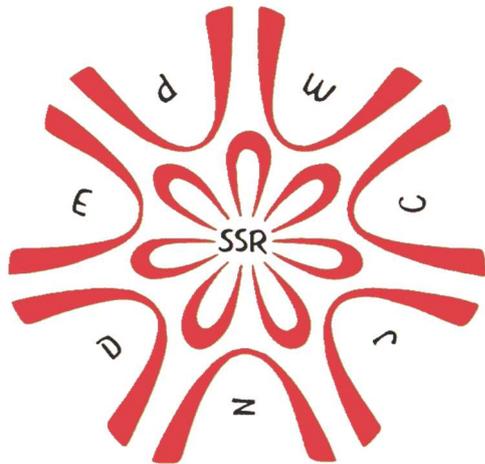


Die Mysteriendramen Rudolf Steiners



Des Lichtes webend Wesen, es erstrahlet
Durch Raumesweiten,
Zu füllen die Welt mit Sein.
Der Liebe Segen, er erwarmet
Die Zeitenfolgen,
Zu rufen aller Welten Offenbarung.
Und Geistesboten, sie vermählen
Des Lichtes webend Wesen
Mit Seelenoffenbarung;
Und wenn vermählen kann mit beiden
Der Mensch sein eigen Selbst,
Ist er in Geisteshöhen lebend.

(Die Pforte der Einweihung, Drittes Bild)

Einleitung

Die Mysteriendramen nehmen einen ganz besonderen Platz im Gesamtwerk Rudolf Steiners ein. Sie sind, wie er selbst immer wieder betont, nichts Vollendetes, sie sind ein keimhafter Anfang, ein Neubeginn – ein Anfang in künstlerisch-dramatischer Hinsicht einerseits, ein Impuls zur Neubelebung der Theaterwelt überhaupt, andererseits liegt in ihnen ein zukunftsweisender Weg, geistige Wahrheiten in sehr lebendiger, konkreter Form an die Menschen heranzubringen.

Rudolf Steiner versuchte in seinen Mysteriendramen den Einweihungsweg einzelner, konkreter individueller Menschen in künstlerischer Form dramatisch darzustellen. Vier Mysteriendramen hat er vollendet, ein fünftes war schon in groben Zügen umrissen, doch kam es durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges nicht mehr zur weiteren Ausarbeitung des Entwurfs. Vermutlich sollten insgesamt zwölf Dramen entstehen, in denen auch immer wieder Rückblicke in frühere Inkarnationen der handelnden Personen gegeben worden wären, wodurch sich schließlich ein vollständiges Panorama der geistigen Entwicklung der Menschheit in der nachatlantischen Zeit ergeben hätte.

Die vier vollendeten Dramen Steiners sind:

I. Die Pforte der Einweihung (Initiation). Ein Rosenkreuzermysterium (1910)

II. Die Prüfung der Seele. Szenisches Lebensbild als Nachspiel zur «Pforte der Einweihung» (1911)

III. Der Hüter der Schwelle. Seelenvorgänge in szenischen Bildern (1912)

IV. Der Seelen Erwachen. Seelische und geistige Vorgänge in szenischen Bildern (1913) (dieses letzte Drama trug in der Programmankündigung noch den Titel „Marias und Thomasius' Erwachen" (oder „Das Jenseits der Schwelle“).

Philosophie, Theosophie, Anthroposophie und künstlerisches Schaffen

Die Mysteriendramen sind aus dem künstlerischen Impuls hervorgegangen, den Steiner mit dem 1907 veranstalteten Münchner Kongress der Theosophischen Gesellschaft als ein ganz neues

Element in die damals noch Theosophische Gesellschaft, aus der dann 1913 die Anthroposophische Gesellschaft herausgetreten ist, eingebracht hat. Bis dahin waren die theosophisch-anthroposophischen Lehren nur in begrifflich-gedanklicher Form gegeben worden und diese war bei den Theosophen vielfach entweder sehr schematisch und abstrakt, wie etwa in Alfred Percy Sinnetts „Geheimbuddhismus“ oder mangelte an voller, reiner Gedankenklarheit, was durchaus auch für die Schriften und Vorträge von H.P. Blavatsky und Annie Besant gilt. Abgesehen davon, dass beiden, Blavatsky und Besant, das tiefere Verständnis für den Christus-Impuls fehlt, kann man ihren Werken, namentlich denen der Blavatsky, bei aller Einseitigkeit eine gewisse geistige Tiefe nicht absprechen, die Rudolf Steiner auch jederzeit gewürdigt hat, aber die Darstellung ist selten so gedankenklar, dass sie den geistigen Anforderungen unseres Bewusstseinsseelenzeitalters voll genügen können.

Hier ist schon der neue Wind spürbar, der durch Rudolf Steiner in die theosophische Bewegung hineingekommen ist. Vorbereitet durch seine philosophischen und goetheanistischen Studien, wie er sie schon in seinen „Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften“, in den „Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung“, in „Wahrheit und Wissenschaft“ und dann ganz besonders in seiner „Philosophie der Freiheit“ niedergelegt hat, konnte Steiner das intellektuelle Denken unseres Zeitalters auf jene bis dahin noch nicht erreichte Höhe heben, durch die sich auch das Geistige in vollkommen gedankenklaren Begriffen und Ideen denken lässt. Er hat damit bewiesen, dass unser Intellekt genauso befähigt ist, geistige Wahrheiten zu erfassen, wie er sonst heute nur die äußeren Naturwahrheiten begreift. Freilich geht das nur, wenn man unbefangen an die mitgeteilten geistigen Wahrheiten herantritt und sich nicht durch die gängigen Vorurteile unserer Zeit blenden lässt. Geisteswissenschaft im Sinne Steiners fordert keinen blinden Glauben, der wäre sogar schädlich, wohl aber den guten Willen, mit einer ursprünglichen und unverbildeten Denkkraft an die Mitteilungen aus der geistigen Welt heranzutreten. Und dazu ist viel guter Wille nötig, denn die Vorurteile sitzen tief, und Steiners Schriften sind nicht leicht zu studieren, wie jeder weiß, der sich einmal damit beschäftigt hat. Das ist aber durchaus gewollt und notwendig. Man kann sie nicht einfach lesen, sondern jeder einzelne Satz lädt gewissermaßen zu einem meditativen Verweilen ein und ein umfassenderes Verständnis wird man sich nur erwerben, wenn man sie viele, viele Male in dieser Art studiert hat. Der Weg der Geisteswissenschaft ist nicht dazu geeignet, geistige Bedürfnisse rasch und bequem zu erfüllen, sondern er ist langsam und mühevoll – aber dafür auch äußerst trittsicher. Man wird dabei nicht leicht in wertlose Phantastereien verfallen, denn unser Intellekt, unser waches Ich ist stets zum unparteiischen Richter über die mitgeteilten geistigen Inhalte aufgerufen.

Um geistige Wahrheiten erfassen zu können, muss allerdings das Denken lebendig beweglich gestaltet werden und Steiners Schriften und Vorträge sind im Grunde reine Gedankenkunstwerke. Sie sind nicht aus einem abstrakt ableitenden Denken, das tote Begriffe zu logischen Schlüssen kombiniert, sondern aus dem lebendigen geistigen Miterleben des Denkprozesses herausgewachsen. Dennoch folgen namentlich die Schriften Steiners einer streng systematischen logischen Ordnung, aber diese ist nicht der Ausgangspunkt, sondern das Endergebnis des lebendigen Gedankenbildungsprozesses. Die für unsere Zeit so nötige Wiedervereinigung von Wissenschaft, Kunst und Spiritualität ist darin schon in klaren Konturen angedeutet.

Was Rudolf Steiner durch seine Schriften und Vorträge an geistigen Erkenntnissen gegeben hat, lebt auf ganz andere, eigenständige Weise, und in gewissem Sinn sogar, wie er selbst sagt, lebensvoller und konkreter, in der künstlerischen Ausgestaltung der Mysteriendramen. Rudolf Steiner ging sogar so weit, zu sagen:

„Es ist von mir schon da und dort seit der Münchner Aufführung dieses Rosenkreuzermysteriums ausgesprochen worden, was ja wahr ist, daß über viele, viele Dinge, die es auf dem Gebiete des Esoterischen, des Okkulten gibt, nicht mehr von mir gesprochen zu werden brauchte, daß von mir keine Vorträge mehr nötig wären, wenn alles das auf die Seelen der lieben Freunde und mancher anderer Menschen wirken würde, unmittelbar aus dem Rosenkreuzermysterium heraus, was in demselben liegt. Und in Worten, wie man sie in den Vorträgen in der Regel gebraucht, hätte ich vieles, vieles zu reden, nicht nur Tage, Wochen, Monate, sondern jahrelang, wenn ich das umschreiben wollte, was durch das Rosenkreuzermysterium gesagt sein sollte und gesagt sein kann. Alle die Dinge, die Sie - und gegenüber okkulten Dingen ist es gewiß berechtigt, so zu sprechen - in einer Art von stammelnder Sprache finden in der Schrift «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?», was da enthalten ist als eine Beschreibung des Weges hinauf in die höheren Welten, das alles verbunden mit dem, was in der «Geheimwissenschaft im Umriß» in einer anderen Form gesagt werden durfte, ist im Grunde genommen viel intensiver, lebensrealer und wirklicher, weil viel individueller, in dem Rosenkreuzermysterium zu finden. In einer solchen Schrift wie zum Beispiel «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?» kann man das, was über die menschliche Entwicklung gesagt werden soll, doch nur so bringen, daß es gewissermaßen anwendbar ist auf jede menschliche Individualität, die daran geht, in gewisser Weise die Schritte hinaufzulenken in die höheren Welten, auf jede menschliche Individualität. Dadurch gewinnt eine derartige Schrift bei aller Konkretheit dennoch einen abstrakten Charakter, man möchte sagen, einen halb theoretischen Charakter. Denn das eine müssen wir festhalten: Entwicklung ist nicht Entwicklung überhaupt! - Es gibt keine Entwicklung an sich, keine Entwicklung im allgemeinen; es gibt nur die Entwicklung des einen oder des anderen oder des dritten, des vierten oder des tausendsten Menschen. Und so viele Menschen in der Welt sind, so viele Entwicklungsprozesse muß es geben. Daher muß die wahrste Schilderung des okkulten Erkenntnisweges im allgemeinen einen Charakter haben, der in einer gewissen Weise sich nicht deckt mit einer individuellen Entwicklung. Will man Entwicklung, so wie sie sich erschaut in der geistigen Welt, wirklich hinstellen, so kann das nur geschehen, wenn man die Entwicklung eines einzelnen Menschen gestaltet, wenn man in die Individualität umsetzt, was für alle Menschen wahr ist. Liegt in der Schrift «Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?» gewissermaßen der Anfang des Entwicklungsgeheimnisses eines jeden Menschen, so liegt in dem Rosenkreuzermysterium das Entwicklungsgeheimnis eines einzelnen Menschen, des Johannes Thomasius.“ (Lit.: GA 125, S 125f)

Die Mysteriendramen sind unmittelbar aus echtem künstlerischen Schaffen hervorgegangen und keineswegs ein bloß bildhaft inszenierter Abklatsch zuvor gedanklich formulierter anthroposophischer Lehren. Die handelnden Personen der Dramen sind keine strohernen Allegorien, sind nicht Personifizierungen irgendwelcher geistiger Prinzipien, sondern lebensvolle individuelle Persönlichkeiten. In der Vorrede zum dritten Mysteriendrama „Der Hüter der Schwelle“ spricht es Steiner ganz deutlich aus:

“Die geistigen Wesenheiten, welche im «Hüter der Schwelle» spielen, sind durchaus nicht allegorisch oder symbolisch gedacht; derjenige, welcher eine geistige Welt als wirklich erkennt, darf wohl die Wesen, die ihm dort so gelten wie die physischen Menschen in der Sinnenwelt, ebenso wie diese darstellen. Wer diese Wesen für Allegorien oder Symbole hält, der verkennt die ganze Art der im «Hüter der Schwelle» gegebenen Vorgänge. Daß Geistwesen nicht menschliche Gestalt haben, wie sie in der Bühnendarstellung haben müssen, ist ja selbstverständlich. Hielte der

Schreiber dieser «Seelenvorgänge in szenischen Bildern» diese Wesen für Allegorien, so würde er sie nicht so darstellen, wie er es tut. Die Gliederung der Personen in Gruppen (3 mal 4) ist nicht gesucht oder der Darstellung zugrunde gelegt; sie ergibt sich - für das Denken nachträglich - aus den Vorgängen, die ganz für sich konzipiert sind und welche eine solche Gliederung von selbst gestalten. Sie ursprünglich zugrunde zu legen, wäre dem Verfasser nie eingefallen. Sie hier als Ergebnis anzuführen, kann erlaubt sein.“ (Lit.: GA 14, S 277)

Beide, anthroposophische Lehre und künstlerisches Schaffen, schöpfen bei Rudolf Steiner aus derselben Quelle, nämlich dem unmittelbaren, bewussten Erleben der geistigen Wirklichkeit, doch wird dieses Erleben ganz unterschiedlich zu Darstellung gebracht. Was Rudolf Steiner als anthroposophische Lehre gegeben hat, ist ein Gedankenkunstwerk, dem aber, entsprechend der Wesensart des Denkens, notwendig ein allgemeiner, bis zu einem gewissen Grad abstrakter Charakter innewohnt. Was Rudolf Steiner in seinen Mysteriendramen künstlerisch auf die Bühne gestellt hat, sind lebensvolle, geistrealistische Einzelschicksale, die aber eben deshalb auch keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können. Sie stehen deshalb keineswegs in Widerspruch zu den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der Geistesschulung, sondern sind die einzigartige unwiederholbare individuelle Ausformung derselben. Um die handelnden Personen echt und überzeugend zu charakterisieren, durfte Rudolf Steiner nicht den Umweg über das Gedankenelement wählen, sondern sie mussten unmittelbar aus dem schöpferischen Wollen hervortreten - in einer Form, die auch Steiner selbst niemals vorhersehen konnte und die ihn selbst immer wieder aufs Neue überraschte. Das ist ein Grundzug echten künstlerischen Schaffens, alles andere wäre völlig unkünstlerische, bloß ausgedachte abstrakte Konstruktion. Nachher, wenn das Werk einmal vollendet ist, kann man natürlich die ihm innenwohnenden Gesetzmäßigkeiten auch gedanklich fassen und beschreiben. Darauf hat Rudolf Steiner sehr nachdrücklich hingewiesen:

"Ich führte aus, als ich die Dichtung des «Faust» interpretieren sollte, daß der Dichter beim Niederschreiben nicht notwendig unmittelbar alle Dinge selber gewusst, selber empfunden hat in Worten, die dann später darin gefunden worden sind. Ich kann die Versicherung geben, daß nichts von dem, was ich hinterher an dieses Mysterium anknüpfen werde, und von dem ich doch weiß, daß es darin ist, mir bewußt war, als die einzelnen Bilder gestaltet wurden. Die Bilder wuchsen so aus sich heraus wie die Blätter einer Pflanze. Man kann gar nicht solch eine Gestalt vorher dadurch hervorbringen, daß man zuerst die Idee hat und diese dann in die äußere Gestalt umsetzt. Es war mir immer recht interessant, wenn so Bild für Bild geworden ist, und Freunde, welche die einzelnen Szenen kennengelernt haben, sagten, es sei merkwürdig, daß es doch immer anders komme, als man es sich vorgestellt habe." (Lit.: GA 125, S 103)

Der künstlerische Impuls

Das Wesen der Kunst

Wahre Kunst spricht durch sich selbst, sie bedarf keiner Auslegung, keiner Interpretation. Sie will im unmittelbaren sinnlichen Erleben erfasst werden. In den theosophischen Kreisen gab es oft die Unsitte, Kunstwerke schematisch nach den theosophischen Lehren auszulegen, etwa indem man in den einzelnen handelnden Personen den Wesensgliedern des Menschen zuordnete. Solch stroherne Abstraktionen schienen Steiner völlig verfehlt:

„Wenn einen damals jemand gefragt hat: Welche Person ist Atma, welche ist Buddhi, welche Manas? - Es wäre eine gräßliche Kunst, eine fürchterliche Kunst, wenn man die Darstellung so interpretieren müßte: Diese Gestalt ist eine Personifikation von Manas. - Es gibt theosophische Unarten, die sich bemühen, alles in dieser Richtung auszulegen. Von dem Kunstwerk, das sich so interpretieren lassen müßte, könnte man sagen: Armes Kunstwerk! - Gegenüber Shakespeares Dramen jedenfalls wäre dies grundfalsch und lächerlich.

Solche Dinge sind Kinderkrankheiten der theosophischen Entwicklung. Man wird sie sich schon abgewöhnen. Aber es ist doch notwendig, daß auf diese Dinge auch einmal aufmerksam gemacht wird. Es könnte sogar vorkommen, daß sich jemand daran macht, die neun Glieder der menschlichen Natur in der Neunten Symphonie Beethovens aufzusuchen.“ (Lit.: GA 125, S 113)

Am leichtesten gelingt das unmittelbare künstlerische Erleben bei der Musik, die man noch am ehesten im unmittelbaren Hören genießt und direkt zum Gemüt sprechen lässt, ohne gleich nach einer intellektuellen Deutung zu verlangen – obwohl natürlich auch über musikalische Kompositionen ungezählte „gescheite“ Abhandlungen geschrieben werden. All das führt aber schon aus dem Wesen der Kunst heraus.

In der dramatischen Kunst ist es noch schwieriger, sich voll und ganz auf das unmittelbare Erleben einzulassen, denn hier ist ein gewisser gedanklicher Inhalt schon Teil des Werkes selbst – und dieser Teil wird heute zumeist als das Wesentliche, als der Kern der Sache selbst genommen. Man irrt, wenn man meint, in der gedanklichen Nacherzählung des Inhalts und den daran angeknüpften Deutungen schon irgendetwas Wesentliches zu haben. Der gedanklich fassbare Inhalt, das „Was“ des dramatischen Geschehens, ist nur die Spitze des Eisberges und eigentlich nur von untergeordneter Bedeutung. Hier gilt das schöne Wort aus Goethes Faust: „Das Was bedenke, mehr bedenke Wie.“ Viel wichtiger ist die künstlerische Form, der Rhythmus und die Melodie der Sprache, der Klang, die Färbung und die Abfolge der Laute. „Der Stoff“, so sagt Schiller, „muss durch die Form vertilgt werden.“ Schiller ging beispielsweise bei seinen Gedichten oft von einem musikalischen Motiv, von einer innerlich erlebten Melodie aus, die er lange mit sich herumtrug, ehe er dann einen geeigneten Stoff, einen passenden Inhalt suchte, dem er diese melodische Form einverleiben konnte. Diese melodische Form ist das eigentliche künstlerische Element, der wahre geistige Gehalt des Gedichts. Goethes Dichtungen wiederum liegt oft sehr deutlich ein bildhaft-malerisches Erleben zugrunde, was bei ihm, dem geborenen Augenmenschen, der lange nicht wusste, ob in der Dichtkunst oder in der Malerei seine künstlerische Berufung liegt, nicht weiter verwundert. Diese Ebene der Dichtungen, das malerisch-plastisch-musikalische Element, muss man erfassen, wenn man sich ihren wahren geistigen Wurzeln nähern will. Das gilt ganz besonders auch für Rudolf Steiners Mysteriendramen.

Die Kunst soll also im unmittelbaren sinnlichen Erleben erfasst werden. Nur ist im ästhetischen Genuss – und Kunstwerke sollen genossen werden als eine ganz besondere Art wertvoller Seelennahrung – das sinnliche Erleben gegenüber den gewohnten alltäglichen Erfahrungen auf eine höhere Ebene gehoben. Das Sinnliche erscheint hier schon unmittelbar *als* ein Geistiges. So hat es schon 1888 Rudolf Steiner als den wesentlichen Charakterzug von Goethes künstlerischem Schaffen beschrieben in seinem Vortrag „Goethe als Vater einer neuen Ästhetik“. Steiner hatte damit als Erster in philosophischer Sprache das ästhetische Prinzip formuliert, das unausgesprochen Goethes Schaffen zu Grunde lag und zugleich weit über diesen hinaus in die Zukunft weist. Gemäß dieses Prinzips ist das Schöne nicht die Erscheinung eines Ideellen, eines Geistigen, im sinnlichen Kleide, sondern es entsteht vielmehr umgekehrt aus einer solchen Umgestaltung und Erhöhung des Sinnlich-

Tatsächlichen, dass dieses selbst, so wie es uns vor Augen steht, bereits als ein Ideelles, als ein Geistiges erscheint. In der Natur draußen und auch im menschlichen Leben kommt das, was als Geistiges darin waltet, nur bruchstückhaft und unvollständig zur Geltung und wird durch mancherlei Zufälligkeiten des äußeren Lebens verdeckt. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, den Schutt der unwesentlichen Zufälligkeiten beiseite zu räumen, und das was in der Natur und im menschlichen Leben zwar veranlagt, aber nicht zu Ende geführt ist, zur vollständigen Erscheinung zu bringen:

„*Merck* bezeichnet einmal Goethes Schaffen mit den Worten: «Dein Bestreben, Deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das gibt nichts wie dummes Zeug.» Damit ist ungefähr dasselbe gesagt wie mit Goethes Worten im zweiten Teil des «Faust»: «Das Was bedenke, mehr bedenke Wie.» Es ist deutlich gesagt, worauf es in der Kunst ankommt. Nicht auf ein Verkörpern eines Übersinnlichen, sondern um ein Umgestalten des Sinnlich-Tatsächlichen. Das Wirkliche soll nicht zum Ausdrucksmittel herabsinken: nein, es soll in seiner vollen Selbständigkeit bestehen bleiben; nur soll es eine neue Gestalt bekommen, eine Gestalt, in der es uns befriedigt. Indem wir irgendein Einzelwesen aus dem Kreise seiner Umgebung herausheben und es in dieser gesonderten Stellung vor unser Auge stellen, wird uns daran sogleich vieles unbegreiflich erscheinen. Wir können es mit dem Begriffe, mit der Idee, die wir ihm notwendig zugrunde legen müssen, nicht in Einklang bringen. Seine Bildung in der Wirklichkeit ist eben nicht nur die Folge seiner eigenen Gesetzlichkeit, sondern es ist die angrenzende Wirklichkeit unmittelbar mitbestimmend. Hätte das Ding sich unabhängig und frei, unbeeinflusst von anderen Dingen entwickeln können, dann nur lebte es seine eigene Idee dar. Diese dem Dinge zugrunde liegende, aber in der Wirklichkeit in freier Entfaltung gestörte Idee muß der Künstler ergreifen und sie zur Entwicklung bringen. Er muß in dem Objekte den Punkt finden, aus dem sich ein Gegenstand in seiner vollkommensten Gestalt entwickeln läßt, in der er sich aber in der Natur selbst nicht entwickeln kann. Die Natur bleibt eben in jedem Einzelding hinter ihrer Absicht zurück; neben dieser Pflanze schafft sie eine zweite, dritte und so fort; keine bringt die volle Idee zu konkretem Leben; die eine diese, die andere jene Seite, soweit es die Umstände gestatten. Der Künstler muß aber auf das zurückgehen, was ihm als die Tendenz der Natur erscheint. Und das meint Goethe, wenn er sein Schaffen mit den Worten ausspricht: «Ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem sich vieles ableiten läßt.» Beim Künstler muß das ganze Äußere seines Werkes das ganze Innere zum Ausdruck bringen; beim Naturprodukt bleibt jenes hinter diesem zurück, und der forschende Menscheng Geist muß es erst erkennen. So sind die Gesetze, nach denen der Künstler verfährt, nichts anderes als die ewigen Gesetze der Natur, aber rein, unbeeinflusst von jeder Hemmung. Nicht was ist, liegt also den Schöpfungen der Kunst zugrunde, sondern was sein könnte, nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche. Der Künstler schafft nach denselben Prinzipien, nach denen die Natur schafft; aber er behandelt nach diesen Prinzipien die Individuen, während, um mit einem Goetheschen Worte zu reden, die Natur sich nichts aus den Individuen macht. «Sie baut immer und zerstört immer», weil sie nicht mit dem Einzelnen, sondern mit dem Ganzen das Vollkommene erreichen will. Der Inhalt eines Kunstwerkes ist irgendein sinnfällig wirklicher - dies ist das Was; in der Gestalt, die ihm der Künstler gibt, geht sein Bestreben dahin, die Natur in ihren eigenen Tendenzen zu übertreffen, das, was mit ihren Mitteln und Gesetzen möglich ist, in höherem Maße zu erreichen, als sie es selbst imstande ist.

Der Gegenstand, den der Künstler vor uns stellt, ist vollkommener, als er in seinem Naturdasein ist; aber er trägt doch keine andere Vollkommenheit als seine eigene an sich. In diesem Hinausgehen

des Gegenstandes über sich selbst, aber doch nur auf Grundlage dessen, was in ihm schon verborgen ist, liegt das Schöne. Das Schöne ist also kein Unnatürliches; und Goethe kann mit Recht sagen: «Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben», oder an einem anderen Orte: «Wem die Natur ihr offenes Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst.» In demselben Sinne, in dem man sagen kann, das Schöne sei ein Unreales, Unwahres, es sei bloßer Schein, denn was es darstellt, finde sich in dieser Vollkommenheit nirgends in der Natur, kann man auch sagen: das Schöne sei wahrer als die Natur, indem es das darstellt, was die Natur sein will und nur nicht sein kann. Über diese Frage der Realität in der Kunst sagt Goethe: «Der Dichter» - und wir können seine Worte ganz gut auf die gesamte Kunst ausdehnen -, «der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, das heißt, wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können.» Goethe findet: «Es ist in der Natur nichts schön, was nicht naturgesetzlich als wahr motiviert wäre.» Und die andere Seite des Scheines, das Übertreffen des Wesens durch sich selbst, finden wir als Goethes Ansicht ausgesprochen in «Sprüchen in Prosa»: «In den Blüten tritt das vegetabilische Gesetz in seine höchste Erscheinung, und die Rose wäre nur wieder der Gipfel dieser Erscheinung . . . Die Frucht kann nie schön sein, denn da tritt das vegetabilische Gesetz in sich (ins bloße Gesetz) zurück.» Nun, da haben wir es doch ganz deutlich, wo sich die Idee ausbildet und auslebt, da tritt das Schöne ein, wo wir in der äußeren Erscheinung unmittelbar das Gesetz wahrnehmen; wo hingegen, wie in der Frucht, die äußere Erscheinung formlos und plump erscheint, weil sie von dem der Pflanzenbildung zugrunde liegenden Gesetz nichts verrät, da hört das Naturding auf, schön zu sein. Deshalb heißt es in demselben Spruch weiter: «Das Gesetz, das in die Erscheinung tritt, in der größten Freiheit, nach seinen eigensten Bedingungen, bringt das Objektiv-Schöne hervor, welches freilich würdige Subjekte finden muß, von denen es aufgefaßt wird.» Und in entschiedenster Weise kommt diese Ansicht Goethes in folgendem Ausspruch zum Vorschein, den wir in den Gesprächen mit Eckermann finden (III. 108): «Der Künstler muß freilich die Natur im einzelnen treu und fromm nachbilden . . . allein in den höhern Regionen des künstlerischen Verfahrens, wodurch ein Bild zum eigentlichen Bilde wird, hat er ein freieres Spiel, und er darf hier sogar zu Fiktionen schreiten.» Als die höchste Aufgabe der Kunst bezeichnet Goethe: «durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben sei es aber, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrigbleibt.» (Lit.: TB 650, S 13ff)

Diesem ästhetischen Prinzip fühlte sich Steiner verpflichtet und hat versucht, was Goethe in großartiger Weise in seinen Dichtungen gegeben hat, in bescheidener Weise mit seinen Mysteriendramen weiterzuführen, indem er das, was sich über den geistigen Entwicklungsweg des Menschen sonst nur in allgemeinen Begriffen umreißen lässt, in vollständig individualisierter Form durch die handelnden Personen seiner Dramen auf die Bühne stellte.

Weiter sagt Steiner in dem genannten Vortrag:

„Fragen wir uns jetzt einmal nach dem Grund des Vergnügens an Gegenständen der Kunst. Vor allem müssen wir uns klar sein darüber, daß die Lust, welche an den Objekten des Schönen befriedigt wird, in nichts nachsteht der rein intellektuellen Lust, die wir am rein Geistigen haben. Es bedeutet immer einen entschiedenen Verfall der Kunst, wenn ihre Aufgabe in dem bloßen Amusement, in der Befriedigung einer niederen Lust gesucht wird. Es wird also der Grund des Vergnügens an Gegenständen der Kunst kein anderer sein als jener, der uns gegenüber der

Ideenwelt überhaupt jene freudige Erhebung empfinden läßt, die den ganzen Menschen über sich selbst hinaushebt. Was gibt uns nun eine solche Befriedigung an der Ideenwelt? Nichts anderes als die innere himmlische Ruhe und Vollkommenheit, die sie in sich birgt. Kein Widerspruch, kein Mißton regt sich in der in unserem eigenen Innern aufsteigenden Gedankenwelt, weil sie ein Unendliches in sich ist. Alles, was dieses Bild zu einem vollkommenen macht, liegt in ihm selbst. Diese der Ideenwelt eingeborene Vollkommenheit, das ist der Grund unserer Erhebung, wenn wir ihr gegenüberstehen. Soll uns das Schöne eine ähnliche Erhebung bieten, dann muß es nach dem Muster der Idee aufgebaut sein. Und dies ist etwas ganz anderes, als was die deutschen idealisierenden Ästhetiker wollen. Das ist nicht die «Idee in Form der sinnlichen Erscheinung», das ist das gerade Umgekehrte, das ist eine «sinnliche Erscheinung in der Form der Idee». Der Inhalt des Schönen, der demselben zugrunde liegende Stoff ist also immer ein Reales, ein unmittelbar Wirkliches, und die Form seines Auftretens ist die ideelle. Wir sehen, es ist gerade das Umgekehrte von dem richtig, was die deutsche Ästhetik sagt; diese hat die Dinge einfach auf den Kopf gestellt. Das Schöne ist nicht das Göttliche in einem sinnlich-wirklichen Gewande; nein, es ist das Sinnlich-Wirkliche in einem göttlichen Gewande. Der Künstler bringt das Göttliche nicht dadurch auf die Erde, daß er es in die Welt einfließen läßt, sondern dadurch, daß er die Welt in die Sphäre der Göttlichkeit erhebt. Das Schöne ist Schein, weil es eine Wirklichkeit vor unsere Sinne zaubert, die sich als solche wie eine Idealwelt darstellt. Das Was bedenke, mehr bedenke Wie, denn in dem Wie liegt es, worauf es ankommt. Das Was bleibt ein Sinnliches, aber das Wie des Auftretens wird ein Ideelles. Wo diese ideelle Erscheinungsform am Sinnlichen am besten erscheint, da erscheint auch die Würde der Kunst am höchsten. Goethe sagt darüber: «Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.» Die Ästhetik nun, die von der Definition ausgeht: «das Schöne ist ein sinnliches Wirkliche, das so erscheint, als wäre es Idee», diese besteht noch nicht. Sie muß geschaffen werden. Sie kann schlechterdings bezeichnet werden als die «Ästhetik der Goetheschen Weltanschauung». Und das ist die Ästhetik der Zukunft. Auch einer der neuesten Bearbeiter der Ästhetik, Eduard von Hartmann, der in seiner «Philosophie des Schönen» ein ganz ausgezeichnetes Werk geschaffen hat, huldigt dem alten Irrtum, daß der Inhalt des Schönen die Idee sei. Er sagt ganz richtig, der Grundbegriff, wovon alle Schönheitswissenschaft auszugehen hat, sei der Begriff des ästhetischen Scheines. Ja, aber ist denn das Erscheinen der Idealwelt als solcher je als Schein zu betrachten! Die Idee ist doch die höchste Wahrheit; wenn sie erscheint, so erscheint sie eben als Wahrheit und nicht als Schein. Ein wirklicher Schein aber ist es, wenn das Natürliche, Individuelle in einem ewigen, unvergänglichen Gewände, ausgestattet mit dem Charakter der Idee, erscheint; denn dieses kommt ihr eben in Wirklichkeit nicht zu.

In diesem Sinne genommen, erscheint uns der Künstler als der Fortsetzer des Weltgeistes; jener setzt die Schöpfung da fort, wo dieser sie aus den Händen gibt.“ (Lit.: TB 650, S 13ff)

Der künstlerische Entstehungsprozess der Dramen

Den Text seiner Dramen hat Rudolf Steiner Bild für Bild erst unmittelbar vor Probenbeginn niederzuschreiben begonnen. „Es wäre ja Unsinn“ meinte er, „ein Drama zu schreiben, bevor es sich um eine Aufführung handelt.“ Und so schrieb er spät in der Nacht noch die Texte, die jeweils am nächsten Tag geprobt werden sollten. So ähnlich muss es wohl auch Shakespeare mit seiner Theatertruppe gemacht haben. Rudolf Steiner erweist sich hier als genialer Theaterpraktiker. Viel Schlaf konnte Steiner zu dieser Zeit nicht finden und oft blieb sein Bett ganz unberührt, doch war er stets in einer frischen, beschwingten Stimmung. Alexander Strakosch schrieb dazu:

„Rudolf Steiners Tage und – wie erwähnt – auch die Nächte waren von intensiver Tätigkeit erfüllt, doch war es nicht jenes beängstigende Übermaß an Arbeit und Sorge, wie in den letzten Zeiten, sondern es herrschte um ihn die harmonische Beschwingtheit, welche das künstlerische Schaffen verleiht, wenn es sich wirkend entfalten kann. Er wurde nicht von außen gedrängt durch Menschen oder Verhältnisse oder bedrückt durch Sorgen. Alle waren bestrebt, seine Instruktionen auszuführen, seinen Anregungen zu folgen.“ (Lit.: Alexander Strakosch: „Lebenswege mit Rudolf Steiner“)

Natürlich musste Rudolf Steiner, bevor er die Dramen niederschreiben konnte, Grundkonzept entwerfen, dem die Handlung folgen sollte, aber der eigentliche Text entstand aus den unmittelbaren Erfahrungen der Probenarbeit. Anfangs mussten sich die Darsteller die Texte, die fein säuberlich in gut leserlicher Handschrift mit Bleistift geschrieben waren, noch selbst abschreiben. Maximilian Gümbel-Seiling schreibt in seinen Erinnerungen an die Probenarbeiten zu den Münchner Mysterienspielen:

„Am Vormittag erschien Dr. Steiner und las uns jeweils aus seinem Heft das neu entstandene Bild vor. Manchmal schrieben wir uns aus diesem Heft selbst unsere Rollen ab. Die Bleistiftschrift war deutlich und klar. Bald unterzog sich Dr. Elisabeth Vreede der Mühe, die fertigen Szenen für uns auf der Schreibmaschine abzuschreiben. Er las mit zurückgehaltenem Pathos, aber deutlicher Charakterisierung. Während der Proben gab er sparsame Winke. Selten machte er es uns auf der Bühne vor. Dann aber bekam man den Eindruck einer konkreten Persönlichkeit und bemerkte, daß es ihm Freude machte, seinen Gestalten Haltung, Ton, Gebärde zu verleihen.“ (Lit.: Max Gümbel-Seiling: „Mit Rudolf Steiner in München“ und „Einige Erinnerungen an die Mysterienspiele in München von einem Mitspieler“ in „Mitteilungen aus der Anthroposophischen Arbeit in Deutschland“ Nr. 7, März 1949)

Später wurde das Ganze noch professioneller organisiert, indem ein Druckerlehrling pünktlich um 5 Uhr morgens Rudolf Steiners Vorlage abholte und die fertigen, praktisch noch feuchten Druckbögen rechtzeitig zum Probenbeginn ablieferte. Wie dann die Probenarbeit abließ, davon hat Alice Fels in ihren Erinnerungen von den Proben zu „Der Seelen Erwachen“ ein lebendiges Bild gezeichnet:

„Um 10 Uhr vormittags trafen alle Teilnehmer im Probenraum ein. Zunächst las Rudolf Steiner mit starker Intonierung und dezidiertem Betonen des Rhythmus das in der Nacht Neuerstandene vor. Dann verteilte er den noch druckfeuchten Text an die Träger der verschiedenen Rollen und ließ ihn so oft lesen und spielen, bis sich die verschiedenartigen Menschen aufeinander abgestimmt hatten. Er leitete die Arbeit derart, daß er niemals die Spieler unterbrach und „verbesserte“, sondern dieselbe Szene wieder und wieder vorsprach und vorspielte mit allen mimischen Nuancen und so oft spielen ließ, bis er mit den Schauspielern zufrieden war. Wesentlich schien ihm dabei, die Stimmung, die Atmosphäre eines Bildes zu übermitteln – gewaltig wirkte es, wie er die beiden Bilder im Geistgebiet vorlas. Er stellte sich während des Lesens auf einen Stuhl, und im schwingenden Rhythmus der Verse fühlte sich der Zuhörer mitgetragen in die Weltenweiten. Die Erde wurde einem gleichsam sachte unter den Füßen weggezogen, während die Jamben mit ungeheurer Wucht, stark beschwingt und dabei in strahlender Helle dahinströmten.“ (Lit.: Alice Fels: „Erinnerungen an die Münchener Proben zu den Mysterienspielen“ im Nachrichtenblatt 1929 Nr. 38 und 39 und 1950 Nr. 30 und 31)

Ähnliches berichtet auch Oskar Schmiedel von den Proben zur „Pforte der Einweihung“:

„Einen ganz besonders starken Eindruck machte es, wenn Dr. Steiner einzelne Rollen vorspielte; er tat dies mit einer schauspielerischen Kunst und Kraft, die es den Spielern schwer machte, in ihrer eigenen Darstellung dem einigermaßen nachzukommen. Ganz unvergeßlich ist mir z. B., wie Rudolf Steiner die Szene vorspielte, in der Strader vor dem von Thomasius gemalten Bild des Capesius steht. Mit einer Eindringlichkeit spielte Rudolf Steiner, daß wir alle, die wir dies miterleben durften, erschüttert waren und eine tiefe Stille danach längere Zeit im Saale herrschte. (Lit.: Oskar Schmiedel: „Erinnerungen an die Proben zu den Mysterienspielen in München in den Jahren 1910 – 1913“ in „Mitteilungen aus der Anthroposophischen Arbeit in Deutschland“ Nr. 7 März 1949)

Dass es durch den schrittweisen Entstehungsprozess der Dramen von Probenstag zu Probenstag auch kein vorgefertigtes Regiekonzept geben konnte ist klar. Wenn schon das Drama selbst von Tag zu Tag entstand, so musste noch mehr die Regie selbst direkt aus dem lebendigen Probengeschehen herauswachsen. Die künstlerische Inspiration für das Stück selbst und für seine dramatische Umsetzung auf der Bühne fließt hier aus einer Quelle, die durch das gemeinsame Tun und Empfinden während der Proben geöffnet wird. In diesem Sinne sind die Akteure, die Schauspieler, die Bühnenmaler und sonstigen Helfer durchaus aktiv schöpferisch mitbeteiligt am Zustandekommen des Werkes, das dann schließlich über die Bühne gebracht wurde. Durch eine tätige Gemeinschaft von Menschen können sich immer höhere geistige Kräfte offenbaren, als das durch einen Einzelnen möglich ist – selbst wenn er ein hoher Eingeweihter ist. Das mindert keineswegs die Leistung Rudolf Steiners, sondern gab ihm im Gegenteil erst die Möglichkeit, seine Fähigkeiten voll auszuschöpfen.

Imagination, Phantasie und Individualisierung

In ältesten Zeiten schöpfte die Kunst aus der unmittelbaren traumbewussten imaginativen Anschauung der geistigen Welt. Was man so in Farben, Formen, Tönen und Worten bildete, war eine unmittelbare Nachahmung des geistig Erlebten. Damals trat allerdings die Kunst erst in sehr bescheidener Form in Erscheinung; man bedurfte ihrer noch kaum, da ohnehin noch die meisten Menschen eine unmittelbare Anschauung der geistigen Welt hatten. Mit dem Anbruch des Kali-Yuga, des finsternen Zeitalters, wurde das anders. Die meisten Menschen verloren das natürliche Hellsehen, das nun nur mehr von wenigen Eingeweihten und ihren Schülern innerhalb der Mysterien durch entsprechende geistige Schulung gepflegt wurde. Was so nur mehr Einzelne innerhalb der Mysterien geistig erleben konnten, wurde der breiten Masse in sinnlichen Bildern vor Augen gestellt. Die Mysterien waren nun die Quelle der Kunst. Damit begann zugleich die Blütezeit der ersten Hochkulturen. Alle Kunst hatte damals rein sakralen Charakter und war nach dem gebildet, was die Eingeweihten in Imaginationen geschaut hatten.

Diese Art der Kunst ging zugrunde, als mit dem anbrechenden letzten vorchristlichen Michael-Zeitalter die antike griechische Klassik aufzublühen begann. Damals geschah ein großer geistiger Umbruch in der Menschheit, der in allen damaligen Kulturvölkern spürbar wird, und in dem sich deutlich die Kraft des sich der Erde nahenden Christus zeigt. Aus dem bis dahin noch viel traumhafteren Bewusstsein der Menschen, das vielfach noch mit Imaginationen verwoben war, begann das Verstandesdenken und damit das Ich-Bewusstsein zu erwachen. Es war dies die Zeit, als Buddha in Indien seine Lehre von Liebe und Mitleid gab, wo in China Philosophen wie Lao-Tse, Mo-Ti oder Konfuzius wirkten, und wo in Griechenland die Künste und die Philosophie zu einer unglaublichen Blüte aufstiegen.

Das Theaterwesen als eigenständige Kunstform ist bekanntlich genau in dieser Zeit aus den antiken Mysterien, namentlich aus dem Dionysos-Kult, der aber eng verbunden mit den Eleusinischen

Mysterien war, herausgewachsen. In den Mysterien wurden die Mysteriendramen als eine besondere Form der kultischen Handlung gepflegt, die den Geistesschüler mit mächtigen Bildern auf den Weg in die geistige Welt geleiten sollte. Die Mysteriendramen waren noch aus dem unmittelbaren imaginativen Erleben der Eingeweihten geschaffen und brachten höchste geistige Wahrheiten in bildhafter Form zur Darstellung. Diese Wahrheiten wurden vor der breiten Öffentlichkeit streng geheim gehalten und waren nur den Eingeweihten und ihren engeren Schülern zugänglich. Dem Volk, den Nichtgeweihten wurden diese Wahrheiten nur in abgeschwächter Form in mythologischen Bildern überliefert. Auf Geheimnisverrat stand die Todesstrafe. Aischylos, der älteste der großen griechischen Dramatiker, schrieb seine Dramen so, dass darin viele der bis dahin geheim gehaltenen Mysterienwahrheiten öffentlich vor die Menschen hingestellt wurden und es konnte nicht ausbleiben, dass er des Mysterienverrats angeklagt wurde. Nur weil er glaubhaft machen konnte, dass er gar nicht in die Mysterien eingeweiht war, blieb ihm die Todesstrafe erspart. Er hatte seine Kunst nicht von den Mysterien, sondern aus der künstlerischen Phantasie geschöpft. Die Quelle war eine andere geworden, doch der Inhalt hatte sich nicht wesentlich verändert.

An die Stelle der Imagination war die aus dem schöpferischen Willen tätig entspringende künstlerische Phantasie getreten. Hinter der künstlerischen Phantasie stehen, sofern es sich um wirkliche Kunst handelt, auch Imagination, doch bleiben diese dem Künstler unbewusst. Nach Rudolf Steiner erfolgte etwa mit dem Jahr 300 v. Chr. bei den damals kulturführenden Griechen dieser Übergang von der anschauenden, das Geistige nachahmenden Kunst zur tätigen künstlerischen Phantasie (Lit.: GA 198, S 23ff). Die göttliche Kunst wurde damit zu einer rein menschlichen, die allerdings zunächst noch ein archetypisches, ideal-menschliches und noch kein individuelles Gepräge hat. Das ideelle hat hier noch ein starkes Übergewicht über das sinnliche Element und verleiht der künstlerischen Phantasie einen deutlich luziferischen Charakter. Erst im Hellenismus treten die individuellen Züge stärker hervor.

Der eigentliche Durchbruch zur Individualisierung beginnt erst mit dem Bewusstseinsseelenzeitalter. In der Renaissance greift man zwar auf die Antike zurück, bringt aber nun alles in eine stark individualisierte Form. Während die alten Griechen in der bildenden Kunst noch ohne äußeres Vorbild auskommen konnten und die ideale menschliche Gestalt im inneren Erleben erspürten, richtet man sich nun nach dem konkreten äußeren Modell. Der sinnliche Anteil der künstlerischen Phantasie wird nun immer bedeutsamer. Das Barock sprüht geradezu von sinnlicher Pracht.

Je größer der sinnliche Anteil der künstlerischen Phantasie wurde, desto mehr ging man aber auch zur bloßen Nachahmung der äußeren Welt über, was schließlich im Naturalismus enden musste, dessen Blütezeit 1879 mit dem anbrechenden Michael-Zeitalter begann und etwa bis 1900 dauerte. Reine Nachahmung des Äußeren ist aber ebenso wenig Kunst, wie die bloße Nachahmung des Übersinnlichen im Sinnlichen. Mit dem Naturalismus war man am Ende einer langen Entwicklung angelangt, die nun bereits aus dem eigentlich Künstlerischen herausführt. Die Phantasie wurde von den ahrimanischen Mächten ergriffen.

Ein neuer Aufbruch war nötig, und der kam auch, nachdem 1899 das finstere Zeitalter, das Kali-Yuga, abgelaufen war. Impressionismus und Expressionismus geben davon bereits ein bedeutsames Zeugnis. In der dramatischen Kunst gab Rudolf Steiner mit seinen Mysteriendramen einen entscheidenden Impuls, der aber bis heute noch nicht wirklich aufgenommen wurde. Die Kunst der Zukunft wird wieder aus der bewussten Imagination schöpfen müssen, ohne aber deshalb auf die individualisierende künstlerische Phantasie zu verzichten - sonst würde man bloß wieder in die

ältesten Zeiten zurückkehren, was nicht der Sinn der Entwicklung sein kann. Es kann also nicht so sein, dass man, wie in der fernen Vergangenheit, traumhaft erlebte Imaginationen unmittelbar in sinnliche Bilder übersetzt, sondern man wird die mit dem voll erwachten Ich-Bewusstsein erfahrenen geistigen Eindrücke in die unbewussten Wesenstiefen versenken, aus denen man sie in verwandelter und völlig individualisierter Gestalt durch die schöpferisch-produktive künstlerische Phantasie wieder herausholt. Man geht hier einen Weg, der in ähnlicher Art ja auch für die Geistesschulung gilt: Was man zuerst sich in kräftigen Imaginationen aufgebaut hat, was man in reichen seelischen Bildern erlebt hat, das muss man wieder willentlich wegschaffen, das Bewusstsein völlig davon befreien und eine Leere des Bewusstseins herstellen, ehe die Inspiration – in diesem Fall die künstlerische Inspiration – einschlagen kann. Dadurch wird etwas geschaffen, was es in dieser Art weder in der sinnlichen noch in der übersinnlichen Welt zuvor schon gegeben hat, was aber im vollen Einklang mit den Gesetzmäßigkeiten beider Welten steht und beide Welten durch etwas bereichert, was nur der einzelne individuelle Mensch geben kann. Aus dieser Gesinnung heraus sind die Mysteriendramen Rudolf Steiners entstanden.

Wahre schöpferische Phantasie erfordert den Durchgang durch das Nichts. Alles, was wir gelernt und erfahren haben, auch alle hellstichtig erlebte Imagination, muss zuerst hingeopfert und in die Tiefe des Unterbewusstseins versenkt werde, ehe es von dort durch die tätige schöpferische Phantasie in völlig neuer Gestalt wiedererweckt werden kann. *"In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden"*, lässt Goethe seinen Faust zu Recht sagen; man muss den *Gang zu den Müttern* wagen:

FAUST. Die Mütter! Mütter! - 's klingt so
wunderlich!

MEPHISTOPHELES.

Das ist es auch. Göttinnen, ungekannt
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt.
Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen;
Du selbst bist schuld, daß ihrer wir bedürfen.

FAUST. Wohin der Weg?

MEPHISTOPHELES. Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende. Bist du bereit? -
Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben,
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.
Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?

FAUST. Du spartest, dächt' ich, solche Sprüche;
Hier wittert's nach der Hexenküche.

MEPHISTOPHELES.

Und hättest du den Ozean durchschwommen,
Das Grenzenlose dort geschaut,
So sähst du dort doch Well' auf Welle kommen,

Selbst wenn es dir vorm Untergange graut.
Du sähst doch etwas. Sähest wohl in der Grüne
Gestillter Meere streichende Delphine;
Sähest Wolken ziehen, Sonne, Mond und Sterne -
Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du tust,
Nichts Festes finden, wo du ruhst.

FAUST. Du sprichst als erster aller Mystagogen,
Die treue Neophyten je betrogen;
Nur umgekehrt. Du sendest mich ins Leere,
Damit ich dort so Kunst als Kraft vermehre;
Nur immer zu! wir wollen es ergründen,
In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden.

MEPH. Ich rühme dich, eh' du dich von mir trennst,
Und sehe wohl, daß du den Teufel kennst;

(FAUST II, 1. Akt, "Finstere Galerie")

Die Kunst, und damit auch die künstlerische Phantasie, der sie entspringt, ist ein *Sinnlich-Übersinnliches*. Beide Elemente, das sinnliche und das übersinnliche, müssen im rechten, ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen und dieses rechte Verhältnis wird durch das individuelle Ich des Künstlers hergestellt. Die reine Nachahmung des Sinnlichen und die Darstellung des Übersinnlichen, sagt Rudolf Steiner sind die beiden Erbsünden der Kunst (Lit.: GA 271, S 86ff). Was rein aus dem übersinnlichen Erleben fließt, ist *noch nicht* Kunst im eigentlichen Sinn, und was sich im bloßen Naturalismus erschöpft, ist *nicht mehr* Kunst.

Märchenstimmung und Phantasie

Im Märchen kann sich die künstlerische Phantasie am freiesten entfalten, um geistige Erlebnisse in sinnlichen Bildern darzustellen. Märchen sind auch die beste Vorbereitung für eigene geistige Schauungen. In den Mysteriendramen wird dem Cypselus gerade durch die Märchen, die Frau Balde erzählt, der Weg zur eigenen geistigen Schau gebahnt.

Den Zusammenhang zwischen der Märchenstimmung und der künstlerischen Phantasie veranschaulichte Rudolf Steiner in einem Vortrag zum zweiten Mysteriendrama „Die Prüfung der Seele“ selbst durch ein Märchen, das er erzählte, nämlich durch das Märchen von dem armen Burschen und der klugen Katze:

„Es war einmal ein armer Bursche. Der hatte eine kluge Katze. Und die kluge Katze verhalf dem armen Burschen, der nichts hatte außer ihr selber, zu einem großen Besitz. Sie bewirkte es nämlich, daß man dem Könige hinterbrachte, der arme Bursche hätte einen großen, wunderschönen, merkwürdigen Besitz, den sogar ein König mit Neugierde betrachten könnte. Und die kluge Katze brachte es dahin, daß der König sich aufmachte und durch allerlei höchst merkwürdige Gegenden fuhr. Überall wurde dem König weisgemacht, durch die Veranstaltungen der klugen Katze, daß der weite Besitz von Gefilden und von allerlei Baulichkeiten höchst merkwürdigster Art diesem

Burschen gehöre. Da kam der König zuletzt auch noch zu einem großen zauberhaften Schloß. Aber er kam für die Verhältnisse, die im Märchen spielen, etwas spät. Denn schon war die Zeit herangerückt, wo der große Riese oder Troll nach Hause heimkehrte von der Weltenwanderung und wieder hineingehen wollte in den Palast, der eigentlich diesem Riesen gehörte. Der König war eben in dem Palast und wollte sich alles Zauberhafte und Wundersame anschauen. Da legte sich denn die kluge Katze vor die Tür hin, damit der König nicht merke, daß das alles dem Riesen gehöre, dem Troll. Da der Riese heimkehrte gegen die Morgenstunde, begann die Katze dem Riesen eine Geschichte zu erzählen, von der sie ihm klarmachte, daß er sie anhören müßte. Und sie erzählte ihm mit großer Geschwätzigkeit, wie der Bauer sein Feld pflügt, wie er seinen Acker düngt, wie er dann wieder umpflügen muß, wie er dann die Samen holt, die er in den Acker streuen will, wie er dann die Samen in den Acker bringt. Kurz, sie erzählte ihm eine so lange Geschichte, daß es Morgen wurde und die Sonne aufging. Und da sagte die kluge Katze, jetzt müsse der Riese, der doch noch niemals die goldene Jungfrau im Osten gesehen hat, bleiben und sich die goldene Jungfrau ansehen, müsse sich die Sonne ansehen. Aber - so ist es nach einem Gesetz, dem die Riesen unterstehen - als der Riese sich umdrehte und die Sonne ansah, da zerplatzte er. Und die Folge war, daß jetzt tatsächlich durch die Hintanhaltung des Riesen der Palast dem armen Burschen zugefallen war. Und er hatte nicht nur durch die Machinationen der klugen Katze all den Besitz, den sie ihm vorher nur zugesprochen hatte, sondern er besaß jetzt wirklich den Riesenpalast und alles, was dazugehörte.“ (Lit.: GA 127, S 197f)

Der arme Bursche sind wir selbst, seit wir den unmittelbaren Kontakt zur geistigen Welt verloren haben, und die kluge Katze haben wir zweifellos auch, denn die kluge Katze ist unser sinnlicher Verstand. Aber unser Verstand kann uns zunächst nur einen imaginären Besitz der geistigen Schätze geben, soviel wir uns auch in Philosophie, Metaphysik usw. üben. Dennoch wurzeln wir mit unserem wahren Wesen, mit unserem höheren Ich, das im Märchen durch den König repräsentiert wird, in der geistigen Welt, nur fehlt uns das Bewusstsein dafür. In unserem Unterbewusstsein aber lebt ein riesenhaftes, allerdings noch ungeübtes, tollpatschig-trollhaftes Wissen von den geistigen Welten. Vor dem klaren Verstandeslicht hat es zwar keinen Bestand, da muss es wie eine Seifenblase zerplatzen, aber es vermag uns doch einen Palast zu bauen, in dem etwas von den Schätzen der höheren Welten sichtbar wird – sichtbar wird eben durch die künstlerische Phantasie, die übrigbleibt, wenn der riesenhafte Troll am hellen Tageslicht des Bewusstseins zerplatzt.

Goethes Märchen als Grundlage der Mysteriendramen

1907, auf dem Münchner Kongress, hatte Rudolf Steiner Eduard Schurés Rekonstruktion des „Dramas von Eleusis“ auf die Bühne gebracht, später folgten Schurés „Kinder des Luzifer“. Das waren aber alles Rückgriffe auf die Vergangenheit, die ganz aus dem Geiste der Verstandesseelenkultur lebten, abgesehen davon, dass beide Werke höheren künstlerischen Ansprüchen kaum genügen können. Aber etwas Besseres, in dem auf künstlerische Weise geistige Wahrheiten enthüllt wurden, gab es damals nicht. So suchte Steiner nach einem geistigen Inhalt und einer künstlerischen Form, die dem Bewusstseinsseelenzeitalter gerecht werden konnte und kam dabei zunächst auf Goethes „Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie“, das er in dramatisierter Form auf die Bühne bringen wollte, doch gewann die Sache bald ein Eigenleben. In der ersten Niederschrift sind die Namen der handelnden Personen noch aus Goethes Märchen genommen, doch indem die Märchenfiguren nach und nach zu eigenständigen Bühnenpersönlichkeiten aus Fleisch und Blut heranwuchsen, mussten auch andere Namen gefunden werden, die ihren geistigen Charakter besser unterstreichen sollten. Indem sich auch die Handlung immer mehr zu metamorphosieren begann, entstand schließlich ein

völlig eigenständiges Drama, bei dem aber der Bezug zu Goethes Märchen immer wieder spürbar wird. Nachstehend sind auf der linken Seite die Namen aus der ersten Niederschrift angegeben, die sich teilweise noch direkt auf Goethes Märchen beziehen, und rechts die Namen aus dem fertigen Drama:

Lilie	- Maria
Mensch	- Johannes Thomasius
1. Irrlicht	- Capesius
2. Irrlicht	- Strader
König des Willens	- Romanus (eherner König)
Der Mann mit der Lampe	- Felix Balde
König des Gefühls	- Theodosius (silberner König)
Schlange	- Die andere Maria
Die Frau des Mannes mit der Lampe	- Felicia Balde
1. Mädchen	- Philia
2. Mädchen	- Astrid
3. Mädchen	- Luna
Riese	- German (goldener König)
Kanarienvogel	- Kind
Ferner:	
Hierophant	- Benedictus
Makrokosmos	- Der Geist der Elemente
Mann	- Estella
Frau	- Sophia
	- Retardus (gemischter König)

Theodora, die Seherin, die in der ersten Niederschrift nicht angeführt wird, entspricht dem Habicht aus Goethes Märchen. Helena, deren Urbild sich im Drama später als Luzifer erweisen wird, hat kein Vorbild in Goethes Märchen und ist eine ganz eigenständige Schöpfung Steiners.

Das Individuum und die Schicksalsmächte

Das Walten der Schicksalsmächte ist ein integraler Bestandteil der Tragödie. Rudolf Steiner hat als Erster die Hintergründe der tragischen Schicksalsverwicklungen auf ihre wahren Ursachen, nämlich auf karmische Verwicklungen in früheren Erdenleben, zurückgeführt und dramatisch zur Darstellung gebracht. Diese Zusammenhänge sollen nun exemplarisch an Steiners erstem Drama gezeigt werden.

Die Pforte der Einweihung

Der künstlerische Bau dieses ersten Mysteriendramas ist schon insofern bemerkenswert, als er Stilelemente des epischen und des aristotelisch-dramatischen Theaters in sich vereinigt. Ganz im Stil des epischen Theaters, wie es später insbesondere Berthold Brecht favorisiert hat, gibt es ein Vorspiel und ein Zwischenspiel, die außerhalb der eigentlichen dramatischen Handlung stehen und diese von einem distanzierten Standpunkt aus kommentieren. Ähnlich hatte schon Goethe seinem Faust-Drama das „Vorspiel auf dem Theater“ vorangestellt.

Der Hauptteil des Dramas, der sich in elf Bildern entfaltet, verlangt das unmittelbare Einfühlen in das Geschehen im Sinne Aristoteles, der ja durch „Furch und Mitleid“ die Katharsis des Publikums

bewirkt sehen wollte. Hier ist intellektuelle Distanz fehl am Platz, man muss sich mitfühlend auf das Geschehen einlassen und ergreifen lassen.

Personen

DES VORSPIELES UND ZWISCHENSPIELES

Sophia
Estella
Zwei Kinder

DES MYSTERIUMS

Johannes Thomasius
Maria
Benedictus
Theodosius, dessen Urbild im Verlaufe als Geist der Liebe sich offenbart
Romanus, dessen Urbild im Verlaufe als Geist der Tatkraft sich offenbart
Retardus, nur als Geist wirksam
German, dessen Urbild im Verlaufe als Geist des Erdgehirns sich offenbart
Philia
Astrid } Freundinnen Marias, deren Urbilder im Verlaufe als
Luna } Geister von Marias Seelenkräften sich offenbaren
Helena, deren Urbild im Verlaufe als Lucifer sich offenbart
Professor Capesius
Doktor Strader
Felix Balde, der sich als ein Träger des Naturgeistes offenbart
Frau Balde
Die andre Maria, deren Urbild im Verlaufe sich als Seele der Liebe offenbart
Theodora, Seherin
Ahriman, nur als Seele wirksam gedacht
Der Geist der Elemente, nur als Geist wirksam gedacht
Ein Kind, dessen Urbild im Verlaufe als junge Seele sich offenbart

Vorspiel

Ein Zimmer der Sophia

Das Vorspiel beginnt mit einem einfachen Kinderlied, das allerdings bei aller Schlichtheit schon die Gesinnung andeutet, aus der das Geschehen des eigentlich dramatischen Teils aufgefasst werden soll, nämlich mit einer gewissen vorurteilslosen kindlichen, nicht durch den Intellekt getrübbten Offenheit:

Der Sonne Licht durchflutet
Des Raumes Weiten,
Der Vögel Singen durchhallet
Der Luft Gefilde,
Der Pflanzen Segen entkeimet
Dem Erdenwesen,
Und Menschenseelen erheben
In Dankgefühlen

Sich zu den Geistern der Welt.

Das Vorspiel führt nun weiter zu einem Streitgespräch zwischen Estella und Sophia. Sophia ist, wie schon der Name andeutet, die Verfechterin der Geisteswissenschaft, der Anthroposophie, in der Estella aber nur ein müßiges Gedankenspiel sehen kann, das den Menschen von der eigentlichen Realität, von den wahren Problemen des Lebens ablenkt. Auch würden viele Vertreter der Geisteswissenschaft aus ihrem Dünkel hochmütig auf die anderen Menschen herabblicken und sich für etwas Besseres halten. Ganz verfehlt erscheint es Estella, wenn man die weltfremde Geistesschau zur Grundlage des künstlerischen Schaffens machen wollte und sieht lädt Sophia ein, mit ihr gemeinsam eine Aufführung der „Enterbten der Seele und des Leibes“ zu besuchen, wo die wahren Lebensprobleme in naturalistisch-dramatischer Form gezeigt würden. Doch Sophia lehnt ab, denn sie will am selben Abend ein Theaterstück, offenbar ein Mysteriendrama, sehen, das ihrer geistigen Auffassung entspricht. Es kommt zu keiner Verständigung zwischen den beiden.

Rudolf Steiner reflektiert selbstkritisch in dem Vorspiel seinen eigenen künstlerischen Ansatz und das ganze anthroposophische Streben überhaupt. Er wirft Einwände auf, die man machen kann, gibt Gegenargumente, wertet aber nicht nach der einen oder anderen Richtung, sondern überlässt dem Publikum die Entscheidung, welcher Argumentation es folgen will.

Erstes Bild

Ein Zimmer in rosenrotem Grundton

Durch eine Tür an der rechten Seite, die zu einem Vortragssaal führt, wo offenbar soeben ein geisteswissenschaftlicher Vortrag zu Ende gegangen ist, treten nach und nach die Hauptpersonen herein, die den weiteren Fortgang des Dramas bestimmen werden.

Zuerst kommen Johannes Thomasius und Maria, die eigentlichen Protagonisten. Johannes ist Maler und Maria seine geliebte Freundin, die ihn durch ihre fest verwurzelte geistige Weltsicht menschlich tief inspiriert, doch zugleich, was beide nicht recht verstehen können, seine künstlerische Schaffenskraft lähmt. Unschwer erkennt man in Maria die Lilie aus Goethes Märchen wieder, die den unglücklichen Jüngling versteinert.

Dann treten Capesius und Strader auf, die beiden Irrlichter aus dem Märchen. Beide sind realen Menschen nachempfunden. Capesius hat deutlich Züge von Steiners ehemaligem Hochschullehrer Karl Julius Schröer und Strader hat viel gemeinsam mit dem Philosophen Gideon Spicker, der selbst auch schon in seinen Schriften das Wort „Anthroposophie“ im Sinne von höchster Selbsterkenntnis des Menschen gebraucht hat:

„Handelt es sich aber in der Wissenschaft um die Erkenntnis der Dinge, in der Philosophie dagegen in letzter Instanz um die Erkenntnis dieser Erkenntnis, so ist das eigentliche Studium des Menschen der Mensch selbst, und der Philosophie höchstes Ziel ist Selbsterkenntnis oder Anthroposophie.“ (Lit.: Spicker)

Den beiden Gelehrten folgen Philia, Astrid und Luna, die sich später als Repräsentantinnen der drei seelischen Wesensglieder, der Empfindungsseele, der Verstandesseele und der Bewusstseinsseele, bzw. auch des Fühlens, Denkens und Wollens, erweisen werden. Theodora, die als nächstes auftritt, ist eine junge Frau mit atavistischen hellseherischen Fähigkeiten, die sie aber nicht selbst unter Kontrolle hat. Inmitten der versammelten Menschen wird sie von einer Vision ergriffen, die auf das

baldige Kommen des ätherischen Christus hinweist. Strader, der mit seinem nüchternen Verstand den geistigen Wahrheiten sehr skeptisch gegenübersteht, ist von dieser Vision tief beeindruckt.

Felix Balde, der gemeinsam mit seiner Frau Felicia auftritt, hat sein reales Vorbild in dem Kräutersammler Felix Koguzki, der eine wichtige Rolle im Leben Rudolf Steiners gespielt hat. Felix Balde wird als einzelgängerischer Naturmensch geschildert, der eine tiefmystische Beziehung zu den vielerlei Naturwesen hat. Seine Frau Felicia ist eine begnadete Märchenerzählerin, bei der Capesius und Strader oft zu Gast sind, und dort ihre Seelen durch ihre Erzählungen erfrischen.

Danach betritt wieder eine Dreiergruppe von Personen die Bühne, nämlich Theodosius, German und Romanus, die den drei Königen aus Goethes Märchen entsprechen. Sie sind in gewisser Weise auch Repräsentanten des Fühlens, Denkens und Wollens und ihre Urbilder zeigen diese Kräfte später im kosmischen Maßstab. Theodosius wird später als Geist der Liebe bezeichnet, German als Geist des Erdgehirns und Romanus als Geist der Tatkraft. Retardus, der dem vierten, dem gemischten König aus Goethes Märchen entspricht, ist nur als Geist wirksam gedacht und tritt in dieser Szene noch nicht, sondern erst viel später im fünften Bild auf, das im unterirdischen Tempel, der verborgenen Mysterienstätte der Hierophanten, spielt.

Die „andere Maria“, die grüne Schlange des Märchens, die danach die Szene betritt, zeigt schon durch ihren Namen ihre enge geistige Beziehung zur Figur der Maria. Ihr Urbild zeigt sich später als die Seele der Liebe und steht dadurch auch in einem Naheverhältnis zu Theodosius.

Benedictus, der nun auf den Plan tritt, ist offenbar ein großer Eingeweihter und der Lehrer der Geistesgemeinschaft, die sich hier versammelt hat.

Zuletzt tritt noch Helena auf, deren Urbild sich später als Luzifer zeigt. Sie will Johannes an der Geisteswissenschaft irre machen und ihn auf einen Weg weisen, der schneller und schmerzloser ist.

Zweites Bild

Legend im Freien

Tief in Meditation versunken ringt Johannes um Selbsterkenntnis. Von allen Dingen, von allen Wesen in der Welt ruft es ihm zu: „O Mensch, erkenne dich!“ Doch das wird für ihn zu einem furchtbaren Erlebnis. Ganz in sich versenkt, fühlt er sich wie zerrissen in die ganze Welt und scheint sich selbst ganz zu verlieren. Seine Einsamkeit, in die er sich sonst zurückziehen und dort Ruhe finden konnte, ist ihm verloren. Er ist in sich selbst nicht mehr mit sich selbst allein. In alle Wesen muss er eintauchen und den Schmerz erleben, den er ihnen im Leben zugefügt hat. So begegnet ihm die Seele einer Jugendliebe, die er einst verlassen hatte, nachdem er Maria kennenlernte, und die darüber vor Gram gestorben war. Was Johannes hier widerfährt, ist ein Vorgeschmack dessen, was den Menschen nach dem Tod im Kamaloka erwartet. Doch solche Prüfungen muss der Geistesschüler durchmachen; vor allem muss ihm seine eigene niedere Natur ganz ungeschminkt entgentreten. Johannes erscheint sie als wilder Wurm, "aus Lust und Gier geboren" und er fühlt sich daran gefesselt, fester noch, als Prometheus an den Kaukasus geschmiedet war. Maria, die ihm zuletzt in seiner Mediation erscheint, kann Johannes auch nicht weiterhelfen. Ihm ist, als hätte er sich selbst verloren.

Drittes Bild

Ein Meditationszimmer

Auch Maria ist von Unruhe getrieben. Sie kann sich nicht erklären, warum Johannes Kräfte durch ihre Gegenwart wie gelähmt sind. Und auch ihr Pflegekind, das früh schon schöne Anlagen zeigte, scheint in ihrer Nähe seelisch zu veröden. Benedictus soll ihr dies Rätsel lösen. Jener beiden Kräfte, so erklärt Benedictus, stammen noch aus dem niederen Teil ihres Wesens und müssen, ausgelöst durch Marias geistige Nähe, notwendig dahinschmelzen, ehe neue, höhere Kräfte erwachen können. Ein Schicksalsknoten aus den Fäden, "die Karma spinnt im Weltenwerden", zeige sich hier, wie Benedictus weiter ausführt. Auch offenbart er Maria, dass sie ausersehen ist, dass ein hohes Gotteswesen auf Erden durch sie wirke, dass sich Göttertaten hier mit dem Menschenleben verschlingen. Maria ist so tief erschüttert, dass ihr geistig-seelischer Wesenskern ins Geisterland entrückt wird. Wie es in solchen Fällen oft geschieht, wird ihre vom Ich verlassene Körperhülle von den Widersachermächten ergriffen und aus ihrem Munde tönen bittere Vorwürfe gegen Benedictus. Auch Johannes, der während der ganzen Szene anwesend ist, wird tief ergriffen, doch weiß er das Geschehen recht zu deuten und hält stand. Dadurch wird ihm selbst der geistige Blick eröffnet. Der Inhalt seiner Geistesschau wird in den folgenden Bildern geschildert. Zum Geleit auf diesem geistigen Weg gibt ihm Benedictus noch folgenden mantrischen Spruch:

Des Lichtes webend Wesen, es erstrahlet
Durch Raumesweiten,
Zu füllen die Welt mit Sein.
Der Liebe Segen, er erwarmet
Die Zeitenfolgen,
Zu rufen aller Welten Offenbarung.
Und Geistesboten, sie vermählen
Des Lichtes webend Wesen
Mit Seelenoffenbarung;
Und wenn vermählen kann mit beiden
Der Mensch sein eigen Selbst,
Ist er in Geisteshöhen lebend.

Viertes Bild

Die Seelenwelt

Johannes ist wieder tief in Meditation versunken, die Szene zeigt, was er dabei in der Seelenwelt erlebt. Zuerst erscheinen ihm Luzifer und Ahriman, wie Benedictus es angekündigt hat. Der eine lebt im Innern als Versucher, der andere trübt den Blick nach außen. Dann taucht aus den Erdentiefen der Geist der Elemente herauf, begleitet von Capesius und Strader. Der Geist der Elemente, der, wie er sagt, ihnen ihr Selbst gegeben hat, fordert nun seinen Lohn dafür. Doch beide können ihn nicht geben. Was sie bisher aus ihren Erkenntniskräften so stolz und hochmütig schöpfen können, erregt nur Blitz und Donner in der Seelenwelt. So verlässt sie der Geist der Elemente und will seinen Lohn von der Frau fordern, die den beiden Gelehrten ihre seelische Kraft erfrischt - von Felica Balde. Doch bleiben Strader und Capesius nicht lange allein. Als hätte der Fels sie selbst geboren, wird die andere Maria in ihrer Seelenform sichtbar und gibt sich als die niedere Schwester der großen Erdenmutter kund, aus deren Reich Strader und Capesius soeben heraufgestiegen sind. Sie, die hier als die Seelenkraft der Liebe erscheint, will die "stolzen Reden" der beiden Wissenschaftler in sich aufnehmen und so verwandeln, dass sie zu echter Weisheit werden. Ähnlich hatte die Schlange in Goethes Märchen das Gold der Irrlichter in sich aufgenommen und in inneres Licht verwandelt. Dann

weist sie den beiden noch zwei Wege, die ins Reich des Geistes führen. Der erste ist der Weg der Kunst, wie ihn auch Johannes Thomasius geht, der zweite ist der Weg der nicht voll bewussten Naturmystik, der im Drama durch Felix Blade repräsentiert wird. Doch beide Wege scheinen Capesius und Strader nicht gangbar und so sind sie letztlich wieder auf sich selbst zurückgewiesen.

Fünftes Bild

Ein unterirdischer Felsentempel

In der verborgenen Mysterienstätte der Hierophanten erscheint Benedictus mit seinen beiden Geistesgefährten Theodosius und Romanus. German fehlt, dafür tritt nun Retardus erstmals auf. Johannes erlebt die ganze Szene tief in Meditation versunken mit. Benedictus hat Johannes zur ersten Geistesschau geführt, doch soll diesem voll bewusst erlebte Wahrheit werden, was er bis jetzt nur als Seelenbild sehen durfte, so muss er Johannes weiter hinauf ins Reich des Geistes leiten. Die Zeit dafür scheint Benedictus reif, doch bedarf er der Hilfe seiner beiden Gefährten, um Johannes weiterzuführen. Theodosius soll Johannes Herz mit der Weltenkraft der Liebe erfüllen und Romanus soll ihn durch die Kraft des Weltenwillens stärken. Doch Retardus macht seinem Namen alle Ehre und widerstrebt dem ganzen Unternehmen; noch scheint ihm die Zeit nicht reif, dass ein Mensch zu neuer, voll bewusster Geistesschau erwachen soll.

Da naht Felix Balde in seiner irdischen Gestalt und die andere Maria in Seelenform. Felix Balde übt scharfe Kritik an der abstrakten naturwissenschaftlichen Weltanschauung. Als Theodosius ihn fragt, warum er nicht seine Art der Naturmystik an die Menschen heranbringe, meint Balde, dass er von den meisten Menschen doch nur als "dumpher Tropf" angesehen würde. Die andere Maria schlägt vor, dass sie ihre Kräfte, d.h. ihre eigene hingebungsvolle Liebe und Baldes Naturweisheit, mit denen der Tempelbrüder verbinden sollten, denn so vereint könnten sie fruchtbar in Menschenseelen wirken. Dem stimmen die Tempelbrüder zu.

Sechstes Bild

Die Seelenwelt

Der Geist der Elemente fordert nun den Lohn, den ihm Strader und Capesius schulden, von Frau Balde. Frau Balde wehrt zunächst ab, denn die beiden hätten schon die Seele ihres Sohnes mit ihrer abstrakten Wissenschaft vergiftet, sodass sie nun nicht auch noch für deren Schulden einstehen wolle, doch der Geist der Elemente weicht nicht von seiner Forderung ab. Sie müsse sich eines ihrer Märchenbilder entringen, damit es den ihm dienenden Felsengeistern als Seelennahrung dienen könne. Und so beginnt Frau Balde von einem Wesen zu erzählen, das von Ost nach West dem Lauf der Sonne hin über Länder und Meere folgte, wo die Menschen in Liebe und Hass ihre Erdentage verbrachten, bis es endlich an des Haus eines müden, alten Mannes kam, der viel über Menschenliebe und auch Menschenhass nachgesonnen hatte. Hier verweilte das Wesen bis zum nächsten Morgen und setzte erst dann seine Reise fort. Doch als es zum zweiten Mal an die Hütte des alten Mannes kam, da war er tot.

Aus Germans Mund hallt dieses Märchen jedoch ganz anders wider: Es war einmal ein Mann, der zog von Ost nach West und sah, wie die menschen lieben und hassend sich verfolgen, doch wie Hass und Liebe die Erdenwelt regieren, war in kein Gesetz zu bringen. Da traf der Mann auf seinem Weg ein Lichteswesen, dem folgte eine finstre Schattenform. "Wer seid ihr", frug der Mann. "Ich bin die Liebe", sagte das Lichteswesen. "In mir erblick den Hass", sprach das andere. Doch diese Worte hörte

der Mann nicht mehr und zog fortan als tauber Forscher weiter von Ost nach West. Felicia Balde fühlt sich verspottet, doch so verzerrt müssen Felicias Worte erscheinen, wenn sie ins riesenhafte vergrößert aus dem Geist des Erdgehirns widertönen, als dessen Repräsentant sich nun German erweist.

Siebentes Bild

Das Gebiet des Geistes

Maria erscheint im Gebiet des Geistes, also im Devachan, für das ihr Bewusstsein durch die Ereignisse des dritten Bildes geweckt wurde und auch ihr Pflegekind wird auf der Szene sichtbar. Begleitet wird Maria von Philia, Astrid und Luna, die sich nun als die Urbilder ihrer eigenen Seelenkräfte offenbaren. Philia, die sich mit klarstem Lichtessein erfüllt und sich belebenden Klangesstoff eratmen will, erweist sich so als Urbild der Empfindungsseele. Astrid, in der sich die Verstandes- oder Gemütsseele kundgibt, verwebt das Licht mit dämpfender Finsternis und verdichtet das Klangesleben. Luna schließlich, durch die die Bewusstseinsseele spricht, erwärmt den Seelenstoff und erhärtet den Lebensäther und gibt damit erst der geistigen Erkenntnis die tragfähige Sicherheit. Gemeinsam mit Maria bereiten sie damit Johannes den Weg, auf dem auch er bewusst in das Geisterland eintreten kann und so Maria erstmals in ihrem wahren geistigen Wesen erkennen kann.

Johannes, der schon seit Beginn der Szene anwesend ist, sich aber erst allmählich in den Vordergrund bewegt, rekapituliert nun all das, was er zuvor in der Seelenwelt erlebt hat. Die Seherin Theodora, die jetzt erscheint, leitet nun Johannes Geistesblick zu einer früheren weiblichen Inkarnation zurück, in der er Maria schon in anderer Gestalt begegnet war und sein Schicksal eng mit dem ihren verbunden hatte. Maria, damals in einer männlichen Inkarnation, war damals, wie sie nun selbst sagt, als Christusbote aus den hybernischen Mysterien zu jenem Stamm gekommen, wo Johannes damals lebte und wo noch die Götter Odin und Baldur verehrt wurden. Johannes fühlte sich damals sofort mächtig von dieser Botschaft angezogen, doch blieb die Kraft, die ihn mit Maria verband, noch beiden unbewusst, woraus manche Schmerzen und Leiden erwuchsen. Und doch lag in diesen Leiden zugleich die Kraft, die beide hierher geführt hatte, wo sie einander nun wahrhaft erkennen können. Dass Johannes nun Maria, mit der er schon im irdischen Dasein verbunden ist, auch in ihrem geistigen Wesen erkennt, gibt ihm zugleich den festen Punkt, durch den er sich in der Geisteswelt orientieren kann. Jetzt erkennt Johannes auch jene Worte, die im dritten Bild nur verzerrt durch die vom Geist verlassene Leibeshülle Marias ertönt waren, in ihrem wahren Gehalt. Maria spricht davon, wie beseligend für sie die Worte des Benedictus gewesen waren, der ihr offenbart hatte, dass ein hohes Geisteswesen sie auserwählt hatte, um durch sie auf Erden zu wirken und wie Benedictus Johannes die Kraft verliehen hatte, ihr bewusst in die Geistersphären zu folgen. So vorbereitet, kann auch Benedictus selbst dem Geistesblick des Johannes erscheinen und Benedictus kann jene Worte der Kraft sprechen, die unmittelbar aus den geistigen Reichen strömen:

Des Lichtes webend Wesen, es erstrahlet
Von Mensch zu Mensch,
Zu füllen alle Welt mit Wahrheit.
Der Liebe Segen, er erwärmet
Die Seele an der Seele,
Zu wirken aller Welten Seligkeit.
Und Geistesboten, sie vermählen

Der Menschen Segenswerke
Mit Weltzielen;
Und wenn vermählen kann die beiden
Der Mensch, der sich im Menschen findet,
Erstrahlet Geisteslicht durch Seelenwärme.

Zwischenspiel

Ein Zimmer der Sophia

Die Szene des Zwischenspiels geht davon aus, dass die vorangegangenen Bilder den Inhalt des Mysteriendramas bilden, dem Sophia beigewohnt hat. Estella kommt, um von dem naturalistischen Drama zu erzählen, das sie gesehen hat. Es erzählt von einem Maler, der aus unglücklicher Liebe all seine Schaffenskraft verloren hat. Ganz offensichtlich wird in diesem Drama, genau die selbe Geschichte erzählt, wie in dem Mysteriendrama, nur wird sie diesmal ganz von außen und ohne den geistigen Hintergrund betrachtet. Noch einmal stellt also hier Steiner sein künstlerisches Konzept des geistigen Realismus dem bloßen Naturalismus gegenüber und wägt die Argumente für beide Auffassungen gegeneinander ab, um letztlich das Publikum entscheiden zu lassen, welcher Ansicht es sich mehr zuneigen will.

Achtes Bild

Ein Zimmer in rosenrotem Grundton

Mittlerweile sind drei Jahre vergangen. Johannes hat sich Capesius als Student angeschlossen, um mehr über die Geistesgeschichte der Menschheit zu erfahren. Auch seine künstlerische Schaffenskraft ist wieder voll erwacht und zwar auf völlig neue Weise, indem er nun seine Bilder aus dem unmittelbaren geistigen Erleben schöpft. Soeben hat er ein Porträt von Capesius vollendet, durch das dessen geistige Wesenheit so klar und tief zum Ausdruck kommt, das dieser nur staunen kann. Strader ist von dem Gemälde nicht weniger beeindruckt, doch quält es ihn zugleich, da er sich nicht erklären kann, aus welcher Quelle Johannes seine Kunst schöpft und an die Wirklichkeit der geistigen Welt vermag er nicht zu glauben. Verwirrt und beunruhigt stürzt er davon und Capesius folgt seinem Freund. Johannes offenbart nun Maria, wie ihm bei der Gestaltung des Bildes gewisse Eindrücke von früheren Erdenleben des Capesius den Pinsel geführt haben.

Neuntes Bild

Gegend im Freien

In diesem Bild wird das Motiv der Selbsterkenntnis aus dem zweiten Bild wieder aufgenommen und zugleich auf eine höhere Ebene gehoben. "O Mensch, erlebe dich!" ertönt es nun aus Felsen und Quellen rings um Johannes. Nun empfindet Johannes sein Selbst nicht mehr so zerstreut in alle Wesen dieser Welt, das er Gefahr läuft sich selbst völlig zu verlieren. Vielmehr fühlt er sein Selbst nun so kraftvoll getragen von allen Weltenwesen, dass er darin eine feste und unverlierbare Stütze seines Eigenwesens erleben kann. Nun fühlt er auch in sich die Kraft und den Willen, die Leiden jener Jugendfreundin zu lindern, die durch seine Schuld gestorben war, indem er ihr Selbst in seinem eigenen Selbst wieder aufleben lässt. Das Bild des eignen Wesens erscheint ihm nun nicht mehr in der Drachengestalt, zu der sich seine Verfehlungen aus der Vergangenheit verdichtet haben, sondern es tritt ihm als Lichteswesen entgegen, das ihm das Ziel bezeichnet, dem er in Zukunftszeiten gleichen

will. So hell erstrahlt nun sein geistiger Stern, dass dadurch auch Maria, der er so eng verbunden ist, herbeigerufen wird und sein Licht in ihrer eigenen Seele erleben kann.

Zehntes Bild

Ein Meditationszimmer

Gehüllt in die Gestalt des Theodosius erscheint Johannes nun die Weltenliebesmacht, also letztlich der Christus selbst. Die Prophezeiung der Theodora aus dem ersten Bild beginnt sich für Johannes zu verwirklichen. Aus der Kraft dieser Liebesquelle will Johannes schöpfen, um so gestärkt auch mutig den Widersachermächten entgegentreten. Schon scheint ein finsternes, bedrohliches Wesen zu nahen - doch es ist Benedictus. Johannes hält ihn zunächst für ein teuflisches Truggebilde, doch erkennt er bald, dass es wirklich Benedictus ist und fühlt die Kraft der Wahrheit, die dieser in ihm entzündet hat. Benedictus gemahnt Johannes:

Doch willst du weiter schreiten,
So musst du jenen Weg betreten,
Der dich zu meinem Tempel führt.
Soll meine Weisheit dir auch ferner leuchten,
Sie muss von jenem Orte fließen,
Wo ich vereint mit meinen Brüdern wirke.

So als Mitglied des Mysterienbundes zu echter Geistesschülerschaft berufen, vermag Johannes erstmals die Widersachermächte in ihrer wahren Gestalt zu schauen, wodurch sie ihm zu dienenden, hilfreichen Kräften werden. Und so darf die Geisterstimme aus den Höhen am Ende der Szene verkünden:

Es steigen deine Gedanken
In Urweltgründe;
Was in Seelenwahn dich getrieben, (Luzifer)
Was in Irrtum dich erhalten, (Ahriman)
Erscheinet dir im Geisteslicht,
Durch dessen Fülle
Die Menschen schauend
In Wahrheit denken!
Durch dessen Fülle
Die Menschen strebend
In Liebe leben.

Elfte Bild

Der Sonnentempel

So wie in Goethes Märchen am Ende der unterirdische Tempel an die Erdoberfläche steigt, ist nun der Sonnentempel, die verborgene Mysterienstätte der Hierophanten, oberirdisch zu denken. Hier versammeln sich alle handelnden Personen zum großen Finale. Zuerst tritt Retardus hervor und fordert Capesius und Strader vor den Richterstuhl. Capesius hätte durch seine Geistesart in Johannes und Maria die Neigung für das Geistesschauen verdrängen sollen, doch statt dessen übergab er sich selbst den geisterweckenden Wirkungen, die von den beiden ausgehen. Strader hätte durch sein

strenges, nüchternes Denken die Zauberkraft der Geistesschau zerstören sollen, doch er war gescheitert, weil ihm selbst des Fühlens Sicherheit fehlt. Und so muss Retardus die Seelen von Maria und Johannes den Mysterienbrüdern überlassen.

Darauf erscheint Benedictus in Begleitung von Luzifer und Ahriman. Beide Widersachermächte müssen nun bekennen, dass sie ihre Macht über Johannes und Maria verloren haben und fortan als ihnen dienende Kräfte wirken werden. Luzifer spricht:

Und kann ich ihre Seelen nicht versuchen,
Wird meine Kraft im Geiste ihnen erst
Die schönsten Früchte reifen lassen.

Auch Ahriman muss nun auf den Geist der beiden verzichten, doch wird er sie auch weiterhin mit dem Schein beglücken, durch den sich aber nun nicht mehr Irrtum und Lüge, sondern allein die Wahrheit offenbaren soll.

Theodosius, der Geist der Liebe, wendet sich nun an die andere Maria. Er konnte deren höherer Schwester Maria wohl der Liebe Licht, doch nicht der Liebe Wärme geben, solange die andere Maria ihre edlen Kräfte nur aus dem dunklen Fühlen erstehen lassen wollte. Die andere Maria erkennt, dass sie ihre Kräfte hinopfern muss, damit sich in Maria Liebeslicht und Liebeswärme zu ihrer vollbewussten Wirkung verbinden können und sie ist bereit, diese Opfertat zu vollbringen, so wie sich in Goethes Märchen die grüne Schlange hinopfert, damit das neue Zeitalter der bewussten Geistesschau anbrechen kann. Johannes erkennt, dass er dieses Opfer in seiner Seele nachvollziehen muss, auch in ihr soll Liebeswärme sich dem Liebeslichte opfern, damit Geist-Erkenntnis aus dem Seelensein erblüht.

So wie die andere Maria, durch die edlen, aber dumpfen Kräfte ihres Fühlens, das Geisteslicht an seiner vollbewussten Entfaltung gehindert hat, so hat in ähnlicher Weise Felix Balde, indem nur aus dunklen Tiefen schöpfen wollte, die Willenskräfte gebunden, wie ihm nun Romanus zu verstehen gibt. Doch nun hat auch Felix den Weg zum oberirdischen Tempel der bewussten Geistesschau gefunden und auch diesen Weg will Johannes in seiner Seele nachvollziehen. Retardus muss nun einsehen, dass er von Maria und Johannes endgültig ablassen muss. Sie haben ihr neues Licht gefunden. Doch Capesius scheint dem Retardus nun verloren, da er sich seiner Macht entzogen hat, bevor ihm noch das Licht des Tempels leuchten kann. Benedictus aber sieht, dass Capesius bereits den Weg begonnen hat, der auch ihn zum Licht führen wird.

Verloren scheint allein Strader, der die Zweifel seines Herzens nicht bannen kann, die das neue Geisteslicht an seiner Entfaltung hindern. Doch auch ihm wird neue Hoffnung prophezeit durch Theodora, die am Ende noch erscheint. Auch du, so sagt sie, wirst einst die Worte sprechen:

«Ich habe mir errungen
Die Kraft, zum Licht zu kommen.»