



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

III. Dramatische Kunst

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

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 Verhältniß des Komischen und Tragischen | Heinrich 4. oder von dem Verhältniß 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 deutsch.

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 hingefuschte 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. Gogenanntes wirkliches Leben bedingt einen sklavischen Zustand der Seele; sie verhält sich dialogisch (nur empfänglich), indem sie sich vom Zufall regieren läßt. Gogenanntes 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 erhabener 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 Aischylos 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. Aischylos 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 Miszellen“ 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 Unschärfes.) 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 unzerstörbareren 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-