

Barbara Beßlich

## „Es ist immer nur ein wenig, was der Welt zur Erlösung fehlt“

### Rhetorik der Zeitenwende und kulturkritische Kriseninszenierung in Carl Sternheims Schauspiel *1913*

**Abstract:** Carl Sternheim's drama *1913* portrays the last year before World War I in Germany as an era destined for decline. This study looks at Sternheim's rhetoric of epochal threshold and analyses the way Sternheim transfers the argumentative structures of cultural criticism into a dramatic form.

---

**Prof. Dr. Barbara Beßlich:** Universität Heidelberg, Hauptstr. 207–209, 69117 Heidelberg,  
E-Mail: barbara.besslich@gs.uni-heidelberg.de

Der Feuilletonredakteur der Wiener *Neuen Freien Presse* Raoul Auernheimer bespricht im Dezember 1920 eine Premiere an der Neuen Wiener Bühne und urteilt:

Unter den vielen rückwärts gewandten Propheten, die jetzt in Deutschland den Zusammenbruch der wilhelminischen Aera geweissagt haben, ist Karl Sternheim immerhin ein vorwärts gewendeter gewesen. Sein gallenbitteres Schauspiel ‚1913‘ ist tatsächlich noch vor dem Kriege zu Papier gebracht worden und es enthält tatsächlich Sätze wie diesen: „Auf den materiellen Besitz einseitig festgelegt, scheint die Nation höheren Aufschwunges unfähig“, der den Kern der Komödie bloßlegt.<sup>1</sup>

Es ist bezeichnend, dass Auernheimer hier Friedrich Schlegels Definition des Historikers als „rückwärts gewandten Propheten“ (die auch oft zur Charakteristik

---

<sup>1</sup> Raoul Auernheimer: Theater- und Kunstdnachrichten. In: Neue Freie Presse Nr. 20218 vom 10.12.1920, S. 8. Wie vor 1914 verfasste, aber durch die Kriegszensur nicht sogleich publizierte (oder aufgeführte) Texte in ihrer Epochendiagnose von den Zeitgenossen nach 1918 wahrgenommen wurden, analysiert Peter Sprengel: Vorschau im Rückblick. Epochenbewußtsein um 1918, dargestellt an der verzögerten Rezeption von Heinrich Manns „Der Untertan“, Sternheims „1913“, Hesses „Demian“ und anderen Nachzügeln aus dem Kaiserreich in der Frühphase der Weimarer Republik. In: Michael Klein/Sieglinde Klettenhammer/Elfriede Pöder (Hg.): Literatur der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 64). Innsbruck: Institut für Deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik 2002, S. 29–44.

von Kulturkritikern bemüht wird) in Zusammenhang mit Sternheims Text bringt.<sup>2</sup> Dass Sternheims Schauspiel nichts weniger als eine umfassende Epochendiagnose beansprucht, signalisiert bereits der auffällige annalistische Dramentitel, der eine Jahreszahl zum Programm geraten lässt. Das Drama *1913*, das Carl Sternheim noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, zwischen März und Juli 1914, verfasste, zeichnet das letzte Vorkriegsjahr als eine Zeit der Dekadenz und Überständigkeit, die zum Untergang bestimmt ist.<sup>3</sup> Sternheim „beweist“, so ein zeitgenössischer Rezensent, „die Morbidität der deutschen Zustände, die zum Zusammenbruch des alten Reichs führten“.<sup>4</sup> Gerade auch der fundamentale Angriff auf die Hochfinanz und die Großindustrie veranlasste die Zensur dazu, nachdem das Drama 1915 in den expressionistischen *Weissen Blättern* erstveröffentlicht worden war, die geplante Uraufführung, geleitet von Max Reinhardt in Berlin am Deutschen Theater, in Kriegszeiten verbieten zu lassen.

Die Forschung hat seitdem immer wieder, und insbesondere in den ideologiekritisch bewegten 1970er Jahren, das Drama als eine kapitalismuskritische Satire kategorisiert, mit der der Expressionismusbeobachter Sternheim prärevolutionär und protokommunistisch dem Besitzbürgertum distanziert und kritisch die Leviten gelesen haben wolle.<sup>5</sup> Eine solche Deutung gerät aber nicht nur selbst leicht

---

**2** Vgl. Friedrich Schlegel: *Fragmente*. In: *Athenäum* 1. Nr. 2 (1798), S. 1–146, hier S. 20. Theo Jung: *Zeichen des Verfalls. Semantische Studien zur Entstehung der Kulturkritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert (Historische Semantik 18)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 24. Schlegels Definition des Historikers auf einen Kulturkritiker der Gegenwart bezieht etwa Jörg Neuenfeld: *Botho Strauß – ein rückwärtsgewandter Prophet? Medienkritische Geschichtsdeutung im Kreuzungspunkt zwischen Mythos und Naturwissenschaften*. In: Matthias Harder (Hg.): *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 119–132.

**3** Damit unterscheidet sich die düster kulturkritische Selbstwahrnehmung des Jahres 1913 durch den Zeitgenossen Sternheim deutlich von neueren Porträts, die das Jahr 1913 retrospektiv heller leuchten lassen, wie etwa das anekdotische Brouillon von Florian Illies: *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Fischer 2012. Vieles von Illies Epochendiagnose findet sich schon bei Modris Eksteins: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*. Reinbek: Rowohlt 1990; Jean-Michel Rabaté: *1913. The Cradle of Modernism*. Oxford: Blackwell 2007.

**4** So eine Besprechung der Uraufführung am Frankfurter Schauspielhaus zu Jahresbeginn 1919 von Bernhard Diebold: „1913“. In: *Das literarische Echo* 21/11, 1.3.1919, Sp. 668f.

**5** Sylvia Schönweitz: *Sternheims Bild vom Kapitalismus. Zur theoretischen Analyse und zur Darstellung kapitalistischen Verhaltens in Drama und Erzählung*. In: Jörg Schönert (Hg.): *Carl Sternheims Dramen. Zur Textanalyse, Ideologiekritik und Rezeptionsgeschichte*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1975, S. 167–174. Helga Schmied: *Kritik und Satire in Sternheims Dramen „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“*. In: ebd., S. 95–107. Edson M. Chick: *Sternheim's „1913“ as Satire. Fantasy and Fashion*. In: Donald H. Crosby/George C. Schoolfield (Hg.): *Studies in the German Drama. A Festschrift in Honor of Walter Silz (University of North Carolina Studies in the*

in die Gefahr der „rückwärts gewandten Prophetie“, sondern auch in die Bre-douille, Sternheims Drama auf ein linkes wirtschaftspolitisches Thesenstück zu reduzieren, das es nicht ist. Sternheims Bild vom Jahr 1913 greift weit über öko-nomische Spezialfragen hinaus und weitet den Blick auf ein kulturkritisches Gesamtpanorama der eigenen Zeit. Und die möglichen Lösungen für die kulturel-len Probleme, die der Bankierssohn und Millionär Sternheim im Frühjahr 1914 jenseits der Satire reflektiert, zeigen sich keineswegs politisch und wirtschaftlich so eindeutig, wie es die revolutionäre Situation 1918 (und die bundesrepublika-nische Befindlichkeit der gesellschaftspolitisch erhitzten 1970er Jahre) ex post mutmaßen lässt. Sternheim oszilliert zwischen politisch linken und rechten Po-sitionen, zwischen „Pathos der Distanz“ (Nietzsche) und Pathos der Identifikati-on, wie das in der Kulturkritik des frühen 20. Jahrhunderts häufig der Fall ist.<sup>6</sup>

Im Folgenden soll Sternheims Drama daher in zweierlei Hinsicht analysiert werden. Erstens soll danach gefragt werden, warum und wie ausgerechnet das Jahr 1913 zur kapitalen Krise inszeniert wird. Denn wenn die Forschung auch immer wieder betont hat, dass Sternheim mit seinem Dramen-Zyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* insgesamt dem Wilhelminismus den Zerrspiegel vor-gehalten und dessen maskenhafte Sprache decouviert habe,<sup>7</sup> so ist doch bisher nicht analysiert worden, was das Jahr 1913 von den wilhelminischen Vorjahren sowohl in der krisensensiblen Wahrnehmung der Zeitgenossen als auch in der ästhetischen Reflexion Sternheims besonders auszeichnet. Bei der Kontextualisie-

---

Germanic Languages and Literatures 66). Chapel Hill: University of North Carolina Press 1974, S. 213–224.

<sup>6</sup> Vgl. Gilbert Merlio/Gérard Raulet (Hg.): Linke und rechte Kulturkritik. Interdiskursivität als Krisenbewusstsein (Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik 8). Frankfurt/M.: Lang 2005.

<sup>7</sup> Das Schauspiel *1913* setzt innerhalb von Sternheims dramatischem Zyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* die Geschichte der Familie des Theobald Maske fort, der mit *Die Hose* (1910) und *Der Snob* (1914) begann, dann an dritter Stelle *1913* (1915) folgen ließ und 1923 mit *Das Fossil* endete. Zum Wilhelminismus-Porträt in den Vorkriegsdramen Sternheims vgl. Karl Deiritz: Geschichtsbewußtsein, Satire, Zensur. Eine Studie zu Carl Sternheim. Königstein: Forum Academicum 1979. Boris Dudaš: Vom bürgerlichen Lustspiel zur politischen Groteske. Carl Sternheims Komödien „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“ in ihrer werkgeschichtlichen Entwicklung. Hamburg: Kovač 2004. Sabine Kremser-Dubois: Dramaturgie de la provocation: Carl Sternheim. Frankfurt/M.: Lang 2008. Robert Theel: „Der Epoche Essentielles“. Carl Sternheims zeithistorische Epochenbilanz in dem Schauspiel „1913“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 39 (1995), S. 324–349. Zur Sprache in Sternheims Maske-Tetralogie vgl. Valerie Hennecke: Die Sprache in den Lustspielen Carl Sternheims. Köln: Diss. masch. 1985. Eckehard Czucka: Idiom der Entstellung. Auffaltung des Satirischen in Carl Sternheims „Aus dem bürgerlichen Heldenleben“. Münster: Aschendorff 1982. Winfried Freund: Die Bürgerkomödien Carl Sternheims. München: Fink 1976.

nung von Sternheims Untergangs- und Übergangsszenarien fällt auf, dass seine alarmistische Krisenrhetorik sich nicht nur national selbstbezüglich begreifen lässt, sondern dass die deutsche Weltanschauungsliteratur den Zeitenwandel 1913 auch in Auseinandersetzung mit Frankreich ausmacht. Ein Vermittler französischer Diskurse war für Sternheim in der Entstehungszeit seines Dramas vor allem der Dichter Ernst Stadler, dessen Andenken 1913 gewidmet ist.<sup>8</sup> Sternheims annalistische Diagnose 1913 ist kein Sonderfall, sie dramatisiert lediglich, was andere programmatische Schriften jenes Jahres expositorisch direkter aussprachen, wenn Walther Rathenau 1913 *Zur Mechanik des Geistes* kritisch Stellung nahm, Rudolf Eucken *Zur Sammlung der Geister* blies, oder Oskar A.H. Schmitz *Das unwirkliche Deutschland* anklagte und ihm den lebensphilosophischen Aufbruch in Frankreich zur Nachahmung anempfahl.<sup>9</sup> Sternheims Drama soll folgend im Kontext dieser Weltanschauungsliteratur betrachtet werden.

Zweitens interessiert die kulturkritische Argumentationsstruktur dieser Kriseninszenierung. Mit Georg Bollenbeck kann man Kulturkritik, Zeitkritik und Kulturpessimismus differenzieren, wenn man nicht nur ihre notorische Unzufriedenheit, sondern auch ihre Lösungsvorschläge avisiert: Das kulturkritische Denken „verwirft die eigene Zeit [...] und es entwirft Auswege. Darin unterscheidet es sich von der Zeitkritik. Es bewertet keineswegs das gesamte menschliche Dasein negativ: also keine pauschalen Weltkritikformeln. Darin unterscheidet es

---

**8** Zu Sternheim und Frankreich vgl. Heinrich Macher: London, Berlin und Paris. Drei europäische Metropolen in Carl Sternheims Prosawerk. In: Dieter Burdorf (Hg.): *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 254). Heidelberg: Winter 2008, S. 249–277; Andrea Rudolph: Von der konkreten Stadt zur Stadt als Struktur: Der urbane Lebensraum als Typologie in Carl Sternheims Pariserzählung. In: Maria Katarzyna Lasatowicz (Hg.): *Städtische Räume als kulturelle Identitätsstrukturen. Schlesien und andere Vergleichsregionen* (Silesia 7). Berlin: trafo 2007, S. 41–57. Zu Sternheim und Stadler vgl. Nina Schneider: *Ernst Stadler und sein Freundeskreis. Geistiges Europäertum zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg: Kellner 1993, S. 137–143.

**9** Vgl. Walther Rathenau: *Zur Mechanik des Geistes oder vom Reich der Seele*. Berlin: Fischer 1913; Rudolf Eucken: *Zur Sammlung der Geister*. Leipzig: Quelle & Meyer 1913. Oskar A. H. Schmitz fügte in seine Monographie *Das Land der Wirklichkeit*, womit er Frankreich meint, 1913 zwei Kapitel ein, einerseits *Das unwirkliche Deutschland* und andererseits ein Kapitel über *Das neue Frankreich*; vgl. O.A.H.S.: *Das Land der Wirklichkeit*. Der Französischen Gesellschaftsprobleme vierte Auflage. München: Georg Müller 1914, S. 16–52 (*Das unwirkliche Deutschland*. Einleitung in die dritte Auflage. 1913), S. 269–323 (*Das neue Frankreich* [1913]). Zu Schmitz' Epochendiagnose vgl. demnächst meine Studie: *Das Land der Wirklichkeit und Das wirkliche Deutschland*. Die kulturkritischen Transfers des Oskar A.H. Schmitz (1873–1931) zwischen Krieg und Frieden. In: *Cahiers d'Etudes Germaniques* 66 (2014), (in Vorbereitung).

sich vom Pessimismus.<sup>10</sup> Dass es Sternheim nicht bloß um satirische Anklage, sondern auch um mögliche Auswege zu tun war,<sup>11</sup> legt bereits das Motto des Dramas nahe: „Es immer nur ein wenig, was der Welt zur Erlösung fehlt.“<sup>12</sup> Diese steile Behauptung taucht im Dramentext, leicht variiert, als Figurenrede wieder auf und signalisiert dem Leser, dass Sternheim nicht nur Untergangsvisionen, sondern auch Aufbruchsahnungen dramatisiert.<sup>13</sup>

Die kulturkritische Ambivalenz zwischen apokalyptischem Taumel und idealistischen Resurrektionsträumereien lässt sich anschaulich machen, wenn man die kulturkritische Bestandsaufnahme temporalisiert und die eigene Gegenwart 1913 zur Epochenschwelle gestaltet. Dies unternehmen die Figuren in Sternheims Drama explizit, wenn der alte Großindustrielle Christian Maske zu Buchow seinem jungnationalistischen Sekretär erläutert: „Ist eines Systems Höhe erreicht, steht die Möglichkeit eines Wechsels stets vor der Tür“, woraufhin der Sekretär Dr. Wilhelm Krey diese allgemein universalgeschichtlichen Überlegungen seines Chefs aufgreift und auf die deutsche Situation 1913 hin spezifiziert: „Exzellenz sehen die Sache historisch. Auf materialistische folgen idealistische Epochen“ (S. 280 f.).

Diese Rhetorik des Epochenwechsels, welche die Zeitenwende weniger beschreibt als herbeiredet, scheint ein integraler Bestandteil der europäischen Kulturkritik der Moderne zu sein. Dazu gehört eine apokalyptische „Fünf Minuten

---

**10** Georg Bollenbeck: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders. München: C.H. Beck 2007, S. 12. Zur Differenzierung zwischen einem ahistorisch metaphysischen Pessimismus und einem historisch orientierten Kulturpessimismus vgl. Michael Pauen: Pessimismus. Geschichtsphilosophie, Metaphysik und Moderne von Nietzsche bis Spengler. Berlin: Akademie Verlag 1997.

**11** So auch Peter-André Alt: Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68/II (1994), S. 278–306, hier S. 295. Das satirische Element betont dagegen stärker Maurice Godé: Carl Sternheim, le Molière d'Allemagne. In: M.G. (Hg.): La volonté de comprendre. Hommage à Roland Krebs (Covergences 33). Frankfurt/M.: Lang 2005, S. 181–206.

**12** Carl Sternheim: 1913. Schauspiel in drei Aufzügen. Dem Andenken Ernst Stadlers, des Dichters. In: C.S.: Gesamtwerk. Bd.1: Dramen I. Hg. von Wilhelm Emrich. Neuwied: Luchterhand 1963, S. 217–294, hier S. 217. Die folgenden Seitenangaben im Fließtext beziehen sich auf diese Ausgabe.

**13** „Es ist immer nur ein wenig, was der Welt zu Erlösungen fehlt“ (S. 285), sagt Sofie zu ihrem Vater Freiherr Christian Maske von Buchow. Die Variation vom Singular in den Plural mannigfacher „Erlösungen“ illustriert Sofies nüchtern-realistischen Blick, der allen idealistischen Rettungsphantasien distanziiert gegenüber steht, und die Hoffnung auf die eine, singuläre Erlösung, abwertet und kontextualisiert in ein Geflecht von diversifizierten Erlösungshoffnungen. Vgl. hierzu auch Heinrich Vormweg: „1913“. In: Manfred Durzak (Hg.): Zu Carl Sternheim. Stuttgart: Klett 1982, S. 115–118, hier S. 115.

vor Zwölf“-Gefühligkeit, die suggeriert, dass hier der wirklich ultimative Moment zu ergreifen ist, die Rettung in allerletzter Minute zu versuchen, die aber möglich ist, denn es ist ja „immer nur ein wenig, was der Welt zur Erlösung fehlt“. Typisch ist dabei der generalisierende Zugriff, dem es nicht genügt, Teilbereiche der Gegenwart zu reformieren, sondern gleich schlankweg „die Welt“ zu retten sich bemüht. Kulturkritik der Moderne zielt auf das Ganze.<sup>14</sup> Und des weiteren stilisiert diese alarmistische Redekunst die eigene Position zu einem Interregnum zwischen Untergang und Neuanfang. Und auch dies provoziert Dringlichkeit und Dezesionismus. Notwendigkeit zum Handeln ergibt sich argumentativ dann aus dem konstatierten „zwischen“ der eigenen Übergangszeit, die nicht von selbst verschwindet und einem Besseren weicht, sondern der Entschlusskraft und der Tat bedarf.

Beide geschichtstheoretischen Modelle, das des Untergangs und das des Übergangs, werden dabei oft nebeneinander und nicht immer trennscharf verwendet, so dass das „vexatorische Changieren“ (Thomas Mann) zwischen Pessimismus und Optimismus auch zur Attraktivität dieser Kulturkritik beiträgt, da die Uneindeutigkeit der Position dem Publikum Interpretationsoptionen lässt.<sup>15</sup> Oft, und so auch bei Sternheim, werden Untergangs- und Übergangsrhetorik so gekoppelt, dass der Untergang des Alten notwendig ist und einen Übergang ermöglicht zum Wohle des Ganzen. Die Figuren in Sternheims Drama befinden sich (nach Sternheims Kategorien) noch in der materialistischen und noch nicht in der idealistischen Epoche. Sternheim stilisiert das Jahr 1913 appellativ zur Epochenschwelle, um den gewünschten Epochenwechsel zu beschleunigen.

---

**14** Vgl. hierzu auch Jung: Zeichen des Verfalls (Anm. 2), S. 20–53. Ähnlich bereits Horst Thomé: Der Blick auf das Ganze. Zum Ursprung des Konzepts „Weltanschauung“ und der Weltanschauungsliteratur. In: Werner Frick (Hg.): Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 387–401.

**15** Exemplarisch lässt sich diese planmäßige Verwirrung zwischen Optimismus und Pessimismus beobachten an der Diskussion von Spenglers *Untergang des Abendlandes*. Spengler weist 1921 in einem Aufsatz den Vorwurf des Pessimismus weit von sich und betont, „sagt man statt Untergang Vollendung, [...] so ist die pessimistische Seite einstweilen ausgeschaltet, ohne daß der eigentliche Sinn des Begriffs verändert wäre“ (Oswald Spengler: Pessimismus? In: Preußische Jahrbücher 184 [1921], S. 73–84, hier S. 73). Zu solchen Rezeptionsunsicherheiten vgl. auch Barbara Beßlich: Untergangs-Mißverständnisse. Spenglers literarische Provokation und Deutungen der Zeitgenossen. In: Manfred Gangl/Gilbert Merlio/Markus Ophälders (Hg.): Spengler – Ein Denker der Zeitenwende (Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik 12). Frankfurt/M.: Lang 2009, S. 29–51.

# 1 Dramatisierte Degeneration und satirischer Angriff

Das Jahr 1913 ist für das Deutsche Reich eigentlich ein Gedenk- und Jubeljahr: Während im kulturellen Bereich Richard Wagners 100. Geburtstag und der 50. Geburtstag von Gerhart Hauptmann und Arno Holz zu begehen sind, bringt das Jahr in politicis neben dem 25jährigen Thronjubiläum von Wilhelm II. vor allem die vielfältigen Feiern zum Centenarium der Befreiungskriege.<sup>16</sup> Ein Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig gilt es einzuweihen, und allseits sind offizielle Bemühungen im Gange, sich der Bildung der deutschen Nation 1813 gegen den Feind Frankreich zu erinnern. Die Einweihung der sogenannten Jahrhunderthalle in Breslau mit dem Skandal um Gerhart Hauptmanns zu diesem Anlass verfassten *Festspiel in deutschen Reimen* ist nur die bekannteste dieser öffentlichen Gedenkzeremonien.<sup>17</sup>

Allein – jenseits der offiziellen Veranstaltungen scheint es an der richtigen patriotischen Begeisterung oftmals zu fehlen. Man beklagt ein *Jubiläum ohne Jubel*.<sup>18</sup> Heldenstimmung mag sich nicht einstellen, und ein innerlich geeintes „Vaterland der Feinde“ (Jeismann) ist nur selten anzutreffen. In der Zeitschrift *Ethische Kultur* jammert der Reformpädagoge Rudolf Penzig 1913: „Wir können nicht feiern.“<sup>19</sup> Und die Zeitschrift *Türmer* entrüstet sich 1912/1913 in einem Artikel darüber *Wie wir feiern*, dass auch das Gedenken an die Befreiungskriege nichts ändert an einer irritierenden Bewunderung von das nationale Gemüt empörenden Vorbildfiguren:

Diese Verherrlichung Napoleons ist *nicht* eine *vorübergehende* Erscheinung, sondern ist ein *seit Jahren immer mehr sich verbreitender* Unfug. In den Schaufenstern trifft man ständig Büsten, Bilder und Bücher, die für Napoleon begeistern, und so mancher Deutscher hat über seinem Schreibtisch statt eines Bildes des Schmiedes der deutschen Einheit oder des Kaisers ein Napoleonbildnis hängen und ist stolz darauf.<sup>20</sup>

**16** Vgl. Eberhard Demm: „Sic volo sic júbilo“. Das 25jährige Regierungsjubiläum Wilhelms II. im Juni 1913. In: Archiv für Kulturgeschichte 93 (2011), S. 165–207; Wolfram Siemann: Krieg und Frieden in historischen Gedenkfeiern des Jahres 1913. In: Dieter Düding (Hg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 298–320.

**17** Vgl. Peter Sprengel: Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813–1913. Tübingen: Francke 1991.

**18** So Hellmuth von Gerlach: Jubiläum ohne Jubel. In: Die Welt am Montag vom 16.6.1913, S. 1.

**19** Rudolf Penzig: Können wir feiern? In: Ethische Kultur. Halbmonatsschrift für ethisch-soziale Reformen 21 (1913), S. 33f., hier S. 33.

**20** Jeannot Emil Freiherr von Grotthus: Türmers Tagebuch: Wie wir feiern. In: Türmer. Monatschrift für Gemüt und Geist 15 (1912/1913), Bd. II, S. 68–86, hier S. 83f. (Hervorhebungen im

Weniger frankophob konkret, aber nicht minder kulturkritisch konsterniert beklagt der Philosoph Rudolf Eucken, dass in Deutschland die rechte Haltung zum nationalen Gedenken fehlt. Er benutzt dafür den Begriff der ‚Stimmung‘, und er erläutert auch, dass diese falsche Stimmung nicht leicht genommen werden dürfe. Die wirtschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Erfolge des Deutschen Reichs seit der Jahrhundertwende und das nationale Gedenkjahr ließen Eucken eigentlich erwarten,

daß eine frische und freudige Lebensstimmung unser ganzes Volk durchdringe und es vertrauensvoll von großer Vergangenheit zu noch größerer Zukunft fortschreiten lasse. Aber unlegbar fehlt eine solche Stimmung. Wir finden vielmehr bei Betrachtung des Ganzen der Lebenslage und der Lebensschätzung viel Zweifel und Unsicherheit, wir finden die Neigung weit verbreitet, an den Dingen mehr die Schranken und Fehler als das Große und Gute zu sehen, über dem Haften am einzelnen Eindruck das Ganze ungewürdigt zu lassen, bei Kritik und Verneinung zu bleiben und sich dadurch die rechte Freude auch an unbestreitbaren Erfolgen zu stören; dazu finden wir uns bei allen prinzipiellen Fragen in arger Spaltung, und verlieren wir über solcher Spaltung die Sicherheit und Freudigkeit des eigenen Beginnens. Mögen das zunächst bloße Stimmungen sein, auch Stimmungen lassen sich nicht wegdekretieren, auch sie wollen als Tatsachen behandelt und gewürdigt sein.<sup>21</sup>

Jenseits des allgemeinen Nörgelns über die deutschen Nörgler findet sich in diesem Zitat an kulturkritischen Deutungsmustern auch hier wieder die Klage über Zersplitterung und Spezialistentum sowie die holistische Hoffnung, doch bitte wieder das „Ganze“ zu perspektivieren.<sup>22</sup> Oskar A.H. Schmitz konstatiert für Deutschland im Jahr 1913 vergleichbar: „Unser Charakter hat sich bei der zu

---

Original). Anders sieht das 1913 Oskar A. H. Schmitz: „Man kann aber in Wirklichkeit sehr wohl Napoléon bewundern und gerade darum erst recht die Größe der deutschen Erhebung von 1813 erkennen.“ (Schmitz: Das unwirkliche Deutschland [1913], in: O.A.H.S.: Das Land der Wirklichkeit [Anm. 9], S. 33).

**21** Eucken: Zur Sammlung der Geister (Anm. 9), S. 3f. Zu dem in dieser Zeit grassierenden Stimmungs-Begriff vgl. die Heidelberger Habilitationsschrift von Friederike Reents: Stimmung als geistiges Phänomen. Auf der Suche nach einer verlorenen Denkfigur (im Druck).

**22** Diese Überlegung hat auch im 21. Jahrhundert noch kulturkritische Konjunktur, wenn Botho Strauß Oswald Spenglers globale Toldrestigkeit im *Untergang des Abendlandes* als legitimen Versuch begreift, das Wesentliche jenseits positivistischer Faktenhuberei zu erfassen: „Die Welt begreift man nur in groben Zügen.“ Strauß nutzt seine Spengler-Rezension zum Plädoyer für den Mut zum Großentwurf: „Es wäre daher verhängnisvoll, das Denken in groben Zügen zu verlernen und Bilder von der Welt nur noch in hoher Auflösung zu besitzen.“ (Botho Strauß: Spengler persönlich. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung vom 19. August 2007, Nr. 33, S. 19f.). Zur Spengler-Rezeption von Botho Strauß vgl. auch Barbara Beßlich: „Niedergang war immer“. Botho Strauß und sein *Untergang des Abendlandes*. In: Uwe Puschner/Françoise Lartillot (Hg.): Kulturpessimismus. Ein Paradigma in der Diskussion (Zivilisationen & Geschichten). Frankfurt/M.: Lang (im Druck).

plötzlichen äußeren Entwicklung des Landes offenbar verrannt. Wir sind nervös überreizt [...]. Das moderne Deutschland [...] hat nicht mehr genug Ideen, oder vielmehr vor lauter materiellen Dingen, wie Geld und Vergnügen, werden die deutschen Ideen nicht mehr wirklich.“<sup>23</sup> Max Scheler spannt 1913 seine deutsche Gegenwart unter dem Einfluss Henri Bergsons zwischen Mystik und Mechanik aus, und auch Ernst Troeltsch sieht im Jahr 1913 die Zeit gekommen, *Die Kulturkritik des Jahrhundert-Endes* zu bilanzieren.<sup>24</sup> Diese kulturkritische Krisen-Stimmung des Jahres 1913 als Tatsache „behandelt und gewürdigt“ hat Carl Sternheim in seinem Schauspiel.

Das dreiaktige Prosa-Drama zeigt einen Sommertag des Jahres 1913 auf Schloß Buchow, dem Besitz des jüngst geadelten Großindustriellen Freiherrn Christian Maske von Buchow.<sup>25</sup> Dessen Kinder treffen ein, um den anstehenden 70. Geburtstag des kranken Vaters am 1. Juli 1913 zu feiern. So spiegelt das Drama die Spannungen zwischen den offiziellen Jubelfeiern und der fehlenden Jubelstimmung im Deutschen Reich des Jahres 1913 hier ins Private, denn auch bei Maskes fehlt es an Geburtstagsstimmung. Während der Vater sich bemüht, seinen jüngeren Kindern, der Tochter Ottilie und dem Sohn Philipp Ernst, die Verantwortung des sie erwartenden riesigen Erbes zu verdeutlichen, schickt sich die verheiratete ältere Tochter Sofie an, dem Vater sukzessive die Vormachtstellung zu entziehen. Streit um das zu erwartende Erbe prägt die Dialoge. Tochter Sofie und ihr Vater stehen antagonistisch gegeneinander bei einem Waffenhandel, um den sich Intrigen entspinnen. Die Aufregung setzt dem Vater zu, der im dritten Aufzug schließlich stirbt.

Sternheim dramatisiert den Verfall einer Familie, den Thomas Mann dreizehn Jahre zuvor in den *Buddenbrooks* episch ausgeformt hatte. Das Schauspiel gestaltet die einzelnen Familienmitglieder als typisierte Träger wilhelminischer Degenerationserscheinungen. Die Tochter Sofie, durch Heirat mittlerweile zur Gräfin von Beeskow sozial aufgestiegen, verkörpert einen eiskalten Kapitalismus, der

<sup>23</sup> Schmitz: *Das unwirkliche Deutschland* (1913) (Anm. 9), S. 36 u. 40.

<sup>24</sup> Vgl. Max Scheler: *Versuche einer Philosophie des Lebens. Nietzsche – Dilthey – Bergson* (1913). In: M.S.: *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*. Bern/München: Francke <sup>5</sup>1972, S. 311–339; Ernst Troeltsch: *Die Kulturkritik des Jahrhundert-Endes* (Erstdruck 1913). In: E.S.: *Aufsätze zur Geistesgeschichte und Religionssoziologie*. Hg. von Hans Baron. Tübingen: Mohr 1925, S. 641–646.

<sup>25</sup> Inwiefern Sternheim bei der Konzeption seines *Christian Maske* auch Walther Rathenau als Vorbild berücksichtigte, erörtert Robert Theel: „Der Snob Rathenau“. Carl Sternheims Parvenü *Christian Maske* als dramatische Verschlüsselung des wilhelminischen Industriellen, Philosophen und Zeitkritikers Walther Rathenau (*Der Snob*, 1913). In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 37 (1996), S. 229–259.

sogar die väterliche Gründerzeitgeneration das Fürchten lehrt. So erklärt Sofie ihrem Vater:

SOFIE: Unsere Generation hat den Industriestaat fertig von euch übernommen und lehnt für seine Basis alle Verantwortlichkeit weit von sich ab. Jedes Rezept habt ihr uns und das Hauptbestandteil aller Rezepte übermacht: Skrupellosigkeit. (S. 285)

Dieses Bekenntnis der Tochter und ihre Kriegsbereitschaft treibt den Vater zu der diagnostischen Einsicht, dass sein eigenes Zeitalter sich dem Ende zuneige, oder in seinen Worten: „Nach uns Zusammenbruch! Wir sind reif“ (S. 285). So wird das Jahr 1913 zum Wendepunkt der modernen Industriestaatsentwicklung stilisiert.

Während der Vater und seine älteste Tochter einen generationell gestaffelten und sich radikalierenden, sozial degagierten Kapitalismus vorführen und somit harte wirtschaftliche Erfolgsbilanzen im Zwielficht gesellschaftlicher Verantwortungslosigkeit erscheinen lassen, stellen die jüngeren Kinder eine verwöhnte und verweichlichte *jeunesse dorée* dar, die im Geschäftsalltag untauglich sich dem Luxus und der Tagedieberei ergibt. Der Sohn Philipp Ernst wird als selbstverliebter *Décadent* dargestellt, der nicht zwischen brutto und netto zu unterscheiden in der Lage ist und dessen größtes Problem seine Garderobe darstellt.<sup>26</sup> Von Beruf Sohn scheut er „Unannehmlichkeiten irgendwelcher Art, woher sie auch kommen“, und als er gesprächsweise mit der Möglichkeit eines Kriegs konfrontiert wird, erklärt er: „Ich bin militärfrei, gehe in einen Badeort, mache eine Weltreise“ (S. 240). Die Ablehnung des Kriegs resultiert nicht aus einer reflektierten politischen Haltung, sondern aus Bequemlichkeit; er präferiert ein „temperierte[s] Dasein“ (S. 235) ohne unvorhergesehene Zwischenfälle. Leidenschaft vermag der effemierte Philipp Ernst lediglich in Sachen Mode aufzubringen. Er „sieht im Schneider seinen Gott, in der Kreierung seiner neuen Mode seine Bestimmung und in der Freundschaft mit schwachsinnigen Aristokraten seinen Lebensinhalt.“<sup>27</sup> Die Szene, in der Philipp Ernst und sein debiler Freund Hartwig Prinz Oels um den englischen Schneider Easton kratzfüßig herumscharwenzeln, gestaltet Sternheim als komische Groteske.

Auch sprachlich werden die kritisch avisierten Figuren markiert. Die großindustriellen Gestalten verknappen ihre Sprache telegraphmartig, so dass sich die Dialoge zwischen dem alten Maske und seiner Tochter und zwischen dem alten Maske und seinem Sekretär oft im bellenden staccato kurzzeitig beschleunigen. Für Verben bleibt in Maskes imperialistischer Hoffnung keine Zeit, wenn er seiner

<sup>26</sup> Gegenüber dem Sekretär Dr. Wilhelm Krey bekennt Philipp Ernst offen, dass für ihn „netto, brutto – italienisches Kauderwelsch“ bedeute (S. 236).

<sup>27</sup> F[elix] D[örmann]: „1913“. In: Wiener Mittagspost 280, 9.12.1920. S. 3f., hier S. 3.

Tochter erläutert: „Weltmacht – kein Traum – baumstarke Wirklichkeit“ (S. 228). Auch gegenüber seinem Sekretär fasst er die gesellschaftlichen Spannungen der Gegenwart diagnostisch verkürzend in Nominalsätze: „Magenhunger der Armen. Machthunger der Reichen. Fertig“ (S. 230). Während so die kalten Kapitalisten die Zeitökonomie als wichtigen Faktor ihres Weltbildes sprachlich in Ellipsen demonstrieren, zeichnet sich die Sprache der Modegecken und Möchtegern-Dandys in Sternheims Drama durch überproportionalen Gebrauch von Fremdworten aus. Philipp Ernst und Prinz Oels flattern mal ins Französische und mal ins Englische. Philipp Ernst und seine jüngere Schwester Ottilie bestreiten einen Dialog über die Morgentoilette und Zahnpflege hauptsächlich auf englisch und französisch:

- OTILIE: Clean shaved steht dir himmlisch. [...] Und das Haar; tête carrée. Zeig die Zähne.
- PHILIPP ERNST: *tut's.*
- OTILIE: Wundervoll!
- PHILIPP ERNST: Deine?
- OTILIE: *zeigt sie.*
- PHILIPP ERNST: Splendid. Cherry tooth?
- OTILIE: Pâte dentifrice. Was hast du mir mitgebracht?
- PHILIPP ERNST: Sel Morny fürs Bad. Frühling im Badewasser. Maiandacht. Man plätschert au dessus de tout. Dann Houbigant, mon délice und die Gazette du bon ton. (S. 238)

Sternheim komisiert dieses affektierte Salbadern von Luxusgeschöpfen als sprachliche Entfremdung.<sup>28</sup> Die jüngere Schwester Ottilie wird als schwache Figur auf der Suche nach Orientierung gezeichnet. „Literarisch angekränkelt und sensationslüstern in verfeinertem Sinne nach Erlebnissen der Seele“ fahndet Ottilie nach Weltanschauungsangeboten.<sup>29</sup> Sie wird im zweiten Auftritt des ersten Aufzugs eingeführt mit der Frage, ob das von ihr bestellte „Buch ‚Geschlecht und Charakter‘ angekommen“ (S. 221) sei. Otto Weiningers Generalabrechnung mit der Ordnung der Geschlechter verspricht Ottilie gleichermaßen einen wohligen *épater le bourgeois*-Lektüregenuss als auch ein paar Schlüpfrigkeiten verbrämt mit einem semiwissenschaftlichem Anspruch.<sup>30</sup> Ottilie präsentiert eine vulgarierte Nietzsche-Rezeption, wenn sie Zarathustras Sentenz „Nichts ist wahr, Alles ist erlaubt“ runterbricht zu der Formel „nicht unterdrücken, was man heimlich wünscht“ (S. 223) und ihrem Vater ins Ohr eine Übermenschen-Phantasie raunt,

<sup>28</sup> Der idealistische Sekretär geißelt dementsprechend das „Plappern in sieben fremden Sprachen“ als „Grimassen zügelloser Unsittlichkeit“ (S. 270).

<sup>29</sup> D[örmann]: „1913“ (Anm. 27), S. 3.

<sup>30</sup> Ottilies Vater hingegen befindet Weininger für „auf widerliche Art verrückt“ und rät von der Lektüre schon aus zeitökonomischen Gründen ab: „Du verträdelst wichtige Stunden“ (S. 223).

die der begeistert rekapituliert: „Machttäumel! Menschen bewältigen“ (S. 223).<sup>31</sup> Otilie sehnt sich nach Halt, sie wünscht zu bewundern und wendet ihre Unterwerfungsbereitschaft mal dem brachial entfesselten Kapitalismus ihres Vaters und mal den jungnationalistischen Programmen des Sekretärs Dr. Wilhelm Krey zu.

## 2 Erlöser im Zwielficht: Figuren des Aufbruchs

Mit diesem Wilhelm Krey ist nun nicht mehr eine rein negativ gezeichnete Gestalt angesprochen, sondern eine Figur, die Sternheim bis kurz vor Dramenschluss von der Degenerationsdiagnose ausnimmt. Die dramatisierte Kulturkritik von Sternheim stellt den satirisch überzeichneten Negativfiguren (Philipp Ernst, Otilie, Prinz Oels) zwei Gestalten entgegen, die (in unterschiedlicher Weise) Gegenentwürfe und Auswegoptionen aus dem Untergangsszenario verkörpern. Sternheims Drama ist, so hat Alfred Polgar formuliert, „eingeklemmt zwischen Pathos und Ironie“ und enthält beide Seiten der Kulturkritik: 1913 „verwirft die eigene Zeit [...] und es entwirft Auswege“.<sup>32</sup> Gattungsästhetisch neigen die ironisch-satirischen Angriffe auf die wilhelminischen Degenerationserscheinungen der Komödie zu, wohingegen das Drama die Präsentation seiner Lösungsoptionen mit großem Ernst und Pathos gestaltet. Wilhelm Krey und Friedrich Stadler gehören in ihrem Selbstverständnis nicht mehr der „materialistischen Epoche“ an, die das Firmenimperium der Familie Maske hervorgebracht hat, sondern sie bereiten im Jahr 1913 den Aufbruch in eine „idealistische Epoche“ vor, die sie ersehnen.

Diese Vorstellung von einem Epochenwechsel, der Materialismus, Rationalismus und Positivismus 1912/1913 hinter sich lässt, gaben vielen Zeitgenossen als deutsch-französische Parallelaktion aus. Hermann Bahr etwa beobachtet 1912, wie

Eucken in Deutschland, Bergson in Frankreich erschienen und weckten das Gefühl für die Geheimnisse wieder auf, für das unbekannte Hinterland im Menschen und im Leben, das unsrer Vernunft nicht erreichbar und doch von uns als Heimat unserer Handlungen empfunden wird.<sup>33</sup>

---

**31** Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Teil IV (Der Schatten). (Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Bd. 4). München: Deutscher Taschenbuchverlag 1999, S. 340.

**32** Das erste Zitat stammt von Alfred Polgar: Sternheim und die Folgen. In: Die Weltbühne 17/1 vom 6.1.1921, S. 21f., hier S. 21; das zweite Zitat von Bollenbeck: Eine Geschichte der Kulturkritik (Anm. 10), S. 12.

**33** Hermann Bahr: Religion. In: H.B.: Inventur. Berlin: Fischer 1912, S. 63.

Und Oskar A.H. Schmitz geht ein Jahr später noch weiter und parallelisiert nicht nur den idealistischen Aufbruch in Deutschland und Frankreich, sondern diagnostiziert in Frankreich einen deutlichen Idealismusvorsprung, den er den Deutschen zum Vorbild anempfiehlt. Der Blick auf „Das neue Frankreich“ soll 1913 dem „unwirklichen Deutschland“ helfen den Epochenwechsel zu beschleunigen.<sup>34</sup>

Während so die kulturkritischen Zeitgenossen Sternheims den Aufbruch von 1913 durchaus in gesamteuropäischen Dimensionen und im Kulturtransfer zwischen Deutschland und Frankreich konzipieren, splittet Sternheim in seinem Drama die idealistischen Lösungsoptionen in eine nationalistische und eine Nationen übergreifende Variante. Wilhelm Krey und Friedrich Stadler stehen in dem Drama für zwei unterschiedliche Idealismus-Modelle.

Krey ist zwar Sekretär beim Großindustriellen Maske, aber insgeheim ist er ein vehementer Antikapitalist, der den Zusammenbruch von Maskes Imperium ersehnt. Seine ihm verhasste großindustrielle Umgebung begreift er als mäeutisches Mittel zur Konzeption seines deutschnationalen Programms:

WILHELM: [...] eine heilige, allgemeine, vaterländische Verbrüderung und allgemeine deutsche Ideen. Ich danke sie diesem Haus, in das mich der Zufall warf. Sein krasser kapitalistischer Geist brachte die innersten Organe zur Empörung, und nun trägt mich jede Stunde einem ungeheuren Ziele, der befreienden Tat näher. (S.220)

Seine idealistische „Empörung“ richtet sich sowohl gegen den skrupellosen Kapitalismus als auch gegen die Modetorheiten und weltanschaulichen Slalomläufe der jungen Maskes.<sup>35</sup> Und er kanalisiert seinen Aufbruchswillen in konkreter Agitation in einem fiktiven jungnationalen Verband, zu dessen Präsident er gewählt werden soll. Sein „Kampf gegen internationale Geldwirtschaft“ (S. 247) begeistert eine Schar jugendlicher Anhänger, die bereit sind, ihm bedingungslos zu folgen. In Kreys Notizen findet sich die Überzeugung „auf materiellen Besitz einseitig festgelegt, scheint die Nation höhern Aufschwungs unfähig“ (S. 249). Kreys Kampf gilt dem „raffinierte[n] Vergnügen“ und der „Korruption“, dagegen baut er auf „sittliche Ökonomie. Leidenschaftliches Nationalgefühl. Gemeinsamkeit gegen eine Welt in Waffen“ (S. 249). Kreys Nationalismus begreift sich antimilitaristisch und nimmt in manchen Argumentationsfiguren Anleihen bei der Sprache der deutschen Jugendbewegung.<sup>36</sup> Während der ersten zwei Aufzüge

<sup>34</sup> Vgl. Schmitz: *Das Land der Wirklichkeit* (Anm. 9), S. 269–314.

<sup>35</sup> So ereifert sich Krey gegenüber Otilie über „Lüge und Betrug deiner Klasse, Verkommenheit nach wie vor. Plappern in sieben fremden Sprachen, Grimassen zügelloser Unsittlichkeit; Sensation alles“ (S. 270).

<sup>36</sup> Vgl. Theel: „Der Epoche Essentielles“ (Anm. 7), S. 338f.

wird Krey dramaturgisch als Sympathieträger gestaltet. Er steht gegen den moralischen Morast der Familie Maske und versucht sich zu behaupten. Aber im dritten Aufzug lässt Sternheim ihn selbstverliebt den materiellen und erotischen Verlockungen seiner Umgebung anheimfallen. Aus der kulturkritischen Vorbildfigur wird ein Apostat. Krey, „der für die neue Welt, die da kommen soll schreibt und agitiert“,<sup>37</sup> zeigt sich am Ende noch verhaftet in der materiellen Epoche. Sein idealistisches Programm stellt sich als Phrasendrescherei heraus, seine „Ideen von 1913“ erweisen sich als fragwürdig.<sup>38</sup>

Anders sieht das bei der zweiten Lichtgestalt des Dramas aus, dem jungen Friedrich Stadler, der für das idealistische Programm Wilhelm Kreys glüht und der „ohne jede Ironie vorgestellt“ wird.<sup>39</sup> Sternheim oppositioniert den „eitelverräterischen Sekretär und den reinen Stadler“, der manchem zeitgenössischen Rezensenten als „der wahre Idealist“ erschien.<sup>40</sup> Dass dieser Friedrich Stadler sich von den anderen satirisch überzeichneten Figuren des Dramas deutlich absetzt, wird dem Leser bereits bei der Lektüre der rahmenden Paratexte deutlich, denn das Drama *1913* ist „Dem Andenken Ernst Stadlers, des Dichters“ (S. 217) gewidmet. Die Deckung der Nachnamen erweist sich nicht als Zufall, sondern als strategische Leserlenkung. Sternheim hat im nach hinein erläutert, sein Drama

enthalte nicht nur alles, was bis zu diesem Tag klipp und klar über der Welt Umstände zu sagen war, doch in Friedrich Stadlers Person, die den Umrissen des Dichters Ernst Stadlers nachgebildet war, auch schon die neue, mögliche Hoffnung einer klareren Zukunft Europas als Prophetie in Stadlers letzten Worten.<sup>41</sup>

---

37 D[örmann]: „1913“ (Anm. 27), S. 3.

38 Die Formulierung von Kreys „Ideen von 1913“ (in Analogie zum Schlagwort von den „Ideen von 1914“) findet sich in der Rezension von Siegfried Jacobsohn, der zu Kreys Programm bemerkt: „Heilige deutsche Ideen erheben sich wider den krassen kapitalistischen Geist; aber der Geist des Kapitalismus ist lange nicht so fraglich, so fragwürdig wie die Heiligkeit der Ideen von 1913.“ (Siegfried Jacobsohn: Aus dem zwanzigsten Jahrhundert. In: Die Weltbühne 16/16 vom 15.4.1920, S. 435ff., hier S. 435).

39 So bemerkt von Diebold: „1913“ (Anm. 4), S. 669, der fortfährt: „Sternheim war uns noch nie so sympathisch wie im hier geoffenbarten Zukunftsglauben“.

40 Das erste Zitat stammt von Karl Viëtor: Karl Sternheim: 1913. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur 1/6 vom 20.1.1919, S. 55f, hier S. 56; das zweite Zitat von Paul Kornfeld: Sternheims „1913“. In: Der Friede 55/3, vom 7.2.1919, S. 69f., hier S. 69.

41 Carl Sternheim: Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens. In: C.S.: Gesamtwerk, Bd. 10/1: Spätwerk, Nachträge. Hg. von Wilhelm Emrich unter Mitarbeit von Manfred Linke. Neuwied: Luchterhand 1976, S. 169–330, hier S. 329. Auch Thea Sternheim rubriziert das Drama als prophetisch: „Während Carls Ton in *1913* prophetisch wird, die großen Szenen geradezu Sturm läuten, erlebe ich die Verführung des sich zum Sommer wandelnden Frühlings.“ (Thea Sternheim: Erinnerungen. Hg. von Helmtrud Mauser in Verbindung mit Traute Hensch. Freiburg: Kore, S. 206f.).

In diesem Zitat wird deutlich, dass es Sternheim nicht bloß um satirische Anprangerung geht, sondern dass er auch Lösungsoptionen avisiert. Krey erweist sich im letzten Aufzug als Enttäuschung, Stadler hingegen als Hoffnung. Und es ist bezeichnend, dass dieser Friedrich Stadler im zweiten Aufzug die jugendbewegte Sprache von Wilhelm nicht nur teilt, sondern noch enthusiastisch steigert und Wilhelm zur bewunderten Führerfigur verklärt:

FRIEDRICH: [...] Du fandest die Formel, mit unserer abgegriffenen Tagessprache von neuem Sphären in Räume zu rollen, rissst die Jugend von ihren Sitzen, dass sie zum Marschieren bereit neben dir steht. [...] Da auf deinen Ruf alles zusammenläuft, das Entgegengesetzte einig ist, bist du Führer. Bist es durch deine deutsche Idee, die zum erstenmal alles zusammenreißt, was in diesen Zeitläuften deutschen Boden bewohnt und sich bekennt zum Kampf gegen internationale Geldwirtschaft. – Das Geschwür der Zeit stachest du auf, aus schwülen Dämpfen der Rentenhysterie führst du uns geläutert zurück an das klare Wasser unserer Wälder. (S. 246f.)

Für viele Sternheim-Interpreten nach 1945 war es schwer vorstellbar, dass solche Formulierungen anders als entlarvend und satirisch gemeint sein konnten. Die Führerideologie, die Pathologisierung gesellschaftlicher Phänomene, das Ideal einer militärisch formierten Gesellschaft, der deutsche Wald als regressiver Sehnsuchtsort und der vollmundige Kampf gegen eine (womöglich noch jüdisch konnotierte) „internationale Geldwirtschaft“ sortierten Friedrich Stadlers Worte in eine Vorgeschichte nationalsozialistischer Propagandaphrasen ein. Und solche Sätze konnten unmöglich der Intention des Autors Sternheim nahekommen, wollte man ihn politisch korrekt retten.<sup>42</sup>

Aber die Aussagen Sternheims über seine Figur sprechen eine andere Sprache. Sternheim hat immer wieder betont, dass sein Friedrich Stadler eine von ihm durchweg positiv gezeichnete Figur sei. Sie steht im zweiten Aufzug noch ganz unter Wilhelms Einfluss und plappert seine nationalistischen Phrasen begeistert nach. Wenn man genau hinschaut, sieht man, dass für diesen Friedrich Stadler der idealistische Aufbruch das eigentliche ist, seine nationale Ausprägung nur Nebensache. Friedrich Stadler schätzt Krey, weil er es schafft, die Zersplitterung zu überwinden und „zum erstenmal alles zusammenreißt“ (S. 247). Für Stadler ist der Prozess der Homogenisierung der Zweck, das nationalistische Programm lediglich Mittel zu diesem Zweck. „Jugend“ und „Le-

---

<sup>42</sup> Einen solchen Rettungsversuch unternahm etwa Helmuth Karasek: Carl Sternheim. Hannover: Eberhard Friedrich 1965, S. 45f. Ähnlich auch Dudaš: Vom bürgerlichen Heldenleben zur politischen Grotteske (Anm. 7), S.332ff. Beide, Karasek und Dudaš, begreifen die Figur Friedrich Stadler als Karikatur.

ben“ sind die zentralen Merkworte seiner Orientierung, die „Nation“ ist für ihn demgegenüber nachrangig.<sup>43</sup>

Dass das Nationale für Friedrich Stadler dem idealistischen Aufbruch nachgeordnet ist, zeigt sich schon vor seiner Abkehr von Wilhelm, wenn man darauf achtet, in welche Bezüge er Wilhelm einordnet. Er vergleicht ihn mit Mirabeau (S. 246), nicht mit dem Freiherrn vom Stein, Ernst Moritz Arndt oder ähnlichen deutschen Figuren, sondern mit dem französischen Revolutionspolitiker und Rhetor. Am Ende des Dramas, als Friedrich Stadler sehen muss, dass sein ehemaliges Vorbild Wilhelm Krey, sich von seiner Umgebung hat korrumpieren lassen, wendet er sich von dessen „Ideen von 1913“ ab. Angewidert verlässt er Schloss Buchow, geheilt von den nationalistischen Phrasen, aber mitnichten vom großen Pathos und idealistisch-kulturkritischer Aufbruchshoffnung. Das Drama lässt Friedrich Stadler das letzte Wort. In der Nacht im Aufbruch begriffen ist er sich sicher: „Ich finde den Weg.“ In holzschnittartiger Lichtmetaphorik repliziert ihm der Diener des Hauses: „Es ist schwarz. Ein Licht?“ Und Friedrich Stadler entgegnet bedeutungsschwanger: „Muß sich finden! Gebe Gott – Leuchte zum großen Ziel“ (S. 294). Der Friedrich Stadler dieses Dramenendes war für Sternheim nichts weniger als eine Erlöserfigur, „der als (Seraphim) Engel zum Schluß des Schauspiels auf dem Trümmerfeld zeretzter Zivilisation mit neuem Beginn zu neuen Zielen aufbrechen will“.<sup>44</sup>

Dass diese Erlöserfigur auch anfällig war für nationalistische Agitation, macht sie in den Augen ihres Autors nicht zweifelhaft. Sternheim präsentiert mit seinen Erlöserfiguren Krey und Stadler zwei zeitgenössische Optionen, um die dramatisierte Kulturkrise zu überwinden.<sup>45</sup> Dass von heute aus gesehen solche idealistischen Erlösungsphantasien bereits die Weltanschauungskämpfe späterer Jahre präpludieren, ist ein Problem der Nachgeborenenperspektive. Sternheim

---

**43** Vgl. Friedrich Stadlers Bekenntnis: „Jung sein, mit seiner Bestimmung nicht experimentieren müssen, sondern durch das Genie eines Lebendigen ein lebendiges Ziel in der Welt sehen, dem sich aus seines Blutes Fülle hingeben darfst, wie viel Generationen ist das gegönnt?“ (S. 248). Der Begriff der „Formel“ (S. 246), den Friedrich Stadler für Kreys die Jugend entflammenden Enthusiasmus benutzt, verweist wohl auch auf die sogenannte Meißner-Formel, die beim Treffen der deutschen Jugendbewegung auf dem Hohen Meißner im Oktober 1913 gefunden und zelebriert wurde.

**44** Sternheim: [Frühere Fassung zu] Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens. In: C.S.: Gesamtwerk, Bd.10/1: Spätwerk/Nachträge. Hg. von Wilhelm Emrich unter Mitarbeit von Manfred Linke. Neuwied: Luchterhand 1976, S. 539f.

**45** Entstehungsgeschichtlich muss man festhalten, dass die Figur des Dr. Wilhelm Krey zu Beginn von Sternheims Arbeit an dem Drama ganz positiv konzipiert war. Erst nach der näheren persönlichen Bekanntschaft Sternheims mit Ernst Stadler fügt Sternheim die Figur Friedrich Stadlers in sein Drama ein, der als Sympathieträger Krey zusehends ablöst.

selbst konzipierte in seinem Vorkriegsdrama *1913* ein Epochenporträt, das aus-  
gespannt ist zwischen Apokalypse und Aufbruch.<sup>46</sup> Immer wieder hat die For-  
schung festgestellt, dass die Probleme, die Sternheims Dramen aufgeben, „in der  
Gesamtkonzeption [liegen]. Erscheint die Wahl der Stilmittel zunächst auf eine  
satirische Wirkungsintention berechnet, so relativiert sich dieser Eindruck, wenn  
man die Schlußtableaus [...] betrachtet“.<sup>47</sup> Dieser irritierende Befund rührt auch  
daher, dass Sternheim die Denkmuster der Kulturkritik fiktionalisiert und in einen  
dramatischen Spannungsbogen transformiert. Sternheim überführt die sich zwi-  
schen Untergangsvision und Aufbruchshoffnung erstreckende Argumentations-  
struktur der Kulturkritik gattungsästhetisch in die dramatische Form, indem der  
Handlungsverlauf nach einer Abstiegslinie am Ende wieder einen Hoffnungs-  
schimmer avisiert. Und der war sehr ernst gemeint und keineswegs satirisch  
verfremdet.

---

**46** In der Aufbruchsstimmung nimmt Sternheim Anleihen bei Ernst Stadlers Gedichtband *Der Aufbruch*, den Stadler Sternheim zu Weihnachten 1913 geschenkt hatte. Sternheim schwärmte von Stadlers „Hauptwerk; das mich stets beglückte; an dem Deutschland einen über die Zeiten reichenden lyrischen Besitz vom Anfang des Jahrhunderts hat; das Stadlers keuscher Schwanengesang bleiben sollte! Es ragt über alle Kunst der Zeit, die großen französischen Werke der Impressionisten und Expressionisten.“ (Sternheim: Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens [Anm. 41], S. 326). In Stadlers der Sammlung den Titel gebenden Gedicht wird mit einer bellizistischen Metaphorik ein *Aufbruch* beschworen, dessen Bilderreichtum konkreter als sein Ziel erscheint. Und auch dort wird der Moment des Aufbruchs über eine plakative Lichtsymbolik eingefangen: „Es war wie wenn im Dunkel plötzlich Lichter aufstrahlen.“ (Ernst Stadler: *Der Aufbruch*. In: E.S. Dichtungen. Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe. Eingeleitet, textkritisch durchgesehen u. erläutert von Karl Ludwig Schneider. Bd.1. Hamburg: Heinrich Ellermann, S. 128f., hier S. 128). Diese Lichtsymbolik und die bellizistischen Metaphern beleiht Sternheim in seiner Gestaltung der dramatischen Figur Friedrich Stadler. Inwiefern Sternheim nicht nur die Lyrik Stadlers, sondern auch dessen Brüsseler Rede über die neue deutsche Jugend aus dem Frühjahr 1914 als Quelle für seinen Friedrich Stadler nutzt, erläutert Theel: „Der Epoche Essentielles“ (Anm. 7).

**47** Alt: Die soziale Botschaft der Komödie (Anm. 11), S. 295.

