



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

der Narr

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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