



Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

Shakespeare

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

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

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

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

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

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

Wie Müller selbst die Werke Shakespeares betrachten möchte, erläutert er an einem Bilde. Er will nicht eine Libelle, an deren Farbenspiel er sich im Sonnenschein freute, haschen, um dann nur ein traurig dunkles Grau zu sehen. (Goethes Verse „Die Freuden“ bieten das Bild.) Er will sie nur vorsichtig betrachten, ihr dann die Freiheit geben und das Farbenspiel von neuem verfolgen. Wirklich glückt ihm das recht gut in der Darstellung des „Sommernachtstraums“ und des „Wintermärchens“. Leichtbeschwingt bleibt alles. Nur wenn Müller gegen die falsche Wertung kämpft, die es Shakespeare verdankt, sechzehn Jahre zwischen zwei Aufzüge des „Wintermärchens“ einzuschalten und hier der Geographie ein Schnippchen nach dem andern zu schlagen, oder wenn er die beliebte Frage erörtert, ob Shakespeare gelehrt gewesen sei, wird er im Anmut schwerfälliger. Dafür flicht er in seine leicht 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