



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

die drei Grundbegriffe und Schiller

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

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 Werten 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