

Depressionen in Krähwinkel: Grillparzer, Nestroy und Kafka

Von Gerhard Scheit

(Aus: Witz und Lebensangst. Hg. v. Ilija Dürhammer u. Pia Janke. Wien 2001)

Der Metternichsche Staat hat es seinen Untertanen wirklich nicht leicht gemacht. Er bot ihnen kaum irgendeine attraktive Möglichkeit, mit ihm sich zu identifizieren, jedenfalls keine moderne Möglichkeit. Er stand damit im Widerspruch zu dem, was Anhänger der Französischen Revolution in Deutschland wie Johann Gottlieb Fichte früh schon gefordert haben und was dann nach Metternichs Abgang - wenn auch intermittierend - in Deutschland und Deutschösterreich als „Volksstaat“ realisiert werden sollte: die Einheit von Volk und Staat, die unbedingte und unmittelbare Identifikation mit dem Souverän, mag er sich nun in einem feudalabsolutistischen Herrscher alter Schule oder einem totalitären Führer moderner Art verkörpern; eine Identifikation, der jede ständische oder klassenmäßige Bewußtheit, jede traditionell vermittelte Identität freiwillig sich zu integrieren hatte.

Das soziale Gebilde des Metternich-Systems jedoch war ein Muster an Desintegration – ein Gebilde, worin Gruppen und Identitäten zunehmend auseinander trieben, statt im gemeinsamen Fluchtpunkt des Staats zueinander zu finden. Zusammengehalten fast nur durch äußeren Zwang hat man es hier mit dem Inbegriff einer segmentierten Gesellschaft zu tun, die in sich zu zerfallen droht. Ja, es handelte sich - vor dem Hintergrund des modernen Volksstaats - bereits um so etwas wie eine Staatsparadoxie, und sie gab nicht zuletzt jenen, die dazu ausersehen waren, Einverständnis und Identifikation mit dem Staat zu fördern, kaum lösbare Rätsel auf: den Dichtern und Denkern.

Der Josephinische Staat war dagegen förmlich noch Hort des politischen Engagements gewesen: er hatte den Intellektuellen eindeutige Angebote gemacht und versprochen, sie verlässlich zu unterstützen, wenn sie dazu dienten, ihn zu vermitteln und als Objekt der Einfühlung der Bevölkerung darzubieten, damit diese zum „Volk“ in seinem Sinn werden kann. Aber die Französische Revolution brachte hier alles durcheinander: plötzlich mußte sich der Staat vor seinen eigenen Anhängern fürchten, ja sogar einzelne seiner staatsversessenen Beamten hinrichten lassen. Der Souverän bekam vor allem Angst vor den fanatischen Anhängern der deutschen Nation, dabei waren doch die Bürger dieser Nation nichts anderes als die staatstragende Schicht.

Andererseits konnte derselbe Staat auch nicht verhindern, daß die alten, traditionellen Bindungen sukzessive zerstört wurden und die Menschen vereinzelt: im Zuge der Kapitalisierung trat an die Stelle der Zunft auch in der Habsburgermonarchie nach und nach die Fabrik; auch hier zerfiel die Einheit von Familie und Arbeit, Wohnstätte und Werkstätte und hinterließ eine Gesellschaft von Waren- und Arbeitsmonaden, synthetisiert einzig durch das Geld, selbst dann wenn sie keins haben.

Beides: die immer mehr mißlingende Synthesis durch die kaum zugängliche Identifikation mit einem Staat, dessen am besten funktionierender Teil Geheimpolizei und Diplomatie waren; und die allmählich gelingende Synthesis durch Tauschwert und Kapitalverhältnis, die in der Phase der Industrialisierung kaum gebremst werden konnte - beides scheint mir für Autoren wie Grillparzer, Raimund und Nestroy aber auch für einen Musiker wie Franz Schubert von entscheidender Bedeutung: zunehmende Vereinzelung durch eine sich entwickelnde bürgerliche Gesellschaft, und zugleich ein Staat, der sich der Identifikation eher verweigert als sie zu fördern; der Angst hat vor seinen Bürgern wie vorm Kapital.

In einer Tagebuchaufzeichnung von 1916 schreibt Schubert: „Ein schreckender Gedanke ist dem freyen Manne in dieser Zeit die Ehe; er vertauschet sie entweder mit Trübsinn, oder grober Sinnlichkeit. Monarchen dieser Zeit, ihr seht dieß, u. schweiget. Oder seht ihr's nicht?“ Für die Misere des Ehelebens scheint allen Ernstes der Souverän zuständig. Der Untertan fühlt sich umso mehr von ihm verlassen, als er nicht versteht, woher der ganze Trübsinn und die grobe Sinnlichkeit kommen. Jedenfalls haben wir von diesem Musiker, dem die Ehe ein schreckender Gedanke und der Monarch eine herbe Enttäuschung war, die extremste musikalische Expression der Vereinzelung - und nicht weit davon entfernt die Grillparzerschen Frauenfiguren. Diese Gestalten erscheinen allerdings im Drama, in der Kunst des Dialogs, so verirrt wie Schuberts Musik auf der Opernbühne – dort wo entweder die Ehe glücklich geschlossen werden oder der Monarch am Ende alle versöhnen muß.

Erhabener Jammer: Grillparzers weibliche Hauptfiguren

Der Staat stieß also die Schriftsteller in ein Dilemma, und dessen vollendeter Ausdruck ist das Werk Grillparzers. Gerade mit den Stücken, die er dem Staat zu Füßen legen wollte, hatte Grillparzer nicht selten die größten Schwierigkeiten – das betrifft bereits *König Ottokars Glück und Ende*, gilt aber in besonderem Maß für den *Treuen Diener seines Herrn*, einem wie Grillparzer selbst sagt „bis zum Übermaß“ loyalen Stück. Dieses Übermaß besteht darin, daß sich der Staatsdiener bis zur völligen

Selbstverleugnung mit dem Staat identisch macht. Wie auch immer der König regieren mag, der Untertan bleibt ihm treu. Die Ironie, die im Titel anzuklingen scheint, ist nicht beabsichtigt. Als Reichsverweser vom König eingesetzt, rettet Bancbanu den Mörder seiner eigenen Frau vor den Aufführern, weil dieser der Schwager des Königs ist, und der Aufruhr für den Beamten das Ärgste. Schließlich verhaftet er auch seinen eigenen Bruder, weil der an der Rebellion teilnahm.

So konnte auch die Zensur beim besten Willen nichts gegen das Stück einwenden. Statt daraus aber Kapital zu schlagen und es in festlichen, von höfischer Repräsentanz gekennzeichneten Aufführungen zum besten des Staates zu nützen, wie es noch Joseph II. mit entsprechenden Stücken und Opern unternommen hatte, teilt der Kaiser Grillparzer nach der ersten Aufführung mit, ihm habe das Stück dermaßen gefallen, daß er es ausschließlich zu besitzen wünsche. Um es also von der Öffentlichkeit fernzuhalten, wollte es der Kaiser käuflich erwerben, damit es in der kaiserlichen Privatbibliothek stillschweigend begraben werden konnte. Obwohl dieses Geschäft schließlich nicht zustande kam, verschwand das Stück dennoch bald von den Spielplänen.

Der treue Diener verkörpert ein Extrem: Unfähigkeit, zum Staat Distanz zu halten, Unfähigkeit zur Reflexion. Beide Vermögen, die Bancbanu in so drastischer Manier abgehen, überträgt Grillparzer in anderen Stücken auf Frauenfiguren – von Sappho, Hero (aus *Des Meeres und der Liebe Wellen*) und Medea bis zu Esther (aus der *Jüdin von Toledo*) und Libussa. Durch geschlechtliche Arbeitsteilung und Unterdrückung sind Frauen von Haus aus der staatlichen Sphäre entfremdet – oder um es positiv zu wenden, wie Grillparzer es tut: ihr entrückt oder über sie erhaben. So kann Grillparzer, das, was er als Beamter und treuer Diener in sich selbst unterdrücken muß, am besten in solchen entrückten Frauengestalten artikulieren.

Während nun der unfreiwillig lächerliche Bancbanu, so identisch mit dem Staat, gegen alles Unglück der Welt wie gepanzert ist - „Unbill, die man erträgt, war gar nicht da“, sind diese erhabenen Frauen schwer depressiv und darin allem Leid fast schutzlos ausgeliefert.

„Bin ich denn noch?“ fragt Sappho, „und ist denn etwas noch?“

Die Dunkelheit, die brütend mich umfängt,

Es ist die Nacht und nicht das Grab!

Man sagt ja doch, ein ungeheurer Schmerz,

Er könne töten, - Ach, es ist nicht so! –

Still ist es um mich her, die Lüfte schweigen,
Des Lebens muntre Töne sind verstummt,
Kein Laut schallt aus den unbewegten Blättern,
Und einsam, wie ein spätverirrter Fremdling,
Geht meines Weinens Stimme durch die Nacht.-
Wer auch so schlafen könnte wie die Vögel,
Doch lange und länger, ohne zu erwachen,
Im Schoße eines festern, süßern Schlummers
Wo alles – alles – selbst die Pulse schlafen,
Kein Morgenstrahl zu neuen Qualen weckt
(...)
Beschützt mich Götter! schützt mich vor mir selber!
Des Innern düstre Geister wachen auf
Und rütteln an des Kerkers Eisenstäben!

Die Götter schützen Sappho nicht vor ihr selber – und auch die anderen erhabenen Frauenfiguren bleiben dieser zerstörerischen Verlassenheit ausgeliefert. Im günstigsten Fall können sie, wie Medea, die Depression auf den Mann übertragen: „Ein kummervolles Dasein bricht dir an“, sagt Medea am Ende zu Jason -

Doch was auch kommen mag: halt aus
Und sei im Tragen stärker als im Handeln!
Willst du im Schmerz vergehn, so denk an mich,
Und tröste dich an meinem größeren Jammer,
Die ich gethan, wo du nur unterlassen.
Ich geh' hinweg, den ungeheuern Schmerz
Fort mit mir tragend in die weite Welt.

Die depressive Frau wird geradezu Paradigma der Grillparzerschen Dramaturgie. In ihrer Erhabenheit schwingt immer ein jammernder Ton mit: enttäuschte Liebe - aber nicht zu den konkreten Männern, die auf der Bühne erscheinen; sie sind zu ephemere; sie geben - ähnlich wie in Schuberts Tagebuch das Verhältnis der Geschlechter - nur den Anstoß dazu, die allgemeine Verlassenheit des einzelnen zum Ausdruck zu bringen - und die Enttäuschung über den Staat, über den Monarchen, der davon nichts sieht oder zu alledem nur schweigt.

Das heißt: Grillparzer inszeniert etwas von seinem gestörten Staatsverhältnis als Verhältnis der Geschlechter; den problematisch gewordenen Patriotismus als fragwürdig werdende Liebe; das unlösbar schwierige Beamtenverhältnis als tragisch gebrochene Ehe. Immer werden die Frauen enttäuscht, sie ahnen es bereits im Voraus und sind darum zutiefst traurig. In den ersten Worten, die Sappho ihrem Geliebten unter vier Augen sagt, sieht sie bereits den kommenden Treuebruch ahnungsvoll voraus. Diese Frauen haben keine Gegenwart; sie können ihre Liebe auf den Mann überhaupt erst konkret beziehen, wenn er tot ist. „Den Toten will ich schauen, wenn auch mit Tränen schauen. / Den Lebenden nicht.“ Das sagt Medea, die ebenfalls betrogen wird, jedoch aus der enttäuschten Liebe ein Potential an Widerstand gewinnt. Und die Passagen, worin sich ihre Depression in Zorn verwandelt, lassen darum auch etwas vom Staatsverhältnis in der Geschlechterbeziehung durchscheinen: „Nur Er ist da, Er in der weiten Welt / Und alles Andre nichts als Stoff zu Taten. / Voll Selbstheit, nicht des Nutzens doch des Sinns, / Spielt er mit seinem und der andern Glück. / Lockt's ihn nach Ruhm, so schlägt er einen tot (...) Was auch darüber bricht, was kümmert's ihn! / Er tut nur Recht, doch recht ist, was er will.“

Auch Hero in des *Meeres und der Liebe Wellen* liebt im Grunde nur den toten Leander, der aber wird zum Gott erhoben: „Was noch übrig blieb, / Es sind nur Schatten; es zerfällt, ein Nichts. Sein Atem war die Luft (Betonung auf: war!) / sein Aug die Sonne, / sein Leib die Kraft der sprossenden Natur; Sein Leben war das Leben: deines, meins / Des Weltalls Leben.“ Das erinnert in der Wortwahl wie im Gestus an die zahllosen dichterischen Reden, die man auf tote Herrscher gehalten hat: der ärarische Nekrolog als sekularisierte Apotheose.

Es macht nun die ganze Eigenart von Grillparzers Stück über Libussa aus, daß darin die Staatsfrage im Geschlechterverhältnis nicht mehr verborgen wird, vielmehr umgekehrt ganz zu Bewußtsein kommt. „Es ist der Staat die Ehe zwischen Bürgern“, sagt Primislaus. Und Grillparzer erreicht damit die größtmögliche Distanz zum Staat – nicht zufällig in der Periode von 1848. Die Depression erscheint

nun in Gestalt Libussas als notwendige Gefühlslage angesichts einer Staatsmacht, die einerseits die Vereinzelung der Menschen zuläßt und andererseits selber kein Identifikationsangebot mehr darstellt – zumindest für den, der bei Vernunft bleiben will: „Das ist der Mann, den ihr und ich gesucht. / Was jetzo leicht und los das macht er fest,/ Und eisern wird er sein so wie sein Tisch / um euch zu bändigen, die ihr von Eisen. / Die Luft wird er besteuern, die ihr atmet, / Mit seinem Zoll belasten euer Brot, / Der gibt euch Recht, das Recht zugleich und Unrecht, / Und statt Vernunft gibt er euch ein Gesetz, / Und wachsen wird's wie alles mehr die Zeit, / Bis ihr für euch nicht mehr, für Andre seid.“ Primislaus spricht auch wirklich dem Staat aus der nationalökonomischen Seele: „So schafft der Tausch was hier noch etwa fehlt./ (...) Hat auch das Land was ihm zur Not genug; / An unsern Grenzen wohnen andre Völker, / Die streben vor und mehren ihre Macht. / Das Viel und Wenig liegt in der Vergleichung / Und in der Truhe mindert sich der Schatz, / Wer Hundert hat und sich damit begnügt,/ Er hat nicht mehr, zählt jeder Nachbar Tausend.“

Gerade hier sieht Libussa das Problem: „Statt Menschen hast du viele, die sich gleich.“ Ihre mythische Weisheit besteht darin, daß sie ahnt, was aus diesen so friedlich angekündigten Tauschverhältnissen resultiert: „Blut umgibt mich, Blut / Durch dich vergossen fremdes und von fremden deines (...) Durch unbekannte Meere wirst du schiffen, / Ausbeuten was die Welt an Nutzen trägt, / Und allverschlingend sein vom All verschlungen.“

Niedrige Komik: Nestroys männliche Hauptfiguren

Nestroys Komik ist das wahre Pendant der Grillparzerschen Depression; seine zornigen kleinen Männer erscheinen wie ein notwendiger Gegensatz zu Grillparzers erhabenen großen Frauen; diese hungrigen Vagabunden und gesprächigen Handwerker bewegen sich am Gegenpol jener verwunschenen habsburgischen Prinzessinen.

Aber in bestimmter Hinsicht sind auch die scheinbar ganz realistisch und lebensnah gezeichneten Handwerker und Kaufleute soetwas wie verzauberte Beamte. Nestroy stellt hauptsächlich Figuren aus dem Handwerker- oder Kaufmannsstand in den Mittelpunkt seiner Bühne, am Rande treten Proletariat und Adel in Erscheinung, selten Staatspersonal. Der Staat wird vor allem vom „Wachter“ repräsentiert. Darin könnte man nun einfach die Tradition jener Bühnen sehen, für die Nestroy produziert hat und die eben den Bedürfnissen eines bestimmten Publikums aus bestimmten sozialen Schichten entsprochen haben. Aber wie sich bei Grillparzer in der Aufnahme und Bearbeitung

traditioneller Mythen ein bestimmtes Verhältnis zum Staat artikulieren konnte, so bei Nestroy in der Bedienung der Komödieschemata und in der Bearbeitung etwa französischer Vorlagen. Und das Verhältnis zum Staat war schließlich etwas, das alle sozialen Schichten miteinander teilen mußten.

Von der Einstellung zum Staat verrät jedenfalls die besondere Darstellung des „Wachters“ weniger als der allgemeine Bewegungsspielraum der Handwerker - und solange die Zensur wirksam war, die Nestroy im Unterschied zu Grillparzer nicht verinnerlicht hatte, lag darin sogar eine gewisse Notwendigkeit. Zunächst folgt Nestroy dabei der Tradition des Zaubertheaters. Wie bei Raimund erscheint im *Lumpazivagabundus* die Obrigkeit zur Feenwelt verzaubert, die dafür Sorge trägt, daß der einzelne Vagabund seine Chance bekommt, um zum Handwerker wieder aufzusteigen. Aber in dieser Feenwelt ist sozusagen bereits der Wurm drinnen – und dafür ist Lumpazivagabundus, der die Pläne der guten Fee durchkreuzen möchte, nur ein Stellvertreter. Es ist vielmehr das Geld selbst, das die Fee so arglos handhabt; es ist die Dynamik der Kapitalisierung, die das althergebrachte Verhältnis zwischen Staat und Untertanen unterminiert, subversive Vagabunden hervorbringt und einen ohnmächtigen Staat, der keinen Arbeitsplatz mehr vermitteln kann. All das bringt das Couplet von Knieriem besser zum Ausdruck als Lumpazi oder irgendein anderer böser Geist. Ja Nestroy löst den Zauber buchstäblich im gesellschaftlichen Verhältnis auf, indem er die Krise zur Sprache bringt:

Es is' keine Ordnung mehr jetzt in die Stern',
D'Kometen müßten sonst verboten wer'n,
Ein Komet reist ohne Unterlaß
Um am Firmament und hat kein' Paß;
Und jetzt richt't a so a Vagabund
Uns die Welt bei Butz und Stingel z'grund;
Aber laß'n ma das, wie's oben steht,
Auch unt' sieht man, daß's auf'n Ruin losgeht.
Abends traut man ins zehnte G'wölb sich nicht hinein
Vor Glanz, denn sie richten s'wie d'Feentempel ein;
Der Zauberer Luxus schaut blendend hervur,
Die böse Fee Krida sperrt nacher's G'wölb zur.
Da wird einem halt angst und bang,

Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang.

Die psychische Depression verweist auf die ökonomische. Nestroy war Vulgärmaterialist aus äußerer Notwendigkeit und innerer Überzeugung; er war als Materialist so vulgär, wie die Verhältnisse es waren, die aus Handwerkern Vagabunden machten. Sie konnten als solche jedoch nur bewußt werden in der Übertreibung, der Nestroy sich mit Hingabe - vom Dialekt bis zur Körpersprache - widmete.

Der Staat, der keine Ordnung mehr in die Stern' bringen kann, verschwindet nicht spurlos, wie die Feenwelt, die ihn einmal repräsentiert hat. Er taucht in anderen Konstellationen wieder auf, wird von Nestroy mittelbar dargestellt: So läßt er sich später im Gewand von Arbeitgebern erkennen, die keine Arbeit geben wollen oder einem die Arbeit wegnehmen. Die Karriereleiter etwa, die Titus Feuerfuchs im *Talisman* hinaufsteigt und alsbald wieder herunterfällt, ist in bestimmter Hinsicht auf den Staatsapparat gestützt; das Schloß, in dem Titus sich hochdient und aus dem er hinausgeschmissen wird, ist die einzige Art und Weise, in der unter Metternichschen Zensurbedingungen der Staat als solcher (und nicht nur eines seiner Organe) auf der Bühne des Leopoldstädter Theaters erscheinen durfte. Das macht insbesondere die Schlußapothese des selbständigen kleinen Handwerker-Ehepaars deutlich: als kleiner Friseur kann Titus seine Unabhängigkeit, seine Freiheit, die er als Vagabund, als Vazierender hatte, wiederherstellen – allerdings auf einer ein wenig erweiterten ökonomischen Basis sozusagen.

Die Depression, zu der Titus am Anfang des Stücks wie auch kurz vor dem Ende allen Grund hat, ist immer nur der Einsatzpunkt der Komik, und je größer die Depression sein müßte, desto zorniger diese Komik. Voraussetzung dafür ist freilich, daß die Nestroysche Figur etwas von ihrer wirklichen Lage weiß, eine Ahnung davon hat, daß der Mensch der Moderne - um mit Marx zu sprechen - seine Gesellschaftlichkeit in der Tasche mit sich herumträgt. Und so kommt, wenn diese Tasche leer ist, der Depression immer die Reflexion in die Quere:

TITUS: In mir organisiert sich aber auch schon Misanthropisches – ja – ich hass' dich, du inhumane Menschheit, ich will dich fliehen, eine Einöde nehme mich auf, ganz eseliert will ich sein! – Halt kühner Geist, solcher Entschluß ziemt dem Gesättigten, der Hungrige führt ihn nicht aus. Nein, Menschheit, du sollst mich nicht verlieren. Appetit ist das zarte Band, welches mich mit dir verkettet, welches mich alle Tag' drei-, viermal mahnt, daß ich mich der Gesellschaft nicht entreißen darf.

Ganz ähnlich im *Schützling*; hier ist es der Betrieb des Barons von Waldbrand, in dem sich eine bestimmte Staatsvorstellung indirekt niederschlägt. Nun aber gibt es ein Happy End zu dritt: nicht nur findet Gottlieb Herb, dem solange der Aufstieg verweigert wurde, mit Hilfe einer anonymen Protektion an der Spitze des Betriebs die erhoffte Arbeit, sondern er heiratet geradezu in den Betrieb ein, indem er eine Jugendfreundin der Gemahlin des Barons ehelicht. Daß er damit auch alle Freiheit zur Reflexion eingebüßt hat, wird unfreiwillig durch die matte Gestaltung all jener Bilder deutlich, die unaufhaltsam auf dieses Ende zusteuern, während der erste Akt mit der zornigen Komik Gottlieb Herbs den *Talisman* fast noch übertrifft: hier schlägt die Verzweiflung des Abgewiesenen in eine selbst bei Nestroy seltene Negativität um. Was Gottlieb Herb ablegen muß, um in den Betrieb einheiraten zu können ist eben jenes Stolz genannte Bedürfnis nach individueller Unabhängigkeit und Freiheit. Auch dies ein Beleg dafür, daß es in diesem Stück nicht allein um die Industrie, sondern mindestens ebensosehr um den Staat geht.

Im *Schützling*, der 1847 aufgeführt wurde, kündigte sich bereits die, so lange aufgeschobene Vermählung von Volk und Staat in der Revolution von 1848 an. Und nachdem in dieser Revolution die Zensur aufgehoben wurde, konnte Nestroy auch den Staat offen zur Schau zu stellen: Gottlieb Herb wird zu Ultra. Depressionen, wie sie noch jener Schützling kannte, sind Ultra ganz fremd. In Krähwinkel herrscht vielmehr Hochstimmung – abgesehen von der alten Bürokratie, die abtreten muß. Ultra, revolutionärer Nachfahre von Titus Feuerfuchs und Gottlieb Herb, glaubt seine Freiheit als Freiheit aller im Staat verwirklichen zu können: endlich Freiheit in Krähwinkel.

Damit der Staat aber auf der Bühne erscheinen kann, verkleinert ihn Nestroy. Er macht ihn so klein, wie seine kleinen Bürger, seine Kleinbürger, mit denen er nun wirklich verschmilzt. Das Diminutiv ist das Zauberwort von Nestroys Volksstaat: „Wir Krähwinkler haben alle Revolutionselemente, alles Menschheitsempörende, was sie woanders in großem haben (...) in kleinem. Wir haben ein absolutes Tyrannerl, wir haben ein unverantwortliches Ministeriumerl, ein Bureaukratierl, ein Zensurerl, Staatsschulderln, weit über unsere Kräfteerln, also müssen wir auch ein Revolutionerl und durchs Revolutionerl ein Konstitutionerl und endlich a Freiheiterl kriege'n.“

Sobald der Staat auf Nestroys Bühne erscheint, gerät er schon in den Sog der Lächerlichkeit – und mit ihm die Revolution, die ihn in einen des Volks verwandeln möchte. So auch in der Szene, wenn Ultra als „europäischer Freiheits- und Gleichheitskomissär“ als wahrhafte Allegorie des Volksstaats auf die Bühne reitet. „Er ist phantastisch mit siebenfarbigen Bändern geschmückt und trägt statt Federn

Fahnen auf dem Hut, in der Linken eine große siebenfarbige Fahne (...) der Schimmel, welchen er reitet, ist in ähnlicher Weise geschmückt.“ Aber sobald die reitende Freiheitsstatue den Mund öffnet, fällt auch schon die komische Rede dem allegorisierten Staat ins Wort – ganz anders und doch ähnlich wie Libussa dem Primislaus: „Ich verkünde für Krähwinkel Rede-, Preß- und sonstige Freiheit; Gleichgültigkeit aller Stände; offene Mündlichkeit; freie Wahlen nach vorangegangener Stimmung; eine unendlich breite Basis, welche sich nach und nach auch in die Länge ziehen wird, und zur Vermeidung aller diesfältigen Streitigkeiten gar kein System.“

Erhabene Komik bei Kafka

Die Distanz zum Staat, die sich bei Grillparzer vorwiegend jammernd, in Gestalt depressiver Frauen, bei Nestroy hauptsächlich komisch, in Form exaltierter Männer kundtut, diese manisch-depressive Stimmung in Literatur und Theater des Vormärz, die eine innere Bewegungsfreiheit darstellt, geht in der zweiten Jahrhunderthälfte bald verloren – und das hängt mit der in raschem Tempo vollzogenen „Verstaatlichung“ der Individuen zusammen, auf die schließlich nur mehr die erhabene Komik und absurde Desperatheit von Kafkas Prosa eine adäquate literarische Antwort geben konnte. Bei Kafka ist der Staat überall, er hat alles und alle durchdrungen. Darstellbar ist diese wirkliche Totalität aber nur - und das gehört zu den Geheimnissen der Kafkaschen Kunst, die sie dem Theologischen so nahe rücken - weil vollkommen von dem abstrahiert wird, was in Wahrheit die Individuen mit dem Staat identisch macht: vom nationalen Bewußtsein. Kafkas Individuen haben keine Nation, darum wird sichtbar, daß sie alle von einer unbekanntenen Macht besessen sind, ob sie es wollen oder nicht. Der nationale Wahn selbst wird nicht beschrieben, und nur so kann die ganze Gewalt, die er über die Menschen gewonnen hat, zur Sprache gebracht werden. (Brecht nannte das dann Verfremdung.)

Die Angst, die bei Nestroy noch auf eine bestimmte Situation bezogen war, ist bei Kafka totalisiert zur Grundstimmung des Daseins. Das Schloß, in dem Titus Feuerfuchs sein Karriereabenteuer erlebt, ist für den Landvermesser K. zugleich unerreichbar und doch überall bedrohlich präsent - eine ungreifbare Macht, gespenstisch in ihrer anonymen Allgegenwart. Von dieser Macht kann sich niemand mehr wie Grillparzers Frauenfiguren in eine wenn auch noch so imaginäre Autonomie zurückziehen. Suchen Nestroys Charaktere immer wieder ganz selbstverständlich den „Wachtern“ zu entgehen und dem „Kriminal“ ein Schnippchen zu schlagen und kehren Grillparzers Heldinnen der Staatsmacht selbstbewußt urteilend den Rücken, so heißt es bei Kafka über die Insassen der modernen

Die Möglichkeit des Schlimmsten

11

Gesellschaft: „Übrigens sah der Verurteilte so hündisch ergeben aus, daß es den Anschein hatte, als könnte man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen und müsse bei Beginn der Exekution nur pfeifen, damit er käme.“