



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Kllemperer, Victor: Raimund und Nestroy

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**



## Raimund und Nestroy

Von Victor Klemperer = Berlin



er Wiener Drechslerssohn und Konditorlehrling Ferdinand Raimund vertauscht nach tapferer Überwindung eines Sprachfehlers das Handwerk mit der ersehnten Bühnenkunst, übt sein neues Metier geraume Zeit in der Provinz und findet 1813, dreiundzwanzig Jahre alt, die erste Anstellung an einem Theater seiner Vaterstadt. Die leidenschaftliche Anteilnahme des österreichischen Volkes an den Welt-händeln hat sich in Freude und Schmerz an Aspern und Wagram gesättigt, die Befreiungskriege lassen nicht nur die breiteren Volksmassen, sondern auch manchen Höhergestellten einigermaßen kalt (wofür etwa das Verhalten des Dichters und Freiherrn Joseph Christian von Zedlitz ein sehr prägnantes Beispiel bietet), die Empfänglichkeit für die Belustigungen der Bühne sowie auch für ihre sanften Rührungen, wenn sie nur nicht in unangenehme Erschütterungen ausarten, ist äußerst groß und steigert sich in den folgenden Jahren des behäbigen Friedens und der in Wien als selbstverständlich hingenommenen und so nicht schmerzhaft empfundenen Unterdrückung aller bürgerlichen Anteilnahme am öffentlichen Leben ins Ungemessene. So hat der Schauspieler, trotzdem ihm noch immer manches vom Makel des fahrenden Mannes und der unehrlichen Beschäftigung anhaftet, reichlich viel mehr Anwartschaft auf Volksgunst als irgend ein anderer Volksbeglückter und =wohlthäter. Der am Schauspielstand hastende Makel dürfte zu Raimunds Liebesleid und so zu seiner Melancholie beigetragen haben; die wohlfeile Volksgunst vermochte er um so eher zu erwerben, als er im „Lokalfach“, in den lustigen Stücken der Bäuerle, Gleich und Meißl, hervorragte. Das sorglose Gefüge solcher Schwänke ermöglichte es einem beliebten und begabten Darsteller sehr wohl, sich selber einige Scherze, ein Couplet, auch wohl eine Szene hineinzuslicken; und von da bis zur Herstellung einer ganzen Posse in üblicher Weise, nach zahlreichen Vorbildern und mit unbedenklichen Anlehnungen und Anleihen, war ein Schritt, zu dem es gewiß keines über-ragenden dichterischen Genies bedurfte.

Raum etwas anderes als solch ein bescheidener Schritt war Raimunds Erstling im Jahre 1823. Er brauchte etwas Passendes zu seinem Benefiz, gab dem bewährten Meißl einen Plan an die Hand, der begann die Ausarbeitung,

sah sich aber aufgehalten, und nun, in der Zeitbedrängnis, fertigte sich Raimund eben diese Posse selbst. An ernsthafte literarische Betätigung dachte er kaum, und das Stück wäre ohne allen Wert, wenn es nicht den Ausdruck des damaligen Wiener Volksgeschmacks bedeutete, und weiter, wenn es nicht den Vorläufer jener sieben anderen Raimundstücke bildete, die ihm zugleich so eng verwandt sind und so meilenfern stehen. Deshalb verlohnt es sich, bei diesem immer kindlichen und gelegentlich ans Kindische streifenden Erstlingswerk zu verweilen.

Allhundertjährlich hat die Fee Rosalinde drei Zaubergaben an die Menschen auszuteilen: den Stab, dessen Berührung jeden Gegenstand in Gold wandelt, das Horn, dessen Ton eine unwiderstehliche Zwergearmee herbeiruft, die Schärpe, die jede gewünschte Ortsveränderung ausführt. Bisher haben die auserwählten Sterblichen schlechten Gebrauch von diesen Geschenken gemacht; so soll diesmal der Zufall entscheiden, und er entscheidet für Bartholomäus Quecksilber, den lustigen Barometermacher aus Wien, der schiffbrüchig die Zauberinsel betritt. In seinem Reichtum und seiner Macht freit Quecksilber um die Prinzessin, aber Zoraides Tücke prellt den Einfältigen um alles. Da kommt ihm doppelte Hilfe durch die schlichte und kluge Kammerzofe Linda und durch neue Zaubergaben, die es ihm ermöglichen, all seinen Widersachern riesenlange Nasen anzuhängen und — gegen entsprechende Belohnung — wieder fortzubringen. Quecksilber erhält seine magischen Kostbarkeiten zurück und teilt sie treulich mit der Kammerzofe, die er heiraten wird, König Tulu und sein Hof verlieren ihre Nasenungetüme, nur die böse Prinzessin Zoraide bleibt zur Strafe ihrer Sünden dauernd entstellt.

In dieser so ganz harmlosen, so gar nicht von Psychologischem und Gedanklichem beschwerten Volksbelustigung sind doch die Keime alles dessen eingebettet, was gereift den späteren Werken Raimunds ihr Bedeuten verleiht, und indem diese Keime gerade hier liegen, ergibt es sich, daß der so oft zu Unrecht verwendete Titel eines Volksdichters für Raimund wirklich und völlig in Betracht kommt. Übliche Märchenhelden finden ihr Glück an der Seite einer Prinzessin, und haben sie ihr Herz an ein armes Geschöpf verschenkt, so handelte es sich zuguterletzt doch um ein Fürstenkind. Der Wiener Barometermacher wird von der Prinzessin enttäuscht und von der Kammerzofe beglückt. Solches Eintreten für das bescheidene Glück ist der Grundzug in Raimunds Wesen. Ja, er geht in allen späteren Schöpfungen so weit, daß er kein anderes Glück als eben nur das bescheidene anerkennt, und daß er in jeder reichlicheren Gabe ein Unglück sieht. Quecksilber darf noch seine Zaubergeschenke behalten, die späteren Helden des Dichters müssen sie von sich tun, um zum Glück zu gelangen. Der reichgewordene Bauer zerrüttet seine Gesundheit und kommt erst in seiner alten Hütte zu frischen Bauernkräften, der Fischer verliert die Liebe seiner Braut, wenn er nicht den Schätze bergenden Ring von sich wirft, und gar der ehrgeizige Feldherr, der die siegbringende Krone aufs Haupt setzt, muß zum

Frevler werden und den Erinnyen verfallen. Es ist dieses Schicksal des Phalaris in der „Unheilbringenden Krone“, das einzige, das Raimund zum endgiltig tragischen Ausgang führt, und also scheint ihm der Ehrgeiz ein noch größeres Übel als die Freude am Reichtum. Möglicherweise haben da napoleonische Erinnerungen mitgewirkt wie beim „Ottokar“, wie denn die Ansichten vom Glück bei Raimund und Grillparzer so sehr übereinstimmen, daß wohl noch niemals über jenen und nur selten über diesen geschrieben worden ist, ohne daß solche Verwandtschaft erwähnt wurde. Und auch auf diese Verwandtschaft der beiden weist man gerne hin, daß sie dem Tatsächlichen und Gegenwärtigen in bunte Märchenfernen zu entfliehen liebten. In der „Unheilbringenden Krone“, die sich aus gleichen Gründen als höchststrebendes und schwächstes Raimundwerk ergeben wird, sagt der Dichter Ewald: „. . . Wer wird nicht mit Lust von goldnen Dingen träumen, kann er darüber arme Wirklichkeit veräumen.“ Das könnte in mancher Hinsicht auch ein Grillparzerisches Motto sein — aber doch eben nur in mancher, und die Lebens-„Verachtung“ beider Dichter in einem Atem zu nennen, wie das Richard W. Meyer tut, scheint mir, allein schon um Grillparzers politischer Leidenschaft willen, recht bedenklich. Nun erst ein dritter Punkt, der sich wie die Liebe zum Märchenspiel und zum bescheidenen Glück, freilich noch sehr viel dichter verkapselt, auch schon im „Barometermacher“ findet, unterscheidet Raimund gänzlich von Grillparzer. Auch Grillparzer schildert die Menschen in ihrer Gebundenheit durch das Schicksal, das sich bald als Sitte, bald als Staatsordnung, bald als vererbte Anlage geltend macht, aber er malt vergebliches Auflehnen, Sturz und Entfugung. Raimund dagegen sieht alles wahre Glück in der Gebundenheit und Abhängigkeit. Wie er am liebsten die mehr oder minder wohlige Zufriedenheit der armen und „kleinen“ Leute schildert, so macht er die Höhergestellten zu völligen und selbstverständlichen Dienern einer Geisterwelt und kennt keine andere Tugend als Treue und Gehorsam. Duckfilber braucht zu den ihm von außen und oben verliehenen Gaben aus Eigenem nichts zu fügen als Treue gegen Linda, und anderes wird auch von Raimunds anderen Helden nicht verlangt. Es handelt sich da keineswegs um Kampf und Resignation dem Schicksal gegenüber, sondern um eine Freude über das Gängelband, das die Mühe des Pfadsuchens unnötig macht. Im „Verschwender“ lautet „des Schicksals strenger Spruch“ gegen Flottwell:

Kein Fatum herrscht auf seinen Lebenswegen,  
 Er selber bringt sich Unheil oder Segen.  
 Er selbst vermag sich nur allein zu warnen,  
 Mit Unglück kann er selbst sich nur umgarnen,  
 Und da er frei von allen Schicksalsketten,  
 Kann ihn sein Ich auch nur von Schmach erretten.

Und gleich darauf wird dies noch einmal als ein „trüber Schicksalspruch“ beklagt, daß jemand sein Leben in freier Selbstbestimmung führen darf, und wirklich führt auch diese Freiheit zu sinnloser Zerrüttung, und nur ein trotz jener Bestimmung auf listige Weise geschehendes Eingreifen der Fee Cheristane (also

wieder einer herrschenden Macht) bewahrt den Verschwender vor dem Untergang. Ich möchte sagen, bei Grillparzer handele es sich um die wehmütige oder bittere Unterwerfung unter das Schicksal, bei Raimund um eine angeborene heitere Unterwürfigkeit. Grillparzers Menschen werden zerbrochen, Raimunds haben biegsame Glieder und fühlen sich gebückt am wohlsten. Sie sind dann aller Verantwortlichkeit überhoben und haben, sofern sie brav sind, satt zu essen. Jenes Freisein von der Verantwortlichkeit gefeilt sie fast den modernsten Menschen der Hofmannsthal und Beer-Hofmann zu, die in der Verschanzung hinter dem Wechsel, der Vielfältigkeit und „Unrettbarkeit“ des Schicks die Bequemlichkeit des Individuums suchen; aber freilich, das mystische All ist ein angenehmerer Herr als irgend ein tatsächlicher Gebieter der Erde oder des Geisterreichs, und deshalb kommt es bei den Schicksalsgebundenen der Moderne auf ein zügelloses Genießen hinaus, bei denen Ferdinand Raimunds auf folgsame Bescheidenheit. Und so kann Hermann Bahr als Wortführer der Moderne sehr wohl gegen ihn eifern, weil er „Lafaien“ und „die Gefinnung des Lafaien“ verherrlicht und statt des „Menschen“ den „Untertan“ preist.

Aber nicht diese Unterwürfigkeit ist es in erster Linie, was den Raimundschen Stücken heute Abbruch tut, denn sie gibt sich fast immer kindlich, fast nie knechtisch. Raimunds Schwäche liegt in seiner Technik und vor allem in dem fruchtlosen Bemühen, sie auf Themen anzuwenden, zu deren Bewältigung sie nicht besser paßt, als ein einzelnes schwaches Ruder zur Fortbewegung eines großen Seeschiffes. Der Dichter Raimund mochte sich noch so weit über den Autor des „Barometermachers“ emporentwickeln, der Schauspieler und Schauspiel-direktor mußte doch immer im Fahrwasser dieser Posse bleiben. Das Volk wollte etwas zu sehen haben und etwas zu raten und etwas zu lachen, auch die Rührung und allenfalls das Gruseln liebte es — nur keineswegs das ernsthaft zu Durchdenkende und das wuchtend Tragische. Da mußten Geister auftreten, die gemächlich sprachen wie die Wiener und doch ganz andere gewaltige Herren waren, da mußten sich plötzlich Paläste in Schutthäufen und Wüsteneien in blühende Gärten verwandeln, mußten die Spielenden aus der Versenkung steigen und aus den Wolken niederfahren, plötzlich ihr Gewand und auch wohl ihre Gestalt ändern; es mußte häufig donnern, unvermittelt Tag und Nacht anbrechen; es mußten seltsame Bedingungen gestellt und seltsam gelöst werden; es mußten eigentümliche Strafen und eigentümliche Belohnungen — und natürlich immer nach Verdienst! — freigiebigst erfolgen; es mußte in der ernstesten Szene ein Plätzchen für derbe Komik freibleiben, und nie durften vorzugsweise lustige Gesangseinlagen fehlen — all dieses mußte sein, wenn das Publikum sich einstellen sollte, und wie der Dichter all diesem genügte und dennoch ein wenig von niemandem geforderte wirkliche Kunst mit ins Spiel brachte, war seine Sache.

Das Lachbedürfnis zu befriedigen, gab es ein einfaches und altgeheiligtetes Mittel: die Personen niederen Ranges hatten bei aller Treue und Tüchtigkeit

das Vorrecht des Dumm- und Verbsheins, der alte Hanswurst durfte ihnen immer über die Schulter sehen. An Florians aufrichtiger Liebe zur Köchin Mariandel zweifelte man nicht, wenn er auch bei einem rührenden Abschied mehr an ihr Reisegehesent, den „Gugelhupf“, dachte, als an die Geliebte selber und auf ihr „Könntest du in mein Herz sehen!“ mit der Frage erwiderte: „Sein Weinbeer'l drin?“ Auch mit den Geistern, die die Üppigkeit der Verwandlungskünste ins Spiel brachten, fand sich Raimund sehr gut ab. Zwar daß er sie vermenslicht (genauer: vermienert) habe, möchte ich ihm nicht so sehr nachrühmen, wie viele tun, denn selten weiß er für das Heer seiner Magier, Geisterkönige, Feen und Furien wirklichen Anteil zu erwecken; doch er ließ sie eben auch nur für ein naives Publikum tatsächlich dasein, stellte sie im übrigen als mannigfach personifiziertes Schicksal der Menschen hin, auf die er das eigentliche Interesse des Ernsteren konzentrierte.

Aber wie war es denn nun noch möglich, in diesem steten Gewirr tollster Verzauberungen, in dieser ständigen Berührung mit den grotesken Hemmungen, Hilfen, Aufgaben der Zauberwelt wirkliche Menschen sich menschlich bewegen zu lassen? Hier setzt Raimunds große Kunst ein. Er gab in allem Grotesken, was seine Menschen tun und leiden mußten, „nur Steigerungen einfacher psychologischer Wahrheiten“, und auch an die Geistersphäre heran vermochte er Interesse zu tragen, zwar wie gesagt nicht zu den freierfundenen magischen Herren und Damen selber, aber doch zu manchen Allegorien, die „mit unvergleichlicher Lebenskraft einfache Anschauungen verkörpern“. Doch man beachte in diesen der Raimundbegeisterung Richard W. Meyers entnommenen Formeln das doppelte „einfach“, so hat man Raimunds Grenze. Den treuen Diener wirkliche Schmerzen empfinden zu lassen, wenn dem Herrn eine Lüge widerfährt, den treuen Diener in der Verzauberung als Budel darzustellen, der Hoffnung und Zufriedenheit, der Jugend und dem Alter, die im Auftrage der Schicksalsgeister handeln, paßliche Worte zu geben, so kindliches Verfahren scheidt sich für kindliche Verhältnisse, verschiebt sich aber um so entschiedener vom Kindlichen ins Kindische, je mehr es auf minder Volkstümliches Anwendung findet.

Und nun war es Raimunds unselige Sucht, über den Kreis des eigentlich Volkstümlichen hinauszustreben. Es genügte ihm nicht, die Bravheit eines einfachen Mädchens zu zeigen, er mußte in „Moisafurs Zauberfluch“ die Königin darstellen, die ihr Land der Tugend an sich weicht und deshalb Verfolgungen der Hölle erleidet. Er fühlte sich gedemütigt durch das beschränkte Lob, „nur“ ein Volksdichter zu sein, und suchte (nach seinen eigenen Worten) in der „Gefesselten Phantasie“ zu beweisen, „daß man auch, ohne ein Gelehrter zu sein, ein unschuldiges Gedicht erfinden könne“. Und seine Anschauungen von der Kunst des Dichters und dem Unwert der Wirklichkeit und der Verderblichkeit des unbescheidenen Glückes durften nicht nur zerstreut in simplen Zauberspielen stehen, sondern mußten auch einmal zusammengefaßt und in erhöhtem Stil zum Ausdruck kommen, und so entstand sein ernsthaftestes Werk, „Die unheilbringende Krone“.

Aber er konnte doch nicht aus seinen Kreisen heraus, weder aus dem volkstümlichen seiner Technik, noch aus dem ebenso volkstümlichen seiner Begabung, und also wurde die „Unheilbringende Krone“ nichts als eine unbehilfliche Anhäufung magischer und allegorischer Vorgänge, denen an diesem ungeeigneten Platz die sonstige Lebenskraft fehlte, und die sich gegenseitig in ihren Wirkungen hemmten. Er ahnte wohl selber noch vor dem entscheidenden Mißerfolge auf der Bühne, daß er fehlgegriffen habe, und wie eine Konfession klingen die Worte des Dichters Ewald, der ja auch den Stab über die „arme Wirklichkeit“ bricht: „Mein Geist ist klein, mein Wirken nur ein ungeweihter Traum. Drum wird die Krone, die ich heut wage zu begehren, in Nichts zerfließen wie der Woge flücht'ger Schaum. . . .“ Um aber doch irgendwie im Rahmen des Volksstückes dem Höheren gerecht zu werden, bediente sich Raimund einer Sprache, die er für edel hielt, und die doch nur gezwungen war. Seine „edlen“ Verse klingen steif, und seine edle Prosa, die aus verkappten Alexandrinern, Jamben, Trochäen in Rhythmenlosigkeit herüberstolpert und von unnatürlichen Satzverrenkungen wimmelt, ist ein so peinliches Gefüge, daß sie kaum aus derselben Feder zu stammen scheint, der im Dialekt und im Ton des Volksliedes und Couplets so viel Anmut und Melodik eigen ist. Man staunt, wenn man den Dichter des „Brüderlein fein“ und des Hobbelliedes auf den ärgsten Schwülstigkeiten betrifft, und man betrifft ihn darauf nicht nur in den zu hoch greifenden Stücken. Denn wie er es hier niemals unterließ, einige schlichtere Volkszenen einzuschleichen — das Publikum zwang ihn dazu, und solchem Zwang verdankt man das einzig Wertvolle an den genannten Werken —, so konnte er es auch nicht lassen, seinen schlichteren Stücken allerlei vermeintlich „Edles“ beizugeben.

Daß diese trotzdem und trotz ihres bunten Geistertreibens noch immer auch auf den unnaiven Leser als ergreifende Dichtungen wirken, ist vielleicht der stärkste Beweis für Raimunds großes Genie. Gerade das gegenwärtige Wien hat Dichter, die durch die Pracht ihrer Form und ihres Sprachkleides entzücken, und steht man von Form und Hülle ab, so erstaunt man über die Geringfügigkeit des vorhandenen Seelischen. Der altwiener Volksdichter gleicht in der Form seiner Dichtungen oft einem Krüppel und im Sprachkleid — nicht einem Bettler, was nur Mitleid erwecken würde, sondern einem Bauern, der sich einmal städtisch kleiden wollte und in seiner Einzwängung und Entstellung peinlichstes Unbehagen erregt; und dennoch überwältigt immer wieder das rein Seelische in Raimund.

Eine merkwürdige Zahlensymmetrie waltet in seinem Schaffen; den drei ungenießbar edlen Stücken stehen drei schlichte und im Kern gelungene gegenüber, und dem einen ganz unselbständigen Erstling entspricht ein Gipfelwerk, in dem Raimund doch einmal über die eigene Grenze hinauskam, freilich in anderer Richtung als der seiner ins erhabene Philosophische drängenden Sehnsucht. Im „Diamant des Geisterkönigs“, der gleich nach dem „Barometermacher“ entstand, nimmt noch das bunte Geistertreiben einen breiten Raum ein, ist aber hier voll

liebenswürdigsten Wiener Volkshumors der vormärzlich sanften Art, und hätte Raimund das Wort seines Longimanus: „besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“ nur immer beherzigt, so wären ihm Enttäuschungen erspart geblieben. Und den Kern der Handlung bildet doch hier schon schlicht Menschliches, die Liebe und Treue einfacher Menschen, denn nicht nur das Dienerpaa'r Florian und Mariandl, sondern auch ihr junger Gebieter und seine Auserwählte zählen zu den einfachen und guten Menschen. Im „Bauer als Millionär“ aber und im „Verschwender“ ist die eigentliche Geisterwelt, wozu ich, wie gesagt, die Allegorien nicht rechne, stark zurückgedrängt, und Raimund schlägt hier so heitere und so wehmütige, so wirklich humorvolle Töne über die Torheit des profanen Strebens und die Süße des bescheidenen Glückes an, er zeichnet hier einfache Charaktere auf falschen und rechten Pfaden mit einer solchen Eindringlichkeit und (im biblischen Wortsinne) Einfalt, daß alles Kritikeln über die Begrenztheit der Weltanschauung und der Form nur ein Armutszeugnis für das Gefühl des Kritikers wäre. Aber den Dichter selber befriedigt es nicht, „nur“ solch ein Volksdichter zu sein, und da seine Versuche, sich des Höheren zu bemächtigen, geringen Beifall, wenn nicht gar Ablehnung finden, wächst seine in Anlage und Privatleben begründete Melancholie. Er weiß, wie einem Verbitterten zumute ist und gibt schon 1828, also vor der „Unheilbringenden Krone“, im „Alpenkönig und Menschenfeind“ die haarscharfe, ungemein dramatische und wahrhaft tragikomisch bewegte Analyse einer krankhaften Seelenverfassung und ihrer Heilung durch Selbsterkenntnis, löst diese komplizierte und gar nicht naiv volkstümliche Aufgabe mit seinen primitiven Zaubermitteln so völlig, daß man mit Fug und Recht den freilich tragischeren und auch zur Tragik berechtigteren Dichter des „Misanthropen“ zum Vergleich heranziehen, daß man auch an die psychologischen Gemälde der Moderne denken kann — und ahnt nicht, daß ihm nun der ersehnte Schritt über das Volkstümliche hinaus gelungen ist, ahnt es so wenig, wie seine Zeitgenossen und die meisten späteren Kritiker, die keinen graduellen Unterschied zwischen diesem Drama und etwa dem „Verschwender“ sehen.

Unterschätzt man aber diese psychologische Reise des Mannes, die ihn nach dem modernen Umfang des Wortes erst so recht eigentlich zum Dichter macht — eine Unterschätzung, zu der leicht auch ein Übersehen des Realisten Raimund tritt, wie er sich im „Alpenkönig und Menschenfeind“ bei Schilderung der anmutig verkommenen, zum Teil aber doch sehr ernstlich verkommenen Hüttenbewohner erweist, und wie er auch in anderen Stücken ein paarmal zu Worte kommt —, so ist damit einer allzu hohen Wertung des nächsten Beherrschers der Wiener Volksbühne bedenklicher Vorschub geleistet. Denn nun operiert man mit Formeln wie: Raimund das Kind und Nestroy der Mann, oder Raimund der Dichter des Gemütes und Nestroy der Dichter des Verstandes, oder Raimund der Dichter der alten und Nestroy der Dichter der neuen Zeit, wobei es sich dann sehr gut fügt, daß Nestroys Geburt in den Anfang des neuen Jahr-

hundreds fällt, und daß sein tätiges Leben fast ein Menschenalter weiter an die Gegenwart heranreicht, als das seines 1836 in Gemütsverdüsterung durch Selbstmord endenden „Antipoden“. Auf die Ehre nämlich einer direkten Kontrastierung mit diesem wahrhaften Dichter läuft es immer hinaus, einerlei ob Nestroy dabei leidenschaftlich verehrt wird, wie etwa von seinem Biographen Moritz Reker\*) und von Hermann Bahr, oder nicht minder leidenschaftlich verabscheut wird, wie beispielsweise von Leopold Kompert, der, seinem milden Wesen zum Trotz, bereits in dem journalistischen „Kranz“ für den eben Verstorbenen „Disteln und Dornen“ flücht, und von Richard M. Meyer, der ihm in seiner Literaturgeschichte „angeborene Gemeinheit“ nachsagt. Man tut aber im Grunde mit solchem vergleichenden Kontrastieren auf alle Fälle unrecht; denn so viele Ähnlichkeiten Lebenslauf und Wirkungskreis der beiden Männer auch aufweisen, die Grundlage einer auf den Kern der Persönlichkeiten gehenden Vergleichung fehlt dennoch ganz und gar, weil nämlich Raimund ein Mensch war und Nestroy — keiner.

Damit soll natürlich nicht von einer Unmenschlichkeit des Mannes gesprochen werden, was den Tatsachen ins Gesicht schlägt. Güte und hilfreiches Wesen wird Nestroy von verschiedenen Seiten nachgerühmt, und in großer Herzlichkeit führte er eine nur äußerlich „wilde“ Ehe. Ein hübscher Charakterzug ist auch die bescheidene Selbsterkenntnis, die er in eine seiner Travestien legte. In der Holteiparodie „Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab“ läßt er den Dichter Leicht, den er selber spielte, nach vergeblicher Bemühung um den wirklichen Lorbeer ein vergnügtes und auskömmliches Leben als Volksfänger führen und über seine Ziele sagen: „Bis zum Lorbeer versteig' ich mich nicht. G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten, lachen sollen d' Leut, und mir soll die G'schicht' a Geld tragen, daß ich auch lach', das ist der ganze Zweck. G'späßige Sachen schreiben und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, das ist grad' so, als wenn einer Zwetschenkrampus macht und gibt sich für einen Rivalen von Canova aus“. Ich spreche dem Bühnenschriftsteller — nicht dem Privatmann — Nestroy das Menschsein ab, weil ich, wenig mehr als diese Konfession ausgenommen, keine Spur von Menschlichkeit, von Persönlichkeit in seinen Werken entdecke. Zwar Freunde und Feinde zitieren als seine Persönlichkeit das Wort aus den „Beiden Nachtwandlern“, womit die Unschuldsbeteuerungen des in eine Mädchenstube gekletterten Sonnambulen zurückgewiesen werden: „Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich habe mich noch selten getäuscht“. Aber es ist ja durchaus nicht wahr, daß Nestroy dieses „Schlechteste“ immer

\*) Dies ausgezeichnete Werk, dessen Wert freilich in den eingehenden Studien zur Wiener Theater- und Kulturgeschichte, nicht in der Beurteilung Nestroys zu suchen ist, bildet den Schluß der zwölfbändigen Nestroyausgabe von Chiabacci und Ganghofer. Eine gute und ausgezeichnet eingeleitete Nestroy-Auswahl hat vor kurzer Zeit Fritz Brüdner als Einzelband der sorglich ausgestatteten und billigen Klassikerreihe des Verlages Hesse & Becker in Leipzig erscheinen lassen. Auch auf die Raimund- und Nestroy-Ausgaben der Goldenen Klassiker-Bibliothek sei empfehlend hingewiesen.

oder auch nur manchmal gezeichnet habe. Schlechtestes wie Bestes läßt sich nur durch psychologisches Ergründen fassen, und zur Seelenkunde gehört wahrscheinlich weniger Verstand als Gefühl, als das Vermögen, selber zu lieben und zu hassen. Fast durchweg trifft man bei Nestroy auf dieselben und immer auch recht geringe Stufen der Schlechtigkeit genau so wie der Güte; von irgend etwas Superlativischem ist kaum je die Rede, nur immer vom Ungesteigerten, vom Flachen. Man will sich amüsieren, man stiehlt, betrügt, verleumdet, verrät ein bißchen, alles ohne Exzeß mit einer gewissen anständigen Bosheit und gemüthlichen Niedertracht, und ebenso gemäßig und ebenso untief ist die Güte der gelegentlichen braven, auch wohl „öblen“ Leute, die um der theatralischen Ökonomie und Übligkeit willen auftreten und nun den Nestroyanhängern zum Beweise dafür herhalten müssen, daß ihr Held auch Gemüt hatte, daß er nicht bloß Satiriker war. Aber in Wahrheit hat sich der Schriftsteller Nestroy als vollkommen gemütsabwesend gezeigt, weswegen er dann freilich nicht nur als Humorist, sondern auch als Satiriker geleugnet werden muß, da auch die Satire der Kraft des Liebens und Hassens bedarf.

Es ist gesagt worden, daß Raimund zwischen seine Geister und seine Menschen eine Art Mittelbildung stellte, die Allegorie, die ungemein lebensvollen Gestalten der Zufriedenheit, des Hasses usw. Als solch eine Allegorie, zugleich also als etwas mehr und sehr viel weniger als ein ganzer Mensch, erscheint Johannes Nestroy, als die Allegorie des Wizes. Er ist die Verkörperung des uneingeschränkten, selbstherrlichen Wizes, der weder dem Humor noch der Satire dient, der auf keinen Gemütszustand schließen läßt und keine Willensrichtung bekundet, der die Komik der Dinge zwecklos und in blitzartiger Schnelle und Flüchtigkeit in ihren äußeren Umriffen beleuchtet. Und wie Raimunds Menschen neidisch oder hoffnungsvoll werden, wenn Neid oder Hoffnung an sie herantreten, so werden die Dinge und Charaktere komisch, an die Nestroy herantritt. Aber Hoffnung und Neid sind bei Raimund im Wechsel mit anderen Menschlichkeiten tätig, und so ist bei ihm — wenn auch oft unter törichten Formen — doch Leben zu spüren; bei Nestroy hingegen, wo der Witz die absolute Gewalt hat, kommt alles auf ein erstarrtes Grinsen heraus. Man sagt, es sei reichliches Leben in Nestroys Gestalten geflossen, wenn er sie selbst gespielt habe, und noch heute könne ein guter Schauspieler manches damit anfangen — aber wie traurig ist es um den Eigenwert einer Schöpfung bestellt, deren Charaktere tote Hüllen sind und zum Erwachen des hereinschlüpfenden Darstellers bedürfen.

Wo Nestroys Witz auf ein geformtes Kunstwerk trifft, da allein erscheint der Witzige selber als Künstler, weil eben sein Witz vorhandener Kunstschöpfung anhaftet; es handelt sich dann um kein Neubilden, nicht einmal um Arabeskenzeichnungen zu Vorhandenem, sondern einzig und allein um ein Verschieben von Tonart und Beleuchtung. Nestroy ist einmal mit einem großen Kunstwerk zusammengestoßen, und bei dieser Gelegenheit hat er dann wirklich selber eine

Art Meisterstück geliefert: neben Hebbels „Judith“ wird die Travestie „Judith und Holofernes“ dauernden Kuriositätswert besitzen. Wie sich fallender Schnee gleichmäßig auf jedes in seinem Bereich befindliche Dach legt, einerlei, ob es eine Hütte oder ein Schloß deckt, ganz so gleichmäßig und gefühllos für die in Betracht kommenden Werte breitet sich Nestroys glitzernder Witz über alle Höhen und Tiefen des Hebbelschen Dramas. Der Dichter schildert die kriegerische Verzweiflung der Hebräer, der Parodist malt eine unkriegerische, undisziplinierte Rotte. Assad kommandiert: „Links g'schaut!“ und Hosea erwidert: „Warum? Links is garnix, warum sollen wir schauen links? Was ist da zu sehen?“ Der Dichter läßt den Stummen gottbegeisterte Sprache gewinnen, bei Nestroy wird Daniel der Rede mächtig, um zur Steinigung seines Schneiders und Gläubigers aufzufordern. Hebbels Holofernes ist ein genialischer Gigant, Nestroys im Grunde genommen genau dasselbe, aber so beleuchtet, daß sein Übermaß zum komisch täppischen Wesen wird. Er ersticht ein paar Leute, über die er sich ärgert, und befiehlt, bevor Judith hereingeführt wird: „Laßt aber erst 's Zelt ordentlich zusammenräumen, überall lieg'n Erstochene herum . . . nur keine Schlamperei.“ Hebbels Judith wird in ein seltsam mystisches Licht gesetzt durch die Erzählung von ihrem unberührten Frauentum, und es geht von dieser Szene so sehr der Schauer des Übernatürlichen aus, daß kein unreines Gefühl aufzukommen vermag. Nestroy vollbringt seinen bedeutendsten Streich, indem er diese Erzählung stellenweise wortwörtlich beibehält und sie dennoch mit einem schamlos vergnügten Lächeln auf das Gebiet erotischer Enttäuschung und so der Zote hinüberspielt.

„Willst du mich schrecken, sag ich, genug des Spases,  
Komm zu deiner Braut, du garstiger Manasses.  
Da sagt er, mit schauerlich starrem Schafsgesicht,  
Zehnmal in ein'm Atem: ich kann nicht!“

Doch nur, wo er sich eben an gegebene Kunstformen klammern kann, nur in der Travestie also, bringt Nestroy etwas Bedeutendes zustande, oder vielmehr er selber bringt es nicht zustande, sondern er hat eben den Vorteil eines künstlerischen Ablagerungsplatzes für seinen Witz. Wo er ins Leben selber greift (und nur hier kann er doch das Mehr-als-Kuriose schaffen), da vermag er niemals unter die Oberfläche zu dringen, die seelischen Greiforgane dazu fehlen ihm. Zwar sein Biograph Moritz Necker nennt eine Reihe von Stücken, in denen Nestroy auch tiefere „Fragen“ behandelt habe; aber gerade in solchen Pöffen zeigt sich die ganze Kläglichkeit der Nestroyschen Kunst, und gerade hier bewahrheitet sich zumeist R. M. Meyers bitterböses Wort von den „Haubentstöcken“, auf denen Nestroys Witze hingen. Denn immer werden die tieferen Themen ebenso plump wie flüchtig angeschlagen, immer geht es sofort wieder an das übliche Spasmachen, und wenn ein Hanswurst mit banalen oder frechen Scherzen an sich eine Weile zu unterhalten vermag, so verstimmt er um so ernstlicher, sobald er behauptet, mit seinen Scherzen einer ernsthafteren Sache

zu dienen. Man betrachte daraufhin etwa den „Zerrissenen“, in dem der Welt-schmerz persifliert wird, oder „Glück, Mißbrauch und Rückkehr“, wo sich Nestroy einmal als Pädagoge gebärdet, oder den „Unbedeutenden“, wo er für die Ehre der Armen eintritt, oder „Kampfl“, in dem nun gar — eine für Nestroy ganz ungeheuerliche Sache! — von der größeren Reinheit und dem größeren Glück der „kleinen“ Leute die Rede sein soll: so wird man sich auf die Dauer trotz einiger witziger, ich möchte sagen Oberflächenszenen aus jenem erwähnten Grunde abgestoßen fühlen. Und es ist auch nur eine vorübergehende Täuschung, wenn man in der achtundvierziger Posse „Freiheit in Krähwinkel“ etwas wie einen Gemütsanteil des Autors, sei es Freude an den Errungenschaften der Revolution, sei es Ärger über die Kleinlichkeiten der Linken oder Rechten, zu finden meint. Nestroy ist gegenüber dieser Sache nichts anderes als allen anderen Dingen gegenüber: der Spafsmacher. Man kann deshalb auch keineswegs von Verrat reden, wenn Nestroys Freiheitsfreude in der Reaktionszeit nicht vorhält und er in „Laby und Schneider“ einen bürgerlichen Politiker lächerlich macht: „Völker beglücken! Zu was denn so Sachen für einen Bürgermann, der seine Zeit weiter braucht?!“ Verraten kann man nur, woran man mit der Seele gehangen, und das hat Nestroy so wenig an der Freiheit wie an sonst irgendeiner idealen Sache. Er hat auch die Freiheit, richtiger: das ganze Ereignis der Revolution, unter dem ihm einzig gemäßen Gesichtspunkt des Witzes angesehen und sicherlich in dem folgenden Coupletvers aus dem gleichen Schwanz die äußerste Tiefe seiner eigenen Überzeugung ausgeschöpft:

... 's Elysium sogar, was die Quintessenz g'west,  
 Is im heurigen Fasching ein trübseeliges Nest;  
 So weit is's jetzt kommen, für Wien is's a Schand,  
 Wir sind noch fadr' als Berlin mit sein' Sand und Verstand.  
 Fallt d'Umgestaltung so aus, sag' ich „nein“,  
 Da hört es auf, ein Vergnügen zu sein.

Einen wirklichen Genuß, wenn auch bescheidener Art, vermag Nestroy, soweit er nicht travestiert, nur dann zu bieten, wenn er sich keinen kleinsten Schritt über das enge Gebiet hinauswagt, in dem für ihn das Leben „ein Vergnügen“ bedeutet, wenn er das Leben flacher Menschen schildert, reicher wie armer, die zumeist ziemlich skrupelfrei, aber doch ohne jedes heldische Schurkentum auf Wohlstand und Genuß ausgehen und sich sehr edel dünken, wenn sie einmal etwas Hübsches tun, das sich eigentlich von selbst versteht. „Ein Mensch, der kein Geld nimmt, des is über ein' Starl, der kein' Mehlwürm frißt!“, heißt es im „Unbedeutenden“ von einem Handwerker, der sich nicht den Mund stopfen läßt, und das zeigt zur Evidenz, wie wenig bei Nestroy dazu gehört, ein edler Charakter zu sein, wie flach aber eigentlich auch die Schlechtigkeit ist, an die er glaubt, und die er mit unerschöpflich variierendem Witz darstellt. Wie sich die Landstreichler und Handwerker und Abenteurer und Sekretäre und Hausbesitzer und vor allem auch die Bedienten — denn Nestroy hat nun wirklich

viel Vorliebe für Lafaien und keine kindliche wie Raimund! —, wie sich das geistige Proletariat aller Stände, zumeist jedoch des Kleinbürgerlichen, nach Geld sehnt, um Geld beschwindelt, für Geld vergnügt, das ist eigentlich der ganze Inhalt der Duzende von Stücken, die Nestroy im Vormärz nicht anders schrieb als im Nachmärz. Will man eine Entwicklung herausfinden, so ist es diese, daß Nestroy im Jahre 1833 sich noch des Raimundschen Geisterrahmens bedient, um den Auf- und Abstieg seiner vom Glück begünstigten Handwerker im „Lumpazivagabundus“ darzustellen, und daß er schon im Jahre 1835 in der Posse „Zu ebener Erde und im ersten Stock“ den Glückswechsel des Kapitalisten und der Trödlerfamilie ohne allen Geisterapparat schilderte und von nun an ganz im Wirklichen blieb.

Um dieses Fußens im Wirklichen willen hat Nestroy allerhand Lobpreisungen eingeheimst, als sei er einer der ersten „Neuen“, ein Verkünder der aufs Wirkliche gerichteten neuen Zeit. Und man hat übersehen, wie eng und flach diese Wirklichkeit Nestroys ist, welche ein kleiner und niedriger Bruchteil, nicht nur der ganzen Welt, sondern auch der österreichischen und der Wiener Welt. Selbst den Kreis der Vaterstadt hat Nestroy nicht entfernt ausgefüllt, nur was flach und niedrig an ihr war, hielt er fest.

Was den Mann zu seiner Zeit so groß und einflussreich machte, daß der Kulturhistoriker ihn nicht außer acht lassen kann, hat mit seinem schriftstellerischen Schaffen wenig zu tun. Nestroy, dessen Schauspielerkunst nur in ihrer Würde und Reinheit, nie aber in ihrer Wirksamkeit angezweifelt worden ist, war der bedeutendste Spaßmacher seiner Zeit und hatte, als im übrigen noch die freie Meinungsäußerung im Argen lag, das Vorrecht des Narren: kritisierenden Spaß zu treiben. Da sagte er denn oft von der Bühne herab improvisierend höhnische Worte, die in der Luft lagen und nicht die vielen ihnen heute geöffneten Wege ins Allgemeine besaßen. Er war das lebendigste, unverstümmeltste Witzblatt seiner Zeit, auch das beweglichste, da ihn ja keine Überzeugungen hinderten, da es ihm auf den Witz allein ankam. Geriet er doch einmal mit der Polizei in Zwistigkeit, so war schon damals eine Strafe keine üble Reklame, war zugleich auch ein Sporn zu schlauerer Geschicklichkeit. In seinen Couplets, in seinen Scherzen, in mancher überlieferten Nestroy-Anekdote findet der Kulturhistoriker wertvollen Stoff — aber die Persönlichkeit Nestroys ist eine allzu geringe und so ist auch von dichterischer Leistung bei ihm zu wenig die Rede, als daß er in der Geschichte der Literatur mehr als ein winzigstes Winkelchen, als daß er die Ehre verdiente, Raimunds Antipode zu heißen. Sucht man zu Raimund würdigen Gegensatz, so muß man zu den Bedeutenden des Landes gehen, zu Kürnberger und Schlögl und Bahr, zu den Persönlichkeiten und nicht zu einer Allegorie, zu dem fleischgewordenen Witz.

