

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 44 (1964-1965)
Heft: 12

Artikel: Rudolf Steiners Schriften zum Theater
Autor: Abendroth, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161665>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Rudolf Steiners Schriften zum Theater

WALTER ABENDROTH

Wenn Rudolf Steiner weiter nichts geschrieben und hinterlassen hätte als seine Theaterkritiken nebst den einschlägigen Aufsätzen und Vorträgen, so würden diese genügt haben, seinen Namen in der gebildeten Welt lebendig zu erhalten. Da aber dieser Name im Bewußtsein der Öffentlichkeit mit einer ungeheuer reichen Lebensleistung scheinbar völlig anderer Art verbunden ist, in welcher die genannten Arbeiten dem oberflächlichen Hinblick fast wie Fremdkörper, jedenfalls wie kaum erwähnenswerte Nebendinge vorkommen mögen, so gingen sie in diesem Reichtum einfach unter. Es war ihnen beschieden, auf der einen Seite den Ressentiments gegen die Sache Steiners ohnehin, auf der andern Seite einer gewissen Unterschätzung des Steinerschen Frühwerkes überhaupt zum Opfer zu fallen. Sie haben infolgedessen bis heute die Würdigung nicht erfahren, die ihnen gebührt. Um es noch deutlicher zu sagen: die grundsätzlichen Gegner Rudolf Steiners werden bei ihm solche Publikationen weder vermuten noch, wenn sie schon davon wissen, sich bemüßigt fühlen, davon Kenntnis zu nehmen; die Mehrzahl der Anhänger wiederum wird es schwer haben, ihnen den Rang im Gesamtwerke des großen Lehrers einzuräumen, den sie tatsächlich beanspruchen können. Das eine ist so bedauerlich wie das andere. Denn von Rechts wegen gehörten die *Gesammelten Aufsätze zur Dramaturgie*, wie sie in einem umfangreichen Bande der Rudolf Steiner-Gesamtausgabe (Verlag der Nachlaßverwaltung; Herausgeber Edwin Froböse und Werner Teichert) erschienen sind, in die Bibliothek jedes Theaterfreundes; nein: jedes kulturhistorisch Interessierten, gleichviel, welcher weltanschaulichen Richtung er huldigt. Sie bilden einen gewichtigen Bestandteil der theaterwissenschaftlichen Literatur und ergänzen die vorhandenen ähnlichen Veröffentlichungen unterschiedlicher Bedeutung um eine Stimme, die dem Chorus der akkreditierten Fachschriftsteller einen besonderen Klang von geistiger Fülle hinzufügt. Damit soll aber beileibe kein Gegensatzverhältnis statuiert werden. Der dramaturgische Autor Steiner ist alles andre als ein dilettierender Außenseiter; er kennt die fundamentalen Bedingungen der dramatischen Dichtung so gut, wie Weite und Grenze der darstellenden Kunst, wie das theatralische Handwerk alltäglicher Bühnenpraxis. Was ihn dennoch von dem Begriff eines «Fachmannes» abhebt, ist kein Weniger, sondern ein Mehr: die universale Weite des Horizontes. Sein Blick ist nicht von der Umzäunung eines abgezirkelten «Gebietes» beengt, wie der des Spezialisten (der darum, nach Heimito von Doderers barscher Formulierung, «notwendig ein Dummkopf» ist); er schaut vielmehr stets auf das Ganze der menschlichen Existenz und ihres doppelbödigen Lebensraumes. Daß sich aus

solcher Perspektive nicht selten Divergenzen zwischen dem rein fachlichen und dem übergeordneten geistigen Befund ergeben können — Divergenzen, die eben den bloßen Fachmann nicht zu beunruhigen pflegen — versteht sich von selbst. Gerade in diesen divergierenden Aspekten aber liegt die Problematik aller Kunstkritik begründet; gerade bei ihrer Bewältigung fängt die Kritik erst an, fruchtbar zu werden.

Rudolf Steiners dramaturgische Schriften und Theaterkritiken fallen in die Jahre 1889 bis 1900. Drei Jahre vorher hatte er die *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung* geschrieben; während des genannten Zeitraumes arbeitete er weiter an den Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften, verfaßte er *Wahrheit und Wissenschaft*, *Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit*, und *Goethes Weltanschauung*; das Jahr 1900 brachte die Schrift *Haeckel und seine Gegner*; nach 1900 folgten bald *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens* und *Das Christentum als mystische Tatsache*. Es handelt sich um eine Epoche in Steiners Leben, die man selbst als «kritisch» bezeichnen könnte, wenn man sie mit den Augen jener Zeitgenossen sehen wollte, denen hinter dem Anschein einer umwälzenden Wesensveränderung die Kontinuität und tiefe Logik seiner Entwicklung verborgen blieb. Allein die «Krise» war nicht durch eine Ungewißheit über das Ziel gegeben, sondern nur durch eine solche über den Weg. Darauf des näheren einzugehen, ist hier nicht der Ort. Doch darf man den dramaturgischen Schriften und der Tätigkeit, aus welcher sie hervorgingen, in der angedeuteten Situation Rudolf Steiners eine ganz bestimmte Rolle für die Meisterung eben jener «kritischen» Situation zubilligen; wobei das Wort *kritisch* in seinem Doppelsinn zur Geltung kommen mag. Besagt doch, wie *Kritik* «Urteil», «Entscheidung», so *Krise* einen Zustand, der auf Entscheidung drängt; und demgemäß *kritisch* sowohl «urteilend» wie «in — oder vor — einer Entscheidung stehend». Alle diese Wortinhalte treffen auf jene Situation des dreißig- bis vierzigjährigen Steiner und eben auf einen beträchtlichen Teil der dramaturgischen Schriften zu; so sehr, daß «kritische» Beobachter — vor allem solche, denen es auf Unwahrheit und falsches Zeugnis nicht ankommt — behaupten, es habe zwei Rudolf Steiner gegeben, von denen der zweite alles das verkündet habe, was der erste ablehnte und bekämpfte. Daß dem nicht so ist, weiß jeder wirkliche Sachkenner. Der weiß aber auch, wie leicht sich Nichtkennern das Unzutreffende «beweisen» läßt. Nämlich mit Zitaten. Genau so, wie man mit herausgegriffenen Zitaten auch beweisen kann, daß die Bibel ein pornographisches Buch ist, Goethe ein gesinnungsloser Zyniker und Mozart ein Zotenreißer war. Es ist mit Zitaten als *corporibus delicti* nicht anders als mit statistischen Zahlen: zu ihrer richtigen Deutung gehört die Kenntnis aller Faktoren, von denen sie abstrahiert sind. Bezüglich Steiners und seines behaupteten tiefen Anschauungswechsels vom radikalen Materialismus zum extremen Spiritualismus genügt es schon, die deutsche Sprache zu beherrschen und exakt lesen zu können.

Jene Jahre zwischen 1889 und 1900 waren für Rudolf Steiner bewegte auch durch den zweimaligen Ortswechsel: 1889 von Wien nach Weimar, 1897 von Weimar nach Berlin. An allen drei Orten beschäftigte sich Steiner neben seinen wissenschaftlichen und philosophischen Arbeiten intensiv mit literarischen und theatralischen Angelegenheiten. Seine Berichte und Essays erschienen in der *Deutschen Post* (Berlin), den *Nationalen Blättern* (Wien), dem *Literarischen Merkur* und der Zeitschrift *Deutschland* (Weimar) sowie im *Magazin für Literatur* (Berlin) und in den *Dramaturgischen Blättern* (Berlin und Wien). Für das *Magazin für Literatur* zeichnete Steiner seit seiner Übersiedlung nach Berlin, in Gemeinschaft mit Otto Erich Hartleben (von 1898 an dazu Moriz Zitter) als Herausgeber, außerdem als verantwortlicher Redakteur. Dem Magazin stand die «Freie literarische Gesellschaft» nahe, die es sich unter anderm zur Aufgabe gemacht hatte, moderne Dramen, die sich noch nicht durchzusetzen vermochten, als Studioaufführungen herauszubringen. An diesen Aufführungen beteiligte sich Rudolf Steiner mit Hartleben zusammen mehrfach auch als Regisseur. Öfter hielt er hier einführende Vorträge. Zu einer «Dramatischen Gesellschaft» bestanden ebenfalls Beziehungen, die sich jedoch weniger lebendig auswirkten. Das war also der historische äußere Rahmen zu dem Bilde des Theaterwissenschaftlers, dramaturgischen Essayisten und Kritikers Rudolf Steiner.

Es ist nun an der Zeit, auf den Kern der Sache zu kommen. Steiners Einstellung zur Kritik ganz allgemein hat ihren sehr bestimmten Ausdruck in zwei grundsätzlichen Erklärungen gefunden, die er, in den verschiedensten Zusammenhängen, immer einmal wiederholte. Auch sie sind so geartet, daß, wer nicht verstehen *will*, aus ihnen einen unlösbaren Widerspruch herauslesen kann. Wir wollen indessen hier die «Lösung» gleich vorwegnehmen, indem wir an eine andere oft wiederholte Bemerkung Steiners erinnern, derzufolge jeder Gegenstand seine wahre Beschaffenheit erst erkennen lasse, wenn man ihn *von allen Seiten* betrachtet habe. Auch die beiden Erklärungen zur Kritik zeigen sozusagen zwei Seiten derselben Medaille. Und es ist nicht schwer einzusehen, daß diese beiden Seiten zusammengehören, daß sie beide zusammen erst die ganze «Medaille» und ihre unantastbare Gültigkeit ausmachen.

Die erste Erklärung trifft die *Kritik als Hindernis wahrer Erkenntnis*, die zweite erweist sie als *deren unerläßliche Voraussetzung*. Und es wird sich zeigen, daß den beiden gegensätzlichen «Ansichten» auch gegensätzliche Wirkungsweisen, ja, gegensätzliche Eigenschaften der Kritik und des kritischen Verhaltens entsprechen. Die gegensätzlichen Aspekte lassen sich wie folgt umschreiben: Will der Mensch das wahre Wesen eines anderen Menschen, einer anderen Meinung oder einer fremden Leistung — etwa eines Kunstwerkes — erkennen, so darf er ihnen nicht von vorneherein mit kritischen Vorbehalten begegnen, nicht gleich mit Urteilsbereitschaft an sie herantreten, sondern er muß sich völlig in sie hineinversetzen, unter Ausschaltung aller eigener Reaktionen sich

mit ihnen förmlich *identifizieren*. Es ist diese Haltung die wichtigste Voraussetzung dafür, daß der Mensch überhaupt mit seiner Erkenntniskraft an Wahrheiten und Wirklichkeiten heranlange, insbesondere an solche oberhalb des sinnlich Wahrnehmbaren. Ist mithin der Aufstieg zu höheren Erkenntnissen an diese Voraussetzung der «Kritiklosigkeit» gebunden, so läßt sich einsehen, daß es sich dabei nicht um Abgewöhnung des Urteilsvermögens handeln kann, sondern lediglich um ein bewußtes Abschalten jener, die klare Sicht verbauenden, gleichsam vorgegebenen subjektiven Kriterien, die wir auch im Alltagsleben (bezeichnenderweise gern: «blinde») *Vor-Urteile* nennen. Hingegen wird in einem weiteren Stadium der Erkenntnis die richtige Orientierung innerhalb der erlebten Wirklichkeiten erst recht wieder ein geübtes Unterscheidungsvermögen, geschärfte Urteilskraft erfordern. Vielleicht darf man es so ausdrücken: um Wirklichkeit *erleben* zu können, muß man erst die Kritik zum Schweigen bringen; um das Erlebte *erkennen* (und das heißt auch: bewerten) zu können, muß man das kritische Bewußtsein aufrufen. In letzter Instanz ist natürlich Erkenntnis, als «Synthese von Wahrnehmung und Begriff», ohne Mitwirkung des unterscheidenden, urteilenden, «kritischen» Elementes nicht denkbar, schon weil Begriffsbildung selbst ein Akt der Unterscheidung ist. Nur wird eben Kritik, die auch zu schweigen gelernt hat, reiferer Entscheidungen fähig sein, als solche, die sich selbst vorlaut gleich an die Stelle des Objektes setzt und die dadurch das Paradoxon einer «Erkenntnis ohne Kenntnis» (der Sache nämlich) darstellt.

In der Sprache des Rudolf Steiner der *Dramaturgie* und auf der Ebene der dortigen Belange spiegelt sich das Verhältnis der beiden Funktionen der Kritik — der negativen und der positiven — zueinander so:

«Es ist, seit es eine Kunstwissenschaft gibt, immer von Forderungen der echten Kunst gesprochen worden. Der Künstler müsse dies oder jenes so oder so machen, wurde gesagt. Es sitzt den Herren im Blute, und selbst die modernsten Geister können sich davon nicht losmachen. Ein Mensch, der plötzlich vor sie hinträte und sagte: diese Rose ist nicht richtig, die soll anders sein, den hielten sie für einen Tollhäusler. Aber dem Künstler wagen sie es alle Tage zu sagen: Du mußt so oder so sein.

Oh, nun höre ich die Ganz-Gescheiten schon wieder einwenden: ja, dann müßte der Kritiker zu allem Ja und Amen sagen, dann müßte er alles gelten lassen. O nein, ihr Herren! Wenn einer mit einem ‚Theaterstück‘ kommt, das gar nicht in die Kategorie der ‚Theaterstücke‘ gehört, dann behandle ich ihn ebenso wie einen Menschen, der mir ein greuliches Ding aus Papiermaché für eine wirkliche Rose anpreisen will.»

Durch das ganze Buch läßt sich verfolgen, wie Steiner im Sinne dieser Zweiseitigkeit verfährt: wie er immer wieder zunächst den Standpunkt der *Identifikation* einnimmt oder einzunehmen bemüht ist und dadurch zu positiven Feststellungen gelangt, deren Objektivität besonders augenfällig wird, wenn auf

der Hand liegt, wie fern ihre Inhalte dem Wesen und Denken des Kritikers liegen. Kommt am Ende dennoch ein negatives Urteil heraus, so geschieht es gewissermaßen vom Inneren der Sache her, kraft *Unterscheidung* von Idee und Verwirklichung, Absicht und Ergebnis, Wollen und Vollbringen. Der heutige Leser kann sonach in diesem Buche abermals Anlässe genug aufspießen für den «Nachweis» von Meinungen und Gesinnungen während jener Jahre, die der spätere Rudolf Steiner nie und nimmer vertreten haben würde. Nun, er hat sie auch damals nicht «vertreten»; er hat sie nur auseinandergesetzt und dargestellt; freilich so völlig im Geiste des betreffenden Dichters oder der betreffenden Dichtung, daß es bisweilen scheinen könnte, als stimme er damit überein. Aber wie auch der oben zitierte längere Passus aus dem Aufsatz *Publikum, Kritiker und Theater* zeigt, hielt Steiner es durchaus nicht für die Aufgabe des Kritikers, seine eigene Persönlichkeit zwischen die Aussage des Werkschöpfers und diejenigen, an welche diese Aussage gerichtet sein will, zu schieben. Und das ist eine Vorstellung von Kritikertum, die allerdings allen neuzeitlichen Gepflogenheiten widerspricht, die dessen ungeachtet aber als vorbildlich anerkannt werden sollte. Übrigens bestätigt sich das «Mehr» des Kritikers Steiner gegenüber der zeit- und landesüblichen Fachkritikerschaft nicht zuletzt auch darin, daß er gerade «die Kritik» selbst des öfteren kritisch unter die Lupe nahm. Man hört in den betroffenen Kreisen derartige Sätze heute gar nicht gern, wie sie unter dem Titel *Wissenschaft und Kritik* zu lesen sind; etwa «...ein unproduktiver Kopf wird niemals über einen produktiven etwas zu sagen haben»; oder: «Einen Kritiker, der nichts weiter ist als ein Kritiker, betrachte ich als eine überflüssige Persönlichkeit»; oder «Kritik sollte im Grunde Nebenbeschäftigung sein» oder gar: «Wenn ein Journalist, der nie etwas Selbständiges hervorgebracht hat, dem ich einen Kunstwert beilegen kann, über ein Theaterstück schreibt, so hat das nicht mehr Wert, als wenn eine geistreiche Dame in einem Salon ihre Meinung über dieses Werk zum besten gibt.» Das rührt freilich an den Existenzkern einer großen und heute überaus mächtigen Zunft. Aber es findet seine Parallele in den Äußerungen nahezu aller schöpferischen Geister überragenden Formats. Meinungsverschiedenheiten in diesem Punkte gab es eigentlich von jeher nur unter den verschiedenen geistigen Rängen. — Den Journalismus überhaupt gehen, neben den Artikeln über die Kritik insbesondere, auch Abhandlungen an wie die über *Stilkorruption durch die Presse* und *Zur Psychologie der Phrase*. Allein, wie überall bei Steiner, geht auch bei diesen, zum Teil recht aggressiven, Polemiken das absprechende Urteil Hand in Hand mit anregenden und aufbauenden Gedanken. Indessen hat sich in den behandelten Angelegenheiten seither Grundsätzliches kaum geändert, so daß die Steinersche «Kritik der Kritik» bis heute ihre Aktualität bewahrte. Mit ihrem Verfasser freilich steht es da wesentlich anders. Für ihn lag die tiefere Bedeutung dieser gesamten Tätigkeit, einschließlich verwandter Publikationen der gleichen Jahre, vermutlich darin,

daß er damit sozusagen das Pensum einer bestimmten Entwicklungsstufe absolvierte und zugleich — von späteren Ausnahmefällen abgesehen — das Stadium der öffentlichen Kritikübung wie der polemischen Auseinandersetzungen überhaupt endgültig hinter sich brachte.

Doch nicht nur jene Vorstöße gegen den Kunstjournalismus haben ihre Aktualität behalten; in viel höherem Maße gilt das von vielen *ästhetischen* Erörterungen, die teils im Rahmen selbständiger Thematik, teils in Anknüpfung an einzelne Theaterbesprechungen ausgesponnen werden. Hier wird erst so recht die innige und keinesfalls dilettantische Beziehung Rudolf Steiners zur Kunst spürbar, vor allem auch in der Argumentationsweise seiner Darlegungen am konkreten Beispiel. Wie tief leuchtet er in das Geheimnis schöpferischer Genialität hinein, wenn er anlässlich einer Aufführung des *Käthchens von Heilbronn* im Deutschen Theater schreibt: «Das Vermögen Kleists, komplizierteste Charaktere zu zeichnen, ist ein unbegrenztes. Es gibt wenige Gestalten der Dichtung, die so wahr vor uns stehen wie Käthchens Vater, Theobald Friedeborn. Eine unermessliche dichterische Kraft gehört dazu, einen Menschen darzustellen, in dessen Irrtum eine solche Größe liegt. Dieser Theobald könnte die banalsten, dümmsten Dinge sagen: wir würden von ihnen gefesselt sein wie von höchsten Wahrheiten.» Und wie wohltuend wird die menschliche Ursprünglichkeit dieser Art von Kunstrichtertum sichtbar in den Worten: «Wenn ich der Meinung wäre, ein Kritiker müsse sich schämen, wenn er einmal zum Schwärmer wird, so müßte ich ganz rot werden über das, was ich eben über *Das Käthchen von Heilbronn* niedergeschrieben habe»; worauf er verspricht, sich «auch gleich wieder ganz zusammenzunehmen und ganz vernünftig zu sein», um über ein anderes Schauspiel zu sprechen, in welchem «nichts ist, was Veranlassung zur Schwärmerei gibt». Nicht minder lichtvoll wie mit der Bemerkung über Kleists «unermessliche dichterische Kraft» dringt Steiner auf den Grund der menschlich-künstlerischen Schaffensproblematik, wo er die *Veränderlichkeit des Einflusses dramatischer Kunstwerke in der Zeit* untersucht. Er geht dabei von dem Wirkungsrückgang der Schillerschen Werke und der Dauerwirkung der Shakespeareschen Dramen aus, um fortzufahren: «Ich glaube, man muß auf die Grundursachen der Wirkungen von Kunstwerken eingehen, wenn man die eben berührte Frage lösen will. In unserer Zeit ist das nicht leicht. Denn in dem Zweige menschlichen Denkens, den man heute Ästhetik nennt, herrscht eine Fülle von Vorurteilen, die eine Verständigung unter unseren Zeitgenossen über gewisse Grundfragen der Kunst geradezu ausschließen. Vor allen Dingen denke ich, indem ich dieses sage, an gewisse Kritiker, auf die alles, was innerhalb der Kunstbetrachtung nach Weltanschauung oder Philosophie aussieht, wie auf den Stier ein rotes Tuch wirkt. Wie der Dichter über die Dinge denkt, die den Inhalt zu seinen Werken abgeben, das soll ganz gleichgültig sein. Ja, diese Kritiker sind sogar der Ansicht, daß der Künstler um so größer ist, je weniger er überhaupt denkt.» Steiner weist

nun die weltanschaulichen Quellen des künstlerischen Schaffens bei verschiedenen Dichtern nach und resümiert: «Wer sich diese Wahrheiten gegenwärtig hält, wird einsehen, daß Goethe, Schiller, Ibsen, Maeterlinck nur auf einen bestimmten Kreis von Menschen wirken können, auf diejenigen, welche sich in die Weltanschauung dieser Dichter einleben können, welche denken und empfinden können wie sie. Daher rührt es, daß die Wirkung dieser Künstler Grenzen haben muß.» Demgegenüber wird nun Shakespeare geschildert als einer, dessen «Weltanschauung» am passendsten ausgedrückt werde, wenn man sage: «Die Welt ist ihm ein Schauspiel.» Und weil er sich daher «für keine Einseitigkeit engagiert habe», darum sei er auch «der wirksamste Dramatiker». Der ganze Essay (*Auch ein Shakespeare-Geheimnis*) ist nach Idee, Anlage und Durchführung großartig; wer ihn gelesen hat, wird sich um manche Erkenntnis bereichert fühlen und gelernt haben, die Ursachen auch scheinbar peripherischer Erscheinungen — wie hier der schwankenden oder bleibenden Popularität anspruchsvoller Theaterdichtungen — in tieferen Wirklichkeitsschichten zu suchen als etwa im bloßen modischen «Geschmackswechsel» oder ähnlichen Oberflächenbewegungen.

In jenem Essay war auch von Maurice Maeterlinck die Rede. Dieser Dichter ist noch mehrfach Gegenstand besonderer Beachtung. Sobald von ihm gesprochen wird, merkt man, trotz aller auch hier strikt gewährten Objektivität und keineswegs zurückgehaltener Kritik, daß Steiner Dinge berührt, die nahe an seine eigene Gedankenwelt grenzen — ohne im Munde des Dichters jemals die Klarheit zu gewinnen, um die es dem *Denker* zu tun ist, zu welcher er vielleicht gerade um die Zeit der Begegnung mit dem literarischen Phänomen Maeterlinck durchbricht. Er schreibt da: «Maeterlinck ist nicht in erster Linie eine künstlerische Natur. Die Kunstmittel, deren er sich bedient, sind unvollkommen, fast kindlich. Wer nach der vollkommenen Kunst verlangt, kann aus Maeterlincks Dichtungen keine Befriedigung empfangen. Er ist eine religiöse Natur. Er glaubt, daß es unendliche Tiefen der Menschenseele gibt und daß der Mensch hinuntersteigen kann in diese unendlichen Tiefen. Dann findet er in sich selbst Kräfte, die ihn befähigen, das große Unbekannte zu umfassen, das alle Zeiten als ein Göttliches verehrt haben. Wer diese Seelenkraft in sich erweckt, für den gewinnen die alltäglichsten Dinge des Lebens einen geheimnisvollen, einen göttlichen Sinn.» In diesem Sinne geht es weiter; man könnte meinen, es sei gar nicht mehr von Maeterlinck die Rede, sondern der «Kritiker» habe sich unversehens in einen, ihn selbst gerade in jener «kritischen» Epoche höchst eigenartigen Monolog verloren. Allein so ist es nicht. Vielmehr trifft hier eben einmal ein Sachliches mit Tief-Persönlichem zusammen; übrigens ohnehin auf völlig objektivem, rein ideellem Niveau. Immerhin: von Rudolf Steiners Werdegang her gesehen, läßt sich verstehen, wenn ein etwas simpler Leser bei solchen Auslassungen in dem Dafürhalten bestärkt wird, aus Steiners Darlegungen spräche — stets und grundsätzlich — er selbst

und seine unverrückbare, starr systematisierte Meinung. Wie muß es indessen diesen «Überzeugungs»-Witterer verwirren, wenn er jene Maeterlinck-Interpretation in frischer Erinnerung hat und hundertzwanzig Seiten weiter in der Besprechung eines Dramas von Max Halbe liest: «Der menschliche Geist hat jahrtausendlang nach dem ‚leitenden Zweck‘ gesucht. Die naturwissenschaftliche Ansicht der Gegenwart setzt die mechanische Notwendigkeit dahin, wo dieser Geist die weise Leitung vermutet hat. Der gesunde, freie Geist wird gerade in dieser ‚Lösung des Welträtsels‘ seine schönste Befriedung finden. . . » Das aber wurde im Jahre 1900 geschrieben, zwei Jahre *nach* dem Maeterlinck-Essay! Wären die Steiner-Detektive mit ihrer Zitaten-Diagnostik auf dem rechten Wege, so müßten sie mittels Gegenüberstellung dieser beiden Schriftdokumente beweisen können, daß Rudolf Steiner zwischen 1898 und 1900 sich aus einem tieflotenden Spiritualisten in einen platten Materialisten gewandelt habe. Das wäre also die genaue Umkehrung der These von den «zwei» einander widersprechenden Steinern — dem früheren Materialisten und dem späteren Spiritualisten —, zu deren Untermauerung so viele andere Zitate strapaziert werden. . .

Es sind jedoch andere als weltanschauliche, philosophische oder auch nur eigentlich «intellektuelle» Interessen, die ein Buch dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts für Menschen mit entsprechenden Neigungen lesenswert machen. Solchen potentiellen Lesern sei gesagt, daß ihnen hier nicht zugemutet wird, sich anstatt auf der schönen, grünen Weide buntfarbiger Eindrücke und Erlebnisse auf der dünnen Heide blasser Spekulationen herumführen zu lassen. Weder ermangeln die hier wiederholt in den Vordergrund gerückten unentbehrlichen ideellen Darlegungen sprühender Lebendigkeit, noch erdrücken sie etwa quantitativ den rein gegenständlichen Lesestoff. Eine derartige Sammlung von Niederschriften, die einmal unmittelbare Reflexe greifbarer Lebenswirklichkeit waren, hat ja so etwas wie Memoirencharakter: bei ihrer Lektüre steigen Ereignisse und Gestalten im Gedächtnis auf, die einmal blutvolle Gegenwart waren. Mögen daher für Anthroposophen Abhandlungen wie diejenigen über *Vortragskunst* insonderheit wertvoll sein, da sie die Entwicklungsfäden sichtbar machen, die von Steiners damaligem «Drinnenstehen in dem Leben der dramatischen Kunst» zu seinem nachmaligen sprachkünstlerischen Wirken führen; alle anderen Leser werden darum nicht weniger auf ihre Kosten kommen: sie finden neben den zahlreichen, wahrhaft kurzweilig unterrichtenden Ausführungen über damalige lokale Theaterverhältnisse und über Einzelheiten der Spielleitung wie der Darstellungskunst eine Menge kritischer Berichte über Werke, Autoren und Schauspieler, denen wiederzubegegnen und sie für einen Augenblick zu lebendiger Gegenwärtigkeit auferstehen zu lassen jedem Theaterfreunde und Literaturbeflissenen Vergnügen bereiten wird. Die Anschaulichkeit der Steinerschen Schilderung und die Frische seiner Diktion bewirken eben jene Vergegenwärtigung des Längstver-

gangenen, die niemals das Empfinden aufkommen läßt, es mit längst Überholtem, Veraltetem oder Abgestandenem zu tun zu haben. Im Gegenteil: sogar das wirklich längst Verjäherte lebt beim Lesen wieder auf, so daß begreiflich wird, wieso es einmal Aktualität besaß. Unmöglich, die Namen der Autoren und die Titel der Stücke aufzuzählen, die da, einst Eintags- oder Serienerfolge, inzwischen im Abgrunde der Jahrzehnte versunken, noch einmal wie Traumbilder dem rückschauenden Bewußtsein vorüberschweben. Was der Kritiker ihnen an Zuspruch oder Zurechtweisung angedeihen ließ, ist freilich heute nicht mehr von Belang. Um so fesselnder jedoch, nachzulesen, wie Rudolf Steiner über Novitäten urteilte, die damals so manchen Bildungsbürger schockierten, die jeder aufrechte «Idealist» mit Abscheu quittierte, und die dennoch nicht nur von eminenter «Zeitgemäßheit» waren, sondern auch den ehrenvollen Platz, den sie sich in der Geschichte der dramatischen Dichtung erobern konnten, für die Zukunft behaupteten. Es sei nur — anstelle einer Reihe ähnlicher Fälle, die der Leser selbst entdecken möge — die Würdigung von Gerhart Hauptmanns *Fuhrmann Henschel* erwähnt; eines Stückes, das gewiß zu jener Zeit nicht viele so einsichtsvolle und warmherzige Beurteilungen erfahren hat. Von den Meinungen der Majorität weicht Rudolf Steiner überhaupt häufig genug weit ab — und das wird hoffentlich niemanden verwundern. Allein es lohnt sich allemal, auch und gerade solche — wie es im Jargon unseres gleichgeschalteten modernen Journalismus heißt — «schiefliegenden» Urteile und ihre Begründungen aufmerksam zu studieren. Meistens springt ein Gewinn dabei heraus. Schließlich handelte es sich hier auch hinsichtlich des Theaters selbst um eine «kritische Epoche»; nämlich um die Zeit des Einbruchs der naturalistischen Strömung in die stehenden Gewässer romantisierter idealistischer Tradition. So mancher Autorenname bedeutete da ein Programm; so mancher Werktitel einen Aufruf.

Leichter als Autorennamen und Werktitel lassen sich, wenn auch nicht lückenlos, die Namen der berühmten Mimen herzählen, die in den Blättern der Sammlung wieder Gestalt anzunehmen scheinen: Ferdinand Bonn, Louise Dumont, Eleonore Duse, Willy Froböse, Max Grube, Arthur Kraußneck, Adalbert Matkowsky, Emanuel Reicher, Adele Sandrock, Marie Seebach, Adolf Sonnenthal, Agnes Sorma, Guido Thielscher, Alwine Wiecke, Paul Wiecke, Charlotte Wolter und Ludwig Wüllner. Von dem, was jenerzeit gut und teuer war, fehlt nicht viel.

Sei abschließend nochmals zusammengefaßt: es ist ein Buch, das Anspruch darauf hat, als Anthologie kulturkritischer und kunstphilosophischer Studien, zum mindesten aber als theatergeschichtliche Dokumentation neben den namhaftesten Erscheinungen verwandter Art zu rangieren; und dies zwar völlig unabhängig davon, was es in der geistigen Entwicklung seines Autors einmal bedeutet hat und aus diesem Grunde Schülern und Verehrern Rudolf Steiners stets bedeuten wird.