

der Mensch ganz wild wird, ganz aus seinem eigenen Organismus heraus, von sich los kommt, ist bei einer Viertelstunde r über die Gefahr, dass er ganz aus sich heraus kommt und ohnmächtig wird, während er beim h und ch ganz in sich bleibt, trotzdem das ch vorzugsweise auf der Zunge gesprochen wird und man dabei aus sich heraus geht, bleibt man doch in dieser Hingabe in sich. Und beim h nehmen wir den Astral-Leib ganz in den Organismus zurück, in uns hinein, wie bei allen Vokalen. R holt den Astral-Leib ganz aus sich heraus. Wenn man sich an diese Dinge hält, kann man finden, wie der Sinn dadurch in die Sprache kommt, dass nicht so gegangen wird:

Jeh, ringe, Groll Rind war beim Baum

sondern, dass gewissermassen gesprungen wird. In dem Masse, wie wir springen, kommt allmählich der Sinn in die Sprache. In folgendem ist nun ein Sinn, der noch grotesk ist.

Jeh, ringe gross Schaff voll rinnt nieder beim Weib.

Zuerst Gaumenlaut, dann springen sie vom Gaumen zu den Zähnen, indem Sie die Zunge überspringen, dann von den Zähnen zur Zunge u. s. w.

- das ist dasjenige, was allein den Sinn in die Sprache bringt.

Bei " es waltet und woget und brauset und zischt " -vorschreiten von der Zunge, dann bei brauset und zischt ist das Vorschreiten ein kleineres. Schiller würde, wenn er diese letzte Welle so gross gelassen hätte wie die erste, nicht dasselbe ausdrücken können. So wird allmählich durch Komplizierung der Kurven aus einem Sinnklang, unter dem hart die Musik liegt, (das nahe am musikalischen liegt) der Sinn in die Sprache gebracht da, wo die Sprache sich vom Musikalischen entfernt. Nun untersuchen Sie die beiden Zeilen: " er soll erglitzernd klingen", " er soll erklingend glitzern" - im g ein Gaumenlaut, bei l ein Zungenlaut, bei k ein Gaumenlaut u. s. f., immer vom Gaumen zur Zunge und wieder von der Zunge zum Gaumen, daher dieses eigentümliche Kugeligwerden der Sprache, weil sich immer wieder schliesst. Durch so etwas rechtfertigt der Dichter den Sinn der Dichtung. Wenn man dichtet, muss man sich immer entschuldigen dafür, dass ein Sinn in der Dichtung liegt ~~da~~ durch, dass eine Sprachmusik in der Dichtung ist, sonst wäre es eine Sophisterei zu dichten (statt Prosa zu sagen). Der Rezitator muss durch die Art der Sprachgestaltung sein Publikum immer um Verzeihung bitten, dass er ihm etwas Sinnvolles vorträgt, was ja in der philiströsesten Prosa vorgebracht werden sollte. Das sind die Regeln des menschlichen Anstandes gegenüber dem Kosmos. Wenn man sinngemäss pointiert, ist das eine Unanständigkeit. Die Rezitation ist schon eine wirkliche Kunst. Klavierspielen will keiner, wenn er es nicht gelernt hat, aber sprechen, da meinen die meisten Menschen, das brauchte man nicht zu lernen.

Besty 28. Juli 1922

Geübt mit Frau Dr.: Morgenstern : die 3 Seelenkräfte, Maria aus --

Dr. Steiner: Der Rezitierende muss in einer bewussten Weise an sich beobachten, was bei den verschiedenen Arten der Laute in ihm vorgeht, dann sollte man das zur Stimmung machen was da vorgeht, für die verschiedenen Gedichte, dem man bereitet sich auch in den Stimmungen sprachlich vor. Wenn Sie z. B. etwas aufsuchen, das Sie besonders veranlasst, die Lippenlaute zu gebrauchen, gewinnen Sie die Möglichkeit, die lyrische Stimmung hervorzurufen. Selbst der sogen. objektiven Lyrik gegenüber,

deren Meister Martin Greif ist, und die man bei Goethe findet, werden sie durch diese ^{Stimmung} die aus dem Gebrauch der Lippenlaute kommt, die richtige Stimmung zum Vortrage finden. Objektive Lyrik ist fast wie eine Schilderung, und nicht solche Lyrik, wo man sagt: Ich liebe stark, ich liebe dich sehr stark, " objektive Lyrik ist nicht herausgequetscht aus sich, sondern bei ihr ist das ganze Gefühl in eine Schilderung hineingeheimnist, und an besten wird sie deklamatorisch so geredet, dass die Stimmung der Lippenlaute sprachlich darinnen ist. (Ueber allen Gipfeln . . . Der du von dem Himmel bist - -) Nicht umsonst hat " Liebe" einen Zungen und einen Lippen-Laut und selbst bei dem rauheren Amor des Lateiners muss das r ein Lippen-r bleiben, wenn es berechtigt sein soll.

Sie werden auch so eine Stimmung üben können, dass Sie ins Auge fassen das Spielen zwischen den Zungenlauten und den anderen Arten von Lauten. Dadurch kommen Sie in die dramatische Stimmung hinein. Wenn Sie aber versuchen, die Stimmung zu präparieren durch Gaumenlaute, dann bekommen Sie die epische Stimmung, wo der Mensch in sich gefestigt, sehr abgemessen ist, wo er schon verdaut hat, was er sagt. Natürlich werden diese Stimmungen durch ~~gesetzt~~ ^{gesetzt} sein von den anderen, aber das wesentliche bei der epischen Stimmung ist dasjenige, was durch die Gaumenlaute ~~gesprochen~~ ^{gewonnen} wird; die Lippen-~~laute~~ ^{laute} dienen zur Vorbereitung für die lyrische, die Zungenlaute für die dramatische Stimmung. Es wird ja wirklich bei der Lyrik das Innerste des Menschen bewusst herausgetragen. Der astralische Leib schwebt auf den Lippen und Lyrik ist nur rezitiert zu ertragen, wenn sie aus der Stimmung der Lippenlaute herausgesprochen wird, dagegen ist die Zunge ein seelisches Tastorgan und physiologisch ist es richtig, dass, wenn wir mit zwei oder drei Menschen zusammen sind, wir mit der Zunge fühlen, ob der uns beschimpft oder belebt, daher fühlen wir uns auch so angeregt, gleich etwas darauf zu sagen. Dies gleich-daraufsagen ist etwas, was in das Dramatische hineingehört. Es ist insbesondere interessant beim Epischen zu sehen, wie man verdaut haben soll den Inhalt, und selbst dasjenige, was man von der Zunge aus zu sagen hat, ein klein wenig nach dem Gaumen hin umdrehen muss.

Man muss, da die Lippen etwas zurückhalten und mit dem ersten Ansatz zum Bauch-reden, in den Leib hinein reden. Versuchen Sie, wie das Epische zustande kommt, indem Sie sich das Innere des Menschen als Aeusseres denken und dann in sich hineinziehend sprechen; es ist ein zurücknehmen der Stimmung. (Es stand in alten Zeiten . . .)

(e - Übung : Es schweben der Seele Gebete - den helfenden Engeln entgegen - entdeckend des Herzens Wehe - wenn Schmerzen es brennend verzehren.

Geübt mit Frau Dr.: Die drei Seelenkräfte aus

Dr. Steiner : Bevor man mit der Stimme Dramatisches gestalten will, muss viel Bewusstsein in die Stimme hineinkommen. Zunächst hatten wir es zu tun mit der Trainierung des Redestromes durch die Laute. Heute werden Sie lernen, bewusst die Laute zu empfinden. Bedenken Sie, dass sich alle Laute bewegen zwischen a und u. Das a richtig gesagt, ist der Urlaut (?) . Beim a muss man am meisten die Stimmritze, den Mund und die Zähne öffnen. Die a -Bewegung ist diejenige, der in der Aussenwelt am meisten entsprechen die hellen Farben und das Ansehen der hellen Farben. A verführt am meisten, den Mund aufzumachen. Griechische

Statuen haben den Mund meist geöffnet; die Griechen betrachten das als Schönheit, weil die Griechen in den älteren Zeiten die dumpfen Farben noch nicht so gesehen haben; sie sahen den Himmel grünlich und sahen nur deutlich die hellen Farben; daher hielten sie den Mund leise geöffnet.

U ist der Laut, ~~wo am meisten~~, wo am meisten der Mund und die Zähne zusammengezogen sind, die Lippen gespitzt. Der Laut wird am meisten verhindert herauszukommen. Die Griechen sprachen am schönsten a, am schlechtesten u. "U" sprechen lernt die Menschheit im Fortschritt ihrer Entwicklung. Zwischen diesen beiden Extremen a und u liegen alle übrigen Vokale. Wenn Sie also die Zähne weniger öffnen und den Mundkanal etwas kleiner machen als beim a, dann sprechen sie e. Machen Sie die Mundspalte noch kleiner, so wird es i. Beim o

kommen Sie ganz an die Lippen heran und machen sie spitz. Beim u werden die Lippen am meisten zusammengezogen. Durch die ganze Vokalreihe geht man in folgender Übung:

Lalle im Oststurm.

l ist der labiale Vokal, a und u die bestimmtesten, am leichtesten zu bilden. Daher spricht das Kind zuerst a, dann u, zuletzt i. l hat die künstliche Lage, ist der plastische Vokal. Man muss damit rechnen, bewusst zum Trainieren der Vokale überzugehen, und in derselben Weise muss man sich bewusst an die Konsonanten heranzumachen. Zu diesem Bewusstsein kommen Sie, wenn Sie sich klar machen, dass die Konsonanten zerfallen in Blaselaute und Stosslaute. (Das ist eine Einteilung, die die vorige durchkreuzt.)

Alles kann dem Blasen dienen: Lippen, Zunge, Zähne, Gaumen.

- 1.) Blaselaute : h h als Stosslaut zu üben ist nicht gut. Man muss ihn üben, indem man vom Vokal in das h hineingeht. Übe : a - h
- oh gut so zu üben, das die Natur des Blaselautes herauskommt. Übe : ach.
- sch Übe: esch
- s - es
- f
- w Übe: s-w

Man kann die Blaselaute auch für sich ohne Vokalanklang bilden, man muss sie aber beim Üben aus dem Vokal herausblasen, nicht auf den Vokal aufstossen lassen.

2.) Stosslaute : Zungenstosslaute : d, t. Gut zu üben als d-e, t-e. Konsonant auf den Vokal stossend. Das gibt der Sprache die Fülle.

n einige Stosslaute des Griechischen haben im Deutschen den Charakter von Blaselaute angenommen. Beim Üben muss man n zum reinen Stosslaut machen. Übe n - i.

lippenstosslaute : b, p

m Übe m-i,

g, k

ng kaum anders zu üben, als dass man versucht, als Stosslaut zu behandeln, Übe ng-i.

Der Zitterlaut r steckt in allen Organen, ausser den Zähnen, den Wellenlaut l kann nur die Zunge sprechen.

Üben Sie z. B. das Wort : Hammer; da gehen Sie über vom Blaselaute durch den Stosslaut zum Zitterlaut r. Alles, was im Hammer liegt,

fühlen Sie in den Lauten, in der Wortsustanz. Wie kommt es nun, dass die verschiedenen Sprachen verschiedene Bezeichnungen für ein und dasselbe haben? Weil die Wortsustanz eine andere ist. Kopf, das Kugelige, Runde, - tête, von testa, testieren, bezeugen, deutet an, was der Kopf tut. Wenn nun lexikographisch übersetzt, verändert man vollkommen das, was gesagt werden sollte. Wenn man das Kind betrachtet, so merkt man, dass es ausgeht vom Sprechen der Lippenkonsonanten n, b, p. Dann Zungenlaute, dann Gaumenlaute. Zuletzt der Zitterlaut r; sehr unregelmässig lernt es einfügen die Zahnlaute (je nach der Zahnung).

Um zu finden die richtige Nuancierung für die Umlaute übe man: gä-nö-bü-üh-öü-üü und dann schliesse man mit uff. Dabei sucht man selber zu erregen, was der Sturm tut. Zwischen o und u entstehen die 3 Umlaute (?)

Es kommt darauf an, dass man auch im weiteren Sinne aus dem Menschen herausholt, was die künstlerische Gestaltung in der Deklamation und Rezitation ist. Die Laute muss man ja sowieso aus dem Sprachorganismus herausholen. Wenn es weitergeht zum Dramatischen, geht es mehr an die Menschenwesenheit heran. Und dann muss man wissen, dass alles Sprechen sich abspielt zwischen dem Atem und der Blutbewegung. Und zwar schlägt der Puls etwa 4X so oft als der Atemzug geht im normalen Sprechen. Das gibt Verteilung sogar des Vokalischen und Konsonantischen. In einem Normalwert wären 4 X soviel Konsonanten als Vokale und man würde gewissermassen am selbstverständlichsten sprechen, wenn man spräche, dass das Verhältnis von Vokalischen und Konsonantischen ein derartiges wäre, weil das Vokalische mehr den Atem, das Konsonantische mehr die Blutkonfiguration zur Geltung bringt, wenn man zu einem Vokal ca. 4 Konsonanten ansetzt. Nun ist das nicht bei allen Wörtern der Fall, dadurch bekommen die Worte eben ihre Gefühlsschattierung. Wenn Sie z.B. sprechen "Groll", so haben Sie solch ein Wort, das am gemessensten gesprochen werden kann, rein aus der Wortgestaltung heraus, dadurch ist das l verdoppelt. Bei den meisten Wörtern ist das so, dass man den Atem betont, daher sind diejenigen Wörter, die die eigentlichen Sprachwörter sind, bestehend aus einem Vokal und drei Konsonanten: Wurm, Mensch. Sie können merken, wenn Sie in einem Worte nur 3 Konsonanten haben, wie Sie dieses Wort gegen den Atem hinziehen, aus sich herausziehen. Das gibt den verschiedenen Sprachen ihren besonderen Charakter. In einer stark konsonantischen Sprache wird aus der Sprache selbst alles heraufgebracht an das Blut, in einer stark vokalischen, alles an den Atem und damit an die Ueberlegung. Die Einsicht in dies allein ist die Grundlage für das dramatische Sprechen, das sich ja aus der Situation ergeben muss. Versuche ich die Vokale zu betonen und damit langsam zu sprechen, so wende ich mich dem Atem zu, accentuiere ich stark die Konsonanten und spreche schnell, so wende ich mich dem Blut zu. Durch die Beachtung von diesem werden Sie feine Nuancen im dramatischen Sprechen herausbekommen. Sie werden im allgemeinen das, was stark überlegend ist, langsam sprechen und dabei vokalisieren, und Sie werden das, was aus dem Affekt und aus der Emotion heraus gesprochen ist, schnell sprechen und konsonantieren. Nun kann es vorkommen, dass man diese Regel ins Gegenteil verkehrt dann, wenn der Mensch stark ausser sich kommt. Gedanken werden im allgemeinen vokalisiert und langsam gesprochen, will ich aber andeuten, dass der Sprecher an einer Art Ideenflucht leidet, sodass er nicht die Gedanken hat, sondern dass sie ihn haben, so muss ich übergehen zu konsonantierenden Sprechen (schnell!). Der Zuhörer

ist naiv und hört das Naturgemässe, daher wird derjenige, der langsam phantasiert auf der Bühne, den Zuhörer nie befriedigen, sondern nur der, der schnell phantasiert. Das Umgekehrte ist der $\frac{1}{2}$ Fall, wenn der Wille in Betracht kommt. So lange ich ein leidlich gesunder Mensch bin, muss ich dann schnell und konsonantierend sprechen. Bin ich schon halb tot wie Attinghausen, habe ich nicht mehr den Willen, sondern der Wille mich, so muss ich langsam und vokalisierend sprechen. Der naive Zuhörer empfindet die Sache genau so, wie sie hier entwickelt wurde, wenn er sich auch dessen nicht bewusst wird, wenn wir da einen Kerl haben, der etwas stark erlebt hat und kommt es berichten, da überwiegt nicht die Ueberlegung über den Inhalt dessen, was er erlebt hat, sondern der Wunsch, es mitzuteilen, dann muss er es konsonantierend und schnell sprechen. Bei demjenigen, der zuhört, müssen wir uns klar sein, dass er aus der gegenteiligen Stimmung spricht; denn selbst wenn er erschüttert ist von dem, was er hört, muss er erst die Ueberlegung brauchen, um die Sache ~~erst~~ zu fassen. Er wird also unter allen Umständen zunächst langsam vokalisierend sprechen. Und besonders dramatische s Leben kommt hinein, wenn er übergeht zum schnellen und konsonantierenden Sprechen. Denn damit zeigt er in der Sprachgestaltung, dass er Interesse gefangen hat und versteht. Das aber nimmt wieder dem Mitteilenden die Aufregung und er wird beruhigt, indem er merkt, er hat Verständnis gefunden. Er fängt an, ins langsamere, vokalisierende Sprechen überzugehen. So haben Sie den dramatischen Dialog in der Sprachgestaltung. Der Monolog (Teilmonolog) nach Attinghausen Teil IV. Akt, der geübt wurde mit Frau Dr.) muss sich abheben von dem, was vorausgegangen ist.

Geübt 9. Bild der Prüfung der Seele. Bertha muss naiv dargestellt werden, nicht sentimental, Kühne eindringlich, Frau Kühne dramatisch, nicht episch.

Bei allem bedenken, dass es auf der Scene geschieht, dass sie aus der Situation heraus sprechen, ganz aus der Geberde heraus. Für die Regie : Grundnerv : dasjenige, was nie auf der Bühne geschehen darf, ist, dass ein Spieler irgendwann unbeschäftigt ist, dass vier auf der Bühne ~~ist~~ sind, einer spricht und die drei anderen halten Maulaffen feil. Es gibt sogar Schauspieler, die können sich nicht entschliessen mitspielen, wenn ein anderer spricht. Man muss sichtbar zuhören, unter Umständen stark mit $\frac{1}{2}$ Geberden reagieren, ein Echo abgeben in der Geberde zu dem, was gesagt wurde. Die Regie hat die Aufgabe, da zu manciieren. Angenommen, da steht einer, der ist ein Dumakopf, ein zweiter, der ist ein schlauer Michel, und der dritte der ist ein bedächtiger, gescheiter Mensch, der beim Zuhören nicht in Leidenschaft gerät. Das muss auch dargestellt werden. Bei jedem muss, wenn er selbst ruhig dasteht, dieses seine Tätigkeit sein. Daraus ist zu bemerken, dass man sich bewusste Kenntnis aneignen soll, wie die Geberden auf der Bühne wirken. Wenn man z. B. jemanden etwas Intimes sagen lässt, so muss das äusserlich sichtbar werden. Es wirken so viel halbbewusste Dinge im Zuschauer, mit denen man bewusst rechnen muss. Man lässt den, der Intimes sprechen soll, nach vorne gehen auf der Bühne, man muss immer wissen, dass auf der Bühne alles ganz anders wirkt als im Leben. Naturalismus auf der Bühne wirkt so, als ob die Menschen alle und die ganze Handlung Starrkrämpfe bekommen hätten. (Reinhart'sche Puppen), (Künstlerische Berechtigung der griechischen Masken und Blasinstrumente auf der Bühne) Wenn einer z. B. zu einer kleinen Versammlung zu reden hat auf der Bühne, so ordne man das so an, dass er zuvor wie durch eine

Gasse durch die Zuhörenden nach rückwärts geht und dann erst spricht. Das gibt im ganzen einen Begriff, wie der Naturalismus durch künstlerische Anschauung überwunden werden muss. Es darf z. B. niemand darum eine Zigarre rauchen auf der Bühne, weil es natürlich ist, dass er in dieser Situation eine Zigarre raucht, sondern er darf es nur zu dem Zwecke, dass er dadurch seine Persönlichkeit charakterisiert. Darum wirkt es in einem modernen Stücke wie eine Koketterie, wenn allzu viele von den älteren Lauten sich eine Zigarre anzünden. Wenn aber ein kleiner Junge eine Zigarette raucht, so kann das ausserordentlich wirksam sein, um ihn zu charakterisieren. Heute finden sich in den Stücken scenische Anweisungen bis ins Kleinste, weil der Dichter gar nicht mehr mit einer guten Regie rechnet: Zu Shakespeares Zeiten ist viel mehr gemacht worden, als in scenischen Anweisungen dasteht, weil die Menschen für das Künstlerische den Instinkt hatten.

Angenommen, Sie wollen bei einer Person aus der Natur des Stückes heraus zeigen, dass es jetzt an der Person ist, anzufangen, in dem Zuschauer besonderes Interesse zu erregen, dann versuchen Sie, eine solche Person auf der Bühne von rechts nach links gehen zu lassen (v. Zuschauer aus) und zwischen hin immer wieder zurückgehen zu lassen, damit er dieselben Bewegungen wiederholen kann später. Dagegen, wenn Sie beim Zuschauer erregen wollen, dass er immer mehr und mehr den Menschen versteht und wenn Sie wollen, dass der Zuschauer dieses Verstehen in einer allmählichen Steigerung erfährt, so müssen Sie ihn von links nach rechts gehen lassen. Das beruht darauf, dass unsere zwei Augen verschieden eingestellt sind. Das linke Auge ist darauf eingestellt, mit dem Interesse zum Verfolgen die Geberde, das rechte mit dem Verstande. Das sind solche Dinge, die gezeigt werden, dass auf der Bühne alles anders ist als in der Natur und sie werden, ebenso wie es das Hässlichste sein kann, wenn jemand einen Apfel sieht und sagt: "Der ist wie gemalt", es als ebenso hässlich empfinden lernen, wenn jemand ein Kunstwerk der Natur nachbildet. (Wie entzückend! Wie aus Wachs!) Scheusslich, wenn man in der Kunst reinhardtet oder Meißt. Das ist der Verfall der Kunst. So ist es z. B. ganz unkünstlerisch, wenn man einen Menschen auf der Bühne, der erst ist, heller anzieht als einen solchen, der ein Springinkerl ist. Die Geberde geht durchaus über auf das ganze Bühnenbild, und dann kommt das Malerische hinzu, denn auch ein Maler wird aus Instinkt einen freudeerregten Menschen nicht dunkler anziehen als einen ernsten.

Zu der Scene mit den Bürgern im Hüter der Schwelle im Gegensatz zur Bauernscene. Diese Scene ist dramatisch sehr nützlich zu üben, denn beim Bauern ist es so, dass er viel mehr beim Reden in die Geberde geht, der Adlige und der Engländer sind ganz aus der Geberde herausgesprungen, beim Bürgern verrät das Wort an meisten, er redet viel und richtet seine Geberde ganz nach den Worten ein.

Zu der Attinghausenschen Sterbescene: Es handelt sich darum, solch eine Sache zu studieren so, dass man immer herauszufinden sucht, in welcher Weise nuanciert werden muss. Es hat eine Probe voraus zu gehen, die ein Bild von dem Ganzen in den einzelnen Nuancen gibt. Man muss sich bemühen, die kontrastierenden Charaktere herauszufinden. Fürst, Stauffacher, die nicht über gewisses Mass Enthusiasmus hinausgehen im Ausdruck, die alles von Innen halten, der Stauffacher der Gemessenste, etwas kühner Baumgarten, vorzugsweise bieder Walter Fürst,

Hedwig sehr stark im Affekt in dieser Scene. Bei Attinghausen muss man veranschaulichen, dass er ein Sterbender ist, bei Rudenz muss man merken, dass er immer in Egoismus ist, gemütvoll, aber eine leise Nuance von Phrase, das ganze Gegenteil von Melchtal, dem Feutigen, der bis ins

reelles Auge
Verstehen

innere Mark glaubt, was er zu sagen hat. Im Spiel immer mehr nuancieren als beim Lesen. So muss die Regie zuerst den Faden zeigen.

Wäge dein Wollen klar

Richte dein Fühlen wahr,

stähle dein Denken starr

Starres Denken trägt,

rechtes Fühlen wahr,

Klarem Wollen folgt die Tat :

Für festes Sprechen und zum Ueben der Nuancierungen der drei Seelenkräfte.

Zur Attinghausenschen Sterbeszene :

Leise Nuance von Ironie durch dumpfes kurzes e. - Bei Attinghausen muss ziemlich streng festgehalten werden, dass er allmählich in ein schnelleres, aber verhauchendes Sprechen kommt. Man muss stark bedenken, dass es beim Deklamieren so ist, dass man zuerst die Regeln kennen muss, dass die Regeln in die Gewohnheit übergehen müssen und dass dadurch man die Dinge anders hervorbringt, als wenn sie zum erstenmal aus der Brust tönen. Dadurch wird derselbe Eindruck hervorgerufen, den der Künstler beabsichtigte und der Zuschauer merkt nichts davon. Man muss sich auf der Bühnen immer bewusst sein, dass die vierte Wand fehlt, dass man das Leben auf der Bühne im Relief sieht. Damit muss zu gleicher Zeit der Stil zusammenhängen, deshalb muss man immer Stellungen finden, welche dem Relief des Lebens entsprechen. Die Dilettanten verfallen in den Fehler, sich mit dem Rücken zum Publikum zu wenden, weil das naturalistisch ist. Sache der Regie ist es, dass nie irgend ein Schauspieler mehr als im Viertelprofil spricht. Es ist aber immer so, dass die Darsteller sich als Mensch, nicht als Schauspieler fühlen und daher die Fehler. Dann muss man darauf achten, dass alle Konsonanten schwer zu verstehen sind in den grösseren Sälen, wenn sie nicht genügend durch Vokalisierung unterstützt werden.

Zur Prüfung der Seele Seite 48 .

Der Jude muss etwas haben von einem Singenden im Sprechen, s-Übungen machen, der Mönch sollte mit dumpfer Stimme sprechen, sechster Bauer ein bisschen Schwätzer, ein sehr gescheiter (Reinecke) breite e gebrauchen dann bekommt man durch die Sprachgestaltung heraus das leicht Erheuchelte, das Unwahre, er glaubt kein Wort von dem was er sagt. Sechste Bäuerin muss sich abstimmen auf die Umlaute, das andere muss man danach richten, wie man sich dabei fühlt. Fünfte Bäuerin auf i abgestimmt, vierte Bäuerin nachgemachte Frömmigkeit(?) auf e angewiesen wie Reinecke. Fünfter Bauer ein Visionär, Vorbereitung dazu machen durch alles, was man durch u und o hat, aus der Stimmung heraus sprechen, vierter Bauer liberaler Bursche, sehr leise auf e und i gestimmt. Dritte Bäuerin, bei der wird man am besten herauskommen durch konsonantische Vorbereitung mit m. Zweite Bäuerin erreicht man, wenn man sehr stark konsonantisiert. Erste Bäuerin mit den e und besonders mit den r sich zu tun machen, ebenso zweiter Bauer. Beim ersten Bauer such mit i, -

Zum Vater der Schwelle Seite 77

In den Namengebungen ist schon angedeutet, wie diese Leute sind. Beim epischen Darstellen ist das Wort im Grunde genommen etwas ganz anderes als beim lyrischen und dramatischen, da ist das Wort da, um nachzubilden. Der Zuhörer muss ein Bild gewinnen von dem, was vorgeht, und da das durch die Sprachgestaltung erreicht werden soll, muss erreicht werden, dass die Worte zu Bildern werden. So wie Bilder keine dritte Dimension haben, so fehlt auch der epischen Darstellung die dritte Dimension (Seelen-Dimension). Der Wille wird bei der epischen Darstellung direkt nicht angewendet, daher können wir ihn verwenden zum Schildern selbst, da

ist ja da. Der Wille muss dasjenige sein, was da malt und plastizierend gestaltet das Bild. Durch den Willen muss man die Sprache plastisch machen. Nun erreicht man das dadurch, dass man eine Silbe oder einen Passus länger, breiter spricht im Verhältnis zu den anderen. Die epische Darstellung muss vor allem auf Mass in der Sprache sehen. Bei dem Wort, wo ich beschreiben will, muss ich länger verweilen. "Es stand in alten Zeiten, ein Schloss so hoch und hehr". So haben Sie z.B. durch die Länge der Vokalisierung das Schloss beschrieben (sehr fein das Bild des Schlosses durch das umfassende *u o*). Solch ein Sprechen, solch ein Mass haltendes, plastisch gestaltendes Sprechen nennt man Rezitieren. Das Sprechen des Epischen muss ein rezitierendes Sprechen sein.

Beim lyrischen Sprechen ist das Wort nicht ein Bild, da muss im Worte liegen etwas, was im Gefühle liegt, da muss man auf Hoch- und Tiefton sehen dadurch, dass man musikalisch wird. Der lyrische Vortrag ist ein musikalischer Vortrag, ist Deklamation. Es geht sehr oft im Gedicht herüber das Lyrische in das Epische z.B. "Ueber allen Gipfeln" u.s.w. Erste Zeile episch bis Walde; Mass halten, plastisch, dann lyrisch. Der Deutsche ist ursprünglich lyrisch gestimmt, sogar das Epische deklamiert er. Der Grieche ist episch gestimmt, das Epische rezitiert er z.B. "Uns ist in alten Mären", musikalisch lyrisch. Nicht so Homer, der rezitiert ^{muss} werden. Im Dramatischen gehen Musikalisches und Plastisches durcheinander. Wenn der Spieler *Eigenes* auszusprechen hat, muss er musikalisch deklamieren, wenn er was zu erzählen hat, nicht *Eigenes*, muss er rezitieren. Aus diesen Dingen haben sich in Zeiten, wo man künstlerischen Instinkt hatte, gebildet die Charaktertypen, die nicht etwa Schablonen sein brauchen: Die *Waivez* ~~Maschinen~~, Sie rezitiert, aber die Stimme ist hoch, die Sentimentalen, Sie deklamiert, aber die Stimme ist tief, den Charakterdarstellenden den man rezitierend ^{sprechen} sprechen lassen muss und die Stimme tief nehmen, den Held, den man deklamatorisch ^{sprechen} lassen muss mit hoher Stimme.

Diese Dinge muss man innerlich erleben, dann bekommt man aus der Sprachgestaltung sie richtig. Es ist gut, dasjenige, was wenig Anlass gibt, sich für den Inhalt zu interessieren, sich zum Vorwurf zu nehmen ~~im~~ etwas, worüber man ganz erhaben ist, in der Stimmung diese typischen Formen zu üben, ohne dass etwas hineinspielt, was nicht zur Sprachgestaltung gehört." Dort unten an dem fernen Nil " .

Je mehr man nur aus der Sprache übt, ^{schon} umso mehr wird man zu einer Rezitation- und Deklamation kommen, bei der ^{die} eigene Stimmung keine Rolle spielt, wo es einen gar nicht mehr angeht, was man selber empfindet, wo das Sprechen ein selbstloses geworden ist. Den Inhalt muss man sich erwerben, vorher ihn völlig beherrschen und durchempfinden, dann davon loskommen und an die Sprachgestaltung gehen. Die nächste Stufe wäre, dass man diese Typen übt in wortlosen Lautzusammenstellungen. Man muss Geschmack finden an vielem Üben und Durchprobieren, wenn das auch etwas philistiahaft klingt. Der Inhalt muss zu etwas Selbstverständlichen geworden sein, man muss mit ihm und dem Wortlaut im Prinzip fertig geworden sein (Souffleurkasten).