



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

Adam Müllers Ästhetik.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99238](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99238)

Adam Müllers Ästhetik

I. Deutsche Wissenschaft und Literatur

I. Vermittelnde Kritik

Goethe macht in dem Brief an Zelter vom 20. Oktober 1831 Adam Müller zum Opfer Friedrich Schlegels. Schlegel sei am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten erstickt und habe sich deshalb in den Katholizismus geflüchtet. Bei seinem Untergang habe er ein recht hübsches, aber falsch gesteigertes Talent, Adam Müller, nach sich gezogen. (Goethe wendet seinen Begriff der forcierten Talente auf Müller an.)

Nicht nur Goethe erblickt in Müller einen Gefolgsmann Friedrich Schlegels. Seit längerer Zeit wird indes solcher Ansicht stark widersprochen. Noch aber ist nicht reinlich errechnet worden, was Müller mit Schlegel verbindet und was ihn von Schlegel trennt. Am wenigsten innerhalb des Bereichs der Kunstlehre, eher noch auf politischem und nationalökonomischem Gebiet. Ich denke nicht daran, Abhängigkeit der Kunstbetrachtung Müllers von Schlegel erweisen zu wollen. Hier ist angesichts der Frage, wie weit Müller über Schlegel, vielmehr über die Brüder Schlegel und über ihre nächsten Genossen hinausgelangt ist, vor allem nur festzustellen, wie er selbst sein Verhältnis zu diesen Vorläufern gesehen hat und wo er mit Willen und Wissen von ihnen abweicht und ihre Ansichten berichtigen möchte.

Nächstes und wichtigstes Zeugnis sind Müllers „Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur“. Sie erschienen 1806 in Dresden. Im folgenden Jahr trat, gleichfalls in Dresden, eine vermehrte und verbesserte zweite Auflage hervor. Sie wurde 1920 von Arthur Salz in einem Neudruck wieder vorgelegt.

Goethe las das Buch in erster Gestalt. Gutz hatte es ihm übersandt, mit einem Begleitbrief, der dringlich um ein freimütiges Urteil bat und zugleich hohe Erwartungen weckte. Müller wird ein wirklich außerordentlicher Geist genannt. In seinem Kopf flößen auf eine höchst

originelle und tiefsinnige Weise Ideen, die dem Anschein nach voneinander weit entfernt sind, ineinander; in ihm seien Wissenschaft, Kunst, Religion, Gesellschaft, Staat, auf eine Art, wie man es bisher selten gefunden, verschmolzen. Eigentliche Denkkraft und eine reiche und blühende Phantasie durchdrängen einander. Über Goethe selbst sage er, was zum Besten gehöre, das in Deutschland je gesagt worden sei. (Der Brief ist in den Schriften der Goethegesellschaft 14, 327 f. abgedruckt.) Goethe urteilte später in den „Annalen“ von 1806, er habe die Vorlesungen mit geteilter Empfindung studiert; „denn wenn man wirklich darin einen vorzüglichen Geist erblickte, so ward man auch mancher unsichern Schritte gewahr, welche nach und nach folgerecht das beste Naturell auf falsche Wege führen mußten“.

Für die Beantwortung der Frage, die sich mir stellt, fällt besonders schwer ins Gewicht, daß Friedrich Schlegel selbst die zweite Auflage der Vorlesungen ausführlich in den Heidelbergischen Jahrbüchern von 1808 besprochen hat. (Neugedruckt ist die Anzeige in Kürschners Deutscher National-Literatur 143, 405 ff.). Er kargt nicht mit Zustimmung; er hat auch Einwände bereit. Er spricht über die Vorlesungen, wie man sich über Arbeit eines Gefolgsmanns äußert, der es wagt, eigne Wege zu gehen. Gegensatz wird da um so stärker fühlbar; denn leichter erträgt sich Einspruch eines Fernstehenden als eines Anhängers, der durch seinen Einspruch den Anschein einer Absage weckt.

Unzweideutig genug erhärten die Vorlesungen, wie hoch sie die Schlegel und besonders Friedrich bewerten. Noch war gleich starke Anerkennung den beiden kaum zuteil geworden. Schon die Nachbarschaft, in der sie hier auftreten, ehrt sie. Müller durfte sich nicht wundern, wenn er, der — schon 1806 — solche Paarungen wagte, nun unbedingter Gefolgschaft bezichtigt wurde. Da heißt es (Salz' Neudruck G. 184): „Was vermöchten die übrigen europäischen Nationen wohl der Dynastie von Restauratoren des klassischen Geistes in Deutschland von Luther, Melanchthon, Ulrich von Hutten und Erasmus, durch Opitz, Klopstock, Lessing, Winkelmann, Herder, Voß, Johannes Müller, Fr. Schlegel, Schleiermacher, hindurch bis zu Wolf und Goethe an die Seite zu setzen?“ Aber auch für „die Wiederherstellung des romantischen Geistes, an die die Reihe natürlich erst später, nämlich da das Altertum absolut und isoliert nicht länger betrachtet werden konnte, kommen mußte,“ seien in Deutschland große Dinge durch Tieck, August Wilhelm Schlegel, durch Friedrich Schlegel und Goethe und insbesondere durch Novalis geschehen.

Müllers Urteile über Novalis stellt Jakob Baga in der Schrift „Adam Müllers Philosophie, Ästhetik und Staatswissenschaft“ (Berlin 1929 S. 54 ff.) zusammen; Baga gibt hier nicht viel mehr als eine Stellensammlung; den entscheidenden Zusammenhang zwischen Novalis und Müller hatte er schon in seiner „Einführung in die romantische Staatswissenschaft“ (Jena 1923 S. 52 ff.) und in der Arbeit „Gesellschaft und Staat im Spiegel deutscher Romantik“ (ebenda 1924 S. 146 ff.) entwickelt.

Baga bucht ebenso in der Schrift von 1929 Müllers Urteile über Goethe, Schiller, Shakespeare und Kleist. Solche Aneinanderreihung von Werturteilen ist der Gefahr ausgesetzt, zu übersehen, wo der Hauptakzent liegt. Wenn etwa Baga den Eindruck weckt, Müllers Urteil über Schiller schließe sich dem der Romantik an, so muß, wer diese Dinge aus der rechten Nähe sieht, sagen, daß gerade Müller weit eher dem Mißurteil der Schlegel und ihrer nächsten Genossen entgegentritt als zustimmt.

Wie in diesem Fall das eigentlich Wichtige bei Baga nicht herauskommt, so muß auch stärker als von Baga betont werden, was es bedeutete, daß Novalis von Müller derart neben Goethe gestellt wird. Und nicht nur er, auch die Schlegel und Tieck. Dies Letzte wiegt wohl noch schwerer, nicht bloß weil es in den „Vorlesungen“ neben Einwänden gegen die Schlegel und besonders gegen Tieck steht. (F. Schlegel meinte eine Voreingenommenheit Müllers gegen Tieck feststellen zu müssen.) Uns will heute solche Gleichordnung gar nicht einleuchten.

Sie ist ein unzweideutiges Bekenntnis. Kaum in dem Buch „De l'Allemagne“ der Staël rückten — einige Jahre später — die Frühromantiker gleich unmittelbar neben Goethe. Freilich folgt eine ausführlichere Würdigung Goethes und nur Goethes. Sie schließt zunächst den Abschnitt „Geschichtlicher Überblick über die deutsche Poesie“ ab, die zehnte Vorlesung. Auf fast fünf Seiten wird an „Werther“, „Faust“ und „Wilhelm Meister“ das Wesen Goethes entwickelt. Vollends zergliedert die ganze elfte Vorlesung „Die Dichtungen Goethes“. Keinem andern ersteht gleiches in den Vorlesungen. Das kennzeichnet das Wesen des Buchs. Irre ich, wenn ich annehme, daß mancher den Titel falsch deute und meine, hier werde für deutsche Literatur geboten, was für die Dichtung der Welt Wilhelm Schlegel in den Berliner Vorlesungen geleistet hatte und demnächst Friedrich in Wiener Vorlesungen leisten sollte? Müllers Buch ist nichts weniger als eine Literaturgeschichte. Es erörtert Probleme, es umschreibt

in drei Vorlesungen den deutschen Geist, in drei weiteren Vorlesungen das Wesen deutscher Kritik, deutscher Dichtung, deutscher Philosophie. Dann folgt die Begriffsbestimmung organischer Weltanschauung, also eines Lieblingsbegriffs Müllers. Zwei Vorlesungen erörtern deutsche Geschichte und Staatswissenschaft und den deutschen Staatsgedanken. Nun erst schließen sich der Überblick über die deutsche Poesie, der Abschnitt über Goethes Dichtungen, endlich einer über das deutsche Theater an. Es sind, wie F. Schlegel richtig bemerkt, „universalhistorische Betrachtungen über die deutsche Literatur, besonders über ihren gegenwärtigen Zustand, und über ihre eigentümliche Bestimmung“.

Wirklich bleibt für einzelne Persönlichkeiten so wenig Raum übrig, daß — wie in den obenangeführten Sätzen — wir zuweilen mit Namenreihen abgespeist werden. Goethe macht eine Ausnahme; und neben ihm Hans Sachs. F. Schlegel fand die Äußerung über Hans Sachs wertvoll genug, sie in seiner Besprechung fast nach ihrem ganzen Umfang abzudrucken, und zwar als „Beleg für das Lob, welches wir glauben dem Herrn A. Müller erteilen zu müssen“. Sie atmet den Geist von „Hans Sachsens poetischer Sendung“, sie sagt treffend, was in wenigen Sätzen über Hans Sachs gesagt werden kann, wenn er verstanden und bejahend gewürdigt werden soll. Sie bietet weniger Einschränkungen als W. Schlegels ausführlichere Charakteristik in den Berliner Vorlesungen (3, 56 ff.). Sie hat mehr Verständnis für Sachsens Erzieherdrang. W. Schlegel sieht Sachs von der Warte strenger klassisch-romantischer Ästhetik und hat auch deshalb manches gegen die Kunstgestalt seiner Dichtungen einzuwenden.

Ferdinand Eichler nennt in seiner sorgsamten Arbeit „Das Nachleben des Hans Sachs“ (Leipzig 1904 S. 211) Schlegels Sätze über Sachs den Glanzpunkt alles dessen, was die Romantiker für Sachs getan haben. Er sucht auch Schlegels und Müllers Auffassung (S. 214) zu scheiden. Müller sehe Sachs im Zusammenhang mit der gesamten volkstümlichen Entwicklung. Das erkläre sich aus der Stellung Müllers zu Politik und Leben. Schlegels Auffassung sei in der Hauptsache literarhistorisch. Ob dieser Ausdruck zutrifft oder nicht, sei hier nicht entschieden. Richtig ist, daß es Müller vor allem um das eine zu tun war, an Hans Sachs zu erweisen (S. 180), „wie die politische oder die ökonomische und die poetische Existenz einander beständig bedingen“, und zu zeigen, „wie unziemlich die Gleichgültigkeit der Dichter und Freunde der Poesie gegen den gesellschaftlichen Zustand von Deutschland erscheinen muß“. In W. Schlegels Vorlesungen klingt das nur leise an, wenn er (3, 56 f.) Wesen und Bildung des

Handwerks um 1500, eines Handwerks, das „damals, besonders in den freien Reichsstädten, mit weit mehr Kunstsinne ausgeübt wurde als jetzt“, zur Voraussetzung des Meistersangs wie der Kunst Hans Sachs' macht. Tatsächlich setzt sich bei Müller eine Betrachtungsweise durch, die von W. Schlegel 1803 noch nicht erreicht worden oder ihm zum mindesten noch nicht ganz geläufig war. Ihre ersten Ansätze zeigen sich in F. Schlegels „Europa“. Müller brachte sie von Anfang an mit und wandte sie nur auf Betrachtung deutscher Dichtung erst nach F. Schlegel an. Über diesen Zusammenhang soll hier bald Näheres gesagt werden.

Die letzte Vorlesung spricht ausdrücklich vom deutschen Theater und nicht vom deutschen Drama. Wieder steht Grundsätzliches voran, etwa eine Gegenüberstellung der weiblichen Natur der Tragödie und des festen, trockenen, männlichen Wesens der Komödie. Länger verweilt Müller nur bei Jffland und Kosebue. Mit gewissem Recht durfte F. Schlegel (S. 414) zweifeln, ob Müllers feiner Spott über sie gut aufgenommen oder auch nur verstanden werden könnte, „wenn die Meinung, die vor zehn Jahren ungefähr über diese dramatischen Schriftsteller allgemein galt, noch die herrschende wäre, und wenn nicht andre erst die freilich nicht so angenehme Arbeit übernommen hätten, sich dem Strom der Mode entgegenzusetzen“. Er meint natürlich auch sich selbst und seine Genossen. Müller dürfte das nicht anders gesehen und gern zugegeben haben, wieweit er auch an dieser Stelle der Frühromantik verpflichtet war. Doch es ging ihm um anderes, wenn er Jffland und Kosebue ausführlich besprach. Schiller brauchte er in dieser letzten Vorlesung nicht zu würdigen. Er hatte es ziemlich kurz in der vorletzten getan, im Anschluß an die Würdigung Goethes. Deutlich kennzeichnet sich und sagt er, um wieviel Goethe ihm mehr bedeutet. Dennoch strebt er nach gerechter Anerkennung der Eigenheit Schillers. Bei dieser Gelegenheit kehrt er sich einmal ganz von F. Schlegel ab, von dessen „lieblosen Erzessen“ gegen Schiller. „Die Distichen über Schiller haben sich, in dieser an Frechheiten aller Art ergiebigen Zeit sogar, nicht ans Licht wagen wollen.“ F. Schlegel hatte es leicht, angesichts dieses Ausfalls an die „ersten Grundsätze literarischer Rechtfertigung“ zu erinnern und zu fragen, ob es erlaubt sei, über etwas Ungedrucktes, nirgend Ausgestelltes oder auch nur Angekündigtes ein öffentliches Urteil zu fällen.

Fast ließe sich glauben, Müller wolle durch diesen einen Einwand bezeugen, daß er nicht bedingungsloser Anhänger F. Schlegels sei. Raum mag im gleichen Sinn gefaßt sein, was (S. 72) über die

„fromme Hingebung“ vorgebracht wird, mit der die Schlegel Tieck, und über die „hoffärtige Schnöde“, mit der sie F. H. Jacobi behandelten. (F. Schlegel erwiderte mit der Wendung, Müller sei in hohem Grade ungerecht gegen Tieck; Schlegel übertreibt.) Müller zielt auf anderes, wenn er erklärt, die Schlegel kämen Tieck zu sehr und Jacobi zu wenig entgegen. (Auch wenn er Iffland und Rosebue betrachtet.) Es ist der eigentliche Mittelpunkt und wohl auch das wesentlich Neue der ganzen Vorlesungen. Müller verdankt den Schlegel, daß sie nicht auf seinem Standpunkt einer „vermittelnden Kritik“ stünden. Doch gerade die Entwicklung und Befürwortung dieses Begriffs meidet nach Kräften den Anschein, es solle den Schlegel schlechthin irgendwelche Unzulänglichkeit nachgewiesen werden.

Müller schreibt Europa eine Vermittlerrolle zu; er meint, daß innerhalb Europas der Deutsche dieselbe Vermittlerrolle zu spielen habe. Aber er muß zugeben (S. 41), daß Lessing und F. Schlegel durch ihren hartnäckigen Einspruch gegen die Grundsätze der französischen Poetik und Rhetorik einen Gegenbeweis lieferten. Hier stehen die schwerwiegenden Worte, Müller wolle in der Folge Lessing und F. Schlegel „als leitendes Zwillingsgestirn der deutschen Kritik“ aufführen. Auch ist Müller bereit, die Maßregeln der beiden im Kampf gegen den „Despotismus der französischen Kritik“ zu begreifen und zu entschuldigen.

Allein er will nicht stehen bleiben, wo die beiden stehen. In der vierten Vorlesung sagt er, wie er das meint: „Sowenig Natur und Kunst sich widersprechen, vielmehr beide nach unendlicher Vereinigung streben, ebensowenig verliert die echte Kritik an Strenge, wenn sie sich mit der Freiheit und Toleranz der Geschichte versöhnt. Nicht bloß als Fehler des Individuums sind die Unvollkommenheiten menschlicher Werke zu betrachten, sondern auch als Glieder in der Bildungskette des Ganzen“ (S. 67 f.).

Müller weiß, daß es eine Kritik in diesem Sinn noch nicht gebe. Doch solche vermittelnde Kritik ist ihm der Stolz und der höchste Gewinn aller Bildung überhaupt (S. 76).

In der dritten Vorlesung bahnt sich das an. Wieder wird von F. Schlegel ausgegangen. Er habe zuerst den geschichtlichen Blick Winckelmanns auf die griechische Poesie übertragen und die Entwicklung dieses Kunststaats als Naturgeschichte eines organischen Wesens gefaßt. Auf ähnliche Weise habe Schlegel die Rechte der vergessenen Schönheit germanischer Kunst und den Glanz ihres Lebens wiederhergestellt.

Dennoch sei zuletzt Schlegels ausschließend auf Kampf gerichtetes Beginnen unentschieden zwischen den beiden Formen der Weltgeschichte stehen geblieben. Merkwürdig sei, zu sehen, wie tief Schlegel fühle, was er entbehrt. Bald von Platon, bald vom Orient und von Indien erwarte er ein vereinigendes Element für das Reich der Schönheit. (Müller denkt vor allem an Rundgebungen Schlegels seit dessen Pariser Zeit, seit der Zeitschrift „Europa“.)

Müller wehrt sich überhaupt dagegen, daß man innerhalb einer weiten Wüste einzelne Gärten und Paradiese abstecke. „Wenn ich über den einzelnen Dichter, den ich in sich und im ganzen zu schauen strebe, den größern Dichter, die Menschheit; wenn ich über das kunstreichste Werk des einzelnen das große Gedicht, die Weltgeschichte, vergessen, wenn ich im Kampf gegen das Unwürdige meiner Zeit den Frieden mit meiner Zeit verlieren soll, so ist mir wenig gedient“ (S. 52 f.). Verachtung der Zeit sei noch lange nicht edle Unzufriedenheit mit ihr, und Unzufriedenheit noch lange nicht tätiger und reiner Kampf mit der Zeit. „Es gibt eine höhere Kritik als die eurige, die echt deutsche, vermittelnde meine ich, die nicht bloß zu streiten, sondern im Streite selbst zu versöhnen weiß. Aus ihren Gesichtspunkten werden die einzelnen Werke des Geistes auch nach den Graden ihrer Bedeutenheit menschlich geordnet, kein einziges aber zu absoluter Verachtung verdammt. Wer vernichten muß, um zu ordnen, ist sicher geringer und unfähiger als der, welcher die Herrlichkeit seines Dichters in ihrem vermittelnden Umfassen von tausend minder bedeutenden Erscheinungen darzustellen und auch hier, wie es sich gebührt, die Herrschaft der Heroen der Menschheit auf ihren Gehorsam, auf ihre Duldung, auf ihre Verträglichkeit gegen die übrigen zu begründen weiß“ (S. 53 f.).

Hier wünschte man, daß Müller hier weniger hinreißende Beredsamkeit und mehr strengsachliche Betrachtung ins Werk setzte. Was er vorbringt, ist von außerordentlicher Bedeutung. Geschichte der Dichtung soll als ein Ganzes verstanden werden. Alles Werten wird bedingt durch das rechte Verständnis des Ganzen. Deutlich scheidet sich von solcher geschichtlichen Ganzschau der Kampf der Kritik gegen einzelne Erscheinungen, die der Tag zeitigt.

J. Schlegel setzt sich in seiner Besprechung ausführlich mit dem Begriff der vermittelnden Kritik auseinander. Hier soll nur das Wichtigste angedeutet werden. Zunächst stellt er fest, daß jede Kritik notwendig eine vermittelnde sei, „da sie ihrem Wesen nach nichts anders sein kann, als eine gemeinschaftliche oder mittlere, sei es nun Kunst oder

Wissenschaft, zwischen so vielen andern oder fast allen andern Teilen der Erkenntnis". Von der Religion bis auf die Grammatik und ihre Silbenstechereien herab umfasse sie das Größte und Heiligste neben dem scheinbar Geringsfügigen. Geschichtsforschung, Poesie und Kunst, Philosophie, sogar Naturwissenschaften und Mathematik, zunächst in der Vermittlung zwischen philosophischer Ansicht und Erfahrung, unterstehen der Kritik. Kritik ist hier als Allgemeinwissenschaft genommen, als Erschließung der Methodik von Wissenschaft wie als Begründung des Wesens der Künste, als Mittel der Selbstbesinnung über die Leistung von Wissenschaft und Kunst.

Schlegel aber geht sofort über diesen Bereich hinaus. Er kennzeichnet die Grenzen solcher Kritik, und zwar ganz im Sinn Müllers. Er beweist aus Müllers eigenen Ansichten, was auch solche weitestgefaßte Kritik nicht leiste. Ganz wie Geng in dem Schreiben an Goethe hat Schlegel von Anfang an dem Buch Müllers nachzuzuhmen, daß es durchgängig die Literatur in Beziehung auf das Leben setze, auf die großen Begebenheiten der Zeitgeschichte und auf die stillen Umwandlungen des Zeitgeistes. Nun indes gesteht er zu, daß sogar sein eigener hoher Begriff von Kritik, mehr als er sollte, vom wirklichen Leben getrennt sei und eine abgeschlossene Welt für sich bilde. Schlegel fordert ein neues Mittelglied, „um diese in ihrer einsamen Idealität verschwundene literarische Welt mit der tätigen des bürgerlichen und vaterländischen Lebens in wirksame Berührung zu setzen". Andere Nationen hätten im Theater ein solches Mittelglied. Auf deutschem Boden könne dem denkenden Staats- und Geschäftsmann die Kritik das Theater ersetzen. Eine Kritik, ausgeübt von dem vermittelnden Gelehrten, „der dem Leben und der Zeitgeschichte nicht fremd, das Allgemeine der Geschichte wohl noch besser inne hat als er [der denkende Staats- und Geschäftsmann], dabei aber die Kenntnis und Fähigkeit besitzt, durch jenen gemeinschaftlichen Berührungspunkt ihm auch die unbekannten Regionen der Kunst, besonders aber der Philosophie zu eröffnen". Wie all das den Absichten Müllers entgegenkommt, wird durch die Tatsache erwiesen, daß Schlegel in Müller ein entschiedenes Talent und den Beruf anerkennt, die Kritik besonders nach dieser Seite hin, wo sie mit der Geschichte, der Politik und dem geselligen Leben in Berührung steht, zu üben und darzustellen.

Die ganze Darlegung entwickelt einen Voratz, dem fortan beide, F. Schlegel wie Adam Müller, nachlebten: Der Kritiker als Gehilfe des Staatsmanns. An dieser Stelle konnten sie sich zusammenfinden. Von ihr aus erschloß sich ihnen ein gemeinsamer Weg. Er hat

Schlegel nicht viel äußern Erfolg gebracht; aber auch Müller erreichte nicht wesentlich mehr. Im Dienst Metternichs stießen sie, der eine mehr, der andere etwas weniger, auf zu viel Hemmnisse.

Irrtum wäre die Annahme, Schlegel gehe, geleitet von Müller, in dieser Äußerung auf ein neues, ihm bisher fremdes Gebiet über. Die große Wandlung der Romantik, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollzog, hat als einer der ersten F. Schlegel erwirkt.

Müllers dritte Vorlesung könnte den Anschein wecken und hat ihn geweckt, daß nach seiner Ansicht Fr. Schlegel den entscheidenden Schritt noch nicht getan habe. Er sagt (S. 56) der „kritischen Revolution in Deutschland“ nach, sie habe in der absolut wissenschaftlichen Einseitigkeit, in der sie sich bisher fast ausschließlich gezeigt, eine große unmittelbare Wirkung auf die deutsche Nationalität nicht hervorgebracht. Denn sie habe es verschmäht, in das Wesen der gleichzeitigen Bewegungen der Gesellschaft sowohl in ihren öffentlichen als in ihren Privatbeziehungen tätig und fortgesetzt einzugehen. Müller erblickt den Grund solchen Versagens in „einem gewissen ganz unziemlichen Stolz“. „Den Staat und seine gegenwärtige keineswegs mit Verachtung zu übersehende Gestalt setzte sie mit idealistischer Selbstgenügsamkeit über die Seite. Natürlich mußte sie, anstatt ihre eigne Bedeutung zu erhöhen, durch den unmittelbaren Drang der gesellschaftlichen Not unserer Zeit überwältigt und dem absoluten Bewußtsein ihres eignen Daseins überlassen werden.“

Es hieße die Stelle mißverstehen, wenn nur die Frühromantik als die „kritische Revolution in Deutschland“ gefaßt würde, die hier angeklagt ist. Selbstverständlich denkt Müller an die ganze Entwicklung, die sich seit Lessing vollzogen hatte.

Am greifbarsten ist, was Müller meint, gleich zu Beginn der Vorlesungen. Hier enthüllt sich die Achse, um die fortan romantisches Denken schwingen sollte. Es war der Kampf gegen Verzicht auf Tradition und gegen die stärkste Betätigung solchen Verzichts, gegen die Französische Revolution. Auf dem Gebiet des Rechts war es der Kampf der historischen Schule gegen das Naturrecht. Im „Programm“ der Vorlesungen heißt es (S. 12): „Von den neuern Nationen Europas hat jede zu ihrer Zeit sich von dem Wahne beherrschen lassen, sie müsse erst zu einem gewissen Stande der Natur zurückkehren, ihre ganze moderne Individualität abstreifen, gleichsam den ganzen Weg von vorne wieder anfangen, anstatt von dem verirrten Seitenwege sich nur gelassen auf die sichere Hauptstraße hinzuwenden, um wahre Bildung zu erreichen.“ Man habe sich nach der Straße

der Griechen zurückgelenkt, statt mit Gewinnen, die auf Nebenwegen gewonnen worden waren, und die man keineswegs wegzwerfen brauchte, die weise Richtung der Kräfte des Altertums wiederzufinden und zu verfolgen.

Wie das eigentlich gemeint ist, verrät die Anmerkung zur Stelle. Sie nennt Rousseaus Staats-, aber auch Schillers Kunsttheorien, dann als Wichtigstes die Ideen, die der Französischen Revolution untergelegt worden sind. Es mag befremden, daß Rousseau mit der gesamten Wiedererweckung der Antike zu einer Einheit verknüpft wird. Immerhin war er der entscheidendste Gegner alles Traditionalismus. Allein gilt gleiches von Schiller und von seinen Kunstlehren? Bereitet sich nicht überhaupt der Kampf der spätern Romantik für die Überlieferung, also für eine Evolution aus altem Besitz und gegen eine Revolution, die achtlos den alten Besitz beiseite schiebt, schon überall da vor, wo gegen Rousseau für erworbene Kultur und gegen Rückkehr zum alten Naturzustand eingetreten wird? Auch Schiller eröffnet dieses Eintreten für Kultur nicht; er treibt nur weiter, was vor ihm andere, Mendelssohn und Kant vor allem, verfochten.

Durch Schiller aber gewinnt der Wunsch, das Erworbene und Bestehende nicht unbedenklich einem Wiedererwecken des Einst preiszugeben, die entscheidendste Gestalt in der Wertung, die bei ihm der moderne sentimentalische Dichter auf Kosten des antiken naiven erfährt. Und gerade dieser Schritt Schillers schenkt der jungen deutschen Romantik den Mut, sich in ihrem Wesen gegen die Antike zu behaupten. Wen träfe weniger als den Verfasser der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ der Vorwurf Müllers, man wolle die ganze moderne Individualität abstreifen und zuerst den Weg ganz von vorne wieder anfangen? Ein Romantiker durfte am wenigsten solchen Undanks sich schuldig machen.

Umsonst wäre es, wollte man für Müller ins Feld führen, er bekämpfe nur eine rousseauisch gedachte Rückkehr zum Urzustand und ein Neuaufbauen, das von diesem Naturzustand ausginge. (So war es ja in der Französischen Revolution.) Er meint nicht nur den Schritt zum Goldenen Zeitalter der Urwelt, auch den Schritt zum Goldenen Zeitalter der Antike. Er verurteilt den einen wie den andern. Wer Urwelt und wer Antike rückschreitend zur Grundlage der Gegenwart und der Zukunft macht, kann sich auf nichts anderes als auf Verstandesmittel stützen, seinen Neubau aufzurichten, wenn er das eine oder das andere im Sinn Rousseaus oder der Französischen Revolution durchführen will. Rousseaus Naturrecht ist verstandesmäßig

erschlossen und kümmert sich nicht um die Kräfte, die im geschichtlich Gewordenen schlummern. Soll noch hinzugefügt werden, daß Herder vor andern das Recht des geschichtlich Gewordenen verfocht? Wie Herder faßt Müller Geschichte als einen Organismus auf, dessen Entwicklungsgesetze der Verstand zwar erraten, aber nicht vorschreiben kann.

Und so scheint Müllers Einwand gegen Schiller ganz fehlzugreifen; und doch behält Müller recht, wenn er seine Betrachtungsweise scharf von Schiller scheidet. Schiller denkt nicht daran, dem modernen sentimentalischen Dichter irgendwelche Rechte zuzubilligen, die aus seiner Stammesart sich herleiten. Er nimmt die ganze Angelegenheit durchaus nur im Sinn des modernen Menschen überhaupt. Sogar F. Schlegel macht das zunächst nicht anders, wenn er nach Schiller für den modernen Dichter eintritt. Für Müller enthüllt sich die „moderne Individualität“ vor allem in den Zügen, die sie mit der engern Heimat verbinden, die ihnen vielmehr diese engere Heimat geschenkt hat. Müller meint das, wenn er gegen die unziemliche Gleichgültigkeit der Dichter und der Freunde der Poesie eifert, die sich um den gesellschaftlichen Zustand Deutschlands nicht kümmern. Im gesellschaftlichen Zustand offenbare sich am deutlichsten das geschichtlich Gewordene. Deshalb war ihm wichtig, an Hans Sachs die Beziehungen zur deutschen Gesellschaftsordnung seines Zeitalters stark zu betonen.

Schon indem Müller nicht wie Schiller allgemein und allgemeinmenschlich vom modernen Dichter, sondern vom deutschen Dichter spricht, sondert er sich von Schiller. Die Frühromantik erwog deutsches Wesen gegen 1800 immer bewußter. Das „Athenäum“ erweist es. Wackenroder und Tieck regen das an. Aber hier sei nicht Altbekanntes breitgetreten, auch nicht abermals angegeben, wie sich in der „Europa“ diese Richtung vertieft und verstärkt. Und so durfte mit Fug und Recht für F. Schlegel die Stellung, die gegen die idealistisch selbstgenügsame Haltung der deutschen kritischen Revolution von Müllers Vorlesungen behauptet wird, wie etwas ihm selbst durchaus Geläufiges und Selbstverständliches gelten, durfte er zu erkennen geben, daß er selbst diese Stellung schon gewonnen habe: „Es ist ein Anblick, der zum Teil mit Staunen, zum Teil mit Wehmut erfüllt, wenn man die von drohenden Anzeichen schwangre, ruinenvolle Geschichte des letzten Jahrhunderts gegenwärtig hat, und nun die ersten Geister der Deutschen, fast ohne Ausnahme, seit mehr als fünfzig Jahren einzig und allein in eine bloß ästhetische Ansicht der Dinge so ganz verloren, fast alle nur

mit sich beschäftigt sieht, bis endlich jeder ernste Gedanke an Gott und Vaterland, jede Erinnerung des alten Ruhms und mit ihnen der Geist der Stärke und Treue meist bis auf die letzte Spur erloschen war.“ So heißt es in der Besprechung der Vorlesungen Müllers (S. 419). Es geschieht ausdrücklich in voller Anerkennung der Arbeit, die für „größte Entfaltung des vaterländischen Geistes“ von Müller geleistet worden war. Aber auch mit merklicher Betonung der Tatsache, daß Schlegel in dieser Arbeit Müllers nur wiederfand, was er selbst erstrebte, daß er mithin sich durch Müllers Angriff auf die kritische Revolution nicht getroffen zu fühlen brauchte.

Vielleicht verallgemeinerte Schlegel in den angeführten Worten die Meinung Müllers. Vielleicht nahm er das Ganze von noch höherer Warte, getreu der Überzeugung, die er schon in der „Europa“ vertreten hatte. Dann bliebe Müllers Stärke das Beharren auf einem gesellschaftswissenschaftlichen Standpunkt, bliebe es das feste Band, das in Müllers Schauweise mit dem Staat die Kunst verknüpft. Von ihr aus ergab sich der Weg, der zu der „Hermannschlacht“ und besonders zu dem „Homburg“ Kleists hinleitete; auch F. Schlegel hätte Kleist diesen Weg nicht gleich unzweideutig gewiesen.

Wesentlich aber sind F. Schlegel und Müller miteinander einig in ihrem Wunsch, Dichtung nicht losgelöst vom Leben und vor allem vom Leben des Volks zu betrachten, im Kritiker also den Vermittler zwischen dem Leben eines Volks und seiner Dichtung zu erblicken. Allerdings möchte F. Schlegel gerade in diesem Zusammenhang nicht den Ausdruck „vermittelnde“, sondern den andern „philosophische Kritik“ gebrauchen. Philosophische Kritik sei, sagt Schlegel (S. 410), darum das verbindende Glied zwischen dem Leben und der literarischen Welt, „weil sie der gemeinschaftliche, zwar nicht das Ganze beherrschende, aber doch mehrere Glieder zugleich belebende, hie und da lenkende Geist der Bildung in derselben ist“. Und so könnte auch Schlegel diese philosophische wie Müller die vermittelnde Kritik eine deutsche nennen, da bis jetzt bei keinem andern Volk eine solche vorhanden war. Nach ihrer Idee werde bei uns wenigstens mit Erfolg gestrebt, „wenn anders die Anfänge derselben schon das Lob verdienen, welches Hr. A. Müller ihnen erteilt“.

Indes nimmt nach Schlegels Ansicht Müller den Begriff der literarischen Vermittlung manchmal in einem Sinn, der besser für Frankreich als für Deutschland taugt. Frankreich sei durch seine geographische Lage und durch seine politischen Verhältnisse vor allem berufen, der Mittelpunkt eines Gedankenverkehrs zu sein und zu werden, der das

allgemein Brauchbarste der Gegenwart wählend und anwendend in schnellen Umlauf setzt. Schlegel möchte den Unterschied deutscher von französischer vermittelnder Kritik mit dem Satz bezeichnen: „Nicht in der Mitte, noch auf der Oberfläche ist die Sphäre des deutschen Geistes, sondern die Tiefe ist seine eigentliche Region, in der von jeher er herrscht und alle andern siegreich zu übertreffen vermag.“ Erlebnisse, die in Frankreich Schlegel hatte, tönen da nach; und nur weil Schlegel hier etwas sagt, das sich ihm enttäuschend und bedrückend in Paris ergeben hatte, gewinnt der Satz Gewicht und wirkt nicht wie Wiederholung eines Gemeinplatzes, der die Gefahren einer einseitigen „Tiefe“ verkennet.

2. Friedrich Schlegels kritische Grundsätze

Gegen Müllers vermittelnde Kritik hat Schlegel aber noch ein wesentliches Bedenken vorzubringen. Er bekämpft sie, soweit sie zugleich eine versöhnende Kritik sein will. Müller nehme das „zum Teil in einem ganz allgemeinen, beinahe mystischen Sinne, wo wohl nichts anders darunter verstanden werden kann, als die völlige und gänzliche Auflösung aller Gegensätze in Einheit und Frieden“. Der Dichtung wie den Künsten überhaupt möchte Schlegel zugestehen, daß sie alles in Harmonie verschmelzen. Kritik aber würde mit der Poesie eins und hätte alles Sondern und Unterscheiden aufgegeben, wenn sie gleiches erstrebt.

Schlegel entscheidet: „Die philosophische Kritik ist an sich weder polemisch noch irenisch, sondern sie ist beides zugleich, das eine oder das andre, so wie das Bedürfnis der Kunst und der Zeit es fordert, und die Beschaffenheit der Gegenstände es mit sich bringt.“ Höchstens ließe sich behaupten, daß das versöhnende Element zuletzt die Oberhand behalten müsse; aus lauter Friede und Einigkeit eine Kritik zusammenzusetzen, sei indes ebenso vergeblich, wie durch vernünftige Diskurse etwas produzieren zu wollen. Solchen Ansichten liege nichts anderes zugrunde als der Satz, die Vorsehung lenke doch alles zum besten, wie verkehrt es auch die einzelnen anfangen mögen. Oder der noch einfachere, daß alles eben kommen mußte, wie es kam, daß alles, was ist, ist.

Schlegel berührt da etwas flüchtig ein Fragengebiet, das ihm von früh an Sorgen gemacht hatte und das er nicht bezwungen hat. Der Einwand, den er hier gegen Müller erhebt, findet sich schon, und zwar fast wörtlich gleich, in der Besprechung der 7. und 8. Sammlung von

Herders „Briefen zur Beförderung der Humanität“, die 1796 in Reichardts Zeitschrift „Deutschland“ erschien. Hier heißt es zuletzt (bei Minor 2, 48): „Die Methode..., jede Blume der Kunst, ohne Würdigung, nur nach Ort, Zeit und Art zu betrachten, würde am Ende auf kein anderes Resultat führen, als daß alles sein müßte, was es ist und war.“

(J. Minor meinte später — in der Ausgabe der Berliner Vorlesungen Wilhelm Schlegels 3, S. XX Anm. 1 — den Verfasser der Besprechung nicht in Friedrich, sondern in Wilhelm suchen zu müssen. Doch Josef Körner stellt in den „Briefen von und an August Wilhelm Schlegel“ 2, 14. 16 fest, daß Wilhelm nur eine Besprechung Mansos in der Zeitschrift „Deutschland“ veröffentlicht hat.)

Schon Haym (Die romantische Schule, 5. Auflage S. 246) weist von dieser Stelle auf ein ihr entgegengesetztes Bekenntnis Schlegels hin, das bald darauf — wie Haym es nennt — durchaus „herderisiert“. Es steht in dem Aufsatz von Wielands „Altischem Museum“ (1797), der das „Kunsturteil des Dionysius über den Sokrates“ verdeutschte, und zwar in der „Nachschrift des Übersetzers“ (Minor 1, 197): Der „geschichtsforschende Kunstfreund“ bewundere ein Kunstwerk, „welches von ursprünglichem Geist beseelt, alles ist, was es in seinem Zeitalter, unter den Umständen, an seiner Stelle sein konnte und sollte“. Schlegel fügt hinzu, nichts vermöge wohl in allen Kunstarten den Sinn so sehr zu wecken und zu schärfen, als wenn man den allmählichen Fortschritten der Kunst mit gesammelter Betrachtung folgt und bei jedem einzelnen dieser Fortschritte mit Achtung und Liebe verweilt.

Zweierlei wird hier gefordert: Auf der einen Seite geschichtlich gemeintes Verstehen der Kunst von einst; auf der andern Seite ein Schaffen des Künstlers, das sich auf solches Verstehen stützt. Kritik also oder vielmehr Ästhetik, die aus der Einfühlung in Vergangenes nicht nur beste Kraft, auch die Fähigkeit holt, Kunst aufzubauen.

Lessing vertritt noch nicht solche Ansprüche. Dem Deutschen wurden sie erst durch Herder geläufig. Lessing meinte es noch nicht anders als seine Vorläufer aus ältester und neuerer Zeit. Ihm ging es zuerst um Werten und dann erst um Verstehen. Was seinem Wertmaßstab genügte, suchte er freilich immer besser zu verstehen. Seine Kenntnis der Geschichte der Kunst stellte er in den Dienst rechten Gebrauchs seiner Wertmaßstäbe. Aber diese Wertmaßstäbe entstammten nicht einer Einfühlung in die Vergangenheit. Sie leiteten sich aus Verstandeserwägungen ab. So entwickelte sich seine Ansicht von Tragik, zunächst im Briefaustausch mit Nicolai und mit Mendelssohn. Auf ihr

ruht, was später — vor allem im 17. Literaturbrief und in der „Hamburgischen Dramaturgie“ — über Tragödie gesagt wird. (Verwiesen sei auf meine Darlegung „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“ S. 232 ff.)

Lessing stützte sich auf Aristoteles. Gewiß entnahm Aristoteles die Kennzeichen, die er dem Drama zuschrieb, nicht nur Gedankenerwägungen, auch der ihm vorliegenden Bühnenkunst der Griechen. Doch dies Zweite hat mit Einfühlung in geschichtliche Tatsachen der Kunst nichts zu tun. Für ihn bestand keinerlei Dramatik außer der griechischen. Im Gebiet der griechischen Dramatik hielt er Umschau und schied aus, was seinem Verstand und seinem Gefühl entsprach, als das Wesentliche der Tragödie wie der Komödie. Er hatte sich ein Bild eigentlicher Tragödie und eigentlicher Komödie zurechtgelegt. Dies Bild suchte er vor dem Verstand zu rechtfertigen. Und es wurde ihm zum Maßstab seines Urteils, soweit er zustimmte und soweit er ablehnte. Hat er doch nicht nur anzuerkennen, auch zu tadeln. Und alles geschah im Dienst künftiger dramatischer Kunst, leistete diesen Dienst auch bis ins 19. Jahrhundert. Es sorgte unmittelbar für das Leben und hatte keinen Anlaß, das Verstehen der Geschichte der Dramatik zu ermöglichen. Dachte Aristoteles doch nicht daran, zu allem ja zu sagen, was er im Bereich der griechischen Dramen antraf.

Seine Nachfolger bis auf Lessing und sogar bis Schiller hielten es nicht viel anders, trotz dem immer mächtigeren Zuwachs an vielfach gestalteter, im Wesen der verschiedenen Völker wurzelnder Dramatik. Immer schwebt als Ziel vor, eigentliche Kunst des Dramas zu bestimmen und sie von verfälschter zu scheiden. Oder aber im weitern Sinn überhaupt eigentliche Kunst von irregeführter zu trennen. Voraussetzung bleibt ein fester Maßstab, der gewonnen sein muß, ehe an ein Werturteil herangegangen werden kann. Das hindert nicht, Rettungen durchzuführen, die den Anschein wecken könnten, sie wollten nur geschichtlich verstehen. Lessing rettet Shakespeare nicht, weil er ihn als geschichtliche Erscheinung besser zu sehen meint als andere. Er leitet ihn nicht von Bedingungen ab, die von Shakespeares Zeit vorgeschrieben wurden. (Das tat Herder.) Er will nur nachweisen, daß Shakespeare dem richtigen Maßstab besser entspricht als seine Gegenspieler, zu deren Gunsten man Shakespeare verdamnte. Den Maßstab für rechte Bewertung der Tragödie holt Lessing aus Aristoteles' „Poetik“. Die Franzosen hatten das auch getan; aber Lessing wies ihnen nach, daß sie Aristoteles umgedeutet hätten. Er hielt sich genauer an die Worte des Aristoteles. Und so konnte er zu dem Schluß kommen,

Shakespeare entspreche den Anforderungen des Aristoteles besser als Corneille, sei mit Sophokles näher verwandt.

Dies vielbestrittene Paradoxon Lessings beweist am unwiderleglichsten, wie wenig er an sogenanntes geschichtliches Verstehen dachte. Für Lessing besteht ein Höchstmaß eigentlicher Dramatik; er stützt sein Urteil über Shakespeare auf den Beweis, daß Shakespeare diesem Höchstmaß besser genüge als Corneille.

Eher meldet sich eine mehr oder minder geschichtlich gedachte Wertung an, wenn Lessing für Shakespeare ins Feld führt, er sei dem Deutschen innerlich verwandter als die Franzosen. Schon Johann Elias Schlegel machte gleiches geltend. Da erscheint plötzlich Rücksicht auf Tatsachen, die nicht allgemeinemenschlich sind, sondern in der Stammeszugehörigkeit des Dichters wurzeln. Lessing gesteht zu, daß ein Volk den einen ausländischen Dichter besser begreifen, dem andern verständnisloser gegenüberstehen kann. Sonderbedingungen künstlerischer Leistung gelangen zu ihrem Recht, Sonderbedingungen, die durch das Wesen eines Volks bestimmt werden. Das nähert sich geschichtlicher Betrachtung und Wertung. Es beschränkt die Ansicht von einem alleinseligmachenden Kanon der Kunst.

Ebenso ist Schillers Scheidung der naiven und der sentimentalischen Dichter ein Zugeständnis an geschichtliches Begreifen. Die Scheidung widerstreitet gleichfalls der Annahme, es gebe ein einziges Höchstes der Kunst. Schiller erkennt zwei Pole der Höchstleistung an. Seine zweipolige Wertungsweise will den Alten und den Modernen ihr Recht lassen. Er meint die einen wie die andern besser zu verstehen, wenn er nachweist, wie verschieden ihr Verhältnis zum Leben sei. Die Alten sind nach Schiller *naiv*, die Modernen sind *sentimentalisch*. Jene sind noch Natur, diese sind es nicht mehr, möchten dafür desto eifriger naturhaft sein. Dort sicherer Besitz der Naturnähe, hier Sehnsucht nach ihr. Wie geschichtlich Schiller sieht, wird durch sein Bemühen bestätigt, das Werden der sentimentalischen Weltanschauung zu verfolgen. Schon hat sich rings um Schiller solches Ergründen der Bedingungen entfaltet, die in der Geschichte der Welt fußen. Dennoch hält er in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ wie auch sonst, wie besonders in seinen Äußerungen über Tragödie an vorbestimmten Maßstäben des Werturteils fest. Wie für Lessing gilt auch für ihn ein Kanon echter Dramatik. Die einzelnen sentimentalischen Dichter sind ihm gleichfalls durch die Zugehörigkeit zum Typus des Sentimentalischen nicht schlechthin gerechtfertigt; auch sie wertet er nach festen Maßstäben, die er vorher gewonnen hatte.

Mit der letzten großen Abhandlung Schillers setzte sich Herder im 7. und 8. Band der „Briefe zur Beförderung der Humanität“ auseinander. Er hatte viel einzuwenden. Seinem Wesen widersprach es, die Dichtung der abendländischen Welt in zwei große Gruppen zu sondern. Ihm war das Vergewaltigung eines reichen und vielgestaltigen Lebens. Doch eben weil auch Schiller in seine Abhandlung etwas von Herders geschichtlicher Betrachtungsweise übernommen hatte, blieb für Herder nur übrig, Schillers Andeutungen aus der Fülle seines eigenen Wissens zu ergänzen oder zu berichtigen, nicht aber Standpunkt gegen Standpunkt auszuspielen. Wie auch oft in der Auseinandersetzung mit Lessing konnte Herder nur beweisen, daß er feiner zu scheiden, tiefer das Einzelne zu erfassen verstand. Ganz besonders aber glückte ihm auch hier nicht, der Ansicht vollen Erfolg zu schaffen, die von F. Schlegel in der Besprechung der beiden Bände der Humanitätsbriefe bekämpft wurde.

Herder wollte Dichtung wie alle Kunst aus ihrer Geschichte verstehen, er brachte Außerordentliches mit, diese Aufgabe zu lösen. Aber er begnügte sich niemals mit ihrer Lösung. Wohl spielte er gegen die paradoxe Verknüpfung Shakespeares mit antiker Tragik und mit antiker Lehre vom Drama den Versuch aus, Shakespeares Kunst, nach ihrem Geistesverhalten wie nach ihrem Formen, aus den Zeitbedingungen abzuleiten. Doch indem er diesen Nachweis immer wieder durchdachte und neuformte, kam ihm sein Bedürfnis in den Weg, das Typische der einzelnen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst zu bestimmen. Auch ihm schwebte nicht so sehr ein Kanon des Eigentlichen vor als vielmehr die Ansicht, daß es einen wesenhaften Unterschied von Malerei und Plastik gebe, daß anderseits auch Tragödie, mochten ihre einzelnen Vertreter dank den Bedingungen ihrer Umwelt noch so verschiedene Wege gehen, doch irgendwie um einen festen Pol kreisen müsse. Und so gipfelte der Nachweis, daß Shakespeares Drama vermöge seiner Zeit- und Ortbedingtheit sich völlig von dem Drama der Antike scheide, in dem überraschenden Zugeständnis, Shakespeare sei trotzdem ein Bruder des Sophokles. Wie hier neben geschichtliche Einfühlung ein ihr widersprechendes Arbeiten mit den Grenzen der Dichtungsgattungen tritt, so gelangte Herder auch später nie zu reiner Lösung der schweren Aufgabe, ohne Hilfe von Wertmaßstäben zu bestimmen, welche Erscheinungen der Kunst geschichtlichen Verstehens würdig sind, welche nicht. Er verharrte bei wechselseitigen Zugeständnissen oder legte vielmehr bald mehr Gewicht auf einen Wertmaßstab, der sich auf den wahren Typus einer Kunstgattung stützte, bald auf

Erfühlen geschichtlich bedingter Sonderheit. Traf er in Schillers letzter Abhandlung auf betontes Wertes, so kämpfte er für Verstehen des Individuellen als des geschichtlich Gegebenen. Umgekehrt zog er der Plastik so enge Grenzen, daß alles mehr oder minder Barockhafte entwertet wurde. Nicht einmal Zweipoligkeit der Kunst gab er dann zu, überließ vielmehr Schiller und der Romantik die Anbahnung zweipoliger Kunstschau.

Letzten Endes aber wollte er nicht weniger als Lessing oder Schiller und als fast alle, die seit Aristoteles sich über Kunst geäußert hatten, auf das Werden der Kunst einwirken. Während wichtigste grundsätzliche Fragen wie die nach der Möglichkeit geschichtlichen Wertes noch ungelöst waren, schied er ungehemmt innerhalb der Kunst, die um ihn entstand, zwischen richtig und falsch, zwischen gut und schlecht, behandelte Dichtungen Goethes und Schillers, als hätte er immer noch nur Gebilde der kurzvergangenen Zeit vor sich, in der man sich emsig mühte, den Ehrennamen eines deutschen Horaz oder einer deutschen Sappho zu erringen.

Die neue, sicherlich gewinnreiche Lehre vom geschichtlichen Verstehen der Kunst, vor allem der Kunst aus vergangener Zeit, wurde durch Herder auf Abwege geführt, die noch viel spätern Zeiten verhängnisvoll sich erwiesen. Daß auch F. Schlegel zu reinlicher Lösung nicht gelangte, war schon zu sagen. Ihm wie seinen nächsten Genossen widerfuhr oft, auch nur ein Kompromiß zwischen festen Wertmaßstäben und geschichtlichem Begreifen zu bieten, dann aber auf Grund solchen Kompromisses auf die kommende deutsche Dichtung einwirken zu wollen. Die achte der Habilitationsthesen F. Schlegels lautete: „Non critice sed historice est philosophandum“ (Vgl. Erich Schmidts „Caroline“ 2, 585). Was er gegen das Wertes oder vielmehr Nichtwertes der vermittelnden Kritik A. Müllers sagt, weckt den Anschein, er habe sich inzwischen eines andern besonnen; es steht in starkem Gegensatz zur „Nachschrift“ der Verdeutschung des „Kunsturteils des Dionysios über den Isokrates“. Noch auffälliger ist, daß er sich in der Besprechung der „Vorlesungen“ Müllers nicht auf seine eigene, nur wenig ältere ausführliche Erörterung des Begriffs „Kritik“ bezieht.

Sie findet sich in den Einleitungen zum ersten und zweiten Band der Auswahl „Lessings Gedanken und Meinungen, aus dessen Schriften zusammengestellt und erläutert“, die von Schlegel 1804 vorgelegt wurde. „Vom Wesen der Kritik“ ist die „Allgemeine Einleitung“ zum ersten Band überschrieben (S. 19–41); den zweiten Band eröffnet eine Studie „Vom kombinatorischen Geist“ (S. 3–19).

(Diese Einleitungen bereiten sich natürlich in ältern Äußerungen Schlegels vor. Sie sind dennoch als Ganzes für den Kenner Schlegels überraschend neu. Um so weniger sei hier der Eindruck dieses bisher wenig erforschten Ganzen gestört durch den Einzelnachweis verwandter früherer Bemerkungen Schlegels, vollends damals noch ungedruckter, wie sie in dem Notizheft „Philosophie der Philologie“ sich finden, das 1928 im „Logos“ 17, 1 ff. von Josef Körner veröffentlicht wurde.)

Schlegel möchte alles, was Lessing getan, gebildet, versucht und gewollt hat, unter dem Begriff der Kritik zusammenfassen. (Wieweit diese Ansicht übersteigert, was in Schlegels Aufsatz von 1797 „Über Lessing“ vertreten wird, sei auch nicht erörtert.) Schon weil dergestalt der Kritik ein vielumfassendes Gebiet zugewiesen wird, möchte Schlegel den Begriff der Kritik genauer bestimmen. Diesmal geht er geschichtlich vor und berichtet den Werdegang der Kritik.

Die Griechen hatten zwei Aufgaben zu lösen: Auswahl der klassischen Schriftsteller, das Ganze der griechischen Poesie und Literatur in eine deutliche Ordnung zu stellen, dann Behandlung der verschiedenen Lesarten. Ihr Grundsatz war richtig, nicht das Fehlerfreie, „meistens nur das, was keine Kraft hat zum Ausschweifen“, für vortrefflich, für gebildet und ewiger Nachbildung würdig zu halten, sondern was in seiner Gattung als das Erste, Höchste oder Letzte am kräftigsten angelegt oder am kunstreichsten vollendet war, mochte es übrigens dem beschränkten Sinn noch so viel Anstoß geben. Methode ihres Studiums aber war ein unaufhörliches, stets von neuem wiederholtes Lesen der klassischen Schriften. „Nur so können reife Resultate entstehen und ein Kunstgefühl, und ein Kunsturteil, welches allein durch das Verständnis des Ganzen der Kunst und der Bildung selbst möglich ist.“

Bloß der letzte Satz wagt sich an die Kernfrage heran. Ebenso die Feststellung, das Kunstgefühl sei bei den Griechen sehr allgemein gewesen, und die Kritiker hätten meistens nur die vorgefundenen Urteile zu bestätigen und zu erklären gehabt. Streit oder Verschiedenheit des Urteils konnte nur über geringere Bestimmungen stattfinden. In dem geschlossenen Ganzen der griechischen Poesie war es nicht schwer, die Stelle für das Einzelne zu entdecken. Umgekehrt habe die Buchdruckerkunst durch eine ungeheure Masse ganz schlechter und schlechthin untauglicher Schriften den natürlichen Sinn der Modernen verschwemmt, erdrückt, verwirrt und misleitet.

Schon die Römer näherten sich dem modernen Verhalten zur Poesie. Indem sie die Kritik von den Griechen übernahmen und sie ihnen

nachformten, schufen sie eine Kluft zwischen gelehrtem und ungelehrtem Gefühl. Vollends rührte die Frage, wieweit das Griechische nachzubilden oder auch das Einheimische beizubehalten sei, an die Grundsätze der Literatur selbst.

Angesichts des Schicksals der „romantischen“ Poesie (hier zunächst der Dichtung des Mittelalters) muß Schlegel feststellen, daß — im Gegensatz zur griechischen Dichtung — der reichste Schatz von Poesie dem Untergang ausgeliefert sei, wenn er nicht durch nachfolgende „Kritik“ geschützt wird. „Aus Mangel an gründlicher Gelehrsamkeit und Kritik haben wir Neuern und besonders wir Deutschen, unsre Poesie und mit ihr die alte der Nation angemessne Denkart verloren.“ Als dann Gelehrte die Kritik wiederzugewinnen suchten, war ihnen die poetische Anschauung gänzlich verloren gegangen. Wohl suchte man die allgemeinen Begriffe von Schönheit und Kunst wieder anzuwenden, zum Teil gestützt auf Schriften der Alten, die „als Tradition wirkend einen dunkeln Glauben und allerlei Versuche der Anwendung erregen“ konnten. Aber sofort enthüllte sich ein voller Mangel an Kunstsinne. Man blieb bei Einzelheiten stehen, während doch erste Bedingung alles Verständnisses die Anschauung des Ganzen sei. So las man die Dichter nur auf solche Stellen hin, die man poetische Gemälde nannte.

Lessings erste Schritte unterscheiden sich für Schlegel nur durch größere Strenge von den Bräuchen seines Zeitalters. Zu diesen zählt Schlegel die zergliedernde Psychologie der Schule Wolffs. Sie erweise, wie fremd den Menschen die Poesie geworden war. „Das Kunstgefühl war ihnen ein Phänomen, das sie vor allen Dingen zu begreifen und zu erklären wünschten; wodurch aber weder das Verständnis der Kunst eröffnet, noch auch der Dichter selbst gefördert wird.“ Eine Überzeugung der Frühromantik, die in Schellings „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums“ von 1803 (in der sechsten) besonders glücklich sich äußert, kommt auch hier zur Geltung. Sie ist uns heute wieder sehr verständlich und wertvoll geworden. Schlegel deutet noch an, wieweit seit Kant auch auf diesem Weg ein Fortschritt sich zeige. Er entwickelt Möglichkeiten neuer Fragestellung der Psychologie des Dichters. Allein er beharrt dennoch bei der Ansicht, dem Dichter werde auch durch solche künftige Psychologie nicht geholfen; sie könne seine Natur nicht verändern. „Kunstbildung wenigstens würde nicht dadurch entstehen, und für die Kritik würde dies Bestreben verloren sein.“ Wie recht hat Schlegel behalten.

Als Ruhmestitel Lessings erscheint für Schlegel, daß er von psycho-

logischen Erklärungen zur Scheidung der Kunstgattungen weiterging. Nur solches Scheiden vermöge die alte verlorene Kritik wiederherzustellen. War doch bei den Alten der Unterschied der Gattungen jedem aus der Anschauung deutlich. In dem größern Ganzen der Dichtung aller alten und neuen Völker seien der Gattungen zu viele und diese zu mannigfaltig modifiziert. Das bloße Gefühl reiche nicht hin, ohne einen ganz bestimmten Begriff. Jedes Werk aber müsse in seiner Art und Gattung vortrefflich sein, wenn es nicht ein wesenloses Allgemeinding werden soll. Nur Conderung der Gattungen führe zu geschichtlicher Konstruktion des Ganzen der Kunst und der Dichtkunst.

Überraschen mag das kraftvolle, vielen unerwartete Eintreten für Conderung der Gattungen. Ist nicht deutscher Romantik das Gegenteil eingeboren? In der Zeit seiner Fragmente nahm Schlegel das Vermischen der Gattungen unbedingt für alle romantische Dichtung in Anspruch.

Vor Jahren erörterte ich die Stellung der beiden Schlegel zu der Frage nach den Grenzen der Kunstgattungen (Euphorion 12, 204 ff.). In der Zeit seiner „revolutionären Objektivitätswut“, die ihn zu voller Parteinahme für die Antike zwang, trat F. Schlegel für scharfe Grenz-scheidung ein. Das Lyceumfragment 60 und das Athenäumfragment 116 kämpften umgekehrt für Vermischung der Gattungen. Sie tun es, weil Schlegel inzwischen zum Anwalt der romantischen Poesie geworden ist, und weil er in ihr — in der Dichtung alter romantischer Zeit — solche Vermischung beobachtet. Ebenso vertritt W. Schlegel, wo er in den Berliner Vorlesungen von antiker Kunst spricht, die Scheidung, wo er von romantischer zu reden hat, die Vermischung der Gattungen.

Liegt indes solcher Unterschied auch vor, wenn F. Schlegel um der sorgsamsten Feststellung der Grenzen willen Lessing lobt? Tatsächlich entdeckt er die rechte Haltung. Immer noch ist er sich bewußt, daß die klare Trennung der Gattungen nur in der Antike besteht und in neuerer Zeit aufgegeben wird. Doch nun weiß er auch, daß rechtes Verständnis für den Sinn romantischer Mischungen nur zu erzielen ist, wenn die Kritik die Grenzen zu ziehen weiß. Nur dann vermag sie kunstvolle Mischung von der Gestaltung „wesenloser Allgemeindinge“ zu trennen.

Das zielt unmittelbar auf rechtes Werken. Oder, wie Schlegel es alsbald nennt, auf „Absonderung des Unechten“. Auch sie ist ihm ein Wesenszug Lessings. Im weitesten Umfang diene solchem Zweck die Polemik Lessings. Nur freilich begnügt sich Schlegel an dieser wich-

tigsten Stelle mit wenigen Sätzen. So kommt es nicht zu einer befriedigenden Lösung der Kernaufgabe. Das spürt er selbst; und so möchte er am Schluß der Einleitung zum ersten Band „wenigstens andeuten, wie man sich den Begriff der Kritik noch genauer und wissenschaftlicher zu bestimmen habe“. Er nennt sie ein Mittelglied der Historie und der Philosophie. Philosophische Läuterung und Prüfung der Geschichte und Überlieferung sei unstreitig Kritik; auch jede geschichtliche Ansicht der Philosophie sei das. Nicht leicht sei es, die Entstehung auch nur eines Gedankensystems und die Bildungsgeschichte auch nur eines Geistes richtig zu fassen, das Denken eines andern bis in die feinere Eigentümlichkeit seines Ganzen nachzukonstruieren, wahrzunehmen und zu charakterisieren. In der Philosophie sei das zur Zeit schwerer als im Gebiet der Dichtung. Ein Geist aber werde nur dann verstanden, wenn man den Gang und den Gliederbau nachkonstruieren kann. Das aber sei eigentliches Geschäft und inneres Wesen der Kritik. Charakteristik als höchste Aufgabe der Kritik und innigste Vermählung der Historie und der Philosophie fasse entweder die gediegenen Ergebnisse einer geschichtlichen Masse in einen Begriff zusammen; oder aber sie konstruiere ihn in seinem Werden und gebe mit dem Begriff zugleich seine innere Geschichte.

In der Einleitung zum zweiten Band erweitert indes Schlegel die Grenzen der Kritik, schenkt ihr eine Aufgabe, die wesentlich über Charakteristik hinausgeht. Ist Kritik ihm als Charakteristik nur Kommentar einer schon vorhandenen, vollendeten, verblühten, so wird sie ihm jetzt zum Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Literatur. Er formt das oft angeführte Wort „produzierende“ Kritik. Sie habe die Literatur in ihrem ganzen Umfang zu konstituieren und zu organisieren. Zuerst hat solche Kritik als Polemik für das Bessere Raum zu schaffen. Dann habe sie Anschauung und Anordnung des Ganzen, das hervorgebracht und zu dem gewirkt werden soll, zu bieten. Von der Antike lasse sich das nicht übernehmen, da die äußern Verhältnisse sich ganz geändert hätten. Notwendig sei eine eigene Wissenschaft, um Einheit und Verschiedenheit aller höheren Wissenschaften und Künste und alle ihre gegenseitigen Verhältnisse von Grund aus zu bestimmen. Das Wort „Enzyklopädie“ taucht, ein Lieblingsbegriff der Gedankenwerkstatt F. Schlegels wie Hardenbergs, wieder auf. Ihr erstehet die Aufgabe, Literatur als ein großes, durchaus zusammenhängendes und gleich organisiertes Ganzes zu wecken. Schlegel gesteht zu, vergebliches Beginnen wäre, positive Kraft, wo sie nicht da ist, hervorbringen zu wollen. „Aber erwecken, erregen, nähren kann

man allerdings das Genie, ebensowohl wie man ihm den Weg zu seinem Ziele, durch eine richtige Vorzeichnung dieses Weges und durch Hinwegräumung des Falschen erleichtern kann." Lessing ist für Schlegel Erfüllung solcher Wünsche.

Manches, was in der Besprechung der Schrift A. Müllers nur angedeutet ist, entwickeln die Einleitungen einläßlicher. Entscheidendes für den Meinungsunterschied Schlegels und Müllers bringen sie indes nicht. Auch sie beweisen nur, daß Schlegel die Frage, wie Wertmaßstab mit geschichtlicher Erfüllung zu verbinden wäre, nicht eindeutig zu lösen wußte. An wesentlichster Stelle nimmt er sogar Wichtiges der Ansicht Müllers vorweg; so müßte gegen die Einleitungen eingewendet werden, was er selbst gegen Müller vorbringt.

Ich gehe vom Begriff der „produzierenden“ Kritik aus. Mag der Sinn, den dieses Wort in Schlegels Mund gewinnt, auch neu sein, ein seltsames Mißverständnis waltet dennoch in den Einleitungen. Schon oben war festzustellen, daß Kritik von Anfang an „produzierend“ gedacht war, nicht, wie Schlegel sagt, bloß als Kommentar einer schon vorhandenen, vollendeten, verblühten Literatur. Und daß Lessing einer der letzten in Deutschland ist, die durch ihre Kritik nicht auch geschichtliches Verstehen, sondern nur Weisung des rechten Wegs für Künstler erreichen wollen. Nicht nur Aristoteles, auch die Griechen nach ihm — etwa der von den Schlegel angeblich überschätzte Dionysios — zeigen, wie es gemacht worden ist, um zu zeigen, wie man es machen soll. Und ebenso die Römer, die von Schlegel etwas schnöde abgekan werden. Der Brief an die Pisonen will durch Kritik „produzierend“, will auf die Produktion wirken. Ganz so meinen es alle spätern Versuche, die in irgendeiner Sprache eine „ars poetica“ vortragen.

Sie alle lehren den Dichter dichten. Sie stützen sich auf die Überzeugung, feste Wertmaßstäbe seien logisch abzuleiten, seien nicht nur Gefühlsache, die aller begrifflichen Nachweise spottet. Gewiß meldet sich schon in der späten Antike eine entgegengesetzte Meinung an. Plotin spielt freilich nicht schlecht hin das Gefühl gegen den Wertmaßstab aus, der verstandesmäßig erwiesen wird. Er geht nur aus dem Rationalen ins Irrationale über, wenn er gegen die äußern Kennzeichen des Schönen eifert und die strengen Bedingungen beseitigt, die auf feste Maßverhältnisse und auf Farbenreiz hinausliefen. Maßverhältnisse und Farbenreiz lassen sich verstandesmäßig erfassen und erweisen, nicht aber die innern Bedingungen, die von Plotin dem Schönen vorgeschrieben werden. So ließe sich behaupten, das „endon eidos“, dessen Ausdruck der Ästhetiker Plotin an der schönen Erscheinung spüren will,

bleibe dem Gefühl überlassen. Franzosen nennen solche Deutung des Schönen immer noch gern Mystik. Die ganze Organismusästhetik der Nachfolger Plotins, der Giordano Bruno, Shaftesbury, Herder, Goethe, der Romantik fährt bei Verstandesmenschen nicht besser. Sie stellen ihr die Frage entgegen, mit welcher Sicherheit ein inneres Gesetz irgendeiner Erscheinung, sei es im Gebiet des Ästhetischen oder in einem andern, festgestellt werden kann. Und so bleibt ihnen der Versuch, in der äußern Erscheinung die Auswirkung eines innern Gesetzes zu entdecken, ein Schritt ins Märchen.

Gleichwohl führten Franzosen den Begriff „Gefühl“ in die Ästhetik ein, und zwar als einen Begriff, der sich verstandesmäßig nicht ausschöpfen läßt. Es geschah, als nach Boileau die Bedeutung des Geschmacks für das Ästhetische ergründet wurde. Schon indem Geschmack als ein Instinkt bezeichnet wurde, ging Ästhetik über die Grenzen des Verstandesmäßigen hinaus. Vollends als „un je ne sais quoi“ für Entscheidungen im Schaffen der Künstler wie für Wirkung des Kunstwerks auf den Menschen in Anspruch genommen wurde. Du Bos ist dann schon Gefühlsästhetiker. Von ihm geht es weiter zu Herder, aber auch zur „Kritik der Urteilskraft“, die alles ästhetische Werken dem Gefühl überläßt.

„Un je ne sais quoi“, die Formel entzieht sich dem Verstand noch viel unbedingter als Plotins „endon eidos“. Wenn Schönheit sich durch Kennzeichen offenbart, die überhaupt nicht begrifflich ausgedrückt werden können, so wird die Feststellung, daß etwas schön sei, zu einem Vorgang, der sich bloß erleben, nicht verstandesmäßig rechtfertigen läßt. Sie tritt völlig ins Irrationale hinüber.

Der § 33 der „Kritik der Urteilskraft“ drückt das drastisch genug aus: Wenn meinem Geschmack ein Gedicht oder ein Schauspiel nicht behagen will, so ist es vergeblich, sich auf Batteux oder auf Lessing oder auf „noch ältere und berühmtere Kritiker des Geschmacks“ zu berufen. „Ich stopfe mir die Ohren zu, mag keine Gründe und kein Vernünfteln hören, und werde eher annehmen, daß jene Regeln der Kritiker falsch seien, oder wenigstens hier nicht der Fall ihrer Anwendung sei, als daß ich mein Urteil durch Beweisgründe a priori sollte bestimmen lassen, da es ein Urteil des Geschmacks und nicht des Verstandes oder der Vernunft sein soll.“

Wie Kant hier im Sinn der neuen Geschmackslehre des Jahrhunderts sich äußert, so übernimmt die „Kritik der Urteilskraft“ auch die andere neue Lehre, die nicht minder das Ästhetische ins Irrationale überträgt, die Lehre vom Genie. § 46 nennt das Genie „das Talent (Naturgabe),

welches der Kunst die Regel gibt". Schon Lessing hatte im „Laokoon“ und in der „Hamburgischen Dramaturgie“ denselben Schritt getan, dem Genie hohe Rechte zugestanden und es von allen Regeln der Kritik entbunden. Ihm war das Genie im besten Sinn Kunststrichter. Er wehrte sich nur gegen den Glauben, daß jeder Kunststrichter Genie sei. Und nur dem Genie gestand er die Fähigkeit zu, ein Genie zu wecken.

Seltsam, daß Schlegel gerade diese schwerwiegenden Sätze Lessings (in den Einleitungen, nicht aber im Text seiner Auswahl aus Lessings Schrifttum) beiseite läßt. Er wird ihnen vielmehr sogar untreu. Unlessingisch spricht er von der Möglichkeit, daß auch der Kritiker ein Genie wecken könne. Lessing meinte nur, die Kritik habe ihm selbst etwas gegeben, was dem Genie sehr nahe kommt.

Gegen die ersten Anfänge der Geniezeit lehren sich die Sätze des 96. Stücks der „Hamburgischen Dramaturgie“, die gleichwohl in dem Zugeständnis gipfeln, jedes Genie sei ein geborener Kunststrichter. Sie wollen nur nicht jedem Kritiker zugestehen, daß er Genie sei. Allein der Geniezeit wurde tatsächlich ein Kunststrichter geschenkt, der ein Genie war: Herder. Durch seine Kritik hat er das Genie Goethes geweckt. Lessing hatte an Shakespeare gedacht, als er von dem Genie sprach, das ein Genie „entzünden“ kann, an einen Dichter also und nicht an einen Kunststrichter, der auch dichtete. (Es geschah im 17. Literaturbrief.) Schlegel fühlte sich Herder ebenbürtig; und so verzichtete er auf Lessings Scheidungen und Wertungen. Anderes indes kam noch hinzu, durch das Schlegel sich berechtigt fühlen durfte, der Kritik den Aufbau einer ganzen Literatur anzuvertrauen.

Schlegels angeführte Äußerungen über Kritik bleiben mit Kant in naher Fühlung, indem sie dem „Kunstgefühl“ eine entscheidende Stellung zubilligen. Hätte Schlegel dem Gefühl innerhalb des Ästhetischen weniger Recht und Spielraum gelassen, so wäre er unschwer zu festern Bestimmungen für das ästhetische Werken gelangt. Freilich hätte er dann seiner eigenen Vergangenheit und vor anderm dem „Gespräch über die Poesie“ von 1800 gründlich widersprochen.

Zur Aufgabe der Kritik macht Schlegel, solches Kunstgefühl zu erziehen. Der neuere Mensch ist dieser Erziehung bedürftig, weil er nicht in der glücklichen Lage der alten Griechen ist, „poetischen Sinn“ dank der geschlossenen Ganzheit der Dichtung seiner Heimat unverlierbar sich zu erhalten. Ein Gefühl soll mithin von der Kritik herangebildet werden. Von solcher Erziehung des Gefühls weiß Kant nichts. Sie ist desto unentbehrlicher für Shaftesbury, Hemsterhuis und Schiller. Schillers „schöne Seele“ dankt ihren Wert und ihr Vertrauen auf ihre

Ettlichkeit einem weisen Erziehen ihres Gefühls. Verwandtes waltet in Hemsterhuis' Lehre vom „organe moral“. (Vgl. oben S. 96 ff.)

Und so bezeugt Schlegel seinen Zusammenhang mit Schiller und mit Hemsterhuis abermals, wenn er der Kritik die große und schwere Aufgabe zuweist, „Kunstabildung“ zu lehren. Durch die Kritik soll dem Gegenwartsmenschen wiedergegeben werden, was der alte Grieche unmittelbar aus der Kunst selbst gewann. Einst hatte solche Kunstbildung als sicherer Besitz der Gesellschaft die Kritik gestützt. Die Gesellschaft hat diesen Besitz längst verloren. Aufgabe der Kritik soll nun werden, ihn wiederzugewinnen und in einem künstlerisch gebildeten Publikum den rechten Boden für künftige Entfaltung der Kunst zu schaffen.

Wie hat Kritik das — nach Schlegels Meinung — anzufangen? Das Kunstgefühl der Griechen beruhte auf der Tatsache, daß ihre Dichtung „ein vollkommen in sich geschlossenes Ganzes“ war, „wo es nicht schwer sein konnte, die Stelle zu finden, die das Einzelne im Ganzen einnehme“. Schlegel selbst hatte in den Schriften aus der Zeit seiner „revolutionären Objektivitätswut“ diese Ganzheit der griechischen Dichtung dargetan, sie in dem Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ und in dem Werk „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“ am bündigsten erwiesen. Den notwendigen Er-satz dem Modernen zu verschaffen, stellt er nun der Kritik die gewaltige Aufgabe, aus dem übergroßen Reichtum der Weltichtung, nein, sogar der Kunst der Welt ein Ganzes der Kunst und der Dichtung zu erbauen.

W. Schlegel ging in den Berliner Vorlesungen auf daselbe Ziel los. Er leistete mit diesem ersten Anhieb wirklich Außerordentliches; er bewies wirklich überzeugender als jemals sein Bruder, daß der große Plan nicht nur ein unerfüllbarer Traum sei. F. Schlegel beschied sich auch später mit Leistungen engeren Umfangs.

Geschichtlich philosophiert ist der Plan wie W. Schlegels erster Versuch, ihn zu verwirklichen. Feste Stütze der geschichtlichen Darlegung ist die Vorstellung eines organischen Ganzen, das bis in seine kleinsten Teile durch ein einheitliches Gesetz bestimmt bleibt; vielmehr ist die wahre Absicht, dieses Gesetz zu finden und durchzuführen. Was dunkel in der Nachschrift zur Übersetzung des „Kunsturteils des Dionysios über den Sokrates“ sich anmeldet, hat jetzt festere Gestalt gewonnen. Inzwischen war Organismusästhetik den Romantikern immer greifbarer geworden. So konnte auch der Gedanke sich abklären, den Organismus der Weltichtung, ja der Weltkunst in seiner organi-

schen Einheitlichkeit zu erweisen. Noch mehr: War einmal bestimmt, welche Stelle in diesem Organismus das Einzelne einnahm, so ergab sich auch ein Werturteil für das Große wie für das Kleine, für das Echte wie für das Unechte. Gestützt auf die Organismuslehre, war dann geschichtliche Erfassung dahin gelangt, wo bisher, wie etwas Unerseßbares, begrifflich, also verstandesmäßig abmessende Ästhetik sich befunden hatte.

Meint A. Müller etwas anderes? Gerade ihm, dem unentwegten Verfechter der Organismuslehre, schwebte gleiches vor. Er wendet sich nur von vornherein gegen Wertmaßstäbe oder vielmehr gegen grundsätzliche Entwertungen, ohne die im Anschluß an Lessing auch F. Schlegel nicht auszukommen meint, gegen einen vorbereitenden und den Nachweis der organischen Gliederung des Ganzen erleichternden Nachweis des „Unechten“. Deshalb kehrt sich F. Schlegel in seiner Besprechung Müllers gegen dessen Begriff vermittelnder Kritik, der zu dem Ergebnis führen müsse, alles, was sei, sei. Dennoch treffen beide überein in dem Wunsch, Dichtung in ihrer Gesamtheit als ein Ganzes zu fassen, dessen Einzelheiten schon durch ihre Eingliederung in das Ganze ihren größern oder geringern Wert zuerkannt bekämen.

So meinen es die oben angeführten Stellen aus Müllers Vorlesungen. In diesem Sinn empfiehlt Müller der Kritik, sich mit der Freiheit und Toleranz der Geschichte zu versöhnen. „Nicht bloß als Fehler des Individuums sind die Unvollkommenheiten menschlicher Werke zu betrachten, sondern auch als Glieder in der Bildungskette des Ganzen.“ (S. 67 f.) Vermittelnde Kritik wolle nicht bloß streiten, sondern im Streit selbst versöhnen.

Müllers vermittelnde Kritik verzichtet auf das Vermitteln zwischen absolut wertender Kritik und einem Werten der Kunst, das sich die Maßstäbe aus dem Ganzen der geschichtlichen Entwicklung der Kunst holt. Müllers Absichten verbieten der vermittelnden Kritik, in das Gebiet einer grundsätzlich wertenden Kritik hinüberzugreifen, wie F. Schlegel es tut.

Dem Ziel, das von Müller gewiesen wurde, strebte tatsächlich am Ende des Jahrhunderts die Literaturwissenschaft zu. Sie wollte wie er ein geschlossenes Ganzes aufzeigen, die Entwicklung dieses Ganzen in ihrer Einheitlichkeit nachweisen; sie wollte im Sinn des Organismusbegriffs darlegen, wie der kleinste Teil Bedeutung für das Ganze habe. Sie begnügte sich freilich meist mit dem bloßen Bewußtsein, daß ihr Gegenstand ein organisches Ganze sei, und verharrte bei Einzelheiten, überzeugt, daß diesen Einzelheiten eine feste Stelle innerhalb des Gan-

zen gebühre; das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen nachzuweisen, hielt sie nur selten für ihre eigentliche Pflicht. Sie verzichtete noch ausdrücklicher als Müller auf alle Hilfen, die von grundsätzlicher Erörterung ästhetischer Begriffe geboten werden können. Sie gefiel sich in kühler Ablehnung aller ästhetischen Systematik. Und so schwebte auch ihr eine Entwicklungsgeschichte der Dichtung vor, die sich nicht auf feste Wertbegriffe stützte, sondern den Wert oder Unwert, vielmehr den größern oder geringern Wert der einzelnen Erscheinung aus der Stelle erwies, die dem Einzelnen in dem großen Zusammenhang des Ganzen zukam. Das war mehr als bloßes Verstehenwollen. Allein mit überraschender Unfolgerichtigkeit fällt sie gern Werturteile, die um so mehr nur in einem persönlichen Gefühl wurzelten, weil ja alle allgemeinen und allgemeingültigen Grundsätze des Wertens ausgeschaltet blieben. Der aufsteigende Impressionismus kam solchen Neigungen entgegen.

So lief es auf dasselbe Ende hinaus wie das Verfahren der Schlegel. Ein Nebeneinander von Verstehenwollen und Werturteilen, die solchem Verstehenwollen widersprechen, ergab sich da wie dort. Nur daß die Schlegel sich auf ästhetische Grundsätze (etwa auch Lessings) berufen konnten, während die Spättern diese wie andere Grundsätze als etwas Überwundenes faßten.

Ob Müllers großer Voratz überhaupt sich durchführen läßt, ist vorläufig noch ungewiß. Ihm droht alle Gefahr, die für jede Bewertung des Organismusbegriffs in geschichtlicher Betrachtung (und nicht nur in ihr) besteht. Kunst- oder Dichtungsgeschichte erbaut, wenn sie nicht nur das große organische Ganze, auch die Bedeutung des Einzelnen für dieses Ganze erweisen und auf solche Weise zugleich Werturteile erzielen will, ein System, in dem jeder Teil den andern stützt und von dem andern gestützt wird. Wertkritik ruht dann in der immanenten Gesetzmäßigkeit des Ganzen. Die Stelle, die in dem Ganzen dem einzelnen Teil zukommt, entscheidet, ebenso wie der Körper des Menschen wertvollere und minderwertvollere Teile besitzt. Organismuslehre setzt in Natur und in Geist gleiche innere Gesetzmäßigkeit an. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts drängte sich in den Organismusgedanken fortschreitend mehr und mehr die Ansicht hinein, die Natur gebe dem Geist sein Gesetz, eine Natur, die ganz materialistisch gedacht war. Je positivistischer Literaturwissenschaft wurde, desto ungehemmter übertrug sie materialistische Naturbetrachtung auf Erfassung von Dichtung. Ihr lag daran, eine Haltung zu gewinnen, die ebenso voraussetzungslos wäre wie die der Naturwissenschaft des späten Jahr-

hundreds. Nicht auf überwundene oder angeblich überwundene alte Weltanschauung gestützt, sondern aus eigener Kraft frei in der Luft schwebend, sollte wie Natur- auch Literaturwissenschaft nur dem Gesetz sich unterwerfen, das ihr Gegenstand ihr gab. Aber bereitet sich das nicht schon bei Müller vor? Freilich noch nicht in dem materialistischen Sinn der Nachwelt. Schon im 18. Jahrhundert sah sich der Mensch derart auf sich selbst gestellt und von höhern Mächten unabhängig, daß es nahe lag, auch Wissenschaft von Stützen zu befreien, die wie überindividuelle Sägung gefaßt werden konnten. Müller macht mit solcher Auffassung Ernst; die Schlegel gingen noch nicht so weit, verharrten noch bei der Stellung, die am greifbarsten in den Einleitungen F. Schlegels zu seiner Auswahl aus Lessings Schrifttum sich kennzeichnet. Nochmals sei gesagt, daß Müller selbst seinen Voratz nicht immer ganz folgerichtig durchführen konnte.

Wilhelm Schlegel hatte mithin zugleich recht und unrecht, als er in seinen Vorlesungen „Über dramatische Kunst und Literatur“ 1811 (2, 2, 11 Anm.) erklärte: Des „schicklichen Ausdrucks“ vermittelnde Kritik „hat sich, wo wir nicht irren, Hr. Adam Müller in seinen Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur zuerst bedient. Wenn er sich aber für den Erfinder der Sache selbst ausgibt, so ist dies, aufs gelindeste gesagt, ein Irrtum. Längst vor ihm hatten andre Deutsche versucht, den Widerstreit des Geschmacks zwischen Zeitaltern und Nationen auszugleichen, und aller echten Poesie und Kunst die gehörige Anerkennung zu verschaffen. Zwischen gut und schlecht ist freilich keine Vermittlung möglich.“ W. Schlegel nimmt diese Dinge doch aus zu ferner Höhe. (Die spätern Auflagen wiederholen die Anmerkung.)

3. Lehre vom Gegensatz

Müllers Gedanke, vermittelnde Kritik an die Stelle überkommener Scheidung des Wertlosen und des Wertvollen zu setzen, hat noch eine andere Unterlage. Schon war zu sagen, daß die Annahme, Dichtung wie alle Kunst sei zweipolig, erst nach Herder festere Form gewinnt, zumal bei den Schlegel. Sie führen weiter, was von Schiller versucht worden war, indem er die Gegensätze naiv und sentimentalisch oder plastisch und musikalisch als Polaritäten deutete, als zwei gleich wertvolle Möglichkeiten des Dichtens. Schillers Vorliebe für Antithesen hatte sich schon früher durchgesetzt. Das Begriffspaar Anmut und Würde bestätigt das. Ihm schwebte zugleich im strengen Sinn der

Polarität Verknüpfung der Gegensätze als höchstes Ziel vor. Ich wiederhole hier nicht, was ich in der Schrift „Goethes Allseitigkeit“ (besonders S. 13 f.) sage. Dialektisch sind diese Ansichten Schillers geordnet. Sie nehmen Hegel vorweg und führen wie Hegel Ansätze zur Dialektik fort, die bei Kant und bei Fichte sich antreffen lassen. Wesentlich denselben Weg beschreitet Müllers frühes Bruchstück einer geplanten systematischen Darlegung „Die Lehre vom Gegensatz“; nur das erste Buch „Der Gegensatz“ ist 1804 erschienen. Auf S. XV f. steht hier eine „Übersicht der drei Bücher der Lehre vom Gegensatz“, die erkennen läßt, was noch hinzukommen sollte. Ein Buch „Die Wissenschaft und der Staat“ und eines „Die Religion und die Kirche“ sollten bieten, was für den Begriff der vermittelnden Kritik sehr wichtig gewesen wäre. Das dritte Buch sollte unter anderem sich mit Schönheit, Kritik der Ästhetik, Weltgeschichte befassen. Wir entbehren das schmerzlich.

Nicht soll hier das Bruchstück ausführlich zergliedert werden. Bara sagt einiges über das Büchlein in der Schrift „Adam Müllers Philosophie, Ästhetik und Staatswissenschaft“ (S. 3 ff.). Er stellt fest, daß trotz allen Einwänden Müllers gegen Fichte die Schrift viel der „früheren Fassung“ der Wissenschaftslehre Fichtes danke. Dann erblickt Bara mit Recht in der Lehre vom Gegensatz den Schlüssel zu dem gesamten späteren Schaffen Müllers. Allerdings hätte Bara im Verlauf seiner Arbeit diese Behauptung eindringlicher nachweisen können.

Auch Theo Surányi-Ungers Werk „Philosophie in der Volkswirtschaftslehre“ (Jena 1926 2, 117 ff.), das eine dankenswerte knappe Inhaltsangabe von Müllers Erstlingschrift bietet, begnügt sich mit raschen Hinweisen auf das spätere Schrifttum Müllers.

Hauptsache ist mir jetzt, daß vermittelnde Kritik, wie sie in den „Vorlesungen“ vorgetragen wird, ebenso Einzelwertung der Gegensätze wie Verknüpfung der Gegensätze in einer höhern Einheit fordert.

Müller leitet seine Lehre vom Gegensatz aus dem Verhältnis von Objekt und Subjekt ab. „Objekt ist dasjenige, was dem Subjekt entgegensteht, und umgekehrt. Ein Subjekt also, dem kein Objekt entgegensteht, ist absolut nichts; denn von solchem Subjekt würde bloß behauptet, daß ihm der Gegenstand (das Objekt, das Entgegenstehende) nicht entgegenstehe, kurz, daß es nicht Subjekt sei, welches im Widerspruch ist.“ „Die absolute Identität von Objekt und Subjekt schließt die Behauptung des Entgegenstehens und des Nichtentgegenstehens beider in ein und demselben Verstande, also den vollständigsten Widerspruch ... in sich“ (S. 49). (Schon hier, S. 39 ff., dienen Redner

und Hörer als Beispiel; die Reden über Beredsamkeit führen den Gedanken näher aus.)

Das richtet sich gegen Sichte wie gegen alle Versuche, absolute Anschauungen a priori und absolute Prinzipien anzunehmen, „vom absoluten Wissen und reinen Ich bis auf den absoluten Urheber aller Dinge herab“. Mit andern Worten: Nur die Relation von Objekt und Subjekt erschließt den Weg zur Erkenntnis. Relativismus setzt sich dergestalt bei Müller wie später bei Hegel durch. Und so fallen für Müller die Dinge an sich, die objektive Wahrheit, die objektive Schönheit in nichts zusammen, mit allen ihren Verwandten.

„Die Kraft ist da und wirkt nur insofern, als ihr eine Gegenkraft entgegensteht, entgegengewirkt — eine Tätigkeit nur, insofern ihr Gegen-tätigkeit (Leiden) entgegensteht — das Ich ist nur etwas, insofern das Gegenich da ist.“ (S. 49 f.) Müller wagt den Ausdruck „Anti-gegensatz“, um das zu bezeichnen, was den Gegensatz zum Gegensatz macht. Er möchte sich den Antigegensatz unter dem Bild des Ent-gegenstellenden, der vereinigenden Einheit, versinnlichen, also der Syn-these.

An dem mathematischen Gegensatz des Positiven und des Negativen erläutert Müller seine Ansicht. Positives ohne Negatives ist ebenso unmöglich wie absolute Identität des Positiven und des Negativen. Wie genau das mit der Dialektik Hegels übereintrifft, erhärtet der Satz: „Beide, Positives und Negatives, sind darin verschieden, daß jedes einem andern, und darin gleich, daß jedes dem andern ent-gegensteht; nur durch dieses Gemeinschaftliche wird jenes Entgegen- stehen möglich; durch jenes Entgegenstehen allein dieses Gemeinschaft-liche“ (S. 57).

Ich verzichte darauf, die Alhuengalerie dieser Ansicht zu vervoll-ständigen, auf den Eusaner oder auf Jakob Böhme hinzuweisen. Wich-tiger ist mir, daß Müller sich schon in dieser Schrift vom Gegensatz mit Vorliebe auf Goethe und zwar auf dessen Dichtungen beruft. (Bara druckt S. 31 ff. viele dieser Äußerungen über Goethe ab.) Der ganze Abschnitt „Natur und Kunst“ huldigt der Polarität, die in Goethes Schaffen und Weltanschauung waltet. Er gipfelt in dem Satz: „Natur ist Antikunst; und Kunst ist Antinatur“ (S. 110). Die Ausdrucks-weise ist nichts weniger als glücklich. Den Unvorbereiteten könnte der Satz das volle Gegenteil dessen besagen, was er eigentlich meint. Nach Müllers Sprachgebrauch deutet er auf die Einheit, die zwischen Natur und Kunst hergestellt werden muß, auf die Synthese der Gegensätze. Natur hatte man gegen Kunst ausgespielt und so — auch in der Welt-

geschichte, in der Französischen Revolution — mehr vernichtet als aufgebaut. Goethe sah die Natur mit fühlendem Auge und hatte daher sie als ein eignes, großes Kunstwerk in der sehenden Hand. „Nur wer die Natur sieht, weiß die Kunst zu fühlen, und zu bilden; nur der sieht die Kunst, ihre größten und kleinsten Werke, der die Natur in ihren unbedeutendsten, wie in ihren Weltercheinungen zusammenhängend empfindet.“ (S. 79) Und so ruft Müller: „Keine Priorität, keine Übermacht der Natur oder der Kunst! Wie Form und Stoff, wie Seele und Körper, wie Ich und Gegenich, stehn sie wirkend, sich vermählend, durch wechselseitiges Durchdringen zeugend und gebärend, einander entgegen.“

In immer neuen Wendungen und mit neuen Belegen weist Müller nach, wie sich in Goethes Schaffen Gegensätze herausstellen, die sich zugleich wieder zur Einheit verbinden. Auf dem Vermitteln der Gegensätze liegt der Ton. Schon die Schrift vom Gegensatz rechtfertigt Goethe durch den spätern Grundsatz der vermittelnden Kritik. Noch ist der Ausdruck nicht da; aber ihr Begriff schwebt schon vor und setzt sich durch, indem Goethe schon hier im Sinn vermittelnder Kritik gewertet wird.

Vermittelnde Kritik muß ja stets Gegensätze aufstellen, um Erscheinungen der Kunst zu erfassen. Sie ist grundsätzlich auf Zweipoligkeit gerichtet. Es ist nicht Zufall, daß Müller in den „Vorlesungen“ (S. 217) von der „weiblichen Natur der Tragödie“ und von dem „männlichen Wesen der Komödie“ spricht. Es ist auch nicht ein blendendes Paradoxon. Im Plan der Fortsetzung der Schrift vom Gegensatz sollte auch die Polarität Mann und Weib ergründet werden. Polaritäten begegnen auch sonst auf Schritt und Tritt in den „Vorlesungen“. So gleich zu Beginn der vierten Vorlesung (S. 63 ff.) der Gegensatz kritischer und geschichtlicher Betrachtung der Welt als Gegensatz der französischen und der englischen Kritik.

Auch die Aufstellung von Polaritäten ist nicht Müllers Erfindung. Er führt abermals nur aus, was andere, auch die Schlegel, angebahnt hatten. Fraglich kann bleiben, ob er dabei eine gleich glückliche Hand hatte wie sie. Ihre Gegensatzpaare von Kunstbegriffen setzten sich erfolgreicher durch, nicht nur der Gegensatz von klassisch und romantisch, auch der von plastisch und pittoresk. Neuere polare Betrachtungsweise zieht mehr Gewinn aus den Schriften der Schlegel. Allein grundsätzlich klärte er die Dinge und ihre Bedeutung besser. Er kam anderseits näher an Hegel heran und an dessen Verwertung der Dreieit Thesis, Antithesis und Synthesis als sie.

Er gewann auch tiefere Einblicke in ein Werden, das nicht mit vorbestimmten Maßstäben arbeitet, sondern die Teile eines Ganzen nach ihrer Bedeutung für das Ganze abschätzt. „Gut und schlecht erscheinen die einzelnen Dinge nur in ihrer Beziehung auf ein Ganzes, oder auf ein höchstes alle übrigen Güter umfassendes Gut“, sagt Müller in den „Vorlesungen“ (S. 68). Der Satz soll natürlich nicht nur für ästhetisches Werden gelten. Aber im ästhetischen Werden gibt er für Müller den Ausschlag. Hat er ihn bis ins Letzte durchgesehen? F. Schlegel möchte er härten, daß es nicht der Fall war. Doch minder unbedenklich als die Schlegel mischte Müller ein Werden, das geschichtlich oder vielmehr im Sinn der Organismuslehre die Maßstäbe dem Erschauen eines Ganzen entnahm, mit Werturteilen, die aus andern Voraussetzungen stammen.

Müllers Lehre vom Gegensatz reiht sich den Versuchen des Zeitalters an, formale Logik zu überwinden und zu überholen. Der alte Satz des Widerspruchs gilt nur noch als Geschöpf des Verstands, unfähig, den Widerspruch zu erklären, der zum Wesen der Vernunft gehöre. Trotz allen Einwänden Müllers gegen Fichte baut auch Müller nur an einer Dialektik, die schon bei Fichte sich durchsetzt und endlich in Hegel ihre Höhe erreicht. Müller selbst beruft sich auf Schelling.

Die Schrift über den Gegensatz erklärt in diesem Zusammenhang: „Merkwürdiger und bestimmter findet sich... bei keinem philosophischen Schriftsteller eine... Hindeutung als bei Schelling, der irgendwo die Philosophie mit großer Bestimmtheit eine Geschichte des Selbstbewußtseins nennt“ (S. 14). Müller denkt wahrscheinlich an das „System des transzendentalen Idealismus“. Am Schlusse des Aufsatzes „Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses oder der Kategorien der Physik“ hatte Schelling jenes Werk ausdrücklich als „Geschichte des Selbstbewußtseins vom idealistischen Standpunkte“ angekündigt.

Zwei Jahre später las Schelling in Jena über die „Methode des akademischen Studiums“. Im nächsten Jahr, 1803, erschienen diese Vorlesungen zum erstenmal in Buchform. 1804 folgte Müllers Schrift vom Gegensatz. Müller kannte die Schrift von 1803 wohl noch nicht. Er hätte sich sonst sicherlich auf sie bezogen. Zumal die sechste der Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums wäre ihm willkommene Stütze gewesen. Sie ist ein kräftigster Vorstoß gegen formale Logik und gegen den Satz des Widerspruchs; leiht doch ausdrücklich Schelling hier von der Psychologie Waffen für solchen Kampf, allerdings mit betonten Vorbehalten. „Ohne dialektische Kunst

ist keine wissenschaftliche Philosophie!" So lautet vollends Schellings Kampfruf. „Was man insgemein Logik nennt“, ist für Schelling „eine ganz empirische Doktrin, welche die Gesetze des gemeinen Verstandes als absolute aufstellt“. Als Beleg erscheint der Satz des Widerspruchs, „daß von zwei kontradiktorisch entgegengesetzten Begriffen jedem Wesen nur einer zukomme“. Das habe in der Sphäre der Endlichkeit seine vollkommene Richtigkeit, „nicht aber in der Spekulation, die nur in der Gleichsetzung Entgegengesetzter ihren Anfang hat“. Dualismus wird für Schelling „eine nicht nur überhaupt, sondern auch in seiner Wiederkehr notwendige Erscheinung der neueren Welt“.

Oder soll vielleicht angenommen werden, Müller wende sich in der Schrift vom Gegensatz vielmehr gegen Schellings sechste Vorlesung über die Methode? Schelling kämpft ja auch hier für das Absolute; er sagt sogar zuletzt, eine Philosophie, die irgendeinen Gegensatz zurücklasse und nicht wahrhaft die absolute Harmonie herstelle, sei nicht zum absoluten Wissen durchgedrungen und könne noch weniger dazu bilden.

Es könnte scheinen, als wolle Müller im Gegensatz zu Schelling auch dessen Identitätsbegriff ablehnen. Stimmt indes nicht völlig mit Müllers Ansicht, wie ich sie oben fasse, überein, was im vorletzten Absatz der sechsten Vorlesung steht? „Ich habe die letzte Bestimmung der neuern Welt schon im vorhergehenden ausgesprochen, eine höhere, wahrhaft alles begreifende, Einheit darzustellen; sie gilt ebensosehr für die Wissenschaft als für die Kunst, und ebendamt jene sei, müssen alle Gegensätze sich entzweien.“ Ist das nicht buchstäblich Müllers Lehre vom Gegensatz?

Müllers Kampf gegen das Absolute zeitigte in der Schrift über den Gegensatz Behauptungen, die er früh aufgeben mußte, wenn er nicht seine ganze spätere Entwicklung gefährden wollte. „Vom absoluten Wissen und reinen Ich bis auf den absoluten Urheber aller Dinge herab“ (S. 48) hatte er alles seiner Ansicht aufgeopfert, ein Subjekt, dem kein Objekt entgegenstände, sei absolut nichts. Deutlich spricht Müllers Brief an Genß vom 1. März 1817: „Sie sahen meine kindische Freude über den Gegensatz . . . und meine ebenso kindische Ehrfurcht vor dem Antigegensatz, an dessen Stelle nunmehr befriedigend Gott und seine Kirche getreten ist.“ Doch schon im „Phöbus“ (St. 7 S. 37; in den „Vermischten Schriften“ 2, 346 f.) heißt es neun Jahre früher: „Es war im Jahre 1803, als mir der Hauptschritt zur Bildung einer dynamischen Logik, deren Bedürfnis ich im Namen der Naturphilosophen gefühlt hatte, gelang: ich stellte nämlich,

einem Extrem das andre entgegensetzend, den Satz auf, es gäbe keine andre als die ... Gattung der dynamischen Definitionen, und jedes Wesen könne nur durch das ihm entgegengesetzte erklärt werden. Glücklicherweise fiel der philosophische Versuch, worin dieses geschah, mit Hume zu reden, totgeboren aus der Presse, und es ward mir vergönnt, das falsche Element, welches mein höheres Streben zerstört haben würde, in der Stille und ohne Beschämung zu vernichten." (Bara bucht beide Stellen S. 10 Anm. 13 und S. 15 Anm. 28.) Eine unbedingtere Palinodie ist kaum zu erdenken.

Doch diese Palinodie setzt sich, herausgehoben aus dem Zusammenhang, schweren Mißverständnissen aus. Sie weckt den Anschein, viel mehr preiszugeben, als sie tatsächlich preisgibt. Ich halte mich nur an die Äußerung des „Phöbus“ und ihre gleichlautende Wiederholung in den „Vermischten Schriften“. Andern bleibe überlassen, die Briefstelle an Genz von 1817 nachzuprüfen und zu errechnen, ob sie mit dem Bekenntnis des „Phöbus“ ganz übereintrifft oder etwas Verschiedenes meint. Hier muß der Nachweis genügen, daß im „Phöbus“ wesentliche Grundsätze des Erstlings wiederkehren, wie ja überhaupt das Büchlein von 1804 in spätern Schriften Müllers die entscheidende Voraussetzung bleibt. Wohl vollzieht sich 1805 eine starke Wendung in Müllers Weltanschauung; er tritt zum Katholizismus über. Als Katholik konnte er seinen unbedingten Relativismus nicht länger wahren. Der „absolute Urheber aller Dinge“ mußte wieder zu Ehren kommen. Dennoch hält Müller vieles fest, was er 1804 angenommen hat, und bleibt in vielem Relativist, ja er steigert seinen Relativismus noch durch die rednerische Form seiner Darlegungen. Vollends verwertet erst der „Phöbus“ ausdrücklich den Begriff der dynamischen und der atomistischen Definition.

Ich untersuche daher zuerst die Beiträge Müllers zum „Phöbus“.

II. Vorarbeiten: Aufsätze des „Phöbus“

In den beiden Zeitschriften Kleists nimmt Adam Müller eine wichtige Stelle ein. Im „Phöbus“ noch weit mehr als in den „Berliner Abendblättern“. Über Kunst äußert sich Müller in den „Abendblättern“ kürzer als in der Zeitschrift, deren Mitherausgeber er war. Die wenigen Notizen, die im Dienst kritisch-ästhetischer Berichterstattung Müller den „Abendblättern“ lieferte, untersucht Reinhold Steig in seinem Werk „Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe“ (Berlin und

Stuttgart 1901 S. 496 ff.). Den „Phöbus“ füllen in recht beträchtlichem Umfang Aufsätze Müllers über Fragen der Kunst.

Müllers Beiträge zum „Phöbus“ sind in H. H. Houbens bibliographischem Repertorium „Zeitschriften der Romantik“ (Berlin 1904 Sp. 54 ff.) gut zu überblicken.

Zwei Gruppen lassen sich scheiden. Die „Vorlesungen über das Schöne“ (Heft 2, 35 ff. 3, 3 ff. 4/5, 45 ff.) gingen über in das Buch „Von der Idee der Schönheit. In Vorlesungen, gehalten zu Dresden im Winter 1807/8“ (Berlin 1809). Alles übrige wurde fast vollständig in den „Vermischten Schriften“ (Wien 1812) untergebracht. Sie erschienen 1817 in zweiter Auflage.

Ich berichte zunächst von den kleinern Beiträgen zum „Phöbus“, schalte dabei nur den Aufsatz „Über die Bedeutung des Tanzes“ aus; er gehört in das Bereich der „Vorlesungen über das Schöne“ und soll im Zusammenhang mit ihnen gewürdigt werden.

1. „Kunstkritik. An die Leser des Phöbus“ (6, 42—44) ist Zwischenbemerkung der Schriftleitung, brauchte also nicht in die „Vermischten Schriften“ überzugehen. Hat Reinhold Steig recht, wenn er (S. 253 f.) vermutet, Kleist sei Mitverfasser? Kunstgenuß wird gegen Kunstkritik ausgespielt: „Inwiefern Du Dich eines eigentümlichen Sinnes erfreust, wirst Du den Geruch der Rose lieber selbst empfinden, als eine Beschreibung desselben lesen wollen.“ Ausdrücklich stellt sich die Schriftleitung auf die Seite derer, die alles hassen, was ihnen Gefühle aufdringen und Genüsse einreden will.

Steig erblickt in diesem Zugeständnis den echten Kleist, „zart zugleich und junkerlich ungeniert“. Allein nach solchem Zugeständnis wird um so stärker der andere, sicherlich auch vom Leser geteilte Wunsch anerkannt, zu wissen, wie andere über das denken, was man liebt und bewundert. Diesem Wunsch will die Kunstkritik des „Phöbus“ nachkommen. Bezeichnet solche gesellschaftliche Verwertung und zugleich Rechtfertigung der Kritik nicht wesentliche Überzeugungen Müllers? Erforschen, „wie ein und dasselbe Werk auf recht vielfältige Gemüter wirkt“, das ist auch heute der Brauch soziologisch gedachter Literaturforschung. Und abermals entspricht es Müllers Wunsch, eine vermittelnde Kritik durchzusehen, wenn er den Kampf der „Jungen“ gegen Gleim, Hagedorn, Wieland und den Kampf der ältern Schicht für die drei auf die Tatsache zurückleitet, daß „zwei steife Systeme der Kunstkritik einander unbeweglich gegenüber standen, jedes das andere verdammend“. Habe es doch keine „Gespräche“ über Kunst gegeben.

Nur Gewohnheit und Schule, nicht das eigne, freie, sinnreiche Leben sei über die Kunst zu Worte gekommen. Das alles ist in Müllers Sinn ausgedrückt.

Also doch ein Vorstoß zugunsten der Kritik, und zwar der Kritik, wie Müller sie meinte. Angekündigt wird zuletzt noch, daß solche Kritik in der zweiten Hälfte des Jahrgangs vor allem Schiller gerecht werden wolle. Müller hatte wohl zunächst seine Vorlesungen über dramatische Poesie im Auge.

In die Ausgabe der kleineren Schriften Kleists hat Steig mit Recht den Aufsatz nicht aufgenommen.

2. „Etwas über Landschaftsmalerei“ (Phöbus 4/5, 71—73; Verm. Schr. 2, 383 ff.) ist durch Reinhold Steig (S. 251) als Verteidigung, vorgebracht zugunsten Kaspar David Friedrichs erkannt worden. Müller bietet, ohne irgendeinen Maler zu nennen, nur Grundsätzliches. Er sieht im innersten Wesen der Landschaftsmalerei etwas Religiöses. Himmlisches und Irdisches erfaßt der Mensch, wo er wandelt, mit einem Blick. Hier was ihn unmittelbar umgibt, seine Hütte, die Bäume seines Gartens; dort den Äther. Aber die Gegensätze fließen ineinander. In den Wolken tritt die Erde auf die Seite des Himmels, in den Seen und Flüssen der Himmel auf die Seite der Erde. Ebenso erscheint dem Menschen, von der Gegenwart betrachtet, seine Kindheit. „An diesen Grundakkord nun binden sich alle die einzelnen harmonischen Gefühle, welche die zerstreuten Teile der Landschaft anregen mögen; an diese Weltallegorie unzählige kleine Allegorien und Träume: ein großer göttlicher Gedanke beherrscht und regelt alle die kleinen Vergötterungen, welche der Mensch mit der umgebenden Natur vorzunehmen liebt.“ So ist Landschaftsmalerei mehr allegorisch als plastisch. Drängt Bildhauerei die Ewigkeit in einen Augenblick zusammen, so stellt Landschaftsmalerei sie in einer Folge von Raummomenten dar.

Müller erörtert nur hier die Landschaftsmalerei; überhaupt nimmt bildende Kunst in seinen Schriften nicht viel Raum ein.

3. Zwei Aufsätze möchten das Wesen der Staël im Mittelpunkt erfassen. Der erste äußert sich „Über den schriftstellerischen Charakter der Frau von Staël-Holstein“ (St. 1, 54—56; in den „Vermischten Schriften“ 2, 357 ff.). Der zweite bespricht „Corinne ou l'Italie“ (St. 2, 42—47; Verm. Schr. 2, 364 ff.).

Müller verdenkt der Dichterin ihre Melancholie: „Unter den freisten Modulationen der Künstlerin laufen klagende Akkorde her, deren sie nicht

mächtig werden kann.“ Ein Gegensatz besteht zwischen der Fertigkeit, der Gewandtheit ihres Geists und der Einförmigkeit ihres Grundgefühls, das sich nicht zum Schweigen bringen läßt. Müller möchte diese Erscheinung erklären. Er verspürt in ihren Werken eine Umwandlung, die sich in der ganzen französischen Literatur vollzieht. Allenthalben öffnen sich die durch Sitte und vornehme Gewohnheit verschlossenen Sinne; die Formen fremder Völker, Gesinnungen und Zeiten werden ihnen klar. Die Staël verleugnet ihre Freude am Besitz der ihr angeborenen Sprache und Sitte und strebt nach einer gewissen Paradoxie der Empfindungen. „Die Empfindungen der seltsamsten Zustände, der entlegensten Zeiten will sie ihrem Gemüte geläufig machen, wie die Sprachen dem Munde: und wie einst die Franzosen nur wahrzunehmen wußten das Abweichende, Nichtfranzösische, so will sie vielmehr mit der Gerechtigkeit, die dem poetischen Genie eigen ist, das Fremde in seiner eigentümlichen und lebendigen Schönheit, d. h. gerade das Antifranzösische erkennen.“ Daher recht grelle Gegensätze der Empfindungsweise.

Die Melancholie der Staël enthüllt sich in diesem Zusammenhang für Müller als Heimweh nach einer Stelle der Welt, die man verschert zu haben glaubt, indem man den Lockungen eines neuen Zeitgeists folgte. Die ganze gegenwärtige Generation leide an solchem Heimweh, das nichts anderes in sich berge als das Verlangen, allen raschüberkommenen Reichtum mit der entflohenen Ureinfaht des Genußes zu versöhnen. In „Corinne“ weht diese Luft aus dem vergangenen Leben her. Recht weiblich werde der Ursprung dieser Luft von dem wirklichen Vater hergeleitet. Müller meint ein deutsches Wort gegen solche Melancholie auszusprechen, indem er der Verewigung der Väterlichkeit das Weitergeben der heiligsten Gefühle entgegenstellt, das der Mutter zufällt, wenn sie sich der Zukunft zuwendet und deren Repräsentanten, dem eigenen Kind.

Am Schluß des ersten Aufsatzes druckt Müller eine französische Versübertragung von vier Strophen der „Resignation“ Schillers ab. Ein erleuchteter Beschützer der Kunst habe ihm dies Bruchstück mitgeteilt.

Der zweite Aufsatz stellt deutsche und französische Literatur wie Entäußerung und Entfremdung einander entgegen. Beide Völker neigten sich von solcher Einseitigkeit wieder zur Vereinigung zurück. Wie der Deutsche dabei Nachsicht für seinen Mangel an äußerer Gefälligkeit, Verständlichkeit und Allgemeingültigkeit erbitte, so solle auch der Staël

nicht vorgeworfen werden, daß sie der Sicherheit des Geists entbehrt, an der das Herz größern Anteil hat.

Müller freut sich, wie eine weibliche Seele von vielfältiger Schönheit sich in den Romanen der Staël, wenn nicht entkleide, doch in so mannigfaltigen öffentlichen Umkleidungen zeigen wolle, daß von der Form ihrer Glieder nichts verborgen bleiben kann. (Mußte er noch ausdrücklich daran erinnern, daß die Athener ohne Argerniß Phryne ihre körperlichen Reize vor aller Augen enthüllen sahen?) Hier steht das weis sagende Wort: „Sollte Anmaßung, übertriebenes Selbstgefühl, oder gar hochmütiges Mitleid mit den Deutschen, in diesen oder künftigen Werken der Frau von Staël sichtbar sein, so kann dies unser Urtheil weiter nicht bestimmen, da wir zu gut wissen, wie natürlich und wie vorübergehend auch solche Anwandlungen in einem so schön zerrissenen Gemüthe sind.“

Nicht unbedenklich findet Müller, daß unser Interesse zwischen der Dichterin und Corinne wie zwischen zwei Zwillingsschwestern sich theile, daß Frau von Staël überhaupt zu viel ihres eigenen Ichs allen Gestalten des Romans mitgegeben habe. Interessant genug nennt er ein weibliches Gemüth, das mitten im Schmerz nicht vergiftet, wie schön er steht, das nicht über die Sache selbst, vielmehr darüber gerührt ist, daß diese Rührung in den Augen anderer etwas so Rührendes sei. „Die Reflexion über den Schmerz ist stärker als der Schmerz.“

Schon Schiller hatte, als er sentimentalisches Dichten des 18. Jahrhunderts deutete, auf Verwandtes hingewiesen. So erörtert auch Müller nun den Begriff des Sentimentalischen. Er stellt die „innigere“ Sentimentalität Schillers, wie sie etwa in dem Gedicht „Resignation“ sich ausdrücke, in Gegensatz zu einer „Koketterie der Sentimentalität“, die nur ein Wucher sei, der mit Schmerz getrieben wird. Sei es doch um allen gründlichen Schmerz getan, sobald man um der Theilnahme der übrigen willen sich im Schmerz wohlzugefallen anfange. Frau von Staël wisse („wie wir andere eben auch“, setzt Müller versöhnlich hinzu) von so vielen Dingen, Gefühlen und Schmerzen, ohne sie erlebt zu haben. Sie empfindet dem Leser manches vor, das sie selbst andern nachempfunden hat. Daher spiele jedes Gefühl in ihrer Brust eine theatrale Rolle; und wir erhalten die meisten Eindrücke ihrer Werke durch die zweite, dritte Hand.

Solchen Einwänden folgt das Zugeständnis Müllers, daß „Corinne“ innerlich mehr Gleichgewicht habe als ihre Vorgängerin „Delphine“. Immer zwar noch sei die Staël nicht unparteiisch genug, ihren Lieblingsgegenstand, das Schwanken eines männlichen Herzens zwischen einer

weiblichen und einer geistreichen Frau anders zu fassen, als daß auf die Seite der geistreichen Frau das Hauptgewicht falle. Aber in „Corinne“ sei die weibliche Frau mit steigender Vorliebe behandelt. Unverkennbar sei überhaupt die große Revolution, die seit der Vollendung der „Delphine“ im Gemüt der Staël vorging. „Es ist, als wäre sie mit neuen Elementen des Lebens bekannt geworden, als wäre sie in eine größere Schule gekommen.“ Freilich stünden aus diesem Grund alle einzelnen Personen des neuen Romans denen des ältern nach. Die männliche Hauptgestalt der „Corinne“ habe viel von dem zusammengefügten König in Goethes „Märchen“. Der Tod des Vaters allein erkläre die gewaltige Veränderung nicht. Der Aufsatz schließt andeutungslustig: „Irren wir uns nicht, — so hat sie Deutschland in diesen Tagen zuerst kennen gelernt.“ (Meint Müller wirklich, daß Deutschland die Dichterin gewandelt hat?)

Heißt es übertreiben, wenn ich diese beiden Aufsätze über die Staël zu einem der allerbezeichnendsten Bekenntnisse Müllers mache? Fast nie hat er sich über eine einzelne Dichtung seines Zeitalters, abgesehen von Goethe, gleich ausführlich ausgesprochen und mit gleichem Bedürfnis, ins Tiefste hineinzuleuchten. Zugleich in derart zugespitzt epigrammatischer Form. Wie Caroline und Friedrich Schlegel in dem Fragment des „Athenäums“ (Nr. 421) über Jean Paul will Müller Letztes herausholen. Doch viel plastischer — wohl auch dank Caroline — ist das Fragment gestaltet. Und noch weit mehr als dies Fragment gerät Müller hier in die üble Lage, den Anschein des Beurteilers zu wecken, wo er nur das Wesen seines Gegenstands aufdecken will. Ist das noch „vermittelnde Kritik“?

Geistvoll, aber spitzfindig, scharfsinnig bis zur Lüstelei, mit Wendungen, die zielsicher die Worte prägen, kennzeichnet Müller Wesenszüge der Staël, die auch später wieder festgestellt wurden, vor allem ihr inneres Verhältnis zu ihren Dichtungen und zu ihren Gestalten. Das geschieht scheinbar im Dienst einer willigen Hochschätzung. Allein immer wieder gleitet es zu Ablehnung weiter. Fast sähe man sich verlockt, auch mit Müller selbst, zunächst mit dieser Äußerung über die Staël, in gleicher Weise zu verfahren. Die Frage drängt sich auf, ob Müller nur unter der Hülle des Lobs absprechen wollte. Tatsächlich bot er bald darauf in den „Abendblättern“ (in Nr. 5) einen Spottartikel über die Staël. Steig drückt ihn ab und erläutert ihn (S. 497 ff.). Die kommende Arbeit der Staël, ihr Buch über Deutschland, wird angekündigt. Müller glaubt annehmen zu dürfen, in dem Buch über Deutschland werden wir „behandelt werden, wie es einem jungen,

gesund, mitunter etwas schwärmerischen, oder störrigen, oder stummen, oder ungeschickten Liebhaber gebührt, den eine solche Dame in die Welt einzuführen würdigt". „Wie der Bär im Park der Madame Staël." Wirklich treffend darf Müller sagen, Deutschland eigne sich unvergleichlich für die „douce mélancolie" seiner Beschützerin. Den Grundton des angekündigten Werks ahnt er da richtig voraus. Immer aber ist es, als wolle er von vornherein „hochmütiges Mitleid" ablehnen. Ein Satz zu Beginn des zweiten Artikels im „Phöbus" — er ist oben abgedruckt — will solches Mitleid noch entschuldigen. Jetzt heißt es spöttisch: „Was wären wir Deutsche auch, wenn es keinen Villers und keine Staël gäbe?"

Sichtlich erweckte das Auftreten der Staël in Deutschland derartige Befürchtungen. Vor der Welt hat die Staël recht behalten, aber ein wahrer Kern birgt sich in Müllers Spott. Es läßt sich begreifen, daß dieser Spott in den „Abendblättern" zum Durchbruch gelangte. Waren sie doch ein Kampfblatt für das Deutschtum. Müller hatte die Staël inzwischen von Angesicht kennen gelernt; wenn dem unzuverlässigen Barnhagen geglaubt werden darf, hätte Müller bei diesem Zusammentreffen den kürzern gezogen (vgl. J. Bara, Adam Müller, ein Lebensbild, Jena 1930 S. 89). Immerhin brachte das Heft 6 des „Phöbus" nach dieser Begegnung noch die Übersetzung von Schillers „Siegesfest" durch die Staël, sicherlich zu Müllers Freude. Er stellte den Beitrag der Staël an die Spitze des Hefts. In der Zeit der „Abendblätter" hatte sich das völlig geändert. So konnte Müller nun auch neben Caroline von Fouqué, der deutschen Frau, die Staël herabsetzen und den Empfindungsballast, den sie auf allen Museen und Landstraßen Europas zusammengelesen, und ihren gesprächigen, wollüstigen Trübsinn, der in seinem eigenen Nebel schwelge, verhöhn. Im „Phöbus" war solcher Vorwurf noch mit Schmeicheln umhüllt.

Spitzer und ablehnender, allerdings nicht so scharf wie die Notiz der „Abendblätter", klingt auch in der neunten Vorlesung „Von der Idee der Schönheit" (S. 193 f.) Müllers Urteil, wenn er die „Lehrjahre" gegen den engen Sittlichkeitsbegriff der Romane der Staël ausspielt.

Alle diese Äußerungen über die Staël bezeugen, wie persönlich angriffslustig Müller werden kann, wenn er — er tut es selten — sich mit der Persönlichkeit eines Menschen auseinandersetzt, wenn er sie charakterologisch erfassen will. Weiß man, wie leicht Charakterologie wie jeder Versuch, die Seele eines Menschen auszuschöpfen, ins Ver-

neinen gerät, so läßt sich fragen, ob Müller nicht schon im „Phöbus“, bei einem vereinzelt Versuch solcher Seelendurchleuchtung, unwillkürlich zu einer Entwertung gelangt, während er doch verstehen möchte. Er wollte hier vielleicht loben, was ihm eigentlich doch nicht gefiel, wollte mindestens ein williges Verstehen bezeugen; und was herauskam, war wesentlich Verneinung.

Ähnlich erging es ihm zuletzt mit Johannes von Müller.

4. Auch Johannes von Müller bekommt in dem Aufsatz des „Phöbus“ mit der Überschrift „Die Schule Johann von Müllers“ (Stück 8, 39 ff.) Unangenehmeres zu hören als später. Ausgesprochene Absicht des Aufsatzes ist, den Unterschied zwischen den früheren und den späteren Schriften des Schweizers anzuzeigen. Minder wichtig sind die Äußerungen, die von der Überschrift angekündigt werden. Als „Schule“ erscheinen Luden, Hornmayer, Dippolt. (Verm. Schr. I, 195 ff.)

Tatsächlich begnügt sich Müller mit einer Charakteristik der frühen Schriften. Als Grenze zwischen beiden Gruppen gilt ihm das Erscheinen des vierten Teils der Schweizergeschichte im Jahre 1805. (Er beginnt im Jahre 1443.) „Bei den Neueren scheint der vortreffliche Geschichtsschreiber nur zu lustwandeln; bei den Alten zu wohnen und mit ihnen Krieg zu führen.“ So knapp drückt Müller den Unterschied aus. Er erläutert das noch durch den Einwand, den er gegen Johannes von Müllers Werke über neuere Geschichte erhebt, in ihnen scheine geschichtliche Unparteilichkeit mehr und mehr allein aufzutreten, ohne das Gegengewicht eines großen und gewaltigen persönlichen Interesses. Wie das gemeint ist, ergibt sich aus der Charakteristik der frühen Schriften des Schweizers. Hier erfüllt Johannes von Müller den Anspruch seines Beurteilers, „in dem schönen Gehorsam gegen die Quellen und die verschiedenen Parteiansichten, aus denen er seine Geschichte bildet, nicht den eigentümlichen Charakter, d. h. nicht die erhabene Vorliebe für das Vaterländische und den jugendlichen gerechten Haß für das Fremde“ zu verlieren. Ein klarer Haß wird verlangt, der den Wert des Ausländischen sehr wohl erkennen kann, dem aber die Liebe zum Vaterländischen viel zu sehr ans Herz gewachsen ist, als daß sein Gemüt sich je von ihr abwenden könnte.

Vaterländische Geschichte im Gegensatz zu einer übervollkommenen Universalgeschichte ist für Müller wahre Aufgabe des Deutschen, gerade weil Deutschland sich so leicht in das Ausländische finde, in fremde Sprachen und Sitten, und keine Nationalvorliebe dulden wolle. Müllers vermittelnde Kritik kommt hier in Zwiespalt mit seinem Volks-

erzieherberuf. Er sucht seinen Grundsatz einer Verbindung von Satz und Gegensatz zu wahren, indem er auf die eine Seite Einfühlung in den Gegenstand, auf die andere Stellungnahme im Sinn des Vaterlands setzt und die Verbindung dieser Gegensätze fordert.

Johannes von Müllers frühe Schriften befriedigen — so meint es wohl der Aufsatz — diesen Anspruch. Sie wurzeln nicht nur in „erhabener Beweglichkeit und Unbefangenheit des Geistes gegen alle einzelnen Parteien“. Die Vorlesungen „Von der Idee der Schönheit“ indes wecken (S. 120 ff.) den Eindruck, als verdanke Müller dem ganzen Werk über die Geschichte der Schweiz den Mangel an Stellungnahme. Mindestens erwähnen sie nicht, daß Johannes von Müller es auch anders mache. So setzt sich Einwand gegen den Schweizer hier weit stärker durch als in dem Aufsatz des „Phöbus“; und auch in den Vorlesungen über Beredsamkeit hat Müller den Stil des Schweizers nur anzuklagen (S. 158 f.).

Es ist, als hätte er vergessen, daß er im „Phöbus“ den „Verteidiger der Päpste“ gepriesen hat. In Johannes von Müllers „Reisen der Päpste“ entdeckte er damals „am reinsten und offensten die außerordentliche Natur des Autors“. „Als Friedrich und Joseph die Tönangeber von Europa waren, als Deutschland im ersten Rausch einer geistigen Revolution allen Autoritäten des Herzens abzuschwören... schien“, sei Johannes von Müller der „Wortredner derjenigen“ geworden, „über welche die Zeitgenossen alle Schmach ausschütteten“.

Wurde er es nicht dank seiner erhabenen Beweglichkeit und Unbefangenheit? Und ist nicht auch diesmal Müller in der üblen Lage, zwei Anschauungen, die er selbst vertrat, zu einer Einheit verschweißen zu wollen, während sie selbst sich gegen solche Verbindung sträubten?

Müllers vermittelnde Kritik, Ergebnis seiner Lehre vom Gegensatz, wird diesmal — immer noch im Sinn der Gegensatzlehre — ihrem Gegensatz, einer wertenden Kritik, entgegengestellt; und zugleich soll nach der Gegensatzlehre eine Synthese von vermittelnder und von wertender Kritik erstehen. Entzieht indes die Vermittlung zwischen den zwei gegensätzlichen Formen der Kritik nicht tatsächlich der vermittelnden Kritik den Boden? Müller erliegt an dieser Stelle den schweren Gefahren, die allem Relativismus drohen; aus Relativismus verwirft er Relativismus.

5. Im 7. und 8. Stück erscheinen „Miscellen“. Die im 8. Stück sind bezugtes Eigentum Müllers. Schwieriger ist die Verfasserfrage der ersten Gruppe (S. 32—46).

Sie umfaßt unter der Überschrift „Philosophische und kritische Miszellen: Beilage zum Phöbus“ elf Nummern. Nur 1, 5 und 6 wurden in die „Vermischten Schriften“ aufgenommen (2, 338 ff. 350 ff. 378 ff.). Nach 5 folgt die Unterschrift: A. M. So könnte sich diese Unterschrift auf 1—5 beziehen; aber 6 hat keine Unterschrift. 7—11 sind in Versen abgefaßt; eine Unterschrift ist nicht vorhanden. Diese Verse sind satirisch, berühren auch Gedanken der Kunstphilosophie, dürfen indes hier füglich unbeachtet bleiben. 11 ist in F. G. Wegels „Schriftproben“ (Bamberg 1814 2, 227) abgedruckt.

Eine „Einleitung“ geht voran; Steig empfand in ihr Kleists Einfluß (in Erich Schmidts Ausgabe 4, 51). Wieder geht es in diesem Dreigespräch um Kritik. Und wenn zuletzt der eine Träger des Gesprächs — er ist mit A. bezeichnet — die zweite Hälfte des „Phöbus“ den Kritikern überläßt und selbst sich zurückzieht, so ist tatsächlich der Raum, der in den Stücken 7—12 den kritischen Äußerungen eingeräumt wird, nicht kleiner geworden als in der ersten Hälfte des Jahrbands, kommt Müller als Kritiker mehr zur Geltung als Kleist.

1—5 stehen miteinander in engem Zusammenhang. Übergänge, die solchen Zusammenhang kennzeichnen, sind vorhanden. Es folgt aufeinander: 1. Vom Wesen der Definitionen, 2. Die Idee und der Begriff, 3. Studium der positiven Wissenschaften, 4. Der poetische Besitz, 5. Die absolute Identität als Begriff und als Idee oder der Philosoph im Hafen.

Hieße es auch nicht am Ende der Reihe: „Diese philosophischen Fragmente werden fortgesetzt.“, und schlossen sich nicht im 8. Stück weitere „Miszellen“ an, so bezeugte schon dies Verzeichnis der Überschriften, daß ein Ganzes vorliegt. Überdies kündigt der Schluß der ersten der Miszellen den Gegenstand der zweiten (Idee und Begriff) an; und die fünfte ist schon nach der Überschrift Lösung der Aufgabe der zweiten. Daß es sich durchaus um Lieblingsgedanken Müllers handelt, wird auch in rascher Musterung sich ergeben.

Ausgangspunkt ist die Scheidung atomistischer und dynamischer Definitionen. Dort Grenzbestimmung und Eigenschaftsbeschreibung eines Wesens, soweit es in Ruhe, Freiheit und Unabhängigkeit gedacht ist; hier Erklärung eines Wesens durch ein anderes Wesen, das mit ihm in Bewegung und Opposition gedacht ist. Das entspricht dem Buch „Die Lehre vom Gegensatz“ von 1804, bedient sich der Ausdrucksweise des Buchs, wenn es heißt: Dynamische „Definition ist dasjenige, welches mit einer Antidefinition in Gegensatz steht“. Doch ausdrücklich gilt zugleich der Standpunkt von 1804 für überwunden. Hier

stehen die Worte, die schon oben (S. 144 f.) angeführt sind. Müller opfert nicht die atomistische Definition schlecht hin der dynamischen auf. Er stellt der Naturphilosophie die Aufgabe, die Philosophie in der Doppelgestalt, in der Opposition zweier großen vollständig durchgeführten Weltansichten zu übersehen, Philosophie in der Antiphielosophie dynamisch anzuschauen, und dann wieder aus beiden eine höhere atomistische Gestalt und Definition der einen ewigen Philosophie zu erzeugen. Kluger Wechselgebrauch der beiden Definitionsarten ist für Müller Gebot. Das ist abermals im Sinn vermittelnder Kritik gedacht. „In erschöpfenden Definitionen der Dinge und Begriffe, liegt eben ihre Erschöpfung und ihr Tod. In den Ideen ist das Leben!“

Die nächste der Miszellen umschreibt mit wenigen Sätzen dies Verhältnis von Begriff und Idee, die dritte spielt in Gesprächsform Burke gegen Adam Smith aus. Wohl nennt Müller das Handbuch der Staatswissenschaft von Adam Smith „das größte und herrlichste“. Allein Burke ist ihm Ausdruck des Lebens, ist ihm Vertreter der Idee und nicht wie Smith des Begriffs.

„Der poetische Besitz“ ist nach Müller erworben „mit Mühe und biegsamer Kunst“. Man ist gefühllos für das, was man nicht gerufen hat. Man liebt, was man auch verlieren kann. Jeder Tag, an dem sein Besitz noch vergönnt ist, erscheint wie ein neues Geschenk. Liebe zu jedem Gute werbe um dessen Gegenliebe. Dies Werben liege in dem schönen Wort erwerben.

Bildhaft spiegelt Müller ideenweise Erfassung, die lebendig ist, nicht handwerksmäßig.

Übermals bildhaft stellt die fünfte der Miszellen dar, was als rechtes Verhalten gemeint ist, im Bild des Schiffs. Der Philosoph beschaut vom sichern Hafen das Schiff. Er steht an der Stelle, die sich Archimedes außerhalb der Welt wünschte, hebt das Schiff und die darauf bezogene Welt aus ihren Angeln und behauptet die Identität des Objekts und des Subjekts. Der Kapitän dagegen fühlt sich als beständig wachender Richter zwischen den Elementen und dem Schiff. „Nur wenn ich ein ungerechter Richter bin und mich einseitig für eine Partei entscheide, tritt ein höherer Richter zwischen mich und meine Parteien, schleudert mich in den Abgrund, und gibt die Streitenden, deren Freundschaft, oder deren Streit ich in meiner Ohnmacht nicht zu unterhalten wußte, dem ewigen Frieden der Welt wieder.“ Die Wendung also gegen Fichte, wie sie schon in der „Lehre vom Gegensatz“ sich findet. Absicht ist ein kluger Wechselgebrauch der Kräfte, die zueinander in Gegensatz stehen.

So runden sich die fünf ersten Miszellen zu einer Einheit. Ihr Sinn ist Wiederaufnahme der Gewinne des Buchs von 1804 und Steigerung dieser Gewinne durch die Einsichten, die sich für Müller inzwischen ergeben hatten, zunächst dank seinem Streben nach vermittelnder Kritik.

Die sechste der Miszellen liegt so weit von diesen Gedankengängen ab, daß sich begreifen läßt, warum Müller sich im „Phöbus“ nicht zu ihr bekannte. Die Schauspielerin Betty Koch-Roose wird ihm zur Trägerin einer Kunst, die nicht die „ordinäre Allerweltnatur“, sondern wahre und gottbeseelte Natur gestaltet, wie sie allein der Kunst angemessen ist. Er nennt die Künstlerin zusammen mit der Bethmann-Unzelmann, aber auch mit Jffland.

6. „Philosophisch-kritische Miszellen“ ist im achten Stück (S. 33—39) die Fortsetzung der Miszellen 1—5 überschrieben. Sie zerfällt in drei Abschnitte: „Vom Organismus in Natur und Kunst“, „Vom Antorganismus“, „Einheit in der Zweifelt“. Auch diesmal gilt es, Gegensätze vermittelnd auszugleichen. (Vermischte Schriften 2, 321 ff.)

Ausgangspunkt ist die Umschreibung des organischen Kunstwerks, ganz im Sinn Goethes und der Romantik: Ein unsichtbares, geheimnisvolles, magisches Band hält alle Teile des Kunstwerks zusammen, so wie die einzelnen Organe des Tiers oder der Pflanze sich zu einer unergründlichen Einheit organisch verbinden. Abgewehrt werden zwei Irrtümer:

a) Organische Verbindung ist mechanischer, chemischer, architektonischer nicht unbedingt entgegenzusetzen. Auch in einer Maschine walte eine belebende Kraft (Wasser, Wind, Dampf, Schwere) ebenso unbegreiflich und unergründlich. Wir produzieren organisch, wenn wir nach höherer Vereinigung und Vermittlung in Leben, in Wissenschaft, in Kunst streben. Mechanisch und tot bleibt, wer als Dichter oder als Philosoph (Fichte wird als Beispiel genannt) einen absoluten, endlichen und letzten Ausdruck der Einheit gefunden zu haben meint, eine absolute Differenz zwischen Vernunft und Unvernunft, Poesie und Unpoesie. Ausdrücklich stützt sich Müller auf F. Schlegel, wenn er sagt, Körper und Seele des Kunstwerks seien eins, insofern sie entgegengesetzt und getrennt sind; die Teile des Kunstwerks sind nur zu betrachten mit Rücksicht auf das Ganze, das Ganze aber sei nur mit Rücksicht auf die Teile zu betrachten.

(Müller bezieht sich nicht auf eine bestimmte Äußerung Schlegels.

Er erklärt, Schlegel habe recht, „die organische Ganzheit und Geschlossenheit, und dann wieder die Unendlichkeit im Kunstwerk, mit andern Worten, die unendliche Zergliederung im Kunstwerk (den Körper desselben) und den unendlichen Zusammenhang (die Seele desselben) als eins und dasselbe zu betrachten. Nicht bloß aber als eins, als identisch, sondern auch als unendlich getrennt und entgegen gesetzt. Die wahre Kritik der Poesie, sagte er, müsse Poesie über die Poesie sein. Indem er über das Kunstwerk spricht, muß er selbst künstlerisch handeln, ein Kunstwerk hervorbringen. Vor sich hatte er die Einheit des Kunstwerks (die Seele), und die unendlichen Gegensätze im Kunstwerk (den Körper). Er sagte, beide sind eins, und ward durch dieses Wort eine höhere Seele oder Einheit für die vorige Differenz von Körper und Seele, von Mannigfaltigkeit und Einheit des Kunstwerks. Er mußte also in dem Geiste des Satzes handeln, den er aussprach, die neue höhere Seele mußte ihren Körper, den vorigen Gegensatz von Körper und Seele, auf dieselbe richtige Weise beseelen, als auf welche der vorige Körper nach ihrer Behauptung von seiner Seele beseelt wurde. Die Einheit zwischen Körper und Seele, oder zwischen zwei und eins, durfte keine absolute sein, denn sonst hätte er behauptet, die Zwei, die Trennung, die Differenz existierte gar nicht. Er mußte demnach, obschon mit andern Worten behaupten, eine gegensätzliche Identität, d. h. behaupten, Körper und Seele des Kunstwerks, seien eins insofern und in dem Maße als sie entgegengesetzt und getrennt sein.“ Nun erst folgt das schlichte Ergebnis, schlicht ausgedrückt, die Teile des Kunstwerks müsse man betrachten mit Rücksicht auf das Ganze und das Ganze mit Rücksicht auf die Teile.

Müller ist so eifrig bemüht, Schlegels Meinung „mit andern Worten“ wiederzugeben, um dadurch Schlegel zum Gewährsmann seiner eigenen Gegensatzlehre zu machen, daß es nicht leicht ist, die Äußerung Schlegels zu erkennen, die hier vorschwebt. Am sichersten ist noch das Lyzeumfragment 117 zu erkennen: „Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden“, und wie es da weiter heißt. Über Organisation des Kunstwerks, über die Teile und das Ganze spricht Schlegel ungefähr in Müllers Sinn bei der Zergliederung der „Lehrjahre“. Ich verweise besonders auf 2, 170, 11 ff. und 173, 4 ff. (bei Minor). Das Fragment 117 und der Aufsatz „Über Goethes Meister“ lagen in den „Charakteristiken und Kritiken“ (Bd. I von 1801) allgemeiner zugänglich vor. Müller bindet sich indes so gar nicht an Schlegels Wortlaut, daß fraglich bleibt, ob er bei der Niederschrift den Text Schlegels vor Augen hatte. Sein Wortaufwand ist diesmal derart unglücklich,

daß der Leser zuletzt staunt, auf welchem Umweg ein recht selbstverständliches Ergebnis erzielt wird. Glücklicherweise ist diese schlimme Entgleisung innerhalb Müllers Schrifttum vereinzelt.)

So ergeben sich zwei Klassen der kritisierenden Kunstfreunde. Die Realisten, die den Körper der Kunst isolieren, die Kunst aus dem Gedanken der absoluten Notwendigkeit, der geschichtlichen Kausalität ableiten. Die Idealisten, die ausschließlich den Begriff der Kunst beachten und ihren Blick nach einem zukünftigen Höchsten richten, das sie fälschlich als Ideal bezeichnen. Dort Nützlichkeitsmenschen, hier Moralisten; dort praktische und realistische, hier theoretische und idealistische Erzieher. Gegen solche Einseitigkeit fordert Müller, daß Idealismus und Realismus, Freiheit und Notwendigkeit, Kunst und Natur, Ideal und Studium sich im wahren Künstler vereinigen. Er schaffe stets Organisches, „weil er immer nach dem Unendlichen strebt, und deshalb allein recht Endliches und Geschlossenes erzeugt“. Dem Irrtum, Mechanisches und Organisches stehe in absolutem Gegensatz, hält Müller die sicherlich richtige Behauptung entgegen, das Organische, das die Menschen in der Natur sehen, sei nichts anderes als ihre in die Natur hineingetragene Kunst. (Schon Herder war sich dessen früh bewußt; organische Betrachtung der Natur faßt wirklich die Natur wie eine Künstlerin.)

b) Unstatthaft ist für Müller folgerichtig die Meinung, es gebe irgendwo einen absoluten Organismus. Nur das Wachsende verdiene den Namen Organismus. Der Idealist irre, wenn er annimmt, die Dinge, die Welt, die Natur ständen stille, und sein reines Ich bewege sich anschauend und wachsend um sie her; der Realist irre, wenn er annimmt, er stehe stille, und die Natur wachse und bewege sich um ihn her. „Sondern, mein ewig organisches Leben erzeugt ohne Ende organisches Leben, und erzeugendes und erzeugtes Leben wandelt, gemeinschaftlich zu einem höheren Leben verbunden, höheren Erzeugungen entgegen...“ Ganz hegelisch läßt Müller das organische Wesen sich vom Schoße seiner Mutter losreißen, unabhängig pochend auf sich selbst und seine Freiheit. In demselben Augenblick wächst es dem Antorganismus entgegen, der den Organismus und dessen Unabhängigkeit verzehren will. Der Streit löst sich mit der Vermählung der Gegensätze. „Sie opfern sich einander, damit sich neues Unabhängiges aus ihrer Vermählung erzeugen könne.“

Die zweite Nummer „Vom Antorganismus“ bietet Belege für den dialektisch gefaßten Vorgang, durch den sich Organismus und Antorganismus zu einem „umfangenden höheren Organismus“ vereinigen:

Weiblicher Organismus und männlicher Antorganismus organisieren sich zur Familie, Organismus der grundbesitzenden und Antorganismus der umherschweifenden dienenden Familie zum Staat, handelnde Seemächte und ackerbauende Landstaaten zum Organismus des politischen Gleichgewichts. So ist auch jedes entdeckte Gesetz, jede Wahrheit ein höherer Organismus, hervorgegangen aus dem Streit mehrerer Gesetze und Wahrheiten.

Aufgabe des Philosophen wird mithin, alle widerspenstigen Glieder des großen Reichs der Kunst nicht durch philosophische Strenge, sondern durch versöhnende Milde für uns zu gewinnen. Der Organismus der Philosophie und der Antorganismus der Kunstwelt ist zu einem höheren Organismus zu steigern. In steter Steigerung habe sich solcher Vorgang zu wiederholen, auf dem Weg zu immer höheren Organismen.

„Einheit in der Zweierheit“ wandelt den vorgetragenen Gedanken in neuen Wendungen ab. Schönes in zwei entgegengesetzten Schönheiten lieben, heißt leben. Ein feindseliges Element läßt sich bändigen, sobald wir ihm ein Antelement, ein Antorganisches entgegenstellen und aus beiden Elementen ein Höheres sich erzeugen lassen.

7. Die „Prolegomena einer Kunst-Philosophie“ (Stück 11/12 S. 1–27; Verm. Schriften 2, 263–320) runden ab, was in den „Miscellen“ sich anbahnt. Sie dürfen als das eigentliche Ergebnis der Forschung gelten, die im Anschluß an das Buch von 1804 von Müller im „Phöbus“ geboten worden war.

Der umfangliche Aufsatz zerfällt in fünf Abschnitte. Der erste geht abermals von der Tatsache des Gegensatzes aus. Diesmal werden für die Philosophie als entgegengesetzte Fähigkeiten in Anspruch genommen: Teilen, Zertrennen, Zergliedern einerseits; Vereinigen, Vergliedern andererseits. Voraussetzung ist, daß dort eine Einheit, hier eine Mannigfaltigkeit erfaßt ist.

Trennen ist am wissenschaftlichen oder spekulativen, Vereinigen am praktischen oder Kunsttalent anzuschauen. Für Müller muß notwendigerweise die Verbindung auch dieser Gegensätze rechte Aufgabe sein: „Die Wissenschaft zergliedert die Werke der Kunst, damit eine höhere Kunst die getrennten Elemente zu einem höheren Werke vereinigen könne, dann eine wieder höhere Wissenschaft eine schärfere, reinere Zergliederung vornehmen könne, und so ins Unendliche fort.“ (Klingt das nicht wieder an Hegel an?) Tod und Leben sind für den Welt- oder Erdgeist eine ins Unendliche fortgesetzte Trennung und Wiedervereinigung der Elemente. In ihm sind Tod und Leben eins.

Als Anwalt solchen Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst wird „der erste philosophische Geist unter den lebenden Deutschen“ genannt: Schelling. Allein selbst Schellings Annahme einer absoluten Identität des Wissens und Handelns bleibt für Müller einseitig. Die Naturphilosophie meine, einen letzten Standpunkt absoluter Wissenschaft und Kunst gefunden zu haben. Müller spielt gegen solche Behauptung seinen Glauben an ein Weiterschreiten zu immer höherer Wissenschaft und Kunst ins Unendliche aus. Die Annahme eines Maximums hefte der Wissenschaft und der Kunst eine „tyrannische Konstitution“ an; gleichgültig gegen solche Konstitutionen treibe das Leben ein freies und göttliches Spiel.

„Der Philosoph, den die hier dargestellte dialektische Bewegung ergriffen hat, der im Bewußtsein dieser Bewegung oder in echter platonischer Ironie lebt, der ferner nicht bloß im Bewußtsein, sondern auch im Glauben an die Unendlichkeit dieser Bewegung mit beständigem Ernst zu bilden und zu wirken weiß — der ist Künstler und Gelehrter zugleich, und so und nicht anders soll sein heiliges Amt gedacht werden... Wir bleiben zweifelhaft, ob er sich ein Kind oder einen Gott zum Muster genommen: in den Spielen der Kindheit und im Wirken der Natur finden wir ihn in verjüngtem und erweitertem Maße wieder.“

Der Schluß des ersten Abschnitts will nachweisen, daß sich in der Mathematik vollziehe, was von Müller über Wissenschaft und Kunst gesagt wird. Mathematik ist für Müller die Wissenschaft des Gegensatzes zwischen Mannigfaltigkeit und Einheit, zwischen Zahl und Stetigkeit, zwischen Arithmetik und Geometrie. Doch selbst Arithmetik ist ihm ebenso auf Trennung wie auf Vereinigung bedacht, Geometrie verbinde gleichfalls mit Einheit, von der sie ausgeht, ein Zerlegen der einfachen Figur. Das beständige rege Bewußtsein dieser Wechselwirkung und dieses Wechselgeschäfts ist für Müller das Wesen aller mathematischen Dialektik. Er darf fragen, ob zwischen Mathematik und Philosophie wirklich der Gegensatz bestehe, der bisher angenommen worden war.

Der zweite Abschnitt bezieht den Gegensatz von Spekulation und Praxis, von Erkenntnis und Handeln in Müllers Lehre von der Wechselwirkung ein. Auch dieser Gegensatz ist seinerseits nicht nur zu erkennen, auch zu behandeln. Wer im Denken ein höheres, Erkennen und Handeln begreifendes Handeln und in solchem Denken die letzte und höchste Aktion der Philosophie erblickt, tötet Philosophie. Erst wenn in diesem Denken über Erkennen und Handeln abermals ein

spekulatives und ein praktisches Element erkannt wird, wenn dieses Denken nicht nur den Gegensatz, auch die Einheit von Spekulation und Philosophie erkennt, lebt Philosophie. Sie hat sowohl Lehre vom Gegensatz als vom Mittlertum zu sein. Sie kann das nur, soweit sie auch Kunst des Entgegenstellens und des Vermittelns ist. Zu einer Zeit, in der sich tausendfältige Anwendungen der aufgestellten Lebensformel in Künsten und Wissenschaften, im öffentlichen und im privaten Leben ergeben, bedarf es einer unendlichen Gewandheit und Schärfe des Entgegenstellens, um alle die mannigfaltigen lebendigen Gattungen, Geschlechter und Individualitäten, die in unser Leben eingreifen, zu sondern, jedes an seine wahre Stelle ordentlich und symmetrisch zu setzen. „Wir bedürfen einer gewaltigen Kraft der Vermittlung, um dieser disparaten, hier und dort rebellischen Erscheinungen immer überlegene Meister zu sein.“

Wer den Weg zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Spekulation und Praxis eine Weile gegangen ist und nun zurückblickt, wird sein Erkennen wahr, sein Handeln gut finden. Wahrheit und Güte bilden, sich gegenseitig durchdringend, einen einzigen Lebensgeist, so wie wechselweise Durchdringung von Spekulation und Praxis den Geist der Philosophie ausdrückt. Schönheit aber ist für Müller dieser göttliche Geist des Lebens und der Bewegung, der uns ergreift, rührt und entzückt, wo immer wir menschliche Wahrheit und menschliche Güte in Wechselwirkung als eins sehen.

Der dritte Abschnitt möchte zeigen, wie im einfachen Begriff des Handelns schon ein Gegensatz vom Handelnden und Behandelten, von Tätigkeit und Gegentätigkeit, von Kraft und Gegenkraft gesetzt ist. Beispiele aus dem Leben erläutern das. (Unter anderm wendet sich Müller gegen Fichtes „*Naturrecht*“; es begründet die Rechte des Manns über die Frau in der Ehe auf die Tätigkeit des Manns und die Untätigkeit der Frau im Beischlaf, „da sich doch hingegen nicht bloß in diesem, sondern in jedem möglichen Verhältnis der Geschlechter, die größte Gegentätigkeit und Wechselwirkung zeigen ließe“.) Auch Goethes „*Tasso*“ soll erläutern, wie Müller es meint: Tasso löst den Gegensatz von Held und Dichter auf, wenn er bei der Gestaltung seines Gottfried von Bouillon fühlt, wie „gleiches Streben Held und Dichter bindet“. Die Einheit, die er gefunden hat, muß sich — in dem Gegensatz zu Antonio — in ihre Elemente spalten, damit Goethe einen andern tieferen und innigeren Verein zwischen Leben und Poesie schließen könne. Denken ließe sich ein noch erhabenerer Genius, der an Goethe selbst eine neue noch furchtbarere Zwietracht zwischen

Leben und Kunst aufzeigte, um einen noch reinern Frieden zu schließen. Wieder muß Müller seinen Begriff „Antigegensatz“. Nie könne Antigegensatz als Absolutes, Letztes erscheinen. Wieder enthüllt sich das dialektische Nacheinander der Gegensätze als eine Linie, die ins Unendliche verläuft. Jeder Antigegensatz deutet auf einen weiteren Antigegensatz. Wieder zieht Müller die Grenze, die ihn von Fichte trennt. Das reine Ich Fichtes ist ein Absolutes, ein Letztes, nicht ein Glied in einer (unendlichen) philosophischen Reihe. „Still, einsam und tot blieb die Darstellung stehn, die bewegt und lebensvoll sich in den Strom der Philosophie des Universums zu ergießen streben sollte.“

Der vierte Abschnitt erläutert die „Gemeinschaft des Handelnden und Behandelten“, also die Wechselwirkung von Subjekt und Objekt an einzelnen Fällen. Nur der Künstler, der, Despot seines Marmors, ihn tyrannisiert, klagt über die tote Rohigkeit seines Marmorblocks. Ein göttlicher Richter, solle der Künstler geflügelt und leicht über Behandeltem und Handelndem stehen. Ebenso habe der Philosoph Frieden zwischen Realem und Idealem zu vermitteln. Herrschaft der Form, Antiherrschaft des Stoffs erstrebten die Gedanken und Systeme aller Zeiten.

Auch Handeln des Universums, also Leben zerfällt in die beiden Elemente Handelndes und Behandeltes und deutet auf ein höheres Drittes. In der Kunstgeschichte stellt ebenso Müller die Notwendigkeit dreistufiger Betrachtung fest: 1. Wie verhält sich ein Werk Raffaels zu Raffael? 2. Wie verhält sich Raffael zur italienischen Kunst? 3. Wie verhält sich italienische Malerei zur Kunst überhaupt? Das Handeln Raffaels ist die „gegensätzliche Identität“, der „Antigegensatz“ von Handelndem (produzierendem Raffael) und vom Behandeltem (durch die italienische Kunst produziertem Raffael). „Wir können... durchaus keine Kunsthandlung denken, die nicht zugleich wieder Kunstwerk einer höheren über sie waltenden, sie umfangenden Kunsthandlung wäre.“ Der Künstler behandelt das wieder, was ihn behandelt, erzieht, was ihn erzog, belebt, was ihn belebte, gibt das Leben dem, der ihm das Leben gab, wieder zurück.

Natur und Kunst sind nicht zwei große, ewig getrennte Reiche. Kunst ist „Antinatur“; Natur ist „Antikunst“. (So heißt es schon in der Schrift vom Gegensatz; s. oben S. 141.) „Alles einzelne ist Kunstwerk, aber einzelnes ist es nur, insofern es im Ganzen ist, daher ist alles auch Natur.“ „Alles ist nur, insofern es wird.“ Falsch ist absoluter Idealismus und absoluter Realismus, absolute Ethik und absolute Physik. Der Mensch wie der Künstler ist weder „der Natur

„Sklav“, noch Despot der Natur. „Er herrscht und wird beherrscht, er herrscht, insofern er beherrscht wird; er herrscht, insofern er sich beherrschen läßt.“ Sein Handeln ist frei und notwendig zugleich.

Bewußt paradox sagt Müller, der Körper des Menschen sei Kunstwerk des Menschen und zugleich Geschichte des Menschen. Antitegenersatz dieses Gegensatzes (Synthese also) sei die Seele.

Der fünfte Abschnitt will endgültig den Unterschied der Ansicht Fichtes und Müllers kennzeichnen. Hier der kleine spannenlange Raum, den wir Körper nennen, dort die große unbändige Seele? Vielmehr ist der Wirkungskreis der Menschen, die „Sphäre seines Lebens“, deren bloßes Symbol der Körper im gewöhnlichen Sinn des Worts ist, sein wahrer Körper. Der Wirkungskreis des Menschen erscheint uns bald als das Ganze seines Besitzes, als ein einziges Mein, als Körper; bald als das Ganze seines Handelns, seines Wirkens als ein einziges Sein, als Ich, als Seele. Der Mensch erscheint bald als Behandeltes, als sein eigenes Kunstwerk, bald als Handelndes, als seine eigene Geschichte. Kunstwerk ist bleibender Besitz; Geschichte ist unendliches Werden. Der wahre Körper der wahren betrachtenden Seele ist sowohl ihr Kunstwerk wie ihre Geschichte, „indem Körper und Seele, beide gemeinschaftlich, einen höheren Körper bilden, den die betrachtende, höhere Seele bewohnt, und sich dort bald als ihr Werk, bald als ihre Entstehung... anschaut, gegen Natur und Kunst gleich gerecht“.

„Miscellen“ und „Prolegomena einer Kunst-Philosophie“ sind trotz der ausdrücklichen Widerrufung der „Lehre vom Gegensatz“ unverkennbare Ausgestaltung dieser Lehre. Nicht nur die Terminologie kehrt wieder. Wesentlich bleibt bestehen, was schon 1804 versucht worden war, so wesentlich, daß sogar das Neue und Abweichende in den Hintergrund tritt. Der Gedanke der Polarität wird nur noch folgerichtiger durchgeführt. Der Schritt, der den Adam Müller von 1804 von dem des „Phöbus“ trennt, ist daneben — mindestens so wie er sich im Widerruf andeutet — kaum zu verspüren.

Bisher scheinen diese Aufsätze des „Phöbus“, obgleich sie zum weit überwiegenden Teil sich auch in den „Vermischten Schriften“ vorfinden, kaum berücksichtigt worden zu sein. Gewohnt, an Müller von der Seite der Staatswissenschaft heranzugehen, ließ man sie um so eher beiseite, als ja der wichtigste der Aufsätze sich ausdrücklich in den Dienst der Kunstphilosophie stellt. Das gilt auch von einer der eindrucklichsten Arbeiten über Müller, von Ferdinand Reinkemeyers Kölner Dissertation „Adam Müllers ethische und philosophische Anschau-

ungen im Lichte der Romantik. (Eine strukturspsychologische und charakterologische Untersuchung)“ (1926).

Ich maße mir nicht an, hier etwas zu liefern, das in gleich aufschlußreicher Weise die ästhetischen Anschauungen Müllers erörtert. Auch liegt es mir fern, bei dieser Gelegenheit Strukturspsychologie oder Charakterologie zu treiben. Ich wäre auch nicht fähig, sachkundig wie Reinkemeyer von Max Schellers Standpunkt den Stoff zu durchleuchten. Welche ich im folgenden da oder dort von Reinkemeyers Annahmen ab, so soll das nur für das ästhetische Gebiet gelten. Die „Elemente der Staatskunst“ von 1809, die neben den Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur die eigentlichen Unterlagen Reinkemeyers sind, beziehe ich nicht ein. Das bleibe Sachleuten überlassen. Gut wäre und lieb wäre es mir, wenn ein Erkenntnisritiker zu Müllers Ansichten Stellung nähme und dabei Reinkemeyers Einwände nachprüfte.

Ich selbst stelle zunächst nur fest, daß Müller nicht auf Erkenntnisritik ausgeht, trotz allem Einspruch gegen Fichte. Was er wie in der Schrift vom Gegensatz auch hier erzielen will, ist eine Wertlehre. Seinen eigenen Ausdruck zu benutzen, sei gesagt, daß es sich auch in den hergehörigen Aufsätzen der „Phöbus“ um Rechtfertigung einer vermittelnden Kritik dreht, dann um Anweisung rechter Mittel für solche Kritik.

Grundsätzlicher noch als in der Schrift vom Gegensatz begnügt sich Müller hier nie mit einer irgendwie einseitigen Entscheidung. Das meint ja gleich die Wendung, die sich mit atomistischer und dynamischer Definition beschäftigt. Beide Arten sind ihm wertvoll, wenn es nur von atomistischer zu dynamischer und von dieser zu atomistischer weitergeht.

In diesem Zusammenhang spielt er Idee gegen Begriff aus. Baya erörtert (S. 9 f.) die Stelle und holt zu ihrer Deutung die „Elemente der Staatskunst“ heran. Schlicht läßt sich sagen: Für Müller ist Begriff nur Umschreibung eines Zeitlichen und Vergänglichen; die Idee umfaßt ein unaufhörliches Werden. Voraussetzung ist die Ansicht, daß alles dauernd in Entwicklung begriffen ist, daß es mithin nicht genüge, nur vom Standpunkt eines einzigen Augenblicks Bestimmungen zu treffen. Jede neue Entwicklungsstufe erschüttert solche Bestimmungen. Bewußtsein, daß alles in stetem Werden ist, und daß niemals ein ewig dauerndes Sein sich durchsetzen kann, trägt Müllers Ansicht. Leben ist ihm das Wesen dieses dauernden Werdens. Solchem Leben will er gerecht werden, überzeugt, daß, wer es anders macht,

der Erstarrung verfällt. Liebe ist ihm Vorbedingung, die Aufgabe zu lösen.

(Mit Willen verzichte ich auf den Versuch eines Nachweises, wie weit Müllers Synthetik von F. Schlegel angeregt oder gar im einzelnen beeinflusst ist. Daß auch Schlegel sich mit Hegel berührt, ist längst zugegeben. Für die Fragen, die sich mir hier stellen, ist es gleichgültig, in welchem Umfang auch bei Schlegel erscheint, was Müller mit Hegel verbindet. Sicher ist nur, daß Müller seine Synthetik systematischer darlegt als Schlegel.)

Soll überhaupt die Voraussetzung solcher Weltanschauung gesucht werden, so wäre daran zu erinnern, welche unentwegten Wandlungen sich in der Zeit Müllers und in ihrer nächsten Vorzeit innerhalb der Versuche einer Weltdeutung durchgesetzt hatten. Neues war aufgekomen und hatte Altes überwunden, aber nur um alsbald wieder von noch Neuem überwunden zu werden. Galt es da nicht, einen Standpunkt zu gewinnen, der für jede dieser Wendungen genug Blickweite hatte, sie wenigstens in ihrer zeitweiligen Bedeutung zu würdigen? Das ist ja der Sinn einer Geschichtsbetrachtung, wie sie bei Herder und bei seinen nächsten Nachfolgern ersteht, bei den Romantikern. Die bekannteste und berühmteste Erfüllung der Aufgabe, die sich da stellte, ist Hegels Lehre vom dialektischen Werden der Welt, vielmehr vom dialektischen Entwicklungsweg der „Idee“. Hegel meint den Weltgeist. Bemerkenswert ist die gemeinsame Verwertung des Wortes „Idee“, mag es immer bei Hegel etwas anderes bedeuten als bei Müller. Sie stimmen überein, indem sie mit dem Wort die Vorstellung eines dauernden Werdens verknüpfen. Ich begnüge mich mit einem Hinweis auf J. Goldfriedrichs Buch „Die historische Ideenlehre in Deutschland“ (Berlin 1902). Es läßt sich noch immer manches aus dieser Arbeit lernen. Unter anderm, daß Schelling für die Entgegensetzung von Begriff und Idee verantwortlich sein dürfte (vgl. S. 178).

Reinkemeyer stellt (S. 71) Müllers Irrationalismus in Gegensatz zu Hegels Panlogismus. Er setzt freilich hinzu: „Aber es ist zugleich sublimste Subjektivität. Denn diese ideal-philosophische Konstruktion hebt alle realen Widerstände in dem universalhistorischen Gesichtspunkt der Lebensverbundenheit als bloße Momente auf, nimmt der Gegenwart die Erdschwere und gibt dem Betrachter volle Freiheit gegen zeitliche, überbetonte Erscheinungen.“

Reinkemeyer sieht Müller zwischen Schelling und Hegel. Doch zur geistigen Vitalität Müllers hätte der logisierte Entwicklungs begriff Hegels wie die Faust aufs Auge gepaßt. „Seine Idee des

überindividuellen verträgt eine völlige Rationalisierung der Empirie nicht, auch in jenem Stadium schon nicht, als sie noch ganz unbestimmt, wie in der „Lehre vom Gegensatz“, im Reich der Begriffe als das „höhere Dritte“ geisterte“ (S. 64).

Ich fürchte, Reinkemeyer verdeckt da zu gewaltsam einen tatsächlich bestehenden Zusammenhang. Seine Absicht ist ja, die ganze geistige Persönlichkeit Müllers im Mittelpunkt zu treffen und ihr den ganzen Hegel entgegenzustellen. Ich sah und sehe mich immer wieder veranlaßt, gegen solche Vergleichen ganzer Persönlichkeiten, wie wertvoll sie auch seien, den Standpunkt zu verfechten, daß auch Denker, die sich an entscheidender Stelle widersprechen, zeitweilig gemeinsame Gedankenwege beschritten und einen Gedanken in seiner Entwicklung gefördert haben können. Gilt das nicht gerade für die Zeit und für die Haltung der „Lehre vom Gegensatz“? Und natürlich auch für die Zeit der Beiträge zum „Phöbus“, die an das Büchlein von 1804 sich anschließen? Bewegt sich Müller nicht in einer Richtung, die gleichzeitig auch von Hegel eingeschlagen wird? Daß Hegel und Müller als Menschen und Weltdeuter gründlichst verschieden sind, ist letzten Endes selbstverständlich. Aber auch die andern, die seit Kant dialektisch ein Fortschreiten im Dreischritt von These, Antithese und Synthese vertraten, Fichte, Schiller, Schelling, Friedrich Schlegel, füllen in diese logische Form einen durchaus nicht einheitlichen Inhalt. Das Wesentliche der dialektischen Methode Hegels kennzeichnet sich indes an einzelnen Stellen, die oben ausdrücklich mit Hegel verbunden wurden, so unverkennbar, daß mindestens eine nahe Beziehung beider in der Logik angenommen werden darf. Nicht in ihrer Gesamterscheinung, aber innerhalb der Entwicklung dialektischer Bindung und Auflösung der Widersprüche in der Synthese sind Hegel und Müller sicherlich urverwandt.

Mag es immer heißen, daß Müller solche Synthetik zu Tode heße. Sie bleibt aber sein Hauptgrundsatz in seinen Äußerungen über Ästhetisches und schließlich auch über Staatslehre. Sie begnügt sich nie mit einem einzelnen Standpunkt, mag er noch so glückliche Aussicht eröffnen. Sie muß noch der Organismuslehre, diesem wertvollen und der Romantik besonders lieben Werkzeug, die Bedeutung des Antorganismus entgegenstellen, um dem Organischen seinen tiefsten Sinn abzugewinnen. Solches „audiatur et altera pars“ kann gelegentlich sogar zur Französischen Revolution, gegen die doch Müller mehr als genug einzuwenden hatte, eine scheinbar verständnisvolle Haltung gewinnen; Genß hielt das dem Freunde vor (vgl. Reinkemeyer S. 41).

Und so ordnet sich auch Irrationales in die Dialektik Müllers ein, wenn anders Organismuslehre wirklich als irrational gelten soll; ich kann das freilich nicht ohne Einschränkung anerkennen. Für Müller ist vollends — das ergibt sich aus diesen Beiträgen zum „Phöbus“ — Organismus in erster Linie ein Merkwort seiner Überzeugung, daß alles in stetem Werden begriffen sei, also abermals ein Zeugnis für seine nahe Berührung mit Hegel.

Die rückhaltlose Folgerichtigkeit, mit der von Müller Dialektik durchgeführt wird, sollte ihn vor der vorwurfsvollen Annahme schützen, ihn treffe Hegels spitzes Wort in der Vorrede zur „Phänomenologie des Geistes“ (I, 2; bei Georg Lasson S. 7), gerichtet gegen den Brauch, „nicht so sehr das chaotische Bewußtsein zur gedachten Ordnung und zur Einfachheit des Begriffs zurückzubringen, als vielmehr die Sonderungen des Gedankens zusammenzuschütten, den unterscheidenden Begriff zu unterdrücken und das Gefühl des Wesens herzustellen, nicht sowohl Einsicht als Erbauung zu gewähren“. Müller ist wirklich zu rationalistisch in seinen Gedankenbauten, zunächst in der Verwertung der Dialektik, als daß ihn solcher Vorwurf träfe.

Eine andere Frage drängt sich freilich auf: Wartet nicht zuweilen viel Sophistik in Müllers Nachweisen? Vom Relativismus ist der Weg zur Sophistik nicht weit. Ferner wird ihm nicht mit Unrecht vorgeworfen, daß er seine Rednergewandtheit vielfach nütze, Beweise nur vorzutäuschen. Das stete Hin und Her von These zu Antithese, im Dienst einer Synthese, die dem einen wie dem andern einen relativen Wert zubilligen will, kann bei solchen Neigungen bedenklich werden. Hegel hält da reinern Tisch.

Ehe an diese Fragen herangetreten werden soll, seien hier die großen Leistungen Müllers auf dem Gebiet des Ästhetischen gewürdigt. Auch sie sind in beträchtlichem Umfang noch Beiträge zum „Phöbus“.

Ich halte mich dabei an die Zeitfolge der Entstehung dieser Arbeiten. Die Vorlesungen über dramatische Kunst entstammen dem Jahr 1806, in dem die Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur erschienen; die Vorlesungen von der Idee der Schönheit fallen in den Winter 1807/8; die Vorlesungen über die Beredsamkeit wurden 1812 in Wien gehalten. Ich bin mir indes bewußt, daß die Vorlesungen über Schönheit und über Beredsamkeit die eigentliche Fortsetzung und Ausgestaltung der Ästhetik Müllers enthalten. Die Vorlesungen über das Drama sind durch ihren vielgestaltigen Stoff und durch Müllers Streben, die einzelnen Gruppen der Geschichte des Dramas der Reihe nach zu charakterisieren, verhindert worden, eine

geschlossene Darstellung des Wesens der Dramatik zu bieten. Sie sind weniger eine Erörterung der dramatischen Kunst als der einzelnen Tatsachen der Geschichte des Dramas, sind deshalb ein Ausnahmefall in Müllers Schrifttum, sein einziger Versuch, eine Reihe von Erscheinungen aus der Geschichte der Dichtung zu zergliedern. Sie tun, was die Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur nicht getan haben, und kommen dadurch den stoffverwandten Arbeiten der Schlegel, zunächst Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen näher als irgendein anderes Werk Müllers.

III. Dramatische Kunst

„Adam Müllers vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst“ (Wien 1812) bringen auf S. 3—260 die Arbeit „Über die dramatische Kunst. (Vorlesungen gehalten zu Dresden 1806.)“. Die ganze Darstellung steht schon im „Phöbus“. Ich gebe den Inhalt nach der Anordnung der „Vermischten Schriften“; die Seitenzahlen des „Phöbus“ sind angefügt.

Vermischte Schriften	Phöbus
Über die dramatische Kunst.	Fragmente über die dramatische Poesie und Kunst.
S. 5 Monologische, dialogische und dramatische Naturen	I, 41
9 Monologisches Interesse für die Bühne	I, 42
15 Elemente des Dramas	I, 44
17 Von der monologischen Liebe	I, 45
21 Der monologische Naturfreund	I, 46
26 Vom dramatischen Anteil	I, 48
32 Von der schlechten, von der s. g. guten und von der schönen Gesellschaft	I, 50—52
Fragmente über William Shakespeare.	
39 Prolog	9/10, 55
41 Bearbeiter und Übersetzer	9/10, 56

Vermischte Schriften

Phöbus

- | | | |
|-----|--|---|
| 46 | Anatomie des Dramas | 9/10, 57 |
| 50 | Sommernachts Traum und Wintermärchen | 9/10, 59 |
| 64 | Historische Einleitung zu der Tragödie vom Untergange der Ritterzeit | 9/10, 64 |
| 69 | Von der dramatischen Gerechtigkeit | Richard 2. oder von der dramatischen Gerechtigkeit 9/10, 66 |
| 73 | Von dem Verhältnis des Komischen und Tragischen | Heinrich 4. oder von dem Verhältnis des Komischen zum Tragischen 9/10, 68 |
| 90 | Von der dramatischen Versöhnung | Richard 3. oder von der dramatischen Versöhnung 9/10, 75 |
| 97 | Hamlet und König Lear | 9/10, 78 |
| 110 | Shakespeare, der Portraitierer der Natur | 9/10, 83—87 |
| 120 | Einleitung in die Betrachtung der griechischen Bühne | 8, 10—18 |
| 141 | Vom religiösen Charakter der griechischen Bühne | 9/10, 3—13 |
| 165 | Ironie, Lustspiel, Aristophanes | 4/5, 56—67 |
| 191 | Vom Charakter der spanischen Poesie | 7, 3—12 |
| 214 | Apologie der französischen dramatischen Literatur | 6, 34—41 |
| 232 | Italienisches Theater, Masken, Extemporieren | 11/12, 40—47 |

Vermischte Schriften

Phöbus

- 251 Noch etwas über den Unterschied des antiken und modernen Theaters 8, 45—47
- 257 Über das deutsche Familiengemälde 11/12, 49—50

Den Hinweis auf Müllers Vorlesungen über die dramatische Kunst bieten im „Phöbus“ alle Aufsätze mit Ausnahme des ersten (I, 41—52), vorletzten (8, 45—47) und letzten (11/12, 49—50) und des Aufsatzes „Vom religiösen Charakter der griechischen Bühne“.

Müller beginnt mit einer Dreiheit von Begriffen. Seine Dialektik kündigt sich sofort an. Er scheidet monologische von dialogischen Naturen und nennt die Gattung, in der sich die Einseitigkeiten der beiden Gegensätze zu einem höheren Begriff vereinigen, dramatische Naturen. Der Begriff „dramatisch“ gewinnt in diesem Zusammenhang eine neue und ungewohnte Bedeutung.

Die Monologischen sind Dogmatiker, die aus der fröhlichen, reichen, sonnigen Natur ein Katheder für finstere, einsame Weisheit machen. Sie wissen nur von weiß und schwarz. Die leichtblütigeren dialogischen Naturen schicken sich in die Welt und nehmen die Menschen, wie sie sind. Gesellig, unschädlich, zierlich unruhig, flüchtig, entzündbar, vertreten sie die Ansicht, alles in der Welt sei relativ, jede Sache habe zwei Seiten, es komme auf den Standpunkt an, aus dem man die Dinge betrachtet.

Die Dramatischen sind weder das eine noch das andere; sie verbinden die Gegensätze in sich. Sie stehen und wandeln weder bloß außer aller Zeit und abstrahierend von aller Zeit, noch bloß in ihrer Zeit. Das Gespräch verweilt nicht bloß und bewegt sich nicht bloß. Es ist lehrreich und nachgiebig, tief und leicht, ernst und spielend zugleich. Die Ideale des dramatischen Dichters, des Schauspielers und des Menschen verknüpfen sich in diesem Typus. Ihm gehört Shakespeare an.

Golz rasch errichteter Unterbau soll die folgenden Erörterungen tragen. Er scheint nur die Dichter zu meinen. Müller aber faßt ihn sofort — und das entspricht Müllers Wesen — im Sinn der Aufnahme, die ein Drama beim Publikum findet, also gesellschaftlich. Monologischer Anteil am Bühnenvorgang ist für ihn besonders dem weiblichen

Charakter eigen. Wenn er dartut, wie stark die Frau fehlgreift, indem sie etwa „Hamlet“ miterlebt und nur das Schicksal eines Lieblingshelden verfolgt, ohne sich um alles andre zu kümmern, so muß er allerdings sehr Verschiedenes berichten vom monologischen Anteil der Männer; sie sinken zu Krämern herab mit „ihren ökonomischen Fragen, was wohl der Dichter mit seinem Werke habe sagen wollen, welchen philosophischen Satz beweisen, welche historische Begebenheit in ihr gehöriges Licht setzen, welche Torheit bestrafen, welchen sitten- und weltverbessernden Plan ans Herz legen.“

Der wahre Zuschauer sieht nach Müller nicht bloß die einzelnen Auftritte, die in raschem Wechsel vor ihm hinschweben, er sieht aber auch nicht bloß den einen Gedanken, den einen Helden, den der Dichter hat darstellen wollen.

Das Monologische setzt sich einseitig durch, wo Liebe und wo Natur Gegenstand der Dichtung sind. Das mag in der Lyrik noch gelten. Es zerstört das Drama. Unversehens werden in diesem Zusammenhang für Müller die monologischen Dichter nicht zu beengten Philistern, sondern zu einseitigen Schwärmern für ein nie erreichbares Ideal und zu Kämpfern gegen die rauhe, gefühllose Wirklichkeit. „Ich brauche nicht die Namen der vielen jungen und hoffnungsvollen deutschen Dichter zu nennen, die auf diese Weise für die höhere Kunst verloren gegangen.“ Sogar der junge Schiller habe es noch so gehalten. Allein er überwand das. „Auch ihm kam es einst vor als seien die Ideale zerronnen: möge jedes große Talent solche Klage so würdig und schweigend zurücknehmen, als er es durch die Bildung seines Wallenstein getan.“

Umgekehrt empfiehlt Müller den dialogischen Naturen, diesen gleichsam Demokratischen, einen gewissen monarchischen Ernst. Er ist sich bewußt, viel mehr von den Monologischen als von den Dialogischen gesagt zu haben. Er beruft sich darauf, daß der deutsche Charakter nach der monologischen Seite neige.

Ein Schauspieldirektor, der auf ein monologisches Publikum gefaßt ist, wird aus „Egmont“ die „schöne und graziöse Nebenhandlung“ (alles, was zwischen Egmont und Klärchen spielt) herausheben und das übrige in den Hintergrund schieben. Dieses Publikum erwartet dann eine glückliche Lösung. Es geht zuletzt murrend auseinander. „Von den derben, irdischen Gerichtshöfen in Ifflands und Kokebues fünften Akten, wo das Laster mit Verachtung bestraft und die Tugend mit Pensionen und Avancement belohnt wird — keine Spur. Der Prozeß wird an einen höheren, himmlischen Gerichtshof verwiesen.“ Diesen

himmlischen Gerichtshof hat das wahre dramatische Interesse im Auge. „Die poetische Gerechtigkeit, die der Dichter und der Zuschauer gewähren müssen, ist die, daß der eine ein bis in seine kleinsten Teile zusammenhängendes, einfaches Ganzes gebe, und daß der andere es als solches empfangen.“ Ein solches Ganze muß einen Mittelpunkt haben, auf den sich alles übrige bezieht, gleichsam eine goldne Achse, um die sich das ganze schöne Werk herbewege. Im „Egmont“ sei das der Held. Wir nehmen als Endergebnis mit „das Heldengefühl harmonischen Ergreifens chaotischer Zustände und unsteter, roher Massen zu einem erfreulichen und segensreichen Ganzen“; um dieses Heldengefühls willen ist uns der Held wert geworden. Im Gegensatz zu der monologischen Form eines bloßen Egmont-Märchendramas hat sich dialogisches Interesse am Wechsel der Erscheinungen durchgesetzt. Zum Dramatischen steigert sich dies Interesse durch die mannigfaltigen Naturen, die zum Helden in Verhältnis treten, sich ihm entgegenstellen, ihm beistehen. Sie veranlassen alle großen Handlungen im Helden, also das, wodurch er erst zum Helden wird. Sollten sie nicht so viel wert sein wie er, nicht ebenden Anteil verdienen?

In der Gesellschaft entspricht der Reihe monologisch, dialogisch, dramatisch der schlechte, gute und schöne Ton. Der Gegenstand des dramatischen Gesprächs läutert sich zu einer Art von Schutzgott des edelgeführten Streits, der die beiden Streiter einander nähert, sie gegenseitig verständigt und mildert, sie erinnert, daß der Streit wohl ein unendlicher sei. Die schöne Gesellschaft hat einen monarchischen Anfang; einzelne ragen hervor. Dann schließen sich andere an; und so wird alles immer republikanischer, bis jeder seine eigene Kraft und die Gleichheit aller vor dem Guten und Schönen fühlt. Derselbe Wandel vollzieht sich im Drama. Hauptprüfstein des dramatischen Interesses ist, daß der Held und seine Gegner gleich wichtig erscheinen. „Weder daß der Held recht behalte und gerochen werde, wenn ihm unrecht geschehen, noch daß die beiden Liebenden aneinander gebracht werden, sondern daß man zufrieden sei mit der Erhebung zu höhern Ideen der Kunst, d. h. des Lebens, dessen Blüte die Kunst ist“, soll unser Wunsch sein.

Dem umfangreichen Abschnitt über Shakespeare gereicht es zum Ruhm, daß er älter ist als Wilhelm Schlegels Vorlesungen „Über dramatische Kunst und Literatur“, die erst 1809–11 erschienen. Er ist also der älteste gedruckte Versuch der Romantik, sich im Zusammenhang über Shakespeare zu äußern. Um so mehr ist Müller der Verdeutschung

Schlegels verpflichtet. Er spendet ihr hohe Anerkennung. Er verweilt wesentlich bei den Stücken, die von Schlegel übersetzt worden sind. Allerdings war „Richard III.“ damals noch nicht erschienen. „Wintermärchen“ und „König Lear“ hat Schlegel überhaupt nicht verdeutschet.

Übel fahren bei Müller — wie auch bei Schlegel — die Johnson, Steevens, Warburton; in Bausch und Bogen wirft Müller den Engländern vor, daß wenn nicht das Herz, doch das Auge und die Beweglichkeit, die Entzündbarkeit der Phantasie ihnen für den ganzen Meister fehle. Gegen Bearbeitungen der Dramen Shakespeares wendet sich Müller entschieden. Sogar Goethe wird bei aller Zustimmung, die den Äußerungen der „Lehrjahre“ über „Hamlet“ bei Müller ersteht, wegen des Satzes gefadelt, mit dem das 9. Kapitel des 5. Buchs schließt, künftig solle vielleicht eine neue Bearbeitung des „Hamlet“ vorgelegt werden.

Wie Müller selbst die Werke Shakespeares betrachten möchte, erläutert er an einem Bilde. Er will nicht eine Libelle, an deren Farbenspiel er sich im Sonnenschein freute, haschen, um dann nur ein traurig dunkles Grau zu sehen. (Goethes Verse „Die Freuden“ bieten das Bild.) Er will sie nur vorsichtig betrachten, ihr dann die Freiheit geben und das Farbenspiel von neuem verfolgen. Wirklich glückt ihm das recht gut in der Darstellung des „Sommernachtstraums“ und des „Wintermärchens“. Leichtbeschwingt bleibt alles. Nur wenn Müller gegen die falsche Wertung kämpft, die es Shakespeare verdankt, sechzehn Jahre zwischen zwei Aufzüge des „Wintermärchens“ einzuschalten und hier der Geographie ein Schnippchen nach dem andern zu schlagen, oder wenn er die beliebte Frage erörtert, ob Shakespeare gelehrt gewesen sei, wird er im Anmut schwerfälliger. Dafür flicht er in seine leicht hingetuschte Wiedergabe der beiden Stücke eine wertvolle Beobachtung ein: „Was von der griechischen und römischen Heiden Gottesdienst und Mythologie zur Wissenschaft germanischer Völker kam, erhielt unter den Händen dieser Völker gewissermaßen einen Blumen-, einen Waldgeruch.“ Das gelte wie von dem „Sommernachtstraum“ auch von „Wie es euch gefällt“. (Schlegel hat auch dies Drama übertragen.) Märchen, Romanze, Drama zugleich sei der „Sommernachtstraum“, deshalb für das Studium der romantischen Poesie am lehrreichsten.

Von Müllers Lieblingsvorstellungen erscheint nur der Tanz, und zwar die „Chaine“ bei der Charakterisierung des Liebesspiels im „Sommernachtstraum“; „jede Dame flieht ihren Ritter, und reicht dem

andern die Hand, jeder Ritter flieht seine Dame und reicht der andern die Hand". Doch an den tiefern Sinn, der sich in der dritten Vorlesung über das Schöne und auch sonst bei Müller mit solchen Vorstellungen verbindet, ist nicht gedacht.

Über die Königsdramen etwas Zusammenhängendes zu sagen, stellt Müller zunächst mit Friedrich Schlegel fest, daß England alle Revolutionen, die Europa im ganzen erfahren mußte, im voraus abgemacht habe, die Reformation wie die politische Revolution. Als ob englische Geschichte ein Drama für sich wäre, in dem der Europäer den Gedanken und das Ideal seiner Geschichte wiederfinden könne. Dramatisch sei der Charakter der englischen Verfassung, nicht monologisch (despotisch) noch dialogisch (demokratisch). Deshalb sei Studium der englischen Geschichte „schöne Vorübung für den dramatischen Dichter“. Nur Shakespeare habe bisher diese Geschichte beschrieben; bei den andern, auch bei Hume gibt es nur Übersicht der Fakta, entblößt vom Geist ihres Lebens, um der moralischen und politischen Nutzenwendungen willen geschrieben. Von Eduard III. bis Heinrich VII. überblickt Müller rasch den Entwicklungsgang, wie ihn Shakespeare sieht. Durch schwere Prüfungen geht es von einer Höhe zur nächsten weiter.

„Richard II.“ ist für Müller die Tragödie der dramatischen Gerechtigkeit. Gerade indem die Idee der Königswürde nicht durch einen Tadellosen und Großmütigen vertreten wird, erscheint um so heiliger und ehrwürdiger das Recht der königlichen Erstgeburt.

„Heinrich IV.“ dient, das Verhältnis des Komischen zum Tragischen zu bestimmen. Ausgegangen wird von der einzigen längern Äußerung des Novalis über Shakespeare (Kludthohn 3, 321 Nr. 267, 3, 348 Nr. 440). Müller kannte die echte Fassung des Fragments nicht, das sich gegen die Neigung der Schlegel kehrt, das Absichtliche und Künstliche Shakespeares zu betonen. So konnte er meinen, Novalis wende sich gegen die „Lehrjahre“. Für Müller gab es notwendigerweise nur den Mittelweg, ebenso von Kunst wie von Natur Shakespeares zu reden; sei doch Natur oder Geschichte immer künstlerisch im Verfahren, nirgends monologisch, immer dramatisch.

Zu sehr vom Standpunkt seiner eigenen Zeit sehe Novalis die Historien Shakespeares, wenn er in ihnen Kampf der Poesie mit der Unpoesie erblicke, das Gemeine wichtig und ausgelassen, das Große steif und traurig in ihnen finde. Müller versteht die Ansicht, das Große in „Heinrich IV.“ sei nicht Unpoesie. Den Damen könne das Komische, der Bezirk Falstaffs, störender scheinen, während das männliche Geschlecht die tragischen Auftritte gedehnt und langweilig nenne. Das

sei monologische Wertung. Dramatisches Interesse für beide Musen lautet die Forderung Müllers. Er erinnert an Friedrich Schlegels Wunsch, die weichen Frauen mögen spröde Philosophie, die spröden Männer weiche Poesie zu würdigen suchen. (Gedacht ist wohl an den Aufsatz „Über die Philosophie. An Dorothea“ im „Athenäum“; Minor 2, 317 ff.) Auf Ausgleich der Gegensätze zielt Müller hier wie sonst. Der wahre, der dramatische Zuschauer ist dem Ganzen gewachsen und läßt nicht gleich dem monologischen den dramatischen Faden vor Schrecken aus den Händen fahren, wenn plötzlich das Komische an die Stelle des Tragischen tritt oder das Tragische den Fluß des Komischen plötzlich unterbricht. Das Lächerliche, der Humor, entspringe aus treuloser Lust am Wechsel, an Veränderung, an Zerstörung. Das Weinerliche, die üble Laune, aus schwerfälligem Haften und Nagen am Leben. Das echt Tragikomische ist für Müller dramatischer Natur. Noch mitten im Schmerz offenbare es eine dem Schmerz weitüberlegene Seele. Noch im Taumel bleibe das Spiel sich seiner selbst bewußt; unverkennbar walte in ihm ein ruhiger, ernster Geist. Das Leben verlange dieselbe Vereinigung des Ernsts mit dem Spiel. Wer neben dem Sterbebett Heinrichs IV. den Witz Falstaffs unentbehrlich finde, sei nicht nur dem Drama, auch dem Leben gewachsen.

„Richard III.“ erscheint unter der Überschrift „Von der dramatischen Versöhnung“. Das Wort „dramatisch“ ist in Müllers besonderem Sinn gemeint. Dem reinen, dramatischen, göttlichen Anteil an den Schicksalen des Lebens, dem sich in der Dissonanz schon eine höhere Harmonie ankündigt, wird der Abscheu vor Richard III. sich milde zum Mitleid veredeln. Monologisch wird ein Mensch gut oder schlecht genannt. Dialogisch wird auf Werten verzichtet und nur festgestellt, daß ein Mensch sonderbar sei. Dort bilden sich Intrigenstücke, hier Charakterstücke. Bei Shakespeare durchdringen sich beide Gattungen; er gestaltet dramatisch.

An „Hamlet“ und an „König Lear“ stellt Müller sehr glücklich „Spiegelszenen“ fest. Gemeint ist der Parallelismus von Haupt- und Nebenhandlung. Nicht nur Hamlet hat den Vater zu rächen, den sein Oheim getötet hat, auch Laertes steht — mit mehr Tatkraft — vor der Aufgabe, den eigenen Vater an seinem Mörder zu rächen; Mörder ist diesmal Hamlet selbst. (Müller spottet dabei über deutsche Bearbeiter, die eine wichtige Spiegelszene streichen.) Was von Lear die Töchter freiwillig erhalten, erzwingt durch Bosheit Edmund von seinem Vater. Lear verstößt Cordelia; Edmund zwingt durch teuflische Künste

seinen Vater, Edgar zu verstoßen. (Über Hamlets Persönlichkeit selbst sagt Müller nichts, das über Goethe hinausführt.)

An die Gestalt des Narren in „König Lear“ knüpft Müller eine Erörterung der „Lust“ am Tragischen, dieses Lieblingsbegriffs des 18. Jahrhunderts. Er wendet sich gegen Lessing, der solche Lust aus dem Mitleid ableitet. Was Lessing unter Mitleid versteht, scheint Müller nicht erfaßt zu haben. Wieder arbeitet Müller mit dem Begriff des Dramatischen und des Gegensatzes zum Mono- und Dialogischen. Dramatisch fühlt die „edlere, schönere Seele“ den Schmerz des andern teilnehmend in seiner ganzen Tiefe, aber sie begleitet ihn mit Hoffnung, Glauben und Liebe. So entstehe ein Gefühl von Harmonie, ein Akkord, und dies sei das Mitleid. Rosebue erscheint als Gegenbeispiel. In diesem Zusammenhang ist der Narr notwendig, damit das Ganze erst recht tragische Würde erhalte und behaupte. Mitfreude ist für Müller die echte dramatische Lust, die der Ernst des Lebens wie eine Art Grundbaß begleitet. Bei Rosebue überschwemme der Wiß die ganze Handlung. Dagegen seien die Narren, Rüpel, Hanswürste, Masken in der modernen Poesie Erzeugnisse des Dramatisch-Komischen.

Müller faßt den Narr noch im Hinblick auf Illusion und Illusionszerstörung. Wie der Chor im antiken Trauerspiel sei im modernen Lustspiel der Narr Wortführer und Repräsentant des Dichters. Der Chor überröbbe Schauspieler und Zuschauer mit einem gemeinschaftlichen Himmel. Der Narr reiße Bühne und Parterre durcheinander; so entstehe eine allgemeine Lust im ganzen Hause, so gelange das Drama zu seiner ursprünglichen Form zurück, werde wieder gemeinschaftliches Fest, bleibe nicht einseitiges Spektakel, kahle Repräsentation oder armseliger Sittenspiegel.

Der letzte Abschnitt über Shakespeare entwickelt im Sinn der klassisch-romantischen Organismusästhetik, allerdings ohne ausdrückliche Berufung auf sie, den Sinn des Worts, Shakespeare sei „Porträtierer“ der Natur. Batteux, aber auch englische Kritik wird abgefertigt. Shakespeare habe nicht mühsam gelernt, die stehenden Züge der Natur aus- und nachzusprechen. Ganze Jahrhunderte mit ihrem Wechsel und Wandel gingen an ihm vorüber, und mit übermächtiger Hand hielt er das innerlich Bleibende und Wesentliche fest. Wieder nutzt Müller seinen Begriff des Dramatischen. Monologische Porträtmaler seien schwerfällige, ängstliche Kopisten. Dialogische Porträtmaler halten einzelne Verwandlungen oder Bewegungen des Gesichts recht kräftig fest (den Augenblick). Wahr ist nur das dramatische Gesicht, in dem sich „die

ganze Welt und jede ihrer Veränderungen leise und ruhig, aber tief ausdrücken“.

Die Betrachtung der griechischen Bühne beginnt mit einer neuen Deutung des Gegensatzes dialogisch und monologisch. Sogenanntes wirkliches Leben bedingt einen sklavischen Zustand der Seele; sie verhält sich dialogisch (nur empfänglich), indem sie sich vom Zufall regieren läßt. Sogenanntes idealisches Leben reißt sich monologisch vom Druck der Wirklichkeit los. Mit despotischer Absicht gründet der Mensch sich monologisch (selbstbestimmend) eine eigene Welt; der Dichter, der das tut, dringt seinen Willen seinen wehrlosen Geschöpfen auf. Sehnt sich der Mensch aus der wirklichen Welt nach der Romanenwelt des Dichters, so befriedigt ihn solche Dichtung doch nicht, weil diese Welt zu verschieden ist von der wirklichen Welt.

Und so kann Müller von Shakespeares „dramatischem“ Verhalten sagen, daß es weder bloß Leben noch bloß Dichtung sei. In der Verbindung der beiden Gegensätze stellt es ein „Ideal“ dar.

Shakespeare und das griechische Drama in rechtes Verhältnis zu bringen, muß Müller die Vorstellung, die von Hemsterhuis, Fichte und Schiller auf die Romantiker übergegangen ist: Ein paradiesischer Zustand liegt nicht nur in früher Vergangenheit, er ist auch in später Zukunft zu erwarten, ist das Ziel der Menschheit. Dort ein Werk der Natur, hier ein Werk des Menschen. Zugleich aber da wie dort Friede zwischen Mensch und Natur. Zwischen den beiden Polen liegt ein weites Reich der Kriege des Menschen mit der Natur. Die Geschichte der alten Welt ist für Müller ein großes Lustspiel, die Geschichte der neuen Welt ein großes Trauerspiel. Dort der Mensch ein Despot im Welt drama, die Natur ein Spielwerk seiner Hand; hier der Mensch Sklave der Natur, während sie selbst doch diesen Götzendienst verschmäht. Shakespeares Historien, diese Trauerspiele „vom Untergange der Ritterzeit“, enthüllen die Geschichte der neuen Welt in wesentlicher Gestalt.

Die neue Geschichte beweist, wie wenig der Mensch zu herrschen imstande ist. Spielwerk in den Händen einer unsichtbaren Naturkraft scheint er zu sein. Allein ebenso können die heiligen Werke der Natur wie Spielzeuge in der Hand des übermütigen Menschen erscheinen. Schicksal ist monologisch, Willkür dialogisch gedacht. Zwischen beiden Gedanken schwankt die Menschheit, seitdem sie die erste paradiesische Unschuld verloren hat. „Bald schien der Mensch das Schicksal zu spielen: bald wieder das Schicksal mit dem Menschen zu spielen.“

In der griechischen Tragödie herrscht der Gedanke des Schicksals, in der griechischen Komödie der Gedanke der Willkür, freilich gemildert durch die Kunst, „religiös und nationell veredelt“. Entscheidend ist für Müller der religiöse und heilige Charakter der griechischen Bühne, entgegengesetzt dem „innerlich armseligen, bedeutungslosen und recht unheiligen Charakter unsrer heutigen Spektakel“. Goethe freilich, Schiller und — Wilhelm Schlegel hätten, den Griechen gewachsen, deren Eigentümlichkeiten auf die Bühne gebracht, aber noch zu wenig Eingang beim Publikum gefunden.

Im übrigen sei unser Theater Alltagsvergnügen, das griechische, Erweiterung religiöser Gebräuche, festlich. Ein rascher geschichtlicher Rückblick enthüllt, wieviel religiöser Brauch im griechischen Theater erhalten blieb. Eindringlicher erörtert Müller den Gegensatz einer Bühne, die den Zuschauer einen ganzen festlichen Tag hindurch fesselt, und einer Bühne, die den Zuschauer nur am Abend beansprucht, nachdem er am Morgen seine Geschäfte erledigt, am Nachmittag „den neuen Erscheinungen in der Literatur Audienz gegeben“ hat. (Der Glückliche!)

Zweitens ist für Müller das neue Theater nur auf Illusionswirkung bedacht, will es Wirklichkeit vortäuschen. Das griechische zielt nur auf Kunstgenuß. Dient das Ohr ebenso dem Verstand, indem es Worte empfängt, wie dem Gefühl, indem es musikalische Töne aufnimmt, so entsprechen jetzt diesen beiden Gebieten einerseits eigentliche Tragödie, anderseits ernsthafte Oper; in Griechenland waren beide Funktionen noch eins, wurde im Theater noch der ganze Mensch in Anspruch genommen. Müller eifert gegen unser Barbarentum, das breit und rauh ausgeprägte Worte willkürlich, ohne Takt, ohne Grazie dem andern entgegenwirft. Die Griechen wanden im Gespräch Blumenkränze, während wir höchstens Verstandesneze stricken. Auf Platons „Gastmahl“ und „Phädrus“ beruft er sich. Dazu als Inhalt die große „Nationalerinnerung“. Alles horchte auf die kunstreiche Wiederbelebung und empfing so Vorzeit wie Gegenwart aus einer einzigen Schale. Wir wollen umgekehrt über der Zeit, in der die Handlung spielt, die Gegenwart vergessen.

Endlich noch die Maske der Antike im Gegensatz zu den Verwandlungen des Ausdrucks in den Gesichtszügen, zu diesem vorzüglichsten Genuß in neuer Zeit. Müller bezieht sich auf seine Äußerungen über das Porträt in der Vorlesung über Shakespeare (oben S. 176 f.). Das rechte Porträt halte die feststehenden Züge eines Kopfes ebenso fest wie die tausendfältige Bewegung dieser Züge. Der antike Pro-

trätist bedurfte der Bewegung des Kopfs weniger als der moderne. „Die Bewegungen waren am antiken Kopf viel unmittelbarer... ins Fleisch, in die feste Form übergegangen: die äußere Gestalt und das innre Leben waren einiger; die Erscheinung auch in der Zeit gleichförmiger, nicht dem Wechsel, dem veränderlichen Wetter des Gefühls unterworfen, welche den modernen Kopf an einem Tage hundertmal verwandeln.“ Wie das antike Ohr dem Verstand und dem Gefühl gleichzeitig diente, so war das antike Auge sinnlich und sinnreich zugleich, das sehende wie das Gesehene. Auch hier also Verbindung der Gegensätze im Widerspruch zu neuerer Einseitigkeit. Darum scheidet sich bei uns (wie Sprechdrama von Oper) Mimik von Tanzkunst; dort Verstandes-, hier Gefühlsdienst, dort Deutungen der Seele, hier der harmonische Klang der Seele. Was bei uns fabrikmäßig getrennt in vier Künsten ans Licht kommt, wurde in Griechenland mit einem einzigen Schlag von einem und demselben Künstler geleistet.

Wie hoch auch Müller die griechische Tragödie wertet, er mißt sie dennoch an einem Ideal der Tragödie, an das sie nicht heranreicht; gerade ihre religiöse Bedeutung, auf die er so hohen Wert legt, genüge uns nicht, eine religiösere Tragödie müsse kommen. Goethes „vorbereitende Werke“ erhärten uns das. Anders als den Aischylos und Sophokles enthülle sich uns der Todesgedanke. Goethes Elegie „Euphrosyne“ weist den Weg.

Eine gewisse Dumpfheit, Unbestimmtheit, Namenlosigkeit macht allen Schmerz des Lebens herb. „Wisse deinen Schmerz erst zu erkennen, dann zu betrachten, dann darzustellen, kurz ihn zu nennen im vollen Sinne des Worts und du hast ihn schon halb überwunden.“ So entwinde sich der allgemeinen Nacht (wie in „Euphrosyne“) ein verklärtes Bild des Verschwundenen. „Auferstehungsmoment“ nennt Müller den Augenblick, in dem dies Bild sich enthüllt. Er wandelt und erhöht den monologischen Schmerz zum dramatischen; „...wir fühlen uns durch den Schmerz erhöht; die Ehre, die wir dem Toten erwiesen, ist uns zugleich selbst widerfahren; indem wir ihn verklärten, haben wir zugleich uns selbst verklärt, dies nenne ich den Himmelfahrtsmoment.“

Jede Tragödie ist für Müller Darstellung irgendeines erhabenen irdischen Gegenstandes, einer Tat, einer Person, einer Geschichte, die wiedererweckt, erhöht und endlich der Unvergänglichkeit und dem Himmel übergeben wird. Derart kann auch bei uns die Tragödie wieder zu dem sich erheben, was sie bei den Griechen war, zum religiösen Fest.

Die Mythe von Orpheus und Eurydike wird für Müller zum Bild seiner Deutung. Auch der Dichter der „Euphrosyne“ sieht sich nach

der Eurypide um, die er aus dem Orkus heraufbrachte. Nicht aus Neugier. Sie soll zum zweitenmal sterben, auf daß er sie auferwecken und zum Himmel erheben kann. Müller erinnert an seine Worte über das Ende Egmonts (oben S. 171 f.). Auch Egmont überwindet und fühlt sich unsterblich; „Siegessymphonien begleiten seine Himmelfahrt.“

So enthüllen sich drei Stufen der Tragödie: Auferstehungsmoment oder Anfangspunkt, der Eingang. Dann Katastrophe, der höhere Todesmoment, der Wendepunkt (wie Müller ihn an Egmont darstellt). Endlich Himmelfahrtsmoment, der Endpunkt. „Vom Anfang bis an die Katastrophe erscheint der Held in allmählicher immer dichter werdender Entwicklung seiner Schicksale, die Natur, die Notwendigkeit führt ihn ein in das Labyrinth: von der Katastrophe bis ans Ende erhebt sich seine Freiheit, oder was dasselbe sagen will, die Freiheit des Dichters wieder, und das Ende ist da, wo das Gleichgewicht wieder hergestellt, die Notwendigkeit und die Freiheit in ein göttliches Verhältnis oder vielmehr in eine göttliche Vereinigung treten, indem sie gegenseitig einander unterworfen erscheinen. Nun ist der große Gegenstand der Tragödie, es sei ein einzelner Held, oder die gemeinschaftliche That erhebner Charaktere, ein Glied des ewigen und unendlichen Ganzen, der Kunst oder der Natur, wie Sie wollen: und vollständig beruhigt, und mit unserm ganzen Wesen, mit unserm Gesichtskreis und Wirkungskreis zugleich erhoben, verlassen wir das Theater.“

Selbstverständlich muß Müller feststellen, daß er mit diesen Sätzen die Idee einer viel höhern und religiösern Bühne entwickelt, als es die griechische war. Damals bedurfte man des Satyrdramas, um den Eindruck der vorangehenden Tragödien aufzuheben, die — wie Müller im Anschluß an Schiller sagt — wohl auch den Menschen durch das Schicksal erhoben, aber doch noch mehr zermalmt als erhoben erscheinen ließen. Ein leichter Stachel bleibe trotz allem am Ende der einzelnen griechischen Tragödien bestehen. Zwar ist das individuelle Leiden zuletzt zu einem allgemeinen Gefühl vom Walten des Schicksals über Götter, Heroen und Menschen erhoben. Allein der niederschlagende Gedanke des Schicksals ist unveröhnt geblieben, dem Gefühl der Freiheit ist kein Weg eröffnet, sich religiös geltend zu machen. Führt doch der Tod den Griechen in das blasse, frühe Leben des Hades. (Goethes „Proserpina“ wird als Zeugnis aufgerufen.)

Vollendeter religiöser Beruhigung steht nach Müller am nächsten Aischylos; Sophokles folgt, dann erst kommt Euripides. Solchen Abstieg möchte Müller auf die Wandlung zurückführen, die der Übergang aus der Welt der Perserkriege in die entnervende Welt des

Friedens und der Philosophie erwirkte. Dort konnte der Gedanke des Schicksals das Gefühl innerer Freiheit nicht unterdrücken. Hier weckte Weichlichkeit neue Angst vor dem Schicksal. Nach dem Tode des Sophokles sah sich solche Angst gerechtfertigt.

Folgerichtig verlegt Alschylos trotz seiner schroffen Größe am wenigsten. Sophokles beruhigt durch die Harmonie seiner Kunst und durch seine menschliche Größe und Stille. Euripides, der weichste, lebt und dichtet wie unter dem Druck des Schicksals. Sophokles ist als Dichter der vollendetste. Alschylos ist der höchste Mensch und Grieche. Sein „Prometheus“, der von Müller ausführlich zergliedert wird, spende „in dem erhabenen Protestantismus der Lebenskraft und der Freiheit gegen die Naturkraft und Tyrannei, der hier dargestellt wird,“ eine viel reinere Beruhigung als die griechische Religiosität, mit der die Tragödien des Sophokles schließen. Ein viel unverföhnteres Gefühl bleibe nach Sophokles' Darstellungen. Und jetzt führt Müller endlich an, was unverkennbar die wichtigste Voraussetzung seiner Idee einer künftigen religiösen Tragödie ist, die fünfte der „Hymnen an die Nacht“ des Novalis. Die erste Strophe des Gedichts, das in diese Hymne eingliedert ist, erscheint in vollem Umfang, die Schilderung des entsetzlichen Traumbilds, das furchtbar zu den frohen Tischen der Griechen trat. „Es war der Tod, der dieses Lustgelag Mit Angst und Schmerz und Tränen unterbrach.“ Dies Traumbild ist jetzt überwunden, der Tod hat einen andern Sinn gewonnen; und so eröffnet sich uns eine Bahn zu einer Tragödie, die über die griechische hinausragt.

Ausdrücklich wehrt Müller es ab, um dieser Behauptung willen als Tadler der Griechen gelten zu müssen. Spitz äußert er sich über Voltaires Verfahren, der meinen konnte, er müsse mit männlicher Reife ausführen, was die Griechen nur im ersten kindischen Wahn entworfen hätten. Müller ruft: „Wir, die wir Goethe haben, halten noch immer Sophokles für seinen und unsern Meister.“

Aristophanes behält bei Müller als eigentlicher Träger der griechischen Komödie alle Rechte, die ihm von Friedrich Schlegel zuerkannt worden waren. Müller beginnt mit einer Äußerung Johann Georg Sulzers (Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. 1792 I, 488, im Artikel „Comödie“), die sich gegen Aristophanes kehrt und dem Lustspiel vorschreibt: „Male Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menschen interessant sind.“ Mit Schlegel vertritt Müller den entgegengesetzten Standpunkt und verdankt dem neuern Lustspiel, daß es von Aristophanes abgegangen ist

und die Richtung eingeschlagen hat, die durch Sulzer empfohlen wird. Mit Schlegel muß er den Begriff der Ironie, Aristophanes zu rechtfertigen. Freilich gilt ihm Schlegels Begriffsdeutung für noch „unvollständig“. (Vgl. oben S. 48 ff.)

Müller selbst umschreibt Ironie als „Offenbarung der Freiheit des Künstlers und des Menschen“. „Dem geliebten Gegenstande ist... nie damit gedient, daß du in ihm untergehst und versinkst, sondern vielmehr, daß du in seine ganze Tiefe mit Freiheit eingehst, was du nur vermagst, wenn du mit immer gegenwärtiger Freiheit, dich wieder zu erheben, in dich selbst aus deiner Hingebung zurückzukehren imstande bist.“

Müller ist sich bewußt, die Sache der christlichen Religion und die Sache der dramatischen Kunst durch die Bestimmung seines Ideals der künftigen religiösen Tragödie verknüpft zu haben. Er beruft sich auf seine Ausdrücke „Auferstehungsmoment“ und „Himmelfahrtsmoment“. Dennoch nimmt er für sich das Recht in Anspruch, mit Scherz und Spiel die christliche Religion in komischem Licht darzustellen. Freilich dürfe er dann nur mit reiner Ironie, also mit Freiheit, und nicht mit schmutziger Satire, genötigt und mit Bitterkeit, lachen.

In solchem Sinn scheidet er Komisches und Lächerliches. Komisches Licht herrsche doch selbst in den heiligen Komödien des Mittelalters; sie hätten — nach Müllers Ansicht — mit unbegrenzter Freiheit die Lebens- und Leidensgeschichte Christi in wahrhaft komischem Licht dargestellt. Nicht wie in Voltaires „Pucelle“ wurde die Religion ausgelacht, „sondern seinen in der reinsten Gestalt noch immer, gegen die Religion selbst, unwürdigen Glauben an die Religion belachte der Mensch.“ Ganz so verzehrt, vernichtet, opfert die griechische Komödie die endliche Gestalt des Vaterlands und seines Gottesdiensts, aber nur um das unendliche Gemeinwesen zu verherrlichen.

Sie tat es mit dem Bewußtsein der inneren Freiheit, der Ironie. Ironie aber kann ebenso komisch wie tragisch sein. Sie steigert das Weinerliche zum Tragischen, das Lächerliche zum Komischen. Goethes „Egmont“ und „Euphrosyne“ bezeichnen die erste Steigerung. Wieder erscheinen Müllers Grundbegriffe. Monologisch ist Ernst, solange er schwerfällig, bigott, abergläubisch; dialogisch ist Scherz, solange er flatterhaft, frivol, ungläubig bleibt. Nur innigste Liebe kann allen irdischen Stoff zerstören, um dann das Geliebte in einer unzerstörbaren Form wieder aufzufassen. Nennt Müller solchen Geist der Liebe oder der Freiheit Ironie, so meint er, sich auf Platon berufen zu

dürfen. (Diese Sätze sind wohl als Vervollständigung des Ironiebegriffs F. Schlegels gedacht.)

Müller ist durchaus nicht mit allem einverstanden, was, angeregt durch F. Schlegels Begriff Ironie, in Dichtung sich entwickelte. Ihm bleibt Shakespeare in der Verbindung der Könige mit den Narren echterer Vertreter der wahren Ironie. Vom Lächerlichen geht bei Shakespeare der Narr aus. Unter fortschreitender Einwirkung des Tragischen neben ihm wird der Narr bei Shakespeare immer reiner, immer komischer, bis er endlich als erhabenes Wesen neben dem König stehen bleibt. Gedacht ist an „König Lear“; vorbereitet ist das schon in der Äußerung Müllers über dies Stück.

Zuletzt ergründet Müller noch die Bedeutung des Publikums für das Lustspiel. In der Komödie sprechen Bühne und Publikum gemeinschaftlich auf der Bühne, in der Tragödie spricht die Bühne allein, schon weil im Lustspiel alles mit unmittelbarer, im Trauerspiel alles mit nur mittelbarer Beziehung auf das Publikum gesagt wird. Der Harlekin kommt so zu Ehren, auch sein Wiener Gefolge, die Kasperl, Thaddädl, Tinterl; sogar Tiecks Dichten in der Art des „Gestiefelten Katers“. Übel fährt die Illusion, „das Ifflandsche, das Gußkasteinprinzip“. Müller erwartet vielmehr eine Zukunft, in der ein geistreicher Schauspieler eine fortlaufende Publikumskritik schreiben werde.

Auch Aristophanes ist für Müller ohne Rücksicht auf sein Publikum unverständlich, sogar — auf tieferer Stufe — Gozzi oder Holberg, die „beiden größten Lustspieldichter des 18ten Jahrhunderts“. Daß ein deutsches Lustspiel sich nur schwer entwickelt, leitet Müller aus der Beobachtung ab, der Deutsche bedürfe mehr Tragisches als die Alten. Sie fügten den drei Tragödien ein heroisches Lustspiel, das Satyrdrama, an; der Deutsche stellte diesem heroischen Lustspiel ein bürgerliches Trauerspiel gegenüber.

Überdies seien alle dramatischen Formen in Deutschland von den Ausländern und der Vergangenheit entlehnt. (Ausdrücklich werden da Goethe, Schiller, Tieck und diesmal die beiden Schlegel nicht einbezogen.) Leblos bleibt das, weil nur vergangene Gegenstände in den Formen vergangener Zeiten dargestellt werden. Umgekehrt kann keiner sich heute von dem Witzesrausch des Aristophanes einen klaren Begriff machen. Trotz der anscheinend pöbelhaftesten Ungezogenheit macht Aristophanes den höchsten Eindruck sittlicher Erhabenheit wie auf seine Zeit auch auf die wahren Kunstkenner aller Zeiten. Müller wagt es, der Komödie des Aristophanes hohe Vorzüge vor der antiken Tragödie zuzuerkennen. „Hier offenbart es sich, wie die Griechen vielmehr auf der

Erde und mit ihrem Willen, als mit dem Göttlichen und mit dem Schicksal Bescheid wußten, wie sie überhaupt vielmehr das Leben, als den Tod verstanden."

Mit der Charakteristik der spanischen Dramatik wird Müllers Darstellung beträchtlich weitsichtiger. Daß er die Spanier weder verurteilen noch verhimmeln werde, ließ sich voraussehen. Er weilt lange bei der Begründung solchen Verhaltens; er nimmt seine Trias monologisch, dialogisch, dramatisch wieder auf, die verschiedenen Stufen des Kunsturteils zu deuten. Dialogisch ist ihm jetzt die Freude an allem, was lebt. Monologisch nennt er den Sinn, der unter vielem Schönen das Schönere auswählt. Dramatisch ist die Vermittlung und Verbindung der beiden Gegensätze.

Recht monologisch, d. h. einseitig scharf, ist trotzdem eine ausführliche Äußerung Müllers über Zacharias Werner. Abgewehrt wird nicht nur die Ansicht, daß Werner mit Schiller Ähnlichkeit habe; vielmehr wird ihm vorgeworfen, er setze mosaikartig alles Schöne alter und neuer Bühnenkunst zusammen; die allegorischen Gestalten von Werners „Martin Luther“ mit ihrem Karfunkel und ihrer Hyazinthe seien nur verfehlte Nachahmung der Spanier. Zugleich wird Werner vorgehalten, sein Stück könne ebenso katholisch wie protestantisch gefaßt werden.

Allegorische Bedeutung ist für Müller die hervorstechende Eigentümlichkeit Calderons. Die Personen eines spanischen Dramas seien überhaupt Chiffren, auf eine wunderbare und dem unerfahrenen Beschauer geheimnisvolle Weise verknüpft, nicht aber eigentliche vollendete Charaktere. Personen und Ereignisse gelten mehr durch die allegorische Verknüpfung, durch den idealischen, malerischen, musikalischen Zusammenhang als durch ihren bestimmten plastischen und persönlichen Charakter. Dialogisch sei dies Allegorische im Gegensatz zum Monologischen der antiken Kunst. Shakespeare überholt beide, indem er die Gegensätze zum Dramatischen verbindet.

Der Gegensatz zwischen antikem und spanischem Drama ist für Müller zugleich der Gegensatz zwischen Charakter- und Intrigenstück. Er verknüpft das mit dem Gegensatz des Plastischen und des Malerischen. „Bildhauerei drückt den Charakter aus, und deutet die Intrige bloß an, die Malerei drückt die Intrige aus, und deutet den Charakter an.“ „Die bedeutendsten dramatischen Werke der Spanier enthalten die Intrige in so kunstreicher Ausbildung, daß man bei näherer Zergliederung derselben, durch eine gewisse rhythmische Symmetrie

überrascht wird." Abermals muß Müller an sein Lieblingsbild, an Tanzfiguren, erinnern.

Zum Schluß hat Müller noch dem Verdeutscher Calderons, W. Schlegel, zu huldigen. Damals lagen nur drei Stücke Calderons in Schlegels Übertragung vor, die „Andacht zum Kreuz“, „Über allen Zauber Liebe“ und „Die Schärpe und die Blume“. Auf das dritte Stück beruft sich Müller besonders. Es läßt sich behaupten, daß er kaum andere Dramen Calderons gekannt haben dürfte. So erklärt sich das Halbwahre seiner Charakteristik des spanischen Dramas, besonders des Allegorischen bei Calderon.

Sicherlich kannte Müller das französische klassische Drama besser. Doch auch in diesem Falle bleibt es bei Schau aus weiter Ferne. Ausdrücklich will er eine „Apologie der französischen dramatischen Literatur“ bieten. Gegen Lessing und gegen die Schlegel hatte er es ja längst verteidigt. Diesmal kämpft er ebenso für das klassische Frankreich wie für das klassische Rom. Richtig bezeichnet er die Quelle der neuern Mißurteile. Der herrliche Schwung, den in Deutschland das Studium der Griechen und der romantischen Dichter nahm, wurde gegen die bis dahin hochgewerteten Römer und Franzosen ungerecht. Kraft und Lebensfülle wurden als Maßstäbe ausgespielt gegen eine Kritik, die als Maßstab nur gesellschaftliche Geschliffenheit, starre Regelmäßigkeit, Korrektheit, poetische Turnüre, Konvenienz und guten Ton gelten lassen wollte. Müller meint diesen Gegensatz durch das Wortpaar Anschauung und Geschmack bezeichnen zu dürfen. Müller vermittelt auch diesmal zwischen den Gegensätzen.

Repräsentativ ist ihm römische und französische Poesie, persönlich griechische und romantische. Müller will diesen Gegensatz in Antonio und Tasso bei Goethe erkennen. Und wie Antonio und Tasso sich zusammenfinden, so will Müller beiden Parteien den Siegerkranz reichen, so wie in Goethes „Tasso“ die Herme des Vergil und die Herme des Ariost gekrönt werden. Er beruft sich auf Goethe und auf Schiller, auf ihre Übersetzungen des „Tancred“, des „Mahomet“ und der „Phädra“; drohende Einseitigkeit wollten beide dergestalt überwinden.

Den Gegensatz der beiden Stile stellt Müller auch in der Schauspielkunst fest: Auf der einen Seite Jffland als Vertreter der französischen Schule, auf der anderen Fleck. Oder Betty Koch und Friederike Bethmann-Angelmann. (Er scheidet jetzt feiner als in den Miszellen.) Ihnen allen kann er nachrühmen, daß sie nicht auf Einseitigkeit,

sondern auf Bereicherung des ihnen eingeborenen Stils durch den entgegengesetzten ausgingen.

Überraschen mag, daß Müller zuletzt sich doch gegen Vergil für Homer, gegen Racine für Shakespeare entscheidet. Den Römern wie den Franzosen wirft er vor, daß sie Bau, Materialien, Charaktere entlehnt haben. Immerhin gesteht er ihnen noch zu, daß aus ihren Schöpfungen ein neues und schöneres Leben sich hat entfalten können. Römischer Sinn und selbst die unbedeutenderen Werke römischer Kunst hätten nachher Früchte getragen. Cicero sogar in seiner trockenen Gestalt verberge den Samen, der in den von Norden und Asien her so schön befruchteten Boden fiel und den Petrarca erzeugte.

Auch über das italienische Theater spricht Müller nur in knapper Zusammenfassung. Übergangen seien die Erwägungen, die dieser Abschnitt zunächst anstellt; sie sollen noch einmal bezeugen, wie sehr Müller die Vortrefflichkeit jeder einzelnen der von ihm behandelten Richtungen in gehöriges Licht zu stellen bemüht war. Im Rückblick auf das von ihm Geleistete bedauert er ferner, aus seinem Gegenstand nicht wieder ein Drama gestaltet, Kunstwerke nicht wieder in einem Kunstwerk abgespiegelt zu haben. (Hatte Müller schon auf den Gedanken verzichtet, Kaiser Julianus in zwei Tragödien darzustellen?) Nur als Kritiker konnte er die Idee des Dramas entwickeln, die da sein mußte, um zu zeigen, wie eine höhere, allgemeinere und reine Kunstform zu erwarten ist und wie besonders die Deutschen sie erstrebten. „Nur auf deutschem Boden können die Bühnen und Dichter früherer Zeit, die hier beschrieben worden sind, versammelt werden; nur uns gab der Gott die Ruhe, die Umsichtigkeit, den Fleiß, das alte Mißtrauen in die eignen Kräfte und den Glauben an die Vortrefflichkeit andrer Nationen, und ... das edle Mißtrauen in die eigene Bewunderung.“

Die italienische Bühne wird von Müller an zwei Wesenszügen ge- deutet, an den Masken und am Extemporieren. Er ist überzeugt, daß zwischen Italien und Deutschland viel Verwandtschaft bestehe. Doch die italienische Bühne neige mehr zur Komödie, die deutsche mehr zur Tragödie, Italien mehr zur Poesie, Deutschland mehr zur Philosophie. An Lessing und an Gozzi erläutert er das, die doch beide Reformatoren der Bühne waren. Die Einwände, die von der Frühromantik gegen den Dichter Lessing erhoben worden sind, wiederholen sich bei Müller um so kräftiger, da sein Begriff vom Lustspiel am wenigsten der Kunst der „Minna von Barnhelm“ gerecht werden kann. Goldoni, gegen den ja Gozzi kämpfte, tritt bei Müller unmittelbar an die Seite

Lessings. Lessings Just und Paul Werner finden bei Müller kein Recht. Ein großer Komödiendichter müßte nach Müller eine komische Personage dieser alten Schule und eine von den bis jetzt noch komisch geltenden des Rokobue nebeneinanderstellen, in der Absicht, eine dritte, viel komischere, die gegenwärtige Zeit näher ansprechende Person dadurch geltend zu machen. Solcher Absicht würde Improvisieren oder Extemporieren bestens dienen. Dichter, Schauspiel und Publikum wären dann vereinigt, ganz wie Müller es schon in dem Abschnitt über Aristophanes fordert. Tatsächlich ist diese Vereinigung um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Venedig vorhanden, sie ist die Voraussetzung Gozzis. Müller wagt es, die Bedeutung solcher Kunst für den Staat zu unterstreichen. Freilich sei den Deutschen die Idee des Staates so fremd geworden, daß ihnen der Zusammenhang zwischen Bühne und Staat schwer begreiflich werde.

Die Masken der *Commedia dell'Arte*, voran Pantalone, Brighella, Tartaglia und Truffaldino, die von Gozzi zu neuem Leben wiedererweckt worden sind, gelten nach Müller als notwendige Stützpunkte für die unendliche Freiheit des Lustspiels. Es bedürfe solcher Mittelgestalten, die es leicht und rasch in die innigste Gegenwart herübertragen. „Glücklich, wer, wie Gozzi, durch das bloße Gleichgewicht, in die er solche unerschöpflich komische Wesen zu bringen weiß, allein schon ein schönes, inneres Ebenmaß, das erste Erfordernis aller Kunst, in sein Werk zu bringen weiß.“

Hatte Müller früher erklärt, wo auf der alten Bühne die Bildsäule des Gottes stand, habe auf der neueren Bühne die Musik ihren Sitz aufgeschlagen, so dient ihm jetzt dieser Gedanke, Metastasio zu huldigen, der besser als irgendein anderer neuerer Dichter für das musikalische Ohr organisiert gewesen sei. Uns Deutschen bleibe das Wort, die Deutlichkeit und Kraft des Gedankens, der tiefsinnige Bau. Es ist nur selbstverständlich, daß Müller auch diesmal Verbindung der Gegensätze fordert.

Zwei kleine Nachträge schließen die Vorlesungen ab. Erstens nennt Müller noch einen Unterschied zwischen antikem und modernem Theater. Er kennzeichnet den Gegensatz zwischen einem Raum, in dessen Mittelpunkt eine antike Statue steht, und einem Raum, der ein Panorama umschließt. Dort bewegt sich der Beschauer um das Kunstwerk, hier läuft das Kunstwerk um den Beschauer herum. Athen zuerst, dann Alexandria, dann Rom sind solche klassischen Mittelpunkte. Der neuere

Mensch sieht nach allen Seiten in die Unendlichkeit. Was dem antiken Menschen das Nahe, Bestimmte, Gedrängte, Endliche war, ist dem neueren das Ferne, Große, Weite, Reiche. Ebenso zeigt das alte Theater das Plastische in der Bewegung; das neue Theater ist malerischer Natur, ein unendliches Panorama in der Bewegung. Daher Einheit des Orts und der Zeit im antiken Drama; daher in der neuen Welt und bei Shakespeare beständige Verwandlung des Orts, die Ereignisse langer Jahre in eine Stunde zusammengehäuft, die entferntesten Dinge durch die Zauberei der Bühne magisch aneinandergereiht, tiefe Allegorien des Lebens und der Natur zu bezeichnen. Zweitens spricht Müller noch ein Wort zugunsten der deutschen Familiengemälde. Auf dem Wohl der Familien ruhe das Glück des Staats und der Menschheit, der Familie aller Familien. Dennoch hat Müller schwere Bedenken gegen das bestehende Familiendrama der Iffland und Kogebue, schwerere als seine älteren Äußerungen über den Gegenstand erwarten ließen. Und so wünscht er, daß Familiendramen tiefer in das Herz der Familien und der Menschen greifen, um ein echtes Familiendrama zu erzeugen. „Wenn sich der Sohn, der dem Vater durch liederliche Lebensart Verdruß und Kummer bereitet, in der Reue gebärdet, wie Drest der die Mutter gemordet, oder wenn sich ein verführtes und verlassenes Mädchen gebärdet wie eine Ariadne oder Medea, so ist dies freilich lächerlich und unschicklich — aber in den einfachsten Familiensituationen unsres häuslichen Lebens walten noch dieselben Mächte, die im Hause der Altriden herrschten. Wie manches verborgene Schicksal wird auch bei uns mit Adel getragen; wie rhythmisch, wie harmonisch, wie würdig des Kothurns, wie heroisch wird noch heute gehandelt und gelitten!“

Kündigt sich hier nicht an, was sich im neunzehnten Jahrhundert verwirklichen sollte, zunächst bei Hebbel und Otto Ludwig, eine Wiedergeburt echter Tragik im bürgerlichen Schauspiel? Es bleibt wichtig, daß Müller, an sich gewiß kein Freund des bürgerlichen Schauspiels, hier fordert, was dem bürgerlichen Schauspiel bald und in steter Steigerung bis in die Zeit um 1900 geboten wurde und einen Aufstieg bezeichnete.

Unbillig wäre, diesen Vorlesungen vorzuhalten, daß sie das eine sehr ausführlich und das andere nur in Kürze besprechen. Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen rechnen in der Raumverteilung gleichfalls nicht ängstlich, haben sogar für das spanische Drama nur einen

einzigsten kleinen Abschnitt übrig, obwohl gerade für Schlegel das spanische Drama damals hohe Bedeutung hatte.

Allein Müller setzt hier auch nicht durch, was seinen Absichten durchaus entsprochen hätte. Ein fester Aufbau, gestützt auf seine Lehre vom Gegensatz, gelingt ihm nicht. Seine Dialektik meldet sich sofort an. Doch eine Ordnung des ganzen Stoffs im Sinn solcher Dialektik ist nicht einmal versucht. Da zeigt sich einer der ganz großen Unterschiede Müllers und Hegels. Nie wäre Müller fähig gewesen, die grundsätzlich triadische Ordnung von Anfang an festzuhalten und bis ans Ende durchzuführen, die überall da herrscht, wo Hegel Weltgeschichtliches oder Kunst in ihrem Wesen und Werden entwickelt. Die dialektische Dreizahl der Begriffe bleibt besonders hier in Müllers Hand nur ein gern, vielleicht sogar allzugern benutztes Mittel, von Fall zu Fall sein Werken zu rechtfertigen. Sie bleibt damit auf dem Standpunkt eines Einfalls stehen; ihr fiel das Schicksal zu, nur von Müller gebraucht und kaum von einem andern übernommen zu werden. Geistvoll beleuchtet Müller seinen Gegenstand. Er überholt da zuweilen Wilhelm Schlegel. Er trifft vielfach den Nagel auf den Kopf. Und ehrlich muß bedauert werden, daß die Nachwelt sich um diese glücklichen Beobachtungen nicht gekümmert hat. (Ich denke da etwa an die „Spiegelszene“ bei Shakespeare. Erst Stefan Hock deutete wieder auf Verwandtes in der Festschrift für W. Jerusalem, Wien und Leipzig 1915.) Galt den Lesern Müllers dieses Werk nur als anregende Plauderei?

Gleich zu Beginn erscheint der Dreiklang, der dann schier zu Tode geheßt wird: Die Gegensätze des Monologischen und des Dialogischen, die im Dramatischen ihre eigentlich wertvolle, den Gegensätzen selbst überlegene Verbindung eingehen. Sofort wird er mit der Zweierheit verknüpft, die sich mehr und mehr bei Müller durchsetzt, mit dem Männlichen und dem Weiblichen. Noch werden beide Geschlechter dem Monologischen zugeordnet; aber mählich verschiebt sich das, und die Männer rücken auf die Seite des Monologischen, die Frauen auf die Seite des Dialogischen. Dialogisches Wesen tritt auf die Seite der Empfänglichkeit, monologisches auf die Seite der Selbsttätigkeit. Wenn Müller die einseitigen Schwärmer für ein nie erreichbares Ideal und Kämpfer gegen die raue Wirklichkeit als monologisch bezeichnet und wie den jungen Schiller eine Reihe junger hoffnungsvoller deutscher Dichter als Träger solcher Ansicht nennt, fließen ihm die Monologischen mit den Sentimentalischen Schillers, mit den Idealisten, zusammen. Schiller aber hatte die Frau dem entgegengesetzten Typus

zugerechnet. Das Monologische gewinnt mithin bei Müller einen Sinn, der nicht mehr für das Weibliche taugt; und der Gegensatz des Monologischen und des Dialogischen wird tatsächlich nur zu einer neuen Bezeichnung für Müllers Gegensatz des Männlichen und Weiblichen. Das trifft noch zu, wenn er den Deutschen als monologisch hinstellt.

Schon die erste der „Philosophisch-Kritischen Miscellen“ im „Phöbus“ arbeitet mit Schillers Gegensatz des Realisten und des Idealisten. Als kritisierender Kunstfreund leite der Realist die Kunst aus dem Gedanken der absoluten Notwendigkeit und geschichtlichen Kausalität ab, der Idealist beachte ausschließlich den Begriff der Kunst und richte seinen Blick nach einem zukünftigen Höchsten, das er als Ideal bezeichnet. Das entspricht ebenso den Begriffsbestimmungen Schillers, wie wenn Müller die beiden Typen einander gegenüberstellt als Nützlichkeitsmenschen und Moralisten, als praktische und theoretische Erzieher. Sogar wenn nicht ausdrücklich Schillers Terminologie in den Worten Realisten und Idealisten wiederkehrte, erwiese sich Müller hier weit mehr als Gefolgsmann Schillers, weit weniger als Gefolgsmann der Frühromantik. Wenn die Frühromantik Verwandtes vorbringt, bewegt sie selbst sich auf Schillers Wegen.

Noch die Gegenüberstellung des Schicksals und der Willkür bei Gelegenheit des griechischen Dramas läßt deutlich erkennen, wie weit Müller nur Schillers Gedanken weiterdenkt. Nennt er Schicksal monologisch gedacht, Willkür dialogisch, so könnte es ebenso gut heißen, Schicksal sei realistisch, Willkür idealistisch gedacht. Schicksal, sagt Müller, mache den Menschen zum Spielwerk einer unsichtbaren Naturkraft, Willkür lasse die heiligen Werke der Natur wie Spielzeuge in der Hand des übermütigen Menschen erscheinen. Auch bei Schiller glaubt der einseitige Realist an unüberwindliche Naturnotwendigkeit, will umgekehrt der einseitige Idealist solche Naturnotwendigkeit gar nicht anerkennen.

Allein abermals zeigt sich, wie gefährlich das Begriffspaar monologisch und dialogisch ist. Dauernd tauschen die beiden Begriffe in Müllers Denken ihre Rollen. Unmittelbar vorher nennt Müller es dialogisch, sich sklavisch vom Zufall leiten zu lassen, also nicht der Selbsttätigkeit zu vertrauen; gleichzeitig nennt er monologisch, sich vom Druck der Wirklichkeit „idealisch“ loszureißen. Monologisch begründe der Mensch sich eine eigene Welt, wenn er — mit Schiller zu reden — sich idealistisch verhält. Ebensogut wie es bei Müller heißt, Schicksal sei monologisch, Willkür dialogisch gedacht, könnte das Gegenteil

vertreten werden, dürfte es heißen, Schicksal sei dialogisch, Willkür monologisch gedacht. Müller konnte zu seiner Vertauschung der Begriffe nur gelangen, indem er das Schicksal monologisch den Menschen bestimmen, die Willkür dialogisch dem Menschen volle Freiheit gewähren ließ. Schicksal läßt dem Menschen keine monologische Selbstbestimmung; Willkür öffnet der Selbstbestimmung Tür und Tor. Schicksal handelt wie ein Idealist und drängt die Menschen in die Gebundenheit des Realisten. Willkür schenkt dem Menschen die volle Freiheit des Idealisten und verzichtet dialogisch oder wie ein Realist auf die Strenge der Ansprüche des Idealisten. Wo im Drama Schicksal waltet, ist der Mensch dialogisch oder realistisch nur Empfänger, die Natur aber Herrscherin. Wo im Drama Willkür herrscht, ist der Mensch monologisch der Selbstbestimmung fähig, während die Natur dialogisch nur noch empfänglich sein kann.

Die Polarität monologisch und dialogisch verrät ihre Gefahren, wenn sie an Schillers Polarität idealistisch und realistisch gemessen wird. Mit Schillers Begriffen wäre viel reiner auszudrücken gewesen, was eigentlich gemeint war. Das Urteil über Schillers Jugendwerke konnte ja schon oben (S. 171) das Doppeldeutige der Ausdrucksweise Müllers offenbaren.

Überdies verliert der Zusammenhang mit Schillers Begriffen Realismus und Idealismus seinen Sinn, wenn Müller noch einen Schritt weiter geht und in der griechischen Tragödie den Gedanken des Schicksals, in der griechischen Komödie den Gedanken der Willkür wiederentdeckt. Vollends entgleitet hier durchaus der Sinn, der sich bei Schiller mit den Begriffen Realismus und Idealismus verbindet; leitet er sie doch vom Naiven und Sentimentalischen ab, und ist ihm Naives Wesenszug des antiken, Sentimentalisches Wesenszug des modernen Dichters. Allein gerade dieses Entgleiten bezeichnet Müllers Wesen; seine Freude am Verknüpfen von Gegensatzpaaren macht ihn unbekümmert um die Gefahren, die solchem Verknüpfen drohen. Er zieht Folgerungen, die dem ursprünglichen Sinn eines Gegensatzes widersprechen.

Wie gern Müller an der Auffassungsweise von Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ festhält, bezeugt der Einwand, den er ahnungslos gegen die Brüder Schlegel erhebt. Sie hatten das Absichtliche und Künstliche Shakespeares betont, im Widerspruch zu Schiller, der in Shakespeare einen naiven Dichter erblickt. Freilich gibt Müller keiner der beiden Parteien recht. Er findet Kunst und Natur bei Shakespeare vereinigt. So kann er

hier wie sonst bei Shakespeare die „dramatische“ Verknüpfung der Gegensätze nachweisen. Tatsächlich hält Müller hier die Mitte zwischen Schiller und den Schlegel. (Nach seiner Ausdrucksweise hätte auch er in diesem Fall das Wort „dramatisch“ für sein eignes Verhalten in Anspruch nehmen dürfen.)

Wenn Müller freilich antikes Drama dem spanischen wie Plastik der Malerei gegenüberstellt, verharret er nicht bei einem Gegensatzpaar der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“. Diese Polarität wurde von Wilhelm Schlegel mit Hemsterhuis' Hilfe geschaffen. Uebermals geht es sofort von einem Gegensatz zu einem anderen über. Charakter und Intrige wird als Gegensatz von Plastik und Malerei gefaßt.

Schillerisch gedacht ist letzten Endes die ganze Dreieit monologisch, dialogisch und dramatisch. Schillers Brauch, Gegensatzpaare aufzustellen und sie in einer Verbindung der Gegensätze gipfeln zu lassen, also von Einseitigkeit zu Allseitigkeit weiterzugehen, ist gewiß nur eine der Entwicklungsstufen, die auf dem Weg zu Hegel die Dialektik der deutschen idealistischen Philosophie zu ersteigen hatte. Er kam zugleich der Polaritätslehre entgegen. Doch gerade die auffällige Übereinstimmung der Gegensatzpaare Müllers und Schillers verrät, in welchem Maße Müller auch in der Fassung der Synthese mit Schiller übereintrifft. (Auch hier denke ich nicht daran, Einflüsse nachzuweisen; mir geht es nur um die größere oder geringere Wesensverwandtschaft zwischen Müller und seinen Genossen im dialektischen Aufbau von Theseis, Antithesis und Synthesis.)

Im Sinn der Synthesis faßt Müller auch „Richard III.“. Er meint das, wenn er von der „dramatischen Versöhnung“ des Stückes spricht. Wieder verwertet er den Gegensatz Intrigenstück und Charakterstück. Shakespeare gestalte dramatisch, indem er beide Gattungen sich durchdringen läßt. Müller kann zuletzt noch Shakespeares Porträtkunst dramatisch nennen, kann ihm den monologischen Porträtmaler als schwerfälligen ängstlichen Kopisten entgegenstellen, den dialogischen als den Maler einzelner Verwandlungen oder Bewegungen des Gesichts, als den Maler des Augenblicks. Das dient ihm noch, wenn die Verwendung der Maske auf der antiken Bühne zu würdigen ist. Auch dieser Brauch wird ihm zu einem Beleg des „Dramatischen“.

(Für den Unterschied zwischen den Wiener Vorlesungen Wilhelm Schlegels und diesen Vorlesungen Müllers ist wenig so bezeichnend wie Schlegels Auseinandersetzung über die Masken der antiken Bühne in der vierten Vorlesung der dritten Ausgabe. Wie auch sonst ent-

faltet Schlegel ein ungemeines Sachwissen. Müller begnügt sich mit einem geistvollen Einfall. Voraussetzung bleibt wie immer seine Antithetik.)

Der Abschnitt über Aristophanes hat wenig Anlaß, Gedankengut Schillers zu nutzen. Friedrich Schlegel hatte der Wertung des Aristophanes entscheidend vorgearbeitet. Auch Wilhelm Schlegel konnte nur weitergeben, was sein Bruder vorgezeichnet hatte. Müller weiß, wie sehr er hier F. Schlegel verpflichtet ist. Er bleibt das auch, soweit er den Begriff der „Ironie“ für Aristophanes verwertet. Eine ausführliche Vergleichung von Schlegels Jugendaufsatz mit Müller könnte nachweisen, wieviel Wichtiges bei Müller wiederkehrt; hinzu kämen die Einwände gegen neueste Nachahmung des Aristophanes, die schon bei Schlegel erscheinen.

Allerdings nennt Müller Schlegels Deutung des Begriffs „Ironie“ unvollständig. Noch später erhob mancher den Anspruch, über Friedrich Schlegel hinauszukommen, indem er den Begriff der Ironie auszuschöpfen suchte, und konnte bestenfalls doch nur neu formen, was sich schon bei Schlegel andeutet. Müller verläßt die Wege Schlegels, wenn er Ironie im höchsten Sinn des Wortes als Ausdruck der „Liebe“ faßt. (Der Begriff „Liebe“ taucht früh schon bei Müller auf. Er behält ganz wie bei Schlegel etwas Unscharfes.) In die Tiefe des geliebten Gegenstandes mit Freiheit einzugehen, in ihm nicht unterzugehen und zu versinken, fordert Müller. Erfüllt sieht er das nur, wenn man mit immer gegenwärtiger Freiheit sich wiederzuerheben, in sich selbst aus seiner Hingebung zurückzukehren vermag. Hatte Schlegel für die Ironie nicht gleiche Freiheit, gleiche Selbstbestimmung in Anspruch genommen? Vergleichen Mischungen möchte Müller noch in den „heiligen Komödien des Mittelalters“ ansetzen. Sein Begriff des Dramatischen ist auch da unterzubringen. Ernst kann in seiner Einseitigkeit monologisch, Scherz einseitig dialogisch werden. Innigster Liebe bleibt vorbehalten, allen irdischen Stoff zu zerstören, um dann das Geliebte in einer unzerstörbaren Form wieder aufzufassen. Er glaubt mit dieser Deutung der Ironie zu treffen, was Platons Begriff der Ironie meint.

Schon die „Prolegomena“ im „Phöbus“ spielen den Begriff „echter platonischer Ironie“ aus und verbinden sie eng mit Müllers Dialektik, d. h. mit seinem Glauben an ein Weiterschreiten zu immer höherer Wissenschaft und Kunst ins Unendliche. Seine Lehre vom Gegensatz und seine vermittelnde Kritik sind tatsächlich bemüht, zu zerstören und das Zerstörte in neuer Form aufzubauen. In solchem Sinn darf von

„Liebe“ gesprochen werden, wie denn überhaupt Müllers vermittelnde Kritik Liebe für sich in Anspruch nehmen kann, Liebe zu den Gegenständen, die sie ihrer Kritik teilhaft werden läßt.

Friedrich Schlegel mag diese Seite der Ironie in jungen Jahren wenig berücksichtigt haben. Ob sie für Platon in Betracht kommt, bleibe dahingestellt. Doch zuletzt teilt Schlegel die Ansicht Müllers. Seine Vorlesungen über „Philosophie der Sprache und des Wortes“, die der Tod ihn nicht bis an ihr Ende vortragen ließ, bezeugen das. Die dritte Vorlesung (Werke 2. Ausg. 15, 56) beginnt: „Die wahre Ironie, — da es doch auch eine falsche gibt, — ... ist die Ironie der Liebe.“ Am Schluß der zweiten Vorlesung wird das begründet. Ironie sei nur in neuerer Zeit um einige Stufen von ihrer ursprünglichen Bedeutung herabgesunken zur Bezeichnung gewöhnlichen Spotts. Im ursprünglichen sokratischen und platonischen Sinn sei Ironie nichts anderes als das „Erstaunen des denkenden Geistes über sich selbst, was sich so oft in ein leises Lächeln auflöst; und wiederum auch dieses Lächeln des Geistes, was aber dennoch einen tief liegenden Sinn, eine andre, höhere Bedeutung, nicht selten auch den erhabensten Ernst unter der heitern Oberfläche verbirgt“. Und so umschreibt Schlegel die „wissenschaftliche Ironie des forschenden Denkens und des höchsten Erkennens in dem Sokratischen oder Platonischen Sinne“ als „das über die geheimen Widersprüche, gerade in seinem innersten Streben nach dem höchsten Ziele, sich selbst klar gewordene und zur Harmonie gelangte Bewußtsein und Denken“. Freilich berührt sich das nur von ferne mit Müllers Ansicht und deutet nur mit der Wendung „die geheimen Widersprüche“ auf Müllers Lehre vom Gegensatz.

Trotz allem, was Müller an Aristophanes zu rühmen hat, und obwohl er das christliche Drama des Mittelalters mit ihm in einem Atem nennt, bleiben ihm die antiken Dramatiker doch an einer Stelle hinter den neuen zurück. Oder vielmehr hinter einem Ideal der Tragödie, das sich bei Goethe vorbereite. Religiöser sei dies Ideal. Diesmal gelangt Müller weit über Schiller hinaus. Sein Führer ist Novalis. Die „Hymnen an die Nacht“ haben ihn belehrt, daß der Tod durch Christus überwunden worden ist, daß er den Christen nicht länger ein Schreckbild bleiben konnte, wie er es dem antiken Menschen gewesen war. Schon früh kündigt sich das bei Müller an, schon in den „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft“, kehrt dann mehrfach wieder. Sehr richtig verspürt Müller hier eine entscheidende Voraussetzung neuerer Tragik. Das Problem ist jüngerer Forschung wichtig und wichtiger geworden. Müller konnte es in den Vorlesungen nicht aus-

schöpfen; er bot aber tiefe Einblicke. Sein Verdienst bleibt, einen Wesensunterschied des antiken und modernen Lebensgefühls erfaßt und den viel erörterten Unterschied von antik und modern für den Begriff des Tragischen in neuer Weise ausgesprochen zu haben. Man meint heute, unbetretene Pfade zu gehen, wenn man nachweist, um wieviel verständlicher neuere, zunächst christliche Dramatik ausklingt als die antike. Müller hat das vorweggenommen, ohne freilich der neueren Dramatik vorzuwerfen, daß sie durch diese Wandlung um echte Tragik gekommen ist.

Einsichtig würdigt diesen Gedanken Müllers der Aufsatz W. Rehms „Götterstille und Göttertrauer“ (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1931 S. 256; vgl. S. 292 Anm. 72). Er nennt Stellen der Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur, in denen sich die Ansicht vorbereitet; er kennzeichnet die Rolle, die dem Gedanken in der Geistesentwicklung um 1800 zukommt.

J. Schlegel scheidet in der „Geschichte der alten und neuen Literatur“ (Werke, 2. Ausgabe 2, 86 f.) das christliche Drama, zunächst Calderons Tragödien, von zwei andern Gattungen der Tragödie, die wesentlich in der Antike bestehen. Mit Müller berührt sich das nur von fern; es wirkt fast wie Verflachung von Müllers Ansicht.

Den Weg, der von Müller seiner religiösen Idealtragödie vorgeschrieben wird, und den er in Goethes „Egmont“ vorfindet, die Entwicklung vom Auferstehungsmoment zur Katastrophe und zum Himmelfahrtsmoment, hat Franz Servaes (Heinrich v. Kleist, Leipzig, Berlin und Wien 1902 S. 131 f.) im „Prinzen Friedrich von Homburg“ wiederfinden wollen. Wirklich klingt die Stelle, die oben (S. 180) in vollem Umfang abgedruckt ist, wie eine Umschreibung des Gangs der Dichtung Kleists. Servaes denkt nicht daran, einen Einfluß nachzuweisen. Er begnügt sich mit der Wendung, Kleist hätte sich gewiß des Beifalls seines Freundes zu erfreuen gehabt. Ist es nicht wirklich, als erfülle Kleist im „Homburg“, was die Vorlesungen Müllers einige Jahre früher gefordert hatten, und was im „Phöbus“ abgedruckt worden war? Ich erhebe nicht den kleinlichen Einwand, Homburg habe nicht wie Egmont den Tod zu erleiden. Homburg durchschreitet tatsächlich den Weg, den auch Egmont geht. Daß zuletzt innere Läuterung noch das Recht erkämpft, weiterzuleben, steigert nur das Verständliche des Schlusses, den für das neue religiöse Drama Müller verlangt. Homburgs Worte im 10. Auftritt des 5. Aufzugs („Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!...“) deuten wirklich in Müllers Sinn auf eine „Himmelfahrt“, auf Versöhnung mit dem Gedanken

des Todes. Berechtigt ist — abermals in Müllers Sinn — die Frage, ob ein antikes Stück solche frohe Todesbereitschaft hätte ausdrücken können. Beirrend könnte nur der Ausdruck „religiöse Tragödie“ wirken. Er soll indes nur den Tod werten, wie Novalis es meint, nicht nach antiker Weise als Verzicht auf eine nie wieder erreichbare schönere Welt, sondern als Schritt in ein Jenseits, das nicht die düsteren Farben des Hades hat. Bewußt ist sich Homburg der Wandlung nicht, die dem Tod eine schönere Gestalt geschenkt hat. Doch auch Egmont, der von Müller als Beleg für das neuere religiöse Stück angerufen wird, ist das nicht. So hätte Müller einiges Recht gehabt, Kleists Drama als Erfüllung seines Ideals hinzunehmen.

Bei hin bietet Müller noch andere glückliche Entgegenstellungen antiker und neuerer Dramatik. Antikes und modernes Theater wie Statue und Panorama zu scheiden, fällt ins Gebiet einer Erhellung der Dichtkunst durch bildende Kunst und trifft überein mit Neigungen der Gegenwart. Die Beobachtung, antike Mythologie gewinne bei den Germanen einen Blumen- und Waldgeruch, nimmt vorweg, was von Nietzsche, auch schon von Heine vertreten werden sollte. Die Bedeutung der Musik antiker Sprache für den Gesamteindruck der antiken Bühne, uns heute selbstverständlich, wäre von W. Schlegel besser gewürdigt worden, wenn er nicht vor allem — und mit guten Gründen — den großen Unterschied des alten Dramas von der Oper seines Zeitalters verfochten hätte. Desto richtiger hätte sich Richard Wagners Gesamtkunstwerk auf Müller berufen dürfen, dann natürlich auch der junge Nietzsche. Abermals in Wagners Blickrichtung fällt Müllers Hinweis auf den Gegensatz einer Bühne, die während eines ganzen Festtags ihre Zuschauer fesselt, und einer Bühne, die nur am Abend ein unterhaltungsbedürftiges Publikum befriedigen will.

(Sogar des allseitig belesebenen Konrad Burdach weithin bekannter Aufsatz „Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik“ in der Sammlung „Vorspiel“ 2, 116 ff. nennt Müller nicht.)

Ganz Müllers Eigentum und ein wertvoller Gewinn ist überhaupt die gesellschaftlich gedachte Betrachtung der Bühne und ihrer Zuschauer. Er erörtert bei Gelegenheit des Aristophanes die Rolle, die dem Publikum im Lustspiel zufallen kann, wenn als Vermittler der Hanswurst und seine Abarten wirken. Müller erkennt das Aristophanische solcher Komik. Müllers Blick für die gesellschaftliche Bedeutung der Bühne bewährt sich hier auch in der zusätzlichen Äußerung über die Aufgaben, die sich dem Familiendrama eröffnen. Schon

vom Standpunkt der Staatswissenschaft war ihm der Begriff Familie wichtig genug, um ihm trotz allen Bedenken gegen Iffland und Rosebue dramatische Darstellung des Familienlebens zu einer bedeutsamen Frage zu machen.

Es war ein besonders glücklicher Griff Müllers, in einer Äußerung über Aristophanes auch der Wiener Volksschauspiele zu gedenken und vor allem ihrer komischen Figur. Eindrücke, die er in Wien 1805 gewonnen hatte, wirkten sich da aus. Die Schlegel und Tieck kamen erst später nach Wien. Tieck mußte 1808 erkennen, wie viel Verwandtes zwischen ihm selbst und der Wiener Vorstadtbühne bestand. Zwar war sie auch im Reich nicht unbekannt. Karl Friedrich Henslers „Donauweibchen“ wurde durch Goethes Schwager Vulpius den reichsdeutschen Zuschauern mundgerecht gemacht; Goethe führte die „Saalniere“ — so hieß nun das Singspiel — 1805 auf. Tieck selbst ging schon in Dresden 1808 an seine Bearbeitung des Stoffs; in Wien las er das Bruchstück vor, das er unter dem Eindruck der Wiener Vorstadtbühne noch etwas erweitert hatte (vgl. Rud. Köpke, Ludwig Tieck, Leipzig 1855 I, 340). Erst 1818 erschien der erste und einzige Aufzug seines „Donauweibs“. 1808 lernte Tieck in München das Lipperletheater kennen. Er gedenkt Lipperles im „Phantasmus“ (Schriften 5, 437 ff.). Sein Neffe Theodor von Bernhards berichtet (Aus dem Leben, Leipzig 1893 I, 42 ff.), welche Vorliebe für Lipperle in Tieck damals geweckt wurde.

Kasperl und Thaddädl und wie sie heißen sind die Wegbereiter Raimunds und Nestroys. In Nestroy erreicht solche aristophanische Komik ihre letzte Höhe. Josef Nadler billigt schon den Stranitzky, Prehauser, Kurz zu, das geweckt zu haben, was der Komik des Aristophanes von ihren besten Kennern nachgesagt wird, einen freien Rausch der Persönlichkeit, ein göttliches Spiel mit Menschen und Stimmungen. Müller meint Ähnliches, wenn er auf die Hafner, Perinet, Hensler hinweist.

IV. Das Schöne

Die „Vorlesungen über das Schöne“ haben ganz anderes Schrittmäß als die über die deutsche Wissenschaft und Literatur und die über das Drama. Sie sind viel ausführlicher oder vielmehr wortreicher. Man könnte von gequälter und quälender Popularität sprechen. Sie wahren den Ton der Rede, und zwar einer Rede, die sich an Unvorbereitete wendet, die nicht versäumt, gelegentlich die Damen un-

mittelbar anzusprechen und ihnen wie ihrem Verständnis entgegenzukommen. Gleichwohl wirkt die beabsichtigte Vollständigkeit — zumal im Eingang — eher chaotisch als leichtfaßbar. Zu leicht stehen Worte dem Redner zu Gebote; sie ordnen sich zu langen Perioden, die den Zuhörer eher berauschen als überzeugen.

Fünf Abschnitte liegen im „Phöbus“ vor. Ich gebe den Inhalt der einzelnen Abschnitte an.

Der erste Abschnitt (S. 2, 35—42) will den Begriff der Schönheit bestimmen. Es geschieht im Sinn vermittelnder Kritik (allerdings ohne den Ausdruck selbst zu verwerten), im Dienst einer Deutung, die sich gegen alle Einseitigkeit wendet. „Überall oder nirgends“ wohne Schönheit. So weit verbreitet wie das Leben, werde sie auch durch das ganze Leben im großen und im kleinen empfunden. Wie in der Oper die kleinsten Züge der Handlung von angemessenen Tönen, so müsse jede kleinste Handlung unseres Lebens von solchen, wenn auch unhörbaren Akkorden begleitet werden. Ein Orchester von Gefühlen klinge in unserer Brust harmonisch mit, wenn wir sprechen oder handeln. Dadurch offenbare sich der ganze Mensch in unserm Innern. Wer fähig ist, sich selbst überall musikalisch zu begleiten, ist für Müller eine schöne Seele. Das sei der natürliche Zustand des Menschen, der erste und älteste, dessen wir uns erinnern, der Zustand der Kindheit. „Das Wesen aller dieser vorübergehenden und bleibenden Zustände ist die Schönheit.“

Vers und Rhythmus bestätigen für Müller, daß der ganze Dichter zugegen sei, ebenso wie das Mitklingen der Gefühle ihm den ganzen Menschen bezeugte. „Ein einziger, gleichförmiger, hör- und fühlbarer Puls schlägt durch das ganze Werk, und dieser Pulsschlag greift wieder ein in den größern Pulsschlag der ganzen Natur.“

Unvernehmlich bleibt dieser Pulsschlag den Kunsttrichtern, die in einem Kunstwerk nur einen aus der Natur herausgeschnittenen Moment sehen. Sie erblicken nur wieder ein Stück Welt, wie jeder Tag des Lebens es dem Menschen zuschneidet, nicht eine Welt für sich. Daher ist Schönheit nicht im Kunstwerk allein, sie ist auch im Gemüt des Betrachters.

Rühn schreitet Müller von der Tatsache der Subjektivität des schönen Eindrucks weiter zur ästhetischen Rechtfertigung des Häßlichen. „Es ist ... nichts so Häßliches, das nicht, inwiefern es nur lebt, einige schöne, sinnige, tief ausdrucksvolle Momente darbietet, und da hat dann immer die Natur eines ihrer Geschöpfe wieder mit einer besondern Empfänglichkeit gerade für diesen Reiz ausgestattet.“ Kein Roman sei so

schlecht, kein Bild, keine menschliche Gestalt so häßlich, daß sie nicht endlich doch noch ihre uneigennütigen Liebhaber fänden. Müller zieht eine der für das 19. Jahrhundert wichtigsten Folgerungen seiner vermittelnden Kritik.

Mit Ausdrücken, die dem gesellschaftswissenschaftlichen Blick Müllers entsprechen, scheidet er zwei Arten des Schönen: Gesellige Schönheit und individuelle. Die Wortwahl ist nicht glücklich. Er meint den Gegensatz überpersönlicher und persönlicher Schönheit. Dort das allgemeingültige Schöne, hier auch das Häßliche. Um gesellige Schönheit sammeln sich die Menschen wie Planeten um die Sonne. Individuelle Schönheit wird im Leben oft häßlich genannt; sie zu empfinden, muß der Betrachter „selbst die Sonne werden und jene wie Planeten, die von ihm ihr Licht empfangen, um sich versammeln“.

Der zweite Abschnitt (S. 3, 3—13) nennt die Wesen, die Schönes „individuell“ erleben, „Lebendige oder Organische“. Leben und Schönheit werden an denselben Merkmalen erkannt. „Alles, was lebt, ist, inwiefern es lebt, auch schön.“

Bei allen einzelnen Gedanken, Gefühlen und Bildern will die Seele von einem Gedanken, Gefühl und Bild des Ganzen begleitet werden, von einem Gesetz, einem Grundton, einem Weltbild. So hatte der erste Abschnitt es gemeint. Gefühle der Einsamkeit und des Todes ergreifen die Seele, wenn die Anklänge des Ganzen und des Universums verstummen.

Müller stellt solcher Auffassung das Verhalten der Naturwissenschaft zur Seite. Sie nennt Leben, was wir Schönheit nennen. „Wir nennen die Harmonie der Welt weicher und fröhlicher nach dem Lieblingsverlangen unsers Herzens: die Naturwissenschaft nennt sie strenger und ernster, nach dem Gebot des Gottes oder unsres Geistes.“ Wie der Begriff des Häßlichen in der Ästhetik zu neuer Wertung gelangte, so wandle sich in neuerer Naturwissenschaft auch der Begriff des Toten. „Bei den früheren Naturforschern wurden Feuer, Licht, Magnet, Wärme, Luft u. s. f. einzeln für sich, jedes als Äußerung irgendeines abgesonderten Organes betrachtet: daher der Tod, und ich darf hinzufügen die Häßlichkeit dieser Erscheinungen: die neue Lehre untersucht die Natur in Wechselblicken, die unaufhörlich bald den Teil, bald das Ganze, bald das Organ, bald den Organismus treffen.“

Den Gang durch einzelne Künste eröffnet Müller mit einer Begründung des Organs, „wodurch sowohl das Gefühl als der Verstand des Menschen sich vornehmlich mitteilt“, des Organs der Sprache und der Musik. Was heißt schön sprechen? Die meisten meinen, das

Edle oder Gemeine liege in den einzelnen Worten, Redensarten und Wendungen. Auf Auswahl läuft das hinaus. So gemeint ist das Wort: Der Mann spricht in gewählten Ausdrücken. Noch das 18. Jahrhundert dachte sich den Dichter vor einem ungeheuren Kasten mit Bildern, edlen und unedlen, anziehenden und ekelhaften; unter diesen Bildern treffe er eine kluge und dezente Auswahl. Einige Ästhetiker fühlten den Übelstand und weckten Widerwillen gegen die gesuchten Wörter. Auch das bildete weder Redner noch Dichter. Das „Dictionnaire de l'Académie“ und seine deutschen Nachahmungen sicheten in solchem Sinn. Gerade in Frankreich kam es trotzdem zu einer fast allgemeinen Sprachumwälzung.

Schönheit der Rede liegt für Müller vielmehr in der Harmonie des Sprechers oder Dichters mit seinem geliebten Instrument, der Sprache. „Der Redner soll nicht bloß ein von der ganzen Sprache mechanisch abstrahierter Redeschatz sein, sondern er soll ganz eigentümlich, wie es seine Person, seine Zeit, und der Augenblick fordern, sprechen.“ Ist seine Person gesellig schön, so wird auch seine Rede sich als allgemeingültig und gesellig bewähren. Als Beleg für das Gegenteil erscheint der Brauch, eine kümmerliche Blumenlese ciceronianischer Wendungen als einzig schöne Latinität zu lehren. Die für sich schon steifen und gezierten Gelenke des Cicero, „dieses eben nicht sehr römischen Römers“, in Holz nachzuschneiteln, gilt für Müller als unseliger Irrtum angesichts einer „freien, erhabenen, großartig gegliederten Weltsprache, in der die verschiedenartigsten Naturen der Welt, das alte weltliche und das neue geistliche Rom sich zu unterreden vermochten“.

Müller erläutert, was er meint, durch einen Vergleich mit Rangordnungen der Gesellschaft, wie der Hof Ludwigs XIV. sie traf. Er gesteht zu, gesellschaftliche schöne Formen ebenso zu schätzen wie die gute Gesellschaft der Wörter des „Dictionnaire de l'Académie“. Doch er findet es tyrannisch und häßlich, eine solche Gesellschaft zu fixieren, einzusperren und dem erfrischenden Einfluß der Zeiten wie der weitererschreitenden Welt zu entziehen.

Gegen Adelong, den Sprachgesetzgeber der Deutschen, kehrt sich Müller folgerichtig; doch auch gegen die Puristen, diese „andere Kommission, welche die Jagd auf die fremden Münzen, welche sich auf den vielfachen literarischen Märkten unsrer Nation ins Land schleichen mochten, mit unbeschreiblicher Emsigkeit, und die Umprägung solcher Überläufer, da ihnen ein gewisser innerer Gehalt einmal nicht abzusprechen war, mit ebenso unbeschreiblicher Eilfertigkeit und Industrie betrieb“.

Dem Eintreten J. J. Engels für Korrektheit und mechanische Politur werden endlich Johannes von Müllers Schweizergeschichte, Vossens niedersächsische Idyllen und Hebels alemannische Gedichte entgegengestellt.

Müller möchte auch Sprachschönheiten durch seinen Gegensatz geselliger und individueller Schönheit deuten. In der Mitte des großen deutschen Sprachgebiets ist die Sprache mild, elegant, gesellig-schön; gegen die Grenzen hin kräftig, rauh, und individuell. Wie Sonne und Planeten gemeinschaftlich rhythmisch sich bewegen, so auch Schönheit und Leben. Weder gesellige noch individuelle Schönheit gelten für sich allein, sondern nur in ihrer Wechselwirkung. Auch der Sturm und Drang ist für Müller einseitig geblieben in seiner Neigung für individuelle Sprachschönheit. Von solcher Warte entwickelt Müller das „Ideal eines deutschen Redners in Wort und Klang“, von dem nur gesagt werden könnte, er sei ein Deutscher, nicht aber daß er in dem und dem bestimmten Winkel Deutschlands geboren sei. Das Land, das diesen Redner aufstellen werde, müsse auch dereinst Hauptstadt der Welt werden.

Unmittelbar vorher hatte Wilhelm Schlegel sich ganz ähnlich über die deutsche Sprache geäußert. Es geschah im ersten Heft der Zeitschrift „Prometheus“, im Januar 1808, während Müllers Vorlesung über den Gegenstand erst im Märzheft des „Phöbus“ steht. Schlegel nahm den Beitrag zum „Prometheus“ später in seine „Umrisse, entworfen auf einer Reise durch die Schweiz“ auf (Sämtliche Werke 8, 161 ff.). Er erwog die Frage im Hinblick auf das Schweizer Deutsch. „War es nicht in der gebildetsten Sprache, die wir kennen, der griechischen, Grundsatz, verschiedene Eigentümlichkeiten nebeneinander als gesetzlich anzuerkennen?“ In diesem Satz sind Schlegels Darlegung und Stellungnahme begründet. Die Verwandtschaft der Ansichten Müllers wird noch greifbarer, wenn die siebente Vorlesung über Beredsamkeit auf diese Gedanken der Vorlesungen über das Schöne zurückkommt und sie noch eifriger versicht.

Der dritte Abschnitt (S. 3, 13—22) setzt die Betrachtung der Sprache fort. Er scheidet lebendige Rede von lebhafter. Zwei Gattungen der Rede habe man angenommen, eine zahme, deutliche, kalte und eine wilde, lebhaftere, warme. Die zweite galt für Poesie. Müller selbst geht vom Gegensatz „ergreifbarer Sachen“ und abstrakter Begriffe aus. Die Verfasser des „Dictionnaire de l'Académie“ und ihre Gesinnungsgenossen, schwerfälliger gebaut und gleichsam dem festen Erdelemente mit Leib und Seele anklebend, verlangten, daß alle Worte

den Charakter der unbedingten Bestimmtheit und Festigkeit an sich tragen sollten. Andre, leichter, ätherischer geformt, wollten allen Worten den beweglichen, durchdringenden, flüssigen Charakter der Luft mitteilen, der doch nur gewissen abstrakten Worten ausschließlich zukommt. Lessing, Novalis, die Brüder Schlegel und Schleiermacher gingen nach Müllers Ansicht im ersten Feuereifer einer gerechten Opposition zu weit. „Vorher erschienen die Worte wie die festen Körper an der Oberfläche der Erde und wurden wie die Steine zu einem Bau, so jene zu einer Rede zusammengefügt; nun erschienen die Worte bloß in beweglichen Umrissen, wie die Wellen eines beunruhigten Meeres, deren jede, da sie kaum entstanden war, wieder in das große Element zurücksaß.“ Wieder fordert Müller Verbindung der Gegensätze.

Den Gegensatz selbst, den er meint, findet Müller wieder in den Begriffsbestimmungen der Poesie. Die Akademiker kennen nur eine einzige Poesie, die Poesie der Verse. Die neuen deutschen Kunststrichter (die Frühromantiker) nennen Poesie den Geist der Welt, das Wesen der Frauen, kennen eine Poesie des Lebens, der Jugend, der Liebe. (Das „Athenäum“ und besonders F. Schlegels „Gespräch über die Poesie“ hat Müller im Auge.) Wieder gilt es Verbindung der Gegensätze. Wie es kein Wort gebe, das bloß Begriffe oder bloß Sachen bezeichnet, wie allenthalben Festes und Flüssiges in der herrlichsten Mischung da sei, so ist auch Bewegung nichts, wenn sie nicht zu dem ursprünglichen Wort zurückkehrt. Gleiches ergibt sich für Poesie.

Gegen die Begriffsbestimmung des Schönen im „Dictionnaire de l'Académie“ („juste proportion des parties du corps, avec un agréable mélange de couleurs“, eine sehr alte Deutung, die schon von Plotin abgelehnt wird) spielt Müller seine Forderung aus, die Idee der Schönheit in Beziehung auf die entgegengesetztesten Formen des Lebens zu bringen. Also Ausgang vom Vers, dann Beziehung der Welterscheinungen (Natur, Liebe, Blumen, Jugend) zur Poesie, endlich Rückkehr des Worts zur ursprünglichen Bedeutung. So ergibt sich die Begriffsbestimmung der Poesie als einer geschlossenen Kunstdarstellung des Lebens durch das Wort. Auf den Ausdruck „Poesie“ legt Müller das Schwergewicht. „Dichtkunst“ wecke die Gefahr, an Erdichten, also an Lügen zu denken. „Ein Gedicht ist eine ganze, geschlossene, gemachte Welt.“ (Müller übersieht, daß „machen“ nicht weniger bedenklich klingt als „dichten“.)

Gedacht wird hier der Gewohnheit des 18. Jahrhunderts, die Begriffe „Er-schaffung“ und „Schöpfer“ auf den Dichter anzuwenden.

(Gemeint ist Chafesburys Prometheus-Symbol.) Für Müller waltet in dieser Auffassung zu sehr die Annahme eines außertweltlichen Gottes. In der Natur und in der Poesie seien vielmehr die Spuren des Meisters unendlich verwebt in das Werk. Wer das Werk und den Meister zugleich in dem Werk zu schauen weiß, der wird einen neben dem Werk stehenden ergreifbaren Meister nicht weiter vermissen. Die Spur des Meisters in einem Dichtwerk sei der dem ganzen Werk mitgeteilte Rhythmus, nämlich der Vers.

In jedem Dichtwerk sind verschiedene Rhythmen einem großen Grundrhythmus unterworfen. Je einförmiger das Werk, desto künstlicher der Rhythmus; und umgekehrt. Im reichen Drama der einfache Rhythmus des Jambus; in der Lyrik bei mehr einfachem Empfinden höchst künstlicher Rhythmus; im Epos Gleichgewicht.

Müller betont, daß die Schlegel nicht bei der Einseitigkeit stehen geblieben sind, die in F. Schlegels Wendungen von der Poesie des Lebens, der Liebe, der Jugend, der Natur uß. drohte. Er meint, daß W. Schlegels „*Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d' Euripide*“ (sie war eben erschienen) die Verknüpfung der Gegensätze vertritt, die ihm selbst wichtig ist. Kühn vergleicht er solche Rückkehr zum Ausgangspunkt mit dem Vorgang in dem Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen.

Im dritten Abschnitt bedient Müller sich eines Gleichnisses, den Unterschied zwischen französischer und neuerer deutscher, von Lessing wie von den Frühromantikern vertretener Verknüpfung des Worts mit dem Begriff zu erläutern. Er holt es vom Tanz. Bei den Franzosen seien Begriff und Wort wie Tänzer und Tänzerin zusammengespannt gleich einem Paar guteingefahrener Pferde. Im „*Athenäum*“, in Novalis' Fragmenten flögen Tänzerin und Tänzer plötzlich befreit auseinander. Sie schwebt von einem zum andern, er von einer zur andern. „Der Begriff flöge durch den ganzen Zirkel der Worte, das Wort durch den ganzen Zirkel der Begriffe, sowohl Wort als Begriff... hätten ganz die ursprüngliche Gespannschaft und Genossenschaft, scheint es, vergessen“ (3, 15). Das Bild kehrt in dem Abschnitt immer wieder; der Tanz, von Müller umschrieben als „die Verbindung mehrerer streitenden Bewegungen zu einer ruhigen“, dient noch, die Verknüpfung der Gegensätze zu begründen, die der Abschnitt versicht, also eine Versöhnung der französischen und der deutschen Auffassung zu empfehlen.

Mit dem Tanz setzt sich im ersten Heft des „*Phöbus*“ (S. 33—38)

ein kleiner Aufsatz auseinander, „Über die Bedeutung des Tanzes“. Er ist unterzeichnet: **r. Er scheint in eine spätere Veröffentlichung Müllers nicht übergegangen zu sein. Daß er von Müller herrührt, darf für gesichert gelten.

Er verteidigt den Tanz, noch in der Gestalt des Balletts, gibt indes zu, daß in der Gegenwart schon seine Ausartung angefangen habe. So kehrt Müller zu den Anfängen zurück, zu den Tänzen der Wilden und zu dem, was sich aus ihnen entwickelte. Der tobende Sprung bildete sich allmählich zum Tanz wie das Jauchzen des frohen Taumels zum Gesang. Ein Ideal des Lebens wurde dargestellt, eine festliche Stimmung, ein Zustand der Begeisterung. Bestimmtheit ohne Spur eines äußern Zwangs leistet Gewähr für Freiheit. (Das deckt sich mit Schillers Begriff der Anmut.)

Müller entwickelt die Begriffe, die für den Tanz zutreffen: Charakter, ausgedrückt durch Rhythmus, auch durch Melodie. Stellung versinnlicht die Augenblicke, in denen der Charakter über die Leidenschaften siegt. Sie kündigt sich in jeder leidenschaftlichen Bewegung an, die durch Würde oder Grazie (wieder nach Schiller) gemildert ist.

Im Ideal des Charakters sind Kraft und Anmut vereinigt. Zur Wirkung des Kontrasts kann der Geschlechtsunterschied dienen. So entsteht ein männliches und ein weibliches Ideal.

Die Pracht wird erhöht, wenn mehrere sich zu einem Ganzen verbinden. Der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in den einzelnen Bewegungen darf nicht die Einheit der Gesamtwirkung aufgeopfert werden. Das erleichtert sich, wenn das Eigentümliche eines Fests dem Tanz bestimmte Bedeutung gibt.

Vom Lyrischen entwickelte sich der Tanz weiter zum Dramatischen. (Der Begriff „dramatisch“ erscheint diesmal in der üblichen Fassung, nicht im besondern Sinn Müllers.) Die Unvollkommenheiten, die sich dem Ballett ergeben, etwa beim Ausdruck des höchsten Affekts, entfallen, wenn Nationaltänze verwertet werden. Müller kennzeichnet die Unterschiede im Tanz der Franzosen, der Engländer, der Kosaken, der Deutschen. Das Menuett, „ein Roman im Geiste der Chevalerie“, tritt in Gegensatz zum englischen Tanz, in dem der Tänzer auf Augenblicke seine Schöne verläßt, damit Freunde und Freundinnen an der Freude teilnehmen können. (Hier also der Keim des Gleichnisses im dritten Abschnitt.) Der deutsche Tänzer will nur die Nähe der Geliebten darstellen.

Durch Verwertung des Nationaltanzes will Müller den Tanz vor Entartung schützen. „Durch eine Theorie kann die tote Kunst nicht

wieder belebt werden, aber für die Lebendige sind die Warnungen der Kritik nicht ohne Nutzen. Die echte Kritik ist bis zur Ängstlichkeit schonend gegen den Geist der Kunst, aber streng gegen alles, was diesen Geist entstellt.“ Schonung bedarf auch der besondere Charakter des Nationaltanzes. „In ihm verkörpert sich gleichsam das männliche und weibliche Ideal, und der Gedanke wird zur lebendigen Erscheinung.“

Der vierte Abschnitt (S. 3, 22—31) gedenkt des Einspruchs, den gegen Windelmann und gegen dessen Deutung antiker Kunst Hirt im Dienst des Charakteristischen erhoben hatte. Für Müller kann die Entscheidung nur lauten, die ganze Schönheit eines Kunstwerks liege in der harmonischen Vereinigung allgemeiner Schönheit mit individuellem Charakter. „Die Kunst muß beständig sagen: je individueller, natürlicher mein Werk ist, desto allgemeiner, göttlicher ist ebendasselbe, und umgekehrt, je göttlicher, desto irdisch tüchtiger.“ (Über Hirt vgl. oben S. 42 ff.)

In diesem Zusammenhang spielt Müller J. H. Jacobi gegen Fichte aus. Für den Verfasser des „Woldemar“ ist wahre und ewige Sittlichkeit, himmlischen Glauben und irdischen Genuß in sich harmonisch zu vereinigen. Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ künden hingegen, Deutschland sei in Unglück versunken, damit die Menschen ihre Selbstsucht vollständig vernichten und rein und allein im Allgemeinen leben lernen. Müller erinnert an Schillers Gedicht „Resignation“: „Genieße, wer nicht glauben kann, wer glauben kann entbehre.“ Den Stimmungen einsamer Wehmut will Müller das Gedicht Schillers gern gewähren. Der Philosophie indes verwehrt er es, im Vernichten des eigenen Selbst den Weg zu einer besseren Welt zu weisen. Kunst des Lebens und überhaupt alle Kunst würde getötet, wenn mit Fichte Selbstsucht, also Anhänglichkeit an irdische Gestalten und Charaktere, der Vernichtung verfielen. Lehre des Mittelalters war, was in der „Resignation“ sich ankündigt. Moralisten mögen immer am Scheidewege stehen und sich fragen, ist das recht oder das recht; die Natur deutet mit ihrem ewigen „und“ an, alles könne miteinander bestehen, wenn es sich fügt, und alles ist recht, wenn es in dem rechten Geist getan wird.

Also Körper und Geist, Individualität und Allgemeingültigkeit, Charakter und Schönheit, individuelle Schönheit und gesellige Schönheit. Ebenso Lebenskunst und Dichtkunst, Weltmann und Dichter. (1798 war J. M. Klingers Gespräch „Der Weltmann und der Dichter“ erschienen, Klingers Abwandlung des Themas Tasso und Antonio.)

Die Malkunst der Zeiten Raffaels und Leonardos dient zum abschließenden Beweisgrund. Sie ist allgemein anerkannte schöne Malerkunst und ist zugleich charakteristisch malerisch. „Je eigentümlicher und naturgemäßer, je angemessener dem Stoff gemalt wurde, desto schöner wurde auch gemalt.“ (Müller sieht Malerei aus zu weiter Ferne.)

Zur Sprache zurückkehrend, wendet sich Müller dem Gegensatzpaar zu, das die Sprache zur Mutter hat: Beredsamkeit und Poesie. Er bestimmt den Gegensatz mit Begriffen, die ihm schon in der Schrift über den Gegensatz dienen sollten: Beredsamkeit ist männlicher, Poesie ist weiblicher Natur. „Die männliche Natur hängt mehr herüber nach dem Streite und dem o d e r, die weibliche mehr nach der Liebe und dem u n d.“ Wie Mann und Weib vereinigt auch den Redner und den Dichter eine tiefe unergründliche Liebe. „Wer die vortrefflichere Natur sei, läßt sich nicht sagen; nur so viel kann behauptet werden, daß in der Vereinigung beider sich das wahre Ideal der Menschheit und die wahre Idee der Sprache erzeuge und offenbare.“

Dem Nachweis dieser Behauptung dient der fünfte Abschnitt (S. 4/5, 45—53). Ein neues Gegensatzpaar meldet sich: Virtuosen und Strebende. Die Ausdrücke meinen hier ganz anderes als im herrschenden Gebrauch und verlieren ihre herabsetzende Bedeutung. Die Virtuosen wollen alles mit höchster Kunstfertigkeit tun; sie üben die Künste lieber, als daß sie über die Künste räsonierten. „Irgendein Instrument der Welt, ein musikalisches, ein Sprachinstrument so zu ergreifen und zu beleben, daß der Mensch gleichsam die Seele dieses Instruments werde, das ist ihr höchster Triumph.“ Den Strebenden wird zwar vorgeworfen, sie fingen vieles an, aber vollendeten nur wenig. Sie können von dem Leben nicht abstrahieren. Ihre Seele möchte nach allem zugleich greifen und ergreift nichts. Sie beginnen ein Werk, und die Welt treibt sie, weit über die ursprüngliche schönbeschränkte Gestalt des Werks hinauszusteigen. Sie vermögen das Werk nicht zu schließen, sie geben mehr oder weniger, als was sie versprochen. Doch trotz solchen Einwänden werfet Müller auch die Strebenden hoch.

Für Müller verkörpert sich der Gegensatz des Virtuosen und des Strebenden in Goethe und Schiller. Müller, der Bewunderer Goethes, legt es diesmal auch auf eine Verherrlichung Schillers an. (Nochmals sei gesagt, daß hier nicht gemeint ist, was sonst dem Strebenden nachgesagt wird; weit eher wäre an den Begriff des Strebens zu denken, der in Goethes „Faust“ sich durchsetzt.)

„Seiner Natur nach, seinem Geschlecht nach... war Schiller Red-

ner, Rhetor.“ So möchte Müller näher an Schillers Eigenstes herankommen. Es drängte Schiller auf die Bühne, denn er brauchte eine Tribüne; und er konnte sprechen. Wie der Mann sich zu ergänzen, sein Wesen zu vervollständigen strebt, so suchte in Schiller männliche Beredsamkeit sich mit weiblicher Dichtkunst zu vermählen. Gehen Beredsamkeit und Poesie nicht abgesondert jede ihren einsamen Weg, so können sie auch in ein trübes Gemisch zusammenfließen. Aber sie können leben in ewiger wechselseitiger Aneignung ihrer Naturen.

Schiller als Redner zu fassen, bleibt fortan ein Leitmotiv Müllers. Heute darf er auf viel Zustimmung rechnen. Schon Herman Grimm erwog in seinen Vorlesungen über Goethe seit 1877, wie Schillers Weltkenntnis und dialektische Schärfe im Deutschen Reichstag sich ausgelebt hätte. Jetzt sehen auch Gundolf und Wolters in Schiller den Redner; Benedetto Croce macht es nicht anders.

Scharf verurteilt Müller diesmal überindividuelle oder — wie er es selbst sonst nennt — gefellige Form des Stils. Ein Numerus, ein gewisser Periodenbau ist für ihn eine Art von prosaischem Kothurn. Bei Cicero oder bei Bossuet zähle der Numerus zu den höchst unkünstlerischen und langweiligen Angewohnheiten. Die Herrlichkeit der wahren Prosa beruhe vielmehr in der Unendlichkeit der Rhythmen und der Periodenwechsel, die sich nach den Gedanken, nach der Sache in ihrer Ursprünglichkeit, wie sie in unsrer Brust gebildet worden, richtet. Daher komme der Reiz, der uns aus den leicht hingeworfenen Zügen in dem kleinsten Brief einer geistreichen Frau anlacht. „Wenn man doch nicht glauben möchte, daß der Stil, oder der bestimmte feste Charakter einer Schrift, nur gewonnen werden könnte dadurch, daß man der Beweglichkeit entsage: je bewegter das Meer ist, um so fester und ruhiger muß die Hand des Steuermanns sein, der seinen Lauf dadurch verfolgen will.“

Zum Abschluß des Ganzen erklärt Müller nochmals ausdrücklich, er rede dem Redner und dem Dichter, dem Virtuosen und dem Strebenden wechselweise das Wort, damit recht viel entgegengesetzte Ansichten erscheinen, und so, wie allenthalben, aus dem liebreichen Gespräch entgegengesetzter Naturen die Wahrheit hervorgehe, und männlicher Ernst neben weiblicher Nachgiebigkeit und Friedensliebe bestehen könne. Er nennt Platon als sein Vorbild. Philosophische Systeme, die geschlossen und vollendet zu sein affektieren wie ein Gedicht, seien unkünstlerisch und daher unwissenschaftlich, also verwerflich. Sein eigenes Ziel bezeichnet Müller als „Wissenschaftskunst“.

Den „Vorlesungen über das Schöne“, die im „Phöbus“ abgedruckt sind, reihen sich in dem Buche von 1809 noch sechs weitere an. Sie führen wesentlich über die ersten fünf hinaus. Sie zielen auf Erziehung durch die Kunst. Sie schreiten vom Ästhetischen fort zur Staatslehre. Sie dringen folgerichtig hinaus über das Gebiet dessen, was gemeinhin als schön gilt. Staatskunst enthüllt sich für Müller als schöne Kunst.

Die sechste Vorlesung (S. 115—138) erörtert den Begriff „Übergang“. Der Begriff ist wichtig für Müllers dialektisches Denken: „In allem Kunstwerke muß es Wechsel der Gestalten, muß es Übergänge, muß es Modulation geben, weil sich... nur im Wechsel, in Übergängen, in Gegensätzen das Bleibende und Einfache zu zeigen vermag“ (S. 118). Übergang ist mithin für Müller der Ausdruck, die Verbindung der These und der Antithese zur Synthese zu bezeichnen. Er gilt ihm wie für die Kunst auch für das Leben, für das „große Kunstwerk des menschlichen Lebens in seiner Totalität“.

Johannes von Müller, der Geschichtsschreiber der Schweiz, ist nach Adam Müller ebenso Virtuose in Übergängen wie Virtuose in Sprüngen von einer Seite auf die andere. Indem er Unterdrückter wie Unterdrückten gleich unbefangen würdigt, verbindet sich ihm nach Adam Müllers Ansicht das einzelne nicht zu einem Ganzen. (Die Miscellen des „Phöbus“ sagten das nur den neuern Schriften J. von Müllers nach.) Umgekehrt freue sich der echte Künstler an dem schönen und reichen Wechsel der Zustände und Erscheinungen, an ihrem Gegensatz. Wenn eine Vereinigung etwas bedeuten solle, muß recht Verschiedenartiges vereinigt werden. Alles Vereinzelte bleibt häßlich. „Das praktische Leben sucht das poetische, und dieses wieder jenes, wie Schiller die Bühne und wie Novalis das Geschäftsleben, weil die Welt erzeugt werden soll“ (S. 125).

Wohl scheiden sich Raum- und Zeitkunst wie Ruhe und Bewegung, wie Umrisse und Übergänge. Doch auch diese Gegensätze verbinden sich im einzelnen Kunstwerk. Die Laokoongruppe dient als Beleg. Wer die Gruppe verstehen will, muß die Schlange in ihrer Gier so gut verstehen wie den Laokoon in seinem Schmerz. Die Gegensätze Mann und Frau, Beredsamkeit und Poesie, musische und plastische Künste, gesellige und individuelle Künstler verbinden sich für Müller zu einer allgemeineren Kunst. Nicht der Begriff der Kunst, der nur in spekulativer Abgezogenheit und Einsamkeit erscheint, sondern die Idee der Kunst ist ihm wertvoll. Sie führe den ganzen Weltkörper, dessen Seele sie sei, mit sich. In der Idee der Lebenskunst meint Müller

den üblichen Begriff der Kunst in seiner ganzen Größe zu verkörpern. Ein Ganzes wird von Müller für die Kunst gefordert. „Der herrlichste Vers entschädigt nicht für die Disharmonie des Ganzen; das schönste einzelne Kunstwerk versetzt den Künstler noch nicht in das ruhige, stolze Gefühl seiner Kunst, wonach er besonders strebt, dies vermag nun der Geist in dem das Ganze, d. h. alles einzelne getan wird“ (S. 136).

In dem Gefühl solcher Ganzheit gehen die traurigen Übergänge des Lebens auf. Auch der große Übergang, der Tod. Trotz allen Übergängen klingt jede einzelne schöne Stunde frei durch das Lebensgedicht fort, geht kein einzelner Ton verloren, dauert alles, was sich an die Harmonie des Ganzen angeschlossen, lebt dies kleine Ganze als wesentliches Glied eines größern Ganzen fort. „Wer tausendmal den Tod im Leben überwunden, kann den Tod nicht fürchten.“

Die siebente Vorlesung (S. 139 ff.) fordert, daß der Betrachter des Kunstwerks sich verhalte wie der Künstler. „Wenn man in dem Augenblick der Betrachtung eines Kunstwerks nicht selbst zum Künstler wird, so wird man die Kunst beständig übersehn“ (S. 143). Der Betrachter muß wie der Erzeuger des Kunstwerks es in seine Elemente auflösen und es wieder hervorbringen. Wie das Kunstwerk hervorgebracht wird, ist ebenso zu ergründen wie die andere Frage, was durch das Kunstwerk hervorgebracht worden ist.

Müller empfiehlt, den Ekel vor der Werkstatt zu überwinden. Er kann den Anschein wecken, als wolle er verfechten, was sich später zu einer Irrlehre, zu biographistischem Nachweis der Entstehungsgeschichte des Kunstwerks entwickelt hat. Ihm liegt vielmehr nur an dem, was auch dem Gegner solcher Biographistik wichtig ist; er deutet das an, wenn er erkunden will, welche Technik zu dem Kunstwerk gehöre, welche Stoffe geschont und welche Schranken geehrt werden mußten.

Müller erläutert, was ihm vorschwebt, an der Darstellung der Liebe in Dichtungen. Boccaccios „Giametta“ und die „erhabenen Romane des Mittelalters“ bildeten die Sprache der Liebe aus und gestalteten nicht bloß einen Troß von Begebenheiten, sondern die Empfindung selbst. Erzähler wie August Lafontaine bezeichnen ihm das Gegenteil. Nur mit Veränderung der Umstände werde von Lafontaine und von seinesgleichen gezeigt, 1. über welche Hindernisse die Liebenden zu der ersten gegenseitigen Erklärung der Herzen und 2. durch welche Schicksale sie endlich zur Ehe gelangten. Liebe, die der Menschheit würdig sein soll, vereinige das Entgegengesetzte, den Sinn und den Geist im Menschen, während die gemeine Seele vor der Ehe nur den Geist und nach der Ehe nur den Sinn walten lasse.

Die Verbindung des Entgegengesetzten, aus der nach Müller alle Schönheit hervorgeht, will er nicht nur mit kaltem Auge betrachten, sondern auch üben. Er beruft sich auf die allgemeine Ehe der menschlichen Dinge untereinander, die in den Fragmenten des Novalis sich andeute. Ausdrücklich verwertet Müller für solche Verbindung das Wort, von dem er ausgegangen war: Lehre vom Gegensatz.

Auch die Begriffe Schön und Erhaben faßt Müller im Sinn dieser Lehre. Es ist nur selbstverständlich, daß er sich zuerst auf Edmund Burkes Jugendschrift über den Gegenstand bezieht. Indem Burke das Schöne auf Liebe, das Erhabene auf Furcht zurückleitet, zeigt er für Müller das Verschiedenartige der beiden Empfindungen, läßt aber deshalb nicht die Ahnung einer Wechselwirkung, einer Vermählung fahren, hat es also in Müllers Sinn mit einem echten Gegensatz zu tun. Nicht indes Burke, sondern Schiller in den Briefen „über die ästhetische Erziehung“ wird ihm zum eigentlichen Führer. Schillers Scheidung einer energischen und einer schmelzenden Schönheit heißt für Müller in seiner eigenen Sprache Gegensatz männlichen und weiblichen Ausdrucks der allgemeinen weltumfassenden Schönheit. Müller weiß, daß er über Burke hinausgeht, indem er behauptet, daß dieselbe Lust im Schmerz und in der Freude empfunden wird. Für die in Schmerz und Lust freudige Seele ist der Wechsel des Erhabenen und des Schönen nicht empfindlicher als der Wechsel von Purpur und Grün für das Auge. Mit Goethes Proserpina (Vers 85 f.) spricht Müller von der Seligkeit Fülle, die von Lust zu Schmerz schwebt.

Die vier letzten Vorlesungen wenden sich zu der Frage nach der ästhetischen Erziehung. Wieder läßt sich Müller willig von Schillers Briefen „über die ästhetische Erziehung“ führen. Ihren erhabenen Grundgedanken erblickt er in dem Wunsch, die Schönheit der menschlichen Natur zur Vermittlerin zu machen zwischen den Gedanken und den Taten, den Tumult der Begierden und Genüsse, ja den Streit der einzelnen Künste und Wissenschaften durch harmonische Ausbildung des Ganzen zu stillen, das begehrt und genießt, bildet und lernt. Nun erblickt sich Müller an der Quelle der Schönheit und wäre bereit, sich tadeln zu lassen, weil er der einzelnen Offenbarungen der Schönheit früher gedachte als der hohen inneren Schönheit, von der sie alle aus- und in die sie alle wieder zurückströmen.

Einem Menschen, der in solchem Sinn sein eigenes Kunstwerk ist, der sich selbst mit einem göttlichen Gedanken auf kunstreiche Weise tätig begeistert hat, steht die übliche Sittlichkeitslehre im Weg. Unbekümmert um die gewaltigen Mächte, die sich der Seele widersetzen,

Gebilde von Menschen, die niemals selbst in großen herzerreißenden oder auch tragischen Umständen gelebt haben, kündet sie eine sorgliche und kümmerliche Jugend, ein moralisches Handwerk, das nur eine gewisse Fertigkeit des Vermeidens, ein klügliches Ausdemwegegehn aller Verführung lehrt. Wichtiger noch als dem Betrachter von Kunstwerken ist dem Betrachter von sittlichen Handlungen, in die Werkstatt zu gehen, nicht bloß Kritiker zu sein, sondern selbst zu handeln. Er muß begreifen, wie gehandelt wird. Die großen Revolutionen des Augenblicks müßten in Europa der herrschenden feigen Sittlichkeit ein Ende machen. „Den Text des Lebens gibt überhaupt das Schicksal her; Zeit und Umstände geben uns einen Wirkungskreis, über dessen Enge oder Erhabenheit mit den Menschen nicht gerechnet werden kann: aber über die Melodie, in der du diesen Text vorträgst, über die Musik welche ihn begleitet, ob sie in den Text eingreife, ob sie ihn bald mildre, bald erhebe, bald vertiefe, darüber kann zwar nicht der Moralist, aber das musikalische Herz entscheiden.“

Die Aufgabe, die der Augenblick dem Deutschen stellt, kennzeichnet sich dem Vorkämpfer einer echten Sittlichkeit: Menschen seien künftig zu bilden, die frei sind wie ein Werk der Poesie, die sich selbst gefallen, die sich in sich selbst spiegeln, die gefühlt werden, wo nur Sinn für die Schönheit lebt, die verstanden werden, soweit ihre Sprache gesprochen wird. „Alles wie ein deutsches Gedicht.“ Wer das Wesen der schönen Kunst nicht begreift, ist nach Müller untauglich zu dem Geschäft der Erziehung. Das Wort Erziehung hat für ihn keinen Sinn, wenn es nicht als schöne Kunst verstanden wird.

Nach diesem Grundsatz will Müller in den drei letzten Vorlesungen die künstlerische Erziehung des einzelnen Menschen, der Völker, des Menschengeschlechts erörtern. Mit dieser Ankündigung schließt die achte Vorlesung (S. 158 ff.).

Die neunte (S. 177 ff.) kann noch mit Schillers Gedanken arbeiten. Der Idealzustand, der von Schiller dem Menschen gezeigt wird, deckt sich mit Müllers Ansprüchen; er umschreibt diesen Idealzustand als eine schöne und ruhige Bewegung, als eine schwebende Haltung, die das einzige wahre Ergebnis alles Lebens sei, das mitgeteilt werden soll und mitgeteilt und gelernt werden kann. Scharf sondert Müller diese Forderung, die seiner eigenen Lebensauffassung entspricht, von dem Streben, aus den schönen Künsten sittlichen Nutzen zu ziehen, wie es am Ende des 18. Jahrhunderts sich breitmachte. Freiheit solle der Erzieher dem Kind lassen. Doch — ganz im Sinn seiner Überzeugung, dem Gegensatz Raum zur Betätigung zu gewähren, — verlangt

Müller, der Erzieher solle der Lieblingsneigung seines Zöglings nicht entgegenkommen, sie sich selbst überlassen, dafür aber alle minder begünstigten Anlagen desto stärker anregen. Gleichgewicht der Kräfte und Eigenschaften untereinander sei das Ziel des künstlerischen Erziehers. Virtuosen (wieder verzichtet Müller auf den besonderen Sinn, den er einem Worte gegeben hat) seien nur Sklaven eines einzelnen Talents. Schönheit lasse sich nicht hervorbringen, indem man die Anlässe zu Gemütsbewegungen wegräume. Nicht tote, sondern lebendige Ruhe sei die Aufgabe.

Gegen die Strenge der Sittlichkeitslehrer, die den kategorischen Imperativ Kants mißverständlich nutzten, wie gegen die „spielende philanthropische Methode“ vertritt Müller seinen Standpunkt. Die Romane der Staël in ihrem Gegensatz zu den „Lehrjahren“, dem „moralischen Roman par excellence“, der „Bibel für die Erziehung“, beweisen ihm, wie falsch es sei, einem Pflichtbegriff zuliebe einen Menschen sterben zu lassen; die „Lehrjahre“ seien gleich gerecht gegen das Gesetz der Welt wie gegen die ewige Liebe, die in der Welt walte.

„Streitet in deiner eigenen Brust die Pflicht mit irgendeinem sinnlichen Verlangen, so wecke nur alle schlafenden Wünsche in dir auf, daß das Verlangen nur recht mächtig werde und nun in geschlossenem Kampfe der Pflicht gegenüberstehen könne: wenn es auf diese Weise ein wahrer und ordentlicher Streit wird, so muß sich die schöne Handlung von selbst daraus entwickeln.“ So faßt Müller seine Ansicht zuletzt zusammen. Ein Ausblick in die Zukunft schließt die Vorlesung ab: Die allgemeine Kriegsdienstpflicht, nicht von Frankreich, sondern von einer höhern Macht aufgedrängt der widerstrebenden Welt, offenbart sich ihm als Anlaß eines Streits, aus dem sich der Geist der Freiheit entwickeln werde. Kriege werde es geben, aus denen sich die Idee der Freiheit und der „nationellen Schönheit“ auch wieder in vaterländischer deutscher Geschichte gestalten müsse. (Das ist vor den Befreiungskriegen vorgetragen worden.)

Die zehnte Vorlesung (S. 198 ff.) überträgt Müllers Sittlichkeitsidee auf sein eigentliches Gebiet, auf die Staatslehre. Sein Begriff des Schönen ist weit genug, um ihn auch die Staatskunst als schöne Kunst fassen zu lassen. Nicht „reine Intelligenz“, sondern Verbindung von Verstand und Phantasie fordert er für die Staatskunst. Verstand ist ihm ein Weltstifter, Phantasie die ewige Welterhalterin. Ein und dasselbe Leben umspanne schöne Kunst und Staatskunst. Gleichgewicht von Notwendigkeit und Freiheit habe hier wie dort zu herrschen.

Aufgabe des Fürsten sei, Frieden zu stiften in dem Streit des beweglichen und des Grundeigentums, auch zwischen Gegenwart und Vorzeit. Gegen Universalherrschaft vertritt Müller das Recht der Nation, frei zu sein. Dem einzelnen Volk kann der Zorn, den der Krieg verlangt, und die Milde, die der Friede begehrt, in „musikalischen Übergängen“ sich verbinden. Adel (Müller erkennt nur den Geburtsadel an) und Bürgerstand, Glück und Verdienst, sind vom Fürsten miteinander zu versöhnen, der Adel als Phantasie des Staats, als dessen Gedächtnis, der Bürgerstand als Verstand des Staats, fähig die Zukunft zu idealisieren. Müllers Gleichgewichtsgedanke will auch noch Ackerbau und Weinbau, das Spröde mit dem Weichen verbinden.

Die elfte Vorlesung (S. 221 ff.) verwertet nochmals Müllers Lieblingsbegriffe zur Bestimmung der Aufgaben, die sich der Erziehung des Menschengeschlechts stellen. Wieder erscheint der Anspruch, neben dem Werk die Werkstatt zu beschauen. Wieder stellt er fest, daß der Künstler nichts vermag, wenn er nur ein allgemeines Ideal in der Seele trägt; er muß seinem Marmor eine bestimmte Idee eines Werks gegenüberstellen. Ebenso der Mensch seinem gegebenen Zustand eine ebenso bestimmte Idee der Verbesserung. Der Trieb nach dem Ganzen entscheidet da wie dort. Vergestalt kann Müller Schönheit als die Bestimmung des Menschen bezeichnen.

Vollendet kann das Kunstwerk des Glücks der Menschheit nie werden. Vollendung wäre Tod. Kampf bleibt Voraussetzung künftigen Gleichgewichts. Die Tyrannei, unter der Deutschland im Augenblick zu leiden hat, wird Hebamme der Freiheit sein. Auch die Poesie ist eine kriegsführende Macht. So dachte sich Schiller die Schönheit als eine weltherrschende Idee; ihr übertrug er das Geschäft der Versöhnung zwischen den streitenden Mächten, die sich um den Besitz der Welt zerfleischten. So Novalis und Lessing, wenn sie die Mutter aller Künste, die Religion, zur Friedensstifterin und zur Erzieherin der Menschheit wählten. Mit Lessing ruft Müller: „Es wird das neue Evangelium kommen.“ Er ruft es im Bewußtsein, daß der Augenblick einen unergründlichen Kampf losgelassener Elemente zeige. England ringe mit Frankreich, Meer mit Land, Vorzeit mit Gegenwart, Altes mit Neuem, Recht mit Glück, Talent mit Geburt, Aufklärung mit Mystizismus, Realismus mit Idealismus, Katholizismus mit Protestantismus. Wer das Geheimnis des Antagonismus verstanden hat, kann sich nicht auf die eine oder die andere Seite schlagen. Ihm kann nur genügen, was sich aus dem Streit beider Gegensätze entwickelt. Mit Hegel zu sprechen: Müller kann sich nur

bei der Synthese von These und Antithese beruhigen. Mit gutem Recht beruft er sich darauf, daß er in solchem Sinn vor zwei Jahren vom vermittelnden Charakter der deutschen Literatur und vor einem Jahre von der dramatischen Poesie gesprochen hat.

Dem vermittelnden Kritiker Müller mußte mit Notwendigkeit, sobald er sich grundsätzlich über das Schöne zu äußern hatte, die Bedeutung des Häßlichen bewußt werden. Zugleich enthüllte es sich ihm als ein Stück „Leben“, fand also schnell seine Stelle in seinem Weltbild. Zur Rechtfertigung des Häßlichen stiftet er ein neues Gegensatzpaar: gesellig und persönlich. Es ist selbstverständlich, daß die Verbindung der Pole ihm auch hier als Ziel erscheint. Die Vorlesungsreihe gipfelt in einem umfassenden Aufruf zur Synthese der Gegensätze.

Friedrich Schlegel stellte in seinen Anfängen antike Dichtung als Welt des Schönen neben die Welt des Charakteristischen, Individuellen, Interessanten, Neuen, Pikanten und Trappanten, die sich in neuer Dichtung auslebt. Die neue Dichtung enthüllte sich ihm mithin als eine Welt des Unschönen. Das bestimmte zuerst seine Wertung. Hinterdrein ließ auch Schlegel den Modernen ihr Recht; sie wurden ihm: die Romantiker, die er selbst zu hohen Ehren gelangen ließ. Müller nimmt sofort diesen Standpunkt ein. Die individuelle Kunst ist ihm wertvoll, mag sie auch dem Häßlichen weiten Raum lassen.

Ein Zusammenhang mit Schiller auch hier. Im Hintergrund steht Schillers Wunsch, einer Kunst rechte Anerkennung zu schaffen, die nicht auf die Grundsätze der Antike eingeschworen ist. Schiller indes ist noch von anderer Seite in diesen Vorlesungen der Wegweiser Müllers. Wenn der Gegensatz des Schönen und des Erhabenen zu erörtern ist, kann Müller die Untersuchung dieses Gegensatzes durch Burke nicht außer acht lassen. Allein sofort nennt er Schillers einschlägige Forschung, und zwar gleich die Briefe „Über die ästhetische Erziehung“, nicht die Aufsätze über das Erhabene. Er setzt eine Antithese dieser Briefe um in seine Ausdrucksweise und greift zu männlich und weiblich. Das Wortpaar kehrt auch sonst in diesen Vorlesungen wieder und lebt sich auch in dem Langgleichnis aus, das schon in den Vorlesungen über das Drama sich ankündigt.

Schwer fällt ins Gewicht, daß Müller in diesem Fall über Burke, dem er sonst nur höchste Anerkennung entgegenträgt, rasch zu Schiller weitergeht. Ist das nicht ein Eingeständnis, daß ihm Burke neben Schiller über das Erhabene nichts Wesentliches zu sagen hatte? Wirklich war das Entscheidende der Deutung Burkes schon vor Schiller

in der Ästhetik Deutschlands zu finden und besonders seit Kant der Wesensbestimmung des Erhabenen dienstbar.

Um so gewagter bleibt der Versuch, mit Berufung auf diese Stelle der Schrift über das Schöne Burke zum Wegweiser Kleists erheben zu wollen. Daß — wie Burke sich ausdrückt — Gegenstände, die in der Wirklichkeit widrig sein würden, in der tragischen oder einer andern Nachahmung die Quelle einer sehr hohen Art von Ergötzungen werden, war der Ästhetik des 18. Jahrhunderts ganz geläufig. Vollends hatte Kleist längst in seinen Dichtungen diese ästhetische Tatsache verwirklicht. Und so darf Burke schwerlich als Voraussetzung der „Penthesilea“ gelten, mögen auch einzelne Sätze seiner Schrift über das Erhabene wie eine Rechtfertigung der „Penthesilea“ klingen. Andererseits geht auch Reinkemeyer (S. 74 f.) zu weit, wenn er Müller wegen der Begriffsbestimmung des Erhabenen zum Sensualisten macht. Müller hatte notwendigerweise Sensualistisches vorzutragen, sobald er ästhetische Ansichten Burkes kennzeichnete; bleibt doch auch Schiller in solchen Zusammenhängen dem Sensualismus nahe.

Die ungemeine Bedeutung Schillers für diese Vorlesungen enthüllt sich in den letzten Abschnitten. Sie sind auf dem Gedanken der ästhetischen Erziehung aufgerichtet, wie Schiller ihn geformt hatte, und berufen sich ausdrücklich auf ihn. Sie stimmen in der Umschreibung des höchsten Ziels der Menschen genau mit Schiller überein. Sie gehen über Schiller hinaus, indem sie vom Einzelmenschen zuerst zum Volk und dann zur Menschheit fortschreiten. Schiller will nur den Menschen ästhetisch erziehen, Müllers gesellschaftliche Betrachtungsweise konnte füglich nicht mit Schiller beim Edelmenschen stehen bleiben. Er mußte wieder — wie einst Lessing — die Erziehung des ganzen Menschengeschlechts hinzunehmen. Und auf dem Weg vom Einzelmenschen zur ganzen Menschheit traf er, der Staatslehrer, das Volk an.

Es ist der Schritt, den das neue Jahrhundert über das Jahrhundert der großen Persönlichkeiten hinaus tut, der Schritt vom Individualismus zum Kollektivismus. Auch Kleist scheidet sich an dieser Stelle von Schiller, sein Homburg sich von Max Piccolomini. Allerwichtigst aber bleibt, daß Müller innerhalb solcher Erweiterung des Erziehungsgebiets auf dem Boden der ästhetischen Erziehung verharret, wie Schiller sie gedeutet hatte.

Ist er deshalb des Ästhetizismus zu beschuldigen? Es klingt gewiß seltsam und lebensfremd, wenn er auch noch Staatskunst als schöne Kunst faßt. Ein gewagtes Paradoxon also, das bestechen will, nicht

überzeugen kann? Nein. Müller ist so wenig auf Ästhetizismus eingeschworen wie der Verfasser der Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“. Für Schiller gilt als höchstes Ziel des Menschen eine Seelenhaltung, die nach seiner Überzeugung mit dem Zustand der Seele übereintrifft, den höchste Kunst wachruft. In solcher Seelenhaltung, in solchem Seelenzustand sind die einander widerstrebenden Triebe des Menschen ausgeglichen. Eine Synthese also, gleichweit entfernt von der einen wie von der andern Einseitigkeit, eine Synthese, die befähigt, ebenso sich nach der Seite der These wie nach der Seite der Antithese frei zu bewegen. Für Müller war das Entscheidende und Überzeugende der Forderung Schillers, daß er in ihr die Ansprüche seiner Lehre vom Gegensatz antraf. Längst war zu sagen, daß Müller in seiner Lehre mit Schiller sich eng berührt. Bündiger als durch diese letzten Vorlesungen über die Schönheit ist meine Behauptung nicht zu erweisen. (Vgl. oben S. 56 f.)

(K. J. Obenauer nennt in seinem soeben erschienenen gehaltreichen Werk „Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur“ (München 1933) Aldam Müller nicht. Ich glaube indes, daß er ihm nicht ganz gerecht geworden wäre. Sehr ausführlich müßte ich sein, wollte ich hier auseinandersetzen, warum ich das annehme. Kurz gesagt scheidet Obenauer zu wenig die mehr oder minder gegensätzlichen Möglichkeiten ästhetischen Verhaltens. Schiller bleibt für mich Träger ästhetischer Weltanschauung, mag er die Grenzen solcher Weltanschauung noch so stark betont haben. Aber sein Weltbild ist dennoch ganz anders als das der Ästhetizisten, gegen die sich Obenauer mit gutem Recht wendet. Sogar Aldam Müller ist nicht schlechthin Gesinnungsgenosse solcher Ästhetizistik, gerade weil er — wie ich zu zeigen suchte — mit Schiller übereinstimmt.)

Nicht also Ästhetizistik, bei Müller so wenig wie bei Schiller. Sondern — schlicht gesagt — für Müller ist das letzte Ziel des Menschen, des Volks, der Menschheit ein Verbinden der Gegensätze, ein harmonisches Vermitteln; dasselbe Ziel mußte nach seiner ganzen Weltauffassung auch das Schöne haben. Keiner war diesem Gedanken so nahe gekommen wie Schiller. Auch Schiller hatte nicht ein ästhetisches Ziel dem sittlichen Menschen gesteckt, sondern nur der Sittlichkeit wie dem Schönen ein und dasselbe Ziel gezeigt. Das ist weder Ästhetizistik noch Unterwerfung des Schönen unter die Gebote der Sittlichkeitslehren. Vielmehr geht Schiller über die bestehenden Sittlichkeitslehren hinaus. Müller hält es nicht anders. Gegen starre Sittlichkeitsgebote wendet sich der eine wie der andere.

Sichte wird auch in dieser Schrift Müllers angegriffen, und zwar wegen der Härte seiner Sittlichkeitslehre. Seltsam, daß Müller ihn mit der „Lehre des Mittelalters“ schlechthin einstimmig finden kann. Wußte er gar nichts von Thomas von Aquino und von dessen Gesinnungsgenossen? (Ich darf mich wohl auf meine Arbeit über Goethes Allseitigkeit beziehen.)

Wäre Müller Ästhetizist, wie könnte er am Ende der Vorlesungen zu einer Äußerung über die Lage der politischen Welt des Augenblicks gelangen? Gleichgültig ist, ob diese Äußerung als Ergebnis rechter Einsicht in die Weltlage von damals anerkannt wird oder nicht. Jedenfalls ist sie in Müllers Mund mehr als ein schöner Traum. Sie ist ein Bekenntnis des Politikers Müller.

Zugegeben sei, daß hinter Schillers Gedanken einer ästhetischen Erziehung eine machtvollere und zugleich williger dem Unbedingten zustrebende Persönlichkeit steht. Müller ist beweglicher und weit mehr zu Anpassung geneigt. In seinem Ausgleichen der Gegensätze liegt viel Nachgiebigkeit. Um so bemerkenswerter ist ein Gedanke, der in der Schrift über das Schöne sich zuerst geltend macht und in der über Beredsamkeit sich stark durchsetzt. Er ist allerdings nur logische Folge aus Müllers Lehre vom Gegensatz. Er meldet sich an, wenn von der Erziehung des einzelnen Menschen die Rede ist, und gibt dem Erzieher den Rat, in seinem Zögling alles zu fördern, was nicht in der Richtung von dessen Begabung liegt. Um das für Müller unerlässliche Gleichgewicht der Kräfte und Eigenschaften, also das synthetische Verbinden der Gegensätze zu erreichen, soll die Antithese ihre ganze Macht gewinnen. Einseitigkeit zu überwinden, ist Müllers Absicht. Er befürchtet sie, solange der eine Gegensatz zu kurz kommt.

In den Vorlesungen über Beredsamkeit wird aus dieser pädagogischen Lehre ein Kunstgriff des Redners, vielmehr des Anwalts. Nicht nur ein „audiatur et altera pars“ scheint Müller nötig. Das Recht einer Partei zu erweisen, wird zuerst mit Nachdruck das Recht der Gegenpartei aufgedeckt. Ein Hindernis wird also bewußt aufgerichtet; das Endziel ist sicherer zu erreichen, wenn dies Hindernis überwunden ist, als wenn ohne Hemmung sofort auf das Ziel hingegangen wird. Die „argumentatio“ gewinnt ihre stärkste Kraft durch die „refutatio“ des „contrarium“, vorausgesetzt, daß dies „contrarium“ nicht gar zu leicht wiegt und die „refutatio“ nicht nur ein mühelos gewonnenes Spiel ist. Nach dieser Umweisung sind die „Reden über die Beredsamkeit“ aufgebaut. Sie sind die Probe für Müllers Wunsch, dem Recht der

Gegenpartei Raum zu lassen, um das Recht der eignen Partei desto wirksamer zu erweisen.

Noch in anderm Sinn nehmen die Vorlesungen über das Schöne vieles vorweg, was in ihren Nachfolgerinnen eindringlich erörtert wird. Sie gedenken mehrfach des Redners, sie stellen Poesie und Redekunst wie Männliches und Weibliches einander gegenüber, sie erblicken in Schiller den Redner, sie entwickeln das Ideal eines deutschen Redners.

V. Beredsamkeit

Die „Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland, gehalten zu Wien im Frühlinge 1812“ (Leipzig 1816), die zum Teil schon in der Wiener Zeitschrift „Friedensblätter“ 1814 und 1815 erschienen, sind Müllers letzte größere Veröffentlichung aus dem Gebiet des Ästhetischen. Arthur Salz bot 1920 einen Neudruck. (Seitenzahlen beziehen sich fortan auf diese Ausgabe.) Die zwölf Vorlesungen sind klarer und plastischer als ihre Vorgängerinnen. Müllers Darstellung ist ruhiger geworden. Sie schreitet folgerichtig vor, sie gleitet minder willig von Einfall zu Einfall weiter. Sie stützt sich auf die Überzeugung, daß Müller selbst das Handwerk des Redners erfolgreich gelernt hat und es mit sicherem Griff auszuüben versteht. Aufgegeben ist vollends sein älterer Brauch, auf der einen Seite den Zuhörern, zunächst den Zuhörerinnen um jeden Preis entgegenzukommen und auf der andern Seite ihnen Schwerstes zuzumuten. Er mischt nicht länger Feuilletonismus mit kühnen Sprüngen, die ins Dunkle und Geheimnisvollste sich wagen.

Im Vorwort (S. 7) nennt er „öffentliche Vorlesungen über Gegenstände der Wissenschaft oder der Kunst vor einer Versammlung von Personen, die weniger die Absicht, zu erlernen oder Kenntnisse zu erkaufen, als ein allgemeines, wahrhaft menschliches und gesellschaftliches Interesse an den Fortschritten der Bildung vereinigt,“ eine „neue, sehr ehrenwerte Gattung in Deutschland“. Wen er da meint, bezeugt der Schluß der zweiten Vorlesung. Vor allem die Brüder Schlegel, seine Vorgänger in Wien. Er deutet auf Friedrich Schlegels Wiener Vorlesungen über die Literatur hin; sie waren eben abgeschlossen worden, als Müller über Beredsamkeit zu sprechen begann. Schlegel ist ihm hier „der große Gelehrte, den ich als Muster, Freund, und als unmittelbaren Vorgänger bei diesem Geschäft der Vorlesungen auf gleiche Weise verehere“ (S. 44). Das Vorwort stellt in diesem Zusammenhang fest, „daß es nur ein einziges Kennzeichen

des Verständigen gebe, nämlich die Verständlichkeit, und daß man nur in demselben Grade selbst verstehe, als man verstanden wird". Klingt das nicht, als wolle Müller es jetzt anders machen als früher? Er macht es anders; er ist beträchtlich sachlicher.

Was er mit den zwölf Vorlesungen vorhat, enthüllt sich deutlicher in der letzten als im Vorwort. Müller weiß, daß er nichts weniger bietet als eine fachgemäße Darstellung der Redekunst. „Ein flaches Gedankenspiel oder ein gemeiner Austausch von Kenntnissen konnte uns nicht genügen; der Leute, die solches Spiel und solchen Kram miteinander treiben, gibt es genug in der Welt, geistige Zerstreuung und Kenntnisse ... stehen überall feil" (S. 260). Doch nicht schlecht hin nur vertiefte Betrachtung war sein Wunsch. Ihm ging es um den Nachweis des Werts christlicher Beredsamkeit. Und um den Nachweis, daß ihr der Deutsche besser gewachsen sei als andere, als zunächst der Franzose.

„Von dem letzten Zwecke dieser Reden über die Beredsamkeit" ist die zwölfte Rede überschrieben. Sie nennt die Sitten der gebildeten Zeitgenossen vor dem Erwähnen heiliger Dinge in der Betrachtung der weltlichen eine „wirkliche Gottessehn". Die Überlegenheit der Neuen über die Alten will Müller zunächst an dem römischen und griechischen Wort erweisen, das die Liebe bezeichnet. Er nennt es eng umgrenzt, eingespannt. Unfähig sei der einzelne Alte, von dem Begriff der Liebe als des Geschlechtsverhältnisses hinaufzuklettern zur Religion. (Der Ausgangspunkt ist nicht glücklich gewählt; gerade der Großbegriff Platons und Plotins steigert sich ins Religiöse.) Müller meint behaupten zu dürfen, das Verhältnis, an das die Natur die irdische Fortdauer der Menschheit geknüpft hatte, sei in der Antike ebenso fern dem Gedanken über die ewige Fortdauer wie das Verhältnis, das die irdischen Angelegenheiten des Menschen, das den Staat zusammenhält, fern dem Gedanken über seine ewige Bestimmung. Dagegen seien in der neuern Welt alle diese Widerstreite des Irdischen und des Ewigen versöhnt.

Schillers „Götter Griechenlands" — so deutet Müller — wollten in einem Zeitalter der Absonderung des Göttlichen von den menschlichen Dingen wieder Göttliches mit Menschlichem verbinden; sie übertrugen irrtümlich alle Gefühle, die der neuern Zeit entstammten, auf die alten Götter, übertrugen das Eigentum christlicher Sprache und Beredsamkeit, das göttliche Wort Menschlichkeit, auf Wesen, die nichts damit gemein hatten.

In der Beredsamkeit der Neuern hat nach Müllers Auffassung

das Wort tiefern Sinn, klingt das ganze Leben durch jede einzelne Empfindung, werden in jedem einzelnen Menschen unendlich viele angerebet, die bürgerliche Gesellschaft, ja Gott.

Diesen heiligen Nebensinn in den Worten totzuschlagen, hat man Akademien errichtet. Weil unsere deutsche Sprache sich nicht derart abtöten läßt, sind die Deutschen zu einer höhern Beredsamkeit berufen als die Franzosen. (Das ist schärfer als die Wertung der Akademien in den Vorlesungen über das Schöne.)

Doch auch die „ästhetischen Spielereien eines neumodischen Apostels der Religion“ — gemeint ist Chateaubriand — lehnt Müller (wie auch auch F. Schlegel) ab. Er nennt sie „Kunstfäseleien über die Religion“. Er selbst habe früh erkannt, daß er der göttlichen Dinge nicht entbehren könne, gerade weil er die irdischen mit tüchtiger Absicht behandelte. Bitter verhöhnt er die „lahmen, hinsterbenden, geistlosen Wissenschaften, die immer noch mit ihren Fortschritten prahlen, während das praktische Leben für dessen Nutzen sie zu arbeiten vorgeben, mehr und mehr in Staub zerfällt“. Die von Gott entblößten Staatswissenschaften retten nicht den Staat, die Erfindungen der Naturwissenschaften bereichern ihn nicht, die Finanzwissenschaften greifen den Finanzen nicht unter die Arme, die Fortschritte der Philosophie erklären nicht das Rätsel der Welt, beruhigen nicht das Herz. (Mancher stimmt heute solcher Verurteilung der Wissenschaft zu.)

Um so höhere Hoffnungen setzt Müller auf deutsche Beredsamkeit. Er weiß, wie sich die deutsche Sprache im letzten halben Jahrhundert gebildet hat, weiß, wie nur die deutsche Sprache das Rechte empfunden, aus den Tiefen der Seele, aus den geheimnisvollen Wohnsitzen des Heiligen Kommende auszudrücken vermag. Dieser Sprache fehle nichts, als daß sie gesprochen werde. Allein glücklicherweise neige sich die Herrschaft der Feder ihrem Ende zu. Nicht Buchstabe noch Geld würden unsere Staaten retten, sondern das lebendige Wort und die lebendige Tat.

Die Vorlesung gipfelt in einer Lobrede auf den Dichter und Freund der deutschen Romantiker in Wien, auf Heinrich von Collin; er war kurz vorher gestorben. Müller erblickt in ihm ein deutsches Talent der Beredsamkeit, verwandt mit Schiller und gleichfalls mehr ein Redner als ein Dichter.

Indem Schiller hier als Redner bezeichnet wird, klingt eines der wichtigsten Motive der Vorlesungen über das Schöne an. Mehr als je ist Müller diesmal geneigt, seine Lieblingsvorstellungen immer wieder auftreten zu lassen. Vor allem die eine, die gleichfalls in der

Schrift über das Schöne sich vorbereitet: Das Recht einer Behauptung zu erweisen, muß vorher das Recht des Gegenteils stark betont werden. Das ist ja ein Wesenszug seiner Lehre vom Gegensatz, wie sie sich fortschreitend immer klarer entwickelt hatte. Wird ihm doch jetzt zum Kennzeichen des wahren Redners, zuerst die Antithese zu vertreten und dann erst die These. So erörtert die vierte Vorlesung zuerst die Poesie und dann erst die Beredsamkeit. Er selbst fühlt sich als Redner und nicht als Dichter. Aber er ist (S. 85) überzeugt, daß er seine Kunst nicht höher ehren kann, als indem er ihr Gegenteil anerkennt. Rednerische Gerechtigkeit sei gerecht auf männliche, kämpfende Weise, indem sie sich selbst widerstrebt, und wird in jedem einzelnen Augenblick Gegengewicht, ja Gegengift für das Unrecht. Poetische Gerechtigkeit freilich sei gerecht auf göttliche Weise, die Gerechtigkeit ist ihr ruhiger Zustand; von ihr lernt man gerecht sein, man lernt Gemütsverfassung der Gerechtigkeit.

Nach solchem Grundsatz ist das Ganze dieser Vorlesungen aufgebaut. Um zuletzt der deutschen Beredsamkeit den Sieg zu schaffen, bringt auf langer Strecke Müller viel vor, was der deutschen Beredsamkeit ungünstig ist. Gleich im Vorwort stellt er das „unbequeme Verhältnis“ des Deutschen zur Sprache dem bequemen, „schwebenden“ des Franzosen gegenüber. Nur Goethe habe erreicht, was die Franzosen besitzen. „Das eigentlich Charakteristische in Goethe ist sein Gleichgewicht mit der Sprache...; er hat alles ausgesprochen, ausgeschrieben, ausgedrückt, was er gedacht und begehrt und empfunden“ (S. 15). Die zweite Vorlesung preist dies „harmonische Zueinandergreifen“ des Sprachausdrucks der Franzosen und betont zugleich, wie es bei den Deutschen durcheinanderwirble gleich dem Gesang der Vögel im Walde. Müller huldigt zwar zugleich dem musikalischen Genius der Deutschen. Doch das harmonisierende Element der deutschen Musik vermißt er im Gespräche der Deutschen. Ausdrücklich lehnt Müller, getreu seinem Urteil über französische Geistigkeit, die Annahme ab, im Geist der französischen Konversation liege an und für sich etwas, was der Ergründung der Dinge in ihrer Tiefe, dem Haften und Beharren an ernsten Bestrebungen des Geistes ungünstig sei (S. 35). Er muß da sogar Goethe widersprechen.

Das stimmt überein mit Müllers altem Grundsatz vermittelnder Kritik. Die fünfte Vorlesung, „Vom guten Geschmack“ überschrieben, fordert in gleichem Sinn Gerechtigkeit gegen den poetischen Shakespeare und gegen den rhetorischen Racine (S. 108). Vielmehr will Müller ebenso Homer und Shakespeare, die „aus dem mütterlichen

Schoß der Natur vollständig gerüstet entsprungen“ sind, wie die absichtlichen Werke Vergils, Laffos, Racines genießen. (Schillers Gegensatz naive und sentimentalische Dichtung schwebt da vor; die Ansicht der Schlegel, man solle Shakespeare nicht zum naiven Dichter machen, erkennt ja Müller nicht an.) Er wehrt es ab, daß man wie die Franzosen die Schönheit Shakespeares bloß schmecken und wie die Deutschen die Schönheit Racines nur sehen wolle (S. 106). Die französische Bühne ist ihm „ein auseinandergelegter Rednerstuhl, aufgeschlagen für diesen bestimmten Ort, für diese bestimmte Zeit, für diesen Hof, für diese wahre Volksversammlung von Talenten, die über dem Jahrhundert Ludwig XIV. zusammenkamen“ (S. 110). Eigentlich spreche auf der französischen Bühne nur einer: der rhetorische Dichter. „Sprache jeder Schauspieler in seinem eignen Ton und Rhythmus, so wäre es ebenso geschmacklos, als wenn ein Redner seine Stimme verwandeln, seine Partei nachmachen wollte, während er sie redend einführt“ (S. 111). Was jüngst überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie genannt und nach seinem Wesen bestimmt wurde, kündigt sich hier an und wird in seinem Recht anerkannt. Nicht weniger läßt Müller der entgegengesetzten Haltung Shakespeares ihr Recht. Bei Shakespeare sollen die Schauspieler in Stimme und Kleidung sich verwandeln, die einzelnen Personen in dem Charakter ihrer Natur handeln und wirken. Rollenmäßig läßt sich heute solche Darstellungsart nennen. (Paul Tack, überrollenmäßige Sprachgestaltung in der Tragödie, München 1931, faßt freilich Shakespeare nicht nur als rollenmäßigen, auch als überrollenmäßigen Sprachgestalter.)

Müllers eigentliches Rednerideal ist aber nicht der Franzose, sondern der Engländer. Die sechste Vorlesung „Von der politischen Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland“ entwickelt dieses Ideal an Müllers Liebling Edmund Burke. Schier fällt er aus dem Ton der Vorlesungen, indem er ausführlich die geschichtlich bedeutsame parlamentarische Auseinandersetzung Burkes mit Fox berichtet, in der die Freundschaft der beiden zerbrach. Das englische Parlament ist ihm das wahre Vorbild und „der einzige Schauplatz echter Beredsamkeit, der diesem unserem stummen Jahrhundert verblieben ist“. (Daß und warum Deutschland kein Parlament habe, erörtert Müller weder an dieser Stelle noch an anderer der Vorlesungen.) Die beiden Pitt, Burke, Fox erscheinen als die „großen Heerführer der britischen Beredsamkeit, durch deren Mund England gesagt hat, was es sei.“ Immer noch nur wie eine Verurteilung Deutschlands muß es wirken, wenn am Ende der 6. Vorlesung Müller die Deutschen vor die

Entscheidung stellt: „Entweder wird der Geist des lebendigen Wortes geweckt; entweder Deutschland bekennt die unermessliche Macht der Rede, die es schlummern läßt, oder die es doch vergräbt in die Einsamkeit der Bibliotheken; entweder die Jugend erkennt, daß die Frucht alles Denkens und Lernens lebendig auf den Lippen schweben müsse, daß man wohl dichten könne für die Welt, so wie die Welt für uns, aber keiner reden könne für den andern: oder dies Geschlecht möge nur unter seinen Stilübungen, unter seinen poetischen und philosophischen Phrasen vollends ersterben und verstummen.“

Burke erscheint immer wieder in diesen Vorlesungen Müllers. So gleich zu Beginn der achten als Zeuge für den moralischen Charakter des Redners oder zu Beginn der elften als Zeuge für den „würdevollen Gehorsam, die freie Dienstbarkeit des Herzens“, die sich bei Müller mit christlicher Beredsamkeit verbinden. In der 10. Vorlesung ist ihm der jüngere Pitt Muster der richterlichen, ist ihm Burke Muster der parteilichen politischen Beredsamkeit. Diesmal fahren die Franzosen wesentlich schlimmer als sonst. Er meint aber die ihm verhassten Franzosen der Revolution. Ihre Beredsamkeit sei Deklamation und Proklamation. „Der einzige Moniteur enthält so viel Ausrufungszeichen und Gedankenstriche als die ganze übrige Literatur der Beredsamkeit zusammengenommen: die Gesetze selbst harangierten die Nation; jede Regierung hielt sich ihren eignen Phrasenmacher: mehrere aufeinanderfolgende Regierungen hat in dieser Art ein reduzierter, höchst mittelmäßiger Poet...bedient“ (S. 225 f.). Gleiche Voraussetzung haben (S. 196) scharfe Worte gegen Helvetius, Voltaire, Raynal, Montesquieu.

Da waltet nicht Gegensatz zu Frankreich, sondern Gegensatz zur Aufklärung, die von Müller verworfen wird. Umgekehrt kann er Bossuet (S. 154) neben Machiavelli und sogar neben Burke stellen, an anderer Stelle (S. 177 f.) zwar sagen, daß Bossuet von seinem erhabenen Gegenstand in sich selbst zurückkehrt, Burke von seinem Ich ausgeht und dann „in den höheren Gegenständen verloren schließt“, doch da wie dort rühmen, daß wir das Göttliche und das Menschliche zugleich empfangen. Gleich darauf (S. 179) feiert er „die heilige Kunst“ der Massillon, Fléchier, Bourdaloue. Es geschieht in der achten Vorlesung anlässlich der geistlichen Beredsamkeit.

Immer noch kann es scheinen, als diene das alles nur zur Entwertung der Deutschen. Erst in der elften Vorlesung wendet sich das Blatt. Eben hat Müller das Wort Burkes von dem würdevollen Gehorsam, der freien Dienstbarkeit des Herzens angeführt. Nun spielt

er es gegen die Alten aus, die bisher solche Einwände nicht zu befahren hatten. Gerade dieser würdevolle Gehorsam, dieser Stolz der Dienstbarkeit erhebe die neue Welt über die alte. Nicht einmal Platon habe diese große Empfindung erschwungen. Weil sie uns geschenkt ist, dürfen wir behaupten, daß wir von der Beredsamkeit mehr wissen als Demosthenes, Cicero und Quintilian. Wir seien durch das eine Gefühl der Freiheit in dem Gehorsam, des Stolzes in der Unterwerfung größer und beredter als die Alten. „Sie trugen nicht das Größere in sich, welches den Menschen um so höher erhebt, als er sich tiefer unterwirft“ (S. 240). Das ist für Müller die Bedeutung des Christentums für die Beredsamkeit; von ihr spricht die elfte Vorlesung. Nun endlich stellt Müller fest, daß von dieser Seite Deutschland über allen andern Ländern stehe. Diese Seite aber sei die einzige wesentliche, fügt er hinzu.

Ausdrücklich bekennt er hier, er habe seine Zeit und sein Volk erniedrigt, „weil sich eben nicht anders zeigen ließ, was uns erhebt“. Nun kündigt er (S. 241): „Das Gefühl der freien Dienstbarkeit und des würdevollen Gehorsams ist das Palladium der Welt: Deutschland ist dessen Pflege anvertraut.“ Nun wird ihm selbst Burke zum Zögling der Deutschen. Karl der Große ist ihm der Vermittler und Verbreiter solcher germanischen Gefühle bei andern Völkern.

Noch angesichts der größten Meisterwerke griechischer Beredsamkeit empfindet Müller, daß man ganz etwas anderes in ganz anderer Art zu sagen hätte als sie. Das gelte sogar von Demosthenes. Nur der Redner der neueren Welt erhebe in eine Region, die der überwundene Zuhörer nie verlassen möchte. An den Ruhm des Alten konnten die antiken Redner erinnern; von echterer rhetorischer Wirkung ist die Berufung auf den Begriff der ritterlichen Ehre der neueren Welt. (Wieder dient Burke als Zeuge.) Wer aus christlicher Weltanschauung über seine Unbescholtenheit wacht, meine nicht sein eigenes gebrechliches, wankelmütiges Wesen. Er scheine vielmehr ein Heiligtum zu behüten, das er in sich trägt, ein höchstes Gut, das der Grieche und Römer entbehrte. Hier anzuregen und zu entwirren, sei der Vorzug des Redners aus der neueren Welt. Und abermals nach seinem entscheidenden Grundsatz nennt Müller das Erfordernis neuerer Beredsamkeit, „sich selbst anzuklagen wissen, sich an allen Stellen der Rede demütigen vor dem Höheren, das durch unsern Mund redet, tief eingehen in das Gemüt des Zuhörers, in seine Eigenheit; nie vergessen, daß man nur Glied eines Gesprächs sei, daß es das Antworten des Zuhörers sei, welches unsre Beredsamkeit trage und steigere, und daß

es jener dritte, jener Geist, welcher unsichtbar im Gespräch waltet, sei, dem alle Frucht und Wirkung der Rede zugeschrieben werden müsse" (C. 248). Quintilian habe von solchen Erfordernissen der Beredsamkeit nichts gewußt. Die elfte Vorlesung gipfelt in dem Bekenntnis: „Es gibt nur eine heilige, eine christliche Beredsamkeit.“

So bereitet sich vor, was in der Schlußvorlesung waltet. Ein Meisterstück des Aufbaus, meisterlich vor allem in der Nutzung von Müllers Grundsatz, zuerst der Antithese Raum zu lassen, um dann der These desto sicherer zum Erfolg zu verhelfen, ist in diesen Vorlesungen geleistet.

Christliche Beredsamkeit wird ebenso gegen griechische ausgespielt wie in den Vorlesungen über das Drama christlich gedachte Tragik gegen die Tragik der Antike. Da wie dort enthüllen sich die Deutschen als die wahren Wegebahner zum höhern Ziel.

Ein langer Weg war in den Vorlesungen zurückzulegen. Das Vorwort hatte festzustellen, daß in dem weitaus größern Teil der deutschen Literatur sich Redner zeigen, die eigentlich niemanden anreden, sondern in sich selbst hineinsprechen. Der deutsche Gelehrte baue im Gegensatz zu Franzosen, Italiern, Engländern und zu den Alten ein Gebäude von Schiffen, sinnreich, aber einsam, unerwärmend, unerfreulich, ohne Antwort oder Erwiderung von irgendeiner Seite her. Nur in der schönen Literatur zeigen sich Redner, die wirklich anreden. Vor allen wolle Schiller eine Antwort aus der Seele herauschlagen, wie einen Funken oder einen Duell oder irgendetwas Lebendiges aus einem Felsen. Allein dieser ganze Teil der Literatur werde nicht (laut) gelesen, nicht aus den toten Lettern herausgerissen. So gehöre die deutsche Literatur bis auf die neuesten Zeiten zu den stummen Literaturen.

Ausdrücklich wiederholt der Schluß der dritten Vorlesung diese Worte. Der Deutsche solle seine Dichter und Redner lesen lernen, mit lebendiger artikulierter Stimme. Müller fordert also vom Deutschen, daß er sich des Reichthums heimischer Beredsamkeit bewußt werden solle, indem er laut werden lasse, was bisher zur Stummheit verurteilt war. Wirklich ist auch der Schluß der Vorlesungen nicht so sehr Feststellung eines wirkungsreichen deutschen Besitztums als vielmehr Aufforderung, einen Besitz, der bisher noch nicht zur Wirkung gelangt ist, im rechten Sinn wirksam zu machen. Nur eine Hoffnung tut sich auf, nur die Überzeugung, der Deutsche sei berufen, alle andere Beredsamkeit zu überholen, wenn er endlich aufgebe, was nach Müller deutsche Stummheit ist.

Gespräch duldet solches Stummsein nicht. Deshalb legt Müller dauernd alles Gewicht auf das Gesprächmäßige der Beredsamkeit. Gleich die zweite Vorlesung ist „Vom Gespräch“ überschrieben. Aber schon das „Vorwort“, die erste, erklärt: „Um die Beredsamkeit in allen ihren unendlichen Formen zu verstehen, muß man das Gespräch verstehen“ (S. 19). Lessing, Goethe und Schiller fühlten sich zur Bühne gedrängt, weil sie das Wesen deutscher Rede und der Beredsamkeit, nämlich das Gespräch, in seiner Würde behaupten wollten. „Nathan“, „Egmont“, „Tasso“ und Schillers Dramen seien weit mehr zu der Gattung des Gesprächs gehörig als zu der des Dramas.

Und schon hier heißt es vom Redner: „Kann er siegen, wenn er an irgendeiner Stelle seines Kalküls die Antworten, die Gegenwirkungen seines Feindes unbeachtet gelassen, wenn der Feind ihm größere Argumente und Kräfte entgegensetzt, als von denen er selbst schon überzeugt ist?“ Müllers Hauptgrundsatz kommt zur Geltung, wenn er die Rede als Gespräch faßt: Der Redner habe unentwegt Satz wie Gegensatz im Auge zu behalten, sogar aus der Erörterung des Gegensatzes die Stützen zu holen, die seinen Satz tragen. Drei Personen, sagt Müller in der zweiten Vorlesung (S. 39), vereinige der Redner in sich, die beiden Sprecher des Gesprächs in ihrer eigentümlichen Farbe und Manier, dann aber beide gedämpft, veredelt sichtbar, und unsichtbar versöhnt durch eine dritte höhere Person, die Seele des Redners, die über dem Streite der Glieder thront. Nichts von diesen Dingen sei in den Lehrbüchern der Redekunst zu finden. (Das kündigte sich schon in der „Lehre vom Gegensatz“ S. 39 ff. an. Vgl. oben S. 140 f.)

Nicht nur an der schon angeführten späten Stelle (S. 248) kehrt das wieder. Gleich in der vierten Vorlesung (S. 79) wird dem englischen Parlamentsredner nachgerühmt, er vereinige die drei Personen des vollständigen Gesprächs.

Voraussetzung eines guten Gesprächs ist gutes Hören. Die dritte Vorlesung spricht „Von der Kunst des Hörens“. Die Buchdruckerkunst sei schuld, daß Lesen an die Stelle des Hörens getreten sei. Durch sie war es bedingt, daß Schlechtes, Falsches und Unbedeutendes sich in Bibliotheken anhäufte, nicht wie einst, gleich nachdem es gesagt worden war, in die Luft zerfloß. (Müller nimmt J. Schlegels Urteil auf; vgl. oben S. 129.)

Feinsinnig entwickelt Müller die innere Berührung zwischen Redner und Zuhörer, in stetem Hinblick auf den verwandten Vorgang, der sich zwischen Schauspieler und Zuschauer vollzieht: Wie eine große

Versammlung, von der Macht der Rede überwältigt, mit einem einzigen Ohre horcht, wie jeder empfindet, daß er nur Glied eines größern Menschen ist, der angeredet wird. In solchen Momenten möge Schiller sich selbst und außer sich etwas Göttliches in seiner Brust empfinden haben.

Gilt dies aber nicht nur von dem freisprechenden, nicht von dem ablesenden Redner? Wirklich bittet Müller seine Zuhörer (S. 62 f.), für den Augenblick „uns lesende, schreibende Redner“ zu vergessen. „Denken Sie sich einen lebendigen, improvisierenden Redner, der nicht die eigentliche Rede schon zum voraus an das Papier gehalten hat, ... sondern der menschliche Gesichtszüge vor sich haben muß, den zum Reden antreibt, was den wahren Helden zum Siegen, nämlich die Fähigkeit der Antwort, die Unüberwindlichkeit, die Freiheit, das Heldentum seines Gegners ...“ Überraschend stark vermag Müller sich in das Verhalten eines freisprechenden Redners einzufühlen, Müller, der doch augenscheinlich seine Reden nur vorlas. Hier kommt, was er unter dem Gesprächartigen der Rede versteht, am besten heraus: Der Hörer ist nicht stumm, er greift unaufhörlich ein und hilft fragen, regiert den gewaltigsten Redner mit leisen Bewegungen des Blickes oder der Augenbrauen, mit leisem Zucken der Muskeln, mit unmerklichem Lächeln, mit Rührungen, die kaum den Kristall der Augen anhauchen, mit Atemzügen, mit Pulschlägen, mit allen den leichten Gebärden, die von dem gewöhnlichen Tumult des Lebens übertäubt werden.

Noch in der sechsten Rede (S. 130 f.) kommt Müller auf den Gegenstand zurück. Er wirft der neuern Rhetorik vor, sie verrücke den ganzen Standpunkt für die Lehre der Beredsamkeit, indem sie das eigentliche Wesen in das Konzept setzt. Die Rede könne nicht eher vorhanden sein als der ganze Akkord von Menschen und Umständen, in den sie eingreifen soll. Im englischen Parlament schreibe nur der Anfänger seine Rede auf. „Wer eine wahrhafte Rede niederschreiben will, vermag es nur, indem er alle äußern Verhältnisse durch eine poetische Fiktion hinzusetzt, die Rede selbst aber vielmehr durch die Feder ausspricht, als schreibt.“ Müller selbst mag es so gemacht haben. Freilich bezieht sich die ganze sechste Vorlesung nur auf politische Beredsamkeit.

Eine Schreibe ist keine Rede. Wer sich gewöhnt hat, frei zu sprechen, hat zumeist auch genug Stilgefühl gewonnen, um schriftliche Aufzeichnung in unzweideutiger Redeform als schwererträglich zu empfinden. Er verspürt einen bedrückenden Zwang, wenn er so schreiben soll, wie er zu vielen zu sprechen gewohnt ist. (Das mag nicht verhindern, daß er,

auch wenn er schreibt, das oder jenes sich gestattet, das nur auf Lautsprechen und Hören, nicht auf stilles Lesen rechnet. Vielgeübte Gewohnheit, frei zu sprechen, schafft in schriftlicher Aufzeichnung leicht Hindernisse für das Verständnis. Der Schreibende hört dann immer, was er aufzeichnet, und rechnet auf die akustischen Hilfen, die der Sprecher seinem Wortlaut geben kann, selbst wenn er das grundsätzlich meiden möchte.)

Doch Adam Müller kann wirklich so schreiben, daß die hörbare Wiedergabe seiner Aufzeichnungen wie lebendige Rede wirkt. Selbst Carl Schmitt, sicherlich nicht ein voreingenommener Bewunderer Müllers, gesteht ihm das zu. Er nennt (*Politische Romantik*, 2. Aufl. München und Leipzig 1925 S. 182) das Rednerische die „*faculté maitresse*“ Müllers. „In seinen musterhaften Perioden sind Beispiele eines *bel canto* der Rede, wie sie in deutscher Prosa kaum vorkommen.“ Schmitt gibt indes zu, daß der Tonfall dieser sorgfältig vorbereiteten Vorlesungen auf die Dauer etwas gleichförmig sei. Er spricht von unerhöhter Feierlichkeit und pedantischer Eleganz.

Darf, was oben zu beobachten war, die Neigung, den Zuhörerinnen nach Kräften entgegenzukommen, noch als pedantische Eleganz gelten? Feierlich gibt sich Müller an solchen Stellen gewiß nicht. Doch ein zeitgenössischer überscharfer Beurteiler verwerft 1810 gleichfalls den Ausdruck „pedantische Eleganz“. Schmitt führt (S. 54 Anm. 1) die Stelle aus Rehbergs „*Sämtlichen Schriften*“ (4, 245) an. Sie macht Müller zum Hörigen seiner vornehmen Zuhörer. „Der überlegte klare Vortrag des verständigen Mannes reicht nicht zu, und muß Seiltänzerkünsten Platz machen.“ „Der Redner steckt in einer Schnürbrust, dergleichen weder Demosthenes, Fox, Burke, noch auch Bossuet getragen haben, soviel Rücksicht auch diese insgesamt auf die Personen nehmen mußten, vor denen sie standen.“

Ob es noch „pedantische Eleganz“ heißen kann, wenn (zunächst im dritten Abschnitt der Vorlesungen über das Schöne) Müller sein liebes Gleichnis vom Tanze bringt? Wenn er das „*Athenäum*“ oder Novalis' Fragmente liest, ist ihm „als flögen Chapeaux und Dame plötzlich befreit auseinander, die Dame schwebte wie im Tanze von einem Chapeau zum andern; der Begriff flöge durch den ganzen Zirkel der Worte, das Wort durch den ganzen Zirkel der Begriffe, sowohl Wort als Begriff, sowohl Dame als Chapeau hätten ganz die ursprüngliche Gespannschaft und Genossenschaft, scheint es, vergessen“. (Müller schreibt immer „Chapeaux“ statt „Chapeau“.) Die weite Entfernung zwischen den Dingen, die hier miteinander ver-

glichen werden, steigert sich noch durch die Ausdrucksweise. Ist es nicht wirklich, als wolle Müller seinen Zuhörerinnen etwas Lockendes hinhalten, das ihnen die schwerverdauliche Kost seiner Vorlesung genießbarer machen soll? Das stimmt gut zu Rehbergs Anklage. Müller konnte allerdings erwidern, daß er ja mit Absicht und aus guten Gründen sich dem Hörer anpasse. Sein Publikum forderte den Ton der Plauderei (das französische Wort „causerie“ klingt manchem Ohr besser). Und so griff er zu diesem Ton. Freilich war schon oben zu bemerken, daß dieser Ton sich wenig mit der Geistesanspannung verträgt, die von Müller im übrigen beansprucht wird. Immerhin mag auch solcher Gegensatz in freier Rede erträglicher sein als in schriftlicher Aufzeichnung. Geistig hochstehende Redner, die ihren Hörern Schweres zumuten, gestatten sich zuweilen in freier Rede dergleichen fast scherzhafte Wendungen. Dann aber ist das aus dem Augenblick geboren, nicht zuletzt im Bewußtsein, daß es mit diesem Augenblick verschwindet. Gerade an solchen Stellen meldet sich das Schwererträgliche schriftlicher Vorbereitung und Verewigung einer Rede, die klingen soll, als wäre sie wenn nicht ganz aus dem Stegreif, doch in herrscherhaftem Verfügen über das Wort im Augenblick ihres Entstehens vorgetragen.

Die Brüder Schlegel verzichteten überhaupt auf solche Lockmittel. Wilhelm Schlegel ging schon in Berlin überdies vom Vorlesen eines sorglich ausgearbeiteten und schriftlich festgelegten Vortrags weiter zu knappen Aufzeichnungen, die erst vor dem Rednerpult sich in Sätze wandelten. Sein Bruder dürfte bis zuletzt nur Wort für Wort vorgelesen haben. Begreiflich ist, daß nach und neben ihnen Müller seine Hörer stärker anzog. Die Schlegel blieben strengsachlich und vermieden die Würze des Plaudertons. Friedrich Schlegel scheint überdies sich nicht sehr sorgfältig vorbereitet zu haben. Karoline Pichler rühmt in ihren „Denkwürdigkeiten“ (Hrsg. von E. K. Blümml, München 1914 I, 414 f.) Müller nach, er habe mit gemäßigter, nicht ganz von Manier freier Stimme zusammenhängend und in geregelter Fluß gelesen, „aus seinem Manuskripte, das vollkommen vor der Lesung geordnet zu sein schien“. „Schlegel hingegen, obwohl sein Vortrag lebendig und natürlicher als der Müllers war, mußte oft in seinen Blättern den Zusammenhang nachsuchen, die Einschübe nachholen, manchen Satz wiederholen.“ „Das war nun freilich etwas störend, und dies wußte Müller zu vermeiden“, setzt sie hinzu.

Die Pichler spricht von den Vorlesungen über Beredsamkeit. Dorothea Schlegel berichtete am 16. Mai 1812 ihrem Schwager Wilhelm

über diese Vorlesungen. Sie empfindet es als unerfreulich, daß Müller den Eindruck der Vorlesungen F. Schlegels verdränge. Trotzdem rühmt sie seinen angenehmen Vortrag und gedenkt des großen Beifalls. Doch sogar von diesen Vorlesungen, die reifer ausgestaltet sind als ihre Vorgängerinnen, sagt Dorothea, sie seien ein bißchen „crème fouettée“, setzt aber hinzu: „Sie wissen wohl, daß man nicht ungern davon speißt, besonders die Damen.“ Karoline Pichler bekundet die Wirkung, die von Müller durch die Schilderung der „berühmten Parlamentssitzung“ (in der sechsten Vorlesung) geweckt wurde. —

Vermittlung der Gegensätze gilt bei Müller auch für die Vielfalt der deutschen Mundarten. Schon die zweite Vorlesung (S. 33 f.) gedenkt des Mangels eines harmonischen Grundtons, der sich — ganz anders als in der früheren französischen Sprache, Konversation, Gesellschaft und Literatur — dem Deutschen aus der Fülle der Dialekte ergibt; schroff stehen sie untereinander, sie sperren und spannen die einzelnen Gebiete Deutschlands gegeneinander. Die siebente Vorlesung, „Von deutscher Sprache und Schrift“, weist zurück auf diese Äußerung und entwickelt die Möglichkeiten einer Vereinheitlichung. Abgewiesen wird, den meißnischen und thüringischen Dialekt zum Hauptdialekt zu erheben und das ganze Kulturgeschäft der Sprache in beständigem Reinvaschen und Abfeilen dieses Dialekts zu suchen, wie das vor dreißig Jahren geschehen sei. Wenn ein guter deutscher Sprecher erstehen solle, dürfe kein deutscher Ort ein Privilegium für sich haben; alle müssen echt republikanisch gelten. Die größten Schriftsteller und Sprecher der deutschen Sprache, Goethe, Schiller, Herder, Johannes von Müller, Genß usw., verdankten einen großen Teil ihrer Sprachkraft dem Umstande, daß sie umhergelebt hätten in Deutschland oder aus dem Norden in den Süden, aus dem Westen in den Osten verpflanzt worden seien. (Müller dachte da wohl auch an sich selbst.) Schon die zweite Vorlesung über das Schöne vertritt gleiches (vgl. oben S. 201).

Gut frühromantisch bekämpft Müller auch hier die Korrektheit, die sich vor dreißig Jahren in Deutschland klassisch nannte und sich zur Trägerin eines goldenen Zeitalters der Literatur machen wollte.

Müller selbst hat wichtigere Unterschiede der Form bei den eigentlichen Schriftstellern der Nation, aber auch bei den Franzosen und in der Literatur überhaupt festzustellen. Seine Dialektik fordert ja nicht nur Verbindung der Pole, auch rechtes Kennzeichnen des Gegensatzes der Pole. In Goethe sieht er beide Pole verwirklicht: Im „Werther“ edle Getragenheit der Schreibart, ein gewisser Kothurn, in den „Lehr-

jahren" ein Gehen auf Cöden, Anmut und Beweglichkeit, während im „Werther“ Würde, Anstand, „eine gewisse allgegenwärtige Fülle der Brust“ bestehe. Zu tief befangen im Ernst des Lebens „Werther“; die „Lehrjahre“ zu mutwillig spielend über das Leben erhoben. Dort Raufsch, hier Nüchternheit. Im „Werther“ sei Goethe mehr Redner als Dichter; in den „Lehrjahren“ mehr Dichter als Redner.

Denselben Gegensatz findet Müller wieder in Rousseau und Diderot. Zwei Federn gebe es: Die eine bequeme sich geflügelt in allen Wechsel der Zeiten und Gestalten, sie sei nach Maßgabe des Gegenstandes ernst, leicht, außerordentlich, gewöhnlich, tief und oberflächlich; die andere sei ein eiserner Stift gleich dem „stilus“ der Alten, ewige Gefühle und Gedanken, vor allem die ernsthafteste Gesinnung des Autors für die Ewigkeit einzugraben. Dort gebe das Auge das Gesetz, hier das Herz.

An Cervantes zeigt Müller die geflügelte Feder in ihrer ganzen Bedeutung rühmend auf. Hier wird als Beherrscher der eisernen Feder neben Bossuet und Machiavelli der Verfasser der „Betrachtungen über die französische Revolution“, wird Burke angeführt und sein Gegensatz zu Cervantes glücklich ausgedrückt. Als Genossinnen des Cervantes erscheinen Frau von Sevigné und Lady Montague. Müller ist damit weit genug vorge drungen, um für das Paar geflügelt und ernst seine ihm geläufigen Gegensätze weiblich und männlich anzuführen.

Und wie sonst bei Müller, der doch nur die harmonische Verbindung der Gegensätze schätzt, erscheint auch diesmal Johannes von Müller als sonderbare Verknüpfung des rednerhaften Kothurns mit einer gewissen poetischen Empfänglichkeit, die mitunter den falschen Schein eines Dichters ergibt.

Verwirren sich indes durch diese Darlegungen nicht die Grenzen von Beredsamkeit und von Dichtung in ungebundener Rede? Die Grenze von Dichtung und Beredsamkeit ist schon vorher, in der vierten Vorlesung, gezogen. Hier erscheint bereits Müllers Begriffspaar männlich und weiblich, den Gegensatz des Redners und des Dichters zu kennzeichnen. Überschieden ist die Vorlesung: „Verhältnis der Beredsamkeit zur Poesie“.

Sie setzt mit dem „vielbeliebten“ Ausdruck „Schwung“ ein, der gern für die Poesie in Anspruch genommen wird. Müller legt eine andere Scheidung nahe: Bestimmter Zweck in der Beredsamkeit und Zwecklosigkeit in der Dichtung. Oder hier mindestens kein Zweck im Bezirk unserer irdischen Neigungen und Bestrebungen. Schwung scheine

da nicht zu passen. Wüßig bemerkt Müller, daß eine Kritik, die an-
gesichts eines Dichters sich auf Schwung gefaßt macht, meist nur ein
ruhiges Wandeln in den Tälern dieser Erde antrifft.

Wie Hausvater und Hausmutter erscheinen bei Müller Beredsamkeit und Dichtung. Der Redner, befangen in den Geschäften der Erde, schafft, erwirbt, streitet für das Bedürfnis, für den Staat, die Wissenschaft, den Glauben. Die Poesie ordnet vorhandene Schätze, fügt sie in ein ruhiges Ganze zusammen und weiht sie zu einem Wohnsitz des Göttlichen. Der Redner verteidigt das irdische Eigentum und überträgt es auf die Nachkommen; die Dichtung, frei von allen irdischen Banden, bewahrt die heilige Flamme des Lebens und des Sinnes, der das Leben zur Ewigkeit macht. Was der weiblichen Wirksamkeit als eignes und unabhängiges Gesetz der Harmonie gilt, die Sitte, ist dem Dichter der wahre Geschmack. Daher in allen Werken der Dichtkunst die tiefe Spur des freien Ursprungs, aus dem sie stammen, daher der eigentümliche Pulsschlag des Silbenmaßes, daher die Unabhängigkeit des Dichtwerks sogar vom Dichter wie des Kinds von der Mutter. So wenig wie vom Leben selbst läßt sich von der Poesie der bestimmte Nutzen und die Art der Verwendung angeben.

In den Werken der Beredsamkeit sei die Unruhe des Ursprungs unverkennbar. Statt des geheimen Gesetzes der Poesie, das sich in dem Ebenmaß und der Vollendung aller poetischen Werke äußere, scheinen hier vielfältige äußere, selbst noch unvollendete Gesetze zu regieren. Die Beredsamkeit des einzelnen Redners habe im Vergleich mit der Poesie etwas Fragmentarisches und etwas von der Person des Redners immer Abhängiges. Die Wechselrede einer ganzen Nation müsse durch Jahrhunderte verfolgt werden, solle in jedem einzelnen Redner der einheitliche heilige Pulsschlag entdeckt werden. Ganz so habe man die Erde lange Zeiträume hindurch zu betrachten, um in den Bewegungen der Gewässer das heilige Gesetz des Lebens zu finden. Als Beleg erscheint eine Ganzbetrachtung der englischen Beredsamkeit. Sie will im Gang des Ganzen einen Rhythmus wahrnehmen, über den die Ausschweifung eines einzelnen Redners so wenig Gewalt habe als die einzelne Ausschweifung des wahren Dichters über den Rhythmus der Verse und Silben, der ihn einmal ergriffen hat. Doch auch die Rede des einzelnen Künstlers werde rhythmischer und nähere sich der ungebundenen, je mehr der Redner nach der Fülle seines Gegenstandes strebe. Nicht aber sollen poetische Mittel, Bilder oder gar Verse und Reime, die Rede dem „ekelhaften Zwitter“ nähern, den man poetische Prosa nenne; das geriete ins weibisch Männliche und gäbe das recht

Männliche auf, das sich im Umgang mit Frauen dämpfe und veredle. Gerade weil Müller die Verwandtschaft von Beredsamkeit und Poesie immer betont, ist er zugleich auf scharfe Scheidung bedacht. So verwirft er in der zehnten Vorlesung (S. 217 f.) die poetische Phrase in Staatschriften. Selbst Lebhaftigkeit habe da etwas Anstößiges. „Je höher der Staatsmann gestellt ist, je mehr er sich also erhebt, ich möchte sagen zum Niveau der Poesie, je mehr er meiner Voraussetzung nach des Umgangs der Poesie bedarf, um so mehr verlangt ein unbestechliches Gefühl in uns, daß die Poesie selbst in seinen Werken nirgends wahrzunehmen sei, als allein unsichtbar zu spüren in dem Geschmack, der in seiner Lage eben die Poesie ausschließt.“ Einige Trockenheit und Steifheit nimmt Müller dann gern hin.

Vollends schließt die vierte Vorlesung mit einem entschiedenen: entweder Beredsamkeit oder Poesie. Die Mehrzahl der besseren Naturen müsse dem öffentlichen Leben, also der Beredsamkeit verbleiben. Besonders in Deutschland komme es darauf an, sich deutlich sagen zu können, ob man zum Dichter geeignet sei oder nicht. Erhabenstes Beispiel eines Mißgriffs, glücklichstes Mißlingen eines solchen Entschlusses sei Schillers Werk. Zum Redner geboren, strebte er nach Kränzen, die nicht für ihn geflochten waren. Der Lorbeer, den ihm sein Vaterland reichte, war der Lorbeer des Helden viel mehr als der des Dichters. Er konnte Schiller nicht befriedigen, weil er sein ganzes Leben hindurch nach einem andern strebte, der ihm nicht beschieden war. Darum endigte er mit dem grausamen Wort Thekias, das Schicksal ergreife die Schönheit und werfe sie unter den Hufschlag seiner Pferde. „Das ist das Los des Schönen auf der Erde!“

Müllers Urteil über Schiller findet hier seine endgültige Prägung. Er konnte bisher den Eindruck wecken, ihn bald zu loben, bald zu tadeln. Es ist falsch, aus den Äußerungen Müllers über Schiller nur Verneinung heraushören zu wollen und Müller wesentlich zum Gesinnungsgenossen der Frühromantik im Mißurteil über Schiller zu stempeln. Auf unserm Weg war anderes, zunächst der Wille anzutreffen, Schiller gerecht zu werden. Goethe bleibt freilich auch dann für Müller ein Höchstes, bleibt der echtere Dichter. Wenn indes Schiller zum Redner und nicht zum Dichter gemacht wird, so scheint alles, was in Müllers Schriften zugunsten des Dichters Schiller gesagt ist, seine Kraft zu verlieren.

Dem Mißverständnis setzt sich auch die Wortwahl der Antithese „Virtuosen und Strebende“ in der fünften Vorlesung über das

Schöne aus. Allerdings klingt es gleich falsch, wenn Goethe ein Virtuos wie wenn Schiller ein Strebender sein soll. Ich deutete oben den Begriff des „Strebens“ durch einen Hinweis auf Goethes Faust. Ich erinnere jetzt daran, wie nahe Fausts Streben mit Schillers Anschauungen verwandt ist, wie in diesem Streben sich — streng nach Schillers Sinn — Faust als Idealist erweist. Ich wage zu sagen, daß auch das Gegensatzpaar Virtuosen und Strebende nur eine neue Fassung von Schillers Gegensätzen naiv und sentimentalisch, realistisch und idealistisch ist. So wird auch der Gegensatz des Dichters und des Redners bei Müller eine neue Abwandlung von Schillers Antithesen. Nutzt Müller in solchem Zusammenhang noch seine Lieblingsantithese weiblich und männlich, so wirkt sich auch in ihr aus, was in Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ vorgetragen ist, zunächst über das naive Weib.

Und was heißt letzten Endes die Wertung, Schiller sei mehr Redner als Dichter? Sie meint nicht nur die Form seiner Ausdrucksweise, nicht nur seinen Stil. Sie erblickt Schillers Größe auch in seiner Weltanschauung. Müller ist — und das trennt ihn von Friedrich Schlegel — durch Schillers philosophische Schriften zum Bewunderer Schillers erzogen worden. Wirklich haben sie in seiner Ästhetik tiefe Spuren hinterlassen, nicht nur die Briefe über ästhetische Erziehung, vor allem auch die Abhandlung über naiv und sentimentalisch.

Die Polarität männlich und weiblich, von Müller seit seinen Anfängen stets verwertet, spielt in der vierten Vorlesung eine wichtige Rolle, den Unterschied des Redners vom Dichter zu bestimmen, überhaupt das Verhältnis von Beredsamkeit und Dichtkunst. Er nennt dies Verhältnis eine Ehe. „Die beiden Geschlechter in ihrer Bestimmung und ihrem Verhältnis begreifen, heißt allen Streit, alle Kriege, allen Zwiespalt, die nur Variationen jenes Hauptthemas sind, begreifen: die Ehe verstehen, heißt alle Verbindungen dieser Erde, alles Gemeinsame verstehen.“ So deutet Müller hier (S. 87) ein Verfahren, das ihm, dem Staatsrechtler, von vornherein nabelag. Er weiß, daß man sein stetes Verwerten dieser Polarität mystisch gefunden hat. Er beruft sich auf Sokrates, der gleichfalls die Philosophie aus einer zweideutigen Höhe auf die Erde herabgetragen habe. Nur die babylonische Sprachverwirrung unserer Zeiten könne es Mystizismus nennen, wenn das ganze Leben auf das wichtigste, mittelste, verständlichste, menschlichste Verhältnis des Lebens bezogen werde.

Und so kann Müller etwa, wenn die zehnte Vorlesung die Verträglichkeit zwischen politischer Beredsamkeit und Poesie ebenso for-

dert wie die Geschiedenheit zwischen beiden, wenn sie verlangt, daß die Beredsamkeit um so rhetorischer und prosaischer werden müsse, je vertrauter sie mit der Poesie werde, abermals das Verhältnis der Geschlechter heranziehen. „Grade in demselben Maße als das Bedürfnis des weiblichen Umgangs wächst, tritt der männliche Charakter deutlicher ans Licht; und ich behaupte, daß die wahre Poesie an dem Stil der Staatschriften, die George Rex unterzeichnet sind, und die als unbedingtes erstes Muster dieser Art ausgezeichnet zu werden verdienen, dieselbige Freude hat, die eine echte Frau in der Betrachtung des wahrhaft männlichen Charakters empfindet“ (S. 218 f.).

Am Anfang der letzten Vorlesung rechtfertigt Müller nochmals sein Lieblingsgleichnis: „Es ist sehr geschmacklos, gewisse Gleichnisse in der Rede ohne Ende umherzuzerren, sie, ich möchte sagen, bis auf den letzten Faden abzutragen: es macht den Eindruck der Armut und der Schwäche, wenn der Redner gewisse Bilder, die ihn geblendet, nicht wieder loswerden kann, wenn sie wie das Bild der Sonne in einem schwachen Auge eine langnachklingende Spur hinterlassen, und die Gegenstände der Natur wie die Gedanken mit allerhand überflüssigen farbigten Flecken verunstalten. Dies wäre der Fall im Laufe dieser Vorlesungen mit den Geschlechtsverschiedenheiten gewesen, wenn ich mich ihrer nur gleichnisweise bedient hätte“ (S. 253 f.). Vielmehr erscheine dem ordentlichen Mann die ganze Natur weiblich, sei ihm die Frau nur das konzentrierte Bild seiner Welt. Alle seine Neigungen nähmen denselben Charakter an, je trefflicher er werde, desto mehr.

Nie in seinen Schriften über Ästhetisches weist Müller gleich entscheidend auf die Wurzel seiner Lieblingspolarität hin und rechtfertigt sie gleich stark. Daß dieser seiner Polarität ein anderer Sinn innewohnt als dem Gegensatz von männlich und weiblich, der von der Frühromantik, zunächst von F. Schlegel vertreten wird, scheint sich hier am deutlichsten zu enthüllen.

Müller entfernt sich fortschreitend immer mehr von der Entscheidung, die in F. Schlegels frühem Aufsatz „Über die Diotima“ sich ankündigt, wenn da mit dem Unterton der Empörung die rhetorische Frage ertönt: „Was ist häßlicher als die überladne Weiblichkeit, was ist ekelhafter als die übertriebne Männlichkeit, die in unsern Sitten, in unsern Meinungen, ja auch in unsrer bessern Kunst herrscht?“ (Minor I, 59). Müller liegt sogar sehr viel daran, das Männliche des Manns und das Weibliche des Weibes bewahrt zu wissen.

Das stimmt mit seinem Wunsch überein, der These und der Antithese ihre volle Kraft zu erhalten, um zu rechter Synthese zu ge-

langen. Denn natürlich hat auch er eine Synthese des Männlichen und Weiblichen im Auge; er deutet auf solche Synthese besonders gern, wenn er die Begriffe männlich und weiblich im übertragenen Sinn verwertet. Er hätte sich auch gründlich widersprochen, wenn er, der Anwalt der Synthese, in diesem Fall eine Synthese ausschloße. Aber hat nicht Schiller wirklich sich solcher Unfolgerichtigkeit schuldig gemacht? Auch Schillers „Ideal“ verbindet die Gegensätze; dennoch gilt er den Romantikern mit Recht als der willigste Vorkämpfer einer echt und nurweiblichen Frau und eines echt und nurmännlichen Manns.

Schon Wilhelm von Humboldt wick in den beiden Aufsätzen des zweiten und dritten Stücks im ersten Band der „Horen“ 1795 von Schiller ab, allerdings vor dem Erscheinen der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, die durch die Charakteristik des Naiven der Frau die Haltung Schillers am deutlichsten erwies. „Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur“ und „Über die männliche und weibliche Form“ waren sie überschrieben. Humboldt treibt weiter, was in Karl Philipp Moritz' folgenreicher Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ (1788) sich ankündigte. Sie ist überhaupt wichtige Voraussetzung aller Versuche, den Unterschied der Geschlechter im übertragenen Sinn zu nutzen und zugleich eine Verknüpfung der Geschlechtseigentümlichkeiten zu erzielen. „Bildungskraft und Empfindungsfähigkeit verhalten sich zueinander, wie Mann und Weib“ heißt es hier (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 31, 24). Das wird in einem Zusammenhang festgestellt, der ein Verknüpfen von Empfindungsvermögen und Bildungskraft fordert. Begründet wird der Anspruch: „Denn auch die Bildungskraft ist bei der ersten Entstehung ihres Werks, im Moment des höchsten Genusses, zugleich Empfindungsfähigkeit, und erzeugt, wie die Natur, den Abdruck ihres Wesens aus sich selber.“

Schade, daß Fritz Giese in seiner wertvollen Untersuchung „Der romantische Charakter“, in dem ersten Band „Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik“ (Langensalza 1919), Moritz nicht berücksichtigt. Seine eindringliche Zergliederung der Aufsätze Humboldts (S. 60 ff.) wäre noch gewinnreicher ausgefallen. Humboldt arbeitet mit derselben psychologischen Betrachtungsweise wie Moritz. Und wie er aus dem Physischen die geistigen Unterschiede von Mann und Weib ableitet, vielmehr die physischen Unterschiede geistig deutet, so vertritt er auch Moritz' Wunsch, die Geschlechtsunterschiede auszu-

gleichen, so schneidet er — mit Giese (S. 77) zu reden — auch in schärfster Bestimmtheit das frühromantische Problem des psychischen Geschlechtsunterschieds an und beeindruckt es. Gleich Moriz arbeitet Humboldt mit dem Begriff der Zeugung und entdeckt dessen Wesen im Körperlichen wie im Geistigen. Dem höchsten Genie billigt er zu, männliches und weibliches Genie in sich zur Harmonie zu verschmelzen, wie Mann und Weib zum idealen geschlechtslosen Genie vereint werden sollen.

Geistiges wird im Bild des Geschlechtlichen gesehen, Geistiges durch Geschlechtsvorgänge gedeutet. Hätte Giese nicht Müller ausgeschaltet, er wäre zu der vielleicht grundsätzlichen Übung dieses Brauchs innerhalb der deutschen Romantik vorgeschritten. Müller arbeitet sogar einmal mit einer Auffassung des Zeugungsvorgangs, die weiterführt, was von Moriz und von Humboldt angebahnt worden war, kühner weiterführt als die übrige Romantik. Ich denke an den dritten Abschnitt der „Prolegomena einer Kunstphilosophie“, an den Einwand gegen Fichtes „Naturrecht“, das die Rechte des Manns über die Frau in der Ehe auf die Tätigkeit des Manns und auf die Untätigkeit der Frau im Beischlaf zurückführt. (Allerdings geht Fichte ihm da mit bezeichnendem Beispiel voran. Vgl. oben S. 161.)

Entscheidend wichtig aber bleibt, daß Müller viel stärker den rechten Mann und die rechte Frau betont als Humboldt und als die Romantik, auch das Gefühl, das der rechte Mann in der rechten Frau, die rechte Frau im rechten Mann weckt. Dadurch treten bei ihm alle romantischen Absichten, Frau und Mann einander möglichst gleichzumachen, in den Hintergrund. Müller selbst aber neigt auch diesmal nach der Seite, an der die Ansicht Schillers steht. Er muß von J. Schlegels Gedanken über Mann und Frau folgerichtig am liebsten die, denen es um Bestimmung des eigentlich Weiblichen zu tun ist; nur selten macht er das in der frühromantischen Absicht, dies eigentlich Weibliche zu Übergeschlechtlichem zu steigern. (Noch unbedingter betont Görres den Gegensatz; vgl. Alfred Bäumler zu J. J. Bachofens „Mythus von Orient und Occident“, München 1926 S. CLXXVIII ff.)

Um so vorsichtiger sollte bei Gelegenheit Adam Müllers mit dem Begriff „Androgyn“ gearbeitet werden. Dank Ricarda Huch ist dieser Begriff den Erforschern der deutschen Romantik unentbehrlich geworden, besonders wo von Mann und Weib zu sprechen ist. Ich hatte seinerzeit sofort Bedenken vorgebracht und auf die Tatsache hingewiesen, die von Ricarda Huch selbst angegeben worden war, daß die Androgynenlehre sich nicht in früher Zeit, sondern erst durch

Baader in der Romantik durchsetzt. (Vgl. „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“, Insel-Verlag 1922 S. 350 ff.)

Paul Kluckhohns Werk „Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik“ (Halle a. S. 1922 S. 539 ff.) bietet Wertvolles über die Bedeutung, die dem Gegensatz des Männlichen und des Weiblichen in Müllers Denken zukommt. Kluckhohn kann nachweisen, daß nächste Nachbarn Müllers, wenn sie den Gegensatz nutzen, als männlich fassen, was für Müller weiblich, und als weiblich, was für ihn männlich heißt. Das erweist abermals die Gefahren solcher Entgegensetzungen. Kluckhohn schon stellte fest, daß die Androgynenlehre in Müllers Denken keine Rolle spielt. Reinfemeyer (S. 44) hätte zu dieser Ansicht Kluckhohns Stellung nehmen müssen. Verwiesen sei noch auf Kluckhohns Studien „Persönlichkeit und Gemeinschaft“ (Halle a. S. 1925 S. 64).

Diese bezieht sich auf meine Einwände. Er tut aber nicht, was seltsamerweise auch sonst unterlassen wird, so notwendig, ja unerlässlich es ist. Erscheint nicht immer Platons Androgyne, als ob sie etwas durchaus Bekanntes und vor allem etwas ganz Eindeutiges wäre? Wie von sokratischer Ironie stets die Rede ist, als wäre sie ein selbstverständlicher Begriff, so kümmert sich keiner um die Stelle, die in Platons Denken die Androgyne einnimmt. Kann sie wirklich als wesentlicher Bestandteil der Weltanschauung Platons gelten? Wer das annimmt, hätte es mindestens zu erweisen gegen die nicht wenigen, die anderer Ansicht sind.

Friedrich Schlegel gedenkt einmal des „schönen Sanskrits“ Platons (und des Hemsterhuis), das nur die verstünden, die es verstehen sollen. Muß wirklich gesagt werden, daß ein Philosoph, der sich wie Platon oder Hemsterhuis der Ausdrucksform des Dialogs bedient, mit Vorsicht angeführt werden sollte? Im philosophischen Zwiegespräch und besonders im Gespräch der Schriften Platons erscheinen zum guten Teil auch Sätze, die ganz und gar nicht die Ansicht des Verfassers vertreten. Denn Wesen des Gesprächs ist zumal bei Platon, daß der oder jener eine Ansicht vorträgt, die hinterdrein von Sokrates widerlegt wird. Heißt es also irgendwo: Bei Platon steht..., so ist immer hinzuzufügen, wer das Wort hat.

Die Androgyne wird nicht von Sokrates in das „Gastmahl“ hineingetragen. Den Mythos von den Doppelmenschen der Urzeit, die, ihren Übermut zu büßen, in zwei Menschen gespalten wurden, und von der unaustilgbaren Sehnsucht, mit der die beiden Hälften nach Wiedervereinigung streben, erzählt nicht Sokrates, sondern Aristophanes. Er

tut das mutwillig wie in seinen Komödien. Platon verwertet Einzelheiten der „Vögel“ und der „Lysistrata“, um Aristophanes möglichst aristophanisch sich ausdrücken zu lassen. Er trifft sehr gut den Ton eines Schalks, der die Götter und die Menschen verspottet, und hinter dessen Wiß sich gleichwohl sittlicher Ernst birgt. Was es hieß, daß Platon im „Gastmahl“ gerade Aristophanes auftreten ließ, der mit Sokrates nichts weniger als schonend umgegangen war, sei hier nur gestreift. Über diese Tatsache ist viel und Wertvolles längst gesagt worden.

Vor Aristophanes äußern sich drei andere im „Gastmahl“. Der erste und der dritte spielen nicht eine neidenswerte Rolle; der zweite fährt etwas besser. Nach Aristophanes kommt noch einer daran, der nur Phrasengeklingel bietet. Nun erst ergreift Sokrates das Wort. Den Abschluß bietet die Lobrede des trunkenen Alkibiades auf Sokrates. Ein merklicher Rhythmus ist durchgeführt, ein sichtlich gewolltes Auf und Ab. Das ist hohe Kunst des Aufbaus, das erweist ganz besonders das Kunstgerechte der Dialoge Platons, um so mehr als ja jeder Redner mimisch gestaltet ist, nicht nur Aristophanes; bei ihm ist solche Mimik uns nur am greifbarsten, weil wir ihn aus seinen eigenen Leistungen kennen, wie er war.

Dank solchem Rhythmus des Aufbaus ist Aristophanes — wie schließlich auch der zweite Redner — nicht nur Anwalt von ganz Unzulänglichem. Beide bereiten mehr oder minder vor, was dann durch Sokrates verfochten wird. Mit gutem Recht erblickt man das Wesentliche von Aristophanes' Ausführung, das, was von Sokrates nur noch vertieft werden konnte, in der Begriffbestimmung, die im *Eros* die Sehnsucht nach Ergänzung des eigenen Wesens sieht (*toú holou epithymia kai dioxis* 192 E; Schleiermacher verdeutscht: Verlangen und Trachten nach dem Ganzen, d. h. dem Ganzen, das man einst gewesen war).

Solche Sehnsucht legt bei Sokrates den weiten Weg zurück vom sinnlichen Begehren zu voller Durchgeistigung der Liebe. Bei Schleiermacher lautet die entscheidende Äußerung des Sokrates (211 B C): „Dies ist die rechte Art sich auf die Liebe zu legen, oder von einem andern dazu angeführt zu werden, daß man von diesem einzelnen Schönen beginnend jenes einen Schönen wegen immer höher hinaufsteige gleichsam stufenweise von einem zu zweien, und von zweien zu allen schönen Gestalten, und von den schönen Gestalten zu den schönen Sitten und Handlungsweisen, und von den schönen Sitten zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen endlich zu jener Kenntnis gelangt, welche von nichts anderem als eben von jenem

Schönen selbst die Kenntnis ist, und man also zuletzt jenes selbst was schön ist erkenne.“ Das göttliche Schöne selbst in seiner Einartigkeit zu schauen, ist höchstes Ergebnis der Hilfe, die dem Menschen vom Gros geleistet wird. Neben diesem göttlich Schönen verblaßt, was als erstes sich aus dem Gros ergibt, die Liebe zu köstlichem Gerät oder Schmuck, dann zu schönen Knaben und Jünglingen.

Plotin nahm nur auf, was ihm das „Gastmahl“ bot, als er das höchste Glück des Menschen in der sehnsuchtsvollen Liebe zum Göttlichen, das ihm das Gute ist, erblickte (Enneaden VI 7, 22). Ihm wird der Erkennende zum liebenden Geist, der mit dem „hen“ dem Einen, eins zu werden sucht (VI 7, 35).

Die Worte des Sokrates umschließen, was der Romantiker vor-schwebte, wenn sie von Liebe sprach. Diese Tatsache wird nur verdunkelt, wenn sofort der Androgynenmythos des Aristophanes hinzugerechnet werden soll. Der Mythos gewinnt in Baaders Hand etwas Unsookratisches, indem Baader nur an die Beziehung des Manns zur Frau, der Frau zum Mann denkt. Ganzmenschen sollen entstehen, die das Männliche mit dem Weiblichen verschmelzen. Platons Sokrates bewegt sich auf völlig verschiedenem Pfad. Die Liebe von Geschlecht und Geschlecht spielt bei diesem Sokrates keine entscheidende Rolle.

Wohl aber sinnliche Liebe als solche. Der Romantiker und nicht nur ihr war es höchst wichtig, daß auch der Sokrates des „Gastmahls“ sinnliche Liebe zum Ausgangspunkt machte, wenn er sie auch bald hinter sich ließ und zu höherer Schicht emporstieg. Gros blieb trotzdem hier wie dort tätig. Geistiges und Leibliches war unlösbar verknüpft.

Nun erst fällt volles Licht auf den Platoniker des 18. Jahrhunderts, der wohl am stärksten die Liebesvorstellung der deutschen Romantiker bedingt. Hemsterhuis versichert die Überzeugung, daß die Seele nach einer völligen und innigen Vereinigung mit allem außer ihr strebt. Begierde der Seele sei ein Streben nach vollkommener und inniger Vereinigung mit dem Wesen des Begehrten. Gemeint ist ebenso Geistiges wie Leibliches. Ganz wie die Moritz und Humboldt wagt Hemsterhuis Kühne Bindungen der beiden Gegensätze, schließt er aus dem Leiblichen aufs Geistige, wird ihm Leibliches nicht nur zum Symbol des Geistigen, vielmehr zu dem leichter beschaubaren Fall eines Vorgangs, der sich aus seiner reingeistigen Erscheinungsform schwer deuten läßt, wesentlich leichter aus der leiblichen. So erhellt Hemsterhuis geistige Liebe und geistige Sehnsucht aus körperlicher. So entwickelt

sich bei Hemsterhuis ein Philosophieren, das Geistiges aus Geschlechtlichem erklären will, dabei zugleich im Geschlechtlichen noch Geistiges entdeckt. (Vgl. oben S. 102.)

Alles das bewegt sich in dem großen Bezirk, der von Platons Sokrates dem Eros zugebilligt wird, und sieht die höchste Betätigung des Eros in der Sehnsucht nach der Gottheit oder nach dem Absoluten. Derart gewinnt auch der Begriff Liebe bei den Romantikern einen weiten Umfang und zugleich etwas Versfließendes. Er ist vielseitiger als der Liebesbegriff der Schotten. Eine hohe Stufe der Durchgeistigung erreicht schon Novalis im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen. Es legt den von Sokrates vorgezeichneten langen Weg von der Liebe zum schönen Menschen bis zu einem Eros, der das Absolute schaut, zurück, freilich in umgekehrter Richtung: Liebe zum Absoluten findet ihre Erfüllung in der Liebe zur Geliebten.

Gut läßt sich begreifen, daß bei Adam Müller dieser vielgestaltige und in allen Farben schillernde Liebesbegriff der Romantik noch ungreifbarer wird. Reinkemeyer weist diesem Begriff (S. 30 ff.) eine wichtige Stelle zu. Er nennt ihn „die Zentralidee der neuen Religion“. Allein er begnügt sich, die Vorstellung Müllers von Liebe an ihrer Bedeutung für dessen Staatslehre zu bemessen. Sein Führer ist dabei May Scheler. So hat Reinkemeyer nur Verneinendes vorzubringen. Die mannigfaltigen Spiegelungen des Begriffs Liebe, die sich in Müllers ästhetischen Schriften uns ergeben haben, kommen nicht zur Geltung. Müller leistet ein Außerstes, wenn er sogar in der sokratischen Ironie noch Platons Liebesbegriff entdecken will. Alfred Schier bringt in seiner Arbeit „Die Liebe in der Frühromantik“ (Marburg 1913 S. 125 ff.) auch einen Abschnitt über Liebe und Ironie. Er zeigt, daß Liebe und Ironie sich bei den Romantikern auch in ganz anderem Sinn berühren. (Vgl. indes oben S. 193 f.)

Klar zeichnet sich eine Entwicklungslinie ab, die durch die drei Vorlesungsreihen über Drama, Schönes und Beredsamkeit hindurchgeht. Das Religiöse des antiken Dramas ist stark herausgehoben. Allein Müller entwirft ein Ideal künftigen Dramas und kann dies Ideal in noch höherem Sinn religiös nennen. Denn durch das Christentum hat der Tod, also der bevorzugte Ausgang der Tragödie, einen neuen höhern Sinn gewonnen. Der „Himmelfahrtsmoment“ wird nur in einem christlichen Drama erreichbar.

Ganz so ist durch das Christentum dem Schönen ein tieferer Sinn abgewonnen worden. Auch hier also die Möglichkeit einer Über-

windung der Antike durch neuere Kunst. Der Schluß der Vorlesungen über das Schöne nimmt Lessings Wort auf: „Es wird das neue Evangelium kommen.“ Müllers eigenes Ideal der Verknüpfung der Gegensätze zielt auf eine neue Gestalt der Religion, der „Mutter aller Künste“. Aber dies Ideal wurzelt im Christentum, ist — wie Lessings „neues Evangelium“ — nur Steigerung christlicher Anschauung.

Unmittelbarer setzt sich in den Reden über die Beredsamkeit der Gedankengang der Vorlesungen über das Drama fort. Ist hier der Tod rechter Maßstab, so dort die Liebe; ein allerdings minder sicherer Maßstab. Versöhnt sind in der neuern, christlichen Welt die Widerstreite des Irdischen und des Ewigen. Darum sind die Neuen den Alten überlegen, fehlt selbst einem Demosthenes, was dem Neuern, dem Christen, selbstverständliches Bedürfnis und selbstverständlicher Besitz ist.

Immer nur vom Christentum spricht Müller. Allein die Reden über Beredsamkeit verraten unverkennbar genug, daß ihm zuletzt Katholizismus das wahre Christentum ist. Die großen christlichen Redner, die er zu preisen hat, sind durchweg Katholiken. Von Luther kein Wort; freilich auch nicht von deutschen Rednern des Mittelalters. Doch ausdrücklich gesagt ist hier nicht, wie er das einzelne Glaubensbekenntnis wertet. Mit seinem Wortlaut kann sich eine Zeit befreunden, die wieder der Religion zustrebt und gleich ihm gegen „Gottesschen“ kämpft. Ist diese Zeit wie Müller bereit, der Religiosität des Christen mehr Rechte zuzubilligen als der Religion der Antike?

VI. Ergebnisse

Auf dem langen Weg durch Müllers ästhetische Ansichten war vielfach Neues und Wertvolles anzutreffen, zuweilen Gedanken, die auch heute noch ausgeschöpft zu werden verdienen, um so mehr als sie bisher zu wenig verwertet worden sind. Es ist ihm hoch anzurechnen, daß er nach und neben der Ästhetik der deutschen Romantik, zunächst der beiden Schlegel, noch viel Wichtiges vorzubringen wußte. An Wirkung ist er den Schlegel nie gleichgekommen. Wenn versucht worden ist, in Müller den wahren Gedankengeber der Romantik gegen die Schlegel und vor allem gegen F. Schlegel auszuspielen, so bleibt das auf ästhetischem Feld nur in dem engen Sinn beachtenswert, daß er, fußend auf den Arbeiten der Schlegel, noch etwas zu sagen hatte. Allein solche Ergänzung und Vertiefung hatte nie die Stoßkraft der Schlegel. Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur weckten — mehr noch im Ausland als auf deut-

ischem Boden — so außerordentlich viel, daß Müller dagegen nie aufkommen konnte. (Ich verweise auf Josef Körners Schrift „Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa“, Augsburg 1929.) Friedrichs Schrifttum sogar lebte sich niemals gleich umwälzend in die Weite aus. Daß es für einzelne um so mehr bedeutete, erweist nicht zuletzt Müller selbst. Ich möchte nicht, wie es geschehen ist, schlecht-hin erklären, Müller habe F. Schlegels Philosophie übernommen. Doch auf Schritt und Tritt nennen Müllers ästhetische Arbeiten F. Schlegel als seinen Gewährsmann. Auf weiter Strecke arbeitet er mit Gedanken, die von F. Schlegel zuerst vorgebracht worden waren, noch dort, wo er das nicht ausdrücklich sagt.

Betont sei, daß all das nur für Müllers Ästhetik gilt, nicht für seine Staatslehre. Dagegen ist es der hohe Vorzug seiner Ästhetik, daß sie ein gutes Auge für Gesellschaftliches hat. Wenn irgendwo, so hat sie von dieser Seite F. Schlegel und dessen nächste Genossen zu überholen. Wir lernten inzwischen gut genug, Kunst auch im gesellschaftlichen Sinn zu sehen, daß manchen Müllers Gewinne, die aus solcher Schau stammen, für selbstverständlich gelten mögen. Desto mehr müssen sie sich wundern, daß nicht schon vor Müller die deutschen Romantiker gleich weit gelangt sind. Gedacht ist hier besonders an die Wertung der Komödie und auch des Aristophanes.

Hatte Müller für seine Ästhetik ein minder umfangreiches Publikum nicht nur als Wilhelm, auch als Friedrich, so wurde ihm das hohe Glück zuteil, einen großen Künstler aus nächster Nähe fördern und ihm beratend beistehen zu können: Heinrich von Kleist. Gleiches Glück hatten die Schlegel nie. Über Müllers Wirkung auf Kleist ist manches gefabelt worden, zuletzt noch von wissenschaftlicher Seite. Wie bedenklich es ist, dergleichen Einflüsse nachweisen zu wollen, ergab sich auch hier. Wagt man wirklich zu entscheiden, was Kleist von Müller, was Müller von Kleist übernommen hat? Gedankenverwandtschaft beider hatte auch ich festzustellen. Und auch in diesem Zusammenhang spielt Gesellschaftliches, spielt die Bedeutung der im Staat gegebenen Gemeinschaft eine wichtige Rolle. Besseres Recht besitzen immer noch neuere Versuche, den Dichter des „Homburg“ durch Müller bedingt zu sehen als der ältere, der sehr frühe Brauch, Müller zu Kleists bösem Genius zu machen.

Nicht seien jetzt alle Gründe erörtert, die zu dem abfälligen Urteil über Müllers Charakter führten. Dies Urteil, schon in erster Zeit gefällt, klingt immer noch nach. Es erblickt in ihm einen überzeugungslosen Sophisten. Sophistisches war auf meinem Weg durch seine

Schriften über Ästhetisches anzutreffen. Wo liegt die eigentliche Wurzel solchen Vorwurfs?

Von Sophistik soll heutzutage nicht mehr geredet werden, als sei sie ein schlimmer alter Brauch, der von Sokrates ausgerottet worden ist und seitdem nur bei ganz üblen Gesellen sich antreffen läßt. Man wolle nicht übersehen, daß wir allerjüngstens eine neue sophistische Haltung durchgemacht haben. Dank Paul Ernst und einigen andern ist es jetzt den Menschen leidlich klar geworden, wie sophistisch die Welt, nicht zuletzt die deutsche, am Ende des 19. Jahrhunderts war. Oft genug wies ich auf diese Tatsache hin; ich will das alles nicht wiederholen.

Wer selbst eine solche Welle der Sophistik miterlebt hat, kann um so besser sagen, in welchem Sinn Adam Müller der Sophistik nahekommt. Man darf die Sophistik Müllers wohl dort suchen, wo er sich mit der Zeit um 1900 am engsten berührt. Es war eine Zeit des Relativismus. Müller aber beginnt mit einer Kriegserklärung gegen alles Absolute. Er nimmt dann einiges von dieser Kriegserklärung zurück. Allein Wesentliches bleibt bestehen. Das suchte ich oben zu erweisen. Jetzt möchte ich hinzufügen: Auch Müllers Bekenntnis zu einem Glauben, der am Absoluten festhält, gewöhnte ihm nicht die Neigung ab, die Welt relativistisch zu sehen und zu werten. In einer Zeit, die in Hegel einen Umwalt relativistischer Weltauffassung weckte, ging Müller sofort bis ans Ende des Relativismus. So wäre der rechte Augenblick für seine Wiedererweckung das Ende des 19. Jahrhunderts gewesen. Als sich diese Wiedererweckung endlich vollzog, war die Weltenuhr schon weiter vorgerückt. Wirklich ergab sich sofort starker Widerspruch von der Seite, die den Relativismus schon überwunden hatte. Ich meine natürlich Carl Schmitt. Sein Buch über Politische Romantik ist tatsächlich ein Bekenntnis gegen Relativismus.

Der führende relativistische Begriff Müllers ist die vermittelnde Kritik. Sie stützt sich auf seine Lehre vom Gegensatz. Wieweit sie vorwegnimmt, was in meinem Fach um 1900 galt, war schon zu sagen.

Jetzt darf ich behaupten: Müller ist um den Gewinn seiner Schriften über Ästhetisches gekommen, weil er sich die Wirkung durch eine zur Schau getragene Relativistik und durch die Griffe, die er dank ihr übte, verdorben hat. Ich verzichte gern darauf, die Anlagen Müllers zu untersuchen und nachzuweisen, wie sich in solchen Griffen etwas Angeborenes auslebte. Mir geht es nur um die Bestimmung der Ursache, die den Zuhörern und Lesern Müllers nahelegte, ihn für nicht ganz ehrlich zu halten, ihm nicht zuzutrauen, daß er von der Wahrheit seiner Worte überzeugt sei.

Soll Gesinnungswechsel Müllers da mitspielen? Den Roman-
tifiern wird er oft vorgeworfen. Übersehen ist dann zumeist, daß der
Deutsche, der Mensch des Werdens, ungern auf einer einzigen Stelle
stehen bleibt. Unbeweglichkeit ist für den Deutschen vielmehr Gegen-
stand eines Vorwurfs. „Wie ich beharre, bin ich Knecht.“ Muß noch
gesagt werden, welche Wandlungen sich in Goethe und in Schiller
durchgesetzt haben? Goethes Weg vom naiven Realismus zur An-
erkennung der engen Grenzen aller Erfahrung und zu der Ansicht, daß
Künstler, die von der Natur reden, eigentlich die „Idee“ meinen, ist
nicht kürzer als Schillers Weg vom Eudämonismus zum kategori-
schen Imperativ.

Müller vollzieht allerdings die eine Wandlung, die vielen Roman-
tifiern bitter verdacht wird. Er tut es indes sehr früh, schon unmittelbar
nach seiner ersten Veröffentlichung. Er hatte wohl zuzugeben, daß
er nun auch etwas zu widerrufen genötigt sei. Doch viel weniger hatte
er zu widerrufen als andere neben ihm. Das Wesentlichste bleibt bei
ihm unberührt, während andere nicht nur vom Unglauben zum Gottes-
glauben, auch vom Weltbürgertum zu Volksgebundenheit, von der
Absicht, alte Staatseinrichtung umzustürzen zur Verklärung altehr-
würdiger Staatsordnung vorzuschreiten hatten. Sogar die Methode
seines Denkens bleibt gewahrt. Der Kern seiner Lehre vom Gegensatz
erhält sich bis zuletzt.

Ist vielleicht gerade diese Lehre vom Gegensatz und die Verwertung,
die ihr bei Müller ersteht, Anlaß der Angriffe, die er von Anfang
an zu befahren hat? Mag sie mit Hegels Dialektik mehr oder minder
verwandt sein, sie teilte mit dieser Dialektik das Los, vielen für Hirn-
gespinnst zu gelten. Doch gegen Hegel kehrte sich nur der Einwand,
er vergewaltige den Reichtum des Lebens durch Einordnung in ein
logisches Schema. Unehrlichkeit warf ihm keiner vor. Nicht in der
Gegensatzlehre an sich, nur in der Art ihrer Verwertung liegt bei
Müller der Anlaß zu solcher Anklage.

Denn sie wird ihm zum lieben Mittel seiner Rhetorik. Er miß-
braucht sie im Dienst einer Ausdrucksform, die gerade dem Deutschen
wie bewußtes Verschleiern der Wahrheit erscheint. Doch schon die
antike Begriffsbestimmung, Rhetorik sei eine „ars persuadendi“ deutet
auf Ähnliches hin. In Müllers Reden über Beredsamkeit wird das
kaum berührt. Aber an entscheidender Stelle verweilt er lange bei
einem Kunstgriff der „ars persuadendi“; noch mehr: er baut mit
diesem Griff das Ganze der Reden auf.

Was zuletzt den Sieg erringen soll, wird zunächst niedrig einge-

schägt. Die Deutschen enthüllen sich am Ende als das auserwählte Volk höchster Beredsamkeit; zu Beginn ist es, als sei kein Volk derart einsamem Sinnen geneigt und daher minder zu Rede befähigt. Wird da nicht nach altem Brauch der Sophistik die schwache Sache zur Stärkern gemacht? Allein Müller spielt gerade hier mit aufgedeckten Karten. Diesen einen Griff des Redners erläutert und rechtfertigt er ausführlich. Als ob er Zacharias Werner vor Augen hätte, meldet er von der Macht des Redners, der sich selbst zuerst aufs schärfste anklagt, um dadurch desto stärker zu überzeugen. (Werner, der von Müller wenig freundlich gewertet wurde, kam erst 1814 als Prediger nach Wien.)

Was nachgewiesen werden sollte, war nicht Tatsache, ruhte schier nur auf einer Hoffnung. Sie hat sich nachmals bestätigt. Als Deutschland endlich ein Parlament erhielt, traten wirklich die großen deutschen Redner ans Tageslicht, die von Müller vorausgesagt worden waren. Forderte indes Müller nicht viel Vertrauen von seinen Hörern, wenn er sich so zuversichtlich als Geher aufspielte? Lag nicht nahe, solcher Redekunst nachzusagen, sie wisse alles zu beweisen? Und war das nicht Sophistik?

„Nur als oratorische Leistung darf man Müllers Argumentation beurteilen“, sagt Carl Schmitt (*Politische Romantik*, 2. Aufl. G. 191).

Ich möchte dieses überscharfe Wort etwas mildern: Müllers Argumentation ist zuweilen nur oratorische Leistung. Das erwies sich auch in der Zergliederung seiner Arbeiten über Ästhetisches. Es erwies sich am schlimmsten, wenn im Schwung der Rede sich Begriffsgegensätze inhaltlich verschoben; vollends wenn Begriffe, die durch Müller einen neuen Inhalt gewannen, unversehens in ihrem altüblichen Sinn auftauchten, in nächster Nähe der neuen Grundbegriffe Müllers, und ohne daß der Redner, vielmehr der Schreiber sich einer Unfolgerichtigkeit bewußt wurde oder gar den andern Sinn hervorhob, den das Wort an der Stelle hatte. Besonders der Begriff „dramatisch“ erscheint in buntem Wechsel und ohne Warnungstafel bald in üblichem Sinn, bald im ungewöhnlichen Sinn Müllers. Gens warf mit Recht dem Freunde (S. 130 f.) Mangel an Sorgfalt bei der Abfassung der Vorlesungen vor.

Überhaupt sind diese gegensätzlichen Grundbegriffe, die sich nach Müllers Lehre vom Gegensatz dialektisch zu einer höhern Einheit verbinden, durch ihre Übermenge seinem Schrifttum sehr gefährlich geworden. Er heßt sie zu Tode, wenn auch dabei mancher Gewinn abfällt. Wieder einmal übersah ein Denker, um wieviel mehr die Hälfte ist als

das Ganze. Solche Grundbegriffe wollen mit sorgsamer Hand geprägt werden. Wölfflin bot seine Grundbegriffe nach langjähriger Erprobung als Ergebnis eines unablässig tätigen Forschens. (Daß auch Wölfflin nicht alle Gefahren mied, die bei solcher Begriffsbildung drohen, ist nicht zu bestreiten; ich selbst suchte das zu zeigen.) Müller aber hat für jeden Gegenstand neue Grundbegriffe bereit. Sie sinken dadurch von vornherein zu Leitmotiven des Redners herab, als wären sie nur für die einzelne Redefolge da; wirklich hatten sie kein Nachleben, kaum bei Müller selbst. Carl Schmitt spricht im Hinblick auf Müllers gesamte Schriftstellerei von einer „hochromantischen“ Aufstellung und Vermengung aller möglichen Gegensätze (S. 191). (Ob sie hochromantisch ist, wäre zu erwägen. Sie berührt sich ohne Zweifel mit Neigungen F. Schlegels oder Hardenbergs. Allein vor allem F. Schlegel schuf Gegensätze von Grundbegriffen, die sich als dauerhaft erwiesen.) Schmitt führt eine lange Reihe solcher Gegensatzpaare vor: Mann und Weib, Stadt und Land, Adel und Bürgertum, Oberhaus und Unterhaus, Leib und Seele, Person und Sache usw. Die Liste wäre aus den Schriften über Ästhetisches noch beträchtlich zu ergänzen. Schmitt fügt hinzu: „Sie werden vertauscht, bald als parallele Kontraste, bald als Gegensätze, bald als Identitäten behandelt, und bleiben immer nur Töne und Akkorde, die sich mischen, kontrastieren oder harmonieren, je nach dem oratorischen Effekt im einzelnen Falle.“ Schmitt bringt einen überzeugenden Beleg, der vor allem den Grundzug Müllers erweist, im Augenblick einen Gegensatz für mehr oder minder bildhafte Deutung eines andern Gegensatzes sich zurechtzulegen; dabei ist der vergleichsweise verwertete Gegensatz im Dienst des Einfalls zurechtgemodelt. Ein Unbefangener würde diesen zweiten Gegensatz anders sehen als Müller. Müller selbst sieht ihn so, weil er den zweiten Gegensatz, der den ersten erklären soll, nur von der Seite des ersten nimmt. So bringt Dichtung Vergleiche und Gleichnisse; auch sie sagt von dem Gegenstand, der als mehr oder minder Gleiches herangeholt wird, wesentlich nur, was für den Gegenstand, der durch den Vergleich erläutert werden soll, taugt. Müllers Grundbegriffe gehören zum guten Teil in das Gebiet des Metaphorischen.

Zum guten Teil. Meine Zergliederung hat gezeigt, daß zuweilen auch Wertvolleres ersteht. Es gibt Fälle brauchbarer wechselseitiger Erhellung. Fraglich bleibt dann nur, ob gerade die Worte, die von Müller zur Bezeichnung der Gegensätze verwertet werden, ersprießlich und notwendig sind. Ob nicht vorhandene Wortgegensätze ge-

nügt, ja Besseres geboten hätten. Träte die alte Bezeichnungsweise auf, würde sie nicht dauernd durch eine Fülle neuer Bezeichnungen ersetzt, so käme der Eindruck nicht oder weniger zustande, daß wir ein geschicktes Ballspiel mit Begriffen staunend erleben, staunend, aber auch voll Zweifel.

Unnötig ist, ausdrücklich zu erklären, wie weit durch solche Neigungen Müller von Hegel sich entfernt, von der Dialektik auch, die vorher bei Schiller sich findet; dann von dem Arbeiten mit Polaritäten, wie es im Geistesbund mit Goethe von Schelling geübt wird. Am gefährlichsten für Müller wird seine taschenspielerartige Gewandtheit im Verwerten von Begriffsgegensätzen dort, wo der eigentliche und höchste Zweck der Dialektik und des Begriffs Polarität erreicht werden soll. Triadisch geht es weiter von Satz zu Gegensatz und dann zur Verbindung der Gegensätze. Die Synthesis von These und Antithese ruht auf schwachem Grund, wenn These und Antithese unscharf umrissen sind. Letztes Ziel Müllers ist „vermittelnde Kritik“. Ihr zuliebe treibt er das Spiel der Gegensätze. Sie soll doch die These und die Antithese zur Synthese zusammenballen und dadurch das Eigenrecht von These und Antithese erweisen. Da jedoch volle Strenge der Begriffsbestimmung von These und Antithese nur selten erreicht ist, kommt der Aufbau der Synthese ins Wanken. Aus angeblich strenger Logik des Bewertens wird ein Relativismus, der schlecht hin nach Bedarf und Geschmack allem Gerechtigkeit widerfahren läßt. Müller gelangt dahin, wo Betrachtung von Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts stand. Schon bei der Erörterung des Begriffs der vermittelnden Kritik in den Vorlesungen über deutsche Wissenschaft kündigte sich das an. Nicht scharferfaßte Begriffe, sondern geistige Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit entscheiden. Das Ideal des Kritikers wird wie um 1900 der recht freie und gebildete Mensch, der sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen kann, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade. Das Lyceumfragment 55, das ich hier anführe, gilt längst als wichtigstes Zeugnis für das Proteische der Romantik. Müller wahrt sich die Rechte eines romantischen Proteus mit um so mehr Geschick, als ihm dabei sein rednerhaftes Ballspiel mit Begriffen zu Hilfe kommt. Es erlaubt ihm, von Fall zu Fall die Begriffe zu schaffen und zu nutzen. Hier ist der Okkasionalismus wirklich unverkennbar, den der Romantik und Müller ihr scharfer Kritiker Carl Schmitt zubilligt.

Das Proteische der Romantik pflegt man mit dem Begriff der romantischen Ironie zu verbinden. Wenn anders Ironie des Sokrates oder der Romantik ihrem Träger eine unbezwingliche Stellung im Kampf der Geister möglich macht, eine Stellung mindestens, aus der sich stets der Ausweg in eine noch gesichrtere eröffnet, so ist Müller Träger solcher Ironie. Nicht umsonst sagt er so viel von romantischer Ironie, wo er von Aristophanes zu sprechen hat. Wirklich bezeichnen die „Prolegomena einer Kunst-Philosophie“ im „Phöbus“ gleich zu Beginn das dialektische Verfahren Müllers als „echte platonische Ironie“ (oben S. 160). Ein arger Fehlgriff wäre es, die Romantik Müllers als glückliche Überwindung der Frühromantiker anzusehen, die sich noch an dem Spiel romantischer Ironie ergöhten. Müller ist vom Scheitel zur Sohle opportunistischer Träger romantischer Ironie, mit jeder Wendung bereit, sich selbst zu sichern. Ein trügender Schein strenger Logik hängt seinem Werk an, das tatsächlich freies Walten mit mehr oder minder guten Einfällen ist. Die Waffen, die er ins Feld führte, genügen nicht immer scharfer Prüfung. Doch glückliche Einblicke in wesentliche Einzelheiten, Feinfühligkeit im Ergründen von Leistungen des Geists bleiben seine Vorzüge. Dank solchen Mitteln, nicht dank seiner Systematik ist er an mancher Stelle über seine Vorgänger hinausgelangt.

Diese Vorzüge sind um so stärker zu betonen, weil sie Gefahr laufen, wegen seiner proteischen Rhetorik verkannt zu werden. Droht doch selbst seinem kraftvollen Eintreten für deutsches Wesen, daß es zusammen mit andern nur wie die tauglichste Gebärde eines Schönredners wirke. Die unverkennbare Rednerbegabung Müllers hat ihm tatsächlich mehr geschadet als genützt. Sein Bestes geriet in die arge Lage, als Schaumschlägerei sich gewertet zu sehen. „Crème fouettée“ sagte Dorothea Schlegel. Müller hatte mehr zu bieten.

Die Zergliederung der ästhetischen Arbeiten Müllers hatte auf Schritt und Tritt Zusammenhang mit Schillers Denken festzustellen. Ich wage es, Müller einen wichtigen Weiterentwickler von Schillers Weltanschauung zu nennen. Das fällt um so mehr ins Gewicht, weil Müller als Romantiker gilt. Mehr als viele andere betone ich das Gemeinsame, das zwischen Schiller und der Romantik besteht. Allein Müller ist mit Schiller noch weit stärker verbunden; er bezeugt es auch ausdrücklich.

Vor Jahrzehnten, zu Beginn der Einleitung in Schillers philosophische Schriften innerhalb der Cottaschen Säkularausgabe (II, S. V), deutete ich an, daß Schiller ein Drittes Reich suchte, eine Vereinigung

antiker und neuer Kultur, eine Vereinheitlichung des zwiespältigen Menschen, eine Überwindung aller Einseitigkeit. Das ist für Schiller der wahre Sinn seiner Synthese der Antithesen zu einem Ideal. Ist es nicht auch der eigentliche Sinn von Müllers vermittelnder Kritik? Schon als auf diesen Blättern zum erstenmal Müllers Name zu nennen war (S. 47 f.), kündigte sich das an. Nimmt Müllers vermittelnde Kritik vieles vorweg, das dem 19. Jahrhundert immer lieber werden sollte, er baute auch mit an dem einen Gedanken, den dieses Jahrhundert vielleicht am dringlichsten durchzusetzen strebte, an dem Gedanken eines Dritten Reichs, wie es den Gesinnungsgeoffenen Jhsens vorschwebte.

Nachtrag

Gundolfs Aufsatz über F. Schlegel ist oben S. 74 und 84 mit Willen nach dem Erstdruck angeführt. Er ist in Gundolfs „Romantiker“ (Berlin-Wilmersdorf 1930 S. 9 ff.) übergegangen. Die erwähnten Sätze Gundolfs finden sich hier S. 13 f.

Zu S. 213: Lessings Satz „Es wird das neue Evangelium kommen“ erscheint auch in F. Schlegels Sonett „Lessings Worte“ von 1801 (Sämtliche Werke, 2. Ausg. 10, 15).