



Li Liu

Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus

KIT Scientific Publishing

3. Die Komödien Carl Sternheims

Publisher: KIT Scientific Publishing
Place of publication: KIT Scientific Publishing
Year of publication: 2013
Published on OpenEdition Books: 16 janvier 2017
Serie: KIT Scientific Publishing
Electronic ISBN: 9782821874213



<http://books.openedition.org>

Electronic reference

LIU, Li. 3. Die Komödien Carl Sternheims In.: *Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus* [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2013 (Erstellungsdatum: 30 avril 2019). Online verfügbar: <<http://books.openedition.org/ksp/2131>>. ISBN: 9782821874213.

3. Die Komödien Carl Sternheims

3.1 Textanalysen und Interpretationen

3.1.1 Die Hose

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁸ Ebd., S. 742.

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

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

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

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

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

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

¹¹⁰ Siehe das erste Kapitel dieser Arbeit.

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

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

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

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

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

Theobald:

Daß ich nicht närrisch werde!

Luise:

Tu den Stock fort!

Theobald *schlägt sie*:

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

Luise:

Au! Ach!

Theobald:

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

Luise *schreiend*:

Genug.

Theobald:

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

Luise:

Ich hatte eine feste Doppelschleife gebunden.

Theobald *lacht auf*:

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

Luise:

Beruhige dich.

Theobald:

- Rasend...

Luise:

Du bist unschuldig.

Theobald:

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

Außer sich:

Wo ist die Welt?

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

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

(GW 1, S. 28f.)

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

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

Theobald:

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

Mandelstam:

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

Theobald:

Ein Äußeres zu tun. Sechs Taler.

Mandelstam:

Ich kann nicht.

Theobald:

Besser so.

Mandelstam:

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

Theobald:

Abgemacht!

Mandelstam:

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

Theobald:

Ohne Honig.

Mandelstam:

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

[...]

(GW 1, S. 115f.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mandelstam:

Ist Zeppelin kein Held?

Scarron:

Können wir Plato und Kant entbehren?

Mandelstam:

Was wäre die Welt ohne Eisenbahn und Telefon?

Scarron:

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

Mandelstam:

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

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

Scarron zu *Theobald*:

Ist Ihnen der Name Nietzsche zu Ohren gekommen?

Theobald:

Wieso?

Scarron:

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

Theobald:

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

Scarron:

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

Theobald:

Ja, ja.

Mandelstam:

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

(GW 1, S. 87)

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

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

3.1.2 Der Snob

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

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

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

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

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

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

Christian:

Fertig also mit ihnen?

Theobald:

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

Christian.

Mir!

Theobald:

Und du schnellst uns weiter.

Christian:

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

Theobald:

Ihr den ersten Pfeil. Triff tief.

Christian:

Wir kletten uns fest.

Theobald:

Ins Gewebe.

Christian:

Ich setze den Trumpf auf. Den Trumpf!

[...]

(GW 1, S. 202f.)

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

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

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

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

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

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

Marianne *erschüttert*:

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

Leise:

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

Mit ausgebreiteten Armen vor dem Bild.

Süße Mutter Ehebrecherin!

An Christian niedergleitend:

Mein lieber Mann und Herr!

Christians Lächeln und erlöste große Gebärde.

(GW 1, S. 214f.)

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

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

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

3.1.3 Die Kassette

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

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

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

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

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

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

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

3.1.4 Bürger Schippel

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

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

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

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

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

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

[...]

Thekla:

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

Der Fürst:

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

Thekla:

Zu sein Eberhard der Württemberger?

Der Fürst:

Nichts anderes.

Thekla:

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

Der Fürst:

Bravo. Bist du Volk, Thekla?

Thekla:

Bin's.

Der Fürst:

Untertanin?

Thekla:

Untertanin.

Der Fürst:

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

Thekla:

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

Der Fürst:

Also wie geschieht so etwas bei neueren Dichtern?

Thekla:

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

[...]

Der Fürst:

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

Thekla:

Ein Bastard ist der Sänger.

Der Fürst:

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

Thekla:

Bleiben die Telegraphenstangen dort störend.

Der Fürst:

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

Thekla:

Ich habe ihn.

Der Fürst:

Fehlt eine Leiter.

Thekla:

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

Der Fürst:

Es ist eine Variante.

Thekla:

Und die Ehre des Mädchens?

Der Fürst:

Deckt der Mantel des Sultans.

Thekla:

Leiter und Stube – es ist nicht romantisch genug.

Der Fürst:

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

[...]

(GW 1, S. 513–516)

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

Thekla:

Die Leiter, schnell die Leiter her!

Der Fürst trägt die Leiter heran.

Das Quartett:

»Johohoho, tralalala...«

Thekla:

Schau fort! Ich steige hinunter.

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

Das Quartett:

»Tralala tralala tralalalala« usw.

(GW 1, S. 518f.)

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

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

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

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

3.1.5 Tabula rasa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁷ Siehe das erste Kapitel dieser Arbeit.

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

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

Ständer:

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

Isolde:

Wir Mädchen üben großartige Bilder und Tänze ein.

Ständer:

Gut. Später. Schließ' ab.

Isolde:

Die Türen sind zu.

Ständer:

Den Vorhang herunter!

Isolde *läßt den Vorhang herab.*

Ständer:

Was bringst du?

Isolde:

Fischmayonnaise, ein Rehkotelett in Gelee.

Ständer:

Der Sherry?

Isolde:

Ist da.

Sie stellt aus einem Körbchen alles auf den Tisch.

Ständer *beginnt gierig zu essen.*

(GW 2, S. 167f.)

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

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

Das Frühstück! Ein Hühnchen mit Tomatentunke.

Sie läßt den Vorhang herunter, verhängt die Schlüssellöcher.

Ständer *setzt sich zum Tisch:*

Zieh den Vorhang hoch!

Isolde:

Den Vorhang?

Sie tuts.

Ständer:

Die Türen mach' auf.

Isolde:

Auf?

Sie tuts.

(GW 2, S. 240)

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

3.1.6 Der entfesselte Zeitgenosse

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

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

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

¹¹⁸ Vgl. GW 3, S. 501.

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

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

¹¹⁹ Siehe das erste Kapitel dieser Arbeit.

¹²⁰ Vgl. GW 3, S. 501.

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

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

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

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

3.2 Kurze Zusammenfassung: Inhalt und Form von Carl Sternheims Komödien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁴ Ebd., S. 149.

¹²⁵ Ebd., S. 150.

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

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

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

¹²⁷ Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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