

213

druckt

✓ M42

Anthroposophischer Hochschulkurs, Dornach, vom 3. - 10. April 1921. - -

Vortrag von Dr. Rudolf Steiner, gehalten am 6. April 1921: (6)

Anthroposophie und Fachwissenschaften:

"Die Kunst des mündlichen Vortrages". - - - - -

Vortrag von Dr. Rudolf Steiner. - - Praxis von Marie Steiner. - - - - -

Meine verehrten Anwesenden, verehrte Komilitonen!

Die Kunst der Rezitation, Deklamation, über die wir uns heute Abend ein wenig unterhalten sollen, sie wird insbesondere in unserer Gegenwart/in dem vollen - wenn ich so sagen darf - künstlerischen Sinne genommen. Man berücksichtigt, wenn man an diese Kunst herantritt, sehr häufig dasjenige viel zu wenig, was dabei erstens vorliegt von Seiten des Dichters, und auch dasjenige nicht in vollem Sinne des Wortes, was nun das Material ist, in dem man als Rezitator oder Deklamator künstlerisch wirksam zu sein hat. Man wird ja insbesondere dazu veranlaßt, über die wesentlichen Grundlagen der rezitatorischen und deklamatorischen Kunst nachzudenken, wenn - wie das ja bei uns desöfteren/geschähe auch vor Ihnen schon - diese Kunst als Begleitkunst der Eurythmie auftritt, dann wird man so recht gewahr, daß Rezitation und Deklamation hinausgehen müssen über dasjenige, was der Prosa-Inhalt eines Gedichtes ist, was das eigentlich Gedankliche in einem Gedichte ist, denn die Hervorhebung dieses Prosa-Inhaltes macht gerade das Rezitieren, Deklamieren eines Gedichtes zu etwas Unkünstlerischem. Und wenn in unserer Gegenwart vielfach gerade darauf Wert gelegt wird, im Rezitieren hervorzuheben dasjenige, was im Sinne des Inhaltlichen hervorgehoben wird, wenn man eben als Prosaiker die Sache vorbringen würde, so zeigt man dadurch nur, daß man von dem eigentlichen Künstlerischen auf diesem Gebiete abgekommen ist. Man sei sich

doch klar darüber, daß gewiß der Dichter in seiner Phantasie gehabt hat, wenn er ein wirklicher Dichter ist im vollen Sinne des Wortes, dasjenige, was dann zuletzt in Rezitation und Deklamation zum Vorschein kommen muß. Ein Dichter, der nur den Gedankeninhalt oder den wortwörtlichen Empfindungsinhalt und nicht die innerlich gehörte Laut- und Wortbewegung des Gedichtes in der Seele gehabt hätte, wäre eben durchaus kein Dichter. Aber man muß sich ^{auch} ~~noch~~ darüber ~~noch~~ klar sein, daß in demjenigen, was dem Rezitator vorliegt, zuletzt doch nichts anderes da ist, als eine Art Partitur, als eine Art Notenblatt, und daß die Kunst des Rezitierens und Deklamierens ebenso über dieses Notenblatt hinausgehen muß, wie es etwa der Klavierspieler oder irgend sonst der oder die ausübenden Musiker tun müssen. Es ist ein Neuschaffen in einem Nachschaffen und ein Nachschaffen im Neuschaffen. Auch der Musiker, der ein Klavierstück komponiert, wird selbstverständlich in seiner Phantasie die ganze Tonbewegung haben. Derjenige aber, der seine Komposition nachschaffen will, der muß vor allen Dingen sich bekannt machen mit dem Instrument sowohl, wie auch mit demjenigen, was eben an Tonbewegung im Toninhalt gerade durch das Klavier z. B. hervorgebracht werden kann. Er muß verstehen die Kunst der Behandlung seines Werkzeuges und Materials. Und so muß der Rezitator verstehen die Kunst in der ^{Behandlung} ~~Bealndlung~~ der Sprache. Sein Werkzeug ist ja viel näher an seine eigene Wesenheit gebunden, als die äußeren Werkzeuge des Musikers, und in der Behandlung des Werkzeuges wird er ja auch seine ganz besonderen Eigenheiten entwickeln müssen. Dasjenige aber, wovon er ausgehen wird müssen, das ist die Sprachbehandlung, die Behandlung des Materiales, durch das er dasjenige, was ihm vom Dichter doch nur wie eine Partitur geblieben ist, zur Offenbarung zu bringen hat. In Bezug auf diese Sprachbehandlung wird ebenso von den Elementen ausgegangen werden müssen, wie z. B. in der Kunst des Klavierspielles. Nur wird das Erlernen in vieler Beziehung ein - ich möchte sagen - intensiveres sein müssen, als das Erlernen des Klavierspielles.

Aber auch dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, daß wir nun einmal in der Gegenwart in der Zeit leben, in der sich manches, was bis zu unserem Zeitalter innerhalb der Menschenseele instinktiv gelebt hat, heraufgehoben werden muß in das Bewußtsein. Es besteht heute in weiten Kreisen auch der Künstlerschaft noch eine gewisse Furcht vor diesem Bewußtsein über die besondere Betätigung im künstlerischen Schaffen. Man glaubt gewissermaßen durch eine solche Bewußtheit der instinktiven Phantasietätigkeit Abbruch zu tun, diese Letztere zu lähmen. Viele glauben auch, daß, indem sie dasjenige, was in der Seele eigentlich vorgeht, im künstlerischen Schaffen sich zum Bewußtsein zu bringen, daß sie dadurch jene Naivität verlieren, welche nötig ist zum künstlerischen Schaffen.

Nun, gewiß, an allen diesen Dingen ist etwas durchaus Wahres. Aber auf der anderen Seite müssen wir uns auch klar darüber sein, daß dasjenige, was gerade auf dem Gebiete anthroposophischen Schauens angestrebt wird, für unsere heutige Zeit eine außerordentliche bedeutsame Zivilisationsangelegenheit ist, und daß das allmähliche sich Heraufringen zum Erleben desjenigen, was innerhalb dieser Geistesströmung Imagination genannt wird, daß das durchaus in einem anderen Elemente webt und lebt, als es das verstandesmäßige Element ist, und daß das künstlerische Erleben gegenüber dem imaginativen Erleben durchaus nicht verloren zu gehen braucht, ja, wenn man es mit wirklichen Imaginationen zu tun hat, deshalb nicht verloren gehen kann, weil dasjenige, was auf der einen Seite zum Behuf der Erkenntnis in der Imagination sich erschließt, objektiv, nicht bloß durch das subjektive Erleben, sondern objektiv verschieden ist von dem, was in der Imagination dann sich der Seele offenbart, wenn diese Seele die Imagination in künstlerischer Gestalt verarbeitet.

Wenn ich da hinweisen darf auf etwas Persönliches, so möchte ich sagen: mir war es immer etwas außerordentliches Unsympathisches, wenn der eine oder der andere gekommen ist und meine Mysteriendramen in symbolischer oder sonstiger verstandesmäßiger Weise ausgedeutet hat und allerlei gerade vom Verstande

aus hineingetragen hat. Denn dasjenige, was in diesen Mysterien-
dramen lebt, ist bis auf den einzelnen Laut hin imaginativ er-
lebt. Das Bild steht als Bild da und stand immer als Bild da.
Und niemals wäre es mir selber eingefallen, irgend etwas Verstan-
desmäßiges zugrunde zu legen, um es dann ins Bild umzugestalten.

Gerade dabei konnte ich erleben, wie dann, wenn man
versucht künstlerisch zu gestalten, das Imaginative objektiv
etwas ganz anderes wird als dasjenige, was man muß gestalten,
wenn man zum Behufe der Erkenntnis das Imaginative zu gestalten
hat. Also dieses Vorurteil wird überwunden werden müssen. Wenn
man dieses Vorurteil, das die Naivität und die instinktive
Phantasie beeinträchtigt, wenn man das künstlerische Betätigen
in die Bewußtheit heraufhebt, dieses Vorurteil wird gegenüber
den Anforderungen unseres Zeitalters überwunden werden müssen.
Und dann wird man vielleicht gerade dadurch auf die richtigen
Elemente des Deklamatorischen und des Rezitatorischen, so wie
diese Kunst sich entfalten muß für die Gegenwart und die nächste
Zukunft, geführt werden. Man kann nicht Rezitatorisches und De-
klamatorisches zur Ausübung bringen, wenn man nicht eingeht auf
die tiefen Unterschiede, die gegeben sind im Dichterischen durch
das Lyrische auf der einen Seite, das ^{Epische} ~~Rezitatorische~~ auf der anderen
Seite, das Dramatische auf der dritten Seite. Wir werden heute
nur in der Lage sein, mehr Lyrisches und dann Dramatisches zur
Darstellung zu bringen. Wir werden dann anschließen etwas, was
Prosa-Dichtung genannt werden könnte.

Allerdings, damit ist - und es waren eben Gründe dafür
vorhanden, ein anderes Mal soll auch das Epische zur Geltung
kommen; allerdings ist das Epische dasjenige, an dem vielleicht
die Kunst der Rezitation, wenn sie über die ersten Elemente hin-
ausgeht, am meisten veranschaulicht werden kann. Zunächst gilt
für das sich Hindurchringen zu einer wirklichen deklamatorischen
und rezitatorischen Kunst mit Bezug auf die drei Elemente des
Dichterischen das Folgende: es muß derjenige, der zu dieser
Art des mündlichen Vortrags kommen will, ein deutliches Gefühl
entwickeln von dem Zusammenhange des Lyrischen mit dem sprachli-
chen Elemente.

Diesen Zusammenhang wird er bekommen dadurch, dass er das Erlebnis des Vokalischen hat; das Erlebnis des Vokalischen, das Erlebnis der Innerlichkeit des Vokalischen, das ist dasjenige, an dem man sich zur Verkörperung, zur Offenbarung des Lyrischen hinaufringen muss. Denn durch das Vokalische kommt dasjenige zum Ausdruck, was im Wesentlichen innerliches Erlebnis des Menschen ist; und in dem einzelnen Vokalen liegen, wenn sie in entsprechender Weise durchdrungen werden mit verständnisvollem Gefühl und verständnisvoller Empfindung, in den verschiedenen Vokalen liegen die Variationen menschlichen inneren Erlebens. In diesem Vokalismus lebt alles dasjenige, was aus dem musikalischen Erleben noch gewissermassen herüber projiziert ist in das lyrische Erleben. Das lyrische Erleben geht ja durchaus auf das musikalische Erleben zurück. Aber im musikalischen Erleben haben wir die Innerlichkeit in die Bewegung der Töne auseinandergefaltet. In der Verwendung des Lautes in der Lyrik haben wir in die Substanz des Vokales selbst die Innerlichkeit hinein vertieft. Derjenige, der von diesem Gesichtspunkte aus zur Rezitation kommen will, der darf nur nicht in einen gewissen Irrtum verfallen. Dieser Irrtum wäre der denkbar grösste in Bezug auf die rezitatorische Kunst. Man könnte nämlich glauben, man müsse zunächst in dem Erlernen der Materialbehandlung, was die Sprache und ihr Wesen ist, von der Empfindung ausgehen, um aus der Empfindung heraus, was ja gerade eben ein prosaisches Element wäre, gewissermassen in den Vokal hineinzutragen das Empfindungsgemässe. Das ist gerade der umgekehrte Weg von dem der Rezitation. Derjenige, der Lyrisches rezitieren will, muss den Vokal selbst empfindend erleben. Er muss vom Vokal-Erlebnis ausgehen. Und er wird geradeso, wie etwa Goethe an den verschiedenen Farbennuancen deutlich differenziert die Empfindungsnuancen gegeben weiss, so wird derjenige, der in dieser Weise an das Erleben des Vokalischen herangeht, er wird an dem Vokalischen nicht nur Empfindungsnuancen erleben, sondern völlig differenzierte innerliche Seelentatsachen, Seeleninhalte. Er wird gewissermassen alle Abstufungen

von der Trauer und Bitterkeit bis zum Lustigen und zum Jauchzen in der Empfindung des Vokalischen, gewissermassen der Vokalskala erleben können.

Gerne wird zugegeben werden, dass dasjenige, was der Rezitator in dieser Weise erlebt, vielfach, indem er einfach gleich daran geht, seine Kunst an einzelnen Gedichten zu erproben, dass er Vieles von dem, was ich jetzt sage, instinktiv erlebt. ^{Aber} Also er wird seine Kunst eben bedeutsam steigern können, wenn er zur Bewusstheit ein solches Erleben heraufbringen kann. Und mit dem, was er an Vokalismus lernt, wird ihm ^{dann} etwas erschlossen, was/allerdings weiter ausgebildet werden kann, indem man übergeht zu der Empfindung, die entsteht, wenn früher ertönender Vokal im nachher ertönenden noch hineinklingt, oder nachher ertönender Vokal auf vorhergehende zurück seine Wirkung tut usw., usw. All diese Dinge dürfen aber nicht in der mechanistisch-materialistischen Weise getrieben werden, wie das heute vielfach geschieht, wo man auf allerlei Körperereinstellungen und künstliche Atmungsprozesse zunächst abzielt, sondern alles dasjenige, was in dieser Beziehung der Körper zu lernen hat, muss so gelernt werden, dass man zunächst nur im Material der Sprache selber arbeitet, und dass ^{gerade}so, wie etwa derjenige als Maler am meisten lernen kann, der direkt von irgend einem fertigen künstlerischen Maler angewiesen wird, unmittelbar auf der Leinwand zu malen und nur da und dort ihm nachgebessert wird, so wird derjenige am besten rezitieren lernen, der die Behandlung der Sprache unmittelbar an der Sprache im Sprechen, im Erfassen der Sprachbewegung sich aneignet, und der ~~nur~~ dann nur aufmerksam gemacht werden wird in dem Einen oder dem Anderen, was da notwendig ist in Bezug auf äussere mechanistische Körperbeherrschung. Es ist ein merkwürdiges Bestreben in unserer materialistischen Zeit, sich zuerst von dem Gedichte zu entfernen und gewissermassen das Instrument einzustellen, und dann zu der künstlerischen Behandlung der Sprache zurückzugehen. Man möchte fast sagen, diese Abirrung sei ein künstlerischer Unfug.

Er entspringt jedenfalls nicht aus einer wirklichen künstlerischen Empfindung.

Dann aber, wenn man sich findet in dieser Weise am Vokalisieren in das lyrische Erleben, dann wird man auch das epische Erleben verstehen lernen durch das Erleben des Konsonantischen. Das Konsonantische wirklich erlebt, ist eigentlich ein Nacherleben im Innern desjenigen, was ausser uns vor sich geht. Und man wird, wenn man an den Elementen des Konsonantischen dieses eigentümliche Nachbilden der Aussenwelt in unserem Inneren erlebt, wird man von diesem Elementaren dann auch kunstgemäss - ich kann nur heute darauf hinweisen, bei einer anderen Gelegenheit kann ja darauf noch aufmerksam gemacht werden - man wird dann von diesem Elementaren hingeführt zu dem innerlichen Nacherleben, aber im sprachkünstlerischen Sinne Nacherleben desjenigen, was auch in den Bildern eines weitausholenden Epos etwa gegeben ist.

Und so wird bis auf die Behandlung der Elemente hinein dasjenige zur wirklichen Kunst ausgebildet werden können, was dem Rezitatorischen und Deklamatorischen zugrunde liegen soll. Man muss sich dabei durchaus klar sein, dass wenn man also in der Sprachbehandlung das Wesentliche sieht dieser Kunst, dass dann Nuancen dieser Kunst auftreten werden in den verschiedenen Sprachen, dass dann ^{jede} ~~ja~~ in der eigenen Sprache ~~xx~~ ihre besonderen rezitatorischen und deklamatorischen Anforderungen hat. Eine Sprache, die im Wesentlichen eine nachbildende Sprache ist, die im Wesentlichen zunächst vom Verständigen ausgeht, vom Klassifizierenden, und im verständigen Element die Sprache entwickelt hat, die Sprache schon abgehoben hat von demjenigen, was in der äusseren Welt erlebt wird, diese Sprache wird in anderer Art ins Rezitatorische und Deklamatorische sich hineinarbeiten müssen, als eine Sprache, die noch in dem Laute selbst ein unmittelbares Erleben des Verhältnisses dieses Lautes zu dem, was er eigentlich ausdrückt von Innerlichem oder Aeusserlichem in sich hat.

Und so sollen Sie zunächst im ersten Teil des-
jenigen, was Frau Dr. Steiner deklamieren wird nunmehr, Sie
sollen zunächst Lyrisches hören, und Lyrischen hören auch so,
dass Sie dabei entnehmen können, wie sich dieses Lyrische aus-
lebt in verschiedenen Nuancen, wenn es in verschiedenen Spra-
chen zur Darstellung kommt. Das soll der erste Teil unseres
Programms sein, Darstellung von wesentlich Lyrischem.

Frau Dr. Steiner: Drei Jugendgedichte von Goethe:

Beherrschung.

Meeresstille.

Mit einem gemalten Band.

Eine kleine Probe englischer Lyrik:

Song. (April, April ...)

Evening bells. Thomas Moore.

Eine probe russischer Lyrik:

Das Nil-Delta von Ssolowjoff.

Wanderers Sturmlied von Goethe.

Dr. Steiner: Es handelt sich bei dem deklamatorisch-künstlerischen Aus-
bilden des Dichterischen darum, dass erstens nichts verloren
gehe von dem, was als Seeleninhalt durch Worte aus dem Innern
des Dichters quillt, oder was in dem Dargestellten, dem durch
den Dichter Dargestellten enthalten ist. Aber künstlerisch
wird ja die Rezitation, so wie die Dichtung selbst, erst dann,
wenn alles dasjenige, was an Prosa-Inhalt aus der Seele quillt,
wenn das auch umgegossen ist in das Formhafte, in das Gestal-
tete, - im Lyrischen mehr in das Musikalische, im Epischen,
insbesondere im Dramatischen mehr in das Bildhafte, in das e-
igentlich Gestaltete. Dasjenige, was lyrisch ist, sagte ich,

neigt zum Vokalischen. Wenn so etwas ausgesprochen wird, darf man immer nicht vergessen, dass jedes Konsonantische zugleich ein vokalisches Element hat. In jedem Konsonantischen liegt der Ansatz zu einem Vokal, in jedem Vokal der Ansatz zu einem Konsonanten. Das macht es ja, wie auf verschiedenen anderen Gebieten, wo Ähnliches bewirkt wird, dass durch die Kunst der Gegensatz des Subjektiven und Objektiven völlig überwunden wird, und dass erreicht wird, dass der Mensch mit seinem ganzen Inneren in der Aussenwelt lebt, und dass die volle Aussenwelt mit ihrer ganzen Intensität durch das menschliche Innere sich zum Ausdrucke bringen kann. Ich habe, als ich beim vorigen Herbstkurs über rezitatorische Kunst sprach, aufmerksam darauf gemacht, wie z.B. durch dasjenige, was aus dem allgemeinen Weltenrythmus heraus sich im zweiten Gliede der menschlichen Wesenheit durch das Rythmische im Menschen ausdrückt, wie das wiederum in der dichterischen ^{Kunst} und dann selbstverständlich in der Offenbarung der dichterischen Kunst, in der Rezitation, sich zum Ausdrucke bringt. Wir können sagen, dass ein mehr nach dem Geiste hin drängendes Element sich auslebt, indem der Geist sich ja selbst in allem Physischen zum Ausdrucke bringt, sich auslebt in dem Tempo des menschlichen Pulsschlages. Wir können aber sagen, dass etwas mehr Seelisches, etwas mehr in der Seele Verlaufendes sich auslebt in dem Atmungsrythmus. Und es beruht ein grosser Teil desjenigen, was ~~indirekt~~ im dichterisch Formellen zum Ausdrucke kommt, auf dem Ineinanderspiel des Verhältnisses von Pulsrythmus und Atmungsrythmus. Und in dem Hexameter tritt uns gerade das zutage, dass - ich möchte sagen - das Ursprünglichste, das selbstverständliche Verhältnis des Pulsrythmus zum Atmungsrythmus zutage tritt. Im Grunde genommen sind es zwei Atmungen, die im Hexameter auftreten, eingeteilt jeder Atemzug in vier Pulsschläge, was ja das Naturgemässe ist, das Verhältnis des menschlichen Atmens zum Pulsschlag ist, nur dass im Hexameter (?) das für die Zäsur, bzw. das Versende zu bezeichnen ist.

So spricht sich bis in das Leibliche hinein dasjenige aus, was im Dichterischen quillt, und so muss auch wiederum aus dem ganzen Menschen rezitatorisch und deklamatorisch das Dichterische sich zum Ausdrucke bringen. Es ist, wie wenn der Pulsrythmus spielte auf dem Atmungsrythmus, Rythmus auf Rythmus spielte. Aber gerade dasjenige, was in diesem Rythmus lebt, es ist dasjenige, was wiederum in der Musik der Sprache lyrisch in der Dichtung zum Ausdrucke kommt. Und alles dasjenige, was Prosa-Inhalt des Gedichtes ist, muss zurückgeführt werden auf diese innere rythmische oder taktmässige oder tempomässige Behandlung. Es muss alles hinüberfliessen in den Formen; nichts darf im Gedicht nur bloss so verstanden werden, wie man etwa prosaisch Mitgeteiltes versteht. Es muss alles dasjenige, was im Was inhaltlich liegt, in dem Wie der Darstellung wieder liegen. Sodass man eigentlich das Eine in dem Anderen vollständig entdeckend dabei erlebt. Wenn man nötig hat, irgend etwas in einer Dichtung oder durch das Rezitieren bloss durch den bloss wortwörtlichen Inhalt aufzufassen, so wird das Künstlerische in diesem Punkte durchbrochen.

Das ist dasjenige, was einem eigentlich immer vorschweben muss, wenn man auf irgend einem Kunstgebiet sich hindurchringen will von dem, was der unkünstlerische Inhalt ist, zu demjenigen, was die eigentliche künstlerische Gestaltung oder künstlerisch musikalische Durchdringung ist. Das Letztere ist ja insbesondere anschaulich für das Rezitieren, Deklamieren der Dichtung in demjenigen, was als Lyrisches zutage tritt.

Man muss klar sein darüber, dass nun auch für das Dramatische die besondere Kunstform, die eben diese Dramatik ausmacht, dass diese auch dann zutage treten muss, wenn durch die Sprache das Dramatische dargestellt wird, und man muss eigentlich sagen: Rezitation hat als selbständige Kunst zu berücksichtigen, dass sie in einer gewissen Beziehung wiederum etwas anders das Dramatische entwickelt, als es entwickelt wird, wenn die volle dramatische bühnenmässige Darstellung sich offenbaren kann. Dennoch wird dasjenige, was das Wesen der bühnen-

mässigen Darstellung ausmacht, in Bezug auf die Sprachbehandlung auch in der rezitatorischen, deklamatorischen Behandlung des Dramatischen zutage treten müssen.

Was liegt denn eigentlich vor, wenn wir dramatische Dichtung vor uns haben? Die dramatische Dichtung ist ja im Wesentlichen dasjenige, was erst wird durch die Personen der Bühne, oder wenn wir das Drama nicht mit unseren Augen sehen oder mit unseren Ohren hören, durch dasjenige, was wir aus der dichterischen Sprache heraus in der Phantasie uns vollständig vergegenwärtigt vor die Seele stellen können. Alles muss da in bewegter Gestalt ausfliessen können. Aber trotzdem das Drama erst fertig ist, wenn es durch die Personen der Bühne dargestellt wird, müssen wir uns doch klar sein, dass alles dasjenige, was in den äusseren Personen der Bühne vor unser Auge tritt, was durch unser Ohr gehört werden kann, dass das doch im Grunde Ausdruck für ein Seelisches ist, dass das Seelische, das in den einzelnen Personen, im Zusammenwirken der Personen dramatisch vor uns steht, dass dieses Seelische eigentlich der wesentliche Inhalt des Dramatischen ist.

Nun wird es aber notwendig sein, dass man aufmerksam ist auf dasjenige, was ja da in der Seele eigentlich vorgeht. Es geht in der Seele gerade beim dramatischen Gestalten etwas vor, was auch, wenn es zunächst dichterisch ist, etwas Imaginatives ist. Entweder muss auf der Bühne bildhaft dargestellt werden, und hier ist das Gesprochene auch bildhafte Darstellung, dasjenige, was in des Dichters Seele lebt und dasjenige, was auf der Bühne dargestellt wird, wirkt nicht durch seine Wirklichkeit, sondern durch dasjenige, was aus dem schönen Scheine ist. Es ist trotz seiner Wirklichkeit ein Imaginatives. Und ein Imaginatives ist es auch, allerdings von besonderer Art, wenn wir in der eigenen Phantasie dramatisch gestaltetes uns vor die Seele hinstellen. Nur ist dieses Imaginative nicht in seinem Sein erlebt, sondern es ist in seiner Projektion in unsere Seele herein als Phantasie-Gestaltung erlebt. So aber, wie sich der Schatten, den ein dreidimensionaler Ge-

genstand auf eine Wand wirft, verhält zu diesem Gegenstande selbst, in dem im Grunde genommen niemals dasjenige lebt, was in dem Gegenstand ist, und so wie ein gutes Abbild einer Sache in ~~über~~ zwei Dimensionen alles dasjenige enthält, was in drei Dimensionen der Gegenstand enthält, so ist in demjenigen, was in der Phantasie sich darstellt, - denn die bühnenmässige Darstellung ist ja im Grunde genommen nichts anderes, als die äussere körperliche Darstellung des Phantasiemässigen, alles das, was sich da darstellt, ist ein in die Phantasie herein abgeschattetes Imaginatives. || Daher müssen wir - und jedes gesunde Empfinden wird das auch - daher müssen wir einen Widerwillen dagegen haben, wenn im Dramatischen naturalistisch die äussere Wirklichkeit bloss nachgeahmt wird. Das Dramatische verträgt ganz gewiss ebensowenig natürlich wie die anderen Künste, die in der Sprache sich offenbaren, aber die kommen weniger in diese Verlegenheit, das Dramatische verträgt nicht das naturalistische Nachahmen. Und wenn in unserer Zeit so vielfach aufgetreten ist das Bestreben, naturalistisch zu sein in der dramatischen Darstellung - wir haben es ja erlebt, dass Schiller'sche Gestalten auf der Bühne vorgeführt worden sind mit den Händen in der Hosentasche - wenn dieses angestrebt worden ist, naturalistisch nachahmend eine äussere physische Wirklichkeit darzustellen, so bedeutet das nur, dass man von wirklich künstlerischen Empfindungen abgekommen war, dass man nach und nach durch den allgemeinen Gang der Kultur vom Künstlerischen weggekommen ist.

Meine verehrten Anwesenden, man kann materialistisch in der Weltanschauung werden, muss es sogar in gewisser Beziehung für die äussere organische Welt, man kann materialistisch in Bezug auf das äussere Leben werden, aber man kann nicht materialistisch in der Kunst werden. Denn wenn man es wird, dann ist dasjenige, was man hervorbringt, auf keinem Gebiete mehr Kunst. Und das zeigt sich auch am Dramatischen und auch in der Sprachbehandlung des das Dramatische Darstellenden.

Da handelt es sich darum, dass nun wirklich in die Sprachbehandlung hineinkommt alles dasjenige, dessen die künstlerische Gestaltung der Sprache als solche fähig ist. Die künstlerische Sprachbehandlung, sie hat ja in sich die verschiedensten Elemente. Ich möchte nur auf Einzelnes hindeuten, die Kürze der Zeit gestattet selbstverständlich nicht, auf Vieles einzugehen, ich möchte darauf aufmerksam machen, dass es z.B. mit Bezug auf dasjenige, was sich darstellen lässt durch Sprachbehandlung, eine Art Durchschnittstempo geben kann. Man empfindet dieses, und von diesem Durchschnittstempo ausgehend, kann es den Uebergang geben zu einem schnelleren Tempo, einem Eilen mit den Worten, oder auch zu einem Verlangsamten der Worte. Das Erste, das Beschleunigte, es wird immer zum Ausdrucke bringen ein gewisses Herausgehen des menschlichen Ich aus sich selber, ein Sichentfernen; aber ein Sichentfernen in der Breite. Man wird dieses Entfernen in die Breite natürlich in der verschiedensten Art empfinden können. Es kann auch z.B. sein ein Entferntsein von etwas, nach dem man sich sehnt und dergleichen.

Ein Ver^glangsamten des Wortes, es wird gerade in der dramatischen Behandlung eine Art ~~In~~ⁱⁿ-sich-selber^{sein} darstellen; daher wird alles, was ausdrücken soll das zur-Besinnung-kommen, das still in sich Geschlossene wird mit einem Verlangsamten des Tempo, zusammenhängen.

Ein anderes formales Prinzip liegt in der Steigerung oder in der Senkung des Tones. Das wird immer zusammenhängen mit einem - ich möchte sagen - Vergeistigen des inneren Erlebens, mit einem über sich Hinaufsteigen des Ich. Ein - ich möchte sagen - in der Weite sich Entfernendes hat es zu tun mit dem Tempo, ein Hinaufsteigen über sich hat es zu tun mit einer Steigerung des Tones. Man wird alles dasjenige, was - ich möchte sagen - nach einer Vergeistigung strebt im Inhalte, wenn es auch nur eine solche Vergeistigung ist, dass der menschliche Intellekt z.B. gefangen genommen wird von dem Willen, Begeisterung, Enthusiasmus, es wird durch eine Steigerung im Ton sich formal zum Ausdruck bringen. Und es wird dann, wenn

der Mensch gewissermaßen unter sich in seinem gewöhnlichen Leben hinuntersinkt, sei es durch Trauer, sei es durch Innigkeit, es wird mit einer Senkung des Tones zusammenhängen müssen. Und diese Dinge werden sich ganz besonders im Dramatischen ausdrücken können und es wird alles dasjenige, was die dramatische Sprachbehandlung fordert, überfließen müssen in ein solches Formales, sodaß man nicht wird durch das bloße verständnißmäßige Urteilen im Dramatischen erfassen müssen, sondern alles durch diese besondere Art der Sprachbehandlung, sonst natürlich auch durch die Gebärdenmäßige Behandlung, wenn es sich um die bühnenmäßige Behandlung handelt usw. Es wird alles überfließen müssen in die besondere Art der Sprache, sodaß man fühlt, alles dasjenige, was Inhalt ist, daß man fühlt, ^{das in der Sprache.} Das wird in der dramatischen Kunst aus dem Grunde nicht besonders leicht sein, manches zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, weil ja das Dramatische, wie schon Aristoteles wußte, es gerade zu tun hat mit dem Kausalzusammenhäng^{en}/des Lebens, daher ^{auch} (sich) mit demjenigen, was in dem früher gesprochenen Sinne wie eine Partitur zugrunde liegt, demjenigen, was dann zur Offenbarung kommen soll künstlerisch, weil dem im hohen Grade auch implicite verstandesmäßige Urteilsweise Elemente zugrunde liegen. Die werden umgeschaffen werden müssen in dasjenige, was durch die Sprachbehandlung, durch Tempo der Sprachbehandlung, Takt, Rhythmus, Steigerung, Fallen usw., was durch die Sprachbehandlung erreicht wird. Und dasjenige, was als Bild vor der Phantasie entsteht, das wird entstehen müssen dadurch, daß diese Sprachbehandlung es ist, aus welcher die Gestaltung der Bilder fließt.

Man muß schon auf diese Intimitäten im menschlichen Leben eingehen, wenn man auf das wahrhaft Künstlerische ~~zu~~ kommen will. Das Dramatische selbst wird dadurch, weil es sich ja heraushebt aus dem physischen Erleben durch das Imaginative, das ihm, ~~sich~~ wenn auch im Abglanz, in der Abschattierung eigen ist, dadurch, daß es sich so heraushebt, wird es nur wirken können durch all dasjenige, was als Sprachbehandlung, als Stil zutage tritt.

Daher wird im Dramatischen dieser dramatische Stil bis in die Sprachbehandlung hinein dasjenige sein, wofür man ~~wird~~ ein besonderes Organ haben müssen. Stil muß alles sein, nicht Naturalismus. Daher kann man sagen, daß in einer gewissen Weise dasjenige, was sich innerhalb der französischen Bühnenkunst als Bühnenstil ausgebildet hat, was dann ja auch in anderen Sprachgebieten Nachahmung gefunden hat, was in der klassischen französischen Tragödiendarstellung seinen Höhepunkt gefunden hat, daß das schon in einer gewissen Weise so vor uns stehen soll, daß wir daran die Gestaltung des dramatischen Stiles lernen. Und man wird an der Art, wie auf der französischen Bühne noch bis in die jüngste Zeit herein die französischen Klassiker dargestellt worden sind, und von ihnen ausgehend dann dasjenige, was auch nicht klassische Dramatik war, wenn wir von da ausgehen, sehr gut dasjenige studieren können, was die dramatische Sprache heraushebt als etwas besonderes von der naturalistischen Sprache, bei der es auf das Verständliche, nicht so sehr auf die Gestaltung ankommt.

Durch zwei Proben, eine Deutsche und eine französische, soll nun dasjenige, was ich mit einigen Linien ~~ganz kurz andeuten~~ über den dramatischen Stil und die dramatische Sprachbehandlung andeuten wollte, nunmehr zur Darstellung kommen.

Frau Dr. Steiner:

Aus „Wilhelm Tell“.

Schiller

(Durch diese hohle Gasse)

Aus „Le ciel“

Corneille

Dr. Steiner: Und nun noch, wenn ich mich so ausdrücken darf, Prosadichtung. Da handelt es sich darum, daß dasjenige, was wirklich dichterisch erlebt ist in des Künstlers Seele und sich doch nicht

in den verschiedensten Kunstformen, die man so gewöhnt ist, aufzuführen, ausdrücken will, daß das ja nun in der Form der Prosa auftreten kann, dennoch durch und durch dichterische Kunst zum Ausdrucke bringen kann. Nur wird dasjenige, was sich als Dichtung prosaisch zum Ausdrucke bringt, in der Sprachbehandlung wiederum ganz besondere Anforderungen stellen. Es wird - man darf das schon sagen - vielleicht gerade das Rezitatorisch - Deklamatorische der Prosa-Dichtung im weitesten Umkreise in richtiger Weise angesehen. Es wird als das Leichteste angesehen. In Wirklichkeit ist die rezitatorisch-deklamatorische Darstellungsweise dieser Prosa-Dichtung eigentlich das schwierigste, denn es stellt eine äntimste Kunstform dar. Alles dasjenige, was in der Sprachbehandlung zutage treten kann in Lyrik, Epik, Dramatik, was zutage treten kann an Feinerem, an Vertiefungen usw., das muß - ich möchte sagen - wie in einer großen Synthese zutage treten, wenn irgend etwas, was dichterisch ist und in Prosa-Form auftritt, im mündlichen Vortrage dargestellt werden soll, und es muß in leiser Abtönung alles dasjenige erklingen können gerade in einer solchen Rezitation, was in der Rezitation eigentlich Versmäßig oder sonst geformter dichterischer Kunstwerke auftritt.

Dadurch, daß dasjenige, ich möchte sagen, was sonst mit starker Betonung, stärkeren Ecken, stärkeren Konturen in der Sprachbehandlung zutage tritt bei Rezitationen, Deklamationen, daß das immer nur angedeutet wird, daß das in leiser Betonung zutage tritt, dadurch wird bei einer solchen Rezitation die Darstellung wesentlich durchseelt, -durchseelt.

Noch um einen guten Grad seelischer muß werden die wirklich künstlerisch rezitatorische Darstellung der Prosa-Dichtung. Und dieses Durchseeltwerden, das muß die Veranlassung sein, daß wir überall über das verstandesmäßige Ergreifen der in den Worten liegenden Vorstellungen hinauszugehen haben zu

den Bildhaften so, daß - sagen wir z. B. - in ^{der} energischen Wucht ebenso eine verstandesmäßige Schlußfolgerung übergeht in ein bildhaftes Erleben, indem zu gleicher Zeit leise, ich möchte sagen, die Oktave des Musikalischen hindurchklingt. Eine bildhafte Sprachbehandlung ist im Grunde genommen der fortfließende Strom mit seinen gleichmäßigen Wellen in der deklamatorisch-rezitatorischen Darstellung der Prosa-Dichtung. Und wie aus tiefen Untergründen herauf erheben sich andere Wellen, die in den gleichförmigen Fluß eine Abwechslung hineinbringen. Das ist das leise Musikalische, das gerade in dieser Rezitation zutage treten muß. Daher werden Intimitäten einer Sprache in einem höchsten Grade beim mündlichen Vortrage dichterisch durchempfunden prosaischer Stücke zutage treten. Und das Heraufheben eines scheinbar prosaischen Vortrages in ein Dichterisches, in ein Künstlerisches, in ein Poetisches, das ist zu gleich~~er~~, möchte ich sagen, ein Triumph, den der Mensch seiner Sprache geben kann. Denn dasjenige, was man nennen kann Seele der Sprache, drückt sich in so etwas im Grunde genommen sehr adäquat aus.

Wir wollen, meine verehrten Anwesenden, ein Stückchen bringen, einen Versuch einer solchen Darstellung aus Novalis: "Die Lehrlinge zu Sais". In diesem ja unvollendet gebliebenen Roman findet sich ein wunderbares kleines Stück Prosa-Dichtung, ein Stück Prosa-Dichtung, das geradezu überall zeigen kann, wie alles das, was ich versuchte, für diese Prosa-Dichtung, wenn sie rezitatorisch, deklamatorisch zur Darstellung kommt, eben anzudeuten, wie das hervorgehoben werden kann. Das Wesentliche wird ja sein, daß alles dasjenige, was sonst in der rezitatorischen Darstellung der Dichtung zutage tritt, daß das gerade bei dieser Darstellung der Prosa-Dichtung durch das Intimwerden in Stimmung umgegossen worden ist. Und alles dasjenige, was zur Differenzierung in der Stimmung angewendet wird, das ist, daß nun wiederum durch das Ganze, durch das Totale der

Stimmung übergegossen. So etwas kann man schon versuchen bei einem solchen Meisterstück einer Prosa-Dichtung, wie es das „Märchen“ in den „Lehrlingen zu Saïs“ des Novalis ist. Dieses wunderbare Märchen drückt ja so wie so vieles, was uns von Novalis überliefert ist, diese tiefe Seele des Novalis, ich möchte sagen, in ihrer Gänze aus.

Der schöne Knabe Hyazinth liebt das Mädchen Rosenblüte. Es ist eine heimliche, verborgene Liebe. Nur die Blumen und die Tiere des Waldes wissen von dieser Liebe des schönen Knaben Hyazinth zu dem Mädchen Rosenblüte. Da erscheint ein Mann mit einem langen Bart, der einen wunderbaren Eindruck macht und Wundergeschichten erzählt, in denen ganz aufgeht der schöne Knabe Hyazinth. Er wird ergriffen von einer tiefen Sehnsucht nach der verschleierte Jungfrau, nach dem verschleierte Bild der Wahrheit. Und diese Sehnsucht durchlebt seine ganze Seele. Diese Sehnsucht weitet seine Seele, sodass er fremd wird dem, was seine unmittelbare Umgebung ist, dass er hinstrebt zu dem Bilde der verschleierte Jungfrau. Er verlässt Rosenblüte, die weinend zurückbleibt. Er kommt durch alle möglichen unbekannten Länder. Er lernt vieles kennen auf seinem Wege. Er gelangt zuletzt zum Isis-Tempel. Alle Dinge kommen ihm so bekannt ~~vor~~ und doch wieder so anders vor, als er sie früher erlebt hat. Sie kommen ihm viel, viel herrlicher vor. Und siehe da, er wagt es, den Schleier zu heben, und Rosenblüte stürzt in seine Arme.

Man kann kaum stimmungsvoller zur Darstellung bringen das Hinaustreten der Seele aus ihrer Subjektivität in die Weiten des Weltenalls. Man kann kaum intimer zur Darstellung bringen des Menschen Seelensehnsucht nach der Wahrheit, und man kann kaum enger knüpfen dasjenige, was der Mensch erleben kann bei dem Aufschwung in die höchsten Wahrheitssphären und dem, was der Mensch wiederum als seine unmittelbarsten intimsten Tageserlebnisse durchmacht, wenn er nur eine genug intime Seele dazu hat, ^(es) solches, wie in diesem Prosa-Märchen zum Ausdrucke kommt,

sie es
und wie/oben nur eine Seele wie die des Novalis zutage fördert.
Jene Seele, die im Grunde genommen das Alltägliche so fühlte,
dass es ihr zu gleicher Zeit war ein unmittelbarer Ausdruck
des unendlich Grossen, jene Seele des Novalis, die es in inner-
licher Seelenwahrheit zuwege brachte, als ihr die erste geliebte
Persönlichkeit hinweggestorben war, mit ihr zu leben, sodass ihm
die Jenseitige wie eine Diesseitige war, dass er sie in unmittel-
barer Gegenwart erlebte, Novalis Seele vermochte es, das Ueber-
sinnliche im Sinnlichen wahrhaftig zu erleben und das Sinnliche
hinaufzuheben in dem Erleben zu dem Charakter des Uebersinnlichen.
Alles floss bei Novalis zusammen, das Wahrheitsstreben, das Künst-
lerische Streben, die religiöse Inbrunst. Nur so verstehen wir
ihn, wenn wir dieses Zusammenfassende verstehen. Daher konnte in
dieser Seele auch jene merkwürdige Empfindung entstehen, die uns
heraustönt aus den „Lehrlingen von Sais“, und die etwa so sich
aus Novalis Seele herausringen: Die Menschen haben empfunden,
dass die Wahrheit in dem Isisbilde verschleiert ist; „Ich bin die
Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Meinen Schleier hat
noch kein Sterblicher gehoben.“ Das ist der Wahrspruch dieser
„verschleierten Isis“, und Novalis empfindet ihn. Novalis empfin-
det gegenüber dem „und meinen Schleier hat noch kein Sterblicher
gehoben“ : Nun, so müssen wir eben Unsterbliche werden! Nicht
verzweifelt Novalis' Gemüt daran, dass die Seele den Schleier der
Wahrheit heben kann; aber diese Seele muss sich zunächst ihrer
Unsterblichkeit in unmittelbarem Erleben bewusst werden. Der
Mensch, der das Unsterbliche in sich erlebt, der darf nach Novalis
Empfindung den Schleier der Isis heben. Es ist ein gewaltiges
Wort: Nun, so müssen wir eben Unsterbliche werden.

Dasjenige, was - ich möchte sagen - in umfassender
Art in dieser Empfindung lebt, es tritt uns intim stimmungsvoll
entgegen, wenn nach langer Traumwanderung der schöne Knabe
Hyazinth durch unbekannte Gegenden, die ihm doch bekannt, aber
nun viel herrlicher als das Bekannte erscheinen, zum Isis-Tempel
kommt, den Schleier hebt, und dasjenige, was er kennt, was er

liebt, tritt ihm entgegen: Rosenblüte. Nur ist sie, wie wir uns vorstellen können und es stimmungsvoll in dem Prosa-Märchen empfinden, nur sie ist jetzt durch das Unendlichkeits-Erlebnis viel herrlicher geworden, als sie war.

Allerdings, eine Prosa-Dichtung aus einer Stimmung heraus, wo sich das Höchste, zu dem sich der Mensch erheben kann, in das Intimste hinein gestaltet - eine der schönsten Blüten auf dem Felde der Prosa-Dichtung, ein voller Beweis dafür, dass in scheinbarer Prosa die reinste Dichtung sich aussprechen kann.

rau Dr. Steiner:

Aus „Die Lehrlinge von Saïs“.

Novalis.