch von der Frage, ob die Figur damit Erfolg hat oder nicht. Zweitens geht es der Zwischenphase nicht vornehmlich um die Oppositionsbildung zwischen Natur und Kultur,²⁴ sondern um die Semantisierung der *Rückbezüglichkeit auf die Goethezeit*. Das mag grosso modo auch noch für den Realismus (etwa bei Spielhagen und Fontane) zutreffen. Wenn Lyrik hier allerdings auftaucht, dann wird sie zwar wie dort zwecks Thematisierung einer Problemlage zwischen Frau/Jungfrau und Mann/Jüngling gebraucht, sie erhält darüber hinaus aber ein dezidiert metatextuelles Funktionspotenzial und steht im Kontext des Selbstverständnisses des Literatursystems als ›Zwischenphase‹. Lyrik wird in der Regel als unzeitgemäße Kommunikationsform semantisiert.

Retrospektives Erzählen in *Immensee* korreliert wie auch in der Zwischenphase Zeitreflexion und läuft wie auch dort auf die Modellierung einer negatierten Zukunft hinaus, eingeführt aber werden zudem zentrale Paradigmen, die für den Realismus insgesamt bezeichnend sind: die alte, solitäre männliche Figur, Erinnerung und der Tod. Mit Erzähleinsatz situiert der Text ein ereignisloses Geschehen

²⁴Vgl. auch Titzmann (2017: 138), der die häufige Gestaltung von *Grensräumen* zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ postuliert.

an einem »Spätherbstnachmittage« (Storm 1972: 295). Dann ist von »Abendsonnendufte« die Rede, schließlich davon, dass »es allmählich dunkler« wird und ein »Mondstrahl durch die Fensterscheiben« fällt; Reinhard erscheint als »alter« Mann mit »dunklen Augen« und »schneeweißen Haaren«, trägt Kleidung einer »vorübergegangenen Mode«, seine »verlorene Jugend« wird korreliert mit den Augen der Figur, dann mit Elisabeths kleinem Bild:

Wie er so saß, wurde es allmählich dunkler; endlich fiel ein Mondstrahl durch die Fensterscheiben auf die Gemälde an der Wand, und wie der helle Streif langsam weiter rückte, folgten die Augen des Mannes unwillkürlich. Nun trat er über ein kleines Bild in schlichtem schwarzem Rahmen. ›Elisabeth!‹ sagte der Alte leise; und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt; er war in seiner Jugend. (Ebd.: 296)

Im abschließenden Rahmen scheint der Mond nicht mehr, die Szenerie ist noch dunkler und wird mit dem semantisierten Raum des Sees und der Wasserlilie in Verbindung gebracht, dessen Verschwinden in einer imaginierten Ferne im übertragenen Sinn den Erinnerungsverlust und den Verlust der Vergangenheit konfiguriert:

Allmählich verzog sich vor seinen Augen die schwarze Dämmerung um ihn her zu einem breiten dunklen See; ein schwarzes Gewässer legte sich hinter das andere, immer tiefer und ferner, und auf dem letzten, so fern, daß die Augen des Alten sie kaum erreichten, schwamm einsam zwischen breiten Blättern eine weiße Wasserlilie. (Ebd.: 328)

Im Zentrum des Erzählens steht also eine *Verlust*geschichte. Unverkennbar sind die vielen Temporalzeichen, die die Figur als alten Menschen kennzeichnen, der nach der Einbuße seiner Liebe ebenso mit Zeichen des ›Todes‹ versehen wird. Figuren, von denen aus das Erzählen motiviert ist, sind in der Regel nicht nur ›reduzierte‹ Existenzen, sie sind im Realismus sogar so sehr reduziert, dass sie buchstäblich mehr tot als lebendig erscheinen.

Immensee bringt demzufolge eine Reihe von Merkmalen in Anschlag, die für das literarische Erzählen im Realismus insgesamt von Bedeutung sind: die Bedeutsamkeit von ›Vergangenheit‹ als rekonstruierte ›Realität‹, die Todesnähe und Sinnkrise des rückblickenden, alternden und solitären Subjekts, die Installation von Ehe und Familie als sinnstiftende Werte sowie die Erinnerung als Vorgang der Vermittlung zwischen Sinnstiftung und Sinnverlust (vgl. Decker 2005a; Blödorn 2019: 116–119 u. Blödorn 2020: 71 f.). Zeitreflexives Potenzial

entfaltet der Text in seiner Relationierung von vorgelagerter Realität und literarischer Repräsentation;²⁵ zentral ist die Erinnerung und das Erinnern – und damit retrospektives Erzählen – für die Konzeption der ›Person‹ im Realismus (Abb. 3.7).

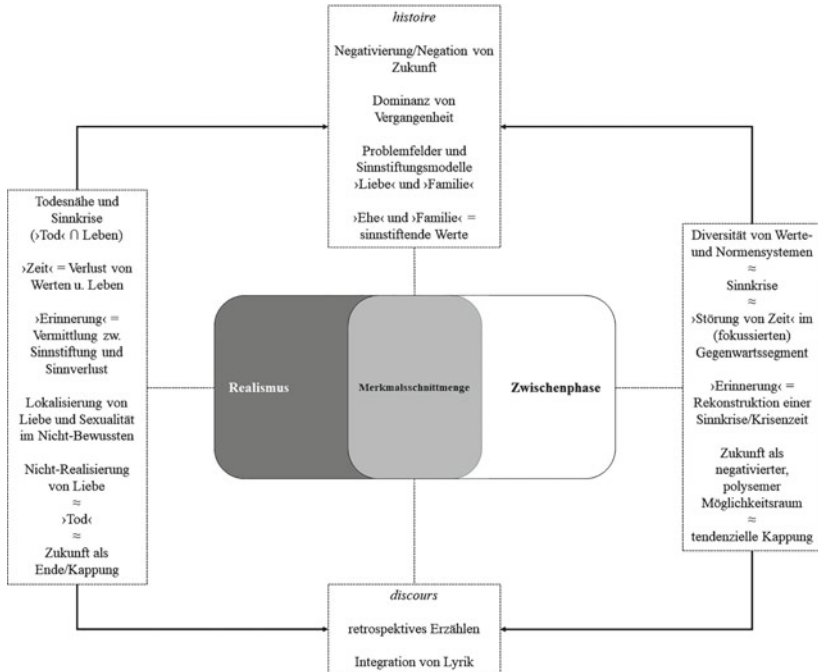


Abbildung 3.7 Realismus und Zwischenphase: Merkmalsgleichheit und Merkmalsunterschiede mit Blick auf retrospektives Erzählen

Während also die Merkmalschnittmenge interepochale Gemeinsamkeiten (auf *histoire*- und *discours*-Ebene) aufzeigt, liegen Differenzen in *zeitreflexiven* Gestaltungsweisen: Erstens denkt der Realismus vom ›Alten‹ ausgehend, insbesondere vom *gealterten* Subjekt – die Zwischenphase bis in die dreißiger Jahre hinein hingegen ausgehend vom *jungen* Subjekt; teilweise noch in den 1840er-Jahren

²⁵Zu einem mutmaßlich kardinalen Zeitreflexionskomplex im Realismus – in Form von ›Zeit-Oasen‹ und Erzählstrategien der Verlangsamung – vgl. Rast (2018).

(Auerbach), wo dann aber ebenso die Gegenüberstellung von jungen und alten Figuren (*Der Hagestolz*) salonfähig wird.²⁶ Zweitens reduziert der Realismus sein Konzept von ›Zukunft‹ – pointiert gesprochen – auf die Modellierung eines *Endes* und hebt zugleich im ›lebenden Toten‹, im »Tod als Zielpunkt des Lebens« (Blödorn 2020: 89), die Feindifferenz zwischen Negativierung und Negation auf. In der Zwischenphase hingegen dominiert ein *breiter Zukunftshorizont*: ›Zukunft‹ ist durchaus noch denkbar, muss jedoch angesichts unterschiedlicher Wahloptionen, die zukunftsentscheidend sind, ausgehandelt werden. Insofern ließe sich der Realismus als Verschärfung bereits bestehender Modelle der Zwischenphase auffassen, der Übergang vom Realismus zur Zwischenphase in zeitsemiotischer Hinsicht als *Verengung des Zukunftshorizontes*. Hält man jedoch die jeweiligen Varianten retrospektiven Erzählens gegeneinander, so wird auch deutlich, dass die Zwischenphase mit ihrer Zukunftsnegation teils zu resoluteren Ergebnissen tendiert: Trümmer alter Gebäude und die Absenz des Figurenpersonals sind dahingehend vielsagend. Im Realismus betrifft das Ende zumeist nur Einzelne, nicht ganze (Teil-)Welten. Drittens ist retrospektives Erzählen der Zwischenphase an die Rekonstruktion einer Krisenzeit gekoppelt, im Realismus hingegen ist die Sinnkrise im Ausgangspunkt des Erzählens, dem alternden Subjekt verankert. Wenn ›Zukunft‹ in der Zwischenphase negativierend gestaltet ist oder gänzlich negiert wird, so ist dies das Resultat einer Störung von ›Zeit‹, wie oben erläutert; die Sinnkrise im Realismus beruht im Gegensatz dazu auf der problematischen Konstitution der Figur, die das sinnstiftende Moment von Liebe und Familie zwar anerkennt, nicht aber Liebe verwirklichen kann.

3.5 **Reflexive Zeitstruktur II: Die reziproke, dynamisierende Koppelung von Regression und Progression**

Die zweite Zeitstruktur, die für die Zwischenphase von Bedeutung ist, fundiert im Kern in der Koppelung von ›Regression‹ und ›Progression‹, wobei der Zusammenstoß beider im (fokussierten) Gegenwartssegment akut wird und beide jeweils für die Zukunft Unterschiedliches vorsehen: Die Strukturmenge, die wir ›Regression‹ nennen, repräsentiert die Orientierung an der Vergangenheit, die Strukturmenge der ›Progression‹ die Loslösung von allen mit der Vergangenheit verbundenen Werten, Normen und Institutionen. Die Mengen sind reziprok.

²⁶Aufgrund eben dieser Tatsache lässt sich *Der Hagestolz* eben auch als realistischer Text lesen und deuten (vgl. Blödorn 2020: 86 f.)

Und diese Eigenschaft der gegenseitigen Bezüglichkeit erscheint als kardinales Signum des Literatursystems: *Weil* es vergangenheitsbezogene Tendenzen in Texten gibt, gibt es *auch* vergangenheitsverneinende Tendenzen und *vice versa*. Hauptsächlicher Verhandlungsgegenstand ist der *Nexus temporaldeiktisch diametraler Vektoren*.

Zeitstruktur II basiert – wie schon Zeitstruktur I – auf mehreren Teilkomponenten, deren Brennpunkt (*Komponente 2*) zwar den zentralen, jedoch nicht den einzigen Baustein ausmacht. Für ihre theoretische Fassung und heuristische Ausrichtung gelten dieselben Aussagen, wie sie für die Zeitstruktur I formuliert worden sind: Das rekonstruierte Teilmodell ist taxonomisch, nicht typologisch ausgerichtet; seine Komponenten sollen nicht typologisch-terminologische Fixierpunkte darstellen, sondern dienen dem Taxieren, der analytischen Abstraktion und heuristischen Auswertung; sie treten nicht isoliert, sondern gebündelt-komplementär auf (Abb. 3.8).

Komponente 1	a	Temporale Teilwelten
	b	›Zeitstörung‹, Krisenstatus des Gegenwartssegments
	c	Konfrontation mit der Vergangenheit
Komponente 2	a	Regression vs. Progression
	b	Dynamisierung der Leitsemantik
Komponente 3		Überlagerung zirkulärer und linearer Zeit
Komponente 4		Inkompatibilität von etischer, emischer und subjektiver Zeit
Komponente 5	a	Postromantisches Erzählen: Die Integration von Lyrik
	b	Prärealistisches Erzählen: Die narrative Retrospektive

Abbildung 3.8 Übersicht über die Komponenten der reflexiven Zeitstruktur II

Ausgangspunkt dieses Kapitels war ein zweifacher: *Erstens* die Frage nach der Dynamisierung unserer Leitsemantik ›Alt‹ vs. ›Jung/Neu‹; *zweitens* die Frage nach Spielarten der konkreten Semiotisierung von ›Regression‹ und ›Progression‹.

Ausgegangen sind wir von dem Gedanken, dass ›Alt‹ und ›Jung/Neu‹ zwar ein raumsemantisches Setting bilden, dieses Setting aber durchaus in Bewegung gesetzt und auf seine Tragfähigkeit hin abgewogen wird – ganz offensichtlich gemäß einem grundsätzlichen Prinzip des Erzählens insgesamt: dem Konsistenzprinzip²⁷, der Tendenz, gegebene Inkonsistenzen aufzulösen. ›Regression‹ und ›Progression‹ stellen Dynamisierungsvorgänge dar, um einen inkonsistenten Zustand dar, wie er in Gegenwartssegmenten vorherrscht, in einen konsistenten

²⁷Zur Erweiterung des Lotman'schen Modells und zum Konsistenzprinzip vgl. Renner (2004: 367 ff.).

Endzustand zu überführen. Die erzählte Gegenwart ist der Zeitraum der Bewegung, des Schlagabtauschs zwischen ›regressiven‹ und ›progressiven‹ Struktureinheiten und daher mit einem Krisenstatus versehen. Dynamik entsteht ausgehend von *drei Logiken*, denen Texte der Zwischenphase generell folgen: (1) dem Aufbau temporaler Teilweltenmodelle (*Komponente 1a*), (2) der Semantisierung von Zeit als ›Störung‹ (*Komponente 1b*), (3) der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit (*Komponente 1c*). Hier offenbaren sich ostensive Schnittstellen zur reflexiven Zeitstruktur I: Die Krisenhaftigkeit des Gegenwartssegments und die Konfrontation mit der Vergangenheit betreffen das Literatursystem insgesamt und reichen über Texte, die die Initiationsgeschichte realisieren, hinaus. Ein besonderes Gewicht auf die Vergangenheit zu legen und die Protagonisten mit Überbleibseln, Relikten dieser Vergangenheit in der Gegenwart zu konfrontieren, ist daher einzeltextübergreifendes und signifikantes Merkmal – es wird sich auch noch in Zeitstruktur III wiederfinden lassen. *Neu* an Zeitstruktur II ist der Dynamisierungsaspekt (*Komponente 2*): Ob sich Altes und Tradiertes bewähren kann oder zugunsten alternativer Modelle fallengelassen wird, das wird im Rahmen der narrativen Ereignisstruktur ausgehandelt und mittels Umsemantisierung entsprechender Elemente (die mit ›jung‹, ›neu‹ oder ›alt‹ attribuiert sind) ›in Bewegung gesetzt‹. Nicht die Leitsemantik ›Alt‹ vs. ›Jung‹ allein ist ausschlaggebend (die *Ontologie* der dargestellten Welt), sondern zusätzlich ihre Wertung vonseiten verschiedener Textinstanzen (die *Figurenwahrnehmung* und die *Textideologie*).

Zu ersehen sind Strukturmuster der ›Regression‹ und der ›Progression‹ in ihrer Projektion auf die Modellierung der Aktzeit und nicht zuletzt im Auseinanderdriften der Zeitdimensionen einer natürlichen Zeit, ihrer kulturellen Ausdeutung und dem subjektiven Zeiterleben (*Komponenten 3* u. *4*). Der Zug der ›Regression‹ – und damit die gesonderte Untermauerung der Dominanz von ›Vergangenheit‹ – ist zusätzlich erkennbar im Einsatz von Lyrik und im retrospektiven Erzählen (*Komponente 5*). Auf Figurenebene lassen sich ›regressive‹ und ›progressive‹ Ausrichtungen in vier Feldern ausfindig machen – politisch-sozial, anthropologisch, sozialökonomisch und ästhetisch-kunstreflexiv –, alle diese paradigmatischen Alternativen überführen Texte stets in die Korrelation von Linearität und Zirkularität und erheben jene zum Problem: Das Zeitmodell der Linearität verläuft – unabhängig davon, ob sich Diskontinuitäten einstellen oder nicht (vgl. Zeitstruktur I) – gradlinig in die Zukunft. Figuren, die sich daran ausrichten, denken an eine Neuausrichtung der Zukunft und wollen sich von der Vergangenheit lösen. Das Zeitmodell der Zirkularität ist kreisförmig strukturiert: Die Vergangenheit ist derart dominant, dass für die Zukunft lediglich ihre Re-Installation vorgesehen ist. Der Krisenzustand der Gegenwart besteht darin, das eine oder das andere durchzusetzen – sei dies gewaltsam-forciert, kommunikativ-vermittelnd

oder justiziabel-bestimmt. In jedem Fall streben Bewohner erzählter Welten in Texten der Zwischenphase die Auflösung der Überlagerung von ›Regression‹ und ›Progression‹ an, was eine Demarkierung des Zeitmodells zur Folge hätte.

Motiviert wird dies alles auch durch die Inkompatibilität der drei Zeitdimensionen, die Texte durchgehend aufrufen. Auffallend allein ist, wie häufig *Zeit als Zeit* thematisiert wird: Von Figuren, denen sie zu schnell oder zu langsam vergeht, von solchen, die jegliches Zeitgefühl verlieren, von wieder anderen, die die Gegenwart als ›krank‹ oder die Vergangenheit als prosperierend bezeichnen und dabei immer wieder die Zukunft ins Auge fassen; oder auch auf übergeordneter Textebene, wenn von kulturellen Umbruchszeiten die Rede ist, von sich ständig wiederholenden Strukturen et cetera. Das Problem besteht darin, dass emische, etische und subjektive Zeit aus dem Gleichgewicht geraten, und sie tun dies *aufgrund* des klaren Einbruchs der Gegenwart gegenüber der Vergangenheit und *äußern* sich ›regressiven‹ und ›progressiven‹ Vektoren, die zwecks Regulierung ausgefahren werden.

Lyrik dient stets der Figurensemantisierung. Eine Figur, die Lyrik spontan produziert, kommuniziert im goethezeitlichen Modus oder doch zumindest vergangenheitsorientiert und antiquiert. Teils agieren Figuren so, weil sie einen Zustand der Vergangenheit wiederherzustellen anstreben, teils weil sie Denk- und Handlungsmustern der Goethezeit folgen. Markiert wird lyrisches Sprechen in der Zwischenphase in jedem Fall als antiquiertes Sprechen – ohne, dass deshalb darauf verzichtet würde. Mit retrospektivem Erzählen weist das Literatursystem auf ein dominantes Verfahren des Realismus hin; es steht derweil aber ganz im Dienst der spezifischen Reflexion von Zeit, wie sie der Zwischenphase eigen ist. Denn neben der Orientierung an der Vergangenheit richtet es vorzugsweise den Blick auf das Zukunftssegment: Das Resultat regressiv-progressiver Kollision ist im Fall retrospektiven Erzählens ein negativierter oder gar negierter Zukunftszustand. Nehmen wir hinsichtlich dessen das Reduktionsprinzip, die ›Tendenz zur Mitte‹, den zukunftsbildenden Parameter der Liebe hinzu, so deutet sich im polysemen Zukunftskonzept, das für die Zwischenphase gleichfalls zentral ist, bereits auch schon die reflexive Zeitstruktur IV an – die Relationierung von Zukunftskonzept und Zukunftsmodell.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Die Zwischenphase als ›Zwischenphase‹: Zeitreflexion und metatextuelle Selbstreflexion

4

4.1 Kunst und Zeit: Entromantisierung in Gutzkows *Imagina Unruh*

Ein Paradebeispiel für selbstreflexives Erzählen in der Zwischenphase ist Karl Gutzkows erstmals 1847 publizierte Novelle *Imagina Unruh*. Der Text führt einige der wesentlichen Merkmale zusammen, die für unsere Überlegungen von Bedeutung sind – den Lebenslauf eines Künstlersubjekts, Kunstreflexion, Regressivität, Metatextualität – und entfaltet dadurch ein zeitreflexives Potenzial, das auf eine dritte Säule hindeutet, die wir im Hinblick auf die literarische Diskursivierung des Zeitproblems zu eröffnen haben: Zeitreflexion auf Basis *metatextuell-selbstreflexiven Erzählens*.

Einzigartig zu nennen ist *Imagina Unruh* bereits im Vergleich mit anderen Texten Gutzkows, die Eingang in unser Textkorpus gefunden haben. Zwar greifen auch jene modifizierend das Modell der Initiationsgeschichte auf (*Die Selbsttaufe*) oder beziehen Stellung zur Romantik, die sie gleichzeitig aufrufen und unterlaufen (*Die Wellenbraut*). Aber *Imagina Unruh* weist insbesondere dadurch darüber hinaus, dass Gutzkow hier ein Künstlersubjekt in den Mittelpunkt des Erzählten stellt, dessen Personen-Konzeption und dessen produzierte Artefakte entscheidende Schaltstellen des Geschehens konfigurieren. Die zeitreflexive Gestaltung erweist sich als Teil eines übergeordneten, metatextuell-selbstreflexiven Zusammenhangs und ist an Strukturen der Entromantisierung gekoppelt. Entromantisierung – das ist das Spiel mit Strukturen der Romantik, bei dem diese als markierte Strukturen inszeniert werden. Das klingt schon an, soll nun aber als Startpunkt der weiteren Argumentation dienen. Die Ausgangsidee dieses Kapitels lautet: Metatextuelle Selbstreflexion wird in der Dominantsetzung von ›Kunst‹

und in Entromantisierungsstrukturen codiert, die wiederum beide zeitreflexiv semantisiert sind.

Zum Text: Imagina von Unruh ist alleiniger Spross eines zu Handlungsbeginn bereits verwitweten Landrats. Dieser – zwar liebevoll, aber mit der Kindeserziehung überfordert – übergibt sie zunächst einem Kloster, dann einem Mädcheninternat, bevor er sie schließlich mit dem jungen Adligen August von Wartenberg verheiratet. Die Ehe scheitert, da Imagina als introvertierte Künstlerin nicht mit gesellschaftlichen Konventionen harmoniert, auf die jedoch August seinerseits größten Wert legt. Um einen triftigen Scheidungsgrund zu finden, durchblättern der Landrat und August Imaginas Tagebuch, das eine für beide Männer unverständliche Realität beschreibt. Sie mutmaßen schließlich den Ehebruch mit Otto von Sudberg – einem Breslauer Studenten –; Imagina flieht und beginnt ein neues Leben als Künstlerin. Zuvor rettet sie von Sudberg durch ein Schuldeingeständnis vor einer arrangierten Heirat mit der intriganten Feodore Zaluska und gibt dadurch den Weg frei für eine Verbindung zwischen Zaluska und August.

Der Text hat in den vorherigen Kapiteln mitunter Erwähnung gefunden. Gesprochen wurde über die ambige Temporalsemantik der Figuren und über die Funktionalisierung der narrativen Retrospektive. Für die nun folgende Auseinandersetzung sind vorderhand drei miteinander in Beziehung stehende Punkte zu nennen, die als Zahnräder fungieren, mittels derer *Imagina Unruh* selbstreflexiv operiert:

- (1) Im Zentrum steht eine Künstlerin und mit ihr die Fragen nach der ›Personen‹-Konzeption, nach Voraussetzungen, Bedingungen und Möglichkeiten zur Produktion und Rezeption von Kunst.
- (2) Kunst steht auf unterschiedlichen Ebenen in Relation zur Gesellschaft sowie zu den Systemen der Romantik/Goethezeit und der Zwischenphase.
- (3) ›Entromantisierung‹ auf den Ebenen des Erzählten und des Erzählens fungiert als Strukturkomplex, in dem die metatextuelle Selbstreflexion des Textes konkret umgesetzt wird.

Konzipiert wird ein Künstlersubjekt, das auf der Schwelle zwischen der Goethezeit und einem nachfolgenden System steht und das dadurch ein ambiger Status kennzeichnet. Auf der einen Seite wird mit Imagina eine Künstlerin mit romantischem und regressivem Impetus aufgebaut: Dafür spricht das Kindheitserlebnis in der Bergwerkgrube, das prägend für ihr gesamtes Leben ist, ebenso wie die Tatsache, dass sie in der fokussierten Gegenwart – genau genommen in der ›Gegenwart der Vergangenheit‹ – stets rückblickend agiert: Durchweg orientiert sie sich am Kindheitserlebnis oder an der unmittelbaren Vergangenheit,

die sie schriftlich zu fassen versucht. Auf der anderen Seite handelt es sich um eine Künstlerin, die die Gegenwartsliteratur – gar die Literatur extratextuell real existenter Autorinnen der Lebenswirklichkeit Gutzkows – rezipiert und sich selbstbewusst und ohne nennenswerten Schaden von sozialen Restriktionen, die der Frau im Denk- und Verhaltenssystem der dargestellten Welt auferlegt sind, emanzipiert. Ein Funktionszusammenhang dieses Künstlersubjekts besteht demnach – im Gegensatz zur Romantik – verstärkt in sozialen, wie auch in politischen Belangen, die der Text in den Paarbildungskonflikt und die Verarbeitung von ›Realität‹ durch die Heldin integriert. Eine einprägsame Einsichtnahme in die Fremdwahrnehmung Imaginas durch ihre Umwelt gewährt ihre Erzieherin Madame Milde in einem umfangreichen Brief an den Landrat:

Wenn ich Ew. Hochwohlgeboren dringend bitte, in Imaginen den Sinn für das wirkliche Leben zu befördern, so muß ich hier noch einen Schritt weiter gehen. Wenn sie Geschichten und Erfindungen so durchleben kann, daß sie Tage, ja Wochen lang in ihnen heimisch bleibt und aus ihnen heraus handelt, spricht und schreibt, so ist das eine für ihre Umgebungen allerdings sehr unterhaltende Gabe, aber eine für sie selbst sehr gefährliche. Geehrter Herr Landrath, wir leben in einer eignen Zeit! Sie mögen in Ihrer Stellung mit den groben Auswüchsen jenes die überlieferte Ordnung der Dinge störenden Dranges zu thun haben, aber viel gewaltiger ist das geheime Rütteln an dieser Ordnung, das geheime Anzweifeln, das versteckte Untergraben. Ach, es gibt unzählige *unsichtbare* Verbrechen gegen das Ueberlieferte, und von den zartesten Händen werden sie verübt. Ich gedenke meines frühern Bildungsganges, meiner eignen jungen Tage. Wie waren sie anders als die jetzigen! Die frühere Literatur gefiel sich darin, einen oft vielleicht zu weit gehenden überschwänglichen Glauben an das Bestehende zu predigen. Eine Menge frommer Jugend- und Bildungsschriften lagen überall der Erzieherin zur Auswahl vor. Jetzt würde man sich vergebens nach neuen Werken dieser Art umsehen. Wir selbst lesen diese neuen Romane, die aus der Feder sogar unserer weiblichen Schriftstellerinnen fließen, mit getheilten Empfindungen. Unser Urtheil ist gereift. Wir wissen, was wir von diesen Gemälden einer wirklichen oder erträumten Welt zu halten haben; aber wie anders, wenn wir uns einmal denken, daß nun nach uns eine Generation kommt, die in den Anschauungen der Gräfin Hahn-Hahn [id est Ida Gräfin Hahn-Hahn], der Ida von Düringsfeld, unserer schlesischen Landsmännin, der Fanny Lewald und vieler anderer hochromantischer Naturen aufwachsen und erzogen werden! Wol hüt ich mich, daß ein Buchstabe von dieser Literatur in mein Institut oder wenigstens in die Nähe meiner Zöglinge dringt. Kann ich aber vermeiden, daß Imagina, ins Leben tretend, diese Schriften zur Hand nimmt und aus ihnen in langen Zügen Berausungen ihrer Phantasie trinkt! Ist denn da noch irgend eine Form des Lebens fest und sicher, ist denn da noch irgend ein Wahn und alter Glaube heilig? Nicht, daß ich diese hochpoetischen Frauen anklage, wenn sie das ohnehin ausgebeutete Feld der Erfindung mit neuen Wirr- und Irrgärten bepflanzen, in denen sie und gereifte Gemüther sich wol zurechtfinden; aber ängstigend ist doch dieser Drang nach Idealität, wo die Wirklichkeit thront, nach Poesie des Lebens, wo die Prosa von uns Pflichten verlangt, nach Schönheit, wo so Vieles seiner irdischen Natur nach häßlich

sein muß. Ich denke mir, wie das Alles einst auf einen Geist, wie Imaginens, wirken muß, und wie ich für Ihre Tochter, fürchten jetzt zahllose Eltern für ihre Kinder. (Gutzkow 1999 ff. [1847]: 18; Hervorhebung im Original)¹

Hier läuft mehreres zusammen. Madame Milde schätzt nicht allein Imagina als nicht gesellschaftsfähig ein und attestiert ihr ein Defizit in ihrer Einfindung in die Rolle als Frau. Auch stellt sie in ihren Äußerungen Bezüge zu kunst- und literaturgeschichtlichen Auffassungen wie auch zum hauptsächlichen Ideologiekonflikt her und wertet eine »Poesie des Lebens« gegenüber einem prosaischen Leben ab. Es offenbart sich ein zentraler Baustein einer textlogischen Ebene, der in der Korrelation des Künstlersubjekts mit der mentalen, sozialen und politischen Situation der dargestellten Welt besteht – wobei letztere explizit als Umbruchsituation semantisiert ist, insofern Milde von einer »eigenen Zeit« schreibt, die mutmaßlich von einer angenommenen Vergangenheit abweicht. Zu konstatieren wäre hier, dass Voraussetzungen, Bedingungen und Möglichkeiten von ›Kunst‹ immer auch entscheidend determiniert sind durch das Umfeld, in dem sich der Künstler befindet, seine historische Situation und die soziokulturellen Handlungsbedingungen. Das mag als Allgemeinplatz der Künstlernovelle insgesamt gelten, es führt aber in seiner Prägnanz und Virulenz im vorliegenden Text dazu, dass Imagina als Fremdkörper wahrgenommen wird und ihre Werke zunächst unverständlich bleiben. Vor allem ist der Zusammenhang hier zeitreflexiv angereichert und entsprechend literaturgeschichtlich bedeutsam, da Gutzkows Text Aussagen bezüglich seiner eigenen Stellung im Kontext postgoethezeitlicher Problemverhandlungen generiert. Neben vielen anderen Aspekten, auf die noch einzugehen sein wird, spricht dafür insbesondere der Entwurf einer Künstlerin, die sich auf dem ›Absprung‹ von der Romantik befindet.

Unberücksichtigt bleiben darf dabei auch nicht, dass Imagina Künstlerin von Kindesbeinen an, ihre künstlerische Veranlagung ihr gewissermaßen angeboren ist.

Was das Kind Wildes und von der Ordnung des Herkömmlichen Abweichendes trieb, war ihm [dem Landrat von Unruh] in dem Falle, daß es nur mit seinen Gendarmen, den berittenen und unberittenen, in keine criminelle Berührung führte, immer willkommen; nur verstand er selten den Sinn und die Absicht des wunderlichen Wesens, dessen Natur ausschließlich zum Träumerischen und Schwärmenden hinneigte. Der Landrath fühlte die Ironie nicht, daß er bei seinen Conduiten-, Moralitäts- und Mortalitätslisten,

¹Die verwendete Textfassung findet sich online in der *Digitalen Gesamtausgabe* (projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/gesamtausgabe/index.htm; aufgerufen am 22.12.2020): »Imagina Unruh«. In: *Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe*. Hg. v. Editionsprojekt Karl Gutzkow 1999 ff.

bei seinen Viehseuchen- und Markttagvorschriften, bei seinen Paßreglements und Schubtransporten ein Kind erzog, das durch seine ganze polizeiliche Ordnung wie ein Comet fuhr und die Poesie selbst war. (Ebd.: 4)

Auch an anderer Stelle heißt es: »Schon als Kind wußte sie in einem kleinen Stubenwinkel sich ein Paar Stühle hinstellen und sich daraus im Geist einen Feenpalast zu zaubern.« (Ebd.: 28) *Imagina* ist bereits als Kind ›die Poesie selbst‹ und wird attribuiert mit dem ›Wunderlichen‹, ›Träumerischen‹, ›Schwärmenden‹, ›Zauberhaften‹ – Semantiken, die der Text deutlich abhebt von den Kontrastfolien preußischer Ordnungsstatik und gesellschaftlicher Dekadenz. Rahmenbedingungen für die Produktion von Kunst sind also nicht allein gesteuert durch den Kulturraum – der Kunst möglichst unterdrückt oder ausgrenzt –, sondern sind zugleich auch als ingenieuser Charakterzug des Subjekts angelegt, als Drang, die eigene Weltwahrnehmung nach außen zu tragen, zu gestalten und zu kommunizieren. Darin unterscheidet sich *Imagina* auch von einer anderen Figur, Udolpho, dem Virtuosen, der ›Kunst‹ nur zwecks gesellschaftlicher Akzeptanz und fremder Lobhudelei hervorbringt.

›Kunst‹ bildet dabei einen abstrakt-semantischen Raum, der vom Gesellschaftsraum abgegrenzt wird; *Imagina* – die Heldin – ist Grenzgängerin zwischen beiden Bereichen. Der Text bleibt indessen nicht auf dieses Konfliktfeld beschränkt, sondern gestaltet es metatextuell aus und verfährt entromantisierend. Offenkundig intentional appliziert und modifiziert werden Strukturelemente und Semantiken der Goethezeit, insbesondere der Romantik, indem sie einerseits isoliert und von anderen Semantiken abgegrenzt, sie andererseits derart zentral geltend gemacht und relevant gesetzt werden, dass ihre Bedeutsamkeit im Rahmen der Novelle nicht übergangen werden kann. Zum einen spricht dafür die angedeutete Figurensemantik. Zum anderen die Modifikation des Modells der Initiationsgeschichte: *Imagina* wird verheiratet, die Ehe geschieden; sie führt schließlich ein Leben ohne Partner. Bemerkenswert ist der Umgang mit den Teilphasen des Modells: T₂ wird belegt durch eine fremdbestimmte Paarbildung, nicht aber durch eine freie Experimentalphase in der Entwicklung des Subjekts – oder aber T₂ wird gänzlich ausgelassen, das Subjekt übergangslos in T₃ versetzt. Ist dies noch mit Blick auf die Setzung eines weiblichen Subjekts als schwierige, wenngleich akzeptable Variante des Modells vertretbar (vgl. Titzmann 2012a [2002]: 228), so ist denn doch bezeichnend, dass dieser vermeintliche Endzustand nicht gehalten werden kann, sondern sich als ein konfliktreiches Interim entpuppt. Der tatsächliche Endzustand ist daher die logische Konsequenz einer Reibung, der das Subjekt ausgesetzt wird: ein ambiger Zustand der sozialen Isolation bei gleichzeitigem Ansehen als Künstlerin. Des Weiteren sind – mit den

anderen Punkten verbunden – die rekurrent auftretenden und miteinander in Relation stehenden Motivkomplexe der Romantik ausschlaggebend: allen voran der Pakt zwischen König Kobalt und dem Teufel in einer magischen Grotte voller funkelnder Kristalle und Prinz Wismuth, der in Gestalt Otto von Sudbergs auf die Erdoberfläche tritt; dann Imaginas Erzeugnisse, die – ganz im Gestus der Romantik, jedoch nur für sich genommen – die Grenze zwischen Wirklichkeit und Imagination aufheben und damit einen wesentlichen Charakterzug romantischen Schreibens perpetuieren. Schließlich zeigt die Novelle auch ihrer Erzählstruktur zufolge an, dass sie regressiv funktioniert: Die narrative Retrospektive indiziert auch die Rückwärtsgewandtheit des Textes selbst, der am Vorgängersystem orientiert ist.

Diese Überlegungen lassen den Schluss zu, dass Gutzkows Erzählung die widersprüchliche Aussage verarbeitet, angewiesen zu sein auf Modelle des Vorgängersystems, die der Text als unumgebar erachtet, und sich zugleich zu distanzieren, indem er diese als nur bedingt tragfähig und unvereinbar mit dem kulturellen Kontext kennzeichnet, mit dem sie in Verbindung stehen. Ebendieses Problem ist Erzählgegenstand: nicht etwa die Substitution des Künstler- und Kunstkonzepts durch ein gänzlich neues, tragfähiges und wünschenswertes, sondern darüber hinaus die Verhandlung von Problemstellungen des eigenen literarischen Schaffens am Ende der Goethezeit – und zwar angesichts des Erscheinungsjahres des Textes sogar noch am Ende der 1840er-Jahre. Damit funktioniert die Novelle selbstreflexiv und metatextuell. *Selbstreflexiv*, weil sie den eigenen Status als ästhetisches Artefakt reflektiert, das wiederum die Wirklichkeit des Entstehungskontextes einbezieht ebenso wie dies die Heldin tut; *metatextuell*, da die Erzählung sich (eben über ihre Heldin) dezidiert als *postromantischer* Text selbst thematisiert – mit Bezug auf die eigene literaturgeschichtliche Stellung und im Angesicht des offensichtlich schwerwiegenden Problems, sich an der Goethezeit zu orientieren, im Bewusstsein aber, diesem Literatursystem selbst nicht mehr anzugehören.

Wenn wir im Folgenden das asymmetrische Verhältnis zwischen Selbstreflexivität und Zeitreflexion besprechen, dann unter Berücksichtigung einiger Prämissen, wie sie teils schon im Aufriss der Grundachsencharakteristik im Einleitungsteil erläutert worden sind: Grundsätzlich besteht unser Vorhaben darin, dem *spezifischen Profil* von Selbstreflexivität, verstanden als Eigenschaft literarischer Erzähltexte der Zwischenphase, auf den Grund zu gehen, und nicht darin, eine Metatheorie des selbstreflexiven Erzählens überhaupt zu formulieren (wie beispielsweise bei Wolf 2007) – zumal die Forschung aktuell vermehrt auf einen wesentlichen Wesenszug literarischer Selbstreflexivität hinweist, der eben darin

besteht, dass sie historisch variabel ist, sie epochal in unterschiedlichen Realisationen vorliegt und funktional verschieden eingebunden sein kann (vgl. Rauen 2016: 222 u. 228). Die einzige Entscheidung hinsichtlich der Begriffsverwendung betrifft eine wesentliche terminologische Differenzierung: *Selbstreflexivität* hatten wir als besondere *Eigenschaft* von Texten deklariert (›Ein Text ist selbstreflexiv‹ wie: ›Ein Text ist narrativ‹ oder: ›Ein Text ist fragmentarisch‹); wobei diese Eigenschaft bezüglich ihrer oberflächenstrukturellen Erscheinung und semantischen Verankerung im vorliegenden Kontext der Zwischenphase im Folgenden noch zu spezifizieren wäre. *Selbstreflexion* wiederum bezeichnet die strukturellen Zusammenhänge von Texten und zielt auf ebenjene Spezifizierung ab: Wenn Selbstreflexivität eine Texteigenschaft benennt, dann benennt Selbstreflexion den *idealgenetischen Vorgang selbstreflexiver Vertextung* oder dessen *strukturellen Output*, der mit der Spezifik von Selbstreflexivität einhergeht. *Konstitutives Charakteristikum* von Texten mit dieser Eigenschaft jedenfalls ist, dass sie *selbstreferenziell* sind: Sie verweisen auf sich selbst oder auf einen Zusammenhang, dem sie selbst zugehörig sind. Selbstreflexivität geht insofern über Selbstreferenzialität und deren *Verweis*-Funktion hinaus, als bei ihr eine *Bedeuten*-Funktion impliziert ist (vgl. Wolf 2007: 32 f.): Die Reflexion ist stets von Relevanz im Bedeutungsgefüge. Auch Texte, die im Rahmen dieser Studie in den Blick genommen werden, sind in diesen Hinsichten als selbstreflexive Texte zu bezeichnen. In Auseinandersetzung mit ihnen wird ihre Selbstreferenzialität vorausgesetzt und Selbstreflexion im Zusammenspiel mit Zeitreflexion eingehender zu betrachten sein.

Das Kapitel baut freilich auf Vorarbeiten der Forschung auf und setzt einige dort getroffene Annahmen voraus (vgl. Abschn. 1.2). Erstens haben wir es – mit Wünsch gesprochen – mit einem metatextuellen Moment zu tun, das ganz offensichtlich zeitreflexiv fundiert ist: Das übergeordnete System – das Literatursystem – wird in Texten *synchron* abgebildet, indem ein Temporalsegment innerhalb der dargestellten Welt als Entsprechung dieses Systems thematisiert wird – als ›Zwischenphase‹ –; und es wird zusätzlich *diachron* geltend gemacht, indem es im Rahmen eines Geschichtsprozesses von einem Vorgängersystem und einem Nachfolgersystem abgegrenzt wird. Die Segmente ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹ sind mit separaten Semantiken versehen: Die Vergangenheit erscheint entweder einphasig konstant oder mehrphasig ausdifferenziert, weist aber in jedem Fall eine Semantik der Dominanz gegenüber der Gegenwart auf und befindet sich doch zugleich im Niedergang. Die fokussierte Gegenwart ist ihrerseits ein Zustand der Ausdifferenzierung und eine Phase des Übergangs. Die Zukunft wird dadurch zu einem offenen Möglichkeitsraum, der zwar von den Handlungsträgern potenziell gestaltbar ist, jedoch gleichermaßen erhofft und

gefürchtet wird. Als Problem verhält sich die Zukunft homolog mit der Relation zwischen Gegenwart und Vergangenheit: Die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart ist hauptsächlichlicher Konfliktpunkt dargestellter Welten; so lange die einhergehende Virulenz dieser Zeitstörung vorhanden ist, ist auch die Zukunft primär ein *negativ konnotierter* Möglichkeitsraum. Daher war auch – mit Decker – zweitens das Stichwort des ›literarischen Traumas‹ ins Spiel gebracht worden, das aus der paradoxen Anlage des Literatursystems resultiert, eine temporalsemantische Kontrastfolie einzubinden, von der man sich abzugrenzen versucht, sie zugleich aber mitdenkt. Zu beobachten sind daher Koppelungsstrukturen von Integration und Überwindung, von Perpetuierung und Verfremdung, von Applikation und Erosion goethezeitlicher Modelle. Auch die Studien von Sottong und Göttliche schwingen mit, wobei weder historisches Erzählen noch der Zeitroman *allein* die Menge an zeitreflexiven Texten umfassen, sondern allenfalls zentrale und besonders prägnante Kulminationspunkte bilden. Die Idee hier ist vielmehr, dass Merkmale und Regularitäten sehr viel weiterverbreitet sind als in der Forschung bislang angenommen.

Die Aufgabe dieses Kapitels wird nun sein, herauszustellen, inwiefern Zeitreflexion und Selbstreflexion korrelieren, genauer: Es soll darum gehen, die spezifische Form selbstreflexiven Erzählens der Zwischenphase zu konkretisieren und den *asymmetrischen Komplex* bestehend aus Zeitreflexion und metatextueller Selbstreflexion zu klären. Denn reflexive Zeitstrukturen – im gegebenen Kontext – können zwar als Teilmenge selbstreflexiven Erzählens angesehen werden, nicht aber sind umgekehrt alle selbstreflexiven Formen ihrerseits zwangsläufig auch zeitreflexiv semantisiert. Um diesem Vorhaben nachzukommen, wird zunächst der Personen-Konzeption von Künstlern (4.2) und dem Spektrum künstlerischer Artefakte (4.3) nachgegangen, sodann Spielarten narrativer Selbstreferenzialität (4.4) in den Blick genommen und schließlich eine Profilierung des Gesamtkomplexes (4.5) vorgenommen.

4.2 Künstlerfiguren: Figuren und Figurenkonstellationen als zeitreflexive Größen

Zum Ansatz: Selbstreflexion, Kunstreflexion, Erzählen

Unsere Überlegungen zu Gutzkows *Imagina Unruh* legen zweierlei nahe: Der Ansatzpunkt, von dem aus auf Selbstreflexion im Zusammenhang mit Zeitreflexion geschlossen wird, resultiert zum einen aus der Thematisierung von ›Kunst‹. Sofern Literatur als Kunst aufgefasst wird – und dies kann nach dem tiefgreifenden Autonomisierungsschub in der Goethezeit im kulturellen Wissen unseres

literarhistorischen Segments als gesetzt gelten –,² ist Kunstreflexion struktureller Träger für Selbstreferenzialität und damit ein Kernelement selbstreflexiven literarischen Erzählens. Eine Reflexion von ›Kunst‹ ist generell dann gegeben, wenn sie in einem bedeutungskonstitutiven Umfang thematisiert wird und von Figuren explizit diskutiert, kommentiert, problematisiert, evaluiert oder für das erzählte Geschehen von richtungsweisender Bedeutung ist oder aber in einem Text implizit-strukturell (etwa durch Spiegelungsstrukturen) realisiert wird – in jedem Fall jedoch dann, wenn sie eine paradigmatische Größe in einem Text repräsentiert. Relevant gesetzt wird ›Kunst‹ durch Exponiertheit, Rekurrenz, Fokussierung oder explizite Thematisierung und vornehmlich durch die semiotische Verschränkung von Text und thematisierter Kunst. Wir werden dies in den folgenden Teilkapiteln darzulegen versuchen.

Wenn nun also – vorderhand theoretisch gesprochen – ein gegebener Text ›Kunst‹ (in welcher Form auch immer) relevant setzt, so erzeugt er damit eine »spezifische Kommunikationsstruktur, bei der Strukturen auf sich selbst abgebildet werden« (Krah 2005: 4) – seien es solche desselben Zeichensystems (schriftsprachlich) oder solche anderer Zeichensysteme (der bildenden Kunst, der Musik und so weiter). Im Rahmen dessen setzt diese Kommunikationsstruktur eine Homologiebeziehung der Literatur mit anderen Künsten voraus: So, wie sich eine thematisierte Kunstform *x* zu einem Sachverhalt *y* verhält, verhält sich auch der literarische Text selbst, der die Kunstform thematisiert – und damit Literatur zu *y*. Dass *y* dabei eine *temporalsemantisch bedeutsame Dimension* aufweist, ist der entscheidende Aspekt für unsere Auseinandersetzung. Auch dies konnte am Eingangsbeispiel bereits nachvollzogen werden: Imagina ist nicht nur Künstlerin; auch stellt für sie Zeit eine *entscheidende Größe* dar, zu der sie sich im Rahmen der Gegebenheiten der dargestellten Welt auf besondere Weise verhält und verhalten muss.

Ein weiterer Ansatzpunkt bildet das Erzählen. Da wir es bei Texten unseres Korpus mit narrativen Texten zu tun haben, ist neben dem Aspekt der reflexiven Thematisierung von ›Kunst‹ zum anderen davon auszugehen, dass Formen der Potenzierung des Erzählens – die *mise-en-abyme*, aber auch schon der Einschub einer Binnenstruktur mit narrativem Charakter – auf eine selbstreflexive Anlage eines gegebenen Textes hindeuten können.³ Wenn also ein Text die ihm

²Den wesentlichen Autonomisierungsschub erfährt die Literatur als Kunstform in der Goethezeit. Vgl. Titzmann (2012b [1998]: 488); Weixler/Werner (2018: 268) u. Wunsch (1975: 17–27 u. 32).

³Zur Problemlage einer Systematik selbstreflexiven Erzählens vgl. insb. Scheffel (1997) und Wolf (1993). Der Begriff der ›Potenzierung‹ stammt von Fricke (vgl. Fricke 2007). Ein Ein-

eingeschriebene Eigenschaft des Erzählens als solche (ganz allgemein gesprochen) explizit oder implizit hervorhebt und relevant setzt, so liegt damit auch eine selbstreflexive Struktur vor.⁴ Anzunehmen ist hier, dass diese Form der Strukturgebung ebenfalls mit der Reflexion von ›Zeit‹ korreliert ist: Literarisch-narrative Texte der Zwischenphase weisen dem Erzählen mehrheitlich die Funktion zu, *reflexive Zeitstrukturen zu koppeln*, und entfalten auf diese Weise entsprechendes Potenzial.

Künstlerfiguren: Ein analytisches Orientierungsraster

Die Zwischenphase weist mannigfaltige Formen des Einbezugs von ›Kunst‹ auf und folgt einer gegenüber der Klassik und der Romantik modifizierten Kunstauffassung, die goethezeitliche Vorgaben gleichermaßen affirmieren und erodieren (vgl. Begemann 2002: 94 f. u. 96–106). Zwecks Sondierung des Feldes und einer Heuristik, die an den bereits getroffenen Erkenntnissen ausgerichtet ist, sei als Orientierungsraster vorgeschlagen, zwischen Künstlerfiguren und künstlerischen Produkten zu differenzieren. Auf den letzteren Punkt kommen wir später zu sprechen.

Figuren und Figurenkonstellationen als Bezugspunkte einer selbstreflexiven Darstellung gehen in mehreren Varianten auf: *Erstens* liegen vollständige oder nahezu vollständige Lebensdarstellungen von Künstlern vor (1), von Musikern, Dichtern, Bildhauern, Malern, Schauspielern oder von Multitalenten wie in Gutzkows *Imagina Unruh*. Die Einbindung und die Reflexion von ›Kunst‹ stehen in Verbindung zur (modifizierten) Initiationsgeschichte. Zu nennen wären neben *Imagina Unruh* beispielsweise auch Mörikes *Maler Nolten* und Grillparzers *Der arme Spielmann*. *Zweitens* haben wir es mit Texten zu tun, die einen einschneidenden Lebensabschnitt eines Künstlersubjekts fokussieren und dadurch nicht den Entwicklungsprozess insgesamt, aber ein besonderes (und in dieser Hinsicht markiertes) Teilsegment (oder auch mehrere Segmente) eines Figurenlebens ins Zentrum rücken (2) wie in Stifters *Der Condor*, Mundts *Madelon oder Die Romantiker von Paris*, Büchners *Lenz* und Fouqués *Joseph und seine Geige*. Vereinzelt liegt der Fokus der Erzählung nicht auf der Künstlerfigur selbst, obwohl jene keine unwesentliche Rolle für die Handlung spielt (*Die Sängerin; Liebe in alter Zeit*).

und Überblick über aktuelle Diskussionspunkte in diesem Feld findet sich in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 39 (2016), 3/4.

⁴Scheffel beispielsweise argumentiert mit Hilfe eines Klassifikationssystems, in dem er Selbstreflexion anbindet an die Strukturmuster der ›Betrachtung‹ und der ›Spiegelung‹ (vgl. Scheffel 1997: 54 f.).

Während beide Varianten verbindet, dass mit ihnen Künstlerfiguren im *emphatischen* Sinne gestaltet sind, ist außerdem eine *dritte* Variante auszumachen: die Thematisierung von Dilettanten (3), das heißt von Figuren, für die Kunst eine eminente Rolle für die Verarbeitung von Realität spielt, Kunst wichtig für den interaktiven Austausch mit dem sozialen Umfeld ist oder sie als Kontrollfunktion im Umgang mit dem eigenen Gefühlshaushalt dient, ohne dass aber diese Figuren indes als Künstler im engeren Sinne gelten können – mit der Profession, sich selbst als solche zu bezeichnen und von der Umwelt als solche wahrgenommen zu werden.⁵ Dahingehend ist bemerkenswert, wie häufig uns derartige Gelegenheitskünstler begegnen: Eichendorffs *Das Schloß Dürande*, Fontanes *Geschwisterliebe* und Vischers *Cordelia* sind nur die geläufigen Beispiele.

In dieser typologisierenden Aufzählung sind die genannten Varianten freilich künstlich voneinander separiert. Tatsächlich tendieren Texte auf Ebene der Figurenkonstellation zu Kombinationen: Etwa *Cordelia*, worin sowohl Künstler als auch Dilettanten auftreten und miteinander interagieren wie auch die Lebensläufe einzelner Figuren rekapituliert werden. ›Kunst‹ und ›Zeit‹ werden hier auf mehreren Ebenen semantisch angereichert und zur Austragung des metatextuell-selbstreflexiven Problemkomplexes gegeneinander aufgestellt.

Künstler und Zeit: Künstlersubjekte in zeitsemiotischer Lesart in Gutzkows *Imagina Unruh*, Stifters *Der Condor* und Vischers *Cordelia*

Allen genannten Varianten der Darstellung und Konzeption von Künstlersubjekten (1–3) ist gemein, dass mit ihnen *Zeit als Relatum* auftaucht und *relevant* gesetzt wird: Künstler haben es immer auch mit Zeit zu tun; sie haben sich über ihre Kunsttätigkeit auch mit Zeit auseinanderzusetzen – ihr Dasein oder ihre Erzeugnisse sind stets Ausdruck der *Konfrontation mit Zeitstörungen*. Im Umgang des Literatursystems mit ›Kunst‹ lässt sich daher ebenfalls die Zeitproblematik ablesen, die, wie wir annehmen, konstituierend für das Literatursystem ist.

Zu einigen Texten und den dortigen Realisierungen: Unser Einstiegsbeispiel *Imagina Unruh* erzählt die Geschichte einer weiblichen Heldin, einsetzend in der jungen Kindheit und endend im Erwachsenenalter. Wir haben bereits festgestellt: *Imagina* ist Künstlerin von Kindesbeinen an und die Kindheit wie auch die erlebte Vergangenheit sind für ihr Dasein, ihre Wahrnehmung von ›Welt‹ und

⁵Zum zeitgenössischen Verständnis des emphatischen Künstlers (»Genie«, »Meister«) und des Dilettanten vgl. Vischer (1923, Bd. 3: 116–120, § 520).

ihre künstlerische Tätigkeit prägend. Gutzkows Text appliziert das Erzählmodell der Initiationsgeschichte – und ändert es zugleich ab: Das Leben der Heldin ist durch fremdbestimmte Entscheidungen und Lebensmittelpunktwechsel charakterisiert. Das soziale Umfeld in der Kindheit ist nicht schädigend, aber defizitär: Die Mutter fehlt. Nur am Rande legt der Text nahe, dass Imaginas Wesenszug aus der Überforderung des Vaters rührt – explizit angeführt wird als Grund ihrer Überführung in eine Mädchenpension die »endliche[] Zähmung ihrer Verwilderung« (Gutzkow 1999 ff. [1847]: 5). Ihr Vater entscheidet über die Hochzeit mit August. Jener fällt sein Urteil über die Scheidung der Ehe. Kurz: Über Imaginas unmittelbare Zukunft entscheiden andere, nicht sie selbst. Ihr Lebensweg weicht vom – am männlichen Subjekt orientierten – Modell der Goethezeit ab: Dem sozial integrierten Kind- und Jugendstatus folgt unmittelbar eine fremdforcierte Phase der Ehe, danach ein unabgeschlossener Endzustand, in dem das Subjekt sozial desintegriert bleibt. Allein den Endzustand leitet Imagina selbst ein und hat dadurch ausschlaggebenden Einfluss auf das Zukunftsmodell, das der Text bietet: die Trennung von ›Kunst‹ und ›Gesellschaft‹ bei gleichzeitigem Fortbestand beider Teilräume – ein schwach negativiertes Modell von ›Zukunft‹ also.

Auch hatten wir gesagt: Figur und Text sind regressiv ausgerichtet. So, wie die Figur fortwährend an der eigenen Vergangenheit laboriert, verfährt auch der Text vermittels retrospektiven Erzählens. Zugleich überlagert die Erzählung diese regressive Richtung durch eine progressive, indem er mit seiner Heldin einen in Abgrenzung zur Goethezeit neuen Typus setzt – im Text markiert durch die Anlehnung an zeitgenössische Autorinnen in Kombination mit der Romanisierung der Figur. *Imagina Unruh* bildet in dieser Hinsicht den Wandel des Literatursystems ab. Mit dem Aufbau der Homologie *Figur : dargestellte Welt :: Text : Literatursystem* nimmt Gutzkow die wesentliche Maßnahme vor, die das selbstreflexive Potenzial entfaltet und Kunst- und Zeitreflexion fusioniert.

Wenn es um das Verhältnis von Künstlerfigur und Zeitreflexion im engeren Sinne geht, wäre im Hinblick auf die regressive Personen-Konstitution insbesondere zu klären, inwiefern das Kindheitserlebnis eine initiale Funktion bezüglich des exzeptionellen Status Imaginas ausübt. Bezeichnend daran ist auf den ersten Blick allein die räumliche Dimension: Imagina bewegt sich – als einzige Figur, abgesehen von Prinz Wismuth, dessen ontologischer Status fraglich ist – auf einer vertikalen Raumachse in die Tiefe und erhält also bereits durch ihr Verhalten im Raum eine Sonderstellung innerhalb der Figuration: Denn gegenüber den Bewegungen auf einer weitreichenden horizontal eingerichteten Topografie, ist der Ab- und Aufstieg Imaginas als ereignishaft gekennzeichnet, und dies gibt ebenfalls Aufschluss über das zentrale Element des Textes, aufgebaut über eine wahrnehmungsbasierte Infragestellung der Realitätsgrenzen. Die reflexive

Zeitstruktur der figürlichen Rückwärtsge wandtheit geht dabei ostensiv mit einer dezidiert romantischen Prägung des Erlebnisses einher.

Imagina versteckt sich in einer Bergwerkgrube und wird Zeugin eines Pakts zwischen König Kobalt und dem Teufel. Aufgerufen wird dabei ein vielfältiges Zeichenarsenal der Romantik:

Imagina glaubte Alles, was die Bergleute von Schauerlichkeiten aus dem unterirdischen Reiche der Gnomen ihr erzählten. Das aber, was sie an diesem wichtigen Tage, der einen Abschnitt ihres Lebens bildete, gesehen hatte, übertraf doch noch die Geschichten selbst des ältesten der Steiger, der so Vieles schon da unten gesehen hatte, so Vieles unten vorauslebte, was oben wirklich später zutraf. Imagina hatte ja deutlich gesehen, daß sich eine weiche Thonschieferlage vor ihr öffnete. Deutlich wußte sie ja, daß sie sich in der spärlich von ihrem Flämmchen erleuchteten unterirdischen Friedrich-Wilhelms-Kammer von ihrem Sitz, einem großen Basaltsteine, erhoben hatte und in diese Öffnung eingetreten war. Da war sie eine Weile gewandelt, langsam, heimlich. Die Wände zur Rechten und Linken wurden immer weiter und höher, immer blendender die Metalle, immer reicher die Adern, die quer über sie hinwegliefen. Dann ward es heller und immer heller und plötzlich fiel ein bläuliches Licht von oben hernieder, das viel magischer, viel reiner schimmerte, als oben der blaue Glanz des Himmels. Sie war in einer Halle von wunderbarer Schönheit [...]. Diese Pracht hatte ihr nur im Träume möglich geschienen. (Ebd.: 6)

Deutlich wird die semantische Anreicherung der subjektiven Innenwelt Imaginas durch das Romantische: Mit den Gnomen, die in den Erzählungen der Bergleute rund um die Bergwerke Erwähnung finden, wird ein potenziell fantastischer Grundzug geltend gemacht, der mit Blick auf die Ontologie der dargestellten Welt zwar äußerst vage bleibt, in Imaginas Vorstellung jedoch an maßgeblicher Kraft gewinnt. Zusätzlich erhält das Setting den Anstrich des Schauerlichen und lehnt sich damit an Konzeptionen der schwarzen Romantik an. Auch der geheime Eingang in eine andere Welt, wie sie hier durch die Schieferplatten manifest wird, ist aus zahlreichen Texten der Romantik bekannt. Der Raum, der sich nach Durchschreiten Imaginas öffnet, ist unterirdisch – fernab also von der ›Realität‹ der Welt –, ist (natur-)magisch aufgeladen und wunderbar-schön. Mit Eintritt wird (für Imagina) zugleich die Grenze zwischen Träumen und Wachen aufgehoben: Sie hält den Raum für real und gleichzeitig für unmöglich. Die Tatsache, dass späterhin König Kobalt und Zwerge aus dem Nichts auftauchen, die mit dem Teufel über die unmittelbare Zukunft des Sohnes Kobalts – Prinz Wismuth – verhandeln, komplettiert die Ausgestaltung der Szene als in der paradigmatischen Gesamtanlage des Textes deutlich hervorgehobene Einheit. Die *temporalreflexiven Implikationen* liegen auf der Hand: Erstens setzt der Text hiermit das entscheidende Moment in der Künstlerwerdung seiner Hauptfigur – unterstrichen durch

den Hinweis der besonderen Exponiertheit des Tages, an dem sich das Geschehen ereignet (»an diesem wichtigen Tage«; ebd.) –, das für alle künftigen Geschehnisse aus Sicht Imaginas prägend sein wird. Zweitens schlägt der Text vermittels dieser semantischen Anreicherung einen Bogen zum Literatursystem der Goethezeit, zu der er sich ins Verhältnis setzt, indem er thematisch und semantisch die Romantik aufruft.

Verweilen wir beim ersten der beiden Punkte. Die individuell eingeprägte Orientierung am Kindheitserlebnis sowie die einhergehende Künstlerwerdung Imaginas avancieren im weiteren Handlungsverlauf zum entscheidenden Problemkomplex, den der Text auf anthropologisch-sozialer Ebene aushandelt. Denn Imagina wird von ihrer Umwelt alieniert, ebenso, wie sie sich selbst von ihr abkapselt. Nach der Hochzeit mit August wird dies an dem Umstand deutlich, dass sie die gemeinsame Reise schriftlich zu rekapitulieren wünscht und daher am Ziel in Baden-Baden noch nicht ›recht angekommen‹ ist. Während sich August umgehend ins internationale gesellschaftliche Leben des Badeortes stürzt, zieht es Imagina vor, zurückgezogen die bereisten Stationen schriftlich zu vergegenwärtigen. Ihr erster Gedanke macht dabei abermals den Rekurs auf das Ende der Goethezeit und die bewusste temporale Situierung des Geschehens am Ausgang der Epoche deutlich: »Was hab' ich nachzutragen! Seit Goethe's Grab auch keine Zeile mehr!« (Ebd.: 27) Und weiter:

Sie mußte zur Feder greifen und sich alle die Wonnen niederschreiben, die seit der Abreise von Bischofswalde erfahren hatte. Was nur Dresden, Leipzig, Jena, Weimar Werthvolles und ihre Phantasie Anregendes bot, hatte sie in kurzen Andeutungen, zu künftiger leichter Erinnerung, sich fixiert, und sie erschrak, daß sie mit ihrem Körper schon in Baden-Baden und mit ihrem Herzen noch im Park von Weimar, unter den classischen Gräbern, war. Sie gab sich auch sogleich das Wort, ihrem Gatten zu erklären, daß sie nicht eher in Baden-Baden ausgehen würde, bis auch ihr Herz, ihre Phantasie, die noch in Thüringen lebten, nachgekommen wären. [...] Sie schrieb und schrieb und brach in ihrer Hast dreimal den Bleistift ab, verwünschte zehnmal die gelbe Dinte des Hotels, kam aber bis zu August's Rückkehr nicht weiter als bis auf die Wartburg nach Eisenach, wo ihr das plötzliche Aufklinken der Thüre durch August einen solchen Schrecken verursachte, daß ihr das Dintenfaß umfiel, gerade bei der Stelle, wo sie von dem Dintenfass Luther's und dem Wurf nach dem Teufel reden wollte. (Ebd.)

Die Figur agiert retardierend und regressiv und ist dadurch geistig zeitenthoben und in die Vergangenheit versetzt. An ihr wird die Differenz zwischen Körper und Herz geltend gemacht – die Künstlerin ist dazu fähig, mit Hilfe von Vorstellungskraft und Erinnerungsvermögen, die im Schreibprozess aktiviert werden, geistig noch ›woanders zu sein‹; zumal der Text im Übrigen mit dem Herzen

in Verbindung mit Phantasie und Schaffensprozess auf ein signifikantes Konzept des Sturm und Drang hindeutet. Die Niederschrift impliziert die für die Figur regelrecht belebte Reaktivierung des vergangenen Geschehens.

Stundenlang mußte sie sich mit dem Durchleben dieser Abwechslungen beschäftigt haben, denn es war Mittagszeit, als August zurückkehrte und sie lachend fragte: Wo bist du jetzt? Sie blickte auf das Papier und sah, daß sie inzwischen doch Manches niedergeschrieben hatte, und sagte: Vor dem Denkmal des heiligen Bonifacius! Noch in Fulda also? bemerkte er mit gutmüthigem Spott, freute sich aber im Stillen auf die reizende Aussicht einer langen zerstreuen Selbständigkeit. [...] Uebrigens, setzte er kleinlaut hinzu, ist Alles auf den Augenblick gespannt, wo du zum ersten Male auftrittst. Heute Abend werd' ich sagen, du wärest noch in Fulda, wo wir im Kurfürsten – Er wollte sagen: recht sanft geschlafen haben, und schlief statt dieser Phrase selbst ein, wie es nach Tische seine Gewohnheit war. Imagina ließ aber inzwischen anspannen, bezahlte reichliche Trinkgelder und sprengte – das heißt auf dem Papiere – in sausendem Galop der einförmigern Gegend hinter Schlichtern zu. [...] Schon war sie auf dem Hirschgraben in Frankfurt am Main und faltete sinnend in Goethe's Geburtshause die weißen Hände, als August aufwachte, neue Toilette machte und sich mit einem Kuß zum erneuten Besuche des Conversationshauses empfahl. (Ebd.: 29 ff.)

Beide Figuren gehen gänzlich unterschiedlich mit Zeit um. August unterliegt seiner festgefahrenen Routine, einem immergleichen Ablauf des Lebens in der Gegenwart, während sich Imagina schreibend in die Vergangenheit versetzt. Nicht nur arbeitet sie sich dabei nur langsam an die Gegenwart heran und bleibt ihrem Umfeld fern, auch erkundet er die Gesellschaftskreise allein und macht dabei Feodores verhängnisvolle Bekanntschaft. Die Folge: Die zunehmende Entfremdung der Eheleute und die spätere Feststellung Augusts nicht passender ›Naturen‹ (vgl. ebd.: 54). Trotzdem handelt es sich nicht um den *Prozess* einer Entfremdung, wie ihn die Figuren wahrnehmen, als vielmehr um eine im Textsystem *von vornherein* angelegte Divergenz zwischen Imagina – als Repräsentantin der Kunst – und August – als Vertreter der Gesellschaft –, die von den Figuren sukzessive offengelegt und durchlebt wird. Mit dem Scheitern der Ehe wird daher im übertragenen Sinne auch die Relation von ›Kunst‹ und ›Gesellschaft‹ hervorgehoben – ihr Missverhältnis.

Das problematische Verhältnis zwischen Imagina und dem gesellschaftlichen Leben spitzt sich neben dem Bereich der Ehe auch in der direkten Konfrontation der Hauptfigur mit sozialen Konventionen und Unternehmungen zu. Nach zunächst scheinbar harmonischer Einfindung in den Gesellschaftskreis, treten Kritik an Imaginas Auftreten und Kleidung wie auch ihre eigene Abneigung gegenüber der sozialen Dekadenz und Oberflächlichkeit offen zutage. Ausdrücklich äußert sich Feodore Zaluska in ihrer »ewige[n] Bevormundungs- und

Erziehungswuth« (ebd.: 41): »Sie kleiden sich nicht gut« (ebd.: 37). Ihrer Ansicht nach spreche Imagina »das Französische nicht fashionable geläufig genug« (ebd.: 38). Auf der anderen Seite wird immer wieder die Wahrnehmung der Protagonistin prononciert: Für Imagina ist alles »neu und wildfremdartig« (ebd.: 35); die Gesellschaft empfindet sie als »widerwärtig«, eitel und »fade« (ebd.: 45); sie ist sich im Klaren darüber, dass das »nimmermehr ihre Welt werden könne« (ebd.: 36).

In der Darstellung eines Künstlerlebens führt die Novelle folglich die Unvereinbarkeit von ›Kunst‹ und ›Gesellschaft‹ vor Augen. Temporär wird die Heldin in den Gesellschaftsraum versetzt und damit die Opposition beider Felder markant. Der Text nimmt eine restitutive Ereignistilgung vor und behält die Separation der Teilräume über sein Ende hinweg bei. Schlussfolgernd bedeutet das, dass eine *Grenztilgung* zwar auf die Probe gestellt, nicht aber realisierbar ist. Denk-, Verhaltens- und Redevorgänge der Künstlerin sind inkompatibel mit denen der Gesellschaft – und dies, so eine wesentliche Aussage – primär aufgrund der Semantik der Künstlerin als *modifizierte Romantikerin* (vgl. den Brief Madame Mildes), denn von anderer Seite aus hat zwar der Virtuose Udolpho teils einen schweren Stand gegenüber Feodore, ist aber ansonsten als gesellschaftliches Mitglied vollkommen akzeptiert. ›Kunst‹ kann als ein partiell akzeptierter Kulturteilbereich gelten – nicht aber im Fall von Imagina. Dabei relativiert der Text die Akutheit des Verhältnisses in seinem Zukunftsmodell: Existenziell gefährdet ist Imagina am Ende nicht, sondern lediglich sozial ausgegrenzt. Ihre Existenz ist gesichert, ihre Kunst realisierbar – und doch beides zuungunsten ihrer persönlich-emotionalen Belange.

Imagina Unruh etabliert also reflexive Zeitstrukturen im Zeitarrangement (narrative Retrospektive) wie auch durch Semantisierungen von Teilwelten in Koppelung mit der Perspektive der Heldin – auf die von ihr hervorgebrachten Artefakte kommen wir noch zu sprechen. Die Lebensdarstellung Imaginas indiziert nicht allein objektive Zeitlichkeit der dargestellten Welt. Mit ihr wird die Initiationsgeschichte *als* Modell aufgegriffen, gegenüber der Goethezeit abgeändert und weitergedacht – und zwar in *zeitreflexiver Hinsicht*: Die Darstellung des Lebensverlaufs veranschaulicht die Unmöglichkeit einer Versöhnung von ›Kunst‹ und ›Gesellschaft‹. Die subjektive Zeit der Figur ist retardierend und regressiv-romantisch konstituiert. Dadurch, dass es sich im zeitreflexiven Kern um die Verhandlung von ›Kunst‹ handelt, ist auch ein metatextuell-selbstreflexives Moment erkennbar: Denn das, was Gutzkow mit seinem Text verhandelt, ist auf übergeordneter Ebene ebenfalls ein Problem des Literatursystems, und zwar die überkommene Orientierung an der Goethezeit und die Aufgabe, neue Modelle zu finden.

Sicherlich stellen sich die Übergänge zwischen vollständigen Lebensdarstellungen und Präsentationen von nur einzelnen Lebensausschnitten fließend dar. Bereits *Imagina Unruh* verhält sich etwa gegenüber Mörikes *Maler Nolten* durchaus ausschnittshaft – ganz zu schweigen von nahezu kompletten Darstellungen wie in Drostes *Die Judenbuche* (wenn es auch dort nicht um einen Künstler geht). Und doch ist Gutzkows Text seinerseits in Bezug auf die von ihm präsentierte Aktzeitextension umfassender als Stifters *Der Condor* oder Gaudys *Das Modell* und doch wieder weniger umfassend als Mundts *Madelon oder Die Romantiker von Paris*, obwohl der letztere Text nicht den Lebenslauf von nur einer Figur erzählt, jedoch dabei eine generationsübergreifende, mehrphasige Vergangenheit auffächert. Entscheidend in diesen und anderen Fällen ist mutmaßlich die Koppelung von *Künstlerleben* und *Initiationsgeschichte*: Im Fokus des Literatursystems der Zwischenphase stehen – so wird deutlich – an allererster Stelle *junge* Figuren, deren Selbstwerdung und persönliche Konditionierung im Zeichen des Kunstaspektes stehen. Verbunden wären damit stets Fragen danach, wie das Künstlersubjekt *konstituiert* ist, wie es *handelt* (und handeln darf) und welche *Kunstauffassung* es vertritt und umzusetzen imstande ist. Im Entwicklungsgang dieses Subjekts ist neben dem Lebensweg insgesamt – währenddem sich die Figur mit ihrem sozialen Umfeld auseinanderzusetzen – speziell der Aspekt der *Liebe* entscheidend – und mit ihr Problemstellungen der Partnerwahl und Paarbildung.

Zu beobachten ist das auch in Stifters *Der Condor*, der drei Zeiträume als signifikant hervorhebt: Erstens ein nächtliches Setting, in dem der Künstler Gustav von seiner Stube aus eine Ballonfahrt beobachtet (»Nachtstück«) sowie die Ballonfahrt selbst, an der Cornelia, Gustavs große Liebe, teilnimmt (»Tagstück«); zweitens das Aufeinandertreffen der beiden Liebenden im Zuge des Malunterrichts, den Gustav Cornelia erteilt (»Blumenstück«); und drittens der Besuch einer Kunstausstellung durch den Erzähler und die Betrachtung zweier Gemälde Gustavs (»Fruchtstück«).

Reflexive Zeitstrukturen sind ebenso wie im ersten Beispiel vielfältig auf *discours-* und *histoire-*Ebene angelegt; auch hier spricht sich der Text für ein modifiziert romantisches Kunstkonzept aus und semantisiert sein Künstlersubjekt im Endzustand als sozial Außenstehenden. »Kunst« entpuppt sich angesichts ihrer reflexiven Verschränkung mit »Zeit« ebenfalls nur unter Verzicht auf den vom Text ebenfalls als hochrangig gesetzten Wert der Liebe möglich. Obwohl gegenseitige Liebe gegeben ist, scheitert sie und endet unglücklich. – Warum ist das so? Die drei genannten Zeiträume (T₁, T₂, T₃) stehen stellvertretend für drei Handlungsabschnitte, in denen jeweils die beiden Hauptfiguren zentriert sind. Konstituierend ist das wechselnde *Verhältnis der Figuren* zueinander sowie ihre je *eigene Entwicklung*. Die temporale Extension des Erzählten umfasst einige Jahre – selegiert

sind hauptsächlich Zeitpunkte der aus Sicht der Goethezeit entscheidenden Phase des Wechsels von der Entwicklungsstufe des Jünglings/der Jungfrau zur Stufe des Manns/der Frau. Im Unterschied zu *Imagina Unruh* umfasst *Der Condor* nur einen kleineren zeitlichen Umfang des Erzählten und wählt lediglich punktuelle Teilsegmente aus dem Gesamtgeschehen aus. Nichtsdestotrotz kommt es auch dort auf die Selbstfindungsphase des Künstlers und dessen Verhältnis zum persönlichen Umfeld an. Entscheidend ist die *Umpolung der Künstlerfigur in temporalsemantischer Hinsicht*. Denn ›Zeit‹ ist insbesondere diejenige semantische Einheit, die den Unterschied zwischen Transitionsphase und Endzustand der Figur indiziert, und zwar in Form der Opposition *romantisch* (zu T_1) vs. *postromantisch* (zu T_3).

Im genannten Zeitraum T_1 ist Gustav im Begriff, den Übergang zum Jünglingsalter zu vollziehen. Dieser Wechsel wird mit deutlichen Anleihen aus der Romantik korreliert: Markiert ist das Geschehen an erster Stelle durch seine Situierung in der Nacht, insofern Gustav erstmals der aufkeimenden Leidenschaft folgend nachts wacht und im Blick in den nächtlichen Himmel seiner Geliebten nachsinnt. Und versehen ist es mit ereignishaftem Charakter: »[D]ie Zeiten haben sich nun einmal sehr geändert«; Stifter 1980c [1840/1844]: 17). Nacht und junge, romantisch attribuierte Liebe – wir hatten den Nexus bereits verhandelt (vgl. Abschn. 3.3) – stehen in engem Zusammenhang und werden in Form der einfühlenden Naturwahrnehmung des Subjekts romantisiert, insbesondere was seine Wahrnehmung des Mondes anbelangt. Hinzu treten unverkennbare Querverweise auf E. T. A. Hoffmann: Der beobachtende Blick aus dem Fenster (*Des Vettters Eckfenster* [1822]) oder auch der kommunizierende Kater Hinze (*Lebensansichten des Katers Murr* [1819/21]) fungieren semantisch anreichernd.⁶ Zeitreflexiv attribuiert wird das Ganze zusätzlich über das aktive Zeiterleben Gustavs: »Die Zeit war zäh, wie Blei.« (Ebd.: 18) Die Klassifizierung als ›romantischer‹ Künstler vollzieht der Text schließlich zudem rückwirkend, indem er zu Beginn des Folgekapitels den ersten Abschnitt als Tagebucheintrag klassifiziert – und ihn damit nicht nur auf die sekundäre (oder: intradiegetische) Erzählebene verlagert, sondern zusätzlich als Erzeugnis klar der Figur zuordnet: Die Romantisierungsverfahren, die den Text des Kapitels »Nachtstück« auszeichnen, weisen mithin fiktionssintern auf das Künstlersubjekt zurück. Es handelt sich bei Gustav – zumindest zum Zeitpunkt T_1 – um einen ›Romantiker‹.

Der Text verfährt davon ausgehend wie folgt: Primär extrinsisch motiviert durch die Rückstufung Cornelias in eine devote Frauenrolle – der sie vor der Ballonfahrt zu entwachsen schien – sowie abrupt-diskontinuierlich gestaltet, wird Gustav in den Mannstatus versetzt, mit dem in seinem Fall ein *anderer*

⁶Zur Funktion des Fenster-Motivs in der Romantik vgl. Kremer/Kilcher (2015): 295 f.

Künstlerstatus verbunden ist wie auch die Nicht-Realisierung von Liebe. Die Trennungsszene zwischen beiden nach dieser Versetzung mutet von außen besehen sicher überstürzt an, ist jedoch textlogisch mit der Rollenauffassung von Mann und Frau und zusätzlich mit der Auffassung über Kunst und Künstler gekoppelt. Am Ende heißt es über Gustavs Bilder:

Vor einigen Jahren war ich in Paris, und hörte einmal zufällig beim Restaurateur einem heftigen Streite zu, der sich über den Vorzug zweier Bilder erhob, die eben auf der Ausstellung waren. Wie es zu gehen pflegt, einer pries das erste, der andere das zweite, aber darin waren Alle einig, daß die *neue Zeit nichts dem Aehnliches gesehen habe*, und was die ganze Welt nur noch mehr reizte, war, daß kein Mensch wußte, von wem die Bilder seien. (Ebd.: 38 f.; Hervorhebung von mir, S. B.)

Die Bilder, die Gustav produziert, werden im Segment T₃ allseits als neuartig wahrgenommen und rufen Entzücken hervor: »Immer stand eine gedrängte Gruppe davor und es war merkwürdig, wie selbst dem Munde der untersten Classen ein Ruf des Entzückens entfuhr, wenn sie dieselben erblickten, und von dieser Natur getroffen wurden.« (Ebd.) Doch ist der Umgang mit Kunst nicht unproblematisch. Denn einerseits liegt mit beiden Gemälden zwar ein Novum der ästhetischen Kommunikation vor, gekennzeichnet durch die Vagheit zwischen ›romantischer‹ Überhöhung des Dargestellten (»so dichterisch, so gehaucht, so trunken«; ebd.) und realistisch-wirklichkeitsgetreuer Darstellung (»keine Mondbilder, sondern wirkliche Mondnächte«; ebd.).⁷ Andererseits aber erfolgt die Evaluierung des Erzählers: »Also auf diese Weise, dachte ich, ist dein Herz in Erfüllung gegangen, und hat sich deine Liebe entfaltet! Armer, getäuschter Mann!« (Ebd.: 40)

Für den Künstler stellt die Liebe eine notwendige Voraussetzung zur Kunstproduktion dar, die er als solche erfolgreich nutzt. Der Erzähler klassifiziert Liebe jedoch als höherrangigen Wert und entfaltet damit das Kernproblem des Textes. Denn nicht ›Kunst‹ ist der angestrebte Wert, sondern ›Liebe‹: Das veranschaulichen nicht zuletzt auch die Bilder selbst, die auf die Mondnacht, wie sie im ersten Kapitel von Gustav beschrieben wurde, zurückverweisen und damit – auch nach Jahren noch – die verflossene und unglückliche Liebe zu Cornelia thematisieren. Am Ende glückt zwar die Künstlerwerdung, doch das Paar ist gescheitert.

An der Figur, so lässt sich ersehen, wird der *Übergang* von der Romantik zur Zwischenphase verhandelt. ›Kunst‹ ist gegeben – aber gegeben in einem

⁷Zugleich handelt es sich bei den Mondbildern offenkundig um eine Referenz auf Eichendorffs *Mondnacht* – in Verbindung zu ›wirklich‹ wird dadurch das oszillierende Moment noch unterstrichen.

nicht wünschenswerten Rahmen. Entscheidend also ist: Das Problem kommt nicht durch die Produktion von Kunst *an sich* auf, sondern vielmehr sind die *Modelle*, denen Kunst folgt, fragwürdig – und ebendies wird offensichtlich über ›vollständige‹ Lebensdarstellungen von Künstlern hinaus auch von solchen Texten wie Stifters *Der Condor* markant vor Augen geführt.

Von anderer Warte aus bestätigen diesen Befund auch Darstellungen dilettantischer Gelegenheitskünstler: Auch an ihnen lässt sich immer wieder eine zeitreflexive Relevanz ablesen, an der die implizite Ästhetik ausgerichtet ist und die in enger Beziehung zur Personen-Konzeption steht. In dieser Hinsicht offenbaren sich schon einige Beobachtungen als wegweisend, die bis hierher angestellt worden sind. In Eichendorffs *Das Schloß Dürande* dient ›romantische‹ Lyrik der Codierung einer Figur: Daher ist es auch Gabriele, die als ›goethezeitlich‹ konzipierte Figur durchgängig Lieder hervorbringt, während dies ihr Geliebter und ihr Bruder (bis zum Schluss) nicht tun. Auch in Fontanes *Geschwisterliebe* wird fleißig gesungen und in Liedern geklagt. Wesentlich ist dort die therapeutische Funktion von ›Kunst‹. Die Lyrik in diesem Text folgt keinem dezidiert romantisch-›goethezeitlichen‹ Impetus, markiert aber durchaus ein antiquiertes Kommunikationsverhalten. Ein Bestandteil des negatierten Kommunikats ist dabei – wie in *Das Schloß Dürande* – auch die *Wortkunst* selbst: Damit generieren beide Texte ein selbstreferenzielles und selbstreflexives Moment. Indem sie der im Erzählen integrierten Lyrik implizit eine Absage erteilen (durch Versagen der Figuren), bringen sie zugleich die Unzulänglichkeit von aus der Goethezeit applizierten Kommunikationsmodellen zum Ausdruck.

Beides – die temporalsemantische Codierung agierender Gelegenheitskünstler zwecks Epochenreflexion wie auch die zeitreflexive Funktionalisierung von ›Kunst‹ im Rahmen der Literaturanthropologie – ist auch in Vischers *Cordelia* auszumachen, ein Text, der auf mehreren Ebenen reflexiv verfährt und seine Problemstellungen in der Figurenkonstellation semiotisiert. Auf der einen Seite treten Künstler im emphatischen Sinne auf. Dazu gehören Wilhelm als ›klassischer‹ Künstlertypus und Friederich als ›romantischer‹ Typus sowie Theobald, der eine neuartige Position als Vermittlungsstelle zwischen den Konzepten ›Romantik‹ und ›Klassik‹ verkörpert. Dem an die Seite gestellt sind Gelegenheitsschaffende wie der alte Christoph (›romantisch‹) und die titelgebende Cordelia (wie Theobald auf einer Zwischenposition). Unterschieden werden diese Gruppen nur oberflächlich und aufgrund der Quantität hervorgebrachter Artefakte. Alle Figuren vereint vielmehr die Eigenschaft, dass sie mittels Kunst auf ›Realität‹ reagieren und/oder

sie die Relation zwischen ›Kunst‹ und ›Liebe‹ verarbeiten.⁸ Dabei fügen sich beide – Christoph und Cordelia – in jeweils verschiedene Komplexe ein, die der Text auf höherer Abstraktionsebene gleichsam zusammenführt. Christoph erzählt eine romantische Elfen-Erzählung, Cordelia singt ein Lied. Beide Texte geben in ästhetischer Hinsicht keinen Hinweis darauf, inwiefern sie ›nur‹ von Dilettanten stammen. Sie verhalten sich ihrer Verfasstheit nach wie Texte, die von emphatischen Künstlern stammen (mit Ausnahme von Friederichs ausschließlich ikonografischen Werken). Während aber Christoph die epochenreflexive Konstellation ›Klassik‹ vs. ›Romantik‹ vs. ›Zwischenphase‹ anreichert, steht Cordelias Gedicht konträr zu einem Gedicht Wilhelms und verankert einen zeitreflexiven Zug vor dem Hintergrund der von den Figuren unterschiedlich gedeuteten Relation *Kunst/Liebe*.

Gehen wir näher auf Vischers Text ein: Situiert ist die Geschichte, die *Cordelia* erzählt, in einer Kultur, in der ›romantische‹ und ›klassische‹ Positionen zwar allseits bekannte und dominante Positionen der Ästhetik formieren, zugleich stehen sie aber in einem offenen Konflikt zueinander und werden am Ende tatsächlich durch den Tod ihrer jeweiligen Repräsentanten aufgelöst. Die Tilgung zieht bei Theobald die Konsequenz nach sich, seine aktive Künstlertätigkeit aufzugeben – eine Art Kollaps auf anthropologischer und ästhetischer Ebene (vgl. Brössel 2016: 259).

Weniger von Relevanz für den Fortgang des Geschehens und die diegetische Rückkopplung mit Hilfe des intertextuellen Rekurses auf Shakespeares *King Lear* (1605/1608)⁹ – wie im Fall von Friederichs Werken und Wirken –, dafür allerdings immens wichtig für den Aufbau des abstrakt-semanticen Teilraums ›Romantik‹, ist die intradiegetische Elfen-Erzählung, die auf mehreren ihrer Ebenen romantische Muster und Modelle perpetuiert. Dazu zählt der spielerische Umgang mit ›Realität‹, indem Christoph seiner eigenen nichtwunderbaren Welt die Behauptung aufstellt: »A propos, Elfen gibt's [...] Ich hab' einmal welche gesehen« (Vischer 1892 [1836]: 69). Er durchbricht damit den ontologischen Rahmen und eröffnet die Möglichkeit einer wunderbaren Realität – gleichwohl diese vonseiten der übergeordneten, primären Erzählinstanz an keiner Stelle bestätigt wird. Daneben sind vornehmlich Inhalt und Aufbau der Erzählung bemerkenswert: Bis hin zu einer dritten Erzählebene verschachtelt, gibt sie ein persönliches

⁸»Kunst erwächst nicht mehr wie bei Goethe und den Romantikern aus der Liebe, sondern reagiert auf diese und bewältigt sie in ihrer Defizienz oder ihrem Verlust.« (Begemann 2002: 98; Hervorhebungen im Original). Vgl. ebenfalls Wunsch zu *Maler Nolten* (1997: 189).

⁹*King Lear* entsteht zwischen 1604 und 1605, nach *Hamlet* und vor *Othello*. Eine erste Ausgabe im Quartformat erscheint 1608, eine erste Folio-Gesamtausgabe 1623 (vgl. Shakespeare 1998: 631).

Erlebnis wieder, das ausgehend von einem Gesellschaftsabend mit Gruselgeschichten über die Betrachtung eines lieblichen Mädchens im Mondschein bis zu einem belauschten Gespräch zwischen Elfen führt. Eine Elfe schildert wiederum ihr Erlebnis mit einem Bauern, der sie fängt und in ein schweres Buch presst. Die Rekurse auf die Schauerromantik, auf zentrale romantische Topoi und selbstreflexive Gestaltungsmechanismen sind unübersehbar. Christoph selbst fungiert zwar als Nebenfigur, ist aber an entscheidenden Geschehensmomenten beteiligt. Dazu zählen der psychische Einbruch Friederichs und seine Rekonvaleszenz in der vorgelagerten Vergangenheit, die Zusammenführung von Theobald und Cordelia und der resignative Rückzug in eine Wohngemeinschaft. Weniger von Belang in der Logik des Textes ist also die Tatsache, dass es sich beim alten Christoph um einen dilettantischen Künstlertypus handelt, ganz im Gegensatz wiederum zu dem Sachverhalt, dass das Produkt seiner Handlung als maßgebliches Element in die Strukturbildung einbezogen wird.

Mehr noch lässt sich an der Figur Cordelia beobachten. Auch sie ist zwar nur gelegentlich kunsttätig, jedoch als Figur – allein der Titel des Textes legt das nahe – natürlich zentral, wie auch ist ihr Lied »Mädchens Abendgedanken« zeitreflexiv aufschlussreich. Wesentlich ist zunächst die Temporalsemantik der Figur: In ihr vereinigen sich eine wünschenswert-positive Zukunftsoption, wie auch das Selbstverständnis von Vischers Novelle als postgoethezeitlicher und in ästhetischer Hinsicht ›haltloser‹ Text. Insbesondere aber kulminiert in der Figur die Rückkopplung der Diegese mit dem Referenztext *King Lear*, der – wie *Cordelia* in literaturästhetischer Bedeutungsdimension – ein *herrschaftspolitisches* Interim durchspielt. Eine fiktionintern reale Person mit dem Namen ›Cordelia‹ wird demnach also künstlerisch in Werke eingebunden, die zentrale Szenen aus Shakespeares Drama thematisieren, und dadurch die ›Welt‹ bei Shakespeare und die ›Welt‹ bei Vischer in wechselseitigen Bezug gesetzt. Cordelia und die Werke, die Friederich durch sie inspiriert schafft, sind daher als Schlüsselemente des Bedeutungsaufbaus anzusehen. Wie auch bei Shakespeare stirbt Cordelia einen vermeidbaren und tragischen Tod und wie bei Shakespeare mündet das Geschehen in einen nicht wünschenswerten Endzustand (vgl. zu diesem Komplex im Folgenden auch Abschn. 4.3). Cordelia ist die Tochter einer Römerin (≈ ›klassisch‹) und wird vom Ziehvater Friederich aufgenommen und in Deutschland großgezogen (≈ ›romantisch‹). Ihr Lied ist wie der übergeordnete Text der Erzählung am Kernthema der Paarbildung ausgerichtet und behandelt es gleichfalls zeitreflexiv: Ausgehend von der Frage »Wer der Meine wohl wird werden« (ebd.: 88) entwirft Cordelia die eigene Gegenwart ohne geliebten Partner als Zustand der Unsicherheit und des sehnsuchtsvollen Hoffens auf die Zukunft:

Freudig Bangen! bange Freude!

Ungewisser, finde mich!

Leid in Luft und Luft im Leide!

Künftiger, ich liebe dich! (Ebd.: 90)

Ebenso, wie offenbar die Paarbildung im Selbstwertungsprozess (der Frau) vorgesehen zu sein scheint und dies von Cordelia – als Mädchen auf der Schwelle zur Frau (»Mädchens Abendgedanken« \approx »Abend/Ende der Kindheit) gewusst wird, so ist dieses Wissen zeitreflexiv angereichert und bezeugt auch auf individuell-anthropologischer Ebene die Anlage des Textes insgesamt: Was sich im Liedtext wiederfinden lässt, findet sich ebenfalls mit Blick auf die dargestellte Welt und sogar mit Blick auf den Text als Element eines Systems, das den eigenen Zustand als Zwischenphase begreift.

Die Beispiele machen letztlich dreierlei deutlich: Erstens werden Figuren, die künstlerisch tätig werden, auch mit Zeit konfrontiert. Ein solcher Befund ist auf zwei Wegen auszuwerten: Hinsichtlich einer Betrachtung der hervorgebrachten Erzeugnisse und hinsichtlich der Figuren selbst. Ersteres erfolgt im nachfolgenden Kapitel. Im letzteren Fall ist – zweitens – die Koppelung von Künstlerdasein und Initiationsgeschichte von entscheidender Bedeutung, denn diese ist äquivalent zur Verschränkung von subjektiven und sozialen Bedingungen von »Kunst« mit elementaren Fragen der ontogenetischen Selbstwertung. »Kunst« wird im Rahmen der Literaturanthropologie zeitreflexiv funktionalisiert, insofern Künstlersubjekte im Erlernen künstlerischer Kompetenzen und durch verschiedene Poetiken wie auch in Interaktion mit ihrem Umfeld stets entweder die Relevanz der Größe »Zeit« erfahren oder zumindest Konsequenzen eines durch sie repräsentierten, untragbaren, da veralteten Künstlermodells zu überwinden haben. Als wegweisend erwies sich drittens die temporalsemantische Codierung von Künstlern zwecks Epochenreflexion, die in Form der Gegenüberstellung von »Goethezeit« und »Zwischenphase« allenthalben hervortritt.

Führen wir diese Beobachtungen zusammen, so lassen sich erste fundierte Folgerungen bezüglich des Zusammenhangs von Kunst-, Selbst- und Zeitreflexion ableiten. Gesetzt den Fall, dass ein gegebenes (Text-)System dann selbstreferenziell genannt werden kann, wenn es (explizit oder implizit) auf die eigene Beschaffenheit zurückweist – und selbstreflexiv, wenn diese Rückkopplung im Vergleich mit anderen Elementen und Strukturen des Systems für den Bedeutungsaufbau des Textes hochrangigen Wert besitzt, dann kann mit Blick auf die in diesem Teilkapitel besprochene *erste Dimension* kunstreflexiver Texte Folgendes festgehalten werden:

- (1) Bedingt durch verschieden gelagerte Autonomisierungsprozesse im Verlauf der Goethezeit, kann das Wissen um Literatur als eigenständige Kunstform als kulturell allgemeingültig angenommen werden.
- (2) Literarische Selbstreflexion kommt direkt in Form einer Thematisierung von Dichtern und anderen Produzenten verbalkommunikativer Artefakte zustande und – häufiger – indirekt in Form einer Thematisierung von Künstlern anderer Profession.
- (3) Erprobt werden dadurch Möglichkeiten, Bedingungen und Voraussetzungen von ›Kunst‹, wie sie im Subjekt und im sozialen Kontext angelegt sein können (oder müssen) – und diese Erprobung wird vom Text ins Verhandlungszentrum gerückt. Das Literatursystem der Zwischenphase bringt damit zum Ausdruck, dass *erstens* grundsätzlich ein Interrelationsverhältnis zwischen ›Kunst‹ und ›Kontext‹ anzunehmen ist, dass *zweitens* – dies bezeugt die Vielzahl an Texten, die im weitesten Sinne als Künstlernovellen bezeichnet werden können – erhöhter Verhandlungsbedarf im Hinblick auf dieses Verhältnis besteht, dass *drittens* entsprechende Propositionen über ›Kunst‹ vor allem auch selbstbezügliche Geltung haben, dass *viertens* vornehmlich ein nüchtern-resignatives (jedenfalls: alles andere als euphorisches) Resümee gezogen wird und dass *fünftens* – auf metatextueller Ebene – dies ebenfalls auf die Zwischenphase und ihr eigenes Selbstverständnis zurückweist.
- (4) Ein zusätzliches Merkmal selbstreflexiver Texte der Zwischenphase ist die Korrelation mit Zeitreflexion. Künstler sind mit der aktuell-gegenwärtigen Lage, in der sie sich befinden, konfrontiert – und zwar entweder über die eigene Findungsphase hinaus auch mit dem Konfliktpotenzial ihres gesellschaftlich-politischen Umfeldes (*Imagina Unruh*) oder aber als Leidtragende eines anthropologischen Modells, das sie erfüllen, ohne die Notwendigkeit aufzugebender Werte klar zu motivieren (*Der Condor*). Oder aber Künstler werden zur Reflexion von ›Epochen‹ funktionalisiert – indem der figurlichen Temporalsemantik konfligierende Merkmale von Literatursystemen eingeschrieben werden (*Cordelia*). Innerhalb solcher Konstellationen spielen stets die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und die Gestaltung einer Zukunft eine entscheidende Rolle. Wenn ›Welt‹ scheitert, dann scheitert sie, weil ›Kunst‹ scheitert. Und ›Kunst‹ (im weitesten Sinne in Bezug auf die Darstellungsmöglichkeiten literarischen Erzählens und im engeren Sinne auf Literatur selbst) scheitert, da ihr tragfähige Konzepte fehlen und zugleich diejenigen, die ihr zur Verfügung stehen, unzureichend sind.

Diese erste Dimensionierung des Potenzials kunstreflexiver Texte in zeitsemiotischer Hinsicht bedarf freilich noch mindestens *zweier Ergänzungen*: Denn zum

einen hat man es nicht allein mit figürlichen Konstellationen zu tun, die auf diesen Komplex hindeuten, sondern ebenso mit *Kunstprodukten* selbst. Zum anderen darf nicht vergessen werden, dass es sich um *narrative* Texte handelt, die hier zur Debatte stehen. Die Frage wäre demnach also auch, wie literarisches Erzählen als struktureller Träger zeitreflexiver Propositionen gestaltet sein kann.

4.3 Zeitreflexion und ästhetische Artefakte: Semiotisierung und Relevantsetzung von Kunstwerken

Wir haben es im Orientierungsraster, mit dessen Hilfe wir das Feld sondieren, bereits angemerkt: Obwohl etwa Texte wie Gutzkows *Imagina Unruh* und Stifters *Der Condor* nicht allein Kunst über Lebenslaufdarstellungen verhandeln, sondern zugleich auch von den fokussierten (und fokalisierten) Künstlern hervorbrachte Werke thematisieren, ist eine Koppelung von Produkt und Produzent nicht zwangsläufig gegeben. Bei weitem nicht alle Texte legen Wert darauf, den Urheber eines gegebenen, fiktionsinternen Werkes in die Handlung einzubeziehen, geschweige denn, ihn überhaupt auch nur zu erwähnen. Nichtsdestotrotz können auch derartige Texte ›Kunst‹ als relevante Größe einsetzen und kunstreflexiv verfahren – jedoch sind sie dann in erster Linie *werk-* und nicht *personenbezogen* aufgebaut. Während die eine Textgruppe Künstler und Werk miteinander verschränkt und darüber zeitreflexiv funktioniert, ist eine andere Gruppe anzunehmen, die ästhetische Artefakte als temporalsemantische Größen (ohne zugehöriges Künstlersubjekt) einbindet.

Entsprechende Beispiele sind schon erörtert worden – etwa *Der Hagestolz*, worin Portraits von Victors Vater und der jungen Ludmilla als konfliktlösende Elemente dienen. Beide rekurren auf die Vergangenheit – sind also als zeitkonservierende Textgrößen aufzufassen – und regulieren indirekt die Zukunft der dargestellten Welt, denn Victor erkennt in Ludmilla seine Ziehschwester und heimliche Geliebte, der er, nach Betrachtung des Bildes, imstande ist, seine Liebe zu gestehen. Und mit der Verbindung der Geliebten findet wiederum ebenfalls die nachträgliche Verbindung der gescheiterten Elterngeneration statt. ›Kunst‹ kommt demnach die Funktion einer Restauration von Vergangenheit in der Zukunft zu – eine kaschiert harmonische Zukunft auf Kosten individueller Belange. Ähnlich auch in *Das Bild des Kaisers*: Zwar überwinden die Figuren beim Anblick von Napoleons Bildnis ihre ideologischen Konflikte und Extrempositionen nähern sich einander an. Doch muss die Initiation des Helden Albert als gescheitert angesehen werden; die Diskrepanz zwischen Nord- und Süddeutschland bleibt über das

Textende hinaus bestehen. Und doch ist das semiotische Gebilde auch hier Träger mehrerer Signifikate und zeitsemantisch aufgeladen.

Wie auch immer im jeweiligen Fall realisiert: Ebenfalls ästhetische Artefakte sind einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, wenn es um die literarische Auseinandersetzung mit ›Kunst‹ geht. Auch sie reichern den metatextuell-selbstreflexiven Kern der reflexiven Zeitstruktur III an: Indem die Zwischenphase das eigene Selbstverständnis als Literatursystem in semiotische Textteilsysteme projiziert, wägt sie zugleich die Applikation ›alter‹ ästhetischer Orientierungslinien im Abgleich mit alternativen Substituten ab. Überspitzt gesprochen: Artefakte in Texten rekurrieren auf Probleme mit ›Zeit‹, an denen sich die Literatur von 1820 bis 1850 insgesamt abarbeitet – etwa die trügerische und brüchige Dominanz der Vergangenheit, die Störung der Gegenwart, die unsichere Potenzialität der Zukunft. Und alles in allem geschieht das im Bewusstsein dieser Problemlage.

Formenrepertoire und Funktionspotenzial zeitreflexiver ästhetischer Artefakte

Fächern wir auch diesen Bereich auf und erörtern zunächst, welche Formen das Literatursystem in der Regel nutzt, um ›Kunst‹ zu thematisieren. Von dezidiert *künstlerischen* Formen zu unterscheiden sind an erster Stelle und grundsätzlich solche Formen, die zwar ebenfalls ›Text im Text‹-Strukturen abbilden, denen jedoch kein künstlerischer Anspruch innewohnt. Darunter fallen Textformen wie diejenigen in Stifters *Die Narrenburg* oder *Die Mappe meines Urgroßvaters*. Ihre Gemeinsamkeit mit ästhetischen Artefakten besteht darin, dass auch sie eine metatextuell-selbstreflexive Strukturgebung erzeugen – das Gewicht wird allerdings nicht auf den Status ›Kunst‹, sondern vielmehr auf den Status ›Narrativ‹ gelegt: Handelt es sich bei diesen Texten auch nicht um künstlerische ›Texte‹, so doch um *narrative* ›Texte‹, über deren Eigenschaft Selbstbezüglichkeit evoziert und eine Selbstaussage generiert wird.

Als Artefakt – und damit sind denn weitläufig alle Formen umfasst, die im gegebenen heuristischen Rahmen von Interesse sind – bezeichnet die Semiotik das »Ergebnis eines absichtlichen Verhaltens (= einer Handlung)« (Siefkes 2013: 363). Ein Text wäre vor diesem definitorischen Hintergrund ein spezielles Artefakt, nämlich ein »Artefakt mit mindestens einer Funktion und mindestens einer kodierten Botschaft« (ebd.). Da nun das Literatursystem der Zwischenphase

neben Texten unterschiedlichster Machart ebenso Artefakte, die vermeintlich keinen Text-Status vorweisen,¹⁰ zeitreflexiv einbinden, seien als Zugriffsmöglichkeit die folgenden Prämissen formuliert:

- (1) Ein gegebener literarischer Text kann unter Rückgriff auf das primäre Zeichensystem der natürlichen Sprache eine endliche Anzahl an ›Artefakten‹ und ›Texten‹ sekundärer Art entwerfen.
- (2) Bei allen Artefakten und Texten dieser Art handelt es sich – mit Ausnahme von Texten der natürlichen Sprache – um semiotische ›Scheingebilde‹, die auf der lexikalischen Textoberfläche eine ekphrastische Gestalt haben. Derartige Texte (im Text) entwerfen ihrerseits ebenfalls ein Modell von ›Welt‹. Wie gut dieses Modell zu rekonstruieren ist, hängt von den übermittelten Informationen über diese Texte ab.
- (3) Potenziell kann jedwedes Artefakt, sofern es vom Text als materiell gegeben ausgestellt wird, zeitreflexiv funktionalisiert sein und dadurch zu einem Text *umsemantisiert* werden (vgl. auch Vedder 2013: 73).
- (4) Dies betrifft ästhetische und nichtästhetische Artefakte. Nichtästhetische Artefakte sind vom Menschen hergestellte Gegenstände ohne dominant-künstlerischen Duktus. Ästhetische Artefakte weisen einen solchen künstlerischen Anspruch auf – oder er kann ihnen innerhalb der Textlogik zugewiesen werden – und können neben ihrer *zeitreflexiven* Funktionalisierung auch *selbstreflexiv* eingebunden sein.

Beispiele für nichtästhetische, zeitreflexiv eingesetzte Artefakte finden sich neben den genannten Texten Stifters in Mundts *Madelon oder Die Romantiker von Paris*. In *Die Mappe meines Urgroßvaters* sind dies allerhand Gegenstände im Haus der Familie, die in den Augen des namenlosen Erzählers geradezu mit dem ›Alten‹, ›Vergangenen‹ aufgeladen sind. In *Madelon* ist es ebenfalls ein Haus, in dessen detailgenauer Rekonstruktion auf gleiche Weise die familiäre Vergangenheit wie auch die ›deutsche Romantik‹ gespeichert ist – und das im Geschehensverlauf bezeichnenderweise verbrennt. Eine wieder andere Form findet sich mit dem Familienschild im gleichnamigen Text von Schücking und Droste. Das Formenrepertoire in dieser Hinsicht ist vielfältig.

Das Spektrum der Textzusammenhänge, in denen demgegenüber ästhetischen Artefakten eine hohe Wertigkeit zugewiesen wird, ist einigermaßen übersichtlich.

¹⁰So behandelt etwa Vedder in Auseinandersetzung mit den Novellen Theodor Storms alle möglichen Artefakte, die sie mit Blick auf deren zeitarchivierende Funktion ›Zeitkapseln‹ nennt (vgl. Vedder 2013: bes. 79 f. u. 90).

Uns begegnen literarisch-dichterische Artefakte, Artefakte der Malerei, der Plastik, der Musik und Vokalmusik, des Schauspiels beziehungsweise des Theaters. Um einige Beispiele unseres Textkorpus zu nennen: ›Literarische‹ ›Text im Text‹-Strukturen sind mit *Imagina Unruh* und *Cordelia* bereits angesprochen worden. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang auch Hauffs *Die letzten Ritter von Marienburg*, Mundts *Madelon oder Die Romantiker von Paris*, Tiecks *Des Lebens Überfluß* und *Waldeinsamkeit* – interessanterweise nicht Büchners *Lenz*, der bei seiner Fokussierung auf die Figur gleichzeitig künstlerische Erzeugnisse dieser Figur vorenthält. Erzeugnisse der Malerei finden sich in *Imagina Unruh* und *Cordelia* wie auch in *Der Condor*, in *Die Narrenburg*, in *Der Hagestolz*, *Das Bild des Kaisers* und *Die Bettlerin vom Pont des Arts*, in Gaudys *Das Modell* und in *Maler Nolten*; Artefakte der Plastik in Mundts *Madelon oder Die Romantiker von Paris* und in Gaudys *Frau Venus*. Musik und Vokalmusik in *Imagina Unruh* und *Cordelia*, in *Geschwisterliebe*, in *Der Hochwald*, *Das Schloß Dürande*, *Die Sängerin*, *Der arme Spielmann* und *Joseph und seine Geige*. Schauspiel und Theater in *Das Glück* und *Die Zerrissenen*. Texte dieser Art finden sich grosso modo phasenübergreifend im gesamten literarhistorischen Segment.

Wichtiger jedoch als dieses Gesamtspektrum im Detail aufzufächern, erscheint die Frage, welche Semantik und welche Funktion ›Kunst‹ in diesen Texten zukommt und ob sich daraus Regularitäten ableiten lassen. Dabei gilt grundsätzlich wie auch für die Reflexion von Zeit: Nicht alle der genannten Texte sind zugleich auch kunstreflexive oder auch selbstreflexive Texte. Ihnen kommt dieser Status erst dann zu, wenn ›Kunstwerke‹ eine für das jeweilige Textsystem *relevante* Größe formieren. Als von geringer Relevanz einzuschätzen, ist in dieser Hinsicht das Lied, das Ronald bei seiner Wiederbegegnung mit Clarissa in Stifters *Der Hochwald* singt. Zwar bedient er sich einer bestimmten Kunstform, um sowohl seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen als auch, um Clarissa mit seiner Performanz an die gemeinsame Liebesbeziehung in der Vergangenheit zu erinnern. Auch taucht die lyrische Einlage an exponierter Stelle des Geschehens auf. Allerdings bleibt es bei diesem kurzen Einsprengsel, ohne dass vonseiten der Figuren oder der Erzählinstanz noch einmal Bezug darauf genommen würde oder das Lied anderweitig funktionalisiert wäre. Ähnlich verhält es sich mit *Der Hagestolz*, der zwar die Bilder der Elterngeneration ebenfalls in einer syntagmatisch signifikanten Stelle einbringt und konfliktlösend einsetzt, sie aber zugleich im Gesamtzusammenhang untergeordnet behandelt. Demgegenüber steht *Das Bild des Kaisers*. Allein die Tatsache, dass das Gemälde Napoleons *titelgebend* ist, indiziert seinen relevanten Status im Textsystem. Auch bündelt das Artefakt die wesentlichen Konfliktpunkte und fungiert als ›Weichenstellung‹ in der Findung eines (vermeintlich) wünschenswerten Zukunftsmodells. Obwohl

auch dieses Artefakt nicht rekurrent im Text gesetzt ist, erhält es gegenüber den anderen Beispielen eine weitaus wichtigere Rolle. Dahingehend ist *Das Bild des Kaisers* ähnlich aufgebaut wie Hauffs *Die Bettlerin vom Pont des Arts*, worin ein weibliches Portrait den Ausgangspunkt bildet (vgl. Stockinger 2005: 59 f.).

Der konkrete Status, den ein gegebenes Artefakt innerhalb eines Textsystems einnehmen kann, hängt also von seiner strukturell-semantischen Einbindung in dieses System ab, deren bedeutsamste Variante im Folgenden als diegetische Rückkopplung gefasst werden soll.

Die diegetische Rückkopplung in Gaudys *Das Modell*, Vischers *Cordelia* und Tiecks *Waldeinsamkeit*

Reflexives Potenzial weist der Umgang mit Zeit hinsichtlich der Semiotisierung und Relevantsetzung ästhetischer Artefakte auf Basis einer bestimmten Textoperation auf, die wir ›diegetische Rückkopplung‹ nennen wollen: Bedeutungsanteile und Strukturen der in einem gegebenen Textsystem semiotisierten Artefakte werden auf das System selbst rückgeführt. Dadurch können im Wesentlichen (a) zeitreflexiv relevante Konfliktauslöser gesetzt, (b) Epochenreflexionen getragen oder aber (c) Zirkulärstrukturen etabliert und eingeebnet werden.

Ein schönes Beispiel liegt uns mit Gaudys ›venezianischer‹ Novelle *Das Modell* vor: Der junge deutsche Maler Federigo schafft es, die schöne Virginia für sich zu gewinnen und geht mit ihr in die Hochzeitsplanung. In dem Moment, als sie ihm für ein Gemälde Portrait steht, taucht ihr ehemalige Liebhaber Arcangiolo auf und ersticht Virginia. Jenen verschlägt es anschließend unter die Räuber, er kommt bei einer Auseinandersetzung mit der Polizei ums Leben. Federigo legt seinen Namen ab und geht als Mönch ins Kloster.

Im Zusammenhang stehen das angesprochene Gemälde Federigos und die Paarfindungsproblematik. Denn jenes nimmt auf fatale Weise das Schicksal Virginias und indirekt auch das Federigos vorweg. Ferner fällt seine Produktion genau mit der entscheidenden Konfrontation zusammen, bei der Arcangiolo auftritt und Virginia angeht. An erster Stelle aber ist die semiotische Integration der Figur Virginia in das Artefakt ausschlaggebend.

Seit kurzem hatte er ein großes Gemälde aus der altrömischen Geschichte begonnen. Er stellte den Virginius dar, wie er seine Tochter Virginia ersticht, um sie nicht in die Hände des Dezemvir Appius Claudius fallen zu lassen. Das Gesicht der sterbenden Jungfrau war nach dem der Braut gebildet. [...] Schon mehrere Male hatte ihm Virginia zum Kopf der altrömischen Jungfrau gesessen. Jetzt gedachte er die in der Todesangst weit ausgebreiteten Arme, den entblößten Busen zu malen und drang, inständig flehend,

in das Mädchen, ihm auch hiebei als Modell dienen zu wollen. [...] Es war in einer der Frühstunden des folgenden Tages, wo das Mädchen zum erstenmal dem Verlangen des jungen Mannes nachgab. [...] Virginia kniete mit erhobenen Armen, den schönen Kopf zurückgebogen, den Mund wie zum Schrei halb geöffnet, auf einem Kissen. Die schwarzglänzenden Locken rollten in üppiger Fülle lose über den entfeselten, ängstlich atmenden Busen und ein hellbuntes Obergewand hing von der blendendweißen Schulter hernieder und schleifte in weichen, künstlich von Federigos Hand geordneten Falten auf der Erde. (Gaudy 1922a [1838]: 30)

Selegiert aus dem im kulturellen Wissen der 1830er-Jahre abrufbaren antiken Stoff der Intrige um die Römerin Virginia, ist gerade die Behebung des Konflikts: ihre Erdolchung durch den Vater (vgl. *Damen Conversations Lexikon* 1838: 344–346). Das Weltmodell, das das Gemälde entwirft, und die Diegese des Textes sind dabei, wie ersichtlich, in zweifacher Weise miteinander verkoppelt: Durch die Namensgleichheit ihrer Protagonistinnen und durch die Semiotisierung der ›realen‹ Virginia im Bild. Auszugehen wäre an diesem Punkt also von einer diegetischen *Koppelung*, die der Text geltend macht: Das produzierte Kunstwerk und der Text selbst erscheinen verschränkt, und zwar dadurch, dass Elemente des einen äquivalent mit Elementen des anderen gesetzt (im Fall der Signifikate der Figuren) oder gar identisch sind (im Fall der Signifikanten der Namen). Gegeben wäre demnach eine *strukturelle Relevanz*, die der diegetischen Koppelung zukommt: Als sinnstiftender Nexus einer ›Text im Text‹-Struktur. Im gegebenen Fall tritt nun allerdings die *Funktionalisierung* des Artefaktes und seiner Koppelungselemente hinzu. Denn ebenso wie die Virginia im Bild wird auch die Figur Virginia erstochen und durch ihre Tötung eine Paarbildungsoption unterbunden sowie eine andere Verbindung – die zwischen Virginia und ihrem vormaligen Liebhaber und ehemals versprochenen Ehemann – gleichfalls endgültig aufgelöst. Zugleich ist ihr Tod rückbezogen auf die Produktion des Bildes: »Hier, Maler, hast du das wahre Modell!« ruft Arcangiolo nach seiner Tat (ebd.: 31). Dies hat eine nochmalige Verschränkung von Bild und Wirklichkeit zur Folge, die in der Umbenennung und Transformation Federigos in Bruder *Virginus* besteht. Federigo entsagt Kunst und Welt. Zu beobachten ist folglich eine Umkehrung des semiotischen Rekurses vom Bild auf die fiktionsinterne Realität und daher eine *diegetische Rückkopplung* mit *funktionaler Relevanz* für unseren Text, die über die strukturgebende Koppelung von ›Text‹ und Text hinausreicht: Das, was das Bild zeigt, wird in die Wirklichkeit übertragen, Virginia getötet und Federigo – wie der Vater in der stofflichen Vorlage – als einsamer *Virginus* an den Rand gerückt. Codiert wird damit aber letztlich zudem auch ein dezidiert *deutsches* kunstästhetisches Problem. Denn es handelt sich, anders als es der Name vermuten lassen würde, bei Federigo um einen deutschen Künstler, der in Italien agiert, mehr noch,

um einen, der die Warnung der Italiener hinsichtlich der »üblen Vorbedeutung« (ebd.: 30) bewusst ignoriert und damit das für den Text zentrale Artefakt, das dann fatalerweise auf die Realität zurückwirkt, überhaupt erst hervorbringt. Wenn wir es also mit einem deutschen Künstler zu tun haben, der in Italien wirkt und auf einen altrömischen, ergo antiken Stoff zurückgreift, dann kann es sich bei dieser Semantisierung nur um einen Rekurs auf die goethezeitliche Strömung der Weimarer Klassik handeln, die der Text bedeutungskonstitutiv einsetzt. Zugleich macht er aber auch die implizite Aussage geltend, dass der ›klassisch‹ operierende Künstler scheitert, und zwar deshalb, weil er seine Kunst mit negativem Effekt auf seine Lebenswirklichkeit rückkoppelt. Der ›Klassik‹ wird damit zugleich Tribut gezollt als auch eine Absage erteilt. Was folglich mit dem Artefakt und letztlich auch mit dem *Modell*, das die Schnittstelle zwischen Artefakt und Wirklichkeit darstellt, vorliegt, ist ein *zeitreflexiv relevanter Konfliktauslöser*, der den Text als *postgoethezeitlich* markiert. Gaudys *Modell* lehnt sich an die Goethezeit an und attestiert ihr doch Unhaltbarkeit.

Vergleichbares findet man in Vischers *Cordelia* – allein, dass dieser Text künstlerische Artefakte nicht als Konfliktauslöser, sondern sie als *Kompensationsmittel* funktionalisiert, mit deren Hilfe die Figuren ihre Schwierigkeiten, die sich ihnen in ihrer Lebenswirklichkeit auftun, zu verarbeiten suchen. Auch hier findet sich eine diegetische Rückkopplung, und zwar bezeichnenderweise im Zusammenhang mit Produkten derjenigen Figuren, die in dem einen Fall für die ›Klassik‹ und im anderen für die ›Romantik‹ stehen. *Cordelia* baut also offen eine Reflexion von ›Epochen‹ auf und semiotisiert diese Reflexion in der dargestellten Anthropologie, indem die Figuren zum einen künstlerisch verarbeiten, was sie zwischenmenschlich erleben, und sie zum anderen zum Teil sogar repräsentativ für Epochen stehen, die der Text modelliert: »Das Gespräch lenkte sich auf den Gegensatz der klassischen und romantischen Richtung in der Malerei. Wilhelm kämpfte entschieden für die erstere, Friederich hielt zum romantischen Panier und Theobald suchte zu vermitteln.« (Vischer 1892 [1836]: 69)

Wilhelm auf der einen Seite überträgt etwa das erste Zusammentreffen zwischen Faust und Gretchen aus Goethes *Faust* und gibt Gretchen Cordelias und Faust sein eigenes Aussehen (vgl. ebd.: 114). Dass ebenfalls Mephisto das Konterfei Wilhelms zielt, zeugt zu gleichen Teilen von dessen offensichtlich narzisstischer Persönlichkeitsstruktur und einer Zerrissenheit zwischen der Hingezogenheit zu Cordelia und einer tiefsitzenden Bindungsangst.¹¹ Entscheidend indessen ist, *dass* er hier wie dort eine Verknüpfung beider Welten – der von

¹¹Eine dementsprechende Selbstcharakterisierung Wilhelms lautet: »Nun will ich nur sogleich gestehen, daß mir ein kalter Angstschweiß auf der Stirn und Schläfen ausbricht, wenn ich die

Goethes Text und seiner eigenen Lebenswirklichkeit – basierend auf der ersten Begegnung herstellt und *dass* diese auf das wirkliche Geschehen rückkoppelt: Denn wie auch Faust wird Wilhelm verantwortlich für den Tod der begehrten Frau sein.

Auf der anderen Seite sind die Bilder Friederichs von zentraler Bedeutung. Auch er bringt sein eigenes Angesicht in die Gemälde ein und wird dadurch mit der Figur Lears verbunden. Cordelia (bei Shakespeare) und Cordelia (bei Vischer) werden – genauso, wie dies schon bei Gaudy zu beobachten war – doppelsemiotisch in Beziehung gesetzt. Inwieweit dabei die diegetische Rückkopplung nun tatsächlich von höchster Wertigkeit für Vischers Text ist, zeigt sich in einer wesentlichen Änderung, die Friederich gegenüber der Vorlage vornimmt:

Das Gemälde stellte König Lear vor, die sterbende Cordelia in den Armen haltend. ›Ich zähle mich,‹ bemerkte Friederich, ›nicht zu denen, welche Shakespeare überzuckern, aber hier mußte doch der Künstler statt der Male um den Hals eine Wunde in der Brust wählen.‹ Theobald betrachtete voll Bewunderung das Bild, in welchem er mit dem ersten Blick ein wahres Kunstwerk erkannte. Aber wie erstaunte er, als er nicht nur in Lears Zügen eine große Ähnlichkeit mit Friederich, sondern auch in dem Bilde der Cordelia *seine* Cordelia erkannte. Bleich, mit dem letzten feuchten Strahle im erlöschenden Auge, lag die zerknickte Lilie im Arme des greisen Vaters. (Ebd.: 115 f.; Hervorhebung im Original)

In der späterhin entscheidenden Wendung der Geschehnisse eilt Theobald zu Friederichs und Cordelias Unterkunft. Er

sprang die Treppen hinan, dann durchs Friederichs Atelier nach Cordeliens Zimmer. In der ungewissen Beleuchtung des Abends kam es dem Eilenden vor, als bewegen sich die Gestalten auf dem großen Gemälde gespenstisch, ein Grauen befiehl ihn, er eilte vorwärts, riß die Thür auf und sah – Cordelien sterbend in den Armen Friederichs; in der linken Seite ihrer entblößten Brust klaffte eine tiefe Wunde. (Ebd.: 136)

Abermals fungiert das ekphrastisch dargestellte Artefakt im Text als Koppelungsstruktur mit proleptischem Charakter. Und wieder werden im Zusammenhang mit ihm Paarbildungsoptionen vereitelt und dadurch ›Zukunft‹ negatiert. Die Verzahnung reicht in der zitierten Passage gar so weit, dass mit dem Handlungsgeschehen ebenfalls – zumindest aus Sicht der hoch emotionalisierten Figur – der Bildinhalt dynamisiert wird, gewissermaßen ›zum Leben erwacht‹. Ganz offensichtlich ist für den Text entscheidend, *dass* künstlerisch agiert wird und *welche*

Wörter Verlobung, Hochzeit, Heirat in irgend einer Beziehung auf meine eigene Person auch nur von ferne mir vorstelle.« (Vischer 1892 [1836]: 75)

Produkte die künstlerischen Tätigkeiten nach sich ziehen. Denn die Artefakte weisen nicht allein auf ihre Produzenten zurück und legen deren Beweggründe (im Zusammenhang mit Liebe) offen, sondern sie fungieren zudem als Schaltstellen, mit deren Hilfe der Text auf metatextuell-selbstreflexive Weise ›Zeit‹ problematisiert: Erstens, indem er Kunstwerken einen hochwertigen Status für das dargestellte Geschehen zuschreibt und davon ausgehend auf die eigene Verfasstheit zurückweist – denn der Text selbst ist ja mit ›Cordelia‹ überschrieben und rekurriert so seinerseits auf Shakespeare, wobei er die quasiikonografischen Texte Friederichs auf seiner textuellen Oberfläche versprachlicht und redynamisiert, also erneut medial zurückübersetzt und narrativiert. Zweitens tut er dies insofern, als mit der Integration dieser Kunstwerke einerseits die Orientierung in die (denkgeschichtliche und persönliche) Vergangenheit und andererseits die Konzeption und Modellierung von ›Zukunft‹ an akuter Bedeutung gewinnt. Und drittens schließlich spezifiziert er die Orientierungsrichtungen mit den Modellen ›Klassik‹ und ›Romantik‹ und weist sich damit selbst eine Position zu, die *nach* der Goethezeit liegt. Infolgedessen kann er ›Klassik‹ und ›Romantik‹ als in der Vergangenheit liegende Systeme betrachten und den Umstand ihrer andauernden Virulenz verhandeln.

Als drittes Beispiel soll uns Tiecks *Waldeinsamkeit* dienen. Wir haben im vorigen Kapitel bereits erörtert, inwiefern dieser Text zirkuläre Strukturen erzeugt und inwiefern jene zur Reflexion von ›Zeit‹ funktionalisiert werden: Zirkularität ruft er durch das Lexem ›Waldeinsamkeit‹ auf, das er als dezidiert *romantisches* Zeichen im (textinternen) kulturellen Wissen einer betont nachromantischen und nicht wunderbaren Welt als antiquiert klassifiziert. Zusätzlich versetzt er seinen an der Romantik orientierten Helden künstlich in einen quasiromantischen Zustand, der mit dem Rekurs auf Tiecks früheren Text *Der blonde Eckbert* durch das titelgebende Lexem impliziert ist. *Waldeinsamkeit* ist in dieser Hinsicht, bezogen auf das Werk Tiecks, selbstreferenziell zu verstehen; Selbstreflexivität basiert auf der Problematisierung und Verhandlung des Werks als *romantischem* Werk. Der Text löst am Ende Zirkularität (des Rückbezugs in die ›Romantik‹) und Linearität (im Einstellungswechsel der Figur und ihrer Öffnung gegenüber einer ›biedermeierlichen‹ Zukunftsplanung) nicht in ein eindimensionales zeitliches Modell auf, sondern überlagert sie harmonisierend in einem glücklichen Endzustand – eine in puncto Problemverhandlung äußerst triviale und durch den Distanzaufbau der Hauptfigur zugleich ›entromantisierende‹ Lösung, in der allerdings ein poetologisches Substitut, das ohne die ›Romantik‹ als Orientierungspunkt auskommt, nicht erkennbar wird.

Nun werden aber, so lässt sich weiter argumentieren, zirkuläre-regressive Strukturen durch den Einsatz von Artefakten nicht nur aufgerufen, sondern

vorderhand problematisiert und in der Folge abgeschwächt und mit linearer Progressivität zusammengeführt: Der Held Ferdinand als Rückwärtsgewandter scheitert ja eben nicht an der gegebenen Problemlage, sondern wird in einen glücklichen Endzustand überführt, in dem er der ›Romantik‹ zwar nach wie vor verbunden ist, diese Verbundenheit aber indes mit seiner frisch vermählten Lebensgefährtin Sidonie teilt – die beiden blicken gemeinsam mit »von Wonne schwimmenden Augen« (Tieck 1986 [1841]: 935) in eine quasiromantische Vergangenheit und die gemeinsame Zukunft.

Das, was der Text also unternimmt, ist (1) ein Rückbezug auf einen früheren Text Tiecks, und dies in expliziter Thematisierung – wenn die Figuren sich über Zusammenkünfte der Romantiker unterhalten und Diskussion über den Neologismus ›Waldeinsamkeit‹ rekapitulieren. In diesem Fall liegt im Gegensatz zu den beiden anderen Texten von Gaudy und Vischer ein Rekurs auf die vergangene Wirklichkeit des Autors selbst vor und damit die thematische Relevanz der durch den Autor repräsentierten und von ihm mitgetragenen Goethezeit als solche, während bei Vischer ›Klassik‹ und ›Romantik‹ lediglich Modelle ohne Realitätsbezug darstellen, die allein intermedial beziehungsweise intertextuell aufgebaut sind durch ihre Bezüge auf Werke unter anderem von Shakespeare und Goethe. Er koppelt zudem (2) Strukturen und Problemkomplexe von diesem Text auf den vorliegenden zurück: Die Versetzung des Protagonisten in einen abgelegenen Naturraum samt Hütte mit alter Hausbewohnerin sowie das Problem der Wahrnehmung von ›Welt‹ – wie modellbildend in *Der blonde Eckbert* gegeben – korreliert mit der zwischenzeitlichen Unsicherheit über die Beschaffenheit von ›Welt‹ aus Sicht der Figur, die hier eindeutig aufgelöst und verharmlost wird. Wir haben es demnach nicht nur mit einer diegetischen Kopplungsstruktur (1), sondern zusätzlich mit einer diegetischen Rückkopplung (2) zu tun.

Innerhalb dieser globalen Anordnung übernehmen zwei durch den Text thematisierte Artefakte entscheidende Funktionen: einmal hinsichtlich des letztendlichen Triumphs der Figur und zum anderen zwecks Duplikation der Schleifenstruktur wie sie oben benannt worden ist auf der Figurenebene – sie bestärken dadurch den selbstreflexiv-zeitreflexiven Gesamtcharakter. Zum einen überreicht die alte Aufpasserin Ferdinand einen »schwarzen Folianten« (Tieck 1986: 888) mit Olearius' Reisebeschreibung, die gleichsam Ferdinands Jugend auf den Plan ruft und ihn in einen ›romantischen‹ Schwebezustand versetzt:

Wenige Bücher kannte der Eingefangene so genau, und der alte Foliant gewährte ihm jetzt einen doppelten Genuß, denn indem er den Inhalt mit erwecktem Interesse las, erneuten sich ihm frisch, als wie von gestern, alle Eindrücke und Empfindungen, die sich seiner in jenen jugendlichen Tagen bemächtigten. In dieser Stimmung erschien

ihm sein ganzes Leben fast wie märchenhaft, und er grübelte über jeden kleinen Vorfall, der in seinem Gedächtnis glänzend und mit frischen Farben wieder auftauchte. (Ebd.: 889)

Zusätzlich zur Rückwendung in die persönliche Vergangenheit, die mit einer romantischen Überhöhung der eigenen Situation korreliert (»poetische Waldeinsamkeit«, »poetische Dämmerung«; ebd.: 883), wird – wie zuvor bereits die auf einem Gemälde abgebildete Genoveva, »die auch, so wie er, in einer grünen Einsamkeit die Blicke gen Himmel richtete« (ebd.: 887) – die ›Wirklichkeit‹, wie sie Olearius beschreibt, an die eigene Realität rückgebunden: Ferdinand »sah sich hier [in der Küche] um, so verwundernd, wie es sein Olearius nur in Ispahan vor zweihundert Jahren tun konnte« (ebd.: 890). Durch die intensive Bindung von Lektüre und Erleben wird Ferdinands Aufenthalt in der Einsamkeit allegorisch als (innere) Reise codiert, die zunächst in die Jugend und schließlich zur topografischen und auch mentalen Befreiung führt: die Flucht aus der einsamen Waldhütte sowie die Lossagung von der »verdammten Waldeinsamkeit« (ebd.: 893). Der Text formuliert es ganz ausdrücklich: Die buchstäbliche *Entromantisierung* einer zuvor romantisierten Figur.

Ferner findet sich in der Hütte ebenfalls das Manuskript eines Vorgängers, eine Art Tagebuch mit metaphysischen Überlegungen. Hin- und hergerissen zwischen Abscheu und Belustigung stempelt Ferdinand den Autor der Schrift als Wahnsinnigen ab, bevor er allerdings selbst tätig wird und in die Fensterscheiben eingeritzte, aphoristische Gedichte in das fremde Manuskript überträgt. Auf der einen Seite schlüpft Ferdinand dadurch an dieser Stelle erstmals selbst in die Rolle eines produzierenden Subjekts – mit dem wesentlichen Unterschied gegenüber Leopold, so der Name des Autors des gefundenen Schriftstücks –, dass er lediglich *reproduziert*, sich parallel zur sukzessiven Befreiung aus der Waldeinsamkeit folglich auch in seinen Status als epigonaler Nachfolger einfügt. Auf der anderen Seite ist aber ebendieser Vorgang gleichermaßen wichtig für den weiteren Handlungskontext, denn der Oheim, der sich auf der Suche befindet, erkennt seinen Neffen an dessen Schrift, nachdem Leopold sich des Textes ermächtigt hatte: Das Artefakt ist hier – im Gegensatz zu Gaudys *Modell* – das *zentrale konfliktlösende Element* und mit ihm codiert der Text darüber hinaus seine *zirkulär-konstituierte Selbstattestierung*: Das aufgeworfene Problem ist das der Rückbezüglichkeit der literarischen Kommunikation; die präsentierte Problemlösung besteht genau darin, das vormalige System der Romantik in einem nur leicht modifizierten und dadurch trivial-inszenatorischen Rahmen zu perpetuieren.

Die diegetische Rückkopplung, die *Waldeinsamkeit* demzufolge geltend macht, und die darauf aufbauende zeitreflexive Anlage sind doppelt gegliedert. Für Tiecks

Text ist grosso modo das Merkmal der Zirkularität entscheidend, das auf Basis einer *werkbezogenen* und einer *figurenbezogenen* Rückkopplung zustande kommt. Zeit reflektiert *Waldeinsamkeit* in doppelter Hinsicht: Zum einen in der Versetzung des Protagonisten in eine aussichtsreiche Zukunft durch die Loslösung von der ›gefährdenden‹ Romantik – und zwar vermittelt Übertragung der persönlichen Vergangenheit in die Gegenwart. Zum anderen ruft der Text den kardinalen Strukturkomplex ›Waldeinsamkeit‹ aus *Der blonde Eckbert* auf und ›entzaubert‹ ihn in der Ereignisstruktur, ›entromantisiert‹ ihn und klassifiziert ihn als Metazeichen, mit dessen Hilfe über das Literatur(sub)system der Romantik aus einer historischen Distanz heraus gesprochen werden kann: ›Waldeinsamkeit‹ ist nicht länger phänomenologisch gegeben (wie im *Blonden Eckbert*), sondern wird zu einem Zeichen, das *für* ein ›Phänomen der Romantik‹ steht und als solches kommuniziert werden kann – sie kann daher auch in der Gefangenschaft Ferdinands lediglich inszeniert, nur künstlich hergestellt werden. Die in der Textzukunft entladene Welt ist keine romantische mehr.

Fassen wir zusammen: In den drei erfassten Fällen hängt die kunstreflexive Konstitution ausgehend von thematisierten Artefakten mit ihrer zeitreflexiven Auseinandersetzung zusammen. In Gaudys *Modell* ist das Gemälde schließlich nicht allein in erster Instanz eingebettet in den direkten und unmittelbaren Handlungskontext, sondern wird zeitreflexiv funktionalisiert: einmal auf Ebene einer allgemeinen kunstästhetischen Richtung, die hier augenscheinlich von Bedeutung ist und mit dem Attribut ›goethezeitlich‹ belegt wird, zum anderen auf Ebene der Ästhetik des Textes selbst, indem das Gemälde diegetisch rückgekoppelt wird und ausschlaggebend ist für die Negativierung des Zukunftsmodells: In der ›Text im Text‹-Anlage kulminiert das Hauptproblem, mit dem sich *Das Modell* konfrontiert sieht. Diese zeitreflexive Aufladung des vorliegenden Strukturkomplexes bestätigt auch Vischers *Cordelia*, der neben den thematisch relevanten Kunstprodukten auch die Figurenkonstellation als zeitreflexiv bedeutsam behandelt. Dadurch gerät die Auseinandersetzung mit ›Epochen‹ zu einem wesentlichen Verhandlungsmoment. Vor allem bindet sich der Text in seinem eigenen Selbstverständnis als künstlerisches Artefakt in die Diskussion ein: Die Zwischenphase scheitert aufgrund ihres Rückbezugs auf die Goethezeit, deren Probleme sie zwar kennt und zu benennen weiß, sie zugleich aber nicht zu lösen imstande ist. Scheitern lässt der Text letzten Endes alle Positionen und zeichnet damit selbst ein stark negativiertes Zukunftsbild. Die ›klassische‹ Position wird gänzlich getilgt, nicht ohne den Umstand, dass sie vor ihrer Tilgung noch maßgeblichen Einfluss auf die Konstellation der ›neuen‹ (postgoethezeitlichen, ›biedermeierlichen‹) Position nehmen konnte. Als ideologisch und poetologisch ›näher‹ kennzeichnet der

Text die ›Romantik‹, lässt allerdings auch sie scheitern. Damit werden ›Klassik‹ und ›Romantik‹ zwar einerseits separiert und als disjunkte Räume aufgebaut, die im neuartigen Zwischenmodell ›Biedermeier-/Zwischenphase‹ harmonisiert werden sollen. Sie werden aber zugleich in ihrer fatalen Vergangenheitsbezüglichkeit und verschärften Konkurrenz als defektiv gekennzeichnet und einander angenähert. Im Zukunftsmodell ist ›Klassik‹ absent und ›Romantik‹ nur als Reliktmenge präsent, die nunmehr von einer künstlerisch untätigen und resignativen Neuposition antiquarisch verwaltet wird. Noch deutlicher verfährt schließlich Tiecks *Waldeinsamkeit* durch den Werkbezug des romantischen Autors – und präsentiert ein versöhnliches Ende, dem die Lösung vorangeht, vermittels persönlichen Vergangenheitsbezugs die romantische Position zu modifizieren und diese distanziert-romantische Neuposition als ›zukunftsfähig‹ zu deklarieren. Auch hier bleibt der Rückbezug zur Romantik bestehen und wird nicht durch ein gänzlich neues System (oder ein neues Kunstverständnis, das der Text als Kunstform präsentieren würde) abgelöst.

Das Abwägen diegetischer Rückkopplungen in *Imagina Unruh*: Zur Differenz zwischen Wirklichkeitspotenzierung und Wirklichkeitskonsolidierung

Die diegetische Rückkopplung als strukturell-funktionale Anordnung, wie sie bis hierhin beschrieben worden ist, ist allerdings in der Zwischenphase zugleich auch instabil. Kehren wir noch einmal zu unserem Eingangsbeispiel zurück. Die Verschränkungsmechanismen in *Imagina Unruh* fügen sich zwar einerseits in das abgesteckte Feld ein. Andererseits findet sich ein Abwägen ihres Funktionspotenzials zusammenhängend mit der Frage, wie ästhetische Kommunikation unter den gegebenen Vorzeichen der Zwischenphase überhaupt in der Lage ist, aufgeworfene Probleme zu lösen. Diese Schwankung deutete sich schon an: Auch Vischers *Cordelia* oder Stifters *Der Condor* zeigen, dass die von ihnen thematisierte Kunst zwar mit dem Dargestellten in funktionalem Zusammenhang steht – ebenso führen sie aber vor, dass ihre kompensatorische Verarbeitungsfunktion nicht trägt und daher kein Fundament für die entworfenen Zukunftsmodelle bietet. Auch Tiecks *Waldeinsamkeit* legt ja die Hinwendung zu einem nostalgisch-distanzierten Umgang mit der Romantik offen, die gerade in dieser Form für das Zukunftsmodell integrationsfähig ist – nicht aber andauernde Künstlertätigkeit oder ein regressiv ausgerichtetes, mentales ›Verweilen‹ in ihr. In *Cordelia* verwalten die Figuren am Ende lediglich ein Erbe der Romantik und fristen ein resigniertes Dasein – Kunst hat für sie an Bedeutung verloren, bestenfalls nur

noch nostalgischen Wert. In *Der Condor* besteht die Koppelung von ›Kunst‹ und ›Wirklichkeit‹ über das Ende hinaus – um den Preis jedoch persönlichen Glücks, oder: unter Setzung eines reduzierten Endzustands – in verschiedenen schwerwiegenden Umständen. Und genau hier ergibt sich das Vergleichsmoment mit *Imagina Unruh*: Der Text lässt die Protagonistin zwar nicht scheitern; noch nicht einmal persönliches Glück versagt er ihr. Jedoch lebt sie am Ende ausschließlich für die Kunst und entsagt ihrer ›Phantasieliebe‹ – obwohl ja gegenseitige Liebe gegeben ist und sich die Gelegenheit zu einer Verbindung ergibt. Analog bestätigt der Text eine Weltordnung, die brüchig erscheint.

Zwei Artefakte in Gutzkows Text sind in diesen Zusammenhang einzu-beziehen: Das von *Imagina* verfasste Tagebuch und ihre Bleistiftskizzen, die ›fantastischen Blätter‹ (vgl. Gutzkow 1999 ff. [1847]: 88). Beide weisen die maßgebliche Eigenschaft auf, dass sie dem persönlichen Leben ihrer Produzentin angenähert sind und in ihrer Verfasstheit und Thematik den Umstand verarbeiten, wie jene ihre Lebenswirklichkeit wahrnimmt. Auch hierin ist Gutzkows Text vergleichbar mit *Der Condor* und mit *Cordelia*, die ganz ähnliche Künstler-Werk-Konstellationen präsentieren: Produzent und hervorgebrachtes Produkt stehen in einem engen Verhältnis, einem konsekutiven Bezugsverhältnis von Ursache und Wirkung: Die Situierung einer Figur in ihrem sozialen Umfeld, die Konzeption der ›Person‹ und die Konditionierung von ›Natur‹ und ›Kultur‹ haben zur Folge, dass diese Figur künstlerisch tätig wird und andersherum die Produkte dieser Tätigkeit semiotisch auf ihre Belange zurückweisen. Beide Texte *Imaginas* sind vor diesem Hintergrund durch zwei weitere Charakteristika bestimmt:

- (1) die Orientierung am Kindheitserlebnis der Künstlerin;
- (2) die Anreicherung mit Strukturen und Semantiken des Wunderbar-Fantastischen.

Und sie übernehmen daneben eine entscheidende Funktion:

- (3) die (indirekte) Regulation von ›Zukunft‹.

Zu (1) haben wir bereits ausführlicher Stellung bezogen: *Imaginas* Kindheits-erlebnis im Bergwerkstollen ist derart prägend, dass es ihre Wahrnehmung von ›Welt‹ nachhaltig beeinflusst und in der künstlerischen Reproduktion des Geschehens nachwirkt. Wenn das Erlebnis als Initialisierung der Künstlerwerdung zu lesen ist, dann als eine, die die Figur zugleich in einen romantischen, das heißt wunderbar-fantastischen Wahrnehmungsmodus versetzt. In den Tagebüchern lesen der Landrath und August: »[I]n Allem, was ich todt und leblos vor mir sehe,

scheint sich mir's lebendig zu regen, und die Bäume nehmen Gestalt an und die Berge schütteln ihre Häupter wie schweigende ernste Riesen der Vorzeit, die nicht begreifen können, was sich hier in diesem grünen Tag begibt.« (Ebd.: 61) Und weiter: ›Wer bürgt mir denn [...], daß dieser unförmliche Weidenstamm drüben an dem rauschenden Bache nicht in der That eine Verzauberung ist?‹ (Ebd.: 62)

›Bei diesem prosaischen Pikenick auf der poetischen Schloßruine muß' ich dich wiedersehen, Otto von Sudberg (so nennt dich das Fremdenblatt, aber ein Gedicht dir weihend würd' ich dich Elpenor nennen, oder Prinz Wismuth, um doch die volle Wahrheit zu sagen) – [...] Mußt' ich dich wiedersehen, nach fünfjähriger Trennung, du blasser Elfensohn, ganz so geisterhaft schmerzlich, wie damals, als ich dich zum ersten Male in den Bergen und dann in Breslau erblickte!‹ (Ebd.: 63)

›Wer kann mich verdammen, [...] wenn ich an eine tiefe, heilige, über das Irdische hinausgehende Beziehung zu diesem Einzigem glaube [...]! Und doch, täusch' ich mich, wenn bei dem Wiedersehen auf der Schloßruine ich auch in seinem Auge etwas liegen fand, das da sagte: Du kennst das Geheimniß meines Lebens, du weißt, was mich hierher führt und warum ich diese Erde noch nicht lassen darf?‹ (Ebd.: 65)

›Da sagte er: Imagina komm! Du bist's, die mich erlösen und von meinem finstern Schicksale retten kann. [...] Da mich an sich ziehend, deutet er hinunter in die neblichten Gründe und zeigt mir einen geisterhaften Reigen weiß verhüllter Frauengestalten, sieben an der Zahl, und schauernd stöhnt es ihm aus der beklommenen Brust: Da sind sie! ... Ich hielt es für Blendwerk. Aber der Jüngling nannte jede bei Namen und ich erbeute; denn es waren wirkliche Frauengestalten, die ernst und kalt in den Gründen vorüberschlüpfen. Ich, Imagina, ergriff meinen Rosenkranz und betete; denn die Töchter der Hölle nannte mir der Jüngling bei Namen. [...] Alle haben sie schon den Sieg über mich davongetragen und nur die siebenten da, der Acedia, der trägen Feigheit des Herzens, trotz' ich noch [...]. Diese Acedia war die Baronin Feodore Zaluska.‹ (Ebd.: 66 f.)

Die ›Welt‹, die Imagina in ihren Texten zeichnet, gleicht der Wirklichkeit in verschiedener Hinsicht und ist doch gänzlich anders aufgebaut: Das landschaftliche Umfeld ist naturmagisch aufgeladen, der Fokus liegt auf »poetischen« Elementen (gegenüber »prosaischen«), es treten Gespenster und Höllengestalten auf, Otto gerät zur griechisch-mythologischen, dann zu einer wunderbar-märchenhaften Figur und Feodore zur personifizierten Todsünde. Die Kopplungsstruktur zwischen Tagebuch-Text und Diegese des Textes von Gutzkow wird getragen von Imaginas Initialerlebnis und realisiert durch die Übertragung realer ›Personen‹ (Otto von Sudberg, Feodore Zaluska und sie selbst) in einen fiktionalen, aber quasifaktualen Redekontext. Doch mehr noch: Auch diese Koppelung wird, wie ersichtlich, auf das Geschehen zurückprojiziert. Daneben finden sich das Kindheitserlebnis wie auch die Thematisierung einer träumerisch-ergebenen Liebe zu

Prinz Wismuth und dessen Bedrohung durch den Teufel und speziell durch Acedia ebenfalls in den ›fantastischen Blättern‹, die Otto von Sudberg am Ende in die Hände fallen. Und auch dort entsprechen das »Mädchen« (ebd.: 88) Imagina selbst wie auch Prinz Wismuth Otto von Sudberg und Acedia Feodore Zaluska.

Die daraus hervorgehende strukturell-semantische Übersättigung des Zusammenhangs von eingebetteten Werken, die die Figur schafft, und darstellendem Text kulminiert in der finalen Entscheidungsfindung der Protagonistin, die den vorliegenden Zukunftsentwurf entscheidend beeinflusst. Sind an erster Stelle August und der Landrat von Unruh außerstande, Imaginas Text adäquat zu rezipieren und den Bedeutungszusammenhang zu decodieren, gelingt dies Otto von Sudberg – wohl auch aufgrund seiner eigenen Involviertheit – durchaus: Die »Macht seines Schicksals« (ebd.: 89) besteht ja darin, dass er durch einen Eid an Feodore gebunden ist, zugleich aber infolge einer gemeinsamen Vergangenheit und schlechter Erfahrungen mit ihr, fest von ihrer Beziehungsunfähigkeit überzeugt ist, von ihrer oberflächlichen Geltungssucht, ihrer substanzlosen Mondänität und auch von der eigenen künftigen Misere, sollte er eine eheliche Verbindung mit ihr eingehen müssen. Imagina rettet ihn, indem sie sich – gleichwohl faktisch schuldlos – schuldig erklärt und damit den Weg für eine Verbindung zwischen Feodore und August ebnet. Es stellt sich allein die Frage, warum nicht auch Imagina und Otto eine Verbindung eingehen – die zwar gesellschaftlich nicht goutiert, aber doch außerhalb der deutschen Gesellschaft, in Italien etwa, realisierbar wäre und als solche auch verhandelt wird.

Nein, ich bin gerettet, aber ich erhebe mich nicht früher, fuhr Otto leidenschaftlich fort, bis ich weiß, ob die reinste, edelste Flamme der Liebe die Schlacken meines vergangenen Lebens vollends verzehren und ich in dem heiligen Namen Imagina neu geboren werden darf!

Sie sind frei, Otto von Sudberg, sagte die Gräfin ohne Leidenschaft, Sie haben das Gelübde an Ihren sterbenden Freund gelöst. Feodore wird die reiche Gräfin von Warthenberg werden. Ziehen Sie in Ihre Berge, werfen Sie sich an das Herz der guten Mutter Erde, werden Sie in Ihrem Beruf wieder jung, werden Sie hoffnungsvoll, werden Sie ein Mann!

Otto erhob sich und konnte in seinem Auge die Thränen nicht verbergen. Das Gedicht dieser Blätter wollen Sie nicht völlig wahr machen? fragte er; Ihr Herz soll Dem nicht gehören, von dem es träumte?

Mit verklärtem Lächeln antwortete Imagina: Es muß nicht Alles irdisch enden! [...] Nein, ich glaube an eine Geisterwelt, an der wir selbst einst einen Theil nehmen werden. [...] Dort dereinst treten diese verborgenen Freuden und Leiden, diese ungestandenen Neigungen ebenso in eine ungeahnte neue Wirklichkeit [...] ... Für diese Welt ... leben Sie wohl. (Ebd.: 90 f.)

Beide Figuren werden nicht, wie im Ausnahmefall von Fontanes *Geschwisterliebe*, in ein Jenseits versetzt, sondern verweilen in der diesseitigen Welt – jedoch dabei mit unterschiedlicher Auslegung ihrer Trennung. Otto: »Imagina, ich hoffe auf die Zukunft!« (Ebd.: 91). Imagina wiederum in einem ihrer Briefe an ihre Erzieherin und den Vater:

›Die *Grenze*, die dem Ideal das Dasein zieht, erscheint uns nur dann nicht mehr grau-sam, wenn sie sich zu einer schönen Form in der *Kunst* verkörpern kann. Wer diese Grenze mit dem *Pinsel* oder der *Feder*, mit einem *Instrument* oder dem schönen Ton der eignen *Stimme*, wer sie auch nur mit dem gesprochenen Wort und dem sich selbst beschränkenden schmucklosen und darum eben schönen *Erguß des Herzens* beschreiben kann, der ist wahrhaft ein Dichter und, was noch mehr ist, ein glücklicher Mensch.« (Ebd.: 91 f.; Hervorhebungen im Original)

Verlagert Otto also die Problemlösung in die Zukunft, so ist sie diejenige, die erkennt, dass sie innerhalb der sozialen Wirklichkeit keinen Platz haben kann. Ebenso, wie das Ideal in der Realität gekappt wird, wird es gleichsam in den Bereich der Kunst verlagert – und mit dieser Maßnahme zieht sich Imagina aus der Welt zurück: »In der Kunst durfte sie mit Recht die wahre Bedeutung und Verklärung ihres Wesens finden.« (Ebd.: 91)

All dies lässt nun zwei Schlüsse zu: Erstens verfährt der Text *ordnungsaffirmativ*; und dies, obwohl er die Ordnung letztlich doch auch als fragwürdig ausstellt. Die Opposition zwischen (sozialer) Wirklichkeit und Kunst, die er aufbaut und problematisiert, wird am Ende aufrechterhalten: ›Kunst‹ und ›Gesellschaft‹ bleiben unvereinbar. Während sich die Kunst in Person Imaginas räumlich (nach Italien) verlagert und (man muss annehmen: in der vorgeführten Beschaffenheit) weiterhin Bestand hat, befindet sich die gesellschaftliche Wirklichkeit – Madame Milde spricht es offen an – im Umbruch: Obwohl in der präsentierten Zeitspanne eine feudal-aristokratische Hegemonie anzunehmen ist, wird diese doch von ordnungsskeptischen, deutschnational-liberalen Kräften (repräsentiert durch die Breslauer Studenten) zunehmend in Frage gestellt und steht vor dem Zusammenbruch. *Bestätigt* wird damit ein *morbid-fragiles Ordnungsgefüge*, in dem ›Kunst‹ als Fremdkörper semantisiert ist. Insofern kann sich Imagina infolge ihrer Entscheidung und ihrer Emanzipation vom restriktiven Verhaltenssystem glücklich schätzen; ihre Person aber ist ein herber Verlust für ein soziales Umfeld, in dem sie durch ihre Verbindung zu eben beiden konfligierenden Gesellschaftskreisen – wenn auch sicher nur im übertragenen Sinne – als vermittelndes und harmoniestiftendes Bindeglied hätte fungieren können. Zweitens nimmt der Text eine wesentliche *Differenz* vor, die sich auch in anderen Texten, wie oben

genannt, wiederfinden lässt und die am Umgang mit diegetischen Rückkopplungen allzu deutlich hervortritt – die also als übergreifendes Merkmal verstanden werden kann –, die Differenz nämlich zwischen dem, was der Text unter ›Romantik‹ (oder im weiteren Sinne: ›Goethezeit‹) auffasst, und demjenigen System, das er und andere Texte selbst konstituieren und auf Basis ihrer selbstreflexiven Beschaffenheit metatextuell mitdenken:

Wirklichkeitspotenzierung durch die ›Romantik‹/›Goethezeit‹

vs.

Wirklichkeitskonsolidierung durch die Zwischenphase

Diese Differenz wird getragen und ausgehandelt über die Thematisierung von ästhetischen Artefakten im Erzählen und im Erzählten. Mit ihrer Hilfe machen Texte klar, dass sich die Zwischenphase *einerseits* literaturästhetischer und -anthropologischer Probleme bewusst ist und diese aufruft, sie sie *andererseits* aber nicht oder nur *unzureichend lösen* kann. Im vorliegenden Beispiel zeigen Imaginas Artefakte auf, inwiefern erlebte und wahrgenommene ›Wirklichkeit‹ *mehr sein kann*, als sie zu sein scheint – das versteht angesichts seines eigenen Schicksals speziell Otto von Sudberg, von anderer Warte aus aber durchaus auch die Erzieherin Madame Milde. Imaginas Werke zeigen, dass (literarische) Kunst in dieser Hinsicht ein eminent wichtiges Kommunikationsmittel darstellt, in der diese Auffassung von ›Realität‹ fixiert und zusätzlich auf die Diegese in Gutzkows Text rückbezogen wird. Gleiches gilt für die anderen genannten Beispiele: Stets wird die dargestellte Wirklichkeit durch die Rückkopplung mit artifiziellen Diegesen *potenziert* – das heißt: intertextuell gedoppelt (*Cordelia, Waldeinsamkeit*) beziehungsweise mit ›Wirklichkeiten‹ fusioniert, die in thematisierten Artefakten entworfen sind (*Das Modell*). Oder sie sind zusätzlich gar wunderbar ausgehöhlt beziehungsweise durch die Möglichkeit des Wunderbaren erweitert (*Imagina Unruh*). Die *Textlogiken* jedoch, wie sie in unser Korpus kennzeichnen, bestehen hauptsächlich darin, Wirklichkeit zu *konsolidieren*, die genannten Potenzierungsmöglichkeiten zurückzunehmen und in einer gefestigten Ontologie von ›Welt‹ einzuebnen. Man möchte sagen: Auf Kunstformen jeglicher Art wird zwar auf mannigfaltige Weise zurückgegriffen und diese Rückgriffe selbst werden gar im Erzählen ostentativ funktionalisiert; jedoch dient das Potenzial, das diese Kunstformen mitbringen, lediglich dazu, *Möglichkeiten* aufzuzeigen, diese aber zugleich zu unterminieren. In den vorliegenden Zukunftsentwürfen werden ›Kunst‹ und ›Wirklichkeit‹ voneinander separiert und (mehr oder weniger deutlich) als inkompatibel semantisiert.

Es wird deutlich, dass Texte der Zwischenphase die diegetische Rückkopplung *abwägen*, sie zwar als Problemverhandlungsstrategie nutzen und als metatextuelles Moment geltend machen, zugleich aber von diesen Mechanismen der Weltenmodellierung, die sie der Goethezeit zuschreiben, Abstand nehmen und ihnen bestimmte Neumodellierungen entgegenstellen.

Zeitkristallisierende Archivierung und die wirklichkeitsregulierende Funktion von Artefakten

Kommen wir zu einem Zwischenresümee. Thematisierte ästhetische Artefakte sind auf textsemantischer Ebene in vielfältiger Form anzutreffen, obwohl sie in der Regel ekphrastisch in die natürliche Sprache übertragen sind. Sie fungieren als Träger selbstreflexiven Erzählens, und das im Sinne einer Problematisierung und Verhandlung von ›Kunst‹ im Rahmen von Handlungs- und Sozialkontexten. Literarische Erzähltexte bauen infolgedessen ein metatextuelles Moment auf: Die Literatur der Zwischenphase ist durch die Selbstdiagnose einer im Umbruch befindlichen Kunstform gekennzeichnet.

Zwei Eigenschaften von Artefakten, wie sie dominierend in der Zwischenphase auftreten, sind eminent: die zeitkristallisierende Archivierung und eine wirklichkeitsregulierende Funktion, die im Literatursystem tendenziell aufgehoben wird.

Zeitkristallin sind Artefakte in folgender Hinsicht: Sie machen Zeit sichtbar, zentrieren sie und weisen prismatisch auf zeitliche Vorgänge der dargestellten Welt zurück. Damit verbunden ist auch eine *Archivierungsfunktion*, die ihnen eingeschrieben ist. Mit Artefakten wird ›Zeit‹ über die Darstellung von Zeitlichkeit (des Geschehens) hinaus thematisch aufgerufen und handlungslogisch determinierend eingesetzt. Wenn darüber hinaus Artefakte ihrer Verfasstheit nach auf entscheidende Ereignisse oder Figuren in der Vergangenheit rekurrieren, sie auf die Topik, auf Verfahren und die Anthropologie vergangener Kunst- und Literaturepochen verweisen und sie gleichzeitig für die dargestellte Gegenwart und die Figuren, die ihre Gegenwart *als* Gegenwart wahrnehmen, wichtig werden und sie ferner die Zukunft des Handlungsgeschehens entscheidend beeinflussen – dann wird nur allzu deutlich, inwiefern sie ›Zeiten‹ (›Gegenwart‹, ›Vergangenheit‹, ›Zukunft‹, die Temporalsemantik einer Künstlerfigur, den Bezug des Textes auf andere Systeme et cetera) bündeln. Und deutlich wird zudem auch, inwiefern sie doch auch diese ›Zeiten‹ ›zerlegen‹, indem sie verschiedene Artefakte als divergente temporalsemantische Archive gegeneinanderstellen oder auch ›Vergangenheit‹ und ›Zukunft‹ nach ›außen‹ in die dargestellte Welt der Texte strahlen

und dabei durchspielen, wie die Vergangenheit die Gegenwart buchstäblich einholt oder diese jene nicht überwinden kann und dadurch die Zukunft fraglich bleibt.

Hand in Hand geht damit auch die augenscheinlich als wichtig erachtete *wirklichkeitsregulierende Funktion* von thematisierten Artefakten. Diese Funktion gewinnt auf Basis des strukturellen Phänomens diegetischer Rückkopplungen an Bedeutung. Auf der einen Seite lässt sich die Form der Einbindung künstlerischer Texte flächendeckend und phasenübergreifend beobachten – sie kann daher zur Rekonstruktion des literarischen Systems nicht hoch genug eingeschätzt werden. Auf der anderen Seite aber wird sie auf der syntagmatischen Ebene der Ereignisstruktur in der Regel immer erst gesetzt und dann zurückgenommen. Ihr Status ist daher ambig: Einerseits wird die diegetische Rückkopplung zu dem Zweck geltend gemacht, (literarische) Selbstaussagen überhaupt erst treffen zu können; andererseits sind ihre Relata (ästhetisches Objekt und literarischer Text) stets selbst semantisch aufgeladen und funktional determiniert: Wenn Artefakte an die Wirklichkeit eines Textsystems rückgekoppelt werden, dann handelt es sich immer auch um solche Artefakte, die irgendwie die Vergangenheit repräsentieren, die wiederum das Textsystem hinter sich zu lassen anstrebt. Und auch dies deutet freilich auf die metatextuelle Anlage der Zwischenphase hin, tendiert sie doch dazu, den eigenen Problemstatus gerade darüber zu definieren, dass sie funktional von der Vergangenheit abhängig ist, nach Loslösungsstrategien sucht und diese aber nur in Ansätzen findet.

Die beiden genannten Eigenschaften bilden einen Kern jener dritten, metatextuell-selbstreflexiven Zeitstruktur ausgehend von ästhetischen Artefakten. Ein weiterer Träger der Zeitstruktur lässt sich finden, wenn man prüft, welche *narrativen* Texte funktional eingebunden werden.

4.4 Narrative Selbstreflexion: Zur Bildung und Differenz erzählerischer Klassen in selbstreflexiver Funktion

Wenn die Protagonistin in Gutzkows Novelle ihre Version der Geschehnisse um Otto von Sudberg und die eigene Situation als ›Andersartige‹ in einer sozial oberflächlichen Welt niederschreibt, so entwirft sie eine alternative Wirklichkeit, die sie im Rahmen einer auf primärer Erzählebene nur stückweise wiedergegebenen Binnenerzählung präsentiert. Aber: Sie tut dies in einem narrativen Modus.

Auch über ihre Zeichnungen, die entfernt an die Bilderfolgen William Hogarths erinnern, ließe sich eine Tendenz zur Narration nachweisen.¹²

Worauf es an dieser Stelle unserer Ausführungen ankommen soll, ist, solche erzählerischen Klassen – auf der primären und auf der sekundären Textebene¹³ – auf ihre Bildung und ihre Differenz hin zu prüfen. Ihre Bildung korreliert mit der Erzählmotivation: warum, aus welchem Beweggrund heraus eine Figur erzählt. Die Differenz beider Klassen kann – wie im Fall von Imaginas Binnenerzählung – auf die Verfasstheit von ›Kunst‹ und ihre Verschränkung und Abgrenzung zur Wirklichkeit des Textes hindeuten. Sie kann aber auch losgelöst von einem Kunstanspruch, der der sekundären Binnenerzählung zukommen könnte, Selbstreflexivität fundieren, die dann auch ebenfalls metatextuell und zeitreflexiv ausgerichtet ist.

›Klassen‹ sollen narrative Zusammenhänge auf unterschiedlichen Erzählebenen in Texten in unserem Kontext deshalb genannt werden,¹⁴ da sie über Merkmale verfügen, die sie jeweils von anderen unterscheidet, – und zwar bezeichnerweise hinsichtlich ihrer Funktionalisierung bei der Reflexion von Zeit. Beide Zusammenhänge sind Teilklassen des Narrativen. Sie verbindet, dass sie zum einen erzählerisch strukturiert und zum anderen gegebenenfalls durch weitere Elemente gekennzeichnet sind – wie etwa stoffliche Einheiten, wenn sie sich, wie in *Imagina Unruh*, auf dasselbe Geschehen beziehen. Ihr unterscheidendes Merkmal aber wird im Text dominant gesetzt – wobei die Merkmalsdistinktion unterschiedlich ausfallen kann: ›wunderbar‹/›nicht wunderbar‹, ›ereignishaft‹/›ereignisarm‹, ›+ künstlerisch‹/›– künstlerisch‹, ›goethezeitlich‹/›biedermeierlich‹ und so weiter.

Wir bewegen uns also noch immer im Feld selbstreflexiver literarischer Präsentationen, mit dem nun allerdings verschobenen Fokus auf das Narrativ, auf Narrativität und Sujethaftigkeit sowie auf Aspekte der narrativen Mediatisierung. Der Zugriff auf den Phänomenbereich soll dabei annähernd derselbe bleiben wie in den Teilkapiteln zuvor, verbunden allerdings mit der Frage, wie das Literatursystem der Zwischenphase das Selbstverständnis als ›Zwischenphase‹ *narrativ* aufbaut und aushandelt und wie dies in reflexiven Zeitstrukturen aufgeht.

¹²Zur Narrativität von Hogarths Bilderfolgen vgl. Wolf (2002: 58–70).

¹³Zur entsprechenden narratologischen Terminologie vgl. Schmid (2014 [2003/2005]: 80 f.).

¹⁴Zum Begriff der ›Klasse‹ vgl. Titzmann (1993 [1977]: 36).

Die ›Entzauberung‹ der Welt als narrative Problemlösungsstrategie: Zschokkes *Der tote Gast*

Wenn literarische Texte ihre Eigenschaft als *narrative* Texte textintern duplizieren, vervielfachen, dann ist potenziell auch narrative *Selbstreflexivität* gegeben und mit ihr die Aufgabe unserer Studie berührt, zu entschlüsseln, wie die Zwischenphase textstrukturell Selbstaussagen codiert und sich selbst als ›Zwischenphase‹ modelliert. Unabhängig also vom eingelösten oder auch uneingelösten Autonomiepostulat literarischen Handelns, das die Auffassung von Literatur als eigenständige Kunstform im Denk- und Wissenssystem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts rechtfertigt und daher die Äquivalenz von Kunst- und Selbstreflexion nahelegt, kann ein Zugang zum komplexen Verhältnis zwischen Selbst- und Zeitreflexion, so die Annahme, ebenfalls über eine Untersuchung des Erzählens freigelegt werden.

Wie schon festgehalten: In *Imagina Unruh* fallen Kunstreflexion und narrative Selbstreflexion zusammen. Die Artefakte, die *Imagina* hervorbringt, werden partikular und in unterschiedlicher Weise auf die Textoberfläche überführt und darüber wird implizit der eigene Status des Textes in seiner literarhistorischen Position konstatiert. Die Korrelation ist aber nicht zwangsläufig gegeben. Im nun gewählten Beispiel – Zschokkes *Der tote Gast* – ist es kein ästhetisches Artefakt, das das reflexive Zentrum des Textes bildet, sondern schlicht eine mündlich überlieferte Sage um eine fantastische Entität, die in regelmäßigen Zeitabständen und unter bestimmten Bedingungen eine soziale Teilgruppe des fokussierten Kulturraums existenziell bedroht. Mit Hilfe einer (unbeabsichtigten) Instrumentalisierung der Sage vonseiten einer der Figuren, unternimmt Zschokkes Text auf überindividueller Ebene der dargestellten Welt die ›Entzauberung‹ ihrer ontologischen Beschaffenheit: Die Überlieferung wird als bloße Sage, als überkommen-fiktionales Wissenselement enttarnt, das bis zum Zeitpunkt des Erzählbeginns durch den vorherrschenden Aberglauben einer vor allen Dingen alten Kulturgemeinschaft getragen wurde. Der Clou dieses Vorgangs besteht darin, dass der Text zunächst unter Vorbehalt entscheidenden Figurenwissens die Illusion aufbaut, es handele sich nicht nur um eine Mär, sondern um eine faktuale Erzählung mit existenzsichernder Funktion. Die Figur des toten Gastes tritt im selektierten Zeitsegment, der Handlungsgegenwart, vermeintlich realiter in Erscheinung – die Sage enthält wichtige Informationen, um richtig zu handeln und nicht in die Fänge des Geistes zu gelangen. Was daran entscheidend ist: Der Text (von Zschokke) und der ›Text‹ im Text (die Sage um den toten Gast) sind beide narrativ und erzählen in unterschiedlicher Art und Weise von derselben Sache. Der reflexive Zusammenhang beider führt vor, inwiefern Zschokkes Text

›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹ semantisch separiert, infolgedessen eine Umsemantisierung von ›Welt‹ vornimmt und damit zugleich einen literarischen Wandel abbildet, in dessen Zuge eine romantische Poetik des Fantastischen verabschiedet wird.

Zunächst muss im Hinblick auf die Binnenerzählung zwischen einem ›losen‹ Wissensbestand der dargestellten mentalen Kultur und der Narrativierung des Mythos durch den Figurenerzähler Walderich unterschieden werden. Beide verbindet die Eigenschaft, dass sie zweihundert Jahre zurückgreifen und von einer regressiven Grundauffassung zeugen: einer Orientierung an der Vergangenheit und dem Glauben daran, dass Vergangenes in der Gegenwart noch immer Bestand hat. Während dies für Walderichs Erzählung nur scheinbar gilt – er ja tatsächlich *progressiv* agiert, etwas mit seiner Erzählung bezweckt und eine Änderung bewirkt –, trifft der Punkt auf den Mythos vollkommen zu: Verankert im stark ausgeprägten Aberglauben des Handlungsraums Herbesheim kursiert ein in seinem Gesamtzusammenhang nur kaum greifbares Narrativ rund um den wandlungsfähigen Wiederkehrer. Die Informationslage dazu, die auf tatsächliche Fakten hindeuten könnte, ist dürftig, dennoch erscheint der Mythos in seinem Grundriss voll ausgeprägt:

Es war nämlich dies Jahr die hundertjährige Jubel- oder Jammerfeier des sogenannten toten Gastes, der besonders allen Bräuten in der Stadt ein böser Gesell zu sein schien. Niemand wußte genau, welch eine Bewandnis es mit diesem Gaste habe. Aber man erzählte sich, es sei ein Gespenst, das alle hundert Jahre einmal in die die Stadt Herbesheim wiederkomme, vom ersten Advent bis zum letzten Advent darin hause, zwar kein Kind beleidige, aber richtig jeder Braut den Hof mache und damit ende, ihr das Gedicht in den Nacken zu drehen. Des Morgens finde man sie, das Antlitz im Rücken, tot im Bette. Was dies Gespenst aber noch von allen Gespenstern in der Welt auszeichnet, ist, daß es nicht etwa nur in der gesetzlichen Geisterstunde, nachts zwischen elf und zwölf Uhr, sein Wesen treibt, sondern es soll am heitern lichten Tage in wahrer Menschengestalt auftreten, ganz modisch wie andere Erdensöhne gekleidet einhergehen, überall hinkommen und sich einführen. Dieser Gast soll Geld vollauf haben und, was das ärgste ist, wenn er keine Braut eines andern findet, selbst die Gestalt eines Freiers annehmen, die armen Herzen der Mädchen behexen, bloß um diesen nachher [...] des Nachts den Kopf umdrehen zu können.

Niemand konnte angeben, woher diese Sage entstanden sei. Im Kirchenbuche der Pfarrei las man noch die Namen von drei Jungfrauen, welche zur Adventszeit im Jahr 1720 plötzlich abgestorben waren. Als Glosse liest man daneben die Worte: ›Mit dem Angesicht im Nacken wie vor hundert Jahren [...].‹ – Wenn nun auch diese Anmerkung auf dem Rande des Kirchenbuches keinem vernünftigen Manne ein Beweis der Tatsache war, so bewies sie doch wenigstens, daß die Sage schon älter als hundert Jahre gewesen sei, ja daß vielleicht vor zweihundert Jahren irgendein Ähnliches begegnet sein müsse, weil sich das Kirchenbuch darauf beruft. Die älteren Kirchenbücher sind leider

nicht mehr vorhanden. Sie gingen bei einer Feuersbrunst im Spanischen Erbfolgekrieg verloren. (Zschokke o. J. [1821]: 102 f.)

Der an dieser Stelle von der übergeordneten (ebenfalls diegetischen) Erzählinstanz ausgeführte Zusammenhang ist fester Bestandteil des allgemeinen kulturellen Wissens Herbesheims (»jedem war die Sage bekannt«; ebd.: 103) – und dies wäre als erster wesentlicher Gesichtspunkt der hier erfüllten Grundkonstitution zu werten. Ferner ist der Zusammenhang temporalsemantisch aufgeladen, indem er zyklisch funktioniert und zum Zeitpunkt des erzählten Geschehens akut ist. Und er attestiert der ›Realität‹, auf die er bezogen ist, einen wunderbaren Grundzug: In der dargestellten Welt ist es möglich, als Untoter unter den Lebenden zu wandeln beziehungsweise als Geist die Gestalt eines Lebenden anzunehmen. Offenkundig wird hier eine augenscheinlich als wichtig erachtete Proposition im Zusammenhang mit dem Wert der Paarbildung verbalisiert und verarbeitet: ›Bleibe bei deiner Partnerwahl! Hast du einmal deine Wahl getroffen, lasse dich davon nicht abbringen.‹ Das sprichwörtliche ›Kopfverdrehen‹ im Liebesdusel wird dahingehend als buchstäblich körperliche Tat und Sanktion bei Zuwiderhandeln angesichts dieser proponierten Regel konkretisiert.

Die Figur Walderich nimmt nun freilich mit seiner Narrativierung der Sage eine wichtige Funktion in doppelter Hinsicht ein. Zum einen wird er in seinem Problemzusammenhang aktiv und hilft sich selbst: Er ist verliebt in seine Ziehweschwester Friederike und begehrt sie zur Frau. Sie erwidert zwar seine Liebe, wird vom Vater aber einem anderen Mann – Eduard von Hahn – versprochen. Zum anderen ›vertextet‹ Walderich die Sage im Rahmen einer publikumswirksam präsentierten Narration mit motivierter Ereignisstruktur und konkreten Handlungsträgern.

Es sind nun wirklich, fing er an, zweihundert Jahre voll, als der Dreißigjährige Krieg angefangen und der Kurfürst Friedrich von der Pfalz die Krone des Königreichs Böhmen auf sein Haupt gesetzt hatte. Der Kaiser aber und der Kurfürst von Bayern an der Spitze der Katholiken Deutschlands brachen auf, die Krone wieder zu erobern. Die große, entscheidende Schlacht am Weißen Berge bei Prag ward geliefert. Der Kurfürst Friedrich verlor die Schlacht und die Krone. Wetterschnell flog die Botschaft von Mund zu Mund in Deutschland. Alle katholischen Städte jubelten über den Untergang des armen Friedrich, der seinen Thron nur wenige Monate besessen hatte, und den man deswegen schlechthin den Winterkönig zu nennen pflegte. (Ebd.: 124)

Dieser Hintergrund der politischen Ereignisgeschichte setzt Walderich in Verbindung mit Herbesheim und der Verhandlung der genannten Proposition. Denn der

Winterkönig steigt dort mit seinem Gefolge ab und gerät indirekt in eine folgenschwere Wette zwischen drei jungen Bräuten. Die drei Frauen wollen sich gegenseitig übertrumpfen, lobpreisen den Mut des jeweiligen Bräutigams und beauftragen schließlich ihre künftigen Gatten, den Winterkönig zu erdolchen. Das Ganze geht triftig daneben: Der Winterkönig entkommt, ermordet wird einer seiner Gefolgsmänner, die Bräutigame verlassen die Frauen. Der Ermordete taucht als Wiederkehrer auf: Als wohlhabender fremder Graf, ganz in schwarz gekleidet und reich ausgestattet, macht er den drei Frauen den Hof, bevor er sie in einer Nacht schließlich dahinrafft und selbst auf wundersame Weise verschwindet:

Da wehklagte der Wirt, sein Gast sei verschwunden mit all seinen Knechten, und niemand habe sie sehen fortwandern. Alles Gepäck, dessen soviel gewesen, sei davon und habe es doch niemand von hinnen getragen; aus dem wohlverschlossenen Stalle seien die vielen prächtigen Rosse entkommen, und keiner auf den Straßen, kein Wächter an den Toren habe von ihnen gehört.

Da erschrak alle Welt, und jeder schlug ein Kreuz und segnete sich, wer an den Häusern der unglücklichen drei Bräute vorüberging. Drinnen heulte Jammer und Schmerz, und bedenklich mußte jedem vorkommen, daß die reichen Geschenke, die prächtigen Brautkleider, die der Graf schon gegeben, die Perlenschnüre, Steinringe und Diamantkreuze nicht mehr gefunden werden konnten. (Ebd.: 131)

Vor Walderichs Erzählung heißt es noch, dass »die älteren Frauen nach reiflicher Überlegung [...] so ziemlich überein[stimmten], daß die Geschichte vom toten Gaste nicht ganz aus der Luft gegriffen sein möge« (ebd.: 123), während die »jungen Herren [...] alle ungläubig« (ebd.) waren. Auch zwischendurch wird vom »tollsten Märchen« oder einer »Ammenphantasie« (ebd.: 133) gesprochen, wie auch Vergleiche zur Schauerromantik bei Byron oder Radcliffe bemüht: alles Anzeichen dafür, dass das kulturelle Teilsystem zwischen dem Glauben und der Absage an eine wunderbare Beschaffenheit von ›Welt‹ changiert, eine Welt im ›Kippzustand‹. Allein die Beschaffenheit selbst bleibt dadurch allerdings unklar, auch vonseiten der übergeordneten Erzählinstanz uneindeutig gehalten. Zusätzlich getragen durch den seriellen Charakter seiner Erzählung und die Fortsetzung in einem lautstark geforderten zweiten Teil zeigt sich aber die Publikumswirksamkeit zuletzt darin, dass Walderich schließlich auch die skeptischen Gemüter zu überzeugen weiß. Die Sage vom toten Gast und mit ihr der wunderbare Status von ›Welt‹ werden spätestens nach der Fortsetzung und der Rückkehr des toten Gastes im Umfeld einer adeligen Herbstresidenz im 18. Jahrhundert ernsthaft in Betracht gezogen (vgl. ebd.: 146). Die Narrativierung der Sage in der Binnenerzählung nimmt in dieser Hinsicht einen beglaubigenden Charakter an.

Was hier demzufolge auszumachen ist und anhand der Zuhörer von Walderichs Erzählung durchgespielt wird, ist die (nach Todorov¹⁵) für fantastische Welten typische *hésitation* in Bezug auf den ontologischen Status der dargestellten Welt zusammenhängend mit der Frage, welche Gesetzmäßigkeiten, welche Klassen der Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeit greifen und die Gegebenheiten in der Welt regulieren: Denn einerseits komplementieren die geschilderten Vorkommnisse der wunderbaren Sage die lückenhaften Informationen faktischer Vorkommnisse, die absichernd durch die glaubhafte Instanz der Kirche dokumentiert worden sind. Andererseits ist dem kursierenden Aberglauben ein aufklärerisches Vernunftdenken an die Seite gestellt, das die Möglichkeit realfaktischer Wiedergänger vehement für unhaltbar deklariert und für ein Weltmodell plädiert, das wiederum als realistisch – im Sinne ›gemäß realistischen Gesetzmäßigkeiten funktionierend‹ – gefasst werden könnte. Für die Existenz des Gastes spricht die Faktenlage, gegen sie die angenommene Unmöglichkeit überirdischer Entitäten und Ereignisse.

Als folgenreich und als Schaltstelle zwischen Binnen- und Rahmenerzählung des Textes erweist sich letztlich die Konkretisierung der Figur: Walderich füllt die Leerstelle der Sage und gestaltet die Figur des Gastes in ihrem äußeren Erscheinungsbild similar zu der (fiktionintern) real-existenten ›Person‹ Eduard von Hahn. Nur am Rande von Interesse ist, dass Walderich dies tut, ohne die Tragweite der Folgen, die diese Maßnahme nach sich ziehen, abschätzen zu können. Er handelt zwar intendiert, aber, was den Endeffekt anbelangt, ungeplant: »[Ich] fand [...] in der Eile zu meiner Figur kein Original als eben unseren Herrn von Hahn. Der fiel mir ein, weil er mir eben damals doppelt zuwider war.« (Ebd.: 177) Die Entscheidung, beide Figuren miteinander zu amalgamieren, ist eine spontane. Er handelt demzufolge intuitiv im eigenen Interesse richtig und legt damit ferner eine Textlogik offen, die uns bereits bekannt ist – die Regularität endogamer Paarbildung als bevorzugte Variante in Paarbildungskonflikten –, zusätzlich aber eine Logik, die in unserem Rahmen neu ist: die Umsemantisierung einer Teilwelt von einer wunderbar konstituierten hin zu einer nicht wunderbar konstituierten, neuen Teilwelt als ein regulatives Kippmodell – die ›Entzauberung‹ der Welt.

Angezielt wird in Anbetracht von alledem ein konfliktfreier Zustand, auf den gewissermaßen hin erzählt wird – denn vom Erzählerstandpunkt aus

¹⁵Vgl. dessen berühmte Definition: »Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.« (Todorov 1992 [1970/1972]: 25)

besehen ist hinsichtlich persönlich-individueller, insbesondere überindividuell-weltontologischer Fragen alles geklärt, entschärft und harmonisiert, ja angesichts des vom Erzähler selektierten Segments das mögliche Ausmaß der existenziellen Bedrohung gar trivialisiert. Das Kippmodell der ontologischen Umsemantisierung sowie Entschärfung, Harmonisierung und Trivialisierung basieren auf der Verschränkung und der diegetischen Rückkopplung zweier narrativer Klassen: auf der einen Seite die Binnenerzählung, die zunächst als Auffassung von ›Realität‹ als wunderbare Realität Geltung besitzt, die zwar aus einer Teilperspektive angezweifelt wird, von einer anderen (der des Außenraums) gar gänzlich unbekannt ist, die aber zugleich auch nicht widerlegt werden kann; auf der anderen Seite die Rahmenerzählung auf übergeordneter Erzählebene, die den Status der Binnenerzählung aufhebt und als triviale Gruselgeschichte entlarvt, allein fungierend als Mittel zum Zweck der Zusammenkunft zweier Figuren. Endogamie und Familialisierung werden hier als positive Werte prononciert und gleichzeitig ›Welt‹ umgedeutet.

In einem Beziehungszusammenhang steht damit auch die Spielart selbstreflexiven Erzählens, mit der wir es hier zu tun haben und die einen weiteren Aspekt der Konstituierung der ›Zwischenphase‹ in Texten – der Diskursivierung des literarischen Selbstverständnisses – ins Spiel bringt, und ferner bestätigt, was vorangehend bereits herausgearbeitet werden konnte. Fundiert wird die Anlage als ›Zwischenphase‹, die die Texte selbst in Anschlag bringen, durch ein komplexes Beziehungsverhältnis zwischen ›Alt‹ und ›Jung‹, zwischen Regression und Progression und die Einbindung und Verhandlung goethezeitlicher, insbesondere romantischer Repräsentationsstrategien, Muster, Motive und Stoffe. Der Zustand dieser Verhandlung wird hier negativ wahrgenommen (»Die Welt liegt wieder im alten und noch ärger als im alten.«; Ebd.: 97). Ein neuer Aspekt hingegen ist, dass Selbstreflexivität nicht allein über ›Kunst‹ aufgebaut, in der Zeit gespeichert und kristallin aufgefächert wird, sondern – gleichwohl auf den ersten Blick sehr viel harmloser und sehr viel weniger offensichtlich als noch in der Romantik¹⁶ – auch losgelöst vom materiell gegebenen, ästhetischen Artefakt *erzählerisch* codiert und über Rückkopplungsstrukturen problematisiert wird. Diese Beobachtung öffnet den Blick auf Kommunikate, die nicht zwangsläufig künstlerischen

¹⁶Selbstreflexivität ist bekanntlich bereits programmatisch bei Friedrich Schlegel angelegt. Zur romantischen Poesie schreibt er in seinen *Athenäums-Fragmenten* (1798) unter anderem: »Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.« (Schlegel 1967 [1798]: 182)

Anspruch haben müssen, mittels derer aber dennoch Zeit und der eigene Status als Literatur der Zwischenphase aufgerufen und ausgehandelt werden.

Schwächere Formen selbstreflexiven Erzählens: Parallelisierung und Kontrastierung bei Stifter

Die Auseinandersetzung mit Zschokkes Text macht auf eine kategoriale Differenz aufmerksam, die zu benennen zweckmäßig für unser Vorhaben ist. Denn nicht alle Formen einer narrativen Binnenstrukturierung sind tatsächlich auch selbstreflexiv ausgerichtet. Der erzählerische Rahmen beispielsweise in Grillparzers *Das Kloster bei Sandomir* beschränkt sich auf die Ankunft und Abreise zweier Reiter, die erstaunt über das Kloster und seine Beschaffenheit einen Mönch nach den Hintergründen dieser offensichtlichen temporalsemantischen ›Schichtung‹ befragen.¹⁷ Dieser erzählt daraufhin die Geschichte um den Ehebruch seiner Frau und den Niedergang seiner Familie, die die räumliche Umgestaltung eines gräflichen Gutes zu einem Kloster begründen. Rahmen- und Binnenerzählung stehen in einem konsekutiven Bezugsverhältnis, wobei der Endzustand der gescheiterten Erzählfigur Starschenski aus einer von vornherein als ungünstig angelegten Paarkonstellation und monetären Einbußen hervorgeht. Der Verlust von ›Familie‹ und ›Vermögen‹ als ranghohe Werte führen entsprechend zum Niedergang: »Ich bin der mindeste von den Dienern dieses Hauses. Die niedrigsten Dienste sind mir zugewiesen.« (Grillparzer 1950 [1827]: 335) Der Text ist ein Beispiel für retrospektives, nicht aber für selbstreflexives Erzählen. Was ihn wie auch andere Texte – etwa auch Grillparzers *Der arme Spielmann*, Mörikes *Der Schatz*, Waiblingers *Don Florida* – auszeichnet, ist die übliche Struktur der ›Aufdeckung‹: Zu einem Zeitpunkt y wird ein Umstand zunächst als unerklärlich, geheimnisvoll oder bizarr, oftmals jedoch nur erklärungsbedürftig dargestellt. Die Anlage der Binnenerzählung dient dann dazu, Geschehensmomente eines Zeitraums x narrativ nachzuliefern, um diesen Umstand zu plausibilisieren. Mag dies im jeweiligen Fall auch zeitreflexiv ausgestaltet sein – im *Kloster bei Sandomir* stellt ja immerhin ein zeitarchivierender Raum den Erzählanlass dar –, unterscheiden sich derartige Texte in dieser funktionalen Minimalverschränkung aber wesentlich von den hier behandelten. Sie mögen ebenfalls den Blick auf das Erzählen lenken, sie *reflektieren* dieses Erzählen aber nicht (wie etwa *Der tote Gast*). Zschokkes Novelle und andere Texte weisen nämlich neben diesem potenziell vorhandenen

¹⁷»[D]as ganze Kloster [war] offenbar erst seit kurzem erbaut, doch [ahmte es] altertümliche Spitzformen mit absichtlicher Genauigkeit nach[.]« (Grillparzer 1950 [1827]: 333)

Funktionsgefüge zusätzlich die Eigenschaft auf, dass sie die Struktur des Textes selbst – sei es die oberflächenstrukturelle Beschaffenheit, sei es die semantische Tiefenstruktur – *potenzieren*, das heißt, die textuelle Strukturanlage auf seinen Binnenebenen aufgreifen, duplizieren – und dadurch nicht allein die motivationale Funktion geltend machen, *warum* etwas erzählt werden muss, sondern zusätzlich selbstreflexive Aussagen treffen – Selbstaussagen also in Bezug auf *Aufgaben* und *Formen* literarischen Erzählens. So unternimmt *Der tote Gast* die Umpolung der dargestellten Welt von einer wunderbaren hin zu einer nicht wunderbarmärchenhaften Welt im Endzustand und extrapoliert dies anhand der angestrebten Paarbildung als wünschenswerten Zustand – zu lesen auch als ein Plädoyer zur Abwendung von der Romantik. So ebenfalls zu beobachten in *Der Condor*, worin der erzählende Epigone der Romantik zu einem postromantischen Künstlersubjekt transformiert. Und so schließlich auch gestaltet in *Imagina Unruh*, einem Text, der den modifiziert-romantischen Gestus beibehält und diese Fortschreibung zugleich als zentrales Problem ausstellt.

Nun kommt es uns auf die obige Unterscheidung, die ja in dem einen Fall einen anderen Gegenstandsteilbereich – nämlich das Problem der narrativen Retrospektive – betrifft, nicht weiter an, sondern vielmehr darauf, alternative Formen selbstreflexiven Erzählens zu benennen, die in der Zwischenphase neben der diegetischen Rückkopplung und der ›Entzauberung von Welt‹ anzutreffen sind. Eine erste Form wollen wir mit dem Begriff der ›Kontrastierung‹, eine zweite mit dem der ›Parallelisierung‹ belegen. Beide rufen ebenfalls zwei (oder mehr) Klassen des Erzählens auf und setzen diese in Beziehung, wobei es jeweils um die *Projektion einer binnenerzählten Vergangenheit auf eine rahmende Gegenwart* geht: Problematisiert wird ein Narrativ, das auf die Vergangenheit rekurriert, an dessen Merkmalen und Regularien sich der jeweilige Text als Narrativ selbstreflexiv misst und darüber Zeitreflexion aufbaut, *ohne* dass bei der Projektion von der Vergangenheit auf die Gegenwart Wirklichkeitselemente des einen im anderen übertragen sind (wie demgegenüber in *Der tote Gast*, *Das Modell* und anderen oben benannten Texten). Dabei liegt der Unterschied allein in Rückkopplungsstrukturen. Tauchen hingegen Artefakte zwecks Kontrastierung oder Parallelisierung auf, so weisen diese auch dort ihre archivierende und kristalline Eigenschaft wie auch ihre wirklichkeitsregulierende Funktion auf. Auch Strategien, die teils als ›Entzauberung‹ und Abkehr von der Romantik ausgelegt werden können, lassen sich beobachten (zum Beispiel Gaudys *Liebeszauber*).

Einige dieser Aspekte lassen sich gut an zwei Texten Stifters veranschaulichen, Texte, die in ihren Erstfassungen gar inhaltlich – in Bezug auf Abstammungsverhältnisse und Allianzen von Figuren (vgl. Adam 1993: 139; Blasberg 1998: 22, 40 u. Titzmann 2015: 337) – verschränkt sind: *Die Mappe meines Urgroßvaters*

und *Die Narrenburg*. Beide führen die Auseinandersetzung ihrer Protagonisten mit Überlieferungen ihrer Ahnen vor und fächern dadurch temporale Teilwelten auf, deren Wiedergabe an unterschiedliche Erzählinstanzen delegiert wird und dadurch bedingt auf verschiedenen Erzählebenen angesiedelt ist.

Die Kontrastierung scheint auf den ersten Blick das dominantere Prinzip zu sein: Die Gegenwart gehorcht anderen Regeln als die Vergangenheit, sie *must* anderen Regeln gehorchen, und weicht dadurch deutlich von der Vergangenheit ab. Gerade dies ist ein wesentlicher Stützpfiler des Selbstverständnisses des Literatursystems als ›Zwischenphase‹. Doch konnten die bisherigen Ausführungen auch aufzeigen, dass das Literatursystem in der Modellierung von ›Gegenwart‹ ganz deutlich an literarischen und literaturanthropologischen Traditionen orientiert ist und diese nicht einfach fallen lassen kann. Die Parallelisierung – im Fall von *Die Narrenburg* – ist daher zwar weniger offensichtlich und kann ebenfalls als kontrastierendes Prinzip eingesetzt sein. Aber als Form selbstreflexiven Erzählens ist sie grundsätzlich genauso einprägsam wie erstere.

Der Held Heinrich in Stifters *Die Narrenburg* hat – sofern er sein Erbe antreten möchte – seine Herkunft zu klären, speziell auch die Auflagen zu erfüllen, die jedem Burgherren obliegen: Er wird angewiesen, die Lebensgeschichten der vorherigen Eigentümer zu lesen und seine eigene niederzuschreiben. Bedingt durch diese erbrechtliche Maßgabe erzeugt Stifters Text eine Relation zwischen der Lebensgeschichte eines in der frühen Goethezeit situierten Mannes – Jodokus, der seine Geschichte schriftlich festgehalten hat – und Heinrichs Geschichte, wie sie der Text wiedergibt. Die Regulation einer Erfüllung der Auflagen, wie sie der Teilraum explizit macht, stellt also die Relation zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart überhaupt erst her und sorgt zugleich für eine reflexive (Teil-)Zeitstruktur, die im immerwährenden, zirkulären Rekurs auf vergangene Zeiträume im linear-generativen Zeitfluss aufgeht. Doch die beiden Figuren sehen sich ferner ähnlichen Situationen ausgesetzt: Beide haben sich die Aufgabe auferlegt, ihre Liebe zu legitimieren und in Form einer als optimal erachteten Paarbildung zu leben. Im Fokus steht ein bestimmter Lebensabschnitt, die Findungsphase in den Mannstatus und die damit verbundene Einrichtung eines eigenen sozialen Umfeldes. Angesichts einer solchen Konstellation werden also ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ nicht allein aufgerufen und in Beziehung gesetzt, sondern im Grundzug *parallelisiert*: Das, was für die Vergangenheit relevant gewesen ist, ist ebenfalls relevant für die Gegenwart. Letztere hat dieselben oder zumindest ähnliche Probleme zu bewältigen, die schon in der Vergangenheit zu bewältigen waren und dort ungelöst geblieben sind. Und mehr noch: Die hier vorliegende zeitreflexive Ausrichtung besteht darin, die Problemlösung in

eine harmonische Zukunft zu überführen, die in einer minimalen Umsemantisierung von ›Welt‹ mündet, vornehmlich in der Renovierung des Alten im Neuen: Heinrich schafft es mit Hilfe der Auseinandersetzung mit Jodokus' Erzählung, die eigene Situation zu meistern und einen glücklichen Endzustand zu erreichen, in dem nicht nur er und seine Liebe Anna vereint werden, sondern zugleich auch die zuvor strikte Grenzziehung zwischen der Burg Rothenstein und dem angrenzenden Ort Fichtau aufgehoben wird. Während in der dem Erzähleinsatz vorgelagerten Vergangenheit das Scheitern dominiert, dient die Problemverhandlung im Gegenwartssegment der Aussöhnung mit der Vergangenheit und einer anthropologisch-sozialen Neuausrichtung. Und doch springen zwei weitere Aspekte ins Auge: Trotz offensichtlicher Parallelisierung weicht das Geschehen um Jodokus ebenso offensichtlich vom Geschehen um Hermann ab. Die Partnerwahl verläuft in einem gänzlich anderen Rahmen, die Ehe wird aufgelöst, Figuren durch Tod getilgt. Ferner ist in der Restauration des zeitkonservierenden Raums durch den Helden zugleich auch die Botschaft codiert, dass der Text sich Wandel verweigert oder ihn nur in minimalem Ausmaß zulässt. Die Zukunft besteht im – höchstens modifizierten – Fortleben des Vergangenen und bleibt darüber hinaus offen (vgl. Wunsch 2002: 277).

Daran lassen sich wesentliche Folgerungen anschließen. *Die Narrenburg* weist erstens die Vergangenheit als Negativfolie aus, vor der sich der Held der erzählten Gegenwart zu behaupten hat. Die Vergangenheit ist ideologisch dominant, eine Auseinandersetzung mit ihr ist unabdinglich. Zweitens nimmt die textlich fixierte Binnenerzählung des früheren Burgherrn in ihrem Status als Negativfolie zugleich auch die Funktion eines katalysatorischen Mittels ein, mit dessen Hilfe der Held seinen richtigen Weg findet. Drittens kennzeichnet der Text das Problem der Selbstfindung in der dargestellten Gegenwart tendenziell als lösbar – abhängig jedoch von einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, der Substitution bestimmter Elemente, die dort als gesetzt galten, und ihrer zukunftssträchtigen Restauration: Die Vergangenheit dominiert auch die Zukunft, die dadurch ihrerseits offenbleibt. Das wiederum bedeutet, dass zwar im Kern eine Parallelisierung zweier Zeitsegmente vorliegt, mit ihr aber auch textsemantisch zentrale, zeitreflexive Oppositionen installiert sind. Grundlegend wird das Kontinuum eines zeitlichen Flusses durchbrochen, wenn die dargestellte Welt in der Vergangenheit (und weiteren Vergangenheitsphasen) ganz offensichtlich anders – beziehungsweise überhaupt – organisiert war, als es die Gegenwart ist und diese wiederum anders, als es die offene, harmonisch-konfliktfreie und zugleich restaurative Zukunft sein wird. Im Fokus steht in dieser Hinsicht offenkundig die Konstellation ›Goethezeit‹ vs. ›Zwischenphase‹, denn letztere hat – wortwörtlich – ein Erbe anzutreten, das die erste hinterlassen hat: einen Raum des Todes, der

Trümmer, des angehäuften Alten, der unzugänglichen Aristokratie. Und dies gilt es nicht allein anzutreten und zu übernehmen, sondern ›in Ordnung‹ zu bringen, die Trümmer erneut ›mit Leben zu füllen‹. Die selbstreflexive Linie in Stifters Text könnte an dieser Stelle offensichtlicher nicht sein: Handelt es sich doch um einen Text, der den Umgang mit ›textlich‹ manifesten Erbschaftsproblemen zum Thema hat. Daraus folgt schließlich viertens, dass der Parallelisierung ein kontrastives Moment eingeschrieben ist und sie – wie im Fall des gewählten Textes von Stifter – ein polysemes Zukunftsmodell nach sich ziehen kann.

In jedem Fall ist die Parallelisierung von erzählerischen Klassen zeitreflexiv aufgeladen. Über gemeinsame Elemente werden Handlungseinheiten unterschiedlicher Zeiträume miteinander in Beziehung gesetzt, insofern die im Erzählfokus stehende Gegenwart einerseits wie die Vergangenheit aufgebaut und reguliert ist und sich andererseits von ihr abzugrenzen und neu zu finden hat. Das Fundament der Parallelisierung stellen die Gemeinsamkeiten dar, die vom Text deutlich exponiert werden – wie beispielsweise die einzelnen temporalen Teilwelten mit Hilfe des titelgebenden Tieres in Gotthelfs *Die schwarze Spinne* parallel gesetzt sind.¹⁸ Ganz offensichtlich ist aber die Parallelisierung ein nur untergeordnetes Verfahren mit dem Zweck, auf die semantische Verschiebung der dargestellten Welt mit zeitlichem Vektor abzuheben. In anderen Worten: Gleichwohl eine Klassenbeziehung über eine semantische Parallelsetzung – wie in *Die Narrenburg* und *Die schwarze Spinne* – hergestellt wird, dient diese doch zugleich der Differenzierung zweier (oder mehr) temporaler Teilwelten. Die Parallelisierung, so möchten wir behaupten, ist *stets kontrastierend* aufgebaut.

Wir gelangen damit zur zweiten Strategie selbstreflexiven Erzählens, die gleichfalls signifikant und mutmaßlich der Parallelisierung übergeordnet ist. Auch bei der Kontrastierung setzen Texte zwei (oder mehr) erzählerische Klassen miteinander in Beziehung. Und hierbei scheint umgekehrt eine Parallelbeziehung a prima vista auf der Hand zu liegen, im Gegensatz dazu aber ist die Gewichtung der Unterschiede zwischen den Klassen entscheidend und daher bedeutungskonstitutiv: Strukturgebend ist die Differenz zwischen Rahmen- und Binnenerzählung (bei einfacher narrativer Verschachtelung), die dabei auf denselben (figürlichen räumlichen) Bezugspunkten von Rahmen- und Binnenerzählung(en) basiert.

Vorzufinden ist dies in *Die Mappe meines Urgroßvaters*. Selbstreflexivität fußt auf einem komplexen Gefüge der Vertextung zeitlicher Prozesse, der Archivierung von Texten (und anderen Artefakten als Speicher der Vergangenheit)

¹⁸Zur Parallelisierung und Darstellung eines gesellschaftlichen Wandels auf drei Zeitebenen in *Die schwarze Spinne* vgl. Lukas (2004).

und ihrer rekonstruierenden Wiederentdeckung und Re-Lektüre. Mit der Installation einer Rahmen-/Binnenstruktur umkreist *Die Mappe meines Urgroßvaters* die Fragen nach einer schriftlich-verbalen Fixierung von Erlebtem und dessen Aufarbeitung zu einem späteren Zeitpunkt. Der Kontrast, den Stifter dabei anlegt, besteht zwischen zwei Zeitsegmenten, die sich auf einen Zeitraum von (schätzungsweise) 1734 bis 1742 – im Fall der Binnengeschichte – und auf 1842 – im Fall der Erzählsituation der Rahmenhandlung – datieren ließen (vgl. Adam 1993: 140). Verbunden sind beide Segmente durch den Bezugspunkt ›Familie‹: Der Urenkel liest und präsentiert als Herausgeber die Schriften seines Urahnen. Ansonsten herrschen vornehmlich Unterschiede vor, die die Gegenwartssituation von der Vergangenheit abheben. Die Binnenerzählung schildert die zwar zunächst problematische, dann aber gelingende Paarfindung von Doktor Augustinus und Margarita, den Bau des Familienhauses und die allmähliche Einfindung in den Berufsalltag als Arzt. Die Initiationsphasen des Rahmenerzählers dagegen werden stark gerafft aufgezählt, die Partnerwahl verläuft unspektakulär, mit dem neuen Eheleben hat der Urenkel das Familienhaus verlassen und ist in die ferne Stadt gezogen. Die Ehe ist offenbar kinderlos, den Familialisierungsprozessen der Binnenhandlung entgegengesetzt finden Entfremdungsprozesse statt (die Mutter des Rahmenerzählers deutet die Schwiegertochter von einer »blühende[n] Tochter« um in eine »fremde[] Tochter« [Stifter 1982c [1847]: 21]); überhaupt ist die Familie merklich unvollständig, denn neben den fehlenden Kindern ist auch der Vater des Erzählers zum Erzählzeitpunkt bereits verstorben. Angezeigt wird dadurch die Auflösung der Herkunftsfamilie, ja sogar der Abbruch ihrer existenziellen Fortführung. Die Separation von der eigenen familiären Vergangenheit in der Gegenwart wird auch vonseiten der Figuren konstatiert, wenn auch anfänglich aufgrund falscher Annahmen: »Ich dachte mir damals oft, wie denn ein so unsägliches Gewimmel in dem Leben eines einzigen Menschen, dieses meines Urgroßvaters, gewesen sein könne, und wie jetzt alles so gewöhnlich und entblößt ist – kein Geist läßt sich mehr sehen oder hören [...]« (ebd.: 19). Und: »[W]enn nun das Leben des Doctors darinnen ist, so muß sich ja zeigen, ob es von jenen Geistern und überirdischen Gewalten beherrscht war, wie die Sage geht, oder ob es der gewöhnliche Kranz aus Blumen und Dornen war, die wir Freuden und Leiden nennen.« (Ebd.: 29) Im »Nachwort« dann die Erkenntnis: »So weit habe ich, der Urenkel, aus dem Lederbuche des Doctors ausgezogen, und so weit ist alles an ihm, der uns immer wie ein Wundermann erschienen war, gewöhnlich wie bei allen andern Leuten, und wird auch in dem ganzen Buche fort gewöhnlich sein.« (Ebd.: 232) Die Einebnung des Vergangenen im Gewöhnlichen und seine Annäherung an den Status des Gegenwärtigen trägt allerdings nur oberflächlich über die Kluft und die Brüchigkeit des Gegenwartssegments hinweg. Die Raffung aller

weiteren Lebensereignisse des Ahnen, wie der vom Rahmenerzähler selegierte Abschnitt, verdeutlichen vielmehr, dass eine gelingende Partnerschaft, Familiengründung und Familientradierung zwar wertehierarchisch hochrangig sind und eine existenzielle Funktion erfüllen: die Selbstwertung des Subjekts und seine ›Verzeitlichung‹ im Rahmen der Geschichte der Familie. Der Rahmenerzähler selbst vermag es jedoch nicht, diese Werte anzusteuern. Entsprechend sind die Figuren in der Binnengeschichte mit Namen belegt, während dies in der Rahmenhandlung dezidiert nicht der Fall ist. Ferner ist in der Erzählgegenwart – die ja mit der zeitgenössischen aktuellen Gegenwart zusammenfällt – das Ende der Familie absehbar und wird nicht allein durch die Kinderlosigkeit des namenlosen Ehepaares herbeigeführt, sondern auch prognostiziert im endgültigen Abschied von der Mutter und der Aufgabe des alten Familiensitzes (vgl. ebd.: 30 f.). *Die Mappe meines Urgroßvaters* erzeugt so ein ambiges Bild: Entscheidender Impetus des Rahmenerzählers ist eine regressiv-konservative Haltung, die an der Familientradition ausgerichtet ist und buchstäblich die Wahrung und Archivierung der Vergangenheit vollzieht – indem er sich für die alten Geschichten interessiert, ihnen nachspürt, sie rezipiert und sogar als »Mappe meines Urgroßvaters« ediert und der Nachwelt zur Verfügung stellt. Dem gegenüber steht der Abbruch des originären Stammplatzes (bezeichnenderweise als »Waldeinsamkeit seiner Heimat« bezeichnet; ebd.: 12; Hervorhebung von mir, S. B.), die Anonymität und Entfremdung des Familienlebens, die mutmaßliche Kinderlosigkeit und der Neubeginn in der fernen Stadt – alles in allem: die Zukunftsoffenheit, bei der der Kontinuitätsbruch zwar nicht narratorial breitgetreten wird, zugleich aber unleugbar stattfindet. Alles dies läuft auch bei diesem Text im proponierten Hauptproblem zusammen: Das Alte steht im ideologischen Zentrum sowohl des Textes selbst als auch der Figuren, es muss archiviert und verinnerlicht werden, um als Orientierungsleitfaden zu dienen;¹⁹ und doch kann das eigene Leben daran eben nicht ausgerichtet werden. Es steht vor einem Neustart und der Loslösung vom ›Alten‹. Das ›Alte‹ ist stets präsent und muss zugleich aufgegeben werden.²⁰

¹⁹Daher rührt auch die auf der Textoberfläche schier inflationäre Nutzung von Lexemen wie ›alt‹, ›sehr alt‹, ›die Alten‹, ›altertümlich‹, ›älteste‹, ›urälteste‹, ›alternd‹, ›veraltet‹, ›Reliquien‹, ›vordenkliche Zeit‹ und so weiter (vgl. das Kap. »Die Altertümer«).

²⁰Eine detaillierte und luzide Rekonstruktion des Verhältnisses von Rahmen- und Binnenhandlung findet sich bei Adam (1993), der den Text dem Literatursystem ›Realismus‹ zuordnet. Der Komplex der Dominanz des ›Alten‹ in der Erzählgegenwart mit resultierender Zukunftsoffenheit aber – die spezifische zeitreflexive Anlage des Textes also – spricht tatsächlich eher für die Zugehörigkeit von *Die Mappe meines Urgroßvaters* zum System der Zwischenphase. Zur ›Kulturbedeutung des Alten‹ bei Stifter vgl. auch Fauser (2007).

Wie zu ersehen, sind sich Parallelisierung und Kontrastierung nicht unähnlich und treten strukturell gemeinsam auf, wobei allerdings angesichts der Spezifik reflexiver Zeitstrukturen, wie sie der Zwischenphase eigen ist, die Kontrastierung das übergeordnete Prinzip zu sein scheint. Das heißt, auch gesetzt den Fall, dass zwei (oder mehr) Erzählklassen einander über das dargestellte Narrativ, über die Motivik und Erzählmuster strukturell angenähert sind, läuft dies doch stets auf eine kontrastive Semantik hinaus, die für Zukunftsmodellierung entscheidend ist. Selbstreflexiv funktionalisiert sind beide Muster, gleichwohl als Strukturprinzipien wiederum ›schwächer‹ und weniger offensichtlich als die diegetische Rückkoppelung. Doch werden auch sie genutzt, um die Konstellation aus ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹ als Problem zu entwerfen und erzählerisch auszuhandeln.

4.5 Die Zwischenphase als ›Zwischenphase‹: Selbstreflexion als Zeitreflexion

Entromantisierung, die Zentrierung von Künstlerfiguren, die Kunstthematik und schließlich verschiedene narrative Strategien der selbstreflexiven Diskursivierung – alles dies läuft in der Selbstmodellierung der Zwischenphase als ›Zwischenphase‹ zusammen: Literarische Selbstreflexion, so ein wesentliches Ergebnis dieses Kapitels, tritt als zeitreflexive Funktion auf. Wenn man nun den Terminus der ›Zwischenphase‹ ebenfalls als *Konzept* fasst, das das Literatursystem als eines seiner Merkmale ausweist, so bedarf es abschließend einer Erläuterung, wie dieses Konzept konkret zu greifen wäre. Denn wie bislang gebraucht, handelt es sich bei dem Terminus der ›Zwischenphase‹ um einen literaturhistoriografischen Begriff, das heißt, um eine Bezeichnung für die Literaturproduktion von ungefähr 1820 bis 1850. Im anderen Fall hingegen resultiert der Terminus aus Folgerungen, die aus der Analyse hervorgehen, und bezeichnet ein einzelntextübergreifendes *Merkmal* der Texte, die der Zwischenphase angehören.

In dieser zweiten Verwendung weist die ›Zwischenphase‹ eine Implikation auf, die für die vorliegende Studie insgesamt von äußerster Wichtigkeit ist: nämlich eine *zeitreflexive*. Nun bestand die Aufgabe dieses Kapitels gerade darin, aufzuzeigen, dass die Begriffsverwendung auch deshalb plausibel ist, da der Zwischenphase ebenfalls eine *selbstreflexive* Implikation innewohnt: Das Literatursystem begreift sich selbst als ›System des Übergangs‹ von einem bekannten, aber überkommenen System hin zu einem andersartigen, aber noch unbekanntem System. Dieses Selbstverständnis ist strukturell fundiert und lässt sich, dies

sollte deutlich geworden sein, mannigfaltig realisiert wiederfinden. Anzunehmen ist daher ein dominant *asymmetrisches* Bezugsverhältnis zwischen Zeit- und Selbstreflexion: Selbstreflexive Texte sind nicht zwangsläufig auch zeitreflexiv. Man denke an Tiecks *Die Vogelscheuche* (1835), ein Text, der in hohem Maße reflexiv und selbstreflexiv verfährt, dadurch aber nicht (oder allenfalls nachrangig) Zeit diskutiert. Umgekehrt impliziert jedoch Zeitreflexion stets einen mehr oder minder deutlich ausgeprägten Hang zur selbstreflexiven Darstellung (– siehe die erläuterten ›stärkeren‹ und ›schwächeren‹ Formen selbstreflexiven Erzählens). Nicht nur *begreift* sich die Zwischenphase als ›Zwischenphase‹, auch *entwirft* sie sich selbst als solche. Ein Konzept, das auch anderen, nichtliterarischen Texte entnommen werden kann, lässt sich demnach in seiner literarischen Diskursivierung textuell nachweisen und rekonstruieren: Ausgehend vom literaturgeschichtlichen Selbstverständnis, am Ende der (von Heine sogenannten) ›Kunstperiode‹ zu stehen, vertextet das Literatursystem ›Zeit‹ als problematische Größe (insbesondere als Diskontinuum) und damit aber eben als *literaturgeschichtlich* und *mentalitätsgeschichtlich* problematische Größe und weist damit auf sich selbst und die eigene Situation zurück. Das komplexe Relationsgefüge bestehend aus Selbstbezüglichkeit und Systembezug verfügt daher ebenfalls über einen uns bereits bekannten *metatextuellen* Vektor: Singuläre Textsysteme formulieren und verhandeln Probleme, die auch das Literatursystem als Ganzes betreffen.

Im Zuge des eingeführten Basiskonzepts hat in erster Linie eine Leitfrage Berücksichtigung gefunden, die Texte unseres Korpus massiv beschäftigt: Wie lässt sich das problematische Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart auflösen, lässt es sich in der Zukunft harmonisieren? Die Zwischenphase wird determiniert durch die Dominanz des ›Vergangenen‹ und ›Zukünftigen‹. Die Vergangenheit gilt als vergangen und ist doch hegemonial und dominant in Bereichen der dargestellten mentalen, materiellen und sozialen Kultur angelegt; zugleich sind Texte und Figuren auf der Suche nach zukunftssträchtigen Lösungsversuchen, ohne dabei zu verbindlichen Ergebnissen zu gelangen – und teils noch nicht einmal zu befriedigenden. Mit der Vergangenheit sucht das Literatursystem abzuschließen, die Zukunft wird als Optionalbereich unterschiedlicher Lösungen gestaltet und als solcher abgeschritten. Auf diesen letzten Punkt gehen wir im letzten Kapitel näher ein. Die Präsenz der Vergangenheit wiederum zeigte sich im vorliegenden Kapitel in der Ausrichtung von Künstlerfiguren (zum Beispiel in *Imagina Unruh* oder *Cordelia*), sie zeigte sich in den diversen Formen von ästhetischen Artefakten und ›Texten‹ mit zeitkristallin-archivierender und wirklichkeitsregulierender Funktion (*Cordelia*, *Der Condor*, *Das Modell*, *Imagina Unruh*) und sie zeigte sich nicht zuletzt in der temporalsemantischen

Differenz unterschiedlicher Klassen des Erzählens (in textuell-materiell oder in verbal-mündlicher Form gegeben), mittels derer das Literatursystem Zeiträume kontrastiert (*Die Mappe meines Urgroßvaters*) oder parallelisiert (*Die Narrenburg*) oder die dargestellte Welt ›entzaubert‹ (*Der tote Gast*) sein kann.

Wir müssen also annehmen, dass es sich um eine *spezifische Ausgestaltung* einer literarischen Selbstreflexion handelt, die das Literatursystem klassifikatorisch von der Goethezeit und vom Realismus abgrenzt. Diese Spezifik der selbstreflexiven Zeitstrukturierung (gemäß der Formel: ›das Literatursystem der Zwischenphase gestaltet sich selbst als ›Zwischenphase‹) speist sich aus der Anlage folgender Strukturmerkmale und -muster: (1) Die Relevantsetzung von ›Kunst‹, (2) Entromantisierung, (3) Metatextualität und (4) Zukunftsreflexion. Da dem Bereich der Zukunftsreflexion ein eigenes Kapitel gewidmet ist, sei an dieser Stelle lediglich auf die drei anderen Teilbereiche eingegangen.

Selbstreflexion als zeitreflexive Funktion 1: Die Relevantsetzung von ›Kunst‹

Der erste Strukturkomplex, durch den die spezifischen Formen der selbstreflexiven Zeitstrukturierung der Zwischenphase gekennzeichnet sind, baut auf der signifikant häufig auftretenden Thematisierung von ›Kunst‹ in vielfältiger Realisierung auf. Doch nicht nur thematisieren Texte ›Kunst‹, etwa indem sie partikular Kunstwerke nennen oder Namen von Künstlern aufrufen oder randständig Künstlerfiguren auftreten lassen, sie setzen sie auch hochrangig an und binden sie maßgeblich in den Bedeutungsaufbau ein. Das leisten sie dann, wenn Künstler-subjekte im Zentrum der Handlung stehen und fokussiert werden und das Narrativ an ihnen ausgerichtet ist (›Künstlernovellen‹). Das leisten sie auch – und stärker noch –, wenn künstlerische Produkte dieser Künstler ekphrastisch eingebunden oder auf der Textoberfläche zitiert werden und Texte dadurch Aussagen darüber treffen, welchen (subjektinternen und -externen) Bedingungen und Möglichkeiten die Produktion von Kunst unterliegt wie auch Aussagen darüber, wie künstlerische Produkte gearbeitet sind, wie sie Wirklichkeit verarbeiten, sie wahrgenommen und bewertet werden und sich mit ihnen das Verhältnis des Künstlers (oder der Künstlerin) zur Öffentlichkeit gestaltet. Neben der figurlich konkretisierten Kunstthematisierung ist ihre Anbindung an ästhetische Artefakte bedeutsam, die genau dann entscheidend für einen gegebenen Text sind, wenn ihnen bestimmte Funktionen zugeschrieben sind: Stets weisen Kunstwerke dieser Art die Eigenschaft auf, dass sie ›Zeit(en)‹ speichern und die Vergangenheit aufrufen. Sie müssen

von Figuren entdeckt und decodiert werden und weisen sowohl in konfliktauslösender als auch in konflikttilgender Einbettung zusätzlich die Eigenschaft auf, Handlungsgänge anzustoßen und/oder zu einem Ende zu bringen (und damit Zukunftsoptionen zu eröffnen).

›Kunst‹ ist, so kann man unumwunden sagen, bevorzugtes Thema literarischer Texte der Zwischenphase. Literatur selbst – dies ein Erbe der Goethezeit – versteht sich als Kunst. Die Kunstthematik gerät damit zum selbstreflexiven Moment. Doch stehen thematisierte ästhetische Formen nicht nur in Beziehung zu anthropologischen, sozialen oder gar – im Fall der diegetischen Rückkopplung – weltontologischen Fragen, sondern sind in der Konzeption der Zwischenphase immer auch temporalsemantisch aufgeladen. Das zeigen die Strategien der Relevanzsetzung ganz deutlich: ›Kunst‹ und ›Zeit‹ sind miteinander verschränkte Einheiten.

Bestätigung findet dies von anderer Warte aus auch in der Ästhetik. Vischer, dessen *Cordelia* in unserem Rahmen als einer der entscheidenden Texte gelten kann, schreibt der Kunst in seiner großangelegten *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–1857) ebenfalls eine zeitliche Signatur ein. Im Kapitel zur »Kunst überhaupt« konstatiert er ganz pauschal, dass die »Gegenwart [...] eine Zwischenstufe« (Vischer 1923, Bd. 3 [1848]: 81) darstelle, in deren Zuge ›Kunst‹ – darunter fasst er die bildende Kunst, die Malerei, die Musik, die Baukunst und die Dichtkunst – in ästhetischer und gesellschaftlich-pragmatischer Hinsicht im Umbruch begriffen sei. Dementsprechend ist seine Ästhetik grundsätzlich als eine Art ›Projektmanagement‹ für eine ›Kunst der Zukunft‹ zu lesen – erkennbar bereits im allgemeinen Teil der Schrift, worin Vorschläge zur Vorbereitung der Zukunft unterbreitet werden (vgl. ebd.: 82–84). Das grundsätzliche Problem zeigt Vischer etwa an der »moderne[n] Baukunst« auf:

Nachdem die Revolution des Lebens und der Phantasie diesem Unwesen [Vermischen von klassischen und gotischen Formen] ein Ende gemacht hat, vermag jedoch auch der geläuterte Geist auf dem Gebiete der Baukunst nicht schöpferisch zu werden, sondern nur die dagewesenen Stile in ihrer Reinheit nachzubilden. (Ebd.: 381)

Vischer diagnostiziert, dass die Bildung eines »modernen Ideals« und »neuen Stils« (ebd.) noch aussteht. Der momentane Stand der Dinge richte sich zwar »im Sinn der negativen Aufklärung« (ebd.: 383) aus, habe aber gewissermaßen keinen Eigenwert und reduziere sich auf einen »reine[n] Eklektizismus, der nun alle Stile kennt« (ebd.): Er »schafft nicht absolut Neues, sondern bildet frühere Stile zu Momenten eines neuen, organischen Ganzen um.« (Ebd.) Aus dieser »unzufriedenen Übergangszeit« bleibt damit allein der Blick in die Zukunft:

Einem neuen Baustil muß eine neue Form der Bildung vorausgehen: eine Bildung, welche das Chaos kritischer Gedanken, auflösender und erhaltender Tendenzen, trennender Leidenschaften, das unsere unzufriedene Übergangszeit darstellt, zu einem Zustande natürlichen, einfachen Gesamtgefühls aufgehoben haben muss [...]. (Ebd.: 386)

Diese Gedankengänge setzen sich in der Behandlung der Dichtkunst zwar in dieser Explizitheit nicht fort, jedoch erhebt Vischer jene zu einer Art ›Metakunst‹, in der alle Künste und sogar das übergeordnete System der Ästhetik zusammenlaufen: »So wiederholt sich in der Dichtkunst nicht nur das System der Künste, als deren Totalität sie sich nun bestimmter [...] erweist, sondern zugleich das ganze System der Ästhetik« (Vischer 1923, Bd. 6 [1853]: 124).²¹ Nimmt man diese in kunstästhetischer Hinsicht sicherlich streitbare Position ernst, so wird deutlich, dass sich – wiederum in *literatur*ästhetischen Kontexten – wohl durchaus zeitliche Implikationen in der Auffassung von ›Kunst‹ und ihrer Funktionensbeschreibung ausfindig machen lassen. Goethe etwa schreibt 1824 in einem Brief an Karl Ludwig von Knebel von einer Epoche, »die vorüber ist, nicht wiederkommt und dennoch bis auf den heutigen Tag fortwirkt« (Goethe 1949 [1824]: 620); dieser Metakommentar ist an anderer Stelle auch seiner *Novelle* zu entnehmen, die sich damit in den vorliegenden Kontext einordnen ließe (vgl. Feldt 1982: 93). Und auch Heines allseits bekannte Äußerung zum »Ende der Kunstperiode« stellt klare Bezüge her zwischen der Kunstästhetik, Literatur und Zeit:

Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein. Die jetzige Kunst muß zugrunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichs Vergangenheit wurzelt. Deshalb [...] steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. (Heine 1964 [1831], Bd. 8: 48 f.)

²¹ Vischer erläutert: »Wie die Dichtkunst den Charakter der bildenden und den der Musik in sich vereinigt, ist aufgezeigt worden. Es wiederholt sich hiedurch das System der Ästhetik in ihr, indem der bildenden Kunst auf veränderter Stufe die Objektivität des Naturschönen, in der Musik die Subjektivität der Phantasie wiederkehrt, und ist so in ihrer konkreten Totalität dieser Grundgegensatz schließlich zusammengefaßt. Allein nicht genug: der Kreis kehrt in der Poesie noch einmal in sich zurück, denn in ihren Zweigen wiederholt sich die Stellung, die in den verschiedenen Künsten der Künstler zum Objekt einnimmt, und zwar in einem Prozesse von solcher Entschiedenheit und Klarheit, daß die Wiederholung zugleich eine Vertiefung, eine vollere Verwirklichung ist und rückwärts das Entsprechende, was den Künsten im Großen zu Grunde liegt, in helleres Licht stellt.« (Vischer 1923, Bd. 6 [1853]: 124)

Zu Vischers Ästhetik-Konzeption im Kontext anderer Ästhetiken, zu deren denkgeschichtlichen Fundierung und zu den Folgen für Vischers Kunstverständnis vgl. Goebel (1983: 78–116; bes. 111–116).

Es handelt sich demnach nicht um irgendeine Periode, sondern dezidiert um eine *Kunst*periode, die ferner am Namen Goethes – dem Dichturfürsten – festgemacht wird. Und doch wird die literarische Kunst an das Heilige Römische Reich Deutscher Nation – ein politisch motivierter Terminus – und an die Gegenwart gekoppelt. Noch weiter geht schließlich Hauff, der den Dichter gar zum Historiker umdeutet:

Es war eine seltsame Zeit, wird man in 100 Jahren sagen, wenn man von unserer jetzigen Epoche spricht. Beinahe nie so sonderbar und doch zugleich so wenig auffallend mischten sich die verschiedensten Elemente [...], und die Dichter, weit entfernt, mit ihrem idealen Gebiet zufrieden zu sein, stiegen herab in das mühsamste Feld des Realen und wurden – Historiker. (Hauff 1970 [1827]: 178)

Wir stellen fest: Die Maßnahme, Formen der Relevantsetzung von ›Kunst‹ und literarische Selbstreflexion eingehender zu betrachten, erlaubt es, allgemeine Aussagen über das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit, Kunst und Geschichte, Kunst und Kultur zu treffen, wie auch Aussagen über die Auffassung von ›Kunst‹ als Austragungsort und Reflexionsmedium, und dies wiederum nicht nur hinsichtlich eigener Verschiebungen (wie im vorliegenden Fall: Verschiebungen im Sinne eines literarischen Wandels), sondern eben auch hinsichtlich solcher der Ästhetik und mentalitätsgeschichtlicher Prozesse.

Selbstreflexion als zeitreflexive Funktion 2: Das Strukturmuster der Entromantisierung

Von dem Phänomen der Entromantisierung war bereits mehrfach die Rede, ohne dass das Strukturmuster systematisch gefasst worden wäre. Angesichts der Auseinandersetzung mit selbstreflexiven Formen erscheint dies nun jedoch angebracht. Um zu rekapitulieren: Genannt worden ist die Entromantisierung bei der Bestimmung der Temporalsemantik des Raums. Auffallend ist, dass Texte dezidiert ›romantische‹ Topografien entwerfen, anhand derer sie ihre Ereignisstruktur aufbauen. Im Zusammenhang mit der Erörterung von Möglichkeiten der figürlichen Temporalsemantik war das Gegensatzpaar von Romantisierung und Entromantisierung in Spiel gebracht worden: In *Imagina Unruh* steht die romantisierende Perspektive der Figur im Verhältnis zur Entromantisierung auf Ebene des (postromantischen) Textes. Eine Abkehr von romantischen Denk- und Handlungsmodellen wird auch in Entwürfen der radikalen Negativierung sichtbar, die konsekutiv aus der Defektivität goethezeitlicher Konzepte hervorgeht

(wie dies auf unterschiedliche Weise Hebbels *Der Brudermord* und Eichendorffs *Das Schloß Dürande* illustrieren). Als Entromantisierung wurde ferner die ästhetische Dimension bei Überlagerungen regressiver und progressiver Strukturen berücksichtigt. Aufgefasst werden kann sie dahingehend als Phänomen der Strukturüberlagerung, bei der zu gleichen Teilen goethezeitlich-romantische Elemente und goethezeitnegierende beziehungsweise -modifizierende Elemente kombiniert werden. Dies äußert sich in der für die Zwischenphase bezeichnenden Schichtung von zirkulären und linearen Zeitmodellen, die zwar für sich genommen auch in Texten voriger Literatursysteme (seit der Aufklärung) auftreten mögen, nun aber eine eigene Spezifik aufweisen, die sie von anderen Realisierungen unterscheidet – erkennbar, so hatten wir erläutert, etwa am entromantisierenden Text *Waldeinsamkeit*.²² Schließlich wurde im voranstehenden Kapitel auch mit Blick auf die Integration lyrischer Texteinheiten in Prosatexten von postromantischem Erzählen gesprochen, einem Erzählen, das nicht nur zeitlich nach der Romantik stattfindet, sondern vorzugsweise an der Verwendung von Lyrik die Rückbezüglichkeit und die Loslösung von romantischen Denkmodellen, Darstellungsmustern und Rede- und Erzählverfahren durchexerziert.

Von anderer Seite aus besehen steht die Entromantisierung in Verbindung mit – in Kapitel 3 eingangs gelisteten – Konzepten der ›Auflösung der Romantik‹ (Schmidt) oder auch ›Metamorphosen der Romantik‹ (Hauser) und wird beschrieben als ein von Texten transportiertes »Wissen um das Ende der Epoche« (Lukas 1998b: 264), in dessen Zusammenhang »noch einmal spielerisch-ironisch ein bewußtes Gegenprogramm gesetzt« (ebd.) wird. Die in Texten gestaltete ›Romantik‹ werde inszeniert und gerate zu einem »Spiel mit einem etablierten Zeichenvorrat« (ebd.). So entwerfe Tieck in *Das alte Buch und die Reise in's Blaue hinein* (1834) eine Apotheose der Goethezeit, in *Waldeinsamkeit* verkomme die Romantik zum »bloßen Topos« (ebd.). Auch in *Des Lebens Überfluß* lasse sich eine »Re-Lektüre der Romantik« (Kremer/Kilcher 2015: 183) ausmachen. Und als gemeinsames Kennzeichen der schwäbischen Schule um Ludwig Uhland, Justinus Kerner und Gustav Schwab lasse sich gar ein »Zug zur Popularisierung« (ebd.: 310) festlegen, »der die Ambivalenzen romantischer Lyrik einebnet und ihre Radikalität in Richtung auf Formen des geselligen, feuchtfröhlichen Umgangs abmildert« (ebd.). Und auch mit Blick auf den Gegenspieler Heine – etwa in seinem *Lyrischen Intermezzo* (»Aus alten Märchen winkt es«, 1822/23), in *Die Heimkehr* (»Ich weiß nicht, was soll es bedeuten«, 1823/24), im *Buch der Lieder* (1827) oder in seinen *Neuen Gedichten* (1844) (»Das Fräulein stand am Meere«)

²²Den Status des Strukturkomplexes ›Waldeinsamkeit‹ im Rahmen einer im 19. Jahrhundert fortschreitenden Entromantisierung zeichnet Klimek (2012) nach.

– kann gleichermaßen von »kritischer Entzauberung« und von einem »romantische[n] Spiel mit Inventaren und Zitaten« (ebd.: 313) gesprochen werden. Eine wichtige Erkenntnis ist hinsichtlich von alledem, dass hier eine »Progression der reflexiven Spirale« (ebd.: 314) zu beobachten ist mit der »Haltung einer Metareflexion« (ebd.): »Diese garantiert eine kritische oder ironische Distanzierung zur romantischen Tradition, ohne sie gänzlich aufgeben zu müssen.« (Ebd.) Man kann sogar so weit gehen, zu behaupten, dass gar »frührealistisches Erzählen [...] die Heterogenität romantischen Erzählens« (Stockinger 2005: 55) fortsetze, ohne es auf seinen bloßen Ausstellungswert hin zu reduzieren.²³ Auch dahingehend wird – etwa bei Tieck und Hauff – eine »erzählerische Umkehrung« (ebd.: 56) festgestellt: »Im romantischen Erzählen wird das Reale zu einem Teil des Wunderbaren; im frührealistischen das Wunderbare zu einem Teil des Realen« (ebd.: 62) – es finde eine »Abkehr von der ›wunderbaren‹ Welt« (ebd.: 67) statt. Erinnert sei in unserem Zusammenhang an Zschokkes *Der tote Gast* oder auch an *Das Schloß Dürande* (vgl. ebd.: 66).

Unter Berücksichtigung dieser Überlegungen und der vorangegangenen Analysen ist die nachstehende Folgerung naheliegend:

›Entromantisierung‹ soll in einem weiten Sinne als regressiv-progressive Überlagerungsstruktur, in einem engeren Sinne als postromantisches Erzählen aufgefasst werden. Als (narrative) Struktur ist sie reflexiv: Das heißt, sie ist gegebenenfalls selbstreflexiv grundiert, in jedem Fall aber metatextuell ausgerichtet. Romantische Darstellungsverfahren, Erzählmuster und Denkmodelle und -figuren liegen konventionalisiert vor und werden vor einem dezidiert nichtromantischen/nichtgoethezeitlichen Hintergrund als ›romantisch‹ inszeniert, zum Beispiel durch romantisierende Figuren im Rahmen einer ironisierenden Textlogik. Derartige Textlogiken sind so reguliert, dass ›Romantik‹ zwar präsent ist, zugleich aber – im Erzählen und in der erzählten Welt – als unhaltbar klassifiziert wird. Beobachtbar ist die Struktur circa von Beginn der 1820er-Jahre (bei Zschokke und Hauff) bis in die 1840er-Jahre (bei Eichendorff, Tieck und Stifter) hinein.

Selbstreflexion als zeitreflexive Funktion 3: Selbstreflexion, Metatextualität, Metaisierung

Um das Profil der selbstreflexiven Zeitstrukturierung, wie sie unseren Zeitraum kennzeichnet, konturieren zu können, sind ebenfalls die Phänomene ›Metatextualität‹ und ›Metaisierung‹ zu berücksichtigen, die notwendig aus einer

²³ Auch Sittig betont, dass es Heine besonders darauf ankäme, die »historische Konstellation eines Übergangs zwischen zwei Epochen« (Sittig 2011: 177) zu verarbeiten.

Kunstrelevantsetzung und dem Strukturprinzip der Entromantisierung resultieren. Vor allem sind es selbstreflexive Texte, an denen die reflexive Stufung von Selbstbezüglichkeit und Metareferenz hervortritt und anhand derer sich die These plausibilisieren lässt, dass sich die literarische Zwischenphase selbst als ›Zwischenphase‹ modelliert.

Imagina Unruh richtet die dargestellte Welt nach der Dichotomie ›Kunst/Gesellschaft‹ aus. Der Text spezifiziert die Relevantsetzung von ›Kunst‹ dabei dadurch, dass er romantische Versatzstücke, Strukturelemente, appliziert, und die Heldin aufgrund ihrer Eigenschaft scheitern lässt, modifiziert-romantische, eben postromantische Künstlerin zu sein. Ihr Scheitern ist ein Scheitern an der Gesellschaft (= einer Ordnung im Umbruch), nicht wie in der Romantik ein Scheitern an sich selbst oder der Welt insgesamt. Und sogar dieser Punkt wird vom Text reflexiv angegangen und im Spannungsfeld von romantischer Wirklichkeitspotenzierung (in Perspektive Imaginas und ihren Werken) und Wirklichkeitskonsolidierung (der vom Text selbst dargestellten Welt) verhandelt. Die Textaussage lautet dahingehend: So, wie Kunst konstituiert ist – mit dominantem Hang zur Romantik – und gemessen an den (kulturellen) Rahmenbedingungen, denen folgend sie betrieben wird, kann sie allenfalls unter Abstrichen Geltung haben. ›Kunst‹ gibt es nur in resignativ-reduzierter Rahmung. Der Text transportiert das Wissen um die Dominanz der Goethezeit und zugleich das Selbstverständnis, dem Literatursystem selbst nicht mehr anzugehören. Diese metatextuell-selbstreflexive Anlage bindet er an reflexive Zeitstrukturen im Zeitarangement (narrative Retrospektive) und an Zeitstrukturen in der Semantisierung von Teilwelten; auch die thematisierten ästhetischen Artefakte sind zeitstrukturell signifikant im Verhältnis mit ihrer extradiegetischen Rahmung (Retardierung, Regressivität) und zeitsemiotisch dreifachcodiert als quasiromantische Texte, als Speichermedium des ›romantischen‹ Kindheitserlebnisses und als Kristall, mit dessen Hilfe über die Zukunft entschieden wird. Auch greift *Imagina Unruh* die Initiationsgeschichte als Modell auf, welches gegenüber der Goethezeit abgeändert wird. Zu beobachten ist diese Metakomentierung flächendeckend beginnend in den 1820er-Jahren (bei Hauff), über extreme Darstellungen in den 1830ern (bei Eichendorff, Mundt, Ungern-Sternberg), bis in die 1840er-Jahre hinein (bei Auerbach und Stifter). Gleiches wäre für das Liebesmodell zu konstatieren. Kurzum: Das, was *Imagina Unruh* im Hinblick auf Kunst, die Romantik und die Modellierung eines Lebenslaufs im eigenen System verhandelt, ist folglich ein Problem des übergeordneten Literatursystems der Zwischenphase insgesamt, das angewiesen auf tradierte Modelle ist, zugleich aber die Findung neuer Modelle anstrebt.

Auszumachen ist demnach immer wieder die Projektion des eigenen Selbstverständnisses des Literatursystems in Text- oder Textteilsystemen sowie der

Abgleich zwischen applizierten Mustern und ihren Modifikationen. Realisiert ist dies allgemein gesprochen in der dominanten Orientierung an der Vergangenheit, in der Gestalt der fokussierten Gegenwart als Krise, als Zeit der Störung und als Bruch mit Kontinuitätslinien, wie auch in der Potenzialität von ›Zukunft‹ mit genereller Tendenz zur Kappung.

Diese hochkomplexen Problemkonstellationen, die an dieser Stelle unter dem Begriff der ›Metatextualität‹ firmieren, können auch als Phänomene der Metaisierung beschrieben werden. Die Metaisierung wäre demzufolge als eine der drei wesentlichen Komponenten der epochenspezifischen Zeitreflexion zu beschreiben. Definitiv gefasst bezeichnet sie ein Phänomen, »das im Einziehen einer Metaebene in ein semiotisches System (ein Werk, eine Gattung oder ein Medium) besteht, von der aus Metareferenz erfolgt« (Wolf 2007: 38). Metareferenz (oder besser: Metareflexivität) wiederum kann aufgefasst werden als

Sonderfall der Selbstreflexivität, bei der innerhalb eines semiotischen Systems von einer Metaebene Aussagen [...] über dieses System als solches oder über Teilaspekte desselben gemacht oder impliziert werden. Dergleichen Metaaussagen setzen das Bewußtsein von der Natur des Aussageobjektes nicht als natürlich gegebenes, sondern als (Teil) eines semiotischen Systems voraus. (Ebd.)

Nun weisen Metatexte der Zwischenphase mehrheitlich – Ausnahmen sind Tiecks *Vogelscheuche*, Heines Lyrik oder Gaudys *Die Gefangenen* – implizit metareferenzuelle Vertextungsverfahren auf,

die zwar *per se* nicht in der erläuterten Weise als Metaaussagen zitierbar sind, aber Elemente enthalten, durch welche indirekt auf Sachverhalte oder Probleme aus dem Bereich der Fiktion bzw. des textuellen Artefaktcharakters aufmerksam gemacht bzw. eine Aussage impliziert wird. (Ebd.: 42; Hervorhebung im Original)

Die implizite Metareferenz »wird durch eine bestimmte (meist deviante oder sonstwie auffällige) Gestaltung des verwendeten inhaltlichen oder medialen Materials nahegelegt, bedarf jedoch zu ihrer Identifizierung als solcher einer Markierung (in der Regel durch explizite Metareferenz).« (Ebd.: 45)

Die Ergebnisse unserer Auseinandersetzung mit der Grundachse der metatextuellen Selbstreflexion ließen sich dahingehend folgendermaßen zusammenführen: Die *vorwiegend implizite Metareflexion*, die die Zwischenphase (mit Blick auf die ›Tendenzliteratur‹ wie auch die ›stile- und wertekonservative‹ Literatur, die auslaufende goethezeitliche Literatur und die sich konstituierende realistische Literatur) kennzeichnet, bezieht sich auf den *Systemwandel am Ausgang der Goethezeit*,

ist temporalsemantisch attribuiert und wird in reflexiven Zeitstrukturen auf mehreren Textebenen umgesetzt. Getragen wird sie teils von expliziten Metareferenzen (zum Beispiel auf Goethe oder die Romantik), ansonsten aber hauptsächlich durch eine literaturästhetische und -poetologische *Quasi-Epistemologie* (rund um Merkmalszusammenhänge der Literatur des Sturm und Drang, der Weimarer Klassik, der Romantik, wie auch eines neuen, andersartigen Systems), die nicht explizit vorliegt, aber beim zeitgenössischen Rezipienten vorausgesetzt wird und als Bedeutungsteilkomponente in den Texten selbst enthalten ist.

Vermittels Metareflexion – oder metatextueller Selbstreflexion – formuliert die Zwischenphase dadurch *Selbstaussagen über die eigene (System-)Konstitution*, die zusätzlich *zeitsemantisch fundiert* sind: Als determiniert durch die tradierten Merkmale und Regularien des Vorgängersystems und gleichzeitig als zukunftssoffen – zukunftsunsicher und -planend.

4.6 Reflexive Zeitstruktur III: Zeitreflexive Metatexte und Selbstreflexion in der Zwischenphase

Die dritte Zeitstruktur der Zwischenphase ergibt sich aus einem spezifischen Profil selbstreflexiven Erzählens. Selbstreflexivität und die Reflexion von Zeit stehen in einem engen, zugleich aber asymmetrischen Verhältnis: Nicht alle Formen selbstreflexiven Erzählens müssen zugleich auch zeitreflexiv funktionalisiert sein, umgekehrt aber steht Zeitreflexion in einem Implikationsverhältnis zu einem Sonderfall von Selbstreflexion. In diesem Fall sprechen wir von *metatextuell-selbstreflexiven* Texten, die das Nachdenken über Zeit semiotisieren. In anderen Fällen – das heißt bei nicht selbstreflexiven Texten – kann zumindest ein *metatextuelles* Moment angenommen werden (welches wiederum bei selbstreflexiven Texten besonders deutlich ausgeprägt ist). Diese Form der Selbst- oder Metareferenz ist, so unsere Annahme, stets gegeben; wir haben dies im Basiskonzept aufgezeigt. Metatextuell-selbstreflexive Texte im engeren Sinne standen im Fokus dieses Kapitels. Sie bilden eine untergeordnete Teilmenge zeitreflexiver Metatexte, denen alle Texte des Korpus – mehr oder weniger deutlich – angehören (Abbildung 4.1).

selbstreflexiv-zeitreflexive Metatexte \subset *zeitreflexive Metatexte*

Abbildung 4.1 Selbstreflexiv-zeitreflexive Texte bilden eine Teilmenge zeitreflexiver Metatexte

Wie auch die signifikanten Zeitstrukturen I und II setzt sich Zeitstruktur III aus mehreren Teilkomponenten zusammen, die – im Gegensatz zur Zusammensetzung von Zeitstruktur II – gleichwertig nebeneinanderstehen. Allein Komponente 4 blieb in diesem Kapitel unbehandelt, da sie eine Schnittstelle mit Zeitstruktur IV konfiguriert und ihr daher ein eigener Teil dieser Studie gewidmet ist (Abbildung 4.2).

Komponente 1	a	Thematisierung und Relevantsetzung von ›Kunst‹
	b	Narrative Selbstreflexion
Komponente 2		Entromantisierung
Komponente 3		Metatextualität
Komponente 4		Zukunftsreflexion (siehe Kap. 5)

Abbildung 4.2 Übersicht über die Komponenten der reflexiven Zeitstruktur III

Der Ausgangspunkt bestand in der Beobachtung, dass die Zwischenphase eine Art doppelgelagerte Metareflexion vornimmt. Ist die Literatur der Romantik durch das Merkmal des Selbstreflexiven gekennzeichnet, in dessen Zuge die Romantik *um* die Romantik kreist, konzipiert sich die Zwischenphase nicht nur selbst als *Zwischenphase* – mit einer Charakteristik als Umbruch, Übergang, Interim –, sondern bezieht damit auch die *eigene literarhistorische Stellung* ein und denkt den Wandel, dem sie als Literatursystem unterworfen ist, mit. Sie kreist um den eigenen Status als Kunstform als auch um literaturgeschichtliche Problemkonstellationen – eine *reflexive Doppellagerung*. Die Annahme war dabei die, dass dieser metatextuell-selbstreflexive Komplex in der Thematisierung und Relevantsetzung von ›Kunst‹ und in Entromantisierungsstrukturen codiert wird, die wiederum beide zeitreflexiv semantisiert sind.

Aufgabe war es, herauszustellen, wie Selbst- und Zeitreflexion in Texten korreliert sind – unter Berücksichtigung des systemrelevanten Phänomens der Metatextualität. Dazu wurde bei zwei Großbereichen angesetzt. Der erste Bereich – die Relevantsetzung von ›Kunst‹ – gliedert sich in figürliche und artifizielle Konkretisierungen: ›Kunst‹ tritt textstrukturell in Form von Künstlerfiguren und thematisierten ästhetischen Artefakten und ›Texten‹ in Erscheinung. Für Künstler-subjekte gilt: Entweder werden Lebensläufe entworfen oder bloß entscheidende Lebensabschnitte präsentiert. Neben Texten mit Fokus auf emphatische Künstler waren wiederum solche zu berücksichtigen, die dilettantische Künstlertypen einbeziehen. Zwar wird zwischen diesen Typen differenziert, nicht aber zwischen den hervorgebrachten Werken und nur bedingt zwischen Lebensdarstellungen entsprechender Figuren. Vielmehr verbindet sie, dass es sich um dezidiert *junge*

Figuren handelt und durch sie Zeitprobleme zur Darstellung gebracht werden. Künstlersubjekte und Figurenkonstellationen sind als zeitreflexive Größen aufgebaut und können daher zeitsemiotisch analysiert werden. Im Zuge dessen wurde deutlich, dass in der Personen-Konzeption, im Verhältnis des Subjekts zu seinem Umfeld, in der Verarbeitung von Wahrnehmung, in poetologischen Ansprüchen und persönlich-individuellen Problemen, wie auch in Beziehungen zu anderen Künstlerfiguren und in der dynamischen Handlungsstruktur Epochenreflexionen und insbesondere Entromantisierungsprozesse verankert werden, die in Beziehung zu der Frage stehen, welche Regularitäten in der erzählten Welt gelten und wie der Text auf seiner Präsentationsebene damit umgeht. Sinnfällig sind dabei Homologierelationen: Eine Figur verhält sich zur dargestellten Welt wie der Text zum Literatursystem; oder: Eine Figurenkonstellation verhält sich zur dargestellten Welt wie das Literatursystem zum unmittelbaren literaturgeschichtlichen Wandel. Zu folgern war daher, dass das Literatursystem nicht nur die Auffassung von Literatur als Kunst übernimmt, sondern im Rahmen singulärer Textsysteme Voraussetzungen, Möglichkeiten und Bedingungen von ›Kunst‹ benennt, problematisiert und im Rahmen einer dynamischen Ereignisstruktur abwägt und erprobt. Texte zeigen damit einen erhöhten Verhandlungsbedarf an und diagnostizieren aber angesichts eines nüchtern-resignativen Resümees letztlich auch ein problematisches Selbstverständnis.

Ästhetische Artefakte in Texten übernehmen die Funktionen einer zeitkristallinen Archivierung und der Wirklichkeitsregulierung: Erstens bilden sie ›Zeit‹ ab, indem sie ›Vergangenheit‹ codieren, sie für eine vergangene Kunstauffassung stehen oder eine vergangene Realität verarbeiten. Sie speichern und archivieren Zeit. Zweitens strahlen sie ›Zeit‹ aber auch kristallin aus. Die Entdeckung und Decodierung von Kunstwerken führt dazu, dass ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ einander gegenübergestellt werden, dass über die Vergangenheit nachgedacht, ihre Relevanz für die gegenwärtige Handlung erkannt wird. Mit ihnen zeigt sich in gebündelter Form der Konflikt der Gegenwart mit der Vergangenheit. Drittens regulieren sie ›Wirklichkeit‹, insofern sie – mit Blick auf die dargestellte Handlung – konfliktauslösend oder -tilgend fungieren und einen entscheidenden Einfluss darauf nehmen, was für die Zukunft möglich und unmöglich ist. Dies alles kanalisieren Texte in der diegetischen Rückkopplung, einer selbstreflexiven Textlogik, gemäß derer Elemente der Textwelt mit solchen der Artefakte äquivalent gesetzt werden und diese Verschaltung nachhaltige Folgen für das Geschehen hat. Eröffnet wird dadurch ein Zwiespalt in poetologischer Hinsicht: Denn einerseits wird ›Kunst‹ die Eigenschaft zugesprochen, auf die ›Wirklichkeit‹ Einfluss nehmen zu können und in ›Kunst‹ ›Wirklichkeit‹ zu potenzieren – ein wesentliches Credo der Romantik. Andererseits erfolgt

im Umgang mit dieser Möglichkeit immer auch eine Absage an ›Kunst‹ oder zumindest eine Reduktion ihres Potenzials infolge einer stringenten Wirklichkeitskonsolidierung: Diegetische Rückkopplungseffekte sind möglich und lassen sich entsprechend beobachten – und sie werden zugleich abgewogen und ›Kunst‹ in ihrem Geltungsbereich beschnitten und reduziert.

Der zweite Bereich zur narrativen Selbstreflexion versammelte Beziehungsverhältnisse erzählerischer Klassen. Hier bestätigte sich zum einen die Tendenz zur Wirklichkeitskonsolidierung. Die (oft unbestimmbare) Diffusion von Traum/Kunst/Wahrnehmung und Realität, wie sie für die Romantik prägend gewesen war, sehen Texte der Zwischenphase zwar noch vor, sie verabschieden sich aber zugleich davon und ebnen die potenzierte Auffächerung der Diegese – primär im Sinne einer fantastischen Wirklichkeit – zugunsten einer prosaisch nicht wunderbaren Welt ein. Diese Doppelläufigkeit findet sich formal in einer Struktur von Rahmen- und Binnenerzählung wieder, der ›romantische‹ Code der diegetischen Rückkopplung liegt im Verhältnis der narrativen Ebenen zueinander, die Problemlösungsstrategie (der Zwischenphase) besteht in einer ›Entzauberung von Welt‹, bei der alle transzendenten Elemente trivialisiert, banalisiert, verharmlost und in den (im Endzustand abgeschlossenen) Bereich der Fiktion verbannt werden. Die Reflexion von ›Zeit‹ basiert in diesem Feld augenscheinlich auf einem In-Beziehung-Setzen von ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹, das als fragilbrüchig gekennzeichnet ist: Denn die Gegenwart funktioniert signifikant anders als die Vergangenheit, hat diese aber zu überwinden, um einen möglichst harmonischen Zukunftszustand anzuordnen zu können. Ähnliches begegnete uns bereits in den reflexiven Zeitstrukturen I und II. Relationen, in die erzählerische Klassen gesetzt werden können, bestehen neben der diegetischen Rückkopplung in der Kontrastierung und Parallelisierung. Diese zielen stets auf die Engführung von Vergangenheitssegmenten mit dem Gegenwartssegment ab, mit dem Unterschied, dass bei der Kontrastierung die Merkmalsunterschiede, bei der Parallelisierung die (strukturellen oder semantischen) Merkmalsgemeinsamkeiten in den Vordergrund rücken. Allerdings erscheint die Kontrastierung als das übergeordnete Verfahren: Auch bei der Parallelisierung heben Texte offenkundig darauf ab, die Gegenwart von der Vergangenheit abzusetzen. Zwar muss diese sich mit ähnlichen Problemen auseinandersetzen wie jene, sie muss aber ob veränderter Ausgangslagen und Handlungsbedingungen zu anderen Ergebnissen kommen.

Und damit gelangen wir zu einem Punkt, der schließlich auch Zeitstruktur IV betrifft: Da oftmals der Rahmen für neue Ergebnisse nicht hinnehmbar ist oder unsicher und morbide, geraten Textlogiken in eine zirkuläre Schleife, bei der die regressive Restauration der Vergangenheit in der Zukunft vollzogen wird, oder sie führen zur Negativierung/Negation von Zukunft, da ein dezidiert neues

Modell nicht vorgesehen ist. Die Zukunft ist ein offener und unvorhersehbarer Möglichkeitsraum, der zugleich unsicher ist, über den man nachdenkt und mit ihm auf eine Besserung der Verhältnisse hofft, in den man sich oftmals aber nur resignativ hineinbegibt, wenn er nicht gar gänzlich gekappt oder als ›reinstallierte Vergangenheit‹ realisiert wird (die ihrerseits nicht selten negativ evaluiert wird).

Während also mit den reflexiven Zeitstrukturen I und II die Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Neu‹/›Jung‹ und ihre Dynamisierung benannt werden, dreht sich die reflexive Zeitstruktur III um die Selbstbezüglichkeit von Texten in doppelter Hinsicht: einmal hinsichtlich ihres Bezuges auf das eigene Textsystem, ein andermal hinsichtlich des Bezugs auf das übergeordnete Literatursystem. Die Teilkomponenten der Relevantsetzung von ›Kunst‹ und der narrativen Selbstreflexion werden überlagert von den Komponenten der ›Entromantisierung‹ und der Metatextualität. Im Strukturbündel sind diese gleichwertig – das heißt als Analysezugänge ebenso wichtig wie letztere. ›Entromantisierung‹ jedoch lässt sich als besonders hervorstechende Funktion sowohl der Kunst-Relevantsetzung als auch der narrativen Selbstreflexion beschreiben; und Metatextualität ist auch losgelöst von Zeitstruktur III zu beobachten (wenngleich sie hier besonders stark ausgeprägt und daher offensichtlicher ist als anderswo).

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Die Denkfigur *Zukunft*: Ein epistemischer Zielpunkt ›ohne Stütze‹

5

5.1 Imponderabilität: Das Gegenwarts-Kippmodell als Basis von Zukunftsentwürfen

Die drei zeitreflexiven Grundachsen, die Zeitstrukturen I–III und temporaldeiktische Probleme

Wenn in Erzähltexten der Zwischenphase *Zeit* relevant gesetzt ist, wenn die entworfene Vergangenheit belastend auf die Gegenwart einwirkt, die von jener abhängt und sich zugleich von ihr abgrenzt, wenn die Gegenwart also auch als Segment bezeichnet werden kann, in dem *Zeit* ›gestört‹ ist, dann ist die *Zukunft*, wie sie Texte gestalten, als Struktureinheit anzusehen, der als epistemischer und zeitreflexiver Zielpunkt fungiert. Allerdings auch als Zielpunkt ›ohne Stütze‹: Die *Zukunft* ist unvorhersehbar, unsicher, multioptional.¹ Die ›Gegenwart‹ gestaltet sich als Problemverhandlungsraum, die ›Zukunft‹ als imponderabler (*Zeit*-)Raum der Resultativität mit reflexiver Zeige-Funktion. In ihm versammeln Texte all das, was in ›Welten‹ notwendig erscheint, was lösbar oder unlösbar, was wünschenswert oder nicht wünschenswert ist – und bilden damit ihre Eigenart aus, die zur Klärung des Selbstverständnisses des Literatursystems natürlich von hohem Interesse ist. Die *Zukunft* ist in Anbetracht von alldem hochakutes Thema – erkennbar an der deutlichen Fokussierung, der wiederholt expliziten Thematisierung, ihrer Exponiertheit und auch daran, dass Texte *Zukunft als Zukunft* ausstellen, wie auch nicht zuletzt an dem enormen Aufwand, der auf Figurenebene betrieben wird, die Gegenwart zu überwinden und ein Leben in der *Zukunft* anzusteuern. Getragen werden alle diese Aspekte durch die textuellen Ausprägungen der drei

¹Hölscher etwa macht dies mentalitätsgeschichtlich am Stichwort der »Revolutionserwartung« fest (vgl. 2016: 121 f.).

Grundachsen – der Heterogenität, der metatextuellen Selbstreflexivität und der literarischen Anthropologie –, wobei im Nachdenken über die Zukunft ebenfalls augenscheinlich die reflexiven Zeitstrukturen I bis III zusammenlaufen. Die vornehmliche Aufgabe dieses Kapitels wird daher sein, die bisherigen Erkenntnisse zu bündeln und weiterzudenken.

Wir greifen zentrale Gedanken der vorherigen Abschnitte auf, in denen der Komplex ›Zukunft‹ bereits eine Rolle spielte. *Erstens* als *literaturanthropologisch* signifikant haben wir vornehmlich die Modifikation der goethezeitlichen Initiationsgeschichte mit ihren diversen Implikationen erachtet sowie darüber hinaus die regressiv-progressive Kopplungsstruktur auf Figurenebene, die mit der Initiationsgeschichte im Zusammenhang stehen kann – aber nicht muss –, wie auch Figuren, die als Künstler auftreten. Eine entsprechende Thematik konnte dabei in den folgenden Teilfeldern ausgemacht werden:

- (a) *Die Konfrontation mit der Vergangenheit hat die Unsicherheit von ›Zukunft‹ zur Folge.* Die Diskrepanz zwischen Zukunftskonzept und Zukunftsmodell spitzt sich in der Zwischenphase radikal zu. Die entscheidende Komponente im Bedeutungsaufbau ist dabei die konfliktreiche Kollision zwischen Konzept und Modell. Die Imponderabilität von ›Zukunft‹ resultiert aus der Konfrontation der Figuren mit der eigenen (persönlichen, familiären oder kulturellen) Vergangenheit. Da die Vergangenheit zum Problem erwächst und nachhaltig auf die Handlungsgegenwart einwirkt, gerät die (persönliche, familiäre oder gesamt Kollektive) Zukunft zum offenen Möglichkeitsraum, gar zum Spielball verschiedener diegetischer Instanzen, die zukunftsentscheidend funktionalisiert sind. Gespiegelt wird die grundsätzliche Offenheit von ›Zukunft‹ in der Skalierung zwischen ›Glücken‹ und ›Scheitern‹ im Endzustand: Ob und wie eine Figur scheitert oder ihr Handeln glückt, ist gegenüber der Goethezeit deutlich relativiert und kann nicht mehr ohne Weiteres klar bestimmt werden.
- (b) *Die ›Tendenz zur Mitte‹ im Endzustand und das Reduktionsprinzip.* Daneben ergibt sich ein Problem aus einem zugrundeliegenden Regulationssystem, demzufolge Figuren einer ›Mitte‹ zugeführt werden oder – sollte das nicht gelingen – ihr scheiterndes Handeln ex negativo auf diese ›Mitte‹, die nicht erreicht worden ist, hindeutet. In gesellschaftsmentaler Hinsicht – und damit sprechen wir von dem, was die Literatur darunter auffasst – besteht diese ›Mitte‹ im Konzept der ›Bürgerlichkeit‹, im engeren anthropologischen Sinne steht gemäßigte Liebe, Endogamie und der Hang zur Herkunftsfamilie auf der Agenda. Impliziert ist damit das Prinzip der Reduktion, das nicht selten mit anderen Merkmalen von ›Welt‹ konfiguriert, etwa und vorzugsweise mit der ›Personen‹-Konzeption, die auch für sich genommen auf der Schwelle steht

zwischen einer goethezeitlichen Ausprägung und davon losgelösten, neuartigen Merkmalsbündeln. Das Reduktionsprinzip und die ›Tendenz zur Mitte‹ können als Konsequenzen resultierend aus der dominanten Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Jung‹/›Neu‹ aufgefasst werden. Sie sind zukunftsbestimmend.

- (c) ›Liebe‹ als zukunftsbildender Parameter. Auch ›Liebe‹ stellt eine entscheidende Komponente in der Konzeption und Modellierung von Zukunft dar. In den meisten Texten ist sie *das* wesentliche Handlungsmovens und der hauptsächliche Erzählgegenstand. Sie bildet eine dominant-präsente Struktur und formiert eine der zentralen Funktionen zeitreflexiven Erzählens auf Ebene der dargestellten Aktzeit. Ihre zeitreflexive Doppelcodierung kommt dadurch zustande, dass sie zum einen selbst narrativ und zeitlich organisiert ist und sie zum anderen maßgeblich die Zukunft der Figuren bestimmt. Prägend für die Zwischenphase ist in diesem Rahmen die temporal-narrative Aushandlung und Findung des ›richtigen‹ Liebeskonzeptes, die Neusetzung der Herkunftsfamilie als entscheidender Faktor und die Neuhierarchisierung von Werten, wobei Liebe ihren Status als ›romantische Liebe‹ einbüßt. Die Realisierung (oder Nicht-Realisierung) von ›Liebe‹ lässt Rückschlüsse darauf zu, wie ›Zukunft‹ semantisiert ist.
- (d) *Die Vorrangstellung des Systems gegenüber den Handlungsträgern.* Die Zwischenphase diskutiert auf besondere Weise ›Störungen‹ von ›Zeit‹ – temporalsemantische Krisen- und Überlagerungszustände – und gestaltet dadurch einen semantisch offenen Mehroptionenbereich. Die Vorrangstellung des entworfenen Weltsystems gegenüber seinen Handlungsträgern ist da eine konkrete Weichenstellung. Emische, etische und subjektive Zeit sind in Form einer regressiv-progressiven Kopplungsstruktur in ein gestörtes Verhältnis versetzt. ›Welten‹ sind zwar zeitlich chronometrisch-linear, unidirektional und monochron aufgebaut, aber aufgrund der ihnen zugrundeliegenden Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Neu‹ und des Aufeinandertreffens von regressiven Figuren einerseits und progressiven Figuren andererseits ist die Temporalsemantik insgesamt heterogen gestaltet. Als Konsequenz stellt sich die Frage, unter welchen Voraussetzungen und zu welchen Bedingungen die Erhaltung eines Systems gelingen kann (oder warum es eben aufgegeben wird). Den von Texten in erster Linie gewählten *jungen* Figuren obliegt daher die doppelte Aufgabe, nicht allein im Abgleich mit Normen- und Wertevorgaben der Umwelt ihren Lebensweg zu finden, sondern darüber hinaus, die Vorrangstellung von ›Welt‹ zu akzeptieren – insbesondere vor dem Hintergrund beeinträchtigender Strömungen der zeitlichen ›Rückwärts‹- und ›Vorwärtsgewandtheit‹. Die Zukunft muss dabei als hochrangig text-ideologischer Zielpunkt angesehen werden, der angestrebt wird, nicht aber

voraussetzungslos erreicht werden kann, wobei die gegebenen Voraussetzungen oftmals den Texten selbst nicht unbedingt bekannt sind – daher der hohe Grad an Zufälligkeit und Unglück, der dargestellte Welten kennzeichnet.

- (e) *Mit Künstlerfiguren wird die Zukunft reflektiert als ›Zukunft von Kunst/Literatur‹.* Künstlerfiguren formieren eine Sonderklasse im anthropologischen Feld. Denn mit ihnen ergibt sich eine Schnittstelle zwischen dem fiktiven Universum eines Einzeltextes und Regularitäten des einzeltextübergreifenden Literatursystems. Mit Hilfe derartiger Figuren werden Aussagen über Produktionsbedingungen und -möglichkeiten generiert, mit Texten in ihrer Funktion als kultureller Speicher situative Momentaufnahmen von ›Kunst‹ entworfen und alles im allem im Modus eines fiktionalen Experimentcharakters auf mögliche Zukunftsszenarien sowie gleichzeitig auf Formen, Inhalte und Aussagepotenziale literarischen Erzählens abgehoben. Die Literatur der Zwischenphase begreift sich selbst als Kunst und nimmt daher in der Präsentation von Künstlerfiguren eine (direkte oder indirekte) Selbstthematisierung vor.

Über diese anthropologischen Stoßrichtungen hinaus, kann die Reflexion von ›Zukunft‹ *zweitens* von allgemeinen Tendenzen des Entwurfs von ›Welt‹, insbesondere aus dem dominanten *Merkmal der Heterogenität*, abgeleitet werden. Wie erörtert, ist dieses Merkmal in der Zwischenphase vornehmlich über temporalsemantische Leitdifferenzen aufgebaut. Die Frage, wie eine Zukunft zu gestalten wäre oder ob sie als Resultat bestimmter Regularitäten hervorgeht, folgt hier aus der besonderen Anlage der Texte, Zeitmodelle der Zirkularität und der Linearität zu kombinieren – indem Instanzen ganz bestimmte, und zwar tradierte Werte zu *reinstallieren* anstreben und andere Größen andererseits einen geschichtlichen Wandel geltend machen, der die Substitution von vorgegebenen Merkmalssets durch alternative Sets in der Zukunft vorsieht. Zu nennen wäre daher ergänzend zu den obigen Punkten der folgende Aspekt:

- (f) *Die Überlagerung von ›Alt‹ und ›Neu‹ und ihre Dynamisierung als Realisierungshemmnisse.* Heikel ist zweierlei: Zum einen die Anlage von ›Alt‹ und ›Jung‹/›Neu‹ in ihrer gegenseitigen, konfligierenden Bezüglichkeit und dominanten Repräsentanz, zum anderen ihre Dynamisierung in Form regressiver und progressiver Strukturen, die reziprok zusammenhängen, divergierend auseinanderdriften und in ihrer Spannweite ganze Welten, Teilwelten oder Individualkonfigurationen an den Rande eines Kollapses führen. ›Welten‹ wie auch die erzählerische Darstellung dieser Welten sind heterogen aufgebaut. Heterogenität wird in der Zwischenphase flächendeckend konstatiert und

reflektiert, und zwar nicht zuletzt auch in der Findung von Zukunftsmodellen mit semantisch breiter Fächerung: Ob polyseme Offenheit, ob Kappung, ob Restauration der Vergangenheit, ja sogar bei einem vermeintlich harmonisch-versöhnlichen Endzustand: In der Regel ist die entworfene Zukunft, wenn auch reflexiv-anvisierter Zielpunkt, problematisch.

Schließlich ist Zukunftsreflexion *drittens* ein tragender Teil der spezifischen Ausprägung *metatextuell-selbstreflexiven Erzählens*, und dies in doppelter Hinsicht. Zum einen werden thematisierte ästhetische Artefakte in die Reflexion von ›Zeit‹ eingebunden. Zum anderen sind Textmodelle metatextuell auf die Situation des Literatursystems bezogen. Die weiteren Aspekte in diesem Bezugsrahmen wären demzufolge:

- (g) *Die diegetische Rückkopplung und die Konsolidierung von ›Welt‹.* Die Reflexion von ›Zukunft‹ bindet die Zwischenphase an die Kunstthematik und an selbstreflexives Erzählen. Mit beiden Bereichen applizieren Texte einerseits das in der Goethezeit entwickelte Verständnis einer Wirklichkeitspotenzierung und verabschieden es zugleich in einer konsolidierenden ›Entzauberung‹. ›Kunst‹, wie sie aus der vorangegangenen Epoche der Goethezeit bekannt ist, hat in einer zukünftigen Welt, die die Literatur selbst entwirft, keinen Platz mehr, wird aber gebraucht, um überhaupt zu dieser Erkenntnis zu gelangen.
- (h) *Die Zukunft wird ausgehandelt mit Hilfe von Kontrastierung und Parallelisierung.* Zwei andere gängige selbst- und zeitreflexive Verfahren ergeben sich aus einer textuellen Rahmen-/Binnenstruktur und der Korrelation zweier (oder mehrerer) (Teil-)Narrative. Der grundsätzlich *zeitreflexive* Impetus resultiert aus der unterschiedlichen temporalen Situierung der Geschichten und ihrer Engführung im übergeordneten Textzusammenhang. Die besondere *zukunftsreflexive* Anlage wiederum liegt darin begründet, dass ›Zukunft‹ das Implikat eines dezidierten Abgleichs zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsgeschehen ist. Die Kontrastierung ist dabei das favorisierte Verfahren, in dessen Zuge – auch im Falle einer strukturell-semantischen Parallelisierung der Narrative – im Kern auf die semantische Abweichung der Gegenwart von im Vergangenheitssystem etablierten und tradierten Sets abgehoben wird. Die Aushandlungsprozesse werden analog gesetzt zur Selbstverständigung über den Strukturwandel literarischen Erzählens.

Angesichts dieser Bündelung muss Folgendes festgehalten werden: Die reflexiven Zeitstrukturen I bis III laufen allesamt in Zeitstruktur IV zusammen.

Die Perpetuierung der goethezeitlichen Initiationsgeschichte (*reflexive Zeitstruktur I*) schlägt sich in Modifikationsstrukturen auf Ebene des Dargestellten und Darstellens nieder. Reflexiv sind die Zeiteilstrukturen der modifizierten Initiationsgeschichte deshalb zu nennen, da sie retrospektiv am vergangenen System der Goethezeit orientiert sind, aber auch aus dem Grund, da sie unter Rückgriff auf vorgegeben-tradierte Muster verschiedene Alternativen zu diesem Modell erproben und es erodieren. Bezeichnend in Anbetracht dessen ist der Umgang mit und die Gestaltung von Endzuständen: die dargestellte Zukunft individueller Lebensläufe. Ähnliches ergibt sich mit Blick auf *Zeitstruktur II*: Es sollte deutlich geworden sein, dass das Literatursystem den literarischen Wandel nicht nur kennt, sondern ihn in Form einer regressiv-progressiven Kopplungsstruktur zeitstrukturell semiotisiert und diskutiert. Gehen damit die Orientierung an der Vergangenheit, ihre Konfrontation mit dem ›Neuen‹, wie auch die Dynamisierung dieses Verhältnisses einher, so ist ebenso die Zukunft als Teilmodell mit dem Status des Implikats in Texten mitberücksichtigt – und mehr noch: ›Zukunft‹ unter Einbezug von Zeitstruktur II ist stets Zielpunkt und Problem zugleich. Im Rahmen schließlich von *Zeitstruktur III* ist Zukunftsreflexion gar als maßgebliche Teilkomponente integriert. Denn wenn sich das Literatursystem über den eigenen Status eines Interims bewusst ist – und diesen als solchen auf verschiedene Weise ausbuchstabiert –, dann muss auch der Entwurf bedeutsam sein, der das Ende dieses Interims bezeichnet – und auch hier hinsichtlich des Dargestellten einerseits und des Umgangs mit Formen, Semantiken, Mustern und Modellen, ihrer narrativen ›Verarbeitung‹ als Beibehaltung, Abänderung oder Absage andererseits. In diesem Fall kann der Entwurf von ›Zukunft‹ in einem *einzelnen* Textsystem als selbstreflexiv-metatextuelle Strategie gelesen werden; die *Menge* an Entwürfen wiederum erlaubt es aufzuschlüsseln, was das Literatursystem hinsichtlich eines Wandels literarischer Strukturen vorzusehen imstande ist: literarische Aussichten auf das, was denkbar, realisierbar, sagbar ist.

Insgesamt sind daher ›Störungen von Zeit‹ zu diagnostizieren, die sich in temporaldeiktischen Problemkonstellationen niederschlagen und wesentlich für die Denkfigur ›Zukunft‹ sind. Denn das Literatursystem legt besonderen Wert auf die Zeitstufen: Die Vergangenheit behandelt es insofern, als sie determinierend auf ein temporales Nachfolgersegment einwirkt. Dadurch gerät jenes Gegenwartssegment zu einem zeitsemantischen Ballungsraum, der durch die Leitdifferenz geprägt ist und zugleich die eigene zeitliche Fundierung als Interim begreift und den Gegenwartsstatus zu überwinden anstrebt. Daher ist in diesem Segment immer auch ›Zukunft‹ – als Konzept – implementiert. Die Temporaldeixis ist also zwar weltontologisch linear, unidirektional und monochron an

einem Zeitverlauf in die Zukunft ausgerichtet, auf Figuren- wie auch auf Textebene jedoch wird sie gleichermaßen unterlaufen, und dies genau dann, wenn eine maßgebliche Orientierung an der Vergangenheit stattfindet, der Fokus auf diese (Zeit-)Problemverhandlung in der Gegenwart gelenkt und schließlich ›Zukunft‹ über ebendiesen Komplex ausgehandelt wird. Das Gegenwartssegment als temporale Teilwelt ist als *Kippmodell* entworfen, das aus dieser hochsensiblen Basis hervorgeht. Das jeweilige *Zukunftsmodell*, und sogar schon spekulative *Zukunftskonzepte*, stehen in Relation zu diesem Kippmodell und müssen in diesem Zusammenhang ausgewertet werden. Denn dies ist als Spezifikum zu werten: Die Gegenwart steht auf der ›Kippe‹ – und gefährdet dadurch die Zukunft.

Die Aufgaben und Ziele des Schlusskapitels sollten im Lichte dieser Überlegungen offenliegen: Grundsätzlich wäre zu klären, wie ›Zukunft‹ in Texten der Zwischenphase aussieht, wie sie gestaltet, wie sie konzipiert und modelliert wird. Zu klären wäre auch, aus welchen Voraussetzungen (das heißt Optionen und Restriktionen) sie hervorgeht – ausgehend von den bisherigen Erkenntnissen hinsichtlich der Anthropologie und der weltontologischen Heterogenität. Ferner wäre ihrer Zeige-Funktion auf den Grund zu gehen: Zum einen deutet sie – konzipiert als ebenjener reflexiver Zielpunkt – nicht allein auf eine handlungslogische Schlussstelle hin, sie rekurriert ebenfalls auf die zeitreflexive Gesamtanlage der Textsysteme: Warum geht das Ganze so aus, wie es ausgeht, und was sagt uns das über den Umgang des Textes mit ›Zeit‹? Zum anderen ist mit ihr auf höherer Abstraktionsebene eine Menge an Propositionen bezüglich des epocheneigenen Selbstverständnisses angelegt: Welche Modelle sind repräsentativ und welches Grundverständnis des Literatursystems ließe sich daraus ableiten? In heuristischer Perspektive sind also drei wesentliche Aufgaben anzugehen:

- (1) Erfassung und Beschreibung von dominanten Zukunftskonzepten und -modellen;
- (2) Bestimmung der innertextuellen Funktion von ›Zukunft‹ im Rahmen zeitreflexiven Erzählens;
- (3) Bestimmung der metatextuellen Funktion von Zukunftsentwürfen als selbstreferenzielles Spezifikum und wesentliches Differenzierungsmerkmal der Zwischenphase.

Überblick: Signifikante Textvarianten

Im Verlauf der Studie sind repräsentative Texte ausgehend von ihrer zeitsemiotischen und -reflexiven Konstitution berücksichtigt worden. Werfen wir einen Blick

zurück und versammeln einige dieser Texte hinsichtlich ihrer Zukunftsthematik. Für die Jahre 1820 bis 1825 kann eine allgemeine Gemengelage bestehend aus späromantischen und postromantischen Texten beobachtet werden (vgl. Korpus A). Spätromantische Texte – wie Waiblingers *Märchen aus der blauen Grotte* und Goethes *Novelle* – führen romantische oder allgemein goethezeitliche Konstellationen und Präsentationsmuster fort, während andere Texte (wie Tiecks *Die Reisenden*) bereits den ›Abschied von der Romantik‹ einläuten und wieder andere, wie etwa Zschokkes *Der tote Gast*, *Addrich im Moos* oder *Der Abend vor der Hochzeit* gänzlich anders verfahren oder gar die Romantik ausdrücklich durch neuartige Modelle substituieren.

Der tote Gast führt ein harmonisches Ende vor und entwirft eine Zukunft, in der ›alles gut ist‹: Die Bedrohung der dargestellten Welt ist abgewandt, das Paar (wieder-)vereint, die Familie versöhnt. Grundlage für dieses Ende sind die Trivialisierung und Verharmlosung des Bedrohungszustands von ›Welt‹ und damit die Umdeutung der präsentierten Ordnung. Gesetzt ist zunächst eine tief in die Vergangenheit ragende Weltordnung, die sich durch eine wunderbare Grundkonstitution auszeichnet, eine Welt, die in regelmäßigen Abständen von der Instanz eines Untoten substanziell bedroht wird. Die Umsemantisierung dieses Gefüges besteht dabei darin, dass die Sage um den toten Gast mit Hilfe einer Narrativierungsstrategie in das Reich der bloßen Fiktion verbannt und die in der fokussierten Gegenwart tatsächlich auftretende Figur des toten Gastes als eine inszeniert-manipulierte Verwechslung aufgedeckt wird. Das Potenzial einer romantisch-›verzauberten‹ Welt wird hier strategisch-offen ›entzaubert‹ – und zwar auf Figurenebene zwecks ›prosaischer‹ Wunschpaarbildung, auf Textebene zusätzlich als klar metatextuell-selbstreflexive Absage an die Romantik. Die Proposition, die hinter dieser Absage steht, könnte daher lauten: ›Eine Zukunft der Literatur kann nur dann harmonisch aussehen, wenn die romantische Tradition gekappt wird‹. Dass indessen dieser Prozess *selbst* Thema des Textes ist, ist natürlich bezeichnend, handelt es sich dabei ganz offensichtlich um ein schwerwiegendes Problem, das einer Aushandlung bedarf und nicht einfach als bereits vollzogen vorausgesetzt werden kann. Dadurch ist zwar Zukunft positiv besetzt, die Voraussetzungen, um sie zu realisieren, sind jedoch als solche schwerwiegend und müssen literarisch ausjustiert werden.

Und ebendies gerät zum entscheidenden Problem der 1830er- und teils noch der 1840er-Jahre mit mitunter verheerenden Folgen für die Modellierung von ›Zukunft‹ – man denke an Eichendorffs *Das Schloß Dürande*, an Ottos *Die Lehnspflichtigen*, Mügges *Die Emigranten*, Dronkes *Das Unvermeidliche* oder an die Texte Hebbels, die den Kollaps ganz offen vor Augen führen – aber auch an Stifters *Der Condor* oder *Der Hagestolz* und Auerbachs *Der Tolpatsch*, die das

latent tun. Eine Konfliktverlagerung in die politische Dimension nehmen Eichen-dorff und Hauff vor. *Das Bild des Kaisers* bringt den gesellschaftspolitischen Umbruch vom Alten zum Neuen – versinnbildlicht zum einen in den beiden Burgen der befreundeten Familienväter, zum anderen angelegt in der gewaltsamen Gegenüberstellung von konservativ-reaktionärer und radikal-demokratischer Position – zusammen mit der Individualaufgabe des Initiationsprozesses und der Paarfindungsproblematik. Auch hier – wie bei Zschokke – findet sich ein Ende mit positiver Zukunftsaussicht. Dies aber nur auf der Oberfläche. Denn durch die glückende Paarbildung im Süden Deutschlands wird zweierlei – und zwar nachhaltig Problematisches – kaschiert: Zum einen das Scheitern der zu Beginn eingeführten Hauptfigur, die zunächst klar als fokussierter Initiand agiert, dann aber zugunsten der Problematik um die beiden anderen Figuren vom Text an den Rand des Geschehens delegiert wird und zur Nebenfigur gerät; zum anderen die nicht überwundene Diskrepanz zwischen Süd- und Norddeutschland: Deutschland ist am Ende territorial, mentalistisch und familiär separiert. Die Zukunft ist eine trügerische und nur bedingt positiv zu werten. *Das Schloß Dürande* führt demgegenüber eine Welt vor, die am Ende vollends kollabiert. Verschränkt sind auch hier Geschehensmomente der Kollektivgeschichte mit solchen der Individualgeschichte. Wenn der männliche Protagonist auf Kollektivebene revolutionäre Handlungen anstößt, um vordergründig die Ehre der Schwester zu retten, er jedoch dadurch hintergründig forciert, in den geschwisterlich-vereinten Ausgangszustand zurückzukehren, dann ist dies der Brennpunkt, von dem aus auch die negierte Zukunft erklärbar wird: Die Welt kollabiert nämlich *aufgrund* ihrer regressiv-progressiven Doppelausrichtung; der Text diagnostiziert dies, ohne Regularien zu finden, damit so umzugehen, dass die Figuren doch noch einer irgendwie positiv besetzten Zukunft zugeführt werden könnten. Die ruinöse Zukunft weist semiotisch auf ein Kernproblem der Zwischenphase hin – die folgenschwere Fatalität der Kopplung von Regression und Progression nämlich, die zugleich aber unumgänglich zu sein scheint.

Eine Schwerpunktverlagerung bei ähnlich propositionalem Gehalt lässt sich in Mundts *Madelon oder Die Romantiker von Paris* und Vischers *Cordelia* ausmachen. Auch *Madelon oder Die Romantiker von Paris* präsentiert eine Welt mit Umbruchsituationen auf mehreren Ebenen. Das Kollektiv – Mitteleuropa – ist in revolutionären Unruhen begriffen. Auf individueller Ebene sind die Auseinandersetzung mit der familiären Vergangenheit, Paarbildung und – dies nun an dieser Stelle ganz explizit – die Gegenüberstellung verschiedener Kunstauffassungen thematisch relevant. Die stark negativierte Zukunft bildet das Hauptproblem ab: Die Voraussetzungen für ein gelingendes Szenario sind nicht gegeben, der Künstlerprotagonist fungiert als wechselhafte Kippfigur, die ›zerrissen‹ ist und in

allen Bereichen zwischen den Stühlen steht und letztlich verantwortlich für den Tod der Hauptfigur und den resignativen Rückzug anderer Figuren ist. Der Text codiert in alldem komplexe Epochen- und Kunstreflexionen, die wiederum an den Umgang mit ›Zeit‹ rückgebunden werden. Der Umstand, dass die Zukunft negativ gestaltet ist, liegt in der spezifischen Anlage der Gegenwart begründet, deren Problematik der Text als unüberwindbar ausstellt.

In *Cordelia* werden im Verlauf des Geschehens die titelgebende Figur sowie eine weitere, männliche Figur getilgt und dies aufgrund einer hochproblemmatischen Anthropologie, die auch dieser Text an kunstästhetische Positionen rückbindet: Ein Protagonist, der als Vertreter der ›Klassik‹ agiert, tötet diejenige Figur, die in Verbindung mit ihrem Geliebten ein wünschenswertes Zukunftsmodell vertreten hätte. Am Ende übrig bleiben der alte ›Romantiker‹ und ein in ästhetischer Hinsicht auf einer Zwischenposition angesiedelter Jüngling, die lediglich ein ›romantisches‹ Erbe verwalten, ansonsten aber nicht mehr künstlerisch tätig sind und resignieren.

Solche und andere, tendenziell pessimistischen Modelle dominieren auch in den 1840er-Jahren – und zwar offensichtlich in Fortführung des zeitreflexiven Impetus der vorangegangenen Jahre. Ganz deutlich ist da Hebbel, der in *Die Kuh* und *Anna* krasse Modelle der Negation vorführt – in beiden Fällen dezidiert zeitreflexiv fundiert. Wir sprechen bei solchen Modellanordnungen daher auch von ›Kappungen‹. Auf den ersten Blick versöhnlicher verfährt Stifter – etwa in *Der Hagestolz*. Jedoch konnte die Analyse auch hier eine Textstrategie offenlegen, bei der die Rückführung des Protagonisten in die Herkunftsfamilie samt maximalendogamer Partnerwahl zugleich auch bedeutet, dass das ›Neue‹ und ›Alternative‹ (zum tradierten Denk- und Lebensmodell) zu verwerfen ist. Die Dynamik des Textes im Umgang mit der Leitdifferenz besteht ja gerade in seiner massiven Entdynamisierung, die er am Protagonisten vollzieht. Wenn dabei von ›Restauration‹ die Rede ist, so im ursprünglichen Sinne des Wortes als ›Wiederherstellung von Vergangenen‹ – und genau darauf kommt es Texten wie *Der Hagestolz* oder auch *Die Narrenburg* an.

Daneben stechen auch andere Modellsemantiken hervor, vornehmlich solche, die – ähnlich wie Hauffs *Bild des Kaisers* – ›Zukunft‹ oberflächlich nicht direkt negativieren, sie aber auch nicht als Abschluss gestalten. Beispiel dafür ist *Imagina Unruh*. Der Text setzt mit einem Einblick in den Endzustand ein, der eine angesehenere, aber sozial isolierte Künstlerfigur etabliert. Tatsächlich halten sich die Konflikte gegenüber anderen Realisierungen (*Das Schloß Dürande*, *Der Hochwald*, *Addrich im Moos*) in Grenzen – obwohl sie auch hier in sozialer Hinsicht mit Aufkommen der Studentenbewegung in Aussicht stehen. Vielmehr wird vorgeführt, dass eine Vereinbarung von ›Kunst‹ (in Fortführung und Modifikation

romantischer Modelle) und Gesellschaft unmöglich ist, dass künstlerische Tätigkeit denk-, aber nur eingeschränkt lebbar ist, sie unter den gesetzten Bedingungen und eigenen Merkmalen keine gesellschaftliche Position haben kann. Die Doppellagerung des Problems ist im Zukunftsmodell entfaltet: ›Kunst‹ findet ja noch statt, aber eben ohne Öffentlichkeit der Künstlerperson. Wieder deutlicher verfährt im Kontext dieser Modelle *Die Lehnspflichtigen*. Der gesellschaftspolitische Konflikt wird zwar notdürftig geklärt. Aber Probleme erscheinen doch auch ungelöst: ›Notdürftig geklärt‹ heißt in diesem Fall, dass der in die Wege geleitete Demokratisierungsprozess nur künstlich – das heißt vonseiten des Grafen als Geste der Resignation – hergestellt wird. Die Schranken zwischen Ober- und Unterklasse wären in dieser Hinsicht politisch in Maßen aufgehoben – nicht aber mentalistisch. Außerdem werden die Hauptfiguren durch Tod getilgt. Nicht nur ist dadurch die Chance auf eine (synekdochische) Versöhnung auf politischer Geschehensebene vertan, auch schlägt damit ein zukunftssträchtiger Verlust des Herrscherhauses zu Buche, das bedingt durch seine Veralterung in Bedrängnis gerät und seine Traditionen nicht an Nachkommen weitergeben kann. Die Zukunft ist auf der einen Seite eine nur mäßig befriedigende, auf der anderen Seite eine gar triste.

Die angeführten, signifikanten Textvarianten zeigen: Es liegen auf der einen Seite – aus narratologischer Sicht – offenbar ganz konventionelle Modelle vor, die sich dreiteilig gliedern lassen und positive, negative und offene Zukunftssemantiken vorweisen. In dieser Hinsicht entspricht der Wandel literarischen Erzählens am Ausgang der Goethezeit mutmaßlich einer zunehmenden Konsolidierung narrativer Muster und Modelle. Im Vergleich mit der Goethezeit, in der Prosaformen an Bedeutung zugenommen hatten, wäre dies einstweilen keine große Überraschung, finden sich diese – man möchte sagen – ›Grundmodelle‹ der fiktionalen, narrativen Zukunftsgestaltung schließlich bereits auch schon dort. Allerdings stellen sich auf der anderen Seite zwei wesentliche Spezifika ein, die die Zwischenphase von der Goethezeit abgrenzen. Und deren Verschränkung ist dabei wichtig. Zum einen ist dies die *Fokussierung auf die Zukunft*. Ja, Texte arbeiten sich an der Vergangenheit ab und sie erheben die Gegenwart zum Problemsegment, aber sie konzentrieren sich auf die Zukunft als reflexiven Zielpunkt, auf den Probleme zulaufen und in dem diese Probleme – aber auch Wünschenswertes – semiotisch codiert werden. Zum anderen ist dies die *graduelle Skalierung* zwischen den genannten Zukunftsoptionen. In Kombination mit dem ersten Spezifikum hieße das: Die Zukunft steht zwar im Fokus; es ist aber völlig unklar, wie sie aussehen soll – im Gegensatz zur Goethezeit, die etwa im Fall der Initiationsgeschichte bestimmte Parameter klar als solche definiert hatte. In der

Zwischenphase sind diese Parameter selbst Verhandlungsgegenstand und resultierende Zukunftsmodelle daher vielgestaltig. Es lassen sich also grosso modo drei Zulaufpunkte (Kappung, Restauration, Polysemie) benennen, Texte taxieren aber stets auch den Zwischenraum zwischen diesen Punkten. Das klang beispielsweise bei der Erfassung des anthropologischen Reduktionsprinzips an – als die Möglichkeiten behandelt wurden, wie Endzustände realisiert sind und das Prinzip selbst flexibilisiert vorliegt (vgl. Abschn. 2.4). Einzig als *generelles Merkmal* lässt sich in Anbetracht aller dieser Aspekte die *Tendenz* zur (mehr oder weniger stark explizierten) *pessimistischen Zukunftsgestaltung* festhalten (Abbildung 5.1).²

Das zeitreflexive Kippmodell der Zwischenphase

Die Sachverhalte, dass ein breites Raster an Teilmodellen anzunehmen ist und dass ›Zukunft‹ als hauptsächlicher Reflexionszielpunkt der Zwischenphase angesehen wird, treten überhaupt erst vor dem Hintergrund des spezifischen Gegenwart-Kippmodells zutage:³ Da Gegenwart *so* konstituiert ist, *wie* sie konstituiert ist, rückt die Zukunft in den Fokus und wird derart stark exponiert. Und wir hatten mit unserem Basiskonzept festgehalten, dass die Fundierung als Interim und temporalsemantisches Zwischenglied aufgrund der ›Schichtung von Zeiten‹ zustande kommt. Genau diese Zeitschichtung erklärt das Merkmal des ›Kippens‹.

²Auch diese Tendenz grenzt die Zwischenphase vom Vorgängersystem ab. Denn: »[D]ie Goethezeit wird eine literarische Epoche sein, die zutiefst auf alternative positive Zukunft [sic!], des Individuums wie des Kollektivs, orientiert ist – noch der *utopische Charakter der humanitären Konzepte der Weimarer Klassik* belegt es, und dieser Charakter ist, etwa in Goethes *Iphigenie* 1787 belegbar, den Autoren bewußt.« (Titzmann 2012c [1994]: 119; Hervorhebung im Original) Und auch Wieland schreibt in *Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt* (1751) zur Wahrung der Theodizee: »So schwindet nach und nach das Übel aus der Welt, / Das jetzt die Ordnung stört und unser Glück vergällt; / So wird die Zukunft erst des Schöpfers Güte preisen. / Dann löst sich alles auf ...« (Wieland 1856 [1751]: 136 f.).

³Moritz Baßler hat in Auseinandersetzung mit dem Realismus ein ähnliches semiotisches Modell rekonstruiert, das er seiner Form nach als Kippfigur bezeichnet: »Sobald [...] ein diegetisches Phänomen [...], als tragendes Zeichen des realistischen Erzähltextes, mit Bedeutung aufgeladen wird [...], kippt die semiotische Bewegung des realistischen Textes in Richtung ›realistischer Erklärung [...] und damit in Richtung eines unverklärten Naturalismus, der dann seinerseits wieder nach poetischer Verklärung verlangt und so immer weiter. Poetisch-realistische Zeichen sind Zeichen auf der Kippe.« (2013: 9; weiterführend vgl. Ders. 2015: 44–58; bes. 56 f.) Für die Zwischenphase wird hier dezidiert zeitsemiotisch argumentiert. Beide Modelle – das Kippmodell der Zwischenphase und die Kippfigur des Realismus – unterscheiden sich demnach strukturell und funktional.

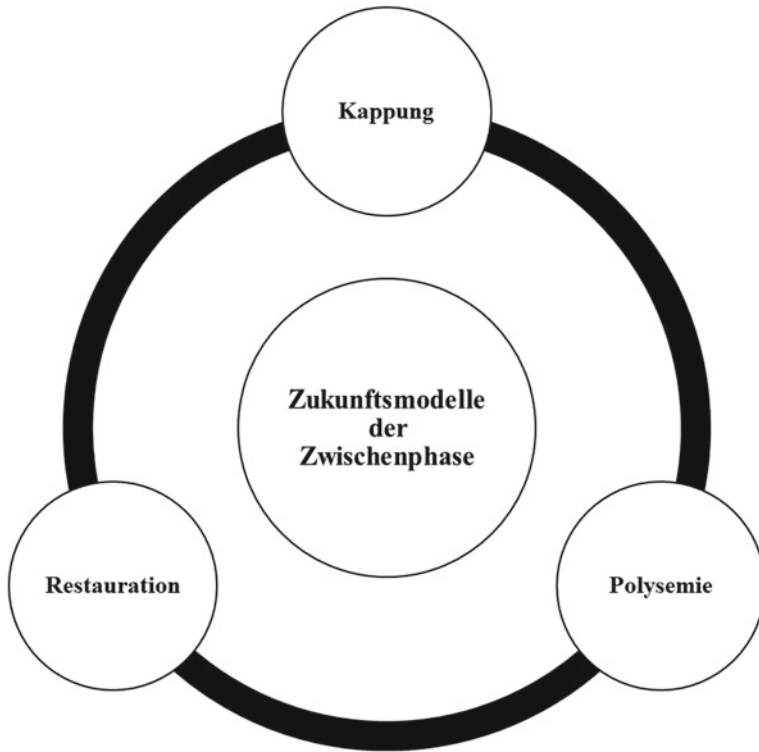


Abbildung 5.1 Drei dominante Zukunftsmodelle der Zwischenphase

Eingeschoben werden muss der Einwand, dass natürlich nicht alle Texte das dargestellte Hauptgeschehen in der entworfenen Gegenwart situieren. Oftmals entspricht die Gegenwart der dargestellten Welt dem temporalen Standpunkt der Erzählinstanz (wie in *Der tote Gast*) oder einer Fokalisierungsinstanz (wie in *Der Hochwald*) und nimmt selbst den Status einer ›gegenwärtigen Zukunft‹ ein, eines Zustands, der auf das Hauptgeschehen folgt und den künftigen Endzustand formiert. Wir haben daher in der Regel von *fokussierter* Gegenwart gesprochen und meinen damit das Segment, das erkennbar *zwischen* einem zeitlich vorgelagerten und einem zeitlich nachgelagerten Segment positioniert ist und in dem das hauptsächliche Geschehen abläuft. Dabei kann auf theoretischer Ebene vernachlässigt werden, dass es selbst in der Vergangenheit liegen kann, während diese

Eigenschaft für die Analyse natürlich nicht unerheblich ist (vgl. Abschn. 3.2 zu temporalen Teilwelten in *Der Hochwald*).

Die Komponenten des Kippmodells sind bereits mehrfach thematisiert worden: *Erstens* findet sich eine Komponente in der grundsätzlichen semantischen Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Neu/!Jung‹, die in biologisch-sozialer, in epochal-evolutionärer, in mental-verhaltensbezogener und zudem in räumlicher und artifizieller Hinsicht in Texten ausgebildet ist. ›Alt‹ und ›Neu‹ (beziehungsweise ›Jung‹) sind die zentralen semantischen Einheiten, an denen sich die Zwischenphase abarbeitet. Sie sind strukturell dominant und für den Bedeutungsaufbau hochgradig relevant. *Zweitens* liegen Komponenten im Bereich der modifizierten Initiationsgeschichte und in der neuen Aufgabe des Protagonisten, sich zwischen Vergangenheitskonfrontation, Zukunftsplanung und Möglichkeiten beziehungsweise Restriktionen hinsichtlich einer Zukunftsrealisierung zurechtzufinden. *Drittens* liegen sie in der dynamisierenden Überlagerung regressiver und progressiver Strukturen im temporalen Aufbau von ›Welt‹ und in Figurensemantiken (auch über die Initiationsgeschichte hinaus). Und *viertens* konnten Kippmomente dann ausgemacht werden, wenn Texte eine selbstreflexive Anlage aufweisen; wenn sie ›Kunst‹ in unterschiedlichsten Formen thematisieren und darüber letztlich das eigene Funktionspotenzial abwägen. ›Im Kippen begriffen‹ ist eine solche Strukturanlage im vorliegenden Fall deshalb, weil gleichzeitig die Notwendigkeit künstlerischer Produktivität und ihre Unzulänglichkeit als Fortführung der Kunst der Goethezeit propioniert wird.

›Zukunft‹ steht dabei im Zentrum eines Systems sich kreuzender Parameterbindungen, das seinerseits das Kernstück des Gegenwartskippmodells formiert. Parameter sind unter anderem ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ – das heißt Semantiken von Temporalsegmenten einer dargestellten Welt, auf Basis derer die Zukunft ausgehandelt wird – oder ›Progression‹ und ›Regression‹ – mentalistische, werte- und normenorientierte, handlungsdeterminierende Vor- oder Rückwärtsgewandtheit, die für Zukunftsbilder entscheidend sind. Bindungen zwischen diesen Parametern bestehen daher, da sie jeweils gekoppelt auftreten, stets in Kombination vorliegen. Das bedeutet: In der (fokussierten) Gegenwart findet sich immer auch ein nicht unerheblicher Anteil der ›Vergangenheit‹. Die Gegenwart ist funktional abhängig von ihr und wird durch sie maßgeblich beeinflusst. Zusätzlich speist sich das Selbstverständnis als ›Zwischenphase‹ aus einer bestimmten Auffassung über die Goethezeit, deren Muster, Modelle und Semantiken perpetuiert und zugleich unterlaufen werden. Die Goethezeit ist präsent, ohne dass diese Präsenz vollends akzeptiert wird. Aber ebendies ist ja Verhandlungssache der Zwischenphase und macht sie als Literatursystem aus. Auch definiert sich Altes als solches gerade *in Abgrenzung* vom Neuen und Jungen und

vice versa. Ersteres ist nicht allein bewährte Tradition, sondern wird durch ihre Gegenüberstellung mit alternativen Modellen zur potenziell veralteten Tradition erklärt, letztere erscheinen neu vor dem Hintergrund althergebrachter Modelle. Die Bezeichnung als ›Kippmodell‹ resultiert aus genau dieser oszillierenden Metastruktur (Abbildung 5.2).

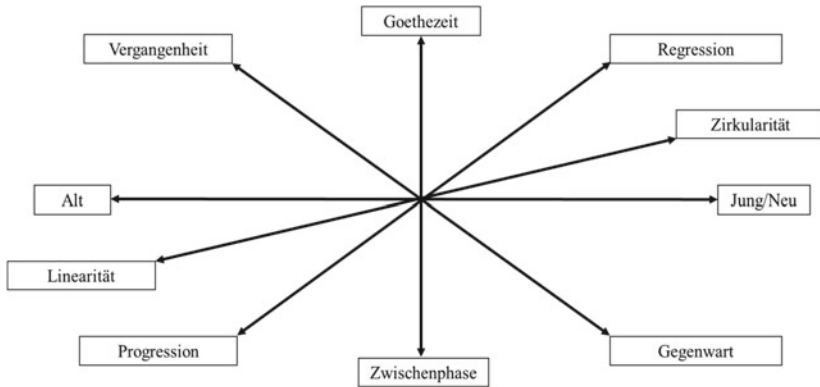


Abbildung 5.2 Parameter des Kippmodells der Zwischenphase. Die Pfeile illustrieren die Parameterbindungen und das Wechselspiel zwischen Einheiten. Auf der Schnittstelle liegt das Konzept von ›Zukunft‹: Als semiotischer Brennpunkt des Problemfeldes und Optionenbereich der Findung von Problemlösungen

›Zukunft‹ wird also im Literatursystem deshalb als wichtig erachtet, weil mit ihr ein Raum als gegeben angenommen wird, in dem der Strukturkomplex des Kippmodells potenziell entschärft werden kann – *kann*, aber nicht zwangsläufig *muss*. Reflektiert wird die Gegenwart als akut-defizientes und -insuffizientes Teilmodell von ›Welt‹, die ›Zukunft‹ als semiotisches Feld möglicher Gegenmodelle dazu. Allerdings ist die Konzentration auf die Gegenwart auch derart stark, dass die darauffolgende Zeitstufe oftmals nur als negative Fortsetzung zutage tritt – daher rührt die phasenübergreifende pessimistische Grundtendenz. Es changieren die Einsicht über den Interimscharakter von ›Gegenwart‹ und die Überzeugung ihrer verschärften Virulenz, die mit folgenschweren Konsequenzen für die Zukunft einhergehen. ›Zukunft‹ kann eben nicht umstandslos als gegeben gedacht werden. Und doch steht sie immer auch an, in welcher Form auch immer: Die Zwischenphase hat es mit *Zukünften* zu tun.

Der Sonderstatus von ›Zukunft‹ als reflexiver Zielpunkt

Oberflächlich besehen sticht ›Zukunft‹ in Texten der Zwischenphase allein schon dadurch deutlich hervor, dass sie allenthalben explizit gemacht oder semantisch exponiert wird, sie über das ›im Normalfall‹ Erwartbare hinausreichend markiert ist. Selbstverständlich sollte bereits das als Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung genügen. Wir müssen uns aber an dieser Stelle auch eingestehen, dass die Lage komplizierter ist, als es der erste Anschein vermuten ließe. Denn ›Zukunft‹ kann gar, wie nun mehrfach behauptet, als (zeit-)reflexiver Zielpunkt gelten – und zwar aufbauend auf der funktionalen Ausrichtung der Zeitstrukturen I bis III sowie – ergänzend dazu – auf der spezifischen Beschaffenheit des Kippmodells, das Texte in der temporal-diegetischen Mittelposition (= fokussierte Gegenwart) anbringen.

Greifen wir zur Illustration zwei Fälle auf, die jeweils als Ausgangsbeispiele der vorangegangenen Kapitel dienen. In Ottos *Die Lehnspflichtigen* versucht August Helene zu erklären: »Alles, was dieser großen Zeit nicht mehr gemäß ist, was sich ihr dennoch entgegenstemmt, ohne sich ihren mächtigen Umgestaltungen fügen zu wollen, das wird von ihr zermalmt und vernichtet.« (Otto 1982 [1849]: 258) In dieser Aussage findet sich dreierlei: Zum einen eine klar progressive Ausrichtung der Figur, ferner die Einsicht über das Kippmodell, das der Gegenwart eingeschrieben ist, und schließlich eine bestimmte Vorstellung über die Zukunft, die als Resultat der voranschreitenden und umgestaltenden Zeit gedacht wird. Der Graf – Helenes Vater – dagegen verteidigt eine unabänderliche Meinung, über die er nicht viele Worte zu verlieren braucht: »[E]s bleibt alles, wie es gewesen« (ebd.: 266). Hier wird propositional das Gegenteil in Anschlag gebracht: eine anti-progressive, ja angesichts der im Kippmodell tatsächlich vorhandenen ›Bewegungen‹ (vgl. ebd.: 252) de facto reaktionäre Denk- und Handlungsweise und eine entsprechend von der Vorstellung Augusts diametral abweichende Vorstellung. Beide Vorstellungen sind konfligierend angeordnet und werden auf der subjektiven Textschicht zeitreflexiv ausgehandelt, das heißt, sie werden nicht allein in der Figurenrede semiotisiert und vom Text konzipiert, sondern mit einem konkreten Zukunftsentwurf des Textes in Beziehung gesetzt. Und dieser Entwurf besteht im angesprochenen negatierten Bild: Das eine Konzept (das des Grafen) kann nicht gehalten werden, das andere wird nur bedingt forciert, vielmehr resignativ zugestanden und im letzten Satz lediglich in Aussicht gestellt⁴ – beides zum Preis einer Aufgabe der versöhnenden Hoffnungsträger August und Helene.

⁴»Der Graf hat nachher ›aus freier Entschließung‹ den Bauern gegeben, was sie damals forderten. –« (Otto 1982 [1849]: 269)

Die politischen Positionen streben die Überwindung der Gegenwart an – in diametrale Richtungen – und verfolgen damit ein jeweiliges Ziel, das zeitlich nach der bewegten Gegenwart in der Zukunft liegt; und gleichfalls legt der Text – als narrativer Text – eine Abfolge des Geschehens in die Zukunft an: Auch hier ist sie der Zielpunkt – der Zielpunkt eben des Erzählens.

In *Der Hagestolz* spielt ›Zeit‹ insgesamt eine immense Rolle, speziell aber ›Zukunft‹. Der Text kontrastiert Vorstellungen von Jugend- und Elterngeneration, wobei er beide differenziert darlegt und wiederum eine Schnittmenge bildet, auf die das Modell dann hinausläuft. Auf der einen Seite vertritt der Held Victor eine dezidierte Meinung: »Es ist nun für alle Ewigkeit gewiß, daß ich nie heiraten werde.« (Stifter 1982a [1845/1850]: 13) Dies mag zumindest vor dem Hintergrund verwundern, dass Victor eine mit dem goethezeitlichen Bildungs- und Entwicklungsmodell, in dem Paarbildung ja vorgesehen ist, durchaus kompatible Vorstellung vertritt, wenn er »von seiner Zukunft und von seinen Plänen« (ebd.: 110; vgl. auch Abschn. 2.1) spricht. Neben diesen Zukunftsplänen ist ein weiterer Plan sinnfällig. Denn Hanna gegenüber äußert er: »Und es wird gewiß eine Zeit kommen, wo ich wieder zurück komme – da werde ich nie ungeduldig werden, und wir werden leben, wie zwei Geschwister, die sich über alles, alles lieben [...] und die sich ewig, ewig treu bleiben werden.« (Ebd.: 47) Neben der hyperbolischen Ewigkeitsformel, die dies mit der Ansage, nicht heiraten zu wollen, offenkundig korreliert, ist hieraus der offene Hang zur Bewahrung der Familie erkennbar. Der Jüngling strebt einen selbstbezogenen Bildungsweg an, an dessen Ende die (Herkunfts-)Familie ebenfalls Berücksichtigung findet. Darin überschneidet sich sein Entwurf mit dem der alten Figuren – wobei auch deren Entwurf binnendifferenziert zutage tritt. Einerseits plädiert Victors Ziehmutter Ludmilla für die Lebensstufe des Erwachsenen- und Greisenalters – und weist damit die Ansicht der Jungen als Folge von Nicht-Wissen, als Mangel an Lebenserfahrung von der Hand: »Du verstehst es jetzt nur noch nicht, wie unrecht es ist. [...] [I]ch bin jetzt bald siebenzig Jahre alt, und sage noch nicht, daß ich mich nichts mehr freue, weil einen alles, alles freuen muß, da die Welt so schön ist und noch immer schöner wird, je länger man lebt.« (Ebd.: 23 f.) Zu werten ist das als Plädoyer für ein Leben im Alter,⁵ das vorzugsweise durch eine wesentliche – und zwar zeitreflexive – Erfahrung gestützt wird: die Erkenntnis, »welch ein kostbares Gut die Zeit ist« (ebd.: 24). Auf der anderen Seite plädiert der Hagestolz vehement für die Heirat. Er vertritt damit nicht nur eine zu Victors Ansichten auf den ersten Blick konträre Vorstellung, auch offenbart er die Werteorientierung

⁵Ebenfalls: »Wenn man älter wird, lernt man die Dinge und Weile, welche auch immer kürzer wird, erst recht zu schätzen.« (Stifter 1982a [1845/1850]: 24)

am Erhalt der Familie, gleichwohl anders als dies Victor tut. »Das Größte und Wichtigste, was du jetzt zu thun hast, ist: heirathen mußst du.« (Ebd.: 121) Und zur Begründung:

Das Leben ist unermesslich lange, so lange man noch jung ist. Man meint immer, noch recht viel vor sich zu haben, und erst einen kurzen Weg gegangen zu sein. Darum schiebt man auf, stellt dieses und jenes zur Seite, um es später vorzunehmen. Aber wenn man es vornehmen will, ist es zu spät, und man merkt, daß man alt ist. Darum ist das Leben ein unabsehbares Feld, wenn man es von vorne ansieht, und es ist kaum zwei Spannen lang, wenn man am Ende zurückschaut. [...] Ich habe vieles und allerlei gethan, und habe nichts davon. Alles zerfällt im Augenblicke, wenn man nicht ein Dasein erschaffen hat, das über dem Sarge fortdauert. Um wen bei seinem Alter Söhne, Enkel und Urenkel stehen, der wird oft tausend Jahre alt. [...] Mit meinem Tode fällt alles dahin, was ich als ich gewesen bin – – –. Darum mußst du heirathen [...]. (Ebd.: 122 f.)

Die Aussage des Alten wird schließlich realiter von Ludmilla bestätigt, die ja das Alter goutiert, *weil* sie Mutter ist – er hingegen lebt es ›schlecht‹, da kinderlos. Was bei alledem die Figuren eint, ist die Tatsache, dass sie massiv an der Zukunft ausgerichtet sind. Und bestätigt wird das durch die Erzählinstanz, die sich bereits zu Beginn – in Auseinandersetzung mit den Jünglingen – über die Rätselhaftigkeit der Zukunft, die Wesenlosigkeit der Vergangenheit und die Flüchtigkeit der Gegenwart äußert (vgl. ebd.: 14 u. Abschn. 2.3). Die Zukunft wird semantisch deutlich von Vergangenheit und Gegenwart abgehoben – die Zeitstufen werden ganz gemäß dem modernen Zeitregime voneinander abgekoppelt. Realisiert wird hier aber letztlich eine Zukunft, die den Kommunikaten (und Vorstellungen) der Alten entspricht, in ihr codiert wird das problembehaftete Grundverständnis einer säkularisierten Welt und die deutliche Absage an eine christlich-neutestamentarische Eschatologie, die mit der Daseinsbewältigung als hochrangigem Problem einhergeht. Die Vergangenheit ist noch stets präsent – obgleich sie scheinbar harmlos als Zukunftsbereiter umgepolt wird.

Hinter der Beobachtung, dass ›Zukunft‹ ein rekurrent auftretendes Thema ist und semantisch deutlich markiert wird, steht also das Zusammenspiel der Zeitstrukturen I bis III im Allgemeinen und die Anlage des Gegenwarts-Kippmodells im Besonderen. Sie formiert ein Feld, das Resultate aus den reflexiven Auseinandersetzungen mit ›Zeit‹ versammelt. Doch die angeführten Beispiele veranschaulichen zudem auch, dass eine Differenzierung zwischen Figurenkonzepten und Textmodellen auf analytischer Ebene von großem Nutzen sein kann.

5.2 Konzept und Modell: Zum Verhältnis zwischen Entwurf und Realisierung von ›Zukunft‹

Die Literatur unseres Zeitraums nimmt eine Unterscheidung zwischen dem vor, was Figuren über die Zukunft denken – in der Regel zusätzlich in Form konfligierender Vorstellungen – einerseits, und dem, wie sie im Zuge des Narrativs tatsächlich realisiert wird, andererseits. Außerdem zeigte sich, dass die Unterscheidung zwischen beidem bedeutungskonstituierend eingesetzt ist und für die Reflexion von Zeit in höchstem Maße eminent ist. ›Zeit‹, so ließe sich annehmen, wird hauptsächlich darüber verhandelt, wie mit ›Zukunft‹ umgegangen wird.

Die Kategorien ›Konzept‹ und ›Modell‹ in epochenspezifischer Spielart

Zukunftskonzepte und -modelle finden sich in nahezu jedwedem narrativen Text und dies in jeder Epoche von der Antike bis heute. Es sollte demnach im Fortgang der Argumentation um die *epocheneigene Ausbildung* dieser Kategorien gehen, ihre textuelle Verfasstheit und ihren phänomenologischen Ort *im Rahmen zeitreflexiven Erzählens* der Zwischenphase.

In den oben zitierten Figurenäußerungen, die den *Lehnpflichtigen* und dem *Hagestolz* entnommen worden sind, werden bestimmte Vorstellungen über Sachverhalte der dargestellten Realität kommuniziert, die in engem Verhältnis zur jeweiligen Auffassung über Zeit und Zeitlichkeit, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen, die die jeweils kommunizierende Figur vertritt. Derartige Denkmodelle nennen wir *Zeitkonzepte* – und in Auseinandersetzung mit der Zukunft *Zukunftskonzepte*. Es handelt sich dabei um figurenmental konstituierte Entwürfe von ›Zeit‹ (und ›Zukunft‹), *gedachte* Entwürfe also, die kommuniziert werden können (aber nicht müssen). Allerdings treten sie durchaus auf der Textoberfläche zutage und sind, wenn nicht offen durch die Figurenrede vermittelt, anders aus dem Figureninneren ›nach außen‹ verlagert, beispielsweise – und vor allem – in Form von Perspektivierungsstrategien oder auch codiert in Artefakten.⁶ Die Gesamtheit von Zukunftskonzepten einer Textwelt bildet das ab, was Koselleck ›Erwartungshorizont‹ nennt: die Vorstellungen über die Zukunft. Wie die Beispiele gezeigt haben, können innerhalb einer dargestellten Welt mehrere

⁶Angesprochen worden sind mit Blick auf *Imagina Unruh* die Zeichnungen der Protagonistin, die eine mögliche Zukunft entwerfen (vgl. Abschn. 4.3). Solche Mise-en-abyme-Strukturen finden sich allenthalben, so unter anderem auch in Hauffs *Die letzten Ritter von Marienburg*, Tiecks *Waldeinsamkeit* und Vischers *Cordelia*.

– miteinander kompatible oder voneinander abweichende – Konzepte aufgestellt werden: Der Erwartungshorizont der Zwischenphase ist alles in allem breit. Figuren handeln damit für sich selbst und mit anderen aus, wie sie ›Realität‹ auffassen, wie sie mit Erinnerungen umgehen, was sie planen, welche Entwicklungen ihrer Umwelt sie erahnen, voraussehen, befürchten oder wünschen. Zukunftskonzepte sind vor diesem Hintergrund deshalb wichtig für narrative Formen, da mit ihrer Hilfe Handlungsgänge gesteuert werden: Handlungsvorsätze können befeuert oder restringiert werden, Figuren können von einer Handlungsweise, von Entscheidungen überzeugt oder von anderen abgebracht werden. Insofern übernehmen solcherart Konzepte – neben anderen diegetischen Einheiten, Institutionen und Instanzen – eine handlungsregulierende Funktion.

Wenn der Graf in *Die Lehnspflichtigen* den aufbegehrenden Bauern gegenüber entgegnet, dass alles so bleibt, wie es immer gewesen ist, dann offenbart er damit Sturheit, Machtversessenheit und politische Statik – er tut dies aber gerade unter Rückgriff auf eine *zeitreflexive Rhetorik*, mittels derer er die Zukunft mit der Vergangenheit gleichsetzt. Und ebendies ist ja auch seine Handlungsmaxime – die genau darin besteht, *gar nichts* zu tun. Auf der anderen Seite ist Augusts Aussage und Zukunftskonzept schwieriger zu deuten – da er indirekt auch eine persönliche Zukunft mit Helene zu gestalten hofft. Aber auch hier ist zunächst die zeitreflexive Fundierung der Äußerung sinnfällig: Die ›große Zeit‹ destruiere alles, das sich dem Fortschritt, der mit ihr einhergeht, nicht beugt. ›Zeit‹ wird hier substanziell aufgebaut und als Agens gestaltet. August delegiert damit die eigene Handlungsgewalt an die übergeordnete ›Instanz‹ der Zeit und drückt damit aus, dass er selbst gar nicht anders handeln *kann*, als die gegebene Ordnung gewaltsam anzugehen. Impliziert ist damit aber auch die unumstößliche Gewissheit, dass die Zukunft anders aussehen *wird* – und diese Gewissheit schließlich ist es, die August und mit ihm die Bauern antreibt. Aber es schwingt noch etwas anderes mit. Denn nicht allein konzipiert August in seiner Vorstellung eine Neuordnung von ›Welt‹ auf der politisch-sozialen Ebene des Kollektivs, auch erhofft er sich eine persönliche Verbindung mit Helene. Dass diese zum Zeitpunkt seines offenen Gesprächs mit ihr tatsächlich schon existent ist, ihre legitime Realisierung aber abhängig vom politischen Umschwung, und – mehr noch – durch eine goldene Uhr versinnbildlicht wird, ist natürlich in zeitreflexiver Hinsicht höchst bezeichnend. Im Gegensatz zum Grafen handelt August aus der Überzeugung und dem Wunsch heraus, dass sich die Verhältnisse – und zwar solche in mehreren

Bereichen – unabänderlich verschoben werden. Auch seine Vorstellung von einer Zukunft ist für ihn handlungsdeterminierend.⁷

Neben derartigen Konzepten zeichnen narrative Texte *Zeitmodelle* aus. Beispielsweise war für *Der tote Gast* ein zyklisches Modell ermittelt worden: gekennzeichnet dadurch, dass sich eine Geschehensabfolge in festgelegten zeitlichen Abständen wiederholt – hier in Form des Auftretens des mordenden Geistes. Ansonsten ist in der Regel das linear-unidirektionale Modell vorherrschend – oftmals aber eben in problematischer Kombination mit einer zyklischen Ausformung. Zeitmodelle sind also als überindividuelle Gesetzmäßigkeiten zu verstehen, nach denen ›Zeit‹ gestaltet ist und die sie als Anschauungsform wahrnehmbar machen. Im zyklischen Modell ist es die Schleifenanordnung von Einheiten (a, b, a, c, a ...), im linearen deren fortschreitende Abfolge (a, b, c ...).⁸ Eine Teilstruktur in diesem Zusammenhang umfasst das *Zukunftsmodell*. Dieses entspricht der strukturell-semanticen Gestaltung eines temporalen (Teil-)Segments der dargestellten Welt, das zeitlich nach Vergangenheit und Gegenwart positioniert ist. Es ist der überindividuell wahrnehmbare *Endzustand* von ›Welt‹ und ihrer Bewohner, ein *Ist-Zustand am Ende* einer narrativ-präsentierten Geschehensabfolge. Das Zukunftsmodell ist vom Zukunftskonzept kategorial zu unterscheiden, und zwar hinsichtlich des Status zur diegetischen Ontologie: Das (Teil-)Modell ›Zukunft‹ entspricht der *Realität* eines Textes zu einem Zeitpunkt z (wenn die Vergangenheit einem Zeitpunkt x und die Gegenwart einem Zeitpunkt y entsprechen), während das *Konzept* allein einen *mentalen Status* aufweist, als *gedachte*, nicht aber de facto realisierte Zukunft. Eine Realisation findet sich allein im Zukunftsmodell.

Beides kann freilich zusammenlaufen. In *Der Hagestolz* setzen sich die Alten gegenüber den Jungen durch. Victor unternimmt zwar pro forma eine Bildungsreise, kehrt dann aber zurück und ehelicht die Ziehschwester – im Sinne der Alten wird er regelrecht ›bekehrt‹ und erfüllt genau dasjenige Konzept, das sie proklamiert hatten. Der Text setzt das um, was Figuren gedacht und kommuniziert haben; er modelliert eines der angebotenen Konzepte. Doch ein Residuum der Differenz zwischen Konzept und Modell ist sogar hier sinnfällig: Zum einen findet in der Vereinigung von Victor und Hanna im übertragenen Sinne auch die

⁷In dem anderen Textbeispiel entwirft und kommuniziert nicht nur der Oheim ein bestimmtes Zukunftskonzept, das in Widerspruch steht zum Konzept Vectors. Seine Strategie zur Überzeugung des Neffen besteht gerade in der Entschleunigung und Entdynamisierung der jungen Figur im isolierten Inselraum, der aufgrund seiner zeitsemanticen Ausstattung entsprechend einwirkt.

⁸Im postmodernen Kontext sind neben zyklischem und linearem Modell noch viele weitere Modelle denk- und realisierbar, so etwa retardierende, manipulierbare und paradoxe Modelle (vgl. Eckel 2012 u. Brüssel 2020).

zeitlich verschobene Vereinigung der Alten statt. Das heißt: Die jungen Figuren müssen das richten, was die Alten nicht bewerkstelligen konnten. Zum anderen bleibt der Oheim jedoch auch am Ende noch als solitäres, abgeschottetes Subjekt gekennzeichnet, das ›lebendig-tot‹ ist. Der Text macht demnach die Denkfigur des säkularisierten Daseins erneut geltend und gibt den Hagestolz als ›verlorenes Subjekt‹ auf, dessen Dasein mit dem eigenen Tod enden wird.

Allein schon durch diese kursorischen Blicke wird ersichtlich, dass in der Relation von Zukunftskonzept und -modell ein enormes Potenzial liegt, zeitbezogene, aber auch nontemporale Problemstellungen zu codieren und auszuhandeln.

Zum Problem der Konzeption von ›Zukunft‹

Der Umgang mit Vorstellungen über Zeit und Zukunft deutet auf erhebliche Probleme der Zwischenphase hin. ›Zeit‹ avanciert offenkundig deshalb zum bestimmenden Thema, da das Literatursystem über den eigenen Status im Unklaren ist und literarisch-narrative Logiken hinterfragt und vermeintlich selbstverständliche, anthropologische Denkfiguren und -muster auf ihre Gültigkeit und Tragfähigkeit hin überprüft. Zeit- und Zukunftskonzepte relevant zu setzen heißt also, metatextuell-selbstreflexiv zu verfahren, und zwar, indem Ist- und Soll-Zustand literarischen Schaffens diskutiert werden. Konzepte im obigen Sinne wären hinsichtlich dessen in paradigmatischer Hinsicht als potenzielle Alternativen einzustufen, die Texte neben ihren Modellentwürfen als *mögliche Realisierungen* aufrufen und gegeneinander abwägen.

Wir haben schon erläutert: Zeitkonzepte und -modelle werden in Form eines Auseinanderdriftens von emischer, etischer und subjektiver Zeit problematisiert, wie in *Das Schloß Dürande*: Die Zeit ist ›aus den Fugen geraten‹, als Grunddimension inkonsistent und nicht mehr eindeutig bestimm- und erlebbar. Das gilt für Figuren wie auch für Texte. Nicht nur ist demnach ein hohes Maß an Auseinandersetzungen mit ›Zeit‹ anzunehmen, auch ist diesen Auseinandersetzungen die fundierte Problemhaftigkeit der Auffassung über ›Zeit‹ und ›Welt‹ eingeschrieben. Das kleinteiligere Problem der Zukunftskonzepte besteht dabei darin, dass Figuren zwar eine Zukunft imaginativ entwerfen können – im Schlechten wie im Guten –, diese dann aber anders eintritt als erwartet. Im Gegensatz zu dieser schon seit der Goethezeit gültigen (vgl. Titzmann 2012a [2002]: 236 f.) Grundformel stuft die Zwischenphase das Gefälle zwischen Erwartung und Realisierung aber als neuralgisches Problem ein, das nicht mehr in einem utopischen Zukunftsbild mündet, sondern, wie schon mehrfach konstatiert, in einem generellen Pessimismus.

Zukunftskonzepte veranschaulichen vor diesem Hintergrund dreierlei: Erstens sind sich Figuren über eine Zukunft *bewusst*. Sie erachten ihren gegenwärtigen Zustand als Übergang in eine von diesem Zustand abweichende Zukunft. Zweitens erachten sie ›Zukunft‹ grundsätzlich als *gestaltbar* und nicht von vornherein festgelegt. Das persönliche wie auch das gesellschaftlich-kulturelle Leben ist nicht teleologisch restringiert, sondern im Gegenteil *offen*. Daher ist ihnen drittens bewusst, dass es *alternative* Zukunftsmodelle geben kann, wenn eben *divergente* Zukunftskonzepte denk- und sagbar sind. Doch ebendies gerät zum Problem: In den Texten von Otto und Stifter etwa sind es nicht zuletzt die Gegenüberstellungen der jeweiligen Konzepte, in denen sich die hauptsächlichen Problemstellungen bündeln. In dem einen Fall – bei Otto – ist dies das Abwägen des politischen Ordnungsgefüges und damit verbunden die Möglichkeit einer ständeübergreifenden Paarbildung; im anderen – bei Stifter – die Abwendung von einem Lebenswegmodell mit individueller Autonomisierung hin zur Rückführung zur Herkunftsfamilie als neues Sinnstiftungsmodell und Zentrum des fiktion-internen Werte- und Normensystems.

Als Begründung insbesondere für negative Zukunftskonzepte nennen Figuren, wie der Held Hermann in Immermanns *Die Epigonen* (1836), immer wieder die Unbeständigkeit der eigenen Gegenwart: »Er fühlte lauter Widersprüche in seinem Schicksale, und ein unbestimmtes Grauen vor der nächsten Zukunft überschlich ihn.« (Immermann 1981 [1836]: 449) Auch so in Mörikes *Maler Nolten* (dessen Gegenwart durch das Schwanken zwischen zwei Frauen und durch ein familiäres Problem geprägt ist): »[A]ls die Gräfin [...] auch ihn mit einer Fröhlichkeit begrüßte, wie man sie sonst kaum an ihr wahrnahm, da schien sich um ihn und über sein ganzes Daseyn ein Lichtglanz herzugießen, in welchem sich alle Vergangenheit und Zukunft seines Lebens wir durch Magie verklärte« (Mörrike 1967 [1832]: 94). Dass dies indessen nur ein temporärer Zustand sein kann, belegt der Text in der immer wieder auftretenden Skepsis Noltens hinsichtlich seiner Zukunft. Bestätigt wird in beiden Fällen abermals: Das Gegenwarts-Kippmodell ist ausschlaggebend sowohl für die tendenziell pessimistische Konzeption als auch für die Häufigkeit und Intensität, mit der sie betrieben wird. Das lässt sich gleichfalls einprägsam an der Novellistik Theodor Mügges nachvollziehen, die hier abschließend einmal näher gestreift werden soll.⁹

Nicht nur sticht die Zeithematik bereits durch die Titelwahl einiger der Texte hervor (*Die Abenteuer einer Nacht*; *Liebe in alter Zeit*; *Die gute alte Zeit* u. *Zu spät!*), auch beschäftigen sich die Figuren fortwährend und intensiv mit ihrer Zukunft – deutlich angezeigt auch auf der Textoberfläche. In *Die Abenteuer einer*

⁹Ausführlicher zum Werkkontext Theodor Mügges vgl. Brössel (2019).

Nacht liest man von »dunkle[r] Zukunft« (Mügge 1846c: 248), der »Zukunft Spaniens« (ebd.: 250), dem »Würfel der Zukunft« (ebd.: 252) und dem »Glück der Zukunft« (ebd.: 255). In *Die Emigranten* entwerfen die Figuren unentwegt eigene »Pläne der Zukunft« (Mügge 1842: 284) oder fürchten die anderer, zum Beispiel der in Gefangenschaft befindliche Kapitän Wright, der sich »die Zukunft versöhnungsvoll« (ebd.: 298) ausmalt: »Er dachte an Clemente, an seine Liebe, an die Zukunft, die ihn frei und glücklich machen sollte« (ebd.: 302). Im Gegensatz zu diesen Texten, die ›Welten‹ in revolutionären Umbruchsituationen zeichnen, situiert *Herz und Welt* das Geschehen zwar auch am Übergang in eine (industrialisierte) »neue Welt« (Mügge 1843: 217) und konzentriert die Gegenwart auf die »neueste[] Zeit« (ebd.: 253), fokussiert im Besonderen aber Bedingungen einer gelingenden und optimalen Paarbildung. Im ›Für und Wider‹ zwischen zwei Optionen und sogar im emotionalen ›Auf und Ab‹ der letztlich getroffenen Partnerwahl – die ihrerseits signifikant ist für den kulturellen Wandel, dem die dargestellte Welt unterliegt – ist immer wieder von der Zukunft die Rede. Der Held Georg zunächst: »Meine Zukunft! [...] Ich will leben, wie meine Väter lebten, ein freier Mann auf meinem Eigenthume, an der Seite eines guten häuslichen Weibes, das mich liebt, im Kreise weniger Freunde und in kräftiger Thätigkeit des Bürgers, um mein irdisches Gut zu fördern.« (Ebd.: 150) Als er von diesem, deutlich an der Vergangenheit ausgerichteten Plan Abstand nehmen muss, ist folgerichtig auch die Zukunft neu zu verhandeln – obschon Georg dies einstweilen verweigert: »Ich habe nicht mehr mit Dir über Deine Zukunft gesprochen, Du hast es mir verwehrt.« (Ebd.: 188) Dann jedoch: »Es fiel etwas von seinem Herzen ab, das in eine unermeßliche Tiefe sank, und aus dem Dunkel brach ein neuer Tag, eine neue Zukunft, eine Ferne, auf der ein Lebensfrühling auf- und abzog mit seinen tausend bunten Gestalten.« (Ebd.: 198) Die Paarbildungsoption des bürgerlichen Georg mit der adeligen Sabine gibt ihm infolgedessen »neue Hoffnungen« (ebd.: 213); die Liebenden werden vereinigt, bleiben sich aber zunächst noch persönlich fremd – erneut der Anlass, zu debattieren und »neue Lebenspläne« (ebd.: 282) zu entwerfen, »neue Kartenhäuser [zu] bauen« (ebd.: 289), hin- und hergerissen zu sein zwischen einer »öden Zukunft« und einem »neuen Glück« (ebd.: 283). Erst mit der beidseitigen Reduktion – Verlust von Vermögen bei ihm, Abmilderung des Affekthaushaltes bei ihr (vgl. ebd.: 292 u. 298) – ist eine gemeinsame, ja gar überhöht-glückliche Zukunft möglich – die Wiedervereinigung im Übrigen findet unter Rückgriff auf modifizierte Goethezitate und die Reflexion von ›Zeit‹ statt (»Armseliges Geschöpf, Dein Gott heißt Zeit«; ebd.: 319). Der Text diskutiert außertextuelle Probleme der Kultur in Form einer Reflexion von Zeit – insbesondere in der ständigen Neuaushandlung von ›Zukunft‹ – und codiert darin eigens die selbstreflexive Information der Loslösung von der Goethezeit.

Die doch recht unterschiedlichen Texte Mügges weisen folglich die Gemeinsamkeit auf, dass Figuren über die generelle Eigenschaft verfügen, über die Zukunft nachzudenken – sie zu planen, umzugestalten, sie zu erhoffen, sie zu befürchten –, sobald sie in (wie auch immer geartete) unsichere, unklare, prekäre Situationen geraten. Das bedeutet unter Berücksichtigung der Häufigkeit und Intensität dieser Vorgänge auch, dass die Gegenwart als nicht tragfähig, als nicht zufriedenstellend gestaltet ist, aber eben zugleich auch, dass die Zukunft den Zielpunkt aller (Zeit-)Reflexionen darstellt. Problematisch werden Konzepte offensichtlich dadurch, dass unter Umständen divergente (für sich genommen realisierbare) Vorstellungen aufgestellt werden, sie jedoch gleichzeitig aufgrund ihrer Koppelung unhaltbar erscheinen und fortwährend überdacht, diskutiert und gegebenenfalls korrigiert werden müssen. Für Figuren und dargestellte Welten stellt dies eine enorme und immens-wichtige Aufgabe dar.

Konstellationen der Auf- und Entladung: Signifikante Muster der Konzept-Modell-Relation

Die Konzeption von ›Zukunft‹ wird als Problemkomplex codiert, in dem das wesentliche Merkmalsbündel zeitreflexiver Vektoren zusammenlaufen. Gesetzt den Fall, in der Reflexion von ›Zeit‹ sind literarische Verhandlungsgegenstände unterschiedlicher Ebenen anzutreffen – Fragen nach literarischen Erzählmustern, Kennzeichen des literarischen Strukturwandels, die selbstreflexive Standortbestimmung als Literatursystem, die Verarbeitung von (Zeit-)Konzepten der (außer-literarischen) Kultur etwa –, dann müsste die Relationierung von Konzepten und Zukunftsmodellen *zum einen* aufzeigen, welche Facetten der Komplex aufweist – welche einhergehende Teilprobleme mit ihm aufgerollt werden –, und *zum anderen*, ob und wie dieser Komplex entschärft wird und welchen Lösungen Probleme zugeführt werden. Welche Resultate gehen daraus hervor?

(Zukunfts-)Konzept-Modell-Relationen konfigurieren bestimmte Textkonstellationen, deren Teile (= Konzept[e] und Modell) unterschiedlichen ontologischen Status haben und einem generellen Erzählmodell entspringen. Dieses Erzählen geht zeitsemiotisch in den Textlogiken der *Auf-* und *Entladung* auf: Texte verfahren angesichts dessen so, dass sie zunächst (a) die temporalsemantische Leitdifferenz (›Alt‹ vs. ›Jung‹/›Neu‹) wie auch (b) das Kippmodell aufbauen sowie erstere in letzterem in ›Bewegung‹ setzen (= *Aufladung*) und sie beides an einer Schaltstelle im Text ›verarbeiten‹ (= *Entladung*), das heißt entweder (c) sie mit Hilfe eines Kippmoments auflösen und den gegebenen Aufbau modifizieren

oder substituieren oder aber (d) durch Ausbleiben des Kippmoments eine Entladung ohne Auflösung vornehmen. Mit ›Kippmoment‹ und ›Schaltstelle‹ sind dabei syntagmatische Textstellen gemeint, an der ›Zukunft‹ aktualisiert wird.¹⁰ Das Kippmoment wird durch die Spezifik des Kippmodells der Zwischenphase impliziert – die Gegenwart oszilliert in ihrer Schichtung von ›Zeiten‹ und entlädt sich in die eine oder in die andere Richtung. Bei einer textuellen Schaltstelle wird lediglich die Überführung des Erzählten in eine Zukunft angezeigt, ohne dass ein solches Kippen auszumachen wäre – angezeigt allein durch bestimmte Redeformeln (wie ›drei Jahre später‹ oder ›Bis in alle Zeit hinein‹ et cetera). In der Logik des Literatursystems gelten nun (a) und (b) als gesetzt und (c) und (d) als Alternativen; wobei die letzteren einem übergeordneten Prinzip folgen, durch das Narrative zu einem Abschluss gelangen. Die Zwischenphase entlädt ihre Narrative – wieder: zeitsemiotisch gelesen – entweder, indem sie eine für die dargestellte Welt mögliche Zukunftsoption wählt und als Endzustand aktualisiert – unabhängig davon, ob diese einem präsentierten Konzept entspricht oder nicht. Oder sie behält die *Zukunftsoffenheit* – als Raster gleichzeitig bestehender, alternativer (Zukunfts-)Teilesemantiken – bei und realisiert diese *als* Modell, und führt damit also die Zukunft als fortgeschriebene Gegenwart fort und gestaltet sie polysem – sie tilgt jedoch infolgedessen gegenüber der fokussierten Gegenwart das Merkmal der ›Behebbarkeit von Sachverhalten‹ und nimmt dadurch doch auch eine (minimale) Entladung des Gegebenen durch. Die Entladungsvariante (c) stellt Konsistenz her, Variante (d) verweigert sich (vielleicht auch nur partiell) einer solchen konsistenten Endordnung. Diese Blaupause ist zugegebenermaßen jedwedem Narrativ inhärent – es kommt hier freilich auf die spezifische Umsetzung der Zwischenphase an.

Zwei signifikante Konstellationen konnten bereits mit den Texten von Otto und Stifter erläutert werden. Beide installieren die Leitdifferenz ›Alt‹ vs. ›Jung‹/›Neu‹ und entladen sie in Form der Möglichkeit (c): *Die Lehnspflichtigen* korreliert den entworfenen Gesellschaftsbereich mit einer persönlich-individuellen Ebene. Konkurrierende Konzepte repräsentieren jeweilige Handlungszielpunkte von regressiven und progressiven sozialen Teilgruppen, die zugleich ein altes (feudal-aristokratisches) und ein neues (demokratisches) Ordnungssystem repräsentieren. Der Text entlädt die damit verbundene Konfliktsituation zwischen beiden Lagern dadurch, dass er im Gesellschaftsbereich zugunsten der progressiven Teilgruppe eine Neuordnung ansetzt, im Bereich der Familie nach dem Verlust der heiratsfähigen Kindergeneration allerdings nur der Vater übrigbleibt und mit

¹⁰Der semiotische Vorgang der *Aktualisierung* ist beschrieben worden von Claude Bremond in *Logique du récit* (dt. *Die Logik der Erzählung*, 1973).

ihm die Existenz der Familie enden wird – damit hat in diesem Bereich das ›Alte‹ zwar Fortbestand, es wird zugleich aber als nicht zukunftsfähig eingestuft. ›Entladung‹ heißt hier demzufolge: Das Gegenwartssegment kippt im Moment des Todes von Helene und August. Weder das eine noch das andere Zukunftskonzept wird aktualisiert – beide sind denkbar, gleichzeitig aber nicht (oder nur bedingt) realisierbar. Und dennoch wird die offensive Konfliktsituation der Handlungsgegenwart am Ende *der Tendenz nach* überwunden. Die Gegenwart wird zwar nicht fortgesetzt, ebenso wenig aber werden ihre Probleme eindeutig und allumfassend gelöst. Die Zukunft erfüllt nur in Teilen das, was sich Figuren von ihr erwartet hatten. Ihr ist gleichermaßen Fortschritt *und* Stagnation eingeschrieben. Konsistenz ist also gegeben; sie ist indessen auf allen Ebenen unbefriedigend und muss daher als labil bezeichnet werden. Die Ordnung von ›Welt‹ im Endzustand ist eine nur bedingt wünschenswerte. Eine solche Konstellation könnte etikettiert werden mit: *Die Leitdifferenz, das Kippmodell und konkurrierende Konzepte werden entladen in einer restringiert wünschenswerten Neuordnung.*

Etwas anders in *Der Hagestolz*: Dort findet sich eine Aufladung der Leitdifferenz allein auf anthropologischer Ebene, teils getragen durch die Temporalsemantik des Raums (im Fall der Insel). Die Entladung erfolgt gleichfalls in Form der Variante (c), verläuft aber eindeutig im Sinne *eines* der proklamierten Konzepte, nämlich desjenigen Konzeptes der Alten. Der Endzustand wird von allen Seiten begrüßt: Sowohl die Elterngeneration als auch die Angehörigen der Kindergeneration sind glücklich – mit Ausnahme des Hagestolzes, der sinnbildlich als figürliche Aktualisierung des Konzeptes von ›Jung‹ den Negativfall verkörpert und ausgegrenzt bleibt. Jedoch begrüßt ja auch er die Entscheidung Victors, zu heiraten und den von ihm angestrebten Lebensweg zu ›korrigieren‹. Das heißt: Auch Stifters Text stellt im Endzustand Konsistenz her und im Gegensatz zu *Die Lehnspflichtigen* sogar eine wünschenswerte. Ex post wird aber latent ebenso eine weitere, eminente Botschaft im Endzustand angelegt: Das Lebenslaufmodell, das der Text aus der Goethezeit appliziert, ist untragbar, das Modell wird zugleich aber noch immer *gedacht* und *angesteuert* – und genau das kann rückwirkend als behandeltes Problem ausgelegt werden. Denn die hauptsächliche Verhandlungssache des Narrativs ist schließlich, den Initianden von ebenjenem Modell abzubringen beziehungsweise von einem anderen zu überzeugen. Damit verbunden ist ein enormer Aufwand, der betrieben werden muss, um dies zu motivieren und das Ganze zu bewerkstelligen. Daher unterscheiden sich die beiden Beispiele natürlich oberflächlich in ihrem literarisch-politischen Gehalt, in ihrem Umgang mit ›Zukunft‹ aber nicht wesentlich voneinander: In beiden Fällen wird etwas auf Kosten von etwas anderem durchgesetzt, und in beiden Fällen geht ein Teil des Jungen/Neuen verloren – in dem einen Fall (*Der Hagestolz*) wird das kaschiert,

in dem anderen (*Die Lehnspflichtigen*) wird es im Tod der jungen Hoffnungsträger merklich verarbeitet. Insofern ist Stifter mit seinem Text auch nur zum Teil ›restaurativ‹ zu nennen: Zwar setzt sich ›Alt‹ durch – insofern wäre auch die Maßnahme zu verstehen, dass ›Jung‹ das Scheitern von ›Alt‹ (in der Vergangenheit) auffängt. Aber der Umgang mit dem modifizierten Lebenslaufmodell ist doch auch problembehaftet. Beide Texte führen ein Zukunftsmodell vor Augen, das nur bedingt wünschenswert ist: *Die Lehnspflichtigen* tendiert zur Negativierung – wie auch *Der Tolpatsch*, *Cordelia*, *Madelon* oder *Die Romantiker von Paris*, *Adrich im Moos* –, *Der Hagestolz* zur Positivsetzung und Verharmlosung wie Hauffs *Das Bild des Kaisers*. Stifiers Text steht irgendwo zwischen ›Restauration‹ und ›Polysemie‹, der Text von Otto zwischen ›Polysemie‹ und ›Kappung‹.

Indessen belegen beide Konstellationen von unterschiedlicher Warte aus den Sachverhalt, warum übermäßig glückliche Enden in der Zwischenphase derart selten anzutreffen sind (besonders instruktiv in dieser Hinsicht und auffällig: *Der junge Tischlermeister* oder *Der Weg zum Glück*): Neben anderen Konstellationen, die noch deutlicher in eine pessimistische oder resignative Richtung weisen, sind sogar glückliche oder zumindest akzeptable Zukunftsmodelle stets durch einen Rest an Zweifel am Bestehenden geprägt. Literarischen Lösungsangeboten haftet grundsätzlich ein Makel an; sie vermögen nicht vollends zu überzeugen. Und auch diese Beobachtung weist auf das brüchige Selbstverständnis des Literatursystems hin. Deutlich häufiger jedenfalls als übermäßiges Glück sind Formen des reduzierten oder relativierten Glücks (wie im modellbildenden Text *Das Glück* oder in nachträglich verharmlosend-trivialisierend verfahrenen Texten wie Zschokkes *Die Nacht in Brczwezmisl*) oder Formen des kaschierten Glücks wie in *Der Hagestolz* und in *Die gute alte Zeit*.

Dem anzuschließen wären zwei weitere Klassen von Konstellationen: Zum einen ausgeprägte Fälle der Ablehnung von präsentierten Zukunftskonzepten, zum anderen Fälle, bei denen das Kippmoment ausbleibt und Gegenwart (unter Abstrichen) fortgesetzt wird. Auch unser Einleitungsbeispiel *Die Kuh* lädt die dargestellte Welt deutlich mit Semantiken des ›Alten‹ und ›Jungen‹ auf; die Figur des Vaters spricht gar von einer Zukunft, die er für den Sohn vorsieht. Die Textwelt kollabiert aber regelrecht in einer Kette unglücklicher Geschehnisse und im resultierenden Feuer, durch das ein topografisches Teilfeld gänzlich getilgt wird. Konsistenz ist zwar auch hier gegeben, aber mit einem wesentlichen Unterschied gegenüber den vorangegangenen Spielarten: Die Zukunft des Teilfeldes wird schlichtweg verweigert. Sie wird negiert. Der nicht unbedeutende Unterschied zur Konstellation in *Die Lehnspflichtigen* besteht dabei darin, dass hier keine tendenzielle Offenheit gegeben ist. *Die Kuh*, *Der Brudermord*, *Der Hochwald*, *Das Schloß Dürande* – in allen diesen Texten wird deutlich auf die Tatsache

abgehoben, dass etwas unwiderruflich endet, stirbt und vergeht. Übrig bleiben allenfalls Spuren (*Der Hochwald* u. *Das Schloß Dürande*), aber dies noch nicht einmal zwangsläufig (*Die Kuh* u. *Der Brudermord*). Derartige Konstellationen sind gleichbedeutend mit der *Entladung in Form der Elimination oder der semantischen Entleerung eines Teilraums*.

Von den vorhergehenden Varianten wiederum auf den ersten Blick abweichend ist die Fortsetzung des Gegenwartskippmodells. Eine Entladung ist zwar feststellbar, allerdings nur hinsichtlich einer unmöglichen Behebbarkeit der gegebenen Umstände, die eine Welt am Ende des Narrativs prägen. Möglich sind mehrfache Ansätze zu Kippmomenten, ohne dass sie tatsächlich realisiert werden. Gegeben ist in resultierenden Zukunftsmodellen daher keine partielle, sondern eine gänzliche Offenheit hinsichtlich weiterer Geschehensentwicklungen. Das Narrativ bleibt unabgeschlossen, ohne dass der jeweilige Text fragmentarisch zu nennen wäre. Zum Beispiel *Lenz*: Unsere zeitsemiotische Lesart der Zerrissenheit des Protagonisten gab Anlass zur Vermutung, dass die Pathologie der Figur aus einer unabgeschlossenen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit resultiert, die noch präsent ist und mit der zugleich gebrochen wurde. Die in der Figur substantiierte Überlagerung von linearem und zyklischen Zeitmodell wird über die Gegenwart hinaus fortgeführt, ohne dass eine Lösung in die eine oder andere Richtung absehbar wäre (vgl. Abschn. 3.3). Ähnliches in *Die Zerrissenen*: Auch vereinzelte Handlungsstränge, die durch ein Kippmoment entschieden werden, können nicht über die fortgesetzte Unabgeschlossenheit des Gesamtgefüges hinwegtäuschen.

Das Literatursystem versammelt demnach vier Konstellationen: (1) Eine Entladung in restringiert wünschenswerte Teilmodelle, (2) eine Entladung in desaströse Katastrophen, (3) eine Entladung in der (bedingten) Fortführung des Merkmalssets des Gegenwartmodells und (4) eine Entladung in wünschenswerten Teilmodellen – wobei allerdings eine übermäßig glückliche Zukunft die Seltenheit darstellt und daher Konstellation (4) im Folgenden zu vernachlässigen ist. Deutlich häufiger ist die Reduktion oder Relativierung von ›Glück‹ – wobei Texte dies dennoch als ›wünschenswert‹ kennzeichnen. Wir werden von den Modellen der Kappung, der Restauration und der Polysemie/Offenheit ausgehen. Zu zeigen sein wird, dass sich die genannten Konstellationen teils überlagern und in nebeneordneten Gefügen zusammenlaufen. So ist mitunter eine Unterscheidung zwischen den Konstellationen (1) und (4) entweder nicht möglich oder nicht notwendig – bedingt durch die Tatsache, dass etwa konfligierende Evaluationsperspektiven über das Textende hinaus ausgemacht werden können und daher eine eindeutige Wertung ›wünschenswert/nicht wünschenswert‹ verhindern. Auch (1) und (3) liegen nah beieinander, insbesondere dann, wenn – im Fall von (3) – unge löste Probleme resignierend hingenommen werden, ohne dass sie als sonderlich

bedrohlich eingestuft würden. Die Fortführung der Gegenwart entspräche dann einem restringiert wünschenswerten/notdürftig angestrebten Zustand oder einem schöngeredeten/verharmlosten Problemzustand. Wir werden sehen, dass die drei Modelle bestimmend sind, zwischen ihnen aber Skalierungen vorgenommen werden müssen. Was bei alledem vorherrschend ist: eine allgemeine Verunsicherung mit Blick auf die Zukunft, die imponderabel erscheint. Das zeigt der massive Hang zur Zukunftskonzeption ebenso wie die Unberechenbarkeit ihrer Entladung und die Breite an Zukunftssmantiken, die das Literatursystem anzeigt.

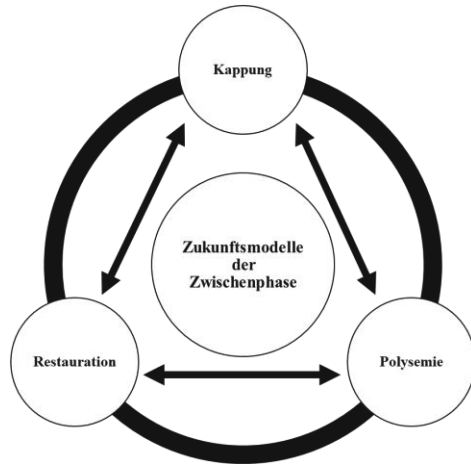
5.3 Drei Zukunftsmodelle in Skalierung: Kappung, Restauration, Polysemie/Offenheit

Das Kernstück der dominant-reflexiven Zeitstruktur IV setzt sich aus drei Modellformen zusammen, die als Pole eines skalierten Bereichs merkmalspezifisch für die Zwischenphase zu nennen sind – sowohl hinsichtlich der literarischen Diskursivierung von ›Zukunft‹ als auch hinsichtlich der außerliterarischen Auffassung der eigenen ›neuesten Zeit‹, die einer Zukunft klar zugewandt ist, ohne sich über das eigene Potenzial sicher zu sein. Diese, eben auch literarischen Texten eingeschriebene Problematik speist sich aus dem Selbstverständnis einer Interimszeit: Die Zwischenphase kommuniziert sich selbst als Nachfolgesystem, ohne allerdings einen eigenen Status über den Interimsstatus hinaus denken zu können. Daher ist ein weiteres Nachfolgesystem impliziert, das vor der Blaupause der selbstreflexiven Diskursivierung von vornherein mitkonzipiert wird. Zur Folge hat dies die genannte Doppellagerung: Einerseits werden mit den dominanten Modellen drei kardinale Semantiken aufgerufen. *Kappung* meint die Entladung durch Elimination und impliziert Zukunftsunfähigkeit beziehungsweise partielle Tragfähigkeit. Mit *Restauration* wird die Wiederherstellung des ›Alten‹ aufgerufen – das ›Junge‹ und ›Neue‹ kann sich nicht durchsetzen. Im *polysemen* und *offenen Zukunftsmodell* bleiben die Fronten verhärtet, unterschiedliche und diametrale Semantiken bleiben überlagert bestehen. Andererseits werden diese Dreipoligkeit flexibel gehandhabt, Zwischenbereiche eröffnet und das Gesamtfeld skaliert. Der Basispunkt aber liegt vorderhand in der Dreipoligkeit (Abbildung 5.3).

Zukunftsmodell 1: Kappung, Negation und Negativierung

Wenn mit ›Kappung‹ die Merkmale der Elimination und der (partiellen) Zukunftsunfähigkeit einhergehen, dann kann dieses Modell auch als Ordnung der Negation

Abbildung 5.3 Die drei dominanten Zukunftsmodelle der Zwischenphase



oder Negativierung umschrieben werden: Das, was das Narrativ aufbaut, wird als derart problematisch erachtet, dass es nachhaltig negativen Einfluss auf die Zukunft der dargestellten Welt hat. Es kann keiner Lösung zugeführt werden, die befriedigend, wünschenswert oder erstrebenswert wäre – oder nur in Teilen. Damit macht allein schon dieses Teilmodell klar, dass ›Zukunft‹ insgesamt eine *flexible Denkfigur* darstellt. Denn es unterscheidet zwischen dezidierten Absagen an das Gegebene (= *Negation*) und Teileinschränkungen (= *Negativierung*). In dem einen Fall ist ›Zukunft‹ überhaupt nicht denkbar beziehungsweise nur eine leere Zeithülle ohne Agenzien, die zuvor gänzlich getilgt werden. In dem anderen Fall wird ein semantisches Teilfeld erfolgreich in eine funktionale Zukunft überführt, während allerdings ein anderes – und zwar das für den Text wesentlichere Feld – eliminiert wird. Der dargestellten Welt haftet in beiden Fällen ein Makel an, der ihre Verfasstheit und Funktionalität über den Textrand hinaus infragestellt. Genauer: Wenn die Zukunft *negiert* wird, so heißt das zweierlei. *Zum einen* ist die Ordnung der dargestellten Welt defizitär wie auch die Handlung, die sich in ihr vollzieht, nicht problemlösend ausgerichtet. Nicht nur bleiben Probleme ungelöst, sie arten gar zu *unlösbaren* Problemen aus: Denn die Elimination ist nicht reversibel. In der Regel unterliegen Textwelten genau diesem Grundprinzip (und daher ist Fontanes *Geschwisterliebe* mit seiner Jenseitigkeit auch derart markiert). *Zum anderen* schlägt sich dies im Entwurf von ›Zukunft‹ nieder, in der die Welt fragil-morbide verfasst und ihre Ordnung dysfunktional aufgebaut ist, sie also nicht nachhaltig sein kann. Die ›Zukunft‹ wird für das Weltgefüge,

wie es der jeweilige Text präsentiert, verneint. Wird sie hingegen nur *negativiert*, so installiert der Text im Zuge seiner Entladung zumindest *einen* Vektor, der temporalsemantisch zukunftsweisend ist. Auch hier ist die Gesamtordnung, wie sie zunächst aufgebaut wird, nicht haltbar, und eine relevante Komponente fällt in der Entladung weg. Es ergibt sich allerdings ein Merkmal, das übergreifend von höchster Bedeutsamkeit für das Literatursystem ist: Ein ›*Nein, aber ...*‹, eine Relativierung des Endzustands. Dieses Merkmal erfüllen teils auch Texte, die ein restauratives Modell aufrufen, wie auch solche, die ein polysemes entwickeln, ganz zu schweigen natürlich von solchen Texten, die die Zwischenbereiche *zwischen* den Kulminationspunkten der Kappung, der Restauration und der Polysemie formieren. Zunächst jedoch sei im Hinblick auf Negation und Negativierung festgehalten:

Das Modell der Kappung weist harte, dezidierte Absagen an die dargestellte Ordnung auf sowie weiche, relativierte Absagen. Im letzteren Fall lässt sich in der analytisch-interpretatorischen Auswertung die Formel ›Nein, aber ...‹ anbringen, im ersten nicht.

Beispiele wie *Die Kuh* oder *Der Brudermord* sind ebenso instruktiv wie eindeutig. Beide Texte eliminieren ihre wesentlichen Handlungsträger und mit ihnen den zentralen Teilbereich von ›Welt‹. Bei *Die Kuh* fundiert diesen Vorgang in der Fehlkommunikation zwischen ›Alt‹ und ›Jung‹ – die Wertevermittlung, die Übergabe des Tradierten an die Nachfolgegeneration scheitert. In *Der Brudermord* ist der nachhaltige Konflikt zwischen erotischer Liebe und Herkunftsfamilie ausschlaggebend, ein Konflikt der Werthierarchisierung, der hier angesichts des Gegebenen zur größtmöglichen Katastrophe führt. Beide Texte erteilen dezidierte Absagen an die Ordnungen, die sie installieren. Ähnlich ›hart‹ verfahren auch Ungern-Sternbergs *Die Doppelgängerin*, Dronkes *Das Unvermeidliche*, Mörikes *Maler Nolten*, Stifters *Der Hochwald*, Gaudys *Das Modell* und Mügges *Die Emigranten* – um einmal gänzlich unterschiedliche Werke zu nennen, die jedoch in diesem Punkt bemerkenswerte Gemeinsamkeiten aufweisen.

Demgegenüber liegt eine große Menge an Texten vor, die die Kappung in Form einer Negativierung vornehmen. In *Cordelia* werden maßgebliche Figuren – unter anderem die Titelfigur – durch Tod getilgt; die angestrebte und wünschenswerte Paarbildung scheitert. Und doch werden ebenfalls wichtige Figuren explizit in eine wenn auch höchst resignativ eingefärbte Zukunft überführt. *Nein*, eine Problemlösung kann nicht im Sinne des Wünschenswerten und Angestrebten gefunden werden, *aber* dennoch bleibt das Erbe der Romantik, das ja für den Text gleichfalls von Wichtigkeit ist, am Ende erhalten. Auf ähnliche Weise verfahren *Die Lehnspflichten* und *Das Schloß Dürande*: Beide eliminieren ihre

Hauptfiguren – ob positiv oder negativ besetzt –, überführen aber die diegetische Kollektivebene in eine (wenn auch trügerische) Zukunft. Beide eröffnen eine politische Dimension des Geschehens und koppeln diese mit einer anthropologischen Dimension. Und beide tilgen die zentralen Handlungsträger und führen das Weltssystem fort. Oder Fontanes *Geschwisterliebe: Nein*, überleben können die Figuren in ihrer merkwürdigen Dreieckskonstellation nicht, *aber* sie werden im Jenseits dann doch zusammengeführt. Diese Texte sowie *Madelon oder Die Romantiker von Paris*, *Die Zerrissenen*, *Das Kloster bei Sendomir*, *Das Geheimnis der Reminiscenz*, *Tonele mit der gebissenen Wange*, *Des Schloßbauers Vefele* und *Der arme Spielmann* – sie alle negativieren die dargestellte Welt im Zukunftsmodell mit einem jeweiligen Residuum an funktionierenden Fortführungen.

Zukunftsmodell 2: Restauration. Zukunft als relativierte Entladung im ›Alten‹

›Restauration‹ ist ein schwieriger Terminus – und doch mit bestimmten Prämissen versehen sachdienlich in einer Arbeit zur Zeitsemiose in literarischen Texten, zumal dann, wenn er zeitreflexiv ausgestaltet ist. Schwierig ist der Begriff deshalb, da er ausdrücklich als »Epochenbegriff für die Literatur zwischen 1815 und 1848« gebräuchlich ist; trügerisch ist er gar, da »entlehnt aus der politischen Geschichtsschreibung« (Bark 2007: 275). Die politische Implikation ist bereits im kulturellen Wissen des umfassten Zeitraums belegt: ›Restauration‹ meint dort die »Wiedereinsetzung einer verdrängten Regentenfamilie [...] und Wiedereinführung der ehemaligen Verhältnisse« (*Conversations-Lexicon* 1836: 836). Wir wollen den Versuch einer terminologischen Präzisierung unternehmen, um den Begriff losgelöst von seiner Verwendung im literaturhistoriografischen Umfeld als Beschreibungskategorie für literarische Phänomene bereitzustellen und gehen von lat. *restauo*, dt. *wiederherstellen* aus. Mit ›Restauration‹ soll an dieser Stelle eine bestimmte erzählerisch konstituierte Textlogik gemeint sein, die eine Entladung im Sinne respektive zugunsten von ›Alt‹ aktualisiert. Eine solche Textlogik *kann* einen fiktionstern politischen Geltungsbereich betreffen, sie *muss* es aber nicht zwangsläufig und schon gar nicht ausschließlich. Anzutreffen ist sie vornehmlich im Feld der entworfenen Anthropologie – und zwar als motivationaler Anlaufpunkt und modellierter Endzustand – wie auch im Feld künstlerischer Entwürfe und auch auf sozialer/kultureller Ebene. Völlig unabhängig zu gebrauchen ist die Kategorie also von der politischen Gesinnung der Autor*in, sei er/*sie nun konservativ, liberal oder anders ideologisch aufgestellt. Auszugehen wäre vielmehr vom jeweiligen Text, der in seiner Gestaltung der genannten Logik folgt

oder nicht. Dass dieser Zugang keiner Selbstverständlichkeit entspricht, zeigt sich indessen nur allzu schnell: Man könnte gerade angesichts der zurückliegenden Forschung zur Literaturgeschichte – repräsentativ ist da der zitierte Artikel im *Reallexikon* –¹¹ geneigt sein zu meinen, dass die Restauration – auch im hier gemeinten Sinn – das dominante und repräsentative Modell unseres historischen Abschnitts ist. Doch mitnichten: Nicht nur sind die beiden anderen Kulminationspunkte der Kappung und der Polysemie ebenso stark vertreten. Auch muss in Auswertung des Textkorpus an diesem Punkt eine Einschränkung berücksichtigt werden, die entscheidend auf die Form des restaurativen Modells einwirkt:

Das Modell der Restauration meint eine Textlogik, die ›Alt‹ im Zukunftsentwurf präferiert, vornehmlich jedoch indessen relativierend verfährt. Daher sind entsprechende Entwürfe mit der Formel ›Ja, aber ...‹ zu erfassen.

Der Hagestolz und *Die Narrenburg* ließen sich als Texte klassifizieren, die ein restauratives Modell in diesem Sinne umsetzen. Denn beide relativieren es auch – der eine mehr, der andere weniger. *Der Hagestolz* entlädt die Opposition ›Alt‹ vs. ›Jung‹ zugunsten des Zukunftskonzepts der Elterngeneration: Goutiert wird dieser Vorgang von allen Beteiligten. Auch ›restauriert‹ der Text zeitlich um eine Generation verzögert die Paarbeziehung der Vertreter dieser Elterngeneration in der Vereinigung der jungen Figuren – aber eben auf Kosten der zunächst aufgestellten Pläne jener. *Ja*, es findet eine Restauration des Konzepts eines ›richtigen Lebensweges‹ statt, *zugleich aber* wird die Abänderung des goethezeitlichen Lebenswegmodells – hinsichtlich von Autonomisierung und Selbstfindung – von dieser Werteneusetzung überdeckt. Von einer Restauration und Perpetuierung des Modells der Initiationsgeschichte – also einer Wiederherstellung oder Fortführung einer literarhistorisch relevanten Systemkomponente – kann keine Rede sein. Der textinternen Restauration entspricht ein subtil verhandelter Strukturwandel auf metatextueller Ebene.¹²

Die Narrenburg setzt das Modell der Restauration dezidiert um, macht aber ebenso das Moment einer Relativierung deutlich – und dies noch augenfälliger

¹¹ Vgl. etwa Bark (2003) und Götsche (2011); kritisch dazu: Engel (2011) u. Schönert (2017).

¹² Die Kaschierung einer nicht unwesentlichen Problematik findet sich ebenfalls in Mügges *Die gute alte Zeit*. Auch dort wird etwas ›reinstalliert‹ – das Familienleben eines ausgedienten Lieutenants –, aber die Morbidität des Gesellschafts- und Herrschaftssystems (Arbeiterschaft vs. monarchistische Herrschaftsklasse) wird nicht aufgehoben und bleibt – wenn auch vom Text ›verdrängt‹ – über das Textende hinaus als drohende Gefahr bestehen. Mit der gesteigerten Virulenz, die diesem Teilbereich zukommt, muss der Text als Kandidat zwischen Restauration und Offenheit gehandelt werden.

als die Beispiele zuvor: Der Held begibt sich an die Wiederherstellung, Restaurierung und Sanierung der Gebäudekomplexe rund um die Rothenstein und setzt aber doch auch einen neuen Akzent – seine Heirat mit einer ›bürgerlichen‹ Frau und die topografische Öffnung des Teilraums gegenüber des Umfeldes Fichtau. Dieser Maßnahme entspricht die Erzählanlage: Da sein unmittelbarer Vorgänger scheitert, muss der Protagonist sein Verhalten ausjustieren, um in der Welt mit ihren Anforderungen und impliziten (anthropologischen und kulturellen) Gesetzmäßigkeiten bestehen zu können. Also: *Ja*, der Held triumphiert am Ende und baut das Erbe seiner Vorfahren auf, *aber* er verfährt anders – und muss anders verfahren – als die vorangegangenen Schlossherren: »Der neue Graf hatte keine große Familie und keine hohen Verbindungen. Seine Gäste waren daher alle Fichtauer. Sie waren seine Unterthanen, also seine Verwandten.« (Stifter 1980a [1841]: 432). Das Restaurationsmodell ist unverkennbar – ja, *buchstäblich* – im Text angelegt, wird zugleich aber auch erkennbar abgeschwächt.¹³

Die Gegenprobe hingegen gestaltet sich schwierig: Anordnungen ausfindig zu machen, die durch eine *gänzliche* Absage an jegliche Lösungsangebote *außer* der Rückkehr zum Vergangenen/Alten/Tradierten geprägt sind; Formen also einer *absoluten* Restauration. Zum Thema hat dies eine Vielzahl an Texten – neben Stifters Erzählungen ebenfalls an prominenter Stelle Immermanns *Die Epigonen* und Mörikes *Maler Nolten*. Aber eine Wiederherstellung vergangener Zustände *ohne irgendwelche Abstriche* scheint generell als unmöglich erachtet zu werden: Denkbar schon, aber nicht umsetzbar. Und Ersteres insofern, als die Möglichkeit *als Option* durchaus eine Rolle spielt. In *Die Lehnspflichtigen* wird ja ein solches Konzept vertreten durch den alten Aristokraten, der den Störungszustand beheben und beim Alten bleiben möchte – und dies ganz explizit macht. *Denkbar* also wäre

¹³So schließlich auch in einem weiteren Text Stifters, *Die Mappe meines Urgroßvaters*: Auch dieser Text betreibt einen massiven Aufwand, um Altes zu restaurieren. Der Rahmenerzähler ist ausschließlich auf das Überbrachte der Familie fokussiert, den Hauptanteil der Erzählung macht denn auch der Text der Mappe aus, die der Erzähler findet und liest. Doch zugleich macht Stifter mit dieser Erzählung auch deutlich, dass eine Restauration *realiter* nicht stattfinden kann, dass Altes unwiederbringlich verloren ist – beziehungsweise allein in Form schriftsprachlicher Artefakte erhalten bleiben kann. Für die Erzählgegenwart, die – wenn auch nur latent angedeutet, so doch unzweideutig – als zwischenmenschlich gestört gekennzeichnet ist, gilt die alte Tradition als verloren und kann nur semiotisch ›konserviert‹ werden und ist nicht fortsetzbar. Restauration findet also allein praxeologisch-*übertragen* in der auf die Textoberfläche überführten Rezeption alter Schriften statt, nicht aber in Form einer *tatsächlichen* Wiederherstellung des Alten im eigenen, gegenwärtigen Leben (vgl. Adam 1993: 140–145). Der Aufwand verpufft gewissermaßen in der Dichotomie zwischen Textebene (auf der die Restauration gelingt) und Figurenebene (wo sie nicht gelingt, aber angestrebt wird). Also auch hier: *Ja*, der Text restauriert eine Vergangenheit, *aber* die Figuren müssen die Vergangenheit aufgeben und schaffen es nicht, die Familientradition fortzuführen.

die Rückkehr in den ursprünglichen Zustand. Es ist bezeichnend – und zeitreflexiv bedeutsam –, dass der Text diesen Weg nicht einschlägt – obwohl er temporär das Restaurationsmodell andeutet. Die nachhaltige Realisierung eines Restaurationskonzeptes unternimmt da eher *Der Hagestolz*: Hier wird schließlich permanent auf die Umsetzung hingearbeitet. Und oberflächlich besehen präsentiert der Text tatsächlich ein gänzlich restauratives Modell. Aber sogar dort ist, wie erläutert, eine Einschränkung des glücklichen Endzustandes unverkennbar. Und um ein weiteres Beispiel für solche vermeintlich gänzlich-restaurativen Texten zu nennen: Auch Ungern-Sternbergs *Eine Gespenster-Geschichte aus alter Zeit*, der noch ganz in der Tradition der Romantik zu stehen scheint, behebt durch die Zusammenführung zweier Figuren in der Handlungsgegenwart zugleich das Scheitern eines Figurenpaares in der Vergangenheit (die aber im Unheimlich-Unklaren bleibt). Der Text verfährt in seinem Zukunftsmodell insofern romantisch, als er die Klärung des ontologischen Status der gespenstischen Figur – des Erzählers der Binnengeschichte – am Ende offenlässt. Eines bei alledem ist allerdings einprägsam: Dass der Text die Handlungsgegenwart betont in die Vergangenheit – und zwar in die Spätaufklärung – verlagert und damit implizit auch zum Ausdruck bringt: Ein Restaurationsmodell, wie vorgeführt, ist nur in dieser Vergangenheit möglich, in einer »glorwürdigen Zeit[]« (Ungern-Sternberg 1834: 63), die zugleich jedoch deutlich von der Erzählgegenwart abweicht, in der dies eben nicht möglich erscheint.

Festzuhalten ist: Neben der Kappung dominiert das Modell der Restauration. Wenn aber, wie das Literatursystem anzeigt, etwas ›restauriert‹ wird und zugleich diese Restauration nicht umstandslos umgesetzt werden kann, dann besteht die Tendenz zur *Überlagerung* von Semantiken und damit die Nähe dieses Modells zum Modell der Polysemie. Es geht bei der allumfassenden reflexiven Zeitstruktur IV also um *tendenzielle* Schwerpunktsetzungen: Im Restaurationsmodell ist eine ideologisch-semantische Dominantsetzung des ›Alten‹ im Endzustand maßgeblich, eine Relativierung aber – ob stärker oder schwächer ausgeprägt – ist gleichfalls vorgesehen und mutmaßlich nicht übergebar. Es zeigt sich schließlich auch hierin die Flexibilität der Denkfigur ›Zukunft‹.

Zukunftsmodell 3: Polysemie und Offenheit. Mehrfachsemantisierung von ›Zukunft‹ und Fortsetzung des Kippmodells

Das Zukunftsmodell der *Polysemie* zeichnet sich dadurch aus, dass mit ihm mehrere Semantiken überlagert (oder nebeneinander) vorliegen, das Modell der

Offenheit ganz grundsätzlich dadurch, dass das Narrativ unabgeschlossen bleibt, beide wiederum durch die Eigenschaft, dass das Gegenwartskippmodell nur in Teilen entladen wird: Die aufgeworfene Problematik wird nicht oder nur bedingt gelöst, der Endzustand ist unbefriedigend (oder nur in Teilen befriedigend) und wird als nicht und nur bedingt wünschenswert wahrgenommen. Im Kennzeichen der ›Bedingtheit‹ deutet sich erneut das nun schon häufig angetroffene Merkmal der Relativität des Endzustandes an. Allerdings meint es hier, dass das Ende ›in der Schwebe‹ gehalten wird – und ebendies entspricht dem Schwerpunkt, der sich beiden Entwürfen entnehmen lässt.

Polysemie und Offenheit sind komplementäre, nicht aber zwangsläufig deckungsgleiche Alternativmodelle – obwohl sie auf dasselbe hinauslaufen. Texte können im Endzustand Polysemie *und* Zukunftsoffenheit erzeugen oder Zukunftsoffenheit *ohne* Polysemie. Entscheidend ist, dass sie im Literatursystem einen Kulminationspunkt bilden, der von der Kappung und der Restauration abweicht. Dass offensichtlich die Grenzen zwischen den Schwerpunktsetzungen – Polysemie/Offenheit, Kappung, Restauration – fließend sind und in *Grenzbereichen* aufgehen, ist mehrfach angeklungen und wird nachfolgend separat verhandelt. Wichtig in Anbetracht dieses dritten Modellkomplexes ist zweierlei. Erstens wird Polysemie verwendet im Sinne einer *Ambiguität von Zukunft*: Dem Teilmodell ›Zukunft‹ werden mehrere gleichrangige, aber voneinander abweichende Semantiken zugeordnet. Diese Semantiken stehen in keinem widersprüchlichen Verhältnis, sondern sind miteinander kompatibel. Und doch ist ›Zukunft‹ semantisch nicht eindeutig aufgebaut – wie sie dies der Tendenz nach bei der Kappung und der Restauration ist –, nicht verrätselt, nicht vage oder obskur, sondern in ihrer mehrteiligen Semantik benennbar. Zweitens ist ›Zukunft‹ in jedem Fall *offen* – und zwar im Gegensatz zur Kappung, bei der die entworfenen Zukunft entweder gänzlich negiert oder doch deutlich negiert wird und im Gegensatz zur Restauration, bei der sie durch eine Hinwendung zum ›Alten‹ gekennzeichnet ist und damit als gesichert gilt. Das heißt: Zukunftspolysemie hat zum Effekt, dass auf *histoire*-Ebene zwar ein Endzustand erreicht ist, dieser Endzustand zugleich aber seinerseits ein nur vorläufiger Zustand sein kann, der in seiner Unabgesichertheit über die Ränder des Textes hinausweist.

Die Polysemie ist ein Modell der Mehrfachsemantisierung von ›Zukunft‹, das Modell der Offenheit die Fortsetzung des Kippmodells und von unabgeschlossenen Handlungen (mit der Tendenz zur Polysemie). Beide Varianten sind analytisch erfassbar durch Benennung entweder der angebotenen, parallelen Zukunftssemantiken oder des ausbleibenden Kippmoments vor Entladung des Narrativs im Zukunftsmodell.

Ein Paradebeispiel für Zukunftsoffenheit ist Büchners *Lenz*. Der Protagonist wird nicht in einen Endzustand überführt, sondern am Textende ins Ungewisse entlassen. Weder sind seine psychischen Probleme gelöst, noch wird seine Schwierigkeit, in der Handlungsgegenwart zu bestehen, durch Tilgung sanktioniert: Seine Zerrissenheit, sein manisch-depressives Verhalten muss er auch forthin durchleiden. Zwar setzt der Text an mehreren syntagmatischen Stellen die Möglichkeit eines Kippens in die eine oder andere Richtung an, löst aber eben die Transformation des transitorischen Zwischenzustands in einen anderen Zustand nicht ein. Das Ganze bleibt offen. Der Text trifft damit eine metatextuell-selbstreflexive Aussage: So, wie der Künstlerprotagonist in eine offen-unsichere Zukunft entlassen wird, verhält es sich auch mit der Literatur der Zwischenphase, die mit der Figur Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) auf einen Repräsentanten der Goethezeit zurückgreift, aber keine Lösungen für aufgeworfene Probleme findet.

Die Beispiele für Polysemie sind zahlreicher. Gleichzeitig aber wird immer wieder auch die Nähe zum Modell der Offenheit deutlich. Beispielsweise in Auerbachs *Befehlerles*, in dem die sozialen Unruhen am Ende eingestellt werden, der dennoch aber die Zukunft einer der Figuren als offen markiert: »Ich erzähle wohl ein andermal noch Weiteres vom Buchmaier.« (Auerbach 1857b [1843]: 184) *Waldeinsamkeit* präsentiert einen glücklichen Endzustand geprägt durch eine mittels Heirat legitimierte und abgesicherte Liebe, die zuvor durch eine Intrige bedroht worden war, sowie durch einen merkwürdig-nostalgischen Umgang mit ›Waldeinsamkeit‹ – dem romantischen Topos, der im Text ›entzaubert‹ und (in seiner potenziellen Gefahr für das Subjekt) ›entschärft‹ wird. Obwohl im Wissen der dargestellten Kultur die Romantik entschieden als vergangen behandelt wird und zudem sogar die Hauptfigur Ferdinand einen Prozess der ›Entromantisierung‹ durchläuft, wird die in der Handlung abgeänderte ›Waldeinsamkeit‹ – die bloße Topografie der einsamen Waldhütte – nicht fallengelassen, sondern erhält einen festen Platz in der Figurenbeziehung, als ein Element mit nostalgisch aufgeladener ›Kitt‹-Funktion: Die Figuren besuchen gemeinsam den Ort des Geschehens und schwelgen in quasiromantischen Gefühlen. Die Zukunft, wie sie Tiecks Text vorführt, ist demnach also progressiv und regressiv orientiert zugleich: Progressiv hinsichtlich der Loslösung von der Vergangenheit (Romantik), regressiv hinsichtlich ihrer Modifizierung und Einbindung in die Zukunftsgestaltung. Eine derartige Korrelation von Distanzierung und Perpetuierung lässt sich ebenfalls in *Des Lebens Überfluß* beobachten. Dort ergibt sich eine Diskrepanz zwischen der übergeordneten Textebene (auf der sich *Des Lebens Überfluß* von der Romantik ironisierend distanziert) und Figurenebene, auf der die Romantik fortgelebt und dies am Ende nicht sanktioniert, sondern im Gegenteil einem glücklichen Ende zugeführt wird. In Mügges *Zu spät!* überwiegt zwar ein glückliches Ende –

gefeiert wird der Aufstieg der bürgerlichen Mitte –, getrübt wird dies aber durch den moralischen und ökonomischen Abstieg der figurennahen, familiären Parallelbeziehung des Adels. ›Zukunft‹ bedeutet Freud und Leid zugleich. So auch in *Die Selbsttaufe*: Eine weibliche Figur muss ihren Geliebten ziehen lassen – und zwar in Richtung ihrer Schwester, »der Räuberin ihres Glückes« (Gutzkow 1998 [1845]: 144), die ihn als Geliebten gewinnt – und stirbt letztlich aus Gram. In dieser in psychologischer Hinsicht hochbemerkenswerten Charakterstudie wird die Zukunft des Vaters der beiden Schwestern wie auch die des Liebespaares zwar als glücklich angerissen, mit Blick aber allein auf den ehemaligen Geliebten bleibt sie »im Zeichen einer unübersehbaren Ambivalenz« (Lukas 1998a: 399) offen. Es überlagern sich hier eine (Teil-)Kappung, Glück und Unsicherheit.¹⁴ Und schließlich *Das Bild des Kaisers*: Auch hier überdeckt die Lösung aller Probleme im fokussierten Teilraum die tatsächliche Situation im Endzustand. Zwar werden ideologische Extrempositionen aufgehoben und die jeweiligen Träger einander angenähert, auch die angestrebte Paarbeziehung glücklich realisiert, aber der zu Beginn eingeführte, vermeintliche Held kehrt resigniert in seinen Ausgangsraum zurück und untermauert dadurch zugleich nur die fortbestehende innerkulturelle Differenz zwischen Nord- und Süddeutschland, die ja schon vor der wesentlichen Geschehensabfolge bestanden hatte. Die Welt, die der Text am Ende aufbaut, ist in ihrer Zukunft harmonisch und disharmonisch zugleich – also auch: polysem.

Alle diese Fälle machen deutlich, warum es legitim ist, die Teilmodelle der Polysemie und der Offenheit in einem Zuge zu nennen: Die Grenze zwischen ihnen ist fließend. Weniger indessen als auf eine genaue Bezeichnung eines gegebenen Modells als polysem oder ›nur‹ offen kommt es auf den Umstand an, dass das Literatursystem neben der Kappung und der Restauration eine dritte Kulmination aufweist, die von den beiden anderen Merkmalsverdichtungen abweicht und ebenfalls von einer Reihe von Texten gespeist wird. An diesen drei Zulaufpunkten, so ließe sich schließen, kommt es zu Bündeln von Texten, die zeitreflexiv ähnlich konstituiert sind und ›Zukunft‹ auf vergleichbare Art und Weise entwerfen. Angesichts des dritten Bereichs ist nun abermals die Flexibilität der reflexiven Teilkomponente erkennbar: Wie schon in Auseinandersetzung mit den beiden anderen Feldern lassen sich allein schon *innerhalb* der Teilmenge Skalierungen, Grauzonen, radikale Fälle neben weniger eindeutigen Fällen finden. Doch eine Skalierung des Gesamtfeldes muss auch über die Grenzen der Teilmengen hinaus angenommen werden.

¹⁴Auch der Umstand, dass Gutzkow in einer späteren Dramatisierung der Novelle (*Ottfried* [1854]) den männlichen Protagonisten am Ende umschwenken und zu seiner ehemals Geliebten zurückkehren lässt, spricht dafür, dass ›Zukunft‹ offenbar als ›noch verhandelbar‹ angesehen wird.

Skalierte Zwischenbereiche

Die Beschäftigung mit den drei Tendenzen führt uns zwangsläufig zu den Bereichen, die *zwischen* ihnen liegen, zu Texten, die irgendwie weder gänzlich ›Zukunft‹ kappen oder die dargestellte Welt restaurieren, deren entworfene Zukunft weder vollkommen offen, noch hinreichend abgesichert ist. Die herangezogenen Beispiele zeigten immer wieder auf, dass innerhalb der gesetzten Klassen nicht immer klare Fälle vorliegen, und manch ein Beispiel ließ sich gar verschiedenen Klassen zuordnen, ohne eindeutige Schwerpunktsetzungen vorzuweisen. Um diese letzteren Fälle soll es nun abschließend gehen.

Doch zunächst einen Schritt zurück. Zu resümieren wäre bis hierher, dass erstens Zukunft *hochrelevant* für dargestellte Welten ist. Sie ist rekurrentes Thema und steter Zulaufpunkt für Figuren. Nicht selten taucht das Lexem ›Zukunft‹ daher auch explizit auf der Textoberfläche auf. Zweitens ist sie im Denken der Figuren, aber auch, was ihre Gestaltbarkeit durch die Textsysteme anbelangt – also in Bezug auf Konzepte und Modelle – enorm *flexibel*. Denkbare sind verschiedene Optionen, die sich ebenso plötzlich ändern können, wie sie auch realisierbar sind. Allein schon Mügges Novellenwerk ist dahingehend erhellend: Von der Kappung (in starker und schwächerer Spielart), über die Restauration bis hin zur Polysemie liefern seine Texte ein breites Raster an Realisationen. Aus diesem zweiten Punkt ergibt sich drittens, dass die Denkfigur ›Zukunft‹ durch das Merkmal der *Imponderabilität* gekennzeichnet ist. Wenn Verschiedenes möglich ist, ist gleichzeitig nur in Teilen vorhersehbar und auch nur schwerlich planbar, was tatsächlich sein könnte. Zwar tun sich Figuren damit nicht sonderlich schwer, denn sie planen Zukunft allenthalben, sinnieren und diskutieren über sie, wo sie nur können. Aber sie werden im Verlauf der Handlung nicht selten eines Besseren belehrt. Und das heißt: Die Zukunft ist nicht greifbar – auch wenn vermeintlich Kriterien, die erfüllt sein müssen, Parameter, die gesetzt, Faktoren, die berücksichtigt werden müssen, gegeben sind und Figuren zu wissen glauben, welche Bedingungen zu welchen Konsequenzen führen und somit auch, wie sie aussieht. Aber ›Zukunft‹ ist für Figuren imponderabel, wie sie als Teilkomponente literarischen Erzählens unbestimmt bleibt.

Es ist daher anzunehmen, dass diese Modelle Zeichenkomplexe formieren, die über ihren Temporalindex hinaus auf fundamental-kardinale Verhandlungsgegenstände verweisen. Ein gegebenes Zukunftsmodell verfügt einerseits über den Status ›zeitlich später als Vergangenheit und Gegenwart‹ und ist damit linear-chronologisch nach den Segmenten ›Vergangenheit‹ und ›Gegenwart‹ positioniert. Andererseits kulminieren in ihm diejenigen zeitreflexiven Elemente, mit denen der Text das Kippmodell auflädt, und sei es – um nur einen äußerst weitreichenden

Komplex aufzugreifen –, dass die Liebes- und Paarfindungsthematik zeitreflexiv behandelt wird. ›Zukunft‹ ist stets durch die Faktoren ›Zeit‹ plus ›x‹ gekennzeichnet. Zeitreflexion, auch in Anbetracht der Zeitstruktur IV, bedeutet daher auch Selbstreflexion – das Aufzeigen von Möglichkeiten literarischen Erzählens und der literarhistorischen Stellung am Ende eines Narrativs.

So erklärt sich denn auch der Befund, dass wir es bei der Abstraktion der Merkmalsmengen nicht mit dem Charakteristikum der Polarität zu tun haben, sondern mit dem der Skalierung: Das oben rekonstruierte Modell der drei Kulminationspunkte ist zwar in sich *distinktiv*, aber *nicht streng isolativ*: Zwischen den Zukunftsmodellklassen ergeben sich skalierte Zwischenbereiche (Abbildung 5.4).

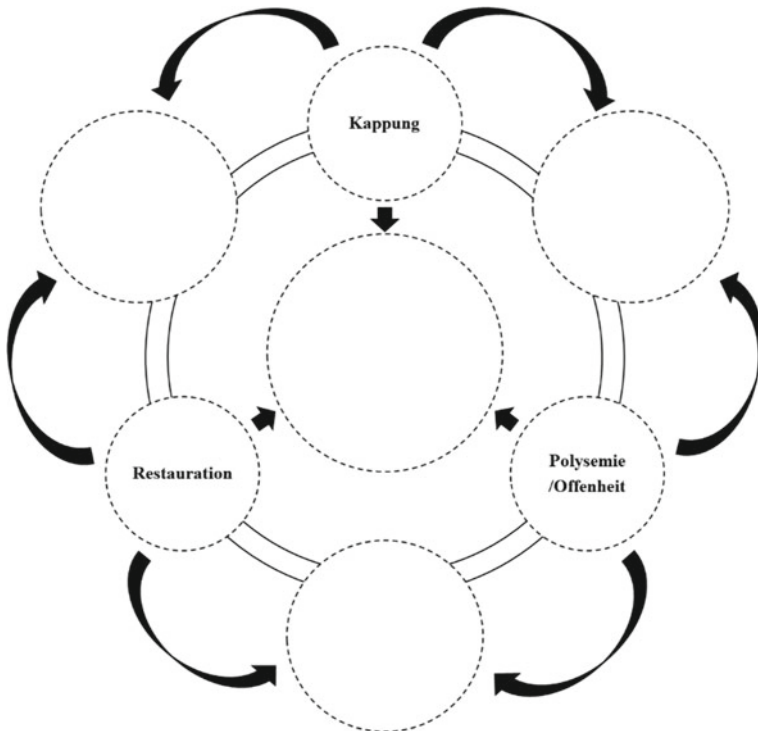


Abbildung 5.4 Skalierte Zwischenbereiche des Zukunfts-/Erwartungsraums

Genannt worden sind Stifter *Der Hagestolz* und *Die Mappe meines Urgroßvaters*. Wenn wir diese in die obige Grafik lokalisieren müssten, so ließe sich *Der Hagestolz* zwar dem Feld ›Restauration‹ zuordnen, dort jedoch an der Peripherie, da der Text eine latente Tendenz zur Kappung offenbart – und dies mit Bezug auf den jungen Helden wie auch die Figur des Hagestolzes. *Die Mappe meines Urgroßvaters* steht seinerseits außerhalb des Feldes, da dort eine ›Restauration‹ nur uneigentlich gelingt, in der auf die Textebene übertragene Rezeption alter Schriften, nicht aber realiter – in der dargestellten Welt und der Erzählgegenwart – umgesetzt werden kann. Es kommt zum Umzug in die Stadt, die Familienverhältnisse sind subtil gestört. Wobei allerdings diese Form der Kappung eine nur geringfügige ist und allenfalls als schwache Negativierung zu werten wäre. Der Text steht zwischen den Modellen der Restauration und der Kappung (Abbildung 5.5).

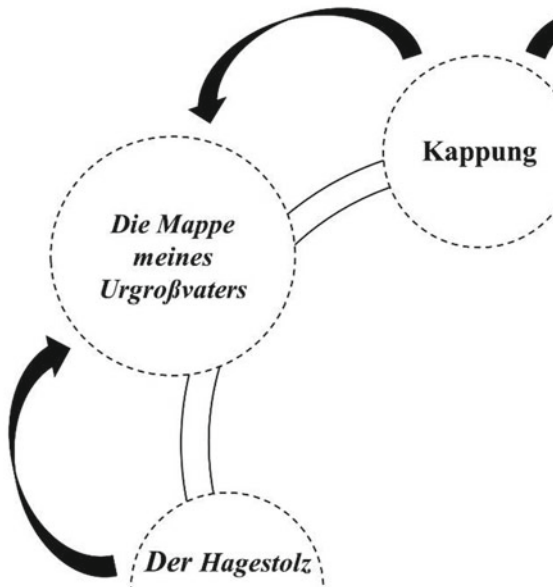


Abbildung 5.5 Der skalierte Bereich zwischen Restauration und Kappung

Genannt werden könnte dahingehend auch Fontanes *Geschwisterliebe*: Im Diesseits werden die drei Figuren am Ende eliminiert (Kappung), im Jenseits

dann aber – zeitentoben – erneut zusammengeführt (relativierte, schwache Restauration).

Imagina Unruh wiederum verfährt ordnungsaffirmativ – aber die Novelle bewertet seine Ordnung nicht positiv, sondern in Auseinandersetzung mit der Heldin eher negativ. Behandelt haben wir den Text in Abschn. 3.4 (zur narrativen Retrospektive) und hatten schon dort zu verdeutlichen versucht, inwiefern er seine pessimistisch-negativierende Tendenz weniger entschieden zur Geltung bringt als etwa Waiblingers *Don Florida*. Doch wenn die Protagonistin – obwohl im Gesamttext deutlich im Erzählfokus stehend – im Endzustand nicht mehr selbst zu Wort kommt, sie als Künstlerin zwar angesehen, aber sozial ausgeschlossen ist, dann muss dieses Zukunftsmodell mit implizit-verneinender Wertung gelesen werden. Doch Gutzkows Novelle reicht über die Wiederherstellung der getrennten Ordnung zwischen ›Kunst‹ und ›Gesellschaft‹ und die Negativsetzung des Endzustands hinaus. Denn die Zukunft des Kultursystems ist offen. Angezeigt wird dies in den mehrfach thematisierten ordnungsgefährdenden Kräften in sozial-politischer, aber auch in ästhetischer Hinsicht. Die Welt ist über den Endzustand des Narrativs hinaus im Wandel begriffen. *Imagina Unruh* steht so zwischen Kappung (Imaginas Phantasieliebe wird nicht realisiert) und Polysemie (gesellschaftliche Regression vs. gesellschaftliche Progression) (Abbildung 5.6).

Unberücksichtigt bleiben darf dabei allerdings auch nicht, wie der Text mit ›Romantik‹ operiert. Denn es handelt sich schließlich nicht um irgendeine Künstlerin, sondern eben um eine quasiromantische Künstlerin, die der Text ins Zentrum rückt und an ihr seine wesentlichen Problemverhandlungen durchführt. Jedoch hier von einer ›Restauration der Romantik‹ zu sprechen, wäre unzulässig: Schließlich stellt der Text nicht etwas Verlorengegangenes wieder her, sondern führt die Romantik unter *veränderten Vorzeichen* fort. Ebendies ist ja das Problem: Die Romantik ist beendet und unbeendet zugleich. Im Denksystem wird sie der Vergangenheit zugeordnet, im Kunstsystem wird sie modifiziert fortgeschrieben. Doch im Gegensatz beispielsweise zu Mundts *Madelon oder Die Romantiker von Paris*, der klarer negativierend verfährt, steht *Imagina Unruh* im Zwischenbereich.

Zwischen Restauration und Offenheit positioniert sich Mügges *Die gute alte Zeit*, und dies obwohl die Novelle oberflächlich besehen klar restaurierend verfährt: Im Endzustand ist das unglückliche Schicksal eines abgehalfterten Lieutenants abgewendet, seine Position im Staatsdienst wiederhergestellt wie auch die Familie erneut vereint. Vernachlässigt aber wäre in dieser Lesart ein wesentliches Element, das die Narration entscheidend trägt: Schließlich kommt die brenzlige Situation der Hauptfigur ja dadurch zustande, dass ein Haftbefehl gegen einen aufständischen Arbeiter fehlgedeutet und fälschlicherweise auf den Helden bezogen wird. Gefangenschaft, Zukunftsängste, Exekution, das Wiedersehen mit dem

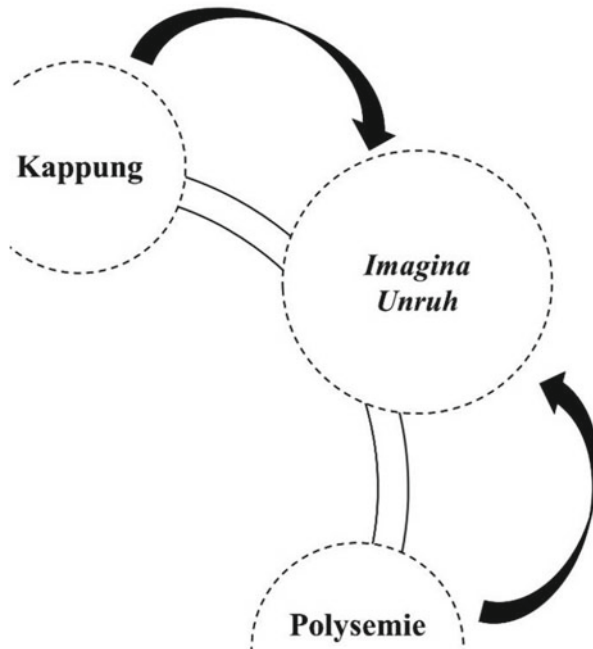


Abbildung 5.6 Der skalierte Bereich zwischen Kappung und Polysemie

König – alles das hätte es ohne dieses Element nicht gegeben. Indessen stellt sich wohl berechtigt die Frage, warum Mügge diese Problematik am Ende schlicht beiseitelässt – auch mit Blick auf den Titel des Textes, der ebenfalls am Ende aufgegriffen wird: Die fokussierte Gegenwart wird in der aufgerollten Zukunft (den Enkeln gegenüber kommuniziert) zur »guten alten Zeit« (Mügge 1845b: 68) aufgewertet. Auszugehen wäre dabei von einer Textstrategie der Verdrängung: Die Umbruchssituation des sozialen Gefüges wird ausgeblendet und vom privaten, pro-monarchistischen Glück überlagert. Nur indirekt schwingt darin jedoch die Proposition mit, dass dies der Text als Problem annimmt. Denn die fokussierte Gegenwart ist im Jahr 1729 situiert, also ein Jahrhundert vor der Entstehungszeit des Textes, die ja ihrerseits als ›Zeit der Revolutionen‹ diejenigen Konsequenzen aufzeigt, die im Text angelegt, aber verdrängt werden. Der Text zeigt folglich eine Problematik auf, die auf die eigene Schaffenszeit bezogen ist. Plausibel wird dies mit Blick auf andere Novellen Mügges, die die Revolutionsthematik

immer wieder in Anschlag bringen (neben *Die gute alte Zeit* auch *Die Emigranten*, *Die Abenteuer einer Nacht*, *Zu spät!*). Unter dem Deckmantel der glücklichen Restauration also kommuniziert Mügge die vitiöse Offenheit der sozialen Frage (Abbildung 5.7).

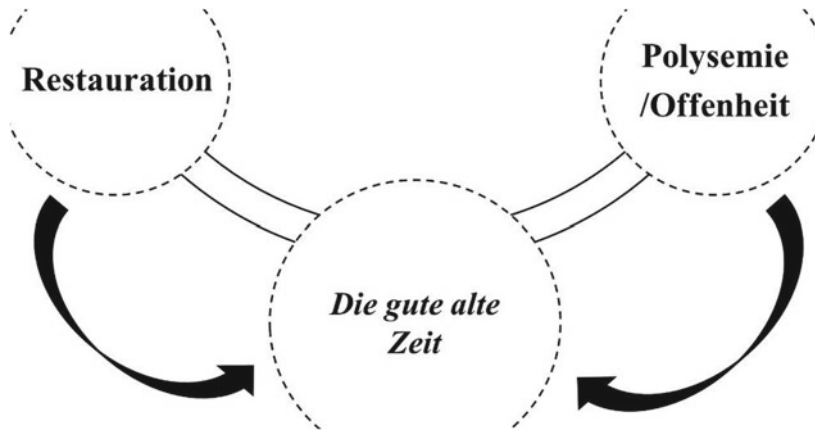


Abbildung 5.7 Der skalierte Bereich zwischen Polysemie, Offenheit und Restauration

Eine wahre Fundgrube für zentrale Paradigmen der Zwischenphase schließlich liegt auch mit Gaudys Textsammlung *Venezianische Novellen* vor. Gleich zu Beginn des Zyklus ist der Text *Antonello, der Gondolier* gesetzt, der sich gar in das Zwischenfeld zwischen allen dreien Modellierungsschwerpunkten einfügt. Durch »schwarze[] Magie« (Gaudy 1922b [1838]: 19) werden zwei Enthaupteten die Köpfe – allerdings verwechselt – wieder auf die Körper verpflanzt: Der Diener trägt den Kopf des Herren und andersherum. Das Problem wird am Ende gelöst, es fließt Schweigegeld und der Binnenerzähler Antonello – der dienende Gondolier – verstirbt. Zunächst geltend gemacht wird (a) das Modell der Restauration, indem der Ausgangszustand der beiden Körper noch im Rahmen der Erzählung wiederhergestellt wird. Dann aber wird auf Ebene der Rahmenerzählung der gealterte und auf dem Sterbebett liegende Antonello durch Tod getilgt, seine Zukunft demnach (b) gekappt. (c) Offengelassen wird schließlich der Status der dargestellten Welt in Bezug auf ihre wunderbar-magische oder eben nicht wunderbare (lediglich binnenerzählerisch-fiktional inszenierte) Beschaffenheit – ein Merkmal, das einige der *Venezianischen Novellen* ganz in der Auffassung entromantisierter

Texte vereint. *Antonello, der Gondolier* ist zwischen (a), (b) und (c) anzusiedeln (Abbildung 5.8).

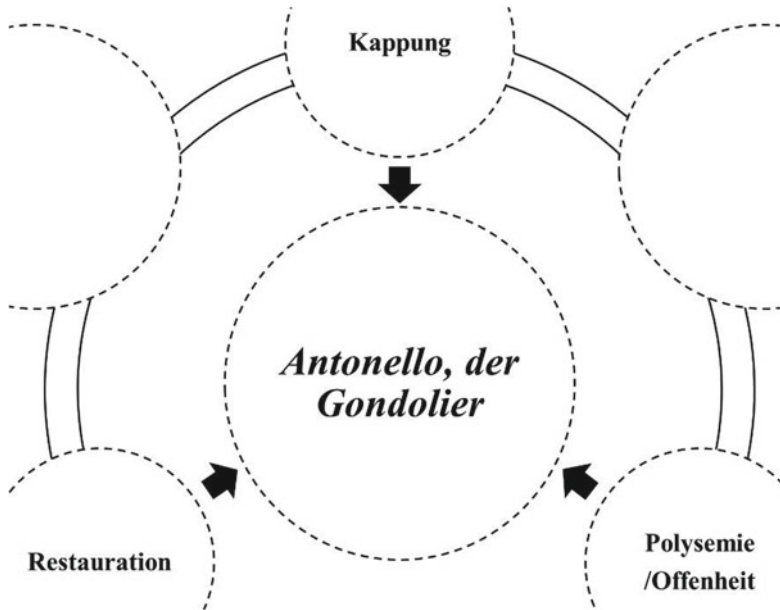


Abbildung 5.8 Der skalierte Bereich zwischen Kappung, Polysemie/Offenheit und Restauration

Eine Skalierung des Gesamtmodells ›Zukunft‹ ist in Anbetracht der aufgefächerten Zwischenbereichen ostentativ. Wichtig dabei zu beachten ist, dass Texte zwar *Schwerpunktsetzungen* in ihrem Entwurf von ›Zukunft‹ vornehmen, diese aber – und dies nun ganz generell gesprochen – *der Tendenz nach relativieren*, indem sie die jeweilige Setzung durch Semantiken, die in eine andere Richtung deuten, unterlaufen. Die Pole der Kappung, der Restauration und der Polysemie/Offenheit bilden strukturelle Kulminationen; die Grenzen zwischen ihnen sind jedoch fließend. Das Gesamtmodell offenbart eine geradezu emphatische Zukunftsorientierung, die zugleich aber von massiven Zweifeln bestimmt ist.

5.4 Reflexive Zeitstruktur IV: Die Denkfigur ›Zukunft‹. Relevanz, Flexibilität, Imponderabilität

Die Zukunft der Zwischenphase ist als Denkfigur und temporales Teilmodell des Narrativs höchst relevant, enorm flexibel und letztlich für Bewohner dargestellter Welten wie auch im Rahmen literarischen Erzählens unvorhersehbar – und alles dies ist für eine literaturgeschichtliche Verortung des Literatursystems als ›System des Interims‹ zwischen Goethezeit und Realismus nicht hoch genug einzuschätzen. Dabei bedingen sich diese Eigenschaften gegenseitig: Weil die Denkfigur flexibel ist, ist sie auch relevant; und flexibel ist sie, da imponderabel. Wie man es auch dreht und wendet: Die Vergangenheit mag als Problem und die Gegenwart als ›Zeit der Störung‹ semantisiert sein – hinaus laufen alle zeitreflexiven Bemühungen auf die Frage nach der Zukunft. Und dabei schwingt stets auch eine selbstreflexive und metatextuelle Stoßrichtung mit. Die verschiedenen Diskursivierungsformen von ›Zukunft‹, wie sie im Literatursystem anzutreffen sind, belangen das literarische Erzählen wie auch die eigene selbstreferenzielle Sensitivität literarischer Historizität. Sie belangen die selbstaufgelegte Aufgabe einer Standortbestimmung, die Beantwortung der Frage ›*quo vadis?*‹: Wohin geht es mit der Literatur nach dem Ende der ›Kunstperiode?‹

Wenn von einer Denkfigur ›Zukunft‹ gesprochen wird, so greift dies freilich zunächst zu kurz, schließlich geht es nicht allein um die Feststellung, *dass* Zukunft in einem gegebenen Text thematisiert wird, *dass* im Rahmen einer Vorstellung von Temporalität ein Vorher, ein Jetzt und ein Nachher vorgesehen sind und umgesetzt werden, sondern um den *Status* und *Spezifik* dieses textuell konkretisierten Phänomens, um seine *Eigenschaften* in einem bestimmten Kontext – und diesen Kontext bildet hier die Novellistik der literaturgeschichtlichen Phase zwischen Goethezeit und Realismus im deutschsprachigen Raum. Es geht um textanalytisch fundierte, einzeltextübergreifende Strukturbestimmungen, die als Grundlage der Rekonstruktion eines literarhistorischen Abschnitts und seiner wesentlichen Kennzeichen, Denkgeregularien und Wissens Elemente dient. Und, das sollte deutlich geworden sein, die Denkfigur ist zentral für den Abschnitt, der ins Auge gefasst wurde. Ihre Spezifik zu rekonstruieren, hieße, Rückschlüsse auf Strukturmerkmale und Funktionsweisen dieser Phase ziehen zu können, deren Beschaffenheit in der Forschung bis heute umstritten ist. In dieser Hinsicht schlägt die hier vorliegende Auseinandersetzung Maßnahmen vor, wie der komplexen Sachlage, die sich hinsichtlich literarischen Handelns im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts offenbart, heuristisch sinnvoll entgegenzutreten wäre (Abbildung 5.9).

Komponente 1	Reflexive Zeitstrukturen I-III
Komponente 2	Das zeitreflexive Kippmodell
Komponente 3	Konstellationen der Auf- und Entladung
Komponente 4	Drei Zukunftsmodelle in Skalierung (Kappung, Restauration, Polysemie/Offenheit)

Abbildung 5.9 Übersicht über die Komponenten der reflexiven Zeitstruktur IV

Welche Eigenschaften galt es aufzuarbeiten? An erster Stelle musste festgestellt werden, dass die reflexiven Zeitstrukturen I bis III in Zeitstruktur IV zusammenlaufen, indem sie alle die Emergenz einer ›Störung von Zeit‹ erzeugen, die sich in temporaldeiktischen Problemkonstellationen niederschlägt und entscheidend für das Nachdenken über die Zukunft ist. Denn – losgelöst von einer im Narrativ ohnehin von vornherein angelegten, unmarkierten Temporalität – sind für die Zwischenphase ›Vergangenheit‹, ›Gegenwart‹ und ›Zukunft‹ in ihrer Separation und gleichzeitigen Überlagerung relevant gesetzt und damit signifikant. Zur Folge hat das die Erosion der auf Textebene fest verankerten linear-unidirektional-monochronen Deixis auf der Figurenebene: Figuren hadern mit der eigenen Gegenwart, fühlen sich mit der Vergangenheit konfrontiert und wollen doch in allererster Linie ›Zukunft‹ gestalten. Dies ist fortwährendes Thema des Literatursystems, dies bildet das Zentrum signifikanter Problemlösungsaufgaben: Dem ansonsten unspektakulären objektiven Zeitmodell (das ungestört bleibt) werden so verschiedenste Faktoren implementiert, mittels derer die ›Zeit der Kultur‹ und die ›Zeit des Subjekts‹ zum Problem geraten und dadurch alles in allem ›Zukunft‹ als Ergebnis der Problemaushandlung präsentiert.

Anzunehmen ist daher ein Implikationsverhältnis zwischen dem Gegenwarts-kippmodell und der Denkfigur. Das Kippmodell ist entscheidend für die Spezifik von ›Zukunft‹, die Zukunft weist semiotisch auf die Problematik des Kippmodells zurück. Letzteres bezeichnet ein System sich kreuzender Parameterbindungen, zwischen denen dargestellte Welten ›schwanken‹, das temporalsemantisch aufgeladen ist. Und ›Aufladung‹ bedeutet bei Narrativen immer auch ›Entladung‹: ›Zukunft‹ wird im Rahmen des Kippmodells *konzeptuell entworfen* – und verschiedene Optionen werden gegeneinandergestellt – und als resultativer Zustand am Ende des Narrativs *modellhaft* vom Text *gesetzt*. Dabei offenbaren sich Konzepte wie auch Modelle als besonders markiert und auf Figuren- wie auch auf Textebene angreifbar, verhandelbar, unabgesichert, relativiert. Auffallend etwa ist, dass Texte eine deutliche Divergenz zwischen den Vorstellungen anlegen, die über die Zukunft kursieren, und sie mit dem Merkmal der potenziellen Unhaltbarkeit versehen. Erklärbar wird dadurch aber, dass rekurrent über sie nachgedacht und

über sie diskutiert wird und Zukunftskonzepte immer wieder aufgestellt und korrigiert werden müssen. Die Logik des Literatursystems sieht es geradezu vor, darüber nachzudenken; nicht nur in der Zeit zu agieren, sondern *Zeit als Zeit* wahrzunehmen und das eigene Dasein bewusst zu gestalten. Und es gestaltet sich überspitzt gesprochen als ›Kampf mit der Zeit‹, da die Zukunft keinen Nährboden findet und Voraussetzungen für ein zukünftiges Dasein erst noch gefunden werden müssen.

Das rekonstruierte System des Umgangs mit ›Zukunft‹ ist schließlich gekennzeichnet durch einen skalierten Gesamtbereich mit drei Polen, die hier mit ›Kappung‹, ›Restauration‹ und ›Polysemie-/>Offenheit‹ bezeichnet werden. Das System ist in seiner Dreipoligkeit distinktiv, nicht aber isolativ. Vielmehr ergeben sich zwischen den einzelnen Schwerpunkten Kombinationsräume, die auf Zukunftsmodelle mit verschränkten Anteilen aus Kappung, Restauration und/oder Polysemie und Offenheit hindeuten. Die Menge der literarisch diskursivierten Modelle ist vielgestaltig – ›Zukunft‹ ist, so ließe sich schlussfolgern, ein weitläufiger Mehroptionenbereich, der zwar über gewisse Präferenzpunkte verfügt, das Gefüge in Zwischenbereichen zergliedert und großzügig auffächert.

Damit ließe sich an der Zeige-Funktion des Modellbereichs anschließen. In Anbetracht der Argumentation muss man zu der Folgerung gelangen, dass Zukunftsmodelle in der Zwischenphase als Zeichenkomplexe gestaltet sind, die über ihre zeitliche Denotation und sämtliche zeitbezogene Implikationen mit Blick auf die Textwelt hinaus auf verschiedenste nontemporale Diskursformationen verweisen und jene andersherum an die Verhandlung von ›Zeit‹ im Allgemeinen und die Problematisierung von ›Zukunft‹ im Besonderen gebunden werden. Wenn es um Zeit geht, geht es auch um den Menschen, um die Gesellschaft, um Kunst und Kultur – und die Zukunft der Zwischenphase mit ihrem Hang zum Pessimismus und zur Relativierung erstellt die Selbstdiagnose eines Übergangs mit offenem Ausgang. Die Aushandlung der Zeitontologie an dieser Stelle ist auch eine Aushandlung des eigenen kulturellen Status und literaturästhetischen Wirkens.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Schluss: Ein Plädoyer für die Zukunft der Zwischenphase

6

Kehren wir zum Anfang zurück. Die vorangegangenen Ausführungen dienen als Versuch, ein erneutes Nachdenken über die Phase zwischen Goethezeit und Realismus anzustoßen – eine Beschäftigung damit, wie die vielfach konstatierte Vielschichtigkeit und Diversität dieser Phase produktiv in die Literaturgeschichtsschreibung eingebracht werden könnte, um sie nicht einfach kapitulierend als Diffusität abzutun. Die Literaturwissenschaft täte im Gegenteil gut daran, die Differenz im gegebenen Objektbereich als solche anzuerkennen und sie in der Modellbildung des literarhistorischen Segments und der Periodisierung der Literatur des 19. Jahrhunderts zu berücksichtigen.

Nimmt man diese Prämisse ernst und folgt ihr in der Annäherung an den Gegenstand, so ist umso erstaunlicher, dass in Auseinandersetzung mit der Zwischenphase eine Merkmalsmenge erkennbar wird, die das heterogene Feld überlagert: die Relevanz von ›Zeit‹ und insbesondere der reflexive Fokus auf die Denkfigur ›Zukunft‹. Überspitzt gesagt, macht es keinen Unterschied, ob ein gegebenes Werk eher der stile- und wertekonservativen Richtung oder der Tendenzliteratur zuzurechnen ist, es wird – jedenfalls ist dies bei den hier untersuchten, repräsentativen Texten der Fall – irgendwie ›Zeit‹ in den Fokus gerückt und ›Zukunft‹ ins Auge gefasst; und beides deutlich hervorgekehrt. Die Zwischenphase – das Literatursystem, das von ungefähr 1820 bis 1850 Bestand hat – begreift sich selbst als Phase, als Interim und belegt sich nachgerade selbst mit deutlich markierten temporalsemantischen und temporaldeiktischen Termen, die selbstreflexiv und metatextuell angelegt sind und jene als Teilabschnitt der Literaturgeschichte gleichermaßen von der Goethezeit und vom Realismus abgrenzen. Texte der Zwischenphase enthalten die Bedeutungskomponente ›Zeitreflexion‹ und beziehen sich mit ihr auf den eigenen Status in der Literaturgeschichte.

Nun geht es dieser Phase allerdings nicht um die Reflexion der Zeit an sich, und wenn doch, dann nur subtil – und das erschwert vorderhand das Unternehmen wie das vorliegende. Eine explizite Zeitrelativierung wie sie Thomas Mann in seinem *Zauberberg* (1924) vor Augen führt, ein narratoriales Durchbrechen zeitlicher Gesetzmäßigkeiten im Erzählen wie in Ilse Aichingers *Die Spiegelgeschichte* (1949), ihre literarische ›Verwissenschaftlichung‹ wie in Daniel Kehlmanns *Mahlers Zeit* (1999) oder die mehrdimensionale Zeitauffächerung in sogenannten ›Dimensionslöchern‹ wie mitunter im Erzählkosmos bei Walter Moers – erklärt im Quasi-Lexikon *Zamonien. Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent* (2012) –, alles dies findet sich hier nicht. Auch Possible Worlds und das literarische Spiel mit alternativen ›Zeitwirklichkeiten‹ wie im Science-Fiction-Roman *Replay* (2012) von Benjamin Stein sucht man im gegebenen Zeitraum vergebens. Und doch sind gewisse Anlagen für derartige Phänomene, wie sie in späteren Literatur- und Denksystemen lokalisierbar sind, durchaus vorhanden und benennbar. Wird nicht Zeit schon dann relativiert, wenn Figuren allenthalben über ihre subjektive Zeitgebundenheit sinnieren und zwar in Abgrenzung zur kulturell konzipierten Zeit wie auch zum physikalisch-objektiven Zeitverlauf? Und wird nicht auch ihre Relativität unterstrichen, wenn dieses Gefüge bestehend aus subjektiver Zeit, kultureller Zeit und natürlicher Zeit nicht nur aufgebaut, sondern auch in Frage gestellt wird? Und was den Umgang mit Zukunft betrifft: Wenn doch auch der lebensweltliche Rahmen und das wissenssoziologische Fundament, das etwa Possible Worlds denkbar erscheinen lässt, gänzlich andere sein mögen, als die der Kultur des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts – das, was literarische Texte problematisieren und auszuhandeln versuchen, ist die Unvorhersehbarkeit des Daseins – das, was wir die Imponderabilität von ›Zukunft‹ genannt haben – und zwar ausgelöst durch eine tendenzielle (und unvorhersagbare) Auflösung tradierter Vorstellungen von und Maßgaben für Lebenswege. Davon betroffen sind offensichtlich ganz konkret das Werte- und Normensystem und das Verhaltenssystem, das diese Texte verarbeiten: An welchen Werten und an welchen Normen man sein Handeln und Verhalten auszurichten hat, wird infragegestellt und gerät in einen Zwiespalt zwischen Orientierung an jenem ›Alten‹ und der Setzung neuer, alternativer Optionen. Daran arbeiten sich Figuren, daran arbeiten sich aber auch die Texte selbst ab: Was kann unter bestimmten gegebenen Voraussetzungen realisiert werden und was nicht? Und müssen nicht auch diese Voraussetzungen einer zusätzlichen Prüfung unterzogen werden? Können sie unanfechtbar als gesetzt gelten? Welche unterschiedlichen Möglichkeiten der Realisierung einer Zukunft gibt es dann? Wann ist eigentlich Zukunft wünschenswert oder nicht wünschenswert? Woran macht man das fest? – Dass angesichts dieses Fragenkatalogs und auch angesichts der Tatsache, dass ihn

die Texte immer wieder aufstellen und geradezu perpetuieren, von einem literarhistorischen Experimentierfeld gesprochen werden kann, wird dann nur allzu verständlich.

Dem Anschein nach jedenfalls machen die Werke – von Ausnahmen wie etwa Mundts *Moderne Lebenswirren* einmal abgesehen – einen unauffälligen Eindruck. Die Größe ›Zeit‹, die Reflexion von Zeit und Zukunft sind nicht zwangsläufig als solche ausgestellt (wie bei Mann, Aichinger, Kehlmann, Moers und Stein). Repräsentieren zwar der Zeitroman (Göttsche) und das Phänomen des historischen Erzählens (Sottong) entscheidende Wesenszüge der Literatur der Zeit, so stellen sie doch lediglich die Spitze eines unterhalb der augenscheinlichen Oberfläche sehr viel größeren Eisbergs dar. Zeitreflexion in ihrer spezifischen Verfasstheit reicht weit über diese (wenn auch bedeutsamen) Ausformungen hinaus. Als tragende Säulen sind in dieser Studie die Weiterverarbeitung der goethezeitlichen Initiationsgeschichte, die regressiv-progressive Gestaltung von ›Welt‹, die zeitreflexive Konstitution selbstreflexiven Erzählens und die emphatische Zukunftsausrichtung benannt worden – ohne damit den Anspruch auf Vollständigkeit in der Erfassung des Objektbereichs erheben zu wollen, wenn doch schon den Anspruch auf Repräsentativität. Einen Brennpunkt entsprechender Behandlungen bildet die ›heiße‹ Phase der 1830er-Jahre. Wesentlich sind diese Zeitstrukturen deshalb – und das machte den Dreh- und Angelpunkt aus –, da sie reflexiv ausgerichtet und daher für das Literatursystem signifikant sind. Dabei geht es, so lässt sich konstatieren, um drei kardinale Punkte: (1) *Die Abgrenzung von der Goethezeit*. Mit enormem Aufwand wird das Vorgängersystem zum Vorgängersystem erklärt. (2) *Der literaturästhetische ›Aufwand‹ selbst*. ›Enorm‹ gestaltet sich der betriebene Aufwand dahingehend, dass zum einen progressiv-regressive Strukturordnungen dominieren und eine Vorwärtsgewandtheit stets nur im Verbund mit Rückwärtsgewandtheit gedacht werden kann; ›enorm‹ ist er aber auch insofern, als ein hohes Potenzial an Selbstreflexivität auszumachen ist, anders gelagert zwar als bei der romantischen Selbstreflexivität, aber doch auffallend genug, um auch in dieser Hinsicht von einer *reflexiven* Standortbestimmung zu sprechen. Und (3) *die Expansion des Zukunftshorizontes*. Bemerkenswerterweise ist im Rahmen dieser Prozesse die epistemisch-mentale Ausrichtung auf die Zukunft dominant – sie ist ja keineswegs notwendige Folge in diesem Zusammenhang und doch als Teil der Erzähllogik gesetzt und als Erwartungsraum erweitert. Das Literatursystem ist seinem Vergangenheitsbezug zum Trotz als modernes System zu werten, dem ein Fortschrittsglaube eingeschrieben ist. Und genau das macht es so spannend.

Scheinbar zeigt sich die Zwischenphase als ›Vexierbild‹ des modernen Zeitregimes; unverkennbar allerdings ist das offensive Nachdenken über Zeit, der Hang zum Brechen mit der Vergangenheit, zur Archivierung, zur Gegenwartsreflexion

und Aufspannen von Zukunftshorizonten. Auch hier gilt: Indem die Zwischenphase den Kollektivsingular ›Geschichte‹ zur Geltung bringt und Fortschritt mitdenkt, dabei zwar einen Bruch zur Vergangenheit inszeniert, gleichzeitig jedoch eine betonte Zukunftsorientierung an den Tag legt – und die Gegenwart mit einem Krisenstatus legt –, bestätigt sie das Zeitregime der Moderne, das erst über hundert Jahre später in eine Auflösungsphase gerät. Mittels Zeitreflexion – und mittels Zeitreflexion in der vorliegenden Spezifik – unterstreicht die Zwischenphase vielmehr ein kulturelles Zeitregime, das »seine Ausrichtung radikal von der Vergangenheit auf die Zukunft«, seine Wertbindung damit »vom Alten auf das Neue und vom Bekannten auf das Unbekannte, vom Gewesenen auf das noch Werdende und Kommende« (Assmann 2013: 21) umstellt. Inwiefern dies ›radikal‹ geschieht und der ›Umstellungsprozess‹ selbst abläuft – ebendies wird indessen in der Zwischenphase auf den Prüfstand gestellt.

Und genau diese Kontextualisierung der literarischen Zeitreflexion im gegebenen Segment ist auch zu beachten, wenn man einen Ausblick wagt auf Anschlussmöglichkeiten, die sich aus der Untersuchung ergeben.

Ein erster Anschluss könnte in der Betrachtung der Epochenränder liegen. Wie äußern sich zeitreflexive Formen in der Goethezeit und im Realismus? Die Frage ist allein deshalb berechtigt, da Zeit bekanntlich nicht allein in der Zwischenphase eine Rolle spielt, sondern auch im Vorgänger- und Nachfolgesystem. Zum einen sind alle drei Systeme sicher in einem größeren, mentalitätsgeschichtlichen Rahmen zu denken, zum anderen möchten wir aber die Vermutung anstellen, dass sie in ihrer jeweiligen Charakteristik divergieren: ihre strukturelle Anlage mag unter Umständen vergleichbar sein, funktionalisiert sind sie aber anders. Das betrifft Schillers *Wilhelm Tell* (1804), worin im Stauffacher-Monolog zwar eine erstaunliche Analogie zu einigen hier untersuchten Aspekten vorherrscht, die Ausführungen zu ›Alt‹ und ›Neu‹ allerdings klar im Freiheitsdiskurs und der Demokratieerprobung verankert und auf diese hin ausgerichtet sind. Ähnliches kann für Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) angenommen werden: Primär verhandelt wird auch dort die Freiheitsproblematik. Und wenn im *Werther* (1774) von ›Zukunft‹ die Rede ist, dann im Rahmen einer rein subjektbezogenen Reflexion: Das Subjekt begibt sich mit seiner Liebeskonzeption in einen Bereich, der von der Welt entkoppelt ist, in einen Bereich, in dem ›Zukunft‹ gedacht, nicht aber realisiert werden kann. Dreh- und Angelpunkt ist das Subjekt und sein Scheitern an der Autonomie. Und zum Realismus: In Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* (1856) und *Alte Nester* (1879/80) ist die Zeitproblematik ebenfalls stark ausgeprägt, ebenso wie in Storms *Viola tricolor* (1874) und *Immensee* (1850). Doch sind es nicht hier wie da Verlustgeschichten, die uns die Texte präsentieren, verbunden mit Fragen nach der literarisch adäquaten Erfassung und Wiedergabe von

›Realität‹, die aufgeworfen und verhandelt werden? Kurzum: Sind auf der einen Seite Kontinuitätslinien zu ziehen, die die Systeme durchlaufen, und auf der anderen klare Brüche zwischen den Systemen zu erkennen, die auf eine Goethezeit- und eine Realismus-Spezifität schließen lassen?

Ein zweiter Anschluss findet sich gleichfalls mit Blick auf die Epochendiskussion – jedoch mit anderem Fokus. Der Abschnitt, der hier ›Zwischenphase‹ genannt worden ist, ist in der gegenwärtigen Forschung nach wie vor höchst umstritten: Periodisierungen sind widersprüchlich, Fragen des Umgangs mit der Heterogenität des literarischen Feldes sind ungeklärt, der Status der Zwischenphase in der Literaturgeschichte ist insgesamt offen. Dabei ist den Verfechtern der Forschung zu den Teilbereichen, die diese Phase ausmachen (Biedermeier, Vormärz, Nachmärz, Junges Deutschland), in ihrem Urteil beizupflichten, es handele sich um äußerst spannende und untersuchungswerte literarische Erzeugnisse – um Werke, deren Behandlung eben offenlegt, wie Literatur im eigenen Selbstverständnis Literaturgeschichte wahrnimmt. Wir wollen meinen, dass die Reflexion von Zeit hier das zentrale Bindeglied zwischen unterschiedlichen Gruppierungen, Strömungen, Ästhetiken und Diskursivierungsmustern darstellt. Lassen sich also Analogien und Binnendifferenzen herausarbeiten, um das Merkmalsset ›Zeitreflexion‹ zu präzisieren? Angestoßen ist damit ebenfalls der Anschluss einer Korpuserweiterung. Seien auch Aussagen über die Novellistik der Zwischenphase repräsentativ für den gegebenen Zeitraum (da sie, wie festgestellt, in einer immensen Produktionsfülle aufgeht), sie sind doch auch restriktiv. Dass aber Zeit ebenfalls eine nicht unerhebliche Rolle in der Lyrik (zum Beispiel bei Droste-Hülshoff oder Heine), im Drama (unter anderem bei Hebbel) und speziell im Roman (bei Immermann, Gutzkow und Mundt) spielt, klang hier und da zwar an. Allerdings kann auch das Unternehmen einer eingehenden Untersuchung in diesen Teilfeldern an dieser Stelle gleichfalls nur an die künftige Forschung weitergegeben werden.

Und nicht zuletzt der Anschluss an mentalitätsgeschichtliche Prozesse. Im gegebenen Fall: die genauere Bestimmung des Ortes der literarischen Verhandlung von Zeitfragen im Rahmen des modernen Zeitregimes. Zu berücksichtigen wäre dahingehend eine fundierte Auseinandersetzung mit nichtliterarischer Kommunikation, mit Merkmalsverschiebungen im Zeitdiskurs und denkgeschichtlichen Regulationen im Umgang damit. Die Ansätze insbesondere von Koselleck und Assmann bildeten für unsere literaturwissenschaftliche Studie die Rahmung – nun gilt es, diese Rahmung zu durchleuchten und mit den hier getroffenen Ergebnissen abzugleichen.

Angesichts von alledem – der erzielten Ergebnisse und der genannten Anschlussmöglichkeiten – versteht sich dieses Buch letzten Endes im doppelten Sinne als Plädoyer für die Zukunft der Zwischenphase.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Literaturverzeichnis

Primärtexte

Chronologische Liste der ausgewerteten Texte

1821	Joseph Schreyvogel Heinrich Zschokke	<i>Samuel Brinks letzte Liebesgeschichte</i> <i>Der tote Gast</i>
1824	Ludwig Tieck	<i>Die Reisenden</i>
	Novellenschatz des deutschen Volkes, hg. v. Ludwig Pustkuchen	<i>Die Entsagung</i> (1824)
	Novellenschatz des deutschen Volkes, hg. v. Ludwig Pustkuchen	<i>Das Probejahr</i> (1825)
1825	Karl Immermann Heinrich Zschokke Heinrich Zschokke Heinrich Zschokke	<i>Der neue Pygmalion</i> <i>Der Abend vor der Hochzeit</i> <i>Das Abenteuer der Neujahrsnacht</i> <i>Die Nacht in Brzwezmeisl</i>
1825/26	Heinrich Zschokke	<i>Adrich im Moos</i>
1826	Joseph von Eichendorff Johann Wolfgang von Goethe Wilhelm Hauff	<i>Aus dem Leben eines Taugenichts</i> <i>Die Novelle</i> <i>Die Bettlerin von Ponts des Arts</i>
1827	Franz Grillparzer Wilhelm Hauff Wilhelm Hauff Ludwig Tieck	<i>Das Kloster bei Sendomir</i> <i>Jud Süß</i> <i>Die Sängerin</i> <i>Der fünfzehnte November</i>
1828	Wilhelm Hauff Wilhelm Hauff Wilhelm Waiblinger	<i>Die letzten Ritter von Marienburg</i> <i>Das Bild des Kaisers</i> <i>Don Florida</i>

- | | | |
|---------|--|---|
| 1829 | Leopold Schefer
Wilhelm Waiblinger
Wilhelm Waiblinger | <i>Der Waldbrand</i>
<i>Die Briten in Rom</i>
<i>Das Blumenfest</i> |
| 1830 | Karl Immermann
Wilhelm Waiblinger | <i>Der Karneval und die Sonnambule</i>
<i>Das Märchen aus der blauen Grotte</i> |
| 1832 | Friedrich Hebbel
Eduard Mörike
Theodor Mundt
Emerentius Scaevola
(Julius von der Heyden)
Ludwig Tieck
Alexander von Ungern-Sternberg | <i>Der Brudermord</i>
<i>Maler Nolten</i>
<i>Madelon oder Die Romantiker von Paris</i>
<i>Das Geheimnis der Reminiszenz</i>
<i>Der Mondsüchtige</i>
<i>Die Zerrissenen</i> |
| 1833 | Friedrich Hebbel
Leopold Schefer
Ludwig Tieck | <i>Die Räuberbraut</i>
<i>Unglückliche Liebe</i>
<i>Die Ahnenprobe</i> |
| 1834 | Franz von Gaudy
Alexander von Ungern-Sternberg
Alexander von Ungern-Sternberg | <i>Desengaño</i>
<i>Die Doppelgängerin</i>
<i>Eine Gespenster-Geschichte aus alter Zeit</i> |
| 1835 | Ludwig Rellstab | <i>Der Wildschütz</i> |
| 1836 | Friedrich Hebbel
Friedrich Hebbel
Eduard Mörike
Ludwig Tieck
Friedrich Theodor Vischer | <i>Barbier Zitterlein</i>
<i>Eine Nacht im Jägerhause</i>
<i>Der Schatz</i>
<i>Der junge Tischlermeister</i>
<i>Cordelia</i> |
| 1837 | Joseph von Eichendorff
Hermann Kurz
Hermann Kurz, Die Zaubernacht
Heinrich Laube
Ludwig Tieck | <i>Das Schloß Dürande</i>
<i>Liebeszauber [Das Witwenstüblein 1858]</i>
<i>Die Zaubernacht</i>
<i>Das Glück</i>
<i>Die Klausenburg</i> |
| 1838 | Franz von Gaudy | <i>Venezianische Novellen</i> |
| 1839 | Georg Büchner
Joseph von Eichendorff
Theodor Fontane
Ludwig Tieck | <i>Lenz</i>
<i>Die Entführung</i>
<i>Geschwisterliebe</i>
<i>Des Lebens Überfluß</i> |
| 1840 | Alexander Weill | <i>Selmel, die Wahnsinnige</i> |
| 1840/44 | Adalbert Stifter | <i>Der Condor</i> |
| 1841 | Friedrich Hebbel
Levin Schücking/Annette von
Droste-Hülshoff
Adalbert Stifter
Ludwig Tieck | <i>Matteo</i>
<i>Der Familienschild</i>
<i>Die Narrenburg</i>
<i>Waldeinsamkeit</i> |
| 1842 | Annette von Droste-Hülshoff
Jeremias Gotthelf
Theodor Mügge
Johann Gabriel Seidl | <i>Die Judenbuche</i>
<i>Die schwarze Spinne</i>
<i>Die Emigranten</i>
<i>Sie ist versorgt</i> |

1842/44	Adalbert Stifter	<i>Der Hochwald</i>
1843	Berthold Auerbach Berthold Auerbach Berthold Auerbach Berthold Auerbach Berthold Auerbach Berthold Auerbach Fanny Lewald Theodor Mügge Theodor Mügge Adalbert Stifter Heinrich Zschokke	<i>Tonele mit der gebissenen Wange</i> <i>Des Schloßbauers Vefele</i> <i>Florian und Creszenz</i> <i>Der Tolpatsch</i> <i>Ivo, der Hajrle</i> <i>Befehlerles</i> <i>Clementine</i> <i>Liebe in alter Zeit</i> <i>Herz und Welt</i> <i>Brigitta</i> <i>Nur eine zwölfstündige Todesangst</i>
1844	Karl Gutzkow	<i>Die Wellenbraut</i>
1845	Karl Gutzkow Friedrich de la Motte-Fouqué Theodor Mügge Theodor Mügge Adalbert Stifter	<i>Die Selbsttaufe</i> <i>Joseph und seine Geige</i> <i>Die gute alte Zeit</i> <i>Bilder der Zeit</i> <i>Bergkristall</i>
1845/50	Adalbert Stifter	<i>Der Hagestolz</i>
1846	Ernst Dronke Theodor Mügge Theodor Mügge Theodor Mügge	<i>Das Unvermeidliche</i> <i>Zu spät!</i> <i>Der Weg zum Glück</i> <i>Die Abenteuer einer Nacht</i>
1847	Karl Gutzkow Friedrich Hebbel Adalbert Stifter	<i>Imagina Unruh/Eine Phantasieliebe</i> <i>Anna</i> <i>Die Mappe meines Urgroßvaters</i>
1848	Franz Grillparzer	<i>Der arme Spielmann</i>
1849	Friedrich Hebbel Luise Otto	<i>Die Kuh</i> <i>Die Lehnspflichtigen</i>
1850	Theodor Storm	<i>Immensee</i>
1853	Ungern-Sternberg	<i>Palast der Zukunft</i>

Zitierte literarische Texte

- Auerbach, Berthold (1857b): »Befehlerles«. In: *Berthold Auerbach's gesammelte Schriften*. Bd. 1. Stuttgart/Augsburg, 151–184.
- Auerbach, Berthold (1857a): »Der Tolpatsch«. In: *Berthold Auerbach's gesammelte Schriften*. Bd. 1. Stuttgart/Augsburg, 1–42.
- Büchner, Georg (1992): »Lenz«. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Bd. 1: *Dichtungen*. Hg. v. Henri Poschmann. Frankfurt a. M., 223–250.
- Eichendorff, Joseph von (1993): »Das Schloß Dürande«. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 3: *Dichter und ihre Gesellen. Erzählungen 2*. Hg. v. Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M., 421–465.

- Fontane, Theodor (1975): »Geschwisterliebe«. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 24: *Fragmente und frühe Erzählungen. Nachträge*. Hg. v. Rainer Bachmann u. Peter Bamböck. München, 9–39.
- Gaudy, Franz Freiherr von (1922b): »Antonello der Gondolier«. In: Ders.: *Venezianische Novellen*. Wien, 8–21.
- Gaudy, Franz Freiherr von (1922a): »Das Modell«. In: Ders.: *Venezianische Novellen*. Wien, 22–32.
- Grillparzer, Franz (1950): »Das Kloster bei Sendomir«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 2. Hg. v. Franz Rowas. München, 333–356.
- Gutzkow, Karl (1999 ff.): »Imagina Unruh«. In: *Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe*. Hg. v. Editionsprojekt Karl Gutzkow. Abrufbar unter: projects.exeter.ac.uk/gutzkow/gutzneu/gesamtausgabe/Abtei3/ImUTinde.htm (22.12.2020).
- Hauff, Wilhelm (1962a): »Das Bild des Kaisers«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 2: *Novellen. Prosastücke. Briefe*. Hg. v. Hermann Engelhard. Darmstadt, 328–412.
- Hauff, Wilhelm (1962b): »Jud Süß«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 2: *Novellen. Prosastücke. Briefe*. Hg. v. Hermann Engelhard. Darmstadt, 156–222.
- Hebbel, Friedrich (1965c): »Barbier Zitterlein«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 3: *Gedichte, Erzählungen, Schriften*. Hg. v. Gerhard Fricke, Werner Keller u. Karl Pörnbacher. München, 316–341.
- Hebbel, Friedrich (1965b): »Der Brudermord«. Ders.: *Werke*. Bd. 3: *Gedichte, Erzählungen, Schriften*. Hg. v. Gerhard Fricke, Werner Keller u. Karl Pörnbacher. München, 250 f.
- Hebbel, Friedrich (1965a): »Die Kuh«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 3: *Gedichte, Erzählungen, Schriften*. Hg. v. Gerhard Fricke, Werner Keller u. Karl Pörnbacher. München, 489–493.
- Immermann, Karl (1981): *Die Epigonen. Familienroman in neun Büchern. 1823–1835*. München.
- Laube, Heinrich (1837): *Das Glück. Novelle*. Mannheim.
- Mörrike, Eduard (1967): *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 3: *Maler Notizen*. Hg. v. Herbert Meyer. Stuttgart.
- Mügge, Theodor (1842): »Die Emigranten«. In: Ders.: *Gesammelte Novellen*. Bd. 1. Leipzig, 215–321.
- Mügge, Theodor (1843): »Herz und Welt«. In: Ders.: *Gesammelte Novellen*. Bd. 5. Leipzig, 141–236.
- Mügge, Theodor (1845a): »Bilder der Zeit«. In: Ders.: *Neue Novellen*. Bd. 2. Hannover, 1–109.
- Mügge, Theodor (1845b): »Die gute alte Zeit«. In: Ders.: *Neue Novellen*. Bd. 3. Hannover, 1–68.
- Mügge, Theodor (1846a): »Der Weg zum Glück«. In: Ders.: *Neue Novellen*. Bd. 4. Hannover, 255–283.
- Mügge, Theodor (1846c): »Die Abenteuer einer Nacht«. In: Ders.: *Neue Novellen*. Bd. 6. Hannover, 223–292.
- Mügge, Theodor (1846b): »Zu spät!«. In: Ders.: *Neue Novellen*, Bd. 4. Hannover, 157–254.
- Mundt, Theodor (1832): *Madelon oder Die Romantiker in Paris. Eine Novelle*. Leipzig.
- Mundt, Theodor (1834): *Moderne Lebenswirren. Briefe und Zeitabenteuer eines Salzschreibers*. Hg. v. D. Theodor Mundt. Leipzig.

- Otto, Luise (1982): »Die Lehnspflichtigen. Westfälische Dorfgeschichte von Luise Otto aus dem Jahre 1848«. In: *Dorfgeschichten aus dem Vormärz*. Bd. 2. Hg. v. Hartmut Kircher. Frankfurt a. M., 251–269.
- Shakespeare, William (1998): *The Arden Shakespeare Complete Works*. Hg. v. Richard Proudfoot; Ann Thompson; David S. Kastan, Walton-on-Thames/Surrey.
- Stifter, Adalbert (1980c): »Der Condor«. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1,4. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a., 15–41.
- Stifter, Adalbert (1980b): »Der Hochwald«. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1,4. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a., 209–318.
- Stifter, Adalbert (1980a): »Die Narrenburg«. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1,4. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a., 319–436.
- Stifter, Adalbert (1982b): »Bergkristall«. In: *Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 2,2. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a., 181–240.
- Stifter, Adalbert (1982a): »Der Hagestolz«. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1,6. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a., 11–142.
- Stifter, Adalbert (1982c): »Die Mappe meines Urgroßvaters«. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1,5. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Stuttgart u. a., 9–234.
- Storm, Theodor (1987): »Immensee«. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Gedichte. Novellen*. Hg. v. Dieter Lohmeier. Frankfurt a. M., 295–328.
- Tieck, Ludwig (1853): »Der funfzehnte November«. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 19: *Novellen*. 3. Bd. Berlin, 121–188.
- Tieck, Ludwig (1986): »Waldeinsamkeit. Novelle«. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 12: *Schriften 1836–1852*. Hg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt a. M., 857–935.
- Ungern-Sternberg (1834): »Eine Gespenster-Geschichte aus alter Zeit«. In: Ders.: *Novellen*. Vierter Theil. Zweite Abteilung. Stuttgart/Tübingen, 61–100.
- Vischer, Friedrich Theodor (1892): »Cordelia«. In: Ders.: *Allotria*. Stuttgart, 62–141.
- Waiblinger, Wilhelm (1981): »Don Florida«. In: Ders.: *Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden*. Bd. 2: *Erzählende Prosa*. Hg. v. Hans Königer. Stuttgart.
- Wieland, Christoph Martin (1986): »Geschichte des Agathon«. In: Ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 3. Hg. v. Klaus Manger. Frankfurt a. M., 9–555.

Theoretische Texte und Quellen

- Augustinus, Aurelius (1989): *Bekenntnisse*. Hg. und übers. v. Kurt Flasch u. Burkhard Mojsisch. Stuttgart.
- Arndt, Ernst Moritz (1877): *Geist der Zeit* [1806]. 6. Aufl. Altona.
- Burdach, Karl Friedrich (1847): *Anthropologie für das gebildete Publicum. Der Mensch nach den verschiedenen Seiten seiner Natur* [1837]. 2., vermehrte Aufl. Stuttgart.

- Carus, Carl Gustav (1846): *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*. Pforzheim.
- Carus, Carl Gustav (1962): *Symbolik der menschlichen Gestalt* [1853]. Nachdruck der 2. Aufl. 1858. Darmstadt.
- Consrubach, Georg Wilhelm (1803): *Diätetisches Taschenbuch für Ärzte und Nichtärzte*. Leipzig.
- Conversations-Lexikon* (1827): »Zeit«. In: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon*. Bd. 12. Leipzig, 468.
- Conversations-Lexikon* (1836): »Restauration«. In: *Allgemeines deutsches Conversations-Lexikon für die Gebildeten eines jeden Standes*. Bd. 8. Leipzig, 836 f.
- Conversations-Lexikon* (1837): »Zeit«. In: *Allgemeine Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon*. Bd. 12. Leipzig, 441–443.
- Conversations-Lexikon* (1841): »Zeitgeist«. In: *Conversations-Lexikon der Gegenwart*. Bd. 4, 2. Abteilung. Leipzig, 459–468.
- Conversations-Lexikon* (1848): »Zeit«. In: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon*. Bd. 15. Leipzig, 498 f.
- Damen Conversations Lexikon* (1835): »Herz«. In: *Damen Conversations Lexikon*. Bd. 5. O. O., 273.
- Damen Conversations Lexikon* (1838): »Virginia«. In: *Damen Conversations Lexikon*. Bd. 10. O. O., 344–346.
- Flögel, Karl Friedrich (1778): *Geschichte des menschlichen Verstandes* [1765]. 3., vermehrte u. verbesserte Aufl. Frankfurt a. M./Leipzig.
- Fries, Jakob Friedrich (1837): *Handbuch der psychischen Anthropologie oder der Lehre von der Natur des menschlichen Geistes* [1820]. Bd. 1. 2., vermehrte u. verbesserte Aufl. Jena
- Goethe, Johann Wolfgang von (1949): *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 21: *Briefe der Jahre 1815–1832*. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich.
- Grimm (1854–1961): *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig. Abrufbar unter: [woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Ver
netzung&lemid=GZ03435#XGZ03435](http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GZ03435#XGZ03435) (22.12.2020).
- Hartmann, Philipp Carl (1832): *Der Geist des Menschen in seinen Verhältnissen zum physischen Leben oder Grundzüge zu einer Physiologie des Denkens* [1820]. 2. vermehrte Aufl. Wien.
- Hauff, Wilhelm (1970): »Napoleons Leben« von Sir Walter Scott« [1827]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Bd. 3: *Phantasien im Bremer Ratskeller. Phantasien und Skizzen. Kleine Schriften. Gedichte*. Hg. v. Sibylle von Steinsdorff. München, 178–198.
- Heine, Heinrich (1964): *Sämtliche Werke*. Hg. v. Hans Kaufmann. 14 Bde. München.
- Heinroth, Johann Christian August (1831): *Lehrbuch der Anthropologie. Zum Behuf academischer Vorträge, und zum Privatstudium. Nebst einem Anhang erläuternder und beweisführender Aufsätze* [1822]. 2. Aufl. Leipzig.
- Humboldt, Wilhelm von (1969): »Das achtzehnte Jahrhundert«. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Andreas Flitner u. Klaus Giel. Bd. 1: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*. Darmstadt, 376–505.
- Kant, Immanuel (1952): *Die drei Kritiken in ihrem Zusammenhang mit dem Gesamtwerk*. Hg. v. Raymund Schmidt. Stuttgart.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1966): »Von dem Verhängnisse« [zw. 1690 u. 1700]. In: Ders.: *Deutsche Schriften*. Bd. 2. Hg. v. G. E. Guhrauer. Hildesheim, 48–55.

- Lessing, Gotthold Ephraim (1990): *Werke und Briefe*. Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M.
- Locke, John (1998): *An Essay Concerning Human Understanding*. Hertfordshire.
- Newton, Isaac (1988): *Mathematische Grundlagen der Naturphilosophie*. Übers. u. hg. v. Ed Dellian. Hamburg.
- O.B. (1864): *Der Mensch nach seinem geschlechtlichen Leben, oder gründliche Belehrung über: reine Liebe, wahre Ehe, die Kunst mit fast bestimmter Voraussicht gesunde, starke und schöne Kinder zu zeugen, sich zweckmäßig während der Schwangerschaft, des Wochenbettes, der Ernährung und Pflege des Neugeborenen zu verhalten*. 3. Aufl. Augsburg.
- Schlegel, Friedrich (1967): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken (1796–1801)*. Hg. v. Hans Eichner. München u. a.
- Schlegel, Friedrich (1971): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 9: *Philosophie der Geschichte. In achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828*. Hg. v. Jean-Jaques Anstett. München u. a.
- Schmidt, Julian (1853): *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*. Bd. 1, Leipzig.
- Steffens, Henrik (1922): *Anthropologie [1822]*. Hg. v. Hermann Poppelbaum. Stuttgart.
- Teichmüller, Gustav (1879): *Ueber das Wesen der Liebe*. Leipzig.
- Vischer, Friedrich Theodor (1923): *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen [1846]*. 6. Bde. 2. Aufl. Hg. v. Robert Vischer. München.
- Wieland, Christoph Martin (1856): »Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt. Ein Lehrgedicht in sechs Büchern« [1751]. In: Ders.: *Sämmtliche Werke*. Bd. 25: *Vermischte Schriften*. Leipzig, 1–137.

Forschungsliteratur

- Achtner, Wolfgang (1991): *Physik, Mystik und Christentum. Eine Darstellung und Diskussion der natürlichen Theologie bei T. F. Torrance*. Zugl.: Diss., Univ. Heidelberg 1990. Frankfurt a. M. (= Europäische Hochschulschriften; 438).
- Achtner, Wolfgang; Stefan Kunz u. Thomas Walter (1998): *Dimensionen der Zeit. Die Zeitstrukturen Gottes, der Welt und des Menschen*. Darmstadt.
- Adam, Franz (1993): »Die Alterthümer. Zur Rekonstruktion der Rahmenerzählsituation in Adalbert Stifters ›Die Mappe meines Urgroßvaters‹«. In: *Stifter Jahrbuch* 7, 139–150.
- Affeldt-Schmidt, Birgit (1991): *Fortschrittsutopien. Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert*. Zugl.: Diss., Univ. Kiel 1989. Stuttgart.
- Aichelburg, Peter C. (Hg.) (1988): *Zeit im Wandel der Zeit*. Braunschweig/Wiesbaden (= Facetten der Physik; 23).
- Arendt, Hannah (2018): *Die Freiheit, frei zu sein*, Übers. v. Andreas Wirthensohn, 8. Aufl. München.
- Assmann, Aleida (2013): *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München.
- Assmann, Aleida; Ulrich Gaiert u. Gisela Trommsdorf (Hg.) (2005): *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*. Tübingen (= Literatur und Anthropologie; 23).

- Auerbach, Erich (2001): *Mimesis. Dargestellte Welt und Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 10. Aufl. Tübingen/Basel.
- Aust, Hugo (2006) [1990]: *Novelle*, 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart.
- Bachtin, Michail M. (2008) [1937/1938]: *Chronotopos*, Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt a. M.
- Bark, Joachim (2007): »Restauration«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III, hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York, NY, 275–278.
- Barthes, Roland (1987) [1970]: *S/Z*, Übers. v. Jürgen Hoch. Frankfurt a. M.
- Baßler, Moritz (2005): *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Zugl.: Habil.-Schr., Univ. Rostock 2003. Tübingen (= Studien und Texte zur Kulturgeschichte der deutschsprachigen Literatur; 1).
- Baßler, Moritz (2013): »Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne«. In: Ders. (Hg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin/Boston, MA, 3–21.
- Baßler, Moritz (2015): *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin.
- Begemann, Christian (1991): »Zerrissenheit. Überlegungen zum romantischen Thema des Identitätskonflikts«. In: Eijirō Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. München (= Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990; 2), 227–235.
- Begemann, Christian (2002): »Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 92), 79–112.
- Bieri, Peter (1986): »Zeiterfahrung und Personalität«. In: Heinz Burger (Hg.): *Zeit, Natur und Mensch. Beiträge von Wissenschaftlern zum Thema ›Zeit‹*. Berlin, 261–281.
- Bies, Michael (2018): »Literarische Eigenzeiten. Ein Diskussionsvorschlag«. In: *Zeit* (= *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 65, H. 4). Hg. v. Beate Kennedy u. Nine Miedema. Göttingen, 340–352.
- Blasberg, Cornelia (1998): *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*. Freiburg i. B. (= Rombach Litterae; 48).
- Blödorn, Andreas (2019): »Nur ein Badeunfall? ›Zeichen‹ und ›Realität‹ des Tabubruchs in Storms *Psyche*«. In: Louis Gerrekens, Valérie Leyh u. Eckart Pastor (Hg.): *Konventionen und Tabubrüche. Theodor Storm als widerspenstiger Erfolgsautor des deutschen Realismus*. Berlin (= Husumer Beiträge zur Storm-Forschung; 12), 99–119.
- Blödorn, Andreas (2020): »Zeit-Räume ›progressiver Reduktion‹: Die Verräumlichung von Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Literatur des Realismus«. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brüssel (Hg.): *Zeitfiktionen. Reflexionen und Funktionen von Zeit in Literatur und Film*. Münster (= *Zeit und Text*; 22), 71–92.
- Blödorn, Andreas; Stephan Brüssel (2020): »Zeitfiktionen und die Reflexion von Zeit: Zur Revision einer literatur- und filmwissenschaftlichen Kategorienbildung. Einleitung«. In: Andreas Blödorn u. Stephan Brüssel (Hg.): *Zeitfiktionen. Reflexionen und Funktionen von Zeit in Literatur und Film*. Münster (= *Zeit und Text*; 22), 7–34.
- Brandmeyer, Rudolf (1982): *Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Studien zum literarischen Konservatismus*. Zugl.: Diss., Univ. Hamburg 1982. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 5).

- Brockhaus (2001): *Der Brockhaus Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen*. Mannheim/Leipzig.
- Brössel, Stephan (2016): »Selbstreflexives Biedermeier: Kunstreflexion und Selbstreferenzialität in Friedrich Vischers ›Cordelia‹ (1836)«. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 39, H. 3/4, 252–272.
- Brössel, Stephan (2019): »Die Phase zwischen Goethezeit und Realismus als Problemfall der Literaturgeschichte. Am Beispiel der Novellistik Theodor Müggess«. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 59.
- Brössel, Stephan (2020): »Relativität und Indexikalität von Echtzeit: Zur diegetischen Kopplung divergenter Zeitmodelle im populären Film«. In: Stephan Brössel u. Susanne Kaul (Hg.): *Echtzeit im Film. Konzepte – Wirkungen – Kontexte*. Paderborn.
- Brössel, Stephan; Susanne Kaul (Hg.) (2020): *Echtzeit im Film. Konzepte – Wirkungen – Kontexte*. Paderborn.
- Bruneau, Thomas J. (1977): »Chronemics: The Study of Time in Human Interaction«. In: *Communication, Journal of the Communication Association of the Pacific* 6, 1–30.
- Bruneau, Thomas J. (1980): »Chronemics and the Verbal-Nonverbal Interface«. In: Mary R. Key (Hg.): *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication*. Berlin (= Contributions to the Sociology of Language; 25), 101–117.
- Bruneau, Thomas J. (1985): »Silencing and Stilling Processes: The Creative and Temporal Bases of Signs«. In: *Semiotica* 56, H. 3/4, 279–290.
- Decker, Jan-Oliver (2005a): »Erinnern und Erzählen. Zu den Funktionen von Erinnerung in realistischen Erzähltexten«. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 46, 104–130.
- Decker, Jan-Oliver (2005b): »Selbstreflexion literarischen Wandels. Zu Heines Nordsee-Zyklen im Buch der Lieder (1844)«. In: *Zeitschrift für Semiotik* 27, H. 1/2, 45–64.
- Decker, Jan-Oliver; Olaf Schwarz u. Marianne Wunsch (1999): »Von der Novelle zum Film: Theodor Storms ›Immensee‹ (1850) und Veit Harlans Film ›Immensee. Ein deutsches Volkslied‹ (1843)«. In: Hans Krahl (Hg.): *Geschichte(n): NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel, 31–49.
- Denner, Burghard; Ulla Hofstaetter (Hg.) (1992): *Romantik im Vormärz*. Marburg (= Marburger Kolloquien zur Vormärz-Forschung; 4).
- Dennerlein, Katrin (2009): *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York, NY (= Narratologia; 22).
- Detering, Heinrich (1997): »›darüber muß man schweigen‹: Grenzen des Lebens – Grenzen der Sprache«. In: Hans-Jürgen Kaatsch u. Hartmut Kreß (Hg.): *Der Umgang mit Krankheit und Sterben in der heutigen Gesellschaft. Eine Ringvorlesung zu Themen medizinischer Ethik*. Kiel, 81–95.
- Doob, Leonard W. (1971): *Patterning of Time*. New Haven, CT.
- Duden online (2019): Art. »schwül« (Art. angelegt am 12.04.2019). Auf: duden.de. Abrufbar unter: duden.de/rechtsschreibung/schwuel (03.06.2019).
- Eckel, Julia (2012): *Zeitenwende(n) des Films. Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählkino*. Marburg (= Marburger Schriften zur Medienforschung; 32).
- Eke, Norbert O. (1994): »Vergangene Zeiten. Anmerkungen zur Semantik des Umbruchs und zu den Bedeutungsstrukturen im historischen Erzählen der frühen Restaurationszeit (1815–1830)«. In: Michael Andermatt (Hg.): *Grenzgänge. Studien zu L. Achim von Arnim*. Bonn (= Modern German studies; 18), 17–58.

- Engel, Manfred (2011): »Vormärz, Frührealismus, Biedermeierzeit, Restaurationszeit? Komparatistische Konturierungsversuche für eine konturlose Epoche«. In: *Oxford German Studies* 40, H. 3, 211–220.
- Engelhardt, Dietrich v. (1979): *Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft. Von der Aufklärung bis zum Positivismus*. Freiburg i. B./München (= Orbis academicus Sonderband; 4).
- Erhart, Walter (2008): »Das Wehtun der Zeit in meinem innersten Menschen. ›Biedermeier, ›Vormärz‹ und die Aussichten der Literaturwissenschaft«. In: *Euphorion* 102, 129–162.
- Fausser, Markus (2007): »Die Kulturbedeutung des Alten in Adalbert Stifters Studien«. In: Sabina Becker u. Katharina Grätz (Hg.): *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artistizeller Realismus*. Heidelberg (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 243), 17–40.
- Feldt, Michael (1982): *Ästhetik und Artistik am Ende der Kunstperiode. Textanalytische, kunstphilosophische und zivilisationsgeschichtliche Untersuchungen zur Prosa von Goethe, E.T.A. Hoffmann, Heine und Büchner*. Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 1980 u. d. T.: Feldt, Michael: Artistische Prosa. Heidelberg (= Reihe Siegen – Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft; 39).
- Fink, Kristina (2012): *Die sogenannte »Kantkrise« Heinrich von Kleists. Ein altes Problem aus neuer Sicht*. Zugl.: Diss., Univ. Wuppertal 2011. Würzburg (= Epistemata; 760).
- Foucault, Michel (2005) [1966]: »Die Heterotopien«. In: Ders. (Hg.): *Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Zweisprachige Ausg. Frankfurt a. M., 7–22.
- Frank, Gustav (1998): *Krise und Experiment. Komplexe Erzähltexte im literarischen Umbruch des 19. Jahrhunderts*. Zugl.: Diss., Univ. Passau 1996. Wiesbaden.
- Frank, Manfred (1990): *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. Zugl.: Diss., 2., überarb. Aufl. Paderborn u. a.
- Fraser, Julius T.; F. C. Haber u. H. G. Müller (Hg.) (1972–1986): *The Study of Time: Papers from the Conferences of the International Society for the Study of Time*. Berlin u. a.
- Fricke, Harald (2007): »Potenzierung«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York, NY, 144–147.
- Friedrich, Hans-Edwin (1995): *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur: ein Referat zur Forschung bis 1993*. Tübingen (= Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur; Sonderhefte; 7).
- Friedrich, Hans-Edwin; Fotis Jannidis u. Marianne Willems (2006): »Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert«. In: Hans-Edwin Friedrich; Fotis Jannidis u. Marianne Willems (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Berlin/New York, NY (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 105), ix–xl.
- Gamper, Michael; Helmut Hühn (Hg.) (2014): *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hannover (= Ästhetische Eigenzeiten; 1).
- Genç, Metin (2016): *Ereigniszeit und Eigenzeit. Zur literarischen Ästhetik operativer Zeitlichkeit*. Zugl.: Diss., Univ. zu Köln 2015. Bielefeld (= Lettre).
- Genette, Gérard (2010) [1972/1983/1994]: *Die Erzählung*, Übers. v. Andreas Knop, u. a., 3., durchges. u. korrig. Aufl. Paderborn.

- Gent, Werner (1930): *Die Raum-Zeit-Philosophie des 19. Jahrhunderts. Historische, kritische und analytische Untersuchungen. Die Geschichte der Begriffe des Raumes und der Zeit vom kritischen Kant bis zur Gegenwart*. Bonn (= Die Philosophie des Raumes und der Zeit; 2 [1926]).
- Goebel, Wendelin (1983): *Friedrich Theodor Vischer. Grundzüge seiner Metaphysik und Ästhetik*. Würzburg (= Epistemata; 15).
- Göttsche, Dirk (2000): *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*. Würzburg.
- Göttsche, Dirk (2001): *Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert*. Zugl.: Habil.-Schr., Univ. Münster (Westf.) 1998. München (= Corvey-Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts; 7).
- Göttsche, Dirk (2011): »Zeiterfahrung und literarische Gedächtnispolitik in Novellen der Restaurationsepoche (1815–1830)«. In: *Oxford German Studies* 40, H. 3, 221–239.
- Gräf, Dennis; u. a. (2011): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 3).
- Günther, Horst (1993): *Zeit der Geschichte. Welterfahrung und Zeitkategorien in der Geschichtsphilosophie*. Frankfurt a. M.
- Hagedstedt, Lutz (1996): »In dieser prosaischen Zeit. Transformation des goethezeitlichen Literatursystems beim späten Tieck«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle in Literatur und Medien* (= Kodikas/Code. Ars Semeiotica 19, H. 3; Special issue). Tübingen, 183–193.
- Hagedstedt, Lutz (1997): *Ähnlichkeit und Differenz. Aspekte der Realitätskonzeption in Ludwig Tiecks späten Romanen und Novellen*. Zugl.: Diss., Univ. München 1997. München.
- Hall, Edward T. (1983): *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*. Garden City, NY.
- Hasubek, Peter (1968): »Der Zeitroman: Ein Romantypus des 18. Jahrhunderts«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 87, 218–245.
- Haupt, Sabine (2005): »Kryptographische Zeit-Räume. Unterirdische und außerirdische Topographien als Reservate von Temporalität«. In: Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar (= Germanistische Symposien Berichtsbände; 27), 501–535.
- Hauser, Arnold (1953): *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Bd. 2. München.
- Hausheer, Herman (1976): »St Augustine's Conception of Time«. In: Constantinos A. Patrides (Hg.): *Aspects of Time*. Manchester u. a., 30–37.
- Hennig, Anke; u. a. (Hg.) (2010): *Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie*. München.
- Herold, Thomas (2016): *Zeit erzählen. Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*. Zugl.: Diss., Harvard Univ. Freiburg i. B. u. a. (= Litterae; 215).
- Hess, Günter (1997): »Das Spiel der Zeit – der leichte Mensch«. Zum Wandel des Zeitbewußtseins in der deutschen Literatur«. In: *Zeit. Zeitverständnis in Wissenschaft und Lebenswelt*. Bern (= Kulturhistorische Vorlesungen; 95), 11–46.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B.; Roland Posner (Hg.) (1990): *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Wiesbaden.
- Hoffmann, Volker (2002): »Der Konflikt zwischen anthropologischer Extremisierung und Harmonisierung in der Literatur vor und nach 1848«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 92), 377–391.

- Hölscher, Lucian (2016): *Die Entdeckung der Zukunft*, Göttingen.
- Hömberg, Walter; Michael Schmolke (Hg.) (1992): *Zeit, Raum, Kommunikation*. Berichtsband der Gemeinsamen Arbeitstagung der Deutschen und der Österreichischen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft vom 23. bis 25. Mai 1990 in Salzburg zum Thema »Zeit und Raum als Determinanten Gesellschaftlicher Kommunikation«. München (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; 18).
- Jakobson, Roman (1971) [1962]: *Selected Writings*. 8 Bde. Bd. 1: *Phonological Studies*. The Hague/Berlin.
- Jakobson, Roman (1985): *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*. Hg. v. Krystyna Pomorska u. Stephen Rudy. Minneapolis, MN.
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin/New York, NY (= Narratologia; 3).
- Kallweit, Petra (1998): »Anmerkungen zu Selbstreflexion und Selbstreferenz in ›Twin Peaks‹ und ›Lost Highway‹«. In: Eckhard Pabst (Hg.): »A strange world«. *Das Universum des David Lynch*. Kiel, 213–228.
- Kiefer, Sascha (2010): *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte*. Zugl.: Habil.-Schr., Univ. Saarbrücken 2009. Köln u. a.
- Klausnitzer, Ralf (2004): *Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken*. Berlin/New York.
- Klimek, Sonja (2012): »Waldeinsamkeit. Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe«. In: *Jahrbuch der Raabe Gesellschaft* 53, 99–126.
- Kluchhohn, Paul (1928): »Die Fortwirkung der deutschen Romantik in der Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts«. In: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 4, 57–69.
- Köller, Wilhelm (2006): *Narrative Formen der Sprachreflexion. Interpretationen zu Geschichten über Sprache von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin/New York, NY (= Studia linguistica Germanica; 79).
- Koselleck, Reinhart (1979): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M.
- Koselleck, Reinhart (1982): »Krise«. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 3. Stuttgart, 617–650.
- Koselleck, Reinhart (2004): »Fortschritt«. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 2. Stuttgart, 351–423.
- Krah, Hans (2005): »Einführung«. In: *Zeitschrift für Semiotik* 27, H. 1/2, 106–129.
- Kraus, Wolfgang (1996): *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Herbolzheim (= Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie; 8).
- Kremer, Detlef; Andreas B. Kilcher (2015): *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, 4., aktual. Aufl. Stuttgart.
- Kremer, Detlef (2016): »Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen)«. In: Claudia Stockinger u. Stefan Scherer (Hg.): *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston, MA, 496–514.
- Kreuz, Christian Daniel (2018): *Das Konzept ›Schuld‹ im Ersten Weltkrieg und in der Weimarer Republik. Linguistische Untersuchungen zu einem brisanten Thema*. Bremen.
- Kuhn, Thomas S. (2001): *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 22. Aufl. Frankfurt a. M.

- Lăcan, Carmen (2015): »Zeit und Figur: Die Konfiguration der Figur durch die Zeit als temporale Identitätskonstruktion in Max Frischs *Stiller*«. In: Antonius Weixler u. Lukas Werner (Hg.): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin/Boston, MA (= Narratologia; 48), 291–315.
- Lampart, Fabian (2002): *Zeit und Geschichte. Die mehrfachen Anfänge des historischen Romans bei Scott, Arnim, Vigny und Manzoni*. Zugl.: Diss., Univ. Göttingen 2000. Würzburg (= Epistemata; 401).
- Landshuter, Stephan (2007): »Das Grundübel der Welt liegt im Daseyn streitender Gegensätze«. Zu Alexander von Ungern-Sternbergs »Die Zerrissenen« (1832) und »Eduard« (1833)«. In: *Immermann-Jahrbuch: Beiträge zur Literatur und Kulturgeschichte zwischen 1815–1840* 8, 81–96.
- Lauer, Gerhard (2013): »Die digitale Vermessung der Kultur. Geisteswissenschaften als Digital Humanities«. In: Heinrich Geiselberger u. Tobias Moorstedt (Hg.): *Big Data. Das neue Versprechen der Allwissenheit*. Berlin, 99–116.
- Lepenes, Wolf (1978): *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.
- Link, Jürgen (1997): *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen.
- Link, Jürgen (2002): »Zum Anteil der Normalität an der Bifurkation Romantik vs »Biedermeier««. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 92), 197–211.
- Lotman, Jurij M. (1981) [1970/1972]: *Die Struktur literarischer Texte*, Übers. v. Rolf-Dietrich Keil, 2. Aufl. München.
- Lukas, Wolfgang (1996): »Zeit und Psyche. Zwei problematisierte Größen in der Erzählliteratur zwischen Goethezeit und Realismus«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle in Literatur und Medien* (= *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 19, H. 3; Special Issue). Tübingen, 165–182.
- Lukas, Wolfgang (1998a): »Nachwort«. In: Karl Gutzkow: *Die Selbsttaufe. Erzählungen und Novellen*. Hg. v. Stephan Landshuter. Passau, 389–415.
- Lukas, Wolfgang (1998b): »Novellistik«. In: Gert Sautermeister u. Ulrich Schmid (Hg.): *Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848*. München/Wien (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart; 5), 251–280 u. 643–648.
- Lukas, Wolfgang (2000): »»Gezähmte Wildheit«. Zur Rekonstruktion der literarischen Anthropologie des »Bürgers« um die Mitte des 19. Jahrhunderts«. In: Achim Barsch u. Peter M. Hejl (Hg.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*. Frankfurt a. M., 335–375.
- Lukas, Wolfgang (2001): »Abschied von der Romantik«. Inszenierungen des Epochenwandels bei Tieck, Eichendorff und Büchner«. In: *Recherches germaniques* 31, 49–83.
- Lukas, Wolfgang (2002a): »Entsagung«. Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 92), 113–150.
- Lukas, Wolfgang (2002b): »Entzauberter Liebeszauber«. Transformationen eines romantischen Erzählmodells an der Schwelle zum Realismus«. In: Hans Krahe u. Claus-Michael Ort

- (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Festschrift für Marianne Wünsch. Kiel, 137–166.
- Lukas, Wolfgang (2004): »Die ›heilige Familie‹ von Sumiswald. Säkularisierung und Semiotisierung in Jeremias Gotthelfs Die schwarze Spinne«. In: Gustav Frank u. Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zur Literatur, Medien und Wirtschaft*. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag, Passau, 63–94.
- Lukas, Wolfgang (2006): »›Anthropologische Restauration‹. Adalbert Stifters *Der Hochwald* im Kontext der Biedermeiernovellistik«. In: Michael Minden, Martin Swales u. Godela Weiss-Sussex (Hg.): *History, Text, Value: Essays on Adalbert Stifter*. Linz (= Publications of the Institute of Germanic Studies; 88), 105–125.
- Lukas, Wolfgang (2012a): »›Anthropologische Erzählmuster‹«. In: Francizek Grucza (Hg.): *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Frankfurt a. M. (= Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010; 5), 227–233.
- Lukas, Wolfgang (2012b): »›Figurenwissen‹ vs. ›Textwissen‹. Zur literarischen Archäologie des psychischen ›Unterbewussten‹ in der Erzählliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«. In: Lilith Jappe, Olav Krämer u. Fabian Lampart (Hg.): *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung*. Berlin/New York, NY (= *Linguae & litterae*; 8), 170–200.
- Lukas, Wolfgang; Claus-Michael Ort (2012): »Literarische Anthropologie der ›Goethezeit‹ als Problem- und Wissensgeschichte«. In: Ders.: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Hg. v. Wolfgang Lukas u. Claus-Michael Ort. Berlin/New York, NY (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*; 119), 1–28.
- Lyons, John (1977): *Semantics*. 2 Bde. Cambridge.
- Macris-Ehrhard, Anne-Françoise; Evelin Krumrey u. Gilbert Magnus (Hg.) (2008): *Temporalsemantik und Textkohärenz. Zur Versprachlichung zeitlicher Kategorien im heutigen Deutsch*. Tübingen (= *Eurogermanistik*; 27).
- Martínez, Matías (2011): »Figur«. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar, 145–150.
- Martínez, Matías; Michael Scheffel (2012): *Einführung in die Erzähltheorie*, 9., erw. und aktual. Aufl. München.
- Martini, Fritz (1991): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 19. Aufl. Köln.
- Mecke, Jochen (1990): *Roman-Zeit. Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart*. Zugl.: Diss., Univ. Mannheim. Tübingen (= *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft*; 16).
- Mecke, Jochen (1996): »Die Entmenschlichung der Zeit. Geschichtskritik, Kontingenz und Echt-Zeit in der spanischen Generation von 1898«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle in Literatur und Medien* (= *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 19, H. 3; Special Issue). Tübingen, 195–212.
- Meyer, Reinhart (1998): »Novelle und Journal«. In: Gert Sautermeister u. Ulrich Schmid (Hg.): *Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848*. München/Wien (= *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*; 5), 234–250.
- Meyer, Rudolf Walter (Hg.) (1964): *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*. Bern/München (= *Sammlung Dalp*; 96).

- Moretti, Franco (2016): *Distant Reading*. Konstanz.
- Müller-Funk, Wolfgang (Hg.) (2000): *Zeit. Mythos – Phantom – Realität*. Wien/New York, NY.
- Münch, Dieter (Hg.) (1996): *Erleben und Repräsentation von Zeit* (= *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 19, H. 1/2; Special Issue). Tübingen.
- Nies, Martin (2007): »Soziokulturelle und denkgeschichtliche Kontexte und literarische Konstituierung des Literatursystems ›Realismus‹«. In: Marianne Wunsch u. Jan-Oliver Decker (Hg.): *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*, Kiel (= *Literatur- und medienwissenschaftliche Studien*; 7), 41–59.
- Nies, Martin (2011): »Kultursemiotik«. In: Christoph I. Barmeyer, Petia Genkova u. Jörg Scheffer (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2., erw. Aufl. Passau, 207–225.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*, 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl. Stuttgart.
- Nünning, Ansgar; Roy Sommer (2002): »Die Vertextung der Zeit: Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrung und Zeitkonzeption«. In: Martin Middeke (Hg.): *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Würzburg, 33–56.
- O’Connell, Daniel C.; Sabine Kowal u. Roland Posner (Hg.) (1995): *Zeichen für Zeit: Notation und Transkription von Bewegungsabläufen* (= *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 18, H. 1/3; Special Issue). Tübingen.
- Ort, Claus-Michael (1991): »Literarischer Wandel und sozialer Wandel. Theoretische Anmerkungen zum Verhältnis von Wissenssoziologie und Diskursgeschichte«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*; 33), 367–394.
- Ort, Claus-Michael (1998): *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Zugl.: Diss., Univ. München 1998. Berlin (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*; 64).
- Patrides, Constantinos A. (Hg.) (1976): *Aspects of Time*. Manchester u. a.
- Payk, Theo R. (1979): *Mensch und Zeit. Chronopathologie im Grundriß*. Stuttgart.
- Payk, Theo R. (2015): *Psychopathologie. Vom Symptom zur Diagnose*, 4., vollst. überarb. Aufl. Berlin/Heidelberg.
- Petersen, Christer (2003): *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Zugl.: Diss., Univ. Kiel 2002. Kiel.
- Poyatos, Fernando (1976): *Man Beyond Words. Theory and Methodology of Nonverbal Communication*. Oswega, NY.
- Prignitz, Christoph (2005): *Bürgerliches Leben im Zeichen der Uhr. Bemerkungen zu einer literarischen Kontroverse um 1800 in Deutschland*. Frankfurt a. M. u. a.
- Rast, Carsten (2018): *Zeitoasen. Literarische Verlangsamung im Realismus bei Stifter, Raabe und Fontane*. Zugl.: Diss., Univ. Marburg 2016. Freiburg i. B. u. a. (= *Litterae*; 232).
- Rath, Wolfgang (2008): *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, 2., überarb. und aktual. Aufl. Göttingen.
- Rau, Catherine (1976): »Theories of Time in Ancient Philosophy«. In: Constantinos A. Patrides (Hg.): *Aspects of Time*. Manchester u. a., 21–29.

- Rauen, Christoph (2016): »Jenseits der Relevanzphrase. Was Selbstreflexivität in den Literatur- und Kunstwissenschaften leisten kann«. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 39, H. 3/4, 217–231.
- Renner, Karl N. (1987): »Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel«. In: Ludwig Bauer, Elfriede Ledig u. Michael Schaudig (Hg.): *Strategien der Filmanalyse. Zehn Jahre Münchner Filmphilologie*. Prof. Dr. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag. München (= Diskurs Film; 1), 115–130.
- Renner, Karl N. (2004): »Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J.M. Lotman«. In: Gustav Frank u. Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag. Passau, 357–381.
- Riedel, Wolfgang (2011): *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Studienausgabe. Zugl.: Habil.-Schr., Freie Univ. Berlin 1995 [u. d. T.: Riedel, Wolfgang: Der Grundtext homo natura], Neuausg. Würzburg.
- Riffaterre, Michael (1996): »Chronotopos in Diegesis«. In: Calin-Andrei Mihailescu u. Walid Hamarneh (Hg.): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto/Buffalo, NY, 244–256.
- Rinsum, Annemarie van; Wolfgang van Rinsum (1992): *Frührealismus 1815–1848*. München (= Deutsche Literaturgeschichte; 6).
- Rißler-Pipka, Nanette (2018): »Die Digitalisierung des goldenen Zeitalters – Editionsproblematik und stilometrische Autorschaftsattributions am Beispiel des Quijote«. In: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaft*. Wolfenbüttel. DOI: https://doi.org/10.17175/2018_004.
- Sasse, Sylvia (2010): »Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik«. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar, 294–308.
- Saussure, Ferdinand de (1986): *Cours linguistique générale*. Hg. v. Charles Bally u. Albert Secheaye, 25. Aufl. Paris.
- Scheffel, Michael (1997): *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Stuttgart (= Studien zur deutschen Literatur; 145).
- Scheffel, Michael; Antonius Weixler u. Lukas Werner (2014): »Time«. In: *the living handbook of narratology*. Hg. v. Peter Hühn u. a. Hamburg. Abrufbar unter: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/106.html> (22.12.2020).
- Schmid, Wolf (2014) [2003/2005]: *Elemente der Narratologie*, 3., erw. und überarb. Aufl. Berlin/Boston, MA.
- Schöch, Christof (2017): »Aufbau von Datensammlungen«. In: Fotis Jannidis, Hubertus Kohle u. Malte Rehbein (Hg.): *Digital Humanities. Eine Einführung*. Stuttgart, 223–233.
- Schönert, Jörg (2002): »Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten der 40er und 50er Jahre als Beispiel eines ›literarischen Wandels?«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 92), 331–345.
- Schönert, Jörg (2017): »1815–1848 als konturlose Epoche oder als Zeitraum mit Konturen aus drei Epochen?«. In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literarhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoffs und der ›biedermeierlichen‹ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= *Droste-Jahrbuch* 11 [2015/2016]). Hannover, 27–40.

- Schöning, Matthias (2009): »Zeit der Ruinen. Tropologische Stichproben zu Modernität und Einheit der Romantik«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34, H. 1, 75–93.
- Schröder, Rolf (1970): *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*. Zugl.: Diss., Univ. Heidelberg 1967, Tübingen (= Studien zur deutschen Literatur; 20).
- Sengle, Friedrich (1971): *Allgemeine Voraussetzung, Richtungen, Darstellungsmittel. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Stuttgart (= Biedermeierzeit; 1).
- Siefkes, Martin (2013): »Wie wir die Zusammenhänge von Texten, Denken und Gesellschaft verstehen. Ein semiotisches 4-Ebenen-Modell der Diskursanalyse«. In: *Zeitschrift für Semiotik* 35, H. 3/4, 353–392.
- Sittig, Claudius (2011): »Heine und seine Zeit«. Geschichtsentwürfe und Selbstverortungen zwischen Zeitgedichten (1844) und Historien (1851)«. In: Werner Frick (Hg.): *Heinrich Heine. Neue Lektüren*. Freiburg i. B. u. a. (= Litterae; 182), 159–186.
- Sottong, Hermann (1992): *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*. München (= Münchner Universitäts-Schriften: Philosophische Fakultät; 39).
- Spanke, Kai (2015): »Zeit und Raum. Romantische Leichen im Keller des Realismus oder: Adalbert Stifters Ein Gang durch die Katakomben«. In: Antonius Weixler u. Lukas Werner (Hg.): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin/Boston, MA (= Narratologia; 48), 259–289.
- Stockinger, Claudia (2005): »Verkehrungen der Romantik. Hauffs Erzählungen im Kontext frührealistischer Verfahren«. In: Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg u. Erhard Schütz (Hg.): *Wilhelm Hauff oder die Virtuosität der Einbildungskraft*. Göttingen, 52–82.
- Störmer-Caysa, Uta (2007): *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman*. Berlin/New York, NY.
- Susteck, Sebastian (2006): »Ordnung der Liebe, Liebe zur Ordnung. Die Liebe und ihre Klassifikationen im 19. Jahrhundert«. In: Arne Höcker, Jeannie Moser u. Philippe Weber (Hg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld (= Kultur- und Medientheorie), 91–102.
- Susteck, Sebastian (2010): *Kinderlieben. Studien zum Wissen des 19. Jahrhunderts und zum deutschsprachigen Realismus von Stifter, Keller, Storm und anderen*. Teilw. zugl.: Diss., Univ. Konstanz 2007. Berlin/Boston, MA (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 120).
- Tetzlaff, Stefan (2013): »Entsagung im Poetischen Realismus. Motiv, Verfahren, Variation«. In: Moritz Baßler (Hg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin/Boston, MA (= Linguae & litterae; 23), 70–114.
- Tetzlaff, Stefan (2016): *Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus*. Berlin/Boston, MA (= Studien zur deutschen Literatur; 213).
- Thon, Jan-Noël (2016): *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln, NE/London (= Frontiers of narrative).
- Titzmann, Michael (1991): »Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 33), 395–438.

- Titzmann, Michael (1992): »Zeit« als strukturierende und strukturierte Kategorie in sprachlichen Texten«. In: Walter Hömberg u. Michael Schmolke (Hg.): *Zeit, Raum, Kommunikation*. Berichtsband der Gemeinsamen Arbeitstagung der Deutschen und der Österreichischen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft vom 23. bis 25. Mai 1990 in Salzburg zum Thema »Zeit und Raum als Determinanten Gesellschaftlicher Kommunikation«. München (= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; 18), 234–254.
- Titzmann, Michael (1993) [1977]: *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*, 3., unveränd. Aufl. München.
- Titzmann, Michael (1996a): »Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle als theoretischer und historischer Problemkomplex«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle in Literatur und Medien* (= *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 19, H. 3; Special Issue). Tübingen, 155–164.
- Titzmann, Michael (Hg.) (1996b): *Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle in Literatur und Medien* (= *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 19, H. 3; Special Issue). Tübingen.
- Titzmann, Michael (2002a): »Natur« vs »Kultur«. Kellers »Romeo und Julia auf dem Dorfe« im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 92), 441–480.
- Titzmann, Michael (2002b): »Wilhelm Raabes »Ein Frühling« und die Konstituierung des »Realismus« in der 1850er Jahren«. In: Hans-Peter Ecker u. Michael Titzmann (Hg.): *Realismus-Studien*. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag. Würzburg, 13–44.
- Titzmann, Michael (2003): »Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik«. In: Roland Posner, Klaus Robering u. Thomas A. Sebeok (Hg.): *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur / A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. 3. Teilband. Berlin/New York, NY (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft; 13,3), 3028–3108.
- Titzmann, Michael (2011): »Propositionale Analyse – kulturelles Wissen – Interpretation«. In: Hans Krahe u. Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 2., überarb. Aufl. Passau, 83–108.
- Titzmann, Michael (2012): *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissenschaftsgeschichte*. Hg. v. Wolfgang Lukas u. Claus-Michael Ort. Berlin/New York, NY (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 119).
- Titzmann, Michael (2012a) [2002]: »Die »Bildungs-«/Initiationsgeschichte der Goethezeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche«. In: Ders.: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissenschaftsgeschichte*. Hg. v. Wolfgang Lukas u. Claus-Michael Ort. Berlin/New York, NY (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 119), 223–288.
- Titzmann, Michael (2012b) [1998]: »Vom »Sturm und Drang« zur »Klassik«: *Grenzen der Menschheit und Das Göttliche* – Lyrik als Schnittpunkt der Diskurse«. In: Ders.: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissenschaftsgeschichte*. Hg. v. Wolfgang Lukas u. Claus-Michael Ort. Berlin/New York, NY (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 119), 487–506.
- Titzmann, Michael (2012c) [1994]: »Wielands Staatsromane im Kontext des utopischen Denkens der Frühen Neuzeit«. In: Ders.: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur*

- und *Wissensgeschichte*. Hg. v. Wolfgang Lukas u. Claus-Michael Ort. Berlin/New York, NY (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 119), 111–128.
- Titzmann, Michael (2012d) [1990]: »Empfindung« und »Leidenschaft«: Strukturen, Kontexte, Transformationen der Affektivität/Emotionalität in der deutschen Literatur in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts«. In: Ders.: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Hg. v. Wolfgang Lukas u. Claus-Michael Ort. Berlin/New York, NY (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 119), 333–371.
- Titzmann, Michael (2015): »Text und Kryptotext. Zur Interpretation von Stifters Erzählung »Die Narrenburg««. In: Hartmut Laufhütte u. Karl Möseneder (Hg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Berlin/Boston, MA, 335–373.
- Titzmann, Michael (2017): »Aspekte der Anthropologie 1820/30–1850/55«. In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literarhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoffs und der »biedermeierlichen« Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= *Droste-Jahrbuch* 11 [2015/2016]). Hannover, 133–149.
- Todorov, Tzvetan (1992) [1970/1972]: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übers. v. Karin Kersten u. a., 2. Aufl. Frankfurt a. M.
- Toro, Alfonso de (1986): *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman. Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años des soledad, M. Vargas Llosas La casa verde und A. Robbe-Grillet La maison de rendez-vous*. Tübingen (= Acta Romanica. Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie; 2).
- Toulmin, Stephen; June Goodfield (1985): *Entdeckung der Zeit*, Übers. v. Ursula Hermann. München.
- Trabant, Jürgen (1996) [1976]: *Elemente der Semiotik*. Tübingen/Basel.
- Turk, Horst (1990): »Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik«. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 22, H. 1, 8–38.
- Vedder, Ulrike (2013): »Dinge als Zeitkapseln. Realismus und Unverfügbarkeit der Dinge in Theodor Storms Novellen«. In: Elisabeth Strowick u. Ulrike Vedder (Hg.): *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*. Bern (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik; 27), 73–90.
- Weinrich, Harald (1971): *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 2., völlig Neubearb. Aufl. Stuttgart (= Sprache und Literatur; 16).
- Weixler, Antonius; Lukas Werner (2015): »Erzählte Zeit im Roman der Frühen Neuzeit. Eine historische Narratologie der Zeit«. In: Antonius Weixler u. Lukas Werner (Hg.): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin/Boston, MA (= Narratologia; 48), 1–24.
- Weixler, Antonius; Lukas Werner (2018): »Zeit«. In: Martin Huber u. Wolf Schmid (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Berlin/Boston, MA, 263–277.
- Wendorff, Rudolf (1985): *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, 3. Aufl. Opladen.
- Werner, Lukas (2011): »Zeit«. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar, 150–158.
- Werner, Lukas (2018): *Erzählte Zeiten im Roman der Frühen Neuzeit. Eine historische Narratologie der Zeit*. Berlin/Boston, MA (= Narratologia; 62).
- Whitrow, Gerald J. (1973): *Von nun an bis in Ewigkeit. Die ewige Sekunde*, Übers. v. Jutta Knust u. Theodor Knust. Düsseldorf.

- Wolf, Werner (1993): *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen (= Buchreihe der Anglia / Anglia Book Series; 32).
- Wolf, Werner (2002): »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermediären Erzähltheorie«. In: Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; 5), 23–104.
- Wolf, Werner (2007): »Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien«. In: Janine Hauthal (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Berlin/New York, NY (= Spectrum Literaturwissenschaft; 12), 25–64.
- Wright, Lawrence (1968): *Clockwork Man*. London.
- Wünsch, Marianne (1996): »Normenkonflikt zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹. Zur Interpretation von Stifters Erzählung ›Der Hochwald‹«. In: Hartmut Laufhütte u. Karl Möseneder (Hg.): *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen, 311–334.
- Wünsch, Marianne (1997): »Eine neue Psychologie im literatur- und denkgeschichtlichen Kontext. Zur Interpretation von Mörikes *Maler Nolten*«. In: Karl Richter (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag. Stuttgart, 185–232.
- Wünsch, Marianne (2002): »Struktur der ›dargestellten Welt‹ und narrativer Prozeß in erzählenden ›Metatexten‹ des ›Biedermeier‹«. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 92), 269–282.
- Zerubavel, Eviatar (1981): *Hidden Rhythms. Schedules and Calendars in Social Life*. Chicago, IL.
- Zierden, Josef (1985): *Das Zeitproblem im Erzählwerk Clemens Brentanos*. Teilw. zugl.: Trier, Univ., Diss., 1983. Frankfurt a. M. u. a. (= Trierer Studien zur Literatur; 11).
- Zimmerli, Walther; Mike Sandbothe (Hg.) (1993): *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Darmstadt.
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Zugl. überarb. Fassung von: Diss., Univ. Mainz 1999. Berlin (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; 2).
- Zischler, Hanns: »Explosive Ballung. ›Es ist – es ist – es ist – eine große Stadt‹: In seinem Buch über Berlin erahnte Ernst Dronke schon 1846 die Zukunft der Metropole«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.04.2020, 12.