



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

IV. Das Schöne

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

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 Adelung, 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 Tauchzen 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 — gesellige 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 größeren 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 Erhabne 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