

RUDOLF STEINER

MARIE STEINER-VON SIVERS

Die Kunst der Rezitation und Deklamation

Drei Vorträge

Dornach, 29. September bis 13. Oktober 1920

RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV

<http://anthroposophie.byu.edu>

4. Auflage 2010

Inhalt

Erster Vortrag
Dornach, 29. September 1920

Zweiter Vortrag
Dornach, 6. Oktober 1920

Dritter Vortrag
Dornach, 13. Oktober 1920

Erster Vortrag

Dornach, 29. September 1920

In diesen Stunden soll auf einiges, wenn auch skizzenhaft, hingewiesen werden, das sich auf die Rezitations- und Deklamationskunst bezieht. Ausgehen wollen wir dabei von dem Rezitieren und Deklamieren selbst. So daß wir gewissermaßen auf der einen Seite die Praxis stehen haben und auf der anderen Seite die Betrachtung über diese Praxis. Wir wollen heute den Ausgangspunkt nehmen in unserem Rezitieren, das dann den Untergrund bilden soll für die Betrachtung, die angestellt werden soll, von einem Teil des siebenten Bildes meines ersten Mysteriendramas «Die Pforte der Einweihung», von jenem Bilde, das gewissermaßen in der geistigen Welt sich abspielt, sich so abspielt, daß dabei durchaus zugrunde liegt jene Anschauung über den Zusammenhang der geistigen und der seelischen und der physischen Welt, die der anthroposophisch orientierten Geisteswissenschaft sich offenbart. Dieses siebente Bild spielt in gewissem Sinn in der geistigen Welt, aber es sind durchaus Personen darinnen dargestellt, die als solche der physischen Welt angehören, die durchaus nicht als Symbole oder als Allegorien gemeint sind, sondern die so gemeint sind, daß sie in lebendiger Wirklichkeit vor uns stehen. Die vier Personen: Maria, Philia, Astrid, Luna stellen also durchaus Persönlichkeiten der physischen Welt dar. Aber das Bewußtsein der Persönlichkeiten der physischen Welt kann solche Form annehmen - das wird sich in meinen folgenden Vorträgen noch von den verschiedensten Seiten aus zeigen -, daß der Mensch, ebenso wie er durch sein gewöhnliches sinnliches Gegenstandsbewußtsein in der physischen Welt darinnen steht, ebenso mit einem gehobenen, erwehten Bewußtsein in der geistigen Welt darinnen steht.

Das Menschenleben in seinen Tiefen bringt aus sich nicht allein die Kräfte des Instinktiven oder des gewöhnlichen Verständigen hervor, sondern es bringt aus sich auch jene Kräfte hervor, die innerlich impulsiert sind aus den seelischen und den geistigen Welten. Und wenn man nicht ein Drama sich abspielen lassen will, das gewissermaßen nur einseitig den Menschen als Sinneswesen darstellt, sondern das den Menschen in seiner Ganz-

heit darstellt, wie er sich offenbart so, daß in ihm die seelische und geistige Welt als Impulse leben, dann muß man im Verlaufe der Handlung zu demjenigen, was sich in der physischen Welt abspielt, Dinge hinzufügen, die von der physischen Welt hinweg die ganze Handlung entrücken in eine geistige Sphäre. So wird das Bild, das sich da abspielt als das siebente meines Mysteriendramas «Die Pforte der Einweihung», durchaus als das Abbild geistiger, aber durch den physischen Menschen hindurch wirkender Impulse anzusehen sein. Wenn man nun nicht aus irgendwelchen Phantasien oder aus einer nebulösen Mystik heraus symbolisch oder allegorisch oder irgendwie anders solche Darstellungen des Übersinnlichen gibt, sondern wenn man sie aus den wirklichen Erfahrungen der übersinnlichen Welt heraus gibt, dann ist man genötigt, zu ganz anderen Vorstellungen zu greifen als diejenigen sind, die man sonst im physischen Leben zu verwenden hat. Im physischen Leben fallen jene Vorstellungen auseinander, die sich auf das moralisch-religiöse Leben beziehen. Sie haben einen mehr ungestalteten Charakter, haben einen Charakter der Abstraktheit, des Unanschaulichen. Dagegen jene anderen Vorstellungen, die sich auf die Natur beziehen, haben einen anschaulichen Charakter, der ihnen scharfe Konturen gibt und so weiter. Wer ein Gefühl dafür hat, wie sich im Anhören das konturierte Wort abhebt von dem gestaltlosen Wort, von dem mehr musikalisch zu empfindenden Wort, der wird überall bemerken die Übergänge von diesem innerlich plastischen zu dem innerlich musikalischen Worte. Ist man aber genötigt, die Handlung in die geistige Welt hinaufzuführen, dann muß man gewissermaßen eine Synthese fassen. Man muß die Möglichkeit finden, die Plastik des Wortes soweit aufzulösen, daß sie sich als Plastik nicht verliert, aber man muß sie doch dahin bringen, daß sie unmittelbar zugleich musikalisch wird. Eine plastischmusikalische Sprechweise muß Platz greifen, denn man hat es nicht mit dem Auseinanderfallen des Sittlich-Religiösen und des Natürlich-Physischen zu tun, sondern mit einer synthetisch zusammenfallenden Reihe. Und so werden Sie denn in dieser Szene, die nun zur Rezitation kommt, hören, wie im Grunde genommen aus einem ganz anderen inneren Vorstellungsleben heraus dargestellt wird, als das gewöhnliche des Alltags ist, oder als dasjenige der gewöhnlichen Drama-

tik ist. Es wird aus einem Vorstellungsleben heraus gesprochen und dargestellt, welches in einem enthält dasjenige, was Natur, elementarische Naturgewalten, elementarische Naturkraftungen sind, und das, was durch diese elementarischen Naturkraftungen zugleich moralischethische Bedeutung hat. Das Physische wird zu gleicher Zeit sittlich, das Sittliche wird in physische Bildlichkeit heruntergeholt. Man kann nicht mehr unterscheiden in dieser Sphäre zwischen dem, was physisch sich abspielt, und dem, was ethisch sich abspielt, denn das Ethische spielt sich in Form des Physischen, das Physische spielt sich im Gebiete des Ethischen ab. Das aber erfordert eine ganz besondere Behandlung der Sprache, und diese Behandlung der Sprache kann gar nicht anders als so erfolgen, daß man überhaupt bei einer solchen Darstellung künstlerisch nicht im allergeringsten mehr von dem Gedanken ausgeht.

Nicht wahr, ich darf von den Erfahrungen reden, die ich an dem Ausgestalten meines Dramas selbst gemacht habe. Ich darf also sagen: Darinnen lebt kein Gedanke, sondern alles dasjenige, was Sie nun auch rezitiert und deklamiert hören werden, wurde so gehört, allerdings geistig gehört, wie es hier unmittelbar erklingt. - Also es handelt sich nicht etwa um das Fassen eines Gedankens, der dann erst in Worte umgesetzt wird, sondern es handelt sich um das Anschauen desjenigen, was Sie nun dargestellt vernehmen werden, um das anzuschauen gerade in derselben Art und Weise innerlich klingend und innerlich sich gestaltend, wie es zur Darstellung kommt. Man hat nichts zu tun bei einer solchen Darstellung, als lediglich dasjenige, was so innerlich im Schauen auftritt, äußerlich abzuschreiben.

Dadurch aber ergibt sich auch eine ganz bestimmte Art von Charakteristik der Gestaltung, und Sie werden sehen, wie die vier Gestalten, Maria, Philia, Astrid und Luna deutlich voneinander zu unterscheiden sind. Wir werden nicht die Namen von den entsprechenden Aussprüchen besonders sagen, sondern es soll nur der Inhalt der Worte rezitiert werden, denn es war einfach da eine absolute Verschiedenheit im Anhören desjenigen, was als Maria sich aussprach, was einfach sich aussprach als dasjenige, was in der höheren Anschauung in einem gehobenen Bewußtsein sich mitten in den zugleich ethisch wirkenden Na-

turgewalten erfüllt und von diesem Erfühlen in den zugleich ethisch wirkenden Naturgewalten sich so inspirieren läßt, daß sie das durch die Sprache zum Ausdrucke bringt. Es ist etwas, was gewissermaßen ein All-Einfühlen in die Natur, insofern sie schon ethisch, und in die Ethik, insofern sie schon Natur ist, darstellt.

In *Philia* sollte eine Persönlichkeit hingestellt werden, die in einem gewissen Sinne ganz durchstrahlt ist von Liebefähigkeit, aber durchaus als menschliche Gestalt. Sie offenbart sich als menschliche Gestalt einfach, indem man nachvibrieren fühlt, wenn man dafür Empfänglichkeit hat, das, was eine ganz von Liebe durchdrungene Persönlichkeit gegenüber denjenigen Empfindungen und Vorstellungen und Erscheinungen und Schauungen zu sagen hat und zu tun hat, die sich durch *Maria* abspielen. *Astrid* hinwiederum stellt eine Persönlichkeit dar, die erfüllt ist ganz von dem, was man nennen könnte die innere menschliche Weisheit, so wie sich diese innere menschliche Weisheit verbindet durch innerlichstes Schauen mit dem Welten wirken. Und *Luna* stellt dar dasjenige, was in dem gefestigten Bewußtsein als Willenswirksamkeit sich offenbart.

Nicht sind die drei Persönlichkeiten symbolisch oder allegorisch dargestellt, ebensowenig wie *Nero* eine symbolische Darstellung der Grausamkeit ist, sondern es sind diese drei Persönlichkeiten Menschen von Fleisch und Blut, aber so, daß sie verschieden sind, wie zum Beispiel im wirklichen Leben die Menschen nach ihren Temperamenten verschieden sind, daß in der einen Persönlichkeit ganz vibriert Liebe, in der anderen ganz vibriert Weisheit, in der anderen ganz Festigkeit. Durch das, was nun plastisch-musikalisch zusammenwirkend sich offenbart, indem eine Art Fühlen des Ethisch-Natürlichen und des Natürlich-Ethischen zusammenklingt mit der liebegetragenen, weisheitdurchleuchteten, festigkeiterwärmten menschlichen Persönlichkeit, entsteht dasjenige, was hier als ein Bild der geistigen Welt dargestellt sein soll. Und man darf vielleicht bei der Rezitation gerade davon ausgehen, weil - wie sich in der nachherigen Betrachtung des heutigen und der folgenden Tage ergeben wird - daran wird gezeigt werden können, wenn man zum Beispiel schafft aus dem deklamatorischen, rezitatorischen Ele-

mente, nicht aus dem Gedanken-Elemente, wie sich da auch die Deklamationskunst in einer unmittelbaren elementarischen Weise ergibt. Da wird Dichtung zu gleicher Zeit Deklamation und Rezitation. Da entsteht eine Rezitation, eine Deklamation durch inneres Schauen, von der man glauben kann, daß sie zugleich Dichtung ist.

Das ist dasjenige, was dann des weiteren ausgeführt werden soll, wenn wir in die Betrachtung der deklamatorischen, rezitatorischen Kunst eintreten. Es wird nun Frau Dr. Steiner das siebente Bild aus «Die Pforte der Einweihung» rezitieren,

[Rezitation]

Als zweite Probe wollen wir den ersten Monolog aus Goethes «Iphigenie» Ihnen vorführen, und zwar in zwei Gestalten. Es gibt ja Goethes «Iphigenie» in zwei Gestalten. Goethe hat bei seinem ersten weimarischen Aufenthalte, man möchte sagen aus der allerersten Begeisterung und aus dem allerersten Verständnis des Iphigenie-Mythos heraus, diesem Iphigenie-Mythos eine dramatische Gestalt gegeben. Es ist die Gestalt, die Goethe dieser seiner «Iphigenie» zunächst gegeben hat, durchaus aus derjenigen künstlerischen Gesinnung und künstlerischen Anschauungsweise herausgeboren, die Goethe in Weimar eigen war, bevor er seine römische Reise angetreten hatte. Man kann daher diese «Iphigenie» die «weimarische Iphigenie» nennen. Er hat dann während seines römischen Aufenthaltes, nachdem er sich mit alledem durchdrungen hatte, was ihm werden konnte aus der Anschauung der griechischen Kunst, insofern er sie durchschaute in den italienischen Kunstwerken und in geringen Überresten, die sich ihm noch dargeboten hatten aus der griechischen Kunst, was von da aus seine ganze künstlerische Anschauungsweise, sein künstlerisches Empfinden und sogar seine künstlerische Gesinnung metamorphosiert hat, in Rom seine «Iphigenie» umgearbeitet. Und so haben wir diese zweite Gestalt der Goetheschen «Iphigenie», die wir die «römische Iphigenie» nennen können. Es ist außerordentlich interessant, die «weimarische Iphigenie» und die «römische Iphigenie» auf ihre künstlerische, innere künstlerische Gestaltung hin einmal sich anzuse-

hen und zu sehen, wie die eine und die andere dieser beiden Gestalten in das Deklamatorisch-Rezitatorische hineinfließen.

Wenn man die «deutsche Iphigenie», die «weimarisches Iphigenie» ansieht, so ist sie ja, möchte ich sagen, aus derjenigen Zeit des Goetheschen Kunstschöpfens herausgeboren, aus der auch der wunderbare Prosahymnus «An die Natur» herausgeboren ist, jenes gewaltigste Naturgedicht, das da beginnt: «Natur! Wir sind von ihr umgeben», und das dann so gewaltige Sätze enthält wie: «und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm entfallen» und so weiter. Jenes Naturbild, welches in einer gewissen Art des Rhythmus so gewaltig daherläuft, ist insbesondere charakteristisch für diejenige Zeit, in der Goethe, noch stehend unter jenem machtvollen Eindrucke, den künstlerisch so etwas wie der Straßburger Dom auf ihn, die ganze Gotik auf ihn gemacht hatte, auch im Dichterischen schuf. Und so ist die «weimarisches», die «deutsche Iphigenie» herausgeboren aus einer Kunstanschauung, die im allereminentesten Sinne eine gotisch-deutsche ist. Goethe handhabt da die Sprache noch so, daß man fühlt, alles tendiert darauf hin, in dieser Sprachgestaltung etwas zu schaffen, was, ich möchte sagen in derselben Weise sich biegt, aber zugleich spitzt wie der Spitzbogen des gotischen Domes. Wir verfolgen mit unserem Gemüte, wie die Rhythmen ineinandergehen. Sie wölben sich, aber sie schließen sich zusammen, wie sich die Spitzbögen des gotischen Domes zusammenschließen. Das alles, was so plastisch - und Goethes Dichtung ist immer plastisch - in Goethes Dichtung eindringt, das ist natürlich durchaus nicht etwa mit Bewußtsein nachgeahmt der Gotik, sondern es ist eine dichterische Auslegung desjenigen, was Goethe empfunden hat, als er etwa stand vor dem gewaltigen Straßburger Dom, vor allem aber auch, was ihm sonst aus dem deutschen Wesen entgegentrat. Um solche freien Rhythmen, die ihm die Ungebundenheit dieses Gotischen möglich machte, zum Ausdrucke zu bringen, verfaßte er seine «weimarisches Iphigenie». Da sehen wir überall etwas Knorriges, etwas, was in seinen plastischen Konturen etwa so dasteht wie gewisse Figuren gerade am Straßburger Dom und ähnliches.

Dann kommt Goethe nach Italien. Seine «Iphigenie» steht unter anderem wiederum vor seiner Seele. Aber sie erscheint ihm an-

ders jetzt, wo er erstens unter dem italienischen Himmel lebt, der nicht mit nordischer Kälte, der mit südlicher Lieblichkeit sich über ihm wölbt. Da empfindet Goethe schon aus der äußeren Natur heraus eine Notwendigkeit umzuempfinden, und da empfindet er dasjenige, was er als seine «weimarisches Iphigenie» mit nach Rom gebracht hat, wie etwas nordisch Knorriges, etwas Barbarisches geradezu. Und er empfindet namentlich das, wenn er die Linie, die dichterische Linie dieser seiner «weimarisches-deutschen Iphigenie» etwa mißt an dem, was sich ihm an Empfindungslinie ergibt, wenn er so etwas, wie die Werke Rajjaels auf sich wirken läßt. Dieser Anblick der Werke Raffaels hat zu gleicher Zeit das Knorrige gerundet, was in Goethes «Iphigenie» aus der Weimarer Zeit noch vorhanden war. Und so empfindet Goethe die Notwendigkeit, diese ganze «Iphigenie» umzuschreiben. Aus den freien gotischen Rhythmen wird ein strenges, ruhiges Versmaß, von dem man sieht: Ein Mensch, der durch und durch Künstler ist wie Goethe, kann nur in diesem sich rundenden, ruhigen Versmaß leben, wenn er den blauen Himmel Italiens über sich und in den Museen, in die er sich hineinbegibt, Raffaels Madonnen und «Die Heilige Cäcilie» vor sich hat. Das innere Miterleben mit derjenigen Kunst, die er als die Kunst der Griechen empfand, die er sich konstruierte aus den italienischen Kunstwerken, dieses Umempfinden, es ist so ungeheuer charakteristisch für Goethe. Aus diesem Umempfinden heraus ergab sich ihm die Notwendigkeit, die ganze «Iphigenie» umzugießen, so daß wir deutlich unterscheiden Goethesche Kunstgesinnung und Kunstempfindung, wie sie sich ausspricht und offenbart in der «weimarisches», wie sie sich offenbart in der «römischen Iphigenie».

Nur naturgemäß ist es, daß etwas von alledem hineinkommen muß in das Rezitatorisch-Deklamatorische. In der «weimarisches Iphigenie» haben wir es zu tun mit einer Kunst, die mehr Deklamation ist, mit einer Kunst, die vor allen Dingen das Tonhafte von innen heraus in die Worte, in die Sätze legen muß. Bei der «römischen Iphigenie» haben wir es zu tun mit einer Kunst, die mehr Rezitation ist, die das Metrum in seinem Eben- und Gleichmaß zum Abfluten bringen muß.

Damit wir zunächst, ich möchte sagen, empirisch sehen, wie sich das Deklamatorische auf der einen Seite und das Rezitatorische auf der anderen Seite offenbart, werden wir zuerst Ihnen vorführen den ersten Monolog aus der «deutschen Iphigenie», woran sich besonders das Deklamatorische zeigen wird, das der Goetheschen Dichtkunst entspricht. Dann werden wir Ihnen vorführen den ersten Monolog der «römischen Iphigenie», in der sich besonders das Rezitatorische zeigen wird der südlichen oder auch der noch an den Orient anklingenden Dichtkunst. Da die beiden im Grunde genommen dasselbe Motiv darstellen, und da die beiden vielleicht sogar für eine grobe Empfindung sich gar nicht unterscheiden, für eine feine Empfindung sich radikal aber unterscheiden, so wird sich gerade an dem Beispiel zeigen lassen, wie Deklamation und Rezitation sich zueinander in der Sprachkunst, wie wir sie hier auffassen, als Deklamation im weiteren Sinn ausnimmt.

Es wird nun Frau Dr. Steiner den Monolog aus der «deutschen Iphigenie» und den aus der «römischen Iphigenie» zum Vortrag bringen.

[Rezitation]

Sie haben die «weimarische», die «römische Iphigenie» gehört und vielleicht daran gesehen, daß hier einmal eine durch und durch künstlerische Persönlichkeit umgearbeitet hat eine Dichtung, nicht aus irgendeinem Ideenbedürfnis heraus, sondern lediglich aus einem künstlerischen Stilbedürfnis heraus, aus einem so stark entwickelten künstlerischen Stilgefühl, daß die ganze Kunstempfindung, die ganze Kunstgesinnung, die sich in der «römischen Iphigenie» ausdrückt, eine andere ist als diejenige, die sich in der «deutsch-gotischen», in der «weimarischen Iphigenie» ausdrückt. Man kann an diesen beiden Werken, die im Grunde genommen ein und dasselbe sind, gerade sehen, wie nach nur reinen künstlerischen Impulsen Dinge von einander verschieden sind, denn für ein nichtkünstlerisches Empfinden sind eigentlich die Unterschiede der beiden «Iphigenien» gar nicht da. Für ein künstlerisches Empfinden ist die «römische Iphigenie» einfach ein anderes Werk als die «weimarische Iphigenie». Man sieht daraus zu gleicher Zeit, wie wenig es auf das

ankommt in der eigentlichen dichterischen Kunst, was in der Dichtkunst Inhalt ist. Der Inhalt ist im Grunde genommen nur die Leiter, auf der die eigentliche dichterische Kunst als das Lebendige hinansteigt. Das aber muß eine Grundlage sein, wenn man Rezitatorik, Deklamatorik als wirkliche Kunst betrachten will. Denn, ich möchte sagen, alles dasjenige, was man da als das eigentliche Element des Rezitatorischen und des Deklamatorischen zu beachten hat, beruht auf so feinen Intimitäten wie der Unterschied der «römischen» und der «deutschen Iphigenie». Mit solchen Intimitäten des Künstlerischen werden wir uns zu befassen haben, wenn wir nach weiterer Praxis in die Betrachtung über Deklamation und Rezitation eingehen werden. Davon dann weiter in der nächsten dieser Stunden.

Zweiter Vortrag

Dornach, 6. Oktober 1920

Wie sich die Rezitationskunst hineinstellt zwischen das unkünstlerische Sprechen und Vorlesen und den kunstvoll aufgebauten Gesang, davon ist in unserer eigentlich unkünstlerischen Zeit nicht viel Bewußtsein vorhanden. Man hat in vielen Kreisen so das Gefühl, daß rezitieren eigentlich ein jeder könne. Allerdings hängt das etwas zusammen damit, daß sich jeder in diesen Kreisen auch einbildet, dichten zu können. Es würde kaum so leicht das Bewußtsein davon aufkommen, daß man ohne weiteres ein Musiker oder ein Maler sein könne, ohne erst eine gewisse künstlerische Erziehung durchgemacht zu haben. Wenn man dasjenige, was über Rezitationskunst heute an Urteilen üblich ist, nimmt, so muß man sagen: Ebensowenig, wie über das eigentliche Wesen der Dichtung, herrscht eigentlich auch nur einige Klarheit über das Wesen der rezitatorischen Kunst. Nicht einmal, wie diese rezitatorische Kunst sich ihres Werkzeuges, der menschlichen Stimme, im Zusammenhange mit dem menschlichen Organismus bedienen müsse, nicht einmal darüber herrscht einige Klarheit. Das hängt wohl damit zusammen, daß im Grunde genommen in unserer Gegenwart eine ernsthaftige Empfindung von dem, was Dichtung ist, doch nicht vorhanden ist. Dichtung steht ja zweifellos mit dem ganzen Wesen des Menschen in einer anderen Beziehung als die gewöhnliche Prosa, welcher Art diese Prosa auch sein mag. Und auch mit alledem, was der Mensch als jene höhere Welt anerkennen muß, der er mit seinem geistig-seelischen Teile angehört, muß Dichtung in irgendeiner Beziehung stehen. Allein, mit der Unklarheit, die allmählich über das Verhältnis des Menschen zur übersinnlichen Welt überhaupt hereingebrochen ist, ist auch die andere, die Teilunklarheit gekommen über jenes Verhältnis des Menschen zur Welt, das sich in der dichterischen Kunst zum Ausdrucke bringt. Ich möchte auf zwei Tatsachen hinweisen, die herüberklingen aus alten Zeiten, allerdings von verschiedenen Völkern mit ihren verschiedenen Entwicklungseigenschaften.

Die eine Tatsache, über die man heute eigentlich so einfach hinweggeht, ist die, daß Homer, der große griechische Epiker, seine beiden Dichtungen beginnt damit, daß er darauf aufmerksam macht, wie im Grunde dasjenige, was er als seine Dichtung der Welt mitteilen will, nicht von ihm komme:

Singe, o Muse, vom Zorn mir des Peleiden Achilleus...

Nicht Homer singt, die Muse singt. Unsere Zeit kann das nicht mehr ernst nehmen. Ja, im Grunde genommen war das, was hinter diesem Beginn der Homerischen Dichtungen steckt, schon verglommen vor der Verstandesanschauung des 18. Jahrhunderts. Denn als Klopstock seine «Messiade» begann, da blickte er wohl hin auf den Beginn der Homerischen Dichtung, allein er lebte ganz und gar in dieser Beziehung doch in abstrakten, in verstandesmäßigen Vorstellungen, und aus diesen heraus konnte er sich nichts anderes sagen als, der Grieche habe noch an Götter, an Musen geglaubt. Der Moderne kann dafür nur setzen seine eigene unsterbliche Seele. Also beginnt Klopstock:

Singe, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung.

Gerade dieser Anfang der «Messiade» ist, ich möchte sagen, für den, der in die Dinge hineinzuschauen vermag, ein Dokument allerbedeutendsten Ranges. Und im 19. Jahrhundert ist völlig verlorengegangen die Empfindung dafür, wie Homer andeuten wollte: Wenn ich dichterisch mich offenbare, dann offenbart sich in mir eigentlich ein Höheres, dann tritt mein Ich zurück, dann tritt dieses Ich so zurück, daß andere Mächte sich meines Sprachorganismus bedienen, göttlich-geistige Mächte sich dieses Sprachorganismus bedienen, um sich zu offenbaren. - Also man muß dasjenige, was Homer an die Spitze seiner beiden Dichtungen stellt, doch so betrachten, daß man vielleicht einen größeren Ernst darauf anwendet, als man heute in solchen Dingen gewöhnt ist.

Aber merkwürdigerweise tönt uns etwas Ähnliches und doch wieder durchaus Verschiedenes entgegen aus einem gewissen Zeitalter mitteleuropäischer Entwicklung, jenes Zeitalters mitteleuropäischer Entwicklung, auf das uns das später niedergeschriebene Nibelungenlied hinweist. Auch das beginnt in einer

ähnlichen und doch wieder ganz verschiedenen Weise wie Homer:

Uns ist in alten Mären Wunders viel geseit...

In alten Mären - was sind Mären für den, der noch eine lebendige Empfindung, eine Anschauung hat für solche Dinge? Ich kann diese Dinge nicht ausführlich hier darlegen, aber ich habe nur hinzuweisen auf dasjenige, was der Ausdruck «Mar» ist, «Nachtmar», den Sie als Bezeichnung für dasjenige haben, was in gewissen nächtlichen Träumen, die auf einer Art Alpdruck beruhen, sich zum Ausdrucke bringt. Dieser Nachtmar, dieser Alp, sie sind letzte atavistische Spuren desjenigen, auf das wir hingewiesen werden, wenn uns das Nibelungenlied sagt: Uns ist in alten Mären Wunders viel geseit... - Es ist etwas mitgeteilt, das nicht aus dem gewöhnlichen Ich-Bewußtsein des Tages heraus ist, das aus einer Anschauung heraus ist, die in einer ähnlichen Weise verläuft wie das Bewußtsein, das in den Gestalten lebt eines so lebendigen Traumes, wie es der Nachtmar ist, der Mären. Auch da werden wir also nicht auf das gewöhnliche Bewußtsein hingewiesen, sondern auf etwas, was aus dem Übersinnlichen heraus durch das gewöhnliche Bewußtsein sich offenbart. - Homer sagt: Singe, o Muse, vom Zorn mir des Peleiden Achilleus. - Das Nibelungenlied sagt: Uns ist in alten Mären Wunders viel geseit... - Das eine Mal, worauf wurde da hingewiesen? Auf dasjenige, was die Muse im Grunde genommen hervorbringt, indem sie sich des menschlichen Organismus bedient, indem sie im menschlichen Organismus zu reden, zu vibrieren beginnt. Wir werden hingewiesen auf ein Musikalisches, das den Menschen durchdringt, und das aus etwas Tieferem heraus spricht, als sein gewöhnliches Bewußtsein erreicht. Und wir werden hingewiesen, wenn das Nibelungenlied sagt: Uns ist in alten Mären Wunders viel geseit - auf das, was durchzieht das menschliche Bewußtsein als Anschauung, die eine Ähnlichkeit hat mit der Augenanschauung, mit der Sehanschauung. Auf Plastisches weist uns das Nibelungenlied, auf Bildhaftes, auf Imaginatives; auf Musikalisches weist uns die Homerische Dichtung. Beide von verschiedenen Seiten weisen uns aber auf das hin, was in der Dichtung herausdringt aus der tieferen Menschennatur, was den Menschen ergreift und sich durch ihn aus-

spricht. Das muß man, ich möchte sagen, in seiner Empfindung haben, wenn man nun auch nachfühlen will, wie wirkliche Deklamation die Dichtung zum Ausdrucke bringt, indem sich diese Wirklichkeit des menschlichen Instrumentes bedienen muß, des menschlichen Sprachinstrumentes, in das aber, wie wir nachher sehen werden, der ganze menschliche Organismus hineinspielt.

Die Art und Weise, wie der Mensch aufgebaut ist, ist ein Ergebnis aus der geistigen Welt heraus. Aber auch die ganze Art und Weise, wie der Mensch wiederum seinen Organismus in Bewegung bringen kann, wenn er Dichterisches nachdeklamiert oder nachrezitiert, auch das muß ein Ergebnis eines Waltens des Geistigen durch den menschlichen Organismus sein. Und man muß nur nachspüren dem, wie da der Geist in dem menschlichen Organismus waltet, wenn durch die Rezitation, die Deklamation die dichterische Kunst zur Offenbarung kommt. Deklamation wird dasjenige, was der menschliche Organismus sein kann, wenn er in der verschiedensten Weise gestimmt ist. Daher, um durchaus in allen Einzelheiten künstlerisch die Verwirklichung zu haben, möchten wir Ihnen erstens das zeigen, was als Deklamation walten muß, wenn mehr das Volkslied und Volksliedweisen in Betracht kommen, möchten dann aufsteigen zu dem, was mehr Kunst-Poesie ist; und wir möchten Ihnen zeigen, wie grundverschieden Deklamatorisches zu wirken hat, je nachdem es aus jenen Tiefen der Menschennatur herauftönt, wo der Ernst, die Tragik herauftönt, oder aus denjenigen, ich möchte sagen Oberflächengebieten der menschlichen Organisation, aus denen die Heiterkeit, die Satire, der Humor herauskommen. Und erst wenn wir uns gewissermaßen empirisch einige Anschauung von diesen Dingen heute verschafft haben werden, werde ich mir erlauben, über den Zusammenhang des Dichterischen und des Deklamatorischen und Rezitatorischen einige Andeutungen zu machen, um darauf hinzuweisen, wie aus diesen Andeutungen heraus wirkliche Methoden für ein Sicherziehen zu künstlerischem Deklamieren und Rezitieren gewonnen werden können.

Wir werden Frau Dr. Steiner bitten, das ja ganz im Volkstone, in der Volks Stimmung gehaltene Gedicht «Heidenröslein» von Goethe zu deklamieren. Damit werden wir beginnen.

[Rezitation]

Nun wollen wir Frau Dr. Steiner bitten, uns das Gedicht «Erlkönigs Tochter» zu rezitieren, das die Volksweise in besonderer Art wiederzugeben vermag.

[Rezitation]

Wir werden jetzt zur Darbietung bringen die beiden Gedichte «Olympos» und «Charon» von Goethe. Bei der Rezitation, respektive Deklamation wird eben Gelegenheit dazu sein, das mehr aus dem Bildlichen herausgeholt Gedicht «Olympos» durch die Deklamationskunst zu zeigen, das Gedicht «Charon» mehr in Metrik, weil es mehr aus dem Musikalischen herausgeholt ist.

[Rezitation]

Wir werden nun übergehen zu künstlicheren Formen, zum Sonett, und es sollen Sonette von Hebbel und Novalis zur Rezitation kommen.

[Rezitation]

Und nun, um zu zeigen wie eine andere Stimmung, die entgegengesetzte, hervorgeholt werden muß aus ganz anderen Gebieten der menschlichen Organisation als eines Werkzeuges für Dichtung und Deklamation, wollen wir etwas Humoristisch-Satirisches zum Schlüsse bringen, und zwar das Gedicht von Christian Morgenstern: ST. EXPEDITUS

[Rezitation]

Die Rezitationskunst muß zweifellos der Dichtung folgen. Sie bringt gegenüber der Dichtung das Menschliche, die menschliche Organisation selbst als das Werkzeug für die künstlerische Darstellung herbei. Wie man sich dieses Werkzeuges bedient im Gesang, in der Rezitationskunst, ist ja etwas, was viel erforscht worden ist, und es ist auch hier gelegentlich schon von dieser Stelle aus auf Fragen hin darauf hingewiesen worden, wie vielerlei Methoden, Methoden über Methoden, durch die man alles gesunde Verhältnis zum Singen und zur Rezitation verlernen

kann, es in unserer heutigen Zeit eigentlich gibt. Aber in einer gewissen Weise ist uns verlorengegangen der tiefere innere Zusammenhang der dichterischen Äußerung und Offenbarung mit der menschlichen Organisation. Ich werde zunächst heute von etwas scheinbar recht Physiologischem auszugehen haben, um gerade durch den Hindurchgang durch dieses Physiologische Ihnen dann das nächste Mal zeigen zu können, was Dichtung und ihre Darstellerin, Rezitation, Deklamation eigentlich wollen.

Sehen wir dabei zunächst einmal auf dasjenige, von dem schon öfter hier in diesen Vorträgen in diesen Tagen gesprochen worden ist, auf das rhythmische System des Menschen. Dieser Mensch gliedert sich in sein Nerven-Sinnessystem, das eigentliche Werkzeug der Gedankenwelt, der Sinnesvorstellungswelt und so weiter, in das rhythmische System, das eigentliche Werkzeug für die Entwicklung der Gefühlswelt und für alles dasjenige, was aus der Gefühlswelt dann gewissermaßen sich abspiegelnd in die Vorstellungswelt hineinspielt, in das Stoffwechselsystem, durch das der Wille pulst, in dem der Wille sein eigentlich physisches Werkzeug hat.

Sehen wir zunächst auf das rhythmische System. Zwei Rhythmen gehen in diesem rhythmischen System in einer merkwürdigen Art durcheinander. Zunächst haben wir den Atmungsrythmus, allerdings wie bei allem Lebendigen verschieden, individuell verschieden für die einzelnen Menschen, aber im wesentlichen regelmäßig, so daß wir beim gesunden Menschen bemerken können sechzehn bis neunzehn Atemzüge in der Minute. Als zweites haben wir den Pulsrhythmus, der direkt mit dem Herzen zusammenhängt. Wenn wir wiederum in Rechnung ziehen, daß wir es bei diesen Rhythmen mit Funktionen des Lebendigen zu tun haben, so können wir natürlich nicht an eine pedantische Zahl appellieren wollen, aber wir können im allgemeinen sagen, um die Zahl zweiundsiebzig herum bewegt sich die Zahl der Pulsschläge für den gesunden menschlichen Organismus. So daß wir sagen können, daß die Zahl der Pulsschläge das ungefähr Vierfache ist der Zahl der Atemzüge, daß während eines Atemzuges vier Pulsschläge sind. Wir können also uns vorstellen, daß im menschlichen Organismus das At-

men verläuft, und in das Atmen während eines Atemzuges der Pulsrhythmus viermal hineinschlägt.

Nun blicken Sie einmal im Geiste hin auf dieses Zusammenstimmen des Pulsrhythmus mit dem Atmungsrhythmus, auf dieses, ich möchte sagen, innerliche, lebendige Klavier, wo auf dem verlaufenden Atmungsrhythmus hin anschlägt in der Empfindung, im Gefühl der Pulsrhythmus. Und jetzt stellen wir uns einmal folgendes vor: Stellen wir uns vor einen Atemzug hin- und zurückgehend, und einen zweiten hin- und zurückgehend und hineinschlagend den Herzrhythmus. Stellen wir das so vor, daß wir da sehen können - das wird Ihnen aus einzelnen Vorträgen schon hervorgegangen sein - den Pulsrhythmus, der im wesentlichen wiederum zusammenhängt mit dem Stoffwechsel -er stößt an den Stoffwechsel an -, stellen wir uns vor, daß im Pulsrhythmus der Wille, ich möchte sagen, nach oben schlägt, so haben wir die Willensschläge hineinschlagend in die Gefühlsäußerungen des Atmungsrhythmus. Nehmen wir an, daß wir diese Willensschläge artikulieren und sie so artikulieren, daß wir die Willensschläge verfolgen in den Worten, etwa so, daß wir die Worte selber innerlich artikulieren, sagen wir: lang, kurz, kurz; lang, kurz, kurz; lang, kurz, kurz -auf den einen Atemzug, dann machen wir eine Pause, eine Art Zäsur, halten ein, dann den nächsten begleitenden Atemzug, hineinschlagend den Herzrhythmus: lang, kurz, kurz; lang, kurz, kurz; lang, kurz, kurz:

uu - uu - uu | - uu - uu - uu

und wir haben, indem wir zwei Atemzüge begleitet sein lassen von den entsprechenden Pulsschlägen, gegenüber denen wir nur eine Pause machen, eine Atempause - wir haben den Hexameter.

Wir können sagen: Dieses uralte griechische Versmaß, wo kam es denn heraus ? Es kam heraus aus dem Zusammenklang zwischen Blutzirkulation und Atmen, und der Grieche wollte seine Sprache so nach innen kehren, nachdem er das Ich unterdrückt hat, indem er die Worte hinorientierte nach den Pulsschlägen und sie spielen ließ auf dem Atem. Er brachte also seine ganze innere Organisation als rhythmische Organisation in der Spra-

che selbst zur Offenbarung. Die Sprache erklang so, wie der Zusammenklang von Herzrhythmus und Atmungsrythmus. Bei ihm war das mehr musikalisch. Bei ihm, bei dem Griechen, war das mehr so, daß es herauf klang vom Willenselemente, heraufklang von den Pulsschlägen zum Atmungsrythmus hin.

Sie wissen, dasjenige, was man als den letzten atavistischen Rest alter hellseherischer Anschauung in Bildern hatte, den Alp, den Nachtmar, das drückt sich in Bildern aus und hängt mit dem Atmungsprozeß zusammen, hängt noch in seiner krankhaften, pathologischen Gestalt des Alpdruckes mit der Atmung zusammen.

Nehmen wir nun einmal an - meinetwillen nennen Sie es Hypothese, für mich ist es mehr als Hypothese -, der Mensch ging in jener Urzeit, in der er sich innerlich noch erfüllte, mehr vom Atem aus, ging mehr von oben nach unten, dann stellte er hinein in den einen Atemzug: Uns ist in alten Mären - wiederum drei Hochtöne, dreimal gewissermaßen das Wahrnehmen, wie an den Atem heranschlägt der Puls, und wie er sich zum Ausdruck bringt in dem Erlebnis, das mehr ein sichtbares ist, das sich aber dann in der Schattierung der Sprache, in dem Hochton und Tiefton zum Ausdrucke bringt. Wir haben ja im Griechischen mehr das Metrum: lang, kurz, kurz; lang, kurz, kurz; lang, kurz, kurz. Wir haben in den nordischen Versen mehr das deklamatorische Moment, Hochton, Tiefton:

Uns ist in alten Mären Wunders viel geseit Von Helenen lobebären, von größer Arebeit..

Es ist der Zusammenklang des Atmungsrythmus mit dem Herzrhythmus, mit dem Pulsrhythmus. Und ebenso wie der Grieche darinnen ein musikalisches Element empfand, daher im Metrum das darstellte, so der nordische Mensch ein Bildhaftes, das er in der Schattierung der Worte, im Hochton, Tiefton darstellte. Aber immer war es die Erkenntnis, daß man untertaucht in ein Element des Bewußtseins, in dem das Ich sich überläßt der göttlich-geistigen Wesenheit, die durch den menschlichen Organismus sich offenbart, die diesen menschlichen Organismus sich bildet, um in ihm zu spielen durch den Herz-Puls-Ton,

durch den Atmungsprozeß, durch den Zug der Aus- und Einatmung.

u-u-u-u -u-u-

Sie wissen, es sind viele Methoden des Atmens erfunden worden; es ist viel nachgedacht worden über die Methoden, wie man den menschlichen Leib behandeln soll, damit er richtig singen oder rezitieren lernt. Es handelt sich aber vielmehr darum, einzudringen in das eigentliche Geheimnis der Dichtung und des Rezitatorischen, des Deklamatorischen. Denn beides fließt aus jener wirklich sinnlichübersinnlichen Anschauung vom Zusammenstimmen des Pulses, der mit dem Herzen zusammenhängt, mit dem Atmungsprozeß. Und jede einzelne Versform - wir werden es das nächste Mal sehen -, jede einzelne Gedichtform einschließlich des Reimes, der Alliteration, Assonanz lernt man verstehen, wenn man ausgehen kann von der lebendigen Anschauung des menschlichen Organismus, wie er ist, wenn er sich der Sprache als eines künstlerischen Elementes bedient. Deshalb ist es wohl gerechtfertigt, wenn in mehr oder weniger bildhafter Weise verständige Menschen von der Dichtung gesprochen haben als einer Göttersprache. Denn diese Göttersprache spricht in der Tat nicht des vergänglichen menschlichen Ich Geheimnisse aus, sondern sie spricht im menschlichen Bewußtsein Weltengeheimnisse auf musikalische, auf plastische Weise aus. Sie spricht sie aus, indem aus übersinnlichen Welten herein gespielt wird durch das menschliche Herz auf der menschlichen Atmung.

Dritter Vortrag

Dornach, 13, Oktober 1920

Es ist natürlich nur möglich, mit einigen Richtlinien in das Wesen der Deklamationskunst hineinzuwiesen, denn dieses Wesen ausführlich zu besprechen, würde erfordern das Eingehen in eine ganz große Summe von im Grunde genommen Intimitäten des menschlichen physischen, seelischen und geistigen Lebens. Wir haben das letzte Mal sehen können, wie Blutzirkulation, Pulsschlag und Atmungsrhythmus in einer ganz merkwürdigen Art zusammenspielen im Innern des menschlichen Organismus, wenn dasjenige anklingt, was in der Deklamation, beziehungsweise Rezitation eines Gedichtes erklingen soll, wonach der Dichter gewissermaßen hintendiert schon mit der Schöpfung seines Kunstwerkes. Die Rezitation steht ja in der Mitte drinnen zwischen dem Gesang und zwischen der bloßen Sprache. In der Sprache ist alles dasjenige, was im Gesänge noch gewissermaßen an zahlenmäßige Verhältnisse gebunden ist, in ein innerlich Intensives verwandelt. Wenn wir das Wort aussprechen, so ist es gewissermaßen so, wie wenn die Elemente, die im Gesang leben, aus einem Räumlichen zusammengedrückt wären in ein Flächenhaftes, welches Flächenhafte aber durch seine intensive Kraft alles das zum Ausdrucke bringt - aber dann natürlich in anderer Weise zum Ausdrucke bringt-, was in dem Gesänglichen auch enthalten ist. Und zwischen drinnen -zwischen Gesang und dem ausgesprochenen Prosaworte - liegt Rezitation und Deklamation. Man möchte sagen: Rezitation und Deklamation ist ein Gesang, der auf dem Wege zum bloßen Wortwerden aufgehalten ist und in der Mitte auf diesem Wege stehengeblieben ist. Gerade dadurch ist das Wesen der Rezitation so außerordentlich schwierig zu fassen, weil es gewissermaßen eine Mitte darstellt. Insbesondere ist es wiederum eine Aufgabe intimster seelisch-leiblicher Beobachtung, die beiden stark voneinander verschiedenen Elemente dieser Kunst aufzufassen: das eine, die Deklamation, das andere, die Rezitation. Und dennoch, in dem Wesen der Dichtung ist das tief begründet, daß das eine Mal mehr rezitiert wird, das andere Mal mehr deklamiert wird.

Es ist dies so im Wesen der Dichtung begründet, daß das, was im Gesanglichen, im Musikalischen, in der Tonhöhe, in Harmonien und so weiter verläuft und darinnen ein gewissermaßen äußeres Dasein führt, sich verinnerlicht so weit, daß vom Äußerlichen nichts mehr erhalten bleibt als die Zeit, die im Metrum zum Ausdrucke kommt in der lang und kurz gesprochenen Silbe. Indem wir vorzugsweise im Rezitieren das Wesen des Metrischen suchen, wo also abgestreift ist Tonhöhe, sogar Klangfarbe und so weiter, abgestreift ist alles dasjenige, was sich in Harmonien oder dergleichen zum Ausdrucke bringt, aber noch gewissermaßen fortschwebend ist die Differenziertheit, sind wir noch nicht zu dem gekommen, was herauskommt, wenn wir fortschreiten bis zu dem Worte, wo auch die Differenziertheit für die eigentliche Substanz des Wortes aufgehoben ist, verschwunden ist. Wir machen leiblich den folgenden Weg durch, wenn wir zum Rezitieren schreiten.

Im wesentlichen beruht das Rezitieren auf jenem Prozesse, der sich abspielt, indem die Atemluft beim Einatmen in unseren Leib dringt, der da durch das Einatmen zunächst dringt in seinem Rhythmus durch die Bewegungen des Gehirnwassers, das aber auch den Rückenmarkskanal ausfüllt, bis in den Nerven-Sinnesapparat des Gehirns. Es stößt sozusagen der Atemrhythmus an die Organe des Vorstellens, und auf diesem Wege wird gewissermaßen Halt gemacht. Dieser Weg, bis zum letzten Schritt gemacht, wird zu dem Einatmungsprozeß, der dann abgelöst wird vom Ausatmungsprozeß, denn zum Rhythmus gehören immer zwei in diesem Falle. Wird dieser Prozeß bis zum letzten Schritt gebracht, so entsteht die Prosa-Vorstellung; wird er jedoch mit dem Bewußtsein aufgehalten vor dem letzten Schritt, wird also nicht das Metrum zerstört, das vom Atmungs-rhythmus herrührt, dann entsteht das, was in der Rezitation lebt. So daß wir also sagen: Es ist ein Hinstreben von Weltbeobachtung zur Vorstellung, was in der Rezitation zur Offenbarung kommen soll. Daher ist die Rezitation im wesentlichen die Darstellungskunst für das Epos, für die erzählende Dichtung.

Wir haben das andere Extrem, die Deklamation. Sie ist gerade an den umgekehrten Prozeß gebunden, an jenen Prozeß, der sich im eigentlichen Seelenleben knüpft nicht an das vorstel-

lungsmäßige Element, sondern an das willensmäßige Element. Aber wenn wir wollen, wenn wir zu einem Willensimpuls übergehen, was ist da alles eigentlich im Grunde überwunden, für viele Menschen allerdings nur unbewußt, für diejenigen, die aber Selbstbeobachtung ausüben können, auch bewußt? Da ist immer überwunden wahrhaftig eine Welt des Harmonisierenden, eine Welt des Konsonierenden, eine Welt des Dissonierenden aus inneren Konsonanzen und Dissonanzen. Aus Harmonien, aus einem innerlichen Erleben, das sehr ähnlich ist dem, was im Musikalischen verschwebt, bildet sich zuletzt der Willensimpuls, wenn wiederum zurückflutet die Atemluft, die zum Gehirn hinaufgeschlagen hat, dann durch den Rückenmarkskanal hinuntergeht und anschlägt nun an den ganzen Stoffwechselprozeß, der in der Blutzirkulation an die Pulsation wiederum seinerseits anschlägt. Bei diesem Gang von oben nach unten, da wird hineingestoßen gewissermaßen in unser Willenselement, das an ein vorwiegendes Ausatmen gebunden ist, dasjenige, was im Menschen lebt an überwundenen, an durchkämpften Harmonien, innerlichen Dissonanzen oder Konsonanzen und so weiter. So daß gerade das entgegengesetzte Element sich in dem zum Ausdrucke bringt, was im Worte mittönt, wenn das Wort der Träger eines Willensimpulses ist.

Und wenn wir anklingen lassen in einer Dichtung das, was eigentlich in unserem Inneren lebt, wenn wir nicht äußerlich erzählen, sondern wenn wir nach außen schicken, wie wir den Atem nach außen schicken, das, was im Innern lebt, dann kommen wir allerdings in das dramatische Element hinein. Aber das kann ja, soll doch nur als der letzte Schritt bezeichnet werden, denn dieses dramatische Element entwickelt sich dann auch aus dem epischen Elemente heraus, zum Beispiel wenn durch eine Volksanlage das Epische so geartet ist, daß durch diese Volksanlage diejenigen, die es zur Dichtung bringen, den inneren Menschen ergreifen, und indem sie äußerlich darstellen, gerade das Innere des Menschen im Äußeren zur Offenbarung bringen wollen. Dann tönt hinein, wenn der Volkscharakter so ist, in das epische Element ein dramatisches. Die Rezitation wird zur Deklamation.

Wie das geschieht, wir wollen es heute veranschaulichen dadurch, daß Sie zunächst rezitiert hören werden ein Stück aus dem Anfang der Goetheschen «Achilleis», wo Goethe sich wirklich ganz hineinversetzt hat in das epische Gefühlsmaß der Griechen, in den Hexameter, der ganz auf dem Metrum beruht, wo also der innerliche Vorgang der ist, daß vorwiegend im Ergreifen des Bewußtseins der Einatmungsprozeß, der nach der Vorstellung sich hinbewegt. Und wir werden dann als zweites sehen im Gegensatz dazu ein Episches, genommen aus der nordischen Welt, aus der älteren Zeit, ein Stück aus dem ganz großartigen finnischen Volksepos «Kalewala», in dem Sie sehen werden, wie im Epos selber das dramatische Element aufgeht, und daher im Episch-Metrischen ganz von selbst aus der Rezitation die Deklamation wird, und damit - und hier gerade in einer intimen Weise - sich in dem epischen Rezitieren eigentlich das dramatische Deklamieren ergibt.

Das ist das, womit wir zunächst, ich möchte sagen, empirisch beginnen wollen. Frau Dr. Steiner wird aus der «Achilleis» von Goethe vorlesen.

[Rezitation]

Nun einige Stellen aus «Kalewala». Es wird versucht werden, trotzdem eine Übersetzung gelesen werden muß, die Übersetzung doch so zu lesen, daß man dasjenige sieht, was ich erwähnt habe, und was daran gezeigt werden soll.

[Rezitation]

Ich denke, Sie werden an diesen beiden Beispielen, der Goetheschen «Achilleis» und der «Kalewala», gesehen haben, wie man auf der einen Seite hatte in der «Achilleis» gewissermaßen dasjenige, was der Mensch an der Anschauung erlebt, ich möchte sagen, wie eingeatmet, dadurch auf dem Wege zur Umwandlung in die ruhige Vorstellung - aber man hat es nicht bis dahin gelangen lassen, sondern aufgehalten, so daß dasjenige, was letzten Endes Vorstellung werden sollte, nicht ganz zur bloß begriffenen Vorstellung wird, sondern auf dem Wege angehalten wird, um gewissermaßen genossene Vorstellung zu werden. Also auf dem Wege von der Anschauung zum Begriff stillgehalten, nicht begriffen, sondern genossen: das drückt sich am besten im

Metrum, im ruhigen Metrum aus. Wenn aber herausquillt aus dem Menschen das Willenselement, das auf seinen Wellen die Willensimpulse als Vorstellung trägt, so handelt es sich darum, daß da anhält die Kraft, die den Willen zur Tat, zur Handlung werden läßt gerade an der Stelle, wo der Willensimpuls noch im Menschen lebt und den Menschen selbst stimmlich bewegt, wo also die Stimme so gestaltet wird, daß auf den Wellen der Stimme der Wille lebt, daß gewissermaßen der Übergang gestaltet ist im entgegengesetzten Sinne von früher, wo man es zu tun hatte mit dem Übergang aus der bewegten Anschauung in die Ruhe der Vorstellung. Jetzt haben wir den umgekehrten Vorgang: aus der Ruhe der Vorstellung heraus durch das Willenselement - dieses Willenselement anhalten da, wo es in Bewegung sich umsetzen will als Leben der Außenwelt, wo aber gerade die Bewegung aufgehalten wird: und diese Bewegung, statt daß sie hinausrollt in die Taten, lebt auf dem Strom der Worte.

Das alles, was ich so andeute, es spielt sich ab auf der einen Seite in der Rezitation, es spielt sich andererseits ab in der Deklamation. Und es kann studiert werden, wenn man beides so verfolgt, wie ich es vorhin angedeutet habe, seelisch-leiblich durch die Anschauung des Menschen selbst dasjenige, was in mehr naiver Weise in einer älteren Zeit tatsächlich ausgeübt wurde. In den älteren Deklamations- und Rezitationskünsten konnte man sehr stark unterscheiden das Epische und das Dramatische, auch im Epischen das Dramatische und dann das Ineinanderklingen von beiden im Lyrischen, wo beides wiederum im Rhythmus durcheinanderklingt. Das, was ja mehr naiv, instinktiv in älteren Zeiten vorhanden war, was eine Zeitlang zurückgegangen ist, indem Rezitationskunst mehr oder weniger Prosa-Darstellung geworden ist, das muß zur Bewußtheit erhoben werden. Es darf natürlich nicht so in dem Rezitatorischen leben, wie ich es dargestellt habe, indem ich mehr beschrieben habe, was im Leibe vorgeht. Aber das muß ein Gefühl werden, eine Empfindung, dieses Zusammenhängen mit dem künstlerisch gestalteten Atem, wie ich es dargestellt habe. Das ist der Weg, um eine Rezitationskunst zu finden. Und man muß die Wege studieren können, die das Bewußtsein im Menschen nimmt.

Wenn wir noch einmal anschauen den Weg, wo gewissermaßen der überwiegende Einatmungsprozeß zur Vorstellung hintendiert, so greift unser Bewußtsein ein in das, was da wird auf dem Wege zur Vorstellung hin. Da können wir zwei Wege durchmachen. Entweder wir gehen hinein ins nüchterne Prosa-Vorstellen, dann wird es zum Begreifen; oder aber wir ergreifen dieses nüchterne Prosa-Vorstellen nicht, sondern bewegen uns eigentlich, indem wir gleichsam uns hineinlegen, bevor die Sache vorstellend wird, in die Einatmungsluft und alles dasjenige, was die tut in unserem Leibe: dann schwingt unser Bewußtsein gewissermaßen auf der Einatmungsluft, und wir kommen, indem das Geistig-Seelische sich loslöst von der Umklammerung des Leibes, in eine Art unbewußten Zustandes hinein. Aber dahin läßt man es nicht kommen, man hält es auf. Das hält man auf dann, wenn man namentlich auf dem Boden des Vokalischen, statt es ins Begreifen hineinkommen zu lassen, oder statt sogar dies mit dem Bewußtsein so weit kommen zu lassen, auf dem Boden des Vokalischen sich hin-

[missing]

elementes bringt, als wenn man in einer viel zu schwierigen Weise alte Alliterationen auferwecken wollte, die doch nicht mehr zu der heutigen Seele ganz sprechen.

Aus «Chor der Urtriebe» von Fercher von Steinwand, zweiter Chor

[Rezitation]

[Rezitation]

Aus «Die Nibelunge» von Wilhelm Jordan Sigfrid-Sage, 20. Gesang

[Rezitation]

Wir haben gesehen, wie im ersten, assonierenden Gedichte gewissermaßen das Vorstellungselement lebt, aufgehalten auf dem Wege zum Begreifen hin, im Genüsse noch festgehalten. Wir haben gesehen, wie in der zweiten, auf die Alliteration, auf den Anfangsreim gebauten Dichtung, das Element des Willens lebt, das wiederum auf seinem Wege hinaus in die Bewegung aufge-

halten wird und noch auf den Wellen des Wortes, auf den Wellen der begrifflich gefaßten Willensimpulse innerlich sich fortbewegt.

Sie sehen, wenn man von dem geisteswissenschaftlichen Impuls aus sich nähert einem künstlerischen Elemente, ist man nicht versucht, jenes Abstrakte hineinzubringen, das man so leicht im ästhetischen Kunstbetrachten, das vom Intellektualismus ausgeht, in die Betrachtung hineinbringt. Man kann schon gerade an einer solchen Betrachtung, wie wir sie gepflogen haben, wenn sie auch nur den Richtlinien nach hier ausgeführt werden konnte, sehen, wie herangebracht wird das Verstehen, das anschauende Verstehen als Erkennen der Sache an das Künstlerische, und wie wirklich nach und nach Künstlerisches und Erkennendes ineinander wachsen müssen in der lebendigen geistigen Anschauung. Die allerdings klingt an den Menschen heran und muß sich gerade bewähren, wenn sie tätig sein soll, da wo der Mensch gewissermaßen selber zum Werkzeug der künstlerischen Darstellung wird. Und solches Erkennen, das, ich möchte sagen, nicht von außen die Kunst betrachtet, sondern sie von innen mitmachend erkennt, wird auch zur Kunstübung die Brücke sein können.

Man wird gerade beim Erlernen der Rezitationskunst auf ein solches Erkennen sich in ganz anderer Weise stützen können als dann, wenn man aus allerlei rein äußerlichen, materialistisch-mechanistischen Beobachtungen des menschlichen Leibes in Deklamationen aller Methoden den Atem ausbildet rein äußerlich-mechanisch, die Stimme rein äußerlich-mechanisch stellt und so weiter. Eine Verinnerlichung auch des Lernens an der Kunst ist möglich. Ich will darauf nur zum Schluß mit ein paar Beispielen hinweisen. Es handelt sich nicht darum, daß wir zum Beispiel so etwas wie das Halten der Stimme, das Halten des Tones, das wir auch lernen müssen beim Rezitieren, durch allerlei Anleitungen, den Atem soundso zu behandeln, die Stimme soundso zu stellen, ganz äußerlich, wie es schlechte Gesangslehrerinnen auch tun, an den Menschen heranbringen, sondern darum handelt es sich, daß dasjenige, was in der Unbewußtheit verharren muß, auch beim Lernen einer solchen Sache in der Unbewußtheit verharren soll, daß also nicht durch irgendein

täppisches Behandeln des Leibes der Mensch unmittelbar aus aller Unbewußtheit herausgerissen werde. Und dennoch, man kann zum künstlerischen Gestalten, zum künstlerischen Behandeln den ganzen Atemprozeß bringen, wenn man ihn heranbildet so, daß er selber in einer gewissen Sphäre der Unbewußtheit verbleibt, aber hereingerissen wird in das seelische Element, das die Kunst zur Darstellung bringt. So daß wir zum Beispiel das Halten des Tones entwickeln dadurch, daß wir es da üben, wo es besonders präponderiert: beim Rezitieren des Erhabenen. Versuchen wir am Rezitieren des Erhabenen den gefühlsmäßig festzustellenden richtigen Ton in seinem Halten auszubilden, dann richtet sich Stimmstellung, Atemprozeß an dem richtig empfundenen Rezitieren selber.

So können wir das richtige Austonen, das richtige Hinausbringen des Tones an dem Rezitieren von besonderen Musterbeispielen des Lächerlichen entwickeln. Wir können zum Beispiel das, was wir brauchen, das Verstärken des Tones, das wir im auf- und abgehenden Rezitieren oder Deklamieren brauchen, heranbilden, indem wir es am Traurigen üben. Und wir können das Schwächen, das Sanftmachen des Tones gerade dann ausbilden, wenn wir es üben am Freudigen, wenn wir herausfinden, wie wir gewissermaßen seelisch festzuhalten haben dasjenige, was schließlich in der Rezitations- und Deklamationskunst zur Offenbarung kommen muß, und wie wir daran, wenn wir es nur am richtigen Elemente erfassen, nachziehen das, was dann das Leiblich-Physische ist, an das wir direkt nicht mit täppischen Händen zur Verderbnis der Handhabung dieser Dinge kommen sollen, wobei sich nur eine Routine statt einer wirklichen Kunst entwickelt. Dann dringen wir in ein wirkliches - das Wort soll nicht nüchtern genommen werden -, in ein wirkliches auch rationelles Kunstüben und Kunsterlernen hinein. Aber wir kommen zu einem solchen nur, wenn wir in unserem Erkennen soviel künstlerisches Empfinden haben, daß wir überhaupt mit dem Erkennen herankommen an die Kunst, und wenn wir auf der andern Seite so viel Anschauung vom Menschlichen haben, daß wir sehen, wie sich zum Beispiel gerade in denjenigen Künsten, die sich des Menschen selber als eines Instrumentes bedienen, dasjenige, was Kunststofftenbarung

ist, in der Durchdringung, in der Durchpulsung des Menschen selber offenbart.

So glaube ich, werden Ihnen diese paar Richtlinien, die nur ganz spärlich sein konnten, wenigstens den Weg gezeigt haben, der in einer so subtilen, in einer so intimen Kunst wie die Rezitations-, die Deklamationskunst, befolgt werden muß. Dieser Weg kann aber nur gegangen werden, wenn ernsthaftig der Versuch gemacht wird, die Brücke zu finden zwischen Kunst und Wissenschaft. Dasjenige, was das eine Element ist, auf das ich hingewiesen habe bei der Eröffnungshandlung zu diesem Kursus, soll hier nicht bloß eine Redensart sein. Gerade auch durch das Muster der Deklamations-, der Rezitationskunst soll Ihnen gezeigt sein, daß wir uns nicht bloß ein abstraktes Ideal der Vereinigung von Religion, Kunst und Wissenschaft vorsetzen, sondern daß wir, indem wir verfolgen die wahre geistige Anschauung zu einem wirklichen geistigen Erkennen, wir dadurch in der Tat erreichen so etwas wie Herantragen des Erkennens an das künstlerische Schaffen, Durchleuchten des künstlerischen Schaffens mit dem Erkennen, so daß in der Tat das eintreten kann, was den Menschen immer mehr und mehr bewußt in die Kunst hineinträgt, was ihn aber auch immer mehr und mehr bewußt aus der Kunst herausragen läßt dasjenige, was er im Fortgang seiner Entwicklung zum vollen freien Bewußtsein als Mensch braucht.