



Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

religiöse Tragödie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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