



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Romantisches

Walzel, Oskar

Bonn, 1934

Heinrich von Kleist

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

schöpfen; er bot aber tiefe Einblicke. Sein Verdienst bleibt, einen Wesensunterschied des antiken und modernen Lebensgefühls erfaßt und den viel erörterten Unterschied von antik und modern für den Begriff des Tragischen in neuer Weise ausgesprochen zu haben. Man meint heute, unbetretene Pfade zu gehen, wenn man nachweist, um wieviel verständlicher neuere, zunächst christliche Dramatik ausklingt als die antike. Müller hat das vorweggenommen, ohne freilich der neueren Dramatik vorzuwerfen, daß sie durch diese Wandlung um echte Tragik gekommen ist.

Einsichtig würdigt diesen Gedanken Müllers der Aufsatz W. Rehms „Götterstille und Göttertrauer“ (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1931 S. 256; vgl. S. 292 Anm. 72). Er nennt Stellen der Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur, in denen sich die Ansicht vorbereitet; er kennzeichnet die Rolle, die dem Gedanken in der Geistesentwicklung um 1800 zukommt.

J. Schlegel scheidet in der „Geschichte der alten und neuen Literatur“ (Werke, 2. Ausgabe 2, 86 f.) das christliche Drama, zunächst Calderons Tragödien, von zwei andern Gattungen der Tragödie, die wesentlich in der Antike bestehen. Mit Müller berührt sich das nur von fern; es wirkt fast wie Verflachung von Müllers Ansicht.

Den Weg, der von Müller seiner religiösen Idealtragödie vorgeschrieben wird, und den er in Goethes „Egmont“ vorfindet, die Entwicklung vom Auferstehungsmoment zur Katastrophe und zum Himmelfahrtsmoment, hat Franz Servaes (Heinrich v. Kleist, Leipzig, Berlin und Wien 1902 S. 131 f.) im „Prinzen Friedrich von Homburg“ wiederfinden wollen. Wirklich klingt die Stelle, die oben (S. 180) in vollem Umfang abgedruckt ist, wie eine Umschreibung des Gangs der Dichtung Kleists. Servaes denkt nicht daran, einen Einfluß nachzuweisen. Er begnügt sich mit der Wendung, Kleist hätte sich gewiß des Beifalls seines Freundes zu erfreuen gehabt. Ist es nicht wirklich, als erfülle Kleist im „Homburg“, was die Vorlesungen Müllers einige Jahre früher gefordert hatten, und was im „Phöbus“ abgedruckt worden war? Ich erhebe nicht den kleinlichen Einwand, Homburg habe nicht wie Egmont den Tod zu erleiden. Homburg durchschreitet tatsächlich den Weg, den auch Egmont geht. Daß zuletzt innere Läuterung noch das Recht erkämpft, weiterzuleben, steigert nur das Verständliche des Schlusses, den für das neue religiöse Drama Müller verlangt. Homburgs Worte im 10. Auftritt des 5. Aufzugs („Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!...“) deuten wirklich in Müllers Sinn auf eine „Himmelfahrt“, auf Versöhnung mit dem Gedanken

des Todes. Berechtigt ist — abermals in Müllers Sinn — die Frage, ob ein antikes Stück solche frohe Todesbereitschaft hätte ausdrücken können. Beirrend könnte nur der Ausdruck „religiöse Tragödie“ wirken. Er soll indes nur den Tod werten, wie Novalis es meint, nicht nach antiker Weise als Verzicht auf eine nie wieder erreichbare schönere Welt, sondern als Schritt in ein Jenseits, das nicht die düsteren Farben des Hades hat. Bewußt ist sich Homburg der Wandlung nicht, die dem Tod eine schönere Gestalt geschenkt hat. Doch auch Egmont, der von Müller als Beleg für das neuere religiöse Stück angerufen wird, ist das nicht. So hätte Müller einiges Recht gehabt, Kleists Drama als Erfüllung seines Ideals hinzunehmen.

Bei hin bietet Müller noch andere glückliche Entgegenstellungen antiker und neuerer Dramatik. Antikes und modernes Theater wie Statue und Panorama zu scheiden, fällt ins Gebiet einer Erhellung der Dichtkunst durch bildende Kunst und trifft überein mit Neigungen der Gegenwart. Die Beobachtung, antike Mythologie gewinne bei den Germanen einen Blumen- und Waldgeruch, nimmt vorweg, was von Nietzsche, auch schon von Heine vertreten werden sollte. Die Bedeutung der Musik antiker Sprache für den Gesamteindruck der antiken Bühne, uns heute selbstverständlich, wäre von W. Schlegel besser gewürdigt worden, wenn er nicht vor allem — und mit guten Gründen — den großen Unterschied des alten Dramas von der Oper seines Zeitalters verfochten hätte. Desto richtiger hätte sich Richard Wagners Gesamtkunstwerk auf Müller berufen dürfen, dann natürlich auch der junge Nietzsche. Abermals in Wagners Blickrichtung fällt Müllers Hinweis auf den Gegensatz einer Bühne, die während eines ganzen Festtags ihre Zuschauer fesselt, und einer Bühne, die nur am Abend ein unterhaltungsbedürftiges Publikum befriedigen will.

(Sogar des allseitig belesebenen Konrad Burdach weithin bekannter Aufsatz „Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik“ in der Sammlung „Vorspiel“ 2, 116 ff. nennt Müller nicht.)

Ganz Müllers Eigentum und ein wertvoller Gewinn ist überhaupt die gesellschaftlich gedachte Betrachtung der Bühne und ihrer Zuschauer. Er erörtert bei Gelegenheit des Aristophanes die Rolle, die dem Publikum im Lustspiel zufallen kann, wenn als Vermittler der Hanswurst und seine Abarten wirken. Müller erkennt das Aristophanische solcher Komik. Müllers Blick für die gesellschaftliche Bedeutung der Bühne bewährt sich hier auch in der zusätzlichen Äußerung über die Aufgaben, die sich dem Familiendrama eröffnen. Schon