

Rudolf Steiner

## DIE KUNST DES MÜNDLICHEN VORTRAGES

Dornach, 6. April 1921

Die Kunst der Rezitation und Deklamation, über die wir uns heute abend ein wenig unterhalten sollen, wird insbesondere in unserer Gegenwart nicht in dem vollen, wenn ich so sagen darf, künstlerischen Sinne genommen. Man berücksichtigt, wenn man an diese Kunst herantritt, sehr häufig das viel zu wenig, was dabei erstens von selten des Dichters vorliegt, und auch das 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 insbesondere dazu veranlaßt, über die wesentlichen Grundlagen der rezitatorischen und deklamatorischen Kunst nachzudenken, wenn - wie das bei uns des öfteren auch vor Ihnen schon geschah - diese Kunst als Begleitkunst der Eurythmie auftritt. Dann wird man so recht gewahr, daß Rezitation und Deklamation hinausgehen müssen über das, was der Prosainhalt eines Gedichtes ist, was das eigentlich Gedankliche in einem Gedichte ist. Denn die Hervorhebung dieses Prosainhaltes macht das Rezitieren, Deklamieren eines Gedichtes zu etwas Unkünstlerischem. Und wenn in unserer Gegenwart vielfach gerade darauf Wert gelegt wird, im Rezitieren das hervorzuheben, was im Sinne des Inhaltlichen hervorgehoben wird, wie 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, wenn er ein wirklicher Dichter ist, in seiner Phantasie im vollen Sinne des Wortes das gehabt hat, 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 darüber 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 irgendsonst 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; wer aber seine Komposition nachschauen will, muß vor allen Dingen sich bekanntmachen sowohl mit dem Instrument als auch mit dem, was an Tonbewegung im Toninhalt gerade zum Beispiel durch das Klavier 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 der Sprache. Sein Werkzeug ist ja viel näher an seine eigene Wesenheit gebunden als die äußeren Werkzeuge der Musiker, und in der Behandlung des Werkzeuges wird er auch seine ganz besonderen Eigenheiten entwickeln müssen. Wovon er aber wird ausgehen müssen, das ist die Sprachbehandlung, die Behandlung des Materiales, durch das er das, was ihm vom Dichter doch nur wie eine Partitur gegeben ist, zur Offenbarung zu bringen hat. In bezug auf diese Sprachbehandlung wird ebenso von den Elementen ausgegangen werden müssen wie zum Beispiel 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 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, durch eine solche Bewußtheit gewissermaßen der instinktiven Phantasietätigkeit Abbruch zu tun, diese letztere zu lähmen. Viele glauben auch, daß, indem sie das, was in der Seele eigentlich vorgeht, im künstlerischen Schaffen sich zum Bewußtsein bringen, sie dadurch jene Naivität verlieren, welche nötig ist zum künstlerischen Schaffen.

Nun gewiß, an allen diesen Dingen ist etwas durchaus Wahres. Aber auf der andern Seite müssen wir uns auch klar darüber sein, daß das, was gerade auf dem Gebiete anthroposophischen Schauens angestrebt wird, für unsere heutige Zeit eine außerordentlich bedeutsame Zivilisationsangelegenheit ist. Das allmähliche Sich-Herauf-ringen zum Erleben dessen, was innerhalb dieser Geistesströmung Imagination genannt wird, webt und lebt durchaus in einem andern Elemente, als es das verstandesmäßige Element ist, und es braucht das künstlerische Erleben gegenüber dem imaginativen Erleben durchaus nicht verlorenzugehen. Ja, es kann, wenn man es mit wirklichen Imaginationen zu tun hat, deshalb nicht verlorengehen, weil das, 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 sich der Seele dann offenbart, wenn diese Seele die Imagination in künstlerischer Gestalt verarbeitet.

Wenn ich da auf etwas Persönliches hinweisen darf, so möchte ich sagen: Mir war es immer etwas außerordentlich 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 das, was in diesen Mysteriendramen lebt, ist bis auf den einzelnen Laut hin imaginativ erlebt. Das Bild steht als Bild da und stand immer als Bild da. Und niemals wäre es mir selber eingefallen, irgend etwas Verstandesmäßiges zugrunde zu legen, um es dann ins Bild umzugestalten.

Gerade dabei konnte ich erleben, wie, wenn man versucht künstlerisch zu gestalten, dann das Imaginative objektiv etwas ganz anderes wird als das, was man gestalten muß, wenn man zum Behufe der Erkenntnis das Imaginative zu gestalten hat. Also dieses Vorurteil wird überwunden werden müssen, daß die Naivität und die instinktive Phantasie beeinträchtigt werden, 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 für die Gegenwart und die nächste Zukunft entfalten muß, geführt werden.

Man kann nicht Rezitatorisches und Deklamatorisches 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 auf der andern 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 Prosadichtung genannt werden könnte. Für diese Auswahl waren eben Gründe 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 hinausgeht, 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 Vortrages kommen will, ein deutliches Gefühl entwickeln von dem Zusammenhange des Lyrischen mit dem sprachlichen Elemente. Diesen Zusammenhang wird er bekommen dadurch, daß er das Erlebnis des Vokalischen hat. Das Erlebnis des Vokalischen, das Erlebnis der Innerlichkeit des Vokalischen ist dasjenige, an dem man sich zur Verkörperung, zur Offenbarung des Lyrischen hinaufbringen muß. Denn durch das Vokalische kommt das zum Ausdruck, was im wesentlichen innerliches Erlebnis des Menschen ist. Und in den einzelnen Vokalen liegen, wenn sie in entsprechender Weise durchdrungen werden mit verständnisvollem Gefühl und verständnisvoller Empfindung, die Variationen menschlichen inneren Erlebens. In diesem Vokalismus lebt alles, was aus dem musikalischen Erleben noch gewissermaßen herüberprojiziert ist in das lyrische Erleben. Das lyrische Erleben geht durchaus auf das musikalische Erleben zurück. Aber im musikalischen Erleben haben wir die Innerlichkeit in die Bewegung der Töne auseinandergefaltet. In der Verwendung des Lauten 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, 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 dessen, was die Sprache und ihr Wesen ist, von der Empfindung ausgehen, um aus der Empfindung heraus - was 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 Vokalerlebnis ausgehen. Und gradeso, 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, 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 vieles von dem, was ich jetzt sage, und was der Rezitator in dieser Weise erlebt, vielfach - indem er einfach gleich darangeht, seine Kunst an einzelnen Gedichten zu erproben - instinktiv von ihm erlebt wird, aber er wird seine Kunst bedeutsam steigern können, wenn er ein solches Erleben zur Bewußtheit herauf bringen kann. Und mit dem, was er am Vokalismus lernt, wird ihm etwas erschlossen, was dann allerdings weiter ausgebildet werden kann, indem man übergeht zu der Empfindung, die entsteht, wenn ein früher ertönender Vokal im nachher ertönenden noch hineinklingt, oder ein nachher ertönender Vokal auf den vorhergehenden zurück seine Wirkung tut und so weiter. All diese Dinge dürfen aber nicht in der mechanistisch-materialistischen Weise getrieben werden, wie das heute vielfach geschieht, wo man auf allerlei Körpereinstellungen und künstliche Atmungsprozesse zunächst abzielt, sondern alles, was in dieser Beziehung der Körper zu lernen hat, muß so gelernt werden, daß man zunächst

nur im Material der Sprache selber arbeitet. Gerade so wie als Maler derjenige etwa am meisten lernen kann, der von irgend-einem fertigen künstlerischen Maler direkt angewiesen wird, unmittelbar auf der Leinwand zu malen, und ihm nur da und dort 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 dann nur bei dem einen oder dem andern aufmerksam gemacht werden wird, 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 einer wirklichen künstlerischen Empfindung.

Dann aber, wenn man sich in dieser Weise am Vokalisieren in das lyrische Erleben findet, 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 Innern erlebt, dann auch kunstgemäß -ich kann nur heute darauf hinweisen, bei einer anderen Gelegenheit kann ja darauf noch aufmerksam gemacht werden - von diesem Elementaren hingeführt zu dem innerlichen, aber im sprachkünstlerischen Sinne innerlichen Nacherleben desjenigen, was auch in den Bildern eines weitausholenden Epos etwa gegeben ist.

Und so wird bis in 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 das Wesentliche dieser Kunst in der Sprachbehandlung sieht - Nuancen dieser Kunst in den verschiedenen Sprachen auftreten werden, jede Sprache dann in der ihr eigenen Art 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, sie schon abgehoben hat von dem, was in der äußeren Welt erlebt wird, eine solche Sprache wird in anderer Art sich ins Rezitatorische und Deklamatorische hineinarbeiten müssen, als eine Sprache, die noch in dem Laute selbst ein unmittelbares Erleben ausdrückt des Verhältnisses dieses Lautes zu dem, was er eigentlich von Innerlichem oder Äußerlichem in sich hat.

Und so sollen Sie nunmehr im ersten Teil desjenigen, was Frau Dr. Steiner deklamieren wird, zunächst Lyrisches hören, und Lyrisches auch so hören, daß Sie dabei entnehmen können, wie sich dieses Lyrische in verschiedenen Nuancen auslebt, wenn es in verschiedenen Sprachen zur Darstellung kommt. Das soll der erste Teil unseres Programmes sein: Darstellung von wesentlich Lyrischem.

[Rezitation]

Drei Jugendgedichte von Goethe

BEHERZIGUNG

MEERES STILLE

MIT EINEM GEMALTEN BAND

Eine kleine Probe englischer Lyrik

SONG (William Watson)

THE BELLS OF ST. PETERSBURGH (Thomas Moore)

Eine Probe russischer Lyrik

NILDELTA (Wladimir Solovjeff übersetzt von Marie Steiner)

Wandrer's Sturmlied von Goethe

Es handelt sich bei dem deklamatorisch-künstlerischen Ausbilden des Dichterischen darum, daß erstens nichts verlorengelasse von dem, was aus dem Innern des Dichters als Seeleninhalt durch Worte quillt, oder was in dem durch den Dichter Dargestellten enthalten ist. Aber künstlerisch wird die Rezitation, so wie die Dichtung selbst, erst dann, wenn alles das, was an Prosa-inhalt aus der Seele quillt, auch umgegossen ist in das Formhafte, in das Gestaltete: im Lyrischen mehr in das Musikalische, im Epischen, insbesondere im Dramatischen mehr in das Bildhafte,

in das eigentlich 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. Dies bewirkt - wie auf verschiedenen anderen Gebieten, wo ähnliches getan wird -, daß durch die Kunst der Gegensatz des Subjektiven zum Objektiven völlig überwunden wird und 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 zum Beispiel das, was aus dem allgemeinen Weltenrhythmus heraus im zweiten Gliede der menschlichen Wesenheit sich durch das Rhythmische im Menschen ausdrückt, wiederum sich zum Ausdrucke bringt in der dichterischen Kunst und dann selbstverständlich in der Offenbarung der dichterischen Kunst: in der Rezitation. Wir können sagen, daß ein mehr nach dem Geiste hindrängendes Element - indem der Geist sich selbst in allem Physischen zum Ausdrucke bringt - in dem Tempo des menschlichen Pulschlages sich auslebt. Wir können aber sagen, daß etwas mehr Seelisches, etwas mehr in der Seele Verlaufendes sich in dem Atmungsrythmus auslebt. Und es beruht ein großer Teil dessen, was im dichterisch Formellen zum Ausdruck kommt, auf dem Ineinander-spiel des Verhältnisses von Pulsrhythmus und Atmungsrythmus. Und in dem Hexameter tritt gerade, ich möchte sagen, das ursprünglichste, das selbstverständliche Verhältnis des Pulsrhythmus zum Atmungsrythmus zutage. Im Grunde genommen sind es zwei Atmungen, die im Hexameter auftreten, eingeteilt jeder Atemzug in vier Puls schlage, was ja das naturgemäße Verhältnis des menschlichen Atems zum Puls-schlag ist.

So spricht sich bis in das Leibliche hinein das aus, was im Dichterischen quillt, und so muß auch wiederum aus dem ganzen Menschen heraus rezitatorisch und deklamatorisch das Dichterische sich zum Ausdrucke bringen. Es ist, wie wenn der Puls-



rhythmus spielte auf dem Atmungsrythmus: Rhythmus auf Rhythmus. Aber gerade was in diesem Rhythmus lebt, ist das, was wiederum in der Musik der Sprache lyrisch in der Dichtung zum Ausdrucke kommt. Und alles das, was Prosainhalt des Gedichtes ist, muß zurückgeführt werden auf diese innere rhythmische oder taktmäßige oder tempomäßige Behandlung. Es muß alles hinüberfließen in die Formen, nichts darf im Gedicht nur bloß so verstanden werden, wie man etwa prosaisch Mitgeteiltes versteht. Es muß alles das, was im Was inhaltlich liegt, in dem Wie der Darstellung wieder liegen. So daß man eigentlich entdeckend dabei das eine in dem anderen vollständig erlebt. Wenn man nötig hat, in einer Dichtung oder beim Rezitieren irgend etwas durch den bloß wortwörtlichen Inhalt aufzufassen, so wird das Künstlerische in diesem Punkte durchbrochen.

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

Man muß sich klar sein darüber, daß nun auch für das Dramatische die besondere Kunstform, die diese Dramatik ausmacht, wenn durch die Sprache dargestellt wird, dann zutage treten muß. 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 das, was das Wesen der bühnenmäßigen 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 das, was erst wird durch die Personen der Bühne oder - wenn wir das Drama nicht mit unseren Augen sehen oder mit unseren Ohren hören - durch das, 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, was in den äußeren Personen der Bühne vor unser Auge tritt, was durch unser Ohr gehört werden kann, im Grunde Ausdruck für ein Seelisches ist, daß das Seelische, welches in den einzelnen Personen, im Zusammenwirken der Personen dramatisch vor uns steht, eigentlich der wesentliche Inhalt des Dramatischen ist.

Nun wird es aber notwendig sein, daß man aufmerksam ist auf das, was 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. Auf der Bühne muß bildhaft dargestellt werden, und hier ist das Gesprochene auch bildhafte Darstellung desjenigen, was in des Dichters Seele lebt. Und das, was auf der Bühne dargestellt wird, wirkt nicht durch seine Wirklichkeit, sondern durch das, 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 Phantasiegestaltung erlebt. So aber wie sich der Schatten, den ein dreidimensionaler Gegenstand auf eine Wand wirft, zu diesem Gegenstande selbst verhält, in dem im Grunde genommen niemals das lebt, was in dem Gegenstande ist, und so wie ein gutes Abbild einer Sache in zwei Dimensionen alles das enthält, was in drei Dimensionen der Gegenstand enthält, so ist in dem, was in der Phantasie sich darstellt - denn die bühnenmäßige Darstellung ist im Grunde genommen nichts anderes als die äußere körperliche Darstellung des Phantasiemäßigen -, ein in die Phantasie herein abgeschattetes Imaginatives enthalten. Daher müssen wir - und jedes gesunde Empfinden wird das auch - einen Widerwillen dagegen haben, wenn im Dramatischen naturalistisch die äußere Wirklichkeit bloß nachgeahmt wird. Das Dramatische verträgt ganz gewiß ebensowenig wie die anderen Künste, die in der Sprache

sich offenbaren -aber die kommen weniger in diese Verlegenheit -, das naturalistische Nachahmen. Und wenn in unserer Zeit so vielfach das Bestreben aufgetreten ist, naturalistisch zu sein in der dramatischen Darstellung -wir haben es ja erlebt, daß Schillersche Gestalten auf der Bühne vorgeführt worden sind mit den Händen in der Hosentasche -, wenn dies 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.

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 das, was man hervorbringt, auf keinem Gebiete mehr Kunst. Und das zeigt sich sowohl am Dramatischen als auch in der Sprachbehandlung des das Dramatische Darstellenden.

Da handelt es sich darum, daß nun wirklich in die Sprachbehandlung hineinkommt all dasjenige, dessen die künstlerische Gestaltung der Sprache als solche fähig ist. Die künstlerische Sprachbehandlung hat 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 zum Beispiel mit Bezug auf das, was sich darstellen läßt durch Sprachbehandlung, eine Art Durchschnittstempo geben kann. Man empfindet dieses, und von diesem Durchschnittstempo ausgehend, kann es den Übergang geben zu einem schnelleren Tempo, einem Eilen mit den Worten, oder auch zu einem Verlangsamen der Worte. Das erste, das Beschleunigte, wird immer zum Ausdrucke bringen ein gewisses Herausgehen des menschlichen Ich aus sich selber, ein Sich-Entfernen, aber ein Sich-Entfernen in die Breite. Man wird dieses Entfernen in die Breite natürlich in der verschiedensten Art empfinden können; es kann auch zum Beispiel sein ein Entferntsein von etwas, nach dem man sich sehnt und dergleichen.

Ein Verlangsamten des Wortes wird gerade in der dramatischen Behandlung eine Art in sich selber Sein darstellen; daher wird alles, was ausdrücken soll das Zur-Besinnung-Kommen, das still in sich Geschlossene, mit einem Verlangsamten des Tempos zusammenhängen.

Ein anderes formales Prinzip liegt in der Steigerung oder in der Senkung des Tones. Das erstere wird immer zusammenhängen mit einem, ich möchte sagen, Vergeistigen des inneren Erlebens, mit einem über sich Hinaufsteigen des Ich. Ein, ich möchte sagen, in die Weite sich Entfernendes hat es zu tun mit dem Tempo; ein Hinaufsteigen über sich hat es zu tun mit einer Steigerung des Tones. Es wird alles, was nach einer Vergeistigung strebt im Inhalte, wenn es auch nur eine solche Vergeistigung ist, daß der menschliche Intellekt zum Beispiel gefangenegenommen wird von dem Willen, von Begeisterung, Enthusiasmus, 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, mit einer Senkung des Tones zusammenhängen müssen. Diese Dinge werden sich ganz besonders im Dramatischen ausdrücken können. Und es wird alles das, was die dramatische Sprachbehandlung fordert, überfließen müssen in ein solches Formales, so daß man nichts durch das bloße verständnismäßige Urteilen im Dramatischen wird erfassen müssen, sondern alles durch diese besondere Art der Sprachbehandlung, natürlich auch durch die gebärdmäßige Behandlung, wenn es sich um die bühnenmäßige Darstellung handelt und so weiter. Es wird alles überfließen müssen in die besondere Art der Sprache, so daß man alles das, was Inhalt ist, in der Sprache fühlt. Es wird in der dramatischen Kunst aus dem Grunde nicht besonders leicht sein, manches zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, weil das Dramatische, wie schon Aristoteles wußte, es gerade zu tun hat mit den Kausalzusammenhängen des Lebens. Daher liegen auch demjenigen, was in dem früher besprochenen Sinne wie eine Partitur zugrunde liegt und dann künstlerisch zur Offenbarung kommen soll, im hohen Grade auch implizite verstandesmäßige Elemente urteilsweise zugrunde. Die werden umgeschaffen werden müssen

in dasjenige, was durch die Sprachbehandlung, durch Tempo, Takt, Rhythmus, Steigerung oder Fallen des Tones und so weiter erreicht wird. Und das, was als Bild vor der Phantasie entsteht, 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 kommen will. Das Dramatische selbst wird, weil es sich aus dem physischen Erleben heraushebt durch das Imaginative, das ihm, wenn auch im Abglanz, in der Abschattierung eigen ist, durch all das nur wirken können, was als Sprachbehandlung, als Stil zutage tritt.

Daher wird im Dramatischen bis in die Sprachbehandlung hinein dieser dramatische Stil dasjenige sein, wofür man ein besonderes Organ wird haben müssen. Stil muß alles sein, nicht Naturalismus. Daher kann man sagen, daß in einer gewissen Weise das, was sich innerhalb der französischen Bühnenkunst als Bühnenstil ausgebildet hat, was dann auch in anderen Sprachgebieten Nachahmung gefunden hat, was in der klassischen französischen Tragödiendarstellung seinen Höhepunkt gefunden hat, schon in einer gewissen Weise so vor uns stehen soll, daß wir daran die Gestaltung des dramatischen Stiles lernen. Und man wird, wenn wir von da ausgehen, 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, sehr gut dasjenige studieren können, was die dramatische Sprache als etwas Besonderes heraushebt 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 das, was ich mit einigen Linien über den dramatischen Stil und die dramatische Sprachbehandlung andeuten wollte, nunmehr zur Darstellung kommen.

[Rezitation durch Marie Steiner]:

aus «Wilhelm Teil» von Friedrich Schiller, 4. Aufzug, 3. Szene

Aus «Le Cid» von Pierre Corneille, 3. Akt, 4.Szene:

Und nun noch einiges über - wenn ich mich so ausdrücken darf - die Prosadichtung. Da handelt es sich darum, daß dasjenige, was wirklich in des Künstlers Seele dichterisch erlebt ist und sich doch nicht in den verschiedensten Kunstformen ausdrücken will, die man so gewöhnt ist auszuführen, nun in der Form der Prosa ausgesprochen wird, und man dennoch durch und durch dichterische Kunst so zum Ausdruck bringen kann. Nur wird das, was sich als Dichtung prosaisch in der Sprachbehandlung zum Ausdruck bringt, wiederum ganz besondere Anforderungen stellen. Man darf das schon sagen: Es wird vielleicht gerade das Rezitatorisch-Deklamatorische der Prosadichtung im weitesten Umkreise in unrichtiger Weise als das Leichteste angesehen. In Wirklichkeit ist die rezitatorisch-deklamatorische Darstellungsweise dieser Prosadichtung eigentlich das Schwierigste, denn es stellt eine intimste Kunstform dar. Alles das, was in der Sprachbehandlung zutage treten kann in Lyrik, Epik, Dramatik, was zutage treten kann an Feinerem, an Vertiefung und so weiter, muß, ich möchte sagen wie in einer großen Synthese zutage treten, wenn irgend etwas, was dichterisch ist und in Prosaform auftritt, im mündlichen Vortrage dargestellt werden soll. Es muß gerade in einer solchen Rezitation in leiser Abtönung eigentlich alles dasjenige erklingen können, was in versmäßig oder sonst geformtem dichterischem Kunstwerke auftritt.

Dadurch, daß immer nur angedeutet wird, was sonst mit starker Betonung, stärkeren Ecken, stärkeren Konturen in der Sprachbehandlung zutage tritt bei Rezitationen und Deklamationen, daß es in leiser Betonung zutage tritt, wird bei einer solchen Rezitation die Darstellung wesentlich durchseelt. Durchseelt!

Noch um einen guten Grad seelischer muß die wirklich künstlerisch rezitatorische Darstellung der Prosadichtung werden. Und dieses Durchseeltwerden muß die Veranlassung sein, daß wir überall über das verstandesmäßige Ergreifen der in den Worten liegenden Vorstellungen hinauszugehen haben zu dem Bildhaften. So daß, sagen wir zum Beispiel, aus der energischen Wucht

---

eine verstandesmäßige Schlußfolgerung übergeht in ein bildhaftes Erleben, während zu gleicher Zeit leise 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 Prosadichtung, und wie aus tiefen Untergründen heraus 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 durchempfundenere prosaischer Stücke zutage treten. Und das Heraufheben eines scheinbar prosaischen Vortrages in ein Dichterisches, in ein Künstlerisches, in ein Poetisches, ist zugleich ein Triumph, möchte ich sagen, den der Mensch seiner Sprache geben kann. Denn dasjenige, was man nennen kann Seele der Sprache, drückt sich im Grunde genommen in so etwas sehr adäquat aus.

Wir wollen nun den Versuch einer solchen Darstellung bringen, aus Novalis' «Die Lehrlinge zu Sais». In diesem ja unvollendet gebliebenen Roman findet sich ein wunderbares kleines Stück Prosadichtung, das geradezu überall zeigen kann, wie alles das hervorgehoben werden kann, was ich versuchte für diese Prosadichtung, wenn sie rezitatorisch, deklamatorisch zur Darstellung kommt, eben anzudeuten. Das Wesentliche wird sein, daß alles, was sonst in der rezitatorischen Darstellung der Dichtung zutage tritt, gerade bei dieser Darstellung der Prosadichtung durch das Intimwerden in Stimmung umgegossen worden ist. Und alles, was zur Differenzierung in der Stimmung angewendet wird, ist nun wiederum durch das Ganze, durch das Totale der Stimmung wie übergossen davon. So etwas kann man schon versuchen bei solchem Meisterstück einer Prosadichtung, wie es das Märchen in den «Lehrlingen zu Sais» des Novalis ist. Dieses wunderbare Märchen drückt wie so vieles, was uns von Novalis überliefert ist, die 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 der schöne Knabe Hyazinth ganz aufgeht. Er wird ergriffen von einer tiefen Sehnsucht nach der verschleierten Jungfrau, nach dem verschleierten Bild der Wahrheit. Und diese Sehnsucht durchbebt seine ganze Seele. Diese Sehnsucht weitet seine Seele, so daß er fremd wird dem, was seine unmittelbare Umgebung ist, daß er hinstrebt zu dem Bilde der verschleierten Jungfrau. Er verläßt Rosenblütchen, die weinend zurückbleibt. Er kommt durch alle möglichen unbekanntem Länder, er lernt vieles kennen auf seinem Wege.

Er gelangt zuletzt zum Isis-Tempel. - Alle Dinge kommen ihm so bekannt 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 Rosenblütchen 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 mit dem, was der Mensch wiederum als seine unmittelbarsten intimsten Tageserlebnisse durchmacht, wenn er nur eine genug intime Seele dazu hat. Solches, wie es in diesem Prosamärchen zum Ausdruck kommt, und wie es 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 ein unmittelbarer Ausdruck des unendlich Großen war, jene Seele des Novalis, die es in innerlicher Seelenwahrheit zuwege brachte, als ihr die erste geliebte Persönlichkeit hinweggestorben war, mit ihr so zu leben, daß ihm die Jenseitige wie eine Diesseitige war, daß er sie in unmittelbarer Gegenwart erlebte, - Novalis' Seele vermochte es, das Übersinnliche im Sinnlichen wahrhaftig zu erleben und das Sinnliche hinaufzuheben in dem Erleben zu dem Charakter des Übersinnlichen. Alles floß bei Novalis zusammen: das



Wahrheitsstreben, das künstlerische Streben, die religiöse Inbrunst. Nur dann verstehen wir ihn, wenn wir dieses Zusammenfassende verstehen. Daher konnte in dieser Seele auch jene merkwürdige Empfindung entstehen, die uns herauströnt aus den «Lehrlingen zu Sais», und die etwa so sich aus Novalis' Seele herausringt: Die Menschen haben empfunden, daß die Wahrheit in dem Isisbilde verschleiert ist. «Ich bin die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft, meinen Schleiern hat noch kein Sterblicher gehoben.» Das ist der Wahrspruch dieser verschleierten Isis, und Novalis empfindet ihn. Novalis empfindet gegenüber dem «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, darf nach Novalis' Empfindung den Schleier der Isis heben. Es ist ein gewaltiges Wort: Nun, so müssen wir eben Unsterbliche werden!

Dasjenige, was in umfassender Art in dieser Empfindung lebt, tritt uns intim stimmungsvoll entgegen, wenn der schöne Knabe Hyazinth nach langer Traumwanderung durch unbekanntere Gegenden, die ihm doch bekannt, aber nun viel herrlicher als das Bekannte erscheinen, zum Isistempel kommt, den Schleier hebt und dasjenige, was er kennt, was er liebt, ihm entgegentritt: Rosenblüte. Nur ist sie, wie wir uns vorstellen können und es stimmungsvoll in dem Prosamärchen empfinden, jetzt durch das Unendlichkeitserlebnis viel herrlicher geworden, als sie war.

Allerdings, eine Prosadichtung 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 Prosadichtung, ein voller Beweis dafür, daß in scheinbarer Prosa die reinste Dichtung sich aussprechen kann.

[Lesung] Aus «Die Lehrlinge zu Sais» von Novalis

DAS MÄRCHEN VON HYAZINTH UND ROSENBLÜTE