

Li Liu

Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus

Li Liu

Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus

Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus

von
Li Liu

Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften, 2013
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Mai 2013

Impressum

Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe
www.ksp.kit.edu

KIT – Universität des Landes Baden-Württemberg und
nationales Forschungszentrum in der Helmholtz-Gemeinschaft



Diese Veröffentlichung ist im Internet unter folgender Creative Commons-Lizenz
publiziert: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>

KIT Scientific Publishing 2013
Print on Demand

ISBN 978-3-7315-0033-9

Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus

Zur Erlangung des akademischen Grades eines

DOKTORS DER PHILOSOPHIE
(Dr. phil.)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
des
Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)
genehmigte

DISSERTATION

von

Li Liu

aus

Ningxia (China)

Dekan: Prof. Dr. Andreas Böhn

1. Gutachter: Prof. Dr. Uwe Japp

2. Gutachter: Prof. Dr. Stefan Scherer

Tag der mündlichen Prüfung: 29.05.2013

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG: PROBLEMSTELLUNG, ZIELSETZUNG, METHODE	1
1. STERNHEIM-KRITIK UND -FORSCHUNG	9
1.1 Sternheim-Kritik 1910–1933	9
1.2 Sternheim-Forschung 1950–1980	17
1.3 Sternheim-Forschung seit 1980	28
2. VON DER NEUROMANTIK ZUM EXPRESSIONISMUS – DAS FRÜHWERK UND DIE ENTSTEHUNG DER EXPRESSIONISTISCHEN KOMÖDIE CARL STERNHEIMS	37
3. DIE KOMÖDIEN CARL STERNHEIMS	47
3.1 Textanalysen und Interpretationen	47
3.1.1 Die Hose	47
3.1.2 Der Snob	59
3.1.3 Die Kasette	67
3.1.4 Bürger Schippel	71
3.1.5 Tabula rasa	78
3.1.6 Der entfesselte Zeitgenosse	85
3.2 Kurze Zusammenfassung: Inhalt und Form von Carl Sternheims Komödien	89
4. DIE SPRACHE IN CARL STERNHEIMS KOMÖDIEN	99
5. DIE KOMIK	113
5.1 Die äußere Komik	114
5.2 Die innere Komik	120

6.	DIE KOMÖDIE DES EXPRESSIONISMUS	125
6.1	Komödie in der Expressionismusforschung	125
6.2	Carl Sternheim und der Expressionismus	131
6.2.1	Der Expressionismus und die expressionistische Dramatik	131
6.2.2	Carl Sternheims Verhältnis zum Expressionismus	135
6.3	Charakteristika der expressionistischen Komödie	137
6.3.1	Satire und pathetische Komödie	138
6.3.2	Ich-Dramatik	142
6.3.3	Ästhetik des Widerwärtigen	145
7.	KOMÖDIENGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG DER EXPRESSIONISTISCHEN KOMÖDIE	159
8.	DIE NACHEXPRESSIONISTISCHE KOMÖDIE	173
8.1	Die nachexpressionistischen Komödien Carl Sternheims	173
8.2	Die Komödien anderer expressionistischer Autoren	179
	ZUSAMMENFASSUNG	183
	LITERATURVERZEICHNIS	185
	DANKSAGUNG	199
	ÜBER DIE AUTORIN	201

Einleitung: Problemstellung, Zielsetzung, Methode

Die vorliegende Untersuchung befasst sich mit der Komödie Carl Sternheims als Vertreter der expressionistischen Komödie. Die Auswahl des Themas beruht auf zwei Tatbeständen: der Konjunktur der Komödienforschung des letzten Jahrzehnts einerseits und der phänomenalen Komödienproduktion Carl Sternheims andererseits. In der jüngsten germanistischen Forschung lässt sich ein großes Interesse an der Gattung der Komödie beobachten: Man hat sich bemüht, Sammlungen von Aufsätzen zu Komödientheorien bzw. Theorien des Komischen herauszugeben,¹ bestimmte Aspekte der Komödie oder Lachen und Komik in der Literatur zu untersuchen.² Neben diesen Untersuchungen finden sich gehäuft sozial- und anthropologiehistorische Monographien zur deutschen Komödie des 18. Jahrhunderts,³ so dass man zwar nicht von der Konjunktur der Komödienforschung in der gesamten Germanistik, aber mit Rainer Godel „innerhalb der Dixhuitièmeistik [...] mit gutem Recht von einer kleinen Konjunktur der Komödienforschung sprechen“⁴ kann. Für die germanistische Komödienforschung kann die Untersuchung von Carl Sternheims

¹ Ralf Simon (Hrsg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, Bielefeld 2001; Helmut Bachmaier (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart 2005; Hilde Haider-Pregler (Hrsg.): *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien*, Wien/Köln/Weimar 2006.

² Zu erwähnen sind u. a. Andrea Bartl: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*, Stuttgart 2009; Daniel Fulda, Antje Roeben, Norbert Wichard (Hrsg.): »Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?«. *Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur*, Berlin/New York 2010; Tom Kindt: *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*, Berlin 2011.

³ Zu erwähnen sind u. a. Christian Neuhuber: *Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz*, Berlin 2003; Daniel Fulda: *Schau-Spiele des Geldes: die Komödie und die Entstehung der Marktgemeinschaft von Shakespeare bis Lessing*, Tübingen 2005; Angelika Kemper: „Auf, aufgelebt, du alter Adam!“: ‘Schuld’ in der deutschsprachigen Komödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, St. Ingbert 2007; Peter Krug: *Charakter und Komödie im 18. Jahrhundert*, Bietigheim-Bissingen 2007.

⁴ Vgl. Rainer Godel: Rezension von: Daniela Weiss-Schletterer: *Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2005. In: *sehепunkte* 7 (2007), Nr. 9 [15.09.2007], URL: <<http://www.sehepunkte.de/2007/09/9665.html>>, Datum des Zugriffs: 29.11.2010.

expressionistischen Komödien einen bedeutenden Beitrag leisten. Quantitativ gesehen war Sternheim der produktivste Komödienautor der Epoche des Expressionismus. Zwischen 1910 und 1926 veröffentlichte er rund zehn Komödien. Die Stücke davon, die im expressionistischen Jahrzehnt von 1910 bis 1920 entstanden sind, hatten großen Erfolg auf den deutschen Bühnen. Dieser Tatbestand ist für die Forschung insofern von Interesse, als die anderen expressionistischen Dramatiker nur vor oder nach ihrer expressionistischen Phase Komödien geschrieben haben,⁵ so dass die Komödien Carl Sternheims als ein zu beachtendes Phänomen innerhalb des Expressionismus hervorragen. Qualitativ gesehen hat Sternheims Komödie einen besonderen ästhetischen Wert. In ihrer einzigartigen Form gilt sie als ein integraler Bestandteil der literarischen Moderne.

Zu den Komödien Carl Sternheims, allen voran denen des Zyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*, gibt es bereits eine Reihe von Dissertationen bzw. Monographien und zahlreiche Aufsätze. Durch die vehementen Forschungsbemühungen ist Sternheim, der einst fast 30 Jahre lang (1930–1960) vergessen worden war, als ein bedeutender Dramatiker des frühen 20. Jahrhunderts und Erneuerer der Gattung der Komödie wiederentdeckt worden.⁶ Trotz der vielseitigen Interessensausrichtungen und einer großen Anzahl von erhellenenden Interpretationen zu der zentralen Frage nach der Satire in Sternheims Komödien weist die Sternheim-Forschung noch zwei große Mängel auf. Der erste Mangel besteht darin, dass Sternheims Komödien meistens aus ihrer expressionistischen Epoche herausgenommen und isoliert behandelt wurden. Zwar ist die Zugehörigkeit Sternheims zum Expressionismus oft diskutiert worden, aber die Frage nach der Kohärenz von Sternheims Komödien mit dem expressionistischen Drama wurde nicht eingehend untersucht. Stattdessen untersuchte man diese Komödien meistens soziologisch. Die Aufmerksamkeit der Forscher richtete sich in erster Linie auf den inhaltlichen Aspekt in diesen Komödien: die Darstellung des Bürgers und der Ideologien in der

⁵ Die zwischen 1910 und 1920 erschienenen Komödien Georg Kaisers sind durchweg Überarbeitungen seiner frühen, zwischen 1900–1906 entstandenen Stücke, die noch naturalistische Züge tragen.

⁶ Ausführlich dazu siehe das erste Kapitel.

wilhelminischen Epoche (Fehr 1968; Jahn 1969; Freund 1976). Die Sternheim-Forschung seit 1980 hat zwar ihren Blickwinkel erheblich erweitert (Czucka 1982; Hennecke 1985; Nölle 2007), aber der Aspekt des Expressionistischen in Sternheims Komödien wurde weiterhin nicht genügend berücksichtigt.

Insgesamt war das Thema „Komödie des Expressionismus“ eher unbeliebt in der Expressionismusforschung. Walter Hinck z. B. lehnte die Komödie als eine Gattung des Expressionismus ausdrücklich ab: „Aber die Komödie ist keine Gattung, die expressionistischem Ausdrucksverlangen entgegenkäme (weshalb auch Sternheim der literarischen Bewegung nicht zuzuordnen ist).“⁷ In seinem Forschungsbericht von 1980 führt Richard Brinkmann die Thematik der Komödie des Expressionismus an und fasst die diesbezüglichen Untersuchungen zusammen: Wolfgang Paulsens Aufsatz *Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus* (1976), Reinhold Grimms Aufsatz *Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933* (1976), Hans-Jörg Knoblochs Buch *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie* (1975) und Paul Pörtners Aufsatz *Die Satire im expressionistischen Theater* (1963).⁸ Während Grimms und Knoblochs Arbeiten die „Nachgeschichte des Expressionismus“⁹ behandeln und Pörtners Aufsatz sich mit einem breiten Begriff der Satire beschäftigt, bleibt die Arbeit Paulsens die einzige Untersuchung, die die Thematik „Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus“ aufgreift. Aber genauso wie Hinck und Knobloch verneint auch Paulsen die Zugehörigkeit von Sternheims Komödien zum Expressionismus. Er betont zwar, dass „die Suche nach vollwertigen Komödien im Expressionismus“ nur auf einen einzigen Dichter, nämlich Carl Sternheim stoße, aber er meint zugleich, dass Sternheims Komödienproduktion in der

⁷ Walter Hinck: *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*, Göttingen 1973, S. 22.

⁸ Vgl. Richard Brinkmann: *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Sonderband der »Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«*, Stuttgart 1980, S. 258–260.

⁹ Ebd., S. 259.

Hochzeit des Expressionismus nur ein historischer Zufall sei.¹⁰ Die Verneinung der Zugehörigkeit von Sternheims Komödien zum Expressionismus lässt sich zwar dadurch rechtfertigen, dass Sternheim in seinen literatur- und kulturkritischen Essays seine Abneigung gegen die expressionistischen Autoren äußerte und seine Zugehörigkeit zum Expressionismus ausdrücklich verneinte, aber man sollte sich darüber im Klaren sein, dass Autorenaussagen und Werkaussagen einander nicht immer decken können. Wegen des Übergehens des epochalen Hintergrunds von Sternheims Komödien und der Ignorierung der Gattung der Komödie ist das Thema der Beziehung von Sternheims Komödien zum Expressionismus, d. h. ihre innere Kohärenz mit dem expressionistischen Geist und ihre strukturellen und stilistischen Gemeinsamkeiten mit dem expressionistischen Drama, ein nicht genügend erforschtes Gebiet geblieben.

Der zweite Mangel in der Sternheim-Forschung besteht wiederum in einem Isolieren, und zwar dem Isolieren der Komödien Sternheims aus dem komödiengeschichtlichen Zusammenhang. Gattungsspezifische Aspekte in diesen Komödien und ihre historische Bedeutung sind nicht eingehend untersucht worden. Die vorangegangenen Arbeiten, die sich mit diesem Themengebiet beschäftigten, interessierten sich hauptsächlich für die Satire Sternheims (Goldreich 1934; Freund 1976; Czucka 1982). Die Anzahl der Untersuchungen, die Sternheims Komödien explizit aus komödientheoretischer und -geschichtlicher Perspektive betrachteten, ist sehr gering.¹¹ Das allgemeine Unterlassen der komödienspezifischen Fragestellungen hing neben der zu starken Konzentration der Forscher auf die soziologischen und ideologischen Aspekte in Sternheims Werken auch damit zusammen, dass die Erforschung der Gattung der Komödie im Vergleich zu der der Tragödie in der früheren Germanistik stets vernachlässigt war. Die erwähnten Untersuchungen der

¹⁰ Vgl. Wolfgang Paulsen: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus. In: ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972, Heidelberg 1976, S. 70–106.

¹¹ Zu erwähnen sind die folgenden drei Dissertationen: Theodor Barischs *Mittel der Komödie bei Carl Sternheim* (1956), Wolfgang Stauch-v. Quitzows *Carl Sternheim. Bewusstsein und Form seines Komödienwerks* (1969) und Albert Gnädingers *Die Lustspiele Carl Sternheims in der Tradition der Komödie* (1974).

1950er bis 1970er Jahre sind aufgrund mangelnder theoretischer Unterstützung längst überholt. Angesichts der enormen Entwicklung der komödientheoretischen Forschung seit den 1970er Jahren soll dieses Versäumnis in der Sternheim-Forschung aufgeholt werden, zumal ein historischer Blick die Einsicht in die epochale Eigenschaft von Sternheims Komödie sicherlich schärfen wird.

Den Mängeln in der Sternheim-Forschung entgegenzuwirken ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Von der dargelegten Problematik her lässt sich der Aufbau der Arbeit klar herausstellen. Diese Arbeit ist nämlich weder eine einseitige Erforschung der expressionistischen Züge in Sternheims Komödien noch eine rein komödientheoretische Untersuchung, sondern eine interaktive Kombination der beiden Untersuchungsstränge und hat deshalb eine horizontale und eine vertikale Dimension. Die horizontale Dimension der Arbeit widmet sich der dramaturgischen Kohärenz zwischen Sternheims Komödie und dem expressionistischen Drama, die vertikale Dimension befasst sich mit der komödiengeschichtlichen Bedeutung der expressionistischen Komödie. Davon ausgehend ergibt sich die folgende Gliederung der Arbeit: Im ersten Kapitel wird die Geschichte der Rezeption von Carl Sternheims Dramen bzw. Komödien in der Kritik und der Forschung von 1910 bis zur unmittelbaren Gegenwart dargestellt. Eine solche Darstellung kann sowohl für die vorliegende Untersuchung als auch für die gesamte Sternheim-Forschung von Interesse sein, da sie zum einen die Bedeutung von Sternheims Komödien vergegenwärtigen wird, zum anderen den bisher umfassendsten Forschungsbericht,¹² der bereits mehr als dreißig Jahre zurückliegt, erheblich ergänzen wird. Anzumerken ist aber, dass diese Darstellung keinesfalls auf die Vollständigkeit aller Forschungsarbeiten abzielt, was auch nicht sinnvoll ist. Nach einer umfassenden Darlegung des gesamten Bildes der Sternheim-Rezeption in der jeweiligen historischen Phase werden vor allem ausschlaggebende Untersuchungen zu den Komödien Carl Sternheims ausführlich erläutert. Als die Hauptquelle für die Sternheim-Kritik der Jahre 1910 bis 1945 wird Ru-

¹² Rudolf Billetta: Sternheim-Kompodium. Carl Sternheim, Werk, Weg, Wirkung (Bibliographie und Bericht), Wiesbaden 1975.

dolf Billettas Sternheim-Kompendium benutzt. Da diese Phase der Sternheim-Rezeption im Hinblick auf die große stoffliche Menge und die Kompliziertheit der kulturellen, ideologischen und politischen Debatten in den verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften an sich ein eigenständiges Forschungsobjekt sein könnte, begnügt sich die Gesamtdarstellung in dieser Untersuchung mit einer gründlichen Nachforschung und Erarbeitung der Artikel namhafter Kritiker der 1910er und 1920er Jahre zu Sternheims Komödien, so dass Stauch-v. Quitzows Bemerkung von 1969 „die Frage der Sternheim-Publizistik der Jahre vor und nach dem Ersten Weltkrieg ist ein Kapitel für sich, das einer kombinierten literatur- und zeitungswissenschaftlichen Studie lohnendes Objekt sein dürfte“¹³ nichts an Aktualität verloren hat.

Anschließend wird eine chronologische Übersicht über die Komödienproduktion Carl Sternheims gegeben. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf der Frage nach der inneren Entstehung von Sternheims expressionistischen Komödien. Es geht also um Sternheims Stilwechsel von seinem neuromantischen Frühwerk zu seinem expressionistischen Hauptwerk. Anhand einer thematischen Untersuchung von Sternheims frühen Dramen *Ulrich und Brigitte* (1907) und *Don Juan* (1909) und seiner Äußerungen in seinen kulturkritischen Aufsätzen und Briefen wird gezeigt, dass eine thematische Kontinuität in Sternheims Werk besteht.

Um eine voreilige Schlussfolgerung beim Beurteilen von Sternheims Komödien zu vermeiden, die blindlings in die eine oder andere Position wird einschlagen können, wird eine gründliche Analyse der Komödientexte durchgeführt. Die Analyse bezieht sich auf die folgenden Aspekte in Sternheims Komödien: den Inhalt, die Form, die Sprache und die Komik. Die Inhaltsanalyse versteht sich nicht als Paraphrase der Handlung der Komödien, sondern sie konzentriert sich auf die strukturelle Eigentümlichkeit von Sternheims Komödien, nämlich das Ineinandergreifen von Inhalt und Form, um dadurch die Schwierigkeiten dieser Komödien in den Griff zu bekommen. Die Sprachana-

¹³ Wolfgang Stauch-v. Quitzow: Carl Sternheim. Bewusstsein und Form seines Komödienwerks, phil. Diss. München 1969, S. 1.

lyse richtet sich auf den Stil der Sprache der Komödienfiguren und die angewandten Stilmittel, um die Eigenart der Sprache von Sternheims Komödien zu erarbeiten. Bei der Untersuchung der Komik in diesen Komödien wird die Mischung einer äußeren Komik mit einer inneren konstatiert, die dann anhand einiger ausschlaggebender Theorien des Komischen analysiert wird. Zur Untersuchung werden diejenigen Stücke herangezogen, die zwischen 1910 und 1920 entstanden sind: *Die Hose* (1911), *Die Kasette* (1912), *Bürger Schippel* (1913), *Der Snob* (1914), *Tabula rasa* (1916), *Der entfesselte Zeitgenosse* (1920).¹⁴ Als Textgrundlage wird die von Wilhelm Emrich besorgte Gesamtausgabe der Werke Carl Sternheims benutzt.

Auf den Ergebnissen der vorangehenden Analysen basierend wird anschließend auf die Frage nach der Beziehung von Sternheims Komödien zum Expressionismus eingegangen. Es geht hier um die Fragen, inwieweit Sternheims Komödien als expressionistische Komödien betrachtet werden können und welche inhaltlichen und stilistischen Charakteristika die Komödie des Expressionismus aufweisen kann. Stichwörter hierfür sind unter anderem die Pathetik und die anticlassische Dramenkonzeption und -form der expressionistischen Komödie. An die horizontale Dimension der Untersuchung anschließend, befasst sich die Arbeit mit ihrer vertikalen Dimension, nämlich der komödiengeschichtlichen Bedeutung der expressionistischen Komödie. Hier wird versucht, die expressionistische Komödie Sternheims in die Geschichte der deutschen Komödie einzubetten, um dadurch ihre dramaturgische Eigenart zu erfassen. Anhaltspunkte für diese Untersuchung sind der Typ der ernsten Komödie und die Mischform der Tragikomödie. Die Arbeit schließt ein Überblick über die nachexpressionistischen Komödien Sternheims und anderer expressionistischer Autoren ab.

Die Wahl der Methode und der Vorgehensweise für die vorliegende Untersuchung hängt wesentlich von deren Inhalt und Zielsetzung ab. Die Analysen des Inhalts, der Form, der Sprache und der Komik in Sternheims Komödien

¹⁴ Außer *Tabula rasa* sind alle anderen Stücke von Sternheim eindeutig als Komödie bezeichnet. Da *Tabula rasa* viele komödienhafte Züge hat, wird dieses Stück von der Sternheim-Forschung allgemein als eine Komödie betrachtet.

werden mit einem hermeneutische und strukturalistische Methoden kombinierenden Verfahren durchgeführt. Eine hermeneutische Untersuchung ist hier am besten dazu geeignet, sowohl die Details als auch das Ganze der Komödientexte zu erfassen und daraufhin die Charakteristika der Komödienfiguren zu analysieren. Die Schwierigkeiten von Sternheims Komödien, die zugleich auch deren interessantestes und innovativstes Moment ausmachen, liegen, wie noch zu zeigen sein wird, in einer intentionalen Doppelstruktur. Zum Erfassen dieser inhaltlichen und formalen Eigentümlichkeit, die die Komödien Sternheims als ein fester Bestandteil der Literatur der avantgardistischen Moderne erweist, ist eine strukturalistische Formanalyse die stärkste Methode. Die gesamte Vorgehensweise der Arbeit ist eine analytische und induktive, denn eine Vorbestimmung durch theoretische Normen ist nicht geeignet, die Eigenart von Carl Sternheims Komödien zu erfassen.

1. Sternheim-Kritik und -Forschung

Die Rezeption des Autors Carl Sternheim und dessen Werkes in der Kritik und der Forschung, die gerade auf eine hundertjährige Geschichte zurückblicken kann, lässt sich in drei sachlich und methodisch voneinander unterschiedene Phasen einteilen: eine erste Phase der wert- und ideologieorientierten Sternheim-Kritik (1910–1933), eine zweite Phase der wissenschaftlich fundierten Wiederentdeckung Carl Sternheims und der aufblühenden Sternheim-Forschung (1950–1980) und eine dritte Phase der methoden- und interessenpluralistischen Sternheim-Forschung (ab 1980).

1.1 Sternheim-Kritik 1910–1933

Die erste Phase der Rezeption Carl Sternheims in Deutschland erstreckte sich von 1910 bis 1933. Diese Phase lässt sich in zwei unterschiedliche Zeiträume unterteilen: 1910–1920 und 1920–1933. In den 1910er Jahren hat Sternheim sich als Gesellschaftskritiker und Dramatiker durchgesetzt. Die Rezeption seiner Werke in diesen Jahren kennzeichnete sich durch Rezensionen und Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften. Ab 1920 ging das rege Interesse der zeitgenössischen Theaterkritiker an Sternheims Dramen aufgrund seiner angeblich misslungenen späten Dramen langsam zurück, bis sein ganzes Werk nach dem Verbot durch das Nazi-Regime 1933 schließlich in Vergessenheit geriet. In dieser Zeit wurden seine Dramen nur in theaterkritischen Schriften und literaturgeschichtlichen Büchern erläutert, die sich rückblickend Literaturströmungen seit der Jahrhundertwende widmeten.

Die früheste Rezeption Carl Sternheims durch namhafte Theaterkritiker wie Julius Bab begann mit der Publikation von Sternheims Drama *Don Juan* 1909 im Insel-Verlag. In der zweiten Nummer des sechsten Jahrgangs der *Schaubühne* (13. Januar 1910) fand sich ein Aufsatz von Julius Bab über das Stück, das das Frühwerk Sternheims abschließt. Die Aufmerksamkeit Babs wurde

durch den Stil des Dramas erregt, in dem er noch lauter Nachahmungen vergangener großer Autoren sah. Sternheim selbst fehlten seiner Ansicht nach noch ein inneres Gefühl und ein eigener Stil.¹⁵ Nach der Uraufführung der Komödie *Die Hose* (15. Februar 1911) und insbesondere den großen Bühnenerfolgen der Komödien *Die Kassetten* (Uraufführung am 24. November 1911) und *Bürger Schippel* (Uraufführung am 5. März 1913), mit denen Sternheim der entscheidende Durchbruch als Komödienautor und origineller Dramatiker gelang, begann eine breite Rezeption Carl Sternheims in Deutschland. In den drei Jahren von 1911 bis 1914 gab es zahlreiche Berichte, Rezensionen und Kritiken zu den erfolgreichsten Dramen Sternheims in den verschiedenen Zeitungen wie *Berliner Börsen-Courier*, *Berliner Börsen-Zeitung*, *Vossische Zeitung*, *Frankfurter Zeitung*, *Allgemeine Zeitung* und *Kölnische Zeitung* und Zeitschriften wie *Die Schaubühne*, *Blätter des Deutschen Theaters*, *Die Weißen Blätter*, *Die Aktion*, *Das literarische Echo*, *Der Kunstwart und Kulturwart*, *Die literarische Gesellschaft* und *Neue Blätter für Kunst und Literatur*.¹⁶

In Siegfried Jacobsohns *Schaubühne* fanden sich die meisten Rezensionen zu Sternheims Dramen. Viele davon stammten von Jacobsohn selbst. Wie bei allen neuen Theatererscheinungen verfolgte Jacobsohn nahezu alle Uraufführungen von Sternheims Dramen und schätzte er manche davon sehr hoch ein. In seinem Artikel *Das Berliner Theaterjahr* vom 6. Juli 1911, in dem er die Berliner Theaterereignisse der Jahre 1910/1911 beschrieb und Max Reinhardts Verdienste rühmte, bezeichnete er Sternheim als einen Autor von Rang: „In neun Monaten erblickt nur ein neuer Autor von Rang das Rampenlicht: Carl Sternheim.“¹⁷ Der Gattung der Komödie und der Komödienproduktion Sternheims schenkte er große Aufmerksamkeit. Zu diesem Thema verfasste er mehrere Aufsätze: *Der Riese* (23. Februar 1911), *Lustspiele* (20. November 1913), *Sternheim und Bahr* (12. Februar 1914), *Der Geizige* (26. April 1917)

¹⁵ Vgl. Julius Bab: *Altes von Neuen*. In: *Die Schaubühne* 6 (1910), Bd. 1, Nr. 2, S. 27–30 (Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918, Königstein 1980).

¹⁶ Vgl. Billella: *Sternheim-Kompodium*, S. 500f., 527f., 546–548, 567f.

¹⁷ Siegfried Jacobsohn: *Das Berliner Theaterjahr*. In: ders.: *Gesammelte Schriften 1900 – 1926*, Bd. 2: *Schrei nach dem Zensor*. *Schriften 1909 – 1915*, hrsg. u. komment. v. Gunther Nickel u. Alexander Weigel in Zusammenarbeit mit Hanne Knickmann u. Johanna Schrön, Göttingen 2005, S. 140f., hier S. 141.

und *Komödien-Ersatz* (02. Mai 1918). Im Artikel *Carl Sternheim. Die Kasette* feierte Jacobsohn die Komödie Sternheims als einen „göttlichen Funken“ und „die wahre Erneuerung eines ewigen Komödienvorwurfs“:

Wir sind bei ihm [Sternheim] in der dünnen Höhenluft einer Intelligenz, die trotz allem satirischen Ingrimme die Fähigkeit bewahrt, sich von den Erscheinungen zu distanzieren [...] Man spricht nicht umsonst von göttlichem Funken. Dieser Carl Sternheim hat ihn. [...] Sternheim ergötzt sich und uns mit spaßhaften Lichtbrechungen, ulkigen Schattierungen, bizarren Projektionen und parodistischen Verkürzungen, die ja wohl von klassischer, romantischer und moderner Literatur und Malerei beeinflusst sein mögen. Er umspielt sein Thema mit Witz und mit Witzigkeiten, mit einem bewußt kuriosen Pathos und schillernden Exzessen einer Sprachgewandtheit, die selbst aus den trockensten Ausführungen über die Zinsgarantien der bayrischen Forsten eine Fülle komischer Wirkungen schlagen kann. Immer wieder aber packt er dieses sein Thema mit eiserner Faust und hämmert es, daß die Funken, eben die göttlichen Funken sprühen. Er hat den Griff, mit dem man die großen Komödienstoffe an sich reißt, und schon jetzt die Meisterschaft, mit der man ihnen ihre endgültige Form für ein oder mehrere Jahrhunderte gibt. Nichts törichter, als gegen die „Kassette“ den „Geizigen“ auszuspielen! Wenn man ihn nach ihr zur Probe aufführte, so würde sich zeigen, daß er tot und in ihr wieder auferstanden ist – wie die antike Iphigenie in der Goetheschen. Es ist ein Fall, der in künftigen Literaturgeschichten als ergänzendes Schulbeispiel für die wahre Erneuerung eines ewigen Komödienvorwurfs dienen wird.¹⁸

Genauso wie Jacobsohn nahm Julius Bab viel Notiz von Sternheims Dramen. In seiner vierbändigen Aufsatzsammlung zur Dramenproduktion in Deutschland in den Jahren 1900 bis 1918, der *Chronik des deutschen Dramas*, widmete Bab viele Passagen Sternheim, den er als einen ästhetisch bedeutenden Autor sah. In seinem Aufsatz zum Expressionismus, in dem er Franz Bleis Buch *Über Wedekind, Sternheim und das Theater* erwähnte, schrieb er:

¹⁸ Siegfried Jacobsohn: Carl Sternheim. Die Kasette. In: ders.: Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften, hrsg. v. Walther Karsch unter Mitarbeit v. Gerhart Göhler, Hamburg 1965, S. 85-88, hier 86f.

Aus Bleis etwas verdächtiger, auch von keiner Andeutung einer fruchtbaren Gegenkraft gerechtfertigten Berserkerwut gegen das Bürgerliche folgt, wie gesagt, daß auf seinem kritischen Mordfeld als ziemlich einzige positive Erscheinung der letzten Generation Carl Sternheim zurückbleibt. Nun ist Sternheim gewiß eine merkwürdige Kraft und durch die äußerste Energie, mit der sein punktierender Depeschestil die Kampfnatur des dramatischen Dialogs herausarbeitet, auch ein ästhetisch bedeutender Anreger.¹⁹

Wie Jacobsohn rühmte Bab Sternheims Verdienste für die deutsche Komödie. In einem Essay über die Komödienproduktion in Deutschland 1911 bis 1913 hob er Sternheims Komödien gegenüber denen von Paul Ernst, Hermann Essig, Leonhard Schrickel und Friedrich Neubauer hervor:

Weht bei Schrickel und Neubauer schon ein wenig Komödienluft deutschen Humors, so steht das energischste Talent, das letztlich im deutschen Lustspiel hervorgetreten ist, im Kernland der Satire – freilich recht fern von Ernsts überschauender und fast wieder versöhnender Geistigkeit; ein kalter, böser Blick wird auf die Schwächen der Menschen gerichtet, gut gallischer Spott hält sich an den sicheren Unfug der sozialen Welt. Ein Schüler Molières in neudeutsch-preußischer Schneidigkeit gemütlos verhärtet – so präsentiert sich Carl Sternheim.²⁰

In einem Aufsatz über Sternheims *Kassette* lobte Bab nicht nur Sternheims kritischen Geist, sondern auch seine dramaturgische Kunstfertigkeit, in der er das zweite große Talent nach Wedekind entdeckte:

Sternheim sieht seine Menschen mit bösem Blick an, und er bewegt sie wie fühllose Marionetten am Draht seines gespannten Willens. Aber wie bewegt er sie! Carl Sternheim hat die Hand – die festeste sicherste Theaterhand vielleicht, die seit dem ‚Erdgeist‘ Wedekinds in das Getriebe einer deutschen Bühne gegriffen hat.²¹

¹⁹ Julius Bab: Die Chronik des deutschen Dramas. Teil I–IV: Deutschlands dramatische Produktion 1900–1918, Vierter Teil: 1914–1918, Berlin 1922, S. 37 (Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgaben: Berlin 1922 (Erster Teil), Berlin 1921 (Zweiter Teil), Berlin 1922 (Dritter Teil), Berlin 1922 (Vierter Teil), Darmstadt 1972).

²⁰ Ebd., Dritter Teil: 1911–1913, S. 174.

²¹ Ebd., S. 58.

Sternheims Dramen- und Komödienproduktion erregte auch andere führende Theaterkritiker der Zeit wie Alfred Kerr, Ludwig Marcuse und Bernhard Diebold. In ihren theaterkritischen Schriften haben sie, wie Jacobsohn und Bab, viel über Sternheim geschrieben.

Bei der allgemeinen Anerkennung des dramaturgischen Talents Sternheims war die Sternheim-Kritik der 1910er und 1920er Jahre von Anfang an von heftigen Kontroversen durchzogen. Die Kontroversen bezogen sich sowohl auf die Dramaturgie und die Sprache als auch auf die Ethik und die Satire in Sternheims Dramen. Für manche Kritiker ist der Sternheimsche Stil fehlerhaft und gekünstelt. Über den *Snob* schrieb Jacobsohn am 12. Februar 1914: „Sein Fehler, einer von den Fehlern dieser Komödie ist nur, daß er die Technik der Episode, die er meisterlich beherrscht, auch dort anwendet, wo sie zu klein ist, also kleinlich wird.“²² Ähnlich beurteilte er den Stil der *Hose*:

Dieser Zwiespalt von übertriebenen Ansprüchen und übertroffenen Erwartungen geht durch ganze Strecken des Stücks. Er verschuldet, daß sichere mit verlegenen, allzu wortreiche mit flinken, dunstige mit kompakten Szenen abwechseln. Solange dieser Zwiespalt noch nicht wirkt, und sobald er nicht mehr wirkt, am Anfang und am Ende, ist das Stück am kräftigsten und lustigsten. Es springt mit einer Gelenkigkeit mitten auf die Bühne, als solle es eine pariser Sexualposse werden. Aber die Tatsache, daß die junge und hübsche Frau Luise Maske am hellen Tage auf offener Straße ihre Hosen zu ihren Füßen gesehen hat, ist nichts als äußerer Anstoß und verliert sofort jede selbständige Bedeutung. Wichtig ist nur, daß sich fünf Menschen wie zu einer Charakterkomödie entfalten. Die Charaktere sind da, die Komödie fehlt oder ist doch zu dünn und unentschieden. [...] Wenn das Rückgrat eines Dramas durchaus nur eine grade, konkrete, für alle Akte ausreichende Handlung sein darf, so hat ‚Der Riese‘ allerdings keins.²³

²² Siegfried Jacobsohn: Sternheim und Bahr. In: Die Schaubühne 10 (1914), Bd. 1, Nr. 7, S. 180–183, hier S. 183 (Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918, Königstein 1980).

²³ Siegfried Jacobsohn: Der Riese. In: Die Schaubühne 7 (1911), Bd. 1, Nr. 8, S. 201–203 (Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918, Königstein 1980).

Manche Kritiker waren der Ansicht, Sternheims Komödien könnten kaum das neue deutsche Lustspiel vertreten. In seinem Aufsatz *Das deutsche Lustspiel* schrieb Egon Friedell:

Seit Jahren wartet man mit unerschütterlichem Vertrauen auf das deutsche Lustspiel. [...] Aber wie soll es denn eigentlich aussehen, dieses deutsche Lustspiel? Einige behaupten: etwa so wie die Stücke von Sternheim. [...] so stelle ich mir das deutsche Lustspiel nicht vor. Wir hören allerlei Geistreiches und Apartes, eine Menge von ausgezeichneten Bemerkungen und Beobachtungen, aber sehen tun wir gar nichts. Es sind feine und originelle Erörterungen Sternheims über das Leben. Nicht einen Augenblick glauben wir, daß diese Menschen, die da auftreten und abgehen, schon vor dem Beginn des Stückes auf der Welt waren, und daß sie auch nach dem letzten Fallen des Vorhanges noch weiter existieren werden, ja daß sie auch nur während des Stückes ein wirkliches selbständiges Dasein führen. [...] Selbst die Sprache führt bei ihm kein eigenes Leben, es gibt nur glänzende, scharfgeschliffene Dialogstellen, aber keinen Dialog, die einzelnen Sätze bilden bloß ein mechanisches Gemenge, aber gehen keine chemische Verbindung miteinander ein, es entsteht aus ihrer Vereinigung kein neuer, in sich einheitlicher, homogener Stoff. Diese ganze Art, mit dem eigenen Gebilde zu spielen und selber immer den Kopf hervorzustecken, ist durch und durch romantisch. Sternheim ist Romantiker und Impressionist, der Dichter des ‚deutschen Lustspiels‘ wird aber Naturalist und Synthetiker sein müssen.²⁴

Im Gegensatz zu diesen den Sternheimschen Stil missbilligenden Beurteilungen sahen andere Kritiker in diesem Stil eine neue Ästhetik. Anselm Ruest (d. i. Ernst Samuel) z. B. war von der Komödie *Die Hose* sehr begeistert. In diesem Stück sah er zwar „keine Wahrscheinlichkeit der Handlung, keine Naturechtheit der Situationen und Verwicklungen“, aber die „Wahrheit eines zugrunde liegenden Tatsächlichen“.²⁵ Robert Gournay bewertete die Sprache Sternheims durchaus positiv. Für ihn ist das „schlagende Wort“ Sternheims das Klassische an Sternheims Komödien. Dieses „energische Idiom“ sei

²⁴ Egon Friedell: *Das deutsche Lustspiel*. In: *Die Schaubühne* 14 (1918), Nr. 7, S. 155–157 (Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918, Königstein 1980).

²⁵ Vgl. Anselm Ruest: *Der Riese*. In: *Die Aktion* 1 (1911), Spalten 81–84, hier Spalte 82 (Reprint Stuttgart 1961).

komödiengeschichtlich fortschrittlich, denn es zeichne sich durch „die Eroberung eines einseitig orientierten Sprachgeistes“ aus.²⁶

Die heftigste Kontroverse um Sternheims Werk richtete sich jedoch auf die Frage nach der Ethik und der Satire in Sternheims Dramen. Sie war der vorherrschende Streitpunkt in der gesamten Sternheim-Rezeption. In der ganzen Debatte ging es um die Frage, ob Sternheim Satiriker sei. Nach der Uraufführung der *Hose* am 15.02.1911 war Sternheim allgemein als Satiriker angesehen worden, der die bürgerliche Gesellschaft des wilhelminischen Zeitalters scharf kritisierte, das Spießbürgertum entblößte und attackierte. Diese Ansicht ist in der gesamten Sternheim-Rezeption vorherrschend gewesen. Der Zeitgenosse und lebenslange Freund Sternheims Friedrich Eisenlohr z. B. hielt Sternheim für einen „leidenschaftlich-satirischen Geist“ und seine Dramen für „seine entschlossenen Angriffe gegen jedes militaristische oder spießbürgerliche Bollwerk, seine überlegene Zivilcourage, die vor keinem Heiligtum der wilhelminischen und der Weimarer Epoche haltmachte“.²⁷ Ganz eindeutig schrieb auch Paul Rilla Sternheim der Satire zu:

Mit dem Zyklus „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“ [...] bleibt Sternheim der einzige deutsche Komödienautor, der einzige Schöpfer einer deutschen Gesellschaftskomödie. Die Objekte seiner satirischen Gestaltung reagierten, indem sie ihn zynisch, boshaft, herzlos und kalt nannten. Denn ohne jene Herzensgüte, die nur ein Reim aufs Spießbürgergemüte ist, tut es das deutsche Lustspielbehagen nicht. Sternheim war der Störenfried dieses Behagens. Er hat tabula rasa gemacht mit den Nippes der deutschen Gemütlichkeit.²⁸

Der satirischen Lesart standen aber andere Ansichten skeptisch gegenüber. Die Skepsis bezog sich vor allem auf Sternheims Haltung gegenüber der von ihm dargestellten bürgerlichen Welt, die manchen Kritikern kalt und zynisch

²⁶ Robert Gournay: Die bürgerlichen Komödien Carl Sternheims. In: Blätter des Deutschen Theaters 2 (1913), Nr. 29, S. 457–461.

²⁷ Friedrich Eisenlohr: Erinnerung an Carl Sternheim. In: Aufbau 2 (1946), Nr. 3, S. 321f., hier S. 322.

²⁸ Paul Rilla: Sternheims Bürgerkomödien. In: ders.: Essays, Berlin 1955, S. 202–209, hier S. 209.

erschien. Siegfried Jacobsohn, der einst die *Kassette* und den *Bürger Schippel* sehr gerühmt hatte, verdammt einige Jahre später Sternheim als einen Menschenhasser:

Dieser Komödienschreiber ermangelt völlig der Liebe, der Güte, die selbst der schrankenloseste Satiriker haben muss. Sternheim hat dafür ein gehöriges Quantum glatter Bosheit, deren er sich noch rühmt, und die eben leider zu wenig ist. Seine Freude an der Schlechtigkeit der Welt ist viel größer als seine Sehnsucht nach reinem Menschen.²⁹

Auch Bernhard Diebold und Julius Bab warfen Sternheim lieblosen Zynismus vor. Idealistisches Satireverständnis vertretend, kritisierten sie das Fehlen eines für die Satire notwendigen Ideals in Sternheims Komödien. Im Kapitel „Sternheim der Grandseigneur“ seines Hauptwerks *Anarchie im Drama* schrieb Diebold:

Man ist bei Sternheim amüsiert aufs geistvollste und doch verläßt man sein Theater oft mit dem Gefühl des Schwindels. Die Karikatur scheint plötzlich zu behaupten: sie sei rund und wirklich; sie sei ohne allen Vorbehalt: das Leben. [...] Die poetische Themis der Komödie pönt mit Gelächter. Und doch: die innere Wahrheit ist verletzt. Innere Wahrheit ist aber auch ästhetisches Prinzip. Es tut wohl, wenn ein Richard einem Richmond unterliegt. Aber wenn ein Shakespearisches Ungetüm auch nicht unterginge an seinen Schandtaten, es wäre wenigstens unerbittlich wahres Leben, das den Sieg der materiellen Kraft über die geistige davontrüge, und man wäre doch erschüttert vor der ödipeischen Sinnlosigkeit des Schicksals. Böte sich auch keine echte Tragödie, so doch ein Trauerspiel von vitaler Kraft. Sternheim aber zeigt nicht Natur in ihrer leuchtenden Amoralität oder in der stumpfen Unempfindlichkeit gegen Ansprüche der Gerechtigkeit oder der Liebe; sondern er baut in schlagend erzählter Anekdote sich einen Kosmos der Gemeinheit gegen Leben und Wahrheit zurecht.³⁰

An einer anderen Stelle des Kapitels schrieb Diebold:

²⁹ Siegfried Jacobsohn: Carl Sternheim. Tabula rasa. In: ders.: Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften, S. 173f., hier S. 174.

³⁰ Bernhard Diebold: *Anarchie im Drama*, Frankfurt a.M. 1921, S. 110.

Jedenfalls stehen Sternheims Gestalten jenseits des möglichen Erkenntnis-Bezirks der Liebe und der Ethik ihres Dichters. Durch sein Nicht-ethisch-Sein-Wollen versagt er sich den Rang eines Satirikers. Seine Entlarvungen bleiben leidenschaftslose Wissenschaft. Der Wille zum geistigen Symbol fehlt dem Schriftsteller zum Dichter. Er bleibt nur der Agent solcher Bürgervorstellungen; Impresario, Conferencier, Drahtzieher und Souffleur. Erstaulich als Artist, Beobachter und Komiker. Ein wahrer Entlarver hat Eifer und Bekennermut; ein echter Satiriker tobt und straft aus Liebe und ist heimlicher Tragikomöde. Wedekind war es.³¹

Die Uneinigkeit der Meinungen, die sich in der Sternheim-Kritik der 1910er und 1920er Jahre zeigte, war für die gesamte Sternheim-Rezeption charakteristisch, wobei das Interesse der Kritiker sich hauptsächlich auf die Dramen aus den Jahren 1911–1914 richtete. Die danach entstandenen Dramen und die Erzählungen Sternheims wurden weniger beachtet. Sternheims späte Dramen aus den 1920er Jahren missfielen den Kritikern. Julius Bab sah darin „die innere Armut und die starre Begrenztheit von Sternheims Talent“.³²

1.2 Sternheim-Forschung 1950–1980

Von 1933 bis 1945 war das Interesse der Öffentlichkeit und der Kritik an Sternheim kaum noch zu spüren, teils wegen seines erfolglos gebliebenen Spätwerkes und des Abklingens des Expressionismus, teils aufgrund des durch das NS-Regime ausgesprochenen Verbots von seinen Werken und deren Aufführungen auf der Bühne. Sternheim geriet in diesen Jahren fast völlig in Vergessenheit. Es gab nur vereinzelte Lebenszeugnisse von seinen Zeitgenossen wie Theodor Lessing, Hermann Kesten und Klaus Mann.³³ Seine Werke wurden nur in einigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten erwähnt, die sich dem Expressionismus widmeten.³⁴ Erst nach dem Zweiten Weltkrieg

³¹ Ebd., S. 115.

³² Bab: Die Chronik des deutschen Dramas, vierter Teil, S. 130.

³³ Vgl. Billeta: Sternheim-Kompendium, S. 331–333.

³⁴ Zu erwähnen sind u. a. Wolfhart Gotthold Klee: Die charakteristischen Motive der expressionistischen Erzählliteratur, phil. Diss. Berlin 1934; Wolfgang Paulsen: Expressionismus und Aktivismus. Eine typologische Untersuchung, phil. Diss. Bern

wurde er als Bühnenautor wiederentdeckt. Es kam jedoch nur zu vereinzelt Inszenierungen der *Hose* (1946), des *Snob* (1946 sowie 1948) und der *Kassette* (1946) sowie zu der ersten Ausgabe einer Dramensammlung, besorgt durch Friedrich Eisenlohr (1947/48).³⁵

Die wirkliche Sternheim-Forschung begann erst im Jahr 1950 mit Rudolf Billettas Dissertation *Carl Sternheim*. In dieser Pionierstudie gibt Billetta eine umfassende Gesamtdarstellung von Sternheims Leben und Werk. Das gesamte dramatische Werk Sternheims wird chronologisch präsentiert. Darüber hinaus bemüht sich Billetta um eine umfassende Sternheim-Bibliographie. Sein Ziel ist, eine wissenschaftlich fundierte solide Grundlage für die beginnende Sternheim-Forschung zu liefern. Dieser Idee folgend hat er seine Beschäftigung mit der Sternheim-Bibliographie erweitert und das große Sternheim-Kompendium – Ergebnis einer zweieinhalb Jahrzehnte währenden Arbeit – hervorgebracht. Dieses Buch bleibt bis heute das wichtigste Werkzeug für die Sternheim-Forschung. Ein anderer Sternheim-Forscher der 1950er Jahre war Wolfgang Paulsen. Paulsen beschäftigte sich mit Sternheim bereits in seiner Dissertation *Expressionismus und Aktivismus* von 1934. In dieser Arbeit betrachtete er Sternheim als einen Aktivist, dessen Ziel sei, Satire als Ausdruck seiner aktivistischen gesellschaftlichen Aufgabe zu schreiben. 1956 veröffentlichte Paulsen den Aufsatz *Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus*. In diesem Aufsatz befasst er sich mit der geistigen und mentalen Grundlage von Sternheims Werk, das er als ein Beispiel des Amoralismus ansieht: „bei ihm [Sternheim] ist tatsächlich aus Immoralismus Amoralismus und Nihilismus geworden. Was ihn von den Immoralisten von vornherein getrennt hat, ist die Tatsache, daß ihm die Moral als solche niemals zum Problem geworden ist.“³⁶ Die Komödien Sternheims und die darin enthaltene Kritik am deutschen Bürgertum seien nur Ausdruck von Sternheims Unbehagen

1934; Marie v. Keller: *Der deutsche Expressionismus im Drama seiner Hauptvertreter*, Weimar 1936. –Vgl. Billetta: *Sternheim-Kompendium*, S. 164–168.

³⁵ Vgl. Eckehard Czucka: *Carl Sternheim*. In: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 186–196, hier S. 188.

³⁶ Wolfgang Paulsen: *Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus*. In: *Akzente 3* (1956), S. 273–288, hier S. 284.

angesichts seiner eigenen bürgerlichen Existenz, die von Anfang an snobistisch nach der aristokratischen Schicht gerichtet sei und die ihm sowohl von oben als auch von unten bedroht erscheine.³⁷

Die Hochzeit der Sternheim-Forschung fiel in die 1960er Jahre. Mit den Inszenierungen des Schauspiels *1913* in München durch Erwin Piscator im Jahre 1959 und ein Jahr darauf den Inszenierungen der *Kassette* in Berlin durch Rudolf Noelte setzte die Sternheim-Renaissance ein. Es folgten danach zahlreiche Inszenierungen auf der Bühne und Fernsehausstrahlungen von Sternheims Dramen. In dem Oktoberheft des Jahrgangs 1970 der Zeitschrift *Theater heute* wird die Anzahl der Inszenierungen und Vorstellungen der Stücke, die zwischen 1956 und 1969 an den deutschsprachigen Bühnen gespielt wurden, veröffentlicht. Der Statistik zufolge hat sich die Zahl der Inszenierungen von Sternheims Dramen von 1956–1962 bis 1968/69 fast verdreifacht, während die anderen Autoren des Expressionismus, die 1956–1962 noch gelegentlich, 1968/1969 aber meist nur einmal oder gar nicht mehr gespielt wurden. Mit 31 Inszenierungen in den Jahren 1968/69 steht Sternheim direkt hinter Brecht (68 Inszenierungen) am zweiten Platz, vor den zeitgenössischen Dramatikern wie Peter Handke (29 Inszenierungen), Martin Walser (26 Inszenierungen), Max Frisch (22 Inszenierungen), Friedrich Dürrenmatt (14 Inszenierungen) und weit vor den Dramatikern der deutschen Klassik und des 19. Jahrhunderts.³⁸ Über den Grund der Sternheim-Renaissance in den späten 1960er Jahren schreibt Kurt Wolff in einer Erinnerungsschrift wie folgt:

Die Wiege des von Sternheim ironisierten Bürgertums waren die Gründerjahre, und in der Wilhelminischen Zeit vor dem ersten Weltkrieg hatte ein extremer Snobismus, übersteigertes Nationalismus und eine sich in mannigfachen Formen spiegelnde falsche Romantik in breiten Schichten dieses Bürgertums überhand genommen. Die Sternheim-Renaissance fällt nun in die Zeit des Wirtschaftswunders, – ist das Zufall oder zeigen sich vielleicht in diesem Zusammenhang erneut Auswüchse einer bourgeoisien Haltung,

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Vgl. *Theater heute* 11 (1970), Nr. 10, S. 52f.; vgl. auch *Volksbühnen-Spiegel* 18 (1972), Nr. 1/2, S. 18.

die durch die „Komödien aus dem bürgerlichen Helden-leben“ wirkungsvoll persifliert werden?³⁹

Dem großen Interesse der Öffentlichkeit an Sternheim entsprechend entstanden zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten zu Sternheims Werken. 1963–1968 gab Fritz Hofmann die sechsbändigen *Gesammelten Werke* Sternheims heraus. 1963–1976 besorgte Wilhelm Emrich die kritische Edition von Sternheims Gesamtwerk. Diese Ausgabe gilt seitdem als Meilenstein der Sternheim-Forschung. Ihre Bedeutung liegt, wie Brinkmann in seinem Forschungsbericht zum Expressionismus festgestellt hat, in der Belebung des Forschungsinteresses an Sternheim.⁴⁰ Im Vorwort der Ausgabe äußert Emrich seine Ansicht über Sternheims Werk, die der von Anfang an vorherrschenden Beurteilung Sternheims als Satiriker einen Gegenstoß gibt. Für Emrich ist Sternheims Werk „weder durch ‚Satire‘ noch durch ‚herzlosen Zynismus‘ bestimmt, sondern durch den Willen, das Vorhandene wirklich zu ‚kennen‘ und ‚mit Inbrunst zu lieben‘“. Sternheims Dichtung „entspringt erkennender Liebe.“ Diese einheitliche Konzeption durchziehe das gesamte Werk Sternheims. Darüber hinaus schreibt Emrich Sternheim eine große Bedeutung für das deutsche Drama des 20. Jahrhunderts zu. Für ihn ist Sternheim „der einzige Dramatiker unserer Epoche, der den unlösbar gewordenen Widerspruch zwischen gesellschaftlichem Zwang und personaler Freiheit radikal, das heißt bis in seine Wurzel durchschaut, gestaltet und bewältigt hat.“ Sternheims Werk sei daher „das realistischste und zugleich hoffnungsvollste unserer Zeit“.⁴¹ Emrichs Sternheim-Deutung, die Billetta als „bewusst provozierend“⁴² betrachtet, entzündete eine heftige Forschungsdiskussion über Sternheims Werk. Sie ist Manfred Durzak zufolge „insofern heuristisch fruchtbar, als sie dazu veranlasste, die Optionen einer literarhistorischen Einordnung Sternheims neu

³⁹ Kurt Wolff: Carl Sternheim [Eine Porträtskizze]. In: Zu Carl Sternheim, hrsg. v. Manfred Durzak, Stuttgart 1982, S. 11–16, hier S. 11.

⁴⁰ Brinkmann: Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, S. 274.

⁴¹ Wilhelm Emrich: Vorwort. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk in zehn Bänden, Bd. 1: Dramen 1, hrsg. v. Wilhelm Emrich, Neuwied am Rhein 1963, S. 5–19.

⁴² Billetta: Sternheim-Kompendium, S. IX.

zu durchdenken.“⁴³ Sie wurde von den anderen Sternheim-Forschern viel zitiert. Während Winfried Freund und Winfried Georg Sebald Emrichs Ansicht bestritten, stimmten andere bedeutende Sternheim-Forscher wie Wolfgang Wendler und Eckehard Czucka dieser Ansicht zu. In seinem Aufsatz zu Sternheims Leben und Werk schreibt Czucka: „Grundsätzlich ist Emrichs These von ‚eine[r] völlig einheitliche[n] Konzeption‘ und einer ‚einheitlichen stilistischen und inhaltlichen Entwicklung‘ von ‚seinen frühesten bis zu seinen spätesten Dichtungen‘ zuzustimmen, die sich vornehmlich an den Dramen gebildet hat und die gegen einen enggefassten, sozialkritischen Satire-Begriff argumentiert.“⁴⁴

Neben den zahlreichen Aufsätzen fanden sich in den 1960er Jahren fünf Dissertationen zu Sternheims Werk: Klaus Hagedorn beschäftigte sich mit der Bühnengeschichte von Sternheims Dramen, Wolfgang Wendler unternahm eine Untersuchung der Weltvorstellung und Kunstprinzipien Sternheims, Hans Otto Fehr konzentrierte sich auf die bürgerlichen Figuren in Sternheims Komödien, Wolfgang Stauch-v. Quitzow widmete sich Sternheims Komödienwerk explizit aus gattungsspezifischer Perspektive und Hans Jakob richtete seine Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen der historischen und der ästhetischen Ebene in Sternheims Dramen.

Wendlers Untersuchung gilt als eine der wichtigsten Arbeiten der Sternheim-Forschung. In dieser Untersuchung bemüht sich Wendler, die philosophische und ästhetische Grundeinstellung Sternheims zu erfassen, um auf dieser Basis die Erzählungen Sternheims zu interpretieren. Von den Sternheimschen Begriffen der „Denk- und Beziehungsinhalte“ im menschlichen Bewusstsein ausgehend, versucht er Sternheims Freiheitsbegriff zu deuten. Ihm zufolge liegt Sternheims Ziel darin, mit dem literarischen Schaffen die Menschen von den Fesseln der konventionellen Denkinhalte zu befreien, sie zum Besitz der Beziehungsinhalte zu erziehen, die die Freiheit der menschlichen Natur be-

⁴³ Manfred Durzak: Carl Sternheim – von innen und außen gesehen. Probleme seiner Einschätzung. In: ders. (Hrsg.): Zu Carl Sternheim, Stuttgart 1982, S. 5–10, hier S. 7.

⁴⁴ Eckehard Czucka: Carl Sternheim. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 186–196, hier S. 189.

deuten. Auf dieser Untersuchung basierend stellt Wendler seine These auf, Sternheims Werk sei Aufruf zur personalen Freiheit: „Wer mit konventionellen moralischen Maßstäben mißt, in der Vorstellung, Sternheim lege die gleichen Maßstäbe an seine Helden, muß glauben, Sternheim beabsichtige Angriff und Satire. Denn seine Helden verstoßen ständig gegen die üblichen Moralbegriffe. Tatsächlich aber will Sternheim seine Helden gerade als von allen überkommenen moralischen und gesellschaftlichen Zwängen befreite und unabhängige Menschen zeigen. Für ihn gibt es kein ‚Laster‘, er billigt jede Handlung, wenn sie nur der wirkliche Ausdruck der Person ist. Er appelliert an die ‚Privatkurage‘, fordert jeden auf, seine ‚eigene Nuance‘ zu sein.“⁴⁵

Anders als Wendler, der sich auf Sternheims Kunsttheorien und Weltansicht stützt und auf deren Grundlage das Werk des Autors interpretiert, wählt Hans Jakob eine literatursoziologische Untersuchungsperspektive. Da Sternheims Dramen ein gesellschaftsanalytisches Interesse aufweisen und gleichzeitig ästhetisch anziehend sind, versucht Jakob sie durch die Verbindung ihrer ästhetischen Ebene mit ihrer historischen neu zu betrachten und Sternheims „ästhetischen und ideellen Zugang zur Zeit“⁴⁶ zu erfassen. Nach Jakob befindet sich Sternheims Werk literarhistorisch in der Endphase einer literaturästhetischen Vermittlung zwischen der im bürgerlichen Zeitalter abstrakt gewordenen Öffentlichkeit und dem ästhetisch verschwommenen privaten Raum. Der lange Prozess dieser Vermittlung, der von Schiller über das Drama des 19. Jahrhunderts und den Naturalismus bis zu Wedekind und Sternheim gehe, habe sich als gescheitert erwiesen. Die Diskrepanz zwischen dem gesellschaftlich Allgemeinen und dem Privaten, die Jakob zufolge das zentrale ästhetische Problem der bürgerlichen Gesellschaft ist, lasse sich durch die literarischen Vermittlungen nicht auflösen. Diese Problematik komme in Sternheims Werk deutlich zum Ausdruck: „Je weiter Sternheim in die eigentliche Wirklichkeit der bürgerlichen Gesellschaft eindringen will, desto mehr

⁴⁵ Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, Frankfurt a.M. 1966, S. 45.

⁴⁶ Hans Jakob: Ästhetik und Öffentlichkeit in Carl Sternheims dramatischem Werk: unter besonderer Berücksichtigung von 'Tabula rasa' und 'Der Snob', phil. Diss. München 1970, S. 10.

stößt seine Ästhetik an die Spaltung der Gesellschaft in eine blinde Privatheit und eine abstrakte Öffentlichkeit.⁴⁷ Die theoretischen Reflexionen in Sternheims Dramen stellen sich deshalb als eine Art Bewältigungsversuche dar. In dieser Hinsicht sei Sternheims Werk Ausdruck der ästhetischen und ideellen Qualitäten seiner Zeit. Sternheims „äußerer Eklektizismus ist das erste Symptom der allgemeinen ästhetischen Krise“.⁴⁸

Als bedeutende Sternheim-Forscher der 1960er Jahre gelten außerdem Hellmuth Karasek und Winfried Georg Sebald. Karasek veröffentlichte mehrere Aufsätze und ein Buch über Sternheims Leben, Werk und Bühnenwirkung.⁴⁹ Er vertritt die Ansicht, dass Sternheim kein üblicher Satiriker sei: „Sternheims Stücke sind sicherlich keine wohlfeilen Zeitsatiren, seine Gestalten keine Simplizissimus-Karikaturen [...] Sieht man jedoch auf die in den Komödien außer Kraft gesetzte Pathetik, auf die Zerstörung der verbrämenden, verhüllenden Metapher, die den ‚wahren Jacob‘ verschleierte, dann sind Sternheims Mittel die des Satirikers. Nicht eines Satirikers, der ein bestimmtes Zeit-Ideal auf seine Fahnen geschrieben hat und daher lediglich die Gegner höhnisch der Satire aussetzt, sondern eines Satirikers im Sinn der Definition des Polen Jerzy Lec: ‚Die Satire hat das auszugraben, was das Pathos verschüttet hat.‘“⁵⁰ Sternheims Komödien seien „eher dramatische Definitionen eines gesellschaftlichen Zustandes“.⁵¹ Das Wesen dieser Komödien sei „das der Fülle in der Knappheit, der Gerechtigkeit in der bösen Dekuvrierung“.⁵²

1969 veröffentlichte Winfried Georg Sebald das Buch *Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*, eine kritische Auslegung von Sternheims Werken aus der Perspektive der Biographie des Autors. Sebalds Arbeit nahm die andere Position in der Sternheim-Debatte der 1960er Jahre ein, die der Emrichschen Position entgegend stand. Für Sebald ist Emrichs Sternheim-

⁴⁷ Ebd., S. 31.

⁴⁸ Ebd., S. 32.

⁴⁹ Hellmuth Karasek: *Carl Sternheim*, Hannover 1965.

⁵⁰ Ebd., S. 26.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S. 110.

Interpretation „eine unkontrollierte Begeisterung“⁵³, die „auf einer affektiven Identifikation mit seinem Objekt“⁵⁴ beruht. Die ganze Sternheim-Rühmung sei insgesamt ein großer Irrtum. Verantwortlich für diesen Irrtum sei die Literaturkritik der Zeit, die unfähig sei, die Widersprüchlichkeiten in Sternheims Werk zu erklären und sie an die gesellschaftlichen Verhältnisse zurückzubinden. Nach Sebald sind diese Widersprüchlichkeiten weder „Konstitutionselemente einer Evolution“ noch „Pole eines dialektischen oder paradoxen Modells“⁵⁵, sondern Belege für einen pathologischen Charakter von Sternheims Werk. Anhand einer Analyse verschiedener Textstellen in Sternheims Erzählungen und Dramen bestätigt Sebald seine These. Stilistisch gehöre Sternheims Werk zum neuromantischen Ästhetizismus der spätbürgerlichen Zeit, der nicht nur das Frühwerk, wie es die Forschung einstimmig festgestellt hat, sondern auch das ganze Werk des Autors bestimme. Dieser irrationalistische, aus Intuition entstandene, „in sich hohle“ Ästhetizismus Sternheims schlage oft in „eindeutigsten Kitsch“⁵⁶ um, der sich u. a. in der „schizoiden Bildersprache“⁵⁷ Sternheims zeige, die ästhetisch nicht zu rechtfertigen sei. Sternheim misshandle die Wirklichkeit, indem er „den Zynismus einer Gesellschaft enthüllt und sie im selben Atemzug als den höchsten Sinn des Wirklichen proklamiert, als dessen ‚eigene Nuance‘“⁵⁸, deswegen sei er kein Satiriker, sondern Melodramatiker. Sein Werk sei Ausdruck des geistigen und ideologischen Zwiespalts der spätbürgerlichen Gesellschaft: „Die Zersetzung des liberalen Geistes in eine autoritäre und in eine unterwürfige, in eine rationalistische und in eine irrationalistische Hälfte, die Koinzidenz von Sentimentalität und Zynismus, Naturschwärmerei und Expansionsbedürfnis, pseudokonservativen und futuristischen Elementen, all dies ist für Sternheim ebenso charakteristisch wie jene Haltung, welche die Macht des Vorhandenen aus der Vorsehung und die schlechte Vielfalt des Lebens vermittle der Intuition begreifen will. Aus dem Werk Carl Sternheims ließe sich demnach ein Sündenkatolog

⁵³ Winfried Georg Sebald: Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära, Stuttgart 1969, S. 14.

⁵⁴ Ebd., S. 16.

⁵⁵ Ebd., S. 19.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 78.

⁵⁸ Ebd., S. 34.

herleiten, mit dessen Hilfe die immanenten Fehleinstellungen der spätbürgerlichen Philosophie und Literatur erklärt werden könnten.“⁵⁹ Sebalds Arbeit sorgte für weitere Aufregungen in der Sternheim-Debatte. Trotz der einleuchtenden Methode, das Werk Sternheims in Zusammenhang mit dessen historischem Hintergrund zu betrachten, wurde sie als eine Polemik oder ein Vorurteil angesehen.

Außer den ideologisch und soziologisch orientierten Untersuchungen gab es zwischen 1955–1980 noch einige Arbeiten, die sich mit komödienspezifischen Aspekten in Sternheims Komödien beschäftigten. Theodor Barisch unternimmt in seiner Dissertation *Die Mittel der Komödie bei Carl Sternheim* (1956) eine komödiendramaturgische Untersuchung der Komödie *Die Hose*. Nach einer eingehenden Beschäftigung mit den ausschlaggebendsten Theorien des Komischen seit der Antike analysiert Barisch die Formen der Komik in Sternheims Stück und stellt er fest, die Komödie Sternheims erfülle die Bedingungen der Komödienfabel und besitze von daher eine komische Sphäre. Die Bedingungen der Komödienfabel seien: „daß die Fabel den Figuren die Möglichkeit bietet, sich komisch zu entfalten. Mit anderen Worten: die Kämpfe der Personen dürfen niemals zu ernsten oder leidvollen Situationen führen. Fabel und Figuren haben in engster Wechselbeziehung zu stehen. Handlung und Eigenschaften der Bühnengestalten müssen einander bedingen.“⁶⁰ Zum komischen Effekt von Sternheims Komödie habe vor allem die Charakterkomik beigetragen, die in den körperlichen, geistigen und charakterlichen Schwächen der Figuren liege: „Die Charakterkomik ist die Wurzel des wahrhaft Komischen im Leben und auf der Bühne. An Sternheims Komödienfiguren haben wir dies bestätigt gefunden.“⁶¹

Wolfgang Stauch-v. Quitzows Dissertation *Carl Sternheim. Bewusstsein und Form seines Komödienwerks* (1969) zielt darauf, Sternheims Komödien „in folgerichtiger Weiterführung der traditionellen Komödiengeschichte des 19.

⁵⁹ Ebd., S. 20.

⁶⁰ Theodor Barisch: *Die Mittel der Komödie bei Carl Sternheim*, phil. Diss. Berlin 1956, S. 302.

⁶¹ Ebd., S. 305.

Jahrhunderts zur dichterischen Utopie darzulegen.“⁶² Die Untersuchung richtet sich auf die Ästhetik und die Form von Sternheims Komödien sowie ihre traditionellen Elemente. Nach Quitzow ist die ideelle Grundlage von Sternheims Komödien die Mannigfaltigkeitstheorie Sternheims, der zufolge die Aufgabe der Kunst darin besteht, die Mannigfaltigkeit der Welt zu überwinden und erkenntnisfördernde Begriffe zu gewinnen. Sternheims Komödienwerk sei von daher eine phänomenologische, begriffsbildende Dichtung und allein von dieser Perspektive aus zu deuten.⁶³ Das oberste Formprinzip dieses Werks sei der Kontrast zwischen Idealität und Realität, der sich an der Figurengestaltung zeigt, nämlich den idealistisch schwärmenden Männergestalten und den realistischen Frauengestalten.⁶⁴ In der Form dieser Komödien sieht Quitzow eine starke Verbindung zur Tradition der Gattung der Komödie, wobei er, Otto Rommels Komik- und Lustspieltheorie folgend, zwischen Komödie und Lustspiel unterscheidet und Sternheims Stücke jeweils unterschiedlich behandelt.

Winfried Freunds Monographie *Die Bürgerkomödien Carl Sternheims* von 1976 entstand, wie er im Vorwort der Arbeit schreibt, vor dem Hintergrund der Konjunktur der Komödienforschung Mitte der 1970er Jahre. Die Untersuchung von Sternheims Komödien hält Freund für sehr bedeutend für die germanistische Komödienforschung: „In der Aufnahme Sternheims durch die Literaturwissenschaft spiegelt sich die Gesamtsituation einer Disziplin, in der sich erst allmählich historische Betrachtungsweisen durchzusetzen beginnen. Ein solcher den geschichtlichen Bedingungen verpflichteter Erkenntnisprozess wird zusehends auch die Bedeutung der deutschen Komödie zutage fördern, zu der Sternheim einen wesentlichen Beitrag geleistet hat.“⁶⁵ Genauso wie Quitzow sieht Freund in Sternheims Komödien eine phänomenologische Struktur: „Die expressionistischen Dramen mit ihrem hochfliegenden Menschheitspathos führen heute ebenso wie Sternheims utopische Stücke von

⁶² Stauch-v. Quitzow: Carl Sternheim. Bewusstsein und Form seines Komödienwerks, S. 4.

⁶³ Vgl. ebd., S. 16.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 280.

⁶⁵ Winfried Freund: *Die Bürgerkomödien Carl Sternheims*, München 1976, S. 8.

dem Triumph des selbstlosen Gefühls über die materielle Vernunft lediglich ein Schattendasein. Nicht die Utopie hat sich als überdauernd erwiesen, sondern die bittere Analyse bürgerlicher Kapitalpraktiken.⁶⁶ In dieser phänomenologischen Struktur seien der Bürger und die von ihm geschaffene kapitalistische Wirklichkeit die eigentlichen Phänomene der bürgerlichen Gesellschaft. Die von Sternheim dargestellten Bürger seien Typen, in denen sich „der Wandel des Menschen zu Marionetten einer der Ziffer verfallenen Zeit“⁶⁷ widerspiegelt. Damit schaffe Sternheim ein Negativbild des Bürgers. Sternheims Erfolg liege auch allein in dem Entwurf dieses Negativbildes der Norm. Dadurch, dass er keine moralische Norm in seine Komödien einbaut, die die schlechten Komödienprotagonisten bessern würde, sei die Satire in diesen Komödien ein antiautoritärer Satiretyp. Es stehe hier nämlich kein Sittenrichter, sondern ein Aufklärer, der die entfremdeten Verhältnisse beschreibt und es dem Adressaten überlässt, sich sein eigenes Urteil zu bilden und die notwendigen Konsequenzen zu ziehen. Freund spricht daher von der „Fragmentarisierung der Komödienstruktur“⁶⁸ der Sternheimschen Komödie. Das Fehlen einer moralischen Norm sei es, was die Komödien Sternheims von der Tradition der Komödie unterscheidet. Dadurch setzen diese Komödien auch die Gesetze der Gattung außer Kraft: „Sternheims Kritik an der kapitalistisch-industriellen Gesellschaft der wilhelminischen Ära gewinnt ihre Intensität nicht zuletzt dadurch, daß der Autor es sich versagt, die inhumanen Verhältnisse durch die Konstitution einer wohlfeilen Norm wieder ins rechte Maß zu rücken. Der Grad menschlicher und gesellschaftlicher Perversion spiegelt sich in der Abwesenheit jeglicher ethischer Maßstäbe. Solche Perversion muss letztlich auch die Gattungsgesetzlichkeiten der Komödie außer Kraft setzen.“⁶⁹

Die enormen Forschungsbemühungen von 1950 bis 1980, insbesondere die der 1960er Jahre, haben die Bedeutung von Carl Sternheims Werk vergegenwärtigt und eine solide Basis für die spätere Forschung gestellt. Die Ergebnis-

⁶⁶ Ebd., S. 14.

⁶⁷ Ebd., S. 30.

⁶⁸ Ebd., S. 102.

⁶⁹ Ebd., S. 96.

se der Untersuchungen dieser Phase wiesen jedoch einige historisch und methodisch bedingte Unzulänglichkeiten auf. Wegen der Konzentration auf die ideologischen und sittlichen Fragen in Sternheims Werken blieben die meisten Untersuchungen auf der inhaltlichen Ebene dieser Werke verhaftet. Viele Arbeiten beschränkten sich auf eine Paraphrase der Handlung der Dramen. Die Dramen und Erzählungen Sternheims wurden nicht unter poetologischem und gattungsspezifischem Gesichtspunkt eingehend untersucht. Von dem gesamten Werkkomplex Sternheims wurden nur die bedeutendsten Dramen von 1910 bis 1916 behandelt. Die frühen und späten Dramen und das Erzählwerk des Autors blieben noch wenig berücksichtigt. Diese Mängel behoben zu haben ist das Verdienst der Sternheim-Forschung seit 1980.

1.3 Sternheim-Forschung seit 1980

Im Vorwort des Sammelbands *Zu Carl Sternheim* (1982) beschreibt Manfred Durzak die neue Lage der Sternheim-Forschung als „Einschätzung von Sternheims dramatischem Werk jenseits einer fixierten Pro- oder Contra-Position“. ⁷⁰ Diese Beschreibung trifft ganz genau das Bild der Sternheim-Forschung seit 1980, die sich durch Entdeckung neuer Forschungsgebiete und -methoden kennzeichnet. Durzaks Ansicht, Sternheims Komödien *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* seien eine „zwischen positivem Bekenntnis und satirischer Bloßstellung eigentümlich schillernde Darstellung“, ⁷¹ scheint die früheren Kontroversen in der Sternheim-Forschung zu vereinigen.

1982 erschien Eckehard Czuckas linguistische und sprachphilosophische Monographie zu Sternheims Dramen. Diese Arbeit hat einen ganz neuen Zugang zu Sternheims Werk eröffnet. Im Unterschied zu der bisherigen Forschung, die zum großen Teil in der ideologischen Beurteilung Sternheims und

⁷⁰ Manfred Durzak: Carl Sternheim – von innen und außen gesehen. Probleme seiner Einschätzung. In: ders. (Hrsg.): *Zu Carl Sternheim*, Stuttgart 1982, S. 5–10, hier S. 9.

⁷¹ Ders.: Die Parabel vom kapitalistischen Sündenfall: ‚Die Kasette‘. In: ebd., S. 119–131, hier S. 119.

im Dilemma um die Satirefrage befangen war, wendet sich Czucka der Sprache Sternheims zu. Ihm zufolge ist die Sprache in Sternheims Dramen eine individuelle Sprache des Autors, die nicht der Umgangssprache entspricht, sondern ein Idiom der Entstellung. Czucka exponiert die These anhand einer Untersuchung der verschiedenen Stilmittel in Sternheims Dramen wie z. B. der Neologismen, der Reihung, der Kürzung, des diffusen Redens und insbesondere der den Redefluss störenden Inversion des Genitivs. Die kritische Leistung dieser Entstellung liege „in der Rekonstruktion der Alltagssprache als Idiom“, „in der festgestellten Zerstörung der Sprache durch Sprechen“.⁷² Dieses idiomatische Sprechen sei metaphorisch. Damit sei die Sternheimsche Sprache eine kritische Vollendung der von Schopenhauer skizzierten Entwicklungstendenz der deutschen Sprache.⁷³ Sternheims Darstellung des entstellten Sprechens bedeute „die Überwindung der diskursiven Kritik als Moment der Bewegung innerhalb der Bewusstseinsgeschichte“.⁷⁴ Mit dem metaphorischen Sprechen, das sämtlichen Figuren in den Dramen zur Verfügung gestellt ist und den Eindruck des Manierismus erzeugt, lehne sich Sternheim gegen die Versöhnung der Wirklichkeit mit dem Schein auf: „Sternheims Wendung zur Wirklichkeit ist vermittelt durch die Ablehnung einer Versöhnung, die einen Zustand der Eintracht evoziert und deren Ärgernis es ist, nicht vergangen und historisch, sondern zukünftig und ungeschichtlich zu sein. Die dargestellte Gegenwart ist die Antizipation selbst; Darstellung geht im Idiom

⁷² Eckehard Czucka: *Idiom der Entstellung. Auffaltung des Satirischen in Carl Sternheims „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“*, Münster Westfalen 1982, S. 71.

⁷³ „Eine fixe Idee hat sich aller deutschen Schriftsteller und Schreiber jeder Art, vielleicht mit wenigen, mir nicht bekannten Ausnahmen, bemächtigt: sie wollen die deutsche Sprache zusammenziehen, sie abkürzen, sie kompakter, knociser machen. Zu diesem Ende ist ihr oberster Grundsatz, überall das kürzere Wort dem gehörigen oder passenden vorzuziehen. Er wird bald auf Kosten der Grammatik, bald auf Kosten des Sinnes, dann also lexikalisch, endlich und wenigstens auf Kosten des Wohlklangs durchgesetzt, und zwar so, daß sie sich Gewaltthätigkeiten jeder Art gegen die Sprache erlauben: sie muß biegen oder brechen.“ - Zitiert nach Czucka: *Idiom der Entstellung*, S. 20. Die ursprüngliche Quelle ist: Arthur Schopenhauer: *Über die, seit einigen Jahren, methodisch betriebene Verhuzung der Deutschen Sprache*. In: *Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß*, hrsg. v. Eduard Grisebach, Bd. 3, Leipzig 1892, S. 118.

⁷⁴ Ebd., S. 21.

der Entstellung vor, das den Widerschein der Versöhnung als Wirklichkeit im Schein der entstellten Sprache faßt.⁷⁵

Die andere Arbeit der 1980er Jahre, die sich mit der Sprache in Sternheims Komödien beschäftigt, ist Valerie Henneckes Dissertation *Die Sprache in den Lustspielen Carl Sternheims* von 1985. Anders als Czuckas sprachphilosophische Studie unterzieht Hennecke die sprachlichen Stilmittel in Sternheims Komödien einer statistischen Untersuchung. Nach Hennecke liegt die Eigentümlichkeit der Sprache in diesen Komödien in einer elliptischen Satzkonstruktion. Zu dieser Diktion haben verschiedene Stilmittel beigetragen. Das sind zum einen Stilmittel, die vor allem der Verkürzung und Intensivierung des Ausdrucks, zum anderen Stilmittel zur Rhythmisierung der Sprache dienen. Zu der ersten Gruppe gehören Ellipse, Akkumulation und Asyndeton, zu der zweiten Alliteration, Assonanz, Anapher und Parallelismus. Auch die Interpunktion spiele bei Sternheim eine wichtige Rolle. Hennecke hat die Funktionen dieser Stilmittel in Sternheims Komödien detailliert analysiert und die Häufigkeit ihres Auftretens in der jeweiligen Komödie aufgelistet. Anhand dieser Untersuchung stellt sie fest, dass Sternheims „eigenwillige“, „bis aufs Äußerste verkürzte Dramensprache“⁷⁶ Ausdruck seines künstlerischen Willens sei, das Wesentliche zu vermitteln.

Im Jahr 1985 erschienen noch einige weitere Studien zu Sternheims Werk, die im 87. Heft der *Text + Kritik*, das sich Sternheim widmete, versammelt wurden: Wendler veröffentlichte einige von ihm neu entdeckte Tagebuchblätter Sternheims aus dem Jahr 1937;⁷⁷ Burghard Dedner und Ansgar Hillach untersuchten explizit Sternheims Erzählungen.⁷⁸ Mit den Komödien Sternheims

⁷⁵ Ebd., S. 128.

⁷⁶ Valerie Hennecke: *Die Sprache in den Lustspielen Carl Sternheims*, phil. Diss. Köln 1985, S. 9.

⁷⁷ Wolfgang Wendler: *Carl Sternheim: Einige Tagebuchblätter*. In: *Text + Kritik* 87 (1985), S. 1–5.

⁷⁸ Burghard Dedner: „Nun war’s um ihn wie auf einem Jahrmarkt bunt“. Sternheims Erzählungen 1912 bis 1918. In: ebd., S. 49–70; Ansgar Hillach: *Hinrichtung unter Schülern oder die Schwierigkeit, ja zu sagen. Eine Lektion in Sternheims „Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn“*. In: ebd., S. 71–82.

beschäftigten sich drei Arbeiten: der Aufsatz des britischen Sternheim-Forschers Rhys W. Williams über die Ideologiekritik in Sternheims Nachkriegskomödien,⁷⁹ Theo Bucks Untersuchung der Dramaturgie Sternheims in den Dramen *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*⁸⁰ und Winfried Freunds Arbeit über die Form der Satire in Sternheims Vorkriegskomödien.⁸¹ Die drei Arbeiten beschränkten sich jedoch immer noch auf die alte ideologische Debatte um die Satire Sternheims und haben daher keine besonderen neuen Ergebnisse hervorgebracht.

In der Sternheim-Forschung der 1990er Jahre überwiegen Arbeiten britischer Forscher. 1995 erschien der von Andreas Rogal und Dugald Sturges herausgegebene Sammelband des Londoner Carl Sternheim-Symposiums zum Gedenken des 50. Todesjahres des Dichters. Die Forschungsinteressen waren vielseitig. Die Arbeiten beschäftigten sich hauptsächlich mit dem Erzählwerk Sternheims: Daniel Steuer untersuchte den Stil von Sternheims Erzählungen und Essays aus dem Zeitraum 1915–1922;⁸² Burghard Dedner befasste sich mit grotesken Elementen in Sternheims Erzählungen.⁸³ Die Arbeiten, die sich weiter mit Sternheims Dramen beschäftigten, widmeten sich den bisher kaum beachteten frühen und späten Dramen des Autors: Robert Vilain untersuchte die Dramen *Ulrich und Brigitte* und *Don Juan*; Dugald Sturges stellte einen Vergleich zwischen Sternheims spätem Stück *Der Nebbich* und Hofmannsthals *Der Rosenkavalier* an; darüber hinaus fanden sich noch Untersuchungen zu kulturellen und philosophischen Themen wie „Sternheim und die

⁷⁹ Rhys W. Williams: Kampf der Metapher. Ideologiekritik in Sternheims Nachkriegskomödien am Beispiel des „Nebbich“. In: ebd., S. 35–48.

⁸⁰ Theo Buck: Das Ende des Dialogs. Zur Dramaturgie in den Stücken „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“. In: ebd., S. 8–24. Der Aufsatz ist eine überarbeitete Fassung eines Vortrags von Buck aus dem Jahr 1980.

⁸¹ Winfried Freund: Die Parodie in den Vorkriegskomödien Carl Sternheims. In: ebd., S. 25–34.

⁸² Daniel Steuer: Behaart und berauscht: Des Carl Sternheim Prosa Sprach- und Stilbegriff. In: Carl Sternheim 1878–1942. Londoner Symposium, hrsg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, Stuttgart 1995, S. 23–42.

⁸³ Burghard Dedner: Funktionen und Grenzen des Grotesken bei Carl Sternheim. In: ebd., S. 1–22.

Musik“ (Manfred Linke) und „Das Nietzsche-Bild Sternheims“ (Andreas Rogal).

In seinem Aufsatz *Funktionen und Grenzen des Grotesken bei Carl Sternheim* untersucht Burghard Dedner das Verhältnis von Realismus und Groteske in Sternheims erzählerischem Werk. Nach einem Vergleich zwischen Heinrich Manns und Carl Sternheims Flaubert-Rezeption stellt Dedner fest, Sternheims Erzählungen hätten, wie die Werke Heinrich Manns, eine realistische Intention, aber einen grotesken Stil und dieses Charakteristikum sei sowohl für seine Komödien als auch für seine Erzählungen bezeichnend. Mit dem Begriff der Groteske meint Dedner dabei die Abweichung von dem üblichen realistischen Stil. In dieser Groteske sieht Dedner Sternheims Bruch mit der Konvention der realistischen Literatur, die auf Kommunikation und Schulung der Kommunikation bürgerlicher Leser und Zuschauer ausgerichtet sei. In der „Darstellung von Wirklichkeit minus Subjektivität, minus Herz“⁸⁴ breche Sternheim auch mit seinem Vorbild – Molière –, denn dieser stehe mit seinen Komödien auch im Zeichen des empfindsamen Realismus, der die Kommunikationsfähigkeit der „liebes- und reflexionsfähigen Figurensubjekte“⁸⁵ betone.

Im letzten Jahrzehnt hat es nur sehr wenige Arbeiten zu Sternheims Werk gegeben (was den Eindruck erweckt, als wäre das Thema bereits erschöpft). Rhys W. Williams beschäftigt sich mit der Erforschung neuer Lebenszeugnisse Carl Sternheims. Er veröffentlicht im Anhang des Sammelbandes des 2. Berliner Symposions (2002) zum Thema „Schriftsteller im Exil“ die neu entdeckten Briefe Sternheims aus den Jahren 1931–1936 an dessen englischen Übersetzer Benjamin Joseph Morse (1899–1978).⁸⁶ Hierfür verfasst Williams einen Aufsatz über Sternheims Leben im Exil.⁸⁷ Die Briefe zeigen Sternheims Bemühungen, seine Werke in England zu verbreiten.

⁸⁴ Ebd., S. 5.

⁸⁵ Ebd., S. 6.

⁸⁶ Carl Sternheim: Briefe an Benjamin Joseph Morse, hrsg. v. Rhys W. Williams. In: Katastrophen und Utopien. Exil und Innere Emigration (1933–1945). Das 2. Berliner Symposium, hrsg. v. Hermann Haarmann, Berlin 2002, S. 215–271.

⁸⁷ Rhys W. Williams: „Ich bin fast immer allein!“. Carl Sternheim als Exilautor. In: ebd., S. 79–93.

2007 erschien Volker Nölles umfangreiche Monographie *Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive*, die sich durch ihre völlig neue Forschungsmethode auszeichnete. Entgegen den Arbeiten in der bisherigen Sternheim-Forschung, deren Mangel Nölle zufolge darin liegt, nicht nach „den für das Substrat des dramatischen Werks konstitutiven Konstanten“ gefragt zu haben,⁸⁸ sieht Nölle in Sternheims Werken ein Grundmodell, das den ganzen Werkkomplex des Autors durchzieht. Die Wahl der Methode erläutert Nölle wie folgt:

Diesen hypothetischen Konstruktbereich nenne ich Grundmodell, nicht nur weil darin die Strukturen der vielfältigen Phänomenbereiche der Manifestationsebene verankert sind, sondern auch deshalb, weil das Grundmodell die Urzelle ist, aus der Erweiterungen ableitbar sind, die sich gewissermaßen um jene lagern. Das Modell müsste zumindest zwei Koordinaten, besser zwei Pole aufweisen, zwischen denen ein zentrales Spannungsfeld besteht, ein Antagonismus, ohne den kein Drama des Zyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* auskommt. Zwischen den beiden Polen lassen sich unterschiedliche Spannungsfelder denken. Die Pole, die so etwas wie Karyatiden des Gesamtwerkes abgeben, lassen viele Konkretisierungsmöglichkeiten auf der Manifestationsebene zu, die sich unter- und zueinander beispielsweise wie Mutationen oder Modifikationen, Inversionen oder Konvertierungen verhalten können.⁸⁹

Dieses Grundmodell in Sternheims Werk ist nach Nölle „Eindringen und Abwehr“. Nach einer umfassenden Darstellung des Motivs des Eindringens und der Dramaturgie der Grenzüberschreitung in den Werken Kleists, Hebbels, Schnitzlers, Kafkas, Feuchtwangers und Max Frischs und einer intertextuellen Untersuchung des produktionsästhetischen Aspektes in den Werken Sternheims und Molières führt Nölle eine umfassende strukturalistische und diskursanalytische Untersuchung begrifflicher, thematischer und ästhetischer Aspekte des Motivs der Grenzüberschreitung und Terrainverteidigung in den Dramen und Erzählungen Sternheims. Dieser Untersuchung sind nicht nur die

⁸⁸ Volker Nölle: *Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive*. Ein Grundmodell des Werkes und der Phantasie, Berlin 2007, S. 20f.

⁸⁹ Ebd., S. 16.

bekanntesten Dramen des Zyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* unterzogen, sondern auch die bisher nicht einmal behandelten frühen Dramen Sternheims wie z. B. der zu Lebzeiten des Autors unveröffentlichte Einakter *Gezeiten* (1898), die Dramen *Der Heiland* (1898), *Der Abenteurer* (1902–1907), *Vom König und der Königin* (1905) und das letzte Drama *Aut Caesar aut nihil* (1931). Nach einer theoretischen Erläuterung des Themas „Räumlichkeit im narrativen Medium“⁹⁰ untersucht Nölle auch die Erzählungen Sternheims. Dabei hat er „konfigurative Entsprechungen“⁹¹ in der Erzählung *Schuhlin* (1915) und in der Komödie *Die Hose* konstatiert. Bezüglich des Motivs des Eindringens untersucht Nölle darüber hinaus noch die Verbindung zwischen Sternheims Frühwerk und Hauptwerk und deren intertextuelle Verbindungen zu den Werken Dürrenmatts, Kafkas und Stendals. In den vielen syntagmatischen und paradigmatischen Relationen weist das Nöllesche strukturalistische Modell ein großes Forschungspotenzial auf. Das Verdienst dieser Arbeit liegt darin, dass sie, genauso wie die Arbeit Czuckas, eine entscheidende methodische Erweiterung und Entwicklung der bisherigen Sternheim-Forschung darstellt, die sich jahrzehntelang ausschließlich auf die Probleme des Moralischen und des Satirischen in Sternheims Werk und auf die werkimmanente Methode beschränkten. Dadurch, dass die Modelluntersuchung die Werke der unterschiedlichen Gattungen und Schaffensphasen Sternheims miteinander verbindet, bekommt die in der Forschung gestellte Frage nach der Einheit von Sternheims Werk eine Lösung. Die diskursive, offene Methode dieser Arbeit zeigt zugleich einen Weg für die zukünftige Sternheim-Forschung.

2008 erschien die Monographie der französischen Germanistin Sabine Kremser-Dubois *Dramaturgie de la provocation: Carl Sternheim*. Die Monographie behandelt die bürgerkritischen Aspekte in Sternheims Dramen: die „Ordnung und Unordnung bei den Kleinbürgern“ in den Komödien *Die Hose* und *Die Kassetten*, den sozialen Aufstieg des Bürgers in den Komödien *Bürger Schippel* und *Der Snob*, die „Utopie und Desillusion“ in den Dramen *1913*,

⁹⁰ Ebd., S. 275f.

⁹¹ Ebd., S. 278f.

Tabula rasa und *Das Fossil*. Bei der Betrachtung der zentralen Frage nach der Satire in Sternheims Dramen lehnt sich Kremser-Dubois gegen die satirische Lesart auf und hebt die Sternheimsche Idee hervor, dass jede Person innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung berechtigt sei, seine eigene Nuance aufrechtzuerhalten.⁹² Im Verharren auf der Frage, ob Sternheims Werk Satire oder Ermunterung zur Freiheit sei, erscheint Kremser-Dubois' Arbeit im Vergleich zum Forschungsstand der Sternheim-Forschung in Deutschland methodisch bereits überholt.

Schlussbemerkung zur Sternheim-Forschung

Außer den in dieser Gesamtdarstellung erwähnten Forschungsarbeiten zu Sternheims Werken gibt es noch viele weitere Studien, die sich indirekt mit Sternheims Werk beschäftigten. Das sind vor allem die Arbeiten aus der Expressionismusforschung, die sich in speziellen Kapiteln mit Sternheims Dramen befassten. Es ist an dieser Stelle nicht möglich und auch nicht nötig, sie alle darzulegen. Sie werden aber im sechsten Kapitel der vorliegenden Arbeit, das auf die Beziehung von Sternheims Komödien zum Expressionismus eingeht, erläutert. Der Überblick über die Geschichte der Sternheim-Rezeption zeigt eine Tendenz der Sternheim-Forschung, die immer wertneutraler und methodenpluralistischer wird. Ersichtlich ist aber zugleich auch ein tendenzielles Nachlassen des Forschungsinteresses an Sternheims Werk seit 1995, vor allem seit 2000. Es macht den Eindruck, als wäre das Thema bereits erschöpft worden. Nölles strukturalistische Studie stellt aber ein überzeugendes Beispiel für weitere thematische und methodische Forschungsmöglichkeiten. Außer den gattungsspezifischen Fragestellungen, die die vorliegende Untersuchung ausmachen, finden sich noch weitere Gebiete, deren Untersuchung lohnenswert sein wird. Das sind z. B. die Sternheim-Publizistik, gattungsübergreifende Untersuchung von Sternheims erzählerischem und dramatischem Werk, eingehende Untersuchung des weitgehend wenig erforschten Spätwerkes Sternheims, weitere sprach- und kulturwissenschaftliche Frage-

⁹² Sabine Kremser-Dubois: *Dramaturgie de la provocation: Carl Sternheim*. Vgl. URL: <<http://www.ages-info.org/spip/spip.php?article160>>, Datum des Zugriffs: 23.03.2011.

stellungen. Von großer Bedeutung wird die Untersuchung von Carl Sternheims Werk im epochalen Kontext der literarischen Moderne sein, vor deren Hintergrund die inhaltliche und formale Eigentümlichkeit dieses Werkes erst recht zu erfassen ist.

2. Von der Neuromantik zum Expressionismus – das Frühwerk und die Entstehung der expressionistischen Komödie Carl Sternheims

Nach den frühen schriftstellerischen Versuchen in den 1890er Jahren hat Carl Sternheim um 1900 einige Werke hervorgebracht, die sein diverses literarisches Interesse zeigten: die symbolistischen Gedichte *Fanale* (1901), mit denen sich Sternheim zu Stefan George bekannte, die in Milieu und Ton Ibsen stark verpflichtete Ehekomödie *Der Heiland* (1898), die die Geschichte Jesu thematisierende pathetische Tragödie *Judas Ischariot* (1901) und das zum naturalistischen Konversationsstück tendierende Schauspiel *Auf Krugdorf* (1902). Im Stück *Auf Krugdorf*, das in Bezug auf die Handlungsführung und die literarische Reflexion auf die Gattung der Komödie in der Schlusszene als eine solche angesehen werden kann, veranschaulichen sich Sternheims Sprachgewandtheit und Kunstfertigkeit in der psychologischen Figurendarstellung, die es ihm ermöglichten, die zentrale Szene des Stücks – die Vertrauensprobe eines Ehepaars – in allen sprachlichen und szenischen Feinheiten darzustellen und die Gefühlsnuancen der Protagonisten zu vollem Ausdruck zu bringen. Wegen dieser vorzüglichen Szene hat die Komödie trotz mancher Schwäche in der Komposition der gesamten Handlung eine positive Resonanz in der Presse bekommen. „Alles in Allem eine nicht uninteressante Anfängerarbeit, die ihrem Autor zum Mindesten die Anwartschaft gibt, bei energischer Selbstzucht und Selbstkritik die gestern eingeschlagene Bahn weiter zu verfolgen“,⁹³ – so heißt es in einer Rezension in den *Dresdner Nachrichten* einen Tag nach der Uraufführung des Stücks am 7. Januar 1902. Mit dieser Aufführung ist *Auf Krugdorf* das einzige Frühwerk Sternheims, das vor der Komödie *Die Hose* gespielt wurde. Konnte diese Komödie den Figuren noch individu-

⁹³ Zitiert nach: Carl Sternheim: Gesamtwerk in 10 Bänden, hrsg. v. Wilhelm Emrich, Bd. 7: Frühwerk, Neuwied am Rhein 1967, S. 792 (die Gesamtausgabe von Wilhelm Emrich wird im Folgenden zitiert unter Verwendung der Sigle GW und Band-/Seitenangabe).

elle, realistisch nachvollziehbare Charakterzüge verleihen, so wird diese Eigenschaft in den zehn Jahre später entstandenen expressionistischen Komödien Sternheims eingebüßt. Darüber wird noch ausführlich zu sprechen sein.

1903–1907 schrieb Sternheim die Tragödie *Ulrich und Brigitte*, die 1907 erschien. In diesem Stück, das unter dem Eindruck seiner ersten Liebesbegegnungen mit Thea Löwenstein-Bauer, seiner zukünftigen Frau und Literaturfreundin, entstand, kam der neuromantische Stil des frühen Sternheim zum Vorschein. Ulrich und Brigitte, ein Liebespaar, sind aufgrund einer folgenschweren Lüge ihrer Väter wie Bruder und Schwester aufgewachsen. Obwohl sich der Blutschande völlig bewusst, können sie ihre inbrünstige Zuneigung zueinander nicht mehr zurückdrängen. Sie offenbaren sich gegenseitig ihre Liebe, als die Wahrheit über ihre Herkunft ans Licht kommt. Das große Liebesglück wird aber durch die Angst vor dem baldigen Tod des schwerkranken Ulrich überschattet und es endet mit dem tragischen Tod der beiden: Brigitte stirbt an einer unglücklichen Abtreibung und Ulrich infolge seiner Herzkrankheit. Die sentimentale Geschichte wird mit einer romantischen Atmosphäre umhüllt. Die Indizien der Romantik lassen sich im ganzen Stück finden: die Begeisterung des Autors für die alte Zeit des späten 16. Jahrhunderts, in der das Drama spielt, die Schwärmerei des Liebespaares, das nächtliche Wandern der Liebenden durch dunkle Wälder, ihre geheimen Treffen in hellen mondbeleuchteten Sommernächten, ihre mystische Gottesahnung und Sehnsucht nach dem Tod und schließlich die alte hexenartige Magd Susanne mit ihrem giftigen Trank, der Brigitte den Tod brachte. Den romantischen Motiven entspricht die feine, empfindsame und lyrische Sprache des Stücks. Trotz der Feinheit der Sprache und der gelungenen Gefühlsdarstellung konnte die Tragödie keinen großen Bühnenerfolg erreichen, denn das Stück weist einige schwerfällige dramaturgische Schwächen auf, wie z. B. die Undeutlichkeit des dramatischen Konflikts der Tragödie, die Raffiniertheit der Handlung und die Spontaneität des Schlusses. Das Stück kam erst 1916 zur Uraufführung, nachdem sich Sternheim mit seinen expressionistischen Komödien durchgesetzt hatte. Trotz dieser kompositorischen Schwächen, die auch dem späteren Stück *Don Juan* innewohnen, zeigt *Ulrich und Brigitte* eine wichtige thematische Verbindung zu den erfolgreichen Komödien und wohl auch dem gesamten

Werk Sternheims. Diese Verbindung ist nämlich die zentrale Thematik dieses Werkes: die Möglichkeit der persönlichen Freiheit des Menschen in der von Gesetzen und Regeln vorbestimmten bürgerlichen Gesellschaft. In der dritten Szene des zweiten Aufzugs wird diese Thematik in den Worten Ulrichs zum Ausdruck gebracht:

in diesem Augenblick
füllt uns beide, dich und mich,
überwältigend der Gedanke,
der uns die Besinnung raubt:
plötzlich fiele jede Schranke,
was wir wollen, wär erlaubt.
(GW 7, S. 304)

Im Vergleich zum Drama *Don Juan*, das Sternheim zur gleichen Zeit schrieb, war die Thematik der persönlichen Freiheit in *Ulrich und Brigitte* noch nicht das Hauptinteresse Sternheims. Er widmete seine Aufmerksamkeit in erster Linie immer noch den sprachstilistischen Versuchen nach dem Vorbild der neuromantischen Stilrichtung. Mit *Ulrich und Brigitte* trat aber gleichzeitig auch die Wendung ein. Während der Arbeit an diesem Drama beschäftigte sich Sternheim viel mit dramentheoretischen und -ästhetischen Fragen.⁹⁴ Durch seine intensive Beschäftigung mit der bildenden Kunst und der zeitgenössischen Literatur gelangte er zu neuen Erkenntnissen über das Drama. Im Dezember 1905⁹⁵ schrieb er aus Rom an Thea Löwenstein-Bauer von seinen neuen Gedanken über die Sprache des Dramas, die er bei der Beschäftigung mit Thomas Manns Werk gewonnen hatte: „Die Sprache des Dramas muß dramatisch sein, d. i. prägnant vor allem, scharf und nicht mißzuverstehen. Sie soll erhoben d. i. schön bis zu einem Grade sein, daß die Schönheit nicht die dramatische Kraft überwiegt, besiegt. In dem Falle lenkt das Wort den Sinn

⁹⁴ Siehe Sternheims Briefe an Thea Löwenstein-Bauer aus den Jahren 1904–1906. In: GW 6, S. 466–485.

⁹⁵ Im Band 6 der GW steht die Datierung „Anfang 1905“ (siehe GW 6, S. 471). Diese Datierung ist aber nicht korrekt. Sie ist im Band 10/2 zu „Dezember 1905“ korrigiert worden (siehe GW 10/2, S. 1074).

vom dramatischen Fortschreiten auf sich selbst ab, es giebt einen Haltepunkt und viele solcher Haltepunkte sind der Tod des Dramas das nichts ist als ein rastloses atemloses Fortschreiten. So kann die schönste Sprache der Todfeind der dramatischen Handlung werden und in der ganzen modernsten Litteratur ist sie es auch. Nun gar Thomas Mann. Man hängt an jedem Wort fest. Auch bei Hauptmanns Versdramen. Hofmannsthal. Wilde. Maeterlinck. Shakespeares Sprache ist vorbildlich. Sie ist nicht an sich schön, nicht das Wort, sondern das dramatische Bild das das Wort weckt, ist schön. [...] Das zu schöne Wort raubt Ulrich und Brigitte das rein Dramatische und giebt ihm das zauberhaft Lyrische. Das für diesen Stoff allerdings paßt. Aber Denkmal für den Don Juan!! Da ist beinahe das Gegenteil der Fall. Ich meine im Juan die dramatische Sprache Shakespeares oft erreicht zu haben.“ (GW 6, S. 471f.)

Die neu gewonnenen Gedanken zum Stil des Dramas und die Reflexionen über seine eigenen Werke führten Sternheim zur Abwendung von der neuromantischen Richtung, unter deren Einfluss er viel Wert auf die formale Schönheit der Sprache des Dramas gelegt hatte. In dem 1909 erschienenen Drama *Don Juan*, das das Frühwerk Sternheims abschließt, ist der frühromantische Stil nicht mehr zu finden. An seine Stelle treten nun die Dynamik des Fortgangs der Handlung und die akzentuierte Figurencharakterisierung. In dieser umfangreichen Tragödie verleiht Sternheim der Figur Don Juan eine große symbolische Bedeutung. Er setzte den legendären Liebeshelden Don Juan Tenorio identisch mit dem historischen Don Juan d’Austria, dem natürlichen Sohn Karls V. Diese Gleichsetzung ermöglichte es Sternheim, den wilden, rücksichtslosen Frauenjäger Don Juan im ersten Teil der Tragödie sich zu einem schlachterprobten, ruhmreichen General im zweiten Teil der Tragödie entwickeln zu lassen. Die Liebe Don Juans zu Maria, die als das zentrale Motiv das ganze Stück durchzieht, wird dadurch von ihrer erotischen Dimension zu einer idealistischen Dimension transzendiert, die den Weg des Helden zur Vervollkommnung veranschaulicht. Der zentrale Begriff in diesem Prozess ist das Leben. Schon als Jüngling wird Don Juan als ein tief sinniger Mann dargestellt, der in seiner Frauenjägerei seine Suche nach dem Leben sieht, dessen Sinn nach seiner Auffassung in der Entfaltung des eigenen Ich besteht:

Ins Leben? Ins lebendige Leben? Ihr?
Nein, Herren! Ihr habt immer, Jahr um Jahr,
erbarmungslos an tatendurstigen Seelen
gezogen und gerenkt. Dann habt ihr auch
mißachtet, was an Eigenem in uns war,
so daß sich's schämte und in manchem starb.
Mit totem Vorbild habt ihr uns gequält,
gepredigt, was seit grauen Ewigkeiten
ein gleicher Menschengeist in Schläuche preßt,
Doch von dem hellen, andern Sinn des Lebens
habt ihr uns nichts gesagt. [...]
(GW 7, S. 506)

Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs bestätigt der General Don Juan seine Philosophie. Er ist stolz darauf, dass er die Schranken des Lebens, die er Raum und Zeit nennt, wegschaffen kann: – „Raum und Zeit sind nicht ein Ende, sondern die Sonne, die beide entstehen läßt.“ (GW 7, S. 701) Er behauptet, dass er auch den Ursprung des Raums und der Zeit – die Sonne – überwinden kann, indem er auf seine unterirdische Begegnung mit Marias Geist im tiefen Dunkel der Kirche verweist.

Mit der Darstellung der Thematik der persönlichen Freiheit erweist sich *Don Juan* als ein gewichtiger Text aus dem Frühwerk Sternheims, das, wie *Ulrich und Brigitte*, eine direkte thematische Verbindung zu den expressionistischen Komödien Sternheims zeigt. Sternheim selbst hat in seinen Aufsätzen *Schöpferische Konfession*, *Lebenslauf*, *Privatkurage* und in seiner Autobiographie *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens* die Bedeutung des *Don Juan* für seine späteren Werke ausdrücklich betont. Im Aufsatz *Schöpferische Konfession* schreibt er:

Elementar mußte ich nur mein eigenes Geschöpf sein. Wollte nicht glauben, was man aus grauenhafter Zeit, die ich mitansah, mir beibringen wollte. Das war Don Juan, der rief: ‚Wem Wunder Lebens tiefste Notdurft ist, den wirft auch mangelnde Wahrscheinlichkeit nicht nieder!‘ [...] Nachdem ich in bisherigen Schriften das Fundament menschlicher Freiheit verankert habe,

will ich zeigen, wie des Menschen Unabhängigkeitswille nicht Hochmut und dionysische Extravaganz, sondern notwendiges Regulativ zu den sonst über alle Schöpfung verhängtem, naturwissenschaftlichem Unabwendbarem, Dichtung aber die uns erschütternde, *untendenzziöse* Aufzeichnung und begriffliche Festmachung dieser immer neue Kombinationen ergebenden Wechselwirkung beider schaffenden Gewalten ist. (GW 6, S. 93f.)⁹⁶

Trotz der Originalität der Figur des Don Juan und der feinen Gefühlsdarstellung in einigen Szenen brachte *Don Juan* Sternheim keinen großen Bühnenerfolg. Das Stück wurde, wie *Ulrich und Brigitte*, erst nach dem Erfolg der *Hose* am 13.9.1912 uraufgeführt und erfuhr eine negative Kritik.

Als Sternheim nach dem *Don Juan* begann, ein Drama über Heinrich VIII. zu schreiben, riet ihm Franz Blei, mit dem er um 1908 und in den nachfolgenden Jahren sehr befreundet war und 1908 zusammen den ersten Jahrgang der literarisch-künstlerischen Zweimonatsschrift *Hyperion* herausgab, zur Abwendung von historischen Stoffen und Hinwendung zur Darstellung der Gegenwart des Bürgertums. „In der Richtung des *Don Juan* liegende Planung redete ich ihm aus, wie überhaupt das ‚Dichterische‘. Und machte ihn auf das Kleinbürgertum als stoffliche Möglichkeit einer Komödie aufmerksam und daß Theaterstücke zu schreiben seine Begabung sei, nicht das Dichten“,⁹⁷ – so erinnert sich Blei an die Anfänge von Sternheims Hinwendung zur Komödie. Der andere Anlass zu dieser Wendung waren Molières Stücke, allen voran der *George Dandin*, und die Ermunterung durch Frau Thea Bauer-Sternheim. Im Juli 1909 begann Sternheim mit der Konzeption der Komödie *Die Hose*. Die erste Fassung entstand im Juni 1910. Im August des Jahres war die endgültige Fassung vollendet. Sie trug den Titel *Der Riese. Ein bürgerliches Lustspiel in vier Aufzügen*.⁹⁸ Ende 1910 erschien die Buchausgabe unter dem Titel *Die Hose. Ein bürgerliches Lustspiel* im Paul Cassirer Verlag Berlin. Mit der

⁹⁶ Der Aufsatz erschien unbetitelt ursprünglich in: Schöpferische Konfession, hrsg. v. Kasimir Edschmid, Berlin 1920, S. 86–88; Vgl. GW 6, S. 522.

⁹⁷ Vgl. Carl Sternheim: Briefe an Franz Blei, hrsg. u. komment. von Rudolf Billetta. In: Neue Deutsche Hefte 18 (1971), Nr. 3 (Heft 131), S. 53.

⁹⁸ Zu den detaillierten Informationen über die verschiedenen handschriftlichen Fassungen und Druckfassungen der Komödie *Die Hose* siehe GW 10/2, S. 623–652.

Hose gelang Sternheim der entscheidende Durchbruch zu seiner eigenen dramatischen Form. Er hat sich hier nicht nur vom Stoff, sondern auch von der Sprache seiner frühen Dramen abgewandt. Statt historischer Stoffe stellte er nun die bürgerliche Gegenwart dar. Die gefühlsbeladene, an metaphorischer Schönheit orientierte, individuell ausdifferenzierte Sprache der Figuren in seinen frühen Dramen wurde durch eine knappe, hart klingende Figurensprache ersetzt. Über die Entstehung der Komödie *Die Hose* und deren Verbindung zu seinem Frühwerk schreibt Sternheim in den Aufsätzen *Schöpferische Konfession*, *Lebenslauf*, *Privatkurage* und in seiner Autobiographie *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens*. Einen tiefen Eindruck darüber gibt der folgende Abschnitt aus dem Aufsatz *Privatkurage* (1924):

Was ich in diesem furchtbaren Jahrzehnt von 1897 bis 1907 erlebte, gab mir Gewißheit, es fehlte den Zeitdeutschen der eigentliche Sinn, ein Element, das ich glühend entbehrte, ohne es nennen zu können, das die Nation verloren hatte. Ich wollte es, da ich es in der Theorie nicht fand, im Umgang mit emanzipierten Menschen kennenlernen, warf mich unmäßig an Männer und Frauen hin und erkannte manchmal in gewagter Lage, sie hatten von ihm nicht nur keine Ahnung, noch auch keinen kleinsten Wunsch mehr nach ihm. Da traf ich die Frau, die mein wurde, die, wie es Frauen können, alles in Ordnung brachte. Vor allem bewies sie durch ihr Dasein meines Standpunkts Recht: Welt, heutige deutsche besonders, sei um das wesentliche betrogen. Was es sei, würden wir entdecken. Erst aber dürfe ich mich nicht über Mitmenschen ärgern, sondern ihnen und mir durch mein Werk den nichtgewußten Bescheid sagen. Im Zustand der Vision schrieb ich von 1903 bis 1907 mein erstes Drama »Ulrich und Brigitte« und in einem Schwung dazu zwei Teile des »Don Juan«, aus denen sich ergab: der Mensch, glücklich zu sein, muß nicht an der Leine gehen, nicht glauben, zweimal zwei sei außer in den Kaufmannsladen und an den Kassen vier. Doch schien mir diese Weisheit an Menschen im Kostüm vergangener Jahrhunderte in diesen Dramen bewiesen, umschrieben, und in der 1908 in München konzipierten »Hose« ging ich strikter auf die zeitgenössische Weisheit los: Ein kleiner Beamter in plüschener Welt weiß, Peinlichkeiten von außen zu entgehen, genügt es, Plüsch unter Plüsch zu *scheinen*. Das begreift er mit aller Welt. Neu aber, für sich allein, weiß er als unerhörtes Geheimnis: führt man sich nach außen hinreichend mitbürgerlich und psychologisch auf, darf man innen brutal, bronzen, ja ein zyklischer, zu sich selbst gewillter Viechskerl sein, Leben zu eigenstem Nutz und Frommen radikal abweiden.
(GW 6, S. 310f.)

Am 15.2.1911 wurde die *Hose*, nachdem das vier Tage zuvor durch den Berliner Polizeipräsidenten Traugott von Jagow „aus Gründen der Sittlichkeit“ erlassene Verbot aufgehoben worden war, in den Berliner Kammerspielen unter der Regie von Felix Hollaender uraufgeführt.⁹⁹ Die Aufführung hatte aber keinen besonderen Erfolg, weil man die Bedeutung der knappen Sprache des Stücks nicht begriff und das Stück als Charakterkomödie spielte.¹⁰⁰ Erst die Münchener Premiere am 20.10.1911 unter der Regie von Eugen Robert, mit Franz Blei als Scarron, führte das Stück zum Erfolg.

Mit der Darstellung der Brutalität, Borniertheit und Geldgier des Kleinbeamten Theobald Maske erschien Sternheim in den Augen seiner Zeitgenossen als ein Satiriker, der seine bitteren Kämpfe gegen das deutsche Spießbürgertum richtete. Das „boshaft-witzige Stück“ ist „beinahe bedeutend und revolutionär“.¹⁰¹ Die *Hose* erlebte zahlreiche Inszenierungen auf deutschen Bühnen und im Ausland.¹⁰² Wegen der satirischen Schärfe einerseits und der widersprüchlichen Hervorhebung der Ideologie des Egoisten Theobald Maske andererseits waren die Aufführungen der *Hose* zugleich begeistert und empörend. Viele Aufführungen wurden von Theaterskandalen begleitet. Die folgende Passage aus der Rezension von Felix Zimmermann gibt einen direkten Eindruck von der Premiere im Neuen Theater in Dresden am 16. Oktober 1923: „Der große Saal der Kaufmannschaft, darin das ›Neue Theater‹ haust und heimt, widerhallte nach dem dritten Akt und erst recht am Schlusse vom tosenden Beifall der Einverständenen und gellendem Pfeifen und Zischen, untermischt mit ›Pfui!‹-Rufen der Entrüsteten. Es war ein richtiggehender Theaterskandal. Vom Getös umbrandet, verneigte sich Carl Sternheim immer wieder vor dem doppelköpfigen Ungeheuer Publikum. Verneigte sich mit Anstand und bester bürgerlicher Kultur.“¹⁰³

⁹⁹ Zu den Details der Uraufführung siehe GW 1, S. 570f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. sowie das erste Kapitel dieser Arbeit.

¹⁰¹ Vgl. Felix Zimmermanns Kritik zur Premiere der *Hose* am Neuen Theater in Dresden am 16. Oktober 1923. Zitiert nach GW 10/2, S. 653–656, hier S. 654. Die Kritik Felix Zimmermanns erschien ursprünglich in: *Dresdener Nachrichten*, Nr. 288, 18.10.1923, S. 3.

¹⁰² Zur Bühnengeschichte von Sternheims Komödien siehe Klaus Hagedorn: *Carl Sternheim. Die Bühnengeschichte seiner Dramatik*, phil. Diss. Köln 1961.

¹⁰³ Siehe GW 10/2, S. 653.

Nach der *Hose* schrieb und veröffentlichte Sternheim von 1910 bis 1920 eine Reihe von Komödien, die einen ähnlichen Gestus wie die erste Komödie aufweisen. Im Herbst 1910 begann Sternheim mit dem Schreiben der Komödie *Die Kassette*, einer scharfen Satire über die Besessenheit einer von Geldgier beherrschten Familie in der kapitalistischen Gesellschaft. Die endgültige Fassung des Stücks entstand im August 1911. Am 24. November 1911 fand die Uraufführung am Deutschen Theater Berlin unter der Regie Felix Hollaenders statt. Die *Kassette* war der erste große Erfolg Sternheims als Komödienautor. Das Stück wurde von der Kritik als ein geniales Komödienwerk angesehen und gefeiert.¹⁰⁴ Im November 1911, ein paar Tage nach der Uraufführung der *Kassette*, fing Sternheim an, *Bürger Schippel* zu schreiben. Im Juli 1912 entstand die endgültige Fassung der Komödie. Durch die Darstellung des Aufstiegs der Figur des Proletariers Paul Schippel in den Bürgerstand schildert Sternheim auf eigentümliche Weise den gesellschaftlichen Konflikt zwischen den Ständen Adel, Bürgertum und Proletariat im spätkapitalistischen Zeitalter. Die Komödie wurde am 5. März 1913 an den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin uraufgeführt. *Bürger Schippel* war die erfolgreichste Komödie Sternheims. Sie erlebte mehr als neunzig Premieren mit mehr als tausend Aufführungen.¹⁰⁵ Im Mai 1913, zwei Monate nach der Uraufführung des *Bürger Schippel*, begann der Entwurf der Komödie *Der Snob*,¹⁰⁶ deren endgültige Fassung im Oktober des Jahres entstand. Am 2. Februar 1914 fand die Uraufführung der Komödie unter der Regie von Max Reinhardt in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin statt. Der *Snob* erscheint als Fortsetzung der Komödie *Die Hose*. Die zwei Stücke bilden zusammen mit dem 1915 entstandenen Schauspiel *1913* und dem zehn Jahre später entstandenen Drama *Das Fossil* (1925) eine dramatische Tetralogie, die die bis in den

¹⁰⁴ Siehe das erste Kapitel dieser Arbeit.

¹⁰⁵ Vgl. GW 1, S. 595.

¹⁰⁶ Zur detaillierten Entstehungsgeschichte der Komödie *Der Snob* siehe GW 10/2, S. 659.

Adelsstand aufgestiegene Familie der Maskes und das Schicksal deren Mitglieder weiterverfolgt und sie schließlich zum Zerfall führt. Den Komödien *Die Hose*, *Die Kassetten*, *Der Snob*, *Bürger Schippel* hat Sternheim den gemeinsamen Obertitel *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* gegeben, mit dem er seine Intention, die Wirklichkeit des bürgerlichen Zeitalters darzustellen, ausdrücken wollte.

Nach dem *Snob* war die erfolgreichste Phase Sternheims als Dramatiker und Komödienautor beendet. Von 1914 bis 1923 lag der Schwerpunkt seiner schriftstellerischen Tätigkeit auf der Prosa. In diesen Jahren verfasste er 19 Erzählungen, einen Roman (*Europa*, 1919/1920) und zahlreiche Aufsätze zu zeitgenössischen politischen und kulturellen Ereignissen und zur Kunst (*Berlin oder Juste Milieu*, 1920; *Tasso oder Kunst des Juste Milieu*, 1921). Parallel zur Arbeit an den Erzählungen hat Sternheim weitere Dramen und Komödien produziert, aber diese erreichten nicht mehr die Erfolge der Komödien vor 1914. Von 1914 bis 1930 entstanden und erschienen insgesamt zwölf Dramen. Sechs davon sind Komödien. Neben den Stücken *Der Kandidat* (1914) und *Der Geizige* (1916) – Sternheims Bearbeitungen der Komödien Flauberts bzw. Molières – weisen die Komödien *Der Stänker* (1917), *Der entfesselte Zeitgenosse* (1920), *Der Nebbich* (1922) und *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* (1926) nochmals die Eigentümlichkeiten Sternheims in der Gestaltung der Dramensprache und der Handlungsführung auf, wobei die Stoffe und die Motive dieser Komödien stark von denen vor 1914 abweichen. Während der *Stänker* einen liebevollen und redlichen Lehrer als Idol lobpreist und der *Entfesselte Zeitgenosse* eine sich von bürgerlichen Konventionen befreiende, aber durchaus komplizierte Persönlichkeit schildert, scheint die *Schule von Uznach* in der Darstellung einer modernen Schule und ihrer jungen Schülerinnen die Motivation des Autors anzugeben, eine literarische und geistige Selbstreflexion vorzunehmen. Wie die anderen späten Dramen Sternheims hatten diese Komödien ganz wenig Erfolg auf der Bühne. Während sich der *Stänker* und die *Schule von Uznach* noch einiger Aufführungen erfreuen konnten, erlebte der *Entfesselte Zeitgenosse* nur eine einzige. Nach der *Schule von Uznach* hat es zu Sternheims Lebzeiten keine weitere Veröffentlichung seiner Komödien gegeben.

3. Die Komödien Carl Sternheims

3.1 Textanalysen und Interpretationen

3.1.1 Die Hose

Diese kuriose Familiengeschichte spielt an drei aufeinanderfolgenden Tagen. Beim Zuschauen der kaiserlichen Parade an einem sonnigen Maifreitag rutscht die Hose der Luise, der Frau des Kleinbeamten Theobald Maske, zu Boden, als sich das Schnürband der Hose unerwartet löst. Dieser peinliche Vorfall zieht alsbald schwere Folgen nach sich. Entgegen der Befürchtung Maskes, die Nachbarn würden ihn auslachen und er könnte seine Arbeit verlieren, scheint die Umgebung dem Geschehnis gegenüber gleichgültig zu sein. Doch die Gefahr dringt direkt in seine Wohnung hinein. Der wohlhabende Schriftsteller Scarron und der ärmliche Friseur Mandelstam, die den Vorfall gesehen haben, mieten sich bei Maskes ein, um die Nähe der hübschen Luise zu suchen. Mit seiner romantischen Erscheinung hat Scarron Luises Herz erobert. Es scheint, als würde der Haustyranne Theobald Maske, der seine Frau wegen des Zwischenfalls schlug, nun bestraft und die gedemütigte Luise gerächt werden. Die Lage kippt aber um. Theobald Maske, den vorgetäuschten Mietern an Kalkül und Raffiniertheit überlegen, hat aus der heiklen Situation einen beachtlichen ökonomischen Gewinn gezogen, der das monatliche Einkommen der Familie erheblich vermehrt und darüber hinaus die Geburt eines Kindes finanziell ermöglicht. Während Scarron, von Maskes Lebensauffassung verwirrt, das Mietzimmer kündigt, Mandelstams Hysterie besänftigt und Luises Liebestraum ruiniert ist, feiert Theobald Maske seinen ‚Doppeltriumph‘: einen zweifach vermehrten ökonomischen Gewinn und den Ehebruch mit der Nachbarin Fräulein Deuter.

Die Komödie hat einen artifiziell konstruierten kreisförmigen Bau. Sie beginnt mit einer Alltagssituation der bürgerlichen Familie der Maskes. Nach

einer kurzen Raserei Theobald Maskes wegen des Hosenskandals seiner Frau unterhält sich das Ehepaar über die Tagesgeschehnisse und die Nachrichten in Zeitungen, dabei bereitet Luise das Mittagessen vor. Die Küchenszene mit der Unterhaltung des Ehepaars und der Beschäftigung Luisens am Herd wiederholt sich am Schluss der Komödie. In Form dieses Kreises entsteht ein symbolhaftes Bild der bürgerlichen Alltagsordnung mit privatwirtschaftlichem Haushaltsmodell und patriarchalischer Familienstruktur. Die bürgerliche Ordnungswelt, die durch den Einbruch der fremden Besucher zerstört wurde, ist zum Schluss der Komödie wieder hergestellt. Somit scheint die Struktur der traditionellen Komödie, die mit dem Happy-End schließt, aufrechterhalten zu sein. Die Art des Happy-End in dieser Komödie lässt sie aber zu einer Parodie der herkömmlichen Komödie werden, denn nicht der Bösewicht – der egozentrische Spießbürger und Haustyran Theobald Maske – wird zum Schluss bestraft, gebessert und in eine sittliche Norm integriert. Nein, dieser seine praktische Lebensphilosophie festhaltende, gesunde und mental starke Typ will in der Komödie die ‚gute‘ bürgerliche Ordnung verkörpern, weil er stets auf die Sicherheit seiner gesellschaftlichen Stellung und die Ordnung seiner Familie aufpasst und weil er die gestörte Ordnung durch seine Bemühungen wieder herzustellen weiß. Dadurch, dass diese Person, die nur die Maske eines guten, ordentlichen Bürgers trägt und tatsächlich ein unmoralischer Egoist ist, sich als Verkörperung der bürgerlichen Ordnung behauptet, zeigt die Komödie ein satirisches Moment, das die Borniertheit und Heuchelei dieser bürgerlichen Ordnung entlarvt.

In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* aus dem Jahre 1795 gibt Schiller eine Definition der Satire. Nach Schiller kann Satire je nach dem Willen oder dem Verstand des Dichters pathetisch oder scherzhaft sein. Ob pathetisch oder scherzhaft, die Satire muss dem der mangelhaften Wirklichkeit gegenüberstehenden Ideal entsprungen sein. „In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt.“¹⁰⁷ Für die pathetische Satire ist das Ideal Idee und Vernunft,

¹⁰⁷ Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hrsg. v. Rolf-Peter Janz unter

denn die Idee und Vernunft erheben sich aufgrund ihres „Übergewicht[s] der Selbsttätigkeit“¹⁰⁸ über die Befangenheit der menschlichen Gefühle und die Begrenztheit ihrer Erfahrungen. Nur die vom Ideal durchdrungene Satire kann ein tiefes Gefühl moralischer Widersprüche und starken Unwillen gegen moralische Verkehrtheit erzeugen. Für die scherzhafte Satire ist das Ideal die schöne Seele, denn sie erzeugt wie die Natur Harmonie und Ruhe.

Die Form des Satirischen in der *Hose* widerspricht aber dem klassischen Sati-verständnis Schillers. Dies liegt zunächst in der Figurenkonstellation der Komödie. Der zu verlachende Protagonist der Komödie Theobald Maske, der die Mieter ausbeutet, die Frau schlägt und Ehebruch begeht, hat in der Komödie keine ihm moralisch überlegenen Gegenspieler. Alle Figuren – Luise, Scarron, Mandelstam und Deuter – haben Laster. Sie sind ebenso betrügerisch und unmoralisch wie Theobald Maske. Dass die Tugend und guten Sitten in dieser Komödie nicht angedeutet sind, ist noch nicht das Heikle in ihr. Wie Schiller in der Abhandlung anmerkt, ist es in der Satire gar nicht nötig, das Ideal auszusprechen, wenn der Dichter die Abneigung des Lesers gegen die mangelhafte Welt zu erwecken weiß. Voraussetzung dafür ist aber, dass die Abneigung des Lesers dem den Missständen der Welt gegenüberstehenden Ideal entspringen muss. Das heißt, wenn das Ideal nicht ausdrücklich angedeutet ist, so sollen der moralische Standpunkt des Dichters und die Darstellungsweise seines Werkes klar sein, denn sie sind für die Richtung der Satire und ihre Rezeption durch den Leser ausschlaggebend. In den gesellschaftskritischen Grotresken Frank Wedekinds, der großen Einfluss auf Sternheims Schaffen ausgeübt hatte, bedrücken die Heuchelei und Brutalität der kapitalistischen Gesellschaft, in der der Mensch und seine Gefühle verdinglicht und käuflich behandelt werden, trotzdem ragt die gute Seele der Lulu aus der dumpfen und schlechten Welt hervor, als sie ihr Leben für andere opfert und eine entschiedene Antwort auf die Verdorbenheit der Gesellschaft gibt. *Frühlings Erwachen* rührt den Leser nicht nur dadurch, dass das Stück die erstarrte und Menschen vernichtende bürgerliche Sexualmoral entlarvt, sondern vor

Mitarbeit v. Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer, Frankfurt a.M. 1992, S. 706–810, hier S. 741.

¹⁰⁸ Ebd., S. 742.

allem durch die seelische Erschütterung und tiefe Reue Melchior Gabors und seinen durch die Ermunterung vom vermummten Herrn wieder erweckten Mut zum weiteren Leben.

Die *Hose* unterscheidet sich ganz von ihrem geistigen Vorbild. Es gibt hier keine Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Ideal. Das Ideal, das in der klassischen Satire entweder ausdrücklich ausgesprochen oder latent angedeutet wird, fehlt hier gänzlich. Was in dieser Komödie noch provokativer erscheint, ist die verschwommene Trennlinie zwischen Gutem und Schlechtem. Die Komödie lässt den schlechten Protagonisten nicht nur seine Durchtriebenheit im wirtschaftlichen Kalkül, sondern auch seine unbeirrte Selbstsicherheit feierlich präsentieren, die ihn seine Ordnungswelt stets aufrechterhalten lässt. Er fühlt sich den anderen überlegen und kann schließlich auch über diese triumphieren. Während Scarron, der Idealist und Phrasendrescher, von der Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Ideal ganz verwirrt ist, kann Theobald Maske seine Lebensauffassung immer wieder bestätigen: „Nun gibt es aber Wesen, für die ist ein Platz wie der andere, und vor allem mögen sie den, an dem sie stehen. Mit dem, was mir Geburt beschieden, bin ich an meinem Platz in günstigster Lage und seiner bis zum Tod gewiß, unterscheide ich mich nicht allzusehr von meinen Kollegen im ganzen Vaterland. Nur besondere Tüchtigkeit oder außerordentliche Schande könnten mich um die Sicherheiten bringen, die er verbürgt“ (GW 1, S. 96).

Die Uneindeutigkeit der moralischen Einstellung in Sternheims Komödie verwirrt in höchstem Maße. Auch Sternheim selbst will den egozentrischen Protagonisten seiner Komödien bejahen. In seinem Aufsatz *Inhalt meiner sämtlichen Dramen* von 1923 schreibt er: „In einem Dutzend Komödien von 1908–1920 stabilisierte ich des Bürgers »Heldenleben«, das Bekenntnis zu seiner Ursprünglichkeit. Held war er, weil er aus gesellschaftlichen und zufälligen Zwängen sich gegen Widerstände immer mehr in seines Charakters persönliche Freiheit, seine eigene unvergleichliche »Seinsweise« hineinspielt [...]“ (GW 6, S. 277). Aus diesem Grund widerspricht Sternheim der allgemeinen Beurteilung seiner Komödien als Satiren: „Also nicht Ironie und Satire, die als meine Absicht der flüchtige Reporter festgestellt hatte und Menge

nachschwatzte, sondern vor allgemeiner Tat aus meinen Schriften schon die Lehre: daß Kraft sich nicht verliert, muß auf keinen überkommenen Rundgesang doch auf seinen frischen Einzelton der Mensch nur hören, ganz unbesorgt darum, wie Bürgersinn seine manchmal brutale Nuance nennt“¹⁰⁹ (GW 6, S. 47). Die Betonung der „eigenen Nuance“ wiederholt Sternheim noch in seinen anderen essayistischen Schriften, wie z. B. *Kampf der Metapher* (1917/18), *Der deutschen Schaubühne Zukunft* (1918), *Privatkurage* (1924) usw. Diese Anmerkungen wirken anmaßend und verwirrend. Sie erzeugen den Eindruck, als ob Sternheim die Unmoral der skrupellosen und aufgeblasenen Protagonisten seiner Komödien zu einem neuen sittlichen Maßstab aufwerten möchte, der die gewünschte individuelle Freiheit bedeuten würde. Diese Äußerungen und die eigenartigen Handlungen der Komödien haben Sternheim von Anfang an ins Zwielflicht gebracht. Einerseits wurde er als ein rücksichtsloser Satiriker, andererseits aber als ein Zyniker und Amoralist angesehen.¹¹⁰

Die Besonderheit von Sternheims Komödie ist für manche Forscher gerade ein typisches Beispiel für die anticlassische Literaturtendenz des Expressionismus. In seinem einführenden Buch zum Expressionismus sieht Frank Krause die Satireform Sternheims als die Haupteigenschaft der satirischen Dramen des Expressionismus an: „Das satirische Drama des Expressionismus kritisiert die Verletzung von Ansprüchen auf Freiheit, löst aber zugleich die Grenzen zwischen der Wahrheit und dem Schein moralischer Überzeugungen auf.“¹¹¹ Für andere Forscher ist Sternheims Komödie eine Gesellschaftskritik, fungierend als „Darstellung völliger Negativität“¹¹², die „das Positive nur als Negativbild des Kritisierten andeutend entwirft“¹¹³. Bei einem genaueren Blick auf den Inhalt der Komödie und die Form seiner Austragung lässt sich

¹⁰⁹ Carl Sternheim: Das gerettete Bürgertum. In: Die Aktion 8 (1918), Nr. 1/2, Sp. 15–17.

¹¹⁰ Siehe das erste Kapitel dieser Arbeit.

¹¹¹ Frank Krause: Literarischer Expressionismus, Paderborn 2008, S. 214.

¹¹² Elise Dosenheimer: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim, Darmstadt 1989, S. 281 (unveränd. reprograf. Nachdruck der Ausgabe Konstanz am Bodensee 1949).

¹¹³ Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper: Expressionismus, 5., verbesserte Aufl. München 1994, S. 102.

Folgendes feststellen: Die *Hose* stellt eine kritische Beleuchtung der bürgerlichen Welt dar, die aber in einer ganz künstlich gestalteten Form hervorgebracht wird, so dass die Komödie artifiziell und befremdlich wirkt.

Die kritische Einstellung zur bürgerlichen Welt kommt schon in der ersten Szene deutlich zum Ausdruck:

Theobald:

Daß ich nicht närrisch werde!

Luise:

Tu den Stock fort!

Theobald *schlägt sie*:

Geschändet im Maul der Nachbarn, des ganzen Viertels. Frau Maske verliert die Hose!

Luise:

Au! Ach!

Theobald:

Auf offener Straße, vor den Augen des Königs sozusagen. Ich, ein einfacher Beamter!

Luise *schreiend*:

Genug.

Theobald:

Ist nicht zu Haus Zeit Bänder zu binden, Knöpfe zu knöpfen? Unmaß, Traum, Phantasien im Leib, nach außen Liederlichkeit und Verwahrlosung.

Luise:

Ich hatte eine feste Doppelschleife gebunden.

Theobald *lacht auf*:

Eine feste Doppelschleife. Herrgott, hör das niederträchtige Geschnatter. Eine feste – da hast du eine feste Doppelohrfeige. Die Folgen! Ich wage nicht, zu denken. Entehrt, aus Brot und Dienst gejagt.

Luise:

Beruhige dich.

Theobald:

- Rasend...

Luise:

Du bist unschuldig.

Theobald:

Schuldig, ein solches Weib zu haben, solchen Schlampen, Trulle, Sternguckerin.

Außer sich:

Wo ist die Welt?

Er packt sie beim Kopf und schlägt ihn auf den Tisch.

Unten, im Kochtopf, auf dem mit Staub bedeckten Boden deiner Stube, nicht im Himmel, hörst du? [...]

(GW 1, S. 28f.)

Diese Szene schildert mit einer schlichten Sprache ein Alltagsbild des Kleinbeamten Theobald Maske. Wegen des peinlichen Vorfalls seiner Frau ist Maske in Raserei geraten. Er brüllt und schlägt sie. Sein Verhalten wirkt brutal und hysterisch. Luise Maske ist der Tyrannei ihres Mannes ganz ausgesetzt. Geschimpft und geschlagen, bleibt sie dem Mann gehorsam und untertänig. In der folgenden Passage der Szene wird dargestellt, dass Luise sehr schnell die Grausamkeit ihres Mannes vergisst und das Essen für ihn sorgfältig vorbereitet. In einem solchen Familienverhältnis wird ein patriarchalisches Familienbild in der Zeit des Deutschen Kaiserreiches kritisch exponiert. Der Mann ist der absolute Herrscher der Familie. Er versorgt zwar die Familie, aber er kann ihre Mitglieder auch züchtigen, wenn ihr Tun seinen Wünschen nicht entspricht. Gleichzeitig muss er selber gesellschaftlichen Regeln und Zwängen gehorchen, sonst würde er seinen Platz in dieser Gesellschaft einbüßen. Die Raserei Theobald Maskes verrät seine tiefen Ängste vor einem möglichen Ruinieren der Existenz seiner Familie, zu dem die Schande seiner Frau führen könnte. In dieser Szene ist also die geistige Unfreiheit und Ohnmacht des Menschen gegenüber der Autorität der Gesellschaft erkennbar.

Die Kritik dieser Komödie richtet sich jedoch nicht in erster Linie auf das äußere Umfeld der Figuren, sondern fast ausschließlich auf die Figuren selbst. Sie werden als egoistisch und lügnerisch dargestellt. Der ganze Inhalt ihrer Kommunikation besteht aus Betrug, Verführung, Ausnutzung und Ausbeutung. Die Szene der Mietverhandlung zwischen Theobald Maske und Mandelstam macht die ausgehöhlte Beziehung der Menschen zueinander ganz deutlich:

Theobald:

Von Tag zu Tag steigen die Preise in dieser Gegend. Nach drei Monaten ist das Zimmer acht Taler statt fünf wert.

Mandelstam:

Sie werden mich so erregen, daß der Vorteil der Nacht in Frage steht.

Theobald:

Ein Äußeres zu tun. Sechs Taler.

Mandelstam:

Ich kann nicht.

Theobald:

Besser so.

Mandelstam:

Also gut, ein Ende zu machen, gut. Bismarck und Luther hatten Sie im Maul, ich hätte so was nicht gedacht.

Theobald:

Abgemacht!

Mandelstam:

Auf ein Jahr. Und setzen wir ein Wort darüber auf. Ich schreibe: Herr Maske vermietet Herrn Mandelstam bis zum 15. Mai ... ein Zimmer einschließlich Morgenkaffees.

Theobald:

Ohne Honig.

Mandelstam:

Um sechs Taler. Das im Zimmer befindliche Bett darf nicht durch ein anderes ersetzt werden. Unterschreiben Sie.

[...]

(GW 1, S. 115f.)

In diesem Gespräch sieht man keine redlichen Motivationen der Gesprächspartner. Die zwischenmenschliche Kommunikation wird auf eine trockene Mietverhandlung reduziert, die nichts als Ausbeutung und Betrug ist: Theobald Maske will durch das Mietzimmer einen möglichst großen ökonomischen Gewinn machen und Mandelstam verfolgt sein geheimes Ziel der Annäherung an Luise. Die schlechte Moral dieser Spießbürger wird also auf karikaturartige Weise scharf dargestellt.

Die bürgerkritische Intention der Komödie verdeutlicht sich zudem in Sternheims Aufsatz *Das gerettete Bürgertum* von 1918:

Als neunzehnhundertundacht ein bürgerliches Lustspiel ich veröffentlichte, kannte nach Gerhart Hauptmanns Naturalismus die deutsche Bühne nur die Maskerade vom alten Fabelkönig, der jungen Königin und dem famosen Pagen, die unter mannigfaltigen Verkleidungen neuromantisch auftraten; reich kostümiert von Wirklichkeit fort Glanz sprachen, Erhabenheit handelten. In meinem Stück verlor ein Bürgerweib die Hose, und von nichts als der banalen Sache sprach in kahlem Deutsch man auf der Szene.

Ob solcher Einfalt fällte Welt das Urteil: wie war das Dichtung? Eine bürgerliche Hose und fünf Spießer, die von ihr räsonierten? Wo blieb gewohnter Glanz(ersatz) wo auch nur (Pseudo)Naturalismus? In einer Sprache redeten dazu von der Albernheit die Leute, die in keinem Buch, keiner Zeitung stand, und die kein besserer Bekannter sprach.

Der Autor, offenbar Absicht, ließ der Komödie eine Anzahl anderer folgen, die wesentlich Neues der ersten nicht hinzufügten. Von durchschnittlichen Dingen sprach man weiter, handelte Beiläufiges mit Emsigkeit und einem Nachdruck ab, der vorher an bürgerliche Welt nicht gewandt war. (GW 6, S. 45)

Die *Hose* war also ein Kampfstück Sternheims, mit dem er seine Kritik sowohl auf die bürgerliche Wirklichkeit als auch auf die Literaturtendenz um 1910 richtete. Die bürgerliche Wirklichkeit und ihre literarische Ausdrucksform waren für ihn eine mit schönen Worten und Idealen verhüllte Welt. Nun will er dieser Welt entgegenwirken, und zwar mit einer sowohl inhaltlich wie formal provokativ wirkenden Komödie. Wie eine Art Verkörperung dieser literarisch ästhetisierten Scheinwelt erscheint der Schriftsteller Scarron, der eine geschmückte Phrasensprache spricht: „Darf ich ein Gleichnis sagen, Dame? Ohne Umschweif ein großes Wort wagen? Nein. Verzeihung. Ich gehe, viel zu erregt, zu wenig Herr meiner Seele, die ich eben noch hatte, und die nun, mir entrissen, durch diese Diele tanzt.“ (GW 1, S. 37) oder „Der ich an Wunder glaube, die Stadt seit Monaten hungrig nach ihm durchrase, blitzschnell um hundert Straßenecken nach ihm biege, mir erscheint’s unter einer Linde. In Sonne getaucht, braun angeschmiedet an hellgrünen Stamm, unter verwirrten Augen ein hilfloser Leib. Blöde gierige Menge und ein bezaubertes Martyrium. Ein blendender Scherz Gottes.“ (GW 1, S. 38) Mit seiner leidenschaftlichen, von Metaphern beladenen Sprache bildet Scarron den Gegenpol zum Spießbürger Theobald Maske, der eine schlichte Sprache spricht und ein bescheidenes bürgerliches Dasein führt.

Das Interessante an dieser antithetisch gestalteten Figuren- und Sprachkonstellation ist, dass die schlichte, ungeschminkte bürgerliche Wirklichkeit, deren Hervorhebung der Autor als Ziel seiner Komödie programmatisch ankündigt, sich auch als ein phrasenhafter und verlogener Schein erweist. Theobald Maske kann zwar seine pragmatische Lebensphilosophie behaupten und über die Ästhetik des Scarron triumphieren, aber sein Stil und Verhalten wirken ebenso aufgeblasen und widerlich. Er kann nicht die Verkörperung der wahren bürgerlichen Wirklichkeit sein, die der Autor durch seine Komödie erreichen will. Dagegen stellt sich die Komödie durch die Entblößung der bürgerlichen Wirklichkeit als eine scharfe Kritik dar, die sich auf alle Schichten dieser Wirklichkeit richtet.

Wie bereits angedeutet, wird der kritische Inhalt der *Hose* in einer künstlichen, fast artifiziiell erscheinenden Form vorgetragen. Trotz der aufgrund der sprachlichen Schlichtheit naturalistisch wirkenden einzelnen Szenen ist die gesamte Struktur der *Hose* antimimetisch. Anders als die Gesellschaftskritik im naturalistischen Drama, die in der lückenlosen Wirklichkeitsnachahmung verwirklicht wird, sind die Szenen in Sternheims Komödie konstruktivistische Bausteine zum Bauen einiger Metaebenen, die unterschiedlichen Zwecken dienen. Die erste Metaebene ist eben die Form der Gestaltung der Komödie, die sich parallel zu deren Inhalt ausdrucksvoll präsentiert. Sie lässt den Kunstcharakter der Komödie erkennen, der sich in allen Elementen niederschlägt: in der Fabel der Komödie, in dem kreisförmigen Bau des Stücks, in den Parallelen der Szenen und Gespräche und schließlich in den Figurenauftritten. Die Fabel der Komödie ist, entgegen der Intention des Autors, mit der Komödie die bürgerliche Wirklichkeit darzustellen, der Wirklichkeit der bürgerlichen Lebenswelt entfremdet: Die Vermietung ein und desselben Zimmers an mehrere Personen binnen drei Tagen und die Versammlung einiger Spießbürger wegen einer verlorenen Hose sind alles andere als wahrscheinlich; auch die Handlung zeigt einen überraschenden und befremdenden Ablauf. Sie beginnt mit einem erotischen Abenteuer, an dem mehrere Figuren teilnehmen, endet aber mit der überheblichen Selbstbehauptung des Protagonisten. Das ganze Szenario wirkt ungewöhnlich und grotesk. Die Parallelen der Szenen und Gespräche zeigt Maskes Mitteilung der Nachricht über die Seeschlange in den

indischen Meeren: In der ersten Szene liest Theobald Maske: „Da – auch die Seeschlange soll in den indischen Meeren wieder aufgetaucht sein!“ (GW 1, S. 32). Am Schluss der Komödie verkündigt der Protagonist die Nachricht nochmals: „Das habe ich dir wohl schon gelesen: Die Seeschlange soll wieder in den indischen Gewässern aufgetaucht sein“ (GW 1, S. 134). Die Wiederholung der Seeschlange-Nachricht ist einerseits der Ausdruck der satirischen Einstellung der Komödie, die sich über die Banalität des spießbürgerlichen Lebensstils der Maskes lustig macht, sie impliziert andererseits die schlechte Moral aller Figuren. Darüber hinaus verleiht diese komisierende Wiederholung dem kritischen Ernst der Komödie einen zynisch gefärbten spielerischen Effekt. Genauso wie die szenischen Parallelen sind die Auftritte der Figuren sehr artifiziell gestaltet. Es sind hauptsächlich prompte Abwechslungen der antagonistisch festgelegten Figuren: Scarron-Mandelstam, Scarron-Maske, Mandelstam-Maske, Luise-Maske-Deuter. Die Auftritte der Figuren zielen nicht in erster Linie auf den Fortgang der Handlung, sondern sie sind Intrigen-szenen. Jede Figur hat ein egoistisches Vorhaben, das aber durch den Auftritt des Gegenspielers zerstört wird. Solche Intrigen-szenen können, theoretisch gesehen, unabhängig vom Handlungsablauf beliebig fortgesetzt werden. Im Endeffekt erscheinen die Szenen nur als ein Austausch von Erwartung und Enttäuschung. Der Auftritt der letzten Figur – des neuen Mieters – verstärkt den Eindruck der Unendlichkeit der komischen Szenen, die in der bürgerlichen Stube Theobald Maskes stattfinden.

Die andere Metaebene der Komödie ist die des ideologischen Diskurses. Die Figuren dieser bürgerlichen Komödie sind nicht in erster Linie Repräsentanten unterschiedlicher Moralvorstellungen, wie es in vielen traditionellen Komödien der Fall gewesen ist, sondern Vertreter unterschiedlicher Lebensauffassungen. Während Theobald Maske den durchschnittlichen Spießbürger verkörpert, lässt sich Scarron als ein begeisterter Idealist ansehen und Mandelstam als ein verarmter Proletarier. Die ausgedehnte Diskussion zwischen den drei männlichen Figuren in der ersten Szene des dritten Akts hat die Komödie zu einer ideologischen Plattform verwandelt. Das Besondere dieser Diskussion ist aber, dass die Themen nie vertieft, sondern als wesentliche Phänomene der geschichtlichen Entwicklung mit Stichworten erwähnt werden:

Mandelstam:

Ist Zeppelin kein Held?

Scarron:

Können wir Plato und Kant entbehren?

Mandelstam:

Was wäre die Welt ohne Eisenbahn und Telefon?

Scarron:

Ohne die Vorgänger ist Goethe Unmöglichkeit. Und leugnen Sie Pontius und Pilatus, Goethe lassen Sie doch gelten?

Mandelstam:

Wagner! Das heiligste Gut der Menschheit! (GW 1, S. 93f.)

Die unterschiedlichen geistigen Veranlagungen der drei Plattformteilnehmer werden oft als Kontrastkomik dargestellt:

Scarron zu *Theobald*:

Ist Ihnen der Name Nietzsche zu Ohren gekommen?

Theobald:

Wieso?

Scarron:

Er lehrt das Evangelium der Zeit. Durch das mit Energien begnadete Individuum, kommt Ziel in die unübersehbare Masse der Menschen. Kraft ist höchstes Glück.

Theobald:

Kraft ist freilich Glück. Das wußte ich auf der Schule, hatten die andern unter mir zu leiden.

Scarron:

Natürlich meine ich nicht brutale Körperkräfte. Vor allem geistige Energien.

Theobald:

Ja, ja.

Mandelstam:

Erst heute morgen merkte ich: mein Zimmer liegt nach Nordost.

(GW 1, S. 87)

Beides, die Diskussion und die Figurencharakteristik, hat eine knappe Form. Es wird nicht entfaltend auf die Tiefe der Diskussion und die individuelle Biographie und Psyche der Figuren eingegangen. Trotz der realistischen Ein-

zelmaterialien – der Alltäglichkeit der Sprache und der Szenen – ist die Komödie als Ganzes eine künstliche Skizze. Der Kunstcharakter der Komödie macht deutlich, dass es hier nicht um die Mimesis geht, sondern um die Herstellung eines neuen Seins aufgrund der mimetisch gesammelten Einzelelemente. Dieses neue Sein ist aber nicht nur eine geistige Wirklichkeit, wie sie die Kunstgestalt der Komödie zeigt, sondern es hat auch eine literaturreformierende Konzeption, die ihrerseits sich auf die bürgerliche Wirklichkeit bezieht. Mit der bewusst gestalteten Banalität der Fabel und der Sprache, mit der verzerrenden Darstellungsform und der Leichtigkeit des komisierenden Spiels macht sich die Komödie *Die Hose* sowohl über die Literatur des Ästhetizismus als auch über die Ordnung der bürgerlichen Welt lustig.

3.1.2 Der Snob

Die Fortsetzung der Familiengeschichte des fiktiven Kleinbürgers Theobald Maske in einer Komödienserie ist Sternheims freie Erfindung. Das zweite Stück in dieser Serie – *Der Snob* – hat nicht nur die Handlung der *Hose* fortgeführt, indem es der Familie Maske den gesellschaftlichen Aufstieg ermöglicht, sondern auch deren verzerrende Wirklichkeitsdarstellung übernommen und sie bis ins Extrem getrieben. Verschoben ist nur der Schauplatz der Handlung. Anders als die kleinbürgerliche Stube in der *Hose* spielt die Handlung des *Snob* vor dem historischen Hintergrund der weiteren Entwicklung der kapitalistischen Industriegesellschaft, wo wirtschaftliche Konkurrenzen immer stärker und gesellschaftliche Konflikte und Interaktionen zwischen den sozialen Ständen immer prekärer werden. Im Unterschied zu der groben Andeutung der Standeszugehörigkeit der Figuren, vor allem der Nebenfiguren in der *Hose*, ist diese im *Snob* festgelegt. Christian Maske, Sohn Theobald Maskes, hat den Kalkül und das rücksichtslose Durchsetzungsvermögen seines Vaters nicht nur geerbt, sondern er hat den Vater an Stärke dieser Eigenschaften auch übertroffen. Nach vier Jahren harter Arbeit wird Christian Maske vom Aufsichtsrat einer prosperierenden Bergwerksaktiengesellschaft zum Generaldirektor ernannt. Gleich danach bietet er seiner Geliebten Sybil Hull, die ihn finanziell unterstützte und ihm gesellschaftliche Manieren beibrachte,

eine Entschädigungssumme an und trennt sich von ihr. Mit einer großen Abfindungssumme macht er dann seine Abrechnung mit den Eltern unter der Voraussetzung, sie sollten nach Zürich übersiedeln, um seine weiteren Entwicklungen in der Karriere und seinen gesellschaftlichen Aufstieg nicht zu stören. Nachdem er alle Hindernisse, die durch seine kleinbürgerliche Umgebung verursacht werden könnten, beseitigt hat, schließt er sich der Familie des Grafen Palen an und heiratet zuletzt dessen Tochter. Damit ist der gesellschaftliche Aufstieg der Familie Maske verwirklicht. In Sternheims ein halbes Jahr nach dem *Snob* entstandenem Schauspiel *1913*, einer scharfen Analyse der hochgespannten Situation der Gesellschaft vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, ist Christian Maske ein Großindustrieller und trägt den adligen Namen „Freiherr Christian Maske von Buchow“.

Diese kleine Komödie hat einen schlichten Bau. Die drei Akte sind gemäß dem Handlungsverlauf geradlinig disponiert. Die Handlung ist einsträngig: Trennung Christian Maskes von seiner Geliebten und seinen Eltern und anschließend Heirat mit der Tochter des Grafen. Die Schlichtheit der Handlung, die auf das erstrebte Ziel des Protagonisten – Sieg seines starken Willens und Triumph über den hohen Stand des Adels – hinausläuft, zielt darauf, eine plastische Karikatur der snobistischen Lebenshaltung, Machtgier und Skrupellosigkeit Christian Maskes hervorzubringen. Um seine ökonomische Situation zu verbessern und ein „bürgerliches Ansehn zu gewinnen“ (GW 1, S. 143), brach der ehemalige Student Christian Maske sein Studium der Philologie ab und begann seine kaufmännische Karriere, deren Erfolg seine Ernennung zum Generaldirektor des größten wirtschaftlichen Konzerns beweist. Der außerordentliche wirtschaftliche Erfolg gibt Christian Maske den entscheidenden Anstoß zur Verwirklichung seines gesellschaftlichen Ziels, in den Kreis des Adels integriert zu werden. Zum Grafen Palen, der ihn nach seiner Ernennung zum Generaldirektor besucht, um seine Gesinnung zu überprüfen, sagt er: „nie habe ich andere Sehnsucht gehabt, als zu sein wie jene, die auch äußerlich sichtbar in einem Adelsdiplom den Adel der Taten ihrer Ahnen tragen, an ihrer Seite, von ihnen als Helfer angenommen, die Grundsätze zur Geltung bringen zu dürfen, deren geschichtliche Vertreter sie sind. Es steht mir nicht zu, aufzuzählen, welche Opfer ich diesem Ziel schon gebracht, doch bin ich

bereit, Ihnen in die Hand zu schwören, mein irdisches Leben ist ihm einzig geweiht“ (GW 1, S. 163f.). Dieses Ziel hat er zum Schluss auch erreicht, und zwar auf skrupellose Weise. Um „den Abgrund zwischen Herkommen und errungener Stellung“ (GW 1, S. 143) endgültig wegzuschaffen, werden die Eltern nicht nur ausgezahlt und verlassen, sondern auch totgesagt. Um das letzte Grübeln seiner nun adligen Verwandten über seine bürgerliche Herkunft auszuräumen und sich als ein dem Adel Ebenbürtiger zu zeigen, schändet er das Andenken an seine verstorbene Mutter, indem er sich in Andeutungen ergeht, er sei ihr unehelicher Sohn aus einer Beziehung mit einem – von ihm ausphantasierten – französischen Vicomte.

All das tut Christian Maske einerseits um seines Aufstiegschwunses willen, andererseits, um seine vermeintliche geistige Überlegenheit zu zeigen. Er prahlt mit seinem Erfolg in der Karriere: „Was ich nunmehr im Sattel, an Möglichkeiten des Vermögens und sozialer Stellung für mich voraussehe, ist glänzend“ (GW 1, S. 141). Er hält sich für außergewöhnlich und bedeutend für die Welt: „Was ich selbst bin, Erscheinung und Gedankenwelt, dafür bürgе ich der Welt.“ (GW 1, S. 143) Die überzogene Selbsterhebung Christian Maskes geht bis ins Extrem, als er den Hochzeitsabend zu einer Tribüne verwandelt, auf der er seine eigene Person, seine gewichtige Stellung in der Wirtschaft des Staates, seine Kenntnisse in Nationalökonomie und Philosophie feierlich zur Schau stellt. Alles, was Menschliches ist – zwischenmenschliche Intimität und wahre natürliche Gefühle – treten hier zurück. Im Zentrum der Tribüne bleibt nur das aufgeblasene und egoistische Ich des Snobs, für den das Leben nur zum Kampf und Besiegen da ist: „Der Kampf um die sichtbare Stelle im Leben ist gewaltig, der Menschen unzählige. Wo ich einen Fußbreit auslasse, drängt eine Legion den Schritt ein“ (GW 1, S. 159). Als er endlich alle Barrieren aus dem Weg geräumt und sein Ziel – gesellschaftlichen Aufstieg durch Heirat – erreicht hat, feiert er seinen Sieg wie ein König: „Hier stand Leben auf der Höhe eines Schauspiels. Ein Ziel ward gekrönt. Zerknirschung des Feindes, Verbeugung vor dem Sieger“ (GW 1, S. 203). Der Triumph von Christians Maskes Snobismus inspiriert auch seinen kleinbürgerlichen Vater Theobald Maske, der zwar raffiniert und rücksichtslos in der Durchsetzung seiner Ziele ist, an einen solch gewaltigen gesellschaftlichen

Aufstieg seiner Familie aber nie dachte. „In dir ist alles Maskesche um ein paar Löcher weitergeschnallt“ (GW 1, S. 201), – sagt er zu seinem Sohn. Dabei steht die banal und vulgär klingende Ausdrucksart des Vaters der triumphierenden Pathetik des Sohns komisierend gegenüber. Vater und Sohn feiern gemeinsam ihren Triumph am Hochzeitsabend im Hotelzimmer fürs Brautpaar:

Christian:

Fertig also mit ihnen?

Theobald:

Sie sind hin. Und nun greif fester zu. Nicht nachlassen. Auf meine Art hatte ich stets die Überzeugung von der Bedeutung unseres Stammes. Konnte sie aber nur den Allernächsten mitteilen.

Christian.

Mir!

Theobald:

Und du schnellst uns weiter.

Christian:

Ich spannte den Bogen. In meinen Fäusten klirrt die Sehne.

Theobald:

Ihr den ersten Pfeil. Triff tief.

Christian:

Wir kletten uns fest.

Theobald:

Ins Gewebe.

Christian:

Ich setze den Trumpf auf. Den Trumpf!

[...]

(GW 1, S. 202f.)

Die Erscheinung Theobald Maskes im Hotelzimmer des Brautpaars und das aufgeblasene Pathos der Vater-Sohn-Kombination machen die Szene lächerlich und grotesk. Die kämpferischen Vokabulare und der pathetische Ton lassen die Szene wie eine Parodie des expressionistischen Aufbruchspathos erscheinen. Während es dort auf ethische Ideale zielt, geht es hier nur um die eigenen Interessen der Maskes. „Maske for ever!“ (GW 1, S. 203) – der letzte Ausruf Christian Maskes weist auf ironische Weise auf den lügnerischen

Schein der Maske, die er trägt, hin, hinter der Egoismus, Snobismus, Skrupellosigkeit und Machtgier stecken.

Die Satire dieser Komödie wird also mittels der Kontrastkomik zum Ausdruck gebracht. Der Widerspruch zwischen dem falschen Schein und dem wahren Sein der Person Christian Maske wird in der Komödie allenthalben antithetisch zur Schau gebracht. Seinen einstudierten gesellschaftlichen Manieren steht das Abschneiden eines vorgestreckten Endes der Krawatte ironisch gegenüber. Er grübelt über jeden Ausdruck im Brief an den Grafen Palen, um sich als eine bedeutende und zugleich vornehme Person zu zeigen. Die Lösung für ein fünfsilbiges Wort findet er schließlich in dem Reden seines Vaters: „Die Kräfte sind nicht lahm und gehen nach allen Seiten in Mannigfaltigkeit auseinander“ (GW 1, S. 147). Das Wort „Mannigfaltigkeit“, das auf die Unmoral der Ehebrüche seines Vaters anspielt, wird von Christian Maske als ein ästhetisches Wort zum Schmücken seines Briefes entliehen. Seiner vorgetäuschten Selbstsicherheit steht das hektische Lauschen hinter dem Fenster und dem Vorhang krass gegenüber, das seine innere Unsicherheit und geistige Unfreiheit entlarvt.

Haben diese Szenen noch das übliche Verfahren der Kontrastdarstellung der satirischen Komödie unterschritten, so schlägt die letzte Szene des Stücks die Richtung der Groteske als Wirklichkeitsentstellung ein. Statt der Darstellung der Vertraulichkeit und Intimität zwischen den Brautpaaren am Hochzeitsabend wird der ekstatische Vater-Sohn-Pakt der Maskes exponiert. Statt der Versöhnung des guten Endes der traditionellen Komödie triumphiert hier die Intrige, die eine skrupellose Leichenschändung ist. In dieser letzten Szene werden die extreme Härte und die Originalität der Sternheimschen Satire am deutlichsten zum Ausdruck gebracht, die anhand einer ausführlichen Charakteristik Christian Maskes zu erläutern ist. Vor dem Porträt seiner Mutter stehend, fühlt sich Christian Maske ihr innig verbunden, denn sie liebte ihn sehr. In der fünften bis achten Szene des zweiten Akts wird das zarte Gefühl Christian Maskes zur Mutter, was als das einzige Menschliche und Positive an seiner Person zu finden ist, flüchtig dargestellt. Christian Maske strebt zwar nach gesellschaftlichem Aufstieg durch Annäherung an den Kreis des Adels,

aber er ist sich der grundsätzlichen Kluft in der Anschauung zwischen Adel und Bürgertum durchaus bewusst. Um diese Kluft zu beseitigen, muss man, wie die vom Grafen Palen erzählte Anekdote über die Pracht der Rasenflächen in den Gärten eines Adligen lautet, „den Rasen frühmorgens ein paar Jahrhunderte lang tüchtig bürsten“ (GW 1, S. 169f.). Diese „angeborene[n] Besonderheiten“ (GW 1, S. 170), den Hochmut und die „innerliche Abgeschlossenheit“ (GW 1, S. 174) des Adels hält sich Christian Maske klar vor Augen. Er trotz auch diesen grundsätzlichen Unterschieden. Die Bemerkung Palens über ihn ist sehr zutreffend: „Aber Sie können nicht Verehrer eines Prinzips und zugleich Angreifer desselben sein“ (GW 1, S. 174). Diese Bemerkung trifft ganz genau die innere Spaltung Christian Maskes. Er stößt die bürgerlichen Eltern zwar von sich, fühlt sich aber innerlich mit ihnen verbunden. Das Bewusstsein dieser unentrinnbaren Verbindung mit seinem eigenen Stamm fasst Christian Maske als eine Weltanschauung zusammen: „Das ist das Dämonische an diesen Geschlechtern, deren Wurzeln noch auf dem Erdboden laufen, die Gesamtheit fühlt nicht einheitlich, atmet und bewegt sich nicht mit einem Ruck von einem Zentrum aus. Es praßt der eine, wo der andre darbt. Ist aber der Gedanke lebendig, von einem Stamm entsprossen, mit ihm durch feinste Adern verbunden, ist unser Wohl von seiner Gesundheit abhängig, freut uns jedes Glück, das ihn in irgendeinem Ast trifft“ (GW 1, S. 179). Nachdem er sich der Heirat mit der Tochter des Grafen Palen vergewissert hat, denkt er als Erstes daran, die Eltern zu sich einzuladen und sie mit der Nachricht zu erfreuen. Vor allem denkt er an die Mutter, für die er die einzige Hoffnung ist: „Mutter soll auch ihre Schlummerrolle ins Bett haben. Wenn sie vorm Einschlafen überdenkt, was sie und ich von meiner Zukunft geträumt, und wie es noch viel besser gekommen ist, muß sie ein erfülltes Leben spüren“ (GW 1, S. 177). Kurz danach erfährt er aber vom plötzlichen Tod der Mutter. Die Nachricht ergreift ihn sehr stark. Er schreit „Mutter!“ und fröstelt. Sein einziger Wunsch, durch die Freude der Eltern seinen Erfolg zu bestätigen, ist mit dem Tod der Mutter zerstört worden. Um seiner Dankbarkeit gegenüber der Mutter Ausdruck zu verleihen, bleibt ihm nichts übrig, als ein „würdige[s] Grabmal“ (GW 1, S. 184) für sie errichten zu lassen. Gerade der krasse Kontrast zwischen der Würdigung der Mutter und der Schändung ihres Andenkens durch Christian Maske macht die stärkste Pointe der Komödie aus.

Der Einfall Christian Maskes in der letzten Szene wirkt überraschend und anmaßend. Die Regieanmerkung zur Gestik Christian Maskes – „*Bleibt vor dem Bilde stehen und sagt tief ergriffen*“ (GW 1, S. 212) – verrät dessen tiefe seelische Erschütterung, als er verschiedene Abenteuer und Liebesaffären der Mutter ausphantasiert, um eine hohe Herkunft zu fabrizieren. Als er tief ergriffen „Meine gute Mutter!“ (GW 1, S. 212) ausruft, ist er von der Bindung zu seiner Mutter gerührt. Als er aber gleichzeitig zum eigenen Nutzen das Andenken der Mutter schändet, wird er eine Marionette, die sich der eigenen Machtgier aussetzt. Die Komödie endet mit der Erschütterung Mariannes beim Vernehmen der vermeintlich hohen Herkunft ihres bürgerlichen Mannes und der Regieanmerkung zu der aufgeblasenen Gestik des triumphierenden Christian Maske:

Marianne *erschüttert*:

Heiland im Himmel! Gewiß, ich schweige. Wie ich dich aber von jetzt ab sehe, das ist meine Sache.

Leise:

Und mir ist, als ob doch eine letzte Wand zwischen uns niederfällt, als ob erst jetzt ich ungehemmt in dich versänke.

Mit ausgebreiteten Armen vor dem Bild.

Süße Mutter Ehebrecherin!

An Christian niedergleitend:

Mein lieber Mann und Herr!

Christians Lächeln und erlöste große Gebärde.

(GW 1, S. 214f.)

Trotz des vermeintlichen Triumphes durch den skurrilen Einfall Christian Maskes, der die Machtbalance zwischen ihm und seiner adligen Frau und damit das gewünschte gute Ende der traditionellen Komödie auf der formalen Ebene herbeiführt, kommt die satirische Schärfe dieser Episode ex negativo zum Ausdruck. Nicht die Ehrlichkeit, sondern die Schamlosigkeit und Skrupellosigkeit sind hier die Herrscher der Welt. Das durch einen skrupellosen Einfall erreichte ‚gute Ende‘ der Komödie wird damit als eine falsche Scheinordnung entlarvt. Mit der „erlöste[n] große[n] Gebärde“ feiert Christian Maske den endgültigen Sieg seines gesellschaftlichen Aufstiegs, den er durch die vorgelogene ‚neue Geburt‘ erreicht hat. Christian Maske erlebt also auch eine

Wandlung, aber nicht die zum expressionistischen neuen Menschen, sondern eine Wandlung zur Marionette des fremden Zwangs der von Macht und Konkurrenzen beherrschten Gesellschaft.

Komödientechnisch hat der *Snob* zwei ineinander verwobene Ebenen: eine Ebene der inneren Handlung der Komödie, also der Aufstiegsprozess Christian Maskes, und eine Metaebene, die außerhalb der inneren Handlungsebene der Komödie mitwirkt. Diese Metaebene ist nämlich die intertextuelle Verbindung mit der ersten bürgerlichen Komödie Sternheims, *Die Hose*, und zwar mit vielen Detailänderungen. Die Fabel der *Hose* – der Zwischenfall der verlorenen Hose der Mutter und das anschließende Einbrechen von Fremden in die Wohnung der Maskes – wird von Christian Maske in seinen Einfall aufgenommen und radikal geändert. Vater und Mutter werden als wohlhabende Bürger angegeben. Der Ort des Zwischenfalls wird in den Park Bois de Boulogne in Paris versetzt, wo vornehme Menschen verkehren. Die Begegnung der Mutter mit dem wohlhabenden Schriftsteller Scarron in der *Hose* wird zu deren Begegnung mit einem französischen Vicomte verwandelt. Das Bild der Mutter wird als von Renoir gemalt angegeben, der den Skandal der Mutter mitbekommen haben soll. Alles, was in der *Hose* kleinbürgerlich ist, wird hier im Einfall Christian Maskes als großbürgerlich und aristokratisch vorgelogen. Während der Zwischenfall in der *Hose* letztendlich harmlos geblieben ist und mit dem Komödienende auch die Grenze seiner Auswirkung erreicht, erfüllt er im *Snob* seine volle gesellschaftliche Funktion als die gewichtigste Voraussetzung des Aufstiegs der zweiten Generation der Maskes. Ist die *Hose* an sich eine literarische Fiktion, so baut der Einfall Christian Maskes auf dieser Fiktion, als ob sie eine reale Begebenheit gewesen wäre. Die Verkettung der Fiktionen verleiht dem *Snob*, der das ernste Thema des Ständekonflikts behandelt, einen Beigeschmack des Spiels, der sich außerdem in der komisierenden Darstellung der Figur Christian Maskes und in der grotesken Szene des Vater-Sohn-Paktes am Hochzeitsabend zeigt.

3.1.3 Die Kasette

Der Oberlehrer Heinrich Krull und seine Frau Fanny Krull kommen von ihrer Hochzeitsreise zurück. Zu Hause warten auf sie Krulls Tochter Lydia und Fannys Tante Elsbeth Treu. Die Hochstimmung des Brautpaares erregt aber die Missgunst der Tante Elsbeth. Dieser und Lydia missfällt Fanny, da sie ihnen sehr kokett erscheint und Krull hinterhergelaufen war, als dessen erste Frau – Fannys Schwester – noch am Leben war. Von starker Abscheu voreinander und der Gier nach Krulls Zuneigung gepackt, kämpfen Fanny und Elsbeth hart gegeneinander. Während Fanny mit ihrer Koketterie Krull zu verführen weiß, plant Elsbeth, Krull für sich zu gewinnen, indem sie ihn mit ihrem Vermögen – 140,000 Mark – anlockt. Von der großen Summe fasziniert, will Krull das Geld von Elisabeth erben. Die Pläne aller Figuren scheitern aber zum Schluss der Komödie: Beide Frauen werden im Stich gelassen, da Krull einem großen Wahn nach dem Geld verfallen ist und sie gar nicht mehr wahrnimmt. Angezogen von dem Geld ist auch der zudringliche Photograph Alfons Seidenschur, der Lydia heiratet und Fanny auch besitzt. Der gemeinsame Plan Krulls und Seidenschurs ist auch schon längst zerstört worden, da Elsbeth die von ihr verabscheuten Verwandten enterbt und die Summe an die große Kirche des Ortes verschenkt.

Die *Kasette* stellt ein gänzlich negatives Bild einer bürgerlichen Familie dar. Auf übertriebene Weise werden schlechte menschliche Eigenschaften skizzenhaft angehäuft: Gier, Hinterlist, Hass, Neid, Trug, Untreue, Machtssucht. Keiner in dieser verfallenden Mikrowelt ist frei von Lastern. Die Figuren erscheinen wie Marionetten, die nicht mehr in der Lage sind, sich zu beherrschen. Als Oberlehrer schätzt Krull nicht Kant und Goethe, sondern die praktische Nutzung der Dinge, eine Weltordnung, der er sich anpassen will: „Nach so kaleidoskopischem Geschwätz ist ein Satz im Gesetzbuch Manna: »Die Forstwirtschaft in Staatswaldungen hat der Nutzung Nachhaltigkeit als obersten Grundsatz zu befolgen.« Ist das nicht glatt wie Kant als Basis, von grandioser Gegenwärtigkeit des Lebendigen wie Goethe? [...] Nachhaltigkeit der Nutzung oberster Grundsatz. Zukunftssicher wie Gott selbst“ (GW 1, S. 420). Er verwirft Kants ethischen Grundsatz und Goethes Ästhetik. Ihre historische

Funktion ist seiner Meinung nach nun von der Forstwirtschaft in bayrischen Staatswäldungen ersetzt worden, an der die in der Kasette von Elsbeth liegenden zwölftausend Mark bayrischer Staatspapiere einen Anteil haben. Die große Summe bayrischer Anleihen mit ihren Zinsgarantien bedeutet für Krull eine gesicherte Zukunft. Sie ist für ihn gleichbedeutend mit Gott. Krulls nächtliches Wandeln mit der Kasette, die nichts als ein Trug ist, wirkt beinahe tragisch. Die Szene erinnert an Ludwig Tiecks *Runenberg*. Es ist das gleiche ekstatische und wahnsinnige Wandeln des Helden mitten in der Nacht, um die Frau im Stich zu lassen und sich den Verlockungen des Geldes bzw. des Goldes (*Runenberg*) hinzugeben. Die fremde Macht des Geldes und des Goldes gewinnt die Oberhand über die natürliche Liebe des Menschen zu seinen Nächsten. Im Unterschied zum *Runenberg*, wo das Gold ein Geschenk der mysteriösen Welt des Überirdischen und Wunderbaren und Symbol für die unendliche Natursehnsucht der Romantik ist, bedeutet das Geld in den Augen Krulls, eines Spießbürgers in der modernen kapitalistischen Gesellschaft, eine reale Angelegenheit, obwohl die Kasette der Elsbeth auch eine symbolhaft magische Kraft besitzt. Die Magie kommt aber nicht mehr von außen, aus der Natur, sondern keimt und verbreitet sich mitten in der Familie als einer verkleinerten Menschengesellschaft. Nicht nur Krull, der längst nach dem Prinzip der Nützlichkeit lebt, sondern auch Seidenschnur, der romantische Photograph und Naturschwärmer, verfällt zum Schluss der Macht des Geldes. Zusammen mit Krull verwahrt er die verhängnisvolle Kasette.

Die fünftaktige Komödie hat, wie die *Hose*, einen kreisförmigen Bau. Der erste Auftritt des fünften Akts bildet eine Parallele zum ersten Auftritt des ersten Akts und schafft mit diesem zusammen einen Kreis. Beide Szenen stellen ein heimkehrendes Brautpaar dar: in I,1 das Brautpaar Krull und Fanny, in V,1 Lydia und Seidenschnur. Krull und Fanny haben ihre Hochzeitsreise in der Natur – in deutschen Burgen, Gebirgen und am Rhein – gemacht, während Lydia und Seidenschnur die Modernität in Paris und die Kunst Italiens gesehen haben. Aber ob Natur oder Kunst, beides kann den Menschen nicht davor bewahren, der Macht des Geldes zu verfallen. Die Kasette der Tante Elsbeth mit der großen Summe Geld gewinnt die Oberhand. Sie saugt die Menschen in die blendende Welt des Materiellen hinein, die an sich nur

ein schöner Schein ist, denn das Geld ist bereits heimlich verschenkt worden. Die Form des Kreises ist also ein kunstvolles Konstrukt, das im Einklang mit dem Inhalt der Komödie steht. Die Monotonie der Kreisbewegung impliziert die Borniertheit und Unfreiheit des Menschen in der engen, vom Geld beherrschten Welt. Der Thematik entsprechen durchaus auch der Ort und die Zeit der Handlung. Die Komödie spielt in einem begrenzten Zeitraum und ausschließlich in Krulls Wohnung. Es gibt keine ausschweifenden Nebenhandlungen. Alles dreht sich um den Kampf der zwei Frauen um die Gunst Krulls und um dessen Wahn nach der Kasette. Anders als die traditionelle Komödie, in der die Auflösung der komischen Verwicklungen üblicherweise erst zum Komödienschluss erfolgt, steht diese in der *Kasette* bereits in der Mitte des Stücks, im dritten Akt also, wo der Kampf zwischen Fanny und Elsbeth eskaliert, Krull sein wahres Gesicht als Egoist zeigt und daraufhin Elsbeth Krull und Fanny enterbt. Die beiden letzten Akte, die Krulls immer greller werdenden Wahn und die inzestuösen Verhältnisse der Familienmitglieder exponieren, ändern nichts mehr an dem bereits Entschiedenen. Genau so plastisch wie die Komposition der Akte erscheint die der Szenen. Dem Handlungsverlauf entspricht der künstlerisch gestaltete unterschiedliche Umfang der Szenen, der zur Steigerung der Spannung und der Dynamik der Handlung wesentlich beiträgt. Während die Szenen der ersten drei Akte, in denen es um eine entfaltete Darstellung der Verhältnisse der Familienmitglieder und des Kampfes um die Kasette geht, mit ausgedehnten Dialogen (Reisesgespräche, Diskussion über Elsbeths Bild, Gespräche über die Kasette) gefüllt sind, bestehen die beiden letzten Akte, als das Schicksal der Kasette bereits entschieden ist, größtenteils aus sich rasch abwechselnden kleinen Szenen. Das größte Tempo liegt im vierten Akt, in dem entweder nur eine Figur rasch auftritt und gleich wieder verschwindet (IV, 2; IV, 3; IV, 5) oder zwei Figuren flüchtige Worte austauschen (IV, 4; IV, 6; IV, 8). Dem raschen Wechsel der Szenen entsprechend werden die Beziehungen der Familienmitglieder auch prompt geändert und durcheinandergebracht: Krulls Schwiegersohn Seidenschnur wird mit einem Schlag sein Nebenbuhler. Die ganze Familie scheint verrückt zu sein: Krull wandelt mit der Kasette mitten in der Nacht, Elsbeth ist exaltiert beim Anblick des Erfolgs ihrer heimtückischen Rache, Seidenschnur treibt sein freches Don-Juan-Spiel. Eine Welt voll von

Chaos und Verfall, in der es keinen gesunden Menschenverstand, keine Liebe und Moral mehr gibt.

Sternheim erweist sich mit der *Kassette* als ein Virtuose der Form. Der artifizell gestaltete Bau der Komödie lässt die Form zu einer sprechenden Komponente des Inhalts des Stücks werden. Es geht dem Autor nicht nur um den Inhalt, sondern auch um die Formexperimente der Komödie. Gerade in diesem Punkt liegt der Unterschied zwischen Sternheims *Kassette* und den traditionellen Komödien, in denen der Typus des Geizhalses karikiert wird. In den letzteren (*Der Geizige* von Molière z. B.) geht es in erster Linie um die Charakteristik des geizigen Protagonisten, der mit verschiedenen komisierenden Mitteln wie etwa der Verwechslung, dem Wortspiel, der Kontrastkomik etc. karikiert und dem Verlachen des Zuschauers preisgegeben wird. Dabei spielt die Art und Weise des Szenenbaus eine untergeordnete Rolle. Dagegen ist die Form von Szenen in Sternheims *Kassette* genauso wichtig wie der Inhalt. Der Inhalt – die Karikatur des Geizes, der Unmoral und des Verfalls – wird erst durch die Form plausibler zur Schau gestellt. Das Experimentieren mit der Form hat Sternheim mit anderen expressionistischen Autoren gemeinsam. Es ist eine herausragende Charakteristik der expressionistischen Literatur schlechthin. Die Expressionisten werden nicht müde, ihre Gesellschaftskritik und Erlösungsvision in verschiedene Gestalten ihrer Dramen und Gedichte münden zu lassen: in die Stationen des Wandlungsdramas, in die Abstraktion, in die Kombination von Malerei und Musik etc. Mit der *Kassette* verleiht Sternheim dem üblichen Stoff der traditionellen Komödie eine neue, moderne Form, wie es Siegfried Jacobsohn bereits kurz nach der Uraufführung dieser Komödie zutreffend bemerkt hat: „Nichts tönlicher, als gegen die ‚Kassette‘ den ‚Geizigen‘ auszuspielen! Wenn man ihn nach ihr zur Probe aufführte, so würde sich zeigen, dass er tot und in ihr wieder auferstanden ist – wie die antike Iphigenie in der Goetheschen. Es ist ein Fall, der in künftigen Literaturgeschichten als ergänzendes Schulbeispiel für die wahre Erneuerung eines ewigen Komödienvorwurfs dienen wird.“¹⁴

3.1.4 Bürger Schippel

Der Tod Naumanns, Mitglied eines Männerquartetts in einer kleinen thüringischen Stadt, versetzt die übrigen drei Männer in eine heikle Situation: Der Goldschmied Tilmann Hicketier, der Buchdruckereibesitzer Andreas Wolke und der fürstliche Beamte Heinrich Krey müssen sich entscheiden, ob sie den armen Proletarier Paul Schippel, der dazu noch ein uneheliches Kind ist, als Ersatz Naumanns in ihr Quartett aufnehmen sollen, denn es bleiben bis zum diesjährigen Gesangswettbewerb nur noch zwei Wochen. Wenn sie keinen passenden Tenor finden, werden sie den goldenen Kranz, den sie bereits zwei Mal errungen haben, diesmal verlieren. Das wollen die drei Männer aber nicht. Da Schippel der einzige gute Tenor im Ort ist, bleibt ihnen keine andere Wahl. Sich ihres Bürgerstands bewusst, widersetzen sie sich hartnäckig dieser unausweichlichen Situation. Denn die Aufnahme Schippels bedeutet für sie den Verlust der Reinheit ihres bürgerlichen Kreises, was eine große Schande für sie sein wird. Damit sind die drei wohlständigen Bürger einer Schicksalsherausforderung gegenübergestellt. Mitten in dieser heiklen Situation werden sie einer anderen Herausforderung ausgesetzt – dem unerwarteten Besuch des jungen Fürsten, der sich bei einer Jagd verletzt hat. Bei der Begegnung des Fürsten mit Hicketiers Schwester Thekla verliebt er sich in sie. Durch diese zwei Vorfälle wird die von Hicketier behauptete und streng bewahrte Grenze zwischen oben und unten – Adel und Proletariat – bedroht.

Die Intention der Komödie liegt klar auf der Hand. Mit der antithetisch konstruierten Personenkonstellation zeigt der erste Akt der Komödie die Spannung und den Konflikt der Handlung, nämlich die verwickelten Verhältnisse

¹¹⁴ Siegfried Jacobsohn: Carl Sternheim. Die Kasette. In: ders.: Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften, hrsg. v. Walther Karsch unter Mitarbeit v. Gerhart Göhler, Hamburg 1965, S. 85–88, hier 86f.; Vgl. das erste Kapitel dieser Arbeit.

zwischen den sozialen Ständen Bürgertum, Proletariat und Adel. Im Zentrum dieser Thematik steht das Bewusstsein des Bürgers, seinen gesellschaftlichen Kreis von dem des Adels und dem des Proletariats abzugrenzen. Die unerwarteten Ereignisse an einem Tag haben eine willkürliche Verbindung zwischen den drei Ständen hergestellt, die für den Bürger Hicketier unerwünscht, aber auch nicht mehr zu umgehen ist. Dadurch, dass der Fürst sich an die ruhmreiche Gesangstradition des Ortes erinnert und das Männerquartett zu einem erneuten Sieg beim Gesangswettbewerb ermuntert, sieht Hicketier die besondere Bedeutung des bevorstehenden Sängerfestes ein und entscheidet sich, Schippel zu holen und in das Männerquartett aufzunehmen. Schippel, arm und von anderen verschmäht, erhofft sich durch die Gesangsveranstaltung und den Umgang mit den Bürgern einen gesellschaftlichen Aufstieg, „eine förmliche Umwandlung von Sekunde zu Sekunde, Wiedergeburt“ (GW 1, S. 482). Gleichzeitig möchte er Thekla heiraten, einerseits als Beweis für die Veränderung seiner gesellschaftlichen Stellung, andererseits als Zeichen seiner Rache, da Thekla als Kind ihm einmal direkt ins Gesicht spuckte. Trotz der von außen erzwungenen Annäherungsversuche halten sich die Personen ihren Standesunterschied klar vor Augen und können die ihnen innewohnende Abneigung gegeneinander nicht verhehlen. Für Hicketier ist Schippel ein „Hungerleider“ (GW 1, S. 483) mit dem „Armeleutegestank“ (GW 1, S. 485), der im Bürger nur seinen Brotherrn sucht. Außer der Gesangsveranstaltung – einer rein geschäftlichen Sache – will er keinerlei persönlichen Umgang mit Schippel. Schippel seinerseits erhofft sich zwar den Aufstieg in den Bürgerstand, aber er ist voll von Hass auf den „feist[en] Spießbürger (GW 1, S. 524), der „die Welt verpestet“ (GW 1, S. 523), und schwört das „Aufrichten“ seiner „rote[n] Standarte“ über das Bürgertum. (GW 1, S. 526). Der Konflikt lässt sich am Schluss der Komödie doch noch lösen, da das Männerquartett dank der vortrefflichen Stimme Schippels den goldenen Siegerkranz erringt und Schippel sich dadurch ein großes Ansehen im bürgerlichen Kreis verdient. Der letzte Anstoß für die Aufnahme Schippels in den Bürgerstand ist dessen Sieg im Duell mit Krey. Durch dieses Duell wird Schippels Würde wieder hergestellt, da er die verlorene Jungfräulichkeit Theklas gegenüber Krey angedeutet hatte und als unwürdig empfunden worden war.

Genauso wie die anderen Komödien Sternheims hat der *Bürger Schippel* einen mäßigen Umfang. Die Handlung spielt überwiegend im Haus des Bürgers Hicketier. Sie ist symmetrisch gebaut. Rund um den dritten Akt, die Mitte und den Höhepunkt der Handlung, weisen die ersten vier Akte einige parallele Szenen auf: Alle vier Akte beginnen mit dem Tagesanbruch, davon die ersten drei mit Theklas Auftritt: In I, 1 erzählt Thekla Jenny von dem schleichenden Schatten in der Nacht vor dem Haus; in II, 1 steht Thekla am Fenster und bekommt einen heimlichen Brief vom Fürsten; in III, 1 lehnt Thekla am Fenster und wartet auf den Fürsten. Im zweiten und vierten Akt lassen sich auch zwei parallele Szenen ausmachen, nämlich die Szenen II, 2 und IV, 1. In beiden Szenen findet ein ähnliches Gespräch zwischen Wolke und Jenny statt, in dem Wolke sich für Krey einsetzt und ihn als Theklas Bräutigam Jenny vorstellt.

Trotz der ernsthaften Thematik des Standeskonflikts hat die Komödie eine spielerisch gestaltete Handlung, die einen episodischen Charakter aufweist. Die erste episodische Szene ist der erste Auftritt des dritten Akts – die Szene von Theklas Rendezvous mit dem Fürsten. Die Darstellung der Szene ist einzigartig. Durch die Anwendung der modernen Montagetechnik des Filmes und die parodistische Nachahmung literarischer Prätexte wird die Szene in ein multimediales Schau-Spiel verwandelt:

[...]

Thekla:

Ich kenne Prinzen aus dem Volkslied, das blanke Schwert an der Hüfte. Kommen sie aber unter das Fenster junger Mädchen, umklammern sie zudem den Dolch. Einen Dolch verlangt jedes Mädchens Hochachtung vor sich selbst.

Der Fürst:

So gleiche ich mehr jenem Eberhard dem Württemberger, der unbewaffnet sein Haupt jedem Untertan in Schoß legen durfte. Ahnt Thekla, was ich glühend wünsche in diesen Augenblicken?

Thekla:

Zu sein Eberhard der Württemberger?

Der Fürst:

Nichts anderes.

Thekla:

Weil Sie, ein halber Knabe noch, zu ernster Pflicht bestimmt wurden, liebt Sie das Volk.

Der Fürst:

Bravo. Bist du Volk, Thekla?

Thekla:

Bin's.

Der Fürst:

Untertanin?

Thekla:

Untertanin.

Der Fürst:

Herunter mit dir! Wie bei Shakespeare trete ich hier auf. Habe eine Neigung auf dich geworfen und donnere dir den Befehl zu.

Thekla:

Ach, Shakespeare ist hin. Wir sind drei Jahrhunderte weiter.

Der Fürst:

Also wie geschieht so etwas bei neueren Dichtern?

Thekla:

Wollen sie überzeugen, gehört der Landtag dazu, weil der Fürst konstitutionell ist.

[...]

Der Fürst:

Vortrefflich gesungen. Warum gereicht solche Stimme nicht unserem Hoftheater zum Ruhm?

Thekla:

Ein Bastard ist der Sänger.

Der Fürst:

Doch also Shakespeare! Bastarde sind sein Zeichen. Fürsten und Bastarde. Nicht länger darfst du dich sperren, die Situation historisch zu nehmen. Auch mein Einglas ist verschwunden.

Thekla:

Bleiben die Telegraphenstangen dort störend.

Der Fürst:

Aber was vermögen sie gegen einen Bankert, einen Prinzen und – erstaune: hier ist auch der Dolch. Zwar nur ein Jagdmesser, aber bei gutem Willen...

Thekla:

Ich habe ihn.

Der Fürst:

Fehlt eine Leiter.

Thekla:

Dort im Schuppen. Halt! Nie traf man Harun al-Raschid kletternd.

Der Fürst:

Es ist eine Variante.

Thekla:

Und die Ehre des Mädchens?

Der Fürst:

Deckt der Mantel des Sultans.

Thekla:

Leiter und Stube – es ist nicht romantisch genug.

Der Fürst:

Stube und Leiter – so bürgerlich wie ich's gedacht.

[...]

(GW 1, S. 513–516)

Auf die fiktiven Männergestalten in literarischen Prätexten – die Märchenfigur des arabischen Kalifen Harun al-Raschid aus *Tausendundeiner Nacht*, die Prinzenfiguren aus Volksmärchen und Shakespeares Dramen – wird nicht nur angespielt, sondern sie werden auch von Thekla und dem Fürsten mit Absicht nachgeahmt. Beim Fehlen eines Dolchs als Requisit romantischer Prinzen wird das Jagdmesser des Fürsten benutzt, um nur dem Original der Märchenvorlage nah zu kommen. Als Thekla sagt, dass Shakespeare längst überholt ist, fragt der Fürst: „Also wie geschieht so etwas bei neueren Dichtern?“, denn er möchte das Schau-Spiel nach einer modernen Vorlage fortführen. Als Thekla darüber scherzt, dass man den Harun al-Raschid in den Märchen nie kletternd sieht, antwortet der Fürst mit „Es ist eine Variante“, damit wird der Spielcharakter der Szene veranschaulicht. Die Spielaktion dieser Szene wird von Musik begleitet, und zwar von dem Gesang der vier emsigen Sänger, die zur gleichen Zeit im Haus Hicketiers ihre Probe für den Gesangswettbewerb abhalten. Die Probe des Männerquartetts wird nicht direkt dargestellt, sondern in den Regieanmerkungen als Silhouette am Fenster angedeutet. Obwohl die zwei Szenen – das Schau-Spiel von Thekla und dem Fürsten außerhalb des Hauses und die Probe des Männerquartetts im Haus – in unterschiedlichen Räumen stattfinden und die Szene der Gesangsprobe an sich unsichtbar ist, kann der Zuschauer sie gleichzeitig wahrnehmen:

Thekla:

Die Leiter, schnell die Leiter her!

Der Fürst trägt die Leiter heran.

Das Quartett:

»Johohoho, tralalala...«

Thekla:

Schau fort! Ich steige hinunter.

Sie tut's eilig. Der Fürst empfängt und umfängt sie.

Das Quartett:

»Tralala tralala tralalalala« usw.

(GW 1, S. 518f.)

Der Männergesang innen und das Schau-Spiel draußen werden so fest ineinander verwoben, dass ein synästhetischer Effekt entsteht. Optisches und Akustisches, Gefühls- und Getastetes, Vergangenes und Modernes werden vermischt und gleichzeitig empfunden. Die Gleichzeitigkeit der zwei unterschiedlichen Szenen – der scherzhaften, romantischen Spielszene einerseits und der ernsthaften, pathetischen Szene der Gesangsprobe andererseits – ruft einen starken ironischen Effekt hervor. Die Grenze zwischen der Welt des Bürgers und der der anderen zwei Stände, die Hicketier stets als „abgezirkt, nach oben und unten“ (GW 1, S. 485) zu sein glaubt, wird nun durch den Einbruch des Fürsten und des Proletariers Schippel auf einmal durchbrochen. Die Pathetik Hicketiers, der für die Ehre seines Bürgerstandes kämpft, wird gegen seinen Willen mit der Romantik seiner Schwester konfrontiert, die die erstrebte Ehre ruiniert. In dieser Szene liegt also die stärkste Pointe der Komödie, die ihre satirische Richtung zum Ausdruck bringt.

Außer dieser technisch hervorragenden Szene gibt es in der Komödie noch einige episodische Passagen, die mit der Haupthandlung der Integration Schippels in den Bürgerstand aber wenig zu tun haben. In den Szenen II,1 und IV,1 geht es um Wolkes freundschaftliche Vorstellung des Krey bei Thekla bzw. bei Jenny. Wolkes kurioser Einfall, die Initialen der Namen Theklas und Kreys in die Ulme zu schneiden, erinnert an eine Szene in Shakespeares im Jahr 1600 entstandener Komödie *As you like it*. Die Szene wird im *Bürger Schippel* parodiert. Sie findet nicht in einem romantischen Wald statt, wie es

in Shakespeares Komödie der Fall ist, sondern im Garten eines Bürgers, der ganz von bürgerlicher Gesinnung und bürgerlicher Ideologie durchdrungen ist und dessen Ansehen wegen der Romantik der Schwester gerade auf dem Spiel steht. Das Schneiden des Namens der Geliebten in die Rinde eines Baums tut der Störenfried Wolke aber nicht für sich selbst, so wie der verliebte Orlando in Shakespeares Komödie, sondern für seinen Freund Krey, der die verlorene Unschuld der Thekla nur schweren Herzens hinnimmt. Wolkes Verhalten, genauso wie sein sprechender Name, der schon beim ersten Besuch des Fürsten im Haus Hicketiers für komische Missverständnisse sorgte, wirkt durchaus lächerlich und narrenhaft. Diese Episoden zeigen zwar eine direkte intertextuelle Verbindung zur Komödie Shakespeares, aber sie sind eine verfremdete Parodie dieser. Sie nehmen zwar das Spielerische und das Episodische der Shakespeareschen Komödie auf, aber diese komödiantische Eigenschaft verleiht der Komödie *Bürger Schippel* als Ganzem nicht spielerische Leichtigkeit, sondern eher einen grotesken Ton. Denn in Shakespeares Komödie sind das Episodische und das Spielerische ein organisches Element, ein untrennbares Bindeglied, das zusammen mit dem Verwechslungs- und Verkleidungsakt eine in sich harmonische Spielwelt aufbaut, in der die Totalität der Illusion und fröhliche Phantasien die zentrale Rolle spielen. In Sternheims Komödie sind die Spielepisoden komisierende Einschübe, die nur in der Lage sind, sich selbst zu befriedigen, nicht aber die ganze Komödie. Sie passen nicht zu der ernsthaften Thematik des Ständekonflikts, von der die Komödie handelt, und auch nicht zur Haupthandlung der Integration des Proletariers Schippel in den Bürgerstand. Streng genommen gibt es im *Bürger Schippel* diese Haupthandlung schon gar nicht mehr. Denn diese ursprünglich geglaubte Haupthandlung, die ja auch der Titel der Komödie verkündigen will, wird längst durch die verschiedenen Episoden und die ausschweifende Gartenszene des Schau-Spiels durchbrochen. Es geht im *Bürger Schippel* eigentlich um ein schweres Motiv, nämlich das Selbstbewusstsein des Menschen, nicht aber des Proletariers Schippel, wie es der Titel der Komödie irrtümlicherweise zeigen möchte, sondern des Bürgers, dessen Vertreter der grüblerische, fast schwermütige Hicketier ist. Das heißt, der Protagonist der Komödie ist nicht der Titelheld, sondern der Bürger Hicketier, und die Darstellung seiner Reflexion über den gesellschaftlichen Platz seines Standes wirkt durchaus ernsthaft. Zu diesem

schwerwiegenden Hauptinhalt der Komödie passen die kuriosen Spielepisoden schon nicht mehr. Dieses „Unpassende“, „Befremdende und Konsternierende“¹¹⁵ macht die Eigentümlichkeit der Komödie Sternheims aus, die dadurch grotesk und verfremdet wirkt.

3.1.5 Tabula rasa

Mit dem Herannahen der hundertjährigen Jubiläumsfeier der Rodauer Glasfabriken wird der alte Glasbläser Wilhelm Ständer immer unruhiger. Er befürchtet nämlich eine Überprüfung der Betriebsausgaben durch den Aufsichtsrat des Betriebs, da sie sein übermäßig hohes Jahresgehalt aufdecken und die Entlassung zur Entwurzelung der finanziellen Grundlage seiner Existenz führen würde. Als Gegenmaßnahme fordert Ständer die Einrichtung einer Arbeiterbibliothek, da der Bau der Bibliothek mindestens eine Million Mark beanspruchen würde, die Betriebsleitung sich dadurch ganz mit dieser heiklen Frage zu beschäftigen hätte und die Generalrevision würde verschieben müssen. Als er aber eine schnelle Einigung zwischen dem Betriebsdirektor und den Arbeitern sieht, holt er den radikalen Agitator Werner Sturm aus Berlin, der für weitere Unruhen sorgen soll. Entgegen seinen Wünschen plant Sturm aber eine Arbeiterrevolution und die Enteignung der Glaswerke. Sturms Vorhaben und politische Auffassung entsprechen durchaus nicht dem Plan Ständers. Gegen Sturm setzt er den gemäßigten Redakteur Artur Flocke ein. Als schließlich der Betriebsdirektor beim Jubiläumsfest seine Verdienste für die Glasfabriken rühmt und ihm die Stelle des Mitdirektors anbietet, lehnt er zur Schonung der eigenen Gesundheit dieses Angebot ab. Er gibt die Stelle an den alten gutmütigen Heinrich Flocke weiter, der wegen zu viel Stress bald stirbt. Ständer, gesund und finanziell abgesichert, trennt sich von Werner Sturm und Artur Flocke, jagt seine Magd und seine Nichte fort und feiert pathetisch seine volle ‚Freiheit‘.

¹¹⁵ Richard Brinkmann: Sternheims Komödie »Bürger Schippel«. In: Das deutsche Lustspiel, hrsg. v. Hans Steffen, Zweiter Teil, Göttingen 1969, S. 103–124, hier S. 123.

Nach Sternheims Selbstdeutung gehört *Tabula rasa* zu denjenigen seiner Dramen, die seiner Intention am besten entsprechen. Im Aufsatz *Der deutschen Schaubühne Zukunft* (1918) schreibt er:

Wem wie mir solche moralische Absichten fern liegen, und wer sich lieber einen herzlosen Zyniker nennen läßt, als daß die abgeleiteten Punschlieder er mitsänge, wer seinen Geschöpfen unter allen Umständen mehr Lust an sich selbst als am Nächsten verleiht, wer sie, unbekümmert um des Nachbarn Los, nur von ihrer eigenen, sozial wertlosen Winzigkeit besessen zeigt, dem wird man, findet keine andere Form er als das Theaterstück, seinem Schöpfungsdrang zu genügen, auch fernerhin die Stücke verbieten, wie man mir bisher diejenigen untersagte, die meine dichterischen Absichten am reinsten zeigten, und in denen Rücksichtslosigkeit gegen andere und Stolz auf eigene Person Triumphe feiert wie »Die Kassetten«, den »Kandidaten«, »1913« und »Tabula Rasa« [...] (GW 6, S. 59).

Entgegen Sternheims Selbstdeutung wirkt die Figur Wilhelm Ständer abstoßend und widerlich. In der Charakteristik dieser Figur und der Handlung der Komödie sieht man viele Ähnlichkeiten mit den anderen Komödien Sternheims, allen voran der *Hose* und dem *Snob*. Im Zentrum der Geschehnisse und des Interesses der Komödie steht die gleiche starke, egozentrische männliche Gestalt wie sie auch in der *Hose* und im *Snob* auftritt. Die kontrastierende, karikaturartig übertriebene Darstellung des Verhaltens dieser ‚kolossalen‘ Figur verrät die satirische Intention des Autors: Man sieht einerseits den kämpferischen Sozialisten Wilhelm Ständer, der sich für die Interessen der Arbeiter einsetzt, andererseits einen egoistischen Spießbürger, der die Mitmenschen rücksichtslos ausnutzt. Als vorgetäuschter Sozialist sagt er: „Je älter ich werde, um so weniger begreife ich unsere Lammsgeduld. Just so ein Jubiläum gäbe uns Proletariern die beste Gelegenheit, mit den Besitzern der Werke gründlich abzurechnen. Etwa: die Fabrik steht hundert Jahr, Dutzende von Millionen sind verdient. Der Arbeiter hat sie geschafft. Was wurde an ihn, was an die Eigentümer bezahlt? Wo ist da um Gotteswillen Gerechtigkeit? [...] Das Volk hat Milch in den Knochen, läßt sich durch Almosen einlullen, sonst müßte es, statt Feste der Fabrikanten zu feiern, endlich mit gepanzerter Faust auftrumpfen“ (GW 2, S. 169). In der Tat sagt und tut er alles um der eigenen Interessen willen. Er nutzt den Sozialisten Werner Sturm und den Sozialde-

mokraten Artur Flocke aus, um die Arbeiterbewegung für den eigenen Vorteil zu lenken. Als Proletarier führt er aber ein behagliches, fürstliches Leben: Er hält sich eine Magd und verfügt insgeheim über einen Anteil an den Aktien der Glaswerke. Als er sein Ziel erreicht hat, stößt er alle seine Mitmenschen von sich und kündigt seine angebliche Freiheit an: „Von heute an aber habe ich freie Möglichkeit und trenne mich entschieden von allem, was als Menschengesetz mir hier gepredigt wird. Unabhängig von Zunft und Gemeinschaftsidealen, will ich nur noch mein eigenes Herz durchforschen, die Lehrer suchen, die meine Natur verlangt [...]“ (GW II, S. 247).

Dieses 1915 entstandene Stück lässt sich dem Genre des sozialen Dramas zuordnen, wenn man unter diesem Genre ein Drama versteht, „dessen bestimmter sozialer Untergrund die Voraussetzung ist für Stoff und Gehalt, dessen Charaktere und Handlung mit Notwendigkeit aus diesem sozialen Untergrund hervorgehen“.¹¹⁶ In karikaturartiger Weise spiegelt die Komödie die wirtschaftliche, gesellschaftliche und politische Situation in Deutschland um 1915 wider: die weitere Entwicklung der kapitalistischen Wirtschaft, die Interaktion zwischen Proletariat und Bourgeoisie und schließlich die politischen Spaltungen der sozialistischen Parteien. Während der radikale Werner Sturm sein bolschewistisches Ziel ekstatisch verkündigt – „Herrschaft des Proletariats, Klassenkampf bis zur Vernichtung der Gegner“ (GW 2, S. 172) –, hält der vernünftige Artur Flocke an der sozialdemokratischen Linie fest. Ihm zufolge ist die soziale Gerechtigkeit nur auf friedlichem Weg zu erreichen: „Aber nicht auf gewaltsamen, sondern dem friedlichen Weg der Entwicklung. An die Stelle des »bevorrechteten« tritt der gleichberechtigte Bürger. Die Sozialdemokratie löst die bisherige Gesellschaft nicht auf und proletarisiert ihre Mitglieder, sonder hebt den Arbeiter aus der Stellung des Proletariers in die des Bürgers und verallgemeinert Bürgertum“ (GW 2, S. 188). Der Direktor der Rodauer Glaswerke Paul Schippel, der außer dem Namen und der Andeutung auf seine proletarische Herkunft nichts Gemeinsames mit dem Titelhelden der Komödie *Bürger Schippel* hat, zeigt sich durchaus gutmütig,

¹¹⁶ Elise Dosenheimer: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim, Darmstadt 1989, S. 5 (unveränd. reprograf. Nachdruck der Ausgabe Konstanz am Bodensee 1949).

aufgeklärt und verständnisvoll gegenüber den Arbeitern. Er arbeitet „mit sentimentalischen Regungen“ (GW 2, S. 182). Er willigt sehr schnell in die Forderung der Arbeiter ein und ist bereit, den Arbeiter Wilhelm Ständer zum Mitdirektor des Betriebs zu ernennen. Mit den Worten „Auch ich nenne mich mit Recht einen Rodauer Arbeiter“ (GW 2, S. 220) zeigt er sich als ein Mitglied der Arbeiterschaft und sieht er ein gemeinsames Ziel mit den Arbeitern: „Im Verwaltungsbüro sitzt der eine, der andere steht an der Maschine durch das unlenkbare Schicksal. Doch aus eigenem, menschlichen Willen wollen beide das Gleiche: Aufhebung der Klassenvorherrschaft durch Schaffung von Bedingungen, die den Übertritt von einer Gesellschaftsschicht in die höhere für jeden einzelnen verbürgen [...]“ (GW 2, S. 223). Das Verhalten der Leitung der Glaswerke hält der Bolschewik Werner Sturm für „Verweichlichung durch Fürsorge“, den Versuch der Kapitalisten also, „durch sogenannte Wohlfahrtseinrichtungen die Massen zu ködern“ (GW 2, S. 173).

Die skizzenhafte, scharfe soziologische und politologische Gesellschaftsanalyse in *Tabula rasa* zielt schließlich auf die Unentschlossenheit der politischen Einstellung des deutschen Arbeiters nach dem Ersten Weltkrieg, als dessen Vertreter Wilhelm Ständer dargestellt wird. Ständer schwankt heftig zwischen Werner Sturm und Artur Flocke. Die Darstellung dieses Schwankens wird in übertriebener, komischer Weise hervorgebracht. Um dem radikalen Agitator Werner Sturm vom Revolutionsplan abzuraten, schickt Ständer den Sozialdemokraten Artur Flocke zu ihm. Als er diese Entscheidung sofort wieder falsch findet, lässt er den alten Heinrich Flocke Artur Flocke zurückholen. Diese zweite Entscheidung hält er aber sofort wieder für falsch. In aller Eile lässt er dann die Magd Bertha den alten Flocke zurückholen. Gleich danach bereut er auch diese letzte Entscheidung und weiß nun aber nicht mehr, was er machen soll. Das hektische Rennen und Jagen veranschaulicht die innere Unsicherheit und die geistige Spaltung Wilhelm Ständers. Doch bei aller politischen Unentschlossenheit tendiert dieser Arbeiter insgeheim dazu, sich der Lebensart und dem -inhalt eines Kapitalisten anzunähern, indem er einen Anteil an den Aktien der Glasfabriken erwirbt. Über diese Eigenschaft des deutschen Arbeiters schreibt Sternheim in seinem Aufsatz *Die deutsche Revolution* von 1918: „Ein deutscher Imperialismus, der allmählich

durch seine abgefeimte, Amerika abgesehene Methode die Welt, besonders aber eine individualistisch englische, bedrohte, hätte nicht seine gefährliche Macht gehabt, wenn sich der deutsche Arbeiter ihr nicht bedingungslos angeschlossen, sondern sie durch eine Gegenbewegung etwa reguliert hätte. Aber dieser deutsche Arbeiter, der heute revolutioniert, heute gegen die Prinzipien der bis hierher herrschenden Klassen aufbäumt, ist nie aus dem ganz Deutschland besitzenden kapitalistischen *circulus vitiosus* herausgetreten, sondern hat sich, innerhalb des Systems zwar streitend, doch durchaus mit ihm entwickelt. [...] In meinem Schauspiel ›*Tabula rasa*‹ [...] habe ich diese ungeistige Tendenz auch des deutschen Arbeiters bis in die letzten Konsequenzen plastisch geschildert und ad absurdum geführt [...]“ (GW 2, S. 554f.).

Hätte *Tabula rasa* mit dieser karikaturartigen, übertriebenen Figurendarstellung geendet, so könnte man das Werk eindeutig als eine politische Satire betrachten, die die „ungeistige Tendenz“ des deutschen Arbeiters entlarvt. Aber die Komödie, genauso wie nahezu alle anderen vorangegangenen Komödien Sternheims, fügt der satirischen Ebene, die das Übel in der Gesellschaft und im Menschen herabsetzt, eine andere Ebene hinzu, und zwar die des Diskurses über die persönliche Freiheit. Wie Wolfgang Wendler konstatiert, bildet die Beschäftigung mit der Thematik der persönlichen Freiheit die philosophische Grundlage des literarischen Schaffens Sternheims, der diese Thematik mit dem Begriff „Beziehungsinhalt“ des Menschen zusammenfasst.¹¹⁷ Es kann in *Tabula rasa* wie in den anderen Komödien Sternheims aber nur von einem Diskurs über die Freiheitsthematik gesprochen werden, da die volle persönliche Freiheit nur als eine Vision dem bürgerlichen Helden in den Mund gelegt wird, ohne aber als solche eine wahre Wirklichkeit gewesen zu sein. Sich des ausgezeichneten Zustands seines Körpers und seiner Finanzen vergewissernd, stößt Ständer alle ihn umgebenden Menschen von sich und ist bereit, den Aufbruch in die von ihm vorgestellte Freiheit zu starten. Er verkündigt diesen Herzensdrang wie eine Art Evangelium: „Wäre ich zwanzig, mein Junge, und täte, was ich jetzt tue, viele würde mein Aufbruch mitreißen.

¹¹⁷ Siehe das erste Kapitel dieser Arbeit.

Dann müßte Prophetie sein, was jetzt nur den Propheten rührt: der uns alle geschaffen und unterschieden, will auch von jedem die anvertraute Person unverfälscht zurück. In meiner Façon, durchschnittlich begabt in die Welt gestellt, kann ich mir das Heiligsein erst als kleiner Rentner mit sechzig Jahren leisten, doch bleibt es immer noch Verdienst, meine ich, feste Bezüge erst seit Stunden in der Tasche, in das eigene Selbst unverzüglich aufzubrechen“ (GW 2, S. 247). Der vorherige durchtriebene Egoist und Spießbürger Wilhelm Ständer, der die Mitmenschen rücksichtslos ausnutzte, entpuppt sich jetzt auf einmal als ein pathetischer Verkündiger persönlicher Freiheit, die in seinen Vorstellungen das Heiligste dessen ist, was Gott dem Menschen gibt und von ihm auch zurückverlangt. Diese Vorstellung scheint eine theologische und metaphysische These zu sein. Sie mutet schön an, aber nur als eine anthropologische Vision, eine allgemeine Freiheitsvorstellung der Menschheit. Dass diese allgemeine Vision nun dem heuchlerischen Spießler in den Mund gelegt wird, verwirrt den Zuschauer in höchstem Maße. Hierin zeigt sich wiederum die Technik des Unpassenden, des Dissonanten, wie es auch in den anderen Komödien Sternheims der Fall ist. Sie vermischt die zwei sich ausschließenden Ebenen – die herabsetzende, satirische Ebene und die die Thematik der persönlichen Freiheit bejahende Diskursebene – und lässt die Komödie grotesk erscheinen.

Mitten in dieser grotesken Vermischung sieht man das für die Sternheimsche Komödie eigentümliche Experimentieren mit der Form, und zwar die spielerische Gegenüberstellung der Parallelszenen, durch die die Handlung der Komödie wie eine kreisförmige Bewegung erscheint. Im *Tabula rasa* sind diese Parallelen die Frühstücksszenen im ersten und letzten Akt der Komödie. Im zweiten Auftritt des ersten Akts wird dargestellt, dass Ständer ein seltsames Ritual beim Essen durchführen lässt, nämlich das Tür-Abschließen und Vorhang-Herunterziehen:

Ständer:

Ich sterbe vor Hunger, und du trödelst draußen. Spukt auch bei dir das Jubiläum?

Isolde:

Wir Mädchen üben großartige Bilder und Tänze ein.

Ständer:

Gut. Später. Schließ' ab.

Isolde:

Die Türen sind zu.

Ständer:

Den Vorhang herunter!

Isolde *läßt den Vorhang herab.*

Ständer:

Was bringst du?

Isolde:

Fischmayonnaise, ein Rehkotelett in Gelee.

Ständer:

Der Sherry?

Isolde:

Ist da.

Sie stellt aus einem Körbchen alles auf den Tisch.

Ständer *beginnt gierig zu essen.*

(GW 2, S. 167f.)

Ständer führt ein behagliches Leben. Das Essen wird für ihn in reichem Maße und köstlich vorbereitet. Beim Essen bedient ihn seine Nichte Isolde. Komisch wirkt, dass er beim Essen die Türen abschließen und den Fenstervorhang herunterziehen muss. Die Frühstücksszene wiederholt sich im vierten Auftritt des letzten Akts. Diesmal sieht das Ritual aber anders aus:

Isolde *mit einem Tablett tritt auf und setzt es auf den Tisch:*

Das Frühstück! Ein Hühnchen mit Tomatentunke.

Sie läßt den Vorhang herunter, verhängt die Schlüssellöcher.

Ständer *setzt sich zum Tisch:*

Zieh den Vorhang hoch!

Isolde:

Den Vorhang?

Sie tuts.

Ständer:

Die Türen mach' auf.

Isolde:

Auf?

Sie tuts.

(GW 2, S. 240)

Ständer lässt diesmal beim Genießen seines köstlichen Frühstücks den Fenstervorhang hochziehen und die Türen aufmachen. Die plötzliche Änderung des jahrelang praktizierten Rituals verwirrt Isolde, da sie noch keine Ahnung von der tabula rasa des Onkels hat. Die kontrastierende und zugleich komisierende Gegenüberstellung der parallelen Szenen hebt zudem eine leicht symbolische Funktion des Raums und dessen Verbindungsstellen mit der Außenwelt – dem Fenster und der Tür – hervor. Symbolisiert vorhin der verschlossene und abgeriegelte Raum die Abhängigkeit und Verschlossenheit Wilhelm Ständers von und in seinem bürgerlichen Raum und seiner bürgerlichen Umwelt, so exponiert er mit dem Aufschließen des Raums seine entschlossene tabula rasa mit dieser Umwelt. Der Verhaltens- und Situationsymbolik entspricht die Symbolik der sprechenden Namen der Komödienfiguren. Impliziert der Name *Flocke* Zerbrechlichkeit, Schwachheit und Vergänglichkeit, so konnotiert der ihm gegenüberstehende Name *Ständer* Standhaftigkeit, Robustheit und Dauerhaftigkeit. Die Symbolik des Namens wird zum Schluss der Komödie deutlich zum Ausdruck gebracht, und zwar in einem pathetischen Schlusssatz Wilhelm Ständers: „Und nun auf Wanderschaft zum Ziel am ruhigen Ort. Für mich, Ständer, stehe ich“ (GW 2, S. 248). Die überhebliche Ich-Pathetik, verbunden mit einer vagen expressionistischen Aufbruchsvision, mutet trotz aller ästhetisierenden Funktion der Handlungs- und Namenssymbolik kurios an, genauso wie die Episoden der Narrenfigur Wolke im *Bürger Schippel* oder der Vater-Sohn-Pakt im *Snob*.

3.1.6 Der entfesselte Zeitgenosse

Fünf hochrangige Freier, ein Admiral, ein Diplomat, ein Publizist, ein Politiker und ein Tenor, haben sich bei einem europaweiten Wettkampf um die Gunst der reichen und schönen Schlossbesitzerin Klara Cassati durchgesetzt und wurden von dieser zur letzten Entscheidung in ihr Schloss eingeladen. Zur gleichen Zeit erscheint ein fremder Wanderer namens Klette, der auf seinem Wanderweg Klaras Tagebuch findet und es ihr ungelesen zurückgibt. Klara leidet zu dieser Zeit unter einem inneren Zwiespalt zwischen den An-

forderungen der Vernünftigkeit der Zeit und dem ihr innewohnenden gefühlsmäßigen Drang nach Menschlichkeit und weiß nicht, welchen Kandidaten sie als Bräutigam nehmen soll. Ein Zwischenfall während einer Schiffsfahrt führt sie zur Entscheidung: Bei einem heftigen Sturm auf dem See springt sie ins Wasser, daraufhin springt auch Klette ins Wasser, um sie zu retten, obwohl er nicht schwimmen kann, während die anderen Freier nur tatenlos dabei zusehen. Durch diesen Zwischenfall entdeckt Klara in Klette den Lebenspartner und befreit sich von den fünf Freiern.

Dieses 1920 entstandene, nur einmal aufgeführte Lustspiel Sternheims war bis in die 1960er Jahre hinein nicht verstanden worden. Eine Rezension in der *Kölnischen Zeitung* berichtete, dass das Stück den zeitgenössischen Zuschauern sehr missfiel.¹¹⁸ Tatsächlich ist in der Handlung dieser Komödie das Unpassende und Kuriose, wie es auch für die meisten vorangegangenen Komödien bezeichnend war, abermals zu beobachten. Allein die Fabel, genauso wie die der *Hose*, wirkt schon ungewöhnlich und grotesk. Die Ausgangsszene dieser Fabel – die Wahl eines Bräutigams, die die schöne reiche Erbin Klara Cassati aus den zahlreichen Freiern aus ganz Europa treffen muss – erinnert zwangsläufig an Shakespeares Komödie *Der Kaufmann von Venedig* (1600). Es fehlen bloß die Kästchen mit den Zaubersprüchen und die blendenden Verwechslungsspiele der Shakespeareschen Komödie, stattdessen werden in die romantische Komödienfabel eine nüchterne soziologische Diskussion über neue gesellschaftliche Phänomene und ein moderner Einzelgänger verschränkt. Dieser zynisch und anarchistisch wirkende Einzelgänger, der behauptet, sich von allen gesellschaftlichen Regeln und Maximen befreit zu haben, muss sich zum Schluss der schönen Schlossbesitzerin ergeben, und zwar durch die symbolhaften Fenster, die alle Nächte offen bleiben. Ein romantischer Komödienanfang und -schluss mit einem unpassenden soziologischen Diskurs. Dazu kommen noch die zackigen Figurenreden, die häufig nur aus einem einzelnen Wort bestehen. Der ganze Gestus dieser Komödie missfiel der Kritik sehr. Julius Bab spricht von einem mangelnden Talent Sternheims und Paul Rilla

¹¹⁸ Vgl. GW 3, S. 501.

von einem Sprachkampf.¹¹⁹ Es hat aber auch positive Resonanzen gegeben. Emrich z. B. schätzt dieses Lustspiel sehr hoch ein. Seiner Ansicht nach wird in diesem Stück eine „scharfe Konfrontation von Bürgerkritik und positiver Liebe“ dargestellt. Die Heldin „befreit sich nicht nur aus allen konventionellen romantischen Liebesvorstellungen, sondern auch aus der Umkehrung dieser Vorstellung, die durch den Haß gegen die Kommerzialisierung der Liebe durch das Bürgertum entstanden ist: Nüchternheit, psychoanalytische Aufklärung usw. Sie gelangt durch den kompromisslos sich selbst behandelnden »Entfesselten Zeitgenossen« zur vollen Realisierung ihrer Liebe.“ Von daher sei in diesem Lustspiel eine „positive, Gott und die Welt bejahende Haltung“ des Autors zu sehen.¹²⁰

In diesem Unverständlichen und Unpassenden ist jedoch ein intentionaler Aspekt festzuhalten, nämlich die skizzenhafte Darstellung verschiedener Lebensauffassungen und Ideologien der Nachkriegszeit in Deutschland. Der Prozess der Bräutigamwahl dient eigentlich nur dazu, diese gesellschaftsanalytische Intention, wie sie auch in den vorangegangenen Komödien Sternheims eine ganz zentrale Rolle spielt, zutage zu bringen. Dafür wird eine antagonistische Figurenkonstellation gebaut. Die erste antagonistische Personengruppe sind die fünf hoch gestellten Personen auf der einen Seite und der titellose Klette auf der anderen. Während jene sich zu einem gesellschaftlich „abgeriegelt[en] Kreis“ (GW 3, S. 10) mit einem gemeinsamen „Korpsgeist“ (GW 3, S. 14) zusammenschließen, stellt sich Klette als ein Einzelgänger ohne Beruf und sozialen Status vor. Den zweiten Figurenantagonismus bilden die Gräfin Ursula Wrocho und der Kammerdiener Mayer auf der einen und der Professor auf der anderen Seite. Die Gräfin und der Kammerdiener stammen aus einem altadligen Kreis und beharren auf Sentiments und der inneren Stimme des Menschen. Dagegen plädiert der Professor für zeitgemäße Vernünftigkeit und Selbstbeherrschung. Die dritte Personengruppe bilden die Protagonisten Klara und Klette. Wie zwei gegenüberstehende Pole unterscheiden sie sich zwar in der Lebensart, aber sie ziehen einander aufgrund der

¹¹⁹ Siehe das erste Kapitel dieser Arbeit.

¹²⁰ Vgl. GW 3, S. 501.

gleichen Einstellung zum Leben und der geistigen Ebenbürtigkeit auch an. Mit dieser antagonistischen bzw. polaren Figurenkonstellation fungiert die Komödie als eine Plattform, auf der neben den kargen Dialogen, die auch für die vorangegangenen Komödien Sternheims charakteristisch sind, auch langwierige und tiefgründige Gespräche stattfinden. Im Hinblick auf die Darstellung der geistigen Ambivalenz der Menschen in der Nachkriegszeit lässt sich die Komödie als ein Zeitstück bezeichnen. Sie beschränkt sich jedoch nur auf die Stichwörter und Parolen, die die neuen gesellschaftlichen Phänomene umreißen: „Zeitalter exakter Wissenschaften“ (GW 3, S. 18), „modischen Sucht, sich [...] zu proletarisieren“ (GW 3, S. 12), „Vernunft“, „Zeitgenosse“, „Zeitkind“ (GW 3, S. 44), „Zeitalter ökonomischer Vernunft“ (GW 3, S. 47) usw. „Zeitgenössisch“ ist das zentrale Wort der Komödie. Es wird sämtlichen Figuren in den Mund gelegt und von diesen auf verschiedene Weise interpretiert. Mit der Darstellung des Verhaltens der Protagonisten Klette und Klara stellt die Komödie eine visionäre Vorstellung von den Anforderungen der neuen Zeit und deren idealer Erfüllung dar, für die das Wort „Entfesselung“ der Schlüsselbegriff sein soll.

Als Beispiel für diese Entfesselung dient der Protagonist Klette. Er will sich von allen gesellschaftlichen Regeln und bürgerlichen Vorstellungen befreien und ein ganz unabhängiger Mensch sein. Er gibt das Juraexamen auf und beabsichtigt Tischler zu werden. Alle Maßstäbe, nach denen die Zeitgenossen den Erfolg der Menschen beurteilen, verachtet er. Zu Klara sagt er: „Bis zu Ihrem jüngsten Tag Addition, Subtraktion aus Banknoten, Scheckverkehr, Spekulation auch mit Menschen; das Langweiligste, das es giebt. An dem, nur einen Augenblick teilzunehmen, mich vernichten würde“ (GW 3, S. 73f.). Er missachtet die Maxime der Zeitgenossen – die Vernünftigkeit, die seiner Ansicht nach ausschließlich an der Ökonomie orientiert ist: „Mit allem, was ich bin, empöre ich mich gegen erstarrte Vernunft, ihre Fallen auf Schritt und Tritt. Will nichts, als ihr ein einziges Mal entschlüpfen“ (GW 3, S. 50). Auch die neuen Phänomene in der Wirtschaft, Gesellschaft und Politik verabscheut er: „Ich verabscheue Hauswirte, Huren, Polizei und Heimatscheine. Auch Diktatur des Proletariats ist zu bewußter Ausdruck und Kommando“ (GW 3, S. 74). Trotz dieser zynisch wirkenden Äußerungen riskiert Klette aber sein

Leben für andere Menschen. Im Hinblick auf die Darstellung der Rettungsaktion und der darauf folgenden Liebesoffenbarung der Protagonisten ist Emrichs Deutung von der positiven Liebe zuzustimmen. Mit der selbstlosen Tat gibt Klette eine Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des Wortes „zeitgenössisch“. Seine Entfesselung von der Gesellschaft und sein Streben nach persönlicher Freiheit erweisen sich als eine individuelle Entscheidung, sich nicht der starren Vernünftigkeit zu unterwerfen, und für Menschlichkeit und Nächstenliebe. Diesem Lebensprinzip ist auch die Protagonistin Klara gefolgt. Sie wusste nur nicht, wie sie den inneren Kampf zwischen der Anforderung der Vernünftigkeit und ihrem inneren Drang nach Menschlichkeit lösen kann. In Klettes selbstloser Tat hat sie die Antwort gefunden.

Mit der Hervorhebung und Bejahung des Themas der Nächstenliebe ist der *Entfesselte Zeitgenosse* eine der wenigen Komödien Sternheims, die die bürgerliche Welt ins rechte Licht rücken. Die andere ist die Komödie *Der Stänker* von 1917 mit einem redlichen Lehrer als Hauptfigur. Da die erste Fassung von *Der Stänker* bereits 1905 entstanden war und in der Druckfassung von 1917 keine erheblichen Änderungen in Handlung und Charakteren vorgenommen wurden, ist diese Komödie dem neuromantischen Frühwerk Carl Sternheims, nicht seinem expressionistischen Hauptwerk zuzuordnen. Auch der *Entfesselte Zeitgenosse* gehört schon nicht mehr zu den expressionistischen Komödien Sternheims. Die nüchternen, tiefgründigen Gespräche über die Biographie und die Psyche der Protagonistin Klara bilden eine viel schlüssigere Figur als die Protagonisten in den vorangegangenen expressionistischen Komödien Sternheims. Mit der Diskussion über den Gegensatz von Leidenschaft und Nüchternheit ist dieses Stück eine nachexpressionistische Komödie Sternheims, die über die Ekstase der vergangenen Jahre reflektiert.

3.2 Kurze Zusammenfassung: Inhalt und Form von Carl Sternheims Komödien

Die Analyse von Carl Sternheims Komödien zeigt zwei Hauptthemen, die entweder allein oder ineinander verschränkt vorkommen. Das erste Thema ist

der Konflikt zwischen den sozialen Ständen und Schichten im wilhelminischen Zeitalter, und das zweite ist die persönliche Freiheit des Menschen in der Gesellschaft. Aufgrund dieser thematischen Fokussierung werden die Figuren in diesen Komödien überwiegend antagonistisch gestaltet. In den Komödien, die in erster Linie den Ständekonflikt thematisieren, sind die Figuren als Vertreter verschiedener sozialer Stände dargestellt. Im *Snob* treten mit Christian Maske, dem Grafen Palen und dessen Tochter Marianne Palen zwei sich gegenüberstehende Stände auf: das Bürgertum und der Adel. In der Komödie *Bürger Schippel* finden sich Vertreter aller drei sozialen Stände: das Proletariat, das Bürgertum und der Adel. Anders als die Dramen, die dieses soziale Thema durch die Darstellung realer Kämpfe zwischen Personen unterschiedlicher Schichten und Stände zur Schau stellen, wie es etwa die sozialen Dramen von J.M.R. Lenz, Schiller und Gerhart Hauptmann zeigen, stellt sich der Ständekonflikt in Sternheims Komödien eher als eine Art Diskurs dar, der im Bewusstsein der Vertreter des aufkommenden dritten Standes – des Bürgertums – reflektiert wird. Streng genommen gibt es in Sternheims Komödien keine real existierenden Konflikte, die in Form eines wirtschaftlichen, politischen oder geistigen Zweikampfes zwischen Personen unterschiedlicher sozialer Schichten stattfinden. Im *Snob* z. B. sieht man keine realen Kämpfe zwischen Christian Maske und dem Grafen Palen. Der aufkommende Bürger richtet sein Handeln und seine geistigen Aktivitäten schon von Anfang an nach den Richtlinien des Adels und ist auch sehr schnell in diesen hohen Stand aufgestiegen. Auch in der Komödie *Bürger Schippel* sind auf der Handlungsebene statt Kämpfen eher Annäherungsversuche der Vertreter unterschiedlicher Stände zu sehen. Wenn man in diesen Komödien dennoch vom Kampf, und zwar einem sehr harten Kampf sprechen kann, dann ist dieser ein Kampf des Bürgers mit sich selbst, und zwar in Form einer krisenhaften gedanklichen Wahrnehmung und Verarbeitung der mentalen und sozialen Unterschiede zwischen dem eigenen Stamm und den anderen sozialen Schichten als ein Phänomen der Gesellschaft. Bei Christian Maske z. B. werden die Ergebnisse seiner gedanklichen Verarbeitung dieses sozialen Phänomens zu einer Theorie über seinen eigenen Standpunkt zusammengefasst, die er dann seiner Freundin Sybil Hull vermittelt. In der Form der Verarbeitung sozialer Phänomene im Bewusstsein der Protagonisten stellen sich die Komödien

Sternheims als eine Art soziologische und politologische Gesellschaftsanalyse dar, die sich aber nicht in theoretische Untersuchung oder realistische Veranschaulichung gesellschaftlicher Phänomene vertiefen, sondern an der Oberfläche der Begriffe und Phänomene bleiben. Diese charakteristische Eigenschaft des Inhalts von Sternheims Komödien veranschaulicht sich an der skizzenhaften Darstellung von Handlungen, Figuren und Dialogen. In dieser Hinsicht ist Winfried Freund sehr zuzustimmen, der eine phänomenologische Struktur in Sternheims Komödien feststellt: „Reduktion auf den wesentlichen Bewusstseinsinhalt des Bürgers, zusammen mit dem Umschlag des Bewusstseinsaktes des Erleidens in den des Tätigseins bildet die eigentliche phänomenologische Innenstruktur der Komödie Sternheims. [...] Da es sich um die Wesensanalyse der Akte und der Inhalte bürgerlichen Bewusstseins handelt, bieten sich die Komödien dar als eine Folge von Selbstreflexionen, die sich im Kreis von Kapital und Macht monomanisch bewegen.“¹²¹

Zur Beschreibung dieser phänomenologischen Aufgabe von Kunst, die sich auf das Wesentliche der Dinge konzentriert und es dann in festen Begriffen zur Schau stellt, gibt Sternheim eine Formel: Kunst als Mannigfaltigkeitsüberwindung. In seinem Aufsatz *Vincent van Gogh* von 1910 schreibt er:

Hier nun, bevor ich mich dem Fall des van Gogh nähere, ist der Ort zu sagen, was das Urteil vom Kunstwerk überhaupt aussagt, und ich beginne damit zu betonen: Vor allem habe es seine spezielle Notwendigkeit eben so sehr, wie die vorausgesetzte Notwendigkeit jedes Kunstwerks: zu orientieren in der Welt der umgebenden Mannigfaltigkeiten, das heißt: in einem jeden sei die dargestellte Welt mit ihren Mannigfaltigkeiten zu einem Begriff gebändigt. Wer nämlich eingesehen hat, daß alles Ziel menschlicher Erkenntnis in einer Überwindung umgebender Mannigfaltigkeit besteht, daß alle Geistesarbeit das Chaos in der Weise ineinander schob: Mannigfaltiges wurde in Gruppen, die gewonnenen Gruppen zu neuen Ordnungen gebracht, und allmählich stand Disziplin neben Disziplin herabschauend auf eine Anzahl endgültig gewonnener Begriffe, weiß füglich, auch im Gebiet der Kunst geht niemals anderes vor sich als Mannigfaltigkeitsüberwindung im Hinblick auf schließlich zu gewinnende gültige Begriffe, die aber – und da-

¹²¹ Freund: Die Bürgerkomödien Carl Sternheims, S. 19.

her Notwendigkeit – auf keinem anderen Wege gewonnen werden könnten, nicht auf logischem und nicht aus Erkenntnissen der Sittenlehre. (GW 6, S. 8f.)

Diese Passage gibt Sternheims zentralen Gedanken über die Kunst wieder, der zur gleichen Zeit wie seine erste bürgerliche Komödie *Die Hose* entstand und sowohl diese als auch die nachfolgenden Komödien, Dramen und Erzählungen stark prägte. Diesem Gedanken zufolge liegt die Aufgabe der Kunst in der Erkenntnis der Welt. Der Künstler hat dabei die Funktion des Forschers und des Sozialanalytikers. Er beobachtet, untersucht und analysiert die vielfältigen Phänomene der Welt. Die gewonnenen Erkenntnisse fasst er mit Begriffen zusammen, mit denen er dann die Welt beschreibt und darstellt. Dieser Weg der Erkenntnisgewinnung hat Sternheims Auffassung zufolge nichts mit dem Logischen und der Sittenlehre zu tun. Dieser letzte Punkt ist sehr wichtig zum Verstehen der inhaltlichen Eigentümlichkeit von Sternheims Komödien. Für Sternheim ist die Kunst ein eigenständiger Bereich, der die erkenntnisfördernde Aufgabe jenseits der moralisierenden Didaktik erfüllt.

Gerade in diesem Punkt und dem reflektorischen Charakter der Handlungen liegt die Verbindung zwischen dem ersten Thema und dem zweiten: der persönlichen Freiheit des Menschen. Sich die Konkurrenzen zwischen den sozialen Schichten vor Augen führend, fühlt sich der Bürger einem großen Existenzdruck ausgesetzt. Entweder klammert er sich fest an seinen bürgerlichen Boden oder er strebt nach einem höheren sozialen Stand, um in der Gesellschaft Fuß fassen zu können. Die zentralen Begriffe seines Daseins heißen Kampf um die Existenz und Machtgewinnung, die aber nicht wirklich zwischen ebenbürtigen Gegenspielern, sondern in seinem Selbstbewusstsein stattfinden. Die Handlungen der Komödien stellen also kein reales Ringen der Figuren dar, sondern Prozesse der Selbstverwirklichung und -verherrlichung der Protagonisten, die durchtrieben, egozentrisch und rücksichtslos in der Durchsetzung ihres Willens sind. Diese inhaltliche Fokussierung kennzeichnet nicht nur die Komödienhelden, die aus dem Bürgerstand stammen, sondern auch die, die als Proletarier dargestellt werden. Mit dem soliden Vermögen, der spießbürgerlichen Lebensart, der Selbstzufriedenheit und dem Durchsetzungsvermögen ist der Proletarier Wilhelm Ständer in der Komödie *Tabula*

rasa den Bürgerfiguren Theobald Maske und Christian Maske durchaus ähnlich. Diese starken und harten Personen handeln nicht nur, sondern reflektieren auch ihr Handeln. Das, was sie beharrlich treiben und durchsetzen, betrachten sie als Durchsetzung ihrer eigenen Natur und Verwirklichung ihrer persönlichen Freiheit. Dabei wird das Thema der persönlichen Freiheit oft als eine Art Ideal, Zukunftsvision und Hoffnung ausgesprochen, was auch anziehend und überzeugend klingt. Zu diesem anthropologischen Interesse kommen noch die exakten, zum Teil auch tiefgründigen Gesellschaftsanalysen, die ebenfalls von diesen egozentrischen bürgerlichen Helden vorgetragen werden. Hätten die Komödien die Plädoyers für die persönliche Freiheit des Menschen und die nüchternen Gesellschaftsanalysen nicht den negativ beleuchteten Komödienhelden in den Mund gelegt, so würde man sie ausschließlich als Satiren betrachten können. Die Fixierung der zwei dissonanten Ebenen – der satirisch herabsetzenden Ebene und der die Freiheit des Menschen bejahenden Diskursebene – auf ein und dieselbe Figur lässt die Komödien Sternheims ambivalent erscheinen. Auch der Autor selbst bejaht in vielen seiner Aufsätze das rücksichtslose Streben seiner Komödienhelden nach ihrer eigenen Natur. In diesen Äußerungen übersieht Sternheim einen wichtigen Punkt in der Art und Weise der Darstellung dieses Strebens. Die persönliche Freiheit verwirklichen diese Komödienhelden nämlich nicht auf redliche Weise, sondern durch Betrug, Ausbeutung und Ausnutzung anderer Personen. Gerade in diesem Punkt widerspricht Sternheims Selbstdeutung seiner Komödien deren inhaltlichen Aussagen. Von daher ist Hans Kaufmann Recht zu geben, wenn er schreibt: „Der Theoretiker Sternheim übersieht ‚nur‘ eines, was der Dramatiker sehr klar herausarbeitet und was gerade den Witz der Komödie ausmacht: daß nämlich die des Scheins entkleidete, die eigene und wahre Natur der Maskes die vollendete bürgerliche Natur ist. Das ‚ganz Persönliche‘ ist das sozial Typische ohne Heiligenschein.“¹²²

Die inhaltliche Eigentümlichkeit von Sternheims Komödie ist in der Kritik und der Forschung unterschiedlich ausgelegt worden. Außer den Interpretati-

¹²² Hans Kaufmann: *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Berlin/ Weimar 1969, S. 292.

onen, die eine eindeutige Lösung finden wollen, indem sie entweder eine satirische oder eine antisatirische Lesart wählen, finden sich noch Deutungen, die die Widersprüchlichkeiten in Sternheims Komödien auf eine synthetisierende Weise zu lösen versuchen. Ludwig Marcuse z. B. hebt in seinem Aufsatz zum expressionistischen Drama¹²³ das Pathetische in Sternheims Komödien hervor. Er sieht den eigenartigen Helden in diesen Komödien als „Über-Bürger“: „Auch Carl Sternheim ist zuletzt nicht Satiriker, sondern Pathetiker. Er schildert keine Gesellschaft. Er karikiert keine Gesellschaft um einer entwickelteren Gesellschaft willen. Diese Philister-Gesellschaft ist gerade noch dazu gut, um witzige Folie für isolierte Monologisten zu sein. Sternheims Ziel ist nicht Entlarvung; oder noch detailliertere, noch intimere, noch umfassendere Belichtung des Bürgers (das ist nur Nebenprodukt). Sondern: er entwickelt den Bürger zum Über-Bürger, den Witz zum Hymnus und das Gesellschafts-Bild zum lyrischen Monolog.“¹²⁴ Mit dem Begriff „Über-Bürger“ meint Marcuse nicht die Entwicklung zum Allgemeinmenschlichen oder die Überwindung des Bürgerlichen, sondern die Steigerung bürgerlicher Veranlagung: „Der Über-Bürger ist eine Entwicklungsphase, eine wertvollere Entwicklungsphase des Typus Bürger, fanatisch gewordener, bessener Bürger: keine Erledigung des Bürgers. Sternheim ist kein Satiriker des Bürgerturns von einem außerbürgerlichen Pathos her; sondern selbst pathetisch Bürger, Feind nur des unpathetischen, sterilen Bourgeois.“¹²⁵ Walther Hinck sieht in Sternheims Komödien eine verschränkende Darstellung von Kritik und Einverständnis: „Sternheim lässt in der Darstellung des Einzelnen und der Gesellschaft zwei Wertungspole sich bestreiten und immer wieder sich auspendeln, so daß es zu einer Verschränkung von Einverständnis und Kritik, von Sympathie und Abweisung, von Faszination und Distanz kommt.“¹²⁶ Diese Eigenheit bedeute aber nicht ein künstlerisches Versagen, sondern spiegele die Intention und Situation des Autors: „schließen in den Komödien und

¹²³ Ludwig Marcuse: Das expressionistische Drama. In: Weltliteratur der Gegenwart, Band: Deutschland, II. Teil, in Verbindung mit Ernst Blaß u. a. hrsg. v. Ludwig Marcuse, Berlin/Leipzig/Wien/Bern 1924, S. 137–169.

¹²⁴ Ebd., S. 149.

¹²⁵ Ebd., S. 150.

¹²⁶ Vgl. Walter Hinck: Das Moderne Drama in Deutschland, S. 98f.

Schauspielen ein Realismus nicht die Groteske und Groteskes nicht den Realismus aus, wie auch Satire und Anerkennung nicht unvereinbar bleiben. Der künstlerische Stil spiegelt die Situation des Autors: seine kritische Distanz zur bürgerlichen Welt und seine existenzielle Gebundenheit an sie.¹²⁷

Trotz der verschiedenen Lesarten, die überzeugend klingen, möchte man sich fragen, ob eindeutige Auslegungen, seien es einseitige oder synthetisierende, methodisch sinnvoll und angemessen sind für Sternheims Komödien, in denen die intentionale Ambivalenz offenkundig und schwer zu lösen ist. Kann man diese Ambivalenz und Widersprüchlichkeiten nicht gerade als ein real existierendes literarisches Phänomen wahrnehmen und sie so lassen, wie sie sind, als eines der stilistischen Merkmale der Literatur der Moderne? In diesem Fall sollen diese Widersprüchlichkeiten dann nicht zu einem festen Ergebnis ausgelegt, sondern beschrieben und theoretisch begründet werden. Zur Beschreibung dieser Charakteristik lässt sich eine Darlegung von Wolfgang Wendler zitieren, der in Sternheims Komödien statt Synthese ein Nebeneinander von unterschiedlichen Inhaltselementen, Gefühlslagen und Intentionen beobachtet. Obwohl Wendlers Bemerkung sich auf den Sprachstil in Sternheims Erzählungen bezieht, trifft sie auch gänzlich auf die Struktur der Komödien Sternheims zu: „Überblickt man die bisher angeführten Stilmerkmale, so sind zwei verschiedene, gegeneinander wirkende Tendenzen zu erkennen. Plastische Situationen und Bilder wechseln mit allgemeinen, zum Teil vagen Formulierungen; die Erörterung abstrakter Erkenntnisse steht neben der Schilderung elementarer Gefühlsstürme.“¹²⁸ Ähnliche Ansichten vertreten auch Theo Buck und Burghard Dedner. Buck lehnt sich auf gegen eine einseitige Zuordnung von Sternheims Komödie zur Satire oder zum Zynismus. Für ihn sind die Komödien Sternheims ein Komplex von Entlarvung, Satire und Reflexion.¹²⁹ Nach Dedner haben die Komödien Sternheims eine realistische Intention, aber

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, S. 223.

¹²⁹ Theo Buck: Das Ende des Dialogs. Zur Dramaturgie in den Stücken „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“. In: Text + Kritik 87 (1985): Carl Sternheim, S. 8–24, hier S. 16.

groteske Stilelemente.¹³⁰ In der Tat beinhalten die Komödien Sternheims mehrere thematische und intentionale Ebenen, die der Autor willkürlich nebeneinander stellt und auch ineinander verschränkt, so dass es schwierig ist, von einer Einheit zu sprechen. Nur auf der Basis dieser Erkenntnis kann man die Schwierigkeiten von Sternheims Komödien in den Griff bekommen.

Dadurch, dass die Themen, sei es Standeskonflikt oder persönliche Freiheit, nicht durch reale Konflikte der Figuren dargestellt, sondern im Selbstbewusstsein der Protagonisten reflektiert werden, haben die Komödien Sternheims einen begrenzten Umfang. Von der Perspektive des Ortes, der Zeit und der Handlung aus zeigen diese Komödien eine geschlossene Form: Die Handlungen spielen meistens an wenigen aufeinanderfolgenden Tagen und haben entweder keinen (*Die Hose, Tabula rasa, Die Kassette*) oder nur einen Raumwechsel (*Der Snob, Bürger Schippel, Der entfesselte Zeitgenosse*). Die Komödien verfügen auch über eine begrenzte Anzahl von Figuren, die meistens aus den wenigen Mitgliedern einer kleinen bürgerlichen Familie und ihren spontanen oder eingeladenen Besuchern bestehen. Die Handlungen sind zielgerichtet und beinhalten auch keine großen Ausschweifungen. Innerhalb dieses überschaubaren Rahmens ist der Bau der Szenen jedoch ganz raffiniert. Entgegen der Zielgerichtetheit der Handlungen sind die Szenen nicht nach der Kausalität der Geschehnisse gebaut. Anders gesagt, die Form der Komödien Sternheims zielt auch nicht auf die Kausalität und Folgerichtigkeit der Geschehnisse, was der Struktur der Gattung der Komödie auch entspricht, sondern auf eine Art künstlerisches Experimentieren mit der Form, um dadurch die satirischen Momente und vor allem den Reflexions- und Diskussionscharakter der Komödien zu demonstrieren. Die Komödien stellen entweder eine kreisförmige Bewegung (*Die Hose, Die Kassette, Tabula rasa*) oder viele Parallelszenen dar (*Die Hose, Bürger Schippel, Die Kassette*). Manchmal werden groteske Episoden in die Handlung eingebaut (*Der Snob, Bürger Schippel, Der entfesselte Zeitgenosse*). Die Form des Kreises und die Paralle-

¹³⁰ Burghard Dedner: Funktionen und Grenzen des Grotesken bei Carl Sternheim. In: Carl Sternheim 1878–1942. Londoner Symposium, hrsg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, Stuttgart 1995, S. 1–22.

lität der Szenen erwecken den Eindruck, als könnten die Geschehnisse beliebig oft wiederholt werden. Sie erzeugen zudem einen leichten Spieleffekt, der der thematischen Ernsthaftigkeit entgegensteht. Auf diese Weise zeigen Form und Inhalt von Sternheims Komödien ein interessantes, interaktives Verhältnis: Sie sind füreinander Zweck und Mittel. Der Inhalt bedient sich der Form, um sich zum Ausdruck zu bringen, während die Form den Inhalt als Material für ihre eigene Aktivität benutzt, um damit sich selbst zur Schau zu stellen. Dadurch, dass die Form zur Akzentuierung des Inhalts viel beiträgt, ist sie selbst ein sprechender Inhalt. Gleichzeitig stellt sie sich als ein verselbständigter Bereich dar, der sich des spielerischen Experimentierens erfreut.

4. Die Sprache in Carl Sternheims Komödien

In seinem einflussreichen Buch *Dichtung und Dichter der Zeit* schreibt Albert Soergel über die Sprache in Sternheims Werken wie folgt: „Wie die Personen in der Mehrzahl Puppen sind, die maschinenhaft in einer bestimmten Lage sich einstellen, so erhält auch ihre Sprache etwas Puppenhaftes: Verbindungs-teile fehlen, der bestimmte Artikel fällt, Infinitive und Partizipien werden bestimmend, das Unpersönliche soll herrschen. Es gibt Stellen, wo die Sprache wie die Puppen, die sich ihrer bedienen, in den Gelenken schlenkert. Auch sie wird, wie diese bürgerliche Welt, in ihre Bestandteile aufgelöst; hinter der Verstiegtheit der Metapher wird die klappernde Hohlheit und Kahlheit im Sprachgerüst aufgezeigt.“¹³¹ Eine ähnliche Beurteilung gab unter anderem Julius Bab. In einem Aufsatz zu Sternheims Komödien sprach er von einem Telegrammstil der Sternheimschen Sprache, der ihm zugleich lebendig und mangelhaft erschien: „Im übrigen freilich ist die lebendige Knappheit seines Dialogs nun zu einer festen Manier, einem vollständigen Telegrammstil ausgeartet, der auf alle Bindeworte und beinahe schon auf alle Verben verzichtet, und das ist in demselben Grade Laster wie Tugend. Denn wenn sie die Bewegung beschleunigt, die Umrisse der Figur verschärft, so schließt seine springende Punktierarbeit dafür intimere, seelisch-musikalische Wirkung der Sprache aus.“¹³² Wie die Beurteilungen der namhaften Kritiker und Forscher zeigen, ist die Sprache in Carl Sternheims Komödien das andere Element, das wie der Inhalt dieser Komödien viele Aufregungen verursacht hat. Die Eigentümlichkeit dieser Sprache zeichnet sich hauptsächlich durch eine Verknappung des Satzes aus: In den Figurenreden werden oft Konjunktion, Artikel, Pronomen und manchmal auch das Verb ausgelassen. Dabei wird die durch grammatische Regeln bestimmte normale Wortstellung und Satzkonstruktion oft umgekehrt. Der sprachlichen Eigentümlichkeit in Sternheims Werk haben

¹³¹ Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit*. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Mit 342 Abbildungen, Leipzig 1925, S. 652.

¹³² Bab: *Die Chronik des deutschen Dramas*, Dritter Teil, S. 179f.

sich einige Untersuchungen gewidmet.¹³³ Eine detaillierte linguistische Untersuchung der Stilmittel der Sprache in Sternheims Komödien hat Valerie Hennekes Dissertation *Die Sprache in den Lustspielen Carl Sternheims* (1985) gegeben.¹³⁴ Von daher will die nachstehende Darstellung keine wiederholende Studie machen, sondern sich auf zwei Haupteigenschaften von Sternheims Sprache konzentrieren und die Art und Weise der Sternheimschen Anwendung von Stilmitteln, die zu diesen Eigenschaften führen, erarbeiten.

In ihrer Arbeit stellt Hennecke fest, dass Sternheim die Figuren in seinen Komödien nicht die gleiche Sprache sprechen lasse, sondern „sich in mehreren seiner Bühnenstücke bemühte, die Personen seiner Dramen durch eine ganz besonders konstruierte Figurensprache zu charakterisieren und damit auch zu differenzieren“.¹³⁵ Eine genauere Untersuchung der Sprache der Figuren in Sternheims Komödien zeigt aber, dass die stilistischen Unterschiede in der Sprache der Sternheimschen Figuren quantitativer, nicht aber qualitativer Art sind. Die kleinen Nuancen kennzeichnen nicht den individuellen Charakter der Figuren, sondern Eigenschaften der Typen, die sie verkörpern. Ein allgemeiner Unterschied lässt sich zwischen der Sprache der weiblichen und der der männlichen Figuren beobachten. Die Sprache der weiblichen Figuren scheint im Vergleich zu der der männlichen stilistisch weniger ausdifferenziert gestaltet zu sein. Dieser Unterschied ist aber auch ein quantitativer, da die weiblichen Figuren eine Nebenrolle in Sternheims Komödien spielen und ihnen wenige Redeanteile zuteilwerden. Ein Gegenbeispiel hierfür kann die Figur Deuter in der *Hose* darstellen. Da diese Figur eine wichtige Rolle für die Handlung spielt, ist ihre Sprache der der männlichen Figuren stilistisch ganz ähnlich.

Insgesamt lassen sich zwei charakteristische Eigenschaften der Sprache in Sternheims Komödien beobachten: gezielte Normabweichung und hohe Expressivität des Ausdrucks. Diese Charakteristik kennzeichnet die Sprache aller Komödien Sternheims. Im Folgenden werden die diesbezüglichen Stilmittel

¹³³ Siehe das erste Kapitel dieser Arbeit.

¹³⁴ Siehe ebd.

¹³⁵ Hennecke: *Die Sprache in den Lustspielen Carl Sternheims*, S. 87.

und Beispielsätze aus den Figurenreden in Sternheims Komödien veranschaulicht.

Zur Steigerung der Expressivität des Ausdrucks und zur Abweichung von der üblichen Sprachnorm wird in den Komödien Sternheims als Erstes die Stilfigur der Ellipse benutzt. In der Sprachwissenschaft gilt die Ellipse als „ein Prinzip ökonomischen Sprachgebrauchs“.¹³⁶ Dabei „werden ganz bestimmte, grammatisch eigentlich notwendige, für die Aussage jedoch weniger wichtige oder aus dem Sinnzusammenhang leicht ergänzbare Wörter, Redeteile oder Satzglieder innerhalb eines fragmentarischen Satzrahmens ausgespart“.¹³⁷ Die Ellipse „verfährt nicht willkürlich, sondern lässt Unwesentliches weg, vermeidet Schwerfälligkeiten der Formulierung und tilgt vor allem Redundanzen.“¹³⁸ Dabei ist für die Funktion elliptischer Fügungen die Verständlichkeit der gesprochenen Rede wichtig, die in der Mündlichkeit durch „eine konkrete Sprechsituation“, in schriftlicher Formulierung durch ihren Kontext abgesichert sein muss.¹³⁹ In Sternheims Komödien erfüllt die Ellipse zwar auch die in der Sprachwissenschaft beschriebenen Funktionen – Vermeidung von Redundanzen, Hervorhebung des Wesentlichen und Verlebendigung der Sprache –, aber sie zielt nicht in erster Linie auf diese Funktionen und die Natürlichkeit der Sprache ab, sondern eher auf das Gegenteil – auf die Ungewöhnlichkeit und Originalität der Sprache und dadurch einen überraschenden und zum Teil auch provokativen Effekt. Dies geschieht dadurch, dass die Ellipse in Sternheims Komödien oft mit einem gezielten Verstoß gegen grammatische Regeln verwendet wird. In der *Hose* spricht Mandelstam folgende Sätze:

- (1) Ich habe ein einziges, seit heute morgen, wäre erlöst, hätte ich es mir von der Seele gewälzt. (GW 1, S. 53)
- (2) Machten Sie mich vorhin beinah krank, machen Sie mich jetzt gesund. (GW 1, S. 95)

¹³⁶ Vgl. Willy Sanders: Das neue Stilwörterbuch. Stilistische Grundbegriffe für die Praxis, Darmstadt 2007, S. 64.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 65.

- (3) Nichts Entehrendes, etwas, das mich kaum betrifft, Sie mehr als jeden sonst angeht. (GW 1, S. 53)

In Satz (1) ist in dem Satz „wäre erlöst“ das Subjekt „ich“ ausgelassen. Darüber hinaus weicht der irrealer Bedingungssatz „wäre erlöst, hätte ich es mir von der Seele gewälzt“ ganz von der grammatischen Norm ab, nach der der Hauptsatz immer hinter dem Bedingungssatz steht. Der richtige Satz soll heißen: „hätte ich es mir von der Seele gewälzt, wäre ich erlöst.“ Dadurch, dass Mandelstam seine Rede verdreht, wirkt diese ungewöhnlich und verfremdet. In Satz (2) fehlen Konjunktionen. Durch die absichtliche Auslassung von Bindewörtern klingt der Satz artifiziell und steif. In Satz (3), der ebenfalls abnormal ist, fehlen nach dem Sinnzusammenhang die Konjunktion „sondern“ und das Wort „etwas“. Nach der Norm der Grammatik soll der Satz heißen: „Nichts Entehrendes, etwas, das mich kaum betrifft, sondern etwas, das Sie mehr als jeden sonst angeht.“ Durch die Auslassung der Bindewörter ist die Rede Mandelstams zwar kompakt, aber sie wirkt zugleich vertrackt und gegensinnig.

Solche elliptischen Sätze sind in den Figurenreden in Sternheims Komödien allenthalben zu finden. Im Folgenden werden einige elliptische Sätze in den Komödien Sternheims, die entweder hart oder vertrackt anklingen, als Beispiele aufgezeigt, um einen gesamten Überblick über die elliptische Sprachstruktur in seinen Komödien zu geben:

Theobald: Seine knappen Antworten mir gegenüber, Zurückhaltung lassen es vermuten. (*Die Hose*, GW 1, S. 62)

Luise: Meine, Sie gesehen zu haben. (*Die Hose*, GW 1, S. 39)

Scarron: In abgrundtiefe Sie mich. (*Die Hose*, GW 1, S. 40)

Christian: Dinge gewinnen nicht an Wahrheit, spricht man sie aus; wenn man sie tut. (*Der Snob*, GW 1, S. 145)

Sybil: Und da du konsequent bist, muß, wer dich liebt, zwar schweren Herzens zustimmen. (*Der Snob*, GW 1, S. 144)

Marianne: Sind doch durch unsere Urgroßmutter miteinander verwandt. (*Der Snob*, GW 1, S. 197)

Schippel: Nur keine Rücksichten, will man zu wirklicher Verständigung kommen. (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 504)

Schippel: Bin schon versiert. Soll bremsen. Immer langsam voran. (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 504)

Thekla: Ein Juniabend entschied. Wir beiden allein. Ich angefüllt von Glück, ihm als dem Weltall hingegeben. Das Wort mußte er sprechen, Zeichen geben, ich hätte ihn überschüttet. Blödsinn schwieg er. Seine Augen eines Kalbes auf Stielen. (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 471)

Ständer: Ihre ständige Unzufriedenheit hält sie lebendig, ist ein Glück für mich. (*Tabula rasa*, GW 2, S. 167)

Oft wird die Auslassung von Satzgliedern so weit getrieben, dass in den Figurenreden nur einzelne Wörter zurückgeblieben sind:

Luise:

Sprach.

Deuter:

Und?

Luise:

Sagte.

Deuter:

Und?

Luise:

Sprach.

Deuter:

Weiter? Als er alles gesagt hatte?

Luise:

Ging er.

Deuter:

Was?

Luise:

Ging.

Deuter:

Was tat er?

Luise:

Ging.

[...]

(*Die Hose*, GW 1, S. 103–105)

Solche Dialoge aus kargen Figurenreden finden sich allenthalben in Sternheims Komödien. In der *Kassette* führen z. B. Elsbeth und Krull das folgende Zwiegespräch:

Elsbeth:

Unbedingt ein Ende!

Krull:

Herr Seidenschnur...!

Elsbeth:

Schluß!

Kleine Pause.

Elsbeth und Krull *gleichzeitig*:

Übrigens...

Elsbeth und Krull *gleichzeitig*:

Bitte?

Krull:

Du wolltest etwas bemerken.

Elsbeth:

Du sagtest »übrigens«.

Krull:

In der Tat. Doch nach dir.

Elsbeth:

Sprich dich aus.

Krull:

Ich habe Zeit.

(*Die Kassette*, GW 1, S. 389f.)

In der Komödie *Der entfesselte Zeitgenosse* sind zahlreiche Dialoge mit extrem abgekürzten Figurenreden zu finden. Als Beispiel kann man folgende Szene nehmen:

Klara:

Aufruhr? Terror? Verschwörung?

Die Herren fahren auseinander.

Schmettow *zeigt auf Klette*:

Da steht der Schuldige!

Gräfin *zu Klara*:

Schon wieder.

Klara:

Wessen?

Schmettow:

Perverser Weltanschauung.

Weinstein:

Politischer Intrigue aus dem Ff!

Klara:

Welcher?

Admiral *zu Klette*:

Verteidigen Sie sich vor unserem höchsten Richter!

Küßt Klara die Hand.

Weinstein:

Dekuvrieren Sie den Bombenschmeißer oder Schlappschwanz. Hier weht Höhenluft.

Klette:

Ich kenne die Anklage nicht.

Klara *zu Schmettow*:

Sie heißt?

Schmettow:

In diesem eisernen Zeitalter –

Kothe *kichert*:

Eisern?

Schmettow:

Im Zeitalter ökonomischer Vernunft.

[...]

(GW 3, S. 47)

Die extrem abgekürzte Form der Figurenreden, die auf die elliptische Grundstruktur der Sternheimschen Sprache zurückgeht, ist eine bewusste rhetorische Wahl des Autors. Sie weist einen antiklassischen Sprachgestus auf. Während der Dialog im klassischen Drama hauptsächlich der Kommunikation zwischen Dramenfiguren und auch der Kommunikation zwischen Theater und Zuschauer dient, zeigt der elliptische Sprachgestus in Sternheims Komödien eine „Darstellung von Wirklichkeit minus Subjektivität, minus Herz“¹⁴⁰. Er vermittelt gerade das Gegenteil von Kommunikation, nämlich den Unwillen und die

¹⁴⁰ Burghard Dedner: Funktionen und Grenzen des Grotesken bei Carl Sternheim. In: Carl Sternheim 1878–1942. Londoner Symposium, hrsg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, Stuttgart 1995, S. 1–22, hier S. 5.

Unmöglichkeit dieses zwischenmenschlichen Aktes. Die karge Form des Dialogs zwischen Luise und Deuter drückt die Verzweiflung Luises und die Heuchelei Deuters aus, während der Dialog zwischen Krull und Elsbeth die Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen den Menschen, die nichts als Marionetten sind, widerspiegelt. Der zitierte Wirrwarr des Redens in *Der entfesselte Zeitgenosse* ist alles andere als ein vernünftiges Gespräch, das einen wirklichen Inhalt enthalten würde. Jeder, der in dieser Szene anwesend ist, schreit nur seine eigenen Gedanken heraus. Neben der satirischen Intention dient eine solche extrem verdichtete Sprachform dazu, die Hauptgedanken der Figuren in einem schnellen Tempo auszudrücken und dadurch die Expressivität der Rede zu erhöhen.

Neben der Ellipse werden verschiedene Stilmittel zur Umkehrung von Wort- und Satzstellung verwendet, um dadurch die Figurenreden ungewöhnlich erscheinen zu lassen. Die Umkehrung der Wortstellung betrifft in Sternheims Komödien in erster Linie die Voranstellung des Genitivattributs. Über seine Frau sagt Theobald Maske: „Meiner Frau Eltern sind Schneiderscheleute“ (GW 1, S. 95). Über sich selbst: „Ich bitte Sie, eines subalternen Beamten Meinung“ (GW 1, S. 125). Genauso ist in dem Reden der anderen Figuren die umgekehrte Wortstellung festzustellen:

Scarron: In der Tat hatte mich Ihrer Meinung Bestimmtheit gepackt [...]. (*Die Hose*, GW 1, S. 125)

Seidenschnur: [...] Man hat Neider Feinde Bestien. (*Die Kassette*, GW 1, S. 383)

Seidenschnur: [...] Liebe zu flüstern, ist der Tenöre geheiligstes Recht. [...] (*Die Kassette*, GW 1, S. 400)

Wolke: Er ist sozusagen in Schönheit hingegangen, aus seines Lebens Blüte weggerafft. [...] (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 473)

Wolke: Der Frauen rätselhafter Leichtsin. [...] (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 474)

Hicketier: [...] So wenig wie ich eines Edelmanns Umgang wollte [...]. (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 485)

Der Fürst: Meines Vaters berühmter Liederkranz. Des Landes Meistersänger sozusagen. [...] (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 491)

Oft wird die normale Satzstruktur durch Einschübe von zusätzlichen Satzteilen durcheinander gebracht. Das Reden wirkt dadurch umständlich und verkehrt:

Ständer: Sich besprechen, die Grundlinien des Vorgehens genau festlegen, mußte man unbedingt vor jeder Tat. (*Tabula rasa*, GW 2, S. 191)

Theobald: Anfangs. Ich möchte Sie, sich über Ihren Zustand volle Klarheit zu verschaffen, veranlassen. (*Die Hose*, GW 1, S. 63)

Zur Abweichung der Figurenreden in Sternheims Komödien von der üblichen Sprachnorm trägt außer Ellipse und Umstellung auch das Stilmittel Bildbruch bei. Unter Bildbruch versteht man in der Stilistik die „Vermischung semantisch nicht zusammenpassender Bilder oder Metaphern“. ¹⁴¹ In Sternheims Komödien wird dieses Stilmittel vor allem in der phrasenhaften und aufgebläsen Sprache der Figuren Scarron und Deuter in der *Hose*, Christian Maske im *Snob* und Wolke in *Bürger Schippel* verwendet, damit die Reden einen originären Anschein bekommen:

Scarron: [...] Sie glühen eine Kastanie über Kohlen. [...] (*Die Hose*, GW 1, S. 40)

Deuter: Deines Glückes Atem trinken. [...] (*Die Hose*, GW 1, S. 102)

Christian: Die du selbst in entscheidenden Dingen mir aberzogen, mit eisernem Besen aus mir herausgekehrt hast. [...] (*Der Snob*, GW 1, S. 142)

Christian: [...] von Trieben geschnellt, flog ich durch den Brei der Bequemen [...]. (*Der Snob*, GW 1, S. 180)

Wolke: In einer Wolke von Schmerz um das Verlorene, schien doch der erste Strahl neuer Hoffnung zu wetterleuchten. (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 500)

Selbst der Proletarier Paul Schippel in *Bürger Schippel* spielt mit seiner Sprache mittels eines Bildbruchs, der aus Metapher, Metonymie und Alliteration kombiniert ist. Über Thekla Hicketier sagt er:

Weißes Wäsche weht vorbei. Markiert Abgrund zwischen sich und mir. Wie riechst du, Täubchen? (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 506)

¹⁴¹ Vgl. Sanders: Das neue Stilwörterbuch, S. 99.

Durch die Verwendung der verschiedenen Stilmittel, die zur Abweichung der Figurenreden von der üblichen Sprachnorm führen, wirkt die Sprache in Sternheims Komödien ganz verfremdet und an vielen Stellen auch widersinnig.

Das zweite charakteristische Stilmerkmal der Sprache in Sternheims Komödien ist die hohe Expressivität des Ausdrucks. Zum Erreichen dieses Effekts werden unter anderem die Stilmittel Emphase, Wiederholung und Parallelismus verwendet. Die emphatische Redeweise kommt bei allen Figuren vor, und zwar entweder durch übertriebene Betonung einzelner Wörter oder durch einen Befehls- und Ausrufesatz. Dadurch kommen die Hysterie, Ekstase und Besessenheit der Figuren deutlich zum Vorschein. Die folgenden Beispiele zeigen die Häufigkeit des emphatischen Redens der Figuren in Sternheims Komödien:

Mandelstam: [...] An diesem Tisch schwöre ich: mit allen Mitteln will ich es verhindern! (*Die Hose*, GW 1, S. 67)

Mandelstam: Wagner! Das heiligste Gut der Menschheit! (*Die Hose*, GW 1, S. 94)

Luise: Ich bin dein! (*Die Hose*, GW 1, S. 79)

Luise: Dein! (*Die Hose*, GW 1, S. 79)

Theobald: Teufel! (*Die Hose*, GW 1, S. 50)

Theobald: Potz! (*Die Hose*, GW 1, S. 51)

Deuter: Er aber ein Held! Barrikadenstürmer! (*Die Hose*, GW 1, S. 43)

Deuter: [...] Er, unser Held! Sphäre von Gewalt und Mannheit um ihn! (*Die Hose*, GW 1, S. 102)

Christian: [...] Keine Widerworte! Ich will! [...] (*Der Snob*, GW 1, S. 181)

Lydia: Mein Held! (*Die Kassette*, in: GW 1, S. 434)

Fanny: [...] Befreie mich – Starker, Königlicher! (*Die Kassette*, GW 1, S. 386)

Elsbeth: Schweig! Kein überflüssiges Wort. Den Brief, den Brief! [...] (*Die Kassette*, GW 1, S. 380)

Seidenschur: Nirwana, Lydia! (*Die Kassette*, GW 1, S. 401)

Krey: Herverfügen! Ha! (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 476)

Thekla: Mein Schicksal! (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 533)

Hicketier: Bürgerin! (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 533)

Außer der Emphase werden verschiedene Formen des Stilmittels der Wiederholung wie z. B. Häufung von sinngemäß zusammenhängenden Wörtern oder Wortgruppen, Verdopplung von Wörtern, Häufung mit Ausdruckssteigerung usw. verwendet, um die Intensität und Expressivität von ausgesprochener Rede zu steigern. Dieser Stil ist in den Reden vieler Figuren in Sternheims Komödien zu finden:

Theobald: Schuldig, ein solches Weib zu haben, solchen Schlampen, Trulle, Sternguckerin. (*Die Hose*, GW 1, S. 29)

Theobald: Und dann: in der Tat! In der Tat! In der Tat! Wie ein Nußknacker. (*Die Hose*, GW 1, S. 60)

Deuter: [...] Da erschien ein Mensch, der Mauern ersteigt, Tore sprengt, Feuer legt, der Geliebten nah zu sein. [...] (*Die Hose*, GW, S. 107)

Krull: Reizender Racker, ein Sonnenschien. Süße Puppe! (*Die Kassette*, GW 1, S. 372)

Krull: [...] Nichts, nichts geht in Gottes prangender Welt über einen Morgen am Rhein. (*Die Kassette*, GW 1, S. 369)

Wolke: [...] Er ist ein Luchs, Fuchs, Kuckuck. [...] (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 528)

Wolke: [...] Aber Thekla, das schutzlose Mädchen, die sozusagen hochherrschaftliche Hicketier! (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 486)

Analog zu der Wiederholung von Wörtern werden strukturähnliche Sätze parallel nebeneinander gestellt, um dadurch den Ausdruck zu intensivieren:

Theobald: [...] Warum noch nicht geheizt, warum die Tür auf, jene zu? Warum nicht umgekehrt? Warum läuft die Uhr nicht? Warum laufen Töpfe und Kannen? [...] (*Die Hose*, GW 1, S. 29)

Deuter: [...] Da erschien ein Mensch, der Mauern ersteigt, Tore sprengt, Feuer legt, der Geliebten nah zu sein. Da gießt sich in Strömen die Überzeugung von des Mannes Gewalt auf uns arme Brut. [...] (*Die Hose*, GW 1, S. 107)

Hicketier: Was ich von Vorfahren übernahm. Was heilig zu halten wir dem Verstorbenen in seinen letzten Augenblicken gelobten. (*Bürger Schippel*, GW 1, S. 477)

Ständer: [...] Ein Arbeiter, der für sich arbeiten läßt, ein Proletarier, der Sklaven hält! (*Tabula rasa*, GW 2, S. 164)

Die Erhöhung der Expressivität des Ausdrucks wird in den Komödien Sternheims oft auch durch Übertreibung von Gefühlen und Sachverhalten erzielt. Dadurch klingen die Reden der Figuren aufgebauscht:

Scarron: Hören Sie ein Schicksal! (*Die Hose*, GW 1, S. 39)

Theobald: [...] doch am besten das Rote Meer zwischen diese und mich. (*Die Hose*, GW 1, S. 49)

Christian: Es ist himmelschreiend [...]. (*Der Snob*, GW 1, S. 140)

Seidenschnur: Es macht selig. Eine schlanke innige Hand. Sehen Sie, wie hungrig der Apparat auf sie lauert. (*Die Kasette*, GW 1, S. 400)

Schippel: Ich will beim Fest singen wie ein Gott! (*Bürger Schippel*, GW 1, S.539)

Die Analyse der Sprache in Sternheims Komödien zeigt eine hohe Künstlichkeit auf. Die verschiedenen stilistischen Mittel zur Verknappung des Satzes, Umkehrung der Satzstruktur und Verstärkung des Ausdrucks lassen die Sternheimsche Sprache ganz von der Alltagssprache abweichen. Im Endeffekt wirkt sie befremdlich, „fast magisch oder auch surreal“¹⁴². Dieser subjektive Sprachstil Sternheims ist Kasimir Edschmid zufolge in höchstem Maße manieristisch. In seinem Buch zum Expressionismus schreibt Edschmid: „Ich sah in ihm [Sternheims] den Komödienschreiber seines Zeitalters, der freilich die Schwierigkeit überwinden musste und nicht überwand, als es in der Republik keine Gegner mehr gab. Im Stil hielt ich ihn stets für einen entzückenden, barocken, einen fanatischen Manieristen, der in seiner Art ein beinahe klassisches Deutsch schrieb. Die Summe seines Könnens wird jedoch erst durch die Theaterstücke gezogen, die Bilanz seiner Qualität und seiner Bedeutung.“¹⁴³ Für Eckehard Czucka ist die Sternheimsche Sprache ein Idiom der Entstellung, das eine wirklichkeitskritische Intention verfolgt.¹⁴⁴ Im Hinblick auf die stilistischen Unterschiede zwischen der Sprache in Sternheims Frühwerk und der in seinen Dramen seit 1910 lässt sich eine bewusste stilistische Abwendung

¹⁴² Richard Brinkmann: Sternheims Komödie »Bürger Schippel«. In: Das deutsche Lustspiel, hrsg. v. Hans Steffen, Zweiter Teil, Göttingen 1969, S. 103–124, hier S. 122.

¹⁴³ Kasimir Edschmid: Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen. Gestalten. Erinnerungen. Mit 31 Dichterporträts von Künstlern der Zeit, Wien/München/Basel 1961, S. 128.

¹⁴⁴ Siehe Eckehard Czucka: Idiom der Entstellung. Auffaltung des Satirischen in Carl Sternheims „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“, Münster/Westfalen 1982.

des späteren Sprachmodus von dem frühen feststellen, der unter den Einflüssen sowohl der neuromantischen als auch der naturalistischen Stilrichtung stand. Es lässt sich von daher Richard Brinkmanns Ansicht bestätigen, dass Sternheim in seinen Komödien der Absicht folgt, „die Sprache aus der bloßen Reproduktionsleistung von vorgeformter Wirklichkeit und präjudizierten Begriffen zu befreien und sie selbst zu einem Gestus und zu einer inhaltlich möglichst wenig vorbelasteten Unmittelbarkeit zu zwingen“.¹⁴⁵

Die zwei charakteristischen Eigenschaften der Sprache in Sternheims Komödien – die Normabweichung und die hohe Expressivität des Ausdrucks – haben eine besondere Wirkung beim Leser oder Zuschauer. Mit der hohen Expressivität des Ausdrucks, die durch die Verwendung der verschiedenen stilistischen Mittel wie Emphase, Wiederholung, Parallelismus und Übertreibung erzeugt wird, wirken die Figurenreden in Sternheims Komödien ganz heftig und ekstatisch. Aus der Perspektive der Rhetorik gehört eine solche Schreibweise zu der „großartige[n], pathetisch-erhabene[n] Stilart“¹⁴⁶, einer Schreibweise zur Erzeugung starker Affekte. In der Rhetorik unterscheidet man innerhalb dieser Stilart noch zwischen der „erhaben-pathetischen“, der „leidenschaftlich-heftigen“ und der „feierlich-erhabenen“ Rede,¹⁴⁷ die jeweils unterschiedliche Redegegenstände haben. Während bei der erhaben-pathetischen Rede die Gewichtigkeit des Redegegenstandes in der Natur der Sache gegeben ist, lässt sich die Gewichtigkeit der Redegegenstände bei den letzten beiden Redensarten darauf zurückführen, dass sie „für die Zuhörer von vornherein mit Ehre, Nutzen, Vorteil oder Verderben, Schaden oder Schimpf behaftet sind. Werden solche Gegenstände mit Nachdruck dargestellt [...], so kann die bereits vorhandene Gefühlslage zu starken Affekten wie ‚Zuneigung, Haß, Zorn, Neid, Mitleid, Hoffnung, Freude, Furcht, Verdruß‘ ausgebaut werden.“¹⁴⁸ Die rhetorische Klassifizierung der Stilarten von Rede und Schreibweise ist zum Betrachten des Sprachstils in Sternheims Komödien

¹⁴⁵ Richard Brinkmann: Sternheims Komödie »Bürger Schippel«. In: Das deutsche Lustspiel, hrsg. v. Hans Steffen, Zweiter Teil, Göttingen 1969, S. 103–124, hier S. 122.

¹⁴⁶ Gert Ueding / Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte · Technik · Methode, 5., aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011, S. 234.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

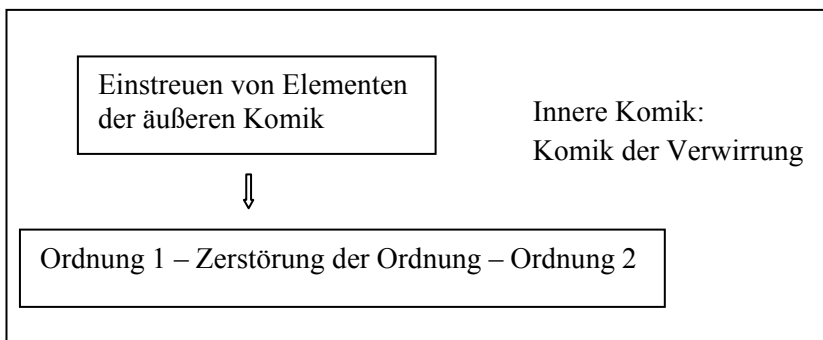
insofern von Interesse, als man daraus den Wirkungsbereich der Sternheimschen Sprache, die sich als eine leidenschaftlich-heftige Rede einstufen lässt, auf den Leser oder Zuschauer bestimmen kann. In der Reihe der aufgelisteten starken Affekte ist eigentlich nur einer dazu geeignet, diese Wirkung zu beschreiben, nämlich der des Verdrusses. Er entsteht einerseits wegen der Unangemessenheit des pathetischen Sprachstils in Bezug auf den banalen, skurrilen und widersinnigen Inhalt der Komödien Sternheims, andererseits wegen der Fremdheit und der kommunikativen Schwierigkeiten, die die verstellten Figurenreden in Sternheims Komödien erzeugen. Das Fremde und Unpassende bewirkt zugleich einen anderen Affekt beim Leser und Zuschauer, nämlich die Verblüffung und die daraus entstandene sekundäre Lust gegenüber dem Ungewohnten und Neuen. In dieser Hinsicht steht der Sprachgestus in Sternheims Komödien, genauso wie deren Inhalt und Form, ganz außerhalb der ästhetischen Kategorie des Schönen als des grundlegenden ästhetischen Prinzips der klassizistischen Literatur und gehört zu der Ästhetik des Fremden als der „Strategie der Moderne“¹⁴⁹. Die hohe Expressivität der Figurenreden, die die Besessenheit und den starken Ausdrucksdrang der eigenartigen bürgerlichen Helden in Sternheims Komödien zum Vorschein bringt, der gesellschaftsanalytische und -kritische Gestus und der als eine Art Aufbruchsvision hervorgebrachte Freiheitsdiskurs, auch wenn er paradoxerweise von den negativ beleuchteten Komödienhelden ausgetragen wird, rücken die Komödien Sternheims in die Nähe des Expressionismus. Zeigen die genannten Aspekte in der Makrostruktur¹⁵⁰ von Sternheims Komödien deren äußere Nähe zum Expressionismus, so wird deren Mikrostruktur – die Dramaturgie und die Techniken der Abstraktion – ihre innere Zugehörigkeit zu der expressionistischen Richtung erweisen.

¹⁴⁹ Herbert Grabes: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden, Tübingen/Basel 2004.

¹⁵⁰ Mario Andreotti: Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Mit einer Einführung in die Textsemiotik, Bern/Stuttgart/Wien 1996.

5. Die Komik

Trotz des Ernstes der Gesellschaftsanalyse und der anthropologischen Pathetik finden sich in Sternheims Komödien viele komische Elemente, die in den Reden und in der Verhaltensweise der Figuren stecken und Lachen auslösen. Das Komische in Sternheims Komödien hat aber im Vergleich zu dem in traditionellen Komödien, wie es etwa die Komödien Molières oder auch Shakespeares darstellen, eine ganz besondere Gestalt. Wenn man in die Struktur von Sternheims Komödien genauer hineinblickt, sieht man zwei unterschiedliche Arten von Komik: eine äußere Komik, die sich durch die Elemente des lächerlich Komischen äußert und das Lachen verursacht, und eine innere Komik, die aufgrund der ungewöhnlichen Fabel und des überraschenden Handlungsverlaufs entsteht und deshalb als Komik der Verwirrung bezeichnet werden kann. Die Beziehung zwischen diesen zwei Komikarten in Sternheims Komödien lässt sich anhand der folgenden Skizze veranschaulichen:



Die Elemente der äußeren Komik – Schlägerei, mechanische Wiederholung von bestimmten körperlichen Bewegungen, kontrastierendes Nebeneinander von Höherem und Niedrigem, das Aneinander-Vorbeireden, komische Wortspiele usw. – werden in die Handlung der Komödien eingestreut, die einen Verlauf zwischen der Anfangsordnung der bürgerlichen Welt (Ordnung 1)

und der am Komödienschluss wiederhergestellten Scheinordnung (Ordnung 2) darstellt. Durch diese Elemente der äußeren Komik wird die Lächerlichkeit der Figuren exponiert. Dadurch, dass die komischen Verwicklungen aber zu einer Lösung hinstreben, die der üblichen Erwartung des Zuschauers oder Lesers nicht entgegenkommt und zudem noch herausfordernd wirkt, entsteht eine verwirrende Wirkung, die zwar auch ein Lachen auslöst, aber dieses Lachen belustigt und erheitert den Zuschauer oder Leser nicht mehr, sondern verdrießt ihn. Die Komik der Verwirrung als die innere Komik in den Komödien Sternheims manifestiert sich nicht nur am Komödienschluss, sondern auch in der ganzen Handlung. Sie entsteht zum einen durch die befremdlich wirkende Fabel und zum anderen dadurch, dass alle Figuren lächerlich und schlecht sind, so dass der Leser oder Zuschauer den Beurteilungsmaßstab verliert. Da diese Form des Komischen, der Vermischung der äußeren und der inneren Komik also, für die meisten der vorhin behandelten Komödien Sternheims charakteristisch ist,¹⁵¹ wird sie im Folgenden am Beispiel der Komödie *Die Hose* behandelt.

5.1 Die äußere Komik

In Aufzug 1, Szene 7 findet ein Dialog zwischen Theobald Maske und Mandelstam statt, in dem die beiden über die Miete verhandeln:

[...]

Theobald *drückt ihm die Hand*:

Bravo! Zur Sache: Sie waren bereit, fünf Taler für das kleinere Zimmer zu geben?

Mandelstam:

Mit Kaffee.

Theobald:

Nun ist einer da, der beide Räume für fünfzehn Taler brauchen kann. Ich mache folgendes Manöver: verwandle mich in Herrn Mandelstam, stelle an Sie, Herr Maske, die Frage, was wollen, dürfen Sie in eigenem, im Interesse Ihrer Familie tun?

¹⁵¹ Mit Ausnahme der Komödie *Die Kassetten*.

Mandelstam:

Ihr Kalkül, sehe ich, liegt bei dem andern, doch habe ich Ihre Zusage, baue auf Ihr Manneswort. Meine Jugend ertrüge eine Enttäuschung in dieser Hinsicht schwer.

Theobald Maske:

Freund, wohin? Kann ich, Sohn des Volkes, das einen Schiller gebar, abtrünnig sein?

Mandelstam:

Lieben Sie ihn?

Theobald:

Ich bin natürlich kein Kenner.

Mandelstam:

Wagner, nicht Schiller ist der Mann unserer Zeit.

Theobald:

Ihnen den letzten Zweifel zu nehmen, nenne ich den Namen: Luther.

Mandelstam:

Gut.

[...]

(GW 1, S. 49f.)

In dieser Szene hört man zwar einen Dialog über eine alltägliche Angelegenheit – Zimmervermieten –, das zwischen zwei Kleinbürgern stattfindet, aber dieser Dialog hat keine gewohnte Form der üblichen Mietverhandlungen, sondern er mischt etliche ungewöhnliche Vokabulare ein, die eigentlich nicht zur gegenwärtigen Angelegenheit gehören und deshalb sowohl die Szene als auch die Redenden komisch erscheinen lassen. Der Inhalt des Dialogs und die Gestaltung der Figurenrede zeigen eine merkwürdige Form der Kommunikation zwischen den Gesprächspartnern. Im strengen Sinne kann man hier nicht von einer Kommunikation sprechen, denn es geht in diesem Dialog nicht um Kommunikation als zwischenmenschlicher Akt zum Austausch von Gedanken, Informationen oder Gefühlen, sondern alles, was hier ausgesprochen wird, wird auf einen raffinierten käuflichen Akt reduziert. Dadurch wird dieser Dialog in ein Gespräch verwandelt, das „mit seiner eindeutig strategischen Strukturierung auf die Realisation des Tauscherts“¹⁵² abzielt. In einem solchen Verkaufsgespräch wird „die argumentativ-rationale Distanz“ durch „die

¹⁵² Vgl. Winfried Freund: Die Bürgerkomödien Carl Sternheims, S. 56f.

Techniken suggestiver Einflussnahme auf den anderen korrumpiert“.¹⁵³ Für die Gesprächspartner ist nichts wichtiger als die eigenen wirtschaftlichen Interessen und die Maximierung des eigenen ökonomischen Gewinns. Das Komische in diesem käuflichen Gespräch liegt darin, dass die Gesprächsteilnehmer sich der Namen einiger großer Persönlichkeiten aus der Geistesgeschichte der Menschheit bedienen, um das eigene ökonomische Ziel zu erreichen. Mit dem Namen Schillers will sich Theobald Maske in einen schönen Schein einhüllen, der seine vermeintliche Aufrichtigkeit offenbaren würde, während Mandelstam sich des Namens Wagners bedient, um seinen Geschmack für die zeitgenössische Kultur und zugleich seine Person prachtvoll zu präsentieren und dadurch mit seinem Gesprächspartner zu konkurrieren. Die beiden kommen schließlich zu einer Vereinbarung mit der Nennung des Namens Luthers, als ob ihre Mietverhandlung eine heilige, bahnbrechende Angelegenheit wäre. Die Art und Weise der Darstellung dieser Szene ist in höchstem Maße satirisch. Die Inkongruenz zwischen der banalen Tatsache und deren Verklärung durch die Namen der großen historischen Personen bildet die Kontrastkomik in Sternheims Komödien. Die Komik in diesem Dialog will aber zweierlei: Einerseits entlarvt sie die Heuchelei des schönen Scheins und verrät den hyperbolischen und aufgeblasenen Charakter der Komödienfiguren, andererseits macht sie sich auch über die genannten hohen Personen lustig, indem sie sie durch ihre Verbindung mit der Banalität und Heuchelei der Spießbürger herabsetzt. Aus Sternheims kulturkritischen Aufsätzen, insbesondere dem Aufsatz *Tasso oder Kunst des Juste milieu* (1921), über den noch ausführlich zu sprechen sein wird, liest man, dass Schiller, Wagner und Luther, wie Goethe, Objekte von Sternheims Kulturkritik waren, die Sternheim der Herausbildung deutscher Kunst und Kultur des Juste milieu beschuldigte.

Eng verbunden mit der Figurenkomik basiert die Situationskomik in Sternheims Komödien ebenfalls auf dem Mechanismus des Kontrasts. Am deutlichsten kommt sie in zwei Szenen in der *Hose* zum Ausdruck: in der Eingangsszene der Komödie, wo Theobald Maske Luise schlägt und diese danach

¹⁵³ Ebd.

das Essen vorbereitet, und in der vierten Szene des zweiten Aufzugs, wo das Rendezvous Luises mit Scarron dargestellt wird. In der Eingangsszene der Komödie wird nach der Passage, wo Theobald Maske seine Frau wegen des peinlichen Vorfalls des Hosenverlierens brutal schlägt, die folgende Szene dargestellt:

[...]

Theobald:

Die königliche Majestät soll nicht weit gewesen sein. Jesus!

Luise:

Theobald!

Theobald:

Ein Zucken seiner Braue, ich sinke in den Staub, aus dem ich mich nicht erheben könnte. Not, Schande, Hunger, das Ende eines Lebens voll Mühsal.

Luise:

Du marterst mich.

Theobald *das Haupt in die Hände*:

Oh, oh – – oh!

Luise *nach einer Pause*:

Ist dir ein Hammelschlegel und grüne Bohnen recht?

Theobald:

Auf offener Straße! Welches Glück, daß kein Kind drohende Folgen mitzuerwarten hat.

Luise:

Ich dachte an eine Himbeerschüssel.

Theobald:

Die Majestät!

Luise:

Vater schreibt, er schickt neuen Wein.

Theobald:

Wieviel Flaschen?

Luise:

Eine Mandel.

Theobald:

Haben wir noch?

Luise:

Fünf Flaschen.

Theobald:

Hm. Hammelschlegel. Und gut gesalzen. Frau, Dämonen sind aus unserer Seele wirkend. Knechten wir sie nicht mit unseres Willens ganzer Gewalt – man sieht nicht ab, wie weit sie es bringen. Himbeeren mit Sahne. Wo willst du Sahne so schnell herbekommen?

[...]

(GW 1, S. 31f.)

In dieser Szene fällt die Inkongruenz zwischen der anfänglichen Raserei Theobald Maskes, der das Hosenverlieren der Frau als einen bedrohlichen Vorfall ankündigt, und der schnell wiederhergestellten Harmonie zwischen den Eheleuten auf. Der übergangslose Situations- und Gemütswechsel deckt den lächerlichen und zugleich kümmerlichen Marionettencharakter der Komödienfiguren auf. Anders als die Prügelszenen in traditionellen Komödien bzw. in Possenspielen, die meistens bei niedrigen Personen – Bauern, Dienern oder Narren – stattfinden und als derblustig dargestellt werden, um den Lustspielcharakter hervorzuheben, wirkt die Prügelszene in der *Hose* eher brutal. Beim Betrachten einer solchen Szene kann man schwerlich zu einem heiteren Lachen kommen, wie es bei den traditionellen Lustspielen der Fall ist. Der weitere Ablauf der Szene erzeugt dennoch einen lächerlichen Effekt, weil die brutale Szene, die beinahe tragisch wirkt, plötzlich in eine harmonische Alltagssituation umschlägt, in der die Frau sich um den Appetit des Mannes kümmert und die Eheleute sich über dies und das unterhalten, als ob nichts passiert wäre. Dieser rasche Situationswechsel exponiert einerseits die Gehorsamkeit der Luise und die patriarchalische Familienstruktur der Familie Maske, andererseits die Hysterie des Theobald Maske, die ihrerseits die Ängste und die Unfreiheit des Kleinbeamten satirisch entlarvt. Die rasch wiederhergestellte Alltagsordnung erweist sich wegen der vorangehenden Brutalität als eine Scheinordnung der bürgerlichen Familie, in der ihre Mitglieder nicht wirklich freie Individuen sind. Sie sind bloße Marionetten, die die Scheinordnung herausragen und mitgestalten.

Einen ähnlichen Kontrasteffekt erzeugt die Szene von Luises Begegnung mit dem Schriftsteller Scarron am zweiten Tag der Handlung. Als Luise, durch Scarrons romantisches Auftreten und leidenschaftliche Reden erregt, ganz im Liebestaumel versunken ist, zieht sich dieser unerwartet in sein Zimmer zu-

rück, um in dem verschlossenen Raum die durch diese Begegnung neu gewonnenen Einfälle in sein literarisches Werk einzubauen. Diese plötzliche Wendung erweckt zwar den Eindruck eines billigen, manieristischen Lustspiels, aber sie dient ebenfalls der Entlarvung, und zwar der Entlarvung des Scheincharakters der Gefühle der Menschen in der Komödie.

Die äußere Komik in der Komödie Sternheims, die sich vorwiegend als Kontrast zwischen Schein und Sein darstellt, macht die satirische Seite der Komödie aus. In der Verhaltensweise der Figuren – der außer Kontrolle geratenen Raserei Theobald Maskes und dem übergangslosen Wechsel zur Scheinordnung des Alltagslebens in der bürgerlichen Familie, Scarrons überraschendem Rückzug in sein Zimmer, dem hyperbolischen Verwenden der Namen der großen Persönlichkeiten für die banale Angelegenheit – fällt etwas Unnatürliches, Befremdendes, Zaghafte auf, was komisch wirkt. Von theoretischer Perspektive her kann man den Grund dieser Komik anhand von Karlheinz Stierles Theorie des Komischen¹⁵⁴ leicht erfassen. Dieser Grund ist nämlich die Fremdbestimmtheit des Handelns. Durch die Bestimmung sowohl von außen – gesellschaftliche, kulturelle und sittliche Zwänge, die sich negativ auf die Menschen auswirken – als auch von innen – die den Figuren innewohnende Starrheit und Borniertheit – werden die Menschen in Sternheims Komödie, die ursprünglich Subjekte ihres Handelns sein sollten, Objekte des Handelns. Gleichzeitig ist in diesem Handeln eine fremdbestimmte Inkongruenz zwischen Natur und Kultur ersichtlich, und zwar dadurch, dass in den natürlichen Kontext der Mietverhandlung zwischen Maske und Mandelstam und das Rendezvous von Scarron und Luise Maske plötzlich Elemente der kulturellen Sphäre eingeschaltet werden. Bei der Mietverhandlung sind diese kulturellen Elemente die Nennung der Vertreter der geistigen Errungenschaft der Menschheit, beim Rendezvous Scarrons und Luises die schriftstellerische Motivation des Handelns.

¹⁵⁴ Karlheinz Stierle: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 237–268.

5.2 Die innere Komik

Dadurch, dass die äußere Komik in Sternheims Komödie die objektive Bedingung des Komischen – die Fremdbestimmtheit des Handelns – erfüllt, kann sie auch als objektive Komik bezeichnet werden. Im Unterschied zu den konventionellen Lustspielen, wo das äußere Komische – die fremdbestimmte Starrheit oder Narrheit der komischen Figur – für heiteres Lachen sorgt, kann der Leser oder Zuschauer beim Anblick der wahrnehmbaren komischen Szenen in Sternheims Komödien aber nicht zu einem heiteren Lachen kommen, denn das heitere, befreiende Lachen wird hier durch eine andere Art von Komik zurückgedrängt, die der äußeren Komik entgegenwirkt.

Stierle zufolge besteht die befreiende Aktion des Lachens dem Komischen gegenüber in Folgendem: der Befreiung des Zuschauers von der wahrgenommenen Paradoxie der Aufmerksamkeit, die der plötzliche Umschlag ins Komische auslöst; der Befreiung des Zuschauers von dem Sich-Identifizieren mit dem fremdbestimmten Handeln; der symbolischen Befreiung des in eine Fremdbestimmtheit komisch verstrickten Subjekts des Handelns. „Im Lachen wird das komische Mißlingen aus seinem Kontext herausgehoben und, indem es Gegenstand der Anschauung wird, gesellschaftlich negiert.“¹⁵⁵ Stierles Theorie gilt den konventionellen Komödien, in denen die Komik der Herabsetzung konstitutiv ist. Dieser von Hans Robert Jauß formulierte Komiktypus hat mit dem von Stierle erläuterten Komischen eine gleiche Funktionsstruktur. Die Komik der Herabsetzung ist eine Komik der Gegenbildlichkeit,¹⁵⁶ das heißt, ein heroisches Ideal wird in eine Gegenbildlichkeit herabgesetzt, so dass der ursprünglich ernsthafte Held in einen komischen Helden umgekehrt wird.¹⁵⁷ Stierle zufolge wird eine Handlung dann komisch, wenn „die durch ein plötzliches Moment der Störung zur Unhandlung gewordene Handlung dennoch den Schein der Handlung bewahrt, und zwar als einer abgelenkten

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 250.

¹⁵⁶ Hans Robert Jauß: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 103–132, hier S. 105.

¹⁵⁷ Ebd., S. 104.

oder fehlgerichteten.“¹⁵⁸ Das Gemeinsame in den zwei theoretischen Ansätzen ist der Umschlag: die Umkehrung des Subjekts der Handlung in das Objekt der komischen Handlung.

Zum Erfassen des Ausbleibens des befreienden Lachens in Sternheims Komödie ist Stierles Theorie über das Verhältnis zwischen dem Wahrnehmenden und der Objektperson des Komischen sehr einleuchtend. Die aktive Wahrnehmung des Komischen durch den Zuschauer, oder, Stierles Bezeichnung zufolge, die erste Person der komischen Kommunikation¹⁵⁹ ist die subjektive Bedingung des Komischen. Im Unterschied zu Jauß, der eine Überlegenheitseinstellung des Wahrnehmenden auf die ins Komische herabgesetzte Objektperson sieht, sieht Stierle in der fremdbestimmten komischen Handlung einen Zusammenbruch der Identifikation der ersten Person mit der zweiten Person der komischen Kommunikation. Diese Identifikation kann zuerst am Ausgangspunkt der komischen Relation bestehen: „Im Modell der komischen Kommunikation vorauszusetzender Ausgangspunkt der komischen Relation zwischen erster Person als wahrnehmender Person und Objektperson ist eine in sich selbst noch unkomische Relation von erster und zweiter Person.“¹⁶⁰ In dieser Anfangsphase kann man noch von Du-Einstellung, oder genauer, Wir-Einstellung der Relation zwischen erster Person und zweiter Person der komischen Kommunikation sprechen. Durch den plötzlichen Umschlag in das fremdbestimmte Komische wird die zweite Person der komischen Kommunikation Objektperson und die Du-Einstellung der ersten Person auf die zweite Person zur Er-Einstellung verwandelt. Dabei entsteht das Lachen als Mittel der komischen Katharsis, indem sich der Lachende von dem Komischen befreit fühlt und das Komische selbst durch das Lachen negiert und aufgelöst wird. Das heißt, man kann, von der Perspektive der Einstellung des Wahrnehmenden auf das Objekt des Komischen her gesehen, ein Standardschema des Handlungsverlaufs in konventionellen Komödien erstellen: Identifikation → Zusammenbruch der Identifikation → Negation des Komischen → erneute Identifikation. Die erneute Identifikation wird am Schluss der Komödie wie-

¹⁵⁸ Stierle: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie.

In: ebd., S. 238f.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 246.

¹⁶⁰ Ebd.

derhergestellt, indem das negierte Komische wieder in den Bereich der Vernunft und guter Ordnung integriert wird. Diesen Prozess beschreibt Stierle wie folgt: „Die Wiederherstellung vernünftiger Zustände, einer geordneten kulturellen Welt, ist der Zielpunkt, auf den hin die komische Handlung der Komödie sich bewegt und an dem, wenn er erreicht ist, sie zu Ende kommt. Die Perspektive vernünftigen Handelns, die der Betrachter des komischen Faktums diesem immer schon unterlegt, ist selbst konstitutives Moment der Komödie.“¹⁶¹

Anhand Stierles Theorie des Komischen ist es deutlich zu erkennen, dass genau die verschiedenen Stadien der dynamischen Relation zwischen dem Wahrnehmenden und dem Objekt des Komischen, die Einstellungswechsel des Wahrnehmenden also, die sich in konventionellen Komödien sehen lassen, in der Komödie Sternheims fehlen. Und darin liegt auch eine der Erneuerungen in dieser Komödie. Der Zuschauer kann in Sternheims Komödien von Beginn an keine Identifikation mit dem Objekt des Komischen finden und die Identifikation kann auch am Schluss der Komödien nicht zustande kommen. Dies liegt daran, dass die Figuren in diesen Komödien von Anfang bis Ende in negativem Licht dargestellt werden und diese negative Darstellung sämtliche Figuren der Komödien betrifft, so dass eine Identifikation des nach dem klassischen Komödienmuster orientierten Zuschauers mit dem Subjekt und Objekt der komischen Handlung nicht mehr möglich ist. Darüber hinaus lassen diese Komödien ihre Protagonisten, die sich nur deswegen von den anderen negativen Figuren abheben, weil sie sie an Raffiniertheit und Rücksichtslosigkeit übertreffen, über ihren endgültigen Sieg triumphieren. Ein solcher Schluss steht der äußeren Komik in den Komödien, die den satirischen Eindruck erzeugt, krass gegenüber, so dass die herabsetzende äußere Komik in die Richtung der Heraufsetzung des komischen Objekts und der Verwirrung des Zuschauers umkippt.

Die Komik der Verwirrung liegt nicht nur am Komödienschluss, sondern sie durchzieht parallel zu der äußeren Komik die ganze Handlung in Sternheims

¹⁶¹ Ebd., S. 260.

Komödien. Sie wird deswegen als innere Komik bezeichnet, weil sie sich zunächst hinter der äußeren Komik auf latente Weise auswirkt und erst am Komödienschluss ganz zum Vorschein kommt. Sie bildet die ureigene Gestalt der Fabel, des Handlungsverlaufs und der Figurencharakterisierung in Sternheims Komödien. Hierin liegt ein anderer Punkt der Erneuerung in ihnen, in dem das spezifisch Expressionistische zum Ausdruck kommt. In der vorangehenden Inhalts- und Formanalyse von Sternheims Komödien wurden zwei intentionale Ebenen in diesen Komödien konstatiert: eine vordere Ebene, auf der sich die Geschichte der bürgerlichen Familien abspielen, und eine Metaebene, auf der ein ernsthafter ideologischer Diskurs und eine pathetische Freiheitsvision exponiert werden. Das Verhältnis zwischen diesen zwei Ebenen ist ein hierarchisches. Die vordere Ebene ist nur dazu da, um eine Plattform für die Metaebene des Diskurses darzubieten. In dieser Disposition liegt aber etwas Komisches, das sich an dem unterschiedlichen Erscheinungsbild der Komödienprotagonisten auf den zwei Ebenen sehen lässt. Auf der vorderen Ebene sind die Komödienprotagonisten, genauso wie die anderen Figuren, passive Handelnde, denn ihr Handeln wird von äußeren Zwängen und ihren inneren Schwächen bestimmt. Auf der Metaebene verhält es sich gerade umgekehrt. Hier sind die Komödienprotagonisten autonome Subjekte ihres Denkens und Handelns, weil sie hier, als Gesellschaftsanalytiker und -beobachter fungierend, ganz aktiv agieren. Hierin liegt die Eigenartigkeit der Komik in Sternheims Komödien: Die Fremdbestimmtheit des Handelns der Komödienprotagonisten im Bereich der äußeren Komik wird der Selbstbestimmtheit ein und derselben Figuren im Bereich der Metaebene gegenübergestellt. Auf der einen Seite steht die komische Herabsetzung, während auf der anderen die herabgesetzten komischen Figuren wieder heraufgesetzt werden. Dabei entsteht ein deutlicher Widerspruch, der der allgemeinen ästhetischen Vorstellung der Zuschauer nicht mehr entsprechen kann.

Die Vermischung dieser zwei sich widersprechenden Intentionen rückt Sternheims Komödie in die Nähe des Grotesken. Dementsprechend stellt sich die Gesamtheit des Komischen in dieser Komödie als eine Art groteske Komik, wobei der Begriff des Grotesken hier nicht im Sinne Wolfgang Kayzers verwendet wird, demnach das Hauptkennzeichen des Grotesken die „Vermischung

von Tierischem und Menschlichem, das Monströse¹⁶² ist. Die groteske Komik in Sternheims Komödie hat auch nichts mit dem Begriff des Grotesken von Baudelaire gemeinsam, der das Groteske als absolute Komik, Schöpfung und Ausdruck für etwas Tiefes, Ursprüngliches betrachtet, das der unschuldigen und reinen Natur entspricht.¹⁶³ Sie teilt auch nicht die Ansicht von Jauß, der unter grotesker Komik Komik der Heraufsetzung des Kreatürlichen und Körperlichen versteht: „Die groteske Komik entspringt der Heraufsetzung des Kreatürlichen und Materiell-Leiblichen auf ein Niveau, das den Abstand zwischen dem Leser oder Betrachter und dem Helden in einem lachenden Einvernehmen aufgehen läßt, das von der ‚Lachgemeinde‘ als Befreiung oder Triumph über Gewalten der normativen Welt und in alledem als Sich-Durchsetzen des Lustprinzips erfahren werden kann.“¹⁶⁴ Bei Sternheim stellt sich die Verwirrung auslösende groteske Komik in Situationen dar, „denen gegenüber keine wie immer geartete sinnvolle Antwort durch Gebärde, Geste, Sprache und Handlung noch möglich ist“,¹⁶⁵ Situationen also, denen gegenüber der Wahrnehmende fassungslos wird.

¹⁶² Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg und Hamburg 1957, S. 25.

¹⁶³ Charles Baudelaire: *Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst*. In: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 1: *Juvenilia – Kunstkritik 1832–1846*, Übersetzungen v. Guido Meister, Friedhelm Kemp, Dolf Oehler, Ulrike Sebastian u. Wolfgang Drost, Kommentar v. Friedhelm Kemp u. Wolfgang Drost, München 1977, S. 284–305.

¹⁶⁴ Hans Robert Jauß: *Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen*. In: *Das Komische*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 361–372, hier S. 371.

¹⁶⁵ Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, 3. Aufl. Bern/München 1961, S. 88f.

6. Die Komödie des Expressionismus

6.1 Komödie in der Expressionismusforschung

Die Beziehung von Sternheims Komödien zum Expressionismus war in der Expressionismusforschung der 1970er Jahre ein häufiges und umstrittenes Thema. Forscher, die Sternheims Zugehörigkeit zum Expressionismus verneinten, stützten sich einerseits auf idealistische Wertung literarischer Werke, andererseits auf normative Definitionen der Gattung der Komödie. Wolfgang Paulsen z. B. stellte die Möglichkeit der Komödie im Expressionismus grundsätzlich in Frage. In seinem Aufsatz *Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus* (1976), in dem er sich mit der Komödienproduktion der expressionistischen Autoren beschäftigt, schreibt er: „Auf die Frage nach den Möglichkeiten der Komödie im Expressionismus [...] haben wir keine welterschütternden Antworten zu gewärtigen. Das lehren schon die einfachen Tatsachen; denn wer sich einmal bei den Expressionisten nach deren Komödienproduktion umgesehen hat, weiß, daß es eine solche von auch nur bescheidenstem Rang gar nicht gibt – vorausgesetzt, daß man die von der Kritik gewöhnlich recht arglos dem Expressionismus zugeschlagenen Komödien Sternheims ausnimmt und für sich betrachtet.“¹⁶⁶ Dass Sternheims Komödiendichtung sich während der expressionistischen Blüte- und Spätzeit entfaltete, hält Paulsen für eine historische Koinzidenz: „Sternheims Entscheidung für die bürgerliche Komödie hat also mit dem Aufmarsch des Expressionismus selbst wenig zu tun. Sie war vielmehr das Ergebnis einer Besinnung seinerseits auf die Tradition des europäischen Realismus.“¹⁶⁷ Genauso hat Hans-Jörg Knobloch in seiner Monographie *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie* (1975) die Komödien Sternheims aus dem

¹⁶⁶ Wolfgang Paulsen: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus. In: ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972, Heidelberg 1976, S. 70–106, hier S. 70.

¹⁶⁷ Ebd., S. 92.

Expressionismus ausgeschlossen, weil er der Meinung ist, dass es eine expressionistische Komödie nicht gebe, „nicht geben konnte“, da „die Komödie dem tragischen Lebensgefühl der Expressionisten doch denkbar fern“¹⁶⁸ stand. Darüber hinaus beurteilte Knobloch Sternheims Werk von einem idealistischen Standpunkt aus: „dieser Sternheim besaß nicht den Idealismus der Expressionisten. Auch sind die stilistischen Gemeinsamkeiten, die ihn als Expressionisten erscheinen lassen, mehr zufälliger Art. Während die Expressionisten die Sätze ballen, verkürzt Sternheim sie. Während die Expressionisten aus weltanschaulichen Gründen alles Unwesentliche zu vermeiden suchen, verknappt Sternheim die Sprache aus stilistischem Raffinement.“¹⁶⁹ Auch Walter Hinck bestritt die Zugehörigkeit von Sternheims Komödien zum Expressionismus, da die Komödie seiner Ansicht nach nicht expressionistische Gattung sei.¹⁷⁰

Diesen Beurteilungen standen Ansichten anderer Forscher entgegen, die in Sternheims Komödien und den anderen expressionistischen Dramen viele Gemeinsamkeiten sahen. In seiner umfassenden Monographie zum expressionistischen Drama¹⁷¹ teilt Horst Denkler die expressionistischen Dramen nach ihrem Verhältnis zum Programm des Expressionismus und zum Theater in vier große Gruppen ein: bühnengerechte Handlungsdramen, filmverwandte Wandlungsdramen, opernahe Wandlungsdramen und einpolige Wandlungsdramen. Sternheims Komödien *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* ordnet Denkler der Gruppe „bühnengerechte Handlungsdramen“ zu,¹⁷² weil sie mit den wenigen Figuren und Schauplätzen, der „Pointierung des Handlungsflusses“ und einem „ausgesprochenen Sinn für komödiantisch-theatralische Wirkungen“ von „höchst bühnengerechter Ökonomie“ sind.¹⁷³ Sie sind deswegen zum Expressionismus zuzuschlagen, weil sie dessen Programm erfüllen, und

¹⁶⁸ Hans-Jörg Knobloch: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie, Bern/Frankfurt a.M. 1975, S. 11.

¹⁶⁹ Ebd., S. 12.

¹⁷⁰ Vgl. Walter Hinck: Das moderne Drama in Deutschland, S. 22.

¹⁷¹ Horst Denkler: Drama des Expressionismus. Programm. Spieltext. Theater, 2., verbesserte u. erw. Aufl. München 1979.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 73.

¹⁷³ Ebd., S. 92.

zwar auf indirekte Weise: „Sternheim sichert seinen Helden in Fabel und Handlungsverlauf oft wider alle Logik den Erfolg und bestätigt damit in den Stücken die vom Programm begründete Sonderstellung des Helden, der – im Grunde völlig neutralisiert – als typischer Theaterheld ausgewiesen ist gegenüber der von Typen repräsentierten und zur Staffage depravierten Umwelt. Mit der Figurenkonstellation, die artistische Freizügigkeit gesellschaftlich basiert, werden zugleich die Motive für die eigentümliche Affinität der Stücke Sternheims zum expressionistischen Programm offenbar. Die von den Unbürgerlichen geleistete Überwindung des Bürgertums entspricht ebenso dem expressionistischen Programm wie die Exponierung eines Helden, der in seinem Elan, seiner Vitalkraft, dem unzerstörbaren Willen zu sich selbst den expressionistischen Protagonisten verwandt ist, nun jedoch infolge seiner egozentrischen Zielstrebigkeit und seines Wandlungsunwillens in die Rolle des expressionistischen Bösewichts gedrängt wird.“¹⁷⁴ Auch Wolfgang Rothe nimmt sich bei seiner Untersuchung der theologischen, soziologischen und anthropologischen Aspekte des Expressionismus Sternheims Komödien als eines Bestandteils des expressionistischen Werkkorpus an. In diesen Komödien wie in den anderen expressionistischen Werken sieht Rothe einen soziologischen Beitrag zur Erkenntnis gesellschaftlicher Probleme: „die expressionistische Geistesbewegung repräsentierte das fortgeschrittenste Bewusstsein jener Jahre und besaß eine erstaunliche Schärfe der Erkenntnis grundlegender Zeitprobleme.“¹⁷⁵ Sternheims Komödien hat auch Silvio Vietta im Rahmen des Expressionismus behandelt, und zwar aus der Perspektive der Darstellung des Problems der „Ichdissoziation“. Sternheim habe, wie die anderen expressionistischen Autoren, diese Hauptthematik – die Unfähigkeit des Menschen zur Selbstbestimmung – behandelt, indem er in seinen Komödien „keine echte Selbstverwirklichung, sondern kritische Demonstration eines auf Machtrieb reduzierten Subjekts“ darstellt.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Ebd., S. 83.

¹⁷⁵ Vgl. Wolfgang Rothe: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur, Frankfurt a.M. 1977, S. 151.

¹⁷⁶ Vgl. Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper: Expressionismus, 5., verbesserte Aufl. München 1994, S. 102.

Die Sternheim-Debatte gilt seit Richard Brinkmanns Forschungsbericht von 1980 als ein abgeschlossenes Kapitel der Expressionismusforschung. In diesem Bericht gibt Brinkmann eine hohe Bewertung der ästhetischen Qualität von Sternheims Dramen: „Die Dramen üben eine unwiderstehliche Faszination aus“.¹⁷⁷ Die Forschungsergebnisse zur Frage nach der epochalen Zugehörigkeit Sternheims fasst Brinkmann zusammen: „Auch unter den Sternheim-Kennern gibt es bekanntlich entschlossene Meinungen über die Frage, ob der Dichter Expressionist sei oder ob keinesfalls. Am Ende rangiert er im literarhistorischen »Alltagsbewusstsein« denn doch unter dem Ordnungsbegriff »Expressionismus«.“¹⁷⁸ Diese grobe Festlegung des literarhistorischen Ortes Sternheims impliziert aber die Unzulänglichkeit der Forschung, die insbesondere an der komödientheoretischen Untersuchung von Sternheims Komödien bzw. der Komödie des Expressionismus deutlich zu sehen ist, denn bis heute sind einige diesbezügliche Fragen nicht gründlich erarbeitet worden. Das sind die Fragen danach, inwieweit Sternheims Komödien als *die* Komödie des Expressionismus betrachtet und theoretisch gerechtfertigt werden können und welche charakteristischen Merkmale die expressionistische Komödie hat. Die Forschung hat Sternheims Komödien zwar in die gesamte expressionistische Literatur einbezogen, aber ihre Untersuchungen haben diese Fragestellungen wenig berücksichtigt. Außer der vorhin erwähnten Untersuchungen von Wolfgang Paulsen und Hans-Jörg Knobloch gibt es noch zwei Arbeiten, die das Thema mehr oder weniger angedeutet haben: Reinhold Grimms Studie zur Komödienproduktion in den Jahren zwischen 1918 und 1933¹⁷⁹ und Franz Norbert Mennemeiers Monographie zum deutschen Drama des Zeitraums 1910 bis 1933.¹⁸⁰ Knoblochs, Grimms und Mennemeiers Untersuchungen haben einige interessante Überschneidungen und Ergänzungen im untersuch-

¹⁷⁷ Brinkmann: Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, S. 274.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Reinhold Grimm: Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933. In: Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur, hrsg. v. Wolfgang Paulsen, Heidelberg 1976, S. 107–133.

¹⁸⁰ Franz Norbert Mennemeier: Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation, Bd. 1: 1910 bis 1933, 3., verbesserte und erw. Aufl. Berlin 2005.

ten Stoff und Zeitraum, zum Thema der Komödie des Expressionismus haben sie aber eines gemeinsam: teilweise oder entschiedene Ablehnung dieses Themas. Während Knobloch die Gattung der Komödie vom Expressionismus ausschließt und sich mit der Wende der ehemaligen Expressionisten zur Komödie am Anfang der zwanziger Jahre beschäftigt, konzentriert sich Grimm mit einer umfassenden Darstellung auf die nachexpressionistischen Komödien zwischen 1918 und 1933. Über die Komödien der zwanziger Jahre schreibt Grimm: „Wenn nämlich in jenem Zeitraum ein neuer Humor und eine neue Komödienform entstehen, so kann es sich einzig und allein um die Grotteske handeln. Und diese Grotteske ist nichts anderes als die komische Spielart des in Verzweiflung und höhnische Satire umkippenden und sich dadaistisch und in Selbstparodie überschlagenden Expressionismus.“¹⁸¹ Grimm sieht also zwar viel Verbindendes zwischen den satirischen Komödien der zwanziger Jahre und dem Expressionismus, aber die Komödie des Expressionismus als solche hat er nicht erwähnt. Die bedeutendsten Komödien Sternheims, der für ihn nur eine Randfigur des Expressionismus ist, hat er nur nebenbei berücksichtigt. Sein Interesse gilt, dem Bereich seiner Studie entsprechend, Sternheims letzter Komödie *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* aus 1926, die seiner Ansicht nach einer von den zahlreichen Belegen ist für die Wende der ehemaligen Expressionisten zum Unterhaltungslustspiel der zwanziger Jahre: „Der Schöpfer der Dynastie Maske, der mit dem Zusammenbruch der wilhelminischen Welt sein Echo verloren hatte wie Peter Schlemihl seinen Schatten, verherrlichte nicht bloß den Gretchentyp im Sternheimdeutsch, sondern zugleich [...] das Juste Milieu.“¹⁸²

Mennemeiers Gesamtdarstellung modernen deutschen Dramas umfasst den Zeitraum 1910 bis 1933. Anders als Grimm und Knobloch orientiert sich Mennemeier nicht an der Einteilung des Zeitraums in die Epoche des Expressionismus, die zwanziger Jahre oder die Zeit der Weimarer Republik, sondern an der Entwicklung der jeweiligen Untergattung. Er teilt die Dramen des besagten Zeitraums in fünf Untergattungen und einen Spezialfall ein: Drama

¹⁸¹ Grimm: Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933, S. 113.

¹⁸² Ebd., S. 126.

idealistischer Revolutionäre, Tragödie, Komödie, Satire, Proletarierdrama und schließlich das Drama Bertolt Brechts. Dem methodischen Ansatz entsprechend unterzieht Mennemeier die Komödienproduktion zwischen 1910 und 1933 einer gesamten Betrachtung. Die Unterschiede zwischen Sternheims Komödien und denen von Brecht und Hofmannsthal oder anderen Komödien der zwanziger Jahre betrachtet er nicht aus der epochalen Perspektive, sondern aus der Perspektive des Komischen. Insgesamt hält Mennemeier die politische und wirtschaftliche Situation der Zeit zwischen 1910 und 1933 für ungünstig für die Gattung der Komödie, unter der er „das humorbetonte Schauspiel bzw. das anspruchsvollere lustige Lustspiel“¹⁸³ versteht. Mit dieser Definition meint er die Form der Komödie des Aristophanes. Unter dieser Vorbestimmung sieht er die Stücke wie Hasenclevers *Ein besserer Herr* (1926) und Carl Zuckmayers *Der fröhliche Weinberg* (1925) als Boulevardkomödien. Die Volksstücke und die meisten Komödien der zwanziger Jahre, zu denen auch Brechts frühe Dramen *Trommeln in der Nacht* und *Mann ist Mann* gehören, betrachtet er als Satiren, nicht als Komödien. Sternheims Komödien und die Komödien Hofmannsthals (*Der Unbestechliche* und *Der Schwierige*) und Lasker-Schülers (*Die Wupper* und *Arthur Aronymus und seine Väter*) sind seiner Meinung nach einige Ausnahmen, weil darin Versuche angestellt seien, „das Komische und das Humoristische im Sinne von befreienden und aufbauenden ästhetischen Kräften gleichsam gegen den Sog der Epoche noch einmal ins Spiel zu bringen.“¹⁸⁴ Sternheims Komödien hätten die beiden anderen übertroffen, weil sie „beim Bürger, an den sie adressiert sind, Heiterkeit, das Gefühl schöner Überlegenheit und der Identität mit sich selber erzeugen sollten.“¹⁸⁵ Ist Mennemeiers besondere Aufmerksamkeit auf die Gattung der Komödie im gesamten Zeitraum zwischen 1910 und 1933, der auch das expressionistische Jahrzehnt einschließt, sehr lobenswert, so ist seine Ansicht, Sternheims Komödien sollten Heiterkeit und Überlegenheitsgefühl erzeugen, zu bestreiten. Sie trifft nicht auf die befremdenden und verdrießenden Momente in Sternheims Komödien zu, wie die vorangehende Analyse der Komik in diesen Komödien gezeigt hat. Darüber hinaus lässt sich in Mennemeiers

¹⁸³ Mennemeier: *Modernes Deutsches Drama*, Bd. 1, S. 99.

¹⁸⁴ Ebd., S. 100.

¹⁸⁵ Ebd., S. 101.

Arbeit keine befriedigende Antwort auf die Frage nach der expressionistischen Komödie finden. Das Kapitel zum Thema der Komödie erweckt leicht den Eindruck, als ginge Mennemeier bewusst über diese heikle Frage hinweg. Während er bei der Darstellung der anderen dramatischen Untergattungen die Epoche des Expressionismus noch ausdrücklich benennt, unterlässt er dies bei der Behandlung der Komödie und bezeichnet die Epoche pauschal als „die Epoche zwischen den Weltkriegen“: „Wie die Epoche zwischen den Weltkriegen, aufs Ganze gesehen, Schwierigkeiten mit der Tragödie hat, so hat sie Schwierigkeiten auch mit der Komödie“.¹⁸⁶ Bei der Behandlung der Tragödien des Zeitraums heißt es noch: „Der Expressionismus scheint dem Schreiben von Werken, die dem geschichtlichen Typus Tragödie entsprechen, im allgemeinen nicht günstig.“¹⁸⁷

6.2 Carl Sternheim und der Expressionismus

6.2.1 Der Expressionismus und die expressionistische Dramatik

Der Überblick über die vorangegangenen Forschungsarbeiten zur Komödienproduktion in Deutschland im Zeitraum 1910 bis 1933 stellt zwangsläufig nochmals die Frage nach der Möglichkeit der expressionistischen Komödie, wie sie Paulsen bereits vor mehr als dreißig Jahren gestellt hat. Um die Komödien Carl Sternheims nun als expressionistische Komödien festzustellen und dies theoretisch zu begründen, sei zunächst eine Skizze über einige charakteristische Merkmale des Expressionismus und des expressionistischen Dramas dargestellt.

Der Expressionismus hat zwei eng miteinander verbundene Ausgangspunkte, die auch die inhaltliche und stilistische Eigentümlichkeit der expressionisti-

¹⁸⁶ Ebd., S. 99.

¹⁸⁷ Ebd., S. 71.

schen Werke bestimmten: einen weltanschaulich-ideellen und einen ästhetischen. Vom weltanschaulichen Gesichtspunkt her ist der Expressionismus eine Revolution des Geistes, die die Konventionen und Ideologien der bürgerlichen Gesellschaft durch die Kraft des Geistes zur Veränderung bringen wollte. Auf der ästhetischen Ebene zeigte sich der Expressionismus als eine völlig neue Literatur, die dem Naturalismus und den ästhetizistischen Stilrichtungen um die Jahrhundertwende entgegenstand. Diese zwei Ausgangspunkte machten das Verbindende des Expressionismus aus, so dass er trotz der stilistischen und formalen Vielfältigkeit der expressionistischen Werke „das bewegliche, sich in seinen Bestandteilen und Positionierungen ständig verändernde Geflecht einer in sich relativ kohärenten Subkultur“¹⁸⁸ war. In seiner Erinnerungsschrift zum Expressionismus zitiert Kasimir Edschmid eine Schriftpassage von René Schickele, dem Herausgeber der expressionistischen Zeitschrift *Die Weißen Blätter*, der den Geist der Bewegung so zusammenfasste:

Der Expressionismus, so wie ihn die sehen, die als Expressionisten angesprochen werden, ist natürlich auch eine technische Ausdrucksform – der die Naturalisten genauso gegenüberstehen, wie die »totalen« Deutschen der achtziger Jahre den Naturalismus ansahen. Er bedeutet aber vor allem den Wunsch, neben die Schilderung einen moralischen Willen zu setzen. Er ist kämpferisch, er ist radikal, er schleudert die Kunst, die in und seit unserer Klassik ein vornehmes Privatleben führte, durch die Straße – selbst auf die Gefahr hin, daß sie dort zugrunde geht.¹⁸⁹

Im Vergleich zum Naturalismus und den ästhetizistischen Strömungen um die Jahrhundertwende war der Expressionismus neu und radikal. Lag das Radikale im Expressionismus in dem vehementen Protest gegen die bürgerlichen Konventionen und Ideologien und dem entschiedenen Bruch mit den tradierten Systemen und Hierarchien der bürgerlichen Gesellschaft, so zeigte sich das Neue in dieser geistigen Bewegung an ihrer Weltanschauung und Kunstauffassung, die die Grundgestalt der expressionistischen Werke direkt bestimmte. Diese Weltanschauung war von äußerst subjektiver und visionärer Art. Die Expressionisten stellten die Dinge der Welt nicht nach deren äußeren

¹⁸⁸ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2010, S. 28.

¹⁸⁹ Edschmid: *Lebendiger Expressionismus*, S. 153.

Erscheinungen dar, wie es beim Naturalismus und beim Impressionismus der Fall war, sondern ganz nach ihren eigenen inneren Erlebnissen und Visionen, die weit über die Materialität der wirklichen Welt hinausgingen und ein „kosmisches Gefühl“¹⁹⁰ zeigten. „Die Realität muß von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstands muß erwählt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewählten, notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst. So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet“, – so sagte Kasimir Edschmid in seiner programmatischen Rede *Expressionismus in der Dichtung* vom 13. Dezember 1917.¹⁹¹ Auch Kurt Pinthus bezeichnete die expressionistische Dichtung als eine visionäre Kunst, „jene Kunst, die ganz und gar aus uns selbst strömt, die ganz in der Idee, in der von uns gegebenen Form lebt, also ganz und immer Schöpfung und Werk unseres Gefühls, Geistes und Willens ist.“¹⁹²

Aus dieser rein subjektiven Quelle des literarischen Schaffens, in der Geist, Leben und Eigensinn des Künstlers schöpferische Instanzen waren, entstanden literarische Werke, die zwar unterschiedliche Formen und Stile hatten, aber sie zeigten aufgrund des innovativen Schaffensprinzips, das der äußeren Wirklichkeit entrückt war, zwangsläufig eine gemeinsame Tendenz, nämlich Tendenz zu verzerrter Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung. Die Wirklichkeitsverzerrung wurde durch verschiedene Techniken erzielt wie z. B. übertriebenes Exponieren einer negativen Eigenschaft (des Ekels, der Ekstase, der Besessenheit usw.), Aneinanderreihung von Szenen oder Bildern, die aus realistischer Sicht nicht möglich ist, groteske Akzentuierung von Atmosphäre und Stimmung durch verbale und nonverbale Artikulation wie Mimik, Gestik, Gebärde oder durch optische und akustische Mittel wie Masken, Farben, Musik, Geräusche. Die so gestaltete literarische Welt war eine Welt der innerlich

¹⁹⁰ Rothe: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur, S. 21f.

¹⁹¹ Kasimir Edschmid: Über den dichterischen Expressionismus. In: ders.: Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus, Hamburg 1957, S. 32.

¹⁹² Kurt Pinthus: Zur jüngsten Dichtung. In: Die weißen Blätter 2 (1915), H. 12, S. 1502–1510, hier S. 1503.

wahrgenommener Erlebnisse und Visionen der expressionistischen Autoren. Sie wirkte grotesk und abstrakt für Zuschauer oder Leser, die eine realistische und kausal-logische Denkweise hatten.

In der Wirklichkeitswahrnehmung und -bewältigung durch Verzerrung und Vision und in dem innovatorischen Experimentieren mit der Bühne lag das Neue im expressionistischen Drama, das über den Naturalismus und den Ästhetizismus, die sehr an die Determination der Naturgesetze oder an die äußeren Reize der realen Dinge gebunden waren, hinwegging und eine direkte Verbindung zu seinen geistigen Vorbildern – den Dramen Georg Büchners und Frank Wedekinds – zeigte. Mit der Form der totalen Negation in der Gesellschaftsdarstellung und der Reihung der Stationen, die Woyzeck auf der Flucht durchläuft, weist Büchners tragisches Dramenfragment *Woyzeck* von 1837 eine ähnliche Form wie die Stationentechnik des expressionistischen Wandlungsdramas auf. Wedekinds Dramen mit der scharfen Gesellschaftskritik, die die Heuchelei der bürgerlichen Moral attackierte, und den grotesken Szenen, vertreten durch die Lulu-Tragödien, wurden zum direkten Vorbild für die expressionistischen Dramen, allen voran die Dramen Georg Kaisers und Carl Sternheims. Aber auch diese geistigen und stilistischen Vorbilder haben die expressionistischen Dramatiker übertroffen, indem sie nicht nur Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft übten, sondern das Erscheinungsbild dieser Gesellschaft auch von Grund auf entstellten. In den Dramen Büchners und Wedekinds steckte noch viel Realismus. Die expressionistischen Dramen sind aber antimimetisch. Diese Eigenschaft zeigt sich unter anderem an der Figurengestaltung. Die Figuren sind weitgehend nach ihrem sozialen Status typisiert. Sie haben keinen eigenen Namen, sondern werden als „Vater“, „Mutter“, „Sohn“, „Dichter“, „Kassierer“, „Soldat“, „Mann“, „Frau“, „Maske“ usw. benannt. Sie haben auch keine individuelle Biographie. Denn sie fungieren nicht als Individuen, sondern als entpsychologisierte, symbolhafte Gestalten zur Darlegung expressionistischer Ideen. Im Zentrum der visionären Geschehnisse stehen die Dramenprotagonisten als der äußeren Wirklichkeit entfremdete Einzelne, die verschiedene Stationen in der qualvollen und sinnlos erscheinenden Welt durchwandern und nach seelischer Erlösung suchen. Dadurch, dass den Figuren das Biographische, das Individuelle und das Rea-

listische entzogen wird, werden sie ein Abstractum, eine Ziffer, die dazu dient, die expressionistische Erlösungsidee herauszutragen.

6.2.2 Carl Sternheims Verhältnis zum Expressionismus

Sternheim hatte eine ambivalente Haltung gegenüber dem Expressionismus. Seit 1913 hielt er enge Kontakte zu expressionistischen Kreisen. Die meisten seiner Werke sind in expressionistischen Zeitschriften und Verlagen erschienen: Die erste Erzählung *Busekow* erschien 1913 in der neu gegründeten expressionistischen Zeitschrift *Die Weißen Blätter*; in dieser Zeitschrift wurden 1915 noch weitere Dramen und Erzählungen von ihm publiziert; mit wenigen Ausnahmen erschienen seine sämtlichen zwischen 1914 und 1918 entstandenen Erzählungen und die Erzählsammlungen im Kurt Wolff Verlag, dem zu seiner Zeit wichtigsten Verlag für die expressionistische Literatur, dort wurden auch die weiteren Auflagen der früheren Dramen gedruckt; viele seiner kulturkritischen und politischen Essays seit 1914, vor allem aus den Jahren 1918 bis 1922 wurden in Franz Pfemferts *Aktion* erstmals veröffentlicht; der Aufsatz *Tasso oder Kunst des Juste Milieu*, eine der wichtigsten kunstkritischen Schriften Sternheims, erschien 1921 als Buch in der von Kasimir Edschmid herausgegebenen Schriftensammlung *Tribüne der Kunst und Zeit*. Neben den engen Kontakten zu den die expressionistische Bewegung bejahenden Intellektuellen verkehrte Sternheim seit 1913 auch mit expressionistischen Autoren wie Ernst Stadler, Carl Einstein, Otto Flake und Gottfried Benn. Stadler besuchte ihn 1913 in La Hulpe in der Nähe von Brüssel, wo er und seine Familie von 1912 bis 1918 lebten, und schenkte ihm zu Weihnachten das Gedicht *Aufbruch*. Zum Andenken des zu Beginn des Kriegs gefallenen Dichters schrieb Sternheim das Schauspiel *1913*, das mit einem Motto versehen ist: „Es ist immer nur ein wenig, was der Welt zur Erlösung fehlt.“ In diesem Schauspiel, dem dritten Stück der Maske-Tetralogie, verkörpert die Figur des jungen Revolutionärs Friedrich Stadler den Dichter Ernst Stadler. Seit 1917 war Sternheim mit Carl Einstein eng befreundet. Mit ihm plante er eine *Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie*, ein Lexikon,

das „wie ein Jahrhundert früher in Frankreich das berühmte Wörterbuch der Diderot, Voltaire und d’Alembert die feudalen Gesetze, das gesamte geistige Werk des Bourgeois in den Grundvesten aufheben sollte“ (GW 6, S. 256). Zu diesem Plan gehörten seine Aufsätze *Berlin oder Juste milieu* (1920) und *Tasso oder Kunst des Juste Milieu* (1921).

Trotz der engen Kontakte zu den Expressionisten bestritt Sternheim seine Zugehörigkeit zum Expressionismus. Er schätzte zwar manche Gedichte, Dramen und Erzählungen der Expressionisten, aber er beurteilte ihren Stil insgesamt negativ. In seinem Aufsatz *Kampf der Metapher* (1917/18) schrieb er:

Ich fand Talent. Vielleicht mehr, als jedes Jahr vor dem Kriege auch dagewesen war, und das nun schon lange wieder der Vergessenheit gehört. Gute Verse gab es, einige kräftige Prosasätze und sogar eine wirklich zu sehende Dramenszene.

Aber was trotz gehöhtem Stil, unbändig kreißenden Perioden aus diesen oft mit Schaum am Mund Sprechenden mir nicht entgegentönte, war der Beweis großer, einzelner Person mit eigenem, fertigem, neuem Bild der Welt, von dem den Zeitgenossen sie den überwältigenden Eindruck gibt. All diese einsam Ragenden teilten im Grund mit der Umgebung des Wünschens und Spekulierens sämtliche Voraussetzungen. Überall klang aus dem Donner ihrer künstlich gemachten Gewitter irgendwie friedlich das Weserlied. Noch immer hatten mit aller Welt sie gleiche Begriff, die sie nur mit vollen Backen bis zum Platzen aufgeblasen hatten. (GW 6, S. 33)

Sternheim richtete seine Kritik auf zwei Aspekte in den expressionistischen Werken: ihren Stil und Gedankeninhalt. Seiner Ansicht nach sei der Stil der Expressionisten nur ein leeres, aufgeblasenes Pathos. Diese Autoren hätten nur einige einsame Figuren auf die Bühne gebracht. Diese „einsam Ragenden“ hätten zwar großartige Ideen hervorgebracht, aber die Grundlage dieser Ideen hafte immer noch an der alten bürgerlichen Gedankenwelt. Sie teilte noch die alten Begriffe der bürgerlichen Gesellschaft.

Während Sternheim die Entschlossenheit des antibürgerlichen Kampfs der Expressionisten bemängelte, äußerte diese ihrerseits Missfallen an Sternheims

Stil. Dies zeigt z. B. ein Briefwechsel zwischen Sternheim und Kasimir Edschmid. Im Januar 1920 schrieb Sternheim an Edschmid: „Ich weiß, Sie zerschlagen mit mir, reihenweise stärker, die bornierte Rinde des Begriffs und bringen ihn von innen zu einer zweiten Explosion. Es gibt Sätze, wo ich kein Vergleich mehr bin, aber Baudelaire es ist. Es gibt in Ihnen eine Elementarkraft deutscher Dichtung. Nicht bravo – aber Hosianna.“ Darauf antwortete Edschmid drei Wochen später: „Im Grunde sind wir ja, wenn auch in einer Phalanx stehend, Gegenpole. Ich hatte immer, wo auch immer ich über Sie schrieb, den Fall so scharf wie möglich betrachtet und Maßstäbe einer Strenge angelegt, die Ihnen gegenüber anzulegen ich Ihrer Bedeutung nach verpflichtet war. Es kam noch hinzu, daß ich eine persönliche Antipathie gegen Ihre Form und Ihr Sich-Geben überwinden musste.“¹⁹³ Ähnliches hat auch Georg Kaiser, der in der Kritik und in der Forschung oft mit Sternheim in Verbindung gebracht wird, geäußert: „Ich weiß, daß Begriffe von gestern und heute zerstört sind – ich weiß aber auch, daß an Stelle des Zerstörens gebaut werden muss [...] Das Gefühl des Mannes, der niederreißt, Fenster einschlägt, wegputzt, hatte ich beim Schreiben meiner Komödien. Ich sah damals den Zwang Altes über den Köpfen des Bürgers zu demolieren, Sternheim tut es noch heute.“¹⁹⁴ Die von Kaiser erwähnten Komödien entstanden zwischen 1900 und 1906. Sie wurden noch ganz im Stil der aufklärerischen satirischen Komödie verfasst und hatten noch viele naturalistische Züge.

6.3 Charakteristika der expressionistischen Komödie

Die Streitigkeiten zwischen den Autoren waren aber ganz persönlicher und gefühlsmäßiger Art, weil sie sich nur mit den äußeren Unterschieden ihrer Werke befassten. Wie die vorangehenden Untersuchungen des Inhalts, der Form und der Sprache in Sternheims Komödien gezeigt haben, besteht zwischen diesen Komödien und den expressionistischen Dramen eine große Affi-

¹⁹³ Edschmid: *Lebendiger Expressionismus*, S. 127f.

¹⁹⁴ Georg Kaiser: *Werke*, hrsg. v. Walther Huder, Bd. 4: *Filme. Romane. Erzählungen. Aufsätze. Gedichte*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1971, S. 564.

nität. Insgesamt lassen sich die folgenden inhaltlichen und stilistischen Eigenheiten von Sternheims Komödien beobachten, die ihre Verwurzelung im Expressionismus erweisen: antibürgerliches Programm und satirische Grundtendenz des literarischen Schaffens, anticlassische Literaturkonzeption, Anti-psychologismus und schließlich die Ich-Dramatik, die in Sternheim Komödien eine eigenartige Gestalt hat. Im Folgenden werden diese Eigenheiten näher betrachtet.

6.3.1 Satire und pathetische Komödie

Aufgrund des gleichen zeitlichen Hintergrunds – der politischen Umbruchzeit der letzten Jahre der wilhelminischen Epoche direkt vor und nach dem Ersten Weltkrieg, in der sich gesellschaftliche Probleme, Konflikte und Krisen zuspitzten – haben Sternheims Komödien zwangsläufig den gleichen weltanschaulich-ideellen Ausgangspunkt wie die gesamte expressionistische Literatur. Das ist der gesellschaftskritische Impuls seiner Komödienproduktion. Sternheims Kritik richtet sich allen voran auf die bürgerliche Welt, die als stumpf, geistlos empfunden wird. Antibürgerlichkeit ist das zentrale Wort für die Beschreibung des Inhalts von Sternheims Komödien wie auch der gesamten expressionistischen Literatur. Diese bürgerkritische Intention äußert Sternheim in vielen seiner Aufsätze. Im Aufsatz *Morgenröte* von 1922 schreibt er rückblickend: „Schon vor Jahren, als in einem wilhelminischen Deutschland der Proletarier noch in tiefem politischem Schlummer lag, sah ich, auf welchem einzigen Weg die Herrschaft des Juste milieu zu zerschlagen sei: die bürgerlichen Götter, die auch für den Arbeiter fette Götzen waren, wollte ich auf einmal zertrümmern [...]“ (GW 6, S. 256). Im Aufsatz *Kampf der Metapher!* schreibt er:

Deutsche Welt, die in Worten lebt, von denen jedes, falsch gebildet, an allem Heutigen in phantastischer Weise vorbeigreift, gilt es vom Keller aus neu aufzubauen. Das heißt: nicht mit des Zeitgenossen Sprache macht er sich über dessen Unarten und Allzumenschliches lustig, sondern gibt aus der Notwendigkeit der Stunde allem Wort neuen heutigen Sinn, daß der Mensch, Kaufmann, Journalist und Soldat, der es noch in alter Weise

weiserspricht, auf einmal unerhört altmodisch und komisch ist, man ihn überholt und im Bratenrock von anno dazumal sieht. Daß er und seine Moral, Ideale, Urteile und hehrsten Ziele wie in Anführungsstrichen daherkommen. Sie überhaupt noch zu begreifen, nimmt man sie bilderbogenhaft historisch. (GW 6, S. 34f.)

Die bürgerliche Welt mit ihren Ideologien, ihrer Sprache und ihren Werten bezeichnet Sternheim als *Juste Milieu*. Sie ist für ihn eine stumpfe und bornierte Welt und soll von Grund auf aufgedeckt und ein für alle Mal zerstört werden. Die Reihe der Komödien und Dramen *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*, die mit Carl Einstein geplante *Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie* und die zahlreichen politischen Essays zeigen die bürgerkritische Zielrichtung des literarischen und gesellschaftlichen Engagements Sternheims.

Der bürgerkritische Ausgangspunkt bestimmt die satirische Grundtendenz von Sternheims Komödien, wie sie sich in der negativen Darstellung der bürgerlichen Welt verdeutlicht, und dementsprechend die Ernsthaftigkeit von Sternheims Komödienschaffen. Wenn man behauptet, dass die Komödie keine Gattung des Expressionismus sei, weil sie expressionistischem Ausdrucksverlangen nicht entgegenkommen könne,¹⁹⁵ oder weil sie dem tragischen Lebensgefühl der Expressionisten fern stehe,¹⁹⁶ so hat man ein klassisch-normatives Verständnis der Komödie, dem zufolge die Komödie eine heitere Gattung ist. Sternheims Komödien sind aber alles andere als heitere Stücke. Sie sind auch keine ernsten Komödien der Art der Komödie *Professor Bernhardi* Arthur Schnitzlers, sondern sie sind leidenschaftlich-heftig, wie die vorhin durchgeführte Sprachanalyse verdeutlicht hat. Diese Stilart gehört zu dem großartigen, pathetisch-erhabenen Stil,¹⁹⁷ der den stilistischen Grundton des expressionistischen Dramas bildet. Sie zeigt sich in Sternheims Komödien letztendlich an der Figurengestaltung. Die Komödienprotagonisten, auch wenn sie in einem negativen Licht erscheinen, werden durchgehend als heftig-pathetisch dargestellt. Sie sind überheblich, ekstatisch und besessen. Die Ur-

¹⁹⁵ Vgl. Hinc: Das moderne Drama in Deutschland, S. 22.

¹⁹⁶ Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 11.

¹⁹⁷ Vgl. Ueding/Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 234.

sache ihrer Besessenheit liegt aber nicht in erster Linie im Geiz (mit Ausnahme der *Kassette*), schon gar nicht in der Starre der Denkweise oder der Strenge bei der Kindererziehung, wie sie an den beliebten Figurentypen in traditionellen Komödien vorkommen, sondern sie hat eine philosophisch-anthropologische Dimension. Diese Besessenheit manifestiert sich an der großen Vision von der persönlichen Freiheit. Darin sind diese Komödienhelden pathetisch. Bei all dieser Heftigkeit und Pathetik der Gemütslage sind sie wiederum nüchtern in ihrem bürgerlichen Selbstbewusstsein. Mit dieser Charakteristik sind die Komödienprotagonisten in Sternheims Komödien einzigartige Gestalten in der deutschen Komödienlandschaft.

Dass Sternheim eine solche Stilart seinen Komödien verleiht, geht auf sein Verständnis der Komödie zurück, das die ursprünglich heitere Gattung mit der Tragödie gleichsetzt. In dem Aufsatz *Gedanken über das Wesen des Dramas* von 1914 schreibt er:

Der dramatische Dichter ist der Arzt am Leibe seiner Zeit. Alle Eigenschaften des idealen Menschen blank und strahlend zu erhalten, ist ihm unabweisbar Pflicht.

Zur Erreichung seines hohen Ziels bedient er sich, wie der medizinische Helfer der allopathischen oder homöopathischen Methode. Er kann den Finger auf die kranke Stelle des Menschentums legen und den erkennenden Helden eine dagegen mit Einsetzung seines Lebens eifernde Kampfstellung einnehmen lassen (Wesen der Tragödie), oder er kann die moribunde Eigenschaft in den Helden selbst senken und ihn mit fanatischer Eigenschaft von ihr besessen sein lassen (Wesen der Komödie). In der Tragödie wird die Welt um den Helden, als das Übel verkennend, tragisch wirken, in der Komödie aus gleichem Grund der Held selbst. Der Eindruck auf den Zuschauer ist in beiden Fällen der gleiche: Hinabschauend in den Abgrund, sah er das verzweifelte Ringen zwischen dem Göttlichen und dem sich der Erkenntnis verschließenden Menschen und bleibt erschüttert und erleuchtet. (GW 6, S. 19f)

Sternheim sieht die Aufgabe des Dichters in der Entlarvung des menschlichen Übels liegen. Diese Aufgabe zu erfüllen ist seiner Ansicht nach das Ziel sowohl der Komödie als auch der Tragödie. Der Unterschied liegt ihm zufolge

in der Quelle des Übels. Während das Übel in der Tragödie in der schlechten Umwelt liegt, die den kämpfenden Helden zum Tod führt, so liegt es in der Komödie im Helden selbst. Bei der Entlarvung des Übels hätten die Komödie und die Tragödie jedoch die gleiche Wirkung. Beides wirke tragisch, sie hätten die gleiche Tragik in sich – das Verkennen des Übels. Dadurch habe beides die gleiche Art von Katharsis beim Zuschauer, nämlich die Erschütterung und erst danach die Aufklärung. Die Sternheimsche Komödiendefinition ist komödiengeschichtlich ganz neu. Denn das Übel, das Laster oder der Fehler hat in traditioneller Komödie und auch in der Theorie von jeher einen begrenzten Schweregrad. Schon bei Aristoteles soll der Fehler in der Komödie keinen Schmerz verursachen, damit sich die Komödie von der Tragödie erst recht unterscheidet. Bei Schiller heißt es, dass die Komödie aufgrund ihrer Gemütsfreiheit theoretisch alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen kann.¹⁹⁸ Wegen der Hervorhebung des Erschütternden und des Tragischen und wegen des großartig-pathetischen Gestus sowohl der Figurencharakterisierung als auch der Sprache lässt sich die Sternheimsche Komödie als pathetische Komödie bezeichnen. An dieser Pathetik veranschaulicht sich ein geistiger Grundcharakter, der „unfreiwillig Sternheims Verwurzelung im ideologischen Humus seiner Epoche, im Expressionismus, erweist.“¹⁹⁹ Wenn die Expressionisten in ihren pathetischen Tragödien Untergangsszenarien darstellen, die tragisch und erschütternd wirken, so sieht es in der pathetischen expressionistischen Komödie nicht anders aus. Die Menschen in dieser Komödie zeigen eine „moribunde Eigenschaft“, die kein bisschen Schimmer von Hoffnung sehen lässt. Am deutlichsten zeigen sich die Untergangsszenarien in der Komödie *Die Kasette*, in der nichts als ein apokalyptisches Menschheitsbild zu sehen ist. Während die Expressionisten in ihren Wandlungsdramen die Vision vom Neuen Menschen und von der Erlösung der Menschheit auf pathetische Weise verkünden, so verkündet die expressionistische Komödie neben der satirischen Entlarvung auch eine pathetische Vision, nämlich die Vision von der geistigen Freiheit des Menschen. Aber gerade an diesem Punkt, der Mi-

¹⁹⁸ Vgl. Schiller: Über naive und sentimentale Dichtung. In: a. a. O., Bd. 8, S. 706–810, hier S. 745.

¹⁹⁹ Manfred Durzak: Das expressionistische Drama I. Carl Sternheims, Georg Kaiser, München 1978, S. 49.

schung von Satire und Bejahung, entsteht die Ambivalenz, die die expressionistische Komödie befremdlicher und radikaler als das expressionistische Drama erscheinen lässt.

6.3.2 Ich-Dramatik

Mit der Darstellung der Komödienprotagonisten als aus der durchschnittlichen Umgebung herausragende pathetische Helden, wie sie auch der Obertitel der Dramenreihe „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“ verkünden will, zeigen die Komödien Sternheims, allen voran die Stücke *Die Hose*, *Der Snob* und *Tabula rasa*, eine dramatische Form auf, die als expressionistische Ich-Dramatik bezeichnet werden kann. Diese dramatische Form, die von Bernhard Diebold²⁰⁰ und Peter Szondi²⁰¹ präzise analysiert wurde, lässt sich am deutlichsten an den expressionistischen Wandlungsdramen, vor allem Reinhard Sorges *Der Bettler* (1912), Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts* (1912) und Ernst Tollers *Die Wandlung* (1919), sehen. Die drei Stücke haben eine große Ähnlichkeit in Thematik und Form. Es geht hier nicht um „zwischenmenschliche Handlungen“,²⁰² sondern um innerseelische Erlebnisse und Visionen des als Einzelner dargestellten Protagonisten des jeweiligen Dramas, der seine qualvollen Erlebnisse in der äußeren Welt in seinem tiefsten Inneren bearbeitet, durchschaut, in symbolische Erscheinungen verwandelt und neu auslegt. Das ist ein Wandlungsprozess der Seele des Dramenhelden. Die Hauptmotive dieses Prozesses sind Leiden und Weltschmerz. Sie münden schließlich in eine starke Sehnsucht nach Erlösung und Ewigkeit, die die Protagonisten entweder ausdrücklich oder auf symbolische Weise pathetisch verkünden. Die in den expressionistischen Wandlungsdramen dargestellte Welt ist eine symbolische. Es geht hier nicht um die Geschehnisse als solche, sondern um eine schmerzvolle und zugleich pathetische Stimmung und um

²⁰⁰ Vgl. Diebold: *Anarchie im Drama*, S. 251–313.

²⁰¹ Peter Szondi: *Schriften I: Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Versuch über das Tragische. Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, hrsg. v. Jean Bollack u. a., Frankfurt a.M. 1978, S. 96–99.

²⁰² Vgl. ebd.

die seelischen Monologe der Protagonisten. „Was ist Handlung! ... Was ist wahrhafte Handlung!? ... Sie hat keinen Ausdruck, nicht im Wort, denn sie ist schweigend, nicht in der schauspielerischen Gebärde, denn sie hat wohl Gebärde, aber unnachahmbare, nicht im Schaubild, denn sie bietet wohl ein Bild, aber es ist erfüllt von ewigen Beziehungen, von Regungen und tausend Seelen, die nicht wiederzugeben sind“²⁰³ – so lässt Sorge den Dichter – den Protagonisten seines Dramas – über sein Schaffen reflektieren. Und die dramatische Sendung, die der Dichter verkündet, heißt: „Durch Symbole der Ewigkeit zu reden!“²⁰⁴

Der Unterschied zwischen der Ich-Dramatik der expressionistischen Autoren und der von Sternheim liegt in der Darstellung des Ethischen. Während die Protagonisten in den expressionistischen Wandlungsdramen der Ausführung des ethischen Postulats ihrer Autoren dienen, wird der Held in Sternheims Komödie, der wie eine kolossale Figur im Zentrum der Komödienwelt steht, „infolge seiner egozentrischen Zielstrebigkeit und seines Wandlungsunwillens in die Rolle des expressionistischen Bösewichts gedrängt“²⁰⁵. Seine ethische Rechtfertigung kann, wie sich bereits angedeutet hat, ausschließlich auf der Diskursebene der Komödie hergeleitet werden. Trotz dieses inhaltlichen Unterschieds zeigt die expressionistische Komödie im Hinblick auf die Figurengestaltung und den Bau der Handlung die gleiche Struktur wie das expressionistische Wandlungs-drama. Genauso wie der der äußeren Wirklichkeit entfremdete Held dort stellt sich der Komödienheld Sternheims als eine symbolische Figur dar. Er entsteht aus der Vision des Autors, fungierend als Verkörperung seiner expressionistischen Idee. Er steht in der Mitte der visionären Welt der Komödie, deren inhaltlichen Schwerpunkt sein Selbstbewusstseinsakt ausmacht. Die Handlung dieser Komödie zeigt einen stetigen geradlinigen Weg des Komödienhelden nach oben, eine Wandlung, die zur Erfüllung seiner visionären Freiheitswünsche führt. Es geht in der expressionistischen

²⁰³ Reinhard Sorge: Der Bettler. Eine dramatische Sendung. In: ders.: Werke in drei Bänden, Bd. 2, eingel. u. hrsg. v. Hans Gerd Rötzer, Nürnberg 1964, S. 13–93, hier S. 86.

²⁰⁴ Ebd., S. 89.

²⁰⁵ Denkler: Drama des Expressionismus, S. 83.

Komödie also nicht um die zwischenmenschliche Kommunikation der handelnden Figuren, sondern um die Selbstreflexion und die vermeintliche Selbstverwirklichung des Komödienhelden. Aufgrund der Symbolhaftigkeit und des Diskurscharakters ist dieser Held ein entindividualisierter Typus. Er ist kein Individuum, obwohl er sein originelles Ich pathetisch verkündet. Denn er spricht nicht seine eigene Sprache und hat auch keine eigene Biographie. Er ist künstlerisch erfundene Gestalt, die dazu da ist, die Gesellschaftsbeobachtungen und Freiheitsideen des Autors hervorzubringen. Darum ist diese Figur abstrakt. Über diesen entindividualisierten, wirklichkeitsentfremdeten Charakter von Sternheims Komödienfiguren schreibt Kurt Pinthus in seinem Aufsatz *Zur jüngsten Dichtung* von 1915: „Sternheim läßt die sogenannte wirkliche Handlung fast ganz hinabsinken, willkürlich, zufallsgefördert führt er seine bürgerlichen Typen in kurzem Wort und knapper Tat zu gänzlicher, direkter Entschleierung, daß aufklafft jener schauerliche Abgrund zwischen dem wahren Wesen des Menschen und seiner von ihm selbst geschaffenen Wirklichkeit, mit der er sich üppig behängt und in der er sich ›durch Sternheim bewegt und enthüllt‹ quält und lächerlich macht.“²⁰⁶

Die Ich-Dramatik, die die komische Hauptfigur in die Mitte der dramatischen Welt stellt und als einen pathetischen durchsetzungsfähigen Helden hervorhebt, erweist die expressionistische Komödie Sternheims als einen Gegenentwurf zur traditionellen Komödie, weil sie das Komische – das Besondere, vom Normalfall Abweichende – nicht normiert, sondern ins Extrem steigert. In der traditionellen Komödie entsteht das Komische aus dem Kontrast zwischen Besonderem und Allgemeinem und seine Auflösung erfolgt durch die Aufhebung dieses Kontrasts. Sternheims Komödien haben auch viele Kontraste in dem Verhalten der Komödienprotagonisten dargestellt, wie die vorhin analysierte äußere Komik in diesen Komödien gezeigt hat, und die komischen Kollisionen haben mit der Durchsetzung der Komödienprotagonisten auch eine Art Auflösung erzielt, aber diese Auflösung hat eine ganz andere Form. Sie erfolgt nämlich nicht durch die Auflösung des Komischen, indem der

²⁰⁶ Kurt Pinthus: *Zur jüngsten Dichtung*. In: *Die weißen Blätter* 2 (1915), H. 12, S. 1502–1510, hier S. 1504.

Kontrast aufgehoben wird, sondern, gerade im Gegenteil, durch die Steigerung des Kontrasts und das Demonstrieren des Komischen.

6.3.3 Ästhetik des Widerwärtigen

Die Einführung der Erschütterung in die Komödie, die Mischung von Satire und Bejahung und das Plädoyer für das Komische und Widerwärtige wirken auf die Zuschauer, die nach der klassischen Ästhetik ausgerichtet sind, befremdlich, weil sie die erwartete Versöhnung ausschließen und die Zuschauer dadurch ganz in Verwirrung bringen. Die negative Resonanz erfuhren Sternheims Komödien nicht nur bei den einfachen Zuschauern, sondern auch den Theaterfachmännern der Zeit, wie die vielen Theaterskandale und die erregte Kritik der zeitgenössischen Theaterkritiker gezeigt haben. An diesen befremdenden Elementen zeigt sich die Radikalität der Literaturkonzeption Sternheims, die sich der Ästhetik und der Form der klassischen Literatur bewusst entgegengesetzte. Die antiklassische Intention seines Literaturbegriffs äußerte Sternheim in vielen seiner Aufsätze. Am markantesten veranschaulicht sie sich in dem Aufsatz *Tasso oder Kunst des Juste milieu*, der wichtigsten ästhetischen und kulturkritischen Schrift Sternheims. Da dieser Aufsatz eine tiefe Einsicht in die Kunstauffassung Sternheims ermöglicht, wird er hier kurz erläutert.

Die Vorrede des Tasso-Aufsatzes entstand 1915 aufgrund einer Initiative von Kasimir Edschmid, der Sternheim angeregt hat, seine Gedanken über Goethe und dessen Verhältnis zum Bürgertum und zu politischen Realitäten niederzuschreiben.²⁰⁷ Der Aufsatz erschien 1921 in der von Kasimir Edschmid herausgegebenen Schriftensammlung *Tribüne der Kunst und Zeit*. In diesem Aufsatz übt Sternheim scharfe Kritik an der gesamten Entwicklung der deutschen Literatur seit der Klassik, die er als „Kunst des Juste milieu“ bezeichnet. Diese Eigenschaft der deutschen Literatur betrifft seiner Meinung nach nicht nur

²⁰⁷ Vgl. GW 6, S. 505 u. S. 537f.

die ästhetische Kategorie des Wahren und Guten, sondern auch die des Schönen. Zu Beginn des ersten Teils des Aufsatzes schreibt er:

Da aus allen Ästhetiken seit Anfang der Welt feststeht, Kunst sei Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung, »Schönheit« nämlich und sonst nichts, versteht man, wie mit Eroberung der logischen Erkenntnis, die alle Naturnotwendigkeit begriff, und der sittlichen Freiheit, die außer sich das ein für allemal Gute wollte, das Juste milieu, dessen wirtschaftliche und politische Rolle im neuen Deutschland von mir gewürdigt wurde, um völlig Herr der Welt, das ist sämtlicher Bewußtseinsinhalte zu werden, bemüht war, sich auch zum Vormund dessen zu machen, was als schön zu gelten habe, wie es bündig, was wahr und gut sei, schon tarifiert hatte. (GW 6, S. 181)

Mit dem Begriff der Kunst des Juste milieu möchte Sternheim eine Tendenz in deutscher Literatur beschreiben, die das Vorhandene zu bejahen unternimmt. Diese Tendenz nennt er „Kadavergehorsam und Wachtparade vor dem Unabänderlichen, schlechtweg Seienden“ (GW 6, S. 187). Sie ist seiner Ansicht nach von Kant schon vorbestimmt worden, indem dieser das Schöne der Kunst in das Gebiet des Notwendigen und Logischen verschoben habe. Auch Schiller habe einen Hang zur Kunst des Juste milieu gezeigt, als er der Neigung gefolgt sei, „vorgelegten vernünftigen und besonders sittlichen Strukturen zu folgen“, und die Menschen in seinen Dramen „durch sittliche Willkür und Zwangsvorstellungen sich gegen lebendige Wahrscheinlichkeit Leben zur Hölle“ (GW 6, S. 185) machte. Hauptverantwortlich für die Herausbildung der Kunst des Juste milieu sei jedoch Goethes Werk gewesen, das die späteren Autoren und die gesamte deutsche Kultur maßgeblich beeinflusst habe:

Bevor wir eine andere Auffassung der Kunst, als daß Schönheit ihr Ziel sei und diese durch Genuß, den man von ihr hat, vermittelt wird, im einzelnen den Zeitgenossen offenbaren, beweisen wir, wie das goldene Zeitalter deutscher Dichtung sich ohne eigene Absicht in Dienste der ihr vom Juste milieu zugeschobenen Aufgabe stellte, und wie der Geist besonders, den die ästhetisch ahnungslosen, denkfaulen Deutschen auch heute noch als ihren unvergleichlichsten preisen, sich dieser gewollten Einordnung in den großen mechanischen Strudel nicht entzog, keine eigene Haltung ihm entgegenzusetzen wußte, sondern sie zum Unheil seiner Nation mit Impulsen seines Genius unterstützte: Goethe. (GW 6, S. 184)

Sternheim sieht in Goethes Werk eine „innigere Vertiefung in Vorhandenes“ und „kritiklose Unterwerfung“ (GW 6, S. 187), die sich an der Parole im Drama *Torquato Tasso* „Erlaubt ist, was sich ziemt!“ verdeutliche. Die Unterwerfung der Kunst unter das Sittliche und Logische und die Bejahung der vorhandenen Wirklichkeit seien es gewesen, „die dem durch das Mittelalter fauchenden mystischen Schwung zu immer herrlicherer Weltentfaltung, der Deutschen eigentümlichsten Drang auch in Künsten ein Ende und für eines Volks sich nie genugtuende verbellte Sehnsucht, bewußtlosen überraschenden Unendlichkeitstraum – holden Liebeswahnsinn, Bescheidenheit und laue Dämpfung gesetzt haben“ (GW 6, S. 187). Im Geist Goethes hätten dann die ganzen nachfolgenden Schriftstellergenerationen ihre Werke geschrieben: von Kleist mit seinem *Prinz Friedrich von Homburg* über Friedrich Hebbels und Richard Wagners *Nibelungen* bis zu den deutschen Naturalisten. Statt die eigene Nuance des Menschen zu steigern, habe Kleists Werk nur „den durch Kommando des Juste milieu schon lendenlahmen Menschentyp [...] in seinem seit Goethe beliebten Trägheitsgesetz“ (GW 6, S. 194) bestätigt, und die „famosen Nibelungen in pelzigen Bettvorlegern über verschwitzten Trikots bei Wagner und Hebbel kämpfen und bluten im Sinne des entwicklungsgeschichtlichen Standpunkts des Juste milieu“ (GW 6, S. 197). Die Naturalisten hätten in ihren Werken nur „genußreich“ „niederste, bedrückendste Zustände als plausibel“ (GW 6, S. 199) gezeigt. Diese Literaturtendenz und Kultur des Juste milieu habe niemand ändern können, weder Heine noch Büchner noch Max Stirner, selbst Nietzsche habe nur eine kurze Zeit wirken können. Zum Schluss des Aufsatzes offenbart Sternheim eine neue Kunstauffassung, mit der er der Kunst des Juste milieu entgegentreten will:

Nachdem deutsche Kunst seit über hundert Jahren nur Affiche zur Verkündung bürgerlicher Schönheit abwechselnd im Kleid der Vernunft oder des liebeswilligen Herzens des Juste milieu gewesen ist, zwar mit der Absicht, Genuß zu bereiten, dargereicht, bei den Empfindlicheren aber endlich Erbrechen hervorrufend, bleibt dem Verfasser zu sagen übrig, was entgegen der in aller Kunstgeschichte festgestellten Definition Kunst denn wirklich sei. Die nicht für Sittliches oder Vernünftiges voreingenommene, über tatsächlichen Ereignissen stehende Sichtbarmachung der zwischen beiden Kräften des wirklichen Seins, Vernunft und Sitte, ewig statt-

findenden Zusammenstöße mittels eigener künstlerischer Maß-
gesetze. (GW 6, S. 201)

Der Aufsatz *Tasso oder Kunst des Juste milieu* erinnert an den zehn Jahre früher entstandenen Van Gogh-Aufsatz. Die gemeinsame ästhetische Ansicht der beiden Aufsätze ist die entschiedene Trennung der Kunst von den Bereichen des Vernünftigen und des Sittlichen, deren Prinzipien die Tradition der deutschen Literatur seit der Klassik sehr beeinflusst hatten. Die Verschränkung des Vernünftigen und des Sittlichen in der Kunst beruht Sternheim zufolge nur auf den äußeren Ereignissen des menschlichen Zusammenlebens und hindert den Künstler, in das wahre Sein der Welt zu schauen und es sichtbar zu machen. Die so entstandene Kunst sei nur eine gehorsame Unterwerfung unter das Vorhandene und könne keine echte Freiheit des menschlichen Geistes fördern. Von daher plädiert Sternheim für eine neue Kunst jenseits Vernunft und Sitte, eine Innovation und bewusste Provokation, mit der er der alten Tradition der deutschen Literatur ein Ende setzen wollte. Diese ästhetische und weltanschauliche Idee, die bereits um 1910 entstanden war, blieb das konstante Kunstprinzip Sternheims und bestimmte die Grundgestalt seiner expressionistischen Komödie.

Die anticlassische Literaturkonzeption hat Sternheim mit den anderen expressionistischen Autoren gemein. Zwar haben sich diese in ihren theoretischen Schriften nicht so radikal gegen das Vernünftige und Sittliche geäußert, aber sie behaupteten auch, dass das Theater keine Schaubühne für die Sittenlehre sei. In einem Aufsatz, den Georg Kaiser zur Resolution des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller vom 10. Mai 1917 verfasste, heißt es: „die Schaubühne ist keine moralische Anstalt – sie ist ein Kampfplatz. Die Erniedrigung des Theaters zur Unterhaltungs- und Vergnügsstätte [...] hat die Bühnenzensur zu zwei Drittel verschuldet. Die Unterbindung des Streites im Geiste wird immer weiter in die Herrschaft der Fäuste führen: der edle Kampf, der erlöst und erhebt, wird verboten zugunsten jeder bösen und unfruchtbaren Rauferei. Nur der Kampf in dieser höchsten Form ist moralisch – den Durchbruch zu

dieser Moral erwarte ich vom Theater, das keine Zensur kennt.²⁰⁸ Die expressionistischen Autoren widersetzten sich der Vereinigung der Kunst mit dem Sittlichen und Vernünftigen, die die alte bürgerliche Ordnung verkörpern, und setzten an deren Stelle die von ihnen innerlich geschauten ästhetischen und sittlichen Maßstäbe ein.

Sich an seiner anticlassischen Literaturkonzeption fest haltend, schaffte Sternheim mit Absicht neuartige Komödienform und Figuren, mit denen er den ästhetischen Anforderungen des Vernünftigen und Sittlichen seit der Klassik entgegentrat. Die neuartige Form, die alle Elemente in Sternheims Komödien – die Sprache, die Darstellung der Komödienfiguren und die Handlungsführung – kennzeichnet und diese befremdlich und widerwärtig erscheinen lässt, weist eine Ästhetik des Widerwärtigen auf, die als eines der ästhetischen und stilistischen Hauptmerkmale der literarischen Moderne gilt.²⁰⁹ Mit der neuartigen Gestalt gehört die Komödie Sternheims zu den Werken der Frühen Moderne, die die Anfänge der Ästhetik des Widerwärtigen vertreten, deren Hauptkennzeichen die Radikalität der Provokation und die distanzlose Identifikation der Idee des Autors mit dem Werk sind. Diese Eigenschaft lässt sich durch einen Vergleich zwischen dem Befremdenden in Sternheims Komödien und dem Verfremdungsverfahren Bertolt Brechts deutlich beobachten.

Die Verfremdung des darzustellenden Gegenstands durch verfremdete Spielweise des Schauspielers ist das zentrale Verfahren des epischen Theaters von Brecht. In der Forschung versteht man unter dem Begriff der Verfremdung ein künstlerisches Prinzip, das „auf die Darstellung des Vertrauten als befremdlich, des alltäglich Gewohnten als ungewöhnlich und erstaunlich abzielt“.²¹⁰ Dieser Terminus und das Verfremdungsverfahren sind „eng mit der künstleri-

²⁰⁸ Georg Kaiser: Werke, Bd. 4: Filme. Romane · Erzählungen · Aufsätze · Gedichte, hrsg. v. Walther Huder, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1971, S. 545f.

²⁰⁹ Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache · Ästhetik · Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 2004, S. 102ff.

²¹⁰ Hans Günther: Verfremdung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt u Klaus Weimar hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Bd. III, Berlin/New York 2003, S. 753–755, hier S. 753.

schen Moderne verbunden²¹¹ und haben ihre Prägung durch Bertolt Brecht erhalten. Den Begriff der Verfremdung hat Brecht 1936 erstmals verwendet. In zahlreichen Aufsätzen hat er den Verfremdungseffekt und dessen Funktion sowie die ihn auslösenden Techniken der Spielweise des Schauspielers detailliert dargelegt. In seinem Vortrag *Über experimentelles Theater*, den er am 4. Mai 1939 hielt, gibt Brecht eine Definition der Verfremdung: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“²¹² Dieses Verfahren steht Brechts Ansicht nach dafür, die darzustellenden Vorgänge zu historisieren, da das alte Theater allzu allgemeine Menschen und Sachverhalte auf die Bühne brachte. „Das bürgerliche Theater arbeitet an seinen Gegenständen das Zeitlose heraus. Die Darstellung des Menschen hält sich an das sogenannte Ewig-Menschliche. Durch die Anordnung der Fabel werden solche »allgemeine« Situationen geschaffen, daß der Mensch schlechthin, der Mensch aller Zeiten und jeder Hautfarbe, sich nunmehr ausdrücken kann. Alle Vorgänge sind nur das große Stichwort, und auf dieses Stichwort erfolgt die »ewige« Antwort, die unvermeidliche, gewohnte, natürliche, eben menschliche Antwort.“²¹³ Die Allgemeinheit des alten Theaters will das neue, historisierende Theater mit dem Verfremdungseffekt nun ändern, denn es „wirft sich ganz und gar auf das Eigentümliche, Besondere, der Untersuchung Bedürftige des so alltäglichen Vorgangs.“²¹⁴ Konkrete Bedingung für das Zustandekommen des V-Effekts ist, dass alle Bestandteile von Dramen – von der Dramenproduktion durch den Autor, der Gestaltung der Bühne und des Zuschauerraums bis zur Spiel- und Sprechweise des Schauspielers – verfremdet werden. Diese Verfremdung soll zur Zerstörung der theatralischen Illusion führen. Bühne und Zuschauerraum

²¹¹ Ebd.

²¹² Bertolt Brecht: *Über experimentelles Theater*. In: ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mitzenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 22.1: *Schriften 2. Schriften 1933–1942*. Teil 1, bearb. v. Inge Gellert u. Werner Hecht unter Mitarbeit v. Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, Frankfurt a.M. 1993, S. 540–557, hier S. 554.

²¹³ Bertolt Brecht: *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*. In: ebd., S. 200–210, hier S. 208.

²¹⁴ Ebd., S. 209.

sollen keine magische Atmosphäre schaffen, die den Zuschauer in die Illusion versetzen würde, das Dargestellte sei ein natürlicher, wirklicher Vorgang. Der Schauspieler kann sich direkt an das Publikum wenden, so dass die Illusion, die durch die Vorstellung von einer vierten Wand zwischen Bühne und Publikum entsteht, zerstört wird. Die Verfremdung der Spiel- und Sprechweise des Schauspielers wird dadurch erzielt, dass der Schauspieler seinem Darstellen auf der Bühne den deutlichen Gestus des Zeigens gibt. Er soll „die restlose Verwandlung“²¹⁵ in die darzustellende Person vermeiden. Dafür sind drei epische Hilfsmittel anzuwenden: 1) Die Überführung in die dritte Person; 2) Die Überführung in die Vergangenheit; 3) Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren.²¹⁶

Das Verfremdungsverfahren wird bei allen Stufen des Produktionsprozesses von Brechts Dramen – der Sprache und dem Bau der Dramen, der Spielweise des Schauspielers, der Inszenierung durch den Regisseur – angewendet. Die die Dramen episierende Spielweise des Schauspielers, die mit dem antiillusionistischen Gestus des Zeigens auf die Rollendistanz und daraufhin auf die Kritik am dargestellten Gegenstand und der Gesellschaft abzielt, bringt auch die Komik in Brechts Komödien heraus. Diese Komik ist keine simple Komik der Lächerlichkeit, sondern sie beruht auf einer Gleichung „Komik = Widerspruch“²¹⁷. In Brechts Komödie *Mann ist Mann* (1926) z. B. begegnet man einer Fülle von Widersprüchen, Grotesken und Spielen. Die Ironie und der Spielcharakter der Handlung zeigen sich hauptsächlich an der großen Beliebigkeit der Wahl der Handlungsorte und der Rollen der Figuren. In der Wahl der verschiedenen Orte der Geschehnisse findet sich überhaupt keine Logik. Der Schauspieler wird nicht an eine bestimmte Rolle gebunden, sondern er

²¹⁵ Bertolt Brecht: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 22.2: Schriften 2. Schriften 1933–1942. Teil 2, bearb. v. Inge Gellert u. Werner Hecht unter Mitarbeit v. Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, Frankfurt a.M. 1993, S. 641–659, hier S. 643.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 644.

²¹⁷ Ulrich Weisstein: Die Komödie bei Brecht. In: Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972, hrsg. v. Wolfgang Paulsen, Heidelberg 1976, S. 134–153, hier S. 149.

wechselt ständig und spontan seine Rollen. Die Rollenwechsel finden auf unlogische und unverständliche Weise statt, indem Menschen in Tiere, Maschinen oder andere Dinge verwandelt werden. Mit den ständigen spontanen Rollenänderungen stellt sich der Schauspieler als ein „kurzatmiger Episodist“²¹⁸ dar.

Trotz der grotesken Komik, die in dem „Aufsammeln von Widersprüchen, die sich dramatisch als zähe Widerstände manifestieren“²¹⁹ liegt, kommt die gesellschaftskritische und erkenntnisfördernde Intention der Komödie deutlich zum Vorschein. Durch die Darstellung der spontanen Verwandlungen des Packers Galy Gay in andere Personen oder Dinge werden die Identitätsfrage, die Nichtigkeit und der Dingcharakter des Menschen thematisiert. Diese Intention lässt sich auch an den in die Handlung eingestreuten Songs unmissverständlich erkennen. Brecht sagt über seine Komödie: „Nebenbei denke ich mir für die Anhänger älterer Richtungen etwa die Beschäftigung mit dem individuellen psychologischen Zustand des Packers Galy Gay, der genötigt wird, seine individuelle Existenz aufzugeben, durchaus fruchtbringend. Wenn man jedoch will, kann man in »Mann ist Mann« jene große Bewegung verfolgen, die heute die wichtigste der Welt ist: die Auseinandersetzung der Masse mit dem Individuum. Denn schon zeigt das Individuum Galy Gay eigentümliche Zweifel an seiner Identität oder deren Feststellbarkeit und ist so ein Schaubild dafür, wie in unsere Zeit fortschreitend der oberflächliche Firnis des Individualismus sich zersetzt.“²²⁰

Gerade an diesem Punkt, d. h. der trotz und aufgrund der Verfremdung zum Ausdruck kommenden intentionalen Deutlichkeit des Autors, unterscheidet

²¹⁸ Bertolt Brecht: Anmerkungen zum Lustspiel »Mann ist Mann«. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 24: Schriften 4. Texte zu Stücken. Zu eigenen Stücken und Stückbearbeitungen. Zu Stücken anderer Autoren in Inszenierungen des Berliner Ensembles, bearb. v. Peter Kraft unter Mitarbeit v. Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–51, hier S. 50.

²¹⁹ Weisstein: Die Komödie bei Brecht. In: a. a. O., S. 149.

²²⁰ Bertolt Brecht: Zu der Aufführung im Radio. In: ders.: Werke, Bd. 24, S. 37.

sich das Befremdende in Sternheims Komödien von der Verfremdung in Brechts Dramen. Im Unterschied zum Verfremdungsverfahren bei Brecht, das in erster Linie eine Reihe bühnenpraktischer Techniken ist, spielen die verfremdenden Techniken auf der Bühne – die verfremdete Spielweise des Schauspielers und die verfremdete Inszenierung der Dramen durch den Regisseur – in Sternheims Dramen so gut wie keine Rolle. Denn Sternheim zielt, im Unterschied zu Brecht, nicht auf die Rollendistanz, sondern, gerade im Gegenteil, auf die Identifikation der eigenen Intention mit der der Spielfigur. Dieser Unterschied lässt sich anhand von Manfred Pfisters Modell der Perspektivenstruktur dramatischer Texte²²¹ deutlich beobachten. Aufgrund der gesellschaftskritischen Motivation des Literaturbetriebs tendieren sowohl Brechts als auch Sternheims Dramen zu der a-perspektivischen Struktur der Relation zwischen den Figurenperspektiven und der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive der dramatischen Texte. In Brechts Dramen funktioniert die a-perspektivische Struktur hauptsächlich durch ein klares „vermittelnde[s] Kommunikationssystem“²²², wie z. B. die didaktisch angelegten Prologe, Epiloge, Zwischensprüche und Songs. Die zu vermittelnde Lehre wird aber in einer verfremdeten Spielweise vorgetragen, indem der Schauspieler sich von der darzustellenden Rolle distanziert und einen kritischen, überprüfenden Blick auf sie wirft. Diese distanzierte Haltung des Schauspielers gegenüber der darzustellenden Rolle zielt darauf ab, die Einfühlung des Zuschauers in die Rolle zu hindern und ihm „eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen“.²²³ Die Lehre wird in einer zweiten Phase erzielt, durch die Dialektik der Verfremdung, die Brecht zufolge sich als „ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation“²²⁴ zeigt. Das Verfremdungsverfahren von Brecht besteht also „nicht allein im Schaffen von Distanz, wie man gemeinhin

²²¹ Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 8. Aufl. (erw. u. bibliographisch aktual. Nachdruck der durchges. u. erg. Aufl. 1988), München 1994, S. 90–103.

²²² Ebd., S. 92.

²²³ Brecht: *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*. In: ders.: *Werke*, Bd. 22.2, S. 641.

²²⁴ Bertolt Brecht: *Dialektik und Verfremdung*. In: ders.: *Werke*, Bd. 22.1, S. 401f.

glaubt, sondern zugleich und erst recht in ihrer Wiederaufhebung auf einer höheren Ebene²²⁵.

Die a-perspektivische Struktur von Sternheims Komödien zeigt im Vergleich zu der von Brechts Dramen eine extreme Form. Das Extreme liegt darin, dass die auktorial intendierte Perspektive in Sternheims Komödien mit der Perspektive der Komödienhelden ganz identisch erscheint, was überraschend wirkt. In *Tabula rasa* verkündet der Komödienheld Wilhelm Ständer am Schluss der Komödie: „Von heute an aber habe ich freie Möglichkeit und trenne mich entschieden von allem, was als Menschengesetz mir hier gepredigt wird. Unabhängig von Zunft und Gemeinschaftsidealen, will ich nur noch mein eigenes Herz durchforschen, die Lehrer suchen, die meine Natur verlangt, und sollte ich sie in China und in der Südsee finden“ (GW II, S. 247). Fast die gleiche Lehre verkündet der Autor Carl Sternheim: „Wem wie mir solche moralische Absichten fern liegen, und wer sich lieber einen herzlosen Zyniker nennen läßt, als daß die abgeleiteten Punschlieder er mitsänge, wer seinen Geschöpfen unter allen Umständen mehr Lust an sich selbst als am Nächsten verleiht, wer sie, unbekümmert um des Nachbarn Los, nur von ihrer eigenen, sozial wertlosen Winzigkeit besessen zeigt, dem wird man, findet keine andere Form er als das Theaterstück, seinem Schöpfungsdrang zu genügen, auch fernerhin die Stücke verbieten, wie man mir bisher diejenigen untersagte, die meine dichterischen Absichten am reinsten zeigten, und in denen Rücksichtslosigkeit gegen andere und Stolz auf eigene Person Triumphe feiert wie »Die Kasette«, den »Kandidaten«, »1913« und »Tabula Rasa«“ (GW VI, S. 59). An einer anderen Stelle schreibt er: „In einem Dutzend Komödien von 1908-1920 stabilisierte ich des Bürgers »Heldenleben«, das Bekenntnis zu seiner Ursprünglichkeit. Held war er, weil er aus gesellschaftlichen und zufälligen Zwängen sich gegen Widerstände immer mehr in seines Charakters persönliche Freiheit, seine eigene unvergleichliche »Seinsweise« hineinspielt, sei es, daß schon in »Perlenberg« der Budiker Friesecke, auf seine mitbürgerliche Scheußlichkeit, mit der er Menschen totärgert, aufmerksam gemacht, im Sie-

²²⁵ Reinhold Grimm: *Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs*. In: *Verfremdung in der Literatur*, hrsg. v. Hermann Helmers, Darmstadt 1984, S. 183–215, hier S. 186.

gerton verkündet: »Ich bin so!« oder daß endlich Ständer in »Tabula rasa« das Stück mit den Worten schließt: »Unabhängig von Gemeinschaftsidealen will ich nur noch die eigene Brust erforschen, die Lehrer suchen, die meine Natur verlangt, und sollte ich sie in China und in der Südsee finden« (GW VI, S. 277). Anders als die a-perspektivischen Dramen Brechts, wo die Intention des Autors auf verfremdete Darstellungsweise wiedergegeben wird, werden in Sternheims Komödien die Worte des Autors fast buchstäblich von den Komödienhelden übernommen und ausgesprochen. Die Figuren werden damit authentische Sprachröhre des Autors, wie dies auch in vielen expressionistischen Dramen zu beobachten ist. In dieser gänzlichen Identifizierung des Autors mit den Figuren ist kein freier Raum mehr übrig für die von Brecht betonte Distanz zwischen Schauspieler und seiner Spielfigur, die durch die verfremdete Spielweise des Schauspielers erzielt werden soll.

Das Interessante an der a-perspektivischen Struktur von Sternheims Komödien ist, dass genau diese überzeugen wollende Autorenperspektive das ausmacht, was den Zuschauer befremdet. Dies geschieht wegen der textinternen Inkongruenz zwischen den sprachlichen Aussagen und den außersprachlichen Aussagen über die Figuren. Entsprechen die Reden der Komödienhelden, die als die sprachliche Information über sie angesehen werden können, der positiven Intention des Autors, so erscheint die außersprachliche Information²²⁶ über sie – die mittels der Kontrastkomik exponierten Auftritte dieser Helden (ihre Mimik, Gestik, Stimme, Temperament, Verhalten usw.) – in negativem Licht. Aufgrund der „widersprüchliche[n] Signalvergabe“²²⁷ wird die a-perspektivische Struktur von Sternheims Komödien zugleich eine offene Perspektivenstruktur²²⁸, in der der Zuschauer sich selbst über die Aussage dieser Komödien entscheiden muss und doch nicht zu einer eindeutigen Lösung kommen kann. Gerade in diesem Punkt liegen die Zwiespältigkeit und Widersprüche von Sternheims Komödie, wie sie auch P. U. Hohendahl durch eine

²²⁶ Pfister: Das Drama, S. 94.

²²⁷ Ebd., S. 102.

²²⁸ Vgl. ebd.

soziologische Untersuchung der bürgerlichen Welt in Sternheims Komödien festgestellt hat.²²⁹

Die intentionale Zwiespältigkeit von Sternheims Komödien geht auf den epochalen Hintergrund zurück, vor dem diese Komödien entstanden. Wie bei Brecht liegt der Ausgangspunkt von Sternheims Komödien in der Gesellschaftskritik und Erkenntnisgewinnung. Das gesellschaftsbezogene literarische Schaffen geht mit den Versuchen der Autoren einher, die Sprache und die Form der klassischen Literatur zu reformieren. Die dadurch entstandenen Erneuerungen zeigen zwar unterschiedliche Formen und unterschiedlichen Schweregrad, aber ihr Ziel war das gleiche: Zerstörung der Illusion der Harmonie, die die klassischen Werke erzeugen. Brecht wendete das Verfremdungsverfahren als sein ganzes dramaturgisches Programm an, um seine Kritik an der Gesellschaft vorzutragen und neue Gesellschaftserkenntnisse zu vermitteln. Sternheims Komödieninnovation vollzog sich hauptsächlich in der Produktionsphase der Komödien: der Gestaltung der Sprache, der Figuren und der Handlungsführung. Stellt sich der Sprachgestus dieser Komödien als eine bewusste Normabweichung dar, eine ästhetische Wahl also, so erscheint ihr Inhalt als ein nicht zu lösender Widerspruch, dessen Ursache in der Mischung der zwei unterschiedlichen expressionistischen Intentionen liegt: einer satirischen Intention, die sich auf Bürgerkritik abzielt, und einer Intention, die den expressionistischen Erlösungsdrang widerspiegelt, der aber jenseits logischer und sittlicher Anforderungen herausgetragen wird.

An den unterschiedlichen Verfahren zur Erneuerung der Form traditionellen Dramas veranschaulichen sich gerade die Charakteristika der aneinander angrenzenden und sich voneinander abgrenzenden Phasen der literarischen Moderne und deren Übergang. Sind die Praxis des epischen Theaters und die Poetiken Brechts ein wichtiger Bestandteil der „gattungsspezifische[n] Kodifikationen“²³⁰ der „reflektierten Moderne“²³¹, deren Werke und Poetiken „aus

²²⁹ P. U. Hohendahl: Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama, Heidelberg 1967, S. 115.

²³⁰ Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, S. 300.

²³¹ Ebd., S. 301.

der Reflexion – und das heißt: aus einer umsichtigen und kritischen Aufarbeitung und Weiterführung früherer und zumal avantgardistischer Schreibweisen – hervorgegangen sind und solchermassen höherstufige Formen von Literarizität erreicht haben“,²³² so ist die expressionistische Komödie Carl Sternheims eines der exemplarischen Beispiele für die avantgardistische Moderne, deren literarische Praxis und Ästhetik nicht auf distanzierte Reflexion abzielen, sondern auf direkte Provokation durch die Bejahung des Widerwärtigen. Aber selbst unter den avantgardistischen Autoren finden sich große Unterschiede bei der Darlegung der dichterischen Intentionen. Während die anderen expressionistischen Dramatiker trotz der Provokation das ethische Postulat ihrer Werke deutlich erkennen lassen, scheint die Sternheimsche Komödie dieses Postulat um der Provokation und der Ausdruckskraft willen verwerfen zu wollen. In dieser Hinsicht kann Sternheim als „einer der aggressivsten und provozierendsten Autoren jener Zeit“²³³ angesehen werden.

²³² Ebd.

²³³ Mennemeier: Modernes deutsches Drama. Kritik und Interpretation, Bd. 1, S. 101.

7. Komödiengeschichtliche Bedeutung der expressionistischen Komödie

Wie in den vorangegangenen Analysen veranschaulicht wurde, stellt die expressionistische Komödie Carl Sternheims, aus dramentheoretischer Perspektive betrachtet, eine spezifische dramatische Form dar, die als Mischform bezeichnet werden kann. Die Mischung vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen der Sternheimschen Komödien: erstens die Mischung von Satire und Bejahung, die die Komödien zugleich ambivalent und provokativ wirken lässt und auf den ideellen und ästhetischen Ausgangspunkt der expressionistischen Epoche, in der diese Komödien entstanden sind, zurückgeht; zweitens die Mischung der spielerischen, fast zynisch wirkenden Raffiniertheit der Form der Komödien, mit welcher die banalen und gleichzeitig überwitzigen und skurrilen Geschichten von Spießbürgern skizziert werden, mit der Ernsthaftigkeit der soziologischen Beobachtung der bürgerlichen Gesellschaftsstruktur und Ideologien; drittens die Einbindung eines pathetischen Elements, nämlich das der heldenhaften Verkündung des Ideals der menschlichen Freiheit, in die komische Grundstruktur der Komödien, wo Fabel, Figuren und Handlung als komisch dargestellt werden. Diese Ebenen zusammenfassend lässt sich die folgende Mischstruktur der expressionistischen Komödie Sternheims erstellen: „komisch/ernst“ und „komisch/pathetisch“. Die erste Struktur zeigen alle Komödien Sternheims, während sich die zweite vor allem in den Komödien *Die Hose*, *Der Snob* und *Tabula rasa* findet. Ersterer kann mit der Bezeichnung „ernste Komödie“ beschrieben und als eine weitere Phase dieser Komödiengruppe betrachtet werden, während die Letztere eine Nähe zum Genre der Tragikomödie zeigt, von der sie sich andererseits wiederum stark unterscheidet. Hierfür ist eine nähere Betrachtung nötig.

Mit der Konstatierung einer Gruppe ernster Komödien in der deutschen Komödiengeschichte von Lessing bis Kleist setzt sich Helmut Arntzen über die Komik in der Komödie hinweg und befasst sich mit dem thematischen Kern der deutschen Komödien. Ihm zufolge ist die Komödie eine dramatische In-

tention: „Wir gehen davon aus, daß es die Intention ›Komödie‹ gibt und daß erst ihre Geschichte sie ergibt, indem sie sie völlig erkennen läßt.“²³⁴ Diese Intention bestehe darin, dass die Komödie „von menschlichen Konflikten und ihrer möglichen und notwendigen Lösung handelt“.²³⁵ In dieser Immanenz sei die Komödie der Tragödie benachbart. Auf der formalen Ebene zeige sich die Intention der Komödie in der gleichstrukturierten Spannung zwischen Negation und Bestätigung, so z. B. die Kritik an der polis und die Utopie in den Komödien des Aristophanes, die Darstellung der zuerst verwirrten und dann versöhnten Welt in den Komödien Shakespeares und die Gefährdung der gesellschaftlichen Mitte durch den Einzelnen und ihre spätere Sicherstellung in den Komödien Molières.²³⁶ In der deutschen Komödie, von Lessings *Mina von Barnhelm* bis Kleists *Der zerbrochne Krug*, liege diese Intention in der Darstellung der Problematik der Gesellschaft und ihrer Implikationen, eine Intention, die gesellschaftliche Problematik „weder metaphysisch noch bürgerlich-ideologisch zu verfälschen“.²³⁷ Dieser Aufgabe seien die Sturm-und-Drang-Autoren wie der junge Goethe, Lenz und Klinger gefolgt. Für Arntzen ist die Komödie von daher nicht der Ort für einzelne komische Szenen, denn diese vermögen sich immer nur vom Hintergrund eines nicht komischen, sondern vernünftigen Ganzen abzuheben.

Wegen der hervorstechenden Ersthafigkeit der ideologischen Debatten und der Schärfe der Gesellschaftsanalysen können die expressionistischen Komödien Carl Sternheims durchaus als ernste Komödien charakterisiert werden, dennoch ist Arntzens Auffassung der ernsten Komödie nicht ganz passend für sie. Denn das Komische, die äußere herabsetzende Komik und die verwirrende innere Komik also, ist ein neben dem intentionalen Ernst stark wirkendes Element dieser Komödien. Sie stellen somit eine Gleichzeitigkeit von Ernst und Komik dar, obgleich das Komische die reale Handlungsebene bildet und der Ernst die Metaebene der Diskussion. Darüber hinaus ist hier anzumerken,

²³⁴ Helmut Arntzen: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist, München 1968, S. 12.

²³⁵ Ebd., S. 18.

²³⁶ Ebd., S. 19f.

²³⁷ Ebd., S. 247.

dass Arntzens Behauptung, die Komödien von Lessing bis Kleist folgten der Intention, die Problematik der Gesellschaft weder metaphysisch noch bürgerlich-ideologisch zu verfälschen, zu bestreiten ist. Denn die volle Erfüllung dieser Aufgabe haben letztendlich nicht die besagten Komödien, sondern erst die Komödien der Frühen Moderne erzielt, als deren provokativster Bestandteil sich die expressionistische Komödie erweist. Lessings Komödie *Minna von Barnhelm* und die Sturm-und-Drang-Komödien von Lenz aus den Jahren 1771–1775, *Der Hofmeister*, *Der neue Menoza* und *Die Soldaten* also, haben zwar jeweils immense Innovationen in die Komödiendramaturgie eingebracht, aber sie blieben trotz dieser Innovationen – Konzeption des verständnisvollen Mit-Lachens als das konstitutive Moment der Komödie und dementsprechend Lebhaftigkeit der Figurencharakterisierung (Lessing), offene Form der Dramaturgie und ausgesprochener Bezug zur Gesellschaft in der Komödienauffassung (Lenz), innere Vermischung von Komik, Ernst und Tragik (Lessing, Lenz) – insgesamt dem didaktischen Geist des Aufklärungsjahrhunderts verhaftet, indem sie trotz allen Ernstes und aller offensichtlichen und latenten Tragik einen versöhnlichen Komödienabschluss konzipierten. Dieses zum Schluss der Komödien durch einen Deus ex machina erzielte Happy-End entschärft zwar nicht die Ernsthaftigkeit der Intention der Gesellschaftsdarstellung, aber es schafft somit den Rahmen für die Befriedigung der Erwartungen der Zuschauer und stellt sich dadurch als idealistische Auflösung komischer Verwicklungen und eine Art bürgerlich-ideologisch und rezeptionsästhetisch bedingte Realitätsverfälschung dar. Kleists Komödie *Der zerbrochne Krug* geht trotz der formal-technischen Innovation des analytischen Dramas auch in diese Richtung.

Der wirkliche Verzicht auf die metaphysische Verfälschung der gesellschaftlichen Probleme durch den guten Schluss der Komödie kam erst mit dem Auftakt der literarischen Moderne um 1880 zustande, und zwar zum allerersten Mal mit Gerhart Hauptmanns Komödie *Der Biberpelz* und dann gehäuft mit den Komödien Wedekinds, Arthur Schnitzlers, Georg Kaisers, Hugo von Hofmannsthals und den expressionistischen Komödien Sternheims. Diese Komödien befassen sich, genauso wie die Komödien des Aufklärungsjahrhunderts, ernsthaft mit den Problemen der zeitgenössischen Gesellschaft. Sie

unterscheiden sich von jenen dadurch, dass sie den guten Schluss entweder gänzlich verwerfen oder in einen offenen Schluss modifizieren, so dass die Gesellschaft als eine Realität voller unlösbarer Probleme erscheint oder sogar in die Richtung des Widerwärtigen umkippt, die einen negativen Schluss entwirft, der den Anforderungen der Moral oder den allgemeinen Vorstellungen über das Ideal nicht mehr entspricht. Zu den Letzteren zählt die expressionistische Komödie Sternheims. Wie Hauptmanns Diebskomödie sitzen in den expressionistischen Komödien nicht mehr positive Figuren oder eine Harmonie der bürgerlichen Welt am längeren Hebel, die die allgemeingültigen Sitten, Moralprinzipien oder Ideale verkörpern, sondern, im Gegenteil, Figuren mit bedenklichen Eigenschaften. Vertritt der positive Schluss in der traditionellen Komödie die Ästhetik des Schönen, die aber der äußeren Wirklichkeit nicht notwendigerweise entspricht, so demonstrieren der offene und der negative Schluss in den Komödien der Frühen Moderne eine Ästhetik des Wahren und der Negation, die auf die Unzulänglichkeit der Wirklichkeit des menschlichen Lebens und der Gesellschaft zurückzuführen ist. Was dabei die Komödien des Expressionismus auszeichnet und von den anderen Komödien der Frühen Moderne unterscheidet, ist die Negation, die eine übermäßig große Dimension erreicht, indem sie sämtliche Figuren der Komödien betrifft.

In dem Ernst des ausdrücklich betonten Gesellschaftsbezugs des Komödientums steht die expressionistische Komödie Sternheims der Sturm-und-Drang-Komödie von Lenz am nächsten. Sternheim betrachtet die Komödie als Werkzeug, mit dem der Komödientautor wie der Arzt die Übel der Menschen und der Gesellschaft heilen möchte. Beim Fokussieren auf die Problematik der Gesellschaft setzt Sternheim den Bereich der Literatur mit dem der erkenntnisfördernden Wissenschaften gleich, indem er das Ziel der Literatur in der Überwindung der Mannigfaltigkeit der Phänomene in der Welt und dadurch in der Erkenntnis dieser sieht. Genauso liegt der Lenzschen Komödientauffassung eine erkenntnistheoretische Motivation zugrunde. Für ihn besteht die Eigenheit der Poesie darin, dass sie die Quellen aller Künste und Wissenschaften – Nachahmung und Anschauen – vereinigt. „Die Poesie scheint sich dadurch von allen Künsten und Wissenschaften zu unterscheiden, daß sie diese beiden Quellen vereinigt, alles scharf durchdacht, durchforscht, durch-

schaut – und dann in getreuer Nachahmung zum andernmal wieder hervorgebracht²³⁸ – so schreibt Lenz in seinem theoretischen Hauptwerk *Anmerkungen übers Theater*, eine der wichtigsten poetologischen Schriften des Sturm und Drang. Um diese soziologische, erkenntnisfördernde Kunstkonzeption zu verwirklichen, hat sowohl Sternheim als auch Lenz eine antiklassische Kunstästhetik hervorgebracht. Sternheim richtet seinen Protest gegen die klassische Ästhetik der Poesie, vor allem das Streben nach dem Schönen, dem Vernünftigen und dem Sittlichen in der Literatur seit der deutschen Klassik, und stellt seine eigene Kunstästhetik vor, die „nicht für Sittliches oder Vernünftiges voreingenommene, über tatsächlichen Ereignissen stehende Sichtbarmachung der zwischen beiden Kräften des wirklichen Seins, Vernunft und Sitte, ewig stattfindenden Zusammenstöße mittels eigener künstlerischer Maßgesetze“ (GW 6, S. 201).

Ähnlich lehnt sich Lenz gegen die überkommene Literaturtradition auf, der die aristotelische Dramentheorie zugrunde liegt. Entgegen der aristotelischen Ansicht über die Nachahmung der Handlung betont Lenz die Nachahmung der Charaktere als Endzweck des Dramas, vor allem der Tragödie. Dabei lehnt Lenz die nach dem Schönen orientierte Figurencharakterisierung ab. Die Charaktere im Drama sollen ihm zufolge nicht konventioneller und idealistischer Art, sondern individuelle Charaktere handelnder Figuren sein, welche der Dichter vermöge seines schöpferischen Genies und seiner Fähigkeit, Menschen zu durchschauen, von der Natur nachahmt. In den *Anmerkungen übers Theater* äußert Lenz sich zu dieser antiklassizistischen Kunstästhetik so: „Nach meiner Empfindung schätz ich den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist.“²³⁹

²³⁸ J.M.R. Lenz: *Anmerkungen übers Theater*. In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 2., hrsg. v. Sigrid Damm, München/Wien 1987, S. 642–671, hier S. 649.

²³⁹ Ebd., S. 653.

Was Sternheims Komödie von der Lenzschen jedoch unterscheidet, ist neben der unterschiedlichen Behandlung des Komödientextes hauptsächlich noch die Form der Handlung. Die Handlung der expressionistischen Komödie hat eine auf Karikaturen und ideologische Parolen äußerst reduzierte Form. Sie ist extrem pointiert und stichwortartig gestaltet, so dass sie eines substanziellen Gehalts entbehrt und wie eine knappe Formel aussieht. Sie ist eigentlich ein politologischer und soziologischer Diskurs in literarischer Form. Hierin liegt der Hauptunterschied zwischen der expressionistischen Komödie und den Komödien der anderen Epochen. Klammert man die thematische, stilistische und intentionale Vielfältigkeit der Komödien der vorangegangenen Epochen aus und betrachtet allein die sich dort zeigende Form der Handlung, so kann man ein Gemeinsames darin feststellen, nämlich eine Art Selbstgenügsamkeit der Handlung, d. h. die Handlung, sei sie eine Reihe von Geschehnissen oder nur Situationen und Episoden, sei sie realistisch oder phantastisch, ruht in sich selbst; sie spielt sich in der fiktiven Welt des jeweiligen Komödientextes um ihrer selbst willen ab und ist darum vollendet. Im Gegensatz dazu hat die Handlung in der expressionistischen Komödie eine andere Funktion. Sie spielt sich zwar auf der vorderen Ebene der Komödie ab, aber sie tut dies nicht um ihrer selbst willen, sondern fungiert nur als eine wahrnehmbare Grundlage, um schließlich als Mittel für die Ebene des soziologischen Diskurses und als Sprachrohr der abstrakten expressionistischen Vision des Autors zu dienen. Die expressionistische Komödie ist also eine Komödie des Geistes und des Programms.

Der Ernst der expressionistischen Komödie Sternheims schlägt sich zudem in der Pathetik nieder, mit der die Komödienhelden ihr anthropologisches Ideal – die persönliche Freiheit – als das höchste Ziel des Menschen als des Geschöpfes Gottes verkünden, denn sie sind ganz von der Idee durchdrungen, Gott habe die Menschen als originäre Individuen geschaffen und wolle auch ihre Individualität als ihre unverfälschte Natur, ihre „Nuance“ also, bewahrt sehen. Dieses Ideal zu verkünden ist auch die Intention des Autors, wie er in zahlreichen Aufsätzen deutlich gemacht hat. Gleichzeitig sind diese Komödienhelden Objekte des Komischen. Sie mit verschiedenen Mitteln der Bühnenkomik darzustellen und dem Gelächter preiszugeben ist ebenfalls das Ziel des Autors,

der sich dabei als Friedensstörer der bürgerlichen Ideologie präsentiert. Wegen der Mischung von Pathetik und Komik – der Eigentümlichkeit der expressionistischen Komödie Sternheims – stellt sich nun die Frage, ob diese Komödien Tragikomödien sind, da das Pathetische eigentlich zum Bereich der Tragödie gehört. Tatsächlich hat Sternheim, wie vorhin erwähnt, in seinen dramentheoretischen Überlegungen die Komödie mit der Tragödie gleichgestellt.²⁴⁰ Für ihn zielt die Komödie auf die gleiche Wirkung wie die Tragödie, nämlich die Erschütterung und Aufklärung des Zuschauers. Sternheim beabsichtigt mit der Komödie nicht in erster Linie die Gemütsbehebung, sondern eher Belastung des Gemüts durch die Darstellung der „moribunden Eigenschaften“ der Figuren.²⁴¹

Um diese Frage beantworten zu können, muss auf die grundlegenden Merkmale und Erscheinungen der dramatischen Form eingegangen werden, die tragische und komische Elemente in sich trägt. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Frage danach, ob es bei dieser Mischform um eine eigenständige Gattung oder um eine Kombination von komischen und tragischen Elementen innerhalb der Komödie oder der Tragödie geht, denn unterschiedliche Ansichten hinsichtlich dieser Frage würden unterschiedliche Ergebnisse für die Überlegungen zur Mischform von Sternheims Komödien ergeben. Allem voran ist aber anzumerken, dass das Kriterium „Ernst der Intention“ bei Weitem nicht ausreicht, um die expressionistischen Komödien Sternheims als Tragikomödien zu bezeichnen, denn man sollte sich von vornherein darüber im Klaren sein, dass Ernst und Tragik nicht ohne Weiteres gleichzusetzen sind. Ernste Komödien sind nicht notwendigerweise tragische Komödien. Dies zeigen z. B. Arthur Schnitzlers Komödien *Zwischenspiel* und *Professor Bernhardt*. Selbst die Komödien des Aristophanes haben wegen des direkten Bezugs auf die polis und des scharfen persönlichen Angriffs durchaus eine ernsthafte Seite, sie sind aber keinesfalls tragisch. Auch die rührenden Lustspiele von Christian Fürchtegott Gellert sind ernsthaft, jedoch nicht tragisch. Das heißt für die Bestimmung einer Tragikomödie ist die Feststellung der Tragik in einem

²⁴⁰ Vgl. GW 6, S. 19f.

²⁴¹ Vgl. ebd.

Drama von grundlegender Bedeutung. Dafür können zwei tragende Elemente betrachtet werden: Handlung und Figur. Die Tragik kann in einer ausgewogenen Konfliktsituation in der Handlung eines Dramas liegen, in die eine Figur geraten ist und die sie ins Unglück stürzt. Tragisch kann ein tödliches Ereignis in der Handlung sein, das aber wegen der Bedenklichkeit der sittlichen Eigenschaft oder Nebensächlichkeit der sterbenden Figur nicht wirklich sympathisch wirkt. Die Tragik kann auch in der Figur begründet sein, die die Ausweglosigkeit des Konflikts, in dem sie steckt, einsieht und dabei zutiefst leidet. Von der ästhetischen Beurteilung abgesehen hat man also zwei grundlegende Inhalte von Tragik vor Augen: ein schicksalhaft unglückliches Ereignis oder das Leiden einer Figur, insofern sie kein Bösewicht ist. Die Tragik, die das stärkste Mitleid beim Zuschauer erregt und ästhetisch anziehend wirkt, liegt jedoch in einer solchen Hauptfigur, einem Helden also, der, mit Aristoteles, schuldlos schuldig ist und sich ins Unglück stürzt oder, mit Schiller, das Leiden aus sittlichen Gründen als Gesinnung und Pflicht oder als eine Handlung wählt. Letzteres ist im Sinne Schillers pathetisch und zugleich erhaben, weil der Held durch die Beherrschung seiner Sinnlichkeit, die die Ursache des Leidens ist, die Stärke seines Willens und die Idee seiner Vernunft als sein geistiges Vermögen zeigt.²⁴²

Die dramatische Mischform der Tragikomödie stellt also eine Kombination oder Mischung von tragischen und komischen Elementen dar. Betrachtet man sie nicht als eine eigenständige Gattung, so ergibt sich eine Komödie (weil sie die Grundstruktur der Komödie zeigt), die tragische Elemente beinhaltet, oder umgekehrt eine Tragödie, die komische Elemente in sich trägt. Beispielstücke für den ersten Typus können z. B. die *Amphitryon*-Stücke von Plautus und von Kleist, Lessings *Minna von Barnhelm* und Molières *Der Menschenfeind* sein. Beispiele für den letzten Typus stellen die Tragödien Shakespeares vorbildhaft dar. Es finden sich jedoch Stücke, bei denen es in der Tat schwierig ist zu entscheiden, ob sie Komödien oder Tragödien sind, solche wie etwa der

²⁴² Vgl. Friedrich Schiller: Vom Erhabenen. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hrsg. v. Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit v. Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner u. Fabian Störmer, Frankfurt a.M. 1992, S. 395–422; vgl. auch Friedrich Schiller: Über das Pathetische. In: ebd., S. 423–451.

Hofmeister und die *Soldaten* von Lenz, Gerhart Hauptmanns *Der rote Hahn* und Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* und *Die Physiker*, weil in diesen Stücken tragische und komische Elemente gleich stark präsent sind oder komische und tragische Züge an ein und derselben Figur auftreten. Lenz z. B. bezeichnete den *Hofmeister* zunächst als Trauerspiel. In den *Anmerkungen übers Theater* sprach er von einer Komödie und in der Handschrift von einem „Lust- und Trauerspiel“. ²⁴³ Über die Mischung von Komik und Tragik schreibt Lenz 1775 in seiner Selbstrezension des Stücks *Der neue Menoza* wie folgt: „Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. Daher schrieb Plautus komischer als Terenz, und Molière komischer als Destouches und Beaumarchais. Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum.“ ²⁴⁴ Lenz' Stücke sieht Karl Guthke als genuine Beispiele für die Gattung der Tragikomödie, deren konstitutives Merkmal die „innige Verquickung von Tragik und Komik“ ²⁴⁵ ist, in der „das Tragische und das Komische als gegenseitige Bedingungen ihrer selbst identisch sind“, ²⁴⁶ so dass „man desorientiert ist, ob tragisch oder komisch reagieren“. ²⁴⁷ Das Tragikomische liegt in erster Linie in den jeweiligen Hauptfiguren selbst. In der Person des Hofmeisters Läufer z. B. greifen das Tragische und das Komische unlöslich ineinander. Die Tragik liegt in der verhängnisvollen und ausweglosen Situation in der adligen Familie, in die er versetzt wurde und die ihn ins Unglück stürzt. Die Komik liegt in seiner Charakterschwäche, einer Art Narrheit. Das Tragikomische ist eben die Mischung von Tragischem und Komischem in ein und derselben Figur, ein Strukturschema – „komische Gestalt in

²⁴³ Vgl. J.M.R. Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 1, hrsg. v. Sigrid Damm, München/Wien 1987, S. 709.

²⁴⁴ J.M.R. Lenz: Rezension des Neuen Menoza. In: ders.: Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2, hrsg. v. Sigrid Damm, München/Wien 1987, S. 699–704, hier S. 703f.

²⁴⁵ Karl S. Guthke: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, Göttingen 1961, S. 22.

²⁴⁶ Ebd., S. 14.

²⁴⁷ Ebd., S. 18.

tragischer Lage“.²⁴⁸ Dürrenmatts Stücke haben um der Distanz willen aus der Komödie Tragisches und dadurch eine die Wirklichkeit total verzerrende, monströse Grotteske entstehen lassen, um mit der unbequemen „Grausamkeit der Objektivität“²⁴⁹ des Grotesken die Gegenwart der Gesellschaft zu erfassen. Gegenüber dieser Grotteske kann der Zuschauer oder Leser ganz fassungslos sein, weil er nicht weiß, ob er den Tod in der Komödie beweinen oder belachen soll. Auch die Charakteristik der Frau Fielitz, der verwitweten Mutter Wolffen, in Hauptmanns Stück *Der rote Hahn* trägt im Vergleich zu der Charakteristik der sittlich ebenfalls bedenklichen, aber heiter-lustigen Mutter Wolffen in der Komödie *Der Biberpelz* mehr schwermütige Züge. Angesichts ihres bedenklichen Verhaltens ist es schwer, über ihren Tod zu urteilen. Die ganze Handlung des Stücks wirkt gleichzeitig komisch und tragisch, wobei Hauptmann sein Stück ausdrücklich als Tragikomödie bezeichnet.

Wenn also die Mischform von Tragischem und Komischem als eine eigenständige Gattung bezeichnet wird, so ist deren Hauptmerkmal in der Tat die Unschlüssigkeit gegenüber der „verstörende[n] Gleichzeitigkeit“²⁵⁰ von Komik und Tragik. Diese Ansicht vertritt auch Peter Zahn: „Als Gattung kann die Tragikomödie anerkannt werden, wenn sie glaubhaft ihre Eigenständigkeit vorweisen kann. Das ist z. B. möglich durch die kritische Analyse der Gesamtstruktur eines Stückes, einschließlich der historischen Komponente, die zu ergeben hätte, daß die Widersprüche sich weder in tragischer noch komischer Weise auflösen bzw. auflösbar sind.“²⁵¹ Aufgrund dieser Gleichzeitigkeit von Komik und Tragik bestehen für solche Stücke immer zwei Möglichkeiten für den Ausgang der Handlung: glücklich oder tragisch, so dass Frank Zipfels Ansicht, dass in Tragikomödien „potenziell komische und potenziell

²⁴⁸ Ebd., S. 64f.

²⁴⁹ Friedrich Dürrenmatt: Anmerkung zur Komödie. In: ders.: Werkausgabe in dreißig Bänden, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Autor, Bd. 24: Theater. Essays, Gedichte und Reden, Zürich 1980, S. 20–25, hier S. 25.

²⁵⁰ Jürgen Landwehr: Tragikomödie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, S. 663–666.

²⁵¹ Peter Zahn: Die Tragikomödie. In: Formen der Literatur in Einzeldarstellungen, hrsg. v Otto Knörrich, Stuttgart 1981, S. 385–397, hier S. 387.

tragische Aspekte oft an ein und demselben Phänomen“ durchgespielt werden, sehr zuzustimmen ist.

Wie bei der Bestimmung der Tragikomödie ist die Fragestellung, ob die pathetischen Komödien Sternheims Tragikomödien sind, auch nicht mit einer einfachen Antwort zu lösen. Die Schwierigkeit liegt zum einen darin, dass die Form von Sternheims Komödien keine traditionelle ist. Sie ist mit dem negativen Schluss und mit der Mischung von intentional konträren Gehalten an sich schon eine Parodie der traditionellen Komödie. Wenn man also von der Grundstruktur der Komödie spricht, so betrifft diese nur die äußere Form von Sternheims Komödien, denn der Gehalt und die Form hier bilden einen Widerspruch, der die Ästhetik des Widerwärtigen des Autors zum Ausdruck bringt. Die Schwierigkeit liegt zum anderen in der Eigenartigkeit der Handlung dieser Komödien, die, wie bereits erläutert, im Grunde genommen nur eine verknappte Formel ist, die dazu dient, die bürgerkritischen, soziologischen und expressionistischen Ideen des Autors hervorzubringen. Dieses Charakteristikum der Handlung erschwert die Antwort auf die Frage nach der Tragik der Figuren in diesen Komödien, denn die Figuren sind, um mit Diebold zu sprechen, zu dünn gestaltet, um darin eine individuelle Psychologie und dementsprechend eine deutliche Tragik auffinden zu können. Man kann z. B. die Frage stellen, ob Theobald Maske, Christian Maske, Wilhelm Ständer, Heinrich Krull, Tilmann Hicketier oder Paul Schippel ein Leiden erleben oder ob in diesen Komödien tragische Ereignisse vorkommen. Die Antwort kann unterschiedlich ausfallen, je nachdem, aus welcher Perspektive man diese Frage betrachtet. Von der Perspektive des Handlungsverlaufs her wird die Antwort sicherlich eine negative sein. Freilich haben diese Spießbürger auch Kummer und Schmerz, der sie ergreift. Der Schmerz und Kummer zeigen sich z. B. in den Ängsten und der Raserei Theobald Maskes wegen des Hose-Skandals seiner Frau, in der Ergriffenheit Christian Maskes beim Vernehmen der Nachricht vom Tod der Mutter, in der Besorgnis Wilhelm Ständers hinsichtlich seiner behaglichen Existenz, in der Besessenheit Heinrich Krulls wegen der Kasette der Tante Elsbeth, im Ringen Hicketiers um die Reinheit seines Bürgerstandes und in seinem Schmerz wegen der verlorenen Ehe der Schwester oder in dem Leid Schippels, das die anderen ihm wegen

der Minderwertigkeit seiner Herkunft und seines sozialen Standes angetan haben. Trotz des Vorhandenseins all dieser seelischen Kümernisse kann man aber nicht von einer Tragik sprechen. Es lassen sich zwei offensichtliche Gründe für diese Beurteilung angeben: Erstens, diese Kümernisse werden kaum entfaltet dargestellt. Sie sind nur vorübergehende, kurz erscheinende Begleitphänomene der Handlungen der Figuren. Anders gesagt, sie sind überhaupt nicht der Schwerpunkt der Fabel und Handlung der Komödien. Die wirkliche Tragik in einem Drama, das der Eigenschaft „tragisch“ würdig ist, soll aber deutlich, in reicher Entfaltung gezeigt werden; zweitens, diese Kümernisse gehen sehr rasch in die Handlungen der Figuren über, die nichts als Lügen, Betrug, Ausbeutung und Ausnutzung der anderen sind. Die Handlungen dieser Figuren sind skrupellos, unmoralisch und egoistisch, die Figuren voll von Laster. Sie stellen also eine Art Bösewichte dar und ihre vorübergehenden seelischen Probleme können niemals die Inhalte einer tragischen Situation sein, denn sie erregen kein Mitleid, sondern Abscheu. Von der Perspektive des Handlungsverlaufs her kann also kaum von der Tragik, dementsprechend der Tragikomödie gesprochen werden.

Es gibt aber eine andere Betrachtungsperspektive, die eine positive Antwort auf die Frage nach dem Tragikomischen in der expressionistischen Komödie geben wird. Diese Perspektive lässt sich nämlich von der metaphysischen Ebene dieser Komödie herleiten, weil die expressionistische Komödie Sternheims keinesfalls realistisch angelegt ist. Wie bereits genügend analysiert und erläutert wurde, ist diese Komödie eine solche, die das expressionistische Programm indirekt ausdrückt, denn sie zielt durch die Handlung letztendlich auf ideologische und anthropologische Diskurse ab und verkündet zum Schluss in einem pathetisch gehobenen Sprachstil eine expressionistische Erlösungsvision – die Vision über die völlige Freiheit des Menschen. Dieser Komödientchluss ist von äußerst visionärer Art. Durch die negative Beleuchtung der Borniertheit und Unmoral der Spießbürger exponiert die expressionistische Komödie die Unvollkommenheit des Menschen und des irdischen Lebens. Mit der karikaturartigen Darstellung des rücksichtslosen Strebens der Kleinbürger nach sozialem Aufstieg und ihrer Ängste und Kämpfe um die Sicherheit ihrer Existenz thematisiert diese Komödie die Problematik der

Existenz des Menschen in der Gesellschaft als ein unlösbares Dilemma und ein grundlegendes und generelles Leid der Menschen überhaupt. Dieses Leid wird nicht in den Reden der Figuren in vollem Maße ausgesprochen, wie die Helden in den griechischen Tragödien es im Gegenteil tun, sondern es drückt sich in dem ruhelosen Streben der Figuren nach existenzieller Sicherheit und vor allem in der Pathetik aus, mit der die Figuren die Freiheitsvision als Lösung des Leidens feierlich verkünden, die sie aber in Wirklichkeit nicht erreicht haben; darum sind sie gleichzeitig komisch. Die expressionistische Komödie ist also auf philosophischer Ebene eine Tragikomödie. Mit dieser Form erfasst sie die grundlegende Problematik der tragikomischen Existenz von Menschen und bestätigt dadurch die philosophische und anthropologische Grundlage der Gattung der Tragikomödie, die Peter Zahn sehr präzise zusammenfasst: „Die Tragikomödie ist einerseits eng mit dem bürgerlichen Weltbild verbunden, das die Verknüpfung von Komischem und Tragischem als Seinsgrundlage betrachtet, gekoppelt mit der Nobilitierung des Komischen durch das Tragische, andererseits Ausdruck der bürgerlichen Hilflosigkeit gegenüber Erscheinungen, die nicht mit der traditionellen Terminologie in Einklang zu bringen sind, deshalb über den Umweg einer dritten Kategorie erfaßt werden.“²⁵² Das, was das Tragikomische in Sternheims Komödien von den vorangegangenen Tragikomödien unterscheidet, ist eben diese spezielle expressionistische Form von Leiden, ein Pathos also, das sich nicht in einer realistisch wahrnehmbaren und deutlich exponierten Tragik ausdrückt, sondern direkt in die expressionistischen Ideen und Visionen mündet, die in einem pathetischen Stil hervorgebracht werden und sich als die Kehrseite der Empfindungen und Erlebnisse des Leidens der Menschen deuten lassen können. Was das Pathetische in der expressionistischen Komödie von dem in der expressionistischen Tragödie unterscheidet, ist eben die Mischung des Pathetischen mit dem Komischen, während das Pathos in der expressionistischen Tragödie, als deren vorbildhaftes Beispiel sich Kaisers *Die Bürger von Calais* erweist, eine sittliche Grundlage hat. Die expressionistische Komödie ist also pathetisch und komisch, die expressionistische Tragödie hingegen ist pathetisch und erhaben.

²⁵² Zahn: Die Tragikomödie. In: ebd., S. 387.

8. Die nachexpressionistische Komödie

8.1 Die nachexpressionistischen Komödien Carl Sternheims

In den 1920er Jahren hat Sternheim drei Komödien veröffentlicht: *Der entfesselte Zeitgenosse* (1920), *Der Nebbich* (1922) und *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* (1926). Während der *Entfesselte Zeitgenosse*, wie bereits erläutert wurde, durch die Darstellung der Figur des Einzelgängers Klette und seiner Freiheitsidee noch Spuren der expressionistischen Komödie enthält und sich als ein Übergangsstück zwischen der Komödie des Expressionismus und der des Nachexpressionismus zeigt, stellen die anderen zwei Stücke Probleme und Tendenzen in der Gesellschaft der zwanziger Jahre dar. Thematisch und stilistisch weisen sie eine deutliche Abkehr von der expressionistischen Komödie auf.

Das Stück *Der Nebbich*, das Sternheim ein drolliges Spiel nannte und seiner Tochter Thea widmete, gilt von der Perspektive der Handlung her als ein scharfer Gengenentwurf zur Komödie *Der Snob*. Der Kleinbürger Fritz Tritz, Geschäftsvertreter der Außenstelle einer Firma und ein Volksparteiler, ist bei einer gewöhnlichen Sonntagswanderung mit seinen Freunden – dem Mehrheitssozialisten Meyer und dem Bolschewiken Marlowski – der eleganten Kammersängerin Rita Marchetti begegnet, die mit dem Grafen Pfeil, dem Diplomaten von Schmettow und Dr. Zinn auf dem Weg nach Berlin ist, um dort eine Aufführung zu geben. Rita Marchetti verliebt sich in Tritz und holt ihn zu sich. Marchetti, Ritterin des Wasaordens, führt ein nobles, maßloses Leben. Sie will Tritz in einen ihr ebenbürtigen, sich in verschiedenen Gesellschaftsbereichen auszeichnenden Liebhaber verwandeln. Darum lässt sie ihn Ausbildungen in Politik, Diplomatie, Kultur, Publizistik und Filmproduktion machen und sich in diesen Bereichen aktiv engagieren. Tritz ist aber körper-

lich und geistig den hohen Ansprüchen nicht gewachsen. Krank und niedergeschlagen, sehnt er sich nach seinem früheren kleinbürgerlichen Leben und der Proletarierin Luise Krüger zurück.

Nach Sternheims Erklärung bedeutet die Bezeichnung „Nebbich“ nichts und alles; sie kann sowohl Zustimmung als auch Ablehnung sein, entweder Mitleid oder Abscheu ausdrücken.²⁵³ Durch diese lockere, scherzhaft anmutende Einstellung des Autors zu der Hauptfigur der Komödie und die überwitzige Handlung verliert das Stück allen Ernst und alle Pathetik der expressionistischen Komödien, in denen der Autor sowohl scharfe Kritik an dem Bürger der wilhelminischen Gesellschaft als auch leidenschaftliche Bejahung der Freiheitsidee der bürgerlichen Helden ausdrückt. Äußerlich kann der *Nebbich* nahezu als Fortsetzung der Handlung des *Snob* angesehen werden, weil die Handlung dort mit der Eheschließung zwischen einem bürgerlichen Aufsteiger und einer Adligen endet und die Geschichte hier von der Realität nach dieser unebenbürtigen Verbindung handelt. Der Hauptunterschied zwischen diesen zwei Komödien liegt darin, dass der *Snob* Christian Maske selbstbewusst und aktiv nach sozialem Aufstieg strebt und am Schluss sein Ziel erkämpft. Dagegen verhält sich der *Nebbich* Fritz Tritz ganz passiv. Er entbehrt der Schärfe, mit der Christian Maske die soziale Stellung des Bürgertums analysiert, und der Pathetik, mit der jener seine soziale Verwandlung als einen königlichen Siegeszug verkündet. Die Handlung des *Snob* endet mit einer pathetischen Idee, die des *Nebbich* hingegen mit Tritz' Sehnsucht nach dem Zwiebelgeruch. Christian Maske erscheint also wie ein expressionistischer Sieger, Fritz Tritz als ein realistischer Versager. Genauso wie in den expressionistischen Komödien werden die Figuren im *Nebbich* auch nach ihrem sozialen Status gestaltet, aber die Antithese der Figuren fungiert nicht als Mittel zur Durchführung ideologischer Debatten und soziologischer Analysen. Tritz und seine Freunde Meyer und Marlowski z. B. werden nur antithetisch als Vertreter der drei großen Parteien in der Zeit der Weimarer Republik bezeichnet, ohne dass jedoch ein wirklicher Unterschied oder Diskussionen zwischen ihnen dargestellt werden. Das Gleiche ist auch bei den anderen Figuren, die

²⁵³ Vgl. GW 3, S. 509.

als hohe Personen verschiedene gesellschaftliche Bereiche vertreten, zu beobachten. Wenn also die Figuren in den expressionistischen Komödien als entpsychologisierte, jedoch scharf umrissene Typen gestaltet sind, so sind die Figuren im *Nebbich* nicht nur entpsychologisiert, sondern sie können sich auch gar nicht mehr als Typen bezeichnen lassen, denn sie sind zu allgemein gestaltet. Sie haben nicht nur keine individuelle Psychologie, sondern auch keinen konkreten Bezug zu ihrer sozialen Zugehörigkeit. Wie Sternheim erklärt, soll dieses Stück „das Allgemeine, Uneigene, Unpersönliche in Person darstellen“.²⁵⁴

Gerade in dieser Allgemeinheit der Figuren und der Masse stellt sich der *Nebbich* als thematische Abkehr von der expressionistischen Komödie dar, in der es ausdrücklich um die unvergleichliche Nuance der Figuren geht. An dieser thematischen Abwendung lässt sich die Kritik des Autors an der kulturellen und geistigen Durchschnittlichkeit in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg und der Revolution ablesen. Diese Kritik drückt sich in den auswendig gelernten Reden von Tritz aus. Über die zeitgenössische Publizistik sagt dieser zum Zeitungsbesitzer Modes: „Ich weise Sie auf die fabelhafte Neigung unserer Muttersprache, in keinem Wort ein Spezielles –“. Weiter sagt er: „Das, was ein Ding deutlich und ein für allemal ausdrückt, sondern das Allgemeine, das es mit vielen teilt, zu betonen, wodurch seit Jahrhunderten glücklich vermieden ist, daß im Wort etwas wirklich verständlich und aufgeklärt wird“ (GW 3, S. 231). Tritz' Anmerkung zur Durchschnittlichkeit der öffentlichen Meinungen und der Presse findet sofort die Zustimmung von Modes: „Durch Sie erst sehe ich blitzschnell in das Wesen unserer Allmacht der Presse“ (GW 3, S. 231). Die Kritik an der Banalität der Kultur lässt der Autor auch durch die Reden des Kulturministers Dr. Balling und durch den Filmemacher Rommel aufscheinen. Balling sagt: „Ach, meine Freunde, Sie ahnen nicht, wie schwer es ist, in solchen Epochen der unterschiedslosen Massenanebetung von oben her nur ein wenig Kultur, selbst die von einem Goethe garantierte zu erhalten, die doch nichts als Kult der Individualität ist“ (GW 3, S. 227). Rommel sagt: „Und im Film. Wir haben keine andere Tendenz, als neben den zeitgenössi-

²⁵⁴ Vgl. ebd.

schen auch den historischen »Helden« ethisch tendiert dem Durchschnitt als Muster immer wieder vorzuhalten“ (GW 3, S. 227). Individualität und Durchschnittlichkeit sind also thematische Schwerpunkte sowohl in der expressionistischen als auch in der nachexpressionistischen Komödie Sternheims. Während er in der expressionistischen Komödie die Individualität als die höchste Idee hervorhebt und sie durch eine expressionistische Vision als aufrechterhalten verkündet, richtet er sein Augenmerk in der nachexpressionistischen Komödie auf die Realität der zwanziger Jahre, wo die Individualität ein unmögliches Thema geworden ist.

Mit den Figuren und ihren Reden bezieht sich der *Nebbich* direkt auf die politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Phänomene in den ersten Jahren der Weimarer Republik. Die Wirklichkeitsdarstellung vollzieht sich jedoch ganz skizzenhaft, was den typischen Sternheimschen Stil aufweist. Durch die Figuren Tritz, Meyer und Marlowski wird angestrebt, einen Umriss der Parteilandschaft der beginnenden Weimarer Republik zu geben. In Tritz' Fragen an Marlowski, als er diesen nach seiner sozialen Verwandlung wieder besucht, wird die äußere Wirklichkeit der Gesellschaft stichwortartig wiedergegeben: „Wird überall noch so viel geklaut? Das war bei Tietz meine Sache, die Kleptomane fassen. Streikt ihr feste? Was kostet es jetzt auf der Elektrischen, was ein Rollmops im Franziskaner? Wettetst du am Toto, spielst du Börse? Was kostet das Viertel Blutwurst, was ein Apfelkuchen? Du, Max – haben die Mädels immer noch so verschwitzte Blusen, in denen die Brüstchen wippen, und riechen ihre Haare noch nach Werkstatt? Ah, da möchte ich einen vollen Zug hineintun in so eine radikale Arbeiterangelegenheit! [...]“ (GW 3, S. 242) Die Sternheimsche Technik, mit möglichst wenigen, aber kompakt zusammengefassten Tatbeständen und Stichworten umfassende gesellschaftliche Phänomene und Zusammenhänge herzustellen, ist es, was seine nachexpressionistische Komödie mit seiner expressionistischen verbindet. Gerade hierin unterscheiden sich seine Dramen von denen Georg Kaisers. In Kaisers Drama *Nebeneinander* z. B., das etwa zur gleichen Zeit wie der *Nebbich* entstand und Kaisers Abkehr vom Expressionismus markiert, wird die äußere Wirklichkeit der frühen zwanziger Jahre in Deutschland nicht auf stichwortartige Weise dargestellt, sondern das Stück schildert nüchtern beobachtend

weite Bereiche der Gesellschaft und die Physiognomien der Menschen, die mit den realen Problemen der Nachkriegszeit, wie z. B. Armut, Inflation, wirtschaftlichem Weiterkommen und zwischenmenschlichen Beziehungen, konfrontiert sind, und stellt dadurch die Möglichkeit des Ethischen in Frage. Sternheims nachexpressionistische Komödie wendet sich zwar von den expressionistischen Wendungen und pathetischen Visionen ab, aber sie befasst sich mit der äußeren Wirklichkeit der zwanziger Jahre noch weiterhin auf eine diskursartige Weise. Das heißt, sie stellt in ihrem Zentrum nach wie vor eine ungewöhnliche, anekdotenartige Geschichte her, die, wie eine Art Fallstudie, in einem ganz kleinen Umfang von Personen, Ort und Zeit durchgeführt wird, um darauf aufbauend phänomenologische Diskurse zu führen. Kaisers Stück landet dagegen ganz auf dem neusachlichen Boden, obschon die Handlung um die Figur des Pfandleihers einen Bezug zu ihrem expressionistischen Vorgänger, dem Kassierer in *Von morgens bis mitternachts*, herstellt.

Der Fallstudiencharakter der Komödienproduktion Sternheims lässt sich an dem Stück *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* am deutlichsten erkennen. Mit der Nennung des Begriffs der Neuen Sachlichkeit im Untertitel und deren direkter Thematisierung in der Handlung des Stücks zählt Sternheim zu den Ersten, die diesen Begriff aus dem Bereich der Kunst in den der Literatur übertrugen. Der Fallstudiencharakter des Stücks zeigt sich an dessen ungewöhnlicher, fast grotesk erscheinender Fabel und Handlung, die sich in einer abgesonderten, von der Außenwelt völlig abgeschlossenen Schule abspielt. Aus seiner Heimat verstoßen und von dem geistigen Leben in den Kriegs- und Nachkriegsjahren dort stark beeindruckt, gründet der Dichter Dr. Siebenstern eine Sonderschule in Uznach in der Nähe vom Bodensee. Hier will er seine Idee durchsetzen, und zwar durch konkrete, ganz spezielle pädagogische Methoden. Siebensterns Idee ist die Verwirklichung einer völlig neuen Lebensart, die nach den Anforderungen der Zeit gerichtet, aber von Autoritäten und bürgerlichen Konventionen ganz unabhängig und befreit sein soll. Da die aktuelle Anforderung der Zeit die Neue Sachlichkeit ist, liegt der Sinn der Uznachschule darin, den Schülern „durch Disziplin Weghören vom Gewöhnlichen“ (GW 3, S. 441) beizubringen und sie zu „exakten Zeitgenossen“ (GW 3, S. 378) auszubilden. Da das männliche Geschlecht durch den

Krieg und die Folgen des Kriegs zerschlagen und zerstört wurde, soll das pädagogische Ziel der Uznachschule das Hervorbringen des neuen Mädchens sein. Die vier Schülerinnen aus reichen Familien erfahren vom Schulleiter Siebenstern ideelle Anregungen, vom Lehrer Heinrich Andresen über die „geometrische und krystallographische Raumlehre“, „die Lehre von den Ionen und Elektronen“ und die Lehre darüber, dass der Mensch ein „Spannungsverhältnis“ „Körpergeistseele“ (GW 3, S. 403) ist, und von der Gymnastiklehrerin Mary Vigdor von der Tanzkunst, um in ekstatischen Bewegungen die Theorien zu praktizieren und „Akkordisches“ und die Fülle der „Spannungsmöglichkeiten“ (GW 3, S. 404) im Körper zu spüren. Das ganze Schulprogramm soll die Mädchen dazu bringen, „keß in die Lebensschlacht“ (GW 3, S. 380) springen und mit ihrer „nackten Tapferkeit an abfallender Menschenfront“ (GW 3, S. 380f.) stehen zu können. Wild, frech und zynisch, sind die so ausgebildeten Schülerinnen dennoch ihrer neuen Mitschülerin unterlegen, da diese durch die Natürlichkeit und Reinheit ihrer Gefühle die anderen überzeugt hat. Siebensterns Programm muss sich als gescheitert erweisen. Ihn können zum Schluss jedoch die vielen Liebesverbindungen zwischen den Mitgliedern der Schule, die zur Natürlichkeit zurückgekehrt sind, trösten.

Mit der *Schule von Uznach* richtet Sternheim sein Augenmerk auf die geistige Tendenz und die Suche der Menschen nach geistiger Neuorientierung in den Nachkriegsjahren in Deutschland. Er setzt sich auf parodistische Weise mit neuartigen pädagogischen Prinzipien in einigen Erziehungseinrichtungen auseinander.²⁵⁵ Seine Hauptintention zielt jedoch letztendlich auf das Thema über das Verhältnis zwischen Zwang und Natürlichkeit, zwischen Konvention und Individualität, das sein ganzes Werk konsequent durchzieht. Handelt das Stück thematisch von der neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre, so lässt sich in der Sprache des Stücks eine stilistische Affinität zur expressionistischen Komödie Sternheims beobachten. Um die Sprache der grotesken Fabel und Handlung entsprechen zu lassen, wählt Sternheim für die Figuren der *Schule von Uznach* einen expressionistisch geballten, elliptischen, oft verdrehten und verstörenden Redestil. Und die Handlung beinhaltet, wie in der Ko

²⁵⁵ Vgl. GW 3, S. 517f.

mödie *Bürger Schippel* und auch im *Nebbich*, intertextuelle Anspielungen, die dem Stück einen Spielcharakter verleihen.

8.2 Die Komödien anderer expressionistischer Autoren

Ende der 1910er bis Anfang der 1920er Jahre wandten viele ehemalige expressionistische Autoren sich der Komödie zu. Anders als Sternheims nachexpressionistische Komödien scheint eine stilistische Abgrenzung der Komödien der ehemaligen Expressionisten von den expressionistischen Dramen auf den ersten Blick nicht so selbstverständlich zu sein, wie die allgemeine Festlegung des Expressionismus auf das Jahrzehnt zwischen 1910 und 1920 besagt. Denn auch die nachexpressionistischen Komödien, wie z. B. Walter Hasenclevers *Die Entscheidung* (1919), Paul Kornfelds *Der ewige Traum* (1922), Fritz von Unruhs *Platz* (1920), Friedrich Wolfs *Die schwarze Sonne* (1921) oder Ernst Tollers *Der entfesselte Wotan* (1923),²⁵⁶ enthalten viele charakteristische Elemente des expressionistischen Dramas: ekstatische Szenarien, Thematik der persönlichen Freiheit oder der Erlösung der Menschheit, satirische Darstellung der bürgerlichen Welt, Typisierung der Dramenfiguren, groteske Szenen und pathetische Ausdrucksweise. Gerade in dieser Hinsicht sind Grimms und Mennemeiers Intentionen zu verstehen, die Komödien der frühen 20er Jahre entweder in eine Verbindung mit dem Expressionismus zu bringen oder die Komödien des Zeitraums 1910 bis 1933 als ein Ganzes zu betrachten. Der Unterschied zwischen den nachexpressionistischen Komödien und den expressionistischen Dramen bzw. Komödien ist vor allem ein thematischer. Die Komödien des Nachexpressionismus sind Persiflagen auf den vergangenen Expressionismus. Während die expressionistischen Dramen die Erlösungsvision hervorbringen, thematisieren die nachexpressionistischen Komödien das Scheitern dieser Vision und der expressionistischen Bewegung.

²⁵⁶ Zur ausführlicheren Bibliographie der Komödien der 1920er Jahre siehe das Literaturverzeichnis in Hans-Jörg Knoblochs Monographie *Das Ende des Expressionismus*, S. 298–317 und Reinhold Grimms Aufsatz *Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933*.

Hasenclevers Komödie *Die Entscheidung* z. B. stellt ein apokalyptisches Weltbild dar, wo alles zerstört ist. Die typisierten Figuren fungieren als Bestandteile einer untergehenden Welt. Es bleibt nichts als ein greller Schrei auf der Bühne. Die einzige positive Figur – der als „Mensch“ benannte Schriftsteller – muss seine volle Enttäuschung mit der Welt ausdrücken und zum Entschluss kommen, diese Welt zu verlassen: „Ich bin nicht mehr hier. Ich bin in der Ewigkeit.“²⁵⁷ Aber auch diese letzte Hoffnung muss durch einen tödlichen Schuss vernichtet werden. Ist der Tod der Helden in den expressionistischen Dramen Ausdruck der Selbstopferung und Symbol für die Erlösung der Menschheit, so ist er in der *Entscheidung* Zeichen der totalen Vernichtung.

Auch Paul Kornfelds Komödie *Der ewige Traum* von 1922 reflektiert über die expressionistische Bewegung und die deutsche Revolution als einen von Anfang an zum Scheitern verurteilten Traum, da allein die großen Meinungsunterschiede die revolutionäre Bewegung zerstören mussten. Während die um den Professor Prächtigt versammelten Menschen für eine geistige Revolution und die Erlösung der Welt schwärmen, verhöhnt der Arbeiter sie als „Maulhelden“²⁵⁸. Als die jungen Revolutionäre die neue Revolution ankündigen, um ihre individuelle Freiheit zu erkämpfen, warnen die älteren Menschen sie: „Wart’ nur, bis dir die andern Individualitäten übern Kopf wachsen und sich die andern auch die Freiheit nehmen werden!“²⁵⁹ Die jungen Dichter, die ihre Erlösungsidee in die Tat umsetzen wollen, werden angezweifelt: „Sie sind ein ausgezeichneter Dichter, schreiben Sie Ihre Dramen, dichten Sie – von Organisation aber verstehen Sie gar nichts. Bleiben Sie der Politik fern!“²⁶⁰ Selbst unter gebildeten Menschen gibt es große Uneinigkeit zu den Themen der Revolution und Erlösung. Als auf der zweiten Bühne die Revolution stattfindet, die Revolutionäre ihre großen Reden halten, die Menschen freie Liebe schwören und große Ideen feierlich verkünden, fordert Carolus – die Hauptfigur der Binnenhandlung, die einzig nur die Liebe zu seiner Geliebten wünscht

²⁵⁷ Walter Hasenclever: *Die Entscheidung*. Komödie, Berlin 1919, S. 35.

²⁵⁸ Paul Kornfeld: *Der ewige Traum*. Eine Komödie, Berlin 1922, S. 27.

²⁵⁹ Ebd., S. 36.

²⁶⁰ Ebd., S. 71.

– die anderen auf, „innig und gedankenvoll zu schweigen“.²⁶¹ Während die Revolution auf der zweiten Bühne als bereits abgeschlossen gilt, die Mitglieder des Clubs der revolutionären Intellektuellen zum Ergebnis ihrer Diskussion über das Zusammenleben von Menschen kommen und der Hauptredner Kastullus das Fazit „Das gemeinsame Leben der Menschen darf nicht mehr, wie bisher, auf dem Egoismus des Staats aufgebaut sein, sondern auf einer Gemeinschaft, in der nur herrscht die Liebe von Mensch zu Mensch“²⁶² zieht, wird auf der ersten Bühne, wo sich die Gelehrten versammeln, noch weiter über die geplante Revolution und die sozialen Probleme diskutiert. Der Sinn der Worte von Kastullus wird hier modifiziert: „Das Leben der Menschen darf nicht mehr aufgebaut sein auf dem Egoismus des Einzelnen und der Familie, sondern auf einer großen, allumfassenden Gemeinschaft, in der nur Raum ist für die Liebe von Mensch zu Mensch!“²⁶³ Auf ironische Weise zeigt also die Komödie Kornfelds die expressionistische Idee als einen ewigen Traum, wie ihn auch der Titel der Komödie impliziert.

Genauso parodiert Ernst Tollers Komödie *Der entfesselte Wotan* von 1923 das Pathos der vergangenen Epoche, indem er den ärmlichen Frisör Wotan als einen pathetischen, aber falschen Menschheitserlöser darstellt. Mit der Gründung einer Auswanderergenossenschaft sieht sich Wotan dem Traum nach einem neuen, freien Leben im brasilianischen Urwald näher gerückt. Er stellt sich als ein großer Erfinder, Menschheitshelfer und Führer dar. Seine aufgeblasene, extrem emphatische Redeweise und sein snobistisches Verhalten erinnern sehr an die Figur Christian Maske in Sternheims Komödie *Der Snob*. Die Ekstase Wotans hat aber die Christian Maskes übertroffen. Er verlässt seine schwangere Ehefrau, um eine Bindung mit einer ältlichen Gräfin einzugehen. Er treibt seine Phantasien bis zum Wahnsinn, indem er sich als großer Herrscher rühmt: „Eine Gräfin! Der Adel Europas huldigt dem neuen Cäsar. Ave Cäsar... Gott, mein Herz war rein von weltlichem Ehrgeiz bis nun. Du hast mich die Größe meiner Mission gelehrt, Du mein adliges Lieb. Zur Königin Brasiliens, zur Königin der Welt will ich Dich krönen! [...] Die Mensch-

²⁶¹ Ebd., S. 84.

²⁶² Ebd., S. 88.

²⁶³ Ebd., S. 89.

heit lechzt nach dem Diktator. Wohlan denn! Volk, Du findest mich bereit.“²⁶⁴ Trotz dieser Ekstase lässt der Realismus Tollers das falsche Pathos Wotans und die betrügerischen Geschäfte seines Sekretärs Schleim scheitern, indem ihre basislosen Geschäfte aufgedeckt werden und Wotan der Polizei überstellt wird.

Die Komödien der ehemaligen Expressionisten sind trotz der formalen Ähnlichkeiten mit den expressionistischen Dramen Parodien auf den vergangenen Expressionismus, indem sie die expressionistischen Motive und die formalen Stile der expressionistischen Dramen aufnehmen und modifizieren. Es handelt sich in diesen Komödien nicht primär um den Expressionismus als solchen, sondern um die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme in Deutschland der nachexpressionistischen Zeit.

²⁶⁴ Ernst Toller: Gesammelte Werke, Bd. 2: Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924), hrsg. v. Jahn M. Spalek u. Wolfgang Frühwald, Berlin 1978, S. 298.

Zusammenfassung

Entgegen den vielen Behauptungen in der Forschung, dass es eine expressionistische Komödie nicht gebe, und dem allgemeinen Hinweggehen über die Gattung der Komödie sowohl in der Sternheim-Forschung als auch in der Expressionismusforschung hat die vorliegende Untersuchung durch eine gründliche Analyse des Inhalts, der Form und der Sprache von Carl Sternheims Komödien aus den Jahren 1910 bis 1920 festgestellt, dass es eine genuin expressionistische Komödie gibt und diese Komödie aufgrund des weltanschaulich-ideellen Ausgangspunktes des literarischen Schaffens des Autors und dessen antiklassischer Kunstauffassung über einige strukturelle und stilistische Eigenschaften verfügt, die sie mit dem expressionistischen Drama gemeinsam hat. Die zentrale Schnittstelle zwischen der expressionistischen Komödie und dem expressionistischen Drama ist die Pathetik. Sie stellt sich in der expressionistischen Komödie als eine dichterische Vision dar, die ein anthropologisches Interesse hat. Dieses Interesse spielt sich in Form eines Diskurses auf der Metaebene der Komödien ab, auf der zugleich scharfe Gesellschaftsanalysen stattfinden. Dadurch erscheint die expressionistische Komödie wie eine Art literarisierte Soziologie. Wegen der Hervorbringung der pathetischen Vision jenseits von Gut und Böse ist sie radikaler als das expressionistische Drama. Diese Form zeigt, dass das, was auf der Metaebene gerechtfertigt werden kann, auf der Vorderebene der realen Handlung aber verwirrend und befremdlich wirkt. Die Analyse des Komischen in Carl Sternheims Komödien hat eine Doppelstruktur der Komik konstatiert, die sich an der Gleichzeitigkeit von Herabsetzung und Bejahung zeigt. Damit weist die expressionistische Komödie eine innere Komik auf, die die Gestalt dieser Komödie bestimmt und ihre verwirrende Wirkung begründet.

Aufgrund der totalen Negativität der Figurencharakterisierung auf der Handlungsebene, des negativen Schlusses der Komödie und der verknüpften Form der Handlung weicht die expressionistische Komödie von der traditionellen Komödie erheblich ab. In der Gleichzeitigkeit von satirischer Entlarvung und

ernsthafter Bejahung eines anthropologischen Ideals, das jedoch auf eine widerwärtige Weise dargestellt wird, drückt sich eine Ästhetik des Widerwärtigen des Autors aus, die ihn mit den anderen Autoren der Frühen Moderne verbindet. Die Mischung von Pathetik und Komik an sich zeigt eine Nähe der expressionistischen Komödie Sternheims zur Gattung der Tragikomödie. Von dieser unterscheidet sie sich jedoch dadurch, dass die tragikomische Bestimmung nur auf der visionären Diskursebene dieser Komödie möglich ist.

Gerade diese eigentümliche Mischform ist es, was die expressionistische Komödie Sternheims von seiner nachexpressionistischen Komödie unterscheidet. Genauso wie die anderen Komödien der frühen zwanziger Jahre richtet die nachexpressionistische Komödie Sternheims ihr Augenmerk auf die Phänomene der Nachkriegsgesellschaft in Deutschland und parodiert die vergangene expressionistische Epoche. Das expressionistische Pathos bleibt hier aus. Kontinuierlich bleibt jedoch die Sternheimsche Sprache, die eine elliptische, geballte, pathetische und verdrehte Form wählt, die, wie das ganze Werk Sternheims, das anticlassische Literaturschaffen des Autors zum Ausdruck bringt.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

a. Werke Carl Sternheims

Gesamtwerk. 10 Bände, hrsg. v. Wilhelm Emrich, Neuwied am Rhein/Berlin 1963 ff.

Die Hose. Komödie in fünf Aufzügen, Leipzig 1911.

Die Kasette. Komödie in fünf Aufzügen, Leipzig 1912.

Bürger Schippel. Komödie in fünf Aufzügen, Leipzig 1913.

Der Snob. Komödie in drei Aufzügen, Leipzig 1914.

Tabula rasa. Ein Schauspiel, Leipzig 1916.

Der entfesselte Zeitgenosse. Lustspiel in drei Aufzügen, München 1920.

b. Werke anderer Autoren

Aristophanes: Komödien. Nach der Übersetzung v. Ludwig Seeger, hrsg. u. mit einer Einleitung v. Hans-Joachim Newiger, München 1990.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1993.

Baudelaire, Charles: Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst. In: ders.: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, hrsg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 1: Juvenilia – Kunstkritik 1832–1846, Übersetzungen v. Guido Meister, Friedhelm Kemp, Dolf Oehler, Ulrike Sebastian u. Wolfgang Drost, Kommentar v. Friedhelm Kemp u. Wolfgang Drost, München 1977, S. 284–305.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 2: Stücke 2, bearb. v. Jürgen Schebera, Frankfurt a.M. 1988.

- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 24: Schriften 4: Texte zu Stücken. Zu eigenen Stücken und Stückbearbeitungen. Zu Stücken anderer Autoren in Inszenierungen des Berliner Ensembles, bearb. v. Peter Kraft unter Mitarbeit v. Marianne Conrad, Sigmar Gerund u. Benno Slupianek, Frankfurt a.M. 1991.
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 22.1: Schriften 2. Schriften 1933 – 1942. Teil 1, bearb. v. Inge Gellert u. Werner Hecht unter Mitarbeit v. Marianne Conrad, Sigmar Gerund u. Benno Slupianek, Frankfurt a.M. 1993.
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 22.2: Schriften 2. Schriften 1933 – 1942. Teil 2, bearb. v. Inge Gellert u. Werner Hecht unter Mitarbeit v. Marianne Conrad, Sigmar Gerund u. Benno Slupianek, Frankfurt a. M. 1993.
- Brentano, Clemens: Ponce de Leon. Ein Lustspiel, hrsg. v. Siegfried Sudhof, Stuttgart 1988.
- Büchner, Georg: Woyzeck. Ein Fragment. Leonce und Lena. Lustspiel, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Otto C. A. zur Nedden, Stuttgart 2001.
- Dürrenmatt, Friedrich: Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie, mit einem Nachwort, 5. Aufl. Zürich 1956.
- Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten, Zürich 1962.
- Dürrenmatt, Friedrich: Werkausgabe in dreißig Bänden, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Autor, Bd. 24: Theater. Essays, Gedichte und Reden, Zürich 1980.
- Edschmid, Kasimir: Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus, Hamburg 1957.
- Edschmid, Kasimir: Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen. Gestalten. Erinnerungen, mit 31 Dichterporträts von Künstlern der Zeit, Wien/München/Basel 1961.

- Gellert, Christian Fürchtegott: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, Bd. III: Lustspiele, hrsg. v. Bernd Witte und Werner Jung, Elke Kasper, John F. Reynolds, Sibylle Späth, Berlin/New York 1988.
- Gellert, Christian Fürchtegott: Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel. In: ders.: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, Bd. V: Poetologische und Moralische Abhandlungen, Autobiographisches, hrsg. v. Werner Jung, John F. Reynolds, Bernd Witte, Berlin/New York 1994, S. 145–173.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Mitschuldigen. ‹Erste und zweite Fassung› In: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 4: Dramen 1765–1775, unter Mitarbeit v. Peter Huber hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1985, S. 41–121.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 14: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Mitschuldigen. Ein Lustspiel. ‹Dritte Fassung› In: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 5: Dramen 1776–1790, unter Mitarbeit von Peter Huber hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 319–368.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: ders.: Schriften zur Literatur, hrsg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 13–196.
- Gottsched, Luise Adelgunde Victorie: Die Pietisterey im Fischbein-Rocke. Komödie, hrsg. v. Wolfgang Martens, Stuttgart 1996.
- Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen, Nachwort und Anmerkung v. Alfred Bergmann, Stuttgart 1970.
- Grillparzer, Franz: Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen, Anmerkung v. Karl Pörnbacher, Stuttgart 2001.
- Hartleben, Otto Erich: Ausgewählte Werke in drei Bänden, Bd. 3: Dramen, Berlin 1920.

- Hasenclever, Walter: Die Entscheidung. Komödie, Berlin 1919.
- Hasenclever, Walter: Dramen, Berlin 1924.
- Hauptmann, Gerhart: Der Biberpelz. Eine Diebskomödie, Frankfurt a.M. / Berlin 1963.
- Hauptmann, Gerhart: Der rote Hahn. Tragikomödie. In: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. Hans-Egon Hass. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters, Bd. II: Dramen, Frankfurt a.M./Berlin 1965, S. 9-74.
- Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters, hrsg. v. Hans-Egon Hass, Bd. I: Dramen, Frankfurt a.M./Berlin 1966.
- Hauptmann, Gerhart: Die Weber und andere Dramen, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1980.
- Hofmannsthal, Hugo von: Cristinas Heimreise. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XI: Dramen 9, hrsg. v. Mathias Mayer, Frankfurt a.M. 1992, S. 265–359.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Schwierige. Lustspiel in drei Akten, hrsg. v. Ursula Renner, Stuttgart 2000.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Rosenkavalier. Komödie für Musik, hrsg. v. Joseph Kiermeier-Debre, München 2004 (Nachdruck der Erstausgabe von 1911).
- Kaiser, Georg: Werke, hrsg. v. Walther Huder, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1971.
- Kaiser, Georg: Von morgens bis mitternachts. Stück in zwei Teilen. Fassung letzter Hand, hrsg. v. Walther Huder, Anmerkungen v. Ernst Schürer, Stuttgart 1994.
- Kleist, Heinrich von: Amphitryo. Ein Lustspiel nach Molière. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hrsg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle, Bd. 1: Dramen, München 2010, S. 277–371.
- Lautensack, Heinrich: Die Pfarrhauskomödie. Carmen Sacerdotale. Drei Szenen, mit einem Nachwort v. Otto F. Best, Stuttgart 1970.
- Lenz, J.M.R.: Werke und Briefe in drei Bänden, hrsg. v. Sigrid Damm, München / Wien 1987.
- Lenz, J.M.R.: Werke, hrsg. v. Friedrich Voit, Stuttgart 1992.

- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, hrsg. v. Klaus L. Bergahn, Stuttgart 1981.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6: Werke 1767–1769, hrsg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985.
- Menander: Dyskolos. Der Menschenfeind. Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. v. Horst-Dieter Blume, Stuttgart 2007.
- Molière: Molières Komödien. Neu übertragen v. Hans Weigel in sieben Einzelbänden, Bd. I: Der Wirtkopf. Die lächerlichen Schwärmerinnen. Sganarell oder Der vermeintlich Betrogene, Zürich 1975; Bd. VI.: Der Geizige. Der Bürger als Edelmann. Der Herr aus der Provinz, Zürich 1975.
- Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey, hrsg. v. Cornelius Sommer, Stuttgart 1970.
- Plautus: Amphitruo. In: ders.: Komödien, Bd. 1: Amphitruo – Asinaria – Aulularia. Latenisch und deutsch, hrsg., übers. u. komment. v. Peter Rau, Darmstadt 2008, S. 9–107.
- Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften, hrsg. v. Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit v. Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner u. Fabian Störmer, Frankfurt a.M. 1992.
- Schlegel, Friedrich: Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie. In: ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1. Abt., 1. Bd.: Studien des klassischen Altertums, hrsg. v. Ernst Behler, Paderborn / München / Wien / Zürich 1979, S. 19–33.
- Schnitzler, Arthur: Zwischenspiel. Komödie in drei Akten. In: ders.: Ausgewählte Werke in acht Bänden, Bd. 1: Der einsame Weg. Zeitstücke 1891–1908. Mit einem Nachwort von Hermann Korte, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Frankfurt a.M. 1961, S. 411–489.
- Schnitzler, Arthur: Der grüne Kakadu. Grotteske in einem Akt. In: ders.: Das dramatische Werk in chronologischer Ordnung, Bd. 3: Das Vermächtnis. Dramen 1897–1898. Ungekürzte, nach den ersten Buchausgaben durchges. Ausgabe, Frankfurt a.M. 1994, S. 237–280.
- Schnitzler, Arthur: Professor Bernhardi. Komödie in fünf Akten, hrsg. v. Reinhard Urbach, Stuttgart 2005.
- Schulz, Georg-Michael (Hrsg.): Lustspiele der Aufklärung in einem Akt, Stuttgart 1986.

- Shakespeare, William: Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch, hrsg. v. L. L. Schücking, Bd. 2: König Richard III. König Richard II. Romeo und Julia. Ein Sommernachtstraum. Der Widerspenstigen Zähmung. König Johann. Der Kaufmann von Venedig, Berlin/Darmstadt 1955
(Die Übersetzungen stammen von Schlegel / Tieck).
- Shakespeare, William: Wie es euch gefällt. In: ders.: Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch, hrsg. v. L. L. Schücking, Bd. 3: König Heinrich IV. König Heinrich V. Die lustigen Weiber von Windsor. Julius Caesar. Viel Lärmen um nichts. Wie es euch gefällt, Berlin/Darmstadt 1955, S. 491–565 (Die Übersetzungen stammen von Schlegel / Tieck).
- Sorge, Reinhard Johannes: Der Bettler. Eine dramatische Sendung. In: ders.: Werke in drei Bänden, Bd. 2, eingeleitet u. hrsg. v. Hans Gerd Rötzer, Nürnberg 1964, S. 13–93.
- Strindberg, August: Nach Damaskus. In: ders.: Dramen in drei Bänden, aus dem Schwedischen v. Willi Reich, Bd. 2: Nach Damaskus. Totentanz, München / Wien 1964, S. 7–248.
- Sudermann, Hermann: Die Ehre. Schauspiel in vier Akten. Nachwort v. Bernd Witte, Stuttgart 1997.
- Sudermann, Hermann.: Die Schmetterlingschlacht. Komödie in vier Akten, 11. u. 12. Aufl. Stuttgart / Berlin 1909.
- Terenz: Adelphoe. Die Brüder. Latein/Deutsch, übers., erläutert u. mit einem Nachwort hrsg. v. Herbert Rädle, Stuttgart 1977.
- Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge, hrsg. v. Helmut Kreuzer, Stuttgart 2001.
- Toller, Ernst: Gesammelte Werke, Bd. 2: Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924), Berlin 1978.
- Toller, Ernst: Prosa. Briefe. Dramen. Gedichte. Mit einem Vorwort v. Kurt Hiller, Hamburg 1961.
- Wedekind, Frank: Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden mit drei Doppelbänden, Bd. 2: Das Gastmahl bei Sokrates. Der Schnellmaler. Kinder und Narren. Die junge Welt. Frühlings Erwachen (1891, 1906). Fritz Schwitterling (Der Liebestrank). Dramatische Fragmente und Entwürfe,

hrsg. v. Mathias Baum u. Rolf Kieser unter Mitarbeit v. Elke Austermühl, Elke Hausberg u. Elinor Waldmann, Darmstadt 2000.

2. Sekundärliteratur

- Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis, Bern / Stuttgart / Wien 1996.
- Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus, 2. Aufl. Stuttgart 2010.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik, H. 87: Carl Sternheim, München 1985.
- Arntzen, Helmut: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist, München 1968.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, 6. Aufl. Stuttgart / Weimar 2004.
- Austermühl, Elke: Frank Wedekind. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Berlin 1994. S. 43–58.
- Bab, Julius: Altes von Neuen. In: Die Schaubühne 6 (1910), Bd. 1, Nr. 2, S. 27–30 (Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918, Königstein 1980).
- Bab, Julius: Die Chronik des deutschen Dramas. Teil I–IV: Deutschlands dramatische Produktion 1900–1918, Darmstadt 1972 (Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgaben: Berlin 1922 (Erster Teil), Berlin 1921 (Zweiter Teil), Berlin 1922 (Dritter Teil), Berlin 1922 (Vierter Teil)).
- Barisch, Theodor: Die Mittel der Komödie bei Carl Sternheim, phil. Diss. Berlin 1956.
- Bartl, Andrea: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin, Stuttgart 2009.
- Best, Otto F. (Hrsg.): Expressionismus und Dadaismus, Stuttgart 2000.
- Billetta, Rudolf: Carl Sternheim, phil. Diss. Wien 1950.
- Billetta, Rudolf: Sternheim-Kompodium: Carl Sternheim. Werk, Weg, Wirkung (Bibliographie und Bericht), Wiesbaden 1975.
- Blume, Horst-Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen, 2., durchges. Aufl. Darmstadt 1984.

- Brinkmann, Richard: Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Sonderband der »Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, Stuttgart 1980.
- Czucka, Eckehard: Idiom der Entstellung. Auffaltung des Satirischen in Carl Sternheims "Aus dem bürgerlichen Heldenleben", Münster 1982.
- Czucka, Eckehard: Carl Sternheim. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Berlin 1994. S. 186–196.
- Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. Programm. Spieltext. Theater, 2. verb. u. erw. Aufl. München 1979.
- Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama, Frankfurt am Main 1921.
- Dosenheimer, Elise: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim, Darmstadt 1989 (unveränd. reprograf. Nachdruck der Ausgabe Konstanz am Bodensee 1949).
- Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama I. Carl Sternheim, Georg Kaiser, München 1978.
- Durzak, Manfred (Hrsg.): Zu Carl Sternheim, Stuttgart 1982.
- Eisenlohr, Friedrich: Erinnerungen an Carl Sternheim. In: Aufbau 2 (1946), H. 3, S. 321f.
- Emrich, Wilhelm: Vorwort. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk, Bd. 1: Dramen I, Neuwied a. Rh./Berlin 1963, S. 5–19.
- Fehr, Hans Otto: Der bürgerliche Held in den Komödien Carl Sternheims, phil. Diss. Freiburg 1968.
- Freund, Winfried: Die Bürgerkomödien Carl Sternheims, München 1976.
- Friedell, Egon: Das deutsche Lustspiel. In: Die Schaubühne 14 (1918), Nr. 7, S. 155–157 (Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918, Königstein 1980).
- Godel, Rainer: Rezension von: Daniela Weiss-Schletterer: Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts, Wien 2005. In: sehepunkte 7 (2007), Nr. 9 [15.09.2007], URL: <<http://www.sehepunkte.de/2007/09/9665.html>>, Datum des Zugriffs: 29.11.2010.

- Gournay, R.: Die bürgerlichen Komödien Carl Sternheims. In: Blätter des Deutschen Theaters 2 (1913), Nr. 29, S. 457–461.
- Grabes, Herbert: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden, Tübingen und Basel 2004.
- Greiner, Bernhard: Die Komödie, 2., aktual. u. erg. Aufl. Tübingen 2006.
- Grimm, Reinhold: Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933. In: Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972, hrsg. v. Wolfgang Paulsen, Heidelberg 1976, S. 107–133.
- Grimm, Reinhold: Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs. In: Verfremdung in der Literatur, hg. v. Hermann Helmers, Darmstadt 1984, S. 183–215.
- Günther, Hans: Verfremdung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Bd. III, Berlin/New York 2003, S. 753–755.
- Guthke, Karl S.: Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie, Göttingen 1961.
- Haida, Peter: Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim, München 1973.
- Hennecke, Valerie: Die Sprache in den Lustspielen Carl Sternheims, phil. Diss. Köln 1985.
- Herrmann-Neisse, Max: Die Uraufführung von Carl Sternheims „Der Nebbich“. In: Die Aktion 14 (1924), H. 2, Nr. 3/4, Sp. 88–90.
- Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien, Stuttgart 1965.
- Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater, Göttingen 1973.
- Hohendahl, Peter Uwe: Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama, Heidelberg 1967.

- Jacobsohn, Siegfried: Sternheim und Bahr. In: Die Schaubühne 10 (1914), Bd. 1, Nr. 7, S. 180–183 (Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918, Königstein 1980).
- Jacobsohn, Siegfried: Der Riese. In: Die Schaubühne 7 (1911), Bd. 1, Nr. 8, S. 201–203 (Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918, Königstein 1980).
- Jacobsohn, Siegfried: Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften, hrsg. v. Walther Karsch unter Mitarbeit v. Gerhart Göhler, Hamburg 1965.
- Jacobsohn, Siegfried: Gesammelte Schriften 1900 – 1926, Bd. 2: Schrei nach dem Zensor. Schriften 1909 – 1915, hrsg. u. komment. v. Gunther Nickel u. Alexander Weigel in Zusammenarbeit mit Hanne Knickmann u. Johanna Schrön, Göttingen 2005.
- Jahn, Wolfgang: Sternheims Bürger in der ständischen Gesellschaft. Zu „Bürger Schippel“ und anderen Komödien. In: Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende. Wolfdietrich Rasch zum 75. Geburtstag, hrsg. v. Renate von Heydebrand und Klaus Günter Just, Stuttgart 1969, S. 249–271.
- Jakob, Hans: Ästhetik und Öffentlichkeit in Carl Sternheims dramatischem Werk: unter besonderer Berücksichtigung von 'Tabula rasa' und 'Der Snob', phil. Diss. München 1970.
- Japp, Uwe: Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick, Tübingen 1999.
- Japp, Uwe: Komödie. In: Handbuch der literarischen Gattungen, hrsg. v. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel, Stuttgart 2009, S. 413–431.
- Karasek, Hellmuth: Carl Sternheim, Hannover 1965.
- Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg/ Hamburg 1957.
- Kerr, Alfred: Sternheim. In: Gesammelte Schriften in zwei Reihen, erste Reihe in fünf Bänden, Bd. 2: Der Ewigkeitszug, Berlin 1917, S. 101–127.

- Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache · Ästhetik · Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 2004.
- Kindt, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödien im 18. Jahrhundert, Berlin 2011.
- Knobloch, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie, Frankfurt a.M. / Bern 1975.
- Kost, Jürgen: Geschichte als Komödie. Zum Zusammenhang von Geschichtsbild und Komödienkonzeption bei Horváth, Frisch, Dürrenmatt, Brecht und Hacks, Würzburg 1996.
- Krause, Frank: Literarischer Expressionismus, Paderborn 2008.
- Landwehr, Jürgen: Tragikomödie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar hrsg. v. Jan-Dirk Müller, Bd. III, Berlin/New York 2003, S. 663–666.
- Marcuse, Ludwig: Das expressionistische Drama. In: Weltliteratur der Gegenwart, Band: Deutschland, II. Teil, in Verbindung mit Ernst Blaß, Ernst Drahn, Guido K. Brand, Paul Fechter, Fritz Gottfurcht, Adolf Knoblauch, Max Krell, Johannes Nohl, Arno Schirokauer u. Lutz Weltmann hrsg. v. Ludwig Marcuse, Berlin/Leipzig/Wien/Bern 1924, S. 137–169.
- Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation, Bd. 1: 1910 bis 1933, 3., verb. u. erw. Aufl. Berlin 2005.
- Nölle, Volker: Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive. Ein Grundmodell des Werkes und der Phantasie, Berlin 2007.
- Paulsen, Wolfgang: Expressionismus und Aktivismus. Eine typologische Untersuchung, phil. Diss. Bern 1934.
- Paulsen, Wolfgang: Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus. In: Akzente 3 (1956), H. 3, S. 273–288.
- Paulsen, Wolfgang (Hrsg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972, Heidelberg 1976.
- Pfemfert, Franz: Zu Carl Sternheims neuem Bühnenwerk. In: Die Aktion 15 (1925), H. 4, Nr. 7/8, Sp. 197–200.

- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, 8. Aufl. (erw. u. bibliographisch aktual. Nachdruck der durchges. u. erg. Aufl. 1988), München 1994.
- Pinthus, Kurt: Zur jüngsten Dichtung. In: Die weißen Blätter 2 (1915), H. 12, S.1502–1510.
- Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens, 3. Aufl. Bern/München 1961.
- Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hrsg.): Das Komische, München 1976.
- Profitlich, Ulrich (Hrsg.): Komödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart, Reinbek 1998.
- Rasch, Wolfdietrich: Was ist Expressionismus? In: Akzente 3 (1956), H. 4, S. 368–373.
- Rilla, Paul: Sternheims Bürgerkomödien. In: ders.: Essays, Berlin 1955, S. 202–209.
- Rochow, Christian Erich: Das bürgerliche Trauerspiel, Stuttgart 1999.
- Rogal, Andreas/Sturges, Dugald (Hrsg.): Carl Sternheim 1878–1942. Londoner Symposium, Stuttgart 1995.
- Rommel, Otto: Komik und Lustspieltheorie. In: DVjs 21 (1943), S. 252–286.
- Ruest, Anselm: Der Riese. In: Die Aktion 1 (1911), Spalten 81–84 (Reprint Stuttgart 1961).
- Sanders, Willy: Das neue Stilwörterbuch. Stilistische Grundbegriffe für die Praxis, Darmstadt 2007.
- Scherer, Stefan: Einführung in die Dramenanalyse, Darmstadt 2010.
- Schulz, Georg-Michael: Einführung in die deutsche Komödie, Darmstadt 2007.
- Schumann, Wolfgang: Die grimmigste Satire auf die Bourgeoisie? In: Der Kunstwart und Kulturwart 32 (1919), H. 21, S. 132f.
- Sebald, Winfried Georg: Carl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära, Stuttgart 1969.
- Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Mit 342 Abbildungen, Leipzig 1925.

- Stauch-v. Quitzow, Wolfgang: Carl Sternheim. Bewusstsein und Form seines Komödienwerks, phil. Diss. München 1969.
- Steffen, Hans (Hrsg.): Das deutsche Lustspiel. Erster Teil, Göttingen 1968.
- Steffen, Hans (Hrsg.): Das deutsche Lustspiel. Zweiter Teil, Göttingen 1969.
- Szondi, Peter: Schriften I: Theorie des modernen Dramas (1880–1950). Versuch über das Tragische. Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, hrsg. v. Jean Bollack u. a., Frankfurt a.M. 1978.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte • Technik • Methode, 5. aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011.
- Vieta, Silvio/Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, 5., verb. Aufl. München 1994.
- Weber, Markus: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Paul Kornfelds literarisches Werk, phil. Diss. Frankfurt a.M. u. a. 1997.
- Wendler, Wolfgang: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, Frankfurt a.M. 1966.
- Williams, Rhys W.: „Ich bin fast immer allein!“. Carl Sternheim als Exilautor. In: Katastrophen und Utopien. Exil und Innere Emigration (1933–1945). Das 2. Berliner Symposium – nebst 95 unveröffentlichten Briefen von Carl Sternheim, hrsg. v. Hermann Haarmann, Berlin 2002, S. 79–93.
- Winter, Hans-Gerd: Jakob Michael Reinhold Lenz, 2., überarb. u. aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar 2000.
- Zahn, Peter: Die Tragikomödie. In: Formen der Literatur in Einzeldarstellungen, hrsg. v. Otto Knörrich, Stuttgart 1981, S. 385–397.
- Zipfel, Frank: Tragikomödie. In: Handbuch der literarischen Gattungen, hrsg. v. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel, Stuttgart 2009, S. 711–721.

Danksagung

Ich danke Herrn Prof. Dr. Uwe Japp für die Themenstellung, für die Betreuung dieser Dissertation durch neue Ideen und anregende Diskussionen, für seine geduldige Unterstützung, die mir ermöglichte, die Arbeit thematisch und methodisch zu vertiefen und zu erweitern.

Ich danke Herrn Prof. Dr. Stefan Scherer für die große Unterstützung durch wissenschaftliche Diskussionen in Kandidatenseminaren und anregende Ideen, für sein Entgegenkommen, das mich zum erfolgreichen Abschluss der Arbeit immer wieder ermunterte.

Diese Arbeit sei meinen Eltern gewidmet, die mich mit ihrer Liebe während des gesamten Studiums unterstützt haben.

Karlsruhe, den 29.05.2013

Li Liu

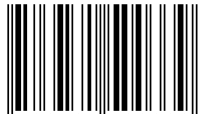
Über die Autorin

Li Liu, geboren 1969 in Ningxia/China, studierte 1987–1991 Russische Philologie an der Universität Lanzhou der VR China, davon ein einjähriges Studium an der Universität Wolgograd/Russland. 1991–2000 arbeitete sie als Dozentin für Russische Philologie an der Fakultät für Fremdsprachen und Literaturen der Universität Lanzhou. Während dieser Zeit machte sie ein berufs begleitendes Studium der Chinesischen Literatur. 2001–2007 studierte sie Germanistik und Soziologie an der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der Universität Karlsruhe. 2008–2013 Promotion im Fach Germanistik.

Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus

Entgegen den vielen Behauptungen in der Forschung, dass es eine expressionistische Komödie nicht gebe, und dem allgemeinen Hinweggehen über die Gattung der Komödie sowohl in der Sternheim-Forschung als auch in der Expressionismusforschung hat die vorliegende Untersuchung durch eine gründliche Analyse der Komödien Carl Sternheims aus den Jahren 1910 bis 1920 festgestellt, dass es eine genuin expressionistische Komödie gibt und diese Komödie aufgrund des weltanschaulich-ideellen Ausgangspunktes des literarischen Schaffens des Autors und ihrer antiklassischen Ästhetik über einige strukturelle und stilistische Eigenschaften verfügt, die sie mit dem Expressionismus und dem expressionistischen Drama verbinden. Dementsprechend kann ihre besondere komödiengeschichtliche Bedeutung erfasst werden.

ISBN 978-3-7315-0033-9



9 783731 500339 >