

Rudolf Steiner

FORMENEMPFINDUNG IN DICHTUNG UND REZITATION

Eine ästhetische Betrachtung

Darmstadt, 30. Juli 1921

Wenn wir uns heute gestatten, einiges vorzubringen aus der rezitatorischen Kunst heraus, so geschieht es aus dem Grunde, weil tatsächlich aus lebendigem Ergreifen anthroposophischer Weltanschauung auch für den Vollmenschen, für den gesamten Menschen etwas folgt. Man ist ängstlich, wie ich schon an anderer Stelle erwähnt habe, gerade in Künstlerkreisen und insbesondere bei Dichtern, Rezitatoren und so weiter, daß alles das, was an Ideen herantritt, was überhaupt die Gestalt des Wissenschaftlichen annimmt, eigentlich dem Künstlerischen fremd und sogar so gegenübergestellt sei, daß es das Elementare, das eigentlich Ursprüngliche, Lebendige, das Intuitiv-Instinktive unterdrücke. Man kann sagen, für jene Intellektualität, die im Lauf der letzten Jahrhunderte in der Menschheitsentwicklung heraufgezogen ist, ist das durchaus der Fall. Aber diese Intellektualität ist auch verbunden mit einer Hinneigung zu dem, was in der äußeren, physischen Wirklichkeit gegeben ist. Unsere Sprachen selbst haben allmählich eine Gestalt angenommen, die man eine Hinneigung zum Materialismus nennen könnte. In den Worten und ihrer Bedeutung liegt etwas, was unmittelbar hinweist auf die äußere Sinneswelt. Daher wird dieses Intellektuelle, das nur Bild sein muß, das umso echter ist, je weniger es Leben und Wirklichkeit aus dem Innern des Menschen enthält, mit jener elementaren Lebendigkeit, die jedem Künstlerischen zugrunde liegen muß, ja wenig Gemeinsames haben können. Allein, gerade bei jener Erneuerung des geistigen Lebens, die angestrebt wird durch Anthroposophie, handelt es sich darum, das Intellektuelle wiederum hinunterzusenken in die elementarsten Kräfte des menschlichen Seelenlebens. Und da kommt das Künstlerische durchaus nicht in jener Blässe zum Ausdruck, in jener intellektuellen Abgetöntheit, die man so sehr fürchtet. Durch Anthroposophie wird die Phantasie nicht etwa abgeblaßt, nicht etwa hinuntergezogen ins Materiell-Logische, son-

dern gerade befruchtet. Sie wird gewissermaßen dadurch befruchtet, daß sie genährt wird von dem unmittelbaren Zusammenleben mit dem Geistigen. Daher darf erhofft werden, daß das Künstlerische gerade durch die Durchdringung mit dem Anthroposophischen, namentlich mit anthroposophischer Gesinnung, anthroposophischer Lebenshaltung und Seelenverfassung eine Förderung erlebt.

Das, was im allgemeinen für das Künstlerische gelten muß, soll heute gezeigt werden mit Bezug auf das Rezitatorisch-Deklamatorische. Dieses Rezitatorisch-Deklamatorische ist in den letzten Jahrzehnten immer mehr und mehr eingelaufen in eine besondere Vorliebe für die Gestaltung desjenigen, was in den Worten an Bedeutung enthalten ist. Das Pointieren des wortwörtlichen Inhalts ist das, was immer mehr und mehr in den Vordergrund getreten ist. Wenig Verständnis wird unsere Zeit entgegenbringen einer solchen Behandlung, wie sie Goethe eigen war, der wie ein Musikdirigent mit dem Taktstock dagestanden hat und selbst seine Dramen auf die Gestaltung der Sprache hin mit seinen Schauspielern einstudiert hat. Dieses Gestaltende der Sprache, dieses Formhafte, das hinter dem wortwörtlichen Inhalt liegt, ist es, was im Grunde genommen den wirklichen Dichter als Künstler allein begeistern kann. Es muß immer wieder hervorgehoben werden, daß Schiller, wenn er daran ging, irgendeine Dichtung zu schaffen aus innerem Drang, eine unbestimmte Melodie, etwas Melodiöses könnte man sagen, zunächst als Seeleninhalt hatte. Ein musikalisches Element schwebte durch seine Seele, und dann kam der wortwörtliche Inhalt, der gewissermaßen nur bestimmt war, das aufzunehmen, was dem wahren Dichter als Künstler die Hauptsache war: das musikalische Element der Seele. Das ist es ganz besonders: auf der einen Seite dieses musikalische Element, das aber natürlich, wenn es dabei bliebe, bloße Musik wäre, und das, was das Malerische ist auf der andern Seite, zu dem wir zurückkehren müssen in der deklamatorisch-rezitatorischen Kunst. Um etwas zu sagen seinem prosaischen Inhalte nach, dazu ist das eigentlich Dichterische nicht da. Um den prosaischen Inhalt zu gestalten, um ihn umzugießen in Takt, Rhythmus, in melodiöse Thematik, in das, was erst hinter dem prosaischen

Inhalte liegt, dazu ist eigentlich die Dichtung als Kunst da. Wir würden wohl weniger mit allerlei Dichtungen «gesegnet» sein, wenn wir nicht in dem unkünstlerischen Zeitalter der Gegenwart lebten, in dem weder in der Malerei zum Beispiel, noch in der Plastik, noch auch in der Dichtung und ihrer rezitatorisch-deklamatorischen Wiedergabe dieses eigentlich künstlerische Element gesehen würde.

Wenn man auf das eigentliche Ausdrucksmittel der Dichtung sieht, das dann hier ein Ausdrucksmittel des Rezitatorisch-Deklamatorischen ist, ist man natürlich auf die Sprache verwiesen. Die Sprache trägt in sich ein Gedankenelement und ein Willenselement. Das Gedankenelement neigt zu dem Prosaischen hin. Es wird der Ausdruck der Überzeugung. Es wird der Ausdruck desjenigen, was das konventionelle Zusammenleben oder das soziale Zusammenleben mit anderen Menschen fordert. Gerade indem die Kultur fortschreitet, und immer mehr und mehr der Ausdruck der Überzeugung, der Ausdruck des Konventionell-Sozialen in die Sprache eindringen muß im Fortschritt der Kultur, desto unpoetischer, unkünstlerischer wird die Sprache. Und der Dichter muß erst wiederum mit der Sprache kämpfen, um sie in künstlerische Gestaltung umzusetzen, in dasjenige, was Sprachgestaltung selber ist.

Die Sprache - ich habe das im Verlaufe meines anthroposophischen Schrifttums hervorgehoben - hat in sich einen vokalischen Charakter, der im wesentlichen erlebt wird vom Menschen durch sein Inneres. Das, was wir an der Außenwelt erfahren und innerlich erleben, kommt im Vokalischen zum Ausdruck. Das, was wir in gewisser Weise objektiv abbilden von Vorgängen, von Wesensgestaltungen der Außenwelt, kommt in dem Konsonantischen der Sprache zum Ausdruck. Dieses Vokalische und Konsonantische der Sprache ist natürlich in den verschiedenen Sprachen in der verschiedensten Weise vorhanden, und gerade an der Art und Weise, wie Sprachen vokalisieren oder konsonantieren, zeigt sich, inwiefern sie selber als Sprachen mehr oder weniger künstlerisch sich entwickeln. Es gewinnen heute einige Sprachen durch den Verlauf ihrer Entwicklung allmählich einen unkünstlerischen Charakter, verfallen in eine unkünstlerische Dekadenz. Und wenn nun der Dichter

daran geht, die Sprache zu gestalten, so handelt es sich darum für ihn, daß er auf einer höheren Stufe diesen Sprachentstehungsprozeß selber wiederholt, daß er in der Gestaltung seiner Verse, in der Behandlung des Reimes, in der Behandlung der Alliteration - wir werden von alledem Proben hören und dann darüber zu sprechen haben - etwas trifft, was verwandt ist diesem Sprachentstehungsprozeß. Der Dichter wird durch sein intuitiv-instinktives Vermögen gedrängt, da wo es sich darum handelt, das Innere zum Ausdruck zu bringen, zum Vokalisieren zu greifen; man wird eine Häufung der Vokale haben. Und wenn der Dichter das Äußere zu gestalten hat, wird er greifen zum Konsonantieren. Man wird eine Häufung des einen oder anderen Elementes haben, je nachdem das Innere oder das Äußere zum Ausdruck gebracht werden soll. Dem muß der Rezitator und Deklamator nachgehen, denn dadurch wird er jenen Rhythmus von Innerlichkeit und Äußerlichkeit wiederum nacherschaffen können. Auf diese Sprachgestaltung, auf das Herausheben dessen, was so in dem künstlerischen Behandeln der Sprache liegt, wird es vorzugsweise ankommen bei der Neugestaltung der rezitatorisch-deklamatorischen Kunst.

Wir wollen nun damit beginnen, daß wir zunächst einige Kleinigkeiten vorführen, an denen sich wird besprechen lassen, wie das Rezitatorisch-Deklamatorische der Sprachbehandlung nachzugehen hat.

[Rezitation]

Ein Sonett von Goethe
MÄCHTIGES ÜBERRASCHEN
WELTENSEELENGEISTER

Es wird jetzt eine Szene, das siebente Bild, zum Vortrag kommen, welche entnommen ist dem ersten meiner Mysterien-Dramen, «Die Pforte der Einweihung».

Man hat es da zu tun mit einer Darstellung desjenigen, was der Mensch im Zusammenhang mit der geistigen Welt erlebt. Man wird sehr leicht versucht sein, gerade eine solche Sache so zu

betrachten, als wäre sie aus dem Intellekt heraus geschaffen und als wollte man irgendwie eine symbolische Kunst treiben, die eigentlich in Wirklichkeit eben keine Kunst ist. Das, was hier zum Vortrag kommen wird, ist aber durchaus, trotzdem es sich handelt um geistig-seelische Vorgänge, in Gestaltung geschaut. Bis auf den Wortklang herunter stand, wenn ich so sagen darf, alles da, so daß nichts irgendwie kombiniert oder zusammengestellt oder auf symbolische Art ausgestaltet werden mußte: es stand da. Und es ist versucht worden, dasjenige, was der Mensch in mannigfaltiger Weise im Verhältnis zur Geistwelt erlebt, einfach durch das Element des Gestaltens von Seelenkräften, was sich aber ganz elementar ergibt, ohne irgendwie aus einer intellektualistischen Tätigkeit heraus zu gestalten, was durch die verschiedenen Seelenkräfte der Mensch innerlich erleben kann, auch wirklich zur Gestaltung zu bringen. Da man es hier zu tun hat mit einem reinen geistigen Inhalt, so wird es besonders wichtig sein darauf zu achten, wie es nicht um Mitteilung des Prosaischen dieses wortwörtlichen Inhaltes zu tun ist, sondern wie es darum zu tun ist, die geistigen Inhalte selbst zu gestalten. Man wird auf der einen Seite das musikalische Element bemerken, selbst da wo man vermeinen könnte, daß der Inhalt gedanklich wird, und man wird auf der andern Seite bemerken das malerische Element, das namentlich dann herauszutreten hat, wenn man irgend etwas, was Vorgang ist, gestaltet.

Wenn es sich um ein Sonett handelt, so ist es durchaus gegeben, daß das Sonett nicht aus dem Vorsatz entsteht, ein Sonett zu dichten, sondern daß sich das Sonett aus den inneren Erlebnissen mit Notwendigkeit herausgestaltet. Das Sonett neigt offenbar zunächst zum Bildnerischen, zum Malerischen, das in der Sprache lebt. Darum handelt es sich, daß man irgendein Erlebnis hat, das in irgendeiner Weise zweigliedrig ist. Ein solches Erlebnis stellt sich ein. Man will es so gestalten, wie es in den zwei ersten Strophen zum Vorschein kommt. Dadurch ist man hineingedrängt in eine Diskrepanz des inneren Erlebens. Die zweite Strophe stellt sich sozusagen wie eine Gegenwelle der ersten Welle gegenüber. Man fühlt die Diskrepanzen, die im Weltenall walten, in den zwei Endstrophen. Das menschliche Herz, der menschliche Sinn trachtet nach einem Einklang, ei-

nem Harmonie-verhältnis. Er trachtet danach und er will das, was an Disharmonischem zum Ausdruck kommt, in Harmonie ausklingen lassen, will durch das Geistige der Harmonie die materielle Disharmonie besiegen. Das kommt bis in die Reimgestaltungen der zwei ersten und zusammenfassenden Reime der zwei letzten Strophen zum Ausdruck. Soweit nicht vorliegt solch eine Notwendigkeit inneren Erlebens, kann nicht ein Sonett entstehen, das bis in die Reimgestaltung hinein bildhaft sich offenbaren muß. Nun drängt sich hinein in sein Bildhaftes das musikalische Element. Das musikalische Element, das vorzugsweise auf der Vokalisierung und demjenigen beruht, was von dem Konsonanten aus in das Vokalisieren hineingeht. Denn jeder Konsonant hat wiederum sein Vokalelement. Das gibt gewissermaßen den musikalischen Stoff zu dem Bilde her, das zunächst im Sonett vorliegt. Dasjenige also, was im Sonett, das Sonett gestaltend, vorliegt, ist metrisch. Dieses Metrische kommt bei der Sprachkunst vorzugsweise durch das rezitatorische Element zum Ausdruck, das die Griechen wohl bis zu einer höchsten Höhe gebracht haben. Die Griechen lebten im Metrum, das heißt im plastischen Element der Sprache. Wenn wir dagegen heraufkommen sehen das, was mehr aus nordischem oder mitteleuropäischem, germanischem Elemente herausgeboren ist, so sehen wir, wie sich hineingliedert in dieses plastische Element der Sprache ein Musikalisches von innen heraus, ein solches, das mehr aus dem Willen heraus fließt, mehr aus der Persönlichkeit heraus fließt, während bei den Griechen alles aus dem Metrum der Anschaulichkeit heraus fließt. Während beim Griechen vorzugsweise die Rezitationskunst zu einer gewissen Höhe kommen konnte, mußte im germanischen Element die deklamatorische Kunst, das heißt das Herausarbeiten aus dem musikalischen Element zur Betätigung kommen, dasjenige, was im musikalischen Thema in Rhythmus, in Takt einfließt. Währenddem man es bei der Rezitation mehr zu tun hat mit dem, was in der Sprache bei dem einen Laut die Breite gibt, den anderen Laut spitz macht, was gestaltet in bildhafter Weise, hat man es bei dem musikalischen Element zu tun mit dem, was der Sprache einen melodösen Charakter verleiht. Das kann man gerade bei so etwas wie bei dem Sonett sehen, was da in der Behandlung von den verschiedenen Gegenden Europas zutage

tritt, wie das deklamatorische Element sich mit dem rezitatorischen Element, wie das Germanische in der späteren Zeit sich mit dem griechischen Maßelement verband. So kommt es darauf an, daß man diese Sprachgestaltung sowohl nach der musikalischen wie nach der plastischen Seite hin wieder trifft, daß man wiederum das, was eigentlich aus dem Sinnlich-Bedeutungsvollen zu dem Geistig-Bewegten führt, in die Deklamation und Rezitation einführen lernt. Dazu ist notwendig, daß man wiederum solche Formen wie Ritornelle oder Rondos und so weiter als solche empfindet. Das macht wahrhaftig die Dichtkunst nicht gedankenarm, denn es drückt nur den Gedanken nicht aus durch ein abstraktes Element, sondern durch sein schaffendes, produktives Element. Auf den Wellen des Sprachlichen selbst, in der reinen Gestaltung des Rezitatorischen, in den hohen und tiefen Tönen des Deklamatorischen, in der melodiösen Gestaltung des Deklamatorischen muß sich die Sprachkunst wiederum beleben, um nachzugehen den Formen, die auf diese Weise geschaffen werden. Ist man dann genötigt, irgend etwas ins Dramatische hinüberzuführen, wie Sie bei der zuletzt vorgetragenen Szene sehen, wo man es zu tun hat mit rein geistigen Erlebnissen, so handelt es sich darum, daß man vollständig überwindet das, was Sprachbedeutung, Wortbedeutung ist, daß man das, was in den Worten liegen soll, wenn man das, was zum Ausdruck kommt, prosaisch ausdrücken sollte, vollständig umwandelt in die Sprachgestaltung selbst. So daß man genau dasselbe Erlebnis hat in der unmittelbaren Darstellung, wie man es hat, wenn man übergeht bei der Prosa von dem Verstehen des Prosaischen zu dem Anschauen dessen, was das Prosaische darstellt. Der Genuß des Prosaischen ist etwas Mittelbares. Man muß zunächst verstehen, und durch das Verstehen wird man zum Anschauen geführt. Das führt von vornherein in ein Unkünstlerisches hinein, denn das Künstlerische liegt im Unmittelbaren. Das Künstlerische in der Sprachgestaltung muß unmittelbar zum Ausdruck kommen. Es muß das, was sich darstellt, sich offenbaren, muß selber gestaltet sein, nicht dasjenige, was Abbild ist. Heute sehen wir vielfach, wie das, was Abbild ist, von sogenannten Dichtern zur Gestaltung gebracht werden soll und nicht dasjenige, was sich unmittelbar anschaulich offenbart in der Sprachgestaltung selbst. Wenn Goethe so wunderbar aus-

drückt, was sich ihm als Erlebnis gab bei der Ruhe, die der Schlafesruhe für ihn voranging, und dieses dann zum Ausdruck brachte in den Zeilen:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch -

es ist ein so vollständig harmonischer Zusammenklang das, was da empfunden wird in den Gipfeln, in den Wipfeln und im eigenen Herzen, daß dieser Zusammenklang, namentlich wenn man das Gedicht hört, in den Tönen, der Wortgestaltung selber liegt, daß einem in der Wortgestaltung, in der Sprachgestaltung das wieder ertönt, was man an der Außenwelt erlebt. Alles Erlebnis der Außenwelt ist in die Sprachgestaltung selber eingeflossen. Das wäre das Ideal einer wirklichen Dichtung, daß zur Darstellung gebracht werden kann in der Sprachbehandlung das, was in den äußeren Erlebnissen gegeben ist. Die Wiederholung des äußeren Erlebnisses, einfach der Versuch, in der Sprache zum Ausdruck zu bringen das äußere Erlebnis, ist keine dichterische Kunst. Dichterische Kunst tritt erst ein, wenn aus der lebendigen Menschenseele in der Sprachbehandlung selbst das sich wieder offenbart, was in der Außenwelt erlebt wird.

Bei einem wirklich künstlerischen Dichter, wie bei Goethe, kann man das sehen, wenn er genötigt ist, aus anderer Stimmung und Empfindung heraus dasselbe prosaisch wiederzugeben. Goethe hat in den ersten Zeiten seines Weimarer Aufenthaltes aus derjenigen Stimmung heraus, die ihm überkommen war aus dem Einleben, sagen wir in die Gotik, in die Spitzbogenstreberwerk-Stimmung, wie er sie besonders tief empfunden hat im Genuß des Straßburger Domes, er hat daraus sich eine Stimmung gebildet, so daß diese Stimmung, wenn er gestaltete dichterisch, in ihm selber etwas wurde wie innere Deklamation. Es gestaltete sich ihm der Gedanke, die Empfindung so, daß

unmittelbar das in der Sprachgestaltung erlebt werden kann, was im Anblick des gotischen Domes erlebt werden kann. Man sieht das nach oben Unvollendete im gotischen Dom, das nach oben Strebende. Das wurde Goethes Stimmung, als er zuerst konzipierte in Weimar seine «Iphigenie». Als er dann, aus einer tiefen Sehnsucht getrieben nach Vollendung seiner künstlerischen Stimmung, seine Reise nach dem Süden antrat und durchmachte, überkam ihn die andere Stimmung, die Stimmung nach dem Metrischen, dem Maße. Er empfand gegenüber dem, was sich ihm als italienische Kunst darbot, einen Nachklang der griechischen Kunst. Er schreibt seinen Weimarer Freunden: Ich habe die Vermutung, daß die Griechen nach derselben Gesetzmäßigkeit verfahren sind bei Schaffung ihrer Kunstwerke, nach denen die Natur selber verfährt. - Im Anblick der «Heiligen Cäcilie», an den Raffaelschen Kunstwerken ging ihm das Metrische auf, das zur inneren Rezitation wurde, und er empfand es nicht mehr als persönliche Wahrheit, wie er seine «Iphigenie» in der ersten Konzeption gestaltet hatte. Er goß sie um, und wir haben nun die nordische und die südliche «Iphigenie». Die «nordische Iphigenie», die nun, wenn sie behandelt werden soll, mit deklamatorischer Kunst behandelt werden muß, in welcher vorzugsweise walten muß das vokalisierende Element, das Element, welches im Tönen gestaltet. Wir haben die «römische Iphigenie», in welcher die rezitatorische Kunst zur vollen Geltung kommen muß, in welcher das plastisch Gestaltende hervortreten muß, das, was ähnliche Erlebnisse in der Sprachbehandlung darbietet, wie Raffaels Kunstwerke darbieten. Wir haben gerade, wenn wir aneinanderhalten diese zwei Iphigenien - wir werden es hier in kleinen Proben nunmehr tun -, das vor uns, was im Dichter vorgeht, wenn er nun wirklich in der künstlerischen Form lebt und aus innerer Notwendigkeit heraus seine künstlerischen Formen nachschaffen muß. Und diesem Dichterischen muß das Rezitatorische, das Deklamatorische nachstreben.

Wir werden daher zuerst die «gotisch-germanische Iphigenie», so wie sie sich in Goethe zunächst ausgebildet hat, die «Iphigenie» also in ihrer Weimarer Gestalt zum Vortrag bringen.

[Rezitation]

In diese Verse wollte nun Goethe das bringen, was im Grunde genommen im Norden ein fremder Stoff ist. Durch die Verse selbst ist es unmittelbar herausgewachsen aus der ganzen Stimmung, die in Goethe lebte, und die ich vorhin geschildert habe. Man kann nun durchaus sagen, daß derjenige, der nicht auf das eigentlich Künstlerische eingeht, gar nicht die tiefe Empfindung haben wird für die Nötigung, die Goethe empfand, seinen Lieblings Stoff, die «Iphigenie», in Italien vollständig umzuschmieden, in jenem Lande, wo er nicht nur stand unter dem Eindruck der griechischen Kunstwerke, wie er sie anschaute, sondern wo die Sonne in einer anderen Weise wirkt, in dem Lande, wo sich das Firmament in einer anderen Farbe über uns wölbt, wo die Pflanzen in einer anderen Art aus der Erde herausstreben. Alles wirkte in Goethe so zusammen, daß wir verfolgen können, wie er bei jeder Zeile immer wieder und wiederum genötigt ist, den Stift anzusetzen, und seiner ganz anderen Stimmung nunmehr diesen Iphigenie-Stoff anzupassen. Es hat eigentlich erst Herman Grimm, der für solche Sachen eine feine Empfindung hatte, in seinen Vorträgen über Goethe diesen radikalen Unterschied zwischen der deutschen und der römischen «Iphigenie» bei Goethe hervorgehoben. Er hat gezeigt, wie tatsächlich umgestaltet ist das, was vorher sozusagen nach der Tiefendimension lebte, indem man versucht ist, die Töne, die Laute vor allen Dingen zu voll oder zu hell oder zu dumpf zu machen, um das zum Ausdruck zu bringen in geistiger Weise, was im Prosaischen, im Wortwörtlichen enthalten ist, hat gezeigt, wie Goethe das umgestaltet zu dem, was, wenn ich so sagen darf, nunmehr in der Fläche, im Metrischen lebt, wie er jene Symmetrie, die er in der griechischen Kunst zu erkennen glaubte, hineinzubringen versucht in seine «Iphigenie».

Und so ist es nötig, wenn man versuchen will zu charakterisieren, was Goethe erlebte durch das sprachkünstlerische Element, aus dem Deklamatorischen heraus zu arbeiten beim Vortrage der «römischen Iphigenie» in das Rezitatorische hinein, das, wie schon gesagt wurde, die Griechen zur höchsten Blüte gebracht haben.

[Rezitation]

Vielleicht findet man das, was bei einem solchen Künstler, wie Goethe es war, gerade in die Form fließt, nur, wenn man in voller Intensität die Tatsache ermessen kann, daß, wenn Goethe selber seine «Iphigenie» zum Vortrag brachte, ihm stets die hellen Tränen von den Augen herunter rollten. Goethe fand sich also hinein aus dem mehr dionysischen Element, um mit einem Nietzsche-Ausdruck zu sprechen, in das apollinische Element, in das metrisch gestaltende Element. Dadurch, daß die Griechen den Willen heraufbrachten im Seelenleben bis zu diesem metrischen Gestalten, brachten sie es dahin, gerade im apollinischen Element das zu erreichen, was dann Nietzsche so fühlte, daß wirklich in diesem Element die Kunst über die äußere sinnliche Wirklichkeit erhoben wurde, und die griechische Kunst das werden konnte, was hinweghebt über den Pessimismus, der gegenüber der Tragik der unmittelbaren physisch-sinnlichen Wirklichkeit vom Menschen erlebt werden muß. Dasjenige, was da, trotzdem es maßvoll wird, trotzdem es apollinisch wird, als ein inneres Menschlichstes waltet, das war es, was Goethe ganz besonders anzog, als er sich einmal in dieses Element versetzt hatte, und was ihn dann dazu brachte, den Versuch zu machen, in dem metrischen Element der Griechen, in diesem innerlich Rezitatorisch-Deklamatorischen, nicht mehr bloß Deklamatorischen, einiges künstlerisch zu schaffen.

Wir wollen nun aus Goethes «Achilleis» eine Probe von demjenigen geben, was Goethe nunmehr als künstlerische Form empfand, nachdem er sich tief hineinversenkt hatte in das Metrische, das innerlich Rezitatorische des griechischen Kunstschaffens.

Goethe suchte sich zurückzufinden mit solchen Dichtungen zum Griechentum. Da glaubte er, so wie er nun einmal in einem gewissen Zeitabschnitt seines Lebens empfand, näher zu sein dem Urquell des Künstlerisch-Dichterischen, als er es hätte in der modernen Zeit -ohne dieses Zurückgehen zu den Griechen - sein können. Man muß da auf das schauen, was sozusagen in Goethe instinktiv künstlerisch lebte, indem er das griechische Metrum suchte, indem er das suchte, was der Grieche plastisch gestaltete im innerlich Rezitatorischen. So wie im anderen Künstlerischen, so suchte man da, wo die Quelle des Künstleri-

schen noch reichlicher floß, in der ursprünglichen Menschheit, im Menschen selber, im innersten Erleben des Menschen, das sich im materialistischen Zeitalter mit einer dichten Schichte bedeckt hat, so versuchte man zu erleben das eigentliche auch dichterisch Künstlerische. Wir sehen hinfließen im Griechischen maßvoll den Hexameter, wir sehen, wie sich gestalten aus dem Griechischen diese Daktylen. Was haben wir in einem solchen Metrum eigentlich? Wir müssen uns heute, ich möchte sagen, mehr theoretisch erinnern, wie da im Menschen lebte ein innerlich nach einem gewissen Rhythmus und Zusammenklang von Rhythmen Strebendes.

Nehmen wir auf der einen Seite den Atmungsrythmus: achtzehn Atemzüge in der Minute ungefähr im normalen mittleren Menschenalter; zweiundsiebzig Pulsschläge, der Blutrhythmus, in demselben Zeitraum. Wir haben das Zusammenschiagen von vier Pulsschlägen mit dem einen Atemzug. Das ist ein innerliches Harmonisieren der Rhythmen in der menschlichen Natur. Stellen wir uns vor die vier Pulsschläge, die in einem Atemzug verlaufen, nehmen wir ihr Verhältnis, ihren Zusammenklang mit dem Atem selber. Fassen wir zusammen die zwei ersten Pulsschläge in der langen Silbe, die zwei letzten Puls schläge lassen wir in den kurzen Silben: wir haben den dem Hexameter zugrunde liegenden Vers. Und wir haben wiederum den Hexameter selbst gebildet, wenn wir das Zusammenschlagen der Vier mit der Eins ins Auge fassen. Die ersten drei Versfüße mit der Zäsur als den vierten: das Verhältnis zu dem einen Atemzug. Wir haben im Menschen selber dasjenige, was sich da gestaltet. Wir schaffen aus dem Menschen heraus dasjenige, was wir nun der Sprache, die der Ausdruck des menschlichen Rhythmus ist, einverleiben. Selbstverständlich kann nun kämpfen der Vierklang des Blutrhythmus mit dem Einklang des Atmungsrythmus; sie können auseinandergehen und wiederum Zusammen sein, ihre Harmonisierung erstreben. Sie können nach der einen oder andern Seite auseinandergehen und zuletzt wieder zusammenfließen wollen. Da kommen die verschiedenen Versfußgestaltungen heraus, auch die Verszeilengestaltungen, Aber es ist das alles ein in die Sprache Übergießen desjenigen, was im Menschen selber lebt. Und der Mensch lebt sich dar, indem er

das griechische Metrum gestaltet. Es ist das, was aus dem Intimsten der Organisation des Menschen auf die Lippen tritt und sich in der Sprache gestalten will. Das ist das Geheimnis, daß der Grieche strebte nach einem sprachlichen Ausdruck desjenigen, was in den intimsten Organen des Menschen, im rhythmischen Menschen lebt.

Goethe empfand das. Und es ist das gedankliche Element hier, nach dem der Grieche hinstrebte, gerade weil er Grieche war - man soll das nicht verkennen -, das er aber überführte aus dem bloß abstrakt-gedanklichen Element heraus bis zur unmittelbaren Gestaltung durch das Gedankliche, das Bild, wie es im Menschen wirkt. Denn das, was da im Menschen vorgeht durch das Zusammenschlagen des Blut- und Atmungsrythmus, das, wenn es sich nach dem Gehirn fortpflanzt, dort anschlägt, setzt sich in das Inhaltliche des Gedankens um, in dem es nur noch verblaßt zu erkennen ist in der Prosa. Es ist das gedankliche Element, aber entkleidet dessen, was der Grieche in das Rezitatorische hineingeheimnißt hat. Und das ist das Folgende: Wenn der Grieche sprach von dem Ertönen der Leier des Apollo, so sprach er von dem Kunstwerk, das der Mensch selbst ist, das er ist als rhythmischer Mensch im Zusammenklang von Atmungs- und Blutzirkulationsrhythmus. Darin liegen ausgesprochen unendliche Weltgeheimnisse, die mehr besagen, als alle Prosasprache besagen kann. Da hinein tönte das Willenselement.

Das treffen wir als das Deklamatorische, wenn wir uns nun zurück zum Norden wenden. Die nordische Sprache, die nordische Sprachgestaltung ist so tendiert, daß sie dieses Willenselement in den Vordergrund stellen muß. Im griechischen Rhythmus lebt vorzugsweise das Atmungselement, das dem Gedankenelement näher ist als das Blutzirkulationselement. Dasjenige aber, was im Blutzirkulationselement erlebt wird, was mit Recht der alte Geistesforscher als den unmittelbaren Ausdruck der menschlichen Persönlichkeit, des menschlichen Ich angesehen hat, lebt gerade in der nordischen Sprachbehandlung. Da sehen wir einfallen den Blutrhythmus und sehen zurücktreten den Atmungsrythmus. Wir sehen aber, wie wiederum der Blutrhythmus mit der Beweglichkeit des ganzen Menschen zusammenhängt. Und wir blicken zurück, wie der nordische Mensch,

wenn er sein Nibelungenlied empfand, den Wellenschlag des Blutes empfand, der mit dem kräftigen Willensschlag einsetzt und dann abklingt in dem gedanklichen Element, was dann übergeht in die Alliteration, wo einsetzt der Willensimpuls wie die Welle, die abwellt, um zunächst anzuschlagen die Gestalt, und die dann abfließt, um in das Ruhige, Maßvolle überzugehen. Das aber empfand man als das den ganzen Menschen Konstituierende. Während der Grieche nach innen dringen wollte, nach dem Atmungsrythmus, ging das, was nordisches Element ist, nach dem tiefsten Persönlichen, nach dem, was im Blutrythmus lebt. Nordisch-germanische Dichtung ist vergeistigtes Menschenblut. Da lebt der Wille. Und dieser Wille, er gestaltet sich so, wie man sich die Willenswirksamkeit des Wotan vorstellen mußte, wenn er auf den Wellen der Luft hin sich bewegte, wie das Blut, indem es die Persönlichkeit formt, durch den Menschen wellt.

So sehen wir zum Ausdruck kommen in derjenigen Dichtung, die aus dem ursprünglichen Willenselement, aus der ganzen Vollmenschlichkeit im Nordisch-Germanischen zum Ausdruck kommt, wir sehen es wellen und wogen im Nibelungenlied. Und wir sehen selbst noch in der neuesten Zeit, als Wilhelm Jordan nachzuahmen versuchte in der Alliteration das, was in dieser nordischen Deklamation lebte, wie da der Versuch gemacht wird, das, was ich geschildert habe, durch die Dichtung hindurch in der Sprachgestaltung lebendig zu machen. Man darf daher dasjenige, was in Jordans Nibelungenlied lebt, nicht so deklamieren, daß man bloß das Prosaische betont, pointieren möchte; man muß jenen Wellengang, der nun auch entnommen ist dem menschlichen Innern, jene Wotan-Wellen, möchte ich sagen, hörbar machen durch die Welt, wenn die Alliterationen Wilhelm Jordans erklingen. So sind sie bei ihm selbst - er hat sie ja auch rezitiert - erklingen, und diejenigen, die ihn noch gehört haben, wissen, wie er versuchte, die Alliteration wirklich zur Offenbarung zu bringen in der deklamatorischen Versbehandlung.

Wir wollen damit schließen, daß wir zunächst eine kleine Probe vom Anfange des Nibelungenliedes geben, woraus ersehen werden kann dieses andere Element, das dem griechischen Met-

rumelement gegenübersteht, und im Gegensatz zu dem betrachten, was Goethe, gerade als er älter wurde, aus dem Griechentum bekam, woraus er seine beste Kraft genommen hat, in dem er auch lebte, das er aber zu einer Allseitigkeit verbinden wollte mit dem anderen Element.

Dann wollen wir anschließen eine Probe von dem, wie Wilhelm Jordan versuchte, wiederum die altgermanische Art dichterisch zu gestalten, indem wir ein kleines Stückchen alliterierender Verse aus Wilhelm Jordans «Nibelunge» vortragen.

[Rezitation:]

Aus dem «Nibelungenlied»

Aus «Die Nibelunge» von Wilhelm Jordan Hildebrants Heimkehr, 17. Gesang