

Die Prosa Carl Sternheims im Kontext der expressionistischen Moderne

Zur Erlangung des akademischen Grades einer
DOKTORIN DER PHILOSOPHIE
(Dr. phil.)

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

DISSERTATION

von

Yue Yuan
aus China

KIT-Dekan: Prof. Dr. Michael Mäs

1. Gutachter: Prof. Dr. Stefan Scherer

2. Gutachter: Prof. Dr. Gustav Frank

Tag der mündlichen Prüfung: 14.02.2024

Danksagung

Die vorliegende Dissertation wurde in der Zeit von Oktober 2017 bis Februar 2024 am Institut für Germanistik am KIT angefertigt. In dieser Zeit haben viele Leute sowohl aus dem akademischen als auch aus meinem privaten Umfeld einen wichtigen Beitrag zur Entstehung dieser Dissertation geleistet, bei denen ich mich an dieser Stelle aufrichtig bedanken möchte.

An erster Stelle möchte ich mich herzlich bei meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Stefan Scherer bedanken, der mir während der Gesamtzeit immer professionell und warmherzig zur Seite stand. Ohne seine motivierende Betreuung, seinen konstruktiven Rat und seine wertvollen Ideen wäre diese Dissertation nie realisiert worden. Besonders danke ich ihm für die anregenden Diskussionen und den anspornenden Enthusiasmus, wodurch er seit Beginn meines Masterstudiums die Begeisterung für die Literaturwissenschaft in mir geweckt hat. Darüber hinaus bedanke ich mich auch bei meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Gustav Frank für seine herzliche Unterstützung. Für die freundliche und rechtzeitige Hilfe in allen organisatorischen Angelegenheiten möchte ich Frau Magdalene Follner und Frau Melanie Kügel meinen Dank aussprechen.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinen Mitdoktoranden und guten Freunden Lisa Sielaff und Kevin Schumacher. Sie waren immer bereit, wissenschaftliche Diskussionen mit mir zu führen und mir Ratschläge zu geben. Ohne ihre Freundschaft und ihren geduldigen, liebevollen Beistand hätte ich die mündliche Prüfung am Ende dieses Doktorstudiums nicht erfolgreich abschließen können. Herzlichen Dank für ihre großzügige Hilfsbereitschaft, ihr Entgegenkommen, und für diese schönen, aufschlussreichen Stunden, die wir jeden Donnerstagnachmittag im Kaffeehaus der Badischen Backstub´ zusammen verbrachten. Bei Lisa möchte ich mich noch für die sorgfältige Durchsicht des Manuskripts bedanken.

Weiterhin geht mein herzliches Dankschön an meine gute Freundin Xiaowen Liang, die mir jederzeit mit Tat und Wort zur Seite stand. Herzlichen Dank für ihr Vertrauen in meine Fähigkeiten, ohne das ich nie den Mut gehabt hätte, diesen schwierigen Weg der Promotion einzuschlagen. Mein Dank geht ebenso an meine Kindheitsfreundin Dr. Ainan Tian, die mich jedes Jahr mit wunderschönen Weihnachtsgeschenken aus Japan verwöhnte und mich aufmunterte, sodass ich die langen, kalten Winter in Deutschland überlebte. Ein besonderer

Dank gebührt meiner guten Freundin Dr. Yi Mao. Von ihr habe ich viel gelernt, besonders im Bereich historischer Geografie. Ihr danke ich auch für die inspirierenden Auseinandersetzungen über Filme und Kunstwerke, die meinen Horizont erheblich erweitert haben. Meiner guten Freundin Mikayo Katai-Weiß danke ich für die zahlreichen, interessanten Gespräche über die japanische und chinesische Kultur und Geschichte, die mir immer als schöner und bereichernder Austausch in Erinnerung bleiben werden. Meiner guten Freundin Qingna Han danke ich für die herzliche Gastfreundschaft, die mir einen schönen Aufenthalt in Peking im Jahr 2018 ermöglichte. Diese kurze, aber erholsame Pause während des Studiums hat mir geholfen, die Arbeit weiter mit Freude und Elan voranzubringen.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meiner Familie bedanken. Sehr dankbar bin ich meinem Cousin Da Kong und meiner Cousine Wenyu Kong, für ihre netten, tröstenden Worte in schwierigen Phasen. Meiner Cousine danke ich besonders für den interessanten und anregenden Austausch über die deutsche und die englische Literatur. Hier wünsche ich ihr viel Erfolg und viel Glück bei der Promotion im Fach Anglistik in den USA. Von ganzem Herzen danke ich meinen Eltern Liaojun Yuan und Tang Kong, für alles, was sie für mich getan haben. Für ihr Geduld und Verständnis für das langwierige Studium, ihre bedingungslose Liebe und ihre großzügige finanzielle Unterstützung.

Diese Arbeit ist meinen Eltern gewidmet.

1. Einleitung	6
2. Rezeptionsgeschichte und Forschungsstand der Prosa Carl Sternheims	9
2.1 Zeitgenössische Kritik und Rezeption (1910-1933)	9
2.2 Zum gegenwärtigen Stand der Forschung (seit 1950)	18
3. Die Prosa Sternheims: <i>Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts</i>	
<i>Beginn</i> (1918)	35
3.1 Das Erzählverfahren	36
3.1.1 Zeit	36
3.1.2 Modus	41
3.1.3 Stimme	46
3.1.4 Zusammenfassung	47
3.2 Der sternheimische Stil	49
3.2.1 Hohe Dynamik und Expressivität	50
3.2.2 Die Sprachverfremdung	57
3.2.3 Zusammenfassung	65
3.3 Themen und Motive	67
3.3.1 Ausbruch aus der bürgerlichen Ordnung: Verwirklichung der eigenen Natur im wahnsinnigen Zustand	67
3.3.2 Die grenzenlose Anpassung und die skrupellose Selbstdurchsetzung als Kennzeichnung des bürgerlichen Verhaltens	85
3.3.3 Die Problematik der Erziehung: Bürgerliche Erziehung vs. Erziehung zum natürlichen Menschen	98

3.3.4 Das Frauenbild: Frauen als Lebensquelle	107
3.4 Zusammenfassung	111
4. Sternheim und die expressionistische Moderne	117
4.1 Expressionismus	117
4.2 Expressionistische Prosa in der Forschung	124
4.3 Die expressionistische Prosa	130
4.4 Sternheims Verhältnis zum Expressionismus	137
4.5 Die expressionistische Prosa Sternheims	141
4.5.1 Die expressionistischen Merkmale der <i>Chronik</i>	141
4.5.2 Die Abweichung Sternheims von der expressionistischen Prosa	153
4.5.3 Zyklische Gestaltung bei Sternheim	160
4.6 Ausblick: die nachexpressionistische Prosa Sternheims	169
5. Zusammenfassung	180
Literaturverzeichnis	184

1. Einleitung

In der Rezeption wird Carl Sternheim (1878-1942) vor allem als bedeutender Dramatiker des literarischen Expressionismus und Erneuerer der Gattung der Komödie wahrgenommen. Auch in der Sternheim-Forschung überwiegen die Arbeiten über sein Dramenwerk: Insbesondere zu den Komödien der 1910er Jahre gibt es bereits zahlreiche Aufsätze und eine Reihe von Dissertationen und Monografien. Dennoch war Sternheim nicht nur als Dramatiker und Komödienautor produktiv: Dank einer Novellensammlung (1918), dem zweibändigen Roman *Europa* (1919/20) sowie vier weiteren in den 1920er Jahren veröffentlichten Novellen, die in ihrer einzigartigen Form nicht weniger als sein Dramenwerk einen besonderen ästhetischen Wert aufweisen, gehört er ohne Zweifel zu den bedeutenden Prosaautoren der literarischen Moderne.

Die wichtigste Schaffensphase Sternheims als Prosaautor fiel in die 1910er Jahre, als sich der literarische Expressionismus als deutschsprachige Erscheinung der europäischen Avantgarden gegen den Naturalismus und die ästhetischen Strömungen um die Jahrhundertwende durchsetzt. In der Forschung gibt es zwar bereits Arbeiten, in denen die Kohärenz von Sternheims Komödien mit dem expressionistischen Drama eingehend untersucht wird,¹ aber die Frage nach der Zugehörigkeit der Prosa Sternheims zum Expressionismus wurde nicht abschließend beantwortet. Der Grund dafür liegt vor allem darin, dass die Gattung Prosa insbesondere von der frühen Expressionismus-Forschung vernachlässigt wurde. Albert Soergel zum Beispiel verleugnete ausdrücklich die Existenz der expressionistischen Prosa: „Expressionismus ist lyrischer Zwang, dramatischer Drang, nicht epischer Gang.“² Jahre später hat Erich von Kahler dieses Verdikt fortgeschrieben: „Die expressionistische Prosa ist daher wesentlich ein Nebenprodukt der Bewegung, und obzwar sie wohl einen spezifischen Stil entwickelt hat, ist sie stilistisch kaum jemals unvermischt.“³ In der Expres-

¹ Zu nennen ist zum Beispiel die 2013 veröffentlichte Dissertation von Li Liu: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus, Diss. Karlsruhe 2013

² Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1926, S. 796

³ Erich von Kahler: Die Prosa des Expressionismus. In: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestaltung, hg. v. Hans Steffen, Göttingen 1970, S. 165

sionismus-Forschung hat es somit lange gedauert, bis überhaupt eine literaturwissenschaftliche Rezeption der expressionistischen Prosa eingesetzt hat. Auch in der gesamten Sternheim-Forschung bleibt das Prosawerk des Autors ein kaum beachtetes Gebiet. Schon in der zeitgenössischen Rezeption interessieren sich die Kritiker hauptsächlich für seine erfolgreichen Komödien aus den Jahren 1911-1914. Weil das Interesse der Öffentlichkeit an Sternheim aufgrund der Zensuren, die die Aufführung von seinen Komödien zu Kriegszeiten erheblich beeinträchtigen, nachlässt, erhalten auch die danach entstandenen Novellen weniger Resonanz. Nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt der Sternheim-Renaissance in der Forschung vor allem mit der Wiederentdeckung Sternheims auf der Bühne. Auch das Interesse der Forschung richtet sich somit hauptsächlich auf die Dramen Sternheims, während die Prosa des Autors nur am Rand behandelt wird. Seit 2000 lässt das Interesse der Forschung an Sternheim tendenziell nach, ohne dass seine Prosa umfassend beforscht und diskutiert wurde. Überdies konzentriert sich die bisherige Forschung in erster Linie auf die ideologischen und ethischen Fragen in Sternheims Werken, sodass die Auseinandersetzungen größtenteils auf der inhaltlichen Ebene stattfinden. Eine relevante Lücke bildet die Betrachtung von Sternheims Prosawerk unter poetologischem Gesichtspunkt im Kontext seiner Epoche. Diesem Mangel in der Sternheim-Forschung entgegenzuwirken, ist Ziel der vorliegenden Arbeit.

In dieser Arbeit werden vor allem die spezifische Erzählweise Sternheims, sein Sprachstil sowie die wichtigsten Themen und Motive seiner Prosa eingehend untersucht, wobei eine umfassende Analyse der in den 1910er Jahren veröffentlichten Novellensammlung *Die Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* den Schwerpunkt der Forschung bildet. Mit Hilfe der Ergebnisse dieser Analyse wird die Prosa Sternheims im Kontext der expressionistischen Moderne diskutiert. Im Zentrum steht hier die Frage, inwiefern Sternheim als Prosaautor der expressionistischen Moderne zuzurechnen ist, d.h. in welcher Hinsicht die Prosawerke sich als expressionistisch beschreiben lassen und in welcher Hinsicht sich diese Prosa von dem literarischen Expressionismus unterscheidet. Der abschließende Teil der Arbeit gilt einem Überblick über die nachexpressionistische Prosa Sternheims, die im veränderten literarhistorischen Kontext der 1920er Jahren betrachtet wird.

Dem Inhalt und der Zielsetzung der vorliegenden Arbeit entsprechend werden die Analysen der Erzählweise, des Inhalts und der Sprache in Sternheims Prosa vor allem mit einer hermeneutischen Vorgehensweise durchgeführt, die durch linguistische und strukturalistische

Methoden ergänzt und erweitert wird. Die hermeneutische Untersuchung ist dazu geeignet, die Einzelheiten und das Ganze der Prosatexte Sternheims zu erfassen und daraufhin die wesentlichen Themen und Motive sowie die Charakteristika der Figuren zu verdeutlichen. Zum Erfassen der formalen und der sprachlichen Eigentümlichkeiten, die den besonderen ästhetischen Wert der Prosa Sternheims als Bestandteil der avantgardistischen Moderne erweisen, werden die linguistischen Wissensbestände und die narratologische Verfahrensanalyse eingesetzt. In dieser Arbeit wird versucht, durch eine eingehende Untersuchung der Prosa Sternheims in ihrem epochalen Kontext die Bedeutung dieses Prosawerks zu vergegenwärtigen und die Mängel der Forschung in gewissem Maße zu beheben.

2. Rezeptionsgeschichte und Forschungsstand der Prosa Carl Sternheims

2.1 Zeitgenössische Kritik und Rezeption (1910-1933)

Als Sternheim im September 1913 seine erste Novelle *Busekow* veröffentlichte, hatte er sich bereits mit den Komödien *Die Hose* (Uraufführung am 15. Februar 1911), *Die Kasette* (Uraufführung am 24. November 1911) und *Bürger Schippel* (Uraufführung am 5. März 1913) als erfolgreicher Komödienautor und origineller Dramatiker in Deutschland durchgesetzt. Im Vergleich zu seinen Dramen, die die meiste Aufmerksamkeit auf sich zogen und zu denen zahlreiche Berichte, Kritiken und Rezensionen publiziert wurden, fand die Prosa Sternheims bei den Zeitgenossen nur wenig Beachtung: Im *Sternheim-Kompendium* hat Billetta 53 Rezensionen allein zur Aufführung von *Die Hose* in den 1910er Jahren registriert, während zu seinen in diesen Jahren entstandenen Novellen insgesamt nur 43 Rezensionen vorhanden sind.⁴ Allerdings mangelt es nicht an namhaften Schriftstellern und Kritikern, die der Prosa-Produktion Sternheims Aufmerksamkeit schenken und seine Erzählkunst hoch schätzten. In seiner Rezension zu *Busekow* lobt Robert Musil die Erstlingsnovelle Sternheims als eine „kleine ausgezeichnet erzählte Geschichte“⁵ und betont dessen spezifischen Verfahrensweisen. So schreibt Musil:

[...] gerade hier will die Sternheimsche Kunst ins Heroische. Sie ist eine Kunst der Formel. Sie vertieft nicht; weder bis zur Plastik der Figuren, noch durch Interpretation. Sie geht niemals über das hinaus, was Klugheit und Geduld vom Leben erfahren. Sie ist eine Kunst der wenig persönlichen Formel. Aber sie tritt absichtlich noch um einen Schritt zurück und gibt sich als die Kunst der unpersönlichen, - somit der objektiven und ewigen Formel. Zolas war bloß die materielle Objektivität, hier sei die des Geistes. Sie entsteht durch Enthaltbarkeit; Sternheim sucht seinem Schutzmann legendarische Unsterblichkeit zu sichern, indem er ihn gleich als Legende geboren sein läßt. Zola hätte ihn aus tausend wirklichen Busekows oder aus verbürgten Berichten über sie aufgebaut; Sternheim sucht die einfachen und für das

⁴ Rudolf Billetta: *Sternheim-Kompendium. Carl Sternheim, Werk, Weg, Wirkung* (Bibliographie und Bericht), Wiesbaden 1975, S. 418ff., 441-445, 500-506

⁵ Robert Musil: *Busekow*. In: *Die neue Rundschau* (Juni 1914), Jg. 25, Nr. 6, S. 848

Gefühl gültigen Züge zu erdenken, die durch Ausfall und Überdeckung von einer durch viele Seelen fortgepflanzten Überlieferung übrig geblieben sein könnten. Sie sind ‚verkörper-tes‘ Allgemeindenken, mit der lächelnden Absicht des Dichters dahinter, und Lächeln ist vieldeutig.⁶

Musil erkennt hier die antinaturalistische, antimimetische neue Ästhetik, die Sternheim in seiner Prosa verfolgt. Laut Musil strebt die Prosa Sternheims keine „Plastik der Figur“ an, sondern ist geprägt durch die typisierende, entpsychologisierende Figurendarstellung, indem sie alle persönlichen Details weglässt und nur das Wesentliche hervorhebt. In seinem Aufsatz *Zur jüngsten Dichtung*, worin er die Eigenschaften des literarischen Expressionismus am Beispiel vom literarischen Schaffen verschiedener Autoren erläutert, äußert sich Kurt Pinthus ebenfalls über Sternheim:

Klar und bewusst formt Sternheim mit ruhigstem, sicherstem Können zu fast nüchternen Kunstgebilden jene Leidenschaft, welche den jüngeren Dichtern gemeinsam ist: Entsetzen und Abscheu vor der geistigen und ethischen Atmosphäre eines Bürgertums, das, unterjocht und hingegeben einer Wirklichkeit, die es selbst gleichgültig und raffiniert schuf, durch ‚die Macht der Verhältnisse‘, nicht durch Geist und Willen getrieben, gejagt, geknechtet wird.⁷

In diesem Aufsatz wird das literarische Schaffen Sternheims im expressionistischen Kontext betrachtet. Pinthus ist hier der Meinung, dass „nicht das Streben nach dem Detail, sondern zur Totalität Wesentlicheres der Kunst bedeute“⁸. Auch seien Kunst und Wirklichkeit „nicht ein Abhängiges Bedingtes, sondern [...] sie schlössen sich aus“⁹. Pinthus zufolge verbinde gerade das antimimetische Überschreiten der Wirklichkeit, die Loslösung vom konventionellen Abbildungsprinzip die Prosa Sternheims mit der anderer expressionistischer Autoren.

⁶ Ebd., S. 849

⁷ Kurt Pinthus: *Zur jüngsten Dichtung*. In: *Die weißen Blätter* (Dezember 1915), Jg. 2, Nr. 12, S. 1504f.

⁸ Ebd., S. 1502

⁹ Ebd., S. 1503

Ähnlich wie Musil und Pinthus sind viele Schriftsteller und Literaturkritiker vom Neuen und Unkonventionellen in Sternheims Prosa fasziniert. In seiner Rezension zu *Meta* feiert Ludwig Rubiner Sternheim als „Dichter der Freiheit“¹⁰, einen „unerbittliche[n] Enthüller aller Verwelkung“¹¹:

Dass Carl Sternheim lebt und existiert, dessen müssen wir uns tief freuen. Das ist in der Literatur der Mann mit dem bohrendsten Blick für Fassade, Attrappe, Caché, und mit der festesten, erhabensten Gläubigkeit an den Menschen. Er schaut Personen an, und in Explosion fliegt Angesetztes, bequem Geerbtes, umständlich Vorgetäushtes. Frei wird der Menschenkern, das kleine, schimmernde, zitternde Licht des Menschen, das zu allem Licht will. Die Gesellschaft und jede Lagerung der Gesellschaft ist für Sternheim nur da, um in ihr das Ziel der Unabhängigkeit, der Beugungslosigkeit, der Freiheit zu lehren. [...] Die Unmittelbarkeit, die Absolutheit des dichterischen Vordringens zur menschenhaften Aktion seiner Figuren macht, dass Sternheim der klassische Dichter der Freiheit ist. [...]

Er hängt gar nicht mehr von der Kenntnis eines bestimmten Milieus ab. Auch nicht von der umschreibenden Erklärung des Psychologischen. Er ist direkt. Sein Wissen vom Absoluten des Menschdaseins ist so vollkommen, dass er mit gleicher Einzelkraft in jede Schicht hineingreifen kann [...].¹²

Rubiner schätzt die Fähigkeit Sternheims, das Wesentliche der Dinge „ohne umschreibende[] Erklärung des Psychologischen“ zu erfassen und bewundert die antibürgerliche Intention von Sternheims Prosa: In *Meta* werde die gleichnamige Protagonistin, so Rubiner, als eine „bewusste und, nach allen ihren Kräften, hoch menschenwürdige Revolutionärin“¹³ gestaltet, die gegen alle herrschenden Werten und Normen der bürgerlichen Gesellschaft revoltiert.

Wie Rubiner rühmen auch Karl Viëtor und Max Herrmann-Neisse die radikale Antibürgerlichkeit von Sternheims Prosa. In seinem Aufsatz über das gesamte Schaffen Sternheims der 1910er Jahre, meint Viëtor, dass die Aufgabe eines Schriftstellers „wesentlich in der Zeit, der er angehört“¹⁴ liege. Sternheim sei insofern ein wahrhafter Schriftsteller, indem er

¹⁰ Ludwig Rubiner (Hg.): Carl Sternheim: *Meta*. In: *Zeit-Echo*, Jg. 3, 1. und 2. Maiheft 1917, S. 18

¹¹ Ebd., S. 19

¹² Ebd., S. 18

¹³ Ebd., S. 18

¹⁴ Karl Viëtor: Carl Sternheim. In: *Neue Blätter für Kunst und Literatur* (25.1.1920), Jg. 2, Nr. 7, S. 119

„sich, wie die meisten großen Schriftsteller, an seiner Zeit [reibt]“¹⁵, es heißt: „Welche Tendenz alle seine Werke haben, ist bekannt: Seine Domäne ist der Angriff auf den modernen Bürger, als den repräsentativen Menschen des 20. Jahrhunderts.“¹⁶ In seiner Rezension zu Sternheims Novellensammlung *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* bezeichnet Hermann-Neisse Sternheim als unversöhnlichen Gegner der Zeit, der mit seinen „Prosa-Attentate[n]“¹⁷ die Lügenzeit entlarve und „auf der Ausgebeuteten Seiten, mit Leidenschaft Geplünderte zum Kampfe führ[t]“¹⁸:

Historisch muß unsere Schandzeit gebrandmarkt werden als die Aera der Verlogenheit. Der meisten Literaten Tintenwerk bestätigt sie oder läßt zumindest lässig sie gewähren. Unversöhnliche Gegnerschaft bezeugt ihr mit seinem Schrifttum Carl Sternheim [...] Von Anfang an hatte er die Grundlagen des Uebels erkannt und mit seinem „Kampf der Metapher!“ die Forderung gegen diese Situation auf die wirksame Formel gebracht. Denn Metapher: falsches Vorgeben, hohle Geste, ist dieses Gezüchtete Merkmal. Das ist das Geschlecht derer, die den Mut zu sich selber nicht aufbringen. Man verkleidet seine Triebe mit den Draperien spiegelfechtender Pathetik und läßt zwischen Aeußerung und Praxis, zwischen dem, was man als sein Ideal vorgibt, und dem, was man in seinen Handlungen zeigt, den Abgrund klaffen. Mit dem Schein schwärmt man für eine himmelblaue Unerfüllbarkeit, mit dem Sein gibt man der kotfarbenen Realität Recht. [...]

Positive Forderung der vereinigten Lüge gegenüber bleibt Sternheim nicht schuldig, demonstriert sie ebenso plastisch aus der kraftvollen Prägnanz seiner Gestaltung. Konsequentergibt sich: ehrliche Arbeit am Selbst, sich Besinnen auf den ursprünglichen Wert des eignen Ichs. Sich seine Freiheit wahren ohne Scham und Scheu, gleichberechtigte Gemeinsamkeit von unverratener glückseliger Existenz schaffen. Aber die angemessene Verbindlichkeit einer korrumpierenden Massengenossenschaft wird der Vogelfreie, Losgelöste glatt ablehnen, heftigeren Erschütterungen ausgesetzt, als den von der Korporation gebilligten. Aus jeder Verstellung, aus allen lächerlichen Emblemen der Verschminkung grabe sich endlich der Mensch!¹⁹

Hier lobt Hermann-Neisse nicht nur den kritischen Geist Sternheims, sondern auch sein Konzept eines neuen Menschen, der als radikal Handelnder die eigene ursprüngliche Natur

¹⁵ Ebd., S. 120

¹⁶ Ebd., S. 120

¹⁷ Max Hermann-Neisse: Eine Chronik der Lügenzeit. In: Die Erde (1.3.1919), Jg. 1, Nr. 5. S. 153

¹⁸ Ebd., S. 155

¹⁹ Ebd., S. 153f., 155

ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Normen und Konventionen auslebt und somit einen Gegenentwurf zur erstarrten Bürgerwelt bildet.

Bei der allgemeinen Anerkennung der Erzählkunst Sternheims ist die Rezeption seiner Prosa in den 1910er Jahren jedoch stets von heftigen Kontroversen begleitet. Sie beziehen sich vor allem auf die Sprache Sternheims, die von manchen Kritikern als mangelhaft und gekünstelt abgetan wird. So bemängelt Werner Mahrholz in seiner Rezension zur Novelle *Ulrike* die Artifizialität und Übertriebenheit von Sternheims Sprachstil, den er als „Schmockstil“²⁰ disqualifiziert:

Von dem Stil ist noch einiges zu sagen: Sternheim will offenbar konzentriert, gedrungen, kernig, ehern schreiben. Die Mittel, die er dazu anwendet, sind folgende: er übersetzt sein Deutsch in das Deutsch gymnasialer Übersetzungen aus dem Lateinischen, d.h. er häuft Partizipien, stellt die Worte grundsätzlich um, verdunkelt ihre Beziehungen zu einander und kommt so zu einem originellen Stil. Man weiß, was man davon zu halten hat: Gutzkow schrieb auch originell, es ist aber doch Schmockstil. Ein Beispiel zeigt, was gemeint ist: „Doch zog vor dieser Erkenntnis sich das Herz noch mehr zusammen, und als an der Station man in den Wagen sprang, schwur mit Schwung das Mädchen, tiefer in sich und Gefühle fliehen zu wollen, die keiner Elektrizität und brausender Eile, aber auch Berlins nicht und keiner Juden bedürften.“ (S. 14/15) Das ist Banalität lyrisch gemacht durch Notzüchtigung der Sprache. Noch ein anderes Beispiel: „Eifrig glaubte sie, auf gleichen Freuden und Leiden brüderlicher Gemeinschaft mit aller Umsicht beharren zu müssen. Eigenes Glück dürfe von dem übrigen sie nicht trennen, Vorrechte kein Leben erleichtern. Wolle sie sich auszeichnen, möge an des Menschenstromes Spitze sie der trotzen Wogen Gewalt brechen.“ Die Spitze des Menschenstromes ... die Gewalt der trotzen Wogen, das ist der Stil von Leitartikeln und hinterwinklerischen Provinzblättern. Besonders die „Spitze des Menschenstromes“ ist ein Bild nach Schmocks Herzen - aber nein, das ist jüngste Dichtung.²¹

Anderen Kritikern missfällt wiederum die elliptische Grundstruktur der Sprache Sternheims, worin Sprachkomponenten wie Konjunktion, Pronomen und Artikel häufig weggelassen werden, was zu einer extremen Verknappung der Sätze führt. In seiner Rezension zur *Chronik* schreibt Heinz Stolz:

²⁰ Werner Mahrholz in: Das literarische Echo (1.1.1918), Jg. 20, Nr. 7, S. 425

²¹ Ebd., S. 425

Solange noch Grimms und nicht Adolf Hoffmanns Grammatik regiert, tut Mißtrauen wider Carl Sternheim not. Vorläufig kommt seine Sprache nur als Gesellschaftsspiel in Betracht. Subjekt und Prädikat sind in den Sätzen Carl Sternheims wie Ostereier im Garten verborgen. Sie zu suchen und spät erst zu finden, gewährt manche Kurzweil. Auch wird es die Gäste zumeist sehr erheitern, den Sinn dieser Sätze gemeinsam zu raten. Denn es scheinen zumeist Telegramme zu sein, die durch die Fügung des Schicksals nur in verstümmelter Form nach Deutschland gelandet sind. Wer sie entziffert, hat Talent für die Post. Was kurz ist, muß gut sein. Doch hier ist die Kürze, die Knappheit der Worte ein Mord an der Sprache.²²

Kritiker wie Richard Rietz und Conrad Schmidt missbilligen schließlich die radikale Normabweichung in der Sprache Sternheims. Rietz bezeichnet die Sätze Sternheims als „in den Ton übersetzte geometrische Figuren“²³, es heißt: „Er wirft alle Gesetze der Wortstellungen über den Haufen, schaltet vor allem die Pronomina personalia ganz nach Belieben aus und ein und bringt so Schachtel-Ungetüme statt Sätze zur Welt.“²⁴ In seiner Rezension zur *Chronik* meint Schmidt, dass Sternheim nur aus der Sucht, „im Ausdruck originell zu scheinen“²⁵, die „das allerelementarste Sprachgefühl beleidigende Satzverrenkungen als Spezialität betreibt“²⁶ und den Lesern unnötige Schwierigkeiten bereite.²⁷

Demgegenüber sind Kritiker wie Karl Viëtor vom Sprachstil Sternheims sehr begeistert. Gegen Ende seines Aufsatzes zu Sternheim bewertet er gerade diesen Stil durchaus positiv, es heißt: „Seine lakonische Sprache ist von den Neunmalweisen lange mißverstanden worden, als Marotte, als poetisches Unvermögen. Franz Blei hat sie unübertrefflich benannt: Sie legt sich an wie ein gutsitzendes Handtuch, prall und schmiegsam. An eine Hand, die nicht tändeln und streicheln; die morden und entblößen will.“²⁸ Viëtor zufolge sei Sternheims Stil „ein unübertreffliches Mittel“²⁹ für seine Zwecke und seine Prosa sei „von großer Stilreinheit und Kraft der Zeichnung“³⁰ geprägt.

²² Heinz Stolz in: Das literarische Echo (15.6.1919), Jg. 21, Nr. 18, S. 1123

²³ Richard Rietz in: Das literarische Echo (15.9.1919), Jg. 21, Nr. 24, S. 1501

²⁴ Ebd., S. 1501

²⁵ Conrad Schmidt in: Das literarische Echo (1.5.1919), Jg. 21, Nr. 15, S. 950

²⁶ Ebd., S. 950

²⁷ Vgl. ebd., S. 950

²⁸ Karl Viëtor: Carl Sternheim, S. 120

²⁹ Ebd., S. 120

³⁰ Ebd., S. 121

Die Kontroversen um die Prosa Sternheims sind letztlich auf dessen neue, amimetische Ästhetik zurückzuführen, die die etablierten Kunstverständnisse provoziert: Während die Erzählkunst Sternheims im Kreis der Expressionisten viel gelobt und hochgeschätzt wird,³¹ halten andere Kritiker, die immer noch an den ästhetischen Prinzipien des bürgerlichen Realismus festhalten, sie für fehlerhaft und gekünstelt. So schreibt Conrad Schmidt am Ende seiner Rezension:

Nichts wächst organisch aus sich selbst heraus und fügt sich vor der Phantasie zu einem gefühlsmäßigen Zusammenhange von innerer Einheit und Notwendigkeit. So schlägt z.B. das gutmütig schwärmerische Wesen dieser Meta, die im Wetteifer mit dem schüchtern idealistischen Briefträger Franz einer gewissen Poetisierung ihrer Liebe zustrebt, dann ohne Spur von seelischer Motivierung in widerspenstig boshafte Schadenfreude um. Die Inkohärenz der Zeichnung und die Anhäufung von allen möglichen Unglaublichkeiten stumpft die Aufnahmefähigkeit derartig ab, daß die zahlreichen Weiblichkeiten in der Erinnerung alsbald in ein einziges ununterschiedenes Nebelgrau der Gestaltlosigkeit zusammenfließen. Sie figurieren nur als Namen, an die sich bestenfalls noch das Gedächtnis irgendeiner verwunderlichen Anekdote knüpft.³²

Schmidt erfasst hier zutreffend die spezifische Verfahrensweise Sternheims: Die oben genannten Eigenschaften wie die Entfabelung der Handlung, die Inkonsistenz der Figurenzeichnung sowie die Tendenz zur Abstrahierung und Wirklichkeitsentstellung, wobei der Text sich bewusst von der konventionellen plastischen Gestaltung der Wirklichkeit abwendet, machen gerade das Neue und Innovative aus, was die Prosa Sternheims mit der expressionistischen Moderne verbindet. Allerdings wird diese neue Tendenz in der Literatur von Kritikern wie Schmidt nicht geschätzt, sondern schnell abgelehnt.

Als sich die expressionistische Bewegung in den 1920er Jahren dem Ende zuneigt, geht das Interesse der zeitgenössischen Kritiker an Sternheims Werken langsam zurück. Zu seinem 1920 veröffentlichten Roman *Europa* werden nur wenige Rezensionen verfasst, wobei negative Beurteilungen überwiegen. So kritisiert Otto Flake das Fehlen eines Ideals im Roman, das ihm zufolge notwendig für die satirische Darstellung sei:

³¹ Man denke an die oben zitierten positiven Beurteilungen von Kritikern wie Kurt Pinthus, Max Hermann-Neisse und Ludwig Rubiner, die eng mit der expressionistischen Bewegung verbunden sind.

³² Conrad Schmidt in: *Das literarische Echo* (1.5.1919), S. 951

Es wird offenbar, daß hier einer weniger die Welt des Geistigen über der Realität errichtet, als von der Realität lebt, in der die andren seßhaft sind, sonst würde er nicht ewig die Verlognen, Matten, Feigen zum Gegenstand wählen; er würde wenigstens, ein neuer Balzac, seine Aufgabe erfüllt sehn, wenn er die Analyse der Bürgerwelt gegeben hat. Diese Beschreibung genügt Sternheim nicht, also liegt ihm an der Wertung; wer wertet, muß doch wohl sein Weltbild so positiv wie möglich zum Ersatz anbieten. Wo ist dieser Sternheimsche Positivismus? Genügt die Verwerfung des heutigen Deutschen? Zunächst ja, aber nicht auf die Dauer.³³

Anderen Kritikern missfallen der gekünstelte Sprachstil und die fragmentierte Handlung in *Europa*. So schreibt Guido K. Brand in seiner Rezension:

Sternheims Haß gegen Rhetorik keilt ihn tiefer in seine grammatikalischen und Vokabelfindungen, daß sie mehr werde als mißhandelte Sprache: völlige Gefühllosigkeit gegenüber der Blicklinie des einmal Erreichten. Auch kompositorisch sind die beiden Bände so ungleichmäßig wie nur je ein Roman in Fortsetzungen. Als Eindruck bleibt zurück: Völlige Mechanisierung eines Zeitablaufs, maschinelle Handhabung seelischer Faktoren um Schaltwerk einer elektrischen Zentrale. Sternheim ist ihr ebenso seelenloser wie gerissener Maschinist.³⁴

Im Gegensatz zu diesen missbilligenden Beurteilungen betrachtet Hermann-Neisse den Roman Sternheims als wegweisend, indem er sich dezidiert von den bürgerlichen Werten und der konventionellen Darbietungsform verabschiedet:

Es war die stärkste Isolierung von Sternheims bisherigem Werk, daß er bewußt und konsequent darauf aus war, pietätlos bis ins letzte den Spuk altererbter Bindungen zu durchlöchern, ohne jede Hemmung, sich zu nichts verpflichten lassend und kein „Wer weitergeht, wird erschossen!“ anerkennend. [...] Der ganze europäische Schandpfad wird noch einmal durchlaufen, alle Taumel der „Anreißerepoche“, dann des Kriegs Höllenausbruch dokumentarisch konserviert in ihren wüstesten Exzessen, und zuletzt Rettung des spärlichen besseren Menschentums vorgegeben in exotische, pannähere Ursprünglichkeitsbezirke, „ganz mit sich allein bedürfnislos“ und, in nackter Schönheit dem kosmischen Geheimnis nah, blutfri-

³³ Otto Flake: Fünf Romane. In: Der neue Merkur (1920/21), Jg. 4, S. 190

³⁴ Guido K. Brand in: Das literarische Echo, Jg. 23, Nr. 5, S. 305

scher Zukunft Geschehen erharrend. Das wirkt aber hier nicht als Flucht, sondern als folgerichtiges Entscheiden für notwendigen Abbruch und brückenlosen Beginn. [...] Zu sagen wäre noch von Sternheims Buch als solchem, daß es darauf verzichtet, ein ausgeführter Roman zu sein, um des praktischeren Wertes willen: Materialsammlung einer notwendigen Exekution zu werden; daß sein Stil gerade Inhalt zweckmäßig faßt und mit tödlicher Tatsachenbannung für Schlagendsatirisches die patenteste, knapp zuziehende Schlinge abgibt. Zu sagen wäre prinzipiell: jetzt ist Gerede vom Aufbau Bauernfängerei. Solange Altes noch in letzter Macht steht, ist erste Aufgabe alles Zukunftweisenden das Vernichten.³⁵

Während der Roman *Europa* im Allgemeinen als misslungener Versuch Sternheims betrachtet wird, werden die darauffolgenden Novellen *Fairfax* und *Libussa. Des Kaisers Leibroß* von den Kritikern gut aufgenommen. Roland Schach bezeichnet *Fairfax* als „das beste Buch, das Sternheim bisher gelungen ist“.³⁶ Hanns Martin Elster zufolge sei diese Novelle „ein Scheinwerfer über Europa und europäisches Wesen“ und zwar „in der Form einer rücksichtslosen, frechen, aber wahrhaftigen Satire.“³⁷ Stefan Grossmann lobt *Fairfax* als „die keckste, die hellseherischste Zeit-Dichtung“, es heißt: „Grimmigster Humor wagt sich an das tristeste Thema. Das verpfuschte Europa hat hier seinen verwegenen Grabredner gefunden. Es scheint statthaft, diesen Sternheim mit dem revolutionären Humor Voltaires in einem Atem zu nennen.“³⁸ Während einige Kritiker sich über die Haltung Sternheims gegenüber Wilhelm II. in *Libussa* empören, gibt es Stimmen, die Sternheims Leistung als Satiriker rühmen. Im *Kölner Tageblatt* vom 27. Februar 1922 ist über *Libussa* zu lesen:

Deutsche Satire ist meist grobschlächtig, in der dumpfen Niederung ickleinlicher Ranküne befangen. Sie steht nicht über den Dingen, sondern steckt mittendrin, oder was angegriffen wird, befindet sich im Versteck der eigenen Seele eingenistet. So bedeutet Carl Sternheims neueste Schrift eine großartige Ausnahme, denn sie ist nicht nur das graziöseste von Sternheims Werken, sondern eine der überlegensten Erledigungen überhaupt [...].

Etwas Meisterhaftes an delikater, souveräner Zeichnung ist das Porträt Eduards VII., das Sternheim glänzend in die Balanze seines Zeitgemäldes hineinkomponiert, wenn er für Eduard die Politik sein läßt ‚einen neuen Anlaß, sich auf persönliche Art in die Welt zu hängen‘. Doch Clou und schärfstes Kaliber des Buches bestehen in dem schlechthin endgültigen

³⁵ Hermann-Neisse in: Die Aktion (30.10.1920), Jg. 10, Nr. 43/44, S. 612

³⁶ Roland Schach in: Das Blaue Heft (03.12.1921), Nr. 10, S. 291

³⁷ Hanns Martin Elster in: Die Flöte (August, 1921), Jg. 4, Nr. 5, S. 157

³⁸ Stephan Grossmann in: Das Tage-Buch (29.10.1921), Jg. 2, Nr. 43, S. 1317

Protokoll über die Hauptwesenszüge Wilhelms II., das bündigen Extrakt dieses Repräsentanten nicht bloß der Hohenzollernsippe, sondern einer ganzen kompakten Majorität deutscher Herrschaft gibt. [...] Gleichzeitig wird deutschen Wesens Konstitution überhaupt entlarvt, mit ihrem Kern, dem Größenwahn von der Auserwähltheit der deutschen Rasse und dem Knechtsglauben an die Notwendigkeit einer Kommandogewalt auf jedem Lebensgebiet.³⁹

Insgesamt sind sich die meisten Kritiker darüber einig, dass Sternheim mit den beiden Novellen eine großartige Satire hervorgebracht hat, in welcher das wilhelminische Kaisertum und der elende Zustand in Europa entblößt und attackiert werden.

Die letzten Novellen von Sternheim (*Gauguin und van Gogh* und *Adrienne*) stoßen bei den Kritikern auf wenig Resonanz. Nach dem Verbot durch das Nazi-Regime 1933 gerät sein ganzes Werk in Vergessenheit. Bis Sternheim nach dem Zweiten Weltkrieg als Bühnenautor wiederentdeckt wird, finden seine Werke nur in einigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten Erwähnungen, die sich mit dem literarischen Expressionismus beschäftigen.

2.2 Zum gegenwärtigen Stand der Forschung (seit 1950)

Die wissenschaftlich fundierte Sternheim-Forschung fängt erst in den 1950er Jahren mit Rudolf Billettas Dissertation *Carl Sternheim* an. In dieser Pionierarbeit wird vor allem ein Überblick über Sternheims Leben sowie sein literarisches Schaffen gegeben. Dabei wird im zweiten Teil der Arbeit Sternheims dramatisches Werk in Einzeldarstellung ausführlich präsentiert. Darüber hinaus hat Billetta eine umfassende Sternheim-Bibliografie herausgearbeitet, aus der später das große Sternheim-Kompendium erwachsen ist. Billettas Studie bietet eine wissenschaftlich fundierte, solide Basis für die aufkeimende Sternheim-Forschung, und das Handbuch ist bis heute das wichtigste Werkzeug der Sternheim-Forschung. In den 1950er Jahren erscheint neben Billettas Arbeit noch eine weitere Dissertation, die sich mit Sternheims Werken beschäftigt. In Johannes Mittenzweis *Karl Sternheims Kritik am Bürgertum im Rahmen einer Darstellung des Pessimismus* (1952) werden nicht nur die Komödien, sondern auch die Prosawerke des Autors berücksichtigt. Mittenzwei befasst sich in seiner Arbeit vor allem mit Satire und Kulturkritik in Sternheims dramatischem

³⁹ Nachdruck in: Die Aktion (30.04.1922), Jg. 12, Nr. 17/18, vordere Umschlage-Innenseite

und erzählerischem Werk. Mittenzwei Ansicht nach kann Sternheims satirisches Werk als ein Beitrag zur Geschichtsschreibung der Wilhelminischen Epoche und des Zusammenbruches des deutschen Imperialismus betrachtet werden. Die gesamte bürgerliche Welt habe Sternheim angeekelt und mit seinem satirischen Werk hat er mit seiner eigenen Klasse abgerechnet. Darüber hinaus untersucht Mittenzwei die Sprache Sternheims, die ihm zufolge den Inhalt trefflich unterstützen: Die elliptische Sprachstruktur stimmt mit der typisierenden und abstrahierenden Darstellungsweise überein, wodurch das Wesentliche der Dargestellten hervorgehoben wird.⁴⁰

In den 1950er Jahren gibt es jedoch kein monografisches Werk, das sich ausschließlich Sternheims Prosawerk widmet. Zu seiner Prosa sind lediglich vereinzelte Aufsätze oder Abschnitte aus Büchern zu finden, die sich mit dem literarischen Expressionismus beschäftigen. So versucht Inge Jens in ihrer 1953 veröffentlichten Dissertation *Die expressionistische Novelle: Studien zu ihrer Entwicklung* über die Interpretation einzelner Prosawerke verschiedener Autoren zum Verständnis der expressionistischen Epoche beizutragen. Dabei wird Sternheim als Vertreter des literarischen Hochexpressionismus vorgestellt. Jens zufolge deutete sich in den Werken Sternheims bereits die neue Tendenz an, nämlich das Streben nach Neuorientierung in einer Welt, worin eine fortschreitende Technisierung mit den Konsequenzen einer Um- und Abwertung aller bis dahin feststehenden Begriffe die alten Maßstäbe ungültig mache. Äußerungen dieses Strebens seien die Anbetung der primitiven Instinkte des Menschen, der Preis des unkontrollierbaren Gefühls und des Mythisch-Bilderreiches jenseits von Bewusstsein.⁴¹ In dieser Arbeit zeichnet Jens auch die Entwicklungen der expressionistischen Prosa nach und arbeitet die Eigenschaften verschiedener Entwicklungsphasen heraus. Den entscheidenden Unterschied zwischen den Werken der Hochexpressionisten und den der Frühexpressionisten sieht Jens in der Haltung der Figuren zu den Krisen. Jens ist der Ansicht, dass die Figuren Sternheims aktiv Handelnde seien, die die Gefährdung stets bestehen und überwinden. Somit stehen sie im scharfen Kontrast zu den passiv Leidenden in den Schriften der Früheren.⁴² Zu beachten ist allerdings, dass die Verfasserin in einigen Fällen von falschen Voraussetzungen ausgeht: *Schuhlin* sei die erste

⁴⁰ Vgl. Johannes Mittenzwei: Karl Sternheims Kritik am Bürgertum im Rahmen einer Darstellung des Pessimismus. Diss. Jena 1952

⁴¹ Vgl. Inge Jens: Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung. Diss. Tübingen 1953, S. 111

⁴² Vgl. ebd., S. 111

Novelle Sternheims; der dritte Band der *Chronik* sei erst in den Jahren 1926 bis 1928 erschienen, sodass „für den expressionistischen Zeitraum nur die ersten Bände von Bedeutung“⁴³ seien.

Als Folge der Sternheim-Renaissance auf der Bühne entstehen in den 1960er und 1970er Jahren zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten zu Sternheims Werken.⁴⁴ Zu den Wichtigsten gehören vor allem die Werkausgaben Sternheims: 1963-1968 besorgt Fritz Hofmann die sechsbändigen *Gesammelten Werke* Sternheims. 1963-1976 wird die kritische Edition von Sternheims Gesamtwerk durch Wilhelm Emrich und Manfred Linke herausgegeben. Diese Werkausgaben haben das Forschungsinteresse an Sternheim deutlich belebt.⁴⁵ In den 1960er und 1970er Jahren gibt es eine Reihe von monografischen Arbeiten zu Sternheims Werken. Die meisten davon konzentrieren sich auf Sternheims Dramen. Beispielsweise beschäftigt sich Klaus Hagedorn mit der Bühnengeschichte von Sternheims Dramatik; Hans Otto Fehr untersucht den bürgerlichen Heldenbegriff und das satirische Darstellungsmittel in den Komödien Sternheims; Wolfgang Stauch-v. Quitzow betrachtet Sternheims Dramen aus gattungsspezifischer Perspektive, während Hans Jacob Sternheims Dramen in einer neuen Dimension zu interpretieren versucht, indem er die ästhetische Ebene Sternheims Dramen mit der historischen in Verbindung bringt. Im Gegensatz zu der nun aufblühenden Dramenforschung wird jedoch wenig Aufmerksamkeit auf Sternheims Prosawerk gerichtet. In diesen Jahren gibt es nur zwei Monografien, die sich Sternheims Prosawerk widmen: Wolfgang Wendlers Dissertation *Der Erzähler Carl Sternheim. Eine Untersuchung seiner Weltvorstellung und seiner Kunst- und Stilprinzipien* (1963) sowie Gerhard Kothrades Dissertation *Der Begriff des Bürgers in der Prosa Carl Sternheims* (1976).

In seiner Dissertation versucht Wendler die Prosawerke Sternheims auf der Basis von dessen ästhetischen und philosophischen Grundeinstellung zu interpretieren. Insbesondere seine erkenntnistheoretischen Thesen über ‚Denk- und Beziehungsinhalte‘ sollen nach

⁴³ Ebd., S. 113

⁴⁴ Erwin Pisactor inszenierte Sternheims Schauspiel *1913* im Jahre 1959 in München. Ein Jahr darauf wurde die Komödie *Kassette* in Berlin durch Rudolf Noelte auf die Bühne gebracht. Danach gab es zahlreiche Inszenierungen auf der Bühne und Fernsehausstrahlungen von Sternheims Dramen. Kurt Wolff zufolge liege der Grund der Sternheim-Renaissance in den 1960er Jahren darin, dass sich in der Zeit des Wirtschaftswunders erneut Auswüchse einer bourgeoisen Haltung zeigen, die durch Sternheims Komödien wirkungsvoll persifliert würden. Vgl. Kurt Wolff: *Carl Sternheim. Eine Porträtskizze*. In: *Zu Carl Sternheim*, hg. v. Manfred Durzak, Stuttgart 1982, S. 11

⁴⁵ Vgl. Richard Brinkmann: *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart 1980, S. 274

Wendlers Ansicht einen sicheren Ausgangspunkt für das Verständnis des gesamten Werkes bieten. Sternheims Lehre von den Denk- und Beziehungsinhalten erklärt Wendler wie folgt:

Sternheim bezeichnet die beiden Bereiche des menschlichen Bewußtseins, aus denen Urteile und Begriffe gewonnen werden, als Denk- und Beziehungsinhalte. In Bezug auf Denkinhalte ist der Mensch Objekt, Glied der notwendigen Welt, unfreier Teil der „Schöpfung“. Gäbe es nur Denkinhalte, wäre Freiheit nicht möglich. Im Bereich der Beziehungsinhalte ist der Mensch frei. Als Subjekt bestimmt er das Objekt ‚Welt der Beziehungen‘, ist offen für alles ‚Mögliche‘.⁴⁶

Wendler zufolge sehe Sternheim seine Aufgabe darin, mit seinem literarischen Schaffen dem Menschen seine persönliche Freiheit von allen Zwängen zu verkünden, die „durch falsche Anwendung der Vernunft entstanden sind, durch den Glauben, die Vernunft, mit dem ihr innewohnenden Bedürfnis nach feststehenden Gesetzen, sei für alle Bereiche des Daseins zuständig.“⁴⁷ Somit sei Sternheims Werk nicht als Satire zu verstehen, sondern als Aufruf zum Ausleben der eigenen Natur:

Wer mit konventionellen moralischen Maßstäbe 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.“⁴⁸

In seiner Arbeit überträgt Wendler die Weltvorstellungen Sternheims konsequent auf dessen Prosawerke. Sein Ziel liegt darin, eine ungebrochene Einheit zwischen Sternheims theoretischen Schriften und seinem literarischen Werk zu beweisen. Auch die Eigentümlichkeit von Sternheims Sprache wird von ihm in Zusammenhang mit dessen Kunstanschauungen erfasst.

⁴⁶ Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, Frankfurt am Main 1966, S. 37 (Überarbeitete Buchfassung von der Dissertation)

⁴⁷ Ebd., S. 37f.

⁴⁸ Ebd., S. 45

Anders als Wendler versucht Kothrade einen Beitrag zur Satirefrage zu leisten, indem er die frühen, noch nicht vollständig veröffentlichten Schriften Sternheims in seine Untersuchung einbezieht. Dabei hat Kothrade eine soziologische und historische Perspektive gewählt. In dieser Arbeit stellt Kothrade Sternheims Ruf als Satiriker infrage und widerspricht der von Sternheim konstatierten Ähnlichkeit seiner und der Molièreschen historischen Konstellation. Sternheim habe die Besonderheit der deutschen geschichtlichen Entwicklung nicht verstanden und auch die Charakteristik der Gesellschaft als einer ständischen treffe für die wilhelminische Epoche nicht zu.⁴⁹ In seiner Arbeit betrachtet der Verfasser vor allem die theoretischen Schriften Sternheims, um das gewonnene Ergebnis an der literarischen Praxis der Erzähltexte zu überprüfen. Kothrade zufolge stimmen Theorie und Praxis bei Sternheim nicht überein. In der Erzählung werde die Hauptfigur nicht als ‚neuer Bürger‘ im politisch-soziologischen Sinn dargestellt. Stattdessen werde jede gesellschaftliche Dimension bei der Gestaltung der Figur ausgeklammert und die Figur sei als „ein aus der Gesellschaft, der Vergesellschaftung befreites Individuum“⁵⁰ zu verstehen. Somit erweise sich Sternheims Anspruch einer politischen Kritik des Bürgertums als unhaltbar.⁵¹

Als bedeutende Sternheim-Forscher dieser Jahre gelten auch Wilhelm Emrich, Winfried Georg Sebald und Rhys W. Williams. In seinem Nachwort zur von ihm herausgegebenen Werkauswahl *Carl Sternheim. Erzählungen* äußert Emrich seine Ansicht über Sternheims Prosa. Emrich zufolge stelle Sternheims Prosa insofern einen „Gipfel“ der modernen Prosaliteratur dar, „als es ihr gelang, jenen Selbstwiderspruch aufzulösen, an dem die experimentelle Prosa noch heute laboriert: ‚Wirklichkeit‘ soll sprachlich zur Anschauung kommen.“⁵² Das Ziel Sternheims liege also darin, das richtige Bewusstsein zu gewinnen und eine ideologiefreie Wirklichkeit dadurch zu gestalten, dass „Klischee und Realität schroff konfrontiert werden, die Differenz zwischen beiden zum sprachlichen Ausdruck gerinnt“, es heißt: „Genaueste, treffendste Formulierung des realen Verhaltens eines Menschen, seiner Gestik, Mimik, Körperbewegung, Empfindung, wird kontrastiert mit dem Geschwätz, den Vorstellungsinhalten, den Moralismen, Rechtfertigungen, die er selber und seine Umwelt von sich geben,

⁴⁹ Vgl. Gerhard Kothrade: Der Begriff des Bürgers in der Prosa Carl Sternheims. Eine konservative Kritik an der Bürgerlichen Gesellschaft. Diss. Regensburg 1976, S. 3

⁵⁰ Ebd., S. 2

⁵¹ Ebd., S. 74

⁵² Wilhelm Emrich: Nachwort. In: Carl Sternheim. Erzählungen. Werkauswahl Bd. 3, Darmstadt und Neuwied 1973, S. 323

so dass die Diskrepanz bewußt wird, die Ideologie zum Schein erstarrt.“⁵³ Ferner argumentiert Emrich, dass die realen Qualitäten des Menschen zwar mit vorgegebenen Vorstellungen dissonieren, aber als geistiges Wesen müsse der Mensch seine eigenen Qualitäten in „Vorstellungen“ formulieren und gestalten, die „zwangsläufig historisch gebunden und damit ‚ideologisch‘ strukturiert sind.“⁵⁴ Emrichs Ansicht nach bestehe Sternheims Ethos gerade darin, solche Vorstellungen zu respektieren, „sofern sich in ihnen ‚wirkliche‘ personale Qualitäten ausdrücken“.⁵⁵ Wenn sie solche Qualitäten unterdrücken oder entstellen, müsse man sie jedoch kritisieren und verwerfen. Somit sei Sternheims Werk nach Emrich „unideologisch im extremen Sinne“.⁵⁶ Von diesen Thesen ausgehend versucht Emrich die Prosawerke Sternheims zu interpretieren. Emrich zufolge vollziehe sich in *Busekow* die Befreiung des Protagonisten zu seiner eigenen Wirklichkeit nicht gegen eine Ideologie, sondern innerhalb zweier verschiedener Ideologien. Es sei insofern ein unideologischer Prozess, indem Busekow die Andersartigkeit seiner Partnerin sowie ihre ihm zunächst fremde Ideologie anerkenne.⁵⁷ Und in der Novelle *Der Anschluss* habe Sternheim die Einseitigkeit Posinskys scharf kritisiert, der seinen Gegner erschießt. Nach Emrich werde nur jene Position als wahrhaftige ‚eigene Nuance‘ von Sternheim akzeptiert, die auch die eigene Nuance der Mitmenschen zu lieben vermag.⁵⁸ Dieser humane Aspekt des Sternheimischen Wirklichkeitsbegriffs sei „angesichts seiner scharfen Kritik gegen jede gesichtslose Existenz, aber auch angesichts des äußerst komplizierten Spannungsverhältnisses zwischen personalem und ideologischem Bewusstsein“⁵⁹ in seinem Werk verkannt worden. Dieses Spannungsverhältnis zu erklären, sieht Emrich als Aufgabe künftiger Sternheim-Forschungen an.

Anders als Emrich, der das Ausleben der ‚eigenen Nuance‘ als „Befreiung des Menschen zu seiner eigensten Wirklichkeit, zur Erfüllung seiner Person und der in ihrer angelegten Möglichkeiten“⁶⁰ betrachtet, versteht Sebald Sternheims Begriff von der „eigenen Nuance“ gerade als pathologische Merkmale der spätbürgerlichen Gesellschaft. In seiner 1969 veröffentlichten Arbeit *Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära* vertritt Sebald die Ansicht, dass Sternheims Gedanke sich nicht kontrapunktisch zu der von ihm angegriffenen Wirklichkeit verhalte, sondern er sei mit dieser strukturell kongruent, es heißt:

⁵³ Ebd., S. 323f.

⁵⁴ Ebd., S. 327

⁵⁵ Ebd., S. 327

⁵⁶ Ebd., S. 327

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 326

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 340

⁵⁹ Ebd., S. 340

⁶⁰ Ebd., S. 326

Die Idee der ‚eigenen Nuance‘ ist die Proklamation eines Willens zur restlosen Befriedigung der den Menschen innewohnenden, seit ewigen Zeiten frustrierten Triebenergien, die, wie sich bei einer Betrachtung Sternheimscher Erzählungen noch zeigen wird, fast grundsätzlich destruktiven Charakter zu haben scheinen und ihrerseits von der Gesellschaft, gegen die sie sich auflehnen, vollkommen präfiguriert sind.“⁶¹

Sebald zufolge werde die Wirklichkeit nicht kritisiert, sondern „in jedem einzelnen Fall neu bestätigt.“⁶² Sternheims Kritik sei somit im strengen Sinne ideologisch und affirmativ. In dieser Arbeit veräußert Sebald seine Unzufriedenheit über die von der Forschung betriebene Rühmung Sternheims, die ihm zufolge ein Irrtum sei. Der Grund liege darin, dass die Literaturkritik unfähig sei, die Widersprüchlichkeiten in Sternheims Werken zu erklären, die „sich weder als Konstitutionselemente einer Evolution noch als Pole eines dialektischen oder paradoxen Modells bestimmen lassen“,⁶³ sondern Beweise für den pathologischen Charakter von Sternheims Werken seien. Seine Aufgabe sieht Sebald darin, diese Widersprüchlichkeiten zu erklären, indem er sie an die gesellschaftlichen Verhältnisse zurückbindet. In Sebalds Arbeit wird das Werk Sternheims in eine direkt-kausale Abhängigkeit zu dessen psychologischen und soziologischen Gegebenheiten gestellt. Sebalds zufolge sei Sternheims Werk Ausdruck der „sozialen und psychologischen Präokkupationen und Idiosynkrasien der Epoche“⁶⁴ und der Autor selbst sei „unverschuldetermaßen ein Opfer des Zeitgeistes.“⁶⁵ Ähnlich wie Wendler interessiert sich Rhys W. Williams vor allem für die ästhetische Grundeinstellung Sternheims. In seiner 1974 veröffentlichten Dissertation *Carl Sternheim's Aesthetics in Theory and Practice* versucht der Verfasser die poetologischen Grundideen Sternheims herauszuarbeiten, ihre Herkunft und Entwicklung zu erforschen, um schließlich nachzuweisen, inwiefern die ästhetischen Ideen in der literarischen Praxis Sternheims verwirklicht worden sind. In dieser Arbeit wird das gesamte Schaffen Sternheims (dramatisch und erzählerisch) chronologisch untersucht. Williams zufolge sei der chronologische Aspekt entscheidend, denn die Vernachlässigung der Entwicklung Sternheims als Schriftsteller und Theoretiker habe zu Missverständnissen seiner Werke geführt.⁶⁶ Das Ziel seiner Arbeit liege

⁶¹ Winfried Georg Sebald: Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära, Stuttgart 1969, S. 16

⁶² Ebd., S. 16

⁶³ Ebd., S. 19

⁶⁴ Ebd., S. 20

⁶⁵ Ebd., S. 20

⁶⁶ Vgl. Rhys W. Williams: Carl Sternheim. A Critical Study, Berne 1982, S. ii (Überarbeitete Buchfassung von der Dissertation)

darin, durch eine chronologische Untersuchung Sternheims theoretischer Aussagen und literarischer Werke die Haltung Sternheims gegenüber der von ihm dargestellten bürgerlichen Welt zu verdeutlichen und somit einen Beitrag zu der vorherrschenden Satirefrage zu leisten.⁶⁷

Zwischen 1955 und 1980 sind außer den soziologisch und ideologisch orientierten Untersuchungen noch zwei weitere Arbeiten zu erwähnen: Colette Dimić´ 1960 veröffentlichte Dissertation *Das Grotleske in der Erzählung des Expressionismus* sowie Helmut Liedes 1962 veröffentlichte Dissertation *Stiltendenzen expressionistischer Prosa. Untersuchungen zu Novellen von Alfred Döblin, Carl Sternheim, Kasimir Edschmid, Georg Heym und Gottfried Benn*. Die beiden Arbeiten widmen sich der expressionistischen Prosa und nehmen dabei an verschiedenen Stellen auf Sternheim Bezug. Zentrale Untersuchungsgegenstände in der Arbeit von Dimić sind die Motive, Formen und Abhandlungen des Grotlesken in der expressionistischen Prosa. Dimić zufolge bekämpfe die expressionistische Generation „die Geltung der anthropologischen und die Zuständigkeit der naturwissenschaftlichen Begriffe, mit denen das 19. Jahrhundert seine Systeme versucht hatte“.⁶⁸ In diesem Kampf sei die Gestaltung des Grotlesken der lauteste und sinnfälligste Widerspruch gegen jede Systematik des Denkens.⁶⁹ In ihren satirisch-grotlesken Erzählungen wenden sich Expressionisten wie Ehrenstein, Heym, Scheerbar und auch Sternheim gegen die herrschenden materiellen und geistigen Daseinsformen, indem sie durch grotleske Übertreibung das Wesentliche der Dinge aufdecken und bestimmte Aspekte der gesellschaftlichen Wirklichkeit entlarven. Dimić zufolge liegen Sternheims Leistungen in der Aufdeckung und Darstellung einer sich nur auf wirtschaftlichen Kriterien gründenden Weltordnung. Die Schärfe seiner Kritik und die Mittel, die er zur Veranschaulichung seiner Ansichten verwendet, lassen die Satire zum Teil ins Grotleske umschlagen. Das Grotleske durchbreche die sonst rationale Konstruktion der Erzählung und fuße auf der Karikatur, d.h. einer ästhetischen Kategorie, „die keinesfalls an sich sinnlos und absurd ist, sondern eben einen bestimmten Sinn aufzwingen soll.“⁷⁰

Helmut Liedes Dissertation zielt darauf, die thematischen und stilistischen Merkmale des literarischen Expressionismus am Beispiel von Prosatexten verschiedener Autoren herauszuarbeiten, die Entwicklung dieser Epoche zu verfolgen und nachzuweisen, „wie die unbe-

⁶⁷ Vgl. ebd., S. ii

⁶⁸ Colette Dimić: *Das Grotleske in der Erzählung des Expressionismus*. Diss. Freiburg 1960, S. 10

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 10

⁷⁰ Ebd., S. 227

stimmte Negation des Bestehenden latent stets bereit ist, ins Engagement umzuschlagen.“⁷¹ Mit Sternheim befasst sich Liede im zweiten Abschnitt seiner Dissertation. Liede zufolge wolle Sternheim eine Reihe von Einzelschicksalen zu einem gesellschaftlichen Tableau eines Zeitalters zusammensetzen, nämlich der wilhelminischen Ära Preußens von der Abdankung Bismarcks bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.⁷² Die Entfesselung des Chaos im Kriege habe bei Sternheim ihr Gegenstück in der rauschhaften Entgrenzung des Ichs seiner Figuren. Die expressionistische Enthemmung elementarer Triebkräfte deute Sternheim somit als Gleichnis der weltgeschichtlichen Katastrophe.⁷³ Liede ist der Ansicht, dass Sternheim zwar an der expressionistischen Bewegung teilhabe, aber sich zugleich von ihr distanzieren, indem er den expressionistischen Stil parodierend kopiere, es heißt:

Er stellt Expressionisten dar, indem er ihre ekstatischen Gebärden als Pose entlarvt und sie dem Barbaren und dem Irren zuerkennt. [...] Die Häufung der Binnenreime, Assonanzen und Alliterationen soll den Schein intensiv gesteigerten, naturhaften Lebens vermitteln. Da die Prosa von sich aus keineswegs zu solch lyrischer Erhebung drängt, erweckt diese die Vorstellung eines Zitats. Die überraschend einsetzende, leiernde Knall-Fall-Reimerei wirkt wie eine schlechte Kopie expressionistischer Natur-Lyrik.⁷⁴

Die Sternheim-Forschung der Jahre 1950 bis 1980 hat zweifellos die Bedeutung von Sternheims Werk gestärkt und eine solide Basis für die spätere Forschung geliefert. Dennoch ist zu erkennen, dass die Forschung in diesen Jahren einige historisch und methodisch bedingte Unzulänglichkeiten aufweist. Vor allem ist eine ideologische und soziologische Untersuchungsperspektive dominierend, wobei sich die Aufmerksamkeit der Forscher hauptsächlich auf die Ethik- und Satirefrage in Sternheims Werken richtet. Die Arbeiten beschränken sich somit meistens auf den Inhalt, während die formale Eigentümlichkeit Sternheims nicht berücksichtigt wird. Außerdem werden vom gesamten Werk Sternheims nur die bekannten Komödien des Autors eingehend untersucht. Das Prosawerk Sternheims bleibt noch ein ungenügend erforschtes Gebiet.

⁷¹ Helmut Liede: Stiltendenzen expressionistischer Prosa. Untersuchungen zu Novellen von Alfred Döblin, Carl Sternheim, Kasimir Edschmid, Georg Heym und Gottfried Benn. Diss. Freiburg 1960, S. V

⁷² Vgl. ebd., S. 65

⁷³ Vgl. ebd., S. 90

⁷⁴ Ebd., S. 92

Durch die Entdeckung neuer Forschungsgebiete und- methoden weist die Sternheim-Forschung seit 1980 eine stärker wertneutrale und interessenspluralistische Tendenz auf. Vor allem im Gebiet der Drama-Forschung bleiben die Untersuchungen nicht mehr auf der moralischen und ideologischen Ebene verhaftet. Beispielsweise eröffnet Eckehard Czucka mit seiner 1982 veröffentlichten Monografie *Idiom der Entstellung. Auffaltung des Satirischen in Carl Sternheims ‚Aus dem bürgerlichen Heldenleben‘* einen neuen Zugang zum Werk Sternheims, indem er sich der Sprache in Sternheims Komödien zuwendet und eine linguistische und sprachphilosophische Untersuchung unternimmt. Im Vergleich zu den Dramen wird das Prosawerk Sternheims in der Forschung weiterhin weniger berücksichtigt. In den 1980er und 1990er Jahren findet sich nur eine Monografie, die sich mit Sternheims Prosa befasst: Bernhard Buddes 1983 veröffentlichte Arbeit *Über die Wahrheit und über die Lüge des radikalen, antibürgerlichen Individualismus. Eine Studie zum erzählerischen und essayistischen Werk Sternheims*.⁷⁵ In dieser Arbeit werden die literarischen Werke und die theoretischen Äußerungen Sternheims in ihrer Entwicklung und Konsistenz untersucht. Hier versucht Budde die Werke Sternheims nicht immanent zu erklären, sondern sie in Relation zu den herrschenden literarischen und gesellschaftlichen Normen der Zeit zu analysieren, wobei nicht nur die Werke selbst, sondern auch deren realgeschichtliche Folie und geistesgeschichtlicher Hintergrund berücksichtigt werden.

Allerdings mangelt es in diesen Jahren nicht an Studien, die trotz des geringeren Umfangs einen wichtigen Beitrag zur Prosa-Forschung geleistet haben. Im Jahr 1985 widmet sich das 87. Heft der Zeitschrift *Text + Kritik* Sternheim und seinem Werk. Es werden acht Aufsätze versammelt, von denen sich zwei mit den Prosatexten Sternheims beschäftigen: Burghard Dedners ‚Nun war’s um ihm wie auf einem Jahrmarkt bunt‘. *Sternheims Erzählungen 1912 bis 1918* und Ansgar Hillachs ‚Hinrichtung‘ unter Schülern oder die Schwierigkeit, ja zu sagen. *Eine Lektion in Sternheims ‚Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn‘*. In seinem Aufsatz untersucht Dedner vor allem das metaphorische System von Sternheims Sprache. Dedner zufolge errichten Sternheims Novellen in ihrer Gesamtheit eine in sich geschlossene Bildstruktur, die die Möglichkeit anbietet, „Abläufe aus ökonomischen, kultu-

⁷⁵ Vgl. Bernhard Budde: *Über die Wahrheit und über die Lüge des radikalen, antibürgerlichen Individualismus. Eine Studie zum erzählerischen und essayistischen Werk Sternheims*, Frankfurt am Main 1983, S. 13-18

rellen, mechanischen und biologischen Bereichen unter einem übergreifenden Strukturmodell energetischer Art⁷⁶ zu identifizieren. Dieses in sich geschlossene Energiesystem gehorche nur der ihm immanenten Unterscheidung von energiereich und energiearm. Vermögen verschiedener Art, vitale, geistige und finanzielle, werden innerhalb dieses Systems als Äquivalenzen gesetzt.⁷⁷ Das Energiesystem Sternheims entziehe sich somit den ihm äußerlichen Kategorien von gut und böse oder von hoch und niedrig im herkömmlich moralischen und kulturellen Sinne, es heißt:

Zweifellos spekuliert Sternheims Erzählverfahren auf die im Leser zu vermutenden religiösen und kulturellen Hierarchiebedürfnisse, nicht jedoch um sie zu bestätigen, sondern um sie im ästhetischen Schock aufzulösen. Das Gesetz der energetischen Äquivalenzen, das Sternheims Bildmontagen beherrscht, kehrt die gewohnten Unterscheidungen von Hoch und Niedrig, von Banal und Wichtig, von Partikulär und Allgemein nicht etwa um, sondern es setzt sie außer Kraft. Es demonstriert das Funktionieren von Systemen und erlaubt nur innerhalb dieses Rahmens die Frage nach dem Wert eines Gegenstandes. Dabei ist durchaus denkbar, daß dem kulturell ‚Hohen‘ in spezifischen Situationen auch ein hoher Gebrauchswert zukommt, oder auch umgekehrt, daß es durch Niedriges verdrängt wird.⁷⁸

Dedner zufolge sei bei Sternheim positiv alles, was die Welt energetisch bereichert, während das, was den Zustand der Atrophie herbeiführt, negativ bewertet wird.⁷⁹ Beispielsweise werde der Krieg als ein attraktives Phänomen dargestellt, der im Rahmen des energetischen Modells als Erwecker zum tätigen Leben diene.⁸⁰ Mit dem Energiesystem rebelliere Sternheim gegen die tradierten Wertkonventionen und die *Chronik* solle vor allem als „ideologiekritische Provokation“⁸¹ gelesen werden.

Mit seinem Aufsatz, der sich mit Sternheims letzter Novelle *Die Hinrichtung* befasst, widerlegt Hillach die Ansicht in der Forschung, die Sternheims Freisetzungspathos als „flach affirmativ im Sinne einer Apotheose des Konkurrenzprinzips“ ansieht und deren geschichtlichen Ort dann als „präfaschistische Virulenz, als Kanalisierung der entfesselten Dynamik im

⁷⁶ Burghard Dedner: „Nun war's um ihm wie auf einem Jahrmarkt bunt“. Sternheims Erzählungen 1912 bis 1918. In: Text + Kritik, Heft 87 (1985), S. 50

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 54

⁷⁸ Ebd., S. 52

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 54

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 66

⁸¹ Ebd., S. 67

Führerprinzip“⁸² bestimmt. In Anlehnung an Ludwig Klages Lebensphilosophie interpretiert Hillach die Schüler in der Novelle als der bürgerlichen Welt entgegengesetzte Kraft, die die eigene Natur auszuleben versuchen. Im Gegensatz zu den Schülern sei Oberlehrer Rütters spottende Art Ausdruck von Lebensverneinung, „weil sie über Lebendiges Urteile fällt, ja gerade nach Urteilen sucht, anstatt Eigenarten als Ausdruck eines Lebendigen gelten zu lassen und [...] sie nach ihrer unabgeschlossenen, wandlungsfähigen Seite aufzufassen.“⁸³ Im Jahr 1995 erscheint der von Andreas Rogal und Dugald Sturges herausgegebene Sammelband des Londoner Carl Sternheim-Symposiums zum Gedenken des 50. Todesjahres des Dichters. Die darin versammelten Aufsätze weisen vielseitige Forschungsinteressen auf: Andreas Rogal untersucht das Nietzsche-Bild bei Sternheim;⁸⁴ im Aufsatz *Sternheim und die Musik* untersucht Manfred Linke den Einfluss der zeitgenössischen Musik und insbesondere der Musik Richard Wagners auf Sternheim und seine literarische Komposition.⁸⁵ Arbeiten, die sich mit Sternheims Dramen befassen, widmen sich nun den bisher kaum erforschten frühen und späten Werke des Autors. So untersucht Robert Vilain die frühen Dramen *Ulrich und Brigitte* sowie *Don Juan*,⁸⁶ während Dugald Sturges Sternheims späte Komödie *Der Nebbich* mit Hofmannsthals *Der Rosenkavalier* vergleicht.⁸⁷ Im Sammelband gibt es zudem drei Arbeiten, die sich mit Sternheims Prosawerk beschäftigen. Statt die Gesprächsinhalte zu interpretieren und Ansichten zu analysieren, versucht Andrea Maushagen in ihrem Aufsatz *Die Laus*, den Erzähler und seine Funktionen in der Kommunikation zwischen Autor und Leser zu erläutern, denn es ist „eine aufgrund des außergewöhnlichen Textes ungewöhnliche Kommunikation, deren Funktionen ganz wesentlich vom Erzähler abhängt.“⁸⁸ In seinem Aufsatz *Funktionen und Grenzen des Grotesken bei Carl Sternheim* unternimmt Dedner eine Untersuchung der grotesken Elemente in Sternheims erzähleri-

⁸² Ansgar Hillach: ‚Hinrichtung‘ unter Schülern oder die Schwierigkeit, ja zu sagen. Eine Lektion in Sternheims „Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn“. In: ebd., S. 72

⁸³ Ebd., S. 76

⁸⁴ Andreas Rogal: ‚Ein einziger freier Deutscher‘: Zum Nietzsche-Bild Carl Sternheim. In: ebd., S. 97-118

⁸⁵ Manfred Linke: Sternheim und die Musik. In: Carl Sternheim 1878-1942. Londoner Symposium, hg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, Stuttgart 1995, S. 43-61

⁸⁶ Robert Vilain: So untheatralisch wie möglich: Carl Sternheim's early dramas *Ulrich und Brigitte* and *Don Juan*. In: ebd., S. 63-84

⁸⁷ Dugald Sturges: *Dieses weiblichen Hans Sachsens Schicksal berührt mich beispiellos: Der Nebbich* and *Der Rosenkavalier*. In: ebd., S. 119-132

⁸⁸ Andrea Maushagen: Die Laus. In: ebd., S. 96

schem Werk. Nach Dedner sei für Sternheim die „Darstellung von Wirklichkeit minus Subjektivität, minus Herz“⁸⁹ charakteristisch. Dabei versuche Sternheim durch die groteske Darstellung das Sentiment im Text auszutreiben, indem er „aus äußerster Distanz charakteristische Abläufe ohne jedes Verständnis für Bedeutungen und Gefühlsqualitäten wiedergibt“⁹⁰ und eine „kürzestmögliche Zusammenfassung des Realitätskomplexes“⁹¹ liefert. Dabei missachte Sternheim die herkömmliche Hierarchisierung der Werte und hebe somit Unzusammengehöriges auf die gleiche Ebene.⁹² Zwar verstehe Sternheim sich in der Flaubert-Imitation als realistischer Autor, aber mit den grotesken Elementen breche die Prosa Sternheims mit den Konventionen der realistischen Literatur, die auf „Kommunikation und [...] Schulung der Kommunikation bürgerlicher Leser und Zuschauer“⁹³ ausgerichtet sei. Das Prosawerk Sternheims sei somit durch eine „Nähe von realistischer Intention und grotesken Stilelementen“⁹⁴ sowie von „einer irritierenden Einheit von Wirklichkeitsabbildung und Verzerrung“⁹⁵ gekennzeichnet.

In seinem Aufsatz *Behaart und berauscht: Des Carl Sternheim Prosa Sprach- und Stilbegriff* untersucht Daniel Steuer den Sprachstil und die Sprachtheorie Sternheims. Mit dieser Studie versucht Steuer die Frage zu beantworten, ob Sternheims Stil aus einer gestalterischen Notwendigkeit entsteht oder ist er nur Manierismus. Steuer zufolge sei die Antwort auf diese Frage gleichzeitig Ja und Nein. Einerseits sei Sternheims Stil in seiner Prosa zwischen 1915 und 1922 kein Manierismus, weil sein Substantiv-Stil einem Rezept folgt und ein Umsetzungsversuch seiner Sprachtheorie ist.⁹⁶ Andererseits sieht Steuer keinen Zusammenhang zwischen diesem Stil und dem mitgeteilten Inhalt. Steuer ist der Ansicht, dass Sternheims Prosa „ihre Gedanken nicht über oder wegen des Stils, sondern trotz des Stils“⁹⁷ erhält, es heißt: „diese Sprach- und Dichtungstheorie beraubt sich selber der Möglichkeit, aus ihren Abstraktionen wieder zur Sprache zurückzukommen. Das Außerachtlassen der Bezüglichkeit in der Sprache und zwischen Sprache und gesellschaftlicher Realität, macht den Text gerade wieder von Denkgewohnheiten und Klischees abhängig.“⁹⁸ Somit sei Sternheims

⁸⁹ Burghard Dedner: Funktionen und Grenzen des Grotesken bei Carl Sternheim. In: ebd., S. 5

⁹⁰ Ebd., S. 5

⁹¹ Ebd., S. 5

⁹² Vgl. ebd., S. 5

⁹³ Ebd., S. 6

⁹⁴ Ebd., S. 3

⁹⁵ Ebd., S. 3

⁹⁶ Vgl. Daniel Steuer: *Behaart und berauscht: Des Carl Sternheim Prosa Sprach- und Stilbegriff*. In: ebd., S. 38

⁹⁷ Ebd., S. 39

⁹⁸ Ebd., S. 38

Versuch, die Sprache zu erneuern und in „atomaren Existenzaussagen“⁹⁹ die Wirklichkeit direkt in Sprache umzusetzen, fehlgeschlagen.

Seit 2000 ist ein tendenzielles Nachlassen des Forschungsinteresses an Sternheims Werk zu beobachten. Abgesehen von einigen Studien aus der Expressionismusforschung, die sich indirekt mit Sternheims Werk beschäftigen, sind in den letzten zwanzig Jahren nur zwei Forschungsarbeiten zu finden, in denen Sternheims Erzählprosa behandelt wird. Zu den neuesten Forschungen gehören Volker Nölles 2007 erschienene Monografie *Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive: ein Grundmodell des Werkes und der Phantasie* sowie der von Ursula Paintner und Claus Zittel herausgegebene Sammelband *Carl Sternheim: Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk* (2013).

In seiner Monografie führt Nölle eine strukturalistische und diskursanalytische Untersuchung der dramatischen und erzählerischen Werke Sternheims, indem er diese unter der Annahme eines Grundmodells analysiert. Die Wahl seiner Methode erklärt 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 Gesamtwerks abgeben, lassen viele Konkretisierungsmöglichkeiten auf der Manifestationsebene zu, die sich unter- und zueinander beispielsweise wie Mutationen oder Modifikationen, Inversionen oder Konvertierungen verhalten können.¹⁰⁰

Nölle zufolge sei das Grundmodell für weite Bereiche des Schaffens Sternheims konstitutiv und bilde das Gerüst des von ihm Geschaffenen.¹⁰¹ Dieses Grundmodell ermögliche nicht nur eine angemessene Verortung der dichterischen Phänomene, sondern auch einen Ein-

⁹⁹ Ebd., S. 34

¹⁰⁰ Volker Nölle: *Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive. Ein Grundmodell des Werkes und der Phantasie*, Berlin 2007, S. 16f.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 17

blick in die Vernetzungen und Verwandtschaften zwischen den dramatischen und den erzählerischen Werken.¹⁰² Nach Nölle machen die Motive der Grenzüberschreitung und Terrainverteidigung die Pole des Grundmodells aus, es heißt: „Die Pole [...] bestehen aus nichts als der Opposition von Eindringen und Abwehr resp. figural gedacht: Aus der Opposition von Eindringlingen und Terrainverteidigern, auch ‚Schwellenwächter‘ genannt.“¹⁰³ Mithilfe des Grundmodells wird eine Figur wie Schuhlin als Terraineigner und Terrainbewahrer erklärt, während Klara und Neander als Eindringlinge betrachtet werden. Durch die Modelluntersuchung versucht Nölle die Frage nach der Einheit von Sternheims Werk zu beantworten. Beispielsweise hat er „konfigurative Entsprechungen“¹⁰⁴ in der Novelle *Schuhlin* und in der Komödie *Die Hose* konstatiert. Im Vergleich zu den Arbeiten in der bisherigen Sternheim-Forschung, die sich auf die werkimmanente Methode beschränken, ist die Monografie Nölles durch eine diskursive, offene Herangehensweise geprägt, die neue Aspekte in der Forschung eröffnet und weiteres Forschungspotenzial aufweist.

Im Sammelband *Carl Sternheim: Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk* gibt es zwei Aufsätze, die sich mit Sternheims Prosa befassen: Imelda Rohrbachers *Expressionistische Sprachgestalten und Körperbilder in Carl Sternheims Erzählprosa* und Claus Zittels *Venus ohne Pelz. Carl Sternheims Europa-Roman*. In Rohrbachers Arbeit werden die Schreibverfahren Sternheims in Verbindung mit der zeitgenössischen bildenden Kunst betrachtet. Rohrbach zufolge könne „die lebenslang intensive Auseinandersetzung mit bildender Kunst [...], die über die persönlich und für die expressionistische Malerei ja insgesamt geltenden Vorbilder Van Gogh und Gauguin hinausging, kaum als prägende Sichtweise Sternheims überschätzt werden.“¹⁰⁵ Vor allem könnte man die ‚holzschnittartige‘ Figurenzeichnung mit dem Verzicht oder einem Umdefinieren der Perspektivierung vergleichen, die die Figuren in der expressionistischen Malerei auszeichnet.¹⁰⁶ Ferner werde jeder Satz Sternheims über die Streichungen und Umstellungen der Satzordnung als „in sich geschlossene Einheit“ modelliert, die jeweils „als einzelnes Bild“, als „Momentaufnahme“ gesehen werden kann.¹⁰⁷ Daraus ergebe sich „eine eindruckende Parallele zur harten Kontoren- und

¹⁰² Vgl. ebd., S. 17

¹⁰³ Ebd., S. 17

¹⁰⁴ Ebd., S. 278

¹⁰⁵ Imelda Rohrbacher: *Expressionistische Sprachgestalten und Körperbilder in Carl Sternheims Erzählprosa*. In: *Carl Sternheim: Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk*, hg. v. Ursula Painter und Claus Zittel, Bern 2013, S. 61

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 64

¹⁰⁷ Ebd., S. 64f.

Farbflächenbegrenzung der expressionistischen Malerei.“¹⁰⁸ Darüber hinaus werden die Körperbilder und die damit verbundenen Motive wie die des Sehens, der Augen und der Blickkraft in Sternheims Prosa eingehend untersucht. Rohrbacher zufolge durchlaufen diese Motive „in monoton anmutender Setzung“¹⁰⁹ die ganze *Chronik* und diese Motivmonotonie transportiere auch „eine bewusst gesetzte Wiedererkennbarkeit ganz im Sinn eines individuell zuordenbaren Personalstils wie in der Malerei.“¹¹⁰

Zittels Aufsatz widmet sich dem in der Forschung kaum behandelten *Europa*-Roman Sternheims. Auch Zittel versucht die Prosa Sternheims nicht mehr aus weltanschaulicher, sondern ästhetischer Perspektive zu betrachten. In diesem Aufsatz werden vor allem die Erzählstruktur und Erzählsituation eingehend untersucht. Zittel zufolge vereinige der *Europa*-Roman „in seiner Verabschiedung traditioneller Prinzipien des realistischen Romans ‚Abstraktion, Simultanität und Antibürgerlichkeit‘“, ohne dass er sich einem philosophischen Ordnungsprinzip unterwerfe.¹¹¹ Der Roman Sternheims solle als experimenteller Roman gelesen werden, „dessen Prinzip nicht narrativer Entwicklungslogik folgt, sondern der Variation, Polyperspektivik und Simultanität“,¹¹² es heißt:

Verteilt auf verschiedene Figuren werden beständig die ästhetisch-politischen Auffassungen variiert. Als Prinzip der Variation fungieren die permanenten Ortswechsel, Europa reist von einer Stadt zur andern, wobei sich wiederum auch Art und Geschwindigkeit des Reisens je nach Transportmittel ändern. Als Stationenroman mit permanent wechselnden Schaubildern und Geschwindigkeiten erscheint dieser Roman wieder formal interessant.¹¹³

Europa sei also ein „Anti-Roman“,¹¹⁴ geprägt durch forcierte Modernität und experimentellen Charakter. Nach Zittel sollen Urteile in der Forschung, die aufgrund von veralteten Wertmaßstäben den Roman Sternheims als mangelhaft abgetan haben, revidiert werden.¹¹⁵

Insgesamt betrachtet weist die Sternheim-Rezeption in den vergangenen Jahrzehnten eine Tendenz in der Forschung auf, die immer wertneutraler und methodenpluralistischer wird.

¹⁰⁸ Ebd., S. 65

¹⁰⁹ Ebd., S. 69

¹¹⁰ Ebd., S. 69

¹¹¹ Claus Zittel: Venus ohne Pelz. Carls Sternheims *Europa-Roman*. In: ebd., S. 110

¹¹² Ebd., S. 110

¹¹³ Ebd., S. 110f.

¹¹⁴ Ebd., S. 89

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 88

Nölles strukturalistische Studie sowie Rohrbachers transdisziplinär ausgerichtete Untersuchung liefern gute Beispiele für die Erweiterung der Forschungsmöglichkeiten. Allerdings ist seit 2000 ein Nachlassen des Forschungsinteresses an Sternheims Werk zu beobachten. Insbesondere sein Prosawerk bleibt immer noch ein vernachlässigtes Gebiet, das im Hinblick auf die inhaltliche und formale Eigentümlichkeit doch mehr Aufmerksamkeit verdient. Aufgrund der Erneuerung der Methode und Themen bedarf es einer neuen Lektüre, die die bislang wenig beachtete Prosa des Autors in den Blick nimmt und sie unter den veränderten Forschungsbedingungen neu erschließt. In der vorliegenden Arbeit wird versucht, den Mängeln in der Sternheim-Forschung entgegenzuwirken, indem sie nicht nur den Inhalt, sondern auch die spezifischen Verfahrensweisen der Prosa eingehend untersucht, um dann auf dieser Basis die Prosa Sternheims im Kontext der expressionistischen Moderne zu verorten.

3. Die Prosa Sternheims: *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (1918)

Während sich Sternheim in seiner frühen Schaffensphase von 1910 bis 1914 vor allem als erfolgreicher Dramatiker und Komödienautor durchgesetzt hat, lag der Schwerpunkt seiner schriftstellerischen Tätigkeit von 1914 bis 1920 auf der Prosa. Der Grund für diese Zuwendung sind womöglich die Aufführungsverbote, die die Dramenwerke Sternheims „erstaunlich häufig trafen und zu Kriegszeiten fast ganz vom Spielplan verschwinden ließen.“¹¹⁶ Die während dieser Zeit erschienenen Novellen - inklusive der bereits 1913 entstandenen Erstlingsnovelle *Busekow* - wurden zuerst in Einzelausgaben oder Zeitschriften veröffentlicht und dann im Jahre 1918 von Sternheim selbst in Form von Sammelausgaben unter dem Titel *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* herausgegeben.¹¹⁷ Im Folgenden wird zuerst eine Übersicht über die Novellen gegeben, die in der *Chronik* gesammelt sind:¹¹⁸ *Busekow, Napoleon, Schuhlin, Meta, Die Schwestern Stork, Ulrike, Heidenstam, Die Laus, Posinsky, Vanderbilt, Der Anschluss, Yvette, Die Poularde* und *Die Hinrichtung*.

Hier ist unschwer zu erkennen, dass die Titel der Novellen in der *Chronik* meistens Namen sind: Abgesehen vom Titel der letzten Novelle *Die Hinrichtung*, die sich auf den wesentlichen Moment der Novellenhandlung bezieht, sind fast alle andere entweder Namen der Hauptfiguren oder Bezeichnungen, die die Hauptfiguren umschreibend charakterisieren. Wie die Titel der Novellen bereits andeuten, steht im Mittelpunkt der Novellen immer eine einzige Person, auf die alle Nebenfiguren und alles Textgeschehen bezogen sind: Meistens wird die innere Wandlung des Protagonisten erzählt, wobei diese Wanderung von einer Phase zur anderen nicht durch die ausführliche Schilderung einer Reihe von Details und Ereignissen, sondern durch die knappe Zeichnung einiger entscheidenden Momente dem

¹¹⁶ Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Kriegs, München 2004, S. 136

¹¹⁷ Hier ist zu bemerken, dass dieser Gesamttitel, der von Stendhals Roman *Le rouge et le noir. Chronique du XIXe siècle* inspiriert ist, nicht wörtlich zu verstehen ist: Während die zeitgenössischen Ereignisse wie der Ausbruch des Ersten Weltkriegs ins Textgeschehen der Novellen wie *Heidenstam* und *Posinsky* eingefügt worden sind, sind die Handlungen einiger Novellen wie *Napoleon* und *Meta* eher im 19. Jahrhundert verortet. Ferner ist es bei mehreren Texten (wie zum Beispiel *Die Hinrichtung*, *Die Poularde*, *Schuhlin* usw.) kaum zu erfahren, in welcher Zeit das Geschehen stattfindet. vgl. ebd., S. 423

¹¹⁸ Ursprünglich enthält die *Chronik* noch eine Novelle *Anna*, die nicht von Sternheim, sondern von seiner Frau Thea Bauer-Sternheim geschrieben wurde. In späteren Ausgaben wird diese Novelle nicht mehr aufgenommen.

Leser vorgeführt wird. Noch zu erwähnen ist, dass in der *Chronik* zwei Dialognovellen (*Der Anschluss* und *Die Laus*) vorhanden sind, in denen nicht die Geschichte eines bestimmten Protagonisten mitgeteilt wird. Stattdessen treten in den beiden Novellen die theoretisch-philosophischen Erörterungen an die Stelle der Erzählung.

Bevor näher auf die einzelnen Texte der *Chronik* eingegangen wird, folgt hier zunächst eine kurze Erläuterung, wie bei den Untersuchungen vorgegangen wird. Als erster Schritt wird eine Novelle als Beispiel genommen und gesondert behandelt, sodass eine klare Vorstellung von der Erzählweise Sternheims gegeben wird. Da fast alle Novellen in der *Chronik* während des Ersten Weltkriegs entstanden sind und keine bedeutende gedankliche und gestalterische Veränderung Sternheims aufzeigen, wird anschließend als nächster Schritt eine systematische Untersuchung aller Novellen durchgeführt, um auf diese Weise zuletzt ein klares Gesamtbild des Sprachstils und der wichtigsten Themen und Motive in der *Chronik* zu vermitteln.

Im Folgenden wird *Busekow* als Beispiel für die Einzelinterpretation ausgewählt: Das spezifische Erzählverfahren Sternheims lässt sich schon an seiner Erstlingsnovelle richtig beobachten, das für die folgenden Novellen bestimmend bleibt.

3.1 Das Erzählverfahren

Busekow, die Erstlingsnovelle von Sternheim, wurde im November 1912 begonnen und im darauffolgenden Jahr in der expressionistischen Zeitschrift *Die Weißen Blätter* zum ersten Mal veröffentlicht. Die Novelle lässt sich in drei Teile gliedern. Sie besteht aus einer Exposition (Absatz 1-19), in welcher die Hauptfigur am Tiefpunkt ihres Selbstbewusstseins vorgeführt wird; einem Hauptteil (Absatz 20-62), der die innere Wandlung der Hauptfigur darstellt; und einem kurzen Schluss (Absatz 63), in dem die Hauptfigur Busekow von einem Auto überfahren wird und stirbt. Im Folgenden wird das Erzählverfahren von *Busekow* anhand der drei Kategorien der Genett'schen Erzählanalyse- der Zeit, des Modus und der Stimme - untersucht.

3.1.1 Zeit

- **Ordnung und Dauer**

In *Busekow* wird ein Zeitraum von ungefähr einem Jahr wiedergegeben, der auf 20 Seiten der hier zu Grunde liegenden Werkausgabe (Luchterhand-Ausgabe, 1964) erzählt wird. Die Geschichte fängt am Tag des Epiphaniastages an und endet am fünfzehnten Februar des nächsten Jahres. Eine konkrete Angabe des Jahrgangs ist jedoch nicht vorhanden.

Hinsichtlich der Zeitordnung ist die Novelle ziemlich eindeutig: Abgesehen von drei Rückwendungen in der Exposition wird die Novelle größtenteils synthetisch erzählt, wobei die Geschichte sich Szene um Szene in Richtung der chronologischen Folge entwickelt.

Während die chronologische Zeitordnung in weiten Teilen der Novelle eingehalten wird, unterliegt die Gestaltung der Erzählgeschwindigkeit im Verlauf des Textes großen Veränderungen. Am Anfang der Novelle liegt vor allem ein zeitdehnendes Erzählen mit einer relativ langsamen Erzählgeschwindigkeit vor, was durch Einschübe in Form von Analepsen aus der Perspektive des Erzählers sowie Erzählerkommentare und -reflexionen erreicht wird. Mit der weiteren Entwicklung der Handlung ist eine Veränderung der Erzählgeschwindigkeit zu beobachten. Während die erzählte Zeit in der ersten Handlungsphase einen halben Tag beträgt, den der Erzähler auf 7 Seiten darstellt (14 Seiten/Tag), rafft der Erzähler anschließend ein Jahr erzählter Zeit auf 13 Seiten (0,03 Seiten/Tag). Im Vergleich zu der ersten Handlungsphase zeigt das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit im Hauptteil, in dem Busekow Gesine begegnet und die innere Wandlung Busekows stattfindet, eine höhere Erzählgeschwindigkeit. In diesem Textteil liegt eine Zeitraffung vor, die sich insbesondere an den nachfolgend ausgeführten Aspekten aufzeigen lässt.

Vor allem werden die ausschweifenden Einschübe, die in der ersten Handlungsphase häufig eingesetzt werden und die erzählte Zeit anhalten, vom Erzähler völlig ausgespart, woraus eine Erhöhung der Erzählgeschwindigkeit resultiert. Weiterhin ist zu beobachten, dass einige Ereignisse durch Tempus-Adverbien wie „eines Tages“, „ein andermal“, „acht Tage später“, „den nächsten Urlaubstag“ in den Text eingeführt, wobei Zeiträume übersprungen und so bestimmte Geschehenselemente gar nicht dargestellt werden (*Busekow*, GW 4, S. 16f., S. 19). Ferner besitzt die jeweilige Episode nur einen kleinen Umfang, der sich von einigen Zeilen bis höchstens zwei Seiten erstreckt. Die verschiedenen Situationen, die der Protagonist durchläuft, wechseln sich somit in rascher Folge, wodurch der Eindruck einer gesteigerten Erzählgeschwindigkeit erweckt wird. Darüber hinaus wird die erzählte Zeit in der zweiten Handlungsphase oft durch die Verwendung einer iterativ-durativen Erzählweise

stark gerafft, wobei die sich wiederholenden, einen bestimmten Zeitraum überdauernden Gegebenheiten nur einmal abgebildet werden (vgl. *Busekow*, GW 4, S. 16, 20f.). Insgesamt gesehen ist eine summarische, zeitraffende Erzählweise im Text dominant, wobei das Textgeschehen in weiten Teilen in berichtender Form wiedergegeben wird. Es gibt weder Dialogpassagen noch langatmige Beschreibungen der Umgebung, und eine ausführliche Wiedergabe von Vorgängen im Bewusstsein der Figuren ist auch nicht vorhanden. Bei der Schilderung der Handlungen und Reden konzentriert sich der Erzähler meistens auf einige wesentlichen Aspekte der Sache, ohne dabei weiter ins Detail zu gehen.

Allerdings hält sich die Geschichte nicht durchgängig an ein Erzähltempo. Wenn man die Erzählgeschwindigkeit in der zweiten Handlungsphase genauer betrachtet, ist zu sehen, dass sie sich an einigen Stellen relativ verlangsamt. Es sind die Stellen, in denen die sinnlichen Erfahrungen Busekows wiedergegeben werden und sich eine entscheidende innere Veränderung Busekows vollzieht: Beispielsweise ist dem kurzen Moment, wo Busekow ins Zimmer Gesines eintritt, mehr Erzählzeit gewidmet als anderen. Dieser Moment umfasst eine halbe Seite und die erzählte Zeit und die Erzählzeit scheinen sich dabei fast zu decken (vgl. *Busekow*, GW 4, S. 17). Darüber hinaus wird auch der letzte Schritt der Selbstverwirklichung Busekows szenisch dargestellt (*Busekow*, GW 4, S. 25f.): Durch das Zitieren der Kaiserhymne und die Wiedergabe einer Reihe von Gesten und Bewegungen Busekows scheinen die Erzählung und die erzählte Wirklichkeit in eins zu fallen. Durch Verlangsamung des Erzähltempos wird der Eindruck von gestärkter Unmittelbarkeit erzeugt. Dabei tritt der Erzähler als narrativer Filter zurück und die Reize der äußeren Umgebung sowie die Intensität des inneren Geschehens der Figuren sind nun deutlicher zu empfinden. In der Novelle haben diese szenisch dargestellten Momente der sinnlichen Erfahrung und innerer Wandlung der Figuren trotz ihres geringen Gesamtumfangs im Vergleich zum summarischen Erzählten besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen.

- **Frequenz**

Betrachtet man die Novelle hinsichtlich der Kategorie der Frequenz, so zeigt sich, dass neben der singulativen Erzählweise auch die iterative Erzählweise im Text häufige Anwendung findet. Dabei wird oft das Typische an einer Sache herausgearbeitet, das, einmal erzählt, für die gleichartigen Ereignisse über einen gewissen Zeitraum steht. Beispielsweise werden

im Text einige wichtige Momente wiedergegeben, die den gesamten Vorgang vertreten sollen, es heißt:

Er kam wieder zu ihr, und von Mal zu Mal wurden sie mehr eins. Mit gelassenem Behagen gaben sich die Körper dem Gefallen aneinander hin, als sei ihnen gegenseitiges Begehren für alle Zukunft gewiß. Mit immer frischem Appetit setzten sie sich an den Tisch ihrer Sehnsucht, aßen, standen erst leicht gesättigt, das Herz von Dank für den Schöpfer gefüllt, auf. Auch in Gesprächen vermieden sie Grenzen des ihnen Faßbaren, gaben sich nur über tägliches Leben Rechenschaft. Insbesondere drang Gesine in das Wesen seines Dienstes ein. Bald war ihr Reglement und Praxis vertraut, sie erörterten manche Möglichkeit an Hand eines älteren Rapportbuches, in das er Vorfälle und Schuldige aufgezeichnet, das er ihr zum Geschenk gemacht hatte. Mit scharfem Instinkt griff sie menschlich packende Dinge aus ihm heraus, führte sie, Herz und Überlegung an sie gegeben, aus dem Bereich des Zufälligen zum symbolisch Gültigen auf: füllte ihn mit der Überzeugung, er stehe an seinem Platz mit tausend Fäden ins innerste Menschentum verflochten, gab ihm von seines Amtes Wichtigkeit bedeutendes Bewußtsein. Darüber hinaus suchte sie ihn auf jede Weise von seiner besonderen Eignung für seine Stellung zu überzeugen. Wie ihre Schwestern auf der Straße niemandem Achtung wie ihm zollten, die Kameraden seiner Laufbahn gewiß seien. So daß er, erhoben süß geschwellt, Säbel und Revolver mitzubringen, sämtliche Griffe und Manöver an ihnen zu zeigen, gelobte. (*Busekow*, GW 4, S. 20)

Die Verwendung der iterativen Erzählweise dient hier nicht nur der Zeitraffung, sondern auch der Generalisierung und Abstrahierung. Im Gegensatz zum singulären Erzählen kommt hier nicht ein bestimmtes, konkretes Ereignis zur Darstellung, sondern ein Vorgang im Allgemeinen. Dabei umfasst die Geschichte nicht eine Abfolge bestimmter Ereignisse, sondern eine gewisse Anzahl von Ereignisklassen,¹¹⁹ die aus mehreren ähnlichen Ereignissen herauskristallisiert worden sind und dann als etwas Typisches, Wesentliches nebeneinandergesetzt werden. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass die iterative Erzählweise hier aus ihrer funktionellen Abhängigkeit von der singulativen freigesetzt wird. Die iterative Erzählweise spielt nicht mehr wie im traditionell verfahrenen Text eine dienende Rolle, deren Aufgabe darin besteht, der eigentlichen, singulativen Erzählung eine Art Rahmen oder einen informativen Hintergrund zu geben.¹²⁰ Im Gegensatz dazu übernimmt hier die iterative Erzählung die tragende Funktion zur Gestaltung einer Handlung, während die singulative

¹¹⁹ Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1998, S. 85

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 83f.

Szene am Ende diesem iterativen Verlauf untergeordnet ist. Die iterativ erzählten Textstellen sind in *Busekow* allenthalben zu finden. Beispielsweise wird auch die veränderte Verhaltensweise Busekows am Arbeitsplatz nicht durch ein konkretes Geschehen, sondern durch einige sich wiederholende Momente verdeutlicht, die über einen langen Zeitraum als für ihn charakteristisch gelten (vgl. *Busekow*, GW 4, S. 21f.). Darüber hinaus gibt es auch iterative Passagen, die innerhalb singulärer Szenen vorkommen, wie zum Beispiel die Szene, in welcher Busekow Gesine zum ersten Mal besucht. Dabei werden die Gespräche zwischen den beiden auf iterative Weise behandelt. (vgl. *Busekow*, GW 4, S. 17f.) Ferner wird auch das in der Exposition eingeschobene Ehebild Busekows durchaus auf iterative Weise wiedergegeben (*Busekow*, GW 4, S. 10f.).

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, wird der Text größtenteils summarisch, und an nicht wenigen Stellen sogar iterativ präsentiert. Die häufige Verwendung dieser Erzählweise und die Betonung des Wesentlichen entspricht einer wichtigen Zielvorgabe der expressionistischen Literatur. Kasimir Edschmid schrieb dazu in seiner theoretischen Schrift *Über den dichterischen Expressionismus*:

Eine Hure ist nicht mehr ein Gegenstand, behängt und bemalt mit den Dekorationen ihres Handwerks. Sie wird ohne Parfüme, ohne Farben, ohne Tasche, ohne wiegende Schenkel erscheinen. Aber ihr eigentliches Wesen muß aus ihr heraus kommen, daß in der Einfachheit der Form doch alles gesprengt wird von den Lastern, der Liebe, der Gemeinheit und der Tragödie, die ihr Herz und ihr Handwerk ausmachen. Denn die Wirklichkeit ihres menschlichen Daseins ist ohne Belang. Ihr Hut, ihr Gang, ihre Lippe sind Surrogate. Ihr eigentliches Wesen ist damit nicht erschöpft.

Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen.

Sie im letzten Zucken, im eigentlichsten Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst.¹²¹

Eine ähnliche Ansicht vertritt Sternheim selbst. In seinem poetologischen Aufsatz *Vincent van Gogh* von 1910 schrieb Sternheim:

¹²¹ Kasimir Edschmid: *Über den dichterischen Expressionismus*. In: *Theorie des Expressionismus*, hg. v. Otto F. Best, Stuttgart 1982, S. 58f.

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 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 [...] (GW 6, S. 9)

Sternheim zufolge liegt die Aufgabe der Kunst in der Mannigfaltigkeitsüberwindung. Gemeint ist damit, dass der Künstler durch genaue Beobachtung und Untersuchung der vielfältigen Phänomene der Welt das Wesentliche der Dinge herausarbeiten muss und es dann in fest zusammengefassten Begriffen zum Ausdruck bringt. Dieser Gedanke, der in der ersten poetologischen Schrift Sternheims niedergeschrieben wurde, gilt als zentraler Gedanke Sternheims über die Kunst, der sowohl seine Dramenwerke als auch seine nachfolgenden Prosawerke stark prägte.

3.1.2 Modus

- **Distanz**

Die Geschichte von Busekow wird vom Erzähler überwiegend im narrativen Modus wiedergegeben, wobei die epische Stimme in weiten Teilen präsent bleibt und die Mittelbarkeit der Erzählung in den Vordergrund gerückt wird. Im Bereich der *Erzählung von Worten* sind die Formen der indirekten Rede und des Bewusstseins- und Gesprächsberichts dominant. Im Text wird das Gespräch zwischen den Figuren niemals wörtlich präsentiert, sondern durch den Erzählerbericht summarisch wiedergegeben, wie zum Beispiel: „Überstürzte Frage und Antwort schwirrte. Alles Wie und Was ihres heutigen Lebens saugten sie in sich hinein, verständigten sich stürmisch über Gelände und Grenzen ihres Glücks.“ (Busekow GW 4, S. 17) Da der Erzähler seine Figuren kaum selbst zu Wort kommen lässt, können die Figuren sich keinen individuellen Sprachformen aneignen. Stattdessen wird die Figurenrede ständig

nach dem übergeordneten stilistischen Prinzip des Erzählers präsentiert.¹²² Zwar geht es in *Busekow* wie in den meisten Novellen der *Chronik* um die Selbstverwirklichung der Hauptfigur, bei welcher die innere Wandlung der Figur das Wesentliche ist, jedoch versetzt sich der Erzähler kaum in die Innenwelt seiner Hauptfigur, um ihre Gefühle und Gedanken in Form von erlebter Rede oder innerem Monolog aus deren Perspektive dazustellen. An der Stelle, wo die Gedanken und die Gefühle der Figur zu verdeutlichen sind, wird vor allem die Form des Bewusstseinsberichts benutzt, der die Gedanken der Figur vom Standpunkt des Erzählers aus summarisch wiedergibt.

Wie zuvor erwähnt, schildert der Erzähler die Geschichte hauptsächlich in Form der summarischen Erzählung, wodurch der Eindruck eines großen Abstands zum erzählten Geschehen hervorgerufen wird. Allerdings wird der Text nicht durchgängig von einem einzigen Modus bestimmt. Beispielsweise tritt der Erzähler deutlich an den Stellen zurück, wo es sich um die sinnlichen Erfahrungen von dem Protagonisten handelt. (vgl. *Busekow*, GW 4, S. 17) Dabei werden die Kommentare des Erzählers, die sonst häufig in den Text integriert werden, völlig ausgespart, wodurch der Eindruck der Abwesenheit der Vermittlungsinstanz erweckt wird. Ferner steht hier nicht die Perspektive des Erzählers im Vordergrund, sondern die des Protagonisten, der unmittelbar am Textgeschehen beteiligt ist. Dadurch nähert sich der Rezipient dem Erzählten an. Auch in dem Moment, in welchem sich eine entscheidende innere Veränderung Busekows vollzieht, wird die Präsenz eines Erzählers deutlich reduziert. (vgl. *Busekow*, GW 4, S. 20f., 24f.) Dabei wird die innere Verfassung des Protagonisten nicht wie an anderen Textstellen in Form des Bewusstseinsberichts von einem sich einmischenden Erzähler aus einem großen Abstand heraus zusammengefasst und interpretiert, sondern durch eine Reihe von eindrucksvollen Gebärden und Handlungen zum Ausdruck gebracht, die von einem relativ nüchternen Beobachter von außen registriert und dann unmittelbar gezeigt wird. Die innere Bewegung des Protagonisten wird also nicht durch den Einsatz der Figurenrede dem Rezipienten mitgeteilt, sodass man die Figur gut verstehen und sich sogar mit ihr identifizieren könnte. Stattdessen wird dem Rezipienten die Aura der ekstatischen inneren Wandlung des Protagonisten durch Vergegenwärtigung dessen übersteigert Gestik aufgezwungen, die im Gegensatz zu der abstrakten Gedankenwiedergabe direkt sinnlich wahrnehmbar ist.¹²³ Quantitativ gesehen nehmen diese Stellen im dramatischen Modus zwar viel weniger Platz im Text ein als das narrative Erzählte, aber qualitativ betrachtet

¹²² Vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München 1999, S. 54

¹²³ Die hier erwähnten Textstellen werden in der Kategorie Fokalisierung zitiert und genauer behandelt.

stechen diese Stellen besonders hervor und beanspruchen von den Rezipienten mehr Aufmerksamkeit.

- **Fokalisierung**

Im Großen und Ganzen handelt es sich bei *Busekow* um eine nullfokalisierte Novelle, in welcher es die Perspektive eines allwissenden Erzählers vorherrscht. Vor allem werden häufig die Erzählerkommentare in den Text eingesetzt, die den Erkenntnishorizont der Figuren deutlich überschreiten. Beispielsweise wird die Eigenschaft der Sehkraft Busekows von dem Erzähler anhand der Funktionsweise des Bankensystems erklärt, was Busekow sich nie hätte ausdenken können. (vgl. *Busekow*, GW 4, S. 8) Weiterhin erfolgt die Gedankenwiedergabe des Protagonisten meistens nicht in Form der erlebten Rede oder des inneren Monologs, sondern in Form des Bewusstseinsberichts, wobei die Perspektive des Erzählers im Vordergrund bleibt. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass der Erzähler Zugang zum Inneren aller Figuren hat. Dabei hat der Erzähler nicht nur Einblick in Busekows Gedanken und Gefühle, auch die Gedanken der Nebenfiguren werden dem Leser mitgeteilt. Allerdings nutzt der Erzähler seine privilegierte Position nicht zu einer psychologischen Erläuterung des Inneren aller Personen. Die Gedankenwiedergabe der Nebenfiguren umfasst meistens nur einen kleinen Umfang, oft nur einen Satz, wie zum Beispiel: „Sie (Busekows Kameraden) empfanden: der schaut durch Tuch und Haube; ist geborener Polizist.“ (*Busekow*, GW 4, S. 7) Der Erzähler hat hier die Möglichkeit der Innenschau genutzt, um seine eigene Behauptung über Busekows Eigenschaft zu bekräftigen.

In den meisten Fällen vermag ein literarischer Text nicht den gleichen Fokalisierungstyp durchgängig beizubehalten.¹²⁴ Auch in *Busekow* ist die Annahme eines durchgängigen nullfokalierten Erzählers unmöglich, weil dieser an manchen Stellen deutlich von diesem Code abweicht. Beispielsweise werden die sinnlichen Erfahrungen Busekows intern fokalisiert, wobei der Erzähler sich auf die Wahrnehmungen Busekows beschränkt:

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 67

Da er an die Tür klopfte, öffnete sie, zog ihn in ein erleuchtetes Zimmer, in dessen Mitte, dem Klavier gegenüber, ein gedeckter Tisch stand. Busekow hörte des Wasserkessels Summen, roch eines Kuchens Duft, sah in weißen und gelben Farben Blumen gebunden. Sie blieb aufrecht vor ihm, legte einen Arm um seinen Hals, strich ihm mit der anderen Hand Haar aus der Stirn. Dabei hing ihr Blick in seinem. Ein Wort wollte er sagen, vermochte nichts; lächelte sie und bewegte verneinend den Kopf. Plötzlich lief der Kessel über. Sie ließ den Mann, war mit zwei Schritten am Tisch, hob das kupferne Gefäß, schwang es gegen die Kanne, ließ heißes Wasser in sie stürzen. Verharrend folgte er der Bewegung. Wie sie groß zuteilte zurechtstrich winkte. Da setzte er sich zu ihr ins Sofa. (*Busekow, GW 4, S. 17*)

Die oben angeführte Textstelle erweist sich als klar erkennbarer Bericht, der allerdings die sinnliche Wahrnehmung des Protagonisten aus dessen Perspektive vermittelt. Das Summen des Wasserkessels, der Duft des Kuchens, die Blumen mit gelben und weißen Farben sowie die Berührung von Gesine - alles sind sinnliche Eindrücke, die Busekow beim Eintritt ins Zimmer Gesines in sich aufnimmt. Durch den Perspektivenwechsel wird der Effekt der Unmittelbarkeit erweckt, was auch die Anteilnahme des Lesers an den sinnlichen Erfahrungen des Protagonisten unterstützt.

Sind die sinnlichen Erfahrungen intern, so werden die wesentlichen Momente, in denen sich eine entscheidende innere Veränderung Busekows vollzieht, jedoch extern fokalisiert. Hier tritt der allwissende Erzähler offensichtlich zurück, wobei die innere Verfassung des Protagonisten nicht durch Wiedergabe der Gedankenrede psychologisch reflektiert und erklärt, sondern durch den Erzählerbericht zum Ausdruck gebracht wird, der die innere Erregung der Figur in einer Folge von eindrucksvollen Gebärden und Handlungen umsetzt und aus der Perspektive eines Beobachters von außen schildert. Beispielsweise wird das verstärkte Selbstwertgefühl, das Busekow durch die Begegnung mit Gesine gewonnen hat, durch die Darstellung einer Reihe von Gesten und Bewegungen Busekows sichtbar gemacht. Als Busekow nach seinem Besuch bei Gesine wieder zur Arbeit geht, es heißt:

Unablässig trat er auf seiner Insel hin und her, ließ es nicht beim Insaufgefassen Vorübergehender, doch bewegte sich hilfebringend auf eine geängstigte Frau ein verwirrtes Kind zu. Hob auch Stimme zum Kommandoton, schob die eingesunkene Brust in die Luft, rührte unablässig weisend richtend beide Arme. (*Busekow, GW 4, S. 20*)

Später, als sich Busekow der Wichtigkeit seines Berufs als Schutzmann bewusst ist und somit ein weiterer Schritt zum Selbstbewusstsein gemacht wird, heißt es, dass er „mit so

machtvollen Tritten und Ausfällen vor ihr“ übte, „daß des Zimmers Boden dröhnte, Gläser klirrten, die Gardine flatterte“ (*Busekow*, GW 4, S. 21). Zur Bestätigung dieser inneren Wandlung Busekows fügt der Erzähler als Kommentar noch hinzu: „Da hatte Busekow zum erstenmal im Leben das Gefühl seiner Notwendigkeit zur Evidenz“ (*Busekow*, GW 4, S. 21). Hier ist zu bemerken, dass der nullfokalisierte Erzähler nicht mehr omnipotent ist. Zwar vermag er die innere Veränderung der Figur als Sachverhalte festzustellen, aber ein völliges Hineindenken in die Psyche der Figur ergibt sich nicht. Über die Überlegungen und die inneren Vorgänge der Figur wird im Text kein Wort verloren. In diesen Abschnitten verzichtet der Erzähler offensichtlich auf seine privilegierte Möglichkeit der psychologischen Innenschau und beschränkt sich darauf, das innere Geschehen der Figur aus der Außensicht einer externen Fokalisierung zu präsentieren.

Weiterhin ist zu beobachten, dass eine rationale Motivation dieser inneren Wandlung fehlt. Bevor der nullfokalisierte Erzähler die innere Veränderung des Protagonisten von außen festgelegt hat („Doch schmolz viel harte Schale an ihm. Schon wurde mancher Zelle Kern erweckt, goß sich in den Kreislauf der Säfte.“ *Busekow*, GW 4, S. 18), wird im Text nur eine Reihe von losen zusammenhängenden Szenen gegeben, wie z.B. die Szene des Blickaustauschs, die Szene der körperlichen Vereinigung im Flur und schließlich die oben zitierte Szene des Wiedertreffens in Gesines Wohnung folgen. Es ist nur zu vermuten, dass die sinnlichen Erfahrungen ein ungewöhnliches, warmes Empfinden in Busekow geweckt haben. Wie aber Busekow innerlich diese Eindrücke bearbeitet, wird nicht erklärt. Man weiß nur, dass der Protagonist verschiedene sinnliche Erfahrungen gesammelt hat, und eine innere Veränderung ist direkt da, ohne dass dafür irgendeine psychologische Erklärung gegeben wird. Die innere Veränderung der Figur scheint somit spontan, unüberlegt und nicht rational erklärbar zu sein. Das Fehlen einer unmittelbaren Begründung für die innere Wandlung der Figur führt dazu, dass die Einheit der Handlung im gewissen Maße aufgelöst wird. Der Verzicht auf die intellektuelle Analyse sowie auf die kausale Verknüpfung der Handlungsfäden rückt die Novelle Sternheims in die Nähe der expressionistischen Prosa. In der Einleitung zur Sammlung *Prosa des Expressionismus* schreibt Fritz Martini:

Dies neue Erzählen lehnte es ab, Kausalverknüpfungen in den äußeren Verhältnissen und Abläufen und in den inneren Zuständen und Vorgängen anzuerkennen. Das Akausale entsprach dem Assoziativen, Eruptiven und Explosiven der erzählten Vorgänge, die immer zugleich als Erzählweisen zu verstehen sind.¹²⁵

Insgesamt betrachtet hat der allwissende Erzähler seine privilegierte Möglichkeit der Gedankendarstellung nur partiell genutzt, wobei er das innere Geschehen der Figur zwar durch den Erzählerkommentar als Tatsache festlegt, es aber nicht weiter durch Innenschau psychologisch begründet und erklärt. Das Fehlen des psychologischen Porträts der Figur deutet weiterhin die Tendenz der Entindividualisierung in der Novelle an. Im Text erweist sich der Protagonist als eine in weiten Teilen nicht individualisierte Figur. Sowohl psychologische als auch biografische Details, die als Quelle der Individualisierung dienen können, bleiben ausgespart. Der Leser erfährt außer dem Beruf und der Ehe des Protagonisten weder etwas über sein Aussehen noch über sein Alter oder andere persönliche Details. Auch über die Nebenfiguren gibt Sternheim kaum genaue Auskunft. Von Gesine z.B. weiß man außer ihrem Beruf und ihrer Religion nur, dass sie blond ist und ein Blutmal im Gesicht hat. Selbst auf einen Nachnamen muss sie verzichten. In ihrem antipsychologischen Charakter hat die Novelle Sternheims sich von der deskriptiven, schildernden Darstellungsweise mit psychologischer Verständlichkeit und Kausalität entfernt und weist typische Züge der expressionistischen Literatur auf.

3.1.3 Stimme

Zeitpunkt und Ort des Erzählens sind nicht schwer zu bestimmen: Die Novelle wird im Präteritum erzählt und gehört somit zum späteren Erzählen, wobei ein deutlicher Zeitenabstand zwischen dem Erzählen und dem Erzählten spürbar ist. Die Geschichte von Busekow wird extradiegetisch von einem heterodiegetischen Erzähler erzählt, der nicht als Figur in seiner Geschichte vorkommt. Ein intradiegetischer Erzähler ist nicht vorhanden. Weiterhin wird die Geschichte von Busekow von einem heterodiegetischen Erzähler berichtet, der nicht als irgendeine Figur in seiner Geschichte vorkommt. Im Text nimmt der Erzähler die Position

¹²⁵ Fritz Martini: Einleitung. In: Prosa des Expressionismus, hg. v. ders., Stuttgart 1993, S. 6

eines distanzierten und unbeteiligten Beobachters ein, der sich einer eindeutigen Bewertung der erzählten Vorgänge und Ereignisse enthält. Auch den Figuren gegenüber drückt der Erzähler weder ausdrückliche Sympathie noch Antipathie aus. Insgesamt nimmt er kaum Anteil an seiner Geschichte, wobei er nicht die Quelle seiner Informationen angibt, oder die Gefühle beschreibt, die das Erzählte in ihm wachruft. Der Erzähler erhebt seine Stimme im Text nicht belehrend und greift folglich auch nicht auf die didaktische Form „eines autorisierten Kommentars der Handlung“¹²⁶ zurück. Insgesamt wird das Handeln der Figuren nicht durch Kommentierungen aus einer moralischen Sicht beurteilt und bewertet. Außerdem ist dem Textgeschehen gegenüber weder eine deutlich positive noch eine ablehnende Haltung des Erzählers festzustellen.

Auch in der Erzähler-Leser-Kommunikation zeigt sich der Erzähler nur indirekt. Im Text wird keine Erzählsituation gestaltet, worin der Erzähler den Lesern zugewandt ist. Der Erzähler ist kein Kommunikationspartner, der die Leser auffordert, sich mit den Figuren zu identifizieren oder eine kritische Überprüfung der Verhaltensweise der Figuren durchzuführen. Es gibt weder einen Wir-Erzähler, der die Leser einschließt und ein solidarisches Verhältnis zu ihnen aufbaut, noch einen Du-Erzähler, der direkt an das Gewissen oder das Verständnis des Adressaten appelliert. Es wird folglich eine Distanzierung sowohl des dargestellten Textgeschehens als auch des Lesers von dem Erzähler erzeugt.

3.1.4 Zusammenfassung

Allgemein gilt der Erzählerbericht als die vorherrschende Darbietungsweise der Novelle. Dabei ist die Stimme des Erzählers stets spürbar, gleichzeitig verhält sich jedoch der Erzähler dem Erzählten gegenüber neutral und distanziert. Der expressionistischen Zielvorgabe der Betonung des Wesentlichen entsprechend wird der Text auch größtenteils summarisch, also zeitraffend erzählt, wobei eine Reihe von ekstatischen Zuständen in rascher Folge zum Endpunkt geführt werden. Dazwischen gibt es Episoden, worin kein bestimmtes, konkretes Ereignis zur Darstellung gebracht wird. Stattdessen werden oft einige wesentliche Aspekte

¹²⁶ Gérard Genette: Die Erzählung, S. 184

der Sache herausgearbeitet, die über einen langen Zeitraum als typisch für die Figuren betrachtet werden können. Dadurch entsteht der Eindruck der Verallgemeinerung und Abstrahierung des Textgeschehens.

In der Novelle wird dieser dominierende narrative Modus nur dort unterbrochen, wo es sich um die sinnlichen Erfahrungen und die wesentlichen Momente der inneren Wandlung des Protagonisten handelt. Dabei tritt der Erzähler als Vermittlungsinstanz zurück und auch die Erzählgeschwindigkeit wird relativ verlangsamt, wodurch die Distanz zum erzählten Geschehen deutlich reduziert wird. Somit werden die sinnlichen Erfahrungen und die innere Verfassung der Figur, die nun durch die gesteigerte Gestik unmittelbar wahrzunehmen sind, besonders intensiv erlebbar gemacht. Im Text spielen diese szenisch dargestellten Stellen trotz ihres geringeren Gesamtumfanges durchaus eine wichtige Rolle.

Weiterhin ist zu erwähnen, dass die Figuren in der Novelle keine Individuen, sondern Typen sind. Die Figuren haben keinen persönlichen Sprachstil und die biografischen Details werden nicht mitgeteilt. Auch eine innere Welt, die Einsicht in die psychologische Verfasstheit gibt, wird nicht vermittelt. Eine Identifikation mit den Figuren seitens der Leser ist somit kaum möglich.

Die Erzählhaltung in *Busekow* ist wie in den anderen Novellen der *Chronik* neutral, wobei der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler die Position eines distanzierten und unparteilichen Beobachters einnimmt und das Textgeschehen mit Verzicht von eindeutigen Urteilen und Wertungen erzählt. Diese Verfahrensweise, die in der Erstlingsnovelle schon zu beobachten ist, bleibt auch für die folgenden Novellen Sternheims bestimmend.

Am Ende ist noch ein Wort zu den beiden Dialognovellen *Der Anschluss* und *Die Laus* nötig. In beiden Novellen stehen sich zwei Hauptfiguren als Gesprächspartner gegenüber, die ihre Ansichten in Dialogform zum Ausdruck bringen. Dabei wird die Handlung in Sprachdiskurse aufgelöst. An die Stelle der Narration treten hier die philosophisch-theoretischen Erörterungen und Argumentationen.

3.2 Der sternheimische Stil

Neben der Erzählweise und dem Inhalt gilt der Stil Sternheims in der *Chronik* als ein weiteres Gestaltungsmittel, das die Besonderheit seiner Prosa ausmacht. Schon in der zeitgenössischen Rezeption hat der sternheimische Stil viele Aufregungen verursacht. Während manche Kritiker die Sprache Sternheims als gekünstelt und mangelhaft angriffen, gab es namhafte Schriftsteller und Kritiker wie Arnold Zweig und Curt Moreck, die diesen Stil schätzten: Im Artikel *Versuch über Sternheim* schrieb Zweig, es sei die Meisterschaft der Form und der Sprache, gekennzeichnet durch „die rhythmische knappste Klarheit und Unmittelbarkeit, eine latinisierende Gedrungenheit und Fülle“,¹²⁷ was Sternheim seinen Rang anweise. Eine ähnliche Meinung vertritt Moreck:

Auf den knappsten Ausdruck ist alles zusammengepresst, ohne dass dadurch das Tempo der Erzählung atemlos oder überstürzt würde. Sternheims Eigenart ist verfolgbar bis in die Einzelheit seines Stils. Eine fast überfeinerte Empfindlichkeit seiner akustischen Organe lässt ihn den Rhythmus des Satzes so genau bestimmen und dem wesentlichen Wort den Schwerpunkt der Betonung geben, wodurch zuweilen der Schein willkürlicher Sprachbehandlung erweckt wird, wo ein neues künstlerisches Gesetz in Erscheinung tritt.¹²⁸

Wie beide Beurteilungen zeigen, zeichnet sich die Eigentümlichkeit von Sternheims Stil vor allem durch den starken Sprachrhythmus und die gedrungene Knappheit aus, was Sternheim durch Anwendung verschiedener Stilmittel und einer radikalen Abweichung von den grammatischen Regeln erzielt hat. In der Forschung werden einige Merkmale der sternheimischen Sprache wiederholt erwähnt, wie zum Beispiel die Auslassung des Artikels, die Voranstellung des Genitivs, die Anhäufung der Partizipien, ohne dass diese Sprache durch genauere wissenschaftliche Analyse näher bestimmt wird. Allein Wolfgang Wendler hat der Prosasprache Sternheims ein Kapitel seiner Monografie gewidmet, worin er sich aber dann doch hauptsächlich damit beschäftigt, wie sich die Weltvorstellungen und Kunstprinzipien

¹²⁷ Arnold Zweig: Versuch über Sternheim. In: Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller, hg. v. Gustav Krojanker, Berlin 1922, S. 300

¹²⁸ Curt Moreck: Über Carl Sternheims Erzählkunst. In: Das literarische Echo (1.10.1917), 20. Jg., Nr.1, S. 34

Sternheims in dessen Sprache ausdrücken.¹²⁹ Aus dem Forschungsstand ist zu erkennen, dass die Prosasprache Sternheims noch nicht genügend untersucht worden ist. In diesem Kapitel wird versucht, durch eine detaillierte Analyse diesem Mangel in der Forschung entgegenzuwirken.

Insgesamt sind zwei Haupteigenschaften der Sprache Sternheims in der Prosasammlung *Chronik* zu bestimmen: Die hohe Dynamik und Expressivität sowie die gezielte Verfremdung der Sprache, welche alle vierzehn Novellen in der *Chronik* prägt. Zur Verdeutlichung dieser Charakteristik werden im Folgenden die dafür eingesetzten Stilmittel sowie die spezifischen syntaktischen Konstruktionen untersucht und dann ihre Funktionen anhand von Beispielen aus der *Chronik* analysiert.

3.2.1 Hohe Dynamik und Expressivität

Sternheims Streben nach einem möglichst dynamischen, expressiven Ausdruck zeigt sich vor allem in den häufig gebrauchten Stilmitteln wie Chiasmen, Akkumulationen/Asyndeta, Alliterationen/Assonanzen und Parallelismen. Die folgenden Beispielsätze zeigen zuerst eine chiasmische Satzstruktur, die Rhythmisierung und Veränderung in die Sätze bringt und einen überraschenden intensiven Effekt erzeugt:

Wohin er hörte: Geschäfte. Zahlen, wohin er sah. (*Napoleon*, GW 4, S. 52)

Hochgestimmt war sie an Sonntagen, an Festen überirdisch bewegt. (*Meta*, GW 4, S. 80)

Latten fehlten Bänken, Rabatten das Mittelstück. (*Ulrike*, GW 4, S. 141)

... lag des Hausherrn Zufriedenheit in Kindern und Gesinde als Licht, als Sturm und Gewitter sein Unwille. (*Ulrike*, GW 4, S. 141)

Würde trocken die Spreu, Rübe verdaulich warm, mehlig und schmackhaft die Kleie sein? (*Ulrike*, GW 4, S.142)

Spät kommt er, doch er kommt, der Jude! (*Ulrike*, GW 4, S. 145)

Keusch blieb sein Wesen, Rede sachlich ungeschmückt. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 136)

Seine Werbung war brüsk, dehnbar ihre Ablehnung. (*Die Poularde*, GW 4, S. 319)

¹²⁹ Wolfgang Wandler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, Frankfurt am Main 1966, S. 192-226

Einerseits intensiviert die Anwendung des Chiasmus den antithetischen Kontrast („Werbung“ gegen „Ablehnung“; „brüsk“ gegen „dehnbar“; „Zufriedenheit“ gegen „Unwille“), andererseits verleiht sie der Sprache Sternheims eine rhythmische Gespanntheit. Die Lesererwartung wird durch die Umstellung der Wortfolge enttäuscht und irritiert, was eine erneute Orientierung in der unerwarteten Form erfordert. Der Satz, der dabei immer neue Aufmerksamkeit auf sich zieht, wirkt reizend.

Neben dem Chiasmus tragen die Akkumulation und das Asyndeton deutlich zur Steigerung von Dynamik und Expressivität der Sprache bei:

Er sah ihr Antlitz Hände Haare Atem leuchtend werden. (*Meta*, GW 4, S. 88)

Sie unterliegt seinen Launen Bedenken Schwäche nicht. (*Meta*, GW 4, S. 94)

Verbeugungen Komplimente Umarmung werden getauscht. (*Meta*, GW 4, S. 101)

Alle haben zierliche Bewegungen, holde Sprache Händedruck Herzbeteuerung. (*Meta*, GW 4, S. 104)

Hochmut Neid Zorn fielen dort. (*Meta*, GW 4, S. 107)

Ihr ganzes Leben hindurch hatte sie gegen Satttheit Ruhe Stilstand in sich und anderen gemeutert. (*Meta*, GW 4, S. 110)

Dort sollte bodenlose Tiefe übersinnliche Weite das Loch der Erde des Himmels Unendlichkeit ins Weltall münden. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 115)

... alles Seiende Gewesene Zukünftige könnte nicht hart weich jung alt grün oder blau genug sein ... (*Heidenstam*, GW 4, S. 177)

Sie unterrichteten sich über den Geschmack im Theater, was sie bei Tisch im Wagen auf der Jagd zu Pferd im Bett, Ansprüchen der strengen Redakteure zu genügen, zu tun oder zu lassen hatten. (*Vanderbilt*, GW 4, S. 250)

Bei den beiden Stilmitteln handelt es sich um eine Anhäufung mehrerer Wörter oder Wortgruppen, welche den Ausdruck intensiviert und verstärkt. Während die Akkumulation durch die Aneinanderreihung der zu einem gemeinsamen Oberbegriff gehörenden Wörter das sprachliche Bild mehrfach betont und damit eine verstärkende Wirkung erzeugt, schafft das Asyndeton eine gewisse sprachliche Dynamik, indem es die heterogenen, ungeordneten Begriffe in einem Satz bündelt. Zusätzlich verzichtet Sternheim hier nicht nur auf die Konjunktion, sondern auch auf die Interpunktion. Die Wörter stehen damit direkt nebeneinander, was im Zusammenhang mit den eingefügten Stilmitteln wie des Chiasmus („das Loch der Erde des Himmels Unendlichkeit“) und der Alliteration („Händedruck Herzbeteuerung“) die Expressivität des Ausdrucks noch weiter steigert.

Außer der Akkumulation und des Asyndeton benutzt Sternheim häufig die Alliteration und die Assonanz in seiner Prosa, um die Sprache durch Wiederholung lautgleicher Vokale oder Konsonanten rhythmischer und einprägsamer erscheinen zu lassen. Diese Stilmittel verwendet Sternheim oft dort, wo er einen wesentlichen Moment im Leben der Figur darstellen möchte. Beispielsweise werden die Assonanzen und Alliterationen in einer besonderen kunstvollen Form dort eingesetzt, wo die Hauptfigur in der gleichnamigen Prosa *Heidenstam* zu eigenem Wesen erweckt wird und die Umgebung mit neuem Blick betrachtet:

Nun war's um ihn wie auf einem Jahrmarkt bunt. Knospen schossen mit Knall ins All, Schollen Knollen platzten in Gemüseärten, Kerzen der Kastanie strahlten, in Furchen hörte er das Trommelfeuer der Kartoffeln. Und auch die Menschen, unentrinnbarer Dumpfheit gleichbleibendem Tagwerk bisher verpflichtet, schienen außer Rand und Band. (*Heidenstam*, GW 4, S. 177)

Solche Textstellen sind in der Chronik allenthalben zu finden. Beispielsweise „glitt, schnitt mischte quirlte“ (*Napoleon*, GW 4, S. 37) Napoleon am Herd, als er nach der lebensverändernden Begegnung mit der Tänzerin Valentine das Essen für sie vorbereitet. Und das Wesen von Stefanie als Poularde wird dadurch charakterisiert, dass sie „jener Frau des Rubens“ gleicht, „der Fleisch gehügelt über Bünde hüpf, die, während Fülle sich überall freidrängt, mit einer Hand die üppigen Brüste zwingt, mit der andern ihres Leibes Mitte in den hergerafften Pelz verhüllt“ (*Die Poularde*, GW 4, S. 322). Durch die Anwendung der Alliteration und der Assonanz erzielt Sternheim eine rhythmische, einprägsame Sprache, die die inhaltliche Aussage seiner Prosa potenziert. Außerdem verwendet Sternheim häufig kurze einsilbige Wörter (wie z.B. „bunt“, „Knall ins All“, „Rand und Band“, „glitt“, „Schnitt“, „hüpft“), die besonders hart, eckig und pointiert wirken. In seinem Aufsatz *Guter Prosastil* schreibt Sternheim, „daß knappste begriffliche Fassung die auf den Leser wirksamste ist, und daß ich niemals, wo ich den Eindruck besser durch ein kurzsilbiges erreichte, das mehrsilbige Wort setzten darf.“ (*Guter Prosastil*, GW 6, S. 215) Durch die Verwendung von knappen, harten Wörtern wird die durch Alliteration und Assonanz erreichte hohe Expressivität der Sprache noch einmal gesteigert.

Ähnlich wie Alliteration und Assonanz wird der Parallelismus häufig verwendet. Die Wiederholung strukturähnlicher Sätze verstärkt die Aussagekraft der Sprache:

... übte er mit so machtvollen Tritten und Ausfällen vor ihr, dass des Zimmers Boden dröhnte, Gläser klirrten, die Gardine flatterte. (*Busekow*, GW 4, S. 21)

... und stellte fest, wie wenig fleischliche Person die Begnade sei, wie geringer Kost sie zu künstlerischer Leistung, durch die sie eine Nation zum Entzücken hinriß, bedürfte. Für welche Tat sei der Leib neben ihm so aufgemäset, zu welchen Fortschritten brauchte er die täglichen mächtigen Rationen? (*Napoleon*, GW 4, S. 37f.)

Im Sommer schwitzte sie, im Winter wünschte sie's zu tun. (*Meta*, GW 4, S. 79)

Bei jeder Bewegung, warf sie die Arme ins Waschbecken, fuhr mit dem Bein in Hose und Strumpf, hob es zum Schuhknöpfen auf den Stuhl, ging ein molliger Hauch in die Atmosphäre ... (*Meta*, GW 4, S. 79)

So fand sie [...] Zeit, sich beim Anziehen im Spiegel zu sehen, unter das Haar, in den Rachen zu spähen, Zähne tüchtig zu bürsten. (*Meta*, GW 4, S. 79)

Pedal war sie, von ihm getreten, englische Stimme, durch ihn gelockt. (*Ulrike*, GW 4, S. 157)

Als der Jüngling mit anbrechenden Nächten von den Geländern der Mädchen nicht mehr wich, lähmende Wärme im Sommer herrschte, man die Freiheit in Gustavs Kleidung entschuldigen mußte, als Entschluß, an ein Ziel zu kommen, entschiedener in seine Blicke kroch, Bereitschaft als ein Panther in ihm duckte, wußte Martha in ohnmächtiger Angst keinen Ausweg mehr. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 132)

Nun fliegt sie hin und rührt ihn an; nun ist's von einem Mann das Fleisch. Nun wird sie gehoben, um die Achse geschwenkt, zwischen fünf hohe Türen glatt zu Boden geklappt. (*Die Poularde*, GW 4, S. 335)

Um einen rhythmischen, expressiven Effekt auszulösen, verwendet Sternheim nicht nur die oben genannten Stilmittel. Die folgenden Beispielsätze zeigen, dass Sternheim oft die normale Satzstruktur umstellt, wodurch die Sprache rhythmisiert und ihre Spannung gesteigert wird:

Hob der Gast die Karte, fiel von Napoleons Lippen der gewünschten Speise Name. (*Napoleon*, GW 4, S. 30)

Sprang sie morgens aus Kissen in die Kammer, verschlag ihres Körpers Hitze des Nordzimmers Kühle angenehm. (*Meta*, GW 4, S. 79)

Stand sie hoch auf Leitern, sah man der Wäsche Säume weiß. (*Meta*, GW 4, S. 79)

Schicken Frühlinge Begierde, blühende Natur Versuchung, zwingt sie das Fleisch in kühle Richtlinien. (*Meta*, GW 4, S. 95)

Trat man von der Anfahrt und geharkten Wegen zur Seite, sank der Fuß durch Sand auf Grund. (*Ulrike*, GW 4, S. 141)

Sah man durchs Fenster, lag mit Hügeln und Tiefen die Landschaft. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 115)

Saß neben des Vaters Arbeitszimmer, hörte seiner Rede mit Männern des Geldes, königlichen Kaufleuten zu. (*Yvette*, GW 4, S. 302f.)

Sternheim hat hier die einleitende Konjunktion des Bedingungssatzes weggelassen, sodass der Satz immer mit dem Verb anfängt. Der Ton des Satzes wird damit gehoben und der Satz läuft dynamisch an.¹³⁰

Darüber hinaus werden der Bedingungssatz und die Infinitivkonstruktion häufig in den Hauptsatz eingeschoben, was zusammen mit den eingefügten Partizipialkonstruktionen die Satzgefüge stakkatohaft aufgliedert:

Stand er auf, kam, von rhythmischen Wellen getragen, durch den Raum, senkte er den Blick in begeisterte Augen. (*Schuhlin*, GW 4, S. 59f.)

Nie versäumte er, war ihm ein Eindruck aus seiner Person gelungen, auf jemandes Niedrigkeit, der bedürftig war, hinzuweisen. (*Schuhlin*, GW 4, S. 62)

Vor dem Instrument, wurde eines Sextakkordes, einer Synkope Ursinn aufgedeckt, strahlten ihre Augen in freudiger Erleuchtung. (*Schuhlin*, GW 4, S. 68)

Bei des großen Publikums Kopflosigkeit, das für ersparte Groschen zitterte, blieb ihm, mit aller Industrie seine Interessen umzulegen, Zeit, er fand, die veränderte Lage zu beklagen, erprobte Anschauungsweise umzugruppieren, keinen Anlass. (*Heidenstam*, GW 4, S. 166)

In krasser Furcht warf er sein gesamtes Vermögen in den Börsenrachen, und war, als der Erlös merklichen Verlust nicht zeigte, zu Tränen gerührt. (*Heidenstam*, GW 4, S. 169)

In der Überzeugung stopfte er Bettkissen, schlimmen Eindrücken nicht zu unterliegen, an sich heran. (*Heidenstam* GW 4, S. 174)

Bei Gesprächen, denen er zuhörte, stand Feuer in seinem Blick, er war, sprach man ihn an, im Traum ertappt. (*Die Poulade*, GW 4, S. 324)

Jetzt aber, war von Minna die Rede, ließ er Ohren wie ein Jagdhund, den man ins Wasser hetzt, hängen. (*Die Hinrichtung*, GW 4, S. 356)

Auffallend ist hier die sich durch Einschübe zusätzlicher Satzglieder ergebende Vervielfachung der Kommasetzung, die den Satzfluss ständig unterbricht. Die Wörter Sternheims fließen nicht ineinander, sondern grenzen sich scharf gegeneinander ab. Diese harte Auf-

¹³⁰ Vgl. Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, S. 227

gliederung des Satzes, unterstützt von der damit verbundenen Vervielfältigung der Akzentuierung, führt einerseits zur rhythmischen Dynamisierung der Sprache. Andererseits erweckt sie den Eindruck einer explosiven Ungebundenheit. Die scharf abgetrennten Wörter und Satzglieder drohen sich von dem übergeordneten Satzgefüge abzulösen und als selbstständige Ausdrucksträger hervorzutreten, die ihren Sinn eher aus sich selbst gewinnen. Hier werden Wörter und Satzglieder, denen in der traditionellen Syntax wenig Gewicht zukommt, als eigenwertige Sprachelemente hervorgehoben. Die Expressivität der einzelnen Satzeinheiten wird dadurch erheblich erhöht. Die innere Spannung des Satzes wird gesteigert. Die hohe Expressivität der Sprache Sternheims lässt sich am deutlichsten dort beobachten, wo der Autor diese innerlich hochspannenden Sätze dicht in einen kleinen Textraum dicht zusammenführt:

Meta aber putzte, nach ihm zu spähen, Scheiben zur Straße. Kam er, hing sie den Rumpf, die halbe Brust ins Freie, flatterte, Tuch in Händen, eine Fahne am Fenster. Den Kopf in die fortstehende Sohle, ihres Rockes offenes Loch gereckt, marschiert Franz unten vorbei. Einmal, als sie ihn anrief, wurde er flach hingegenagelt, sperrte Mund und Augen wie ein Karpfen auf, war, ohne daß er sie verstanden hätte, verhimmelt. (*Meta*, GW 4, S. 83)

An diesem kleinen Auszug aus *Meta* ist Sternheims Bemühung um Isolierung wie Verselbstständigung der Sprachkomponente und um Intensivierung des Ausdrucks gut zu erkennen. Diese Textstelle wird hier trotz ihres geringen Umfangs in vier Sätze gegliedert, die wiederum durch die eigenwillige Kommasetzung vierzehnmal unterbrochen werden. Im ersten Satz wird die Prädikat-Objekt-Beziehung durch den eingeschobenen Infinitivsatz bedeutend gelockert, wobei das Objekt nicht mehr dem Prädikat dient, sondern ein eigenes Bild beansprucht. Die Wortgruppe „Scheiben zur Straße“, die in der konventionellen syntaktischen Konstruktion wenig Aufmerksamkeit erregt, ruft nun ein neues Bild hervor, das den Leser zum Verweilen zwingt. Darüber hinaus weist diese Textstelle eine elliptische Satzkonstruktion auf, wobei Sternheim den Artikel und das Personalpronomen weglässt und das Bindewort „und“ absichtlich vermeidet. Dadurch entsteht der Effekt einer äußersten Konzentration, wodurch die abgetrennten Wörter und Satzglieder, gereinigt von den nebensächlichen Sprachkomponenten, noch auffälliger hervortreten. Die emphatische Setzung der einzelnen Satzeinheiten suggeriert also die Verstärkung der sprachlichen Bilder, welche im Zusam-

menhang mit der oben genannten rhythmischen Akzentuierung die Expressivität des Ausdrucks intensiviert und das Textgeschehen noch stärker und tiefer ins Bewusstsein des Lesers transportiert.

Neben der bereits erwähnten ungewöhnlichen Kommasetzung und der elliptischen Satzkonstruktion sind an der zitierten Textstelle noch einige andere stilistische Eigentümlichkeiten zu bemerken. Auffallend ist hier das Auslassen der Vergleichspartikel „wie“ sowie die Voranstellung des Genitiv-Attributs.

Der syntaktische Wegfall der Vergleichspartikel führt einerseits zum Verstoß gegen die grammatischen Regeln - als intransitives Verb kann „flattern“ nicht direkt mit einem Objekt verbunden werden, was überrascht und provoziert, aber gleichzeitig zu einer Intensivierung des Vergleichsausdrucks führt. Durch das Auslassen des vergleichenden „wie“ erhält der Vergleichsausdruck die Qualität einer Metapher, die prägnant und intensiv wirkt. Damit wird nicht nur die Anschaulichkeit von Metas Bewegung zusätzlich gesteigert. Auch die innere Energie der Figur, die erst durch die Charakterverleihung des Vergleichsausdrucks gegenwärtig wird, erhält nun sinnlichen und inhaltlichen Nachdruck. In der *Chronik* sind solche elliptischen metaphorischen Formulierungen allenthalben zu finden:

... verschwand von der Weltbühne, rollte sich ein Igel in des ländlichen Platzes Einsamkeit.
(*Schuhlin*, GW 4, S. 61)

Eine Pflaume, blau und voll Vertrauen, ward das Auge seine Rettung. (*Heidenstam*, GW 4, S. 170)

Ein Schwimmer, in brausender Brandung sprudelnd und jauchzend, hüpfte er auf Schaumkämmen. (*Heidenstam*, GW 4, S. 178)

Bronzefosten saßen sie zwischen gewöhnlichem Gequirl in der Elektrischen. (*Vanderbilt*, GW 4, S. 246)

Eidechsen, glitten sie aus warmen ins Kalte, blieben in der Ereignisse Hitze wie Salamander unverbrannt. (*Vanderbilt*, GW 4, S. 249)

Eine ähnliche Funktion wie das Weglassen des Vergleichspartikels hat die Anwendung der Inversion. Einerseits führt sie zur Abweichung von der gewöhnlichen Grammatik, andererseits sorgt sie für eine Verkürzung und Verknappung des Ausdrucks (durch die Inversion wird der doppelte Artikel - ‚das offene Loch ihres Rocks‘ - vermieden), wodurch die Intensität und Einprägsamkeit der Sprache erhöht werden.

Im Vorwort zur *Menschendämmerung* schreibt Kurt Pinthus, „daß die Qualität dieser Dichtung [gemeint ist die expressionistische Dichtung; Anm. Yuan] in ihrer Intensität beruht. Niemals in der Weltichtung scholl so laut, zerreißend und aufrüttelnd Schrei, Sturz und Sehnsucht einer Zeit“.¹³¹ Die oben vorgenommene Analyse der Sprache in der *Chronik* zeigt eine hohe Dynamik und Expressivität auf, die Sternheim durch die Anwendung verschiedener Stilmittel und die Umstellung der syntaktischen Konstruktion erreicht hat. Die Sprache Sternheims wirkt nicht weich und melodisch, sondern stakkatohaft, hart; sie ruft keine Eindrücke hervor, die ineinanderfließen und dann verschwinden, sondern sie prasselt hämmernd auf die Leser nieder und hinterlässt dabei einen starken, unvergesslichen Eindruck.

3.2.2 Die Sprachverfremdung

Die Sprache Sternheims in der *Chronik* ist nicht nur durch die hohe Dynamik und Expressivität gekennzeichnet, sie bietet auch ein gutes Beispiel für bewusste Normabweichung und Sprachverfremdung. An den folgenden Beispielen wird sichtbar, wie Sternheim mittels der ungewöhnlichen Handhabung der Metaphorik eine verfremdend wirkende Sprache erzielt:

Männlicher Geist fährt Schwert in das Weib, reitet es mit Windsbraut in alle Abgründe des Empfindens, peitscht es durch Hohlwege und Schluchten sinnlicher Wünsche. (*Meta*, GW 4, S. 95)

Der Brennpunkt ist entdeckt, mit unwiderstehlichem Drang facht sie Feuer unter den Primitiven, kocht sie Monate gar, bis des Topfes Boden, in dem sie schmoren, wie Papier mürbe ist, die Minute, wo die Siedenden und Gesottene ins Feuer fliegen, sich ankündigt. (*Meta*, GW 4, S. 101)

Er peitschte sie mit Wettstreit. Potz! sagte er zu Klara, Hei! zu Neander und ließ in beiden die Motore knattern. Sie fuhren ihn, während Gas auf die Ventile drückte, mit letzter Übersetzung über des Tages steilste Hindernisse, lagen abends, ausgeblasene Hülsen, vor ihm, aus denen er Luft mit Füßen trat. Mit Hebel Kupplung Bremse fuhr er sie, wohin er wollte. (*Schuhlin*, GW 4, S. 72)

¹³¹ Kurt Pinthus (Hg.): *Menschendämmerung*. Symphonie jüngster Dichtung. Berlin 1919, S. XV.

Besonders auffallend ist hier, dass der metaphorische Gebrauch Züge monströser Übertreibung trägt. An den oben angeführten Textstellen ist zu sehen, dass Sternheim insbesondere drastische, übersteigerte Ausdrücke bevorzugt, wie „peitschen“, „knattern“, „mit Windsbraut reiten“, „[wie] Schwert fahren“; es heißt von Klara und Neander, dass sie abends wie „ausgeblasene Hülsen“ waren, aus denen Schuhlin „Luft mit Füßen trat“; und der Hauslehrer mit der Hausfrau wird als „die Siedenden und Gesottenen“ im Topf bezeichnet, die von Meta gekocht werden. Durch solche hypertrophierten Formulierungen, unterstützt von den zusätzlich verwendeten Stilmitteln wie Parallelismen, Assonanzen und Akkumulationen, wird ein Vorgang nicht lediglich zur Schau gestellt, sondern bis zur Unkenntlichkeit übersteigert, woraus ein bedrohlicher, unheimlicher Effekt entsteht. Neben den obigen Beispielen sind solche übertriebenen Ausdrücke in der *Chronik* immer wieder zu finden. Beispielsweise „schlug Bäslack Ulrike den Blick mit dem Hammer ins Herz“ (*Ulrike*, GW 4, S. 152); Heidenstam „tobte Worte als Orkan herunter“ (*Heidenstam*, GW 4, S. 184); von Martha heißt es: „Dringendere Blitze schoß sie aus gesenkten Lidern“ (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 137); und oft schüttelte Reiz Meta „so mächtig an seiner Seite, daß Zähne schlugen und Gebein klappte“ (*Meta*, GW 4, S. 85). Es scheint, dass die Figuren Sternheims ihre Handlung stets mit übermäßiger Intensität ausführen. Durch die Extremisierung der Ausdrucksweise verleiht Sternheim den Figuren ein dämonisches Gesicht und verfremdet das Alltägliche zu etwas Erstaunlichem und Unheimlichem.

Darüber hinaus entsteht die verfremdende Wirkung auch dadurch, dass Sternheim durch seinen spezifischen metaphorischen Gebrauch Vorstellungsbereiche miteinander in Verbindung bringt, die im ethischen und ästhetischen Sinne weit auseinanderliegen und zunächst schwer miteinander zu vereinbaren sind. Dabei wird dem Menschen in der *Chronik* häufig ein Bild zugeordnet, das einer niedrigeren Wertsphäre entspringt, oder es werden Vorgänge von Ernsthaftigkeit und Bedeutsamkeit durch analoge Vorgänge illustriert, die aus einem unteren Bereich der menschlichen Erfahrungen stammen. Beispielsweise wird die Figur oft mit einem Ding oder einem Tier gleichgesetzt, indem Sternheim sie als „Poullade“ (*Die Poullade*, GW 4, S. 313), „Laus“ (*Die Laus*, GW 4, S. 185), „Affin“ (*Ulrike*, GW 4, S. 158), „Teig“ (*Ulrike*, GW 4, S. 157), „Teppich“ (*Schuhlin*, GW 4, S. 65) usw. bezeichnet. Außerdem nimmt Sternheim seine Metaphern gerne aus dem Bereich des technisch-physikalischen Bereich, wodurch ein Vorgang des menschlichen Lebens mit dem des Mechanisch-Unlebendigen herabgesetzt wird. Beispielsweise heißt es von Franz in *Meta*, dass „im Kessel des geschwellenen Leibes Überschwang an den Ventilen siedet“ (*Meta*, GW 4, S. 90).

In *Ulrike* heißt es von Posinsky: „Oft entzischte ihm Feuer wie aus Gasgebläsen, das Ulrike versengte“ (*Ulrike*, GW 4, S. 155). Das Komponieren Schuhlins beschreibt der Erzähler so:

Nachdem er der Stärke des Dranges sicher geworden war, legte er Notenpapier vor sich hin, und wie hochgespannter Dampf durch geöffnete Hähne zischt, fuhr Empfindungssturm in Noten auf die Seiten. (*Schuhlin*, GW 4, S. 61)

In *Yvette* wird die Frau, die dem Dichter Bland neue Lebenskraft spendet, von diesem so beschrieben:

„Diese sprüht an Brüsten. Wo ich sie fasse, ist sie Strom, der mich mit Feuer aus Aufspeicherungen lädt.“ (*Yvette*, GW 4, S. 312)

Hier ist zu beobachten, dass Sternheim solche unangemessenen, meist erniedrigenden Metaphern undifferenziert sowohl für die Protagonisten (wie z.B. die Frau in *Yvette*), als auch für die Antagonisten (wie z.B. Schuhlin) verwendet. Man gewinnt den Eindruck, dass Sternheim nur die Intensität der Metapher in Betracht zieht, ohne deren Qualität zu berücksichtigen. Dadurch wird das gesamte herkömmliche Wertesystem radikal infrage gestellt. Die Absurdität und Befremdlichkeit dieser Sprache liegt auf der Hand.

Neben dem ungewöhnlichen Gebrauch der Metapher ist die verfremdende Wirkung dieser Sprache auch auf ihre elliptische Grundstruktur zurückzuführen, die durch die häufige Auslassung von Konjunktion, Artikel und Pronomen charakterisiert ist. Sternheim schreibt unter anderem nicht, dass Metas, oder *ihre* Hände die Spitzen und Rüsche strichen, sondern einfach: „Zärtlich strichen Hände Spitzen und Rüsche“ (*Meta*, GW 4, S. 80); statt dass Busekow *seinen* oder *den* Posten hielt, steht am Anfang der gleichnamigen Prosa, dass „der Schutzmann im sechsten Revier, Christoph Busekow, Posten am Schnittpunkt der Hauptstraße“ hielt (*Busekow*, GW 4, S. 7). Darüber hinaus wird oft das Personalpronomen am Satzanfang durchgestrichen, sodass der Satz direkt mit einem Verb beginnt: „Fürchtete, er habe sie um Großes betrogen [...]“ (*Busekow*, GW 4, S. 11). Im Folgenden geben einige längere Ausschnitte aus der *Chronik* einen vertiefenden Eindruck von Sternheims elliptischer Sprachstruktur:

Ein andermal, da er an einem Urlaubstag gegen Abend spazierte, traf er sie, [und] ¹³² ging ihr nach. Sie trat in einen Flur, sah [sich] nicht um. Er folgte, stieg [die] Treppen hinter ihr hoch, schlüpfte in einen Flur, den sie aufschloß, und [dort] im Dunkeln standen sie sich, ohne daß ein Wort fiel, gegenüber. Nur [ihr] Atem blies, [die] Auge[n] glühte[n] sich an. Berührung wurde nicht gewagt. Schließlich lehnte sie [sich], Halt suchend, gegen die Wand; er, schräg an sie gebeugt, schlang in alle Öffnungen ihres Leibes Hauch. Beide wankten. Sie fiel zuerst. In schmerzlich süßer Lähmung blieb [ihr] ein Knie erhoben, [und] reckte den Schoß auf. [Wie ein] stürzender Felsbock senkte er sich ein. (*Busekow*, GW 4, S. 16)

So griff sie, ihr Gleiten aus Franzens Himmel zur Erde zu ermöglichen, zur List. Den Hut ließ sie fort, [ihr] Haar vor ihm in Verwirrung spielen; [sie] ging leicht gekleidet, daß [der] Wind die Musseline blähte, [die] Sonne sie durchsichtig machte, [und] zeigte an Hals und Armen Streifen rosiger gepelzter Haut. Auch hob sie, [um das] gelöste[] Schuhband zu knüpfen, sitzend das Bein übers Knie, war seinen Blicken nirgends geizig. (*Meta*, GW 4, S. 87)

So machte an Ulrike sich alles selbst. Zum Knie wuchs der Rock, zur Wade, zum Schuh. [Ihr] Haar floß in längerem Blond, [die] Brust sprang zu Kugeln vor, es rundeten sich mählich die Beine. (*Ulrike*, GW 4, S. 141)

Die Zitate zeigen, dass Sternheim in der *Chronik* häufig Personalpronomen, Possessivpronomen, Reflexivpronomen, bestimmte und unbestimmte Artikel, die Konjunktion sowie den Vergleichspartikel ‚wie‘ streicht. Als Verbindungs- oder Referenzelemente spielen diese Sprachkomponenten beim Konstruieren eines sprachlichen und inhaltlichen zusammenhängenden Textes eine bedeutende Rolle: Beispielsweise gewährleistet eine Konjunktion die syntaktische und logische Verbindung zwischen Wörtern, Satzgliedern und Sätzen; während der Gebrauch des Personalpronomens Bezüge zwischen Sätzen und Satzgliedern herstellt, indem es die bereits eingeführten Personen oder Gegenstände vertritt und im Text fortführt, suggeriert das Auftreten des Artikels und des Possessivpronomens die referenzielle Verankerung des mit diesem verbundenen Substantivs im Textzusammenhang. Wenn nun diese Verbindungs- und Referenzwörter als notwendige grammatische Verbindungen weggelassen werden, wird die Textkohärenz erheblich gefährdet. Der Text wird undeutlicher und unlogischer, was dem Leser den Nachvollzug des ganzen Textes erheblich erschwert. Darüber hinaus entsteht eine besondere verfremdende Wirkung dort, wo dem unmittelbar zum Menschen Gehörenden infolge der Auslassung der besitzanzeigenden Fürwörter ein Eigenleben verliehen wird. Indem Sternheim statt „ihr Haar“, „ihre Brust“ oder „ihre

¹³² Wörter in eckigen Klammern wurden von mir ergänzt.

Hände“ einfach „Haar“, „Brust“, und „Hände“ schreibt, wird die herkömmliche Subjekt-Objekt-Beziehung bedeutend geschwächt. Hier wird der Eindruck erweckt, dass die Körperteile sich von ihrem Abhängigkeitsverhältnis zur Person abgelöst haben und selbständige, zur Eigenbewegung fähigen Wesen geworden sind. In ihrer Unabhängigkeit erscheinen die Körperteile nun unberechenbar und unkontrollierbar, was beim Leser ein unruhiges, seltsames Gefühl auslöst. Weiterhin führt das Weglassen des bestimmten Artikels und des Possessivpronomens zur Verallgemeinerung und Abstrahierung der Gegenstände. Die Verwendung des bestimmten Artikels und des Possessivpronomens gewährleistet wiederum nicht nur die enge Verbindung zwischen der Sache und der Person, sie hebt auch immer die Besonderheit der Dinge hervor: Es ist *die* Sonne, die man im Alltag kennt und jetzt auf Meta scheint; es sind *diejenigen* Treppen in der Wohnung Gesines, die sie mit Busekow hochsteigen. Wenn Sternheim nun diese Artikel auslässt, werden hier keine bestimmten, besonderen Gegenstände vor Augen geführt, sondern nur die allgemeinen Begriffe davon, sodass kaum eine konkrete, einfühlende Vorstellung entsteht. Dabei werden die Gegenstände abstrakter, weniger gefühlsbeladen und wirken befremdlich auf die Leser. Insgesamt ist zu sagen, dass die Sprache Sternheims, deren grammatische Bestandteile zerhackt werden, einerseits intensiv und expressiv, andererseits vertrackt und verfremdet erscheint.

Wie diese Analyse der elliptischen Satzstruktur zeigt, weist die Sprache Sternheims in der *Chronik* eine Tendenz zur Abstraktion auf, die Sternheim durch die ihm eigentümliche Wortverwendung und Satzkonstruktion erzielt. Neben der Auslassung der Artikel und Fürwörter bedient sich Sternheim vor allem der generalisierenden Form des Substantivs, wodurch der konkrete, gegenständliche Ausdruck zur umfassenderen, abstrakten Begrifflichkeit verfremdet wird. Er schreibt etwa nicht, dass Tränen aus Gesines Augen quollen, sondern: „rund quoll Weißes über den ganzen Ball“ (*Busekow*, GW 4, S. 18); statt dass Matsch aus der Erde mengte, schreibt er: „häufig strich Regen schräg, mengte aus Erde klebriges Gelb“ (*Ulrike*, GW 4, S. 141). An einer anderen Textstelle ist diese Tendenz noch deutlicher zu sehen. Als Ulrike Posinsky Modell stand, wird die Situation so beschrieben: „Bald stand sie hoch auf Podien, er renkte ihre Maße in seines Bildes Erfordernisse, daß Getast unter seinen Griffen bäumte, Gesait zu spitzen Tönen schrie oder in Geheul verseufzte“ (*Ulrike*, GW 4, S. 157). Statt „Tasten“ und „Saiten“ verwendet Sternheim hier die Neologismen „Getast“ und „Gesait“ mit kollektivierender Bedeutung, wobei der gewöhnliche, dingliche Sprachgebrauch in ungebräuchliche, ungegenständliche Formulierungen verwandelt wird. Als Metapher besitzen sie hierbei kaum noch die herkömmliche Funktion zur genaueren Kennzeichnung und Veranschaulichung des Gegenstands, sondern drohen alles Konkrete und Deutliche in einem

abstrakten Bild aufzulösen. Außerdem kann man im Textzusammenhang nicht feststellen, worauf sich dieses „Getast“ und „Gesait“ bezieht. Beziehen sie sich direkt auf Ulrike? Oder eher auf das Bild von ihr, womit sich Posinsky gerade beschäftigt? Durch die eigentümliche Wortverwendung wirkt eine solche Sprache distanziert, befremdlich und schwer verständlich. Dadurch, dass Sternheim diese Formulierungen zusammen mit den anderen Sprachkomponenten im Text überdies alliterierend und assonierend auftreten lässt (Bald stand sie hoch auf Podien [...] daß Getast unter seinen Griffen bäumte, Gesait zu spitzen Tönen schrie oder in Geheul verseufzte), wird die Befremdlichkeit dieser Sprache noch zusätzlich intensiviert.

Darüber hinaus ist in der *Chronik* eine distanzierende nominale Ausdrucksweise zu erkennen, was die Abstraktheit der Sprache erheblich steigert. Beispielsweise schreibt Sternheim nicht, dass Ulrike die Kühe im Stall molk, sondern: „Im Stall führte sie der Kühe Melkung“ (*Ulrike*, GW 4, S. 142); nicht etwa, dass Napoleon die Gäste nicht mehr gut bedienen möchte, sondern: „Er hatte für der Gäste gute Bedienung [...] keine Teilnahme mehr“ (*Napoleon*, GW 4, S. 52); nicht, dass Schuhlin seine Opfer ihm auszuweichen und von ihm zurückzutreten drängte, sondern dass er „Weib und Schüler zu beständigem Ausweichen und Zurücktreten vor ihm“ zwang (*Schuhlin*, GW 4, S. 69); statt dass Meta Franz lobt, schreibt er: „Lob für forsches Fahren spendete sie ihm“ (*Meta*, GW 4, S. 84). Durch die Substantivierung des Verbs sowie den Gebrauch der Funktionsverbgefüge wird einerseits eine konkrete Bewegung zur allgemeinen Begrifflichkeit abstrahiert, wodurch das Textgeschehen nochmal distanzierter und abstrakter erscheint. Andererseits wird die Komplexität der Satzstruktur und die Informationsdichte der Sätze bedeutend erhöht, was die Verständlichkeit des Textes zusätzlich erschwert. Daneben erzeugt Sternheim hier noch durch den Nominalstil einen Eindruck von Unangemessenheit. Der Nominalstil wird in der Regel in wissenschaftlichen und fachsprachlichen Texten verwendet, aber von Sternheim zur Beschreibung von etwas ganz Banalem und Alltäglichem (wie zum Beispiel die Kühe melken) eingesetzt, wodurch das Vertraute und Bekannte dem Leser auf einmal fremd wirkt.

In der *Chronik* ist auch zu beobachten, dass der elliptische Satzbau häufig mit der Umstellung der Syntax verbunden wird, wodurch die verfremdende Wirkung der Sprache zusätzlich intensiviert wird. Im Folgenden werden einige Beispielsätze aufgezeigt, die aufgrund der Ellipse und der syntaktischen Umstellung weit von der gewöhnlichen grammatischen Norm abweichen und einen überraschenden, provokativen Effekt erzeugen:

1. Es schien ihm aber gleich darauf, als neben ihm im Schlaf sie stöhnte ... (*Busekow*, GW 4, S. 12)
2. Zittern befahl sie beim Bügeln der Wäsche, es schwindelte sie, räumte sie des Ehepaars Schlafzimmer auf. (*Meta*, GW 4, S. 81)
3. Bäume wollte sie, grüne Flächen sehen ... (*Yvette*, GW 4, S. 310)
4. Allmählich lösten sie sich in umgebende Natur auf.
Die sich in seine Seele als vollkommenes Gemälde spannte, das er mit Andacht schaute. (*Napoleon*, GW 4, S. 55)
5. Was dieser Weltteil bei seiner Bodenschätze Reichtum, wäre er, deutsche Methode anzuwenden, imstande, bedeuten könnte. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 122)
6. Starrte in glanzreichen Widerglast, trank der traurigen Dinge, die zu ihr schallten, unmittelbares Vergessen; (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 129)

Während das als Subjekt auftretende Personalpronomen im ersten Beispielsatz im Gegensatz zum gewöhnlichen Sprachgebrauch ans Satzende verschoben wird, wird die einleitende Konjunktion im Nebensatz des zweiten Beispielsatzes ausgelassen. Der grammatischen Norm zufolge soll ein uneingeleiteter Nebensatz immer vor dem Hauptsatz gestellt werden. Hier weicht der Beispielsatz ganz von der Sprachnorm ab, indem Sternheim nicht nur das Genitivattribut voranstellt, sondern auch den uneingeleiteten Nebensatz nach dem Hauptsatz anfügt. Der Satz würde korrekt heißen: „Als sie das Schlafzimmer des Ehepaars aufräumte, schwindelte es sie“, oder „räumte sie das Schlafzimmer des Ehepaars auf, schwindelte es sie“. Die absichtliche Abweichung von den grammatischen Regeln ist auch an dem dritten Beispielsatz abzulesen, wobei Sternheim die verbindende Konjunktion ‚und‘ durchstreicht und das Verb zwischen die Substantive schiebt, die nach der Sprachnorm parallel nebeneinander gestellt werden sollten. Dadurch werden die logischen Zusammenhänge vernachlässigt und die Sätze wirken verkehrt und befremdlich. Den gleichen Effekt hat auch das vierte Beispiel. Hier wird der Relativsatz, der sich normalerweise immer unmittelbar an den Hauptsatz anschließt, von diesem getrennt und an den Anfang eines neuen Abschnitts gesetzt. Die Eigentümlichkeit des sternheimischen Satzbaus ist besonders gut an dem fünften und sechsten Beispiel zu erkennen, wobei die normale Satzstruktur durch die Vertauschung und Umdrehung der Satzteile völlig durcheinander gebracht wird. Die Sprache wirkt dadurch umständlich und schwer verständlich. Im Vergleich zu den vorangehenden Beispielsätzen lassen sich diese beiden Sätze nur mühsam in den normalsprachlichen Gebrauch übersetzen. Ein Versuch wäre: „Was dieser Weltteil bei dem

Reichtum seiner Bodenschätze bedeuten könnte, wäre er imstand, deutsche Methoden anzuwenden“, und „Sie starrte in glanzreichen Widerglast, trank unmittelbares Vergessen der traurigen Dinge, die zu ihr schallten“.

Während die oben aufgeführten Beispiele durch die Zurücksetzung der Syntax in den normalen Sprachgebrauch im Großen und Ganzen noch verständlich sind, gibt es Textstellen in der *Chronik*, bei denen man selbst durch Richtigstellung der Syntax keine logischen Zusammenhänge herstellen kann, wie zum Beispiel folgende:

Trat er aber ein, und es klirrten des Himmels Soffitten, entschränkte sich das ausgeruhte Weib, renkte Gelenke an Ketten hervor, motorisches Pochen klopfte aus allen Gliedern den Boden. Dann war Kilimandscharo, keine Zeit, heißer Wind im Halbdunkel, eine polierte Magd und ein saftiger Häuptling. (*Ulrike*, GW 4, S. 158)

Die hier angeführte Textstelle ist nicht wörtlich zu verstehen. Aus dem Textzusammenhang kann die Bedeutung des ersten Satzes noch erschlossen werden: Hier wird wohl eine Szene wiedergegeben, wo Posinsky ins Zimmer Ulrikes eintritt, worauf Ulrike aufgeregt reagiert (Der Ausdruck von Klirren des Himmels Soffitten wird womöglich metaphorisch verwendet, wodurch die innere Erregung Ulrikes vergegenwärtigt wird). Aber was der zweite Satz bedeutet, bleibt eher rätselhaft. Hier steht eine Sequenz von heterogenen Einzelbildern, die keine zusammenhängende Gedanken vermitteln. Man kann zwar mit diesen Bildern wie „Kilimandscharo“ und „heißer Wind“ eine wilde, afrikanische Atmosphäre assoziieren und die Heftigkeit des Textgeschehens empfinden, aber mit diesen Wörtern wird keine Diegese mit einer klaren Handlung aufgebaut. Somit wird auch hier das Verstehen des Textes erschwert. Schließlich weiß man nicht, was diese ‚keine Zeit‘ hier bedeuten soll.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Sternheim durch die eigenartige Handhabung der Metaphorik und die gezielte Abweichung von der sprachlichen Norm das konventionelle Wertesystem erschüttert und die logischen Beziehungen zwischen Wörtern und Sätzen in gewissem Maße aufhebt. Der Text wird dadurch ungewöhnlich und schwerverständlich, was auf den Leser befremdlich wirkt. Man gewinnt den Eindruck, dass Sternheim seine inhaltliche Aussage absichtlich verschleiert, während er das Formale der Sprache in den Vordergrund treten lässt. Moritz Baßler zufolge machen die formale Radikalität und die Unverständlichkeit die wesentliche Charakteristik der Prosa der expressionistischen Moderne aus: „Dieses Neue liegt [...] weniger in den erarbeiteten Ideen als vielmehr in der neuen Machart

seiner Texte, in ihrer formalen Qualität, die zugleich bis heute das Verständnis so erschwert.“¹³³ In dieser Hinsicht steht die Prosa Sternheims ganz in der Nähe des literarischen Expressionismus.

3.2.3 Zusammenfassung

Die Sprache Sternheims ist in der *Chronik* durch zwei charakteristische Eigenschaften gekennzeichnet: die hohe Dynamik und Expressivität des Ausdrucks und eine gezielte Normabweichung und Verfremdung der Sprache.

Vor allem die Fremdartigkeit dieser Sprache ist besonders wirkungsvoll. Das Unheimliche und Unverständliche im Text führt zur Verblüffung und Verunsicherung des Lesers, was aber wiederum „eine besondere Kreativität des Verarbeitungsprozesses“ auslöst.¹³⁴ Grabes zufolge müssen die Leser mit größerer Anstrengung auf das Fremde im Text reagieren, wobei die Wahrnehmung verlangsamt und die Aufmerksamkeit erhöht wird. Und diese intensivere Beschäftigung mit dem Text führt schließlich zur Erfrischung der Empfindung, Erneuerung der Wahrnehmung und Erweiterung des Bewusstseins.¹³⁵ Darüber hinaus lenkt die Sprachverfremdung und die damit einhergehende erschwerte Verständlichkeit die Aufmerksamkeit überwiegend auf das Formale der Sprache. Die verschiedenen Stilmittel wie Chiasmen, Akkumulationen/Asyndeta, Alliterationen/Assonanzen und Parallelismen, die in den traditionell verfahrenen Prosatexten zwar auch vorhanden sein können, aber meistens unsichtbar bleiben, treten bei Sternheim viel deutlicher hervor. Dadurch wird nicht nur die Dynamik und Expressivität der Sprache erheblich erhöht: Indem Sternheim nun diesen pathetischen Sprachstil mit dem Unheimlichen und Unverständlichen in Verbindung bringt, wird ein Effekt der Unangemessenheit erzeugt, was die Befremdlichkeit dieser Sprache noch zusätzlich intensiviert.

In seiner poetologischen Schrift *Expressionismus und Sprachgewissen* nennt Sternheim den Grund, warum er wie viele andere Dichter des Expressionismus absichtlich von der

¹³³ Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen 1994, S. 2

¹³⁴ Herbert Grabes: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden, Tübingen/Basel 2004, S. 12

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 11-18

sprachlichen Norm abgewichen ist: Er will das „verloren gegangene[] Essentielle[]“ des Wortes für die Welt wieder retten und die „überflüssige, klischierte und teils schon blödsinnige Zutat, die für nur allmählich kapierendes, bequemes Verständnis des Durchschnittslesers mitgeschleppt wurde“, entfernen (*Expressionismus und Sprachgewissen*, GW 6, S. 98). Der eigentümliche Sprachgestus Sternheims reißt die Wörter und Gegenstände aus ihrem konventionellen Zusammenhang und setzt sie dann in einen ganz neuen und fremden, woraus ein neues Wahrnehmen resultiert. In dieser Hinsicht haben diejenigen Kritiker und Forscher unrecht, die behaupten, dass Sternheim nur wegen „des heißen Drangs zum Originalgenietum“¹³⁶ oder „allein um der Schockierung des Lesers willen“¹³⁷ die Sprache verdreht. Wie die vorangegangene Analyse zeigt, ist die Sprache Sternheims in der *Chronik* durch eine hohe Künstlichkeit geprägt, und gerade darin liegt der eigentliche Reiz dieser Prosa.

¹³⁶ Wolfgang Schumann: Carl Sternheim. In: *Deutscher Wille: des Kunstwarts* (September 1917), 30. Jg. Nr. 23, S. 170

¹³⁷ Inge Jens: *Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung*, S. 136

3.3 Themen und Motive

3.3.1 Ausbruch aus der bürgerlichen Ordnung: Verwirklichung der eigenen Natur im wahnsinnigen Zustand

In der *Chronik* wird oft ein Prozess des Ausbruchs gezeigt. Die am Anfang in gesellschaftlichen Konventionen befangene Hauptfigur lässt nach verschiedenen Phasen der inneren Wandlung alle Normen der bürgerlichen Welt hinter sich und gerät in einen irrationalen Rauschzustand. Dabei werden die vitalen, ursprünglichen Kräfte der Figuren infolge der Ausschaltung des Verstandes völlig freigesetzt, was ihr letztlich zu einer Glückserfahrung in ihrer ‚Selbstverwirklichung‘ verhilft.

Schon in der Erstlingsnovelle *Busekow* wird diese Wandlung der bürgerlichen Figur zum Ursprünglichen und Triebhaften, was von der bürgerlichen Welt gerade als Wahnsinn betrachtet wird, zur Darstellung gebracht. Der kleinbürgerliche Polizist Busekow wird zu Beginn des Textes als ein unterdrückter Mann ohne viel Selbstbewusstsein eingeführt. Mit seiner Frau Elisa führt er eine unglückliche, unfruchtbare Ehe, in der die herrschsüchtige Frau ihn erniedrigt und zum Gehorsam zwingt. Durch eine kurze Szene wird die Repressivität dieses Eheverhältnisses deutlich gemacht, es heißt:

[...] aus Furcht, er möchte im Schlaf Stellung wechseln, hatte er sich, beide Hände in die seitlichen Ritzen zwischen Bettlade und Matratze zu krallen, gewöhnt, durch welches Manöver tatsächlich erreicht wurde, daß er in gleicher Lage, wie er eingeschlafen war, aufwachte. (*Busekow*, GW 4, S. 10)

Auch beruflich ist er einer bedrückenden, unmenschlichen Situation ausgesetzt, in der er zur Erfüllung seiner dienstlichen Leistung „den Körper immer mehr vergewaltigen[]“ muss (*Busekow*, GW 4, S. 7), bis seine Schenkel „ihn saftlos und schlapp auf Posten kaum mehr hielten“ (*Busekow*, GW 4, S. 7). Insgesamt wird Busekow in der Exposition als ein unwürdiger, kraftloser Mensch vorgeführt, der in den Schranken einer starren, bürgerlichen Existenz gefangen ist.

Der Wendepunkt seines Lebens tritt in dem Moment ein, als Busekow der Prostituierten Gesine begegnet, welche die entscheidende Veränderung in sein erstarrtes, steriles Leben bringt:

Doch schmolz viel harte Schale an ihm. Schon wurde mancher Zelle Kern erweckt, goß sich in den Kreislauf der Säfte. Und jede Welle Leben, die er in sie schickte, kam als brausende Sturmflut, die Schutt und Asche fortriß, in sein Blut zurück, bis sie, an des Lebens Nerve donnernd, den Mund zu hellem Ruf aufspreizte. (*Busekow, GW 4, S. 18*)

Die innere Wandlung Busekows hat nun eingesetzt und offenbart sich vor allem in dem Wiedererwachen seiner ursprünglichen, vitalen Kräfte: Im Zentrum des oben zitierten Abschnitts steht das Wort „Leben“ und dessen Metaphorik. Der „Kreislauf der Säfte“ (d.h. das Blut) und die „brausende Sturmflut“ verkörpern hier die gewaltige Bewegtheit, die Erneuerungskraft sowie die Wärme der zurückerlangten Lebensenergie, wodurch „viel harte Schale“ geschmolzen und die „Schutt und Asche“, also das Alte und Erstarrte im Leben Busekows, beseitigt werden. Dieser Vorgang der Zerschlagung und Überwindung alter Fesseln ist dabei stark erotisch untermalt. Während Busekow seine Ehefrau zu Hause kaum berührt, ist seine außereheliche Liebesbeziehung mit Gesine von Anfang an von rauschhaften, erotischen Erlebnissen geprägt. Diese sexuelle Ekstase wirkt auf ihn besonders befreiend, was durch die veränderte Verhaltensweise Busekows sichtbar wird: Während er vorher im Dienst immer „unbewegt auf einer Steininsel“ verharrt (*Busekow, GW 4, S. 8*), gibt er nun „dem Leben an dieser Stelle der Erde ein munter Bewegtes“ (*Busekow, GW 4, S. 20*). Der Körper, den Busekow früher ständig zu bändigen versucht, kommt nun energetisch in Schwung:

Als Gesine erschien, erhielt seine Haltung Heldisches. Er flog wippte auf Draht, schlug mit der Linken mächtigen Bogen gegen nahendes Gefährt, der Platz hallte von seiner Stimme. Vor einem passierenden General riß er Hände stramm an die Hosennaht, rührte den Kopf so jugendlich auf, daß die Exzellenz wohlwollend nickte. (*Busekow, GW 4, S. 20*)

Durch Anwendung der Aktivitätsverben wie „fliegen“, „wippen“, „schlagen“ und „reißen“ als Ausdruck lebendiger Aktivität wird die Entfaltung der Lebenskräfte von höchster Intensität zur Darstellung gebracht. Diese Erneuerung der Lebenskräfte geht noch mit einem erwachenden Selbstbewusstsein Busekows einher („Da hatte Busekow zum erstenmal im Leben das Gefühl einer Notwendigkeit zur Evidenz“, *Busekow, GW 4, S. 21*), was schließlich

zur Erhöhung seiner dienstlichen Qualität führt: Am Geburtstag des Kaisers erhält Busekow die Nachricht von seiner Beförderung zum Wachmeister. Zugleich erfährt er von Gesine, dass er Vater wird, womit die Zeugungsfähigkeit Busekows, die in seiner unfruchtbaren Ehe immer bezweifelt wurde, endgültig bewiesen ist. Busekow hat sich zu einem selbstbewussten Mann voller Lebenskräfte entwickelt.

Gegen Ende der Novelle macht Busekow den letzten Schritt zu seiner Selbstverwirklichung. Die sinnlichen Erlebnisse mit Gesine und das Wiederaufleben seines „lebendigen Blutes“ (*Busekow*, GW 4, S. 12) lassen Busekow alle Hemmungen und Zwänge, denen er vormals in der bürgerlichen Welt unterworfen war, abwerfen. Als er Gesine zum letzten Mal besucht, ist „menschlich Befangenes aus seiner Gebärde geschwunden“, und er „wußte aus befreiter Natur Allerselbständigstes.“ (*Busekow*, GW 4, S. 24) Busekow ist aus den bürgerlichen Normen ausgebrochen und hat die „gesellschaftlich geforderte[] Rationalität des Verhaltens“¹³⁸ abgelegt: In der letzten Nacht vor seinem Tod gerät Busekow mit Gesine in einen hoch spannenden, irrationalen Rauschzustand, in dem die körperliche Vereinigung der beiden sich mit dem mystisch Religiösen und der vaterländischen Begeisterung vereinigt. (vgl. *Busekow*, GW 4, S. 24f.) Das Ausleben der „befreite[n] Natur“ (*Busekow*, GW 4, S. 24), welches zur Vollendung von Busekows Selbstverwirklichung führt, geschieht in einem rauschhaften, wahnsinnigen Moment, in dem Busekow vollständig den sich dem Verstand entziehenden, irrationalen Kräften ausgeliefert ist und einen Prozess der Selbstentgrenzung erlebt. In *Busekow* wie in vielen weiteren Novellen der *Chronik* vollzieht sich die Selbstverwirklichung der Figuren häufig in der „Rückkehr zum Ursprünglichen, dem Triebhaften und Leiblichen, mit dem die Befreiung von geistigen Prinzipien einhergeht.“¹³⁹ In der letzten Szene der Novelle verliert Busekow im Zustand der Entrückung jeden Bezug zur Realität und gerät unter die Räder eines anfahrenen Autos:

Aus seinem Glück war er nicht erwacht. Durch Netz von Klang- und Taktreizen, das aus letzter Nacht noch um ihn hing, drang Gegenwart nicht in sein Bewusstsein. Es schüttelte ihn eine liebe Erinnerung um die andere; auf Fersen hob er sich, seines Körpers Ausmaß zu längern, stammelte vor sich hin. Dann, als Rufen in der Menge scholl, hob Begeisterung ihn zu Wolken. Er weitete füllte sich schwebte auf; wollte rechts und links mit sich nehmen,

¹³⁸ Katharina Wilske: Wahnsinnige Bürger - Die Verwirklichung der ‚eigenen Nuance‘ in Carl Sternheims *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn*. In: *Literatur und Wahnsinn*, hg. v. Helene von Bogen, Theresa Mayer, Schiri Meyer zu Schwabedissen, Daniel Schierke, Simon Schnorr, Berlin 2015, S. 29

¹³⁹ Ebd., S. 25

mußte aus einem Jauchzen heraus, das ihn mit Entzücken aufspannte, stürmisch vorwärts-schießen. Man sah, wie er die Arme mit herrlicher Gebärde gen Osten reckte, hörte aus seinem Mund einen siegreichen Schrei - und hob hin unter dem Automobil herauf, das an-fahrend ihn schnell getötet hatte. (*Busekow*, GW 4, S. 26)

Die Bilder des Schwebens und des Fliegens („auf Fersen hebt er sich“, „als Rufen in der Menge scholl, hob Begeisterung ihn zu Wolken. Er weitete füllte sich schwebte auf“) erin-nern an die Schlussszenen in Heyms *Der Irre*, worin der Irre sich wie „ein großer weißer Vogel über einem großen einsamen Meer“¹⁴⁰ fühlt, und Benns *Gehirne*, als Rönne den Wunsch verspürt, „wie ein Vogel aus der Schlucht“¹⁴¹ aufzufliegen. Der Zustand des Schwe-bens und des Fliegens „setzt eine Überwindung der physikalischen Schwerkraft der Erde voraus“ und vermittelt dem Menschen „ein Gefühl der Ablösung und Lockerung“,¹⁴² was den Ausbruch der Figuren aus ihrer bedrückenden Umgebung signalisiert und eine Selbstauflö-sung andeutet. Wie bei Heyms *Der Irre* und Benns *Gehirne* weisen die Bilder des Schwe-bens und Fliegens auch hier auf den Ausbruch der Figur aus den Begrenzungen der gesell-schaftlichen Restriktionen und die Aufhebung des Bewusstseins.¹⁴³ Die befreite Natur ver-setzt Busekow in eine Ekstase, in der er das rationale Prinzip hinter sich läßt und die höchste Steigerung seiner Lebenskräfte erlebt. Allerdings kann der kleinbürgerliche Polizist die überwältigende Intensität dieses Erregungszustandes nicht ertragen. Dass Busekow auf dem Höhepunkt seines Rausches zufällig von einem Automobil - einem Produkt der Indust-riegesellschaft - getötet wird, wirkt witzig: „Der Aufschwung zur Wandlung endet in der Ver-nichtung des Bürgers.“¹⁴⁴

Auch in der später erschienenen Novelle *Ulrike* wird die ekstatische ‚Selbstverwirklichung‘ der Protagonistin thematisiert. Genauso wie Busekow, der sich zu Beginn der Novelle den herrschenden Normen und Wertvorstellungen unterordnete, ist Ulrike als hochgeborene Landadlige am Anfang der strengen adligen Disziplin und der patriarchalen Familienord-nung unterworfen, es heißt: „In Gewohnheiten und Erfordernisse tauchte sie“, „Wuchs als

¹⁴⁰ Georg Heym: *Der Irre*. In: *Prosa des Expressionismus*, hg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1993, S. 153

¹⁴¹ Gottfried Benn: *Gehirne*. In: *Gehirne. Novellen*, hg. v. Jürgen Fackert, Stuttgart 2019, S. 8

¹⁴² Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, Frankfurt am Main 1979, S. 69

¹⁴³ Vgl. Edith Ihekweazu: *Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressio-nistischer Prosa*, Frankfurt am Main 1982, S. 71

¹⁴⁴ Edith Ihekweazu: *Wandlung und Wahnsinn. Zu expressionistischen Erzählungen von Döblin, Sternheim, Benn und Heym*. In: *Orbis Litterarum* 31, S. 331

Teil eines Ganzen“, und als sie „in des Vaters Blick“ sieht, der sie häufig schlägt, ist sie „mit Ruck ein Bündel Angst“ (*Ulrike*, GW 4, S. 141). Bis zu einem Alter von sechzehn Jahren verläuft Ulrikes Leben in fest geregelten Bahnen, ohne dass sie den Sinn dieses Lebens in Frage stellt. (vgl. *Ulrike*, GW 4, S. 141f.)

Die ersten Anzeichen für eine innere Wandlung Ulrikes zeigen sich während ihres ersten Aufenthalts in Berlin, als Ulrike in den Strudel des pulsierenden Großstadtlebens gerät, das ihr eine unüberschaubare Menge von Sensationen bietet, wodurch sich ihr Herz zusammenzieht. (vgl. *Ulrike*, GW 4, S. 143ff.) Im Text wird das Großstadterlebnis aus Ulrikes Perspektive nur in lose aneinander gereihten Parallelpassagen erzählt, es heißt: „In Berlin war alles elektrisch [...] Man flog durch Straßen, Treppen im Hotel hoch, indem man kurbelte und Knöpfe drückte [...] Von früh bis spät war sie [Ulrike] purpurne Eile“ (*Ulrike*, GW 4, S. 143f.) An den Wänden hängen Bilder, die „den Augenblick mit Liebesszenen und Schwelgereien zum Verweilen“ (*Ulrike*, GW 4, S. 143) einladen, und „an Frauen, die beim Regen Röcke hoben, stellte sie [Ulrike] einer freien Wade heftigen Reiz anders als bei den Mägden fest, die arbeitend Beine ganz entblößten.“ (*Ulrike*, GW 4, S. 144) Ulrike besucht das Theater und das Kino, das Panoptikum und den zoologischen Garten. Die Orte vollenden in ihr „die Vorstellung des brodelnden Topfes, in den sie geworfen war“. (*Ulrike*, GW 4, S. 144) Hier ist zu bemerken, dass die Großstadt-Dynamik stark von einer sinnlichen Reizüberflutung geprägt ist, die als irrationale Elemente ständig auf Ulrike einstürmen, wodurch sich bereits die Lockerung ihrer adeligen Disziplin und die Freisetzung ihrer inneren Triebkräfte andeutet. Erschüttert von den Großstadterlebnissen flieht Ulrike nach Hause in die alte Ordnung. Als sie aber während des Krieges dem Verwundeten Bäslack begegnet, der ihr vor seinem Tod „mit heimlich obszönen Bewegungen eine Flut unflätiger, alle menschlichen Ideale schändender Worte ins Ohr“ gießt (*Ulrike*, GW 4, S. 152), werden die verklärenden preußisch-protestantischen Wertvorstellungen Ulrikes umgestürzt:

Gelang es noch, mit Standesgenossen deren Sprache zu sprechen, fand sie sich in zwei Wesen zersprengt, von denen eins den alten Text geduldig sprach, das andere ihr jedes Wort von den Lippen fing und in ihm allemal einen fatalen Gegensinn feststellte. Erschreckend fand Ulrike das Gespenst, belustigte sich aber mit ihm über die andere Ulrike aus der Uckermark, wie die Soldaten sagten. (*Ulrike*, GW 4, S. 153)

Nun sieht Ulrike „ihr Leben in Schläuchen, die nicht mehr dicht waren, sickern.“ (*Ulrike*, GW 4, S. 152) Sie hat keine Lust mehr zur Arbeit und stürzt sich erneut in das Großstadtleben

Berlins, in dem insbesondere die „exotischen Kinobilder[]“ (*Ulrike*, GW 4, S. 153) ihr eine Fülle an Reizen gewähren:

Aus dem Film rollten Geschöpfe in Situationen, die kaum noch wahrscheinlich waren, doch Kanäle zu vertrauten Empfindungen offenliegen. Wilde gab's im Busch, zur Rache gekämmte Indianer auf dem Kriegspfad, Schakale in der Jagden Rausch; doch immer konnte der Beschauer an der Kreaturen Gewalttätigkeit begreifend teilnehmen. (*Ulrike*, GW 4, S. 153f.)

Dass Ulrike sich im Kino den exotischen Bildern von wilden Tieren und Indianern hingibt, die zur damaligen Zeit als Inbegriffe der Primitivität und der Gefühlsintensität galten, lässt die Richtung ihrer weiteren Wandlung erahnen. Gewaschen „von feurigen Wassern solcher Abenteuer“ (*Ulrike*, GW 4, S. 154), trifft Ulrike gegen Ende der Novelle auf Posinsky, der als „Maler, Hilfsarbeiter im Gouvernement und Jude“ (*Ulrike*, GW 4, S. 154) von vornherein durch Vitalität gekennzeichnet ist (vgl. *Ulrike*, GW 4, S. 154f.) und ihr den endgültigen Durchbruch vermittelt:

Da waren ihres Urteils mit Mühe verriegelte Schleusen geöffnet. Begriffe in des Gedächtnisses Schacht wechselten Farbe, in ihrer Erkenntnis war vor Taifun jüngster Tag. Mit schärfstem Mikroskop in der seelischen Brille stand sie vor der Schöpfung, erbrach ihrer Erziehung frommen Betrug auf einmal. (*Ulrike*, GW 4, S. 155)

Ihre „adelige Struktur bis zum Grund gelockert“ (*Ulrike*, GW 4, S. 155), ergibt sich Ulrike vollkommen Posinsky, der sie nun in eine neue Welt initiiert:

In Afrika war er gewesen, erzählte von Negervölkern. Auf des Kaffeehaustisches Platte zauberte er Tropenlandschaft und, im Sturz des Lichtes, ein scharlachenes Paradies. Von dieser Einfachen Trieben sprach er so dringlich, daß Luft um ihn sich vor Vergnügen rötete, Hitzschauer durch Ulrikes Wäsche liefen. Europas Veitstanz ließ er hinter sich, buchstabierte ihr begeistert einen schwarzen Kanon. (*Ulrike*, GW 4, S. 156)

Ulrike, die unter Posinskys Anleitung in die Atmosphäre des ‚schwarzen Kontinents‘ mit „verschwenderischer Natur“ und „leckere[r] Fruchtbarkeit“ eingetaucht ist (*Ulrike*, GW 4, S. 156), schafft die ekstatische Verwandlung von einer preußischen Gräfin, deren Verhalten immer rational kontrolliert ist, ins Ursprüngliche und Triebhafte. Dabei löst Ulrike sich völlig

von den gesellschaftlichen Verhaltenszwängen los: Sie steht Modell für Posinskys afrikanische Skizzen (vgl. *Ulrike*, GW 4, S. 157), lässt sich von ihm „die Häute bemalen und tätowieren; zu tiefem Schwarz das Haar färben.“ (*Ulrike*, GW 4, S. 158) Ihr Wohnzimmer wird zum afrikanischen Kral gemacht, in dem Ulrike „auf einer Löwenhaut die grellgeschürzten Lenden, fleischige Beine spreizte, einfachste Vorstellungen hatte.“ (*Ulrike*, GW 4, S. 158) In der Darstellung von Ulrikes sonderbaren Verhaltensweisen rekurriert der Text auf die exotischen Motive, die in der expressionistischen Literatur häufig verwendet wurden.¹⁴⁵ Das afrikanische Bild (wie z.B. das tropische Wohnzimmer und die Tätowierung) wird fremdartig und primitiv gezeichnet, bildet damit aber einen scharfen Kontrast zu der banalen, leblosen Bürgerwelt und bringt die antirationalen, antizivilisatorischen Vorstellungen der Expressionisten zum Ausdruck. Darüber hinaus verweist die Verwendung dieser exotischen Motive auch auf die Verbindung Sternheims mit Carl Einstein: Dass Ulrike sich tätowieren lässt und Posinsky ihr die „Holz- und Elfenbeinskulpturen der Sudanneger“ (*Ulrike*, GW 4, S. 157) zeigt, spielt auf Einsteins 1915 veröffentlichten Aufsatz *Negerplastik* an, in dem dieser die kubistischen Kunstprinzipien thematisiert.¹⁴⁶ Einstein zufolge gehört die Tätowierung zu dem „sich objektivierenden Tun[]“,¹⁴⁷ wobei der ‚Neger‘, der „weniger vom subjektiven Ich befangen ist und die objektiven Gewalten ehrt“, „den individuellen Leib durch Tätowierung zu einem allgemeinen“ zu machen versucht.¹⁴⁸ Die Tätowierung ist also ein Prozess der Typisierung und Entindividualisierung, sie bedeutet die Steigerung des persönlichen Ausdrucks zum Allgemeinen, wobei der Mensch sich von jeder psychologischen Einflussnahme befreit und in objektiven Gewalten aufgeht. Dass Ulrike hier die „kubischen Hölzer“ Posinskys bestaunt und sich tätowieren und bemalen lässt (*Ulrike*, GW 4, S. 157), deutet damit die kommende Auflösung ihres subjektiven Ichs an. Gegen Ende der Novelle wird Ulrikes Wandlung dann auch tatsächlich zur völligen Selbstentgrenzung gesteigert, es heißt:

Trat er aber ein, und es klirrten des Himmels Soffitten, entschränkte sich das ausgeruhte Weib, renkte Gelenke an Ketten hervor, motorisches Pochen klopfte aus allen Gliedern den Boden. Dann war Kilimandscharo, keine Zeit, heißer Wind im Halbdunkel, eine polierte

¹⁴⁵ Vgl. Gerhart Pickerodt: Begriff Exotismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg.v. Klaus Weimar, Bd. I: A - G, Berlin, New York 1997, S. 545

¹⁴⁶ Wilhelm Emrich zufolge verkehrt Sternheim in den ersten Jahren des Krieges in Brüssel mit Einstein, der sich mit der afrikanischen Kunst beschäftigt und Sternheim zur Gestalt von Posinsky und Ulrike anregt. (vgl. GW 4, S. 433)

¹⁴⁷ Carl Einstein: *Negerplastik*. Anmerkungen zur Methode. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. v. Ernst Nef, Wiesbaden 1962, S. 101

¹⁴⁸ Ebd., S. 101f.

Magd und ein saftiger Häuptling. Fast nur ein starker behaarter Affe und die berauschte Äffin. (*Ulrike*, GW 4, S. 158)

Die heftige körperliche Bewegung, die einem dionysischen Tanz ähnelt, signalisiert die Freisetzung der Lebenskräfte im rauschhaften Naturzustand, mit dem die Aufhebung des rationalen Prinzips des Verstands einhergeht. Gerade in diesem Moment, in welchem Ulrike sich im Rausch verliert, verkündet paradoxerweise der Erzähler, dass sie ihr ureignes Ich gefunden hat:

Von Entwicklungen tropfte Ulrike sich frei, schabte Ursprüngliches, in Geschlechtern verschüttet, aus sich heraus, bis sie blank und ihr dichtestes Ich war. Jahrtausende hatte sie rückwärts eingeholt und wünschte das späte Paradies nicht herrlicher. (*Ulrike*, GW 4, S. 158)

Wie in *Busekow* wird auch hier die Selbstverwirklichung der Figur mit dem dionysischen Ausleben der Natur, des Körper- und Triebhaften gleichgesetzt, wobei die Macht der Vernunft völlig ausgeschaltet ist. Im irrationalen Rauschzustand verliert Ulrike jeden Bezug zu der zeitgenössischen Wirklichkeit: Die Geschosse, die „oft genug noch in die Stadt fielen“, vermitteln ihr die „schreckliche Gegenwart nicht mehr“ (*Ulrike*, GW 4, S. 157), und sie hört im „lächernden Halbschlaf“ nur noch „das Murmeln ferner Meerbusen“ (*Ulrike*, GW 4, S. 158). Wie *Busekow* ist auch *Ulrike* der destruktiven Energie dieser ekstatischen ‚Selbstverwirklichung‘ nicht gewachsen: Sie stirbt am Ende bei der Entbindung eines Knaben mit „verzückten Grimassen“. (*Ulrike*, GW 4, S. 159)

Posinsky, der in *Ulrike* zum ersten Mal als Nebenfigur auftritt, kehrt als Protagonist in den nachfolgenden Novellen *Posinsky* und *Der Anschluss* wieder zurück, die zusammen mit der Novelle *Heidenstam*, deren gleichnamiger Hauptfigur in *Der Anschluss* als geistiger Mentor Posinskys fungiert, eine inhaltlich zusammenhängende Sequenz bilden. Anders als *Busekow* und *Ulrike*, deren ekstatische Selbstverwirklichung sich im Tod erfüllt und außerhalb der Grenzen ihres Bewusstseins liegt, haben *Posinsky* und *Heidenstam* den rauschhaften Aufschwung überlebt und dabei sogar neue Erkenntnisse über die eigene Natur gewonnen. Nach *Ulrikes* Tod ist es *Posinsky* gelungen, sich der chaotischen Kriegssituation zu entziehen und ein unabhängiges Leben in Isolation zu führen, indem er „so reichlichen Proviant in

die gemeinsame Wohnung gestaut“ hat (*Posinsky*, GW 4, S. 217), dass es ihm in zwei Jahren an nichts fehlen konnte. (vgl. *Posinsky*, GW 4, S. 220) Nachdem er sich von der materiellen Sorge befreit hat, praktiziert Posinsky zu Hause seine Rückentwicklung zum Triebhaften und Ursprünglichen, indem er bewusst an der Stilllegung der Tätigkeit des Gehirns arbeitet:

Schon mit keinem Ruck wachte er um bestimmte Zeit auf. Doch ließ vom ersten zufälligen Blinzeln ins Licht die Gewißheit, es sei Morgen, nicht durch sein Urteil, von außen in sich ein. Anfangs wollte das nicht leicht gelingen. Denn immer, schlug er die Augen auf, wollte der Verstand apportieren: Zeit ist es, aufzustehen. Durch sorgfältiges Bemühen, krampfhaftes inneres Weghören aber von dieser Stimme, setzte er ihren Mechanismus außer Gang, und der Tag dämmerte ihm wie einer Pflanze. (*Posinsky*, GW 4, S. 223f.)

Posinsky, der sich die Rückkehr in einen vorrationalen Naturzustand wünscht, entledigt sich radikal dem Mechanismus der Vernunft. Um sich das Denken abzugewöhnen, versucht Posinsky auch, möglichst jede körperliche Aktivität zu vermeiden: Ihm zufolge setzt jede einfache Bewegung „des Gehirns Inanspruchnahme“ voraus (*Posinsky*, GW 4, S. 221), und jeder Begriff, der in diesem Prozess ins Bewusstsein gebracht wird, würde augenblicklich eine Reihe von Vorstellungen auslösen, die „das einmal angeregte Denkkentrum aufnehmen, später umständlich vergessen müßte.“ (*Posinsky*, GW 4, S. 222) Besessen von der Zerstörung des geistigen Prinzips verharrt Posinsky in einem ereignislosen Ruhezustand, worin er „in jene wonnig pflanzliche Hingabe ans All hingestreckt“ (*Posinsky*, GW 4, S. 221) liegt und nichts tut außer sich zu ernähren. Durch das Sparen von physischen Energien und den „gutbemessene[n] Speisen“ (*Posinsky*, GW 4, S. 220) erhält Posinsky eine glänzende körperliche Verfassung, die er als die entscheidende Voraussetzung zur Entmachtung des Gehirns betrachtet. (vgl. *Posinsky*, GW 4, S. 221) Die Regression in einen vorintellektuellen Zustand befreit Posinsky schließlich von allen „Gemeinschaftsforderungen“ (*Posinsky*, GW 4, S. 218) und gibt ihm „das unvergleichliche Gefühl souveräner Unabhängigkeit von sogenannter Kultur.“ (*Posinsky*, GW 4, S. 224) Die radikale Absage ans Gehirn und die damit einhergehende ‚Nichtstuerei‘ hält Posinsky nicht für lasterhaft, sondern wertet sie als etwas Positives auf:

Denn war, was einer Epoche Verdienst dünkte, anderer nicht das schimpfliche Verbrechen? Hatten sich durch ihres Gewissens statisches Vermögen Neger wolkenloser Paradiese Märchenruhe nicht Jahrtausende länger erhalten als die moralischen Sensationen nachhetzenden Asiaten und Europäer? (*Posinsky*, GW 4, S. 223)

Hier ist zu bemerken, dass Posinsky in seiner Ablehnung der Gehirntätigkeit eine statische Lebensform bevorzugt und die Gedanken von Evolution und des Fortschritts negiert. Als ein in den Naturzustand zurückgeführter Mensch, genießt Posinsky zu Hause ausgiebig sein „Nichtstun“ und „breitestes Verharren“ (*Posinsky*, GW 4, S. 223), bis er eines Tages mit einem Schauspielerpaar konfrontiert wird, das ihn als seine Glaubensgegner schließlich zur aggressiven Aktion zwingt. Im Text wird das Schauspielerpaar als Vertreter des homo sapiens, des geistgläubigen Idealismus vorgeführt, die in der Nachbarwohnung Posinskys ein die Wirklichkeit verherrlichendes Theaterstück mit großen Gesten und Leidenschaft üben, was Posinsky als eine Ermordung der „triebhaft[e] Ursprünglichkeit“ betrachtet. (*Posinsky*, GW 4, S. 237) Insbesondere die erhabene Ausdrucksweise der beiden findet Posinsky ganz unerträglich: Seiner Ansicht nach sei „seines Volkes kernige Lebendigkeit“ unter diesem „geschwollene[n] Gewäsch“, „Berge[n] papierener Heilsprüche“ versickert. (*Posinsky*, GW 4, S. 235, 238) „Zur Tollheit sich wütend siedend“ (*Posinsky*, GW 4, S. 237) richtet Posinsky seinen Hass auf die Erzfeinde:

Auf den Mist, zum Kehricht mit ihnen! Hier ist Erde, hier Paradies! Aus Sonnenwärme und reichlicher Speise hüpfen Blutzellen, gebären sich der Chromosomen Wunder. Ganze Völker gibt es, die liegen im Sand und pfeifen auf Bambusrohr. (*Posinsky*, GW 4, S. 237)

Der letzte Satz („Ganze Völker gibt es, die liegen im Sand und pfeifen auf Bambusrohr“) ist ein ausdrückliches Zitat aus Gottfried Benns *Ithaka* von 1914, eine Szene, in welcher Studenten gegen die Banalisierung des Lebens durch ein Übermaß an Rationalität protestieren und ihren Wunsch nach „Traum, Rausch, Dionysos und Ithaka“ am Ende durch den Mord an einem Professor befriedigen, der den Wissenschaftsoptimismus der positivistischen Schulmedizin verkörpert.¹⁴⁹ Wie die Studenten wünscht sich auch Posinsky eine primitive,

¹⁴⁹ Vgl. Gottfried Benn: *Ithaka*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Bd.2: *Prosa und Szenen*, hg. v. Dieter Wellershoff, Stuttgart 1989, S. 293-303

geschichtslose Welt der einfachen Triebe, ein Leben diesseits, in dem man nicht an Fortschritt oder das überirdische Glück glaubt, sondern instinktiv die eigene triebhafte Natur auslebt.

Als das Mädchen aufgrund der Unterernährung gestorben ist, wodurch die Richtigkeit seiner Theorie bewiesen wird, kehrt Posinsky wieder in den vorintellektuellen Zustand zurück:

Vor ihm lag Welt in rosiger Dämmerung, eine prangende Wiese, in der saftige Gräser hyazinthisch zum Himmel rochen. Er aber, ein gewaltiges sicheres Stück Vieh, würde bis an den seligen letzten Tag seine hindernisfreien Steppen durchweiden. (*Posinsky*, GW 4, S. 240)

Allerdings wird die Antithese der Philosophie Posinskys mit dem Ableben des Mädchens noch nicht endgültig beseitigt. Sein Liebespartner, der asketische Jüngling sitzt eines Tages „wieder an der Verstorbenen Bett, hielt vom ersten Augenblick an sich standbildhaft.“ (*Posinsky*, GW 4, S. 240) Posinsky bemerkt, dass hier „nicht minder begeisterter Wille wider den Seinen“ bäumt (*Posinsky*, GW 4, S. 241). Auf einmal braust Posinsky auf und erschießt den „heiligen Antonius“ (*Posinsky*, GW 4, S. 242) durch die Fenster:

Dann kam eines Schusses Detonation, der Scheiben krachendes Geprassel, und vor Posinskys brennendem Rächerblick kippte, eine geköpfte Distel, des Todfeindes Haupt vom Tuch. (*Posinsky*, GW 4, S. 242)

Wie die Studenten in *Ithaka* zertrümmert auch Posinsky am Schluss das Gehirn seines Gegners, das als Organ des Denkens mit der Rationalität assoziiert ist.

Streng genommen ist Posinskys Rückkehr in den vorrationalen Zustand kein Wahnsinn, weil es im Grunde „das Resultat seiner Philosophie, ein vernunftgesteuerter Prozess“ ist, der „auf Grund von Nachdenken und Kritik bewußt gewollt“ wurde.¹⁵⁰ Von der bürgerlichen Gesellschaft werden Posinskys Symptome allerdings als Zeichen der Geisteskrankheit angesehen. In der nach dem Mord verurteilten Novelle *Der Anschluss* wird Posinsky ins Irrenhaus gebracht und vollbringt dort unter Anleitung Heidenstams seinen letzten Schritt zur ‚Selbstverwirklichung‘.

¹⁵⁰ Edith Ihekweazu: *Verzerrte Utopie*, S. 104

Heidenstam, der Posinsky auf dem Weg ins Irrenhaus einen Schritt voraus ist, wird am Anfang der gleichnamigen Novelle als ein spekulativer Geschäftsmann vorgeführt, dessen einziges Ziel der Gelderwerb ist. Zur Maximierung seiner wirtschaftlichen Vorteile bedient er sich einer ‚impressionistischen‘ Lebenslehre. Er schenkt der eigenen Natur und dem Wesen der Dinge keine Aufmerksamkeit, sondern beschränkt sich darauf, das oberflächliche Erscheinungsbild zu erfassen und lediglich einen flüchtigen Eindruck zu gewinnen.

Drohte die Sache im Moralischen Geistigen Geschäftlichen zu mißglücken, man bekam durch gute Verbindungen rechtzeitig Wind, machte man sich ohne Schonung los. Denn mitnichten hatte man sich ihr durch Kenntnis und Bekenntnis verpflichtet, sich nur im Eindruck, dem das rastlos Oberflächen absuchende Auge zum Opfer gefallen war, getäuscht, blieb frei genug, es zu bekennen. Kam die Frage, warum man nicht tiefer geschürft hätte, war die Antwort: Für ungeheure Mannigfaltigkeit der Schöpfung empfindlich zu sein, bleibt nichts, als das Gesicht auf der Erscheinungen Oberfläche zu beschränken. (*Heidenstam*, GW 4, S. 165)

Durch die „geistige Beweglichkeit“ (*Heidenstam*, GW 4, S. 167) und die besondere Anpassungsfähigkeit ist es Heidenstam gelungen, ein großbürgerliches Leben zu führen und sich von allem Unangenehmen fernzuhalten. (vgl. *Heidenstam*, GW 4, S. 172) Heidenstam begegnet in dieser Lebensphase den Erscheinungen der Wirklichkeit unbeteiligt und ohne große Anstrengungen. Dadurch ist ihm, der „müde und begeisterungsschwach“ ist, ein intensives Erleben des Lebens, unmöglich. (*Heidenstam*, GW 4, S. 180)

Diese bürgerliche Einstellung Heidenstams wird jedoch entscheidend erschüttert, als der U-Boot-Krieg ausbricht, der für Heidenstam als „Erwecker zu tätigem Leben“ fungiert. (*Heidenstam*, GW 4, S. 177) Auf einmal befreit sich Heidenstam aus seiner selbstgenügsamen, impressionistischen Existenz und gerät in einen gesteigerten Erregungszustand, durch den er sich mit Inbrunst entschlossener den Ereignissen hingibt. (vgl. *Heidenstam*, GW 4, S. 176) Durch den gewaltigen Umschwung sieht sich Heidenstam in eine neue Welt versetzt, in der jede Kreatur die eigene Art auslebt und deren vitale Kraft sich frei von allen Zwängen entfaltet:

Ein Lack, der das Ensemble mit fadem Ton zusammengefaßt hatte, war abgeschält, das Ganze gab sich bunt und grell. Natur blühte, da jede Butterblume klang, ausschweifend in diesem Frühling. Spatzen schmetterten unvergleichlich, jede Mädchenbrust war unter der Bluse speziell. Pißte ein Hund, bremste die Trambahn, war es historischer Akt.

[...]

Nun war's um ihn wie auf einem Jahrmarkt bunt. Knospen schossen mit Knall ins All, Schollen Knollen platzten in Gemüsegärten, Kerzen der Kastanien strahlten, in Furchen hörte er das Trommelfeuer der Kartoffeln. Und auch die Menschen, unentrinnbarer Dumpfheit gleichbleibendem Tagwerk bisher verpflichtet, schienen außer Rand und Band. (*Heidenstam*, GW 4, S. 176f.)

Die Erwähnung der Butterblume erinnert an die 1910 veröffentlichte Novelle *Die Ermordung einer Butterblume* von Döblin, in welcher die Natur als „Inkarnation des vollen, prallen, wuchernden Lebens“¹⁵¹ dem leblosen, in bürgerlicher Ordnung erstarrten Kaufmann Fischer gegenübergestellt wird. Während der naturfeindliche Protagonist in Döblins Novelle an den viel stärkeren Kräften des Lebens zerbricht, entschließt sich Heidenstam im Verlauf doch zu einer neuen Lebensart von gesteigerter Intensität, wodurch er „über Menschen hinaus“ wächst und „zu unbegrenztem Aufschwung Kraft“ verspürt. (*Heidenstam*, GW 4, S. 178) Von überschwänglichem Lebensgefühl getragen gerät Heidenstam in einen Taumel der Begeisterung, in welchem er zur Erhöhung der Lebensintensität sogar die schlimmsten Katastrophen erhofft. (vgl. *Heidenstam*, GW 4, S. 180) Auch das tatsächliche Geschehen kann ihn nicht mehr zufriedenstellen und er beginnt, „das Geoffenbarte in Träumen zu höherer Intensität zu türmen“. (*Heidenstam*, GW 4, S. 180) Mit zunehmender innerer Erregung lässt Heidenstam schließlich die rationale Verhaltensweise vollkommen hinter sich: „Eines Morgens trat er, rollende Proklamation zu seiner Frau“ und strahlt eine „Hochspannung“ aus, was seine Frau zum Sprung aus dem Fenster veranlasst. (*Heidenstam*, GW 4, S. 180) Heidenstam entspricht offensichtlich nicht mehr den gesellschaftlichen Verhaltensnormen und wird ins Irrenhaus gebracht. Anders als in Heyms Novelle *Der Irre*, in welcher der Protagonist die Irrenanstalt als bedrückend und beängstigend empfindet, erscheint das Irrenhaus hier für Heidenstam paradiesisch. Er findet dort „eine Anzahl Menschen“, die „sich von je aus eigener Kraft die Ausdrucksfreiheit gesichert hatte“ (*Heidenstam* GW 4, S. 182), es heißt:

Hier sprach, was Gott mit ihm speziell gewollt hatte, der Mensch, durch keine Einrede verschüchtert, furchtlos unerschüttert aus, setzte unter allen Umständen die eigene Nuance durch. (*Heidenstam*, GW 4, S. 182)

¹⁵¹ Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, Darmstadt 2005, S. 98

Im Krankenhaus wird Heidenstam die Möglichkeit geboten, sich ohne Rücksicht auf die „so genannte[] Moral, geschminkten Vorbehalten“ grenzenlos zu entfalten (*Heidenstam*, GW 4, S. 184). Die Novelle endet mit einer Szene, in der Heidenstam eine Reihe von gewaltsamen, irrationalen Handlungen durchführt:

Sein Essen zu bestellen, Notdurft anzuzeigen, stieg er auf den Stuhl, tobte Worte als Orkan herunter. Bei jedem Schritt stieß er den Fuß auf, reckte den Leib vollkommen aus den Angeln. Atem dampfte er vor sich hin, und schrie er kreischend von Zeit zu Zeit in Selbstentzückung auf, sprangen hunderttausend herrische Bilder ein Feuerwerk in ihm hoch. (*Heidenstam*, GW 4, S. 184)

In einem irrationalen Rauschzustand werden die vitalen, ursprünglichen Kräfte Heidenstams freigesetzt, die in der bürgerlichen Welt von Systemen der Vernunft und Moral unterdrückt wurden. Anders als Busekow und Ulrike ist Heidenstam nach der ekstatischen ‚Selbstverwirklichung‘ nicht gestorben, sondern gewinnt neue Erkenntnisse, die in der nachfolgenden Novelle *Der Anschluss* zum Ausdruck gebracht werden.

Posinsky und Heidenstam, deren aggressive Verhaltensweise ein Verbleiben in der normalen Gesellschaft unmöglich gemacht hat, treffen sich in der Dialognovelle *Der Anschluss* im Irrenhaus wieder, wo sie „nach Belieben unlogisch irr sein“ können. (*Der Anschluss*, GW 4, S. 272) Im Text wird Heidenstam, der bereits zu sich selbst entschlossen ist, als begeisterter Fürsprecher des Irrenhauses und geistiger Führer Posinskys vorgeführt, der den „Anschluß zur eigenen Natur“ noch finden muss. (*Der Anschluss*, GW 4, S. 290) Als Posinsky, der „als Polizeigefangener zur Beobachtung seines Geisteszustandes eingeliefert“ wird (*Der Anschluss*, GW 4, S. 269), am Anfang zur Vermeidung der Strafverfolgung den „wissenschaftlich ausgemachten Irrsinn“ nachahmt (*Der Anschluss*, GW 4, S. 272), stellt Heidenstam Posinskys Fehler fest und will ihn eines Besseren belehren. Heidenstam zufolge solle Posinsky „trotz nicht zu leugnenden Risikos [seinem] wirklich gesunden Wahnsinn vertrauen“ und sich auf seine „elementare Natur“ stützen, die ihm im entscheidenden Moment zur grundlosen, unberechenbaren Handlung verhelfen könne, die weit über den Rahmen des bestehenden Bewertungssystems der Ärzte hinausgehe. (*Der Anschluss*, GW 4, S. 273f.) Zur weiteren Erläuterung seiner Theorie erzählt Heidenstam Posinsky seine eigene Erfahrung:

Die [Heidenstams Frau] ist aufs Exempel Probe. Durchs Zimmer kam ich für mich hin, führte nichts gegen die Arme im Schild. Wie das All war sie mir plausibel. Ohne Ansicht elementete ich: Hochspannung Heidenstam! In ihr aber, sie stand in Hemd und Hose, löste sich eine Ekstase Eigenmut, auch sie wollte sich in höchster Potenz bekennen, ging gestreckten Weg durchs Fenster. Steigerung von sich selbst, an der sie zerschellte, nahm sie aus mir, selbstisch selige Himmelfahrt. (*Der Anschluss*, GW 4, S. 284)

Heidenstam zufolge habe er seine Frau nicht absichtlich zur selbstmörderischen Handlung gezwungen, sondern nur spontan, ohne nachvollziehbaren Grund „elementete“ und dabei eine „Hochspannung“ ausgestrahlt, wodurch ihr „Eigenmut“ unvermittelt entflammt wurde. Seine Frau ist dann aus eigenem Antrieb, als „Steigerung aus sich selbst“, aus dem Fenster gesprungen. Hier ist zu bemerken, dass die Tat Heidenstams und seiner Frau als reiner Zufall ohne Anlass geschieht, was logisch und ethisch nicht zu den allgemeingültigen Anschauungen passt, an denen sich die bürgerliche Welt orientiert. Nach Heidenstam seien die von Rationalität und Nutzbarkeit geprägten Bürger der Macht der Vernunft ausgesetzt, die jedoch „im Menschen das uneigene Teil“ sei, „das Band, mit dem ihn Gesellschaft an sich fesselt“ (*Heidenstam*, GW 4, S. 279). Zum Ausbrechen aus diesen gesellschaftlichen Zwängen und zur Gewinnung der „wahren Freiheit“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 278) müsse man sich der Vernunft radikal entledigen und sich der eigenen, ursprünglichen Natur vorbehaltlos hingeben. So spricht Heidenstam:

Wollen Sie aus logischer Notwendigkeit, das heißt so, daß Sie die Menschheit versteht, tätig gewesen sein, finde ich den Streich vorbedacht raffiniert. Oder haben Sie sich in der Instinkte Affekt, in Ihres Geschickes souveräner Selbstgestaltung ohne des Gehirnes Kontrolle entladen?

[...]

Verstehen Sie nicht, es gibt zwei Arten Notwendigkeit, und daß die eine Freiheit, die andere Sklaverei ist? Die eine stellt nicht Ihr natürliches Muß, doch eins aus Ideenrezepten der Menschen, mit denen Sie durch „Vernunft“ als die Nabelschnur verknüpft sind, dar. Nur die andere, für die Sie kein Recht als das des „Zufalls“ wollen, die Sie als Protest gegen Gemeinschaftsvernunft genießen müssen, ist wahre Freiheit. (*Der Anschluss*, GW 4, S. 278)

Hier stellt Heidenstam die Vernunft der ursprünglichen Natur der Menschen gegenüber. Deren uneingeschränkte Entfaltung wird von der vernunftbestimmten bürgerlichen Gesell-

schaft als Wahnsinn und Drohung empfunden, während Heidenstam sie als Selbstverwirklichung und die wahre Freiheit betrachtet. Für Heidenstam ist „Leben [...] Anschluss zur eigenen Natur“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 290), und „Rückwärts zu sich hin ist des Anschlusses Bewegungsrichtung!“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 291)

Durch die Gespräche mit Heidenstam ist Posinsky allmählich zur Ansicht gelangt, dass seine eigene Tat, also der Mord am idealistischen Schauspieler, noch nicht vollständig frei von Vernunft geschehen ist. Im Gegensatz zu Heidenstam, der nichts gegen seine Frau hat und nur instinktiv aus seiner Natur heraus gehandelt hat, hat Posinsky den Schauspieler aus Vernunftgründen umgebracht: Der geistgläubige, asketische Junge wurde von Posinsky als Glaubensgegner identifiziert und um seine eigene Philosophie zu verteidigen, hat Posinsky die Tat begangen. Während Heidenstam, „von eigenen Instinkten geführt“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 287), bereits zur „höchst[n] Vereinzelung“ strebt (*Der Anschluss*, GW 4, S. 291), benötigt Posinsky noch Zeit, um diesen letzten Schritt zu gehen. Erst unter Anleitung von Heidenstam hat Posinsky gegen Ende der Novelle endlich „an den ersten Atem Anschluss“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 293) gefunden, es heißt:

Hier flog das Blut in Posinsky hoch, purpurte sein Haupt.

Posinsky:

Wie bei der Geburt wäre ich wieder- ?

Heidenstam:

Unerschöpft frisch.

Posinsky:

Saftiger, fetter-

Heidenstam:

Auf dich selbst gepropft; bliebest, von Vaters und Mutters Schlacke gereinigt, für neue Schöpfung brauchbar. (*Der Anschluss*, GW 4, S. 293)

Als zu ursprünglicher Natur Entschlossener feiert Posinsky seine Wiedergeburt im Rausch, wobei er plötzlich „statt aller Antwort [...] mit Schrei und Jauchzen solchen Freudentanz [...] durchs Zimmer über alle Möbel, in den Flur, die Beiräume anhub“. (*Der Anschluss*, GW 4, S. 294) Die außergewöhnlichen Symptome Posinskys entziehen sich dem wissenschaftlichen Begutachtungssystem der Ärzte, die am Ende nicht feststellen können, „ob der Mann geistesgesund oder geisteskrank im gebräuchlichen Sinn ist“. (*Der Anschluss*, GW 4, S. 294) Trotzdem sind die Ärzte überzeugt, dass Posinsky „seiner freien, das heißt von einem

Gemeinschaftsgewissen kontrollierten Willensbestimmung beraubt [war], was zur Anwendung des § 51 des Reichsstrafgesetzbuches auf ihn in vollem Umfang Anlaß giebt.“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 295) Somit wird Posinsky das weitere Ausleben im Irrenhaus garantiert.

Heidenstam und Posinsky, die sich am Anfang gewaltsam der bürgerlichen Welt widersetzen, schließen sich am Ende freiwillig von ihr ab. Die Irrenanstalt, die von der bürgerlichen Welt zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung erbaut wird, schafft beiden Freiraum, in welchem ihrem Ausleben keine Grenzen gesetzt sind. Aber da sie sich nun hinter den Mauern der Irrenanstalt verstecken, wird ihre Konfrontation mit der Realität beendet, und in der Irrenhaus-Umgebung verliert auch ihre zerstörerische Lebensenergie und die gewalttätige Verhaltensweise ihre Destruktivität. Dadurch wird die „antibürgerliche Aggressivität“ dieses Auslebens in gewissem Maße eingebüßt.¹⁵² Die ekstatische Verwirklichung der eigenen Natur in Isolation neigt somit zum „folgenlosen, privaten Ausweg“, zur selbstgenügsamen Weltflucht.¹⁵³

Die Analyse der oben genannten Novellen macht als wichtiges Thema der *Chronik* sichtbar: die Wandlung der Figur von einem in gesellschaftlichen Konventionen befangenen Menschen zu einem „zu sich selbst Entschlossenen“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 270), der die eigene, ursprüngliche Natur ohne Kontrolle der Gehirne auslebt. Die Figuren sind nach ihrem Wandel im Gegensatz zur starren bürgerlichen Welt vor allem durch Vitalität und Aktivität gekennzeichnet, was durch die Darstellung von gesteigerten Gesten und Handlungen zum Ausdruck gebracht wird. Beispielsweise „flog wippte [Busekow] auf Draht, schlug mit der Linken mächtigen Bogen gegen nahendes Gefährt“ (*Busekow*, GW 4, S. 20); Posinsky „fuchtelte mit Fäusten“, weist dem Gegner „die Zunge bis an die Wurzel“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 280), und Heidenstam stößt „bei jedem Schritt den Fuß auf“ und schlägt den Arzt „glatt und platt um die Löffel.“ (*Heidenstam*, GW 4, S. 184) Im Ausleben der neu gewonnenen vitalen Kräfte haben die Figuren also leidenschaftlich, manchmal sogar äußerst gewaltsam gehandelt. Weiterhin sind die zu sich selbst Entschlossenen durch eine gesteigerte Gefühlsintensität charakterisiert, was an ihrer erhöhten Lautstärke zu erkennen ist¹⁵⁴: Im

¹⁵² Edith Ihekweazu: *Verzerrte Utopie*, S. 105

¹⁵³ Ebd., S. 106

¹⁵⁴ Vgl. Katharina Wilske: *Wahnsinnige Bürger*, S. 29

Gegensatz zum „auf Ruhe und Ordnung bedachten Bürger“¹⁵⁵ sprechen Figuren wie Posinsky und Heidenstam „mit Stentorstimme“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 288); Ulrike schreit „zu spitzen Tönen“ und seufzt „in Geheul“ (*Ulrike*, GW 4, S. 157), während Busekow „Gebell“ und „schallende[s] Wort“ von sich gibt. (*Busekow*, GW 4, S. 24) Die übersteigerten Emotionen und die eigengesetzliche Verhaltensweise weisen einerseits auf die starke Vitalität, andererseits auf die Irrationalität der Figuren in ihrer Verwirklichung hin: Die Wandlung der Figur ist in der Tat ein Prozess der Selbstentgrenzung, wobei der Bürger am Ende ein Wahnsinniger wird. Schließlich bleibt noch zu bemerken, dass die Wandlung der Figuren meistens abrupt geschieht, ohne dass dafür irgendeine psychologische Erklärung gegeben wird. Beispielsweise werden keine rational erklärbaren Gründe genannt, warum Heidenstam nach dem Ausbruch des U-Boot-Kriegs auf einmal ein neuer Mensch wird. Dass der Umschlag ins Abnormale ohne richtige Motivation erfolgt, erzeugt den Eindruck, dass die Figuren sich instinktiv, ohne Einfluss des rationalen Prinzips den Ereignissen hingeben und dann neue Erkenntnisse gewinnen. Somit wird die „Erkenntniskraft der Intuition, des einfühlen, miterlebenden Verstehens“¹⁵⁶ hervorgehoben, welche einen Gegensatz zur überlegten Rationalität bildet. Die Wandlung wird also nicht als Ergebnis der Kalkulation, sondern als Erfüllung der eigenen Notwendigkeit der Figuren mithilfe deren Intuition dargestellt, die sich „dem ‚élan vital‘, der ‚Lebensschwungkraft‘ [...] angemessener als die Logik und das Begriffssystem eines Verstandes“ anpasst.¹⁵⁷

Thomas Anz zufolge sei das Bild der Literatur im Zeitalter des Expressionismus stark von dem Lebenskult geprägt, hinter dem „das Unbehagen an einer Kultur“ stand, „der man aufgrund ihrer zunehmenden Tendenz zur Verwissenschaftlichung, Rationalisierung, Mechanisierung, Fragmentarisierung und Konventionalisierung vorwarf, den vitalen Kräften und Bedürfnissen des Individuums keine Entfaltung mehr zu gewährleisten oder sie vom sonstigen Leben zu isolieren.“¹⁵⁸ In der expressionistischen Literatur ist das Grundmotiv zahlreicher Texte die Auseinandersetzung zwischen dem „Leben“ und der in Konventionen erstarrten bürgerlichen Gesellschaft.¹⁵⁹ Dabei werden die sozialen Außenseiter wie zum Beispiel die

¹⁵⁵ Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, S. 233

¹⁵⁶ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart 2010, S. 54

¹⁵⁷ Ebd., S. 54

¹⁵⁸ Ebd., S. 55

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 56

Irren zur Schlüsselfigur, die in ihrer Irrationalität den „lebensfeindlichen Disziplinierungszwängen der Zivilisation“¹⁶⁰ nicht unterworfen sind und die ursprüngliche Vitalität verkörpern. Durch die Darstellung solcher Figuren, die in ihrer Andersartigkeit einen starken Kontrast zur Normalität und Vernunft des Bürgers bilden, wird die Kritik der jungen expressionistischen Generation an den herrschenden Wertvorstellungen der Gesellschaft zum Ausdruck gebracht.¹⁶¹ Die oben durchgeführte Analyse zeigt, dass auch die Novellen Sternheims durch die Gegenüberstellung von Erstarrung und Leben strukturiert sind. Beispielsweise wird die normale, noch an Konventionen gebundene Lebensphase des Protagonisten einem neuen Lebensabschnitt nach dem Wandel gegenübergestellt. In diesem entfaltet er frei die ursprünglichen Lebenskräfte und handelt eigengesetzlich wie irrational in Abwendung von der Gesellschaft. Im Motiv des Lebens und des Wahnsinns werden die Novellen zu einer Kritik an der unterdrückenden bürgerlichen Gesellschaft.

Allerdings wird die Wandlung der Figuren zum Triebhaften und Wahnsinnigen trotz ihrer antithetischen Funktion nicht als ideale Vorgehensweise von Sternheim aufgewertet, mit der die Missstände der bürgerlichen Gesellschaft bewältigt werden können: Im Text gibt es keinen Appell seitens des Erzählers an die vitale Energie und die primitiven Instinkte der Menschen. Und auch die Ausweglosigkeit der Figuren nach ihrem Wandel wird in ihrem Tod und ihrer Selbstverbannung in die Irrenanstalt deutlich. Eine endgültige Abschaffung der bestehenden Gesellschaftsordnung durch die Ablehnung der geistigen Prinzipien des Einzelnen erweist sich hier als unmöglich und die Darstellung der Aufbruchsversuche der Figuren geht nicht über das Aufzeigen der Probleme in der bürgerlichen Gesellschaft hinaus.¹⁶²

3.3.2 Die grenzenlose Anpassung und die skrupellose Selbstdurchsetzung als Kennzeichnung des bürgerlichen Verhaltens

Ähnlich wie in den bisher behandelten Novellen wird auch in den Novellen wie *Schuhlin*, *Yvette* und *Die Poularde* die Wandlung des Protagonisten von Situation zu Situation thematisiert. Allerdings wird hier kein Prozess des Ausbruchs dargestellt, in welchem sich die Figur

¹⁶⁰ Ebd., S. 56

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 84f.

¹⁶² Vgl. Katharina Wilske: *Wahnsinnige Bürger*, S. 30f.

von der Gesellschaft abwendet, die bürgerliche Normalität hinter sich lässt und eine Rückkehr zum Ursprünglichen und Triebhaften erlebt. Stattdessen steht im Zentrum dieser Novellen der gesellschaftliche Aufstieg des Protagonisten, der in der Durchsetzung seiner Ziele rücksichtslos und grausam handelt und dessen Selbstverwirklichung sich nicht in einem Zustand des ekstatischen Entrücktseins, sondern im „bürgerlichen Heldenleben“ vollzieht.¹⁶³ In der 1915 erschienenen Novelle *Schuhlin* geht es um die Geschichte eines ehrgeizig aufstrebenden Pianisten und Komponisten, der seine künstlerischen Fähigkeiten einsetzt, um sich in der bürgerlichen Gesellschaft durchzusetzen. Am Anfang der Novelle wird Schuhlin als eine Figur aus dem einfachen Volk vorgeführt, der „proletarisch ernährt und erzogen“ wurde. (*Schuhlin*, GW 4, S. 59) Allerdings gelingt es Schuhlin mittels seiner musikalischen Begabung in kurzer Zeit, in den ihm einst unzugänglichen Kreis der Bürger integriert zu werden, es heißt: „Über die Leiter Schubert- und Beethovenscher Empfindungstürmer entrückte er dem gemeinen All, stand mit zwanzig Jahren in Kleidern des Kleinbürgers in Spähren auserwählter Menschheit.“ (*Schuhlin*, GW 4, S. 59) Im Gegensatz zu Figuren wie Busekow und Ulrike, die in ihrer Verwirklichung aus den gewohnten Bahnen und den gesellschaftlichen Verhaltenszwängen ausgebrochen sind, ist Schuhlin von vornherein anpassungsfähig und eignet sich dadurch schnell die bürgerlichen Manieren an, es heißt: „Man traf ihn im Frack, den er nicht übel zu tragen wußte, nach dem Abendessen in Salons reicher Kaufleute vor dem Klavier.“ (*Schuhlin*, GW 4, S. 59) Zwar wird Schuhlin als Künstler vorgeführt, aber von einer echten Musikbegeisterung kann hier keine Rede sein. Die Musik wird von Schuhlin als Machtmittel, als Vehikel des Emporkommens genutzt: Als er begreift, „reproduzierendes Künstlertum konnte der Hebel nicht sein, mit dem Welt aus Angeln heben“ lässt, zieht er sofort von der Stadt aufs Land, um dort seine eigenen Werke zu schaffen. Mit der neuen Komposition erntet er „von überallher Anerkennung“, „nahm ohne Bedenken von bemittelten Anhängern den monatlichen Zuschuß“, wodurch er „zu einem Koloß des Selbstbewußtseins [schwoll]“. (*Schuhlin*, GW 4, S. 61f.) Den Höhepunkt von Schuhlins gesellschaftlichen Aufstieg bildet seine skrupellose Machtentfaltung, wobei er die reichen Bürger an Kalkül und Durchsetzungsvermögen übertrifft und so Beherrscher und Verächter dieser Leute wird. Die ehemaligen Gönner werden nun Opfer, die der Demagogie Schuhlins verfallen:

¹⁶³ Vgl. Bernhard Budde: Über die Wahrheit und über die Lüge des radikalen, antibürgerlichen Individualismus, S. 119

Als Schuhlin sah, welche unwiderstehliche Macht er auf törichte eitle Menschen hatte, ergriff ihn die Vorstellung phantastischer Möglichkeiten. Wirkung auf sie, Absicht mit ihnen wurde des Lebens Hauptzweck, er ließ seine Arbeit ruhen. Mächtig reizte es ihn, fühlte er eines Opfers Bereitwilligkeit, das weit über ursprünglich gesetzte Grenzen zu stoßen. Widerstände mit Worten rührenden Gebärden fortbiegend, schritt er über den Schwächeren auf Ziele zu, die ihn anfangs nur mit der Wonne, Sieger zu sein, beglückten. Später sog er aus der Überwindung fremder Person umso größeren Genuß, je mehr der Besiegte, wenn möglich ein dritter, verächtlich durch sie wurde. (*Schuhlin*, GW 4, S. 63)

In diesem Textabschnitt wird die Skrupellosigkeit und Machtgier Schuhlins nicht durch die Darstellung eines konkreten Ereignisses vorgetragen, sondern durch den summarischen Erzählerbericht auf äußerst abstrakte Weise zum Ausdruck gebracht. Statt einer mimetischen Schilderung wird die Lebenswirklichkeit Schuhlins auf die wesentlichen Aspekte reduziert. Beispielsweise wird die Art und Weise, wie Schuhlin die anderen manipuliert, durch Stichwörter wie „Worten“ und „rührende Gebärden“ skizziert, wobei alle Details abgehackt werden, ohne dass entfaltet auf die Tiefe der Phänomene oder der Psyche der Figur eingegangen wird. Außerdem wird die Handlungsweise Schuhlins bis ins Extrem getrieben, was deutlich den Rahmen der psychologischen Normalität durchbricht und überraschend, befremdlich wirkt. Diese abstrahierende, übersteigerte Darstellungsweise führt zu einer Wirklichkeitsentstellung und trägt wesentlich zur Entindividualisierung und Artifizialisierung der Figuren bei: Sowohl Schuhlin als auch die später auftretenden Figuren wie Klara und Neander handeln im Text wie von fremden Mächten besessene Marionetten, die kein echtes Innenleben im Sinne der Individualitätspsychologie haben und sich nicht wirklich entwickeln, selbst wenn sie verschiedenen Lebenssituationen durchlaufen.

Die rücksichtslose Handlungsweise Schuhlins gewährt ihm jedoch keinen dauerhaften Erfolg und dem Höhepunkt seiner Karriere folgt der Rückschlag: „Doch die auf die Knochen Geprügelten fingen, ihn zu scheuen, an, mieden ihn; Fama begann, Neugierige zu warnen.“ (*Schuhlin*, GW 4, S. 63) Als die Niederwerfung anderer Leute in der Großstadt ihm misslingt und die Existenzmittel auszugehen drohen, zieht sich Schuhlin schnell aufs Land zurück, um sein Glück in kleinbürgerlicher, eher privater Umgebung zu realisieren. Den ersten Opfern, den Schuhlin auf dem Dorf findet, ist Klara - „eine junge Blondine, die in dem waldreichen Ort Erholung suchte“. (*Schuhlin*, GW 4, S. 64) Das Verhältnis zwischen Klara und Schuhlin ist von Anfang an durch die grenzenlose Aufopferung seitens Klara und die bedenkenlose Ausnutzung seitens Schuhlin gekennzeichnet. Schon im ersten Moment, wenn Klara Schuhlin begegnet, steckt sie „in der Hingabe Mitten“, sodass er sie sofort ins

Haus führt und „am gleichen Tag das Werk der Verschmelzung ihres Schicksals in seines [vollendet].“ (*Schuhlin*, GW 4, S. 64) Zu Hause benimmt er sich wie ein König, während sie die Rolle der Unterworfenen spielt, es heißt:

Sie war, wo sie sich um ihn bewegte, seines leisesten Rufes nach Anerkennung bereites Echo. Tauchte in seines Auges Grund Herrschwille als Flämmchen nur auf, bereitete sie weibliche und menschliche Bereitschaft als Teppich vor ihm. Wohin er trat, kniete sie, ihn huldigend zu empfangen. (*Schuhlin*, GW 4, S. 65)

Der Grund, warum Klara Schuhlin so gehorsam und untertänig bleibt, ist unklar. Man weiß nur, dass sie der Tyrannei Schuhlins ganz ausgesetzt ist. Hier ist zu bemerken, dass das Wiederaufleben der Lebenskräfte, die Busekow durch die Begegnung mit Gesine erlebt, bei Schuhlin völlig fehlt. Für Schuhlin ist die Frau kein Lebensquell, sondern eine Sklavin, die er zur Absicherung seiner materiellen Existenz und zur Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse skrupellos ausnutzt.¹⁶⁴ Bald heiratet Schuhlin Klara, um „ihr letzte Wege zur Umkehr abzusägen.“ (*Schuhlin*, GW 4, S. 66) Statt Intimität und Vertraulichkeit zwischen dem Brautpaar werden die Demut der Frau und die Machtsucht des Manns in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt:

Seines Opfers verklärten Blick, als sie vom Standesamt heimkam, beantwortete er mit so ausholendem Druck beider Hände in ihre Schultern, daß sie in Knien knickte. Dann ließ er ein Leben beginnen, in dem er durch des Weibes schöpferische Demut als Künstler Mensch und Mann Herr des Universums war. (*Schuhlin*, GW 4, S. 66)

Durch die Darstellung von Schuhlins übertriebener Handlungsweise, mit der er seine Frau auf die Knie zwingt, wird die bis ins Perverse übersteigerte Machtgier Schuhlins zum Ausdruck gebracht. Den nächsten Machtzuwachs erreicht Schuhlin durch die Versklavung des gehorsamen, zum Glück vermögenden Schülers Neander. Im Text wird das Geschehen, wie sich Schuhlin den Jungen endgültig untertan macht und diesen dann in sein Haus ziehen lässt, nicht psychologisch nachvollziehbar erzählt. Statt einer psychologischen Innenschau steht die Darstellung der Gestik und der Bewegung der Figuren im Vordergrund:

¹⁶⁴ Im Text wird erwähnt, dass Klara mit ihrem fotografischen Talent Geld verdienen kann. (vgl. *Schuhlin*, GW 4, S. 67)

Manchmal spintisierte der Ältere auf Spaziergängen. War ihm des Rätsels Lösung gekommen, wandte er das Haupt dem Gefährten zu, hatte der die gleiche Erkenntnis in den Augen. Bei solchem Vorfall griff Neander, da sie im Wald auf einer Lichtung rasteten, nach Schuhlins Hand und küßt sie. Dem aber hatte es geschienen, auch des Jünglings Knie seien gewichen. Auf dem Heimweg - Neander ging einen Schritt voraus - umfaßte mit mächtigem Griff Schuhlin des anderen Arm, zog die ganze willige Person an sich heran. Der Gepackte dreht das Haupt gegen den verehrten Mann, senkt mit dem Gelöbnis ewiger Treue den Blick in die ihn anherrschenden Lichter.

Fortan bildeten die drei eine Gemeinschaft. Neander nahm an allen Mahlzeiten teil, übersiedelte auf Klaras Aufforderung ins Haus. (*Schuhlin*, GW 4, S. 69)

Die Darstellung der kuriosen Handlungsweise der Figuren dient nicht der Wiedergabe der Wirklichkeit: Dass Neander beim Spaziergang die Hand Schuhlins küsst und dieser ihn mit mächtigem Griff packt und an sich heranzieht, ist alles andere als wahrscheinlich. Mit diesen ungewöhnlich und grotesk wirkenden Gebärden wird vielmehr die Skurrilität eines inneren Zustands verdeutlicht, nämlich die freiwillige Selbstaufopferung Neanders für Schuhlin, der diesen doch bewusst unterwirft und ausnutzt. Da aber hier die psychologische Motivation völlig fehlt, weiß man außer der Tatsache, dass Neander der Macht Schuhlins verfällt, nicht, warum er sich so verhalten muss. Die Figur handelt ganz marionettenhaft, als ob sie nicht in der Lage ist, sich zu beherrschen.

Im weiteren Verlauf des Textes wird die Ausbeutung der beiden Opfer durch Schuhlin bis ins Extrem getrieben: Während Klara die sexuellen Bedürfnissen Schuhlins befriedigt, ermöglicht Neander dem Meister ein luxuriöses, großbürgerliches Leben, indem er ihm „Geschenke Kosthappen Flaschen guten Weines, doch auch Klavierauszüge und Gebrauchsgegenstände aller Art“ bietet. (*Schuhlin*, GW 4, S. 71) Die Novelle endet mit der Szene, in welcher Klara und Neander sich im Kampf um die Gunst Schuhlins gegeneinander auslöschten, während Schuhlin, unbeeindruckt von dem Tod seiner Opfer, unbestraft von vorn beginnt:

Sanfte Trauer hindert ihn nicht, unverzüglich neue Verbindungen zu suchen, die ihm die Mittel zu jenem Leben, das er als ihm gemäß und seiner Bedeutung zukommend, ein für allemal erkannt hatte, sichern sollen. (*Schuhlin*, GW 4, S. 76)

Eine innere Wandlung und einen Ausbruch aus der bürgerlichen Gesellschaft erlebt Schuhlin durchaus nicht. Vom Anfang bis zum Ende bleibt er derselbe, der zur Ermöglichung eines reichen, bürgerlichen Lebens andere Menschen rücksichtslos unterdrückt und ausbeutet.

Während im Zentrum von *Schuhlin* eine egozentrische, männliche Gestalt steht, wird in der 1918 erschienenen Novelle *Die Poularde* eine weibliche Figur dargestellt, die sich zur Verwirklichung des gesellschaftlichen Aufstiegs nicht auf ihre virtuose Begabung verlässt, sondern ihren eigenen Körper einsetzt. Wie Schuhlin wächst Stefanie, die Protagonistin in *Die Poularde*, in mittellosen Verhältnissen auf und verlässt ihre Familie, nachdem der Vater eine neue Frau geheiratet hat. Sie bekommt eine Anstellung bei einem Metzger - doch nach kurzer Zeit wird sie zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, weil sie Geld aus der Ladenkasse gestohlen hat. Im Gefängnis entdeckt Stefanie, dass sie eine unwiderstehliche Wirkung auf die Männer hat:

Wohin sie unter Menschen kam, empfing sie von jedem Mann so dringende Zeichen seiner Fassungslosigkeit grenzenloser Demut ihr gegenüber, daß der Sieg ihrer im männlichen Gegenüber schallend ausgedrückten Schönheit sie immer mitbezwang, mehr und mehr in jeder Lage sicher machte. [...]

Am Vorabend ihrer Entlassung nahm sie gewissenhaft Musterung über sich ab. Noch bekleidet, begriff sie des Haares aschblonde Masse mit der Wimpern und Brauen nicht übereinstimmendem Braun als ihren heftigsten Reiz, mit dem sie in jedem Fall rechnen konnte. (*Die Poularde*, GW 4, S. 316f.)

Zum ersten Mal wird sich Stefanie hier des Reizes ihres Körpers bewusst, was ihr den entscheidenden Anstoß zur Verwirklichung ihres gesellschaftlichen Ziels gibt. Nachdem sie aus dem Gefängnis entlassen ist, arbeitet sie in verschiedenen bürgerlichen Haushalten als Dienerin, die sich „nach einer Liebschaft mit dem Haussohn [...] fertiger dem Hausherrn [überließ]“ (*Die Poularde*, GW 4, S. 317) Wie Schuhlin besitzt auch Stefanie eine hohe Anpassungsfähigkeit. Um in der Gesellschaft Fuß zu fassen, setzt sie nicht nur ihren Körper ein, sondern ahmt auch die bürgerliche Lebensweise eifrig nach, es heißt: „[sie] sah ihnen Lebensart ab; suchte, wie sie sich zu bewegen, drückte wie sie Gefühle aus. Einen Wortschatz erwarb sie, konnte sich in gesteigerter Situation sinngemäß blähen.“ (*Die Poularde*, GW 4, S. 317) Später gelingt es ihr sogar, als Kammermädchen in einem fürstlichen Haushalt zu dienen, wobei sie „im Umgang mit der hochgeborenen Frau, mit Leidenschaft in ihres Daseins Lücken sich schmeichelnd, aller Heimlichkeiten eines schönen lasterhaften Weibes

von Welt Mitwisserin“ wird. (*Die Poularde*, GW 4, S. 318) Unter der Anleitung der Fürstin, die Stefanie gesellschaftliche Manieren beibringt, wird sie endlich in den Kreis der hohen Gesellschaft integriert. Der Höhepunkt ihres gesellschaftlichen Aufstiegs ist ihr Triumph über einen alten polnischen Magnaten:

Wie eine Fliege fing sie mit wuchtigem Schlag die Reliquie, indem sie vor seinen Augen mit Liebreiz Stufen hinauffiel, daß dem Gepackten aus Wäschezauber eine Frühlingsnacht in Chantilly, ein Haus mit grünen Fensterläden einfiel, er in lauter achtzehntem Jahrhundert ging.

Seine Werbung war brüsk, dehnbar ihre Ablehnung. An ihr gängelte sie ihn, bis er Narr war, in Träumen Champagner aus ihren Schuhen trank. Siegreichen Ausganges sicher, machte sie ihn wie ein Gummiband schlapp, das man täglich überzieht. Schließlich baten Freunde, bat der Prinz, die Prinzessin zu des Freundes Gunsten. Die Letztere riet der Angeschwärmten, das Wrack auf Abbruch zu heiraten. Stefanie sperrte sich, maulte, bis Aufsehen wie Posaunen schrie. [...] Und während sich der morsche Kavalier auf ihre Hand bückt, besieht sie nachdenklich den *grand seigneur*, sucht in sich festzustellen, wie er ihr am besten dienen könnte. (*Die Poularde*, GW 4, S. 320)

Die Beziehung zwischen Stefanie und dem polnischen Magnaten basiert nicht auf zwischenmenschlicher Intimität oder wahrer Liebe, sondern ausschließlich auf Verführung, Betrug und Ausnutzung. Mit heuchlerischer Annäherung ebenso wie Ablehnung gelingt es Stefanie, sich gegenüber dem Magnaten durchzusetzen, der ihr sozial weit überlegen ist. Die ehemalige Dienerin wird nun zur Herrscherin, die durch die bewusste Unterwerfung des Magnaten „das stürmischste Aufsehen“ erntet und ihre materielle Situation erheblich verbessert. (*Die Poularde*, GW 4, S. 319) Wie sich später herausstellt, führt sie nun ein luxuriöses, aber seelenloses Leben: „So herrschte sie im Umkreis, erfüllten Diener, vom Grafen Bezahlte und Anbeter ihr jeden Wunsch. Frei von anderen Leidenschaften, genoß sie mit Inbrunst raffiniertes Nichtstun, ihrer Glieder unaufhörliche Pflege“. (*Die Poularde*, GW 4, S. 322) Stefanie ist also weder wie Gesine konzipiert, die ihrem Liebhaber Lebenskräfte spendet, noch wie Ulrike, die im Ausleben der ursprünglichen Natur aus den gesellschaftlichen Normen ausbricht. Stattdessen ist sie in ihrer luxuriösen Lebensart, mit ihrem berechnenden Kalkül und ihrem skrupellosen Durchsetzungsvermögen Schuhlin ähnlicher. Wie dieser hat Stefanie immer ein egoistisches Vorhaben und ist für ihren Aufstiegswunsch zu allem fähig. Eine Veränderung in Stefanies Leben wird durch das Auftreten eines neuen Kammerdieners des Grafen eingeleitet. Stefanie fühlt sich vom Kammerdiener Wenger stark angezogen, der

wie sie ehrgeizig nach oben strebt. Selbst wenn sie beim Belauschen des Gesprächs von Wenger und der Zofe erfährt, dass dieser sie nur als Vehikel seines gesellschaftlichen Aufstiegs ausnutzt, kann sie kaum der Versuchung widerstehen, ihren Gefühlen für Wenger zu erliegen. Gerade in dem Moment, als Stefanie sich mit dem Kammerdiener einlassen will, taucht Dr. Rank - ein Freund des Grafen auf, der sie zurückhält und sie über die Ursache ihrer Gefühle aufklärt:

„Hätte man Ihnen als Kind durch Ihres Geistes Entwicklung an Hand reichlich ausgebreiteten Materials Gelegenheit gegeben, die in Sie gesenkte Kraft gemächlich auszubreiten, hätten freundlichere Umstände der Jugend Sie wie jedes Mädchen in den Stand gesetzt, natürlich von sich aus Zuneigung zu verteilen [...] hätte der Kern, der Sie ausmacht, nicht so verdichtet, riesige Sprengkraft zusammengedrängt werden können, die jetzt entladen will. [...] Sind Ventile, die an Ihnen geschlossen blieben, vorher noch zu öffnen, würden Sie Freund oder Feind den nennen, der, [...] die stürmenden inneren Feuer abzuleiten, versuchte? [...] in göttlicher Schöpfung und im Kunstwerk müßte es eher versucht werden, weil sonst Ihrer Leidenschaft die höhere und endliche Berechtigung, die aus Proportionsgesetzen ihr Unmaß verlangt, fehlte.“ (*Die Poularde*, GW 4, S. 330)

Zur weiteren Erklärung seiner Anschauung führt Rank später eine Romanfigur, nämlich Rosanette aus Flauberts *L'Éducation sentimentale* als Beispiel an:

Er tadelte an ihr, daß sie nicht wie andere ihrer Art ihrer Stellung menschlich Bedenkliches durch große Passion ausglich. Gewöhnlichen Abenteuerinnen gegenüber ihr Bild zur Größe gehoben zu sehen, wollte er sie in besinnungslose Leidenschaft für Frédéric Moreau entbrannt wissen. Weil die galante Frau nur durch das unentrinnbare Muß, das alle Berechnung zuschanden mache, rührend sei. (*Die Poularde*, GW 4, S. 331)

Rank zufolge kann die Liebe einer Frau wie Rosanette, die zur Durchsetzung ihres Ziels sonst immer berechnend handelte und den Männern ihre Gefühle nur vorspielte, erst bedeutend sein, wenn sie aus den gewohnten Bahnen ausbricht und sich der „große[n] Passion“, also der unausweichlichen Leidenschaft aus innerer Notwendigkeit hingibt, was alle Berechnung und Überlegung zunichtemacht. Durch diese Begeisterung, die im schärfsten Kontrast zur geübten Liebe steht, kann eine galante Frau über die anderen Abenteuerinnen erhoben werden. Deshalb ist das Vorhaben Stefanies mit dem Kammerdiener nur dann be-

rechtigt und sinnvoll, wenn es auf die außergewöhnliche, besinnungslose Leidenschaft zurückzuführen ist. Allerdings kann man bis jetzt die Ursache für die Gefühle, die Stefanie kaum unterdrücken zu können glaubt, noch nicht feststellen. Deshalb fehlt noch, wie Rank behauptet, die „Berechtigung“ dieser Leidenschaft. Rank zufolge ist es möglich, dass ihre Empfindungen dem Kammerdiener gegenüber ihren Grund womöglich nicht in der inneren Notwendigkeit, sondern eher in den äußeren Bedienungen haben: Die Entstehung der „riesige[n] Sprengkraft“, die sich nun zu entladen droht, ist größtenteils den ungünstigen äußeren Umständen ihres bisherigen Lebens geschuldet, die die richtige Entfaltung der Gefühle Stefanies bisher immer verhinderten, woraus eine Überspannung ihrer Gefühle resultierte. Daher sei der wahre Grund für die Zuneigung Stefanies zu Wenger erst nach der „Ableitung“ dieser aufgespeicherten Gefühle zu erfahren. Falls Stefanie sich danach immer noch von dem Kammerdiener angezogen fühle, werde ihre Empfindung erst als unentrinnbare Leidenschaft aus innerer Notwendigkeit anerkannt.¹⁶⁵

Die Eigenschaft von Stefanies Gefühlen wird später durch ein Experiment Ranks sichtbar: In der Nacht, als Stefanie eigentlich auf den Kammerdiener wartet, taucht Rank auf. Es zeigt sich, dass die Gefühle Stefanies für Wenger nicht über das Ausleben ihrer bloßen Sinnlichkeit hinausgehen: Nachdem Stefanie ihre sexuellen Bedürfnisse mit Rank befriedigt hat, ist der Kammerdiener sofort in Vergessenheit geraten. Stefanie heiratet den Grafen und führt wie zuvor ein behagliches, seelenloses Leben. (vgl. *Die Poularde*, GW 4, S. 334f.) Die Gefühle Stefanies für Wenger waren folglich nur das Ergebnis eines äußeren Zwanges. Anders als die Figuren, die in Rauschzuständen einen inneren Aufschwung erleben, ist Stephanie zu keiner großen Leidenschaft aus innerer Notwendigkeit fähig. Vom Anfang bis zum Ende ist Stephanie durch Eigenschaften wie Geldgier, Hinterlist und Machtucht geprägt, und die leidenschaftlichen Gefühle, die „alle Berechnung zuschanden mache[n]“, sind ihrem Wesen nicht gemäß. (*Die Poularde*, GW 4, S. 331) Am Ende der Novelle taucht Rank wieder auf und macht Stephanie ihr Wesen klar:

„Sie sind, liebe Freundin, endlich am rechten Ort. Nicht Steigen stand Ihnen und steiler Aufschwung. Läßliche Ruhe, Verharren kleidet Sie sehr. Und nicht mit der kletternden Lerche soll Sie Ihr künftiger Dichter messen, Ihr Gleichnis wäre -“

¹⁶⁵ Vgl. Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, S. 124 Hier ist zu bemerken, dass die von Rank genannten äußeren Bedienungen der Gefühle Stefanies nicht realistisch als sozialer oder psychologischer Hintergrund verstanden werden sollten. Stattdessen kann mithilfe von Ranks Gedankenmodell die wesentliche Eigenschaft Stefanies ausgefiltert werden.

„Die Poularde“, sagte Stefanie. (*Die Poularde*, GW 4, S. 335)

Während Schuhlin und Stefanie aus mittellosen Verhältnissen stammen und nach gesellschaftlichem Aufstieg streben, ist Yvette, die Protagonistin der gleichnamigen Novelle, schon von Geburt an reiche Erbin. Als die einzige Tochter des neuen Stahlkönigs führt sie ein luxuriöses Leben und eignet sich Kenntnisse und Manieren der Adelligen an. Allerdings schenkt sie den Hochgeborenen keine besondere Aufmerksamkeit, weil sie sich diesen aufgrund der „klassische[n] Vermögen höhere[n] Freiheit und bessere[n] Aussichten für die Zukunft“ überlegen fühlt. (*Yvette*, GW 4, S. 302) Einen gesellschaftlichen Aufstieg durch Heirat, wie es in *Die Poularde* der Fall ist, beabsichtigt Yvette nicht. Ihr oberstes Lebensziel ist allein die Anhäufung von Kapital, das sie von ihrem Vater geerbt hat. Wie Christian Maske, der den Ehrgeiz und das skrupellose Durchsetzungsvermögen seines Vaters nicht nur erbt, sondern diesen an Stärke dieser Eigenschaften noch überbietet, lässt Yvette die wenigen Gewissensbisse, die ihrem Vater als „entschlossene[m] Ausbeuter menschlicher Arbeitskraft und Unternehmungsgeistes“ noch übrig bleiben, vollständig hinter sich. (*Yvette*, GW 4, S. 303) Während ihr Vater noch zögert, „das betäubte Opfer ganz zu plündern“ (*Yvette*, GW 4, S. 303), versucht Yvette seinen letzten Vorbehalt bei der Kapitalanhäufung und Machtgewinnung wegzuräumen:

Der Gesellschaftsvertrag, behauptete sie, habe keine sittliche, nur noch ökonomische Voraussetzungen, Volk, das sich in der Gesetzgebung durch Angeordnete vertreten lasse, mit Abgaben vom Einkommen die Erlaubnis, dem einzigen Drang des Verdienens nachzulaufen, erkaufe, wolle keinen eigenen Willen mehr, doch Besitz als Ziel. Und nicht Kritik, Feststellung dieses Entschlusses sei notwendig. Er müsse seinen Erfolg bis ans Ende nützen, oder, von kühleren Spielern überflügelt zu werden, erwarten. Sie selbst, einmal Herrin des Vermögens, würde kein Bedenken kennen. Sie werde die Macht, die Reichtum verleiht, den Einzelnen und wirtschaftliche Verbände zu bestechen, die Bestochenen für ihre eigenen Ziele zu beherrschen, zu unbekanntem Erfolgen führen. (*Yvette*, GW 4, S. 304)

Für Yvette, die die rücksichtslose Verwirklichung eigener Interessen anstrebt, ist das Leben nur zum Kampf und Besiegen da. Yvette zufolge kann man sich in einer Gesellschaft, in der die Skrupellosigkeit und die Maximierung der wirtschaftlichen Vorteile die führenden Prinzipien sind, nur durchsetzen, wenn man Meister in diesen Disziplinen ist. Als Yvette nach dem Tod ihres Vaters die Geschäfte übernimmt, setzt sie ihr Prinzip um und treibt die Unterwerfung und Ausbeutung der wirtschaftlich Schwächeren bis ins Extrem, es heißt: „stand sie

der Welt rücksichtslos entgegen, wußte sie, durch Raub und Freibeuterei bereicherte sie sich, empfand Alls Weh der Beraubten als des Daseins Sinn und Genuß.“ (*Yvette*, GW 4, S. 307) Diese Textstelle offenbart Yvettes Hang zu sadistischer Gewaltanwendung, wobei sie Freude und Genuss am Leid der anderen empfindet. Darüber hinaus versteht es Yvette den Reichtum, den sie auf unredliche Weise gewonnen hat, zum eigenen Vorteil zu nutzen. Obwohl sie beim Betrachten eines Kunstwerks nichts empfindet, fängt sie an, Kunstwerke zu erwerben, deren Qualität sie am hohen Preis erkennen zu können glaubt, um dadurch ein Gefühl der Überlegenheit anderen gegenüber zu gewinnen: „So hingen in ihren Zimmern Bilder großer Meister, standen dort Ausgaben berühmter Drucke. Sie selbst fühlte keinen Reiz als den des befriedigten Reichtums aus ihnen, der sich am Neid der Mitmenschen wohltut.“ (*Yvette*, GW 4, S. 305) Zur Erhöhung ihres gesellschaftlichen Ansehens versucht Yvette auch Künstler zu verführen, indem sie „mit Anmerkungen aus künstlichen Revuen den Schein eines empfindsamen Herzens vor[täuschte].“ (*Yvette*, GW 4, S. 306) Durch Hinterlist und Betrug gelingt es Yvette, den Dichter Bland zu ihrem Liebhaber zu machen, um möglichst viele Briefe von ihm zu sammeln, in denen er sie als „treibende Kraft“ seines Werkes verehrt. (*Yvette*, GW 4, S. 309) Nachdem sie drei Bände Briefe von ihm bekommen und somit der Nachwelt ihre Bedeutung für sein Werk bewiesen hat, beendet sie sofort die Beziehung mit Bland, der als „vollkommene[r] Geplünderte[r]“ seinen Nutzwert für sie verloren hat. (*Yvette*, GW 4, S. 310) Wie Schuhlin und Stefanie setzt auch Yvette mit Brutalität und Skrupellosigkeit ihre Interessen den anderen gegenüber durch.

Gegen Ende der Novelle wird Yvette, die im bürgerlichen Streben nach Macht und Ansehen befangen ist, einer anderen Frau entgegengestellt, die ihr an Vitalität und Lebenskraft weit überlegen ist. Als Yvette in Baden-Baden Urlaub macht, bewohnt sie zufällig ein Zimmer neben dem eines Liebespaares und erlebt täglich „des verrückten Paares Leidenschaft durch Wände“. (*Yvette*, GW 4, S. 310) Im Text bildet die von Unbeweglichkeit und Bequemlichkeit geprägte Lebensweise Yvettes, die im Urlaub nichts anderes tut, als ihr gewohntes Luxusleben fortzusetzen und sich ausgiebig zu erholen (vgl. *Yvette*, GW 4, S. 310), einen scharfen Kontrast zu der des Liebespaares, in dessen Zimmer „munterstes Leben“ herrscht (*Yvette*, GW 4, S. 310):

Betrat sie (*Yvette*) mittags abends morgens ihr Zimmer, zwitscherte das Geschnäbel, lächerte es hell, gurgelte des beglückten Mannes sonores Lachen. Dann hüpfen flinke Füße, schwere polterten, ein Möbel knarrte, Tür widerstand, ein Schrei schnitt die Luft. Atemlose Stille, bis der Diskant Kaskaden schmetterte. (*Yvette*, GW 4, S. 311)

In der Skizzierung dieses erotischen Geschehens ist das starke Bewegungs- und Klangelement (wie z.B. das „sonore Lachen, der „Schrei“, das „Knarren“ des Möbels sowie die flinken Füße, die „hüpften und polterten“) als Ausdruck kraftvoller und freudiger Aktivität dominierend, wodurch die sich frei entfaltende Lebenskraft des Liebespaares zum Ausdruck gebracht wird, die der starren Bürgerlichkeit Yvettes zuwiderläuft. Später stellt sich heraus, dass der Mann im Zimmer nebenan Bland ist, der nun als ein völlig Veränderter Yvette wieder trifft. Durch eine andere Frau, die „die starken Instinkte“ hat, ist er „nach einem Leben von Formeln und Begriffen [...] flüssig menschlich“ geworden. (Yvette, GW 4, S. 312) Die Novelle endet mit einer Szene, worin Bland die sich anbietende Yvette zurückweist und ihr die Eigentümlichkeit seiner neuen Geliebten erklärt:

„Umsonst sehe ich Sie in tieferem Sinn für mich bereit. Doch sind Sie wie ich kein Lebensquell. Mit hoher Vernunft, klugen Gedanken verharren wir stumpf [...]

Diese (seine Geliebte) sprüht an Brüsten. Wo ich sie fasse, ist sie Strom, der mich mit Feuer aus Aufspeicherungen lädt. Immer ist sie kraftvoller Beginn, und hinterher noch scheint ihr Geschlecht das Allernatürlichste. Nichts kommt darauf an, ob sie lacht oder weint, vom Sinn ihrer Worte, von ihrer Entschlüsse Wert hängt nicht das Geringste ab. Sie mag leiden, sich freuen, wachen schlafen - stets entsteigt ihr das Ursprüngliche, von dem Gebären und Frucht, Yvette, Kommt!“ (Yvette, GW 4, S. 312)

Die von elementarer Lebenskraft erfüllte neue Geliebte Blands wird als Kontrastfigur zu Yvette in den Text eingeführt. Durch die Gegenüberstellung einer extrem anderen Eigenschaft macht Bland Yvette die Unzulänglichkeit ihrer Natur bewusst: Als eine bürgerliche Frau, die sich durch Unbeweglichkeit und berechnenden Intellekt auszeichnet, ist Yvette keines inneren Aufschwunges fähig und kann auch anderen keine Lebenskraft spenden. Wie Schuhlin und Stefanie erlebt Yvette keine Wandlung zu einem Menschen voller Lebenskraft, der sich von dem gesellschaftlichen Konformismus befreit, sondern eine Wandlung zur Marionette der bürgerlichen Gesellschaft, in der man wie besessen nach Geld und Macht strebt.

In der *Chronik* steht häufig die habgierige, egozentrische bürgerliche Figur im Mittelpunkt der Darstellung. Neben den oben genannten Novellen treten auch in der Novelle *Vanderbilt* die Bürger als Hauptfiguren auf. In dieser Novelle gewinnen die Sehnsucht eines Ehepaares

nach Reichtum und der Aufstiegswunsch die Oberhand über die Liebe zwischen zwei Menschen: Zur Ermöglichung eines luxuriösen Lebens geht die Ehefrau Eugenie mit voller Zustimmung ihres Manns ein Verhältnis mit einem Kavallerieoffizier ein, und die Tatsache, dass Eugenie in Paris eine Affäre mit dem amerikanischen Millionär hat, wird von dem Ehepaar als Beweis für ihren Anschluss an die große Welt betrachtet. Als Nebenfigur tritt die bürgerliche Figur fast in jeder Novelle der *Chronik* in Erscheinung, wodurch sie einen scharfen Kontrast zum wahnsinnigen Vitaltypus bildet, man denke an die Ehefrau Busekows, die Ärzte in *Der Anschluss*, das lebensfeindliche Schauspielerpaar in *Posinsky* und nicht zuletzt die bürgerliche Familie in *Meta*, die trotz aller Bemühungen der Protagonistin nicht zu einer kräftigeren Lebensäußerung gebracht werden kann. Meistens charakterisieren die bürgerlichen Figuren schlechte menschliche Eigenschaften wie Geldgier, Hinterlist, Untreue und Machtucht. Dabei ist ihr Verhältnis zu ihren Mitmenschen vor allem durch brutale Unterdrückung und Ausnutzung gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den Wahnsinnigen brechen die Bürger keinesfalls aus den gewohnten Bahnen und den gesellschaftlichen Normen aus, sondern sie integrieren sich durch ihre hohe Anpassungsfähigkeit schnell in die Gesellschaft, um dadurch ihre ökonomische Situation zu verbessern und die gesellschaftliche Anerkennung zu gewinnen. Ferner sind die Bürger überhaupt nicht fähig, sich dem intensiven Lebensgefühl hinzugeben und sich in Zuständen des Rausches und der Verzückung zu verwirklichen: Zwar durchlaufen sie verschiedene Situationen, in denen sie große Veränderungen im Leben erleben, aber innerlich bleiben sie stets unverändert und sind immer in ihrem Streben nach Macht und Geld gefangen. Im Vergleich zu den Wahnsinnigen haben die Bürger überhaupt kein Leben in sich.

Es ist zu bemerken, dass die willkürliche, bösartige Handlungsweise der Bürger in ihrer Welt nicht als Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung angesehen wird: Während die Wahnsinnigen wegen ihrer spontanen Aggressivität ins Irrenhaus eingesperrt werden, bleiben die Bürger trotz ihrer Skrupellosigkeit und Brutalität unbestraft. Offensichtlich wird eine solche Handlungsweise in der Umgebung der Bürger als ganz normal empfunden, man denke an die beiden Opfer Schuhlins, die die grausame Ausbeutung ihres Meisters ohne Weiteres akzeptieren. Dadurch stellen diese Novellen die gesellschaftlichen Normen und Kriterien infrage. Insgesamt thematisieren die Novellen der *Chronik* bevorzugt die bürgerliche Welt, wobei deren Missstände durch die Kontrastdarstellung der bürgerlichen Eigenschaften mit denen der unbürgerlichen, wahnsinnigen Menschen deutlich erkennbar werden. Trotz des unbeteiligten, beobachtenden Erzählers verrät die Zuschreibung von außergewöhnlich un-

günstigen Verhaltensweisen zur bürgerlichen Welt im Vergleich zur unbürgerlichen eine bürgerkritische Intention des Autors. Aufgrund der antibürgerlichen Erzählthematik lässt sich die Prosa Sternheims in die Nähe des literarischen Expressionismus rücken, in welchem die Bürger mit ihren Werten und Gewohnheiten nicht selten zum Objekt der Kritik gewählt werden.¹⁶⁶

3.3.3 Die Problematik der Erziehung: Bürgerliche Erziehung vs. Erziehung zum natürlichen Menschen

In den Novellen *Die Schwestern Stork*, *Die Laus* und *Die Hinrichtung* wird hauptsächlich die Erziehung problematisiert. Dabei wird die bürgerliche Erziehung der Erziehung zum natürlichen Menschen gegenübergestellt. In *Die Schwestern Stork* wird die Protagonistin Martha nach dem Tode ihrer Eltern vor die Aufgabe gestellt, ihre kleine Schwester Maria großzuziehen. Da Martha durch einen Unfall körperlich benachteiligt ist, sie nun „mit dem Holzklotz unter dem Schuh [...] für den höheren bürgerlichen Gesichtswinkel einen Stich“ hat (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 116), fühlt sie sich von früh an von der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossen. Diese erzwungene Distanz zur Bürgerwelt hilft ihr jedoch, sich „vom bösen Schema des Menschseins“ (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 120) zu befreien und ihre Wachsamkeit dem bürgerlichen Erziehungssystem gegenüber zu erhöhen. Da Martha die Erziehung der jüngeren Schwester nicht den üblichen Institutionen überlassen will, versucht sie Maria zu Hause zu unterrichten. Allerdings ist es für sie äußerst schwierig, die geeigneten Lehrbücher zu finden:

Schulbücher der jungen Generation ließ sie kommen und war in Trauer gestürzt. Vor ihr lag ein Lesebuch für Mittelschulen. Sie las die Kapitelüberschriften: „Bürgerpflicht“, „Ich möchte Steuern zahlen“, „Die Wäsche im kaiserlichen Haushalt“. Im Lehrgang für Erdkunde gab es bei des entferntesten Erdwinkels Schilderung nur Hinweise auf die Heimat. Was dieser Weltteil bei seiner Bodenschätze Reichtum, wäre er, deutsche Methoden anzuwenden, imstand, bedeuten könnte. Nirgends wurden dem jugendlichen Eindruck fremde Himmel mit ihrer zu begreifenden Besonderheit, doch am Maßstab eigener Verhältnisse überall Mängel gezeigt, die nach der Pädagogen Ansicht dem ganzen Erdball anhafteten. Wo der Obrigkeit Macht

¹⁶⁶ Vgl. Thomas Anz: Literatur des Expressionismus, S. 75

auf eigenem Boden zu Ende war, versuchte man gleichviel, Materie unter die geltenden Vorschriften zu bringen. In der Abteilung „Naturleben“ hießen die Aufsätze: „Wenn die Natur straft“, „Die Polizei in der Tierwelt“, „Das Schöffengericht der Mutter Natur“. Mannigfaltigkeit der Schöpfung wurde erdrosselt, Buntheit als Schande ausgelöscht, alle Erwartung in eine mechanische Entwicklung, deren treibendes Mittel das Kapital war, gesetzt. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 122)

Beim Durcharbeiten der Schulbücher erkennt Martha, dass die bürgerliche Gesellschaft sich dem Gesetz des Fortschritts und der Entwicklung unterwirft, wobei alles rational verarbeitet und durch die vom Bürgertum gegebenen Vorschriften streng geregelt werden muss. Da alle Phänomene nur unter dem Gesichtspunkt des Entwicklungs- und Nützlichkeitsgedankens betrachtet werden, ist es den Schülern unmöglich, die eigentliche und besondere Eigenschaft der Dinge zu erkennen. Stattdessen lernen sie nur, die Unzulänglichkeiten der Dinge zu entdecken, indem man alle Gegenstände ständig mit dem vergleicht, was von den Bürgern erstrebt und anerkannt wird. Ferner erfährt Martha, dass auch das menschliche Leben genormt und gesetzmäßig reglementiert wird. Die jungen Menschen, die den bürgerlichen Erziehungsmethoden ausgesetzt sind, orientieren sich nur an den Gesetzen und Verordnungen der bürgerlichen Gesellschaft, wobei die eigene Beschaffenheit nicht beachtet wird. Die nach bürgerlichen Erziehungsprinzipien Erzogenen - wie Martha an Mädchen ihres Alters beobachtet - erscheinen ihr „als von Hebeln gelenkt“. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 120) Sie stehen wie „Signalstangen im Städtchen“, die „mit grünem oder rotem Licht ein bürgerliches ‚Erlaubt‘ oder ‚Nichterlaubt‘ für die Fahrt jedes Einzellebens stellen“. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 120) In Marthas Augen haben diese Mädchen, die von früh an ein von bürgerlichen Gesetzen diktiert Leben führen, keine eigenen Gedanken. Sie werden zu Marionetten gesellschaftlicher Zwänge erniedrigt.

Diese Ansichten Marthas über die bürgerliche Erziehung vertritt auch der Bettler in der Dialognovelle *Die Laus*. Im Gespräch mit der Dame übt der Bettler scharfe Kritik am bürgerlichen Erziehungssystem:

„In eines Briefträgers skrofulösem Sohn ist sein beschränktes Muß nicht gern gesehen. Durch seine Hochschulerziehung, die der Familie Fasten auferlegt, werden Möglichkeiten aus ihm erwogen, die früher oder später zusammenbrechen. Alles soll aus ihm möglich sein, Notwendiges aus ihm nicht folgen. Man könnte ihn zu einem einfachen aufrechten Mann erziehen; doch liegt der Vergleich mit Geheimrat X nah, der auch von einfachen Eltern geboren war.“ (*Die Laus*, GW 4, S. 208)

Mit diesen Worten weist auch der Bettler auf die Probleme der bürgerlichen Erziehung hin: Ausgehend vom vernunftorientierten Entwicklungsgedanken, der das stetige Emporarbeiten zum höheren Zustand unterstützt, führt der Bürger den jungen Menschen immer die gesellschaftlich anerkannte, vorbildhafte Lebensweise vor Augen, an der sich die jungen Menschen orientieren müssen. Dadurch wird eine freie Entfaltung der eigenen, ursprünglichen Natur unterdrückt, und das Selbstwertgefühl wird nicht mehr aus dem Selbst gewonnen, sondern ist völlig von gesellschaftlichen Urteilen abhängig. Dem Bettler zufolge sei auch die bürgerliche Kunst problematisch: Sie deckt die Missstände der bürgerlichen Erziehung nicht auf. Stattdessen werden die bürgerlichen Anschauungen durch die Kunst eher bestätigt und bestärkt, es heißt:

„Was man uns lehrte, las ich in Büchern bestätigt. Denken Sie, Gelehrte Dichter sogar, diese Gipfel menschlicher Weisheit bestätigten unserer Erzieher kategorische Sentenzen. Bilder, die in Museen hingen, gaben ihnen recht. Warum, nach wessen Beispiel hätte ich zweifeln sollen?“ (*Die Laus*, GW 4, S. 195)

Im Folgenden macht der Bettler der Dame die Folge der bürgerlichen Erziehung klar:

„So sind wir über Erreichbares mit Vorspiegelungen durch Geister getäuscht, die höhere Verantwortung zu kennen behaupten; die aber nur eines in uns stiften, sehen wir, wir können an die goldenen Schüsseln, die sie auftischen, nicht heran: glühendes Ressentiment. Haß gegen alles, was uns anscheinend Enterbten vorbehalten ist. Während es in Wahrheit nichts von alledem für keinen Menschen gibt.“ (*Die Laus*, GW 4, S. 213)

Mit dem Terminus „Ressentiment“ ist hier der Hass, der geheime Groll der Bürger gegen das Unerreichbare gemeint, der aus dem Glauben an ein objektives Sollen resultiert, das jedoch in der Tat nichts mit der Wirklichkeit und der eigenen Beschaffenheit des Menschen zu tun hat. In diesem System, worin das Streben nach einem höheren Zustand an erster Stelle steht, werden nur die Anpassungssucht und die Unzufriedenheit des Menschen mit sich selbst gezüchtet.

Insgesamt betrachtet dient die bürgerliche Erziehung dem Zweck des gesellschaftlichen Aufstiegs und der Reglementierung. Diese zweckorientierte Erziehungsweise führt ferner dazu, dass die Unvoreingenommenheit und die Unbefangenheit von jungen Menschen ver-

loren gehen.¹⁶⁷ Martha, die einige bürgerliche Mädchen zum Geburtstag Marias einlädt, bemerkt, dass diese Mädchen sich ganz misstrauisch und hinterlistig verhalten: „Die Mädchen mit gezielter Turntüre kicherten und zwinkerten bei aller Anrede. Eines Satzes simplen Sinn faßten sie nicht, vermuteten Schliche Winkelzüge hinter ihm, entgegneten Kauderwelsch, Anspielung, die Maria fremd blieb.“ (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 125) Ein freies Leben ohne Absichten ist diesen Mädchen unmöglich. Ihre Handlungsweise ist vom Gedanken geprägt, dass alles auf bestimmte Zwecke ihn ausgerichtet sein muss.

Nachdem Martha den Mechanismus der bürgerlichen Erziehung durchschaut hat, entscheidet sie sich für eine natürliche Erziehungsweise, die vom Wesen Marias inspiriert ist:

Maria, allem erstmals Gehörten eine Andacht des Gefühles, die sie bis ins Haar glühen ließ, schenkend, gab der Ratlosen Erleuchtung: Es sei ein geistig zu Fassendes erst fühlend zu durchdringen. Kein Besitz ginge in des Gedächtnisses Schacht ein, als der die Seele schon bewegt hätte. Der Lehrer brächte dem Schüler den Stoff um so näher, als sein eigenes Gemüt eher von ihm erschüttert war. Nicht das zu Lernende, Bewegung, die den Lehrer mit ihm packte, merkt vor allem das Kind.

[...] Gab (Martha) sich an Mythologie, vernichtete Rassen und Kulturen hin, spürte am eigenen Brennen und Erkalten den Wert großer Männer der Vergangenheit für die Jetztzeit. Kam sie flammenden Blickes zu Maria, brachte ihr Alexander den Mazedonier noch warm vom Ofen, schoß der mit entzündetem Blut der neue Begriff als Rakete ins Hirn. Buddha Lykurg und Cäsar kamen ihnen einfach in den Sinn, weil sie über sie staunten lachten, oft die Tränen nicht verhalten konnten. Erhitzter Einbildung liefen sie durch Asiens Steppen, unendliche Flüsse entlang zu Eismeerern, sahen Chinas Japans Tempel, suchten, phantastische Formen des Angeschauten mit dem Stift auf Papieren zu übertreffen. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 122f.)

Marthas Methode setzt sich offenbar der teleologisch orientierten, vernunftgemäßen Weltbetrachtung entgegen: Im Gegensatz zu den nach bürgerlichen Erziehungsprinzipien Erzogenen, die sich zum Erfassen der Welt lediglich auf die rationalen Methoden verlassen, verwendet Martha bei der Erziehung Marias ein ganz anderes Erkenntnismittel, wodurch die Erkenntnis eines Gegenstands eher auf irrationalen Wege gewonnen wird. Der Kern eines besonderen Phänomens der Wirklichkeit ist also nicht durch mechanisches Lernen von Re-

¹⁶⁷ Vgl. Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, S. 141

geln und Gesetzen zu erfassen. Stattdessen muss der zu erkennende Gegenstand vor allem durch intensive Anteilnahme des ganzen Menschen erlebt werden. Im oben zitierten Textauszug ist wiederholt von „Gefühl“, „Gemüt“ und „spüren“ die Rede. Dabei wird die irrationale Kraft des Instinkts betont, der im Gegensatz zu den abstrakten Formen des Denkens den Mädchen ein unmittelbares Empfinden des Gegenstands ermöglicht. Dadurch, dass die Lernenden sich dem zu Erkennenden „hingeben“, werden sie der Position des externen Beobachters enthoben. Sie werden Teil des Erkenntnisvorgangs und die so gewonnenen Erkenntnisse werden schärfer in ihren Sinn eingepägt. Hier ist zu bemerken, dass das einführende, intuitive Erkennen mit der Steigerung des Lebensgefühls einhergeht: Mit den Worten wie „Kam sie *flammenden Blickes* zu Maria“ und „schoß der *mit entzündetem Blut* der neue Begriff als Rakete ins Hirn“¹⁶⁸ wird der Lebensenthusiasmus der Figuren zum Ausdruck gebracht, der dem Prozess des Erkennens einen ekstatischen Akzent verleiht. Mithilfe des intuitionalen Erkennens unterwerfen sich die Mädchen keinem bürgerlichen Gedanken des Fortschritts und der Entwicklung. Stattdessen gelingt es ihnen, die Phänomene der Welt frei und ohne Bewertung zu betrachten:

Auf Gängen glitten sie ins Gras, machten nach links und rechts die Augen auf und haben keinen Willen. Tier Pflanzen Element sollten ihnen nicht ihrer Notwendigkeit Beweise geben, doch als Schmuck des ins Auge gespannten Gemäldes dasein. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 123)

Die Mädchen hegen also keine Absicht mit den Dingen und vermögen die Eigenart der Dinge vorurteilslos mit Inbrunst zu erleben. Die Dinge werden somit nicht mehr unter dem platten Gesichtswinkel der Verwendbarkeit und Nützlichkeit gesehen. Stattdessen wird ihr Wert nur aus sich selbst gewonnen. Durch das neue Erkenntnismittel emanzipieren sich sowohl die Mädchen als auch die Gegenstände von den vorgegebenen Gesetzen.

Mit fünfzehn Jahren wird Maria eine „natürliche Person“ voller Lebenskraft. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 125) Im Gegensatz zu den bürgerlichen Mädchen, die kalt schwitzen, schlecht riechen und schwarze Schatten unter den Augen haben (vgl. *Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 125) besitzt Maria „sprühende Blicke“ und „entzückte Gebärden“. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 125) Sie beginnt „am Leib zu glühen“, wobei „die heiße Welle Martha und

¹⁶⁸ Kursiv von mir.

alle Umwelt mit[packte]“. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 127) Unbeeinflusst von den bürgerlichen Gedanken führt Maria ein natürliches, freies Leben, in welchem sie instinktiv handelt: Einmal hat sie schreiend ein bürgerliches Mädchen „mit Püffen aus dem Garten“ gejagt. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 125) Die Ursache ihres Zornes kann Maria jedoch nicht erklären, weil sie nicht in logischen Zusammenhängen zu denken pflegt. (vgl. *Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 125) Dieser dynamischen, unabhängigen Natur gemäß ist Maria nun fähig, sich eine eigene Vorstellung von der Welt zu schaffen:

An warmen Tagen wurden Stühle ins Grüne gerückt. Wechselndes Licht änderte den Ausblick auf Dörfer und Niederlassungen, an deren äußerem Bild Martha hängen blieb, glücklich ausruhte. Doch Marias Einbildung lief an den Horizont, überstürmte ihn, verlor das vor ihr liegende Land.

Zu anderen Menschen jagte sie unter fremde Himmel fort. Die trugen Kleider von ehedem. Waren von hellen Haaren umweht, trieben den Pflug vor sich her. Erdboden fiel Kloß vom Eisen nieder. Manchmal ruhten sie, spritzten Schweiß und Wasser ab, beteten beiseite. Kanal war bei ihnen, betürmte Mauern einer Stadt. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 126)

Als Maria sich mit Martha im Garten ausruht, richtet sie keine Aufmerksamkeit auf die äußere Umgebung, sondern versucht, das Lebensgefühl einer vergangenen Zeit in sich zu erwecken. Durch die Bilder der pflügenden Bauern, der bestürmten Mauern und der Kanäle wird ein lebendiges, natürliches Grundempfinden jener Zeit sichtbar gemacht, das mit dem Wesen Marias übereinstimmt. Dadurch, dass Maria diese Bilder voller Leben und Bewegung in sich hervorruft, wird ihre eigene Lebenskraft erheblich gesteigert, es heißt: „Dann fühlte Maria ein Jauchzen in sich, Tanz und Wiegen in den Hüften.“ (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 126) Hier ist zu bemerken, dass die Vorstellungen Marias ausschließlich „aus ihrem eigenen dynamischen Seinsbewußtsein“¹⁶⁹ entstanden sind und keine realen Umstände einer historischen Epoche wiedergeben. Im Gegensatz zu den bürgerlich Erzogenen interessiert sich Maria nicht für die äußeren Daten und Fakten, sondern versucht ausschließlich, sich selbst leidenschaftlich zum Ausdruck zu bringen.

Mit der Zeit wird die natürlich erzogene Maria ein „an Leib und Seele“ vollkommener Mensch (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 127), der die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zieht. Zwar hat Martha ihre jüngere Schwester gegen die Repressivität und Zweckhaftigkeit der bürger-

¹⁶⁹ Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, S. 145

lichen Erziehung natürlich erzogen, aber jetzt versucht sie doch, Maria ganz an sich zu binden, indem sie alle Männer von dieser abhält. Dadurch wird Maria „die völlige Erfahrung des elementaren Lebens“¹⁷⁰ unmöglich, was dazu führt, dass sie schwer krank wird. Obwohl es Martha gelingt, die Annäherung eines Gymnasiasten an Maria zu verhindern, indem sie sich selbst anbietet, vermag sie „mit ihres gleichgültigen Leibes Hingabe“ doch nicht, den Arzt von der Schwester abzuhalten (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 133). Der Grund liegt nicht darin, dass der Arzt nicht verführbar ist, sondern eher darin, dass die sich entfaltende Lebenskraft der natürlich Erzogenen, die inzwischen genesen ist, durch nichts zu unterdrücken ist. Die „natürliche Person“ (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 125) Maria will nun „das Leben mit all seinen Bestandteilen“¹⁷¹ leben, denen man sich nicht widersetzen kann. Die letzte Szene der Novelle zeigt, dass das Vorhaben Marthas durch das plötzliche Erscheinen Marias für immer vernichtet wird:

Doch wie war da, im leichtgeknöpften Kleid, das Hemd durch alle Ösen zeigte, Maria plötzlich bei ihnen erschienen? Sterne hatten am Firmament gewankt, das Stückchen Mond verlor am Himmel seine Stütze. Und während aus der Schwester Mund herzliches Lachen scholl, eine Hand nach dem verzauberten Mann griff, fühlte Martha aus eben noch farbiger Fülle sich ins grenzenlos Leere für immer geschleudert. (*Die Schwestern Stork*, GW 4, S. 137)

Insgesamt betrachtet kommt Maria durch die natürliche Erziehung zu einem freien, kraftvollen Lebensgefühl, das man innerhalb des bürgerlichen Erziehungssystems nicht gewinnen kann.

In der *Chronik* ist die Konstruktion, in der die bürgerlich Erzogenen den unverdorbenen, von allen Zwängen befreiten Menschen gegenübergestellt werden, auch in der Novelle *Die Hinrichtung* zu beobachten. In *Die Hinrichtung* wird der bürgerlich unbeeinflusste junge Ludwig als Protagonist eingeführt, der in scharfem Kontrast zu seinen bürgerlichen Mitschülern steht:

So langte Ludwig mit freien Lungen durchwehten Adern in des Gymnasiums Klasse an, saß ohne Vorurteil in der Bank. Lehrer und Mitschüler ließ er gelten, wünschte nur, sie möchten, sich behauptend, Wesentliches zeigen. Wie in einem März war wenig Hergebrachtes in ihm.

¹⁷⁰ Bernhard Budde: Über die Wahrheit und über die Lüge des radikalen, antibürgerlichen Individualismus, S. 128

¹⁷¹ Ebd., S. 127

Er selbst zu jeder Blühanstrengung Farbenentfaltung gewillt, erwartete die befruchtenden Ströme. Begeisterung für alle Welt war durch keinen Zweifel gequält, für nichts und niemand nahm er Partei, stellte alles Ereignis, jede Person in sich fest. [...]

Bedenken der Mitschüler verlachte er. Die glaubten überall an Absichten. Sahen sich von früh bis spät in Zusammenhänge, die sie nicht entwirrten, verstrickt. In jedem Satz des Cicero, einer algebraischen Aufgabe argwöhnten sie die Schlinge, in die sie fallen sollten. Ludwig hielt alles in gehöriger Distanz, erlaubte keine Beziehung. (*Die Hinrichtung*, GW 4, S. 342)

Hier ist zu beobachten, dass die Mitschüler Ludwigs, die sich an der bürgerlichen Denkweise orientieren, den allgemeingültigen Regeln und kausalen Bedingungen unterworfen sind. Da sie sich im Streben nach Verbindungen und Zusammenhängen stets auf die Umwelt beziehen, wird ihre Daseinsform Ergebnis aller möglichen äußeren Einflüsse, die nichts Eigenes enthält. Im Gegensatz dazu will Ludwig sich von der Relativität der Beziehungen lösen und lässt sich durch keine anerzogene Denkweise und Vorurteile von seiner inneren Notwendigkeit abbringen. Während die Mitschüler nur auf die äußeren Umstände reagieren, ist Ludwig „zu jeder Blühanstrengung Farbenentfaltung gewillt“ - er folgt also keinen hergebrachten Regeln und Gesetzen, sondern reguliert sein Leben lediglich nach der eigenen Lebensenergie, die sich kräftig entfaltet.

Als Ludwig die Unzulänglichkeit der bürgerlichen Erziehung erkennt, versucht er die Situation zu verändern, indem er seine Mitschüler „mit Fröhlichkeit entscheidender an[steckte]“. (*Die Hinrichtung*, GW 4, S. 343) Unter dem Einfluss Ludwigs gewinnen die Mitschüler eine freie Einstellung gegenüber der Welt:

Anfangs zögernd, wurden sie sich bald bewußt, immer gab es Famoses, wenigstens des Falles Neuartiges zu sehen, bildeten unter des Zukömmilings Führung das Talent zur höchsten Reife. [...]

Das Geschwür, das einem von ihnen aus dem Hals wuchs, war ihnen gemeinsam Gegenstand der Umwertung der erst peinlich scheinenden Angelegenheit ins Besondere und Angenehme. (*Die Hinrichtung*, GW 4, S. 343, 345)

Statt dem Geschehenden eine geglaubte Bedeutung aufzuzwingen, versuchen sie das eigentliche Wesen der Dinge instinktiv und ohne Vorurteile zu erfassen. Dadurch wird der Gegenstand aus dem herkömmlichen Wertsystem gelöst: Was in der bürgerlichen Vorstel-

lung als hässlich und unangenehm betrachtet wird, wird von ihnen als eigenartig und interessant begriffen. Außerdem wird das Lebensgefühl der Mitschüler frischer und heiterer, es heißt: „Mit Kichern fing jeder Tag an, stieg unter Gelächter zu strahlender Heiterkeit am Abend. [...] Von mürrisch und grau war ihr Empfinden das Gegenteil. Mehr blau, und wollte man's lateinisch sagen: serenus.“ (*Die Hinrichtung*, GW 4, S. 343) Wie Ludwig sind die Mitschüler zu einer stärkeren Lebensäußerung gekommen.

Im expressionistischen Jahrzehnt gibt es nicht wenige Autoren und Herausgeber, die sich kritisch an den auf gesellschaftlichen Übereinkünften basierenden Einrichtungen abarbeiten. Carl Einstein disqualifiziert unter anderem die herrschenden Instanzen und Organisationen allesamt als „Dressuranstalten für Menschen, die allein sich nicht benehmen können“¹⁷². Als eine der wichtigsten Werte vermittelnden Instanzen wird besonders die Schule häufig das Zielobjekt der Kritik: In einem Artikel über das Selbstmordproblem der Schüler brandmarkt Franz Pfemfert die „lebensfremde Schule“ als „geistige und körperliche Strafanstalten“¹⁷³ und schreibt ihr die hohe Selbstmordrate zu; zu gleicher Zeit nimmt er einen Artikel von Ludwig Gurlitt in *Die Aktion* auf, in welchem sich der Pädagoge gegen die ererbten pädagogischen Lehre auflehnt und die „freie, selbstbewusste Persönlichkeit“¹⁷⁴ als sein Erziehungsziel verkündet. Die oben vorgenommenen Textanalysen zeigen, dass auch Sternheim ein besonderes Interesse an der Erziehung hat. Die bürgerliche Erziehung wird in der *Chronik* dabei überwiegend als mangelhaft dargestellt. Sie dient in erster Linie der gesellschaftlichen Reglementierung, indem sie nur trockenes, zweckbestimmtes Wissen vermittelt und jede individuelle Regung abtötet. Die auf diese Weise Erzogenen werden zu Maschinen und Automaten umfunktioniert, die keine eigenen Gedanken haben und nichts Besseres zu tun wissen, als sich leblos in die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft einzufügen. Als Gegenbild zur bürgerlichen Erziehung wird in den Text eine natürliche Erziehungsweise eingeführt. Dabei wird nicht der Verstand, sondern die irrationale Kraft der Menschen betont, die den jungen Leuten zu einer vorurteilslosen Einstellung der Welt gegenüber und einer freien Entfaltung der eigenen Natur verhilft. Wie in den anderen Novellen bedient sich Sternheim auch hier dem Mittel der Kontrastdarstellung, wodurch die Repressivität und die Lebens-

¹⁷² Carl Einstein: Über den Roman. In: *Die Aktion* (2.10.1912), 2. Jg., 1912, Nr. 40, S. 1268

¹⁷³ Franz Pfemfert: Im Zeichen der Schülerselbstmorde. In: *Die Aktion* (17.4.1911), 1. Jg., 1911, Nr. 9, S. 258

¹⁷⁴ Ludwig Gurlitt: Meine Erziehungslehre. In: *Die Aktion* (17.4.1911), 1. Jg., 1911, Nr. 9, S. 266

feindlichkeit der bürgerlichen Erziehung exponiert wird. Hier ist zu bemerken, dass Sternheim bei der Behandlung des Erziehungsproblems ganz allgemein verfährt. Abgesehen von der Betonung des intuitionalen Erkennens wird keine konkrete, umsetzbare Methode vorgeschlagen, womit man natürliche Menschen heranbilden könnte. Sternheims Konzept für die Erziehung des neuen Menschen dient hauptsächlich dem Aufzeigen der Missstände der bürgerlichen Erziehung, und soll nicht als konkrete Sozialkritik oder als Appelle an eine direkte Umsetzung seiner Idee verstanden werden.

3.3.4 Das Frauenbild: Frauen als Lebensquelle

In der vorher behandelten Novelle *Yvette* bezeichnet der Dichter Blank seine neue Freundin als „Lebensquelle“, ohne die er nicht zur Entfaltung seiner Möglichkeiten kommen kann. (*Yvette*, GW 4, S. 312) Wie die Freundin Blanks besitzen die Frauenfiguren in der *Chronik* häufig eine Menschen anfeuernde Kraft und versuchen stets, die anderen aus dem Mittelmaß bürgerlicher Existenz zur leidenschaftlichen Äußerung ihrer eigenen Natur zu bringen. Meta, die erste weibliche Hauptfigur der *Chronik*, wird in den Text als Dienerin einer bürgerlichen Familie eingeführt, die „warm wie ein Öfchen“ ist. (*Meta*, GW 4, S. 79) Anders als die männlichen Protagonisten, die zu Beginn der Novelle noch den bürgerlichen Normen unterworfen sind und keine Tatkraft und Vitalität bezeugen können, ist Meta von vornherein durch eine natürliche Seinsweise und elementare Lebenskraft gekennzeichnet:

Sprang sie morgens aus Kissen in die Kammer, verschlug ihres Körpers Hitze des Nordzimmers Kühle angenehm. Bei jeder Bewegung, warf sie die Arme ins Waschbecken, fuhr mit dem Bein in Hose und Strumpf, hob es zum Schuhknöpfen auf den Stuhl, ging ein molliger Hauch in die Atmosphäre, alle Umgebung war für sie behaglich angewärmt. (*Meta*, GW 4, S. 79)

Bei der Charakterisierung Metas wird ihre lebendigen Körperbewegungen, insbesondere die hohe Temperatur ihres Körpers als Zeichen des Energetischen und der ansteckenden Lebendigkeit betont. Wie ein Energiezentrum strahlt Meta ständig Wärme aus, wovor die Kälte der Umgebung zurückweicht. Diesem warmen, dynamischen Lebensgefühl entspre-

chend will Meta auch auf die Mitmenschen einwirken und sie zu einer kräftigeren Lebensäußerung bringen. Der Erste, den Meta durch ihre innere Heizkraft mitreißen will, ist der Telegrafenvote Franz. Als Franz Meta begegnet, verliebt er sich sofort in sie. Allerdings liebt Franz nicht die wirkliche Meta, sondern versucht, Meta durch die bürgerliche Methode in einen höheren Zustand zu heben und ihr einen höheren Sinn zu geben. Mit sämtlichen Zeichen und Symbolen stattet er sie aus und verehrt sie wie eine Göttin, es heißt:

Engel war für die Angeschwärmte das mindeste Gleichnis. Er gab ihr Krone Kelch und Dorn, alle Vollkommenheit voraus. [...] Wort aus ihrem Mund war Allegorie, Silbe Botschaft. An ihrer Seite ging er Andacht und Glaube. Sie schwatzte Blasen ins Blaue und spürte, Basalt fiel ihre Rede auf sein lauschendes Herz. Ihre blasseste Geste blieb ihm denkmalhaft in der Vorstellung; schloß er die Lider, rauschte sie großflügelig mit Schwung und Faltenwurf des Gewandes. (*Meta*, GW 4, S. 83)

Diese Handlungsweise von Franz widerspricht der lebendigen Natur Metas, die keine „himmlische Liebe“ braucht (*Meta*, GW 4, S. 87), sondern „sich selbst bis zum Rand mit natürlichem Glück füllen“ will. (*Meta*, GW 4, S. 86) Im Gegensatz zu Franz, der die Liebesbeziehung durch moralische Anstrengungen und ästhetische Vorstellungen verklärt und somit entstellt, wünscht sich Meta eine Liebesbeziehung in ihrer ursprünglichen Form, in der nicht das Denken, sondern der bloße Instinkt herrscht. Dass Franz Meta als etwas Unerreichbares anbetet und sich ihr grenzenlos unterwirft, verrät zugleich, dass er ein Mensch ohne Selbstwertgefühl und Lebenskraft ist, was Meta wiederum nicht leiden kann:

Sie betete zu allen Heiligen, den Sinn ihm zu ändern, seiner Kraft und Gewalt möchte er sich bewußt werden, wünschte die ins Fenster geschmetterte Faust, daß Scherben vom Kitt klirrten. (*Meta*, GW 4, S. 85)

Deshalb beschließt Meta, Franz zur Mannhaftigkeit zu erwecken, indem sie ihn erotisch reizt, es heißt: „Den Hut ließ sie fort, Haar vor ihm in Verwirrung spielen; ging leicht gekleidet, daß Wind die Musseline blähte, Sonne sie durchsichtig machte, zeigte an Hals und Armen Streifen rosiger gepelzter Haut.“ (*Meta*, GW 4, S. 87) Allerdings ist Franz so bürgerlich gehemmt, dass er der Begierde Metas stets ausweicht und sich keine innere Erregung erlaubt. Metas Wunsch nach einem Mann voller Lebenskraft erfüllt sich erst nach dem Tod von Franz. Durch ihre starke Willenskraft durchbricht Meta die Schranken der äußeren Erscheinung und schafft sich eine eigene Wirklichkeit, in der Franz weiterlebt. In der Vorstellung

Metas, in welcher der Geliebte nach ihrem „eigenen ursprünglichen Wunsch“ (*Meta*, GW 4, S. 95) geformt wird, wirft Franz endlich seine bürgerlichen Hemmungen ab und lebt mit ihr die Ekstase der Liebe leidenschaftlich aus, es heißt:

Männlicher Geist fährt Schwert in das Weib, reitet es mit Windsbraut in alle Abgründe des Empfindens, peitscht es durch Hohlwege und Schluchten sinnlicher Wünsche. Man hört sie unter seiner würgenden Faust aufschreien, sieht sie bäumen, stürzen, wieder stehend, halb sich heben und zum andermal mit Wucht in die Bettstatt schlagen. (*Meta*, GW 4, S. 95)

Hier ist zu bemerken, dass die Frauen als Lebensquelle mehr Möglichkeiten innerer Steigerung haben. Während die Männer zur Entfaltung der eigenen Natur noch die Hilfe der Frauen brauchen, beleben Frauen wie Meta „von sich selbst aus die Welt“. (*Meta*, GW 4, S. 94) Sie ist nicht nur Überwinderin der Wirklichkeit, sondern auch „Urschöpferin ihrer Lust“. (*Meta*, GW 4, S. 96)

Später versucht Meta noch, die bürgerliche Familie, bei der sie dient, aus ihren gewohnten Bahnen zu reißen, es heißt: „In stärkerem Feuer will sie die Seelen glühen sehen“. (*Meta*, GW 4, S. 100). Um die erdrückende Ruhe des Hauses zu zerstören und die leidenschaftlichen Gefühle der Familienmitglieder anzufachen, versucht Meta, die jüngere Schwester der Hausfrau dem Herrn im kaffeebraunen Rock zuzuführen. Allerdings sind diese Bürger keines inneren Aufschwungs fähig: Trotz der Bemühung Metas „steigt das allgemeine Elend nicht über ein finsternes Schweigen und Tränen in Strömen“ hinaus. (*Meta*, GW 4, S. 101) Anschließend heiratet der Mann das schwangere Mädchen, wodurch die peinliche Situation gerettet wird.

In ihrer letzten Lebensphase zieht Meta in ein Altfrauenhaus, wo sie „zwanzig in durchschnittlichem Leben verblaßte Seelen traf“. (*Meta*, GW 4, S. 111) Das, was sie bei Franz und bei den Mitgliedern der bürgerlichen Familie versucht, versucht sie nun erneut bei den Frauen im Altersheim:

Meta fuhr Jugend Sturm himmlische Überredung in sie. Rollte ihnen des Lebens Film zurück, zeigte die häufigen Höhen, jeder an der entsprechenden Stelle ihre unvergleichliche irdische Wirksamkeit. In welken Brüsten entzündete sie späte doch vollkommene Überzeugung von der einzigen Bedeutung dessen, wofür sie geblüht hatten.

Und jede dieser Kreaturen setzte schüchterne Triebe an. Kahles Holz begann in der Gewißheit zu treiben, solange es lebte, am neuen Morgen immer noch den ersten Tag zu haben. Es wurde Licht der Augen hell; Hauben gebügelt und gewaschen, bekamen Rüschen [...]

Nach vollbrachtem Tagewerk findet man allabendlich die Runde der Weiber um die gewaltige Tafel: aus Hälsen Häupter steif gehoben, Hände wie bewiesene und bedeutende Einheiten breit auf des Tisches Platte gelegt, lauschen sie andächtig Metas Rede. In allen Antlitzen brennen zinnoberrot hektische Flecken, manchmal klopf ein Fuß zu dem Gesprochenen mit hohem Bewußtsein den Boden. (*Meta*, GW 4, S. 111)

Die Frauen des Altersheims werden endlich aus dem Zustand der Resignation und des kümmerlichen, eingeeengten Lebens gerissen: Die strahlenden Augen, die hektische Röte der Wange sowie die kräftigen Gesten und Bewegungen weisen auf die erweckte Lebenskraft der Frauen, die es nun zur Entfaltung drängt. Anders als die bürgerliche Familie, bei der kein Ausbruch möglich war, werden diese Frauen am Ende durch Meta zur kräftigeren Äußerung ihrer Natur und zum Bewusstsein ihrer eigenen Bedeutung geführt.

In der *Chronik* spielen nicht wenige Frauen die Rolle der „Helferin“¹⁷⁵, die anderen zur Selbstverwirklichung verhelfen. Beispielsweise wird die Lebenskraft Busekows durch Gesines Anteilnahme erheblich gesteigert; auch in der Novelle *Napoleon* wird eine Frauenfigur „mit reizender Natürlichkeit“ eingeführt (*Napoleon*, GW 4, S. 43), die den vom Drang nach Erfolg und großer Leistung beherrschten Protagonisten vom bürgerlichen Zweckdenken befreit und ihm die Kraft zu neuem Anfang gibt. Im Gegensatz zu den männlichen Protagonisten, die entweder keines inneren Aufschwungs fähig sind oder deren Vitalität noch in gesellschaftlichen Normen und Konventionen gefesselt ist, sind diese Frauenfiguren von vornherein von einer starken Lebenskraft geprägt. Wie Blank es im *Yvette* ausdrückt, sind diese Frauen wie Strom, der die anderen „mit Feuer aus Aufspeicherungen lädt.“ (*Yvette*, GW 4, S. 312) Hier ist zu bemerken, dass die Frauen mit vitaler Lebenskraft meist zu den gesellschaftlich marginalisierten Gruppen gehören: Gesine in *Busekow* ist Prostituierte; Valentine in *Napoleon* ist Tänzerin und Meta ist Dienerin. Im Vergleich zu den Männern und den bürgerlichen Frauen wie Yvette besitzen diese Frauen, weil sie nicht in gesellschaftlichen Konventionen erstarrt sind, eine größere Affinität zu den natürlichen Kräften.

¹⁷⁵ Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, S. 164

Bogner zufolge ist die Idee vom neuen Menschen in der Epoche des Expressionismus größtenteils „rein männlich gedacht und beinhaltet nur sehr selten auch Vorstellungen von einer ‚neuen Frau‘.“¹⁷⁶ In der expressionistischen Literatur wird die Rolle der Frauen größtenteils ganz konservativ „nach traditioneller symbolischer Kodierung von Weiblichkeit“¹⁷⁷ konzipiert. Dabei werden die klischeehaften weiblichen Eigenschaften wie Naivität, kreatürliche Ursprünglichkeit und sexuelle Attraktivität wiederholt in den Vordergrund gerückt, während andere Potenziale der Frauen ignoriert werden. Im Vergleich dazu wird den Frauenfiguren in der Prosa Sternheims mehr zugetraut: Frauen wie Meta werden nicht nur mit Vitalität, sondern auch mit einem starken Durchsetzungsvermögen versehen, was die anderen Figuren dezidiert aus ihrer Lethargie reißt und zur Selbstverwirklichung verhilft. Damit wird auch der eigene Lebenssinn dieser Frauen bestätigt.

Weiterhin werden in der *Chronik* auch bürgerliche Frauen gestaltet, die in Hinsicht auf das berechnende Kalkül und die brutale Skrupellosigkeit den bürgerlichen Männern nicht unterlegen sind. Darüber hinaus erlebt die Protagonistin in *Ulrike* sogar die Wandlung zur Wahnsinnigen, wobei sie genau wie die männlichen Figuren aus ihren gewohnten Bahnen ausbricht und die eigenen Bedürfnisse im Rausch frei auslebt. Im Vergleich zu den weiblichen Figuren anderer expressionistischen Prosatexte, in denen die Frauen immer auf ihre natürliche Bestimmung reduziert werden, werden die weiblichen Figuren in der *Chronik* mit verschiedenen Eigenschaften (manchmal sogar mit der männlichen Eigenschaft wie z.B. einer starken Durchsetzungskraft) ausgestattet. Die Prosa Sternheims zeigt, dass die Frauenfiguren das gleiche literarische Gestaltungspotenzial wie die männlichen besitzen. Insgesamt betrachtet erweist sich die Literarisierung der Frau in der *Chronik* als viel innovativer als die zeitgenössischen expressionistischen Texte.

3.4 Zusammenfassung

Die vorangehende Analyse hat sich mit dem Erzählverfahren, dem Stil und der Thematik der Novellensammlung *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* Sternheims beschäftigt. Inhaltlich betrachtet liegt das Interesse Sternheims vor allem auf der bürgerlichen

¹⁷⁶ Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 68

¹⁷⁷ Ebd., S. 68

Welt und ihren Angehörigen, denen in der *Chronik* besonders ungünstige Eigenschaften und Verhaltensweise zugeschrieben werden. In den Novellen *Die Schwestern Stork* und *Die Laus* wird die Erziehung problematisiert und das bürgerliche Erziehungssystem als „Dressuranstalt“ dargestellt, in welcher nur Anpassungssucht und die Unzufriedenheit des Menschen mit der eigenen Beschaffenheit gezüchtet werden. Ausgehend von den vernunftorientierten Fortschritts- und Entwicklungsgedanken glaubt das bürgerliche Erziehungssystem an ein objektives Sollen und zwingt den jungen Menschen immer eine „höhere“ Lebensweise auf, die von der Gesellschaft als vorbildhaft anerkannt wird. Die Entfaltung einer eigenen, ursprünglichen Natur wird somit nicht beachtet. Stattdessen wird das Streben nach einem höheren sozialen Status und größerer gesellschaftlichen Anerkennung an erste Stelle gesetzt. In den Novellen wie *Schuhlin*, *Die Poularde* und *Yvette* wird die typisch bürgerliche Figur in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt. Sie integriert sich aufgrund ihrer großen Anpassungsfähigkeit schnell in die Gesellschaft und handelt ganz rücksichtslos und grausam, um ihren gesellschaftlichen Aufstieg zu erreichen. Beispielsweise gelingt Stefanie die Aufnahme in die hohe Gesellschaft, indem sie die bürgerlichen Gewohnheiten und Verhaltensweisen eifrig nachahmt und ihren Liebhaber durch Hinterlist und Betrug skrupellos ausnutzt; zur Ermöglichung eines luxuriösen, großbürgerlichen Lebens beutet Schuhlin seine Mitmenschen bis zu deren physischer Vernichtung aus, während Yvette zur Kapitalanhäufung die Unterwerfung der wirtschaftlich Schwächeren bis ins Extrem treibt. Insgesamt wird in der *Chronik* ein Negativbild der bürgerlichen Welt und ihrer Vertreter entworfen: In der bürgerlichen Gesellschaft, die den Menschen keine eigenen Gedanken erlaubt und sich den Aufstieg in einen höheren Zustand als oberstes Ziel setzt, sind die Menschen im Streben nach Macht, Geltung und Ansehen befangen. Zur Verwirklichung ihres Ziels handeln die Bürger meist egoistisch und aggressiv, wobei sie die eigenen Interessen ohne Rücksicht auf die Verluste anderer Leute durchsetzen. Die negative Beleuchtung der bürgerlichen Welt bezeugt die aggressive Antibürgerlichkeit der Novellen Sternheims, die diese eng mit dem literarischen Expressionismus verbindet.

In seinen poetologischen Schriften *Kampfer der Metapher* und *Das gerettete Bürgertum* richtet Sternheim seine Kritik an das Bürgertum und die von ihm anerkannte Kunst:

Denn wie alle Kunst bricht auch Dichtung für des Menschen ‚höhere Forderungen‘ nie und unter keinen Umständen eine Lanze, erzieht, erhebt, verbessert nicht. An seiner Wirklichkeit hat sie nichts auszusetzen und wahrhafte Welt ihm nicht zu verekeln.

[...]

Keinem Lebendigen soll der Dichter das einzig lohnende Ziel, eigener, originaler, einmaliger Natur zu leben, damit verstellen, daß mit seit ewigen Zeiten klischierten Melodien er „höhere Menschheit“ vorharft, die diejenigen geringschätzen, die mit mir eine vorhandene wirklich kennen und mit Inbrunst lieben. (*Kämpfer der Metapher*, GW 6, S. 37f.)

Sternheim zufolge interessiere sich die bürgerliche Dichtung nicht für die menschliche Realität, sondern versuche sie „hinter einem Wall verabredeter Ideologien, [...] Apotheosen, [...] Metaphern“ zu verbergen. (*Das gerettete Bürgertum*, GW 6, S. 46) In der bürgerlichen Dichtung wird immer die von der bürgerlichen Ideologie geglaubte „höhere“ Menschlichkeit als allgemeines Orientierungskriterium gezeigt, während die Individualität des Einzelnen ignoriert wird. Im Gegensatz dazu will Sternheim in seiner Dichtung „schon zu Wirklichkeit geweckte Deutsche“ zeigen, die ihre „einmalige[] unvergleichliche [] Natur“ leben. (*Das gerettete Bürgertum*, GW 6, S. 46f.) In der *Chronik* werden somit viele Figuren als zu ihren „ursprünglichen Kräften gegen gesellschaftlichen Widerstand leidenschaftlich und heldisch Gewillte[]“ charakterisiert. (*Das gerettete Bürgertum*, GW 6, S. 46) Beispielsweise realisieren Figuren wie Busekow, Ulrike, Posinsky und Heidenstam eine ekstatische Wandlung von einem in gesellschaftlichen Konventionen befangenen Menschen zu einem „zu sich selbst Entschlossenen“ (*Der Anschluss*, GW 4, S. 270), der die eigene, triebhafte Natur instinktiv, ohne Kontrolle der Gehirne auslebt. In der Dialognovelle *Der Anschluss* behauptet Heidenstam, der hier als geistiger Führer Posinskys fungiert, dass die Vernunft „das uneigene Teil“ im Menschen sei, durch welches der Mensch an die Gesellschaft gefesselt und der Möglichkeit der uneingeschränkten Entfaltung der eigenen Natur beraubt wird. (*Heidenstam*, GW 4, S. 279) Die Selbstverwirklichung der Figuren geschieht also nicht durch den Aufstieg in höhere gesellschaftliche Positionen, sondern gerade durch die Abwendung von der Gesellschaft, wenn sich die Figuren dem Mechanismus der Vernunft entledigen und in irrationalen Rauschzuständen die bürgerliche Normalität hinter sich lassen. Das Ausleben der eigenen Natur fällt dabei mit dem Zustand des Wahnsinns zusammen.

Darüber hinaus ist das Motiv der Selbstverwirklichung in der *Chronik* eng an das Motiv des Lebens gekoppelt. Im Gegensatz zu den leblosen, in gesellschaftlicher Ordnung erstarrten Bürgern sind die Wahnsinnigen von einer starken Vitalität und Aktivität gekennzeichnet, welche an übersteigerten Gestik und Handlungen zu erkennen sind. Im Moment der ekstatischen Selbstverwirklichung kommt der Körper der Figur energetisch in Schwung, indem sie tanzt, springt, mit allen Gliedern den Boden klopft oder den Fuß bei jedem Schritt aufstößt.

Die leidenschaftlichen Handlungen der Figuren werden auch von ihrer erhöhten Lautstärke begleitet, wenn sie schreien, heulen, jauchzen und mit Stentorstimme sprechen. Weiterhin ist der Zustand der Selbstverwirklichung stark erotisch untermalt. Durch ekstatische, erotische Formen, die nicht nur mit einem starken Bewegungs- und Klangelement gekoppelt, sondern auch eng mit Motiven wie Fruchtbarkeit und Wachstum assoziiert sind (beispielsweise wird Busekow Vater, während Ulrike gegen Ende der Novelle ein Kind erwartet), wird die elementare Lebenskraft der Figuren zum Ausdruck gebracht. Die Verwirklichung der eigenen Natur besteht somit „in einem neuen Gefühl für das ‚Leben‘, im vitalen Aufschwung des ganzen Menschen“¹⁷⁸. Die Selbstverwirklichung wird hier zu einer Glückserfahrung, die mit der Entmachtung des Geistes und der Revitalisierung des Leibes einhergeht.

Insgesamt zieht sich das Motiv des Lebens durch die ganze Novellensammlung Sternheims. In der *Chronik* wird das ‚Leben‘ hauptsächlich als eine der starren Bürgerlichkeit kontrastierende Kraft eingeführt. Beispielsweise wird die bürgerliche Erziehung der natürlichen Erziehung entgegengestellt, die kein mechanisches Lernen unterstützt, sondern das einführende, intuitive Erkennen betont. Im Gegensatz zu den bürgerlich Erzogenen, deren Leben und Gedanken von früh an in feste Bahnen gelenkt worden sind, lassen sich die natürlich Erzogenen durch keine Vorurteile von ihrer inneren Notwendigkeit abbringen und sind zur stärkeren Lebensäußerung fähig. Weiterhin ist die elementare Lebenskraft besonders den weiblichen Figuren vorbehalten. In den Texten werden viele Frauenfiguren als „Lebensquelle“ eingeführt, die die Welt durch ihre innere Heizkraft beleben wollen. Durch die Anteilnahme dieser Frauen (wie z.B. Meta, Gesine, Valentine) kommen viele, die vorher in bürgerlichen Normen und Konventionen befangen waren, endlich zur kräftigeren Äußerung ihrer Natur.

In der *Chronik* bedient sich Sternheim vorwiegend dem Mittel der Kontrastdarstellung. Durch die Gegenüberstellung der Bürger und der zu sich selbst Entschlossenen werden die Lebensfeindlichkeit und die Repressivität der bürgerlichen Welt exponiert. Wie gesagt, geht das alternative Potential der Texte dennoch nicht über die kritische Funktion hinaus: Bei der Behandlung des Erziehungsproblems verfährt Sternheim ganz allgemein, ohne dass er konkrete Erziehungsmethoden vorschlägt und an eine direkte Umsetzung appelliert; auch die Selbstverwirklichung im Rausch wird in ihrer Ausweglosigkeit erzählt, wenn der Wahnsin-

¹⁷⁸ Kurt Binneberg: Expressionismus. In: Handbuch der deutschen Erzählungen, hg. v. Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S. 443

nige nach dem Wandel entweder stirbt oder in die Irrenanstalt eingewiesen wird. Diese text-internen Relativierungen verdeutlichen die gesellschaftskritische Funktionalisierung des alternativen Zustands, die sich aber keinesfalls zu revolutionärem Anspruch radikalisiert.

Das Fehlen von kausaler Sukzession ist weiterhin nicht nur im Gesamttext der *Chronik*, sondern auch in den einzelnen Novellen zu beobachten. Die Analyse des Erzählverfahrens der Novellen zeigt, dass der nullfokalisierte Erzähler als dominierende Ordnungsinstanz in den Texten nicht immer omnipotent ist: Zwar vermag er die innere Wandlung der Figuren durch den Erzählerkommentar als Sachverhalte festzustellen, aber er weigert sich, einen Einblick in die Psyche der Figuren zu geben. Die psychischen Vorgänge der Figuren werden nicht in Form von erlebter Rede oder innerem Monolog wiedergegeben, sondern in einer Folge von eindrucksvollen Gebärden und Handlungen umgesetzt und aus der Außensicht einer externen Fokalisierung präsentiert. Der Verzicht auf eine psychologische Innenschau führt dazu, dass man keine rationale Motivation für die inneren Veränderungen der Figuren erfährt. Da die unmittelbare Begründung für das innere Geschehen damit fehlt, brechen die einzelnen Wandlungsstationen der Figuren auseinander. Die einzelnen Episoden setzen sich also immer unvermittelt ein und bilden keine kontinuierliche Abfolge. Diese Episodenhaftigkeit der Novellen, gekennzeichnet durch die Ablehnung der kausalen Verknüpfung von Handlungsfäden, gehört zu einer der wichtigsten Eigenschaften der expressionistischen Prosa.

Das Fehlen des psychologischen Porträts der Figuren deutet weiterhin eine andere wichtige Eigenschaft der *Chronik*, nämlich die Tendenz zur Artifizialisierung und Entindividualisierung, an. Ausgehend von seiner Mannigfaltigkeitstheorie, der zufolge die Aufgabe der Kunst in der Überwindung der Mannigfaltigkeit der Phänomene und in der Gewinnung der erkenntnisfördernden Begriffe besteht, verzichtet Sternheim in den Novellen weitgehend auf eine mimetische, detaillierte Darstellung der konkreten Ereignisse. Stattdessen wird die Lebenswirklichkeit der Figuren durch eine summarische, iterative Erzählweise auf einige wesentliche Aspekte reduziert, die für die Figuren als typisch betrachtet werden können. Dabei wird das Textgeschehen nur durch Stichwörter skizziert, ohne dass entfaltet auf die Tiefe der Phänomene, die individuelle Biografie oder die Psyche der Figuren eingegangen wird. Diese abstrahierende Erzählweise führt zu einem Eindruck der Wirklichkeitsverzerrung und bewirkt eine Entindividualisierung der Figuren: Sie werden hier nicht als Individuen, sondern als Typen vorgeführt, die eine bestimmte Idee oder eine soziale Schicht verkörpern.

Darüber hinaus wird der Eindruck der Verallgemeinerung und Abstrahierung des Textgeschehens noch durch den eigentümlichen Sprachstil Sternheims verstärkt. Diese Wirkung der Sprache ist vor allem auf die elliptische Grundstruktur zurückzuführen, wobei Sternheim Sprachkomponenten wie Artikel, Konjunktionen und Pronomen häufig weglässt. Das Weglassen der Artikelwörter führt dazu, dass der gegenständliche Ausdruck in umfassendere, abstrakte Formulierungen verwandelt wird. Ohne die Artikelwörter, durch die die Besonderheit der Dinge hervorgehoben wird, werden keine bestimmten Gegenstände vor Augen geführt, sondern lediglich die allgemeinen Begriffe davon, die keine bestimmte Vorstellung erlauben und abstrakt, befremdlich wirken. Anzumerken ist zudem, dass der Verzicht auf diese Sprachkomponente als Verbindungs- und Referenzwörter die Verselbstständigung des Substantivs zur Folge hat. Da der Gebrauch der Artikelwörter ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis des Substantivs zu dessen Determinanten in der Vor- und Nachinformation suggeriert, werden sie von Sternheim durchgestrichen, damit sich das Substantiv von den Textzusammenhängen löst. Der Sinn des Substantivs wird daher nicht durch seine enge Verbindung zum Kontext belastet und gefährdet, sondern kann aus sich selbst gewonnen werden. Das Wort wird somit neu belebt. In seinen poetologischen Schriften appelliert Sternheim an die Spracherneuerung, durch welche die „in Begriffen festgelegte und allgemein akzeptierte Welt verändert“ werden kann. (*Kampf der Metapher!*, GW 6, S. 34) Im Text wird die elliptische Satzstruktur auch häufig mit der Anwendung verschiedener Stilmittel sowie der Umstellung der normalen Syntax in Verbindung gebracht, wodurch ein intensiver, überraschender Effekt erzeugt wird. Durch den eigentümlichen Sprachgestus Sternheims, der die Wörter und Gegenstände aus ihrem konventionellen Zusammenhang reißt, wird ein neues Wahrnehmen ermöglicht. Insgesamt betrachtet sind sowohl die antipsychologische Erzählweise, in der die innere Wandlung der Figuren lediglich registriert, jedoch weder vorbereitet noch erklärt wird, als auch der eigentümliche Sprachstil, der angesichts der Ellipsen und der syntaktischen Umstellung weit von der sprachlichen Norm abweicht, auf die antibürgerliche Grundhaltung Sternheims zurückzuführen, der sich gegen die gebräuchliche Erzählweise und Sprache als Ausdruck der bürgerlichen Konventionen wendet. In der *Chronik* fungiert die Form nicht nur als Mittel, mit dem der Inhalt des Textes zum Ausdruck gebracht wird. Anders als in den traditionellen Erzähltexten wird die Form hier selbst zum sprechenden Inhalt, wodurch das antibürgerliche Grundthema zusätzlich akzentuiert wird.

4. Sternheim und die expressionistische Moderne

4.1 Expressionismus

Aus heutiger Sicht ist der literarische Expressionismus als ein Teil der literarischen Moderne zu begreifen, deren Anfang in den 1880er Jahren anzusetzen ist. Im Abkehr vom Bürgerlichen Realismus, der die veränderte Erfahrung der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse mit den herkömmlichen, metaphysischen Konzepten ästhetisch und intellektuell nicht mehr zu verarbeiten vermag, versucht sich die naturalistische Generation an die zivilisatorische Moderne anzuschließen, indem sie eine neue Ästhetik in Anlehnung an die wissenschaftliche Fortschrittsidee, die in allen Sphären des modernen Lebens herrscht, entwickelt und hierdurch neue Erfahrungsbereiche sowie neue Darstellungsformen erschließt. Thomas Anz zufolge bestehe die Modernität und Leistung des Naturalismus gerade darin, dass er in einer betont zeitgemäßen Kunst die Prozesse der gesellschaftlichen Modernisierung thematisch und auch formal in sich aufnimmt.¹⁷⁹ Die Orientierung an die Fortschrittsideologie setzt gleichzeitig ein „Automatismus der Innovation“¹⁸⁰ frei, wobei immer neue literarische Programme und Stilrichtungen zutage treten. Die exakte Abbildung der äußeren Wirklichkeit des Naturalismus wird bald als überholt angesehen, ihre „Überwinder“ insistieren nun auf eine Nervenkunst und sehen sich der detaillierten Erfassung innerer Zustände verpflichtet. In Überbietung des Naturalismus formiert sich um die Jahrhundertwende eine Vielzahl unterschiedlicher, zum Teil aber auch schwer voneinander abgrenzbarer Bewegungen und Tendenzen, unter ihnen der Impressionismus, die Décadence, die Neuromantik und der Jugendstil. Diese Simultanität und Pluralität unterschiedlicher literarischer Strömungen spiegelt den Zwang der ständigen literarischen Innovation wider, die zum konstitutiven Prinzip der ästhetischen Moderne erhoben wird.¹⁸¹

Der literarische Expressionismus um 1910 knüpft an die Innovations- und Modernitätsansprüche der naturalistischen und der ästhetizistischen Moderne an.¹⁸² Auf äußerst radikale

¹⁷⁹ Vgl. Thomas Anz: Literatur des Expressionismus, S. 12

¹⁸⁰ Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 17

¹⁸¹ Vgl. Thomas Anz: Thesen zur expressionistischen Moderne. In: Literarische Moderne. Begriffe und Phänomene, hg. v. Sabina Becker und Helmuth Kiesel, Berlin 2007, S. 332

¹⁸² Vgl. ebd., S. 332

Weise setzt sich die expressionistische Generation von allen bisherigen Strömungen und Ausprägungen der Moderne ab und versucht dezidiert, eine neue Kunst, eine neue Lebensweise bzw. einen neuen Menschen hervorzubringen.¹⁸³ Ihre besondere Leistung besteht darin, dass sie die „Kunst und Kunstauffassung bis heute unwiderruflich verändert, [...] traditionelle Grenzen der Kunst aufsprengt und neue Relationen zwischen Kunst und Leben erprobt“.¹⁸⁴

Der radikale Erneuerungsversuch des Expressionismus drückt sich vor allem in einer ideologischen Revolution aus, indem er das auf Vernunft und Wissenschaft basierende Weltbild der zivilisatorischen Moderne brüsk von sich weist. Im Gegensatz zu den Verteidigern der zivilisatorischen Moderne, die sich an Werten wie rationaler Ordnung, Zusammenhang und Wahrheit orientieren und die Welt durch wissenschaftliche und technische Rationalität zu beherrschen versuchen, erscheint das Vertrauen der expressionistischen Generation in die Verbesserbarkeit der Wirklichkeit durch naturwissenschaftlich-technische Fortschritte vollkommen aufgegeben worden zu sein - wie der Protagonist in Gottfried Benns Einakter *Ithaka* es ausdrückt: „Ich lege auf die ganze Entwicklungsgeschichte keinen Wert. Das Gehirn ist ein Irrweg.“¹⁸⁵ Im Zentrum der expressionistischen Texte steht oft eine radikale Kritik an den zeitgenössischen Erscheinungen wie der zunehmenden Rationalisierung und Technisierung der Gesellschaft, der Wissenschaftseuphorie und dem Zwang des zivilisierten Subjektes zur Beherrschung der äußeren und der eigenen Natur.¹⁸⁶ Dabei wird das Bürgertum als Träger dieser Modernisierungsprozesse zum primären Angriffsziel der Gesellschaftskritik des Expressionismus. In der expressionistischen Literatur werden der bürgerlichen Welt durchaus negative Eigenschaften zugeschrieben, wie z.B. die bedingungslose Teilhabe am Fortschritt, das Strebertum, die hohe Aggressivität den Mitmenschen gegenüber und die Lebensfeindlichkeit.¹⁸⁷ Eingeschlossen in die Attacken sind auch die bürgerlichen Einrichtungen und Institutionen, durch welche die Ideologie des Bürgertums verbreitet wird. Die expressionistische Zivilisationskritik drückt sich zugleich in der Betonung der Kräfte des Lebens und des Leibes aus. Anz zufolge gebe es kaum einen Autor und kaum eine literarische Bewegung in jener Zeit, die nicht in irgendeiner Form am Lebenskult teilnimmt.¹⁸⁸ Der

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 332

¹⁸⁴ Walter Fähnders: Einleitung. In: Expressionistische Prosa, hg. v. Walter Fähnders, Bielefeld 2001, S. 7

¹⁸⁵ Gottfried Benn: *Ithaka*, S. 299

¹⁸⁶ Vgl. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 18

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 77

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 52

Lebensbegriff des Expressionismus ist in Anlehnung an Nietzsches und Bergsons Philosophie eng mit Vokabeln wie Instinkt, Trieb, Rausch, Wachstum, Stärke und Fülle assoziiert. In der expressionistischen Literatur sind zahlreiche vitalistisch codierte Texte zu finden, in denen der lebensunterdrückenden Zivilisation das Leben in seiner ganzen Unberechenbarkeit und Irrationalität gegenübergestellt wird. Die Fiktionalisierung von rauschhaften, irrationalen Vorgängen dehnt den Gegenstandsbereich der Literatur auf das Unvernünftige, Hässliche und Böse aus, das nun ebenso als berechtigtes Phänomen des menschlichen Daseins angesehen wird. Dementsprechend werden die sozialen Randgruppen (wie z.B. die Wahnsinnigen, Verbrecher, Kranken, Bettler und Prostituierten) ins Zentrum der literarischen Darstellung gerückt. Im Gegensatz zu den leblosen Bürgern, die sich in strenger Selbstdisziplin den Regeln der modernen Gesellschaft fügen, sind diese Außenseiter von einer kreatürlichen Vitalität gekennzeichnet. Durch die Literarisierung des Wilden, Unberechenbaren und Ungebändigten im Menschen üben die Expressionisten scharfe Kritik an den Bürgern und der von ihnen vertretenen zivilisatorischen Moderne, die allzu sehr an Disziplin und rationaler Ordnung orientiert ist.

Die radikale Innovation des literarischen Expressionismus besteht nicht nur in der ideologischen Revolution, die Leitideen der zivilisatorischen Moderne verändern will. Auch auf der ästhetischen Ebene zeigt sich der Expressionismus als eine völlig neue Literatur, die in radikaler Ablehnung der etablierten Kunstauffassung eine neue Dimension der Wirklichkeit zu erschließen versucht. Die Aufgabe der expressionistischen Literatur erklärt Kasimir Edschmid in seiner programmatischen Rede *Expressionismus in der Dichtung* vom 13. Dezember 1917 wie folgt:

Die Realität muss von uns geschaffen werden. Der Sinn des Gegenstandes muß erwühlt 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 sucht. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheit, Huren, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision.

[...]

Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen.

Sie im letzten Zucken, im eigentlichsten Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst.¹⁸⁹

Die expressionistische Weltanschauung ist von äußerst subjektiver und visionärer Art. Hier wendet sich Edschmid brüsk gegen die nachahmende, nuancenreiche Wiedergabe der erfahrenen Wirklichkeit, wobei die objektiven Regeln und Gesetze der Dinge erfüllt werden müssen. Im Verzicht auf die wirklichkeitsnahen Darstellungsformen nimmt der expressionistische Künstler für sich in Anspruch, die Realität ganz nach seinen eigenen inneren Erlebnissen und Visionen zu gestalten, die weit über die Materialität der Welt und ihrer Erscheinungen hinausgehen. Der Expressionismus ist somit von einer „aktiven Transzendierung der Wirklichkeit“¹⁹⁰ geprägt, wobei man nicht mehr passiv auf die äußeren Eindrücke reagiert, wie es noch beim Impressionismus der Fall ist, sondern eine neue Ordnung der Wirklichkeit nach eigenen Kriterien konstituiert.

Aufgrund dieses innovativen Schaffensprinzips, das Geist, Gefühl und Willen der expressionistischen Autoren als zentrale schöpferische Instanz betrachtet, weisen die Werke des Expressionismus trotz ihrer stilistischen und formalen Vielfältigkeit eine gemeinsame Tendenz auf, nämlich die Tendenz zur Abstraktion und zur verzerrten Wirklichkeitsdarstellung. Die Literatur des Expressionismus bedient sich zur provokativen Zerstörung tradierter Wahrnehmungsmuster und Sinnzusammenhänge vielfältiger Darstellungsmittel. Diese bewirken einen wirklichkeitsverzerrenden Effekt, wie zum Beispiel das Exponieren des Hässlichen und des Ekelerregenden, die Zusammenfügung vom nicht Zusammengehörigen, Widersprüchlichen, die zur radikalen Destruktion der Grundlage der hierarchischen Weltordnung führt, die Aneinanderreihung von Bildern und Szenen, die keine zeitliche und kausal bedingte Abfolge von Ereignissen bilden, und die groteske Übertreibung und Entstellung des Normalen, welche die dem Menschen vertraute Lebenswelt plötzlich fremd und unheimlich erscheinen lässt. Die auf diese Weise gestaltete literarische Welt verstößt gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit und überfordert beinahe die Rezipienten in ihren Aufnahmekapazitäten, die einer realistischen und kausal-logischen Denkweise verpflichtet sind. Darüber hinaus werden durch die Literarisierung des Hässlichen, Grotesken und der Disharmonie starke, schockartige Effekte evoziert, wodurch der Text stark an Intensität gewinnt. Insgesamt betrachtet, wendet sich der literarische Expressionismus der Ästhetik des Hässlichen zu. Diese negative Ästhetik des „Abjekten“ steht hier im Dienst der Desillusionierung des

¹⁸⁹ Kasimir Edschmid: Über den dichterischen Expressionismus, S. 57, 59

¹⁹⁰ Thomas Anz: Literatur des Expressionismus, S. 8

schönen Scheins zugunsten des Wesentlichen hinter den Erscheinungen,¹⁹¹ während die tradierte Ästhetik des Guten und Schönen angesichts der Vielfalt und Zerrissenheit der modernen Welt weder ausreichend noch zeitgemäß ist.

Die oben zitierte Rede von Edschmid verdeutlicht, dass der literarische Expressionismus nicht auf die exakte Abbildung diverser einzelner Erscheinungen der Welt zielt, sondern versucht, „das tiefere Bild des Gegenstands“¹⁹² zu erfassen. Gemeint sind hier die konstruktivistischen Bemühungen der Expressionisten, das „Typische“ oder „Wesentliche“ hinter der individuellen Vielfalt der Wirklichkeit herauszuarbeiten.¹⁹³ Die Konzentration auf das Eigentliche führt nicht nur zu einer radikalen Verknappung des Ausdrucks, die zu den wichtigsten Merkmalen des expressionistischen Sprachstils gehört. Sie hat auch die typisierende Darstellung von Figuren zur Folge, sodass die Figuren nicht mehr Individuen sind, sondern „typische Repräsentanten von etwas, das an ihnen essentiell ist“, es heißt: „Der Kranke ist nicht nur der Krüppel, der leidet. Er wird die Krankheit selbst“.¹⁹⁴ In den expressionistischen Texten werden die Figuren häufig nach ihrem Status typisiert und einfach als „Vater“, „Mutter“, „Dichter“, „Irre“, „Bettler“ usw. bezeichnet. Eine individuelle Biografie fehlt auch. Diese typisierende, entpsychologisierende Figurendarstellung zielt nicht darauf, beim Leser Mitleid mit den einzelnen Personen zu erwecken. Stattdessen steht sie eher im Dienst der Illustrierung von essentiellen Krisen, wie zum Beispiel der Öde und Ausweglosigkeit der menschlichen Existenz in der modernen Gesellschaft.

Insgesamt versucht der literarische Expressionismus, sich den Tendenzen der Mechanisierung und Rationalisierung aller Lebensbeziehungen in der zivilisatorischen Moderne entgegenzustellen. Um eine angemessene Literarisierung ihrer radikalen Gesellschaftskritik zu ermöglichen, wenden sich die Expressionisten in Ablehnung eingespielter ästhetischen Normen einer neuen Ästhetik des Hässlichen zu und greifen dabei zu verschiedenen innovativen, experimentellen Gestaltungsformen, die oft zur radikalen Reduzierung und Entstellung der Wirklichkeit führen. Die so gestaltete literarische Welt ist keine Reproduktion der äußeren Realität mehr, sondern die innerlich wahrgenommenen Erlebnisse der expressionistischen Autoren.

In der Wirkungsgeschichte nimmt die Lyrik unter den Gattungen der expressionistischen Dichtung stets eine herausragende Stellung ein.¹⁹⁵ Die Gründe dafür sind vielfältig. Zuerst

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 165

¹⁹² Kasimir Edschmid: Über den dichterischen Expressionismus, S. 58

¹⁹³ Vgl. Thomas Anz: Literatur des Expressionismus, S. 156

¹⁹⁴ Kasimir Edschmid: Über den dichterischen Expressionismus, S. 58

¹⁹⁵ Vgl. Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 72

sind die ersten in der literarischen Szene aufsehenerregenden Veröffentlichungen der Expressionisten größtenteils Gedichte (etwa von Hoddis, Ehrenstein und Benn).¹⁹⁶ Vor dem Ersten Weltkrieg ist das öffentliche Bild der expressionistischen Literatur maßgeblich von der von Hiller herausgegebenen Lyrik-Anthologie *Der Kondor* sowie von den Gedichtbänden von Heym, Benn, Trakl, Blass, Werfel und Lichtenstein geprägt.¹⁹⁷ Die Bevorzugung der lyrischen Gattung ist nicht zu übersehen, und auch die expressionistische Forschung ist lange davon überzeugt, dass die Lyrik mit ihrer „erfinderischen Bildlichkeit, revolutionären Metaphorik und radikalen Thematik“¹⁹⁸ den Anspruch der expressionistischen Literatur-Revolution erfüllt, und dem „primär subjektivistisch-kreativistischen Charakter des Expressionismus, diesem neuen Siegeszug des Ich durch die deutsche Literatur“¹⁹⁹ am unmittelbarsten entgegenkommt.

Im Vergleich zur Lyrik erfährt das expressionistische Drama eine „im Vergleich zu den Entstehungszeiten verspätete öffentliche Rezeption“.²⁰⁰ Nicht wenige Stücke, die in den Jahren um 1910 entstanden sind,²⁰¹ erlebten erst gegen Ende des Ersten Weltkriegs ihre Erstaufführung auf den großen Bühnen. Allerdings erntet das expressionistische Theater dann außerordentlichen Erfolg, wodurch der Expressionismus seine größte Breitenwirkung erlebt.²⁰² Im Spätexpressionismus verschafft vor allem das Drama und seine dramaturgische Realisation dem literarischen Expressionismus Popularität, die bis weit in die Zwanzigerjahre reicht. Auch in der Forschung ist das Drama längst als eine dem Expressionismus adäquate Ausdrucksform anerkannt. Fähnders zufolge scheinen das Theater, das Drama wie die Institution Theater „das messianische Anliegen der Wandlung, des ‚Neuen Menschen‘, der Herstellung von utopischer Gemeinschaft am ehesten realisieren zu können - unter scharfer Kritik naturalistischer Milieudarstellungen und psychologischer Verfahrensweisen“.²⁰³ Obwohl mit Ehrensteins *Tubutsch* (1911), Einsteins *Bebuquin* (1912), Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* (1910), Sternheims *Busekow* (1913) und Heyms Novellenbuch *Der*

¹⁹⁶ Ebd., S. 72

¹⁹⁷ Vgl. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 181

¹⁹⁸ Thomas Anz und Michael Stark (Hg): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Stuttgart 1982, S. 633

¹⁹⁹ Wolfgang Paulsen: *Deutsche Literatur des Expressionismus*, Bern/Frankfurt am Main/New York, S. 69

²⁰⁰ Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart 1998, S. 164

²⁰¹ Als Beispiel zu nennen sind etwa Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts* (geschrieben 1912), Walter Hasenclevers *Der Sohn* (geschrieben 1913) und Reinhard Sorges *Der Bettler* (geschrieben 1912).

²⁰² Vgl. Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 164

²⁰³ Ebd., S. 164

Dieb (1913) bereits im Frühexpressionismus markante Prosaarbeiten vorliegen,²⁰⁴ hat die Erzählliteratur dieser Bewegung in der Rezeption seit jeher nur geringes Interesse gefunden. Der breitenwirksame Erfolg, den die expressionistische Dramatik in den 1920er Jahren feierte, und die Ausstrahlung, die der 1919 von Kurt Pinthus herausgegebene Lyrik-Anthologie *Menschendämmerung* zuteilwurde, ist von den Prosaarbeiten nie erreicht worden: als Max Krell im Jahre 1921 die Anthologie der expressionistischen Prosa *Die Entfaltung. Novellen an die Zeit* herausgab, war die Resonanz darauf nicht eben groß.²⁰⁵ Auch die spätere literaturwissenschaftliche Rezeption hält sich der expressionistischen Prosa gegenüber äußerst zurück und so ist diese Gattung über Jahrzehnte hinweg „das dünnste Kapitel“ in Forschung und Forschungsberichten geblieben.²⁰⁶ Aber die expressionistische Prosa ist zwar „Stiefkind“ der Expressionismus-Forschung, nicht jedoch des Expressionismus selbst.²⁰⁷ Betrachtet man die zeitgenössische Diskussion, so ist es nicht schwer zu erkennen, dass die Expressionisten auch auf dem Feld der erzählenden Dichtung neue Möglichkeiten erkundeten, um die moderne Lebenswirklichkeit mit all ihrer Unsicherheit und Zerrissenheit auf eine formal und thematisch adäquate Weise zum Ausdruck zu bringen. Dabei haben zentrale Repräsentanten dieser Gattung wie Döblin und Einstein neben etlichen Prosawerken auch neue Erzähltheorien verfasst, in denen sie den Bruch mit der bürgerlich-humanistischen Romantradition und der psychologischen Erzählweise verkünden. Die erzählerischen Innovationen des Expressionismus markieren einen wichtigen Einschnitt in der Entwicklung der deutschen Erzählliteratur. Ohne diese Erzählexperimente wären die Romane aus den 1920er und 1930er Jahren (wie Musils *Der Mann Ohne Eigenschaften*, Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Brochs *Die Schlafwandler*), die heute als Paradigmen des modernen Erzählens angesehen werden, kaum in dieser Weise möglich gewesen.²⁰⁸ Aus heutiger Sicht ist die expressionistische Prosa ein ebenso interessantes Forschungsgebiet wie die

²⁰⁴ Zu nennen wären noch die Prosawerke von Franz Jung, Mynona, Reinhart Goering usw., und diese Liste der Erscheinungen wurde im Hoch- und Spätexpressionismus fortgesetzt. Als Wilhelm Krull 1984 einen Überblick über die Prosa des Expressionismus gab, wurden dabei nicht weniger als hundert Prosaisten verzeichnet. Vgl. Wilhelm Krull: *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart 1984, S.111ff.

²⁰⁵ Vgl. Fritz Martini (Hg): *Einleitung*. In: *Prosa des Expressionismus*, S. 3

²⁰⁶ Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890 - 1933*, S. 178 Fähnders zufolge sei Alberts Soergels Formulierung über die Inkompatibilität von Expressionismus und Epik aus dem ersten Überblickswerk zu dieser Epoche nicht ohne Einfluss auf die spätere Forschung geblieben. Insbesondere die Arbeiten der fünfziger und sechziger Jahre haben sich sehr von Soergels Vorurteilen leiten lassen. Vgl. ebd., S. 163. Vgl. auch Wilhelm Krull: *Prosa des Expressionismus*, S. 13

²⁰⁷ Walter Fähnders (Hg): *Einleitung*, S. 10

²⁰⁸ Vgl. Wilhelm Krull: *Prosa des Expressionismus*, S. 5

Lyrik und das Drama dieser Epoche. Es hat nur lange gedauert, bis die erzählerischen Leistungen des Expressionismus von der Forschung anerkannt worden sind. Im Folgenden wird ein Überblick über die expressionistische Prosaforschung gegeben, um eine schnelle Orientierung über die Probleme und den Stand der Forschung zu ermöglichen.

4.2 Expressionistische Prosa in der Forschung

Aufgrund der kompromisslosen Ablehnung der expressionistischen Ästhetik durch die Nationalsozialisten gab es vor 1945 sehr wenig Forschung zu dieser Epoche, geschweige denn zur expressionistischen Prosa. Zu den wenigen erwähnenswerten wissenschaftlichen Arbeiten über die expressionistische Literatur in diesen Jahren zählt vor allem Soergels 1925 erschienenenes literaturhistorisches Überblickswerk *Im Banne des Expressionismus*, das, gegliedert nach literarischen Gattungen, ausführliche Autorenporträts mit zahlreichen Textbeispielen liefert. Allerdings bleibt die Prosa, die noch nicht in ihrer vollen Bedeutung erkannt wird, dabei unterrepräsentiert.²⁰⁹ Die einzige Arbeit, die sich vor 1945 der expressionistischen Prosa widmet, ist die Leipziger Dissertation von Wohlfahrt Klee aus dem Jahre 1934, in welcher er die Motiv- und Problemkreise der expressionistischen Prosa zusammenfasst und dann der Kategorie der Vergangenheit- und Gegenwartskritik einerseits und der des Zukunftsoptimismus im realpolitischen Bereich andererseits zuordnet.²¹⁰

Zwar wurde die Epoche kurz nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft von der deutschen Germanistik aufgenommen, dennoch kann nicht von einem Neuanfang gesprochen werden. Die Veröffentlichungen zum Expressionismus in der frühen Nachkriegszeit sind nicht übermäßig zahlreich und viele haben die Vorurteile gegenüber dieser fortschrittlichen Literatur fortgesetzt.²¹¹ In den 1950er Jahren gab es schließlich kaum Forschung zu der expressionistischen Prosa. Nur die 1953 erschienene Dissertation von Inge Jens hat die Aufmerksamkeit der Forschung auf diese Gattung gelenkt. Wie andere zeitgenössische Arbeiten ist auch die von Jens methodisch geistesgeschichtlich orientiert, wobei sie mit einer

²⁰⁹ Vgl. Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 30

²¹⁰ Vgl. Joseph L. Brockington: Vier Pole expressionistischer Prosa. Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm, New York 1987, S. 3f.

²¹¹ Vgl. Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 34f.

werkimmanenten Interpretation verschiedener Prosatexte zum Verständnis dieser Epoche beizutragen versucht.²¹²

Mit der Wiederentdeckung und Rehabilitation der expressionistischen Literatur in den 1960er Jahren erhält auch die Erzählprosa mehr Aufmerksamkeit als zuvor. Als eine der wichtigsten Arbeiten der Prosaforschung in den sechziger und siebziger Jahren gilt Walter Sokels Artikel *Die Prosa des Expressionismus* (1969), in dem er eine formal-erzähltechnische Untersuchung unternimmt und dabei zwei Haupttendenzen des expressionistischen Erzählens herausarbeitet. Sokel zufolge stehe Alfred Döblin für die eine Linie, die durch szenische Darstellung und objektivierende Entselbstung wie Entäußerung des Autors gekennzeichnet ist, während Einstein mit dem Roman *Bebuquin* für die andere Linie steht, die zu dem Gedanklich-Ungestalteten tendiert und abstrakte, reflexiv-subjektivistische Züge hat.²¹³ Nach Sokel gebe es jedoch jenseits dieses Unterschiedes eine grundlegende Einheit, die aus der antipsychologischen Haltung der beiden Tendenzen resultiert und sie miteinander verbindet. Sowohl Einstein als auch Döblin setzen den Wert der Handlung und der Spannung herab und lehnen die Kausalität als Erklärung des Menschen und der Welt ab: „Kausales Folgern [...] verengt, mißdeutet und verzerrt die unendliche Vielfalt des Lebens bei Döblin, des Geistes bei Einstein.“²¹⁴ Der Verdienst dieser Arbeit liegt darin, dass die Forderungen nach Deskription und psychologischer Motivation nicht mehr als normative Kriterien an die expressionistische Prosa herangetragen werden. Zur Erfassung der expressionistischen Prosa werden neue Kriterien (wie Antipsychologismus, Entfabelung, sprachliche Innovation) vorgeschlagen, die der antitraditionellen Position des Expressionisten angemessen sind. Neben Sokel versucht auch Armin Arnold den Mängeln in der expressionistischen Prosaforschung entgegenzuwirken: In seiner 1972 erschienenen Monografie *Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar* werden vor allem die literarischen Einflüsse aus dem Ausland auf die expressionistische Prosa untersucht, wobei einige bevorzugte Themen und Motive dieser Prosa herausgearbeitet werden. Im Hauptteil dieser Arbeit werden die Prosawerke einiger bedeutenden, jedoch vernachlässigten Autoren dieser Epoche analysiert, nämlich die von Franz Jung, Kasimir Edschmid, Otto Flake, Michael Artzybaschew und Curt Corrinth. Am Ende wird ein Katalog der Werke jener Autoren gegeben, die als

²¹² Inge Jens: Die expressionistische Novelle: Studien zu ihrer Entwicklung. Diss. Tübingen, 1953

²¹³ Vgl. Walter H. Sokel: Die Prosa des Expressionismus, Bern/München 1969, S. 156f.

²¹⁴ Ebd., S. 169

expressionistisch angesehen werden könnten.²¹⁵ Außer den Gesamtdarstellungen gab es in den 1970er Jahren noch Arbeiten, in denen konkrete Aspekte der expressionistischen Prosa behandelt werden. Beispielsweise beschäftigen sich Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper mit der erkenntnistheoretischen Problematik in der expressionistischen Prosa, die in Zusammenhang mit der Erkenntnissituation der Epoche und den historischen Modernisierungsprozessen gestellt wird;²¹⁶ Thomas Anz' Dissertation *Literatur des Existenz* (1977) befasst sich auf einer breiten Materialbasis, die neben dramatischen und lyrischen Werken auch Prosatexte dieser Epoche einbezieht, mit Entfremdungsphänomenen wie Wahnsinn und Angst.²¹⁷ Insgesamt betrachtet hat die expressionistische Prosaforschung in den 1960er und 1970er Jahren einige Fortschritte gemacht: Es widmen sich in diesem Zeitraum deutlich mehr Arbeiten dieser Gattung, und eröffnen, infolge neuer Entwicklungen in der Expressionismusforschung, die die Epoche im Zusammenhang mit den Modernisierungsprozessen und den damit verknüpften Krisenerfahrungen untersucht, neue Zugänge zur Prosa. Dennoch sind einige Vorurteile gegen die expressionistische Prosa haften geblieben. Beispielsweise scheint Erich von Kahler immer noch Soergels Meinung zu sein, der die expressionistische Prosa als „Nebenprodukt der Bewegung“²¹⁸ betrachtet; in Richard Brinkmanns 1980 veröffentlichtem Forschungsbericht steht der Verfasser eher skeptisch den Versuchen gegenüber, expressionistische Prosaautoren neu zu entdecken.²¹⁹ Aufgrund der Hartnäckigkeit solcher alten Vorurteile ist die Entdeckung und Anerkennung dieser Gattung immer noch hinter der Lyrik und der Dramatik zurückgeblieben.

In den 1980er und 1990er Jahren ist eine rege Editionstätigkeit auf dem Gebiet des Expressionismus zu beobachten.²²⁰ Dabei werden sukzessiv immer mehr Werkausgaben expressionistischer Prosaisten veröffentlicht, was eine gute Grundlage für die weitere Beforschung von expressionistischer Prosa liefert.²²¹ In diesen Jahren werden etliche Versuche unter-

²¹⁵ Da aber in dieser Arbeit die Frage nach der Beschaffenheit der expressionistischen Prosa nicht beantwortet wird, sind die Kriterien dieser Auswahl unklar. Armin Arnold: *Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar*, Stuttgart 1972

²¹⁶ Silvio Vietta/ Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*, München 1975

²¹⁷ Thomas Anz: *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*, Stuttgart 1977

²¹⁸ Erich von Kahler: *Die Prosa des Expressionismus*, S. 165

²¹⁹ Vgl. Richard Brinkmann: *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen. Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“*, Stuttgart 1980

²²⁰ Vgl. Ralf Bogner: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*, S. 41

²²¹ Siehe die von Thomas Anz gegebene Bibliographie in: *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart 2010 S. 209-263

nommen, die Vielfältigkeit und Inhomogenität dieser Prosa durch Kategorisierung und Typenbildung in eine wissenschaftliche Ordnung zu bringen: In seiner summarischen Übersicht über die „Prosa des Expressionismus“²²² unterscheidet Wilhelm Krull vier Haupttendenzen dieser Prosa, die historisch-systematisch angelegt sind. Die erste Tendenz bildet die um die Phänomene des Sprach- und Wirklichkeitszerfalls zentrierte erkenntniskritische Prosa, die sich vornehmlich im Frühexpressionismus entfaltet; die zweite verweist auf die parallel dazu sich entwickelnde und bis in die zwanziger Jahre reichende vitalistische und utopische Prosa; drittens die gesellschaftskritisch und pazifisch orientierte aktivistische Prosa und schließlich als vierte Tendenz die dadaistische Prosa, die kritisch auf das aktivistische Literaturverständnis reagiert und gelegentlich Rückbezug auf die erkenntniskritische Prosa der Vorkriegszeit nimmt. Trotz vieler thematischen und zeitlichen Überschneidungen der verschiedenen Tendenzen bleibt diese Typologisierung ein nachvollziehbares systematisches Instrument, das in dieser Art viele Autoren einbeziehen kann.²²³ Dabei werden neben den bekannten Autoren wie Benn, Döblin, Heym und Sternheim auch weniger bekannte wie Herrmann-Neiße und Robert Müller einbezogen.

Einen anderen Versuch der Typenbildung unternimmt Brockington in seiner Arbeit *Vier Pole expressionistischer Prosa. Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm*, in der er versucht, durch eine Analyse der Erzählformen „grundlegende Anhaltspunkte zur Klärung vom Wesen und von den Formen expressionistischer Prosa zu definieren.“²²⁴ Andere Arbeiten der achtziger und neunziger Jahre, die sich mit der expressionistischen Prosa beschäftigen, beschränken sich vorwiegend auf Spezialstudien zu einzelnen Autoren, Themen und Motiven. Beispielsweise untersucht Edith Ihekweazu in ihrem Buch *Verzerrte Utopie* das Motiv Wahnsinn und dessen Funktion in der expressionistischen Prosa;²²⁵ in seiner 1982 veröffentlichten Dissertation *Politische Prosa des Expressionismus* geht Krull anhand von Erzählungen und Romanen expressionistischer Schriftsteller der politischen-literarischen Praxis in der Zeit von 1910 bis 1925 nach;²²⁶ in Heidemarie Oehms Arbeit *Subjekti-*

²²² Wilhelm Krull: Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1984

²²³ Vgl. Hermann Korte: Abhandlungen und Studien zum literarischen Expressionismus 1980-1990. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Sonderhaft 6, Tübingen 1994, S. 272

²²⁴ Joseph L. Brockington: Vier Pole expressionistischer Prosa. Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm, S. 17

²²⁵ Edith Ihekweazu: Verzerrte Utopie: Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa, Frankfurt am Main 1982

²²⁶ Wilhelm Krull: Politische Prosa des Expressionismus. Rekonstruktion und Kritik. Diss. Frankfurt am Main 1982

vität und Gattungsform im Expressionismus wird die experimentelle Reflexionsprosa untersucht, an der exemplarisch gezeigt wird, wie sich die Verfassung moderner Subjektivität in gattungskonstituierender Weise auswirkt.²²⁷ Während die meisten Arbeiten sich vor allem für den Zeitgeist und die inhaltliche Aussage der expressionistischen Prosa interessieren, befasst sich Moritz Baßlers Dissertation mit den formalen Kriterien und den Schreibweisen dieser Prosa, die in vielen ihrer systematischen Dimensionen dargestellt werden. Baßler zufolge ergibt sich aus dem Wirklichkeitszerfall und der Subjektkrise neue literarische Verfahren und neue Möglichkeiten von Semiosis, die das Wesentliche der emphatischen Moderne ausmachen und mehr Beachtung in der Forschung verdienen.²²⁸

Insgesamt hat sich die Forschung in den 1980er und 1990er Jahren fast völlig vom Einfluss der Soergel'schen Vorurteile befreit. Sie ist dieser Gattung gegenüber nicht mehr so negativ eingestellt und die Anzahl an Monografien und Abhandlungen ist größer als jemals zuvor. Aber im Vergleich zur Lyrik und dem Drama dieser Epoche, zu denen die Forschungslage längst unüberschaubar geworden ist, bleibt die Prosa immer noch ein marginales Forschungsgebiet. Als Walter Fähnders 2001 ein Studienbuch zur expressionistischen Prosa herausgab, bewertet er den Forschungsstand noch als ungenügend. Fähnders zufolge sei die Forschung von einer Gattungstheorie der expressionistischen Prosa ebenso wie von einer diesbezüglichen Gattungsgeschichte noch weit entfernt.²²⁹ Zudem bedürften auch die ästhetischen Besonderheiten der diskursiven, nicht-fiktionalen Prosa (wie z.B. Programmschriften und Manifeste) der genaueren Erforschung.²³⁰ Durch dieses Studienbuch, das ein breit gefächertes Spektrum an Forschungsmöglichkeiten aufweist, versucht Fähnders die Aufmerksamkeit der Forschung auf diese Gattung zu ziehen.

Die expressionistische Prosaforschung der letzten 20 Jahre kennzeichnet sich durch die Entdeckung neuer Forschungsgebiete und -methoden, wodurch ganz neue Zugänge eröffnet werden. In ihrer 2000 veröffentlichten Dissertation *Zyklische Dichtung im Expressionismus* untersucht Verena Halbe am Beispiel von Gottfried Benns *Gehirne* und Ernst Stadlers *Der Aufbruch* die spezifischen Voraussetzungen sowie die gegenüber der Tradition modifizierten Formen und Funktionen des Zyklus, der als charakteristische Kompositionsform der

²²⁷ Heidemarie Oehm: *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München 1993

²²⁸ Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Diss. Tübingen 1994

²²⁹ Vgl. Walter Fähnders (Hg.): *Einleitung*, S. 17

²³⁰ Vgl. ebd., S. 13

expressionistischen Moderne bislang in der Forschung vernachlässigt wurde;²³¹ in Jens Steutermanns Dissertation *Zur Gänze zerfallen* (2004) wird die expressionistische Prosa im Hinblick auf die dimensionale Kategorie des Raumes untersucht, die in den letzten Jahren zum zentralen, interdisziplinären Forschungsgegenstand avanciert ist;²³² in ihrer Arbeit *Eine Poetik der Moderne* versucht Sabine Kyora die grundlegende Struktur des modernen Erzählens zu rekonstruieren, indem sie die kurze Prosa um 1910 im Hinblick auf die Kategorien des kausalen und chronologischen Ordnungsverlusts, der Sprachkrise und der Problematik des Subjektkonzepts ebenso wie ihre literaturgeschichtlichen Dimensionen untersucht. Kyoras Analyse leistet einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der poetischen Verfahrensweise der expressionistischen Prosa.²³³ Zu den neuesten Forschungen gehören Sara Terpins Dissertation *Die Rezeption des italienischen Futurismus im Spiegel der deutschen expressionistischen Prosa* (2009), in welcher die Grundmerkmale der expressionistischen Prosa unter dem Gesichtspunkt der futuristischen Auswirkungen untersucht werden,²³⁴ sowie Cornelius Ambergers Dissertation *Der Expressionismus und sein Wahnsinn. Studien zur Thematik der Unvernunft in expressionistischer Prosa* (2014), die der Interpretation des Wahnsinns unter der Berücksichtigung verschiedener Einflüsse der Zeit auf die expressionistischen Prosaisten gewidmet ist.²³⁵ Insgesamt sind in den letzten 20 Jahren vielfältige Anstrengungen der Literaturwissenschaft zur Aufarbeitung der expressionistischen Prosa zu beobachten, deren spezifische Leistungen in der Entwicklung der Erzählliteratur nun anerkannt sind. Trotz der verschiedenen Forschungsansätze bleiben jedoch im Gebiet der expressionistischen Prosa noch viele Fragen offen. Beispielsweise ist die Einordnung von Prosaisten wie Kafka und Heinrich Mann in die expressionistische Epoche umstritten und bei manchen kanonisierten Autoren wie Sternheim und Heym wird das erzählerische Werk zugunsten des lyrischen und des dramatischen vernachlässigt, geschweige denn im Kontext der Epoche untersucht. Zudem ist den Prosawerken weniger bekannter Autoren wie Kasimir Edschmid und Alfred Lichtenstein bisher in der Forschung kaum Auf-

²³¹ Verena Halbe: Zyklische Dichtung im Expressionismus. Gottfried Benns „Gehirne“ und Ernst Stadlers „Der Aufbruch“. Exemplarische Untersuchung einer charakteristischen Kompositionsform der literarischen Moderne. Diss. Siegen 2000

²³² Jens Steutermann: *Zur Gänze zerfallen. Destruktion und Neukonzeption von Raum in expressionistischer Prosa*, Frankfurt am Main 2004

²³³ Sabine Kyora: *Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens*, Würzburg 2007

²³⁴ Sara Terpin: *Die Rezeption des italienischen Futurismus im Spiegel der deutschen expressionistischen Prosa*. Diss. München 2009

²³⁵ Cornelius Amberger: *Der Expressionismus und sein Wahnsinn: Studien zur Thematik der Unvernunft in expressionistischer Prosa*. Diss. Saarbrücken 2014

merksamkeit gewidmet worden. Auch im Bereich der nicht-fiktionalen Prosa und des expressionistischen Romans mangelt es an Forschung. Die Fülle und Vielfalt der expressionistischen Prosa verdienen intensivere Analysen.

4.3 Die expressionistische Prosa

Die erzählende Literatur der Bewegung, die aufgrund ihrer quantitativen wie qualitativen Bedeutung in der Forschung immer mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht, partizipiert an dem für diese Epoche konstitutiven Wert: dem der forcierten Innovation. Ähnlich wie bei der Lyrik und der Dramatik setzten sich die Expressionisten auch im Bereich der Prosa zum Ziel, den Bruch mit den tradierten Normen und Konventionen der Narration zu vollziehen und eine Spracherneuerung durchzusetzen, wodurch die Sprache von den repräsentativen Verpflichtungen entbunden wird, und schließlich die überkommenden Vorstellungen von der Realität zu verändern.

Im expressionistischen Zeitalter wird das bürgerlich-humanistische Menschenbild, das sich im Ausgang des 19. Jahrhunderts noch hält, infrage gestellt.²³⁶ Vor dem Hintergrund der rapiden sozialen Veränderungen und der sprunghaften Industrialisierung Deutschlands erlebt der Mensch sich nicht mehr als autonom Handelnder, sondern als Opfer der modernen Gesellschaft, wodurch er am Verlust von sozialer Orientierung und Identität leidet. Somit verliert der zentrale Wert des überkommenen Persönlichkeitsideals, also das autonome Individuum allmählich seinen Geltungsanspruch.²³⁷ Als Revolte gegen den bürgerlichen Individualismus wird in der expressionistischen Prosa vor allem auf den omnipotenten nullfokalisierten Erzähler verzichtet, der von den Expressionisten als „Ausdruck der arroganten Allmachtsfantasien des überkommenen bürgerlichen Subjekts“ betrachtet wird.²³⁸

In den expressionistischen Texten wird der nullfokalierte Erzähler entweder durch eine personale Erzählsituation oder durch eine Fiktion, die „sich gleichsam selbst erzählt“, ersetzt.²³⁹ Es gibt im Text also kein organisierendes Zentrum mehr, das die Informationen planmäßig anordnet, sondern das Textgeschehen setzt sich selbst in den Text hinein. Es

²³⁶ Vgl. Dietrich Scheunemann: Einführung. In: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, hg. v. Eberhard Lämmert und Hartmut Eggert, Königstein 1984, S. 98f.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 98f.

²³⁸ Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 76

²³⁹ Vgl. ebd., S. 76

entsteht dabei eine Eigendynamik des Erzählens, das vom Text selbst vorangetrieben wird. Ohne die Kontrolle einer ordnenden Instanz, die immer über den Überblick verfügt und das Erzählen teleologisch auf ein bestimmtes Ende hin organisiert, wuchert der Text ziellos in verschiedene Richtungen, wodurch ein Effekt der Beliebigkeit des Erzählens erzeugt wird. Die Tendenz, dass sich der Erzähler hinter die dargestellten Vorgänge zurückzieht, hebt ferner die Distanz zwischen Subjekt und Objektiv auf und bewirkt im Text eine Suggestivität, die den Rezipienten direkt am Textgeschehen teilhaben lässt. Somit wird dem Rezipienten ein unmittelbares, intensives Erleben des Textes ermöglicht. Ferner ist zu beobachten, dass die dominierende Perspektive in den expressionistischen Texten oft die des Protagonisten ist. Die Beschränkung auf die Wahrnehmungen der Figuren hat zur Folge, dass es keinen Raum für Erzählerkommentare gibt. Im Vergleich zum konventionellen, auktorialen Erzählen gibt der expressionistische Text dem Rezipienten somit weniger Anhaltspunkte zur Orientierung. Beispielsweise bleibt in Heyms *Der Irre* für den Leser bis zum Ende unklar, ob die Verhältnisse in der Anstalt oder die Untreue der Frau den Tatsachen entsprechen, oder nur der Wahnvorstellung des Protagonisten entspringen sind. Der Verzicht auf eine Ordnungsinstanz und der Mangel an objektiven Informationen erschweren dem Rezipienten den Rückgriff auf die Wirklichkeit und verunmöglichen weitestgehend eine eindeutige Bewertung des Textgeschehens.

In den expressionistischen Texten ist ferner ein ständiger, bedingungsloser Wechsel zwischen den verschiedenen Erzählperspektiven zu beobachten, was das Verstehen des Textes erheblich erschwert: Oft sind die Übergänge zwischen objektivem Erzählgestus und subjektiver Erzählperspektive in der expressionistischen Prosa so unbestimmt, dass eine klare Unterscheidung zwischen der Wirklichkeit und der Vision der Figuren ausfällt. Der mehrfache Wechsel in der Erzählperspektive, wobei die verschiedenen Perspektiven ohne jede kausale Verklammerung unmittelbar nebeneinandergesetzt werden, führt weiterhin zur Hervorhebung der parataktischen Textstruktur. Die abrupte, rasche perspektivische Brechung stört die sukzessive Entfaltung des Handlungsverlaufs und bewirkt eine Simultanität, die als neues Organisationsprinzip die expressionistische Prosa von der herkömmlichen Narration unterscheidet.

In der expressionistischen Prosa werden psychologisierende Erklärungen der Figurenhandlungen und eine kausale Verknüpfung der Ereignisse strikt verweigert. Vor dem Hintergrund der Einsichten der Psychoanalyse, nach welcher das menschliche Leben nur scheinbar rational organisiert und der Mensch in hohem Maße von unbewussten, völlig irrationalen Emo-

tionen und Trieben gesteuert wird, werden die rationalisierenden, psychologisierenden Explikationen für die Literatur untragbar.²⁴⁰ In seinem 1913 in der expressionistischen Zeitschrift *Sturm* veröffentlichten Aufsatz *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* bezeichnet Alfred Döblin die psychologische Manier als „Grundgebrecchen“²⁴¹ der zeitgenössischen Prosautoren, es heißt:

Immer war der Rationalismus der Tod der Kunst; der zudringlichste, meist gehätschelte Rationalismus heißt jetzt Psychologie. Viele als „fein“ verschriebene Romane, Novellen — vom Drama gilt dasselbe — bestehen fast nur aus Analyse von Gedankengängen der Akteure; es entstehen Konflikte innerhalb dieser Gedankenreihen, es kommt zu dürftigen oder hingepatzten „Handlungen“. Solche Gedankengänge gibt es vielleicht, aber nicht so isoliert: sie besagen an sich nichts, sie sind nicht darstellbar, ein amputierter Arm; Atem ohne Menschen, der atmet; Blicke ohne Augen. Die wirklichen Motive kommen ganz anderswoher; dies da, der lebendigen Totalität ermangelnd, ist Schaumschlägerei, ästhetisches Gequirle, Geschwafel eines doktrinären, gelangweilten Autors, dem nichts einfällt, zu Gebildeten, die sich belehren lassen wollen.²⁴²

Die Aufgabe des Dichters sieht Döblin nicht im Erklären und Aufweisen von psychologischen Zusammenhängen, was „mit dem Ablauf einer wirklichen Psyche nichts zu tun“²⁴³ hat. Stattdessen fordert Döblin die Verbannung der Einmischung des Erzählers in den Erzählvorgang und das unmittelbare Aufzeigen des Textgeschehens. In seinem Prosatext (wie z.B. *Die Ermordung einer Butterblume*) wird das Abnormale des psychischen Zustands des Protagonisten vorrangig durch dessen Handlungen und Gebärden zum Ausdruck gebracht, die aus der Außensicht eines nüchternen Beobachters skizziert werden. Zwar gibt es Stellen im Text, in denen diese primär optikbezogene Wirklichkeitsdarstellung mit der Innensicht vermischt wird. Mit der Innensicht wird allerdings keine psychologische Erklärung durch den Erzähler oder die Figur vermittelt, sondern die subjektive Wahrnehmung der Figur für den Rezipienten direkt erlebbar gemacht. Diese antipsychologische Gestaltung der Innensicht unterscheidet den Text Döblins vom konventionellen Erzählen. Als Konsequenz seiner antipsychologischen Erzählweise fordert Döblin weiterhin, dass die Spannung im Erzähltext

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 76

²⁴¹ Alfred Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*. In: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, hg. v. Eberhard Lämmert und Hartmut Eggert, Königstein 1984, S. 112

²⁴² Ebd., S. 112

²⁴³ Ebd., S. 112

abgeschafft wird. In seinem theoretischen Aufsatz *Bemerkungen zum Roman* steht der handlungsorientierte, auf Spannung abzielende Roman im Zentrum der Kritik, es heißt: „die Spannung ruiniert den Roman“, „Vorwärts ist niemals die Parole des Romans“.²⁴⁴ Im Gegenzug dazu setzt sich Döblin für die „Segmentierung und Dezentralisierung“²⁴⁵ des Erzählens ein: „Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nichts.“²⁴⁶ Gemeint ist damit ein „atektonisches Bauprinzip“²⁴⁷, das in radikaler Ablehnung der Einheit und Finalisierung auf die „Erzeugung separat rezipierbarer Erzählsequenzen abzielt.“²⁴⁸ In der expressionistischen Moderne geraten die traditionellen ästhetischen Kategorien wie Kohärenz, Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit generell in Verruf. An ihre Stelle treten eine weitgehende Unberechenbarkeit im Handeln der Personen sowie ein bewusstes Durchbrechen der erzählerischen Sukzession, wobei die dargestellten Ereignisse sich nicht kausal auseinander entwickeln oder chronologisch nacheinander erzählt werden, sondern nebeneinander präsentiert sind.

Theoretische Äußerungen zur Erzählkunst hat in dieser Zeit neben Döblin vor allem Carl Einstein getätigt. Wie Döblin lehnt auch Einstein die erklärende Psychologie und die kohärente Handlungsfolge ab. In seinen theoretischen Schriften *Totalität* und *Anmerkungen über den Roman* betont Einstein eine höchst subjektiv-konstruktivistische Art von Wahrnehmung, die die Wirklichkeitserfahrung von der apriorischen Befangenheit Kants befreit und somit eine Umbildung und Neuschöpfung der Realität ermöglicht. Einstein zufolge besteht die Aufgabe der Kunst darin, Systeme von konkreter Totalität zu schaffen, die „nicht durch ein außenliegendes Instrument eine Ordnung oder Gliederung erfahren kann, sondern die an sich schon organisiert ist.“²⁴⁹ Somit wird von ihm die mimetisch-realistische Gestaltungsweise abgelehnt. Einstein zufolge soll im Kunstwerk eine eigene, autonome Wirklichkeit hervorgebracht werden, die in der empirischen Erfahrungswelt keine Entsprechung hat. Da die Totalität das wesentliche Ordnungsprinzip der Kunstwerke ist, in der die verschiedenen Ele-

²⁴⁴ Alfred Döblin: *Bemerkungen zum Roman*. In: *Theorie des Expressionismus*, hg. v. Otto F. Best, Stuttgart 1982, S. 188f.

²⁴⁵ Katharina Grätz: *Bemerkungen zum Roman (1917), Reform des Romans (1919)*. In: *Döblin-Handbuch, Leben - Werk - Wirkung*, hg. v. Sabina Becker, Stuttgart 2016, S. 322

²⁴⁶ Alfred Döblin: *Bemerkungen zum Roman*, S. 191

²⁴⁷ Katharina Grätz: *Bemerkungen zum Roman (1917), Reform des Romans (1919)*, S. 322

²⁴⁸ Ebd., S. 322

²⁴⁹ Carl Einstein: *Totalität*. In: *Theorie des Expressionismus*, hg. v. Otto F. Best, Stuttgart 1982, S. 113

mente des Dargestellten als in sich abgeschlossene Einheiten angelegt sind, die keiner äußeren Gesetzmäßigkeit unterliegen, sondern sich eher qualitativ unterscheiden, sind Beziehungen kausaler Art zwischen den einzelnen Elementen unmöglich. Aufgrund der Totalität kann man also „an jedem beliebigen Punkte unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten“, wobei die Zeit ihre quantitative Eigenschaft verliert und als „Synonym von Qualität“ betrachtet wird.²⁵⁰ Das Streben nach Totalität hat somit zur Folge, dass die übliche zeitliche Dimension aufgehoben wird, die logische, psychologische Kontinuität zerstört wird und die Dargestellten nicht mehr den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit folgen. Die Erzählprosa Einsteins, wie auch die Prosa vieler anderen Autoren dieser Zeit, weist eine Tendenz zur Abstraktion und zur Transzendierung der Wirklichkeit auf. Statt die äußere Wirklichkeit nachzuahmen, wird in der Prosa des Expressionismus mithilfe verschiedener durchaus kreativer Gestaltungsmittel eine eigene ästhetische Realität geschaffen, die ihren eigenen Gesetzen folgt und von der kausal-empirischen Erfahrungswelt losgelöst ist.²⁵¹ Insgesamt betrachtet sind die Episodenhaftigkeit der Handlung, der Verzicht auf psychologische Motivation und die kausale Verkettung von Ereignissen sowie die Verbannung einer auktorialen Erzählinstanz typisch für die Erzähltechnik des Expressionismus. Dahingehend zeigen die expressionistischen Texte trotz ihrer formalen und stilistischen Vielfältigkeit mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede.

In der Frühzeit der expressionistischen Bewegung dominiert die kleinere epische Form, was sich in zahlreichen Novellen, Erzählungen, Prosaskizzen und Erzählfragmenten zeigt. Dies resultiert einerseits aus den beschränkten Publikationsmöglichkeiten der jungen Autoren, denen anfangs nur die Publikationsmedien Zeitschrift, Jahrbuch und Almanach zur Verfügung standen, welche die kleinen Formen begünstigten.²⁵² Andererseits hängt die Verknappung der Narration mit dem ästhetischen Prinzip der Expressionisten zusammen, die in Ablehnung eines breiten, weit ausholenden Prosastils des 19. Jahrhunderts eine Prosa von enormer Darstellungsintensität und hohem Erzähltempo hervorzubringen versuchen.²⁵³

²⁵⁰ Ebd., S. 115

²⁵¹ In dieser Hinsicht unterscheidet die Prosa Einsteins erheblich von der Döblins. Im Prosatext Döblins ist ein Drang zum Konkreten zu bemerken, wodurch die Wirklichkeit dem Rezipienten unmittelbar erlebbar gemacht wird. Im Gegensatz dazu wird im Text Einsteins kaum Wirklichkeit im herkömmlichen Sinne dargestellt und die Vorstellungskraft des Rezipienten wesentlich überfordert.

²⁵² Vgl. Thomas Anz: Literatur des Expressionismus, S. 185

²⁵³ Vgl. Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 75

Darüber hinaus korreliert die Bevorzugung der Kurzprosa, insbesondere der Erzählfragmente, mit den „Schwierigkeiten des Erzählens“²⁵⁴ in der Moderne, die Erfahrungen des Disparaten in logisch-sukzessiver Verknüpfung in ein Totales zu integrieren. Im Hinblick auf die Phänomene wie Sinnauflösung und Totalitätsverlust in der modernen Welt sind die offenen Strukturen für die Expressionisten konstitutiv. Mit dem Fragment und dem Fragmentarischen widersetzen sie sich den Einheitsvorstellungen der klassischen Ästhetik und lösen die tradierte, Zusammenhänge stiftende Erzählform auf. Die Befreiung von alten Einheitszwängen bedeutet allerdings nicht, dass die expressionistische Prosa ganz ohne kompositorische Einheit ist. Anz zufolge gehöre zur Dekomposition unlösbar die Rekombination, wobei an die Stelle von kausal-sukzessiven Zusammenhängen eine assoziative, nicht logisch motivierte Art der Verknüpfung tritt.²⁵⁵ Die Tendenz zur Rekombination des Fragmentierten durch „simultane Verweisungszusammenhänge“²⁵⁶ zeigt sich am deutlichsten in der damals häufig verwendeten Technik der Zyklus-Bildung.²⁵⁷ Beispielsweise kann Benns *Gehirne* durchaus als Novellenzyklus betrachtet werden, in welchem die einzelnen Texte zwar nicht aneinander anknüpfen, jedoch über einen gemeinsamen Figurentypus namens Rönne verfügen und thematische sowie formale Gemeinsamkeiten aufweisen. In der Zeit des Expressionismus wird die große Form oft durch eine zyklische Gestaltung ersetzt, deren Funktion darin besteht, dass sie das Vielfältige und Disparate durch simultan-assoziative Verknüpfungen in eine umfassende Form integriert, womit die Fragmentarisierung und Pluralisierung der Wirklichkeit, die diskursiv nicht mehr erfassbar ist, ästhetisch reflektiert werden kann.²⁵⁸ Die Zyklus-Bildung kann somit als Antwort der expressionistischen Generation auf die geänderten Wirklichkeitswahrnehmungen in der modernen Gesellschaft begriffen werden: Das in der modernen Erfahrung Verlorene wird hier durch neue Einheitsstiftung ersetzt.

Die expressionistischen Prosatexte haben thematisch eine große Spannweite: Sie reicht von der Darstellung des Vater-Sohn-Konflikts über die Literarisierung von menschlicher Extremsituationen, problematischer Künstlerexistenz, Krankheit, Sexualität, Gewalt bis hin zu

²⁵⁴ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 187

²⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 187

²⁵⁶ Jürgen Schramke: *Zur Theorie des modernen Romans*, München 1974, S. 137

²⁵⁷ Vgl. Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 187

²⁵⁸ Vgl. Verena Halbe: *Zyklische Dichtung im Expressionismus. Gottfried Benns „Gehirne“ und Ernst Stadlers „Der Aufbruch“*. Exemplarische Untersuchung einer charakteristischen Kompositionsform der literarischen Moderne, S. 7

phantastischen Handlungselementen.²⁵⁹ Bei aller inhaltlichen Diskrepanz innerhalb der Bewegung gibt es jedoch Gemeinsamkeiten. Dazu gehört in erster Linie die strikte Ablehnung bürgerlicher Lebensnormen und Denkweisen. Am vernunftorientierten Fortschrittsglauben des Bürgers, seinem Wirklichkeitsbegriff und Kausalitätsdenken sowie der Vorstellung vom „autonom, kohärent und rational agierenden Subjekt“²⁶⁰ hegen die Expressionisten grundlegende Zweifel und in einer großen Zahl von Texten dieser Zeit werden die Erfahrungen zunehmender Diskrepanz zwischen gesellschaftlich anerkannten Denk- und Verhaltensmustern einerseits und der eigenen Befindlichkeit andererseits ins Zentrum der Darstellung gerückt. Dazu zählt auch das Leiden an der Ich-Dissoziation und am Unvermögen, einen Zusammenhang der Welt zu erkennen. Beispielsweise ist das erzählende Subjekt in Ehrensteins *Tubutsch* nicht mehr imstande, sich zeitlich und räumlich zu orientieren und vernünftig über sich und die eigene Umgebung zu berichten, es heißt: „Um mich, in mir herrscht die Leere, die Öde, ich bin ausgehöhlt und weiß nicht davon“²⁶¹; die Entfremdungsproblematik wird auch in Alfred Lichtsteins *Café Klößchen* thematisiert, wenn der Protagonist an der Zersplitterung des Lebens und am Verlust aller Wertvorstellungen leidet; in Benns Novelle *Gehirne* wird eine Figur vorgeführt, die im Verlauf des Textes aus der Position des Arztes in die des Patienten rückt. Anders als in *Tubutsch*, wo das erzählende Subjekt keinen Ausweg findet und immer dem Leiden an der Ich-Dissoziation ausgesetzt ist, mündet die Erkenntniskrise Rönnes am Ende in einer rauschhaften Entrückung. Die Erstarrung und Stagnation werden überwunden und Rönne erlebt einen befreienden Glücksmoment, in welchem er aus den Begrenzungen der bedrohenden Umgebung ausbricht, es heißt: „ich schwinde wieder - ich war so müde - auf Flügeln geht dieser Gang - mit meinem blauen Anemonenschwert - in Mittagsturz des Lichts - in Trümmern des Südens - in zerfallendem Gewölk - Zerstäubungen der Stirne - Entschweifungen der Schläfe.“²⁶² Nach dem Wirklichkeitszerfall erfolgt eine Dynamisierung, eine erneute Steigerung des Lebensgefühls. Hier wird nicht nur das Leiden des Subjekts thematisiert, sondern auch seine Überwindung infolge der Aufhebung des Bewusstseins. In Benns Rönne-Novellen vollzieht sich die Erlösung des Protagonisten aus dem Leiden des Lebens in Traumvisionen der exotischen-primitiven Länder des Südens, im rauschhaften Erlebnis des Sexuellen und der Drogen oder im Wunsch nach archaischer Regression in vorzeitliche, unbewusste Daseinsformen. Die Literarisierung von

²⁵⁹ Vgl. Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 75

²⁶⁰ Thomas Anz: Literatur des Expressionismus, S. 116

²⁶¹ Albert Ehrenstein: Tubutsch. In: Prosa des Expressionismus, hg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1970, S. 72

²⁶² Gottfried Benn: Gehirne, S. 8

Regression und von dem anderen Lebenszustand lässt sich als poetischer Protest der expressionistischen Autoren gegen die eigene Lebenswirklichkeit - die in Konventionen erstarrte wilhelminische Gesellschaft - deuten, die dem Menschen die freie Entfaltung seiner Lebensmöglichkeiten vorenthält.²⁶³ Um der Öde, Langweile und Stagnation dieser Welt entgegenzuwirken, entwerfen viele expressionistischen Autoren in ihren Werken eine neue, ganz andere Form der menschlichen Existenz, die die Zwänge der Moderne und die Ketten der bürgerlichen Normen zugunsten einer freien Entfaltung elementarer Lebensenergie sprengt.²⁶⁴ Beispielsweise wird in Heyms *Der fünfte Oktober* am Beispiel des historischen Ereignisses ein gewaltiger Ausbruch elementarer Kräfte zum Ausdruck gebracht. Die Revolution als vitalistischer Befreiungsakt erhält hier im Hinblick auf die Überwindung von Erstarrung und Stagnation der bürgerlichen Welt eine positive Qualität.²⁶⁵

Insgesamt betrachtet ist die expressionistische Prosa sowohl erzähltechnisch als auch thematisch von einzigartiger Radikalität gekennzeichnet, mit der sich die Expressionisten gegen die bürgerliche Ideologie und gegen die vorangegangenen literarischen Epochen, ihre Poetik und Konzepte wenden. Die Tendenz zur Entindividualisierung in der Figurenzeichnung, zur Entselbstung und Entäußerung des Autors lässt sich als Revolte der Expressionisten gegen das konventionelle, der persönlichen Erfahrung gewisse Erzählen verstehen, das hinsichtlich der Zerrissenheit und Vielfältigkeit der modernen Gesellschaft sowie ihrer Wirkung auf den Einzelnen nicht mehr zeitgemäß ist. Im Vergleich zum traditionellen Erzählen erhält die expressionistische Prosa ihre Bedeutung dadurch, dass sie die Phänomene der Moderne thematisch und auch formal in sich aufnimmt und über die ständige Innovation neue Aussage- und Wirkungsmöglichkeiten sowie neue Wirklichkeitsdimension erschließt. Durch die literarischen Experimente der expressionistischen Generation werden dem Erzählen verschiedene neue Möglichkeiten eröffnet, was der Weiterentwicklung des modernen Romans in den 1920er Jahren den Weg ebnet.

4.4 Sternheims Verhältnis zum Expressionismus

²⁶³ Vgl. Ralf Bogner: Einführung in die Literatur des Expressionismus, S. 27

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 27

²⁶⁵ Vgl. Wilhelm Krull: Prosa des Expressionismus, S. 48f.

Zu den expressionistischen Kreisen unterhielt Sternheim seit 1913 eine enge Beziehung. So sind die meisten seiner Prosawerke in expressionistischen Zeitschriften und Verlagen erschienen: Die ersten drei Novellen Sternheims (*Busekow*, *Napoleon* und *Schuhlin*) wurden zuerst in der Zeitschrift *Die weißen Blätter* veröffentlicht, die neben der *Aktion* und dem *Sturm* zu den führenden Zeitschriften der expressionistischen Generation gehörte. Später erschienen diese Novellen als Buch in der Bücherei *Der jüngste Tag*, die vom Verleger Kurt Wolff und seinen Lektoren Franz Werfel und Max Brod herausgegeben wurde; im Kurt Wolff Verlag, dem wichtigsten Verlag für expressionistische Literatur, wurden mit wenigen Ausnahmen sämtliche Novellen und Novellensammlungen Sternheims veröffentlicht, die zwischen 1913 und 1918 entstanden sind; auch viele politische und kunstkritische Schriften Sternheims sind in expressionistischen Zeitschriften (wie z.B. der *Aktion* und *Marsyas*) erschienen. Außerdem war Sternheim mit vielen expressionistischen Autoren gut befreundet: Mit Carl Einstein verkehrte er in den ersten Jahren des Krieges in Brüssel. Zusammen planten sie eine *Encyclopädie zum Ausbruch 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.“ (*Morgenröte*, GW 6, S. 256) Thea Bauer-Sternheim berichtete, dass die Gestaltung von Posinsky und Ulrike durch die Bekanntschaft Sternheims mit Einstein inspiriert wurde, der sich zu jener Zeit mit afrikanischer Kunst beschäftigte. (vgl. GW 4, S. 432f.) Im Brüssel besuchte Sternheim auch Ernst Stadler, der damals Professor für Germanistik an der Brüsseler Université Libre war. (GW 6, S. 492) Nach dem frühen Tod Stadlers im Krieg widmete Sternheim sein Schauspiel *1913* dem Andenken des Dichters und versah es mit dem Motto: „Es ist immer nur ein wenig, was der Welt zur Erlösung fehlt.“ (*1913*, GW 1, S. 217) Seit November 1917 war Sternheim mit Gottfried Benn eng befreundet. (vgl. GW 6, S. 500) In seiner poetologischen Schrift *Kampf der Metapher!* bezeichnet Sternheim Benn als den „wahrhaft Aufständische[n]“, es heißt: „Aus den Atomen heraus, nicht an der Oberfläche revoltiert er; erschüttert Begriffe von innen her, daß Sprache wankt und alle Bürger platt auf Bauch und Nase liegen.“ (*Kampf der Metapher*, GW 6, S. 34) Zu Sternheims Freundeskreis gehörten neben Einstein, Stadler und Benn auch an der expressionistischen Bewegung aktiv teilnehmende Intellektuelle wie Kasimir Edschmid und Franz Pfemfert.

Sternheim war nicht nur mit anderen expressionistischen Autoren und Intellektuellen gut befreundet, mit ihnen hatte Sternheim auch die antibürgerliche Literaturkonzeption gemein,

die er in vielen seiner Aufsätze formulierte. Zu den wichtigsten ästhetischen und kulturkritischen Schriften Sternheims gehört vor allem der Aufsatz *Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, der zum Teil zuerst in der Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlicht wurde und dann in Buchform in der von Kasimir Edschmid herausgegebenen Schriftensammlung *Tribüne der Kunst und Zeit* (1921) erschien. In diesem Aufsatz übte Sternheim scharfe Kritik an der gesamten deutschen Literatur seit der Klassik, die er als „Kunst des Juste milieu“ bezeichnete. Sternheim zufolge sei diese Kunst vorwiegend vom „Kadavergehorsam und Wachtparade vor dem Unabänderlichen, schlechtweg Seienden“ (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 187) und von der kritiklosen Unterwerfung der Kunst unter das Sittliche und Logische geprägt. Nach Sternheims Ansicht sei diese Eigenschaft der deutschen Literatur zwar von Kant schon vorbestimmt worden, aber die Hauptverantwortung für die Herausbildung der Kunst des Juste milieu liege bei Goethe, dessen Werk einen maßgeblichen Einfluss auf die späteren Autorengenerationen gehabt 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. (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 184)

Sternheim zufolge beruht das Werk Goethes, der sich fest an der Parole in *Torquato Tasso* „Erlaubt ist, was sich ziemt“ hält (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 188), nur auf einer oberflächlichen Beobachtung der Welt. Goethes „innere Vertiefung in Vorhandenes“ (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 187) und seine Orientierung an den vorgelegten vernünftigen und besonders sittlichen Strukturen hindern nach Sternheim den Künstler, in das Wesentliche der Wirklichkeit durchzudringen und es sichtbar zu machen. Diese Tendenz in der Kunst, in welcher der Wille zu Neuem und Unerhörtem fehlt, sei es gewesen, „die dem durch das Mittelalter fauchenden mystischen Schwung zu immer herrlicherer Weltentfaltung, der Deutschen eigen-

tümlichsten 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“ hat. (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 187) Sternheim zufolge hat die Kunst des Juste milieu das Irrationale und Vorvernünftige verbannt, die jedoch den eigentümlichen Reiz der deutschen Literatur ausmachten. Die späteren Autoren - von Kleist mit seinem *Prinz Friedrich von Homburg* über Wagners *Nibelungen* bis zu den Naturalisten - hätten im Geist Goethes ihre Werke geschrieben.²⁶⁶ Nachdem Sternheim die Literaturtendenz und Kultur des Juste milieu verdeutlicht hat, offenbart er gegen Ende des Aufsatzes eine neue Kunstauffassung, mit der er den Konventionen in der deutschen Literatur ein Ende setzen 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 stattfindenden Zusammenstöße mittels eigener künstlerischer Maßgesetze. (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 201, Vergrößerung von Sternheim)

Sternheim widersetzt sich hier der Vereinigung der Kunst mit dem Sittlichen und Vernünftigen, deren Prinzipien die bürgerliche Ordnung verkörpern, und plädiert für eine neue Kunst, die nicht mehr die vorgegebenen Gesetze der empirischen Realität reflektiert, sondern die eigenständige Sichtweise des Künstlers zum Ausdruck bringt. Die Betonung der höchst subjektiven Art des literarischen Schaffens jenseits von Vernunft und Sitte erinnert an seine vier Jahre früher entstandene poetologische Schrift *Kämpfer der Metapher*, in der Sternheim die

²⁶⁶ Sternheim zufolge werde im Werk Kleists nur der „durch Kommandos des Juste milieu schon lendenlahme[] Menschentyp [...] in seinem seit Goethe beliebten Trägheitsgesetz“ bestätigt (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 194), und die „famosen Nibelungen in pelzigen Bettvorlagen über verschwitzten Trikots bei Wagner und Hebel kämpfen und bluten im Sinne des entwicklungsgeschichtlichen Standpunkts des Juste milieu“ (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 197). Die Naturalisten hätten in ihrem Kunstwerk nur „niederste, bedrückendste Zustände als plausibel“ (*Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend*, GW 6, S. 199) gezeigt.

„Bennsche[n] Menschen“ lobt, die „an Klischee und Metapher vorbei, aus sich selbst ursprünglich“ sprechen. (*Kampf der Metapher*, GW 6, S. 35) Sternheim zufolge versucht Benn „jedes Atom vielmehr in seiner ganzen ursprünglichen Fülle und Unabhängigkeit von logischen und wertenden Zwängen des Menschenwillens uns nah zu bringen“, es heißt „indem er Welt von sich selbst und nicht von des Menschen Gnaden besessen zeigt, bereitet er in dem das gleiche souveräne Gefühl vor, sich nur auf sich und nicht mehr auf des Vorfahren und Nachbarn Willen mit ihm zu besinnen.“ (*Kampf der Metapher*, GW 6, S. 35) Am Beispiel von Benns literarischer Innovation setzt sich Sternheim auch in diesem Aufsatz der Ästhetik und Form der klassischen Literatur bewusst entgegen und setzt an deren Stelle eine eigenständige dichterische Ordnung, zu deren Hauptkriterium das kühne Experimentieren mit neuen, amimetischen Gestaltungsmethoden erklärt wird. Insgesamt betrachtet blieb diese ästhetische Idee das konstante Kunstprinzip Sternheims, das angesichts der Antibürgerlichkeit und der Forderung nach radikaler ästhetischer Innovation seine Nähe zum Expressionismus zeigt.

4.5 Die expressionistische Prosa Sternheims

4.5.1 Die expressionistischen Merkmale der *Chronik*

- **Tendenz zur Entfabelung der Handlung**

Die in der Moderne zutage tretende Erfahrung der Gleichzeitigkeit des Vielfältigen und Disparaten sowie der Unmöglichkeit, diese in kausal-logischer Verknüpfung in eine Einheit zu integrieren, führt zur Auflösung traditioneller und der Entstehung neuer Strukturen und Verfahren der Prosa.²⁶⁷ Wie viele andere Prosatexte der literarischen Moderne ist die Prosa Sternheims vor allem von einer Auflösung der Fabel und Textzusammenhängen gekennzeichnet. Victor Žmegač zufolge sei für das moderne Erzählen „der entscheidende Punkt

²⁶⁷ Vgl. Verena Halbe: Zyklische Dichtung im Expressionismus, S. 31

die Destruktion der Fabel, der sorgfältig gegliederten Handlung mit ihren Entwicklungen und Wendungen, in denen das übersichtliche Nacheinander im zeitlichen Verlauf die Darstellung psychologisch leicht begreiflicher literarischer Helden ermöglicht.“²⁶⁸ Besonders die expressionistische Prosa wird häufig mit Stichwörtern wie „Akausalität“, „Antipsychologismus“ und „Diskontinuität des Erzählens“ belegt: In den expressionistischen Prosatexten wird die konventionelle Narration, geprägt von Eigenschaften wie „Kausalität, Motivation, notwendigen Aufbau“²⁶⁹, stets durch verschiedene erzählkritische Verfahren wie die eruptive Aneinanderreihung von Handlungsphasen, die unerwarteten Einbrüche des Visionär-Imaginären, den schroffen Wechsel zwischen verschiedenen Erzählperspektiven oder die Einschübe von Zustandsschilderungen und Reflexionen literarisch unterminiert. Somit wird die eigentliche Geschichte mehrfach fragmentiert und reduziert, wobei die Bestandteile der Texte keine psychologisch leicht nachvollziehbare Handlung, sondern meist nur ein „locker assoziiertes Textgefüge“ bilden.²⁷⁰

Diese Tendenz zur Auflösung des Handlungszusammenhangs ist auch in Sternheims *Chronik* zu beobachten. In einer Rezension über Sternheims Erstlingsnovelle *Busekow* schreibt Robert Musil:

Es bleibt bewundernswert, mit wie viel Beherrschung, nachdem er sich nun einmal auf diesen Weg zur Ewigkeit verirrt hat, Sternheim ihn geht. Das Leben seiner Geschöpfe vollzieht sich vollkommen genau in der gewohnten Distanz von Wirklichkeit und Bilderbogen. Nicht ein Wort steigt oder fällt heraus. Die Syntax knarrt leise und beständig, daß man nicht einen Augenblick den Charakter einer Maschine vergesse. In dem Mosaik, das sie zusammensetzt, bleiben noch die Stoßfugen sichtbar. So spaßig sind die moralischen Gebilde, sagt alles; das Leben ein moralischer Kinematograph, an den man die Rucke der Kurbel wahrnimmt; du kannst vor- und zurückdrehen.²⁷¹

Mit Metaphern wie der Maschine, dem Mosaik und dem Kinematograph bezeichnet Musil präzise die wesentlichen Eigenschaften der Prosa Sternheims, nämlich „die kontingente Reihung, die asyndetische Fügung, die Vernachlässigung der narrativen Sukzession“.²⁷²

²⁶⁸ Victor Žmegač: Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik, Berlin 1991, S. 256

²⁶⁹ Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur, S. 59

²⁷⁰ Verena Halbe: Zyklische Dichtung im Expressionismus, S. 140

²⁷¹ Robert Musil: *Busekow*, S. 849f.

²⁷² Christoph Brecht: Mädchen für alles. Enzyklopädisches Erzählen in Carl Sternheims ‚Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn‘. In: Konzepte der Moderne, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stuttgart 1999, S. 282

Wie Musil richtig sieht, ist das Erzählen Sternheims von einer Brüchigkeit geprägt: Das Textgeschehen ergibt sich nicht folgerichtig aus dem Vorhergehenden, sondern wird von dem „an der Kurbel drehenden“, nullfokalisierten Erzähler willkürlich in den Text gesetzt. Beispielsweise wird Heidenstam plötzlich als ein anderer Mensch deklariert, nachdem der Weltkrieg ausgebrochen ist; Figuren wie Meta und Ulrike durchlaufen verschiedene Lebensphasen und wechseln ständig ihre Tätigkeit, ohne dass man Einsicht in ihre richtige Motivation erhält. Die innere Wandlung der Figur geschieht ohne notwendige Gründe, und die Anknüpfung einer Lebensphase an die Vorangehende erscheint oft weniger kausal-logisch als zufällig. Die verschiedenen Lebensphasen und Ereignisse werden lediglich gesammelt und chronologisch gereiht, ohne jedoch in einen Handlungszusammenhang eingebunden zu werden. Der Versuch der Rekonstruktion einer inneren Handlung, d.h. einer kontinuierlichen geistigen Entwicklung der Figuren erweist sich somit als kaum möglich. Es vollziehen sich also „lediglich Veränderungen, für die die erzählten Figuren keine Verantwortung tragen.“²⁷³ Eine Fabel im konventionellen Sinne gibt es darum nicht.

In der *Chronik* wird die Entfabelung der Handlung in mehrfacher Hinsicht vollzogen. Neben der eruptiven Aneinanderreihung von Handlungsphasen trägt auch die Veräußerlichung der inneren Verfassung der Figuren dazu bei, den narrativen Zusammenhang aufzulösen. Wie die vorangehende Untersuchung der Verfahrensweise gezeigt hat, werden die inneren Erregungen der Figuren nicht durch die Wiedergabe der Gedankenrede psychologisch reflektiert und erklärt, sondern durch eine Reihe von eindrucksvollen Gebärden und Handlungen zum Ausdruck gebracht. Da der nullfokalierte Erzähler nicht immer omnipotent bleibt und sich der psychologischen Innenschau verweigert, kann man die Ursache der inneren Erregungen der Figuren nicht verstehen. Die Handlungsabfolge wirkt somit unzusammenhängend.

Darüber hinaus ist in der *Chronik* eine simultane, montageartige Verfahrensweise zu beobachten, die zur Auflösung der Handlungskontinuität führt. In den expressionistischen Prosatexten ist häufig das Zusammenfügen unterschiedlicher Sprachebenen und -stile zu beobachten, wobei die „Brücke zwischen den Textblöcken bewusst akzentuiert werden.“²⁷⁴ Beispielsweise erfolgt die Darstellung des Ausbruchs des Wahnsinns in Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* in schroffem Wechsel der Erzählperspektive: Man findet hier zwar

²⁷³ Ebd., S. 273

²⁷⁴ Eckhard Lobsien: *Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft*, 1988 München, S. 31

noch keine Kombination verschiedener Textsorten (wie Werbeslogans, Zitate, fachsprachliche Redeweisen), aber durchaus schon eine montageähnliche Zusammensetzung unterschiedlicher Erzählpositionen, indem die im Präsens wiedergegebenen Visionen Fischers und die Perspektive des Erzählers abrupt, ohne jede kausale Verklammerung nebeneinander gestellt werden. Ähnliche Verfahrensweisen sind auch in Sternheims *Chronik* zu erkennen, wie zum Beispiel in *Heidenstam*:

Darum, als der Welt Projektion in seine Sinne immer bedeutender wurde, begann er, den Krieg als Erwecker zu tätigem Leben zu lieben.

Nun war's um ihn wie auf einem Jahrmarkt bunt. Knospen schossen mit Knall ins All, Schollen Knollen platzten in Gemüsegärten, Kerzen der Kastanien strahlten, in Furchen hörte er das Trommelfeuer der Kartoffeln. Und auch die Menschen, unentrinnbarer Dumpfheit gleichbleibendem Tagwerk bisher verpflichtet, schienen außer Rand und Band.

Als er auf einem Hügel gegen ein Dorf gelagert lag und fühlte, nichts aus der Schöpfung könnte zu sehr zu sich gegipfelt kommen, [...] daß wirklich das irdische Leben schon die jenseitige Verklärung sei, wuchs er über Menschen hinaus, spürte zu unbegrenztem Aufschwung Kraft. (*Heidenstam*, GW 4, S. 177f.)

Der Text setzt mit dem Erzählerbericht ein, in dem die innere Wandlung Heidenstams vor allem aus der Sicht des Erzählers zusammenfassend wiedergegeben wird. Dann aber verschiebt sich die Erzählposition plötzlich weg vom Erzähler auf eine neue Erzählebene: Im zweiten Absatz handelt es sich um die inneren Erregungen Heidenstams, die nicht vom Erzähler erklärt, sondern durch die hyperbolische Inszenierung verschiedener Naturphänomene veranschaulicht werden. In ihrer Übertriebenheit sind diese Visionen eindeutig der Sichtweise der Figur zuzurechnen. Unmittelbar danach kehrt die Perspektive des Erzählers im dritten Absatz erneut zurück, wenn das Gefühl Heidenstams nun in Form der indirekten Rede wiedergegeben wird. Genauer betrachtet unterliegen die oben zitierten Absätze keiner sukzessiv-logisch aufgebauten Handlungsstruktur. Stattdessen wird so eine Tatsache, dass Heidenstam plötzlich in eine neue Lebensphase von gesteigerter Intensität eintritt, aus verschiedenen Perspektiven zum Ausdruck gebracht, die nebeneinander gestellt werden. Hier findet keine geradlinige Handlungsprogression statt: Diese montageartige Nebeneinanderstellung von verschiedenen Erzählpositionen bedeutet letztlich die Aufhebung der Chronologie, wodurch ein Effekt von Gleichzeitigkeit und Gleichrangigkeit des Erzählten erzeugt wird. In der *Chronik* wird die zeitliche Sukzession oft dort unterbrochen, wo es um die wesentlichen Momente der inneren Wandlung der Figuren geht. Dadurch, dass ein einziger

Moment aus verschiedenen Perspektiven mehrfach erzählt wird, wird die Erzählgeschwindigkeit relativ verlangsamt. Somit wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf diese Stellen gelenkt.

Die Auflösung kohärenter Textzusammenhänge erfolgt ferner auch auf der Ebene des Sprachstils. Beispielsweise ist die Abfolge der Sätze im oben zitierten zweiten Absatz weitgehend austauschbar: Die Aussagen bauen nicht aufeinander auf, indem sie in langen, verschachtelten Sätzen eng miteinander verknüpft werden. Stattdessen verzichtet Sternheim weitgehend auf Nebensätze und kausale Konjunktionen, sodass nur Hauptsätze aneinandergereiht sind. Die vorangehende Untersuchung der Sprache in der *Chronik* zeigt, dass Sternheim häufig Verbindungs- und Referenzelemente weglässt und parataktische Satzstrukturen oft dann einsetzt, wenn er die inneren Erregungen der Figuren darstellen will. An die Stelle der hypotaktisch-hierarchischen Organisation tritt hier das Prinzip der parataktischen Nebenordnung, wobei die verschiedenen Ereignisse sich nur wie lose zusammenhängende Einzelbilder aneinanderreihen. Dadurch wird die Diskontinuität des Erzählens unterstrichen und der Eindruck von Simultanität des Textgeschehens hervorgerufen.²⁷⁵

Insgesamt betrachtet bildet Sternheims Verfahrensweise in der *Chronik* einen Gegenentwurf zur traditionellen Epik: Während für das traditionelle Erzählen die kausale Verknüpfung der Textelemente charakteristisch ist, sind die Entfabelung und die Auflösung einer narrativen, sinnstiftenden Ordnung die Merkmale der Prosa Sternheims. Diese Erzählweise Sternheims ist besonders durch Montage und Künstlichkeit geprägt. Erzählverfahren wie willkürliche Einsetzung der Handlungsphase, die kinematographische Veräußerlichung der inneren Antriebe sowie die assoziative statt der logisch-sukzessiven Verknüpfung von Sätzen und Absätzen widersetzen sich den Konventionen mimetisch-illusionistischer Darstellung: Im Unterschied zum traditionellen Erzählen, das die Brüche zwischen den Textteilen zu verwischen versucht, um einen Realitätseffekt zu erzeugen, wird die Machart des Textes hier freigelegt.

²⁷⁵ Anzumerken ist allerdings, dass die Absätze und Aussagen zwar nicht aufeinander aufbauen, aber nicht völlig unverbunden sind. Beispielsweise erfolgt die Gestaltung der inneren Erregungen Heidenstams in einer poetischen Sprache, die von assonantischen und alliterierenden Gleichklängen geprägt und durch Anhäufung identisch gebauter Teilsätze rhythmisch gegliedert ist. Somit wird die ästhetische Kohärenz des Textes garantiert. Weiterhin wird der Ausbruch des Kriegs mit der inneren Wandlung Heidenstams über das gemeinsame semantische Merkmal Steigerung der Energie ins Verhältnis gesetzt. Dabei weist auch die Verwendung von Kriegsmetaphern im zweiten Absatz auf diese Verbindung hin. Hier hat eine Auflösung logisch-sukzessiver zugunsten assoziativer Verknüpfungen stattgefunden.

• Entpersönlichung der Figur

Infolge der Umbrucherfahrungen des frühen des 20. Jahrhunderts - insbesondere unter dem Einfluss von Nietzsches Subjektkritik und Freuds Psychoanalyse²⁷⁶ - geben viele Autoren der expressionistischen Generation das traditionelle Persönlichkeitskonzept, das die Einmaligkeit des Menschen, dessen psychische Kohärenz sowie dessen Potenzial zur vollen, harmonischen Entfaltung eines inneren Kerns betont, preis. An die Stelle eines identischen Selbst tritt jetzt das entfremdete Subjekt als „eine in sich gespaltene, ständig wechselnde Grösse“.²⁷⁷ Diese veränderte Auffassung vom Ich schlägt sich in der literarischen Gestaltung der Expressionisten nieder.

In den expressionistischen Prosatexten werden die Figuren nicht mehr vom Charakterlichen aus aufgebaut. Während die Figuren in der bürgerlichen Dichtung klar definierbare, persönliche Eigenschaften besitzen, wodurch die Individualität der Person hervorgehoben wird, werden die Figuren in den expressionistischen Texten weitgehend entpersönlicht, indem sie auf wenige menschliche Grundhaltungen reduziert und als Verkörperungen einer bestimmten sozialen Schicht, einer generellen Problematik oder einer expressionistischen Idee der Autoren dargestellt werden. Beispielsweise fungiert der Protagonist Rönne in Benns Novellenzyklus *Gehirne* durchaus als eine Modellfigur, die eine Grunderfahrung des Menschen in der modernen Welt, nämlich die Verunsicherung bzw. den Verlust des Ich infolge des Wirklichkeitszerfalls, demonstriert. In den Rönne-Novellen werden keine Erläuterungen zu Herkunft und Werdegang der Hauptfigur gegeben. Selbst wenn ein paar Hintergrundinformationen über Rönne mitgeteilt werden, sind sie meistens so allgemein gehalten, dass sie über Rönne als Person wenig aussagen.²⁷⁸ Jürgen Fackert zufolge sei Rönne ein „Typ“, ein „Demonstrationsobjekt“²⁷⁹, das als Individuum kaum fassbar ist. Ähnlich verhält es sich mit den Protagonisten in Sternheims *Chronik*. Die Figuren in der *Chronik* werden zwar nicht zur De-

²⁷⁶ Dass Nietzsche und Freud eine bedeutende Rolle innerhalb der geistigen Grundlage des Expressionismus gespielt haben, wird in der Forschung mehrfach betont. Vgl. z.B. Silvio Vietta: *Expressionismus*, S. 134ff., 145; vgl. Gunter Martens: *Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus*. In: *Nietzsche. Werk und Wirkung*, hg. von H. Steffen, Göttingen 1974, S. 115-166.

²⁷⁷ Mario Andreotti: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens: Erzählprosa und Lyrik*, 5., stark erweiterte und aktualisierte Auflage, 2014 Bern, S. 51

²⁷⁸ Beispielsweise wird die Vorgeschichte Rönnes auf drei Wörter abstrahiert („Was hatte er erlebt: Liebe, Armut und Röntgenröhren“), was Rönne als Person nicht charakterisieren kann. Gottfried Benn: *Der Geburtstag*. In: *Gehirne*, hg. v. Jürgen Fackert, Stuttgart 2019, S. 33

²⁷⁹ Jürgen Fackert (Hg): *Nachwort*. In: *Gehirne*, S. 55

monstration einer krisenhaften Wirklichkeitserfahrung konzipiert wie bei Benn - die sternheimischen Figuren sind meist aktiv handelnde Menschen, die keinen Zweifel an der Welt haben -, aber auch sie werden nicht als unverwechselbare Einzelpersonen gezeichnet. Sternheims Typen sind Figuren, welchen es vollständig an individuellen Zügen mangelt. Wie in den Rönne-Novellen wird der Erzählschwerpunkt in den Prosatexten Sternheims von der Charakterzeichnung auf die Darstellung von existentiell oder sozial bedingten Haltungen der Figuren verlagert. Beispielsweise werden Figuren wie Busekow und Ulrike zu Beginn der Texte weitgehend auf ihr Dasein, nämlich ihr Gefangensein in den „Gemeinschaftsideen“, reduziert. Dabei wird jede Form persönlicher Details (wie etwa ihr Aussehen, Alter, Lebensziele), die den Figuren individuelle Eigenart verleihen würden, ausgespart. Auch die Darstellung der Lebensweise und Gewohnheiten der Figuren erweist sich als völlig unspezifisch (wie z.B. „In Gewohnheiten und Erfordernisse tauchte sie“, „Aller Mahlzeit Beginn und Schluß hieß Gebet“ *Ulrike*, GW 4, S.141): Sternheim verfolgt hier durchaus eine poetische Konzeption der Mannigfaltigkeitsüberwindung, indem er alle Details tilgt und das Alltagsleben der Figuren auf einige wesentliche Aspekte abstrahiert. Dabei wird der Effekt der Verallgemeinerung noch zusätzlich durch die elliptische Sprachstruktur gesteigert. Auf diese Weise betont Sternheim nicht das Individuelle, sondern das Typische der Figur. Die Skizzierung der Lebensweise und Gewohnheiten der Figuren weist auf keine individuelle Psyche hin und dient nicht in erster Linie der Figurencharakterisierung. Stattdessen steht deren Lebensweise für eine generelle Situation, wie hier für die erdrückenden Verhältnisse einer protestantischen Adelsfamilie, wobei ein Grundgestus der Figuren, nämlich der Gestus der Anpassung, in den Vordergrund gerückt wird.

Darüber hinaus zeigt sich die Tendenz zur Entpersönlichung der Figuren auch darin, dass diese in der *Chronik* ihre Festigkeit und Kontinuität verlieren und dafür etwas Unbestimmtes, Spontanes, erhalten. Während der bürgerliche Held in der traditionellen Erzählprosa eine stabile Persönlichkeit besitzt und sich im Verlaufe der Handlung kontinuierlich bzw. phasenweise entwickelt, unterliegen die Figuren in der expressionistischen Prosa sprunghaften Wandlungen, die unter Verzicht auf jegliche individualpsychologische Motivierung eingesetzt werden. Dieser abrupte Wechsel von einer Situation in eine andere führt dazu, dass die psychische Kohärenz ebenso wie die personale Einheit der Figuren zersetzt wird. In der expressionistischen Prosa treten viele Figuren auf, deren innere Festigkeit im Hinblick auf die unvermittelten Gemütsschwankungen und die ambivalenten geistigen Positionen aufgeweicht wird. In Heyms *Der Irre* zum Beispiel wird eine Szene oft durch sich ähnelnde Sätze wie „Plötzlich bekam er vor der Sonne Angst“, „Mit einem Male schlug seine Stimmung um“,

„Plötzlich sah er das Tier wieder“, „Plötzlich kam ihm der Gedanke“²⁸⁰ eingeleitet, wodurch die Sprunghaftigkeit und Spontaneität der mörderischen Handlung der Figur hervorgehoben wird. Und selbst wenn die Figur nicht als Irrer mit explizierter Geistesstörung konzipiert wird, erscheint sie oft in einer unvereinbaren Widersprüchlichkeit - man denke an Rönne, der ständig zwischen Lethargie und blindem Aktivismus schwankt²⁸¹, wobei weder die kurzen Bemerkungen des Erzählers noch die fragmentarisch eingesetzte Selbstbeobachtung und Reflexion der Figur zur vollständigen psychologischen Erklärung dieser Wandlungen ausreichen.

Zwar unterliegen die Figuren Sternheims keinen Gemütsschwankungen, wie es in Benns Novellen der Fall ist, aber dafür sind extreme, nicht motivierte Haltungswechsel in der *Chronik* zu beobachten. Beispielsweise adoptiert Heidenstam, der eigentlich einer impressionistischen Philosophie anhängt, nach dem Ausbruch des Krieges plötzlich ein neues, expressionistisches Lebensprinzip; Busekow und Ulrike, die eigentlich an Regeln und Konventionen festhalten, lösen sich nach der Begegnung mit ihren Liebhabern auf einmal von allen gesellschaftlichen Verhaltenszwängen los; Meta ist von einer polaren Grundspannung geprägt: Auf das jahrelange aktive Handeln folgt eine Phase der Tatlosigkeit, die gegen Ende der Novelle wiederum in Aktivität umschlägt. Diese abrupten Haltungswechsel lassen sich nicht aus der Psyche der Figur erklären und haben auch keinen Einfluss auf das Wachstum oder die Reifung der Figur. Die ambivalenten Haltungen bilden kein Kontinuum, sondern brechen auseinander, wodurch die traditionellen Begriffe ‚Identität‘ und ‚Persönlichkeit‘ aufgelöst werden. Die Figuren Sternheims sind künstlich erfundene Gestalten, deren Haltungswechsel nur dem Hervorbringen der expressionistischen Idee des Autors dienen. Die Reduktion der Figur auf einen Typus, einen Ideenträger, führt zur Entthronung der Person als Sinnzentrum. Im Gegensatz zum traditionellen Erzählen verlagert sich die Sinnkonstitution in der expressionistischen Prosa von der Figur auf die sie definierende Motive, wie z.B. das Motiv des Ausbruchs aus dem Mittelmaß bürgerlicher Existenz.²⁸²

• **Abstraktion und Wirklichkeitsverfremdung**

²⁸⁰ Georg Heym: Der Irre. In: Prosa des Expressionismus, S. 144ff. 148

²⁸¹ Vgl. Verena Halbe: Zyklische Dichtung im Expressionismus, S. 148

²⁸² Vgl. Mario Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur, S. 209

Eine weitere Eigenschaft, die die Prosa Sternheims in die Nähe des Expressionismus rückt, ist die Tendenz zur Abstraktion und Wirklichkeitsverfremdung. Die Autonomisierung der Literatur, ihr Verlust an Außenreferenz und ihre Abkehr von der europäischen Mimesistradition wurden im vorherigen Kapitel im Zusammenhang mit der Romantheorie Einsteins bereits erwähnt. Dieser antinaturalistische Impuls, verbunden mit den innovativen Bemühungen, eine eigene Wirklichkeit zu konstruieren, wird als das Kennzeichen der expressionistischen Moderne schlechthin angesehen.

In der *Chronik* Sternheims ist die besondere Abstraktheit der Texte vor allem auf die Bevorzugung des Nominalstils zurückzuführen, der sich in der Voranstellung des Genitivs, in der substantivierten Verwendung von Adjektiven und Verben sowie in vielen elliptischen Sätzen niederschlägt.²⁸³ Durch die nominale Ausdrucksweise, die häufig mit der Sprengung herkömmlicher Syntax verbunden ist, wird die Zugänglichkeit des Textes erheblich erschwert. Doch nicht nur stilistisch, sondern auch im Hinblick auf die Narration ist die Prosa Sternheims durch den Nominalstil geprägt, indem auf eine wirklichkeitstreue Wiedergabe von konkreten Vorgängen zugunsten einer Mitteilung von allgemeinen Zuständen verzichtet wird.²⁸⁴ So wird z.B. die Lebensphase Metas nach dem Tod von Franz folgendermaßen erfasst:

Tagsüber erfüllt sie mit geschundenen Gliedern Pflichten dienender Stellung. Aus der Stärke der sie schüttelnden Empfindungen fühlt sie sich von eigenen Gnaden Überwinderin des von Gott mit ihr gewollten Schicksals, Urschöpferin ihrer Lust, nimmt düstere Kraft aus diesem Bewußtsein. Doch ist es ihr Beweis der eigenen Person nicht genug. Rings horcht sie Frauen nach dem Maß des natürlichen Glückes mit ihren Männern aus, jubelt, hört sie laue Anerkennung, oft Enttäuschung. Mit ihrem süßen Mann haben Sturm und Schwelgerei kein Ende, sie unterliegt seinen Launen Bedenken Schwächen nicht. Jahre hindurch steigert sich das Maß des Entzückens, das von ihm kommt. In alle Blut- und Nervenbahnen ist sie von ihm besessen; doch immer noch findet Begierde Genuß und blendende Überraschung. (*Meta*, GW 4, S. 96)

Hier werden die Geschehnisse während dieser Lebensphase Metas nicht unmittelbar nachvollziehbar gemacht, sondern vom Erzähler auf äußerst abstrakte Weise zusammengefasst.

²⁸³ Siehe dazu ausführlich Kapitel 3.2.2

²⁸⁴ Vgl. Christoph Brecht: Mädchen für alles, S. 273

So wird im Text nicht erzählt, was genau Meta über das Eheleben der anderen Frauen erfährt und wie genau sich ihre Erfahrung mit Franz von denjenigen dieser Frauen unterscheidet: Statt der detailvollen, abbildenden Wiedergabe des Textgeschehens wird die Lebenswirklichkeit Metas auf einige wesentliche Begriffe abstrahiert, die dann als in sich geschlossene Einheiten aneinandergereiht werden. Beispielsweise wird das, was Meta von den anderen Frauen gehört hat, einfach als „laue Anerkennung, oft Enttäuschung“ erfasst und dann der Deutung ihrer eigenen Erfahrungen („Sturm und Schwelgerei“, „Begierde Genuß und blendende Überraschung“) gegenübergestellt. Daniel Steuer zufolge gebe es bei Sternheim „keine allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Lesen, nur Standbilder des Denkens.“²⁸⁵ In der Prosa Sternheims gibt es also keine mimetische Wiedergabe von einer Handlung, die sich prozessual entfaltet. Stattdessen geht es hier um eine Interpretation der Wirklichkeit durch den Erzähler, der die Ergebnisse seiner Überlegung den Rezipienten aufzwingt. Es wird hier ein Zug zur Wirklichkeitsverfremdung bemerkbar, indem ein konkreter Prozess zur allgemeinen Begrifflichkeit abstrahiert wird. Dabei wird die Abstraktheit des Textes durch den sprachlichen Nominalstil - man denke an die häufige Verwendung von dem Funktionsverbgefüge - noch zusätzlich gesteigert.

Wie die vorhin durchgeführte Analyse des Erzählverfahrens verdeutlicht hat, besteht die *Chronik* größtenteils aus Erzählerbericht. Eine Wirkung von Unmittelbarkeit entsteht nur dort, wo es um die inneren Erregungen oder Wandlungen der Figuren geht. Dass die erzählte Welt kaum direkt, sondern nahezu ausschließlich unter den abstrahierten Begriffen des Erzählers betrachtet werden kann, weist auf die besondere Künstlichkeit der Prosa Sternheims hin: Was in diesem Text geschieht, hat wenig mit Abbildung der äußeren Wirklichkeit zu tun. Stattdessen erweist sich die *Chronik* als ein artifizielles Konstrukt, das nur dazu da ist, um die innere Wirklichkeit des Autors und dessen Ideen hervorzubringen.

In der *Chronik* führt neben dem oben genannten Nominalstil auch die spezifische Art der Handlungsführung zu einer extremen Verzerrung der gewohnten Realität, indem keinen Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit gefolgt wird, sondern eigene Gesetze hergestellt und eingesetzt werden. Beispielsweise unterliegen viele Novellen Sternheims einem Handlungsmuster der Revitalisierung, wonach der deprimierende Zustand der ständischen Angepasstheit der Figuren ohne zwingenden Grund auf einmal überwunden wird. Dass als äußerlicher Anlass dieses revitalisierenden Aufschwungs die sexuelle Begegnung, die Wir-

²⁸⁵ Daniel Steuer: *Behaart und berauscht*. Des Carl Sternheim Prosa Sprach- und Stilbegriff, S. 26f.

kung der Kunst und der Ausbruch des Kriegs dienen, entspricht offensichtlich nicht der logischen Struktur der Wirklichkeit: Was im Text geschieht, wird weniger im Rückgriff auf die bekannten (kausalen und psychologischen) Zusammenhänge konstituiert als zur Demonstration der Freiheitsidee des Autors willkürlich in den Text gesetzt. Da im Text die zur Herstellung einer Diegese erforderliche Kohärenz fehlt, wirkt die Nacherzählung des Textgeschehens sehr komisch. Im Folgenden wird dies anhand eines Textauszuges aus *Ulrike* illustriert:

Als sie unterspült und Hemmungslosigkeiten preisgegeben den Blick durch die Welt nach Hilfe sandte, blieb er manchmal bei jenem Mann, der aus Quarz die Kinnlade, gestielte Augen trug, auf der Bank in sie hineingetrieben saß. Mächtige Schlucke und Bissen tilgte er und schwang aus stählernen Gewinden. Oft entzischte ihm Feuer wie aus Gasgebläsen, das Ulrike versengte.

War ihre adelige Struktur bis zum Grund gelockert, hielt Vorurteil sie ab, diesen Mann als aus ihrer Welt zu sehen. Tauchte seine Vorstellung auf, wuchs ihr vom Hals zum Fuß eine Gänsehaut [...] (*Ulrike*, GW 4, S. 154f.)

Aufgrund der elliptischen Satzstruktur und der abstrakten Ausdrucksweise liest sich dieser Textausschnitt zunächst befremdlich. Allerdings kann man nicht gleich von völliger Unparaphrasierbarkeit sprechen. Zumindest lässt sich das Textgeschehen so zusammenfassen: Ulrike ist Posinsky begegnet, hat ihn beim Essen und Trinken beobachtet, und anschließend hat sich in ihr ein Wandel vollzogen. Nur trägt diese Wiedergabe der äußeren Handlung kaum zum besseren Verständnis des Textes bei: Dass man das Auftauchen von Posinsky gleich als Grund für die Veränderung erklärt, ist nicht überzeugend. Offensichtlich wird das traditionelle Textverständnis dem Prosatext Sternheims nicht mehr gerecht. In diesem Text wird die logische, kausale Verknüpfung durch eine neue, assoziative Verbindungsweise ersetzt. Der Text ist nur über die Beschreibung dieses Textverfahrens zu verstehen. So verweigert der Text Sternheims zwar die überkommenen Zusammenhänge, aber die Textelemente bleiben nicht vollständig unabhängig voneinander. An die Stelle der syntagmatischen Verknüpfung des Textgeschehens tritt hier eine paradigmatische, wie z.B. die Verknüpfung von „mächtige Schlucke und Bissen“ Posinskys und die „Lockerung der adeligen Struktur“ Ulrikes über das gemeinsame semantische Merkmal „Leben“. Auch gehört der metaphorische Ausdruck wie „ihm entzischte Feuer“ zum vitalistischen Vokabular und steht somit assoziativ mit der Revitalisierung Ulrikes in Verbindung. Die innere Wandlung der Figur ist zwar nicht rational zu verstehen, aber durch Einfügen von Textelementen, die alle Zeichen

des Vitalen tragen, wird die Richtung der Wandlung im Text signalisiert. Insofern ist der Text Sternheims dann verständlich, wenn man solche Anzeichen notiert und sie mit der Veränderung der Figur in Verbindung bringt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Ordnung und Verknüpfung des Textgeschehens in der *Chronik* keinem logisch-sukzessiven, sondern vielmehr einem assoziativen Konstruktionsprinzip folgt, welches der Lesegewohnheit des gewöhnlichen Lesers widerspricht. Im Vergleich zur Gestaltung herkömmlicher Prosatexte erweist sich diejenige der expressionistischen Prosa als komplex und artifiziell: Sie setzt sich über die mimetische Abbildung der Wirklichkeit hinweg und fordert die Produktivität des Rezipienten beim Lesen heraus, der zum Verstehen des Textes die spezifische Verfahrensweise des Autors erkennen muss.

• Zusammenfassung

Wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat, macht das prosaische Schaffen Sternheims seine Verwurzelung im Expressionismus sichtbar. Die Prosa Sternheims weicht erheblich von der traditionellen Erzählprosa ab und zeigt ihre expressionistisch geprägte Modernität im Aufbrechen herkömmlicher Satzstrukturen, in der Bevorzugung des Nominalstils, in der innovativen Gestaltung von z.B. reihenden wie assoziativen Verknüpfungen, in der Entfabelung der Handlung und in einer antipsychologischen Figurengestaltung. Im Gegensatz zur traditionellen Erzählprosa ist Sternheims Prosa nicht mehr mimetisch-beschreibend, sondern stipulativ, indem sie die kausalen, psychologischen Zusammenhänge verweigert und stattdessen neue stiftet. Kurt Pinthus zufolge ist die expressionistische Dichtung 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.“²⁸⁶ Wie in den meisten expressionistischen Prosatexten geht es auch in der *Chronik* nie darum, was ‚wirklich‘ passiert ist oder wie die Figuren ‚wirklich‘ sind: Die Handlungsführung und Figurengestaltung entsprechen nicht den Regeln des wirklichen Lebens, sondern erweisen sich eher als ästhetischer Entwurf, der in erster Linie dem Hervorbringen der expressionistischen Ideen des Autors dient. Aufgrund des Verlusts des refe-

²⁸⁶ Kurt Pinthus: Zur jüngsten Dichtung, S. 1503

renziellen Bezugs zur Wirklichkeit, ist es schwierig, in der Prosa Sternheims eine klare Diegese auszumachen. Dies bedeutet allerdings nicht, dass diese Prosa völlig unverständlich ist. Im Vergleich zu einer Inhaltsangabe trägt hier die Beschreibung der neuen Verknüpfungsregeln mehr zum Verstehen des Textes bei.

4.5.2 Die Abweichung Sternheims von der expressionistischen Prosa

In der modernen Zeit erfordern grundsätzlich veränderte Lebensverhältnisse ein verändertes Erzählen. Wo der herkömmliche Subjektbegriff, nämlich die Vorstellung von einem autonomen, die Welt bestimmenden Individuum, fragwürdig geworden ist, da kann auch der konventionelle Erzählerbericht mit seinem festen, persönlichen Erzähler nicht mehr als geeignetes Medium der Darstellung gelten.²⁸⁷ Die expressionistischen Autoren, die gegen den bürgerlichen Individualismus und das überlieferte Persönlichkeitsideal revoltieren, brechen radikal mit der überkommenen Vormachtstellung des Erzählers. Beispielsweise plädiert Döblin in seinem berühmten ‚Berliner Programm‘ *An Romanautoren und ihre Kritiker* für „Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation“, es heißt: „Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut.“²⁸⁸ In seinen Prosatexten eliminiert er den klassischen Erzähler allerdings nicht, sondern macht ihn zu einem Erzählverfahren unter vielen anderen, gegenüber denen er nicht als irgendwie autoritärere Instanz ausgezeichnet ist.²⁸⁹ In *Die Ermordung einer Butterblume* werden z.B. die nullfokalisiert im Präteritum erzählten Passagen und die im Präsens erzählten Visionen der Figur abrupt nebeneinandergestellt, wobei der nullfokalisierte Erzähler im Verzicht von Erklärungen und Wertungen die Überlegenheit eines Orientierungszentrums, wie sie die traditionelle Erzählprosa kennzeichnet, preisgibt. Das nullfokalisiert Erzählte erweist sich somit nicht als wahrer als die Diegese der Visionen, und nicht dem Erzähler, sondern dem Rezipienten ist die Beurteilung überlassen, welche der Perspektiven nun die krankhafte ist. In Döblins Text wird der klassische Erzähler folglich nicht vollständig ausgeschaltet, aber zu einer höchst relativen Erzählinstanz degradiert.²⁹⁰

²⁸⁷ Vgl. Mario Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur, S. 171

²⁸⁸ Alfred Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. Berliner Programm, S. 113f.

²⁸⁹ Vgl. Moritz Baßler: *Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*, Berlin 2015, S. 247f.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 248

Noch radikaler als Döblin bricht Benn in seinen Rönne-Novellen mit dem konventionellen, persönlichen Erzähler. Während bei Döblin ein ständiger Wechsel der Erzählperspektive zu beobachten ist, dominiert in den Rönne-Novellen die interne Fokalisierung, wobei die Wirklichkeit größtenteils in Anbindung an die Sichtweise der Hauptfigur konstituiert wird. Baßler zufolge liegt das Neue von Benns Prosa nicht darin, dass sie fast ausschließlich aus der Sicht einer problematischen Figur erzählt wird, sondern eher darin, dass die halluzinatorischen Verfahren Rönnes gerade als Textverfahren entworfen sind.²⁹¹ Im Gegensatz zum traditionellen Erzähltext, in welchem die Ereignisse durch die individuelle Optik eines persönlichen Erzählers vermittelt werden, stellt sich das Textgeschehen in Benns Novellen im aktiven Generieren einer Textur selbst ein. Dabei bleibt der konventionelle Erzähler nicht mehr intakt: An die Stelle eines persönlichen Erzählers tritt nun eine über-individuelle Kategorie, die den Text ohne die Kontrolle einer ordnenden Instanz in freier Assoziation erstellt. In der Novelle *Der Geburtstag* z.B. findet das assoziative Verfahren dort statt, wo Rönne in einen Rauschzustand gerät, es heißt: „Und nun vollzog sich über Maita - Malta - Strände - leuchtend - Fähre - Hafen - Muschelfressen - Verkommenheiten - der helle klingende Ton einer leisen Zersplitterung, und Rönne schwankte in einem Glück.“²⁹² Was hier geschieht, wird nicht *erzählt*, sondern durch eine depersonale Technik der freien Verkettung von Worten in den Text eingesetzt.²⁹³ Wo die halluzinatorischen Verfahren Rönnes das Textprinzip bilden, da wird der herkömmliche persönliche Erzähler preisgegeben. Insgesamt betrachtet wird in den meisten expressionistischen Prosatexten auf den konventionellen Erzähler, der als entscheidendes Organisationszentrum fungiert, verzichtet. Beispielsweise wird der nullfokalisierte Erzähler in Ehrensteins Novelle *Tubutsch* durch einen intern fokalisierten Ich-Erzähler ersetzt, der seine Erlebnisse in wahlloser Folge ohne jede nachvollziehbare Ordnung berichtet; in Heyms Novellen wie *Der Irre* und *Der Dieb* kommen die Beobachtungen des nullfokalierten Erzählers nur gelegentlich vor. Die beiden Novellen werden größtenteils aus der Perspektive der wahnsinnig gewordenen Figur erzählt.

Die Verabschiedung des konventionellen Erzählers ist nicht nur für die Erzählperspektive, sondern auch für die jeweilige Textstruktur im Ganzen folgenreich. Die Entpersönlichung und Entmachtung des herkömmlichen Erzählers führt vor allem zur Auflösung der festen Erzählposition und zur Preisgabe „einer geradlinigen, aus einheitlichem Bewusstseinsstand

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 221f.

²⁹² Gottfried Benn: *Der Geburtstag*, S. 35

²⁹³ Vgl. Moritz Baßler: *Deutsche Erzählprosa 1850-1950*, S. 238

erzählten Geschichte“.²⁹⁴ In der expressionistischen Prosa (wie z.B. in Döblins *Butterblume*) werden unterschiedliche Erzählebenen montageartig zusammengefügt, wobei sich der Erzähler eine eindeutige Festlegung auf eine der Perspektiven versagt. Somit wird der Erzähler als Orientierungszentrum und Vermittler der Sicht, wie er es in der traditionellen Erzählprosa ist, ausgeschaltet. In der expressionistischen Prosa gibt es keine ordnende Instanz mehr, die souverän über die Vorgänge und Ereignisse verfügt und sie zur Einheit verbindet. Die Gestaltung des Erzählers erweist sich hier als sehr komplex und das Erzählen selbst als vielschichtig und gebrochen. Für den Leser, der an feste Bedeutungen gewöhnt ist, bedeutet dies einerseits Verunsicherung, weil er den festen, vom Erzähler zugespilten Standpunkt im Text verliert; andererseits aber gewinnt für ihn der Text, der sich einer eindeutigen Perspektivierung seitens eines festen Erzählers entzieht, eine neue Art von Offenheit und Vieldeutigkeit.²⁹⁵

Der Verzicht auf eine übergeordnete Erzählinstanz führt zur Auflösung eines geschlossenen Werks zugunsten eines offenen Werks, das sich dem ziellosen Nacheinander sowie dem simultanen Nebeneinander der Ereignisse überlässt. Im Gegensatz zum konventionell auktorialen Erzähltext, in dem jedes einzelne Erzählsegment vom Schluss her mit Sinn besetzt wird, ist die expressionistische Prosa von einer Offenheit geprägt, in der „kein Geschehen zur Erfüllung drängt, keine Entwicklung sich vollenden will“.²⁹⁶ Der Text besteht hier größtenteils aus fragmentarischen Episoden, die oft beliebig, ohne erkennbare Zeichen eines räumlichen und zeitlichen Kontinuums eingesetzt werden und sich in schneller Folge ablösen. Anders als in der traditionellen Erzählprosa, in welcher die Präsenz einer übergeordneten Erzählinstanz dem Rezipienten wichtige Anhaltspunkte zur Orientierung geben kann, fehlen dem expressionistischen Prosatext notwendige Eckpunkte als konkrete räumlich-zeitliche Richtlinie. Der Leser kann sich somit nur schwer im Text zurechtfinden.

Schließlich wird der herkömmliche Erzähler im Extremfall der expressionistischen Prosa durch einen „fiktiven Assoziationscluster“²⁹⁷, d.h. eine über-individuelle Kategorie, ersetzt. Wie die vorangegangene Analyse von Benns Rönne-Novellen gezeigt hat, schafft die Konstruktion der halluzinatorischen Verfahren der Hauptfigur literarischen Raum für eine freie

²⁹⁴ Mario Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur, S. 171

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 153

²⁹⁶ Helmut Liedt: Stiltendenzen expressionistischer Prosa. Untersuchungen zu Novellen von Alfred Döblin, Carl Sternheim, Kasimir Edschmid, Georg Heym und Gottfried Benn, S. 290

²⁹⁷ Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850-1950, S. 236

Assoziation der Textur. Dabei wird die ordnende Erzählinstanz weitgehend außer Kraft gesetzt und der Text erhält eine Eigenbewegung und Selbsthervorbringung, die keinen Zweck über sich hinaus haben. Der so verfahrenere Prosatext löst sich vom mimetischen Prinzip und erreicht an vielen Stellen die von Benn erwünschte absolute Qualität. Der Wirklichkeitsstatus dessen, was im Text geschieht, ist „Funktion seiner poetisch-halluzinatorischen Qualität, seines ‚Wallungswertes‘“.²⁹⁸ Für den Leser ist es damit kaum möglich, das Textgeschehen an eine innerfiktionale diegetische Realität zurückzubinden. Das Textgeschehen ist folglich nicht als Zeichen zu lesen, das auf eine bestimmbarere Realität verweist, sondern stattdessen allein in seiner ästhetischen Existenz wahrzunehmen.

Gerade an diesem Punkt, d.h. der Entpersönlichung und Entmachtung des herkömmlichen Erzählers sowie der damit verbundenen Auflösung der konventionellen Erzählperspektive und Struktur, unterscheidet sich die Prosa Sternheims von den meisten expressionistischen Prosatexten.

In den Prosatexten Sternheims dominiert vor allem der heterodiegetische, nullfokalisierte Erzähler, der eine relativ feste Position einnimmt. Wie die vorangegangenen Untersuchungen des Erzählverfahrens (Kapitel 3.1.1) gezeigt haben, wird der Erzählerbericht als vorherrschendes Medium der Darstellung nicht preisgegeben. Dabei wird die Handlung vorwiegend aus der Sicht des Erzählers vermittelt: Zwar vermag Sternheims Prosa nicht, den gleichen narrativen Modus durchgängig beizubehalten, aber ein ständiger Wechsel zwischen verschiedenen Erzählpositionen, der über den gesamten Text verteilt ist, ist in seinen Prosatexten auch nicht gegeben. Im Unterschied zu anderen expressionistischen Prosatexten, in denen der nullfokalisierte Erzähler als Vermittler der Sicht entweder völlig ausgeschaltet oder zu einem höchst relativen Erzähldiskurs gemacht wird, bleibt er in der Prosa Sternheims als Orientierungszentrum intakt, indem er „selbst bei deutlichster Innensicht das Heft nie ganz aus der Hand“ gibt.²⁹⁹ Darstellungsformen wie erlebte Rede und innerer Monolog, die oft zur Auflösung der Position des festen Erzählers führen, werden von Sternheim vermieden. An Stellen, die dem Nachvollzug der Figurengedanken dienen, wird vor allem der Bewusstseinsbericht verwendet, der die Einheit des Erzählers doch nicht sprengt. Abgesehen von den Momenten der inneren Wandlung der Figuren, in denen sich die Erzählposition

²⁹⁸ Ebd., S. 225

²⁹⁹ Ebd., S. 243

oft vom Erzähler in die Figur verlagert, wird das Textgeschehen im Text Sternheims größtenteils aus einem einheitlichem Bewusstseinsstand erzählt. Von einem für die expressionistische Moderne typisch aperspektivischen Erzählen kann nicht gesprochen werden.

Darüber hinaus greift Sternheim in seiner Prosa ein traditionelles Schema des epischen Erzählens auf, das sich in der Literatur des bürgerlichen Realismus großer Beliebtheit erfreute. Die meisten Novellen in der *Chronik* beginnen mit der Geburt oder der Kindheit des Protagonisten und enden nach einem chronologischen Lebensbericht mit seinem Tod. Dabei erhält die Eingangspassage häufig eine Expositionsfunktion. Beispielsweise wird Schuhlin so eingeführt:

Ob der musikalischen Erfindung des Ludwig Schuhlin Größe in dem Umfang innewohnt, wie er sie ihr zumaß, wird die Zeit lehren. Ob er die gewaltige Überzeugung hatte, die er zur Schau trug, weiß Gott allein. Die ihm nahestanden, wurden von seinen Stücken gerührt; weitere Welt hat ihnen den Erfolg versagt. (*Schuhlin*, GW 4, S. 59)

Im Gegensatz zu anderen expressionistischen Prosatexten, in denen der Erzähler bis hin zu seinem Verschwinden reduziert wird, fungiert der nullfokalisierte Erzähler hier als die dominierende Ordnungsinstanz des Textes, der über einen Überblick über das Schicksal des Protagonisten verfügt und zusammenfassend aus großer Distanz berichtet. In der Prosa Sternheims bleibt das Textgeschehen trotz der Entfabelung der Handlung und der gestischen Figurengestaltung an die Erzählhaltung eines persönlichen Erzählers gebunden, der das Erzählte in einer bestimmten Folge anordnet und den Leser mit wichtigen Informationen zur Orientierung versorgt. Die Prosa Sternheims führt nicht zu einem offenen Werk, das sich dem ziellosen Nacheinander des Textgeschehens überlässt. In den Novellen der *Chronik* wird oft die innere Wandlung des Protagonisten erzählt, die mit dem Ausbruch der Figur aus der bürgerlichen Ordnung endet. Zwar werden die einzelnen Episoden der Wandlung ohne jegliche kausal-logische Verbindung aneinandergereiht, aber sie alle weisen auf einen Schlusspunkt hin. Beispielsweise wird in *Ulrike* berichtet, dass sich die Protagonistin im Kino den exotischen Bildern von Indianern und wilden Tieren hingibt, mit dem jüdischen Maler Posinsky eine sexuelle Beziehung hat, sich von ihm tätowieren lässt und so fort. Anders als in der traditionellen Erzählprosa bilden diese Ereignisse aber keine kontinuierliche Handlungssequenz. Dafür stehen sie mit der Revitalisierung und Entgrenzung Ulrikes, die sich am Ende der Novelle im Tod der Protagonistin erfüllt, insofern in Verbindung, da sie mit dem

Schlusspunkt über das gemeinsame semantische Merkmal Leben verfügen. Somit können diese einzelnen Episoden gerade als Vorbereitungen auf das Ende der Novelle betrachtet werden, die der nullfokalisierte Erzähler bewusst in den Text einsetzt. Im Gegensatz zu anderen expressionistischen Prosatexten fehlt der Prosa Sternheims nicht der ordnende Blick vom Ende her. Seine Prosa besitzt einen Anfang und ein Ende, und am Schluss erfährt sie eine grundsätzliche Veränderung der Ausgangslage. Eine endlose Reihung des Textgeschehens sowie eine kreisförmige Gestaltung der Erzählstruktur - man denke an die Rönne-Novellen von Benn, worin sich die Ereignisse als beliebig fortsetzbar und wiederholbar erweisen - ist in Sternheims Prosa nicht gegeben.

Schließlich ist anzumerken, dass die Prosa Sternheims trotz ihrer besonderen Abstraktheit noch weit von der absoluten Prosa entfernt ist. Unter der absoluten Prosa versteht man die „radikal neuen, tendenziell unverständlichen Texturen“,³⁰⁰ die die expressionistische Moderne hervorgebracht hat. Autoren wie Einstein und Benn zielen in ihren Prosatexten auf eine absolute Kunst, auf eine radikal neue Textur, die als „Einbruch der Transzendenz ins Diesseits“, als „Materialisation aus dem Nichts“ entsteht.³⁰¹ In seinem 1913 veröffentlichten Aufsatz *Über Paul Claudel* setzt sich Einstein am Beispiel von Mallarmé und Claudel mit dem Konzept des Absoluten auseinander und stellt fest, dass „dem eigentlich Dichterischen [...] autonome, gleichsam transzendente Gebilde als Gegenstand“ entsprechen, d.h. „solche, die eine anekdotische, zu beschreibende Welt übertreffen, die als ‚Stoff‘ schon Schöpfung oder Traum sind.“³⁰² Diese neue Textur wird somit nicht als Wiedergabe gegebener Wirklichkeit, sondern als reine Form jenseits aller bekannten Relationen und Bestimmungen begriffen. Dabei geht die Formbildung „nicht vom konkreten Bekannten aus zu abstrakten Formen, sondern setzt mit der ungegenständlichen (d.h. noch nicht geframten), absoluten Form ein, die erst allmählich begreifbar ist.“³⁰³ Die absolute Prosa bezieht sich also nicht mehr auf etwas, das vor und außer ihr liegt: Die alte diegetische Realität wird vielmehr durch eine neue ersetzt, die erst durch Hervorbringung der radikal neuen Formen erschaffen wird. Im Hinblick auf diese formale Totalität unterscheidet sich die Prosa Sternheims erheblich

³⁰⁰ Moritz Baßler: Absolute Prosa. In: Expressionistische Prosa, hg. v. Walter Fähnders, Bielefeld 2001, S. 77

³⁰¹ Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850-1950, S. 211, 213

³⁰² Carl Einstein: Über Paul Claudel. In: Ders.: Werke Band 1, 1908-1918, hg. v. Rolf-Peter Baacke, Berlin 1980, S. 200

³⁰³ Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850-1950, S. 216

von der absoluten Prosa. Die unterschiedliche Art des Textverfahrens zeigt sich beim Vergleich eines Ausschnitts aus Sternheims *Meta* und eines Ausschnitts vom Schluss der Novelle *Gehirne*:

Auch Meta, der es einfällt, wie Franz sich in ihres Beisammenseins letzter Spanne zu eigenem Willen gereckt, Herrschaft Gewalt über sie gefordert hatte, formt den Geliebten dem allgemeinen Ideal nicht nur, doch eigenem ursprünglichem Wunsch nach. Macht ihn zu ihres Gewissens ihrer Glieder unbeschränktem Gebieter; endlich stürzen die inneren Gewalten ins Bett einer einzigen Leidenschaft: schrankenloser Hingabe Leibes und der Seele an den Vergötterten. Alle Organe, von Besessenheit ergriffen, werden Eingangspforten für den Atem seines Wesens. Männlicher Geist fährt Schwert in das Weib, reitet es mit Windsbraut in alle Abgründe des Empfindens, peitscht es durch Hohlwege und Schluchten sinnlicher Wünsche. Man hörte sie unter seiner würgenden Faust aufschreien, sieht sie bäumen, stürzen, wieder stehend, halb sich heben und zum andermal mit Wucht in die Bettstatt schlagen [...] (*Meta*, GW 4, S. 95f.)

Was ist es denn mit den Gehirnen? Ich wollte immer auffliegen wie ein Vogel aus der Schlucht; nun lebe ich außen im Kristall. Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinge wieder - ich war so müde - auf Flügeln geht dieser Gang - mit meinem blauen Anemonenschwert - in Mittagsturz des Lichts - in Trümmern des Südens - in zerfallendem Gewölk - Zerstäubungen der Stirne - Entschweifungen der Schläfe.³⁰⁴

In beiden Textausschnitten wird der Moment gezeigt, als die Figur in einen halluzinatorischen Zustand gerät. Während Benns Text infolge der Entmachtung des herkömmlichen Erzählers eine Selbsthervorbringung, eine Autopoiesis aufweist, bleibt in der Prosa Sternheims der nullfokalierte Erzähler die dominierende Erzählinstanz, der die Geschehnisse anordnet und in fest zusammengefassten Begriffen zur Schau stellt. Zwar ist hier ein Zug zur Realitätsverzerrung zu erkennen, indem die Geschehnisse zur allgemeinen Begrifflichkeit abstrahiert werden. Aber die Verfremdung der Wirklichkeit bleibt immer noch an diese rückgebunden. Beispielsweise kann die Bedeutung der Metapher in Sternheims Text erst im Rückzug auf das Ausgangsframe entfaltet werden: Die Verwendung der Metapher („Männlicher Geist fährt Schwert in das Weib [...]“) dient hier vorwiegend der Darstellung der diegetischen Wirklichkeit, nämlich der ekstatischen Hingabe Metas an ihren Geliebten

³⁰⁴ Gottfried Benn: *Gehirne*, S. 8

mit phallischem Subtext. Während Sternheims Metaphern immer noch Bezug auf die diegetische Wirklichkeit nehmen und durchaus verständlich bleiben, sind die Metaphern am Schluss von Benns Text nicht mehr auflösbar. Ausdrücke wie „mit meinem blauen Anemonschwert“, „in Trümmern des Südens“ haben keine Referenz in der Wirklichkeit: Sie sind Irritationen auf der Textebene, die nicht von der Darstellungsebene her repariert werden können.³⁰⁵ Im Gegensatz zu Benns Text, in welchem die Wirklichkeit erst im aktiven Generieren der Textur geschaffen wird, setzt die Prosa Sternheims immer noch eine innerfiktionale Realität voraus. Selbst dort, wo die halluzinatorischen Verfahren der Figur gezeigt werden, entwickelt der Text Sternheims keine neuartige Textur wie der von Einstein und Benn. Trotz der besonderen Abstraktheit strebt die Prosa Sternheims nicht die absolute Form mit Merkmalen wie Totalität und Unverständlichkeit an.

4.5.3 Zyklische Gestaltung bei Sternheim

Wie die etymologische Bedeutung des Wortes ‚Zyklus‘ (von griech. *kyklos*: Kreis, Kreislauf, Rad; lat. *cycclus*)³⁰⁶ andeutet, dient die zyklische Gestaltung vor allem der Darstellung einer Reihe von Begebenheiten in der Kunst und Literatur, in denen sich „Einzeldarstellungen zu einem Ganzen zusammenschließen“.³⁰⁷ In der europäischen Literatur gilt Boccaccio als der Begründer des zyklischen Erzählens,³⁰⁸ der in seinem zwischen 1348 und 1353 entstandenen Werk *Dekameron* 100 Geschichten versammelt, die durch eine Rahmenhandlung verbunden werden. *Dekameron* ist vor allem durch die Einheit in Vielfalt geprägt. Obwohl die Themen und Formen der Binnenerzählungen vielfältig sind, strebt die zyklische Gestaltung hier nach Kohärenz und Einheit, wobei der Rahmen durchaus eine wichtige Rolle spielt: Vor allem wird das Dargebotene durch den Rahmen begründet und legitimiert. So wird am Anfang des Zyklus die Flucht einer Gruppe junger Leute von der Pest in Florenz als Anlass für

³⁰⁵ Vgl. Moritz Baßler: *Deutsche Erzählprosa 1850-1950*, S. 226

³⁰⁶ Claus-Michael Ort: *Zyklische Dichtung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 4, Berlin; New York 2001, S. 1105

³⁰⁷ Ebd., S. 1105

³⁰⁸ Vgl. Uwe Japp: *Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt*. Einleitung. In: *Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt*, hg. v. Christoph Kleinschmidt und Uwe Japp, Heidelberg 2018, S. 9f.

das zyklische Erzählen genannt.³⁰⁹ Weiterhin werden die Binnenerzählungen durch die Rahmenerzählung motiviert und in Gang gehalten. Darüber hinaus wird in der Rahmenerzählung eine erzählerische Ordnung durch die Einigung aller Beteiligten festgelegt, die die Einheit des Zyklus unterstützt.³¹⁰ Im deutschsprachigen Raum gilt Goethe als der Erste, der den Rahmenzyklus als Darbietungsform adaptiert.³¹¹ In seinem 1795 publizierten Rahmenzyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* greift Goethe Boccaccios *Dekameron* auf: Auch bei Goethe übernimmt der Rahmen die Verknüpfungsfunktion, indem er die Binnenerzählungen situativ begründet und neue Themen und Formen einführt.³¹² Allerdings fällt der Rahmen am Ende der Erzählung weg, sodass der Rahmenzyklus Goethes nicht geschlossen ist. Dadurch weist *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* im Vergleich zu *Dekameron* eine gewisse Offenheit auf. Mit der Zeit dringen zunehmend moderne Elemente in die zyklische Gestaltung ein. In der Romantik, in der sich die zyklische Gestaltung großer Beliebtheit erfreut, bietet der Rahmen die Möglichkeit der Diskussion und Reflexion über die eigene Dichtung. In Tiecks *Phantasmus* zum Beispiel werden die Rahmencharaktere zu Sprachrohren des Autors gemacht, die seine eigenen „Positionen und Ansichten in ihrer Vielfalt und Widersprüchlichkeit“³¹³ zum Ausdruck bringen. Obwohl die zyklische Gestaltung hier auf Mannigfaltigkeit hin angelegt ist, unterliegt sie noch einem einheitlichen Prinzip: Die differierenden Ansichten der Figuren werden „zusammengehalten durch die allen gemeinsame Tendenz, die unterschiedlichen Stimmen und die Vielgestalt der Texturen in der höheren Ganzheit der ‚Einen Poesie‘ als zusammengehörig vernehmbar zu machen.“³¹⁴

Auch in der Literatur der Moderne (hauptsächlich im Bereich der Lyrik und Epik) findet die zyklische Gestaltung häufig Verwendung. Einerseits ermöglicht die Flexibilität und Spannweite dieser literarischen Form, die verschiedenen modernen Gestaltungselemente zu integrieren und die Pluralität und Widersprüchlichkeit der modernen Welt darzustellen.³¹⁵ Andererseits kann die Verwendung der zyklischen Form als Suche der modernen Autoren nach

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 14

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 15f.

³¹¹ Vgl. Christoph Kleinschmidt: „Verwirrungen und Mißverständnisse sind die Quelle [...] der Unterhaltungen“. Johann Wolfgang Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und die Poetik des performativen Selbstwiderspruchs. In: ebd., S. 111

³¹² Vgl. Uwe Japp: Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt. Einleitung. In: ebd., S. 21

³¹³ Stefan Scherer: Der Rahmenzyklus als romantisches Universal drama. Ludwig Tiecks *Phantasmus*. In: ebd., S. 190

³¹⁴ Ebd., S. 190

³¹⁵ Vgl. Verena Halbe: *Zyklische Dichtung im Expressionismus*, S. 35f.

einer neuen Einheit betrachtet werden, wobei die strukturellen Affinitäten verdeutlichen, dass „anhand verschiedener Gestaltungsformen z.T. ähnliche ‚Antworten‘ auf Phänomene der gesamtgesellschaftlichen Moderne gegeben werden.“³¹⁶ Im Versuch der Bearbeitung und Erfassung der vielfältigen Themen und Probleme der modernen Welt ist die zyklische Gestaltung in der expressionistischen Moderne vor allem durch eine besondere Offenheit gekennzeichnet: Im Gegensatz zur traditionellen Akzentuierung der Einheit (in der Vielfalt) dominiert bei den modernen Zyklen die Vielfalt in der Einheit, indem der Schwerpunkt der Darstellung auf die Komplexität und Disparatheit des Dargestellten verlagert wird.³¹⁷ Dementsprechend erfährt die zyklische Gestaltung in der Moderne eine strukturelle Veränderung: Die deutliche, sukzessive Integration der Einzeltexte der frühen Zyklen wird tendenziell abgelöst durch eine nichtlinear-variiierende Struktur, die „weniger direkte Kontinuität bzw. verstecktere Sinnbezüge der Einzeltexte des Zyklus untereinander“³¹⁸ aufweist. Somit tritt an die Stelle des temporalen Nacheinanders bzw. des aufeinander Aufbaus einer Progression, die auf einen Schlusspunkt hinstrebt, die ‚Gleich-Gültigkeit‘ und Simultaneität der Einzeltexte.³¹⁹ Der poetische Ablauf in den modernen Zyklen ist somit nicht als Entwicklung, sondern eher als Intensivierung des bislang Erzählten zu verstehen.

Gattungshistorisch betrachtet äußert sich diese strukturelle Modifikation im Hinblick auf die Erzählliteratur vor allem in der Auflösung der narrativen Rahmenelemente.³²⁰ Wie bereits erwähnt, ist für die zyklische Rahmenerzählung charakteristisch, dass „das Erzählte immer begründet, kommentiert und zum Anlass für weiterführende Gespräche oder sogar Handlungen genommen wird.“³²¹ Diese kommentierende, das Verständnis lenkende Funktion des Rahmens verliert in der experimentellen, durch vielfältige Bedeutungsmöglichkeiten geprägten Literatur der Moderne weitgehend an Bedeutung. Darüber hinaus erweist sich die Legitimationsfunktion des Rahmens als überflüssig: Die auf Autonomie zielende, sich selbst legitimierende Literatur der Moderne bedarf nicht mehr der Rückbindung an eine Ausgangssituation, die die Binnenerzählungen begründet.³²² Die Vermeidung von narrativen Rahmenelementen führt dazu, dass die hypotaktisch-hierarchischen Beziehungen, die von der

³¹⁶ Ebd., S. 35

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 38

³¹⁸ Ebd., S. 38

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 58

³²⁰ Vgl. ebd., S. 67

³²¹ Christine Mielke: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie, hg. v. Angelika Corbineau Hoffmann und Werner Frick, Berlin/New York 2006, S. 14

³²² Vgl. Verena Halbe: Zyklische Dichtung im Expressionismus, S. 68f.

Zweischichtigkeit der Erzählebenen in der zyklischen Rahmenerzählung bedingt sind, von „primär parataktischen Relationen“³²³ abgelöst werden. Die Einzeltexte stehen somit als ‚gleich-gültige‘ Einheiten des Zyklus nebeneinander, ohne dass sie in eine übergeordnete Ordnung eingebettet werden. Dass der Rahmen als verbindendes Element abgeschafft wird, bedeutet jedoch nicht, dass der Erzählzyklus in der Moderne mit der Erzählsammlung gleichgesetzt wird. In der Moderne wird die Funktion des Rahmens von anderen Zusammenhang stiftenden Elementen übernommen. Statt der äußerlich-narrativen Verbindung ist der moderne Zyklus von einer textintern-semantischen Integration geprägt: Vor allem verfügt der moderne Zyklus über ein semantisches Zentrum, d.h. die Grundthematik, worauf sich die einzelnen Zyklustexte beziehen; weiterhin gehört zu den wichtigsten Zykluskonstituenten der poetische Ablauf, d.h. „die selbst bedeutungstragende ‚spezifische Abfolge‘ der Einzeltexte“³²⁴. Dabei ist für den modernen Zyklus die indirekte, nur mittelbar erkennbare Kontinuität charakteristisch. Zuletzt sind die „das Ganze betreffenden ‚semantischen Bezüge‘“³²⁵ zu nennen, d.h. „das semantische Beziehungsgeflecht, das erst in der synchronen Zusammenschau, in der Gesamtbetrachtung des Zyklus erkennbar wird.“³²⁶ Die Aussage des Zyklus als Gesamttextes ist darum mehr als eine bloße Summierung der einzelnen Texte.³²⁷

Die vierzehn Novellen, die in dieser Arbeit behandelt werden, wurden von Sternheim zwischen 1913 und 1918 verfasst und sind ursprünglich zumeist in Zeitschriften und Einzelausgaben erschienen. Unter dem Titel *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* veröffentlichte Sternheim 1918 in Form von Sammelausgaben zuerst 10 dieser Novellen in zwei Bänden, nämlich *Napoleon, Die Exekution* (später: *Die Hinrichtung*), *Ulrike, Die Laus* im ersten Band und *Busekow, Yvette, Schuhlin, Die Schwestern Stork, Meta, Heidenstam* im zweiten Band. Anzumerken ist, dass der erste Band dieser Ausgabe noch eine Novelle *Anna* von seiner Frau Thea Bauer-Sternheim enthält, die hier allerdings unter dem Namen ihres Manns veröffentlicht wurde. Ferner ist der erste Band mit einem Motto versehen, nämlich „Kampf der Metapher! Viktor Hugo über Stendhal nach der Lektüre ‚Le rouge et le noir, eine Chronik des neunzehnten Jahrhunderts‘. ‚Ich werde ihn weiterlesen, wenn er erst Französisch schreiben kann.““ Die anderen vier Novellen (*Vanderbilt, Die Poularde, Posinsky, Der Anschluss*) publizierte er im selben Jahr in einer Fortsetzung dieser Sammelausgabe

³²³ Ebd., S. 68

³²⁴ Ebd., S. 53

³²⁵ Ebd., S. 53

³²⁶ Ebd., S. 53

³²⁷ Vgl. ebd., S. 35

unter dem Titel *Vier Novellen. Neue Folge der Chronik vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*. Im Jahr 1923 gab Sternheim eine neue Sammelausgabe mit dem Titel *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* heraus, der er ein Motto „Kampf der Metapher!“ voranstellte. Diese Ausgabe enthält alle 14 Novellen Sternheims, während die Novelle seiner Frau nicht mehr aufgenommen wurde.

Die vorherige Veröffentlichung eines großen Teils seiner Novellen in Zeitschriften und Einzelausgaben sowie die Aufnahme der Novelle seiner Frau in die erste Sammelausgabe weisen darauf hin, dass die Novellen Sternheims womöglich nicht von Anfang an als zyklische Erzähltexte geplant waren. Allerdings zeigen verschiedene verbindende Elemente eine nachträgliche Machination des Autors und die Zusammengehörigkeit der Einzeltexte auf. Beispielsweise gab Sternheim der *Chronik* immer ein Motto, das die übergreifende Kohärenz der Novellen signalisiert; in einem 1918 veröffentlichten Aufsatz *Avertissement* versucht er den Sinn seiner *Chronik* zu erklären, es heißt:

Klarheit scheut der Mensch am meisten. Teils ist sie ihm um hin, teils in ihm peinlich. Was aber ist Klarheit für den einzelnen?

[...]

Er weiß mit sich nichts anzufangen, weil er nur eine Richtung kennt: Reaktion auf den andern. Er weiß nicht, daß der rechte Weg auf ihn selbst zugeht. Daß wir mit uns organisch, mit dem Mitmenschen nur durch Nerven verbunden sind.

Er läßt Organisches verkümmern und wird Membran. Taste statt Faust. Ein Filzhämmerchen ist er, das eine Saite in ihm klingen macht, die ein anderer anschlug. Statt selbst zu tönen, ist er Melodie, die Mitwelt auf ihm plärrt.

[...]

Er wirkt stets neu. Rapportiert das letzte Schlagwort.

Und ist mit alledem nur Spucknapf, in den Epoche ihren Schleim leert.

Ich spucke lieber aus mir heraus, als daß ich mich so benutzen lass — was den Rapport betrifft.

Leben selbst aber vollzieht sich in mir und zu sich selbst Entschlossenen, von denen Europa zur Zeit leer ist, so: Wir lieben uns selbst wie unseren Nächsten. Nicht weniger.

Aber früher, ursprünglicher natürlich. Stellen vor einer Lebensaufgabe uns selbst, fassen uns vor einer Weltauffassung, entdecken Person vor dem Nordkap und unsern springenden Punkt vor einem Serum, das uns tötet. Leben, ehe wir dichten, unterliegen dem Gewissen, ehe wir richten.

Ich weise auf Laotse, Stendhal, Baudelaire und „die Chronik vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts“. (*Avertissement*, GW 6, S. 69f.)

In diesem Aufsatz verdeutlicht Sternheim seine bürgerkritische Intention in der *Chronik*. Seiner Ansicht nach reagieren die Bürger nur auf die äußeren Umstände und besitzen nichts Eigenes. Das Gegenbild zur Welt des Bürgertums, das Sternheim hier leidenschaftlich bejaht, ist der „zu sich selbst Entschlossene“, der unabhängig von äußeren Einflüssen seine eigene Natur auslebt. Es scheint somit gerechtfertigt zu vermuten, dass Sternheim beim Verfassen der Novellen eine einheitliche poetologische Idee verfolgt, die sich in den Erzähltexten der *Chronik* niederschlägt. Dass Sternheim schon früh über eine epische Großform nachdachte, die die einzelnen Novellen zu einem einheitlichen Werk verbindet, lässt sich an vielen Textstellen der *Chronik* ablesen. Beispielsweise kam Sternheim womöglich schon 1917 auf die Idee der „Chronik“, indem er den Erzähler als Chronisten konzipiert, in *Posinsky* heißt es: „Da durch der Gräfin Bolz Tod Posinsky im Leben alleinsteht, bleibt für den gründlichen Chronisten manches von ihm zu sagen“ (*Posinsky*, GW 4, S. 217). Da Posinsky als Nebenfigur schon in der 1916 verfassten Novelle *Ulrike* auftritt und in der 1917 verfassten Novelle *Der Anschluss* noch einmal vorkommt, bilden die drei Novellen eine Sequenz: Es zeigt sich, dass Sternheim vielfältige Versuche unternommen hat, um eine Einheitlichkeit des Gesamttextes zu unterstützen.

Betrachtet man genauer die Texte der *Chronik*, ist die Einheitlichkeit des Werks nicht zu übersehen. Peter Sprengel hat früh auf den Zykluscharakter der *Chronik* Sternheims hingewiesen.³²⁸ Dafür spricht vor allem, dass sich die zentralen Aussagen verschiedener Texte in der *Chronik* oft stark ähneln. Bei genauerem Hinsehen sind als weitere Gemeinsamkeiten die Entfabelung, die einheitliche Figurencharakterisierung als Typen, die konsequente Bevorzugung der kontrastiven Gestaltungsprinzipien sowie das in allen Novellen vorhandene Motiv des Lebens und dessen Metaphorik feststellbar, was die Zusammengehörigkeit der Novellen unterstützt und den zyklischen Charakter der *Chronik* zutage treten lässt. Darüber hinaus trägt auch die Konstanz der stilistischen Eigenschaften sowie des Erzählverfahrens zum Eindruck der Einheitlichkeit der *Chronik* bei.

Die gemeinsame Thematik aller Novellen ist die Selbstverwirklichung des Einzelnen, die bei Sternheim hauptsächlich in zwei polaren Dimensionen zur Entfaltung kommt. Einerseits zeigt Sternheim mit Figuren wie Busekow, Ulrike, Posinsky und Heidenstam die Selbstverwirklichung im Ausbruch des Einzelnen aus der bürgerlichen Ordnung, indem die Figuren

³²⁸ Vgl. Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918, S. 423

eine ekstatische Wandlung von einem in gesellschaftlichen Konventionen gefangenen Menschen zu einem die eigene, triebhafte Natur Auslebenden realisieren; andererseits wird die Selbstverwirklichung des Einzelnen als gesellschaftlicher Aufstieg und Anhäufen von Reichtum dargestellt, wobei Figuren wie Schuhlin, Stefanie, Yvette und das Ehepaar Vanderbilt in der Durchsetzung ihrer Ziele rücksichtslos und grausam handeln.

Zwar nimmt der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler Sternheims kaum Anteil an seiner Geschichte und beurteilt und bewertet das Handeln der Figuren nicht durch Kommentierungen aus einer moralischen Sicht.³²⁹ Aber in der Gesamtbetrachtung der *Chronik* und insbesondere in ihrem poetischen Ablauf wird erkennbar, dass ein Pol dieser Selbstverwirklichungen eindeutig favorisiert wird. So erscheint die Darstellung der Selbstverwirklichung als Ausbruch insgesamt als Intensivierung des bisher Mitgeteilten, während die Gestaltung des Aufstiegsmotivs in der Progression des Gesamttextes eine immer stärkere Relativierung erfährt. In der ersten Novelle *Busekow* z.B. geriet der Protagonist zwar gegen Ende der Novelle in einen spannenden, irrationalen Rauschzustand, aber er gibt seinen bürgerlichen Beruf als Polizist noch nicht auf und stirbt schließlich im Dienst. In der folgenden Novelle *Ulrike* verzichtet die Protagonistin schon früh auf ihren Beruf als Krankenschwester und führt mit dem Maler Posinsky ein Bohème-Leben in Berlin. In *Heidenstam* und *Posinsky* machen die aggressiven Verhaltensweisen der Figuren ihr Verbleiben in der normalen Gesellschaft unmöglich: Sie landen am Ende im Irrenhaus, wo sie nicht nur ihre Natur nach Belieben ausleben können, sondern sogar neue Erkenntnisse über ihr Dasein gewinnen. Von *Busekow* bis *Der Anschluss* ist demnach eine Tendenz zur Intensivierung des Ausbruchsmotivs zu beobachten. Im Gegensatz dazu wird das Aufstiegsmotiv in der *Chronik* immer stärker relativiert. In der Novelle *Schuhlin*, in welcher zum ersten Mal eine egozentrische, rücksichtslos aufstrebende Figur vorgeführt wird, gibt es keine dem Protagonisten überlegenen Gegenfiguren - die Nebenfiguren (Neander und Klara) sind ebenso betrügerisch und rücksichtslos wie Schuhlin. Anders als in *Schuhlin* werden in den nachfolgenden Novellen - so z.B. in *Yvette* und *Die Poularde* - Nebenfiguren eingeführt, die im scharfen Kontrast zur Hauptfigur stehen. So wird Yvette der neuen Geliebten Blands gegenübergestellt, mit deren Hilfe Bland Yvette die Unzulänglichkeit ihrer Natur bewusst macht; in *Die Poularde* wird das

³²⁹ Das heikle Problem in Sternheims Prosatexten ist, dass der nullfokalisierte Erzähler Sternheims weder kommentiert noch Zu- und Abneigungen der Rezipienten gegen die dargestellte Welt zu erwecken weiß. Aufgrund der Sprachverfremdung sowie der besonderen Abstraktheit der Figurengestaltung und Handlungsführung wirken die Texte Sternheims befremdlich und artifiziell, sodass sich die Rezipienten weder mit den Figuren identifizieren können noch die moralische Einstellung des Autors einzuschätzen vermögen.

Wesen Stefanies durch ein an ihr vorgenommenes Experiment Dr. Ranks verdeutlicht, indem er sie als „die Poularde“ enthüllt (*Die Poularde*, GW 4, S. 335), die keiner großen Leidenschaft aus innerer Notwendigkeit fähig sein soll. Im Vergleich zu der Darstellung des Ausbruchsmotivs, die eine Intensivierung erfährt und positive Momente beinhaltet, wird das Aufstiegsmotiv infolge der Einführung von Kontrastfiguren eher negativ beleuchtet. Die Gesamtaussage des Textes lässt sich somit nicht mit einer bloßen Summierung der jeweiligen, aus den einzelnen Texten gewonnenen Erkenntnisse gleichsetzen. Erst in der Gesamtbeachtung der *Chronik* als zyklischer Einheit wird diese Haltung Sternheims zu den unterschiedlichen Figurengruppen deutlich sichtbar.

Die Motive des Aufbruchs und des Aufstiegs werden in der *Chronik* wiederholt zur Darstellung gebracht. Durch die Wiederholung entsteht der Eindruck einer Verstärkung der gemeinsamen, antibürgerlichen Thematik aller Novellen, wodurch die innere Einheit und Geschlossenheit der *Chronik* akzentuiert wird. Allerdings dürfen die Novellen der *Chronik* trotz der verschiedenen kohärenzstiftenden Textelemente nicht als Wiederholung des Gleichen betrachtet werden. Die einzelnen Novellen sind also nicht als gleichförmig, sondern als besonders vielschichtig erkennbar, indem sie die vielfältigen Aspekte und die verschiedenen Dimensionen der Problematik in der *variierend*-wiederholten Gestaltung entfalten. Beispielsweise wird in der *Chronik* ein gesellschaftliches Panorama geboten, indem Sternheim die Figuren als Vertreter verschiedener sozialen Schichten auftreten lässt, die durch unterschiedliche Lebensweisen und Gewohnheiten geprägt sind. So ist Busekow ein kleinbürgerlicher Polizist, der fleißig arbeitet und königstreu bleibt, während das Leben der hochgeborenen Landadligen Ulrike von ländlichen Arbeiten („Im Stall führte sie der Kühe Melkung“, *Ulrike*, GW 4, S. 142) und adligen Aktivitäten (z.B. die Jagden) geprägt ist. Zwar wird in beiden Texten der Ausbruch der Figuren aus ihrer herkömmlichen Ordnung dargestellt, aber diese Wandlung wird auf unterschiedliche Art und Weise erreicht: Während in *Busekow* die Begegnung des Protagonisten mit der Prostituierten Gesine eine entscheidende Rolle spielt, wird in *Ulrike* der Einfluss des Großstadtlebens auf die Hauptfigur hervorgehoben, das im scharfen Kontrast zu ihrem früheren Leben auf dem Land steht. Darüber hinaus wird bei der Gestaltung der Wandlung Busekows die Steigerung seiner Lebenskräfte akzentuiert, die in „eine Hochspannung mystischer Ekstase“³³⁰ mündet, worin sich „das Religiöse, das sexuell

³³⁰ Fritz Martini: Einleitung, S. 28f.

Sinnliche und seine preußische Königstreu³³¹ gegenseitig steigern. Anders als bei Busekow wird bei Ulrike die Regression, die Rückkehr zum Ursprünglichen und Triebhaften betont: Gegen Ende der Novelle heißt es, dass Ulrike fast eine „berauschte Äffin“ (*Ulrike*, GW 4, S. 158) geworden ist. Durch die differierende Ausprägung der Figuren werden somit immer neue Aspekte in der Behandlung der gemeinsamen Thematik eröffnet, wodurch man vielschichtige und umfassende Erkenntnisse über die facettenreiche Realität gewinnen kann.

Gleichzeitig führt die variierende Gestaltung der Novellen zu einem differenzierten und vertiefenden Einblick in die jeweils dargelegte Problematik. Beispielsweise werden die in den Novellen wie *Busekow* und *Ulrike* literarisch thematisierten Probleme in der Dialognovelle *Der Anschluss* noch einmal aufgegriffen und theoretisch erörtert. Diese theoretisch-philosophische Erörterung dient einerseits der zusätzlichen Bekräftigung der bereits in der variierend-wiederholten Gestaltung sich andeutenden Gesamtaussage. Andererseits ermöglicht sie auch eine klarere und tiefere Einsicht in die Prinzipien, die den vielen Geschehnissen zugrunde liegen. Damit wird den Rezipienten die thematisierte Problematik noch prägnanter ins Bewusstsein gebracht.

Anzumerken ist zudem, dass vier Novellen in der *Chronik* (*Ulrike*, *Posinsky*, *Heidenstam*, *Der Anschluss*) zusätzlich durch das Weiterleben einzelner Figuren zusammengehalten werden, wodurch der Zykluscharakter der *Chronik* besonders hervorgehoben wird. Neben den oben genannten kohärenzstiftenden Faktoren spannen diese Novellen in der zyklischen Sukzession auch ein raum-zeitliches Kontinuum auf, was die Wahrnehmung dieser Novellen als Einheit fördert. Durch die Wiederkehr der Figuren wird dem Rezipienten das früher Geschehene, wie zum Beispiel die Selbstverwirklichung im wahnsinnigen Zustand, erneut in Erinnerung gebracht. Dadurch wird dieser Thematik, die nun wiederum mit den neuen Themen assoziiert wird, eine besondere Gewichtung verliehen. An dieser Stelle muss allerdings angemerkt werden, dass diese Novellen trotz der Zusammengehörigkeit nicht aufeinander aufbauen - anders als die Kapitel eines konventionellen Romans, die in kausal-logischem bzw. psychologischem Verhältnis zueinanderstehen. Zwar kehren Figuren wie Posinsky und Heidenstam in den nachfolgenden Novellen wieder zurück, aber eine kontinuierliche geistige Entwicklung der Figuren ist nicht zu erkennen: Während Heidenstam am Ende

³³¹ Ebd., S. 29

der gleichnamigen Novelle dem Wahnsinn verfällt, tritt er in *Der Anschluss* plötzlich als geistiger Führer „mit äußerster rhetorischer Brillanz und intellektueller Schärfe“³³² in Erscheinung, der seine Theorie auf durchaus verständliche Weise vermittelt. Die Wandlung der Figur wird unvermittelt, willkürlich eingesetzt, ohne dass ein direkter Bezug zur vorangehenden Situation hergestellt wird. Die Gestaltung der Wandlung dient hier nicht der individuellen Charakterisierung der Figur: Eine Figur wie Heidenstam ist nicht als Individuum fassbar, er fungiert eher als eine Demonstrationsfigur, durch welche eine bestimmte Idee zum Ausdruck gebracht wird. In der *Chronik* ist also keine Progression kausaler Art festzustellen. Zwar sind narrative Momente vorhanden, aber sie sind mehr durch die räumliche Konstanz und die temporale Sukzession bedingt. Eine wirkliche Entwicklung teleologischer, kausaler oder psychologischer Natur findet hier nicht statt. Aufgrund der fehlenden narrativen Kontinuität können die einzelnen Novellen folglich auch als selbstständig betrachtet werden, die man nicht unbedingt nacheinander lesen muss.

Resümierend ist festzustellen, dass die *Chronik* aufgrund der inhaltlichen und formalen Kongruenzen zwischen den Novellen eine Tendenz zur Zyklusbildung aufweist. Obwohl Sternheim die *Chronik* nie als Zyklus bezeichnet hat, ist sein Versuch, die einzelnen Novellen zu einem einheitlichen Werk zu verbinden, nicht zu übersehen. Dieser Versuch lässt sich auf den modernen Wunsch nach einer neuen Totalität zurückführen, die Sternheim mit anderen expressionistischen Autoren teilt. Trotz verschiedener kohärenzstiftender Elemente wird in der *Chronik* allerdings keine fortlaufende Geschichte erzählt. Die Vernetzungen der Novellen sind vielmehr thematisch-assoziativer Natur.

4.6 Ausblick: die nachexpressionistische Prosa Sternheims

In den 1920er Jahren hat Sternheim fünf Prosawerke veröffentlicht, darunter einen Roman und vier Novellen: *Europa. Roman* (1919/20), *Fairfax* (1921), *Libussa. Des Kaisers Leibroß* (1922), *Gauguin und van Gogh* (1924) und *Adrienne. Eine Erzählung* (1928).

³³² Edith Ihekweazu: *Verzerrte Utopie*, S. 108

Zwar werden die Anfangsjahre der Weimarer Republik (1918-1923) noch oft zur expressionistischen Epoche gezählt, aber in dieser Zeit ist der Expressionismus in seiner formalästhetischen Entwicklung bereits abgeschlossen.³³³ Aufgrund der radikalen Veränderungen der politischen Lage und der gesellschaftlichen Zustände kehren sich immer mehr Autoren nach dem Krieg von den Autonomie- und Abstraktionskonzepten des Expressionismus ab und richten ihre Aufmerksamkeit auf die neue soziale, ökonomische und politische Realität. In der Literatur wird statt des expressionistischen Pathos mehr Sachlichkeit befürwortet und anstelle des Subjektivismus eine neue Orientierung an der objektiven Welt gefordert.³³⁴ In den 1920er Jahren entstehen eine Reihe von Prosawerken, die ihren Blick auf die gegenwärtige gesellschaftliche Wirklichkeit richten. Fähnders zufolge zeige sich „Einheitlichkeit und Homogenität der literarischen Kultur [...] in einer emphatischen Zeitgenossenschaft und einem Aktualitätsbewusstsein, das viele Schriftsteller in der Auseinandersetzung mit den neuen Verhältnissen üben.“³³⁵ Dieser ausgeprägte Gegenwartsbezug und die Tendenz zur Zeitdiagnostik prägen auch Sternheims 1920 erschienenen Roman *Europa*.

Der *Europa*-Roman ist in zwei Bände unterteilt und jeder Band wiederum in zwei Bücher gegliedert, die mit folgenden Titeln überschrieben sind: 1. Deutschland. 2. Frankreich. 3. Europa. 4. Welt. Wie der Titel *Europa* und die vier Buchtitel schon andeuten, wird in diesem Roman die Darstellung der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Phänomene in Europa während der Zeit des Kaiserreichs in den Vordergrund gerückt - in Abkehr von der expressionistischen Prosa Sternheims, in welcher es ausdrücklich um die innere Wandlung und die Selbstverwirklichung der Figuren geht. Sternheim selbst versteht *Europa* als Zeitroman: In einem offenen Brief an Kasimir Edschmid behauptet er, dass in sein Buch „alle politischen Beziehungen der Zeit von 1870 - 1920 in das Schicksal der Heldin mit hineingenommen“ habe. (*Brief an Kasimir Edschmid*, GW 6, S. 104) Während die realhistorischen Probleme und Tendenzen der Zeit in den expressionistischen Prosatexten kaum behandelt werden, kommen sie in *Europa* häufig zur Darstellung. Beispielsweise besucht Eura während ihres Aufenthalts in Berlin oft das Theater, wo die Theaterstücke zeitgenössischer Dichter wie Ibsen, Hauptmann und Wedekind aufgeführt werden. Dabei reflektiert Eura über die Ideen dieser Autoren, die in Form des Gedankenberichts wiedergegeben werden. In

³³³ Vgl. Gregor Streim: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik, Darmstadt 2009, S. 43f.

³³⁴ Vgl. Helmuth Kiesel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933, München 2017, S. 65

³³⁵ Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 225

Europa werden die Ereignisse der äußeren Wirklichkeit ständig von den Figuren beobachtet, diskutiert und kritisch reflektiert. Beispielsweise beobachtet Eura nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs die Kriegspropaganda des Kaiserreichs, die sie als „Gipfel der Gemeinheit und Verblödung bei Herrschenden, Tiefen des Versagens bei Beherrschten“ betrachtet. (*Europa*, GW 5, S. 454) Dabei zitiert der Erzähler im Text mehrere Hassgedichte damaliger Dichter³³⁶ und kommentiert: „Immerhin ließ sich Deutschland schon gleich zu Kriegsbeginn im Wettkampf um der Dummheit Palme nicht schlagen, wie es auch im Übrigen überall siegreich war.“ (*Europa*, GW 5, S. 455) Anders als in der expressionistischen Prosa, in welcher der Ausbruch des Ersten Weltkriegs nur als Anlass der inneren Wandlung der Figur dient, richtet Sternheim sein Augenmerk in *Europa* auf die Realität des Kriegs, die er in den Erzählerkommentaren scharf kritisiert.

Mit der Präsentation von authentischen Materialien und Dokumenten sowie der Darstellung der gegenwärtigen politischen und sozialen Verhältnisse in Europa deutet der Roman Sternheims bereits auf Eigenschaften des späteren Zeitromans der neuen Sachlichkeit hin. Allerdings unterscheidet sich *Europa* in mancher Hinsicht doch von einem neusachlichen Zeitroman. Vor allem wird die Wirklichkeitsdarstellung in *Europa* nicht direkt erzählt: Anders als in einem neusachlichen Zeitroman, in dem der Erzähler möglichst zurücktritt und die äußere Wirklichkeit nüchtern beobachtend wiedergibt, werden die gesellschaftlichen Phänomene und Zusammenhänge bei Sternheim immer durch den Erzähler auf abstrakte Weise zusammengefasst und vermittelt. Nachdem Eura nach Berlin umgezogen ist, versucht der Erzähler z.B. einen Umriss der kapitalistisch-industriellen Gesellschaft der wilhelminischen Zeit zu geben:

Deutschland war ein täglich besser gehendes Geschäft, das in Kohle, Eisen und Kali riesigen natürlichen Markt hatte. Dazu aber auch für billige Fertigfabrikate konkurrenzlos war. Die ganze Nation sah sie fieberhaft am Umsatz als Hersteller, Makler, Verkäufer oder bloßen Verbraucher beteiligt. Behörden dienten der Geschäftsaufsicht, Gesetze reibungsloser Abwicklung. [...] Das Entwicklungstempo war rasend. Der Maschinen Zähne griffen nicht tief, kämmten überall nur Oberflächen ab. Nirgends war mehr Vorsatz; nur Umsatz. Abends krachten Kassen. Maßgeschäft wurde in Massengeschäften peinlich, und alle geistigen Methoden priesen das Prinzip. Auf Darwin stützten Häckel und Bölsche die Lehre von der Arten

³³⁶ Wie z.B. die Hassgedichte von Gerhart Hauptmann und Heinrich Vierordt (vgl. *Europa*, GW 5, S. 455ff.)

Gesetzmäßigkeit und den Triumph der Unscheinbarkeit. Des Besonderen Anpassung und Verschwinden ins Gemeine, Überwindung von Mannigfaltigkeit. Anbetung des ziffernmäßigen Rekords hub an. Viel wurde groß. Statistikentaumel. (*Europa*, GW 5, S. 173f.)

Gegen den neusachlichen Anspruch auf „Präzision und mimetische Tatsachenwiedergabe“³³⁷ wird der Wirtschaftsaufschwung Deutschlands hier auf einige zusammengefasste Begriffe abstrahiert, ohne dass konkrete Informationen über die aktuellen Daten und Statistiken angegeben werden. Darüber hinaus steigert die häufige Verwendung von Stilmitteln wie Parallelismen und Akkumulationen die Dynamik und Expressivität der Sprache, sodass sie im Gegensatz zu der kühlen, nüchternen Sprache der Neusachlichkeit pathetisch wirkt. Die abstrahierende Verfahrensweise und die hohe Expressivität der Sprache weisen den typischen Stil Sternheims auf, der seine expressionistische Prosa prägte und sich in *Europa* fortsetzt.

Genauso wie in der expressionistischen Prosa verfügen die Figuren in *Europa* über keine individuelle Psychologie: Sie entwickeln sich nicht, sondern wechseln ohne zwingenden Grund permanent ihre Ansichten. Beispielsweise ist Eura in den ersten zwei Kapiteln des Romans noch in der bürgerlichen Denkungsart verfangen, es heißt: „Nur das Bedürfnis hatte sie noch: Soziale Anpassung, die sie als Sinn der Epoche vielfach beweisen mußte, sich gründlicher und wissenschaftlicher zu bejahen.“ (*Europa*, GW 5, S. 191) Im nächsten Kapitel verändert Eura dann doch plötzlich ihre Meinung, nachdem sie die Liebesnächte ihrer Nachbarin beobachtet hat: Nun will sie sich dem Leben hingeben und die eigene triebhafte Natur ausleben. (vgl. *Europa*, GW 5, S. 205) Im Kapitel vier jedoch ändert Eura erneut ihre Ansicht: Sie wird jetzt Sozialistin, die an die marxistische Lehre glaubt und die Revolution will. (vgl. *Europa*, GW 5, S. 217ff.) Im Leben Euras kommt es so stetig zu Brüchen, die „keineswegs zu höheren Bewusstseinsstufen führen, sondern nur zum Wechsel der Positionen.“³³⁸ In *Europa* werden die Figuren mit keinen persönlichen Problemen konfrontiert: Sie fungieren lediglich als Träger politischer und ästhetischer Ideen unterschiedlicher Art, die im Laufe des Romans permanent reflektiert und diskutiert werden. Wie in der expressionistischen Prosa ist *Europa* von einer Entpersönlichung der Figuren und Entfabelung der Handlung gekennzeichnet. Während sich der Roman thematisch deutlich von der expressionistischen Prosa abkehrt, stellt die spezifische Verfahrensweise Sternheims wiederum Verbindungen zu ihr her.

³³⁷ Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 261

³³⁸ Claus Zittel: *Venus ohne Pelz. Carl Sternheims Europa-Roman*, S. 96

Anders als der *Europa*-Roman, der noch Spuren der expressionistischen Prosa enthält, stellen die darauffolgenden Novellen *Fairfax* (1921) und *Libussa. Des Kaisers Leibroß* (1922) thematisch und stilistisch eine deutliche Abkehr von der expressionistischen Prosa dar. In seinem Aufsatz *Diät!* (1922) zählt Sternheim *Fairfax* und *Libussa* zu seinen „Ernüchterungsschriften für die Deutschen“ (*Diät!* GW 6, S.229), worin er das Ende der wilhelminischen Monarchie sowie die politische und wirtschaftliche Realität Europas nach dem Ersten Weltkrieg satirisch wiedergibt. Im Zentrum der Novelle *Fairfax* stehen der amerikanische Milliardär und Granatenkönig Jimmy Fairfax und seine Tochter Daisy, die nach dem Krieg gemeinsam nach Europa reisen, um dort neue Absatzmärkte zu gewinnen und den Wirtschaftserfolg der Kriegsjahre zu wiederholen. Durch diese Europareise, die sie durch England, Belgien, Frankreich, die Schweiz, Österreich und Deutschland führt, gewährt der Erzähler den Lesern einen Einblick in die gesellschaftlichen Zustände „des innerlich ausgebrannten, mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart lebenden Kontinents“³³⁹: In London wird Fairfax aufgrund der erstarrten englischen Grundsätze und der Einförmigkeit der englischen Lebensform enttäuscht; in Brüssel ist er darüber erstaunt, dass diese Nation keine wirtschaftlichen Interessen verfolgt, sondern hauptsächlich von der Verherrlichung ihrer „Märtyrergeste“ (*Fairfax*, GW 4, S. 372) lebt; in Paris registriert Fairfax nichts als die „gehässige Feindschaft zu Deutschland“ und hier hat „das Problem Deutschland sogar das Phänomen Rußland und den Bolschewismus in Schatten gestellt.“ (*Fairfax*, GW 4, S. 379); in der Schweiz bekommt Fairfax zwar den positiven Eindruck „einer Totalvernunft“ (*Fairfax*, GW 4, S. 394), allerdings spielt dieses Land keine Rolle in der europäischen Wirklichkeit; während in Österreich Not und Hunger herrschen, stellt Fairfax in Bayern die „unmäßige Konsumfähigkeit“ (*Fairfax*, GW 4, S. 400) der dortigen Bevölkerung fest. Durch die Europareise von Fairfax versucht der Erzähler vor allem den elenden Zustand der europäischen Gesellschaft nach dem Weltkrieg aufzudecken. Anzumerken ist allerdings, dass Fairfax im Text alles andere als moralisch oder überlegen dargestellt wird. Stattdessen wird er als skrupelloser, zielstrebigere Kapitalist charakterisiert, dessen Unternehmen in Europa nichts als Betrug und Ausbeutung sind. Beispielsweise versucht er in Frankreich, den Hass der Franzosen gegen die Deutschen weiter anzuheizen, weil er der Meinung ist, dass „diese[r] fanatische[] Schwung[] der Franzosen“ sämtliche Industrie der Welt glänzend verdienen lassen kann.

³³⁹ Bernhard Budde: Über die Wahrheit und über die Lüge des radikalen, antibürgerlichen Individualismus, S. 173

(*Fairfax*, GW 4, S. 380) Dabei orientiert sich Fairfax überhaupt nicht an moralischen Maßstäben, sondern verfolgt ausschließlich seine eigenen ökonomischen Interessen: „Er, Fairfax jedenfalls und Amerika mit ihm habe an Europa überhaupt nur noch ein Interesse, an diesem von Frankreich hauptsächlich vertretenen Impuls im Kampf gegen die alten Widersacher, die Deutschen, zu profitieren.“ (*Fairfax*, GW 4, S. 384) Fairfax verkörpert hier die bedrohliche Wirtschaftsmacht Amerikas, die den schwachen und sterbenden Zustand der europäischen Wirtschaft in der Nachkriegszeit zum eigenen Vorteil ausnutzt. Dabei versteht es Fairfax, seine ökonomische Strategie flexibel an die aktuellen Verhältnisse anzupassen, ohne dass er an irgendeiner Ideologie oder Denkform festhält. So schließt er sich mit der Hilfe seiner Tochter schnell dem Kreis der Bolschewisten an, nachdem sein Plan mit dem deutschen Grafen Bodo fehlgeschlagen ist, da er von den revolutionären Aktivitäten der Kommunisten wirtschaftlich profitieren kann. Gustav Frank zufolge erscheinen „alle relevanten Gesellschaftssysteme, Amerika, die ‚alte Welt‘ oder der Bolschewismus [...] gleichermaßen [...] als Märkte und mithin Tummelplätze anlage- und verzinsungshungrigen Kapitals, die sich nur durch ihre Spielregeln unterscheiden, die Fairfax jeweils erforscht.“³⁴⁰ Durch die Figur Fairfax und seine Europareise wird einerseits die „Anarchie der Nachkriegsverhältnisse in Europa“³⁴¹ aufgedeckt. Andererseits richtet sich die Kritik Sternheims gegen die Durchsetzung der kapitalistischen Geldwirtschaft in der modernen Zeit, die nicht mehr auf die moralischen oder ideologischen Maßstäbe, sondern allein auf die ökonomische Steigerungslogik angewiesen ist.

Zu den satirischen „Ernüchterungsschriften“ Sternheims gehört neben *Fairfax* auch die ein Jahr später erschienene Novelle *Libussa. Des Kaisers Leibbroß*, in welcher die europäische Monarchie und insbesondere das wilhelminische Kaisertum als überkommene, defizitäre Regierungsform aufgezeigt wird. In *Libussa* konzipiert Sternheim zum ersten Mal eine Rahmenstruktur, in die eine Binnengeschichte eingebettet ist. In der äußeren Rahmenerzählung berichtet der homodiegetische Rahmenerzähler, dass er im Jahr 1921 einen Herren namens Anton W. Müller kennengelernt hat, der ihm ein Protokoll übergab, in dem das registriert

³⁴⁰ Gustav Frank: „...und das moderne Epos des Lebens schreiben“. *Wirtschaftswissen bei Sternheim, Fallada, Borchardt und Fleißer*. In: *Literatur und Wissen(schaften) 1890-1935*, hg. v. Christine Maillard und Michael Titzmann, Stuttgart/Weimar 2002, S. 283

³⁴¹ Fritz Hofmann: *Carl Sternheim. Sein Leben und Werk*. In: *Ders.: Gesammelte Werke*, hg. v. Fritz Hofmann, Bd.I: *Gedichte. Frühe Dramen*, Berlin 1963, S. 79

wird, was Libussa, das Leibross des abgedankten Kaisers, ihm durch Klopfen der Vorderhufe mitgeteilt hat.³⁴² Die Binnengeschichte besteht aus Memoiren von Libussa, die vom Rahmenerzähler „mit leichter Retouche“ (*Libussa*, GW 5, S. 8) herausgegeben wurden. Barbara Beßlich zufolge markiert diese Herausgeberfiktion den literarischen Spielcharakter der Binnengeschichte, die den Zweifel des Lesers an dem Realitätsstatus der Geschichte weckt: „Sei es, dass der ominöse Anton W. Müller der okkultistischen Scharlatanerie zu überführen, oder dass dem eitlen Schriftsteller-Herausgeber seine Phantasie bei seiner ‚leichte[n] Retouche‘ durchgegangen ist.“³⁴³ Die Konzipierung der Rahmenstruktur und der Herausgeberfiktion dient Sternheim hier als Mittel, um die Pferdegeschichte als antiwilhelminische Satire auszustellen.³⁴⁴

Die Erzählung Libussas fängt mit ihrer Geburt im Jahr 1897 in Russland an, wo sie zuerst als Reittier der Zarin Alexandra Feodorowna dient. Später wird sie das Sportpferd des Prinzen von Wales, bis sie im Sommer 1904 schließlich zum Leibross des deutschen Kaisers avanciert. Als kaiserliches Reitpferd registriert Libussa in Deutschland vor allem einen allgemeinen Untertanengeist der Deutschen sowie „eine spezielle Führergewissheit weniger Ausgewählter.“³⁴⁵ Insbesondere der Kaiser selbst ist tief von seiner eigenen Auserwähltheit überzeugt: Er präsentiert sich als „Universalmensch, Verwandlungskünstler, neuer Gulliver“ (*Libussa*, GW 5, S. 41) und versucht seinen absoluten Herrschaftsanspruch mit dem Gottesgnadentum zu legitimieren. Diese lächerliche Selbstinszenierung Wilhelms II. wird jedoch von Libussa nicht infrage gestellt. Die Komik der Satire Sternheims besteht gerade darin, dass selbst die absurdeste Handlung des Kaisers von seinem Leibross gerechtfertigt und verteidigt wird.³⁴⁶ Beispielsweise verteidigt Libussa das Verhalten des Kaisers bei der Daily Telegraph-Affäre, selbst wenn sie die logischen Selbstwidersprüche Wilhelms Äußerungen kennt und um die „vernichtende[] Kritik fast des gesamten deutschen Volks“ (*Libussa*, GW 5, S.45) weiß: „Und diese Haltung ihm gegenüber änderte ich jahraus, jahrein

³⁴² Diese Ausdrucksweise bringt Müller Libussa wie folgt bei: Nachdem er ihr „mit Anfangsgründen des Denk- und Sprachunterrichts“ bekannt gemacht hat, gelingt es ihm, „des Pferdes Hemmungen mählich zu lockern, es denken, sich erinnern und auf bekannte Art durch Klopfen der Vorderhufe zögernd und schließlich flüssig sprechen zu machen.“ (*Libussa*, GW 5, S. 8) Aus diesen Klopfzeichen erstellt er ein Protokoll, das er dem Rahmenerzähler übergibt und ihn um eine „ebenbürtige Aufmachung in deutscher Sprache“ bittet. (*Libussa*, GW 5, S. 8)

³⁴³ Barbara Beßlich: Kaiserliche Rosse, abgehalfterte Monarchen. Satirische und sentimentale Pferdeperspektiven auf imperiale Endzeiten in Carl Sternheims *Libussa* (1922) und Felix Haltens *Florian* (1933). In: Herrschaftserzählungen. Wilhelm II. in der Kulturgeschichte (1888-1933), hg. v. Nicolas Detering und Johannes Franzen, Würzburg 2016, S. 316

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 316

³⁴⁵ Ebd., S. 318

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 319

so wenig, daß ich auch in seiner Laufbahn kritischstem Moment [...] nicht wankte, weil seine Superiorität für mich noch immer und in jedem Fall feststand.“ (*Libussa*, GW 5, S.44) Eine Desillusionierung über Wilhelm II. erfährt Libussa erst gegen Ende ihres Lebens: Als Libussa furchtlos an die Frontlinie eilt, um zusammen mit dem Kaiser die Kriegsrealität zu erleben, straft der Kaiser sein Pferd, indem er „wütend [...] seinen Reitstock an mir [Libussa] in Stücke hieb.“ (*Libussa*, GW 5, S. 60) In den Memoiren Libussas stellt Wilhelm II. eine lächerliche Figur dar: Seinem selbst inszenierten Image in den Medien und der Öffentlichkeit stehen seine charakterlichen Defizite und politische Taktlosigkeit krass gegenüber, was die Schwachstellen des persönlichen Regiments des Kaisers offenbart. Darüber hinaus nutzt Sternheim die Figur Libussa, die blind an den Kaiser und sein Gottesgnadentum glaubt, um die Obrigkeitshörigkeit der Deutschen zu verspotten.

Im Gegensatz zu dem *Europa*-Roman, der sich mit der äußeren Wirklichkeit immer noch auf eine abstrakte, diskursartige Weise befasst, vollzieht sich die Wirklichkeitsdarstellung in *Fairfax* und *Libussa* viel direkter und konkreter. Insbesondere Libussa erzählt genau und gründlich von ihren Beobachtungen.³⁴⁷ So fängt sie ihre Erzählung wie folgt an:

Im November 1897 wurde ich am Todestag Zar Alexanders III. in Rußland in kleinem Landgestüt eines Wolgadepartements geboren. Das europäische Publikum hat von meiner Jugend aus Tolstois Buch „Leinwandmesser“, in dem Leben von uns russischen Pferden naturgetreu und mit Talent in menschliche Horizonte übersetzt ist, die beste Vorstellung.

So recht die quikke Stute in der Art jener sprudelnden, vom Dichter in seiner Erzählung geschilderten war ich, kokett und auf fleckenloses weißes Fell stolzer als auf makellose Herkunft aus uraltem Vollblutstammbaum. In himmlischem Leben unter Altersgenossen, saftiger Grasnatur, verwöhnt und gehätschelt, hatte ich ein paar blöde, darum nicht minder süße Flirts. Träumte Traum wie Glas und hatte keine Ahnung, zu was Außerordentlichem mich Schicksal bestimmt hatte. (*Libussa*, GW 5, S. 8)

Im Gegensatz zur expressionistischen Prosa lässt Sternheim hier mehr Details (konkrete Zeit- und Ortsangabe, realhistorische Daten) in den Text einfließen. Auch die Sprache in *Fairfax* und *Libussa* weicht deutlich von der in der expressionistischen Prosa ab: Zwar sind die Ellipsen (wie z.B. die Aussparung des bestimmten Artikels) und die Inversion des Genetivs immer noch zu beobachten, aber der gezielte Verstoß gegen die grammatischen Regeln

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 317

und die gewaltsame Sprachverzerrung sind nicht mehr vorhanden. Der Text wirkt hier weniger befremdlich und dafür verständlicher.

In der 1924 erschienenen Novelle *Gauguin und van Gogh* entwickelt Sternheim am Gegensatz der Kunst von van Gogh und Gauguin noch einmal seine Gedanken über Kunst.³⁴⁸ In dieser Novelle wird van Gogh als ein radikal zu sich selbst gewillter Künstler vorgeführt, der unabhängig von allen Gemeinschaftsideen lebt. Dabei macht Sternheim van Gogh zum Sprachrohr eigener künstlerischen Anschauungen. So vertritt van Gogh die Meinung, dass die Aufgabe der Kunst darin besteht, die Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit zu überwinden und das Wesentliche der Dinge herausarbeiten. Zur Erfüllung dieser Aufgabe muss man sich der Wirklichkeit vorurteilslos zuwenden, indem man sich von allen überkommenen Vorstellungen befreit:

Kein malerisches Vorbild ist ihm Führer und Veranlassung mehr, keine Anleitung der holländischen Lehrer Jaap, Maris, Mauve, keine der über alles geliebten Delacroix und Millet. Steht er, die Palette als Schild in gewappneter Faust vor Mannigfaltigkeit, ist er über ihr Wesentliches so im Klaren, daß er Farben ungebrochen, Kristall bei Kristall ohne Übergänge, die ihn Fälschungen dünken, setzt. (*Gauguin und van Gogh*, GW 5, S.76)

Diese Kunstanschauungen, die Sternheim in seiner 1910 erschienenen poetischen Schrift *Vincent van Gogh* zum ersten Mal definiert, werden hier noch einmal aufgegriffen. In der Novelle lässt Sternheim Gauguin eine andere Kunstauffassung vertreten, die van Gogh für gefährlich hält. Anders als van Gogh, der sich der Wirklichkeit instinktiv ohne geistigen Vorbehalt hingibt, machen „artistische Spiele mit Bildungs- und Kulturüberlieferungen“³⁴⁹ das Schaffen Gauguins aus. Zwar verwendet Sternheim in der Novelle eine Reihe von realhistorischen Daten und Fakten der beiden Maler, aber es handelt sich hier um einen fiktionalen Text, in dem Sternheim seine eigenen ästhetischen Theorien in die historischen Figuren projiziert. Durch die Gegenüberstellung von van Gogh und Gauguin versucht der Autor seine eigene Kunstanschauung zu verdeutlichen, die von der expressionistischen Zeit bis in die 1920er Jahren unverändert bleibt.

³⁴⁸ Vgl. Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, S. 59

³⁴⁹ Ebd., S. 62

In seiner letzten Novelle *Adrienne* greift Sternheim wieder die expressionistische Thematik der Selbstverwirklichung der Figur auf. Genauso wie die Frauenfiguren in der *Chronik* wird Adrienne als eine die Menschen anfeuernde Kraft dargestellt, die stets versucht, die anderen zur kräftigeren Lebensäußerung zu bringen: „Sie begriff, ihre naive Lustigkeit von je war nichts anderes gewesen, doch wollte sie von nun an bewußt, in kühler Zeit mit glühenden Kräften und Backen ein Leben und Wärme verbreitendes Öfchen sein.“ (*Adrienne*, GW 5, S. 153)

In dieser Novelle, die lediglich neun Seite ist, verfährt der Erzähler im Vergleich zur expressionistischen Prosa noch skizzenhafter und abstrahierender. Während die Figuren in der expressionistischen Prosa trotz der Entpsychologisierung doch als scharf umrissene Typen gestaltet wurden, kann Adrienne in ihrer Allgemeinheit nicht mehr als Typus bezeichnet werden. Zu Beginn des Textes heißt es: „Adrienne war irgendeine von irgendwoher nach irgendwohin.“ (*Adrienne*, GW 5, S. 149) Hier wird die Figur nicht mehr nach ihrem sozialen Status typisiert. Stattdessen wird alles Nebensächliche weggelassen und nur einige wesentliche Momente der inneren Wandlung der Figur gezeigt. Darüber hinaus unterscheidet sich die Sprache in *Adrienne* erheblich von der in *Fairfax* und *Libussa* und zeigt eine Nähe zu dem expressionistisch knappen, gehämmerten, oft verdrehten Sprachstil.

Insgesamt betrachtet, zeigt Sternheim in den frühen 1920er Jahren deutlich mehr Interesse an der gesellschaftlichen Wirklichkeit: Mit *Europa*, *Fairfax* und *Libussa* versucht er die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme in Deutschland und Europa aufzudecken, wobei der ausgeprägte Gegenwartsbezug und die Bereitschaft zu Zeitdiagnostik die Prosa Sternheims in die Nähe der neusachlichen Strömung rücken, die sich ab 1923 durchsetzt und den Expressionismus als dominante Stilepoche ablöst. Allerdings verfolgt Sternheim in seinen folgenden Prosawerken diese neusachliche Mentalität nicht weiter: In den letzten zwei Novellen setzt er sich erneut mit expressionistischen Themen auseinander: Während er in *Gauguin und van Gogh* seine Mannigfaltigkeitstheorie weiterentwickelt, gestaltet er in *Adrienne* eine Figur, die im Hinblick auf die elementare Lebenskraft und die natürliche Seinsweise der expressionistischen Frauenfigur wie Meta stark ähnelt. Dabei greift Sternheim das Motiv ‚Leben‘ wieder auf, das er als eine die starre Bürgerlichkeit kontrastierende Kraft in den Text einführt. Es zeigt sich, dass die antibürgerliche Haltung und Kunstauffassung Sternheims bis zum Ende seines literarischen Schaffens unverändert bleibt. Während

Autoren wie Benn und Döblin in den 1920er Jahren neue Wege beschreiten,³⁵⁰ wendet sich Sternheim im Grunde nicht von der Denk- und Ausdrucksweise ab, die er in der expressionistischen Stilepoche entwickelt hat.

³⁵⁰ Vgl. Streim: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik, S. 11

5. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasste sich mit der Beziehung von Sternheims Prosa zur expressionistischen Moderne. Mit Hilfe einer eingehenden Untersuchung des Inhalts, der Form und der Sprache seiner Prosa von 1910 bis 1920 wurde festgestellt, dass diese Prosa in ihrer Ablehnung des bürgerlichen Wirklichkeit- und Persönlichkeitsideals und des mimetischen Kunstprinzips stilistische und strukturelle Eigenschaften aufweist, die sie mit der expressionistischen Prosa gemeinsam hat.

Das Merkmal, welches die Prosa Sternheims deutlich mit der des Expressionismus verbindet, ist die radikale antibürgerliche Haltung des Autors, der sich dezidiert von allen etablierten Kunstauffassungen abgrenzt und etwas grundsätzlich Neuartiges hervorzubringen versucht. In seinen Prosatexten gelangt Sternheim zu einer innovativen Figurengestaltung und Wirklichkeitskonzeption, die sich in der Entpersönlichung der Figuren, der Auflösung der herkömmlichen Handlungskontinuität, der Tendenz zur Abstrahierung und zur Wirklichkeitsverfremdung sowie in der Spracherneuerung und in den Sprachexperimenten zeigt. Im Unterschied zum traditionellen mimetischen Erzählen, das zugunsten des Realitätseffektes Brüche zwischen den Textteilen verwischt, kennzeichnet die Erzählweise Sternheims eine Montiertheit und Künstlichkeit, wobei die einander folgenden Handlungsphasen nicht mehr im Sinne einer narrativen Sequenz aufeinander aufbauen, sondern eher willkürlich in den Text gesetzt und assoziativ miteinander verknüpft werden. Damit bricht die Prosa Sternheims mit den Normen der abbildenden, mimetisch-illusionistischen Darstellung und stellt sich strukturell in die Nähe der expressionistischen Prosatexte, in denen es ebenfalls keine rationale, kausal-logische Entwicklung gibt. Der Entfabelung der Handlung entsprechend lässt sich eine Diskontinuität im Verhalten der Figuren beobachten, deren abrupte Handlungswechsel nicht aus ihrer Psyche zu erklären sind. Wie in der expressionistischen Prosa werden die Figuren in der Prosa Sternheims weniger als Individuen denn als Demonstrationsfiguren gestaltet, die eine expressionistische Idee oder eine bestimmte soziale Schicht verkörpern. Mit ihrer antipsychologischen Figurenzeichnung löst die Prosa Sternheims den bürgerlichen Begriff der Identität und Persönlichkeit auf. Im Hinblick auf den Antipsychologismus der Figurengestaltung, die Akausalität der Handlungsführung sowie die assoziativen Verknüpfungen von Sätzen und Absätzen demonstriert die Prosa Sternheims gerade eine der Logik der Lebenswirklichkeit entgegengesetzte Darstellungsweise, die sich tendenziell

von der mimetischen Wiedergabe der Realität abkehrt. Die antimimetische Art der Handlungsführung führt zur Verzerrung der gewohnten Realität, sodass das Textgeschehen in der Prosa Sternheims befremdlich wirkt und schwerverständlich ist. Diese formale Radikalität und die damit verbundene Wirklichkeitsentstellung, die bei Sternheim noch durch den Nominalstil und die ungewöhnliche Handhabung der Syntax intensiviert wird, verbindet die Prosa Sternheims mit der expressionistischen Moderne.

Anzumerken ist allerdings, dass Sternheim trotz seiner antibürgerlichen Haltung nie so weit geht wie Carl Einstein und Gottfried Benn, die sich experimentell einer absoluten Prosa anzunähern versuchen. Während die ordnende Erzählinstanz in den Prosatexten Einsteins und Benns weitgehend außer Kraft gesetzt wird, dominiert in der Prosa Sternheims der heterodiegetische, nullfokalisierte Erzähler, der eine relativ feste Position einnimmt und dem Rezipienten wichtige Anhaltspunkte zur Orientierung gibt. Im Gegensatz zur Entpersönlichung und Entmachtung des herkömmlichen Erzählers in der expressionistischen Prosa, in welcher sich der Text dem ziellosen Nacheinander und dem simultanen Nebeneinander des Geschehens überlässt, bleibt das Textgeschehen in der Prosa Sternheims immer an die Erzählhaltung eines persönlichen Erzählers gebunden, der die Geschehnisse in einer bestimmten Folge anordnet und aus seiner Sicht vermittelt. Die Prosa Sternheims weist somit keine offene Struktur auf, sondern wird von einem nullfokalierten Erzähler vom Ende her organisiert, was eine endlose Reihung und eine beliebige Fortsetzung des Textgeschehens nicht erlaubt. Darüber hinaus nimmt die Prosa Sternheims trotz der besonderen Abstraktheit immer noch Bezug auf die diegetische Wirklichkeit und setzt diese voraus. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Prosa Sternheims von der expressionistischen absoluten Prosa, in der die Wirklichkeit erst durch eine Selbsthervorbringung des Textes geschaffen wird und unabhängig von der innerfiktionalen Realität ist.

Eine weitere Schnittstelle zwischen der Prosa Sternheims und der des Expressionismus ist die Verwendung der zyklischen Gestaltungsform als Versuch, aus der Erfahrung des Disparaten eine neue Totalität zu stiften. Das Ansinnen Sternheims, die einzelnen Novellen zu einem einheitlichen Werk zu verbinden, ist in der *Chronik* deutlich erkennbar. Wie bei anderen expressionistischen Zyklen wird die Einheit der *Chronik* nicht durch narrative Rahmenelemente, sondern durch eine textintern-semantiche Integration unterstützt. So verfügt die *Chronik* über eine Grundthematik als semantisches Zentrum, worauf sich die einzelnen Texte des Zyklus jeweils beziehen. Für die Zusammengehörigkeit der Novellen sprechen

auch die einheitliche Charakterisierung der Figuren als Typen, die konsequente Bevorzugung der kontrastiven Gestaltungsprinzipien und das in allen Novellen vorhandene Motiv des Lebens einschließlich dessen Metaphorik. Durch die variierend-wiederholte Gestaltung des Zyklus wird einerseits das im Einzelnen Erkennbare bekräftigt und intensiviert. Andererseits werden dadurch immer neue Aspekte eröffnet, die eine vielschichtige Erkenntnisse über die Komplexität der dargestellten Realität ermöglichen. Anzumerken ist, dass die *Chronik* trotz der Zusammengehörigkeit der einzelnen Novellen keine episch-finale Entwicklung aufzeigt. Die Verbindung und Ordnung der einzelnen Novellen sind hier nicht durch Verknüpfungselemente kausaler, teleologischer oder psychologischer Natur bestimmt, sondern erfolgen in nichtlinear-assoziativer Verfahrensart, was eine größere Selbstständigkeit und Gleichwertigkeit des Einzelnen bewirkt. In der expressionistischen Moderne wird die Form des konventionellen, realistischen Romans durch eine zyklische Gestaltung abgelöst, welche die ästhetische Möglichkeit bietet, durch assoziative Verbindung von prosaischen Kleinformen die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der modernen Welt adäquat zu erfassen.

Infolge des Ersten Weltkrieges und der damit verbundenen radikalen Veränderung der Gesellschaft richtet Sternheim in den 1920er Jahren seine Aufmerksamkeit vor allem auf die politische, soziale und wirtschaftliche Realität in Deutschland und Europa, wobei er mit dem Roman *Europa* sowie den darauffolgenden satirischen Novellen *Fairfax* und *Libussa. Des Kaisers Leibroß* die in der expressionistischen Epoche kaum behandelten realhistorischen Probleme und Tendenzen der Zeit in den Mittelpunkt seiner Darstellung rückt. Thematisch und stilistisch kehren sich diese Werke deutlich von der expressionistischen Prosa ab und weisen Affinitäten mit Prosatexten der Neuen Sachlichkeit auf. Ab hier schlägt das literarische Schaffen Sternheims jedoch weiter keinen neuen Weg ein: In seinen letzten beiden Novellen *Gauguin und van Gogh* und *Adrienne* greift Sternheim stattdessen wieder die Thematik der Selbstverwirklichung auf, wobei er die antimimetische und antipsychologische Verfahrensweise fortsetzt. Daran veranschaulicht sich die antibürgerliche Grundhaltung Sternheims, die trotz der neuen epochalen Verhältnisse unverändert bleibt und eine tiefe Verbundenheit des Autors mit dem literarischen Expressionismus bezeugt.

Die vorliegende Untersuchung machte sichtbar, dass die Prosa Sternheims in ihrer einzigartigen Form einen besonderen ästhetischen Wert besitzt und sich sogar zu den relevanten Texten der expressionistischen Moderne zählen lässt. Das Ignorieren von Sternheims Prosa

in der Forschung ist demnach ungerechtfertigt. Vielmehr besteht hier der Bedarf an der weiterführenden Forschung einer Prosa, die – wie diese intensive Auseinandersetzung zeigte - mehr Aufmerksamkeit verdient.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

A. Werke Carl Sternheims

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

B. Werke anderer Autoren

Benn, Gottfried: Gehirne. In: Gehirne. Novellen, hg. v. Jürgen Fackert, Stuttgart 2019, S. 3-8.

Benn, Gottfried: Der Geburtstag. In: Gehirne, hg. v. Jürgen Fackert, Stuttgart 2019, S. 33-44.

Benn, Gottfried: Ithaka. In: Ders.: Gesammelte Werke in vier Bänden, Bd. 2: Prosa und Szenen, hg. v. Dieter Wellershoff, Stuttgart 1989, S. 293-303.

Brand, Guido K. In: Das literarische Echo, Jg. 23, Nr. 5, S. 304f.

Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, hg. v. Eberhard Lämmert und Hartmut Eggert, Königstein 1984, S. 111-114.

Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman. In: Theorie des Expressionismus, hg. v. Otto F. Best, Stuttgart 1982, S. 188-192.

Edschmid, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus. In: Theorie des Expressionismus, hg. v. Otto F. Best, Stuttgart 1982, S. 55-67.

Einstein, Carl: Über Paul Claudel. In: Ders.: Werke Band 1, 1908-1918, hg. v. Rolf-Peter Baacke, Berlin 1980, S. 198-206.

Einstein, Carl: Negerplastik. Anmerkungen zur Methode. In: Ders.: Gesammelte Werke, hg. v. Ernst Nef, Wiesbaden 1962, S. 80-104.

Einstein, Carl: Über den Roman. In: Die Aktion (2.10.1912), 2. Jg., 1912, Nr. 40, S. 1264-1269.

Einstein, Carl: Totalität. In: Theorie des Expressionismus, hg. v. Otto F. Best, Stuttgart 1982, S. 108-116.

Elster, Hanns Martin. In: Die Flöte (August, 1921), Jg. 4, Nr. 5, S. 157.

Ehrenstein, Albert: Tubutsch. In: Prosa des Expressionismus, hg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1970, S. 72-102.

Flake, Otto: Fünf Romane. In: Der neue Merkur (1920/21), Jg. 4, S. 189f.

Grossmann, Stephan. In: Das Tage-Buch (29.10.1921), Jg. 2, Nr. 43, S. 1317.

Gurlitt, Ludwig: Meine Erziehungslehre. In: Die Aktion (17.4.1911), 1. Jg., 1911, Nr. 9, S. 266.

Hermann-Neisse, Max: Eine Chronik der Lügenzeit. In: Die Erde (1.3.1919), Jg. 1, Nr. 5. S. 153ff.

Hermann-Neisse, Max. In: Die Aktion (30.10.1920), Jg. 10, Nr. 43/44, S. 611f.

Heym, Georg: Der Irre. In: Prosa des Expressionismus, hg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1993, S. 140-155.

Mahrholz, Werner. In: Das literarische Echo (1.1.1918), Jg. 20, Nr. 7, S. 424f.

Moreck, Curt: Über Carl Sternheims Erzählkunst. In: Das literarische Echo (1.10.1917), 20. Jg., Nr.1, S. 34.

Musil, Robert: Busekow. In: Die neue Rundschau (Juni, 1914), Jg. 25, Nr. 6, S. 848-850.

Nachdruck in: Die Aktion (30.04.1922), Jg. 12, Nr. 17/18, vordere Umschlage-Innenseite.

Pfemfert, Franz: Im Zeichen der Schülerselbstmorde. In: Die Aktion (17.4.1911), 1. Jg., 1911, Nr. 9, S. 257f.

Pinthus, Kurt: Zur jüngsten Dichtung. In: Die weißen Blätter (Dezember, 1915), Jg. 2, Nr. 12, S. 1502-1510.

Pinthus, Kurt (Hg.): Menschendämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Berlin 1919.

Rietz, Richard. In: Das literarische Echo (15.9.1919), Jg. 21, Nr. 24, S. 1501.

Rubiner, Ludwig (Hg.): Carl Sternheim: Meta. In: Zeit-Echo, Jg. 3, 1. und 2. Maiheft 1917, S. 18f.

Schach, Roland. In: Das Blaue Heft (03.12.1921), Nr. 10, S. 291f.

Schmidt, Conrad. In: Das literarische Echo (1.5.1919), Jg. 21, Nr. 15, S. 950f.

Schumann, Wolfgang: Carl Sternheim. In: Deutscher Wille: des Kunstwarts (September 1917), 30. Jg. Nr. 23, S. 167-171.

Stolz, Heinz. In: Das literarische Echo (15.6.1919), Jg. 21, Nr. 18, S. 1123.

Viëtor, Karl: Carl Sternheim. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur (25.1.1920), Jg. 2, Nr. 7, S. 118-121.

Sekundärliteratur

Amberger, Cornelius: Der Expressionismus und sein Wahnsinn: Studien zur Thematik der Unvernunft in expressionistischer Prosa. Diss. Saarbrücken 2014.

Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens: Erzählprosa und Lyrik, 5. stark erweiterte und aktualisierte Auflage, 2014 Bern.

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus, Stuttgart 2010.

Anz, Thomas: Thesen zur expressionistischen Moderne. In: Literarische Moderne. Begriffe und Phänomen, hg. v. Sabina Becker und Helmuth Kiesel, Berlin 2007, S. 329-346.

Anz, Thomas: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus, Stuttgart 1977.

Anz, Thomas/Stark, Michael (hg): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart 1982.

Baßler, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen 1994.

Baßler, Moritz: Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren, Berlin 2015.

Baßer, Moritz: Absolute Prosa. In: Expressionistische Prosa, hg. v. Walter Fähnders, Bielefeld 2001, S. 59-78.

Beßlich, Barbara: Kaiserliche Rosse, abgehalfterte Monarchen. Satirische und sentimentale Pferdeperspektiven auf imperiale Endzeiten in Carl Sternheims *Libussa* (1922) und Felix Haltens *Florian* (1933). In: Herrschaftserzählungen. Wilhelm II. in der Kulturgeschichte (1888-1933), hg. v. Nicolas Detering und Johannes Franzen, Würzburg 2016, S. 313-328.

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

Binneberg, Kurt: Expressionismus. In: Handbuch der deutschen Erzählungen, hg. v. Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S. 433-447.

Bogner, Ralf: Einführung in die Literatur des Expressionismus, Darmstadt 2005.

Brecht, Christoph: Mädchen für alles. Enzyklopädisches Erzählen in Carl Sternheims ‚Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn‘. In: Konzepte der Moderne, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stuttgart 1999, S. 268-283.

Brinkmann, Richard: Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen, Stuttgart 1980.

Brockington, Joseph L.: Vier Pole expressionistischer Prosa. Kasimir Edschmid, Carl Einstein, Alfred Döblin, August Stramm, New York 1987.

Budde, Bernhard: Über die Wahrheit und über die Lüge des radikalen, antibürgerlichen Individualismus. Eine Studie zum erzählerischen und essayistischen Werk Sternheims, Frankfurt am Main 1983.

Dedner, Burghard: „Nun war's um ihm wie auf einem Jahrmarkt bunt“. Sternheims Erzählungen 1912 bis 1918. In: Text + Kritik, Heft 87 (1985), S. 49-70.

Dedner, Burghard: Funktionen und Grenzen des Grotesken bei Carl Sternheim. In: Carl Sternheim 1878-1942. Londoner Symposium, hg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, S. 1-22.

Dimić, Colette: Das Groteske in der Erzählung des Expressionismus. Diss. Freiburg 1960.

Emrich, Wilhelm: Nachwort. In: Carl Sternheim. Erzählungen. Werkauswahl Bd. 3, Darmstadt und Neuwied 1973, S. 323-342.

Fackert, Jürgen (Hg): Nachwort. In: Gehirne, Stuttgart 2019, S. 55-84.

Fähnders, Walter: Einleitung. In: Expressionistische Prosa, hg. v. Walter Fähnders, Bielefeld 2001.

Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933, Stuttgart 1998.

Frank, Gustav: „...und das moderne Epos des Lebens schreiben“. Wirtschaftswissen bei Sternheim, Fallada, Borchardt und Fleißer. In: Literatur und Wissen(schaften) 1890-1935, hg. v. Christine Maillard und Michael Titzmann, Stuttgart/Weimar 2002, S. 279-330.

Genette, Gérard: Die Erzählung, München 1998.

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

Grätz, Katharina: Bemerkungen zum Roman (1917), Reform des Romans (1919). In: Döb-
lin-Handbuch, Leben - Werk - Wirkung, hg. v. Sabina Becker, Stuttgart 2016, S. 322-324.

Halbe, Verena: Zyklische Dichtung im Expressionismus. Gottfried Benns „Gehirne“ und Ernst Stadlers „Der Aufbruch“. Exemplarische Untersuchung einer charakteristischen Kom-
positionsform der literarischen Moderne. Diss. Siegen 2000.

Hillach, Ansgar: ‚Hinrichtung‘ unter Schülern oder die Schwierigkeit, ja zu sagen. Eine Lek-
tion in Sternheims „Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn“. In: Text + Kritik,
Heft 87 (1985), S. 71-82.

Hofmann, Fritz: Carl Sternheim. Sein Leben und Werk. In: Ders.: Gesammelte Werke, hg.
v. Fritz Hofmann, Bd.I: Gedichte. Frühe Dramen, Berlin 1963, S. 7-143.

Ihekweazu, Edith: Verzernte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressio-
nistischer Prosa, Frankfurt am Main 1982.

Ihekweazu, Edith: Wandlung und Wahnsinn. Zu expressionistischen Erzählungen von Döb-
lin, Sternheim, Benn und Heym. In: Orbis Litterarum 31, S. 327-344.

Japp, Uwe: Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe,
von Chaucer bis Gernhardt. Einleitung. In: Der Rahmenzyklus in den europäischen Litera-
turen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt, hg. v. Christoph Kleinschmidt
und Uwe Japp, Heidelberg 2018, S. 9-24.

Jens, Inge: Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung. Diss. Tübingen 1953.

Kahler, Erich: Die Prosa des Expressionismus. In: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestaltung, hg. v. Hans Steffen, Göttingen 1970. S. 157-178.

Kiesel, Helmuth: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933, München 2017.

Kleinschmidt, Christoph: „Verwirrungen und Mißverständnisse sind die Quelle [...] der Unterhaltungen“. Johann Wolfgang Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten und die Poetik des performativen Selbstwiderspruchs. In: Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt, hg. v. Christoph Kleinschmidt und Uwe Japp, Heidelberg 2018, S. 111-126.

Korte, Hermann: Abhandlungen und Studien zum literarischen Expressionismus 1980-1990. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Sonderheft 6, Tübingen 1994, S. 225-276.

Kothrade, Gerhard: Der Begriff des Bürgers in der Prosa Carl Sternheims. Eine konservative Kritik an der Bürgerlichen Gesellschaft. Diss. Regensburg 1976.

Krull, Wilhelm: Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1984.

Kyora, Sabine: Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens, Würzburg 2007.

Liede, Helmut: Stiltendenzen expressionistischer Prosa. Untersuchungen zu Novellen von Alfred Döblin, Carl Sternheim, Kasimir Edschmid, Georg Heym und Gottfried Benn. Diss. Freiburg 1960.

Linke, Manfred: Sternheim und die Musik. In: Carl Sternheim 1878-1942. Londoner Symposium, hg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, Stuttgart 1995, S. 43-61.

Liu, Li: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus, Diss. Karlsruhe 2013.

Lobsien, Eckhard: Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft, München 1988.

Martens, Gunter: Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus. In: Nietzsche. Werk und Wirkung, hg. von H. Steffen, Göttingen 1974, S. 115-166.

Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München 1999.

Martini, Fritz (Hg): Einleitung. In: Prosa des Expressionismus, Stuttgart 1993, S. 3-48.

Maushagen, Andrea: Die Laus. In: Carl Sternheim 1878-1942. Londoner Symposium, hg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, S. 85-96.

Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie, hg. v. Angelika Corbineau Hoffmann und Werner Frick, Berlin/New York 2006.

Mittenzwei, Johannes: Karl Sternheims Kritik am Bürgertum im Rahmen einer Darstellung des Pessimismus. Diss. Jena 1952.

Nölle, Volker: Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive. Ein Grundmodell des Werkes und der Phantasie, Berlin 2007.

Oehm, Heidemarie: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus, München 1993.

Ort, Claus-Michael: Zyklische Dichtung. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 4, Berlin, New York 2001, S. 1105-1120.

Paulsen, Wolfgang: Deutsche Literatur des Expressionismus, Bern/Frankfurt am Main/New York, 1983.

Pickerodt, Gerhart: Begriff Exotismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg.v. Klaus Weimar, Bd. I: A - G, Berlin, New York 1997, S. 544-546.

Rogal, Andreas: ‚Ein einziger freier Deutscher‘: Zum Nietzsche-Bild Carl Sternheims. In: Text + Kritik, Heft 87 (1985), S. 97-118.

Rohrbacher, Imelda: Expressionistische Sprachgestalten und Körperbilder in Carl Sternheims Erzählprosa. In: Carl Sternheim: Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk, hg. v. Ursula Paintner und Claus Zittel, Bern 2013, S. 53-84.

Rothe, Wolfgang: Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus, Frankfurt am Main 1979.

Scherer, Stefan: Der Rahmenzyklus als romantisches Universal drama. Ludwig Tiecks Phantasmus. In: Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt, hg. v. Christoph Kleinschmidt und Uwe Japp, Heidelberg 2018, S. 177-198.

Scheunemann, Dietrich: Einführung. In: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, hg. v. Eberhard Lämmert und Hartmut Eggert, Königstein 1984, S. 98-101.

Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans, München 1974.

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

Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Kriegs, München 2004.

Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1926.

Sokel, Walter H.: Die Prosa des Expressionismus, Bern/München 1969.

Streim, Gregor: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik, Darmstadt 2009.

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

Steutermann, Jens: Zur Gänze zerfallen. Destruktion und Neukonzeption von Raum in expressionistischer Prosa, Frankfurt am Main 2004.

Sturges, Dugald: *Dieses weiblichen Hans Sachsens Schicksal berührt mich beispiellos: Der Nebbich and Der Rosenkavalier*. In: Carl Sternheim 1878-1942. Londoner Symposium, hg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, S. 119-132.

Terpin, Sara: Die Rezeption des italienischen Futurismus im Spiegel der deutschen expressionistischen Prosa. Diss. München 2009.

Vietta, Silvio/ Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, München 1975.

Vilain, Robert: So untheatralisch wie möglich: Carl Sternheim's early dramas *Ulrich und Brigitte* and *Don Juan*. In: Carl Sternheim 1878-1942. Londoner Symposium, hg. v. Andreas Rogal und Dugald Sturges, S. 63-84.

Wendler, Wolfgang: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien, Frankfurt am Main 1966.

Williams, Rhys W.: Carl Sternheim. A Critical Study, Berne 1982.

Wilske, Katharina: Wahnsinnige Bürger - Die Verwirklichung der ‚eigenen Nuance‘ in Carl Sternheims *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn*. In: Literatur und Wahnsinn, hg. v. Helene von Bogen, Theresa Mayer, Schiri Meyer zu Schwabedissen, Daniel Schierke, Simon Schnorr, Berlin 2015, S. 23-33.

Wolff, Kurt: Carl Sternheim. Eine Porträtskizze. In: Zu Carl Sternheim, hg. v. Manfred Durzak, Stuttgart 1982, S. 11-16.

Zittel, Claus: Venus ohne Pelz. Carls Sternheims *Europa-Roman*. In: Carl Sternheim: Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk, hg. v. Ursula Paintner und Claus Zittel, Bern 2013, S. 85-116.

Žmegač, Victor: Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik, Berlin 1991.

Zweig, Arnold: Versuch über Sternheim. In: Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller, hg. v. Gustav Krojanker, Berlin 1922, S. 293-320.