

Rudolf Steiner

UNSERE KRITIKER

Erstveröffentlichung: Nationale Blätter 1890, 2. Jg., Nr. 3.

GA 29, S. 31-34.

Wir haben bereits in der vorigen Nummer, als wir über die Direktionsfrage im Burgtheater sprachen, auf die traurigen Verhältnisse unserer Zeitungskritik hingewiesen. Wir müssen noch einmal darauf zurückkommen, denn die Schwäche dieser Kritik ist einer der Hauptgründe, warum sich unsere Theater durchaus nicht in gesunder Weise entwickeln können. Sie hat den Niedergang des Burgtheaters ebenso verschuldet, wie sie es unmöglich macht, dass sich das Volkstheater zu einer gewissen künstlerischen Höhe erhebt. Die Kritik hat eine zweifache Aufgabe. Eine gegenüber den Kunstinstituten, die andere gegenüber dem Publikum. Dem Theater gegenüber obliegt es ihr, auf die Darstellung befruchtend einzuwirken. Von einer ernsten, auf Prinzipien gestützten Kritik werden die Künstler gerne lernen; von einer nörgelnden, willkürlichen niemals auch nur das geringste. Aber auch das Publikum wird sein Urteil im Vergleiche mit dem des Kritikers gerne heranbilden, seinen Geschmack läutern, wenn es weiß, dass

[032]

es einer Kritik gegenübersteht, die auf Kunsteinsicht gegründet ist. Unserer Theaterkritik fehlt nun dieser notwendige Untergrund vollständig. Deshalb ist sie für den Schauspieler sowie für das Publikum ohne allen Wert. Wie kläglich es mit dieser Kritik bestellt ist, können wir ja immer dann beobachten, wenn sie einer Aufgabe gegenübersteht, zu der wahres Wissen und echte Geschmacksbildung erforderlich ist, wo mit dem Phrasengeflunker des unwissenden Zeitungsschreibers eben nichts anzufangen ist. Ganz abgesehen von älteren Beispielen erinnern wir uns nur an einige der jüngsten, an die Aufführungen von «Galeotto», «Gyges und sein Ring» und an die «Jüdin von Toledo». «Galeotto» ist eine der großartigsten dramatischen Schöpfungen. Das Stück ist von feiner psychologischer Wahrheit und lässt uns Konflikte sehen, die einen tiefen Blick in das Menschenherz gewähren. Die Wiener Kritik war dieser Größe gegenüber einfach stumpf. Sie ahnte nicht, dass der spanische Dichter ein Problem erfasst und mit gewaltiger Kraft dramatisiert hatte, das zu den feinsinnigsten gehört, die sich nur irgendein Künstler stellen kann. Mit einer auch selbst bei dem weniger Gebildeten unglaublichen Oberflächlichkeit des Urteiles wurde auf das Grässliche, Aufregende verwiesen, welches die Nerven erschüttert! So spricht eben nur der, welcher von der furchtbaren Gewalt der seelischen Kräfte gar nichts ahnt, die in den Personen des Stückes wirken. Nur wer diese erschütternde Tragik voll durchempfinden kann, der weiß auch, welche Wahrheit die so aufregenden äußeren Vorgänge haben. Ebenso ratlos stand unsere Kritik vor «Gyges und sein Ring». In diesem Drama erhob sich Hebbel zu einer Höhe der Anschauung, auf die ihm nur der folgen kann, der ein Bewusstsein davon hat, wie die Naturgewalten in der menschlichen Seele sich kreuzen und bekämpfen, wie in jeder Menschenbrust eine Wiederholung des Lebens im Universum sich vollzieht

Es ist ein tief mystischer Gedanke, dem wir in diesem Drama begegnen. Zwar hat Hebbel im Drama selbst einmal mit Fingern darauf hingedeutet, dass seine Schöpfung in diesem Sinne aufzufassen, von diesem Standpunkte aus zu beurteilen ist; allein solche Hinweise sind für unsere Kritiker zu zart. Sie zu begreifen, müsste

[033]

man eben gründliche Bildung haben. Und so mussten wir denn hören, wie gegenüber Hebbels kosmischer Dichtung die kleinlichsten Fragen gestellt wurden, wie: ob denn die Gestalten möglich sind, ob der Schluss befriedigt und so weiter. Wenn es sich darum handelt, dass der Kritiker mit seiner Einsicht, mit seinem Verständnisse dem Publikum voranzugehen hat, dann muss er seinen Mann stellen. Um zu wissen, dass der «Zaungast» ein «Tier in übertragener Bedeutung» ist, dass man von einem Blumenthalschen Doktor nicht weiß, welcher Fakultät er angehört, dazu braucht niemand einen Kritiker.

Ein böses Schicksal erfuhr jüngst von der Urteilslosigkeit der Kritiker die «Jüdin von Toledo». Es war ein großes Verdienst des verstorbenen Förster, dieses Stück zur Wiederaufführung zu bringen. Denn, wenn es auch nicht das künstlerisch gerundetste, das klassisch vollendetste Drama Grillparzers ist, so ist es doch zweifellos das interessanteste. Interessant vor allen Dingen ist, wie sich an dem Helden sein Schicksal erfüllt. Der König geht nicht wie ein gewöhnlicher tragischer Held zugrunde, sondern er macht einen Läuterungsprozess durch. Durch die innere Erfahrung, die er mit dem leidenschaftlichen Judenmädchen gemacht hat, geht ein neuer Mensch in ihm auf. Er streift alles ab, was ihn mit dem bisherigen Leben verknüpft hat, sein Selbst macht eine Metamorphose durch. Der Tod ist eine viel geringere Sühne als dieses Fortbestehen bei freiwilligem Aufgeben alles dessen, was bisher die Summe seiner Existenz ausgemacht hat. Er entäußert sich ja auch seiner Souveränität, seiner königlichen Würde. Grillparzer hat damit einen großartigen Gedanken des Urchristentums zur dramatischen Anschauung gebracht. Er hat gezeigt, wie eine tief eingreifende innere Erfahrung das ganze oberflächliche Selbst eines Menschen vernichten kann, ohne dass er physisch zugrunde gehen muss. Das tiefere Selbst ist imstande, sich gegenüber solch einem vollständigen Umschwung der moralischen Anschauungen zu behaupten, das weitere Leben in neuer Form als Pflicht zu betrachten und so die höchste dramatische Sühne an sich selbst zu vollziehen. Neben dieser Gestalt des Königs steht dann Rahel, das Judenmädchen, als eine nicht minder interessante Erscheinung. Es

[034]

gehört zur höchsten Kunstvollendung, eine Gestalt wie diese zu zeichnen. Denn Rahel vereinigt in sich die unglaublichsten psychologischen Gegensätze, und es ist dem Dichter gelungen, das Entgegengesetzte so in einer Person zu vereinigen, dass es mit überzeugender Wahrheit wirkt. Dieses Mädchen ist frivol und naiv zugleich, kokett und anmutig, sie ist im Herzen angefault und doch wieder unschuldig, sie ist dämonisch und dabei zugleich oberflächlich. Alle diese Widersprüche sind aber zu einem Bilde voller Lebenswahrheit verwebt. Aber man muss dieses Bild auch im Leben auf sich wirken lassen, um alle seine Reize zu sehen; Rahel konnte nur so lange den König bestriicken, solange er sie vor sich sah mit voller Regsamkeit in jeder Faser ihres Körpers. Er musste sofort zur Besinnung kommen, wenn dieser Zauber der kindlichen Regsamkeit nicht mehr da war. Und darinnen liegt der psychologische Grund, warum er angesichts des Leichnams durch den bösen «Zug um den Mund» geheilt wird. Der Zug um den Mund ist nur das Symbol dafür, wie jene Widersprüche nur durch ein solches Leben glaubhaft und reizend werden konnten. Unsere Kritiker haben sich wohl wenig mit ordentlichen ästhetischen Studien befasst, deshalb haben sie auch keine Ahnung von der Bedeutung des Symbolischen in dieser Kunst. Feinsinnige Bücher, wie zum Beispiel das von Volkelt «Über den Symbolbegriff in der neueren Ästhetik», systematisch durchzuarbeiten, dazu gehört freilich eine gewisse Bildung. Heute kritisiert man lieber frischweg, wie es Laune und andere Verhältnisse bedingen.

Aber Dichtern wie Hebbel, Grillparzer und so weiter gegenüber genügt nur das Rüstzeug voller ästhetischer Einsicht. Wir haben erst in diesen Tagen wieder einen neuen Begriff von der Tiefe Grillparzerschen Geistes bekommen, als wir das ausgezeichnete Buch von Emil Reich: «Grillparzers Kunstphilosophie» (Wien 1890) lasen, worinnen man ein Bild der ganzen Kunstanschauung dieses Dichters entwickelt findet.

Wir haben an konkreten Beispielen gezeigt, wie unzulänglich unsere Kritik ist. Wir wollen in einer der nächsten Nummern von dem verderblichen Einflusse dieser Kritik auf den Geschmack und das Kunstbedürfnis des Publikums sprechen.