

Rudolf Steiner

DICHTUNG UND REZITATION

Wien, 7. Juni 1922

Die Kunst der Dichtung kommt durch Deklamation und Rezitation zu ihrer eigentlichen Geltung. Nicht etwa darum, weil ich aus einem abstrakten Grundsatz heraus behaupten möchte, daß eine Weltanschauung, die einmal aus den Nöten der Zeit heraus auftritt, über alles in einer gewissen Beziehung ihr reformierendes Licht breiten sollte, sondern aus einem ganz anderen Grunde möchte ich mir gestatten, ein paar Worte zu sprechen über das, was gerade zur Kunst der Rezitation und Deklamation vom Gesichtspunkt der hier auf diesem Kongreß vertretenen Welt- und Lebensauffassung zu sagen ist. Wir werden wohl zu einem inneren, wirklichen seelischen Verständnis der dichterischen Kunst erst wiederum gelangen, wenn wir in der Lage sein werden, die eigentliche Heimat der dichterischen Kunst aufzusuchen. Und diese eigentliche Heimat der dichterischen Kunst ist ja doch die geistige Welt, die geistige Welt allerdings in der Weise, daß gerade das Element, welches in der Gegenwart aus dieser geistigen Welt heraus am meisten gepflegt wird - das verstandesmäßige, das begriffliche, das ideenhafte Element -, am allermeisten lähmend wirkt gerade für die dichterische Kunst.

Was damit gemeint ist, wird man vielleicht am besten einsehen, wenn daran erinnert wird, daß eines der allerbedeutendsten dichterischen Kunstwerke sogleich herauftönt aus der Zeitenwende zu uns mit einem Bekenntnisse seines Schöpfers, oder meinetwillen seiner Schöpfer. Die Homerischen Dichtungen beginnen immer mit den Worten: «Singe, o Muse...» Wir sind heute nur allzu geneigt, ein solches Wort mehr oder weniger wie eine Phrase zu nehmen. Als es geprägt worden ist, war es nicht eine Phrase, war es ein inneres Seelenerlebnis. Derjenige, der da dichtete aus dem Geiste heraus, aus dem auch dieses Wort erlebt worden ist, wußte, daß er mit dem, was seine Dichterkraft war, sich versenkte in ein anderes Gebiet des menschlichen Daseins, des menschlichen Erlebens, als das ist, durch das wir weilen in der unmittelbaren sinnlichen Anschauung und

etwa in der Erfassung dieser sinnlichen Anschauung durch die intellektuelle Kraft des Menschen. Es wußte der Dichter, daß sein Inneres ergriffen wird von einer wahrhaft objektiven geistigen Macht. Daß im Laufe der Menschheitsentwicklung dieses Bewußtsein sich wandeln mußte, das ist, möchte ich sagen, ja auch geschichtlich niedergelegt.

Als Klopstock aus deutschem Geistesleben heraus die große Messias-Tat in einer ähnlichen Weise besingen wollte wie Homer Griechenlands, Hellas' Vorzeit, da sprach er nicht die Worte: «Singe, o Muse...», sondern da sprach er das Wort: «Singe, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung.» Da ist also schon intensiver hingewiesen auf das, was unmittelbar mit dem menschlichen Ich, mit dem menschlichen Selbstgefühl zusammenhängt. Da hat der Mensch, man möchte sagen, sich in seiner persönlichen Individualität gefunden.

Aber wir können doch sagen: Wenn gerade für die Dichtung, für das Künstlerische überhaupt die Form des Bewußtseins, die in der modernen Ideenwelt und in der modernen Beobachtung lebt, allein maßgebend würde, so würden wir Dichtung und Kunst überhaupt verlieren müssen. - Allerdings ist auch hier notwendig, daß das, was einmal der Menschheit angemessen war, andere Formen annimmt. Aber diese anderen Formen können nur dadurch kommen, daß wiederum ein Weg gefunden wird hinein in die geistige Welt, denn nur ein solcher Weg macht es auch dem menschlichen Ich möglich, wiederum ergriffen zu werden von einer geistigen Welt nicht in jener unbewußt träumerischen Weise wie in der Vorzeit, sondern in der vollbewußten Weise, wie das heute sein muß. Daß dies aber nicht mit einer Herablähmung der Phantasiebetätigung verbunden sein muß, ist zwar heute nicht allgemein begriffen, wird aber verstanden werden, wenn die hier gemeinte Welt- und Lebensauffassung immer mehr und mehr an Ausbreitung gewinnt, denn bei ihr macht die Besonnenheit, macht die Vollbewußtheit, macht das Hintreten vor die geistige Welt mit dem entwickelten Persönlichkeitsgefühl nicht das aus, was, ich möchte sagen, herunterlähmend wirkt auf die unmittelbare Anschauung, auf das Darinnenleben in den Dingen und Wesenhaftigkeiten, was für Dichtung und Kunst überhaupt notwendig ist. Al-

lerdings, wenn man sich entfernt mit seiner Ideenauffassung in der bloßen Verstandesauffassung von den Dingen und neben ihnen steht, kann Erkenntnis nicht irgend etwas liefern, was unmittelbar künstlerische Gestaltung gewinnt. Wenn man aber wiederum eintaucht in das, was die Welt als Geistig-Wesenhaftes durchweilt, dann findet man auf diesem geistigen Weg dasselbe, was die Dichtung und alle Kunst im Grunde genommen immer suchten.

Der Dichter wird aus einem solchen Geiste heraus vor sich eigentlich haben, in der Seele vor sich haben dasjenige, was Rezitation und Deklamation für den Hörer erschaffen müssen. Der Dichter muß sich ja hinuntersinken in das Element der Sprache. Innerhalb des griechischen Geisteslebens hat man dieses Hinuntersinken in die Sprache noch als ein Erlebnis gehabt. Man hat es auch gehabt in älteren Formen des mitteleuropäischen, zum Beispiel des germanischen Geisteslebens. In uralten Zeiten der Menschheit, wenn man das, was in der Seele als das Geistig-Göttliche sprechen sollte, wenn man das aufnehmen und zum Ausdruck bringen wollte, versenkte man sich nicht bloß in das sprachliche Element, sondern sogar in das Element, auf dem die Sprache wie auf Meeres wogen hinströmte, in das Element des Atems. Es war in früheren Zeiten, die ein altes Geistesleben hatten, das noch erhaben war über Wissenschaft, Kunst und Religion in ihrer Trennung, es war in jenen alten Zeiten, in denen ein solches Geistesleben geboren wurde, auch die Dichtung noch nichts Abgesondertes. Sie wurde etwas Abgesondertes erst, als dasjenige, was im Atem lebendig, offenbar als der Ausdruck des menschlichen Wirkens, des innerlichsten Wollens erlebt worden ist, sich in höhere Regionen des menschlichen organischen Lebens herauf hob: in das Element der Sprache.

Wir sind heute angekommen beim Element des Gedankens. Aus ihm heraus kann nur noch erlebt werden etwas wie ein Heraufstoßen des Atems. Was in uralten Zeiten Mitteleuropas gewaltet hat als unbewußtes Empfinden, wenn der Mensch poetisch wurde, war das Wallen des Blutes, das den Atmungsstrom willensmäßig ergreift und ihn von innen heraus tonhaft gestaltet; dagegen in dem Element, das mehr bildhaft gedankenhaft

dahinströmte im Rhythmus des Atems und durch Maß, Zahl und Silbe den Laut, den Ton, die Zeile musikalisch gestaltete, lebte der Grieche, lebte überhaupt der Angehörige der Griechen- und Römerzeit, wenn er poetisch wurde.

Goethe war herausgeboren in seiner ganzen Seelenwesenheit aus mitteleuropäischem Geiste. Dasjenige, was er in seiner Jugend geschrieben hat, hat er, ich möchte sagen so geschrieben, daß sich ihm imaginativ, bildförmig gestaltet hat, was erlebt wird dann, wenn instinktiv gefühlt wird das Heraufstoßen des menschlichen Atems durch die willensdurchpulsten Blutwogen in die Ton- und Lautgestaltung und damit auch in die Gestaltung des menschlichen seelenhaften Ausdruckes. Dadurch ist er zu dem gekommen, was wir bei ihm so bewundern können in seiner Jugend, auch wenn er scheinbar prosaisch spricht. Wir haben Prosadichtungen aus Goethes Jugend, wie den wunderbaren «Hymnus an die Natur», in welchem jenes Element waltet, in dem man die Sprache überall durchzogen erfühlt von dem auf den Wogen des Blutes pulsierenden Atem. Aus solcher Empfindung heraus hat Goethe zunächst seine «Iphigenie» als junger Mann gedichtet. Sie ist gedichtet so, daß man fühlt, in ihrer Prosa lebt und webt noch etwas von dem Rhythmus des Nibelungenliedes oder des Gudrunliedes, etwas von dem, was in dem Hoch- und Tiefton wirkt und waltet, was berücksichtigt, wie der Wille heraufstößt in dasjenige, was menschliches Kopferlebnis wird. Dieser Rhythmus, herauf gedrängt bis in die Gedankenformen, ist es, was wir bewundern müssen in Goethes Jugenddichtungen, zu denen die erste Fassung seiner «Iphigenie» gehört.

Goethe aber sehnte sich heraus nach Italien. Es kam eine Zeit über ihn, wo er gar nicht mehr bestehen konnte mit sich selbst, ohne daß er diese Reise nach Italien in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts antrat. Wonach sehnte er sich damals im Innersten seines Wesens ? Er sehnte sich danach, tiefer in die menschliche Persönlichkeit, in die menschliche Totalität noch hineinzudrängen das, was so im Hoch- und Tiefton lebte, was wirkte in der Sprachgestaltung wie die Formen der gotischen Dome. Er wollte das einsenken in das Ebenmaß desjenigen, was er glaubte nur im Süden, in Italien erleben zu können in den

Nachklängen, die er da suchte von jenem Element, das im Griechentum lebte. Und es wurde ihm dieses Erlebnis, das ihm in seinem Erfühlen aus der Kunst, die er noch sehen konnte, sich ergab, ein Verständnis der griechischen Kunst, von der er annahm, daß die Griechen nach denselben Gesetzen schufen, nach denen die Natur schafft, und denen er glaubte auf der Spur zu sein. Er glaubte ihnen auch auf der Spur zu sein in der Sprachgestaltung. Er versenkte tiefer hinunter in den Atem das, was sprachliches Element war. So dichtete er in Rom seine «Iphigenie» um. Wir haben - obwohl sie nur wenig verschieden sind, diese «Iphigenie», wie er sie ursprünglich gedichtet hatte, und die andere «Iphigenie», wie er sie in Rom umgedichtet hat - deutlich zu unterscheiden zwischen dem, was die «nordische Iphigenie» erst war, und dem, was aus ihr durch die römische Um-dichtung bei Goethe wurde. Da wurde sie ein Gedicht, wo nicht mehr bloß Hoch- und Tiefton leben sollte, sondern in dem etwas anderes leben sollte - ich meine das nicht im kleinlichen Sinne, sondern in der ganzen künstlerischen Sprachgestaltung -, in dem leben sollte das, was nun, ich möchte sagen von dem tieferen Rhythmus der Blutzirkulation seelisch erlebt, hinüberspielt in das Ruhig-Maßvolle im Rhythmus des Atems, im Gedankenelement. Es wurde dasjenige, was ein deklamatorisches Element darstellt in der «nordischen Iphigenie», zu einem rezitatorischen in der «römischen Iphigenie».

Und hier an diesen beiden Iphigenien ist anschaulich zu merken, welcher Unterschied ist zwischen dem, was Deklamieren, und dem, was Rezitieren ist. Das Rezitieren trägt tiefer in die menschliche Wesenheit hinein, schafft auch tiefer aus ihr heraus, ergreift ebenso die ganze Blutzirkulation wie den Atem. Aber dadurch, daß beim Deklamieren in den Atem bis in das höchste menschliche Geistig-Seelische heraufgeholt wird das sonst in den tiefsten Untergründen waltende Willenshafte, dadurch wiederum erscheint uns das, was im Hoch-und Tiefton lebt, als das Kräftigere, als das, was sich aufraffen kann nicht bloß zum Ebenmaß des Reimes und Verses, sondern bis zu dem stark in der Welt hinschreitenden, ja selbst kämpfenden Alliterationselement. Das ist etwas, was seine besondere Schönheit nur im Norden haben kann.

Wir möchten heute nicht theoretische Erörterungen geben, sondern anschaulich machen das, was in der künstlerischen Empfindung liegen kann, und deshalb soll jetzt zunächst dasjenige, was, ich möchte sagen das deklamatorische Element in Goethes «nordischer Iphi-genie» ist, kontrastiert werden mit demjenigen, was das rezitatorische Element in der römischen Umdichtung ist.

[Rezitation]

Die dichterische Sphäre, in welche Goethe eingetreten ist, indem er seine «Iphigenie» also umgeschaffen hat, pflegte er weiter in solchen Dichtungen wie zum Beispiel in seiner «Achilleis», von der nun ein Stück zur Rezitation gebracht werden soll. Damit aber finden wir unmittelbar bei Goethe dasjenige, was uns zeigen kann, wie aus dem ganzen Menschen heraus die dichterische Kunst kommt und wie sie sich aus dem ganzen Menschen heraus in dem Rezitatorischen und Deklamatorischen gestalten muß.

Es könnte zunächst aussehen, als ob ich hier eine mechanistische Auffassung des Rezitierens und Deklamierens vertreten wollte, wenn ich hinweise auf das, was man gerade auf einem geisteswissenschaftlichen Wege finden kann als die Entstehung dieses Rezitatorischen und Deklamatorischen aus der menschlichen Wesenheit heraus.

Die Dichtung als Kunst hat die Aufgabe, das, was die Prosa, ich möchte sagen atomisiert hat, ins einzelne gebracht hat bis in das Wort herein, wiederum zu verbreitern, so daß es in dem Harmonischen der Laute, in dem Melodiösen der Laute, in dem bildhaften Gestalten des Sprachlichen wie, ich möchte sagen, ein zweites geistiges sprachliches Element über dem gewöhnlichen darüber liegt. Der Prosaiker sagt nur das, was das Wort zu sagen vermag als ein Kleid des Gedankens, und das, was er in diese Rede hineinzulegen versteht von dem Unmittelbaren seines persönlichen Erlebnisses. Der Dichter geht zurück von diesem rhetorischen Element auf ein viel tieferes inneres menschliches Erleben. Er geht bis zu demjenigen zurück, wo noch, wie ich schon angedeutet habe, das rhythmisch Atemhafte und auch das Rhythmische des menschlichen ZirkulationsSystems in den

Vibrationen wahrzunehmen ist, die durch das sprachlich-poetische Element hindurch sich ziehen. Und wir kommen eigentlich nur auf das Grundelement des Rhythmischen, des Taktmäßigen, des Bildhaften, des Melodiösen in der Sprache, wenn wir die menschliche Natur bis in ihre Physis herein geistig auffassen. Da haben wir das Element des Atems, ich möchte sagen, das ist der eine Pol des Rhythmischen im Menschen; da haben wir das Element der Zirkulation, das ist der andere Pol des Rhythmischen im Menschen. Im Zusammenwirken von Atem und Zirkulation drückt sich das aus, was zunächst im einfachsten Verhältnis dann gegeben ist, wenn man in der menschlichen Sprachausdrucksform hinhorchen kann auf das Nachklingen des Atems und der Zirkulation im menschlichen Sprachfluß. Wir atmen ja so, daß wir in einer Minute eine bestimmte Anzahl von Atemzügen, etwa sechzehn bis achtzehn haben; wir haben in derselben Zeit ungefähr durchschnittlich viermal soviel Pulsschläge. Zirkulation und Atmung wirken so zusammen, daß die Zirkulation auf dem Atem spielt und der Atem wiederum seinen langsameren Rhythmus der Zirkulation einwebt. Dieses Erlebnis des Ineinander-Harmonisierens von Pulsschlag und Atemschlag, das ist es, was nachvibriert in der Sprache, was in der verschiedensten Weise gestaltet und umgestaltet dann zu dem führt, was in der bildhaften oder musikalischen Sprachgestaltung, die aus dem Dichter spricht, nachwirkt.

Ich sage - und man hat es auch getan -, man könnte das, was ich so aus dem menschlichen Organismus heraushole als das Grundgesetz des Dichterischen, das Ineinanderwirken von Atem und Zirkulation, mechanistisch, materialistisch finden. Der aber begreift nur das Walten und Wirken des geistigen Lebens in der Welt, der dieses Leben hineinverfolgen kann auch bis in die materiellen Gestaltungen, der hineinverfolgen kann das, was in dem Geist und in der Seele des Menschen lebt, bis dorthin, wo es sich auslebt, offenbart in den körperlichen Funktionen, und wo wiederum die körperlichen Funktionen wie eine feste Wand wirken, als ein Echo zurückwerfen das, was seine Gesetzmäßigkeit aus einer tieferen Geistigkeit heraus ist in der menschlichen unmittelbar erlebten Geistigkeit, die in die Sprache ergossen wird.

Goethe fühlte, wie in älteren menschlichen Zivilisationen gewissermaßen der Mensch noch näherstand seiner eigenen Natur. Daher suchte er dichterische Formen nachfühlen zu lernen auch in älteren Epochen der Menschheit und er suchte solche dichterischen Formen wiederum zu beleben. Man kann sagen: Es hatte doch eine tiefe Bedeutung, als in der schönsten Blüte der deutschen dichterischen Entwicklung Goethe aus dem bloß prosaischen Pointieren heraus, das man oft für Deklamieren und Rezitieren hält, hinwies auf die besondere Sprachbehandlung, die erst diesen Namen verdient. Und Goethe stand mit dem Taktstock vor seinen Schauspielern, wenn er ihnen selbst seine Iphigenie-Jamben einstudierte, wissend, daß, was er namentlich als Bildhaftes verkörpern wollte, dasjenige ist, was vor allen Dingen zur Offenbarung kommen muß, daß das Prosaische nur etwas ist wie eine Leiter, auf der sich das höhere, geistig Sinnvollere der Laut-, der Sprachbildhaftigkeit dann entwickeln muß. Man muß erst durch das, was Prosainhalt ist einer Dichtung, hindurchschauen auf das wahrhaft Dichterische. Und es ist nicht ein bloß Persönliches, wenn Schiller gerade bei den schönsten seiner Dichtungen zuerst ein unbestimmteres melodiöses, musikalisches Element, an das er wie aufreichte den prosaischen Inhalt, hatte. Bezüglich des Wortinhaltes hätte manches Schillersche Gedicht sogar einen anderen Inhalt haben können, als es heute hat. Es ist überall etwas, was wie im Hintergrunde des Rhetorisch-Sprachlichen beim wahren Dichter steht, was auch empfunden werden muß. Wenn Dichtung gerecht wird der musikalischen Sprachgestaltung, dann bringt sie das Dichterische erst wirklich zur Offenbarung.

Wenn man hinsieht, wie heute oftmals Deklamieren und Rezitieren gelehrt wird, dann kann man insbesondere empfinden, daß uns in dieser Beziehung doch etwas in unserer unkünstlerischen Zeit verlorengegangen ist. Da wird, weil man nicht unmittelbar im rezitatorischen und deklamatorischen Element selbst zu leben vermag, die Stimme als solche gestärkt, wird auf das Mechanistische der Einstellung des Organismus der größte Wert gelegt. Dadurch kommt aber eigentlich ein durch und durch unkünstlerisches Element sowohl in Rezitation wie Deklamation wie auch in den Gesang hinein, denn dadurch verlegt

man das, was auf einem ganz anderen Niveau erfahren werden muß, in das Materiell-Körperliche hinein. Das, worauf es ankommt, ist, daß jeglicher Deklamations- und Rezitationsunterricht auch nicht anders verlaufen darf, als daß man den Zögling sich einleben läßt in die Sprachgestaltung selber, in das, was seelisch nachlebt in dieser Sprachgestaltung, daß man den Zögling dazu bringt, daß er imstande ist, richtig zu hören. Wer imstande ist, wirklich richtig zu hören, was Dichtung zu offenbaren vermag, bei dem wird der richtige Atem, die richtige Einstellung des Körperlichen, das Mechanistische wie in einer Resonanz ganz von selber zum richtigen Hören kommen. Das ist das Wichtige, daß man im Elemente des Deklamatorischen und Rezitatorischen selbst den Zögling leben läßt und alles übrige dem Zögling überläßt. Er muß aufgehen in dem, was gegenständlich tonlich, musikalisch bildhaft ist, in dem, was wirklich dichterisch gestaltet lebt. Nur auf diese Weise, daß man den Zögling dazu bringt, daß er gewissermaßen für das, was, nun sagen wir, ihm vordeklamiert wird, wenn ich mich jetzt paradox ausdrücken darf, ein richtiges Ohrgefühl entwickelt und durch dieses hindurch eine richtige Empfindung für das, was geistig sich bewegt auf den Wellen dessen, was ihm sein Ohrgefühl gibt; nur dann wird er von diesem Erleben, das er gewissermaßen in seiner Umgebung, nicht in sich selber wahrnimmt - das ist zunächst eine Illusion, aber die muß gepflegt werden -, nur dann wird er das, was er wie ihn umgebend vibrieren fühlt, in sich selbst hineinbeziehen. Man sollte nur durch bestimmte Wortformen, die künstlerisch gestaltet sind, so daß sie gerade auf die menschliche Organisation hintendiert sind, man sollte durch das Rezitieren solcher Wortfolgen den Atem gestalten lernen und ebenso alles übrige, was an Einstellung da ist. Dann wird man gerade dem am besten genügen, was aus der uns ja so hochstehenden Goetheschen Kunstanschauung und Kunstempfindung hervorgegangen ist.

Um das zu veranschaulichen, nicht um eine Theorie zu veranschaulichen, sondern um das zu veranschaulichen, was gesagt worden ist, soll jetzt ein Stück von Goethes «Achilleis» zur Rezitation kommen.

[Rezitation]

Und nun zur Veranschaulichung der Deklamation, etwas zusammengezogen, wie es aus Anlaß einer eurythmischen Darstellung geschah, Goethes «Hymnus an die Natur»:

[Rezitation]

Wir wollen jetzt einige lyrische Proben geben, und zwar von Robert Hamerling und von Anastasius Grün, den beiden österreichischen Dichtern. In der Lyrik ist es noch in anderem Sinn der Fall als in der Epik und Dramatik, daß die Sprachgestaltung vor allen Dingen als eine künstlerische unmittelbar erlebt werden muß, denn gewissermaßen strebt alle lyrische Stimmung aus dem unmittelbar Bewußten - wenigstens bis zu einem gewissen Grade - heraus und möchte den Menschen in seiner Wesenheit überleiten in ein allgemeines Welt-Miterleben. Es ist immer etwas in der Lyrik von, man möchte sagen Herabdämpfung des unmittelbar bewußten Erlebens. Und vielleicht gerade bei einem solchen Dichter wie Hamerling, der einmal, ich möchte sagen so weltweiten Eindruck machte und jetzt mehr oder weniger, wenigstens gegenüber seiner früheren Berühmtheit, vergessen ist, ist zu sehen, wie das persönliche Erleben in das lyrische Erleben übergeht. Haben wir es doch bei ihm zu tun mit einer Persönlichkeit, die mit jeder Faser ihrer Seele in der regsten Weise innerlich mit allem Weltleben mitleben möchte, farbig miterleben möchte alles das, was ihm in der Welt entgegentritt. So spielen denn die unterbewußten Elemente des menschlichen Lebens gerade bei ihm eine große Rolle. Wir sehen bei ihm noch Nachklänge dieses farbigen Erlebens, das er durch das Eintauchen in die antikisierenden Formelemente zur Gestaltung zu bringen versuchte. Gerade bei Hamerling empfinden wir in seiner Lyrik das echt deutsch-österreichische Lyrische. Vielleicht ist er sogar in dieser Beziehung der repräsentativste deutsch-österreichische Dichter. Die deutsche Sprache, die in Österreich gesprochen wird, hat, indem sie sich aus verschiedenen Dialekten herauf hebt zur Umgangssprache, zur sogenannten Schriftsprache, die dann auch die der österreichischen Dichtung wurde, sie hat etwas, was sie von den anderen Formen des deutschen Sprechens unterscheidet, aber diese feinen Nuancen kommen für die dichterische Lautgestaltung ganz besonders in Frage. Man darf sagen: Gegen-

über anderen deutschen Sprachformen hat das deutsch-österreichische Element etwas von Abgedämpftem, aber zu gleicher Zeit von solch Abgedämpftem, in das immer ein leises humorvolles Element hineintönt. Diese Sprache wurde dann die Sprache der österreichischen Dichtung. Dieses leise humorvolle Hineinklingen eines innigen Seelischen in das österreichische Sprachelement ist nicht leicht - höchstens in Dialekten - in anderem deutschen Sprechen zu finden. Und das ist etwas, was

gewissermaßen hier die Sprache wiederum nähert dem antiken Element.

Es ist immerhin auffallend, daß ein solcher nicht hoch genug zu schätzender Dichter wie Joseph Misson, der zum niederösterreichischen Dialekt gegriffen hat, in seinem «Da Naz, a niederösterreichischer Bauerbui, geht in d' Fremd» in der Form zu einer Art Hexameter gekommen ist, und daß dieses Dazukommen wie selbstverständlich künstlerisch für ihn wird. Man darf auch sagen, daß das gedankenhafte, idealistische Element, das sich als selbstverständlich einstellt, wenn man in der deutsch-österreichischen Sprache lebt, einen idealistischen Zug allem innerlich deutschen Erleben in diesem Stück Mitteleuropa verleiht.

Und das tritt einem in Hamerlings Lyrik bis in die Sprachgestaltung hinein entgegen, die wie auf Vogelschwingen die Gefühle weiterschickt, aber immerfort diesen Vogel einfängt in streng gestaltete Sprachformen, die eigentlich nur dem sanft humoristischen Element des Deutsch-Österreichischen möglich sind. Daher kann man auch finden, daß, wenn man in der Deklamation das nachformt, was so in Hamerlings lyrischen Dichtungen lebt und das irgendwo anders zum Gehör bringt, es an sich so wirkt, daß der Deutsche aus einer anderen Gegend durchaus etwas Deutsches empfindet, aber zu gleicher Zeit das Deutsche in der Sprache schon idealisiert empfindet. Das ist dasjenige, was das Edle in Hamerlings Lyrik ausmacht und was seinen Schwung, seine Farbigkeit zu einer Selbstverständlichkeit, zu einem echt Künstlerischen macht.

In einem ganz andern Sinne tritt das dann bei einem anderen Dichter, bei Anastasius Grün hervor. Er hat wirklich so etwas wie eine Empfindung gehabt von dem, was zwischen Ost und West wirken sollte zur Verständigung der Völker über die Erde hin, insbesondere aus dem österreichischen Seelencharakter heraus. Die Stimmung der achtundvierziger Jahre kam am edelsten und schönsten bei Anastasius Grün in seinem «Schutt» und seinen anderen Dichtungen zum Ausdruck. Und eben das Einleitungsgedicht zum «Schutt» soll dann rezitiert werden. Wir haben aber, indem wir Hamerling auf der einen Seite hinstellen,

einen Dichter, der eigentlich mehr für die Deklamation schuf, der sie durch das Maß formt, und haben bei Anastasius Grün einen Dichter, der unmittelbar etwas wie ein rezitatives Element aus der Sprache herausholt. Das möchten wir nun an dem Gedicht von Anastasius Grün, das dem Sinne nach «West und Ost» heißen könnte, und an zwei Gedichten Robert Hamerlings, «Nächtliche Regung» und «Vor einer Genziane», zur Anschauung bringen.

[Rezitation]

WEST UND OST: Prolog zu «Schutt»

NÄCHTLICHE REGUNG (Anastasius Grün)

VOR EINER GENZIANE (Robert Hamerling)

Zum Schluß soll noch gebracht werden ein Teil des siebenten Bildes aus meinem Mysteriendrama «Die Pforte der Einweihung».

Wenn man den Versuch macht, dasjenige dichterisch zu gestalten, was eigentlich im Übersinnlichen lebt, dann ist man in der besonderen Lage, daß man, ich möchte sagen sich zunächst scheinbar am allerweitesten von dem entfernt, was ein sicherer Boden der äußeren Wirklichkeit ist. Man ist deshalb auch der Gefahr ausgesetzt, daß derjenige, der sich nicht leicht in eine geistgemäße Auffassung der Dinge hineinflindet, das, was in dieser Weise versucht wird, als Allegorien oder Symbole hin- nimmt.

Innerhalb derjenigen Kunstgesinnung, die sich herausheben kann aus der Anschauung, die hier vertreten wird, kann weder das Symbol noch die Allegorie irgendeinen Boden haben. Es wird ganz gewiß nicht das Abstrakte des Symbolismus versucht und nicht das Stroherne der Allegorie irgendwie angestrebt. Um was es sich handelt, ist eine lebendige Wiedergabe von Anschauungen, die noch anschaulicher sind als das Sinnliche, weil sie unmittelbar mit der Seele erlebt werden, nicht erst durch Vermittlung von körperlichen Organen. Nur dem, der diese Anschauungen in sich nicht rege zu machen vermag, sind sie abs-

trakt oder strohern. Dasjenige, um was es sich eigentlich handelt, möchte ich nur mit ein paar Worten andeuten, da man über das, was man selbst gemacht hat, nicht viel zu sagen weiß. Es handelt sich in diesen Mysteriendichtungen darum, daß in einer geistig-seelischen Entwicklung Johannes Thomasius nach und nach zu einem unmittelbaren übersinnlichen Erleben der geistigen Welt gebracht werden soll. Das ist dann bis zu einer gewissen Stufe nach dem Überschreiten mannigfaltiger innerer Hemmnisse, auch innerer Förderungen erreicht. Da kommt der Moment, wo er gewissermaßen in dem, was er bisher nur als Außenwelt gekannt hat durch die Sinne und durch den Intellekt, der mit den dünnsten Geistigkeiten am abstraktesten die Sinne durchdringt, finden soll die durchwirkende geistige Wesenheit mit konkreten Geistigkeiten, mit konkreten geistigen Vorgängen. In einer Menschenseele, die an diesem Punkte der Einweihung oder Initiation, wie man es früher genannt hat, ankommt, geht mannigfaltiges vor. Alles das, was man bisher erlebt hat in Licht und Ton, was man erlebt hat in den anderen Elementen der Außenwelt, nimmt für das höhere Erleben andere Formen an. Es ist tatsächlich etwas wie eine Umwandlung der Welt, die erlebt wird wie ein Sichaufrufen und Aufrufen der Seelenkräfte des Denkens, Fühlens und Wollens zu einer anderen Daseinsform. Wie diese Seelenkräfte teilnehmen an einer solchen Umwandlung des Menschen, wie dieses Teilnehmen aber in einem innigen Verhältnis steht zum ganzen Weltengeschehen, das soll in diesem Bilde des Mysteriendramas dargestellt werden.

Eine der Personen, Maria, die sich hinaufgelebt hat in die geistige Welt, schildert zunächst, wie jene Kräfte zusammenkommen, die dann die einzelnen Seelenkräfte inspirieren sollen. Philia, Astrid, Luna treten auf als die waltenden Seelenkräfte in ihrer Lebendigkeit selber, wie sie teilnehmen am Inspirieren des Menschen Johannes Thomasius. Das, was aus dem Ganzen der Welt, aus der Weltentotalität heraus der Menschenseele werden kann in dem Moment, wo ihr das wahre Verständnis des Geisteslebens aufgeht, soll hier dargestellt werden. Mit einer solchen Darstellung entfernt man sich scheinbar am meisten vom Boden der Wirklichkeit, aber deshalb - und derjenige, der diese Dinge

RUDOLF STEINER

Dichtung und Rezitation

geformt hat, muß es wissen - stehen die Gestaltungen, die man da geschaffen hat, nicht weniger konkret vor der Seele wie irgendwelche äußeren Dinge. Manche Menschen können sich allerdings darauf nicht einlassen, nennen überhaupt alles, was über die Sinnes-

anschauung hinausführt, allegorisch. Hamerling hat sich einmal dagegen gewehrt in seiner Dichtung «Ahasver». Er hat gesagt: Kann mich jemand davor beschützen, daß der Nero hier selber dasteht und die Grausamkeit versinnbildlicht? - Nur insofern die Wirklichkeit selbst eine Art Symbolum ist, nimmt man sie herein, aber gerade wenn man geistige Gestaltungen zu bilden hat, dann fühlt man, wie jede Einzelheit bis zu der intimsten Abtönung unmittelbares Erlebnis ist. Und gerade wenn man solches Geistiges schaut, erlebt man nicht in Vorstellungen, sondern in Worten, in den Tönungen der Worte. Und ich glaube, niemand wird bis zu einer gewissen Lebendigkeit Geistgestaltendes schaffen, dem es nicht möglich wird, sich in die Sprache so hineinzuleben, daß er den Geist der Sprache selber dazu verwenden kann in seiner wunderbaren inneren Vernünftigkeit, in seinem wunderbaren Gestalten des Gefühlsmäßigen, der Willensimpulse, die das Individuelle ergreifen. Wer das nicht zu Hilfe nehmen kann, was schon im alltäglichen Leben in einer unbewußten Art des Daseins als geistiges Vibrieren ist, dem wird es nicht gelingen die Sprache zu benützen, um die geistige Welt darzustellen. Aber man braucht nicht weniger dichterisch zu werden, weil man mit seinen Darstellungen in die geistige Welt hineingeht. Geht man doch damit in die Heimat des Dichters, des Künstlerischen hinein.

Aus dem Geistigen und Seelischen ist alles Dichterische entsprungen. Dadurch, daß man vor dem Geistig-Wesenhaften steht, kann nicht verlorengelassen das, was an lyrischem Aufschwung, an epischer Wucht, an dramatischer Gestaltungskraft im Menschen leben muß. Nicht kann es ersterben, wenn die Dichtung als Kunst zurückkehrt in ihre eigentliche Heimat, in das Geistgebiet.

[Rezitation aus dem Mysteriendrama durch Marie Steiner.]