

FAUSTUS / Études germaniques

Collection dirigée

par Arlette Bothorel-Witz, Hildegard Châtellier et Christine Maillard

DANS LA MÊME COLLECTION

*L'Inde inspiratrice – Réception de l'Inde en France et en Allemagne (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Études réunies par Michel Hulin et Christine Maillard, 228 p., 1996.

Maryse Staiber, *L'œuvre poétique de René Schickele – Contribution à l'étude du lyrisme à l'époque du «Jugendstil» et de l'expressionnisme*, 400 p., 1998.

*Friedrich Schiller : Don Carlos. Théâtre, psychologie et politique*, Études réunies par Christine Maillard, 192 p., 1998.

*Du dialogue des disciplines – Germanistique et interdisciplinarité*. Études réunies par Arlette Bothorel-Witz et Christine Maillard, 320 p., 1998.

Les Presses Universitaires remercient le Conseil Scientifique de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg et la Société des Amis des Universités pour le soutien accordé à cette publication.

*Études réunies par/ herausgegeben von  
Moritz BaBler et/und Hildegard Châtellier*

## Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900

## Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900

Préface de/Vorwort von

Antoine Faivre  
professeur à l'École pratique des Hautes Études

GM



8 15 AVR. 99

PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG  
1998

NA 99, 1080

## Ästhetische Erfahrung. Mysterientheater von Edouard Schuré zu Wassily Kandinsky

Helmut Zander

Vor dem Ersten Weltkrieg wurde in München der Versuch unternommen, die Epiphanie des Mysteriums zu inszenieren. Was keines Menschen Auge gesehen und kein Ohr gehört hatte, sollte im Königreich Bayern erfahrbar werden. Das Theater als Agentur des mystischen Erlebnisses : davon handelt dieser Aufsatz. Näherhin geht es um Edouard Schuré, als Exponent eines klassischen Theaters, und um Wassily Kandinsky, als den radikalen Überwinder dieser Klassizität. Die beiden antagonistischen Exponenten der Theatertradition verbindet eine gemeinsame Intention : der Erfahrung des Religiösen, des Geistigen eine Bühne zu verschaffen.

### 1. Edouard Schuré

Schuré ist eine Hommage an Straßburg, denn hier wurde er 1841 in einem liberalprotestantischen Elternhaus geboren (+ 1929)<sup>1</sup>. Einige Studienjahre verbrachte er in Deutschland ; bei der Besetzung des Elsaß 1870/71 votierte er für die *grande nation* und blieb ein überzeugter Frankophoner, der zeitlebens seine Werke auf Französisch verfaßte. 1889 veröffentlichte er ein Werk, mit dem er sich einen bis heute festen Platz in der okkultistischen Literatur erschloß : *Les grands initiés*, ein Défilé der großen «Mystiker» aller Kulturen, wie er meinte, u.a. von Rama über Hermes und Moses bis zu Pythagoras und Jesus<sup>2</sup>. Mit seinen Reflexionen über den *Théâtre de l'âme* (1900) wurde er zu einem Theoretiker des Symbolismus und lieferte auch die zugehörigen Stücke, 1900 beginnend mit *Les Enfants de Lucifer*. Im europäischen Literaturkanon spielt er nurmehr eine marginale Rolle, die esoterische Szene allerdings hat sein Andenken bewahrt.

Nach der Jahrhundertwende wurde Schuré für die deutschen Theosophen für einige Jahre zu einer kanonischen Größe auf dem Theater. Seit 1907 kamen seine Dramen in München auf die Bühne und begründeten eine Aufführungstradition von «Mysteriendramen», die Rudolf Steiner seit 1910 durch eigene Stücke erweiterte und seit 1913 ersetzte und die 1914 mit dem Ausbruch des Krieges abbrach. Für Schuré gipfelte darin eine längere Beziehung zur Theosophie : Seit 1884 war er in Paris ins theosophische Milieu eingeführt<sup>3</sup>, woraus um die Jahrhundertwende auch Kontakte nach Deutschland erwachsen : Marie von Sivers,



Steiners spirituelle Muse, organisatorische rechte Hand und seit 1914 auch seine Frau, hatte die *Grands initiés* sowie einige Dramen Schurés ins Deutsche übersetzt und darunter 1904 *Les Enfants de Lucifer* in Steiners Zeitschrift *Lucifer-Gnosis* veröffentlicht. Steiner besuchte Schuré im Mai 1906, was für Schuré eine Art Offenbarungs- und Bekehrungserlebnis gewesen sein muß :

«Als er dann in der Türe stand und mich ansah mit den Augen, die ein Wissen von unendlichen Tiefen und Höhen der spirituellen Entwicklung verrieten, mit seinem fast asketischen Gesicht, das zugleich Güte und unbegrenztes Vertrauen ausdrückte und einflößte, da machte er mir einen erschütternden Eindruck [*une impression foudroyante*] [...]. Zum allerersten Male war ich gewiß, einen Eingeweihten vor mir zu haben. [...] Ich war gewiß, daß dieser Mensch, der da vor mir stand, eine große Rolle in meinem Leben spielen würde»<sup>4</sup>.

Im September war Steiner dann eine Woche lang im elsässischen Barr bei Schuré zu Besuch. Möglicherweise wurde dabei die Absprache getroffen, Schurés *Heiliges Drama von Eleusis* bei der Versammlung der europäischen Sektionen der Theosophischen Gesellschaft in München 1907 aufzuführen. Die Aufführung der *Kinder des Luzifer* folgte 1909. Am 14. August 1910 kamen sie nochmals auf die Bühne, am Tag darauf demonstrierte Steiner seine eigenen Ansprüche als Theatermacher und brachte sein erstes eigenes Stück, die *Pforte der Einweihung*, zur Aufführung. Mit dem Ersten Weltkrieg brach die Beziehung zu Schuré ab : Die Nationalisierung der Kultur verfeindete beide in der Identifizierung mit ihrer jeweiligen Sprachgemeinschaft, doch haben sie sich nach dem Ersten Weltkrieg wieder versöhnt<sup>5</sup>.

Im Blick auf Kandinsky habe ich zur exemplarischen Analyse *Les Enfants de Lucifer* gewählt<sup>6</sup>.

Das Stück spielt in Dionysia, wohin Theokles, offenbar ein ehemaliger Christ, nach siebenjähriger Erkenntnissuche zurückkehrt. Er findet seine Vaterstadt unter dem Joch des römischen Imperiums. Auf dem Altar des «Letztgeborenen der Götter» steht jetzt die Statue Kaiser Konstantins. Nach einer Auseinandersetzung mit einem christlichen Mönchsvater hat Theokles ein erstes Erkenntniserlebnis, eine Art mystischer Erfahrung :

«Wenn aber Gott bis zum Menschen niedergestiegen ist, warum sollte der Mensch nicht bis zu Gott steigen ? ... Das ist es ! ... Zwei Worte des Allmächtigen gibt es : den Messias und Lucifer !»

Theokles entweihet nun den kaiserlichen Altar, als Täter aber bleibt er unerkannt. Die Vertreter der institutionalisierten Religion in der Stadt – der heidnische Pontifex und der christliche Bischof – verurteilen diese «Schändung» und verteidigen den Kaiser. Theokles wird zum einsamen Kämpfer gegen kirchliche und weltliche Autoritäten. – Als Theokles Kleonis, die Tochter des reichsten Christen der Stadt, sieht, verliebt er sich in sie. Damit ist das dramaturgische Tableau präsentiert : Kabale und Liebe.

Im *zweiten Aufzug* steht Theokles im Tempel des unbekanntes Gottes und erhält von Luzifer die Lösung seiner Lebensrätsel :

«Theokles : «Was muß ich tun ?»

Lucifer : «An dich selbst glauben und mit dem Ewigen ringen in der vollen Entfaltung deines Wesens».

Theokles : «Wirst du mir helfen ?»

Lucifer : «Ja, so lange dein Glaube an dich selbst dauert ».

Luzifer gibt sich als gefallener Engel zu erkennen, dessen Stern erlosch und der stattdessen nur noch eine Fackel trägt. Er müsse durch Schmerz und Tod das «unerschaffene Licht» «erobern». Eine göttliche Stimme in einem Stern verheißt Theokles Erlösung durch die Liebe einer Jungfrau und gibt ihm einen neuen Namen : Phosphoros, die griechische Form von Luzifer.

Theokles/Phosphoros begegnet im zweiten Bild dieses Aufzugs Kleonis in einem Kloster in der Thebais wieder. Sie sieht in ihm einen verlorenen Menschen und bietet ihm die christliche Theologie als Ausweg. Die Dynamik der Geschichte schlägt um : In einer Vision sieht sie Luzifer mit den Gesichtszügen des Phosphoros auf dem Altar stehen ; ihr christlicher Glaube ist erschüttert.

*Dritter Aufzug.* Auf Initiative von Pontifex und Bischof wird das Volk gegen Phosphoros aufgewiegelt und ihm als Verdächtiger für die Schändung des Altars der Prozeß gemacht. Phosphoros gibt sich als Täter zu erkennen. Von Harpaplus, dem Prokonsul von Asien, vor die Alternative Verbannung – sofern ihn jemand begleitet – oder Tod gestellt, erreicht er die Freiheit in der Fremde, weil Kleonis ihm die Treue ins Exil hinein verspricht. Doch Harpaplus wird von Phosphoros' Freunden ermordet, sterbend identifiziert er Phosphoros als «Letztgeborenen der Götter». Das Volk ruft Phosphoros zum neuen Archonten von Dionysia aus, der im Tempel die Statue des Luzifer an Stelle des Caesarenbildes aufrichtet ; Kleonis verläßt Christus, um Phosphoros zu ihrem «Messias» zu machen.

Das dräuende Unheil bestimmt den *vierten Aufzug*. Der Seher Lykophon warnt Phosphoros. Ein Mönch setzt Kleonis gefangen und schürt Aufstand im Volk. Als auch noch Nachrichten von militärischen Niederlagen eintreffen, wendet sich das Volk gegen Phosphoros und Kleonis. Sie werden vom Bischof verflucht, bleiben sich aber in ihrer Liebe treu.



Im *fünften Aufzug* ist Phosphoros in den Tempel des unbekanntes Gottes zurückgekehrt und hat in seiner Not Luzifer wieder angerufen – allerdings vor Ablauf der vereinbarten Zeit. Luzifer kann ihm nur ein einziges Wort geben: «Beharre!» Doch da erschallt wieder die Stimme des göttlichen Sterns, die ihm im zweiten Aufzug seinen Lebensweg gewiesen und einen neuen Namen gegeben hatte, und eröffnet ihm die «höchste Wahrheit»: «Dort wo der Stern Lucifers durch das Kreuz Christi erstrahlt».

In einer doppelten Klimax treibt nun das Geschehen dem Ende entgegen. Phosphoros erhält die Nachricht, daß er von der Volksversammlung zum Tode verurteilt wurde. Kleonis kann sich befreien und zu ihm fliehen. Beide sterben an den Stufen des Altars des unbekanntes Gottes durch den Giftkelch den Freitod.

Im letzten Auftritt erreicht das Stück seinen Höhepunkt: Als der Bischof befiehlt, die Leichen der beiden Toten auf den Schandanger zu werfen und den Tempel zu zerstören, warnt ihn Heraklidos, der Hierophant des Tempels. Da, so die Regieanweisung, «erscheint der funkelnde Stern über den Liebenden. Ein feuriges Kreuz blitzt in seiner Mitte». Heraklidos spricht die Schlußworte: «Das Zeichen der neuen Zeiten – das Kreuz Christi auf dem Stern Lucifers» – zugleich das Symbol der Vereinigung von Phosphoros und Kleonis. Auch Luzifer hat seinen Stern zurückerhalten. «Und jetzt, Bischof», sagt Heraklidos, «im Namen des Allmächtigen, der sich offenbart, hebe Deinen Krummstab auf und sage deinem Volk, was du im Tempel der Wahrheit gesehen». «Der Vorhang fällt», so die abschließende Regieanweisung, «über die Vision des Sterns und des Kreuzes, die in lichtigem Weiß erglühen».

Schuré ging es nicht um eine Phänomenologie antiker Religion, sondern – selbstverständlich – um die Diagnose und Therapie der Gegenwart. Im Gewand antiker Stoffe wird die religiöse Problematik des 19. Jahrhunderts bearbeitet, die erschütterte Polisreligion erinnert an die Krisenszenarien in Sachen Religion um 1900. Schurés Kritik läßt sich an Hand dreier Motive näher bestimmen:

(1.) *Religionskritik*. Eine neue Religion ist das fluidale Hintergrundthema seiner gesamten Mystagogie, und dementsprechend vernichtend fällt die Beschreibung der ruinösen Religion in der Antike aus: «Überall sind die Tempel stumm, die Götter tot, die Seelen leer. Wie elende Zwerge kriechen die Menschen aus ihren Götzen aus Gold und Erz» (I,4). In dieses Dispositiv sind die spirituellen Leiden des Theokles lokalisiert: Er trauert, wie Schuré ihn mit Schlüsselbegriffen der neuzeitlichen Religionsdebatte (und vielleicht seiner eigenen Sehnsüchte) sagen läßt, «um meine unerfüllten Wünsche, um meine Seele, die vom Universum erdrückt wird, um die ewig verschleierte Wahrheit» (I,4). An diesen Problemen sind für Schuré die institutionalisierten Religionen schuld und zugleich unfähig, sie einer Lösung zuzuführen. Dementsprechend schneidend fällt seine Kritik an der paganen Religion, schärfer noch an der christlichen Kirche aus. Sie seien mit der Staatsmacht verschwistert und dadurch korrumpiert

und somit unfähig, den autonomen religiösen Menschen zu akzeptieren oder ihm gar zu seiner Verwirklichung zu verhelfen.

Punkt für Punkt könnte man die aktuellen Bezüge seiner Religionskritik benennen, etwa in der Kritik am christlichen Absolutheitsanspruch (III,2), an der Opfer- (II/2,2) sowie der Selbstverleugnungstheologie (I,6) oder am hierarchischen Gehorsamsverständnis (z.B. I,7) und damit am kirchlichen Autoritätsanspruch überhaupt. Schuré will seine Position allerdings explizit als Kirchenkritik, nicht als Christentumskritik verstanden wissen: Luzifer sei nur

«der unversöhnliche Gegner der Kirche in ihrer äußeren Form; er ist aber nicht der Gegner Christi, sondern hält in seiner Entwicklung als der Gegenpol diesem das Gleichgewicht»<sup>7</sup>.

(2.) *Autonomie und Pan(en)theismus*. Schuré schreibt zum Zweck der Reform des Christentums den Lehrbestand des christlichen *mainstream* weitreichend um. Angelpunkt ist dabei die pan(en)theistische Anthropologie des im Kern göttlichen Menschen, die mit der in der zeitgenössischen Esoterik fast flächendeckenden Ablehnung der christlichen Schöpfungstheologie korrespondiert. Schon im ersten Aufzug setzt Theokles gegen die Forderung des christlichen Mönchsvaters, sich «in Christo zu vernichten», die Interpretation der Seele als «göttlicher Funke», die er umgehend mit der Feststellung überbietet, daß sie «ein Gott im Werden» sei (I,6) – eine Mischung eines traditionellen Topos der Mystagogie mit evolutionistischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts. Die Differenz zwischen Gott und Mensch ist bei Luzifer genannt Phosphoros im Prinzip aufgehoben. Insoweit Schuré die Vergöttlichung des Phosphoros explizit gegen die «Selbstvernichtung» abgrenzt, könnte man von einer Mystik durch Selbstverwirklichung des inneren, göttlichen Menschen sprechen. Weil die innere Stimme des neuen Menschen göttlich gedacht wird, ist jede äußere Autorität, jede Offenbarung und jede Hierarchie überflüssig. Schuré stilisiert Phosphoros, der wie durch einen Passageritus hindurch einen neuen Namen und ein Bewußtsein seiner «wahren» Identität erhalten hat, zum autonomen Subjekt, verleiht ihm geradezu prometheische Züge. Er soll «Genius der Wissenschaft, der Freiheit und der menschlichen Selbstbestimmung» sein<sup>8</sup>, will «schaffen» «wie die Erzengel» (I,7) und eine «lebendige Seele» sein, die «keinem Zwang sich beugt» (I,9), ja geradezu Mystik mit militärischen Mitteln betreiben und das «unerschaffene Licht» «erobern» (II/1,2). Schuré sieht Phosphoros «diese Felsblöcke [...] erklimmen, die nur Adler und Geier umkreisen» (II/1,1), möglicherweise eine Anspielung auf den Prometheus-Mythos, wo der Adler dem an einen Felsen geketteten Prometheus ohne Ende die Leber aushackt. Zu seinen Visionen gehört auch der Abschied von der Erde als Jammertal zugunsten der Utopie eines irdischen Paradies-



ses : «Ich will die Erde zur Freudenstätte machen und aus freien Seelen einen Schönheitsstempel» (I,6).

Konsequenterweise führt in dieser «prometheischen Mystik» nicht Meditation oder rezeptives Innwerden zur Erfahrung des Göttlichen, sondern philosophierendes Bewußtwerden mit Hilfe einer Erkenntnistheorie des Göttlichen im Menschen. Luzifers Hilfe dekuviert bestenfalls Theokles' falsches Bewußtsein und eröffnet seine «wahre» Konstitution, die Realisierung der Erkenntnis leistet Phosphoros autonom. Signifikanterweise fehlen Begriffe einer exzentrischen Anthropologie, der Begriff der Extase etwa findet sich nur metaphorisch in Regeanweisungen («wie in Extase»<sup>9</sup>), um das Verhalten von Akteuren zu beschreiben, er ist jedoch kein Begriff ihrer Selbstwahrnehmung.

Von diesen anthropologischen Definitionen hängen indirekt zwei Funktionen des Phosphoros ab, die für Schurés Religionsphilosophie zentrale Bedeutung besitzen : Zum einen seine Rolle als Messias zur Vermittlung der Wahrheit, dessen Rolle er immer wieder von neuen Menschen wahrgenommen sieht, wie in den *Grands initiés* lange lateque beschrieben. Auch Phosphoros ist eine solche Mittlergestalt, sowohl Phosphoros' eigener Einschätzung nach (vgl. I,7) als auch durch das «Messias-Bekenntnis» von Kleonis, die am Ende des III. Aufzugs Christus verläßt und Phosphoros gesteht : «Du bist von nun an mein Messias» (III,6). Zum anderen gehört Phosphoros den Kindern Luzifers an. Er ist wie Luzifer ein gefallener Engel, der sich seiner Göttlichkeit bewußt wird und durch die Welt hindurch zur Erlösung will und muß.

Phosphoros erreicht seine Erlösung schließlich doch nicht ganz autonom, sondern durch die Vereinigung mit einem polaren Gegenbild, der mit marianischen Zügen ausgestatteten Korredematrix Kleonis<sup>10</sup>, einem ebenfalls der mystischen Vorstellungstradition und ihren erotischen Motiven entlehnten Topos. Sie verspricht, Phosphoros zu «erlösen» (III,2) und verläßt Christus, um Phosphoros ihrerseits zu ihrem Erlöser zu machen (III,6). Unmittelbar im Anschluß an diese Konfession imaginiert Kleonis die Vereinigung mit Phosphoros in einem Satz, der der mystischen Theologie entlehnt ist : «Mich dürstet in dir zu sterben» (III,6). Mit dem Liebestod will sie in den Freund eingehen, Erlösung und Vereinigung fallen zusammen. Kommentierend beschreibt Schuré diese Verbindung in der Terminologie des romantischen Liebesverständnisses, der sich ergänzenden Polarität der Geschlechter, zu der beide sich vereinigt hätten, um erlösend zu wirken : «Indem jeder von ihnen im andern untergeht, um neu bereichert wieder zu erstehen, bilden sie zusammen ein Wesen, dessen magnetische Pole hundertfache Kraft entwickeln»<sup>11</sup>.

(3.) *Synkretismus*. Diesen arkanen Höhepunkt seiner Dramaturgie hat Schuré im *Théâtre de l'âme* noch weiter interpretiert. Phosphoros verkörpere den «hellenischen Geist», Kleonis die «christliche Seele», und «Phosphoros erweckt Kleonis zur Bewußtheit, sie wird seine Seele. Deshalb kann das frei gewordene

Paar auch befreien ; deshalb strömt aus ihm ein neues Leben, und erblüht eine neue Religion»<sup>12</sup>.

Diese Interpretationen gehen deutlich über die Bühnenfassung hinaus, da Kleonis dort keine leichtthin «christliche Seele» ist, weil sie diese Identität ja explizit aufgibt. Das ambitionierte Projekt der Neugründung einer Religion bleibt auf der Bühne mehr Programm als Faktum, Schuré klärt in seinem Kommentar weniger den manifesten Text als vielmehr über seine hintergründigen Ansichten auf. Er legt seine interreligiöse synkretistische Konzeption offen und verbindet das Thema mit einer der großen religionsgeschichtlichen und theologischen Debatten (jedenfalls in Deutschland) um 1900, mit Adolf von Harnacks Thesen von der «Hellenisierung des Christentums».

Zu Schurés synkretistischem Konzept gehört auch die Integration der christlichen «Häresie» des mit Gott im Innersten identischen Menschen. Durch Phosphoros' Selbstidentifikation mit Luzifer, der vom Erzfeind Gottes *par excellence* zum polaren Mitspieler Christi umgedeutet wird<sup>13</sup>, erscheinen die Feinde der organisierten Kirche als die eigentlichen Träger der christlichen Wahrheit.

Diese Synthesen religiöser Kulturen sind in Schurés Denken nur Anwendungsfälle einer weiterreichenden, inklusivistischen Konzeption. Demzufolge besitzen alle Religionen in ihrem esoterischen Innern die gleiche Weisheit<sup>14</sup>, wodurch die Differenzen aufgehoben sind. Dieser Typus von Religionsphilosophie ist sozusagen die soziale Variante der Anthropologie vom göttlichen Kern in allen Menschen. Ein solches Religionskonzept vertrat um 1900 pronociert die Theosophie, aber solche Vorstellungen können auch über identitätsphilosophische Positionen der Christentumsgeschichte vermittelt sein, von denen die Theosophie wiederum auch abhängig ist. Gleichwohl bleiben christliche Positionen hegemonial in Geltung, sie sind die einzigen, die – in welcher Modifikation auch immer – im Drama ausgearbeitet werden : die antike Religion bleibt blaß, asiatische kommen nicht in den Blick. *Per saldo* läßt sich Schurés Konzeption fast fügenlos in die Therapievorschlüge für die Religion um 1900 einbinden : Sein Reformationsprogramm ist nicht nur individualistisch (jedenfalls kommt eine soziale Dimension der neuen Religion kaum in den Blick), sondern auch – mit aller Vorsicht – imperialistisch : die Hegemonie der europäischen Kultur bleibt jedenfalls unangetastet.

## 2. Symbolismus, näherhin Maeterlinck

Der Weg von Schuré zu Kandinsky wird nur verständlich auf dem Hintergrund einer beiden gemeinsamen literarhistorischen Tradition, dem Symbolismus, einer Dichtung mit explizit antinaturalistischer Ausrichtung, die aber letztendlich weiter greift, nämlich Weltdeutung vermittelt «symbolischer Formen» (Ernst Cassirer) sucht. Der Symbolismus rechnet mit einem geistigen Surplus und



ist insofern kryptisch oder offen religiös. Sein Gravitationszentrum war Frankreich mit Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé und eben auch Edouard Schuré. Der Symbolismus besaß auch eine dramatische Sektion, die ihren Ursprung bei Richard Wagner in Deutschland hatte, aber auf Frankreich und dabei auch auf Schuré zurückwirkte: Wagners totale Beschlagnahme der Künste in einem Gesamtkunstwerk trat ja mit dem ausdrücklichen Anspruch auf, «die Religion der Zukunft» auf die Bühne zu bringen<sup>15</sup>.

Unter den Exponenten des symbolistischen Theaters sticht ein Name hervor, der für seine Entwicklung von herausragender Bedeutung ist: Maurice Maeterlinck (1862-1942)<sup>16</sup>. Seine Dramen der 1890er Jahre dürften zu den meistgespielten Stücken vor der Jahrhundertwende zählen – auch in Deutschland – und wurden 1911 durch die Verleihung des Nobelpreises für Literatur in den Literaturkanon des Fin de siècle erhoben.

An seinem ersten erfolgreichen Theaterstück, *Les Aveugles* von 1891, lassen sich einige Prinzipien seiner Dramaturgie veranschaulichen:

12 Blinde sind von einem Priester aus dem Hospital in einen Wald geführt worden. Sie warten auf ihn, merken aber nicht, daß er inzwischen vor Erschöpfung verstorben ist. Er lehnt an einem Baum, aber sie sehen ihn nicht. Der Blindenhund des Hospitals taucht auf, verharrt aber bei dem toten Priester. Die Blinden erfassen ihre hoffnungslose Lage. Schritte sind zu hören. Ein Mädchen erkennt darin den Tod. Der älteste Blinde spricht: «Erbarme dich unser.»

Die Charakteristika dieses Theaterstyps sind oft analysiert worden<sup>17</sup>:

- Verzicht auf Handlung, näherhin auf äußere Handlung (*théâtre statique*), letztlich mit dem Ziel, unsichtbare Innenwelten wahrnehmbar zu machen.
- Entindividualisierte Personen, die oft ohne Namen agieren und durch Typen oder Rollenträger ersetzt werden: «L'absence de l'homme me semble indispensable», so Maeterlinck.
- Sprache am Rand ihrer alltäglichen Logik: Wiederholungen, alogische oder groteske Formulierungen und schlichte Suspension, das Schweigen – allesamt Metaphern des Unsagbaren.

Es kommt zu einem Theater, in dem Stimmungen stärker als die Reflexionen wirken; mit dieser Relativierung der Sprache werden Bühnenbild und Licht zu eigenen Bedeutungsträgern, verdoppeln oder erläutern nicht mehr die Aussage des Textes.

Waren Maeterlincks frühe Dramen von hoher Negativität der Aussagen gekennzeichnet, dominiert etwa in *Les aveugles* die Unausweichlichkeit des Todes, so wurden seine Stücke nach der Jahrhundertwende hoffnungsvoller, vor allem mit *L'oiseau bleu* von 1908.

### 3. Kandinsky

Wassily Kandinsky (1866-1944), der als Maler in das kulturelle Gedächtnis Europas eingegangen ist, wollte Zeit seines Lebens mehr: die Vision des 19. Jahrhunderts, ein Gesamtkunstwerk, verwirklichen. Seit 1897 lebte er (bis 1914) in München. In diese Phase fällt 1910/11 sein Durchbruch zur Abstraktion, aber auch die Konzeption von vier Theaterstücken. Ein erstes wurde 1912 im Almanach *Der Blaue Reiter* veröffentlicht<sup>18</sup>, der im folgenden behandelte, zu Lebzeiten nicht aufgeführte *Gelbe Klang*. Er bildete das Mittelstück einer Trilogie, deren weitere Teile, *Der grüne Klang* und *Schwarz und Weiß*, unveröffentlichte Fragmente blieben. Ein vierter Torso, *Violett*, wurde 1927, 13 Jahre nach seiner mutmaßlichen Entstehung, publiziert<sup>19</sup>.

Keinem Stück ist eine sprachliche Kurzfassung weniger angemessen als Kandinskys *Gelbem Klang*, da das sprachlich Vermittelbare nur einen geringen Teil des Schau- und Hörspiels ausmacht. Kandinsky ist sensibel für die sprachkritische Relecture der Literatur in diesen Jahren, er konzipiert ein dezidiert non-verbales Theater<sup>20</sup>; und er weiß um die In-Frage-Stellung geschlossener Weltbilder und fordert deshalb eine «kombinatorische Phantasie»<sup>21</sup>, die den Betrachter autonom und seine Rezeption zur Produktion macht. Und weil ein Handlungsfaden fehlt, bleibt es bei Einzelszenen, die sich aufeinander beziehen, aber nicht notwendig auseinander folgen.

In der Einleitung mutiert das Licht vom blauen ins weiße, um am Ende zu verschwinden. Dabei ertönt der programmatische Text von den steinharten Träumen, der ein wenig an Max Webers stahlhartes Gehäuse erinnert. Im ersten Bild schweben Riesen herein, Vögel durchkreuzen den Himmel, die Bühne verschwindet im blauen Dunst. Eine gelbe Blume erscheint auf einem Hügel, wir befinden uns im zweiten Bild. Menschen in verschiedenfarbigen Gewändern kommen mit Blumen, sprechen: «Schließ die Augen! Wir schauen. Öffne die Augen! Vorbei». Die violette Ausgangsfarbe wird schmutzig, ein schwarzer Fleck erscheint, schließlich verschwinden außer dem Gelb der Blume alle Farben. Dazu: grelle Musik. Im dritten Bild treffen grelle Farben die Riesen, die Bühne ist am Schluß wieder dunkel. Im Hintergrund ertönt eine «angsterfüllte Tenorstimme». Das konkreteste Bild folgt in der vierten Szene: Ein Kind zieht mit einer Schnur an der zerbrochenen Glocke einer Kapelle. Ein Mann befiehlt: «Schweigen!» Fünftes Bild: Riesen flüstern, bunte Menschen tanzen, ein weißer Mensch sitzt in Denkerpose, es wird dunkel, die Riesen scheinen wie Lampen zu verlöschen. Letztes Bild: ein hellgelber Riese hebt am Schluß die Arme und als «seine Figur einem Kreuz gleicht, wird es plötzlich dunkel».

Der *Gelbe Klang* sprengt kompositionstechnisch die Konventionen des klassischen Theaters, wie im Vergleich mit Schuré überdeutlich wird. Besaßen die *Kinder des Luzifer* wesentliche Elemente der Theatertradition (etwa feste Zuordnung von Raum und Zeit, Handlungsfaden, profilierte Charaktere) und eine



Prosasprache, die einen routinierten Autor zeigt, so räumt Kandinsky die Usancen der europäischen Bühne radikal ab : Es gibt keine Einheit von Raum und Zeit, handelnde Akteure sind, zugespitzt gesagt, verschwunden, ein kausalisierter Zusammenhang des Geschehens fehlt. An die Stelle von Geschichten sind Stimmungen getreten, die keine Botschaften explizieren, sondern Gefühle wecken ; aus individuell handelnden Personen sind Funktionsträger von Rollen geworden, weder die Riesen noch die Menschen erhalten ein personales Profil, und sie kommen nicht über maskenartige Bedeutungsvermittler hinaus ; Farben werden zu eigenständigen «Akteuren», deren Botschaften essentieller und nicht additiver Teil des Konzeptes sind.

Kandinsky abstrahiert alle Elemente seiner Inszenierung, parallel zur male- rischen Abstraktion. Dieser für die Malerei gut belegte Prozeß läßt sich für die Entstehungsgeschichte des *Gelben Klangs* en detail nachweisen : Die Menschen in Bild zwei etwa waren in einer Frühfassung eine «grelle, bunte Menschenpro- zession mit Fahnen und Kränzen», wurden dann zu «Menschen in verschiedenfar- bigen Trikots» mit «Perücken» und sind in der gedruckten Version auf unichrome Farbträger reduziert<sup>22</sup>. Sodann synästhetisiert Kandinsky die sinnlichen Darstel- lungsmittel. Schon der Titel, der ursprünglich «Riesen» hieß, lautete am Ende *Gelber Klang* als programmatische Verschmelzung optischer und visueller Aus- drucksformen ; auch die Rede von der «schmilzenden Musik» im dritten Bild gehört in diesen Zusammenhang. Gleichzeitig arbeitete Kandinsky mit Antago- nismen, dem Gegensatz von hell und dunkel, von grell und matt, von laut und leise<sup>23</sup>.

Unter Integration von Musik, Sprache, Bewegung und Farben komponiert Kandinsky ein Gesamtkunstwerk, das sich gegenüber dem Wagnerschen Leitbild in einem zentralen Punkt unterscheidet : Es geht nicht um die Harmonisierung der Gattungen im Paradigma des klassischen Wohlklangs, sondern um das Zer- brechen des etablierten Kunstkonsenses, aber : in eine neue Ordnung, die er ge- genüber Schönberg als «innere Notwendigkeit» beschreibt, die durch «Anarchie» und «Gesetzlosigkeit» erst zu ihrem Ausdruck komme<sup>24</sup>. Diese «innere Notwen- digkeit» läßt sich als tastender, aber in seiner Zielrichtung präziser Begriff zur Entmachtung des Prokrustesbettes des klassischen Theaters lesen : Es gehe um «seelische» «Gesetze»<sup>25</sup>, um das *Theater der Seele*, wie Schuré sagen könnte, die erst in der Zerstörung der Tradition sichtbar würden. Im Blick auf die Mystikde- batte geht es um nochmals mehr : Kandinsky verschränkt die «innere Notwendig- keit» in seinem Einführungsessay zum *Gelben Klang* mit «innerer Einheitlich- keit», «inneren Werten» und schließlich mit der zentralen Metapher vom «inneren Klang»<sup>26</sup>, die man als Übereinstimmung mit dem Unausdrückbaren und damit als «mystischen» Topos lesen kann.

In dieser Perspektive läßt sich versuchen, die inhaltlichen Aussagen des Stücks zu bestimmen. Die Farben lassen sich über die Angaben Kandinskys in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* aus dem Jahr 1911 entschlüsseln.

Beispielsweise ist «Gelb [...] die typisch irdische Farbe», schwarz die des Todes, weiß hingegen ein «Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll von Möglich- keiten, [...] ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist», blau «ruft [...] den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen bei dem Klange des Wortes Himmel»<sup>27</sup>. Mit diesem Instrumentarium läßt sich eine erste Deutungsebene bestimmen : Der *gelbe* Klang evoziert den Bezug zum Irdischen, wie auch die gelbe Blume im ersten Bild. Das immer wie- der geforderte Schwarzwerden, explizit etwa im dritten Bild und implizit im Verdunkeln der Bühne bei fünf von sieben Teilen vorgesehen, spielt auf den Tod an. Weiß ist die Metapher des großen Surplus, der denkende Mensch im 5. Bild erhält es zugesprochen. Was bei weiß Implikat ist, steckt in blau explizit : Trans- zendenz. Das «Unendliche» und «Übersinnliche» bildet in der «dunkelblauen Dämmerung» der Einleitung den Auftakt, kommt in fast jedem Bild vor und endet im «blauen [...] Hintergrund», «ohne schwarze Ränder», wie Kandinsky explizit anweist, bevor das Stück im letzten Bild in der Dunkelheit versinkt.

Konkretisierungen ergeben sich über die Figuren, wie undeutlich sie auch immer agieren. In einer der frühesten Deutungen hat Lothar Schreyer den Riesen mit den ausgebreiteten Armen im Schlußbild als christologische Chiffre gelesen :

«Es ist die Kreuzigung der Lichtwelt in der Schöpfung.  
[...] Die Lichtwelt wird gekreuzigt, gekreuzigt sich, damit die  
Schöpfung Gestalt gewinnt. Es ist das uralte Geheimnis der  
Mystik, das sich offenbart : Nur durch die Kreuzigung des  
Lichtes wird das Leben offenbar. Die Lichttat ist Lichtlei-  
den, und das Lichtleiden ist des Lichtes Tat»<sup>28</sup>.

Diese detaillierte und weitgehende Ausdeutung ist von Kandinskys Text nicht unmittelbar gedeckt, gleichwohl als spekulative These auch nicht zu wider- legen und erhält eine eigene Dignität durch die Biographie Schreyers, der zu den Theatermachern des Expressionismus gehörte und Kandinsky insofern nahe stand. Die sublimste Kritik an seiner These ist vielleicht sein Oeuvre : Er hat selbst einen «Spielgang für Kreuzigung» geschrieben<sup>29</sup>, dessen Projektion sich vielleicht in der Kandinsky-Interpretation wiederfindet.

Ulrika-Maria Eller-Rüter hat die Deutung säkularisiert und den Riesen als prometheische Gestalt gedeutet, «als Repräsentant der Dauer, der ewigen Kraft, des schöpferischen Prinzips und der Macht des Menschen, Wissen zu erlangen», und den «gekrenzigten Riesen [...] mit dem an den Felsen geschmiedeten Tita- nen» verglichen<sup>30</sup>. Das Problem dieser Interpretation liegt in den beträchtlichen Umwegen : Da der Text auch eine solche Deutung nicht direkt hergibt, muß man den hermeneutischen Schlüssel im Kontext der Debatte, etwa im Prometheus- mythos Skryabins, suchen. Deshalb verwundert es nicht, daß mit ähnlicher Plau-



sibilität R.W. Sheppard in etwa das Gegenteil behaupten konnte : Angesichts der immer wieder ins Dunkle abstürzenden Choreographie sei das Stück eine pessimistische Weltinterpretation, geradezu die Inszenierung von Machtlosigkeit, die erst wenig später, etwa in der Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, in eine optimistische Perspektive konvertiere<sup>31</sup>. Hier ist der Textbezug zwar enger, aber die Chronologie paßt nicht : beide Werke entstehen in etwa parallel.

Eine akzeptable Lösung hängt von der Integration des *Gelben Klanges* in die anderen Theaterstücke Kandinskys ab, dessen Platz als Mittelstück zwischen dem *Grünen Klang* und *Schwarz und Weiß*<sup>32</sup> zu bestimmen ist. Zur Schlüssel-szene wird dann die Schlußsequenz von *Schwarz und Weiß* : Die Bühne wird schwarz, Figuren, die Lampen mit glänzendem weißen Licht halten, stehen auf, und als sie abgehen, endet das Stück mit dem Auftauchen eines Vogels<sup>33</sup> : «Ein blaugrüner Vogel von undeutlichen Umrissen erhebt sich von der Erde in die Luft und verschwindet oben, wobei er allmählich ganz blau wird»<sup>34</sup>.

Die Assoziation des Phönix oder Seelenvogels ist so naheliegend wie offen<sup>35</sup>, sein Abheben von der Erde und das Verschwinden im Himmel als Symbol der Vergeistigung wohl nicht überinterpretiert, und seine allmähliche Blaufärbung läßt sich im Kodex der Farbtheorie Kandinskys ohne Zwang (und in Benutzung seiner expliziten Terminologie) als Erhebung des «Menschen in das Unendliche» ins «Übersinnliche», in den «Himmel» lesen.

Von diesem Referenzpunkt aus ist der *Gelbe Klang* ein Interludium, das vom *Grünen Klang*<sup>36</sup> zur Transzendenzmetapher am Ende von *Schwarz und Weiß* überleitet. Dann macht es Sinn, im *Gelben Klang* die Krise der Gesamtdramaturgie verdichtet zu sehen : die pessimistische Deutung Sheppards und das Motiv der Fesselung, auf das Eller-Rüter im Prometheus-Mythos hinweist, bekämen von hier aus Sinn. Vermutlich muß man aber die christliche «Anmutung»<sup>37</sup> doch wieder stärker machen, als es die Forschung der siebziger und achtziger Jahre getan hat. Dafür sprechen nicht zuletzt ikonographische Argumente : Die Bilder, mit denen Kandinsky seine Druckfassung des *Gelben Klangs* hat illustrieren lassen, stammen zum großen Teil aus der christlichen Bildtradition, bis hin zur expliziten Darstellung des Christuskindes mit Kreuz<sup>38</sup>. Ein Indiz ist auch eine große Ölstudie für die Komposition II aus dem Jahr 1910<sup>39</sup>, in deren Hintergrund sich eine gelbe Figur befindet, die die Arme so hebt, daß «seine Figur einem Kreuz gleicht». Das stärkste Argument ist aber vermutlich Kandinskys weltanschaulicher Horizont, wie er sich aus seinen Texten und aus seiner damaligen Lektüre und nicht zuletzt aus seinen privaten Papieren erheben läßt. In seinen Briefen und Notizen dieser Jahre etwa spielen «esoterische» Themen fast keine Rolle<sup>40</sup>. Als er hingegen Schönberg im August 1912 den *Gelben Klang* erläutert, kommen die «10 Gebote» und die explizite Referenz auf «Christus» vor<sup>41</sup>, und dies sind über intellektuelle Referenzen hinaus vermutlich auch Daten seiner persönlichen Frömmigkeit<sup>42</sup>. Daß der christliche Horizont letztlich auch die Bühnenstücke überfängt, belegt eine undatierte Theaterkonzeption Kandinskys, die

präzise trinitätstheologisch argumentiert und sich auf seine drei Farbklänge-Stücke beziehen ließe :

«Eine Bühne, welcher keine Grenze denkbar ist. [...] Bewegung. Klänge. Zusammenstoß. Knall. Explosion. Verschwinden. Erscheinen. Kein Anfang. Kein Ende. – Es fliegt Staub – Planeten sind im Wirbel. Auf einem Planeten – Menschen.

Ein Akt der Handlung, aus drei Bildern bestehend :

1) Schaffung des Körpers – Weltschaffung. Offenbarung des Willens Gott Vaters.

2) Bildung – Verbindung – Harmonisches Prinzip – Offenbarung der Liebe – Gott Sohn.

3) Einhauchung des Geistes – Bewegung – Offenbarung der Freiheit.

Vorher ein Fragezeichen. Nachher ein Fragezeichen. An beiden Enden – immenses Schweigen. [...]

Eine unsichtbare Hand reißt den Vorhang auf. Von der unendlichen Sonne sieht man den ersten Strahl – Freiheit»<sup>43</sup>.

Dies würde bedeuten, Kandinskys Stücke als Ästhetisierung einer christlichen Kosmologie zu lesen, die allerdings mit den Elementen der christlichen Tradition frei und in künstlerischer Einfärbung umgeht und sie zudem synkretistisch erweitert, wie etwa einige ägyptische Motive, mit denen er den *Gelben Klang* im *Blauen Reiter* auch illustriert, dokumentieren. Läßt sich der christliche Hintergrund in Kandinskys Schriften an vielen Stellen eindeutig weil explizit greifen, ist er in seinen Klangbildern poetisch entgrenzt, mehr hintergründiges Strukturgerüst als Lehrbestand. In den Farbklänge-Stücken manifestiert sich jedenfalls die Geschichte einer Vergeistigung, zu deren dramatischer Vorgeschichte auch der gekreuzigte Riese gehört. Das läßt sich nun leicht in eine andere Terminologie transformieren : Vergeistigung ist in traditioneller Rede Vergöttlichung und als solche gerade ein zentrales Anliegen der Mystikreflexion der Ostkirche, aus der Kandinsky stammt.

Blickt man mit Kandinsky zurück auf Schuré, wird die hochdramatische Wendung der Geschichte des symbolistischen Theaters evident : Mit Kandinsky wird das klassische Mysterientheater eines Schuré in radikale, weil klassische Prinzipien des Theaters destruierende Moderne umgebrochen. Kandinskys Weg dorthin läßt sich nicht nur werkimmanent, sondern auch lebensweltlich nachzeichnen und ist bemerkenswerterweise auch über Schuré gelaufen. Kandinsky kannte Schuré mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit, vermittelt wohl über das theosophische Milieu. Blavatsky erwähnt er in *Über das Geistige in der Kunst* explizit<sup>44</sup>, Schriften Steiners finden sich in seiner Bibliothek, und er war



mutmaßlich über dessen theosophische Theateraufführungen in München informiert. Während der Konzeptionsphase des *Gelben Klangs* wurden 1909 und 1910 zweimal Schurés *Kinder des Luzifer* aufgeführt. Auf diesem Hintergrund läßt sich die These vertreten, der kreuzförmige Riese im Schlußbild des *Gelben Klangs* sei eine «Reminiszenz» an das Schlußbild von Schurés *Enfants de Lucifer*, wobei sich der Verzicht auf den bei Schuré hervorgehobenen Stern als Distanzierung von der Theosophie deuten läßt<sup>45</sup>. Die Tatsache, daß Kandinsky Steiners Zeitschrift *Lucifer-Gnosis* besessen hat<sup>46</sup>, in der die *Kinder des Luzifer* abgedruckt waren, bestärkt diese Traditionsoption, auch wenn Kandinsky Schurés Stücke nicht gesehen oder nichts von den Aufführungen gehört haben sollte.

Aber das theosophische Umfeld bildet nur einen Teil von Kandinskys Motivfundus. Wie eklektisch Kandinsky mit dem Weltanschauungssortiment der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg umgegangen ist, illustriert eine letzte Beobachtung. Das Motiv des Blauen Vogels am Schluß von *Schwarz und Weiß* ist vermutlich von Maeterlinck herzuleiten, dessen *Oiseau bleu* im September 1908 in Moskau uraufgeführt worden war. Möglicherweise hat er während seines Moskauaufenthalts 1910 davon Kenntnis bekommen, er besuchte jedenfalls vermutlich Meyerholds *Künstlertheater*, wo *L'oiseau bleu* uraufgeführt worden war. Maeterlincks Stück machte allerdings über diese Inszenierung hinaus Furore und war ein maßgeblicher Grund für die Verleihung des Nobelpreises im Jahr 1911, so daß man es als allgemein bekannt voraussetzen darf.

Damit ist die zentrale Stelle für die theatertheoretische Transformation zwischen Schuré und Kandinsky benannt: Maurice Maeterlinck. Kandinsky war ein guter Kenner seines Werks, er zählt dessen einschlägige Werke explizit unter die ihn prägende Literatur<sup>47</sup>, ja er hält ihn geradezu – «vielleicht» – für einen «Propheten», für einen Wegbereiter der «geistigen Wende», in der der «Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und *sich selbst zu*» wende<sup>48</sup>. In diesem Zusammenhang kann man Kandinskys Klangfarben-Stücke als geradlinige, nicht einmal sonderlich verschärfte Version der Maeterlinckschen Dramaturgie interpretieren, die den *Théâtre de l'âme* Schurés hinter sich gelassen hatte. Die Kriterien von Maeterlincks Theaterkonzeption finden sich fast unverändert bei Kandinsky wieder: Verzicht auf Handlung und auf individualisierte Personen, alogische oder groteske Sätze, Schweigen, Erzeugung von Stimmungen, Evokation des Unsagbaren, Bühnenbild und Licht als autonome Bedeutungsträger. Kandinsky exekutiert das symbolistische Theater Maeterlinckscher Tradition durch die konsequente Fortschreibung von dessen inhärenten Abstraktionstendenzen<sup>49</sup>.

#### 4. Mystik und Politik

Schuré wie Kandinsky gehören in einen Kontext, der sich um die Jahrhundertwende unter dem Dach einer Krisendiagnose zusammengefunden hat: der Klage über den Zusammenbruch alter Weltbilder. Es handelt sich dabei um das Weltuntergangsgefühl eines (mutmaßlich sozial abstiegsgefährdeten) Teilmilieus im Bildungsbürgertum, Naturwissenschaftler etwa sahen die Zukunft viel häufiger fortschrittseuphorisch. In diesem Kontext spielte Religion und namentlich die Mystik eine entscheidende Rolle: Sie sollte die veräußerlichte Religion im «Inneren» refundieren und der verkopften Reflexionstheologie in einer durch «Stimmung» ermöglichten Erfahrung eine neue Basis geben.

Die dabei verwandte Mystikkonzeption scheint relativ klar. Unter den beiden Definitionsmöglichkeiten<sup>50</sup> – sie entweder als qualitative Differenz oder als quantitative Verdichtung zu bestimmen, mit anderen Worten: mystische Erfahrung als die ganz andere oder die besonders intensive zu verstehen – tendieren Schuré und Kandinsky zur zweiten Option. Mystik als die Realisierung der Partizipation des Menschen am Göttlichen (bei Schuré) resp. Geistigen (bei Kandinsky), die potentiell jedem Menschen zugänglich ist, wenngleich sozial (bei Schuré) auf den «religiösen Virtuosen» Phosphoros und seine Muse Kleonis beschränkt bleibt. Der Bezugsrahmen ist für beide das Christentum, aber nicht in seiner «orthodoxen» Lehrgestalt und seiner kirchlichen Abgrenzung. Schuré propagiert ein dezidiert messianisch-luziferisches, institutionenfreies und auf individueller Erfahrung basierendes Christentum, Kandinsky benutzt die christliche Ikonographie, um eine geistige Dimension zu evozieren, deren Quellen und Ziele zwischen (ostkirchlichem) Christentum und Theosophie wohl neu bestimmt werden müßten. Unter den Differenzen zu kirchlichen Christentümern bleiben vor allem die pan(en)theisierenden Tendenzen und der unbefangene Synkretismus. Beide Konzepte sind, bei allen tiefgreifenden Differenzen, mithin der europäischen Tradition verbundene Konzepte, die nur ein geringes inhaltliches Fremdheitspotential aufweisen.

Der politische Angelpunkt dieser Pan(en)theismen und Synkretismen liegt in der intendierten Universalisierung der religiösen Erfahrung: Sie soll, obwohl kulturrelativ im Horizont des 19. Jahrhunderts kodiert, in allen Religionen die gleiche sein und im Innern des Menschen liegen. Damit bearbeiten diese Theaterstücke ein Kardinalproblem des kulturellen bürgerlichen Selbstverständnisses der Jahrhundertwende: die Verunsicherung durch die neuen Optionen religiöser Orientierung. Religionsgeschichtliches Wissen, Texte asiatischer Religionen, Weltanschauungsprogramme von Theosophie und neuen Christentümern, von Esoterik und Okkultismus waren um die Jahrhundertwende in Europa so präsent wie seit der Spätantike nicht mehr. Damit schienen tradierte Eindeutigkeiten religiöser Orientierung bedroht und neue Fundamente von Nöten. Und sie sollten im Inneren, im Geistigen liegen. Aber die Zumutung, diese neue Differenz als



Pluralismus «religionspolitisch» produktiv aufzuarbeiten und die implizite Relativierung jedes Absolutheitsanspruchs hinzunehmen, war nur schwer akzeptabel. Schuré jedenfalls trat die Flucht in eine individualistische Religionsbegründung an, indem er vorgab, die organisierten Formen von Religion zu überwinden, ohne sich aber Rechenschaft über die soziale Prägung mystischer Erfahrung abzulegen. Er produzierte damit eine neue Sozialform, ohne sich dessen bewußt zu sein. Zu diesen kulturellen Prägungen gehört etwa die philosophische, näherhin erkenntnistheoretische Grundierung seines autonomen Subjekts und dessen hohe, teilweise prometheische Wertschätzung, die von der Rezeptivität oder sogar «Aufgabe» des Ich nichts wissen will und damit den europäischen Subjektivismus der Neuzeit fast ungebrochen exekutiert. Immerhin ist sein Phosphoros ein politischer Aktivist in Dionysia, wengleich mit stark restaurativen Zügen.

Es ist deutlich, in welchem Ausmaß Kandinsky eine Alternative ist. Seine Stücke sind zwar weitgehend unpolitisch, aber die theatralische Stabilisierung einer verunsicherten Identität ist nicht sein Thema. Er konstruiert keine neuen Systeme zur Lokalisierung von «mystischer» Erfahrung, sondern destruiert Erwartungen. Zwar geht es bei seinem «inneren Klang» explizit um «Notwendigkeiten», aber der Modus seiner Darstellung ist die Addition von Fragmenten der destruierten Tradition, die die Zwänge zur Systembildung weit zurückdrängt und von teilweise hochkonkretisierten Visionen wie bei Schuré Abschied genommen hat. Damit bringt Kandinsky ein Element zum Tragen, welches bei Schuré schlicht ausfällt: daß Mystik etwas mit Negation zu tun habe und nicht in einer lehrbaren Mystagogie aufgehe. Man möchte meinen, er habe Mallarmés unnachahmliche Formulierung im Ohr gehabt: «Hütet euch vor den Sehnsüchten, die in Erfüllung gehen».

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Alain Mercier: *Edouard Schuré et le renouveau idéaliste en Europe* [1971]. Lille 1980, S. 29; nach Mercier alle Angaben zur Biographie.
- <sup>2</sup> Eduard Schuré: *Die großen Eingeweihten. Geheimlehren der Religionen* [1889]. München 1976.
- <sup>3</sup> Mercier: *Edouard Schuré*, S. 372.
- <sup>4</sup> Zit. nach Camille Schneider: *Edouard Schuré. Seine Lebensbegegnung mit Rudolf Steiner und Richard Wagner*. Freiburg/Br. 1971, S. 116f.
- <sup>5</sup> Schneider: *Edouard Schuré*, S. 196.
- <sup>6</sup> Übersetzungen nach dem in Fortsetzungen gedruckten Text von Marie von Sivers in: *Lucifer-Gnosis*, 1904, Hefte Nr. 9 - Nr. 16.
- <sup>7</sup> Edouard Schuré: «Das Theater der Seele», 1900, in: Rudolf Steiner/E.S.: *Lucifer. Die Kinder des Lucifer*. Hg. v. E. Froböse. Dornach 1955, 27-34, S. 32. Eine existentielle

biographische Wendung zu Christus hat Schuré aber nach eigenen Aussagen erst durch die Begegnung mit Steiner erfahren (vgl. Schneider: *Edouard Schuré*, S. 119).

- <sup>8</sup> Schuré: *Das Theater der Seele*, S. 32.
- <sup>9</sup> Die Formulierung fällt, als Theokles die Einsicht in sein göttliches Ich macht (I,7) und Kleonis sich nochmals zu Phosphoros bekennt (III,2).
- <sup>10</sup> Vgl. zu Kleonis' marianischen Epitheta II/1,2; sie wird von der göttlichen Stimme im Tempel des unbekanntes Gottes als «Jungfrau» und «Weib», die «sieben Ehrenstrahlen über dem Haupt» hat, als Frau der Apokalypse, gekennzeichnet (vgl. Apk. 12,1, wo allerdings von 12 Sternen die Rede ist; möglicherweise hat Schuré hier eine spätantike Strahlenkrone in das Bild der apokalyptischen Frau eingebaut); in ihrer Brust stecken sieben Schwerter des Schmerzes, eine Anspielung auf einen seit dem Barock weitverbreiteten Typus der Mater dolorosa.
- <sup>11</sup> Schuré: *Das Theater der Seele*, S. 32.
- <sup>12</sup> Ebd.
- <sup>13</sup> Die positive Umdeutung der Luzifer-Figur als «Lichtbringer» besaß schon eine beträchtliche Tradition im 19. Jahrhundert, vgl. Ernst Osterkamp: *Lucifer. Stationen eines Motivs*. Berlin, New York 1979, S. 213-248.
- <sup>14</sup> Vgl. Schuré: *Die großen Eingeweihten*, S. 17.
- <sup>15</sup> Richard Wagner: «Das Kunstwerk der Zukunft», in: R.W.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 13 Bde. Leipzig 1907 - o.J., Bd. III, S. 46.
- <sup>16</sup> Vgl. dazu den Artikel von Paul Gorceix in diesem Band.
- <sup>17</sup> Hans-Peter Bayerdörfer: «Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie», in: Dieter Kafitz (Hg.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*. Tübingen 1991, S. 120-150; Beatrix Vedder: *Das symbolistische Theater Maurice Maeterlincks*. Frankfurt 1978.
- <sup>18</sup> Wassily Kandinsky: „Der Gelbe Klang“, in: W.K./Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*. München 1912. Neu hg. von Klaus Lankheit. München 1965, S. 209-229.
- <sup>19</sup> Ulrika-Maria Eller-Rüter: *Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzeptes*. Hildesheim u.a. 1990, S. 93.
- <sup>20</sup> So die These bei Lissa Tyler Renaud: *Kandinsky: Dramatist, Dramaturge, and Demiurge of the Theater*. Diss. Berkeley 1987.
- <sup>21</sup> Paul Pörtner: «Expressionismus im Theater», in: W. Rothe (Hg.): *Expressionismus als Literatur*. Bern, München 1969, S. 194-211, S. 196.
- <sup>22</sup> Zit. nach Jelena Hahl-Koch: *Kandinsky*. Stuttgart 1993, S. 150.
- <sup>23</sup> Die Strukturmerkmale von Kandinskys Theater sind in der einschlägigen Literatur seit langem gesehen worden, etwa bei Hahl-Koch: *Kandinsky*, S. 143-151 oder Eller-Rüter: *Kandinsky*, S. 65-83.
- <sup>24</sup> Jelena Hahl-Koch (Hg.): *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel*. Stuttgart 1993; Brief vom 22.8.1912, S. 58.
- <sup>25</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. 1911, Bern 1973, S. 85. Zum Topos der «inneren Notwendigkeit» Heribert Brinkmann: *Wassily Kandinski [sic] als Dichter*. Diss. Düsseldorf 1980, S. 90-96.
- <sup>26</sup> Wassily Kandinsky: «Über Bühnenkomposition», in: W.K./Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*, S. 189-208, S. 206.



- <sup>27</sup> Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*; gelb S. 91; schwarz S. 98; weiß S. 96, blau S. 92.
- <sup>28</sup> Lothar Schreyer: *Expressionistisches Theater*. Hamburg 1948, S. 81; der letzte Satz Schreyers ist eine Paraphrase aus Goethes Farbenlehre, die deren Theologie evoziert.
- <sup>29</sup> Vgl. Karin von Maur (Hg.): *Vom Klang der Bilder*. München 1985, S. 204.
- <sup>30</sup> Eller-Rüter: *Kandinsky*, S. 81.
- <sup>31</sup> So R. W. Sheppard: «Kandinsky's Abstract Drama *Der gelbe Klang*: an Interpretation», in: *Forum for Modern Language Studies* (11) 1975, S. 165-176, S. 175f.
- <sup>32</sup> Susan Alyson Stein: «Kandinsky and Abstract Stage: Practice and Theory, 1909-1912», in: *Art Journal* (43) 1983, S. 61-66 geht, wie auch Hahl-Koch: *Kandinsky* von diesen drei Stücken als kompositorischem Ensemble aus. Das Stück *Violett* wäre nach Eller-Rüter: *Kandinsky*, S. 93-114 als unabhängiges Schauspiel und «Bestandsaufnahme» (S. 113) der vorherigen Theaterversuche anzusehen.
- <sup>33</sup> Soweit Stein: *Kandinsky and Abstract Stage*, S. 65.
- <sup>34</sup> Unveröffentlichtes Manuskript, zit. bei Hahl-Koch: *Kandinsky*, S. 151.
- <sup>35</sup> Phönix bei Hahl-Koch: *Kandinsky*, S. 151. – Nicht ganz von der Hand zu weisen ist auch die – wiederum sehr weitgehende – Interpretation von Stein: *Kandinsky and Abstract Stage*, S. 65, die in theosophischer Terminologie das Aufsteigen des Vogels aus dem «physical plane» als «Rebirth succeeds death» deutet.
- <sup>36</sup> Der *Grüne Klang* ist von Kandinsky am wenigsten ausgearbeitet worden. Eller-Rüter: *Kandinsky*, S. 86 sieht die Vorstellungen von Weltuntergang und Jüngstem Gericht verarbeitet und interpretiert die am Schluß durch das Bild schreitende grüne Frau über die Farbe ihres Kleides mit der «Funktion des Ausgleichens» (S. 89).
- <sup>37</sup> Hahl-Koch: *Kandinsky*, S. 151.
- <sup>38</sup> Kandinsky: „Der Gelbe Klang“, S. 221. – Rose Carol Washton Long: *Kandinsky. The Development of an Abstract Style*. Oxford 1980, S. 61 interpretiert auch das Bild des Fisches (Kandinsky: „Der Gelbe Klang“, S. 229), der den *Gelben Klang* in der Druckfassung beschließt, als christologisches Symbol. Zu überlegen wäre auch, ob der Mann im Baum, der von einem Reiter erschossen wird (ebd.), auch auf den Kreuzestod zu beziehen ist.
- <sup>39</sup> Heute in The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Abb. z.B. bei Hahl-Koch: *Kandinsky*, S. 162.
- <sup>40</sup> So Hahl-Koch: *Kandinsky*, S. 178, nach der Durchsicht unveröffentlichter Materialien, vor allem der Tagebücher. – Wenn noch die Annotationen in Büchern Steiners, die seit Ringbom Kandinsky zugeschrieben werden, nicht notwendig alle von ihm stammen (für diesen Hinweis danke ich Marion Ackermann), wäre die These einer dominanten theosophischen Prägung kaum noch zu halten.
- <sup>41</sup> Kandinsky an Schönberg, Brief vom 22.8.1912 (Hg. v. Hahl-Koch), S. 58.
- <sup>42</sup> Eine Studie über Kandinskys persönliche Frömmigkeitspraxis fehlt. In Paris ist er jedenfalls regelmäßig in Neuilly in die Kirche gegangen (mündlicher Hinweis von Marion Ackermann), aber dies datiert viele Jahre später.
- <sup>43</sup> Zit. nach Hahl-Koch: *Kandinsky*, S. 151.
- <sup>44</sup> Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 42f.
- <sup>45</sup> Washton Long: *Kandinsky*, S. 60. Daß dabei die innertheosophische Auseinandersetzung um den «Stern des Ostens», so der Name des theosophischen «Ordens» zur Propa-

gierung Krishnamurtis als des neuen Weltenlehrers, eine Rolle spielte, wie Washton Long mutmaßt, ist naheliegend.

- <sup>46</sup> Sixten Ringbom: «Kandinsky und das Okkulte», in: Armin Zweite (Hg.): *Kandinsky und München*. München 1982, S. 85-101, S. 87f.
- <sup>47</sup> Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 44.
- <sup>48</sup> Zitate Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 44 und 43.
- <sup>49</sup> Daß Kandinsky darüber hinaus sehr viele andere Strömungen gekannt hat, steht außer Frage, und daß er sie integriert hat, ist von der Forschung auch immer wieder (und in wechselnden Rangfolgen) festgehalten worden; vgl. Eller-Rüter: *Kandinsky*, S. 121-140.
- <sup>50</sup> Vgl. zu anderen Differenzierungsoptionen den Beitrag von Martina Wagner-Egelhaaf in diesem Band.