



SPRACHGESTALTUNG

ÜBUNGSTEXTE

„Nichts kann Ihrem Talent mehr im Wege stehen als eine Sprache, an der *nur* Ihre Stimmbänder teilhaben. Das geschieht immer dann, wenn Ihr Sprachimpuls vom Verstand her kommt und Gefühl und Wille kalt und passiv bleiben. Sie sind auf das konzentriert, *was* Sie sprechen. Darin liegt aber nicht der Wert der künstlerischen Sprache. Ihre Vorzüge liegen im *Wie* ihres Klingens.“

Michail A. Cechov

„Das *Was* bedenke, mehr bedenke *wie*.“

J.W. v. Goethe

„Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die *Form* vertilgt.“

Friedrich Schiller

„Aber derjenige, der zum bühnenmäßigen Sprechen kommen will, muß wiederum von der *Sinn-*, von der *Ideenbedeutung* zu der *Laut-*, zu der *Wortbedeutung* zurückkommen.“

Rudolf Steiner

INHALT

| | |
|------------------------------------------|----|
| INHALT | 3 |
| GRUNDLEGENDES | 4 |
| Das Textstudium | 4 |
| Die Arbeit an der Rolle | 8 |
| VOKALÜBUNGEN | 17 |
| grundstimmungen der vokale | 18 |
| frühlingslied | 19 |
| Physiologischer Sitz der Konsonanten | 20 |
| Konsonanten und Atemstrom | 21 |
| SILBEN und WORTE | 22 |
| SYNÄSTHETISCHE ÜBUNGEN | 25 |
| wärmegrade - härtegrade | 25 |
| farbenspiele | 25 |
| wortimaginationen | 26 |
| übungsbeispiele | 27 |
| NATUR- und MENSCHENSPRACHE | 29 |
| hexameter | 31 |
| elegisches distichon | 36 |
| VOM GEDICHT | 37 |
| [Distichen] | 37 |
| Das epos | 38 |
| alliteration | 38 |
| BALLADEN | 40 |
| Johann Wolfgang von Goethe | 40 |
| Der Zauberlehrling | 40 |
| Johann Wolfgang von Goethe | 43 |
| Der Fischer | 43 |
| Johann Wolfgang von Goethe | 44 |
| Der Schatzgräber | 44 |
| Johann Wolfgang von Goethe | 45 |
| Der Totentanz | 45 |
| Johann Wolfgang von Goethe | 47 |
| Gesang der Geister über den Wassern | 47 |
| Friedrich Schiller | 48 |
| Der Taucher | 48 |
| Friedrich Schiller | 52 |
| Der Handschuh | 52 |
| Friedrich Schiller | 54 |
| Das Ideal und das Leben | 54 |
| Theodor Fontane | 58 |
| Die Brück' am Tay | 58 |
| Otto Ernst | 60 |
| Nis Randers | 60 |
| LYRIK | 61 |
| Novalis | 61 |
| hymnen an die nacht | 61 |
| Josef Weinheber | 63 |
| mit halber stimme | 63 |
| Josef Weinheber | 64 |
| ALS ICH NOCH LEBTE . . | 64 |
| Alfons Petzold | 66 |
| ICH SINGE LOB DER ERDE | 66 |
| Rainer Maria Rilke | 67 |
| Abend | 67 |
| Herbst | 67 |
| Nikolaus Lenau | 68 |
| Winternacht | 68 |
| Eduard Mörike | 69 |
| An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang | 69 |
| Eduard Mörike | 70 |
| Schlafendes Jesuskind | 70 |
| Theodor Fontane | 71 |
| »O trübe diese Tage nicht« | 71 |
| Herbstmorgen | 71 |
| Conrad Ferdinand Meyer | 72 |
| Friede auf Erden | 72 |

GRUNDLEGENDES

Was fordert echte Schauspielkunst von uns, und was kann sie uns ganz persönlich geben? Sie verlangt von uns, in eine Rolle zu schlüpfen, sie glaubhaft zu verkörpern, und sie schenkt uns, wenn uns das halbwegs gelingt, Freude am Spiel, Befriedigung über das, was wir zustande gebracht haben - und nicht zuletzt zurecht den Applaus, die Anerkennung des Publikums, das sich seinerseits durch unsere Darstellung befriedigt fühlt. Wie aber kann man es anstellen, daß das gelingt? Damit, daß wir den Text einigermaßen sicher und ohne zu stocken herunterleiern, ist es wohl noch nicht getan, obwohl die Textsicherheit zweifellos die wichtigste Voraussetzung ist, um überhaupt an die Rollenarbeit heranzutreten.

Das Textstudium

Je früher und je gründlicher man den Text beherrscht, desto besser ist es für die Probenarbeit. Ein einigermaßen freies Bühnenspiel kann sich erst entfalten, wenn man nicht mehr mit dem Textheft über die Bühne läuft, blind für alles, was um einen geschieht und taub für das, was die anderen Schauspielkollegen aus ihrer Rolle heraus zu sagen haben, weil man krampfhaft versucht, die Zeile in seinem Manuskript nicht zu verlieren. Außerdem kann man mit einem Text erst wirklich etwas anfangen, wenn man ihn in- und auswendig kennt. Wie aber stellt man das an?

Zuerst muß man sich einen *verbindlichen* Termin setzen, bis zu dem man den Text beherrschen muß, und der sollte nicht erst zwei Wochen vor der Premiere liegen, sondern so früh als möglich. Der Profischauspieler wird gezwungen, einen bestimmten Termin einzuhalten, und er hat es dadurch sogar leichter als der Amateur, der ihn ganz freiwillig einhalten muß - was aber soviel heißt, wie daß er sich selbst zwingen muß. Textstudium erfordert also möglichst eiserne Disziplin. Damit beginnt zugleich der eigentlich unangenehme Teil der ganzen Schauspielkunst, der aber dennoch einen wesentlichen Gewinn abwirft, den man nicht unterschätzen sollte: was man derart an Disziplin mühsam aufbringt, steht einem später als ganz reale schöpferische Willenskraft für das Rollenspiel zur Verfügung. Solange man noch mit dem Text hadert, wird das Spiel immer blaß und ausdruckslos wirken und einen selbst wenig erfreuen und befriedigen - das weiß wohl jeder, der schon einmal auf einer Bühne gestanden ist. Was man später an Freude gewinnen will, muß man erst durch Mühe erkaufen - daran führt kein Weg vorbei.

Damit man den gesetzten Termin einhalten kann, muß man sich den Text in geeignete Portionen einteilen, die man gerade mit seiner Gedächtniskraft bewältigen kann. Das kann eine Seite sein, eine Szene, ganz nach den persönlichen Möglichkeiten. Gleichgültig ist es dabei, ob man jeden Tag ein Stückchen lernt oder lieber einmal wöchentlich eine größere Portion. Jeder wird selbst herausfinden, wie er am besten fährt. Nicht verzichten sollte man aber darauf, den gelernten Text einige Zeit lang möglichst *täglich* zu wiederholen. Das muß keineswegs der ganze Rollentext sein, sondern eben jene Portion, die man zuletzt studiert hat. Erfahrungsgemäß genügen dafür 10 bis 15 Minuten täglich - und die kann man in der Regel aufbringen, wenn man nur will, selbst wenn man ein sehr vielbeschäftigter Mensch ist und den Kopf mit hunderttausend anderen Dingen voll hat. *Man muß regelrecht mit dem Text leben*; und so wie wir auch regelmäßig essen müssen, sollte es uns ein regelmäßiges *Bedürfnis* werden, den Text zu wiederholen. Genau besehen wird man sich so den Text müheloser, rascher und mit insgesamt geringerem Zeitaufwand aneignen, weil man einfach effektiver vorgeht - und das ist in einer von Überfluß an Zeitmangel geprägten Zeit wie der unseren wohl auch nicht ganz unwichtig.

Am besten wird man dabei vorankommen, wenn man den Text nicht zu einer beliebigen Zeit wiederholt, sondern täglich möglichst zum exakt gleichen Zeitpunkt. Das Gedächtnis läßt sich nämlich nur rhythmisch trainieren, und je strenger man den Rhythmus einhält, desto sicherer kommt man weiter. Sehr gute Erfahrungen wird man machen, wenn man den Text kurz vor dem Schlafengehen noch einmal durchgeht; dann nimmt man ihn nämlich in den Schlaf mit hinein, und erst im Schlaf festigt sich das Gedächtnis wirklich. Wenn man dann am nächsten Tag aufwacht und nochmals kurz den Text aus dem Gedächtnis aufsteigen läßt, wird man bald bemerken, daß er dann viel besser sitzt als am Abend zuvor. Überhaupt beherrscht man das Gelernte erst, wenn man es zwei oder drei Nächte überschlafen hat. Damit sich das, was man gelernt hat, wirklich einprägt, muß man es zeitweilig völlig im Unbewußten versinken lassen - und das gelingt eben am besten im Schlaf. Am schlechtesten ist es, wenn man krampfhaft versucht, das Erlernte möglichst beständig an der Oberfläche des Bewußtseins zu halten. Damit wird löscht man geradezu seine Gedächtnisfähigkeit aus. Man muß eigentlich beständig sein Bewußtsein vom Gelernten befreien, damit es dann aus der Tiefe des Unterbewußtseins um so souveräner wieder auftauchen kann.

Der Text wird sich umso leichter einprägen, je stärker man dabei als ganzer Mensch aktiv mitwirkt. Es genügt nicht, sich den bloß den Gedankengehalt, die begriffliche Ebene des Textes zu merken. Die ist sogar am unwesentlichsten und hindert uns oft daran, den getreuen Wortlaut in tieferen Schichten unseres Wesens zu verankern. Außerdem versteht man einen anspruchsvollen Rollentext, wenn man ehrlich ist, ohnehin nicht gleich. Das schadet aber gar nichts: irgendwann, wenn man den Text Wort für Wort verinnerlicht hat und ihn jederzeit mit schlafwandlerischer Sicherheit reproduzieren kann, wird sich beinahe von selbst das nötige Verständnis einstellen - und zwar viel gründlicher als das bei bloß oberflächlicher Textkenntnis möglich ist. Den Verstand sollte man also zunächst beiseite schieben und mehr auf den eigentlichen Wortlaut achten, was am besten gelingt, wenn man den Text laut sprechend memoriert - sofern das die häuslichen Mitbewohner ertragen können! Wenn man ihn aber schon nicht laut sprechen kann, etwa wenn man in der U-Bahn sitzt, dann muß man ihn zumindest leise innerlich mitsprechen. *Nicht denken soll man den Text, sondern ihn sprechen.* Man wird sich dann auch leichter vor einer großen Untugend des Textlernens befreien: wenn man den Text nämlich bloß inhaltlich studiert, wird man immer dazu neigen, ihn später zwar sinngemäß, aber *nicht wortgetreu* wieder aufleben zu lassen - und darauf kommt es gerade beim Schauspiel an. Die dichterische Qualität eines Stückes liegt ja vorallem in der Wortwahl und -abfolge, die der Dichter verwendet, und nicht ihm gedanklichen Gehalt; der ist nur der Rohstoff, dem der Dichter durch die gewählten Worte erst seine künstlerische Form gibt, und die muß uns ganz besonders am Herzen liegen. Den besten und schnellsten Erfolg wird man erzielen, wenn man während des Textstudiums auf- und abgeht und den dabei laut rezitierten Text auch noch mit ausladenden Gesten begleitet. Das mag zwar einen unbefangenen Beobachter mitunter recht komisch anmuten, aber man erreicht damit, daß sich der Text dem ganzen Gliedmaßensystem einverleibt - und erst dort sitzt er so richtig fest. Es ist nämlich durchaus ein moderner Aberglaube, daß das Gedächtnis bloß im Gehirn sitzt; wahr ist vielmehr, daß unser ganzer lebendiger Organismus an unserer Erinnerungsfähigkeit beteiligt ist, und je tiefer wir das Erlernte in unseren Leib versenken können, desto sicherer taucht es bei Bedarf aus dieser Tiefe wieder auf. Dabei darf man auch nicht glauben, daß das Gelernte so, wie wir es ursprünglich aufgenommen haben, „gespeichert“ wird. Tatsächlich funktioniert unser Gedächtnis ganz anders als der digitale Speicher eines Computers. So simpel dieser verglichen mit dem Menschen ist, so kann er doch jederzeit hunderttausende Textseiten blitzschnell und getreu abrufen, was uns Menschen niemals gelingt. Unser Gedächtnis speichert nicht den gelernten Text, er ist als solcher nirgendwo in uns vorhanden,

sondern durch das Lernen werden unserem Organismus gewissermaßen Spuren eingegraben, aus denen der Text später aktiv wieder rekonstruiert, nachgebildet werden muß. Daher erfordert ein getreues Gedächtnis auch viel Übung und Disziplin. Unser Gedächtnis, weil es das Erlernte immer wieder neu nachbilden muß, neigt sehr stark dazu, unsere Erinnerungen beständig zu verfälschen. Jedesmal, wenn wir etwas aus der Erinnerung heraufrufen, erscheint es schon wieder leicht verändert. Unsere Gedächtnisfähigkeit ist nämlich ganz eng verwandt mit unseren Phantasiekräften. Die Phantasie ist eigentlich nur eine gesteigerte und modifizierte Gedächtniskraft, und alles, was wir uns innerlich an phantasievollen Bildern vor die Seele zaubern, ist letztlich immer aus dem Rohmaterial unserer Erinnerungen gewoben. Wenn wir den Text getreu lernen wollen, was wir als Schauspieler unbedingt müssen, müssen wir uns vor jeder unbewußten Phantasterei hüten. Weil das Gedächtnis in unserem ganzen Organismus sitzt und nicht bloß im Gehirn, müssen wir das Erlernte auch mindestens zwei Nächte lang überschlafen, damit es sich wirklich fest in uns verankert. Am ersten Tag sitzt es nämlich tatsächlich noch vor allem im Kopfbereich. Nach der ersten Nacht rutscht es bereits in das rhythmische System, in die Atemtätigkeit und den Herzschlag hinunter, und erst nach der zweiten Nacht dringt es bis zu unserem Stoffwechsel- und Gliedmaßensystem vor. Wir müssen also das Erlernte geradezu im wörtlichen Sinne „verdauen“, wir müssen es bis in die Verdauungsregion hinunterbringen, wo es, uns zunächst unbewußt, weiterlebt. Legt sich während des Gedächtnistrainings allzusehr der Verstand quer, verhindert man geradezu, daß das Erlernte genügend stark in den tieferen Regionen unseres Organismus weiterleben kann, wir halten es gleichsam krampfhaft in der Kopfregion fest, um es nur ja nicht wieder zu verlieren - und erreichen so das gerade Gegenteil: wir bekommen überhaupt keine Textsicherheit; der Text wird nur mühsam und kaum vollständig getreu rekonstruiert werden und auch kaum sehr lebendig, sondern eben konstruiert wirken. Man muß den Mut haben, das was wir lernen in der Tiefe unserer Organisation versinken zu lassen, es aus dem Bewußtsein zu entlassen und dem Unterbewußtsein anzuvertrauen, man muß es gleichsam zeitweilig bewußt „vergessen“, d.h. aus dem Bewußtsein tilgen, und dem Leib anvertrauen. Von dort taucht es ganz sicher bei Bedarf frisch lebendig und ziemlich getreu wieder auf - und es wird dabei so spontan und ursprünglich wirken, wie wenn es uns gerade jetzt erst eingefallen wäre. Das ist aber gerade für den Schauspieler ganz wichtig, denn nur dann wirkt sein Rollentext echt und unmittelbar und nicht bloß eingelernt. Richtiges Rollenlernen ist damit hochbedeutsam für das spätere Rollenspiel! Und noch etwas verdanken wir der eigentümlichen Natur unseres Gedächtnisses: daß es eng mit den Phantasiekräften verwandt ist, macht es uns zwar nicht leicht, Rollen ganz getreu zu erlernen, aber es öffnet zugleich die Tore zu der Wunderwelt unserer kreativen Phantasie. Wenn der erlernte Text nur tief genug sitzt, wird es uns beinahe mühelos gelingen, ihn Wort für Wort getreu zu reproduzieren - aber wir werden ihn dabei jedesmal, wenn wir ihn sprechen, mit leicht verändertem Tonfall, mit etwas anderem Tempo und Rhythmus hervorbringen - hier spielt unsere Phantasie ganz unvermerkt und ohne, daß wir uns dabei anstrengen müssen, mit dem gesamten Lautbestand des Textes, variiert den Redefluß auf mannigfaltigste Weise und präsentiert uns dadurch ein ganze Panorama möglicher Gestaltungsformen. Wir brauchen eigentlich nur mehr darauf achten, bei welcher Gestaltung wir uns besonders wohl fühlen und der Rolle gemäß empfinden, und nach und nach wir uns so der Rollencharakter immer lebendiger werden. Wir brauchen diesen Charakter nicht mehr nach dem konstruieren, was wir uns über ihn denken, sondern er entsteht gleichsam immer deutlicher in uns. Und was so entsteht, wird uns auch immer mehr überraschen und vielleicht ganz und gar nicht dem entsprechen, was wir anfangs über die Rolle gedacht haben. Genau so muß es aber auch sein. Nicht wir sollen nach unseren Meinungen und Vorurteilen (und jede Meinung, und wenn es auch die beste und gescheiteste ist, ist notwendig zugleich ein einseitiges

Vorurteil) einen Rollencharakter aufbauen wollen, sondern wir müssen den Freiraum in uns schaffen, in dem er seiner Natur gemäß lebendig werden kann. Sonst spielen wir doch nur immer wieder uns selbst in leicht modifizierter Form - und dann sind wir eigentlich bereits keine Schauspieler mehr. *„Der Schauspieler irrt, wenn er glaubt, seine Rolle mittels persönlicher Gefühle darstellen zu können. Nicht immer macht er sich klar, daß seine persönlichen Gefühle nur über ihn selbst etwas aussagen, niemals über seine Rolle.“* (Cechov, S 125) Wir sollen eine Charakter verkörpern, d.h. wir sollen ihm zum Zweck des Bühnenspiels unseren Körper leihen, damit er für das Publikum sichtbar werden kann; aber *seelisch* soll sich darin eben dieser uns vielleicht seelisch ganz und gar nicht verwandte Charakter ausdrücken - und nicht wir selbst. Wir selbst dürfen gleichsam nur als aufmerksamer, aber völlig schweigsamer Beobachter daneben stehen. Das wird aber dann zugleich ein ganz besonderer Gewinn für uns sein. Denn wenn es sich auch bei der Rolle um einen mehr oder weniger fiktiven Charakter handelt, so ist er doch, wenn er nur von einem halbwegs guten Dichter geschaffen wurde, soviel vollsaftig Menschliches, daß wir nun geradezu die Chance haben einen anderen Menschen ganz von innen her kennenzulernen, bis in die intimsten Tiefen seiner Seele, während man im alltäglichen Leben andere Menschen nur von außen her kennenlernen kann und ihr Inneres mehr oder weniger aus ihrer Mimik, Gestik, Sprache usw. erahnen muß. Wir erleben dann hautnah, wie verschieden eigentlich Menschen sein können, wie man die Welt eigentlich auch noch von einem völlig anderen Standpunkt aus betrachten kann, der vielleicht unserem geradezu entgegengesetzt ist. Das kann sehr heilsam sein, denn erfahrungsgemäß glauben die meisten Menschen unbewußt ganz fest daran, daß überhaupt nur ein Standpunkt möglich ist - nämlich der eigene! Indem man so in sich geradezu einen zweiten, völlig eigenständigen Menschen bewußt mit sich herumträgt, lernt man zugleich sich selbst notwendig besser kennen. Man lernt geradezu, sich selbst aus der Perspektive dieses anderen Menschen zu betrachten, und man wird dadurch unweigerlich an sich selbst Seiten entdecken, die einem vorher gar nicht bewußt waren. Das ist ein schönes und schreckliches Erlebnis zugleich. Schön, weil wir so manche Fähigkeit und Tugend in uns wecken können, die verborgen in uns schlummert; schrecklich, weil aber auch so mancher versteckte Mangel offenbar wird. Wie bei allen Menschen ist auch unser Wesen recht bunt aus Tugend und Mängel gemischt - und die Mängel, die wir uns bewußt eingestehen, sind normaler gar nicht die wichtigsten. Darum scheuen sich auch viele wie der Teufel vor dem Weihwasser, sich auf eine Rolle voll einzulassen - denn dann läuft man zwangsläufig Gefahr, sich selbst ungeschminkt betrachten zu müssen, und das kann natürlich auch manchmal recht ungemütlich werden. *„Und der Mensch versuche die Götter nicht, und begehre nimmer und nimmer zu schauen, was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.“* - könnte man mit Schiller sagen und damit die geheime Lebensmaxime vieler Menschen treffend bezeichnen. Wer aber wirklich Schauspieler im modernen Sinne sein will, kann gerade dem nicht entkommen. Darum gibt es auch wenig wirklich gute Schauspieler und viel mehr, die sich mehr oder weniger gut mit ihrer persönlichen Masche durchlavieren! Jedenfalls sollte man als Schauspiel nicht vollkommen überrascht sein, wenn es zu so einer unvermuteten Selbstbegegnung kommt, und man sich darüber klar sein, daß die uneingestandene Angst davor oft der entscheidende Grund sein kann, warum man in seiner Rollengestaltung nicht weiterkommt. Nebenbei, so unangenehm eine derartige unverhüllte Selbsterkenntnis auch sein mag, schaden kann sie nicht, sondern höchstens auch für das alltägliche Leben nützen. Ehrlich betriebene Schauspielkunst hat halt immer auch einen gewissen autotherapeutischen Effekt und ist vielleicht manchmal besser und jedenfalls preiswerter, als sich beim Psychiater auf die Couch zu legen!

Die Arbeit an der Rolle

Alle bewußte schauspielerische Arbeit ist ein Weg der Selbsterkenntnis, aber zugleich auch ein Weg der Selbstüberwindung. Je länger und intensiver man an einer Rolle arbeitet, desto eigenständiger und lebendiger wird sich der Rollencharakter in unserer Seele vergegenwärtigen und als selbstständige Persönlichkeit neben unseren Alltagsmenschen hintreten. Zwei Personen leben dann sozusagen in uns, die wir ganz klar auseinanderhalten müssen. Wenn immer sich diese zwei Personen in uns vermischen, wird das schlimme Folgen haben. Entweder kommen wir bloß wieder zur reinen Selbstdarstellung, oder, schlimmer noch, der Rollencharakter beginnt sich in unser normales alltägliches Dasein einzumischen. *Man darf sich niemals mit seiner Rolle »identifizieren« wollen*, auch wenn man das oft naiverweise als geradezu charakteristisch für gutes Rollenspiel annimmt. Der eigene Alltagsmensch muß stets *neben* und völlig getrennt vom Rollencharakter bestehen bleiben! Manchen Schauspieler, die für ihr exzessives Spiel bekannt sind, ist das nicht genügend gelungen; sie haben zwar oft großartig gespielt, aber sie sind persönlich daran zerbrochen (Musterbeispiele etwa: Romy Schneider oder Oskar Werner). Unser *höheres ICH*, wie es Cechov nennt, das *Über-Ich* im Sinne Freuds, muß sich sowohl über unsere Alltagspersönlichkeit als auch über den Rollencharakter stellen, beide streng auseinanderhalten, und jeweils frei entscheiden, wer von beiden sich gerade ausleben darf, welche sozusagen gerade den gemeinsamen Körper benutzen darf. Die Zeit, wo man noch aus dem »Bauch« heraus, aus der eigenen unmittelbaren Emotion, aus dem naturgegebenen instinktiven, aber darum auch unbewußten Talent heraus spielen konnte, ist eigentlich schon abgelaufen. „*So, wie ein Maler beispielsweise außerhalb des Materials steht, das er für die Realisierung seiner Bilder benützt, stehen auch Sie, der Schauspieler, bei inspiriertem Spiel außerhalb des Leibes und außerhalb der schöpferischen Emotionen. Sie stehen über sich.*“ (Cechov, S 122)

Was also müssen wir tun, um eine Rolle verkörpern zu können? Wir haben den Rollencharakter als eigenständige *seelische* Persönlichkeit in uns, neben unserer eigen, und diese selbstständige Rollenpersönlichkeit muß unseren Körper benutzen, um sich dem Publikum zu zeigen - nur ist dummerweise dieser Körper, wie könnte es auch anders sein, unserer eigenen Alltagsperson angepaßt und meist ganz und gar nicht dem Rollentypus. Folglich muß sich unser ganzer Körper ändern! Zwar wird man als kleinwüchsiger Schauspieler nicht plötzlich zum Hünen werden können, und die wenigsten werden für eine Rolle 20 kg zu- oder abnehmen wollen - aber das ist auch gar nicht nötig. Nicht, wie groß, schwer, dick oder dünn der Körper ist, gibt den Ausschlag (obwohl man darauf natürlich in gewissen Grenzen bei der Rollenbesetzung achten muß), sondern seine *innere* und *äußere Beweglichkeit*. *Der Bewegungsgestalt, dem Bewegungsmuster des Körpers muß der Rollencharakter aufgeprägt werden. Wir müssen dazu unsere eigenen, von Kindesbeinen an entwickelten inneren und äußeren Bewegungsformen so vollständig als möglich überwinden und durch andere ersetzen. Die ganze Bewegungsgestalt muß vollkommen verwandelt werden.* Der Begriff „Bewegungsgestalt“ muß dabei denkbar weit gefaßt werden, er beginnt nämlich bereits bei der inneren *Denkbewegung*. *Unsere Meinung, unsere Gedanken, unser Verstand, sind für den Rollencharakter völlig unwesentlich, ja störend.* Das ist sogar die erste und schwerste Hürde, die wir zu überwinden haben, denn gerade durch unser Denken, mit dem wir uns ganz besonders identifizieren, klammern wir uns ganz fest an uns selbst und machen es uns sehr schwer, uns von uns selbst zu befreien. Gerade im Denken machen wir uns nur allzuleicht zum Gefangenen unserer selbst. Solange wir uns an unseren

Gedanken festhalten, solange werden wir wahrscheinlich überhaupt verhindern, daß der Rollencharakter als selbstständige Persönlichkeit neben unserer eigenen aufkommen kann, und noch weniger wird es uns gelingen, diese neue, fremde Persönlichkeit unseren Körper ergreifen zu lassen. Denn der Verstand macht uns nicht nur zu Gefangenen unserer selbst, sondern er fesselt noch dazu unserer Persönlichkeit an den Kopf und verkrampft den restlichen Leib mehr oder weniger. Wer halbwegs aufmerksam beobachten kann, wird leicht bemerken, daß ausgesprochene einseitige Verstandesmenschen körperlich sehr ungeschickt, oft geradezu hölzern sind. „Bei geistiger Arbeit beobachtet man ... eine Zunahme des Energieumsatzes. Diese ist nur zum geringeren Teil durch die Mehrarbeit des Gehirns bedingt. Der größte Teil der Zunahme rührt von einer erhöhten Grundanspannung der Körpermuskulatur her.“ (R. Schmidt, Medizinische Biologie des Menschen, S 133) Wenn sich durch die Verstandestätigkeit die Körpermuskulatur verspannt, wird die Gestik eckig, wirkt gehemmt, oft verkrampfen sich auch die Finger und ganz besonders wird der freie Atemstrom behindert - es geschieht also alles das, was wir als Schauspieler überhaupt nicht brauchen können. Die erste, scheinbar paradoxe Grundregel der Schauspielkunst muß folglich lauten:

Der Schauspieler muß zeitweilig seinen Verstand verlieren!

Nur dann kann es uns gelingen, den Körper vollkommen zu entkrampfen und so frei beweglich zu machen, daß er sich dem Rollencharakter anpassen kann. Da wir modernen Menschen alle mehr oder weniger ausgeprägte Verstandesmenschen sind, liegt hier gerade die allergrößte Hürde für unsere künstlerische Entfaltung. Solange wir in unserem Verstand befangen bleiben, stehen wir uns selbst unweigerlich im Wege!

Die zweite Grundregel der Schauspielkunst scheint noch paradoxer zu sein:

Der Schauspieler muß zeitweilig seine Sprache verlieren.

Näher besehen, ist auch das ganz klar. In der frühen Kindheit haben wir unsere Sprache durch Nachahmung von unseren Eltern und anderen Menschen, die uns umgaben, gelernt. Unserer Sprache haften schon alleine dadurch bestimmte charakteristische Eigentümlichkeiten an. Da ist etwa das schwere „Meidlinger“ »L«, das breite „beißerische“ »E« des modernen Wiener Dialekts, da sind die harten, ganz im Rachen steckenden Konsonanten des Tirolerischen, die weichen, vokalischen Laute im Kärntnerischen, das knappe und abgehakte Berlinerische, das charakteristische »R« der Bayern usw. Dazu kommt unsere eigenes Grundtemperament, das für einen bewegteren oder müderen, für einen klareren oder verschwommeneren Redefluß sorgt. Hinzu kommt - wieder einmal - unser Verstand, der uns dazu drängt, durch die Sprache vorwiegend Gedanken vermitteln zu wollen. Viele scheinen ja heute überhaupt zu glauben, daß das der einzige Zweck des Sprechens ist: Gedanken, oder, noch schlimmer, abstrakte »Informationen« zu transportieren. Der Verstand macht die Sprache monoton, zergliedert sie in einzelne Phrasen, in Sätze und Absätze, an denen der lebendige Redefluß zerbricht - man beachte nur, wie sehr wir dazu neigen, die Sprache am Ende eines Satzes, oft sogar schon am Ende einer Verszeile auf den Punkt hin zu senken. Das Sprechtempo variiert ebensowenig wie die Tonhöhe; höchstens werden noch einige Begriffe, die wir für wichtig erachten, besonders betont. Was wir derart von uns geben, mag durchaus sehr geschickt sein, aber es ist zugleich für das Publikum fürchterlich langweilig und anstrengend zu verfolgen und wird bei den Zuhören genau das bewirken, was auch meist bei faden Vorträgen geschieht: das Publikum wird sanft entschlummern! Die Sprache sinkt dadurch zum bloßen Diener des Verstandes herab, der in Wahrheit, so wie er sich heute darstellt, nur ein

kümmertliches Destillat der viel größeren Weisheit ist, die in der Sprache selbst lebt. Tatsächlich hat ja Aristoteles, der Begründer des logischen Verstandesdenkens, die Logik der Sprache abgerungen. »Logos« heißt bekanntlich im Griechischen »Wort«, und die Logik ist nichts anderes als eine Beschreibung des grammatikalischen Satzbaues und der geordneten Satzfolge, die die Menschheit schon lange beherrschte, ehe sie sich des abstrakten Verstandes bewußt geworden ist. Und die »Kategorienlehre« des Aristoteles, die Mutter aller schematischen Verstandeseinteilungen, spiegelt nichts anderes wieder als die zehn verschiedenen Wortarten (Substantiv, Verbum usw.) der griechischen Sprache. Damit ist nichts gegen den Verstand gesagt, den wir natürlich als moderne Menschen unbedingt brauchen, und der uns auch einen Teil der in der Sprache für uns zunächst unbewußt waltenden Gesetzmäßigkeiten bewußt und dadurch frei verfügbar gemacht hat, aber als Künstler brauchen wir mehr. Wir müssen die volle Weisheit der Sprache ausschöpfen - und die überragt unseren winzigen Verstand beiweiten. Kein Mensch hätte die Sprache bewußt mit seinem Verstand »konstruieren« können, wir haben vielmehr alle unseren Verstand der Sprache abgelauscht. Darum lernt ja auch das Kind zuerst sprechen und dann erst denken! Für den Schauspieler gilt jedenfalls ganz unbedingt: *wir sollen nicht versuchen, die Sprache durch unseren Verstand zu belehren, sondern wir müssen von der Sprache selbst belehrt werden.* Das wirkt, nebenbei bemerkt, wenn man es nur genügend bewußt erlebt, recht förderlich und kräftigend auf den eigenen Verstand zurück. Man wird bald bemerken können, daß die fortgesetzte intensive Arbeit mit der Sprache unser Denken treffsicherer und entschlossener macht. Es geht uns dann nicht mehr so leicht wie Shakespeares Hamlet, der feststellen muß: *„der angeborenen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angekränkelt; und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck, durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt, verlieren so der Handlung Namen.“* (Hamlet III/1) In Griechenland, der Wiege des philosophischen, ja überhaupt des abendländischen Denkens, hat man daher stets das *philosophische Gespräch* gepflegt, und man hat sich seine wesentlichsten Gedanken nicht einfach alleine daheim im stillen Kämmerchen gemacht. Platon hat deshalb sogar seine philosophischen Schriften in *Dialogform* verfaßt, und Aristoteles führt immerhin noch ein fiktives Gespräch mit seinem Leser. Dabei muß man sich auch gleich darüber klar sein, wie man in griechischer Zeit bis hinein in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte gelesen hat: man hat nämlich niemals den Text bloß leise lesend gedanklich aufgenommen, sondern man hat ihn überhaupt nur laut rezitierend erfaßt. Von Augustinus, dem frühchristlichen Kirchenvater des 4. Jahrhunderts, berichtet noch ein Schüler ganz erstaunt, daß er Augustinus stumm lesend an seinem Pult angetroffen habe, und er rätselte darüber, wie denn das überhaupt möglich wäre! Übrigens, weil gerade das Wort »Pult« gefallen ist: man hat in dieser Zeit auch niemals sitzend gelesen, sondern immer nur stehend, und man hat auch seine Gedanken niemals sitzend entwickelt, sondern stehend oder, noch häufiger, gehend. Deswegen hießen auch die Schüler des Aristoteles »Peripatetiker«, die »Herumwandelnden«. Der griechische Verstand entwickelte sich eben nicht nur aus der Sprache, sondern überhaupt aus der ganzen lebendigen Körperbewegung, und er war daher auch ganz anders als unser modernes Denken, das sich ganz im Kopf konzentriert und den restlichen Körper weitgehend ablähmt. Aristoteles hat noch ganz selbstverständlich angenommen, daß das zentrale Organ des Denkens das menschliche Herz sei, womit er für seine Zeit durchaus recht hatte, während dem Gehirn lediglich die Funktion eines raffinierten »Blutkühlers« zukomme - was übrigens tatsächlich eine der phantastischsten Leistungen des Gehirns ist: das Gehirn verbraucht nämlich selbst im Schlaf beinahe ein Viertel unserer ganzen Stoffwechselenergie alleine um seine komplexe Struktur, die beständig abzusterben droht, aufrecht zu erhalten; die dabei unvermeidlich auftretende überschüssige Wärme muß sehr effektiv abgeleitet werden. Unser modernes Verstandesdenken bedient sich allerdings tatsächlich fast ausschließlich des Gehirns als

Denkwerkzeug - und gerade darum ist der Verstand dem Schauspieler im Wege! Er solle ja seine Rolle nicht »verhirnen« oder »verkopfen«, sondern verkörpern.

Inspiriertes Spiel ist mit *unserer* Alltagssprache nicht möglich, dazu ist sie zu sehr durch *unsere Persönlichkeit* korrumpiert. *Unsere Sprache* müssen wir also loswerden, um später eine neue gewinnen zu können. Natürlich müssen wir nicht gleich unsere ganze Muttersprache verlieren und stumm wie die Fische werden, aber *unsere Sprechgewohnheiten*, durch die wir unsere Muttersprache zum Spiegelbild unserer Persönlichkeit machen, müssen wir ablegen. Wir müssen, aber mit dem voll wachen Bewußtsein des Erwachsenen, wieder in jene Phase der Kindheit zurückkehren, in der wir ganz spielerisch unsere Sprache erlernt haben. Wir müssen wieder lernen, spielerisch mit den Lauten umzugehen, und die *Freude am Spiel* muß unsere Übungen leiten. „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen sein werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen.“

(F. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen)

Wir müssen unsere ganze einseitig verhärtete Alltagssprache zu einer lebendig beweglichen Lautwelt aufschmelzen, aus der die Worte neu geboren werden. Kein Begriff darf uns dabei hindern; wir müssen »vergessen«, was die Worte bedeuten, d.h., worauf sie bloß hindeuten, und sollen sie selbst unmittelbar in ihrem Werden erleben. In allen nachfolgenden Sprachübungen geht es primär um dieses reine Laut- und Worterlebnis, um die *reine Sprache*, um die vom Begriff befreite Sprache. Das Kind lernt ja normalerweise auch erst zu sprechen und dann zu denken. Es wendet die ersten einsilbigen Worte, die es sich mühsam bildet, auf alles mögliche passende und unpassende an und kümmert sich nicht im geringsten darum, was sie bedeuten. Es hat einfach eine himmlische Freude daran, sich zu artikulieren; es musiziert und plastiziert mit den Lauten in einem ganz natürlichen Spiel und versucht die Wortgebilde nachzubilden, die ihm seine Umgebung zuträgt. Das kleine Kind ist ein wahrer Meister der völlig naiven Nachahmung - der Künstler muß sich etwas von dieser Fähigkeit für das spätere Leben bewahren - dann ist er ein Naturtalent - oder er muß sie, weil sie durch unser modernes Leben verschüttet wurde, mühsam aus der Tiefe seines Wesens wiedergewinnen. Dort schlummert sie nämlich ganz sicher; unsere Übungen sollen helfen, dahin vorzudringen.

Gelingt das, dann schöpfen wir unmittelbar aus dem Urquell der menschlichen Sprache und wir werden jedes einzelne Wort, jede Silbe, ja jeden einzelnen Laut - das sei ganz ohne Übertreibung gesagt - wie ein ganz unglaubliches Wunder erleben, das sich erstmals vor unserem Bewußtsein entfaltet. Das unterscheidet uns nämlich doch von den Kindern, daß diese die Sprache schlafwandlerisch, beinahe unbewußt erlernen, während wir als Künstler diesen Prozeß voll bewußt erleben können. Dann geht aber eine völlig neue Welt, die uns immer wieder neue Überraschungen bringt, vor unserem Bewußtsein auf. Eine Welt, die dem Alltagsmenschen so unbekannt ist, daß er nicht einmal vage ahnt, daß sie existiert. Dieses Erlebnis, das man an der Sprache haben kann, und als Künstler auch haben sollte, ist mindestens so dramatisch und aufregend, wie wenn ein Blindgeborener nach einer erfolgreichen Operation erstmals die Farbenwelt erlebt! Tatsächlich sind wir als Alltagsmenschen blind für die verborgene Lichtwelt der sprachbildenden Kräfte. Ich gebrauche die *Lichtmetapher* ganz bewußt, denn man hört dann nicht mehr allein die Worte, man sieht sie rein seelisch in ihrer Form- und Farbenvielfalt. Wir sprechen ja auch so von hellen oder dunklen, harten oder weichen Lauten und denken uns nicht viel dabei. Für den Sprachkünstler wird das und mehr zum ganz realen seelischen Erlebnis. Ganz besonders wird jedes Wort, jeder Laut, ganz besonders jeder Vokal von einem ganzen

Schwall von Gefühlen begleitet werden, die aber nun nicht mehr *unsere* persönlichen Gefühle sind, sondern aus denen eine gleichsam *objektive Gefühlswelt* spricht, die mit den tieferen Schichten der Sprache untrennbar verbunden ist und von der unsere persönlichen Gefühle nur ein matter einseitiger Abglanz sind. Diese objektive Gefühlswelt steht uns aber dann auch für die Rollengestaltung zur Verfügung, und aus ihr dürfen wir ungehemmt schöpfen - oder besser gesagt: der Rollencharakter, der in uns lebt, wird selbsttätig das daraus entnehmen, was ihm angemessen ist. Wir müssen uns überhaupt nicht überlegen, wie wir die Rolle sprechen sollen, sie sorgt schon selbst dafür, wenn wir nur zäh genug unsere Übungen machen. Die gehören nämlich für den Schauspieler ebenso zum täglichen Leben wie für den Klavierspieler seine Fingerübungen. Lassen wir uns doch einfach davon überraschen, wie unser Rollencharakter allmählich selbstständig sprechen lernt! Seien wir einfach wachsender, aber stiller Zuschauer dessen, was sich in uns entfaltet - wir haben dazu zweifellos den besten Logenplatz! Natürlich gehört Mut dazu; man muß einfach fest darauf vertrauen, daß das Nötige entstehen wird - dann wird es auch entstehen. Man sollte die Schöpferkraft der Sprache nicht unterschätzen; sie wird alles viel besser zustande bringen als wir es uns jemals ausdenken könnten.

Nur so kann man zu einem wirklich *inspirierten Spiel* kommen. Und den Ausdruck »*inspiriert*« darf man dabei ganz wörtlich nehmen: „Inspiration“ heißt „Einatmung“ - und das richtige Atmen ist die Grundvoraussetzung der künstlerischen Sprache. Die Atmung öffnet den Körper derart, daß er zum tauglichen Werkzeug des künstlerischen Erlebens und Gestaltens werden kann. Die richtige Atmung führt uns vom bloßen Kopfbewußtsein zu einem leisen Körperbewußtsein hin, das für den Schauspieler ganz wesentlich ist. Der abstrakte Verstand hingegen hemmt den harmonischen Atemstrom und fesselt unser Bewußtsein in der Kopfregion, an der der Körper, kraß gesprochen, wie ein hölzerner Klotz hängt. Wer nur aufmerksam genug ist, kann erleben, wie jeder einzelne abstrakte Begriff, den er sich bildet, ganz leise den Atemrhythmus und weiter sogar den Bewegungsrhythmus der Gliedmaßen hemmt. Das liegt an der schon angesprochenen Muskelverkrampfung, die mit jeder rein intellektuellen Tätigkeit *notwendig* verbunden ist. Wir können uns nämlich überhaupt nur dadurch scharf umgrenzte abstrakte Begriffe bilden, daß der Kopf, das Denkwerkzeug, so weit als nur irgend möglich ruhig gestellt wird. Und das geschieht eben dadurch, daß sich der Körper zum steifen Gerüst verfestigt, dessen einzige Aufgabe darin besteht, den Kopf ruhig zu tragen. Nur dadurch wird unser Seelenleben so unbeweglich, daß es in einzelne streng von einander gesonderte abgegrenzte starre Begriffe zerfällt, die wie tote Gegenstände frei miteinander kombiniert und in eine unverrückbare logische Folge gebracht werden können. Inhaltlich umfassen diese Begriffe nur das, was wir ihnen durch strenge Definition zugestehen, und innerhalb dieser definierten Grenze werden sie festgehalten und dürfen sich selbsttätig nicht weiterentwickeln. Der abstrakte Verstand zerschneidet die Welt, indem er zugleich alle Sinnesqualitäten, alle Gefühle usw. aussondert, in einzelne Teile, aus denen er sich anschließend wie bei einem Puzzlespiel ein abstraktes, von allen Wahrnehmungsqualitäten befreites Abbild der Welt rekonstruiert. Wesentliche daran ist, daß dieses Bild einzig und allein durch unsere *eigene* bewußte Verstandestätigkeit zustande kommt, und alle Kräfte, die aus dem Unbewußten aufsteigen könnten, streng ausgeschieden werden. Wir haben es dann nur mit unserer eigenen vollbewußten geistigen Tätigkeit zu tun: gerade das hat aber unser *Persönlichkeitsbewußtsein* extrem gesteigert. Der Grieche hat, wie wir gesehen haben, noch nicht so gedacht - und eben darum hat er sich auch noch nicht so sehr als einzelne auf sich gestellte Persönlichkeit empfunden wie der heutige Mensch. Er fühlte sich noch vielmehr als Mitglied einer sozialen Gemeinschaft, der Polis, denn als einzelner Mensch. Ein gewisses kollektives Erleben, wie es die Menschheit früherer Jahrtausend überhaupt gekennzeichnet hat, war ihm noch eigen, aber er spürte immerhin schon sehr stark in sich das Verlangen, eine

eigenständige Persönlichkeit zu werden, was immerhin dann bei den Römern schon viel stärker gelang, aber erst wirklich in der späteren Neuzeit so richtig zum Durchbruch kam. Wir sehen also, was wir durch den Verstand gewonnen haben: das Bewußtsein, eine eigene Persönlichkeit zu sein, die allein auf sich selbst gestellt, frei für sich entscheiden kann. Darum konnte der französische Philosoph René Descartes begeistert ausrufen: „*Ich denke, also bin ich.*“ Hier liegt auch die Wurzel aller modernen Demokratiebestrebungen: das Volk soll zu einer Versammlung freier Persönlichkeiten werden, die gemeinsam die Zukunft gemäß ihren persönlichen Wünschen, die sie miteinander absprechen, gestalten wollen. Die griechische Demokratie hat zwar unsere moderne vorbereitet, unterscheidet sich aber doch noch wesentlich von ihr - man denke nur, mit welcher Selbstverständlichkeit sich der Grieche seine Sklaven hielt, die, selbst wenn er sie gut behandelte, doch völlig rechtlos waren. Erst der eng mit der lateinischen Sprache verbundene römische Verstand hat ein Rechtssystem geschaffen, das mit der einzelnen Persönlichkeit, mit dem einzelnen Bürger rechnet, und dieses römische Rechtssystem wirkt über den Umweg über das *römisch-katholische* Kirchenrecht bis in unsere moderne Staatsgrundlage nach.

Der Verstand macht den Menschen erst zur bewußt eigenständigen Persönlichkeit. Man kann das Wort „Verstand“ geradezu so auffassen, daß dadurch der Mensch gelernt hat, fest auf sich selbst zu stehen - und das begründet zugleich den *persönlichen Egoismus*, und er beginnt gerade im römischen Kulturkreis. Vorher gab es ihn in dieser Art kaum, sondern nur einen *überpersönlichen Egoismus*, der seine Wurzeln im kollektiven Erleben der Menschen hatte. Was irgend einem Mitglied des Kollektivs angetan wurde, das verspürte man unmittelbar so als wäre es einem selbst geschehen, so wie wir es heute ziemlich gleich schlimm empfinden, wenn uns jemand ins Gesicht oder in den Magen schlägt. Die Schuld oder Unschuld des einzelnen Menschen kam dabei überhaupt nicht in Betracht. Was eine Familie der anderen antat, das mußte an der anderen Familie gerächt werden, egal wen es dort traf. Darin gründet sich das Prinzip der *Blutrache*, das da und dort bis in die heutige Zeit nachwirkt (man denke nur an die Bedeutung der „Familie“ in den mafiosen Vereinigungen). Das gilt ganz besonders auch noch für die frühgriechische Zeit, in der sich der einzelne Mensch vorwiegend als Glied der Familie, des Stammes oder Volkes empfand. Man empfand das Kollektiv als eine Art Überpersönlichkeit; und der Stammesführer, der König, war der, der am besten artikulieren und durchsetzen konnte, was in diesem kollektiven Bewußtsein an Bedürfnissen lebte, und was das Kollektiv an Taten setzte, war eben der Wille dieser kollektiven Überpersönlichkeit - darin liegt eine der Wurzeln der griechischen Götteranschauung: Was man auch tat, ob man Kriege gegen andere Stämme oder Völker führte, ob man Rache nahm - man tat es in göttlichem Auftrag; das wird noch in den homerischen Epen sehr deutlich und beginnt erst in der klassischen Zeit allmählich zurückzutreten. Immerhin empfanden noch die Athener die Göttin *Athene* ganz selbstverständlich als ihre Stadtgöttin. Ursprünglich gründen alle diese Kollektive in der Blutsverwandtschaft. Etwas davon wirkt noch nach, wenn eine Mutter das Leid, das einem ihrer Kinder zugefügt wird, unmittelbar wie ihr eigenes verspürt. Je mehr die Stämme zu Völkern zusammenwuchsen, desto mehr trat die reine Blutsbindung zurück; was jetzt das Kollektiv vorallem verband, war die gemeinsame Sprache. Sprache ist ja immer überpersönlich, eine reine Privatsprache des einzelnen kann es nicht geben. Auch über einzelne Völker hinausragende religiöse Gemeinschaften sind ganz wesentlich von einer gemeinsamen Sprache bestimmt - man denke nur, was die Lateinische Sprache für die katholische Kirche bedeutet hat oder das Arabische noch heute für den Islam. *Diese* religiösen Gemeinschaften stellen auch ganz deutlich das Kollektiv *über* die Einzelpersönlichkeit, die letztlich als ihr dienendes Glied aufgefaßt wird. Und *Luther* hat gerade dadurch am wirksamsten gegen diesen kollektivistischen Katholizismus protestiert, daß er die Bibel ins Deutsche übersetzte.

Das zu bedenken, kann dem Schauspieler hilfreich sein, der sich durch seine Rolle ins griechische Zeitalter zurückversetzen muß. Er muß sich dann in eine Zeit einleben, in der die Sprache noch wenig vom Intellekt beeinflusst, aber dafür umso mehr vom *Gefühl* getragen ist. Er muß den Schritt vom *intellectus* zum *pathos* finden, d.h. zum ehrlich *erlebten* Gefühl, das aber niemals *gemacht* erscheinen darf, weil es sonst zum falschen Pathos wird, das den Zuseher zurecht abstößt. Gemacht wirkt es immer, wenn wir verstandesmäßig nach dem Inhalt des Textes entscheiden, daß nun ein bestimmtes Gefühl angebracht wäre und dann so tun als ob wir es auch hätten - dann ist es geheucheltes Gefühl. Das echte Gefühl wird von selbst entstehen, wenn wir nur die Sprache stark genug aus dem lebendigen Atemstrom empfinden. Dann lassen die Laute aus ihrem wechselnden Rhythmus heraus von selbst das ihnen entsprechende Gefühl entstehen. Es steigt dann so in uns auf, daß wir selbst davon überrascht werden - und dann wirkt es auch, weil es wirklich spontan erlebt ist. Auch im alltäglichen Leben fassen wir ja nicht zuerst den Entschluß etwa traurig zu sein, und bemühen uns anschließend diese Stimmung aus uns herauszuholen, sondern das Gefühl entsteht von selbst und wir müssen es zur Kenntnis nehmen - auch dann, wenn es uns vielleicht gar nicht angenehm ist. Schmerzliche Gefühle würden wir dann wohl kaum in uns erregen. Das unterscheidet eben das Gefühlsleben wesentlich von unserer Verstandestätigkeit, daß wir unsere abstrakte Begriffsbildung vollkommen selbst beherrschen, die Gefühle aber nicht in gleichem Maße. Gefühle müssen wir zunächst so nehmen wie sie kommen, aber der Verstand kann uns helfen, nicht von ihnen überrollt zu werden. Die Sprache kann uns als Schauspieler helfen echte Gefühle in uns entstehen zu lassen, weil die Sprache letztlich nichts anderes ist als gestalteter Atem, und weil andererseits die Atmungsorgane wiederum das unmittelbare körperliche Werkzeug des Gefühlslebens sind. Man kann ja leicht bemerken, daß jede Veränderung oder Beeinträchtigung der Atmung sofort starke Gefühle auslöst. Atembeklemmung etwa ist unmittelbar mit einem starken Angstgefühl verbunden, umgekehrt regt ein seelisches Hochgefühl sofort den Atem und auch den Pulsschlag an. Unser rhythmisches System, also vorallem die Atmungs- und Kreislauforgane, sind rein körperlich das Zentrum des Gefühlslebens, ebenso wie das Gehirn das Zentrum des abstrakten Denkens ist. Jeder Vokal, der in unserer Sprache erklingt, löst ganz leise eine bestimmte Stimmung aus, und jeder Konsonant modifiziert sie auf charakteristische Weise. Wenn man die Melodie, den Rhythmus und die Harmonien der einander folgenden Laute erfaßt und dabei ganz von der Wortbedeutung absieht, dann beginnt man die Sprache als Musik zu erleben. In dieser in der Sprache verborgenen Musik lebt sich aber unmittelbar das Gefühl aus. Genau das haben die großen Komponisten gespürt, wenn sie Gedichte vertont haben. Die Wortbedeutung war ihnen unwesentlich, Begriffe kann ja die Musik nicht vermitteln, aber das dahinterstehende Gewoge der Gefühle wollten sie durch ihre Musik offenlegen. In der Musik offenbart sich eben unmittelbar, was in der Sprache nur verborgen ruht. Damit der Sprachkünstler die Musik der Sprache erleben kann, dazu muß er zwar kein Musiker sein, aber er muß die Sprache so lebendig gestalten, daß sie in den wechselnden Tonhöhen und Tempi tatsächlich in Gefühlstönen zu klingen beginnt. Düstere dunkle Laute, die man bis tief in den Unterleib hinein spürt; helle Vokale, die in den Schädelknochen widerklingen; das Stakkato harter Konsonanten, die blitzschnell aufeinander folgen - all das entrollt vor unserer Seele ein ganzes Gefühlsdrama, das sich hinter dem begrifflichen Inhalt des Textes verbirgt, und durch das wir unmittelbar ins Seeleninnerste des Rollencharakters blicken und ihn zugleich dem Publikum fühlbar machen. Im Alltagsleben können wir nicht ins Innerste unserer Mitmenschen schauen - im Rollencharakter stehen wir mittendrin: und wenn wir nur stark genug die Sprache in uns wirken lassen, so daß sie zur Musik wird, dann kann auch das Publikum an diesem Erlebnis teilnehmen. Wir

erreichen dann das Publikum nicht nur auf der Verstandesebene, sondern wir machen die, die uns zusehen, zu echten *Mitfühlenden*.

Und noch ein Drittes ist nötig: auch der Wille muß sich *unmittelbar* dem Publikum gegenüber aussprechen. Der Wille lebt in allem, was wir *tun*. Er zeigt sich in der kleinsten Fingerbewegung, in der Gestik unserer Arme, in einem flüchtigen Blick, in der Art wie wir gehen, etwa darin, ob wir fest mit der Ferse auftreten oder leichtfüßig über den Boden huschen. Überhaupt zeigt sich die Willenscharakteristik unserer Persönlichkeit in der ganzen Körperhaltung. Ob wir aufrecht stehen oder mit leicht gekrümmtem Rücken, ob wir häufig leise den Kopf senken oder ihn häufig zurückwerfen, ob unsere Schultern eingesunken sind oder wir mit leichtem Hohlkreuz durch die Welt marschieren - all das gibt ein lebendiges Bild unserer Persönlichkeit, das für den, der es zu lesen vermag, viel mehr aussagt als das, was wir an Meinungen und Gedanken äußern. In der Körperhaltung zeigt sich nämlich unmittelbar unser Können, nicht unser Wissen, unsere Fähigkeit, wirklich etwas zu tun - denn der Gedanke allein, sei er auch noch so klug, vollbringt noch nichts. Der Wille ist es, der ihn zur Tat werden läßt. Der Wille bestimmt, ob wir auch unser Wissen in Taten umsetzen können - und dieser Wille spricht sich in unserer ganzen Gestalt aus. Sie ist ein Spiegelbild der verborgensten Seiten unserer Persönlichkeit: *unserer* Persönlichkeit, wohlgemerkt - und die wollen wir ja gerade nicht auf der Bühne darstellen, sondern eine ganz andere, nämlich den Rollencharakter. Darauf haben wir ja schon hingewiesen: Wir müssen unsere natürliche Bewegungsgestalt aufgeben, überwinden, und dafür eine neue gewinnen. Daher gilt als dritte Grundregel der Schauspielkunst:

Der Schauspieler muß zeitweilig seine ganze bewegte Gestalt verlieren.

Alle Übungen zum Rollenspiel, namentlich auch die Temperamentsübungen sollen dahin führen, daß unsere ganze Gestalt so beweglich wird, daß wir uns so weit als nur möglich von unseren Bewegungsgewohnheiten und von unserer natürlichen Körperhaltung befreien, so daß dadurch Raum geschaffen wird für den Rollencharakter, der *sich* verkörpern will. Jede kleinste Geste, durch die unsere Persönlichkeit durchleuchtet, stört den Bühnencharakter. Hier müssen wir ganz frei von uns selbst werden. Und hier ist es zugleich auch am allerschwersten, denn wie wir gehen, wie wir unsere Gesten machen, wie wir schauen, dessen sind wir uns am allerwenigsten *bewußt*. Zwar zeigt sich gerade in unserer bewegten Gestalt unsere Individualität am aller deutlichsten - nur nicht für uns selbst. Denn alle anderen können uns von außen bei unseren Bewegungen zusehen und mit verständigem Blick daraus sehr viel ablesen - nur just wir selbst können uns von *außen* nicht anschauen. Da hilft im Grunde auch kein Spiegel, denn den können wir nicht beständig mit uns herumführen, und außerdem verändert der beständige Blick in den Spiegel unser ganzes Tun so stark, daß sich daraus wieder nichts vernünftiges ergibt. Auch Video und Film können uns nicht wirklich helfen, weil sie uns erstens kein reales räumliches Erleben vermitteln - und gerade auf die Bewegungsformen im Raum kommt es an - und weil sie uns nur einen stark verzerrten Eindruck liefern, indem sie manche Details kraß überbetonen und andere wiederum stark unterdrücken. Das einzige, was wirklich helfen kann, ist, daß wir unser Bewußtsein für die Feinheiten unserer Körperbewegungen erwecken und sie dadurch gleichsam von innen her objektiv erleben können. Dazu sollen unsere Übungen dienen. Und wenn wir uns derart unserer Körpersprache, die eigentlich eine *Seelensprache* ist, bewußt werden, dann wird das auch das beste Mittel sein, daß wir unsere persönlichen Eigenheiten loswerden, denn eines wird man bald bemerken: wenn man das, was man sonst unbewußt tut, plötzlich ganz bewußt ausführen soll, dann funktioniert auf einmal gar nichts mehr! Unsere ganze Gestik, unsere ganze Körperhaltung wird vollkommen durcheinander kommen - und das ist gut

so; nicht als endgültiges Ziel unserer Übungen, aber als notwendiges Durchgangsstadium! Ähnliches wird man übrigens auch schon bei den Sprachübungen bemerken. Auch da kommt normalerweise eine Phase, wo man mit der Sprache nicht mehr zurecht kommt, wo man plötzlich über Worte stolpert, die einem vorher keine Mühe bereitet haben. Das zeigt, daß man die Übungen richtig gemacht hat und daß sie nun zu wirken beginnen und unsere Sprache bald fähig sein wird, sich wirklich zu verwandeln. Ganz ähnlich ist es mit unserer Körpersprache. Ein bißchen davon merkt man ja schon, wenn man zum allerersten Mal auf der Bühne steht. Dann wirken meist schon die einfachsten Schritte und Handbewegungen recht unbeholfen. Ganz instinktiv will man sich nämlich nicht vor aller Augen zur Schau stellen, man will eigentlich unbewußt seine Bewegungsgewohnheiten verstecken, sie zeitweilig loswerden; jede Bewegung wirkt gehemmt und zurückhaltend, weil zugleich auch noch nicht zu einer neuen Bewegungsform hinfindet. Das, was sich natürlicherweise ankündigt, muß ganz einfach durch die Übungen verstärkt und weitergeführt werden. Und wenn wir dann uns selbst losgeworden sind, und wenn wir dann endlich genügend beweglich geworden sind, dann kann sich der Rollencharakter wirklich unseres Körpers bemächtigen und *sich selbst* verkörpern. Wie *er* sich schließlich verkörpern wird, dazu brauchen *wir* gar nichts mehr tun, davon dürfen wir uns getrost überraschen lassen. Damit haben wir eigentlich das Ziel aller Schauspielkunst erreicht: *wir haben eine Rolle glaubhaft verkörpert.*

Mehr als unserer drei Grundregeln bedarf es dazu nicht, aber wir leisten damit zugleich das schwierigste, was man als Mensch überhaupt leisten kann: *Selbstüberwindung*. Das wird uns wohl niemals vollkommen gelingen, aber jeder Schritt in diese Richtung bringt uns weiter. Wir kehren gewissermaßen mit einem Teil unseres Wesens in den Embryonalzustand zurück und lassen daraus einen neuen zweiten Menschen in uns heranwachsen. Wir gehen schwanger mit der Rolle, und der erlernte Rollentext und unsere beständigen Übungen sind die Nahrung, die den Rollencharakter wachsen und reifen läßt, bis er eigenständig gehen, sprechen und denken lernt. Und in dem Maße, in dem wir uns für die Rolle derart selbst überwinden, gewinnen wir uns zugleich selbst ein bißchen reifer zurück.

*Und solange du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.*

J. W. Goethe

VOKALÜBUNGEN

In den Vokalen erklingen musikalische *innere Seelenstimmungen*; in ihnen drückt sich unmittelbar das *Gefühl* aus. Indem man eine bestimmte *Vokalstimmung* über ein Wort, einen Satz oder über eine ganze Strophe ausgießt, erhält sie ein charakteristisches *gefühlsmäßiges Kolorit*. Im Vokalklang wird der Atem gehalten; der Körper dient als Resonanzkasten → helle Vokale = Kopfresonanz, dunkle Vokale = Rumpfresonanz. *Niemals* darf die Lautstärke durch Kraft mit den Stimmbändern erzeugt werden. Die Vokalklänge und die damit verbundenen Stimmungen müssen ebenso deutlich und bewußt voneinander unterschieden werden, wie es uns für die 7 Regenbogenfarben und ihre vielfältigen Nuancen selbstverständlich ist.

Das A sitzt *physiologisch* ganz weit hinten im Rachen; *seelisch* aber verbinden wir uns gerade durch das A ganz naiv staunend mit der Welt draußen und vergessen auf uns selbst. Im A erlebt man die ganze Welt beseelt. Das U hingegen sitzt physiologisch ganz weit vorne, seelisch aber ziehen wir uns ganz in uns selbst zurück, während wir die Welt als völlig seelenlos empfinden. Das O sitzt inmitten zwischen A und U und bedeutet für unser Erleben, daß wir seelisch weder ganz in der Außenwelt ertrinken noch auch uns ganz in uns selbst zurückziehen, sondern durch *bewußtes teilnehmendes Interesse* Inneres und Äußeres aktiv miteinander verbinden.

Physische und seelische Lautbewegung sind genau gegensätzlich!

„Das wahre schöpferische Fühlen liegt nicht an der Oberfläche der Seele. Aufgerufen aus den *Tiefen des Unterbewußtseins*, versetzt es nicht nur den Zuschauer, sondern auch den Schauspieler selbst in Erstaunen.“

GRUNDSTIMMUNGEN DER VOKALE

A bedeutet, sich zu öffnen, zu staunen, zu fragen, auch zu zagen. Man will etwas von außen empfangen. Der Mund muß sich weit und lang nach unten öffnen, ohne sich aber dabei zu verkrampfen; im Gegenteil werden gerade im A alle inneren Verspannungen aufgelöst. A wird ganz weit hinten im Rachen gebildet, seelisch führt es aber von einem selbst weg hinaus in die Welt. Die Resonanz erfolgt vorwiegend im oberen Bereich des Rumpfes. *Fragende Geste.*

E hält an sich, versperrt sich vor der Welt und besinnt sich auf sich selbst. E kann sehr schneidend werden: dann zerteilt, zersplittert es oder analysiert mit kritischem Verstand. Der Mund wird breit und öffnet sich nur wenig; eventuell werden die Zähne gefletscht. Normalerweise ergibt sich helle Kopfresonanz. *Ansichhaltende Geste.*

I hat etwas zielstrebiges, bestimmt hinweisendes an sich. Es wendet sich extrovertiert nach außen. Die ganze Gestalt will sich im I strecken, straffen. Helle Kopfresonanz. *Hinweisende Geste.*

O zeichnet sich durch seinen warmen vollen Klang aus, der Sympathie verströmt. Man möchte sich freudig mit der Welt vereinen. Der Mund muß sich schön runden. Das O erklingt inmitten der Brust. *Sympathiegeste.*

U hat einen kühlen und harten Klang und deutet oft auf etwas Unangenehmes hin, das man abwehren möchte. Es kann aber auch gelegentlich ein lustvolles Empfinden bedeuten, das aus der Tiefe aufsteigt. Es wird ganz vorne mit vorgespitzten Lippen gebildet, seelisch zieht man sich allerdings gerade vor der Außenwelt zurück. Die Resonanz erfolgt tief unten im Rumpf. *Abwehrende Geste.*

EI bedeutet die Verschmelzung der hellen Vokale und kann als weiches Streicheln, aber auch als heller Glanz empfunden werden. Es dringt, schon bedingt durch seine weitgehende Kopfresonanz, kaum in die Tiefe, sondern streicht gleichsam über die Oberfläche. *Man nimmt alles leicht und oberflächlich.*

AU verbindet die dunklen Vokale (eigentlich A-O-U, wenn man deutlich spricht) miteinander und dringt durch und durch. Das kann schmerzvoll empfunden werden, bedeutet jedenfalls eine den ganzen Raum erfüllende seelische Präsenz. *Man nimmt alles schwer und ernst.*

FRÜHLINGSLIED

Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute,
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling hinaus ins Weite!

Kling hinaus bis vor das Haus,
Wo die Veilchen sprießen,
Wenn du eine Rose schaust,
Sag, ich laß sie grüßen.

KONSONANTENÜBUNGEN

Die Konsonanten bilden *äußere Formbildekkräfte* nach. Je stärker sie gestaltet werden, desto mehr Atemluft verbrauchen sie - desto stärker ist aber auch ihre künstlerisch gestaltende Wirkung. An der Gestaltung der Konsonanten wirken weniger die Stimmbänder mit (die erregen den Vokalklang), als vielmehr der ganze Rachenraum, mit Gaumen, Zunge, Zähnen, Ober und Unterkiefer usw. Elastische Beweglichkeit in diesen Organen ist für gut gestaltete Sprache unerlässlich. In den Konsonanten lebt sich der gestaltende *Wille* unmittelbar aus. So wie wir Würfel, Kugeln, Zylinder usw. deutlich auseinanderhalten können, so müssen auch die Formkräfte der Konsonanten klar voneinander unterschieden werden. Die Konsonanten müssen so stark erlebt werden, als könnte man sie buchstäblich mit Händen tasten. Im Gegensatz zu den äußeren Gegenständen sind sie keine festen, fertigen Formen, sondern *tätig werdende Bewegungsformen*, die unmittelbar mit unseren Händen gespürt werden müssen.

Physiologischer Sitz der Konsonanten

| | | | |
|-------------|--------------------|--------------|-----------|
| Lippenlaute | B, P, M, W, R | Brummweib | Begreifen |
| Zahnlaut | F, V, S, SCH, Z, C | Fußschutz | |
| Zungenlaute | N, D, T, L, R | Neandertaler | Gefühl |
| Gaumenlaute | G, K, CH, Ng, H, R | Kirchgang | Wille |

Bergbewohner bevorzugen Gaumen- und Kehllaute (Tiroler!); *Flachlandbewohner* (Wien, NÖ, Bgl) bevorzugen Lippenlaute. *Seefahrer* bevorzugen Zungenlaute (im lebendigen Gefühl bildet sich das lebendig bewegte Wasser ab).

Gebildete Menschen bevorzugen *Konsonanten*, weil sich in ihnen das Begreifen, der zielgerichtete Wille, aber auch das kultivierte Gefühl ausdrückt.

Ungebildete Menschen sind mehr emotional orientiert; sie bevorzugen daher die *Vokale*.

Konsonanten und Atemstrom

Alle Konsonanten werden der *ausgeatmeten Atemluft* eingepreßt. Je nachdem wie der Atemstrom an der Gestaltung der Konsonanten beteiligt ist, kann man zwei große Gruppen von Konsonanten unterscheiden:

| | | |
|----------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Blase-, Reibe-, Zisch- oder Hauchlaute | H, CH, SCH, Z, S, W, F | Sie entstehen, wenn man den Atem frei strömen läßt, so daß er an Gaumen, Zähnen, Lippen bloß vorbeistreicht und sich daran reibt. |
| Stoß- und Explosionslaute | B, P, M, N, D, T, L, R, G, K | Hier muß sich der Atemstrom zunächst durch einen <i>Verschuß</i> an verschiedenen Stellen der Sprachorgane kraftvoll mehr oder weniger plötzlich, d.h. härter oder weicher, durchsetzen. Wichtig ist, daß die Atemkraft zuerst gesammelt werden muß, bevor sie sich durchsetzen kann. |

SILBEN und WORTE

Silben bestehen in der Regel aus einem *Vokal* und einem oder mehreren *Konsonanten*. Im Vokal lebt das *Gefühl*, das den Sprachklang entsprechend färbt. Wichtig ist, daß mit dem Klang zugleich rein innerlich andere Sinnesqualitäten mitempfunden werden. Klänge können als warm oder kalt, dunkel oder hell, ja sogar als farbig empfunden werden. Das sollte nicht als bloße Metapher angesehen werden, sondern unmittelbares starkes Erlebnis sein. Man muß die Wärme eines Lautes geradezu körperlich spüren und die Farbe eines Vokals beinahe mit Augen sehen. Diese Fähigkeit (man spricht in der Psychologie von *Synästhesie*), die nur wenige Menschen von Natur aus haben, sollte der Künstler soweit als möglich *bewußt ausbilden*. Das erfordert, daß die Laute sehr differenziert gesprochen werden und daß man sehr aufmerksam auf ihren reinen musikalischen Klang hört, *ohne* sich durch den begrifflichen Inhalt zu sehr ablenken zu lassen. Dabei kann man keineswegs den einzelnen Vokalen bestimmte Farb- oder Wärmeerlebnisse abstrakt zuordnen. Zwar werden die Laute E und I eher hell, die Laute A, O und U eher dunkel erlebt, das U wirkt eher kühl, das O warm usw., aber in einer gegebenen konkreten Situation, d.h. in einem bestimmten Wort, Satz oder Absatz kann sich das auch wesentlich ändern. Oft entsteht die künstlerische Wirkung gerade dadurch, daß ein bestimmter Vokal gerade seinem naturgemäßen Charakter entgegen wirkt. Jeder Laut muß also ganz bewußt in der jeweiligen Situation erlebt werden, und man muß empfinden wie dadurch eine ganz bestimmte innere Seelenstimmung erregt wird. Diese innere Seelenbewegung kann dann wiederum bis zur äußeren *Geste* weitergeführt werden (vgl. den Abschnitt über Gestik).

Im Konsonanten wirkt besonders stark der *Wille*, der äußere Formen nachbilden will. Auch dieses Erlebnis muß so sehr gesteigert werden, daß man geradezu vermeint diese Formen mit Händen greifen zu können. Mit jedem Konsonanten muß synästhetisch der Tastsinn und der Eigenbewegungssinn und der Gleichgewichtssinn mit erregt werden.

Mit den Vokalen schwingt also vorallem das mit, was man durch die oberen Sinne erleben kann: Farben, musikalische Klänge, Wärme und Kälte, seltener bestimmte Geschmacks- oder Geruchserlebnisse. Mit den Konsonanten wiederum gehen vorallem Begleiterlebnisse der unteren Sinne einher, also Schwere, Härte, Formen usw. In den Silben und Worten, in denen sich Vokale und Konsonanten miteinander verbinden, streben auch diese beiden Erlebnissphären zusammen und lassen ein ganz konkretes *inneres Bild* entstehen. In diesem ganz gesetzmäßig gebauten inneren Vorstellungsbild lebt sich die Ansicht aus, die man sich von einem bestimmten Gegenstand oder Ereignis gebildet hat. Jedem Wort liegt ursprünglich ein solches inneres Bild zugrunde, das auf den bezeichneten Gegenstand hinweist. So ist überhaupt ganz instinktiv die Sprache entstanden. Dieses konkrete bildhafte Erleben ist allerdings nach und nach immer mehr verblaßt und nur mehr der *abstrakte Begriff* übergeblieben. Wo das bildhafte Erleben nicht mehr vorhanden war, konnte sich auch allmählich die Bedeutung der Worte wandeln; sie zeigen heute vielfach nicht mehr exakt auf die ursprünglichen Erfahrungen und so klaffen bezeichneter Gegenstand und innerliches Bild oft auseinander - was aber kaum jemand auffällt, weil er das innere Bild ohnehin nicht erlebt. Die Sprache bekommt dadurch ein konventionelles, vereinbarungsmäßiges Element. Das stört die meisten heute nicht, da sie ohnehin das Wort nur auf einen bestimmten abstrakten Begriff beziehen und die dabei verwendete Lautkombination als mehr oder weniger willkürlich empfinden. Dieses Empfinden steigert sich noch dadurch, daß verschiedene Sprachen ein und denselben Gegenstand durch ganz verschiedene Lautkombinationen charakterisieren. Schließlich ist ein Gegenstand objektiv gegeben und müßte doch von allen gleich gesehen

werden. Das ist aber ganz abstrakt gedacht. In Wahrheit kann man sich von ein und demselben Gegenstand sehr wohl ganz verschiedene Ansichten bilden. Ein Volk richtet mehr auf diese, ein anderes mehr auf jene Aspekte sein Augenmerk. Jedes Objekt wird immer von einem bestimmten subjektiven Standpunkt aus betrachtet. Es gibt keine für sich bestehende „objektive“ allgemeingültige Wahrheit, sondern jedes Objekt muß notwendig aus einem ganz bestimmten subjektiven Blickwinkel angeschaut werden. Nur weil wir uns dieses subjektiven Standpunktes nur allzu oft nicht bewußt sind, kann die falsche Meinung entstehen, daß man sich von einem Ding nur eine einzige mögliche Ansicht bilden könnte. Was so schon für äußere Gegenstände gilt, das gilt noch mehr für innere Erlebnisse wie Haß, Liebe, Schmerz, Lust usw. So gibt es zwar keine „objektive“, und schon gar keine „subjektive“ Wahrheit, aber es gibt mehr: nämlich eine absolute und unverrückbare Wahrheit; und die ist immer dann gegeben, wenn man sich von einem ganz bestimmten subjektiven Standpunkt aus ein richtiges, ein zutreffendes Bild des gegebenen Objektes macht! Alle Worte entspringen einer solchen zutreffenden Ansicht des Gegenstandes von einem bestimmten subjektiven Standpunkt, der sich aus dem jeweiligen Volkstemperament ergibt. Daß in südlichen Sprachen, etwa im Arabischen, sehr häufig der Vokal A vorkommt, im Deutschen das E überwiegt und im Englischen das U, ist keineswegs zufällig, sondern hängt beispielsweise eng mit dem Klima und der Landschaft zusammen, in der diese Völker leben. Im warmen Süden öffnet sich die Seele leicht der unendlichen Weite der Wüste und dem darüber ausgespannten Himmelszelt, und damit ist eigentlich schon das Grunderlebnis bezeichnet, das sich im Vokal A auslebt. Im kühlen, regnerischen und nebeligen England tut man wohl daran, sich vor der Kälte zu schützen und den Mund möglichst wenig aufzutun - und das ist am stärksten im U der Fall! Und daraus erklärt sich überhaupt die ausgesprochene „Maulfaulheit“ der englischsprachigen Welt. Zugleich steht man der äußeren Welt mit einer gewissen nüchternen Kühle gegenüber, man verbindet sich seelisch nur wenig mit ihr und betrachtet sie mehr von einem pragmatischen Standpunkt. Damit ist aber zugleich der allgemeine Volkscharakter des Briten gekennzeichnet, von dem sich aber selbstverständlich jedes einzelne Individuum mehr oder weniger weit entfernen kann! Aber die Sprache ist eben, was ihre Worte, d.h. ihre Lautkombinationen betrifft, notwendigerweise überindividuell, d.h. volksgemäß - und daher lebt sich auch in der Sprache dieser seelische Grundcharakter der Völker deutlich aus, auch wenn die einzelnen Menschen in ihrem Empfinden davon mehr oder weniger abweichen. Der Schauspieler, dessen Werkzeug vor allem die Sprache ist, muß sich daher auch sehr stark in den tieferen Charakter seines Volkes einleben (was mit Nationalismus nicht das geringste zu tun hat!); denn hier findet er die Grundkräfte, aus denen heraus er seinen Vortrag gestalten muß. Und das geschieht eben gerade dadurch, daß er jeden Vokal intensiv aus vollem Atem erklingen läßt, daß er jeden Konsonanten so plastisch als möglich gestaltet, auf alle mit dem Klang verbundenen synästhetischen Begleiterlebnisse aufmerksam wird und schließlich die Lautverbindungen zum ganz bewußten bildhaften Erleben erhebt, das zumindest so intensiv wie ein heftiges Traumerlebnis sein muß - ohne dabei die klare Besonnenheit des wachen Verstandes zu verlieren. Das unterscheidet gerade den modernen Künstler von dem alten, der alles aus seinem Naturtalent heraus geschaffen hat. Wir heutigen Menschen sollen, wir müssen uns den nüchternen Verstand bewahren - allerdings darf er beim Künstler ausschließlich aufmerksam wachender Beobachter sein, aber niemals tätig in die künstlerische Gestaltung eingreifen: die muß nämlich *alleine* aus dem schöpferischen *Willen* und den sich daran entzündenden *Gefühlen* hervorgehen! Man muß gleichsam schöpferisch tätig werden *ohne* zuvor zu wissen, *wie* man dabei eigentlich vorgehen soll. Man muß anfangen tätig zu sein, man muß spüren, ob man sich bei dem, was so entsteht wohl fühlt oder nicht und ob man das Getane als schön oder unschön empfindet, und aus diesen Erlebnissen heraus muß man von neuem mit der Übung beginnen. Je öfter man das tut,

desto besser wird auch das werden, was dabei herauskommt, wenn sich ein durchgreifender Erfolg auch vielleicht erst nach Tagen oder Wochen einstellt. All das soll der Verstand wachsam verfolgen; dann kann er sich *danach* auch bewußt Rechenschaft geben von den inneren Gesetzmäßigkeiten dessen, was wir so aus unmittelbarem Erleben getan haben. Wir haben uns dann nicht nur eine künstlerische Fähigkeit angeeignet, sondern wir wissen auch, worauf sie gesetzmäßig beruht, und wir sehen dann auch sehr leicht, wo unsere Stärken liegen und woran wir noch besonders arbeiten müssen. Wir können so zum qualifizierten Kritiker unserer eigenen Leistung werden, wir werden uns weder überschätzen noch unterbewerten - beides ist in gleichem Maß schädlich. Damit ist zugleich der Vorteil erwähnt, den sich der moderne Künstler gegenüber dem alten erwerben kann. Das Naturtalent besitzt von vorneherein bestimmte gute Fähigkeiten, aber es kann sie kaum objektiv einschätzen und daher auch oft nicht gezielt weiterentwickeln. Diese Fähigkeit, die aber eben des wachsamem Verstandes bedarf, muß den modernen Künstler auszeichnen!

SYNÄSTHETISCHE ÜBUNGEN

WÄRMEGRADE - HÄRTEGRADE

Wie das Wasser fließt und das Wasser wellt,
in der starken Flut der Fels zerschellt.
Warmes *Wasser* wohlig wärmt,
dampft wie feuchter Hauch,
frostig friert es Kälte ein,
Wasser starrt zu Eis,
klarer als Kristall!

FARBENSPIELE

Schwer aus dunkler düsterer Nacht
Hebt sich purpurn roter Streifen Glanz.
Hell erstrahlt im ersten gelben Licht
gleißend nun der Sonne Angesicht,
weiße Wolken lustig wieder ziehn.
Grünend lebt auf weitem Plane
friedvoll aller Gräser Blütenduft.
Drüber spannt sich mächtig aus
blauend das gewalt'ge Himmelszelt,
bis es abends dunkler werdend, violett,
unendlich in das schwarze All versinkt.

WORTIMAGINATIONEN

„Gewöhnlich stehen hinter den Worten unserer Alltagssprache *Verstandesinhalte* oder *abstrakte Gedanken*, die gar nicht zulassen, daß die künstlerische Ausdrucksebene erreicht wird. Auf der Bühne lassen wir die Sprache oft noch mehr verkommen, indem wir ihr sogar den Verstandesinhalt noch wegnehmen. Die Worte werden zu *leeren Lauthülsen*. Der Schauspieler hat solche Worte bald satt und fühlt sich von ihnen bei der Arbeit an der Rolle behindert. Er fängt an, sich selbst Gefühle aufzuzwingen, greift zu »Stimmklischees«, denkt sich Intonationen aus, »legt Druck« auf einzelne Worte usw. *Er lähmt damit seinen schöpferischen Impuls.*

Eines der besten Mittel, die Sprache zu beleben und über das Alltägliche zu erheben, ist Ihre *Imagination*. Das Wort, hinter dem eine *Gestalt* steht, gewinnt Ausdruckskraft und verliert, sooft Sie es wiederholen, seine *Vitalität* nicht. Sie können Ihre Sprache beleben, indem Sie die Szenen herausnehmen, die Ihnen für das Stück insgesamt oder für Ihre Rolle zentral scheinen, und aus den Leitsätzen darin *die wichtigsten Worte herausgreifen und in Gestalten verwandeln*. Die Ausdrucksfähigkeit Ihrer Sprache erweitert sich immer mehr, bis über die Grenzen Ihrer Worte hinaus, und weckt in Ihnen immer mehr die *Freude am Schöpferischen*, während Sie Ihre Rollentexte sprechen.“

M. Cechov, S 71

| BAUM | TREE | ARBOR | ARBRE |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| deutsch | englisch | lateinisch | französisch |
| <i>universelle Lautbedeutung</i> | | | |
| B ist die aufgeblähte Blase; AU erfüllt die Blase durch und durch; gibt dem ganzen Wort einen warmen, dunklen Klang. M ergreift, verkostet mit den Lippen. | T stellt fest und unverrückbar etwas hin; Im R beginnt sich innerlich etwas zu regen, etwas treibt nach außen; Im I (denn so wird das doppelte E gesprochen) schießt nach allen Seiten etwas strahlig nach außen; es klingt hell und kalt. | A bedeutet, daß sich etwas öffnet; es ist dunkel und warm. Im R regt sich etwas; Im B bläht sich etwas auf; Im O rundet es sich, wird zugleich noch dunkler und wärmer; Im R dreht sich etwas, die Rundung wird tätig vollendet. | Anfangs analog wie nebenan (A-R-B); Dann aber regt sich im R nochmals etwas stark; Im E entzweit sich schließlich etwas, wird abgetrennt, zerrissen. |
| <i>mögliche Bildvorstellungen</i> | | | |
| Ein sommerlich dicht belaubter dunkler, schattenspendender Baum, der mit mächtigen Wurzeln in die Erde greift und ihre Säfte genußvoll verkostet. | Ein kahler Baum im Winter, umgeben vom gleißend hellen weißen Schnee; man sieht den festen Stamm, aus dem nach allen Seiten die Äste hervorschießen. | Die Blüte öffnet sich in zuerst voller Farbenpracht; darinnen reift dann die Frucht, schwillt an und bläht sich rundlich auf. | Wie nebenan, doch wird die Frucht gewaltsam abgerissen. |

Die Formkräfte der Konsonanten und die Grundstimmungen der Vokale sind universell für jeden Menschen und für jede Sprache gültig. In jedem Wort sind derart ganz bestimmte Stimmungen und gestaltende Bildekräfte vorgegeben. Diese müssen aber nun benutzt werden, um sich damit selbst ein bestimmtes individuelles Vorstellungsbild aufzubauen. Jeder kann und muß *sein eigenes* Bild finden; was oben beschrieben ist, ist nur jeweils ein mögliches Beispiel. Obwohl man also so sein Bild sehr frei aufbauen kann, ist es dennoch keineswegs willkürlich, denn ein richtiges, d.h. ein den Lauten gemäßes Bild wird nur entstehen, wenn man es aus den allgemeingültigen Form- und Gemütskräften der vorgegebenen Laute entwickelt. Wir vollziehen dann *bewußt* eine ähnliche Tätigkeit, wie sie sich *unbewußt* abspielt, wenn wir träumen. In Träumen können sich beispielsweise innere organische Zustände symbolisch bildhaft ausdrücken. Ein beginnender leiser Kopfschmerz etwa kann so empfunden werden, daß man sich in einer dumpfen, stickigen Höhle gefangen glaubt, oder auch in einem finsternen Verließ, in einem von Lokomotivrauch erfüllten Tunnel usw. Sehr verschiedene Bilder sind möglich, aber in allen drückt derselbe Schmerz aus, der sich unter der gewölbten Schädeldecke regt. Eine Verdauungsstörung in den Gedärmen symbolisiert sich im Traum meist als Schlangenbrut, vielleicht aber auch als sich ringelndes Gewürm oder gar als bedrohlicher Drache. Immer sind es ganz sachgemäße Bilder, die so ohne unser bewußtes Zutun entstehen, und ebenso sachgemäß müssen die individuellen Bilder sein, die wir uns aus dem Lautzusammenhang entwickeln.

ÜBUNGSBEISPIELE

FISCH und TISCH

TABLE (engl. „täbl“), **TABLE** (frz. „tabl“)

TABLEAU (frz. „tabloo“)

FRUCHT und FURCHT

LICHT und nicht

LEBEN und BEBEN

KNOSPE und BLÜTE

LIEBE und HIEBE

FLUCH und FLUCHT

WASSER und WELLE

HAUS (ident. mit engl. *House*) und **HOF** und **HEIM**

HOME (engl. „hoom“)

HUT, HÜTE, HÜTTE

GEFAHR und GEFÄHRT

HOMO (lat. „Mensch“) und **homo-** (griech. „gleich“)

HUMUS und ERDE

MENSCH, MANN und MANUS (lat. „Hand“)

machen, merken, melken und

lachen, lernen, Nelken

KOPF, CAPUT (lat.),

CAPO (it. Kopf, Oberhaupt)
 TESTA (it. Nuss, Kopf, Gehirn)
 TÊTE (frz. Kopf, „tät“)
 ICH und DU
 ER und SIE

Vorsilben wie **ge-**, **be-**, **ver-** usw.:
 LUST und VERLUST
 finden und befinden und empfinden

Nachsilben, Endsilben wie **-er**, **-en**, **-ung**
 TAT und TÄTER
LEBEN und LEBER
GEFAHR und gefährlich

Achtung vor einer möglichen Falle, die die ganze Übung verdirbt:

Auch wenn man einigermaßen den allgemeinen Empfindungsgehalt der einzelnen Vokale und die Formkräfte der Konsonanten kennt, so kann man daraus dennoch niemals daraus abstrakt das Bild *konstruieren*. Durch wiederholtes deutliches Sprechen muß vielmehr der Lautzusammenhang immer deutlicher erlebt werden, bis er sich beinahe von selbst zum Bild formt; alles was man über die Kräfte der Laute bereits weiß, muß man sozusagen während der Übung willentlich vergessen, es unterdrücken. Man muß die gestaltenden Kräfte der Sprache jedesmal völlig neu erleben, so als würde man ihnen das aller erstemal begegnen. Dann erlebt man sie zwar auch in ihrer unverwechselbaren Charakteristik, aber so nuanciert, wie es sich aus dem *gesamten Lautzusammenhang* des betrachteten Wortes ergibt. Das Wort ist *nicht* aus für sich bestehenden Lauten zusammengesetzt, sondern es *gliedert sich* in einzelne Laute, in denen sich der allgemeine Stimmungs- oder Formcharakter auf besondere, jeweils einzigartige Weise ausdrückt.

Auch darf man sich dadurch irritieren lassen, daß das Bild, das so entsteht, oft keinen klaren Bezug zu dem bezeichneten Gegenstand liefert. Das kann häufig vorkommen; dann ist es besser, einfach das Bild für sich stehen und wirken zu lassen, ohne es krampfhaft so hinzubiegen, daß es dem Begriff entspricht, den man sich von dem betreffenden Gegenstand gemacht hat. Vielleicht kommt ja dieser Verstandesbegriff aus einer ganz anderen Ecke als das Bild das man sich aus den Lauten geschaffen hat; und dieses Bild muß auch keineswegs ein äußeres Abbild des Gegenstandes sein, sondern kann auch ein bestimmtes inneres Erlebnis oder eine Tätigkeit bedeuten, die an dem Gegenstand anknüpft. Wir haben ja auch besprochen, daß die heutige Wortbedeutung sich oft weit von dem ursprünglichen Bildgehalt der Laute entfernt haben kann. Wichtig für unsere Übung ist nur, daß überhaupt ein kräftiges, deutliches Bild entsteht, das den Lauten entspricht; alles weitere kann man dann getrost abwarten - es ist nicht notwendig, möglichst rasch zu einem abschließenden Urteil zu kommen. Manchmal muß dann eben unser abstrakter Verstand damit leben, daß er nicht gleich wunschgemäß befriedigt wird. Das ist zwar für uns moderne Kopfmenschen höchst unbehaglich, schadet aber dem künstlerischen Herzmenschen gar nicht - und der muß in unserem Fall immer die Führung haben.

NATUR- und MENSCHENSPRACHE

Von allen irdischen Lebewesen ist der Mensch als einziger *bewußt* der Sprache mächtig. Zwar gibt es reiche Kommunikationsformen auch im Tierreich, man denke nur an die zauberhaften und höchst komplexen Gesänge der Wale, aber Sprache im menschlichen Sinne ist das noch nicht. Dennoch ist die Natur nirgendwo vollkommen stumm; sie spricht für den, der sie zu hören vermag, in einer verständlichen Sprachen, in der er seine eigene, wenn er nur will, wiederzuerkennen vermag. Steine und Pflanzen erscheinen uns zwar überhaupt stumm, sie können ihr innerstes Wesen nicht selbsttätig im Laut offenbaren. Wenn sie erklingen, dann nur, wenn sie von außen dazu angeregt werden. Aber dann zeigen sie uns auch sogleich ein ganz klein wenig von ihrer inneren Natur. Ein silbernes Glöckchen mit ihrem hellen strahlenden Klang spricht ganz anders zu uns als ein rohes eisernes Gefäß, das wir anschlagen; sprödes Gußeisen tönt anders als elastischer Stahl. Und wenn der Wind durch den dichten Tannenwald rauscht, dann spricht es nicht so zu unserer Seele, als wenn er ein Birkenwäldchen zaust. Das Bächlein gurgelt leise, der Fluß rauscht und Meereswellen rollen über das Ufer - Naturgeräusche, die wir in unserer menschlichen Sprache nacherleben können.

Wie Steine und Pflanzen können die *niederen Tiere* keine Töne selbsttätig aus ihrem Inneren hervorzaubern, aber sie können oft äußerlich mit ihrem Körper typische Geräusche erzeugen. Das charakteristische Zirpen der Grillen etwa entsteht, wenn sie ihre haarigen Beine am Chitinpanzer ihres Körpers reiben; viele Insekten erkennt man am unverwechselbaren Surren ihrer Flügel, sei es das dumpfe Brummen einer Hummel oder das helle Singen der Gelsen. Welche Geräusche so entstehen, hängt ganz vom Körperbau und den arttypischen Bewegungen dieser Tiere ab, aus ihnen spricht ihre *bewegte Form* - und das ist ein entschieden *konsonantisches* Element, denn jeder Konsonant ist eine hörbar gewordene Bewegungsform. Tiere *sind*, was Menschen *haben*. Das Tier *ist* seiner bewegten Gestalt nach ein gleichsam verkörperter Konsonant; der Mensch *hat* alle Konsonanten in seiner Sprache frei verfügbar.

Erst die höheren Tiere, und ganz besonders die warmblütigen Säugetiere, die ihrer ganzen Natur nach dem Menschen bereits sehr nahe stehen, beginnen von innen heraus zu tönen. Und was sie derart in die Welt hinaus schreien, brüllen oder heulen, in dem erklingt unmittelbar Lust und Leid ihres inneren seelischen Erlebens, das untrennbar mit ihrem körperlichen Wohlbefinden, mit ihrer überschäumenden Lebenskraft oder mit ihrem organischen Mangel zusammenhängt. Ein *vokalisches* Element gibt sich hier kund. Im Vokal ertönt immer Seelisches. Aber alle Töne, die so aus dem Inneren des Tieres hervorbrechen, wurzeln zugleich ganz tief in ihren körperlichen Prozessen, in ihrer Atmung, namentlich aber auch in den Rhythmen ihres Stoffwechselorganismus. Der ganze Körper des Tieres spricht, und Stimmbänder und Kehlkopf sind hier mehr ein dienendes Glied der Lauterzeugung, nicht ihr beherrschendes Zentrum.

Auch wenn der Mensch spricht, wirkt daran sein ganzer Körper mit, aber was die tierischen Laute zur menschlichen Sprache erhebt, das strahlt direkt von seinen Sprachorganen aus. Von den Stimmbändern und vom Kehlkopf aus werden dem Atemstrom die vokalischen Klänge aufmoduliert, die leisen plastischen Verformungen des Rachens und Gaumens, die immer entstehen, wenn wir sprechen, geben den Konsonanten ihre unverwechselbare Form. Erst im Menschen trifft das äußere konsonantische Element, indem es bis in den Gaumen hinein verinnerlicht wird, mit dem vokalisches Element zusammen, das aus der Tiefe des Körpers bis in den Kehlkopf heraufgehoben wird. Und hier verbinden sich die Vokale und Konsonanten miteinander zur Silbe, zum Wort, indem sich schließlich auch der Begriff, der Gedanke aussprechen kann. Das Wort, das hier

entsteht, wirkt dann durch seinen vereinten vokalischen und konsonantischen Klang auf den ganzen Körper zurück. Beim Tier entsteht der Laut aus und durch den Körper; beim Menschen strahlt das Wort bestimmend in den Körper zurück. Wie sich das Tier körperlich befindet, das spricht sich seelisch durch die Laute aus, die aus seinem Inneren hervorbrechen. Ähnlich ist es beim Menschen, wenn er etwa vor Schmerzen ächzt und stöhnt oder aus rein körperlichem Wohlbefinden jauchzt; aber das ist noch nicht menschliche Sprache, ist nicht Gefühl, das durch sie hörbar wird, sondern bloß aus der Leibestiefe aufsteigende Emotion. In der menschlichen Sprache spricht rein Seelisches, das sich völlig unabhängig davon entwickelt, wie sich der Leib gerade befindet, zum und durch den Körper. Genau umgekehrt als beim Tier geht hier der Weg.

Nur deshalb ist der Mensch menschlicher Sprache fähig, weil er ein aufrecht gehendes Wesen ist - als einziges von allen Naturgeschöpfen: denn keinem einzigen Tier ist die vollkommene Aufrichtung natürlicherweise und dauerhaft gegeben; für den Menschen ist aber ist sie unverzichtbar. Tiere, die wenigstens über einen aufrechten Kehlkopf verfügen, wie beispielsweise die Papageien, können immerhin die menschliche Sprache in begrenztem Umfang nachahmen, ohne sie allerdings inhaltlich zu begreifen. Weil der Mensch ein aufrechtes Wesen ist, steht sein Seelenleben auch in einem ganz anderen Verhältnis zu seinem Körper als beim Tier. Was das Tier erlebt, ist unmittelbar körperlich bedingt. Was es durch seine Sinne wahrnimmt, wirkt unmittelbar und ungehemmt auf seine körperbedingten Triebe, wie auch sein Körperbefinden darauf zurückwirkt, wie es gerade die Welt wahrnimmt. Das hängt damit zusammen, daß der Kopf mit den wesentlichsten Sinnesorganen in derselben Ebene liegt wie die Stoffwechsel- und Reproduktionsorgane, verbunden durch das horizontal in der Fortbewegungslinie des Tieres liegende Rückenmark, das das entscheidende Werkzeug des tierischen Seelenlebens ist. Beim Menschen hingegen thront der Kopf mit dem Sinneszentrum weit über den Stoffwechselorganen; das Rückenmark steht genau senkrecht zur Bewegungsrichtung des Menschen und ist für sein bewußtes seelisches Erleben weniger bedeutend als das Gehirn, das gleichsam alle Sinneseindrücke erst zurückstaut, ehe sie auf den ganzen Körper wirken dürfen. Beim Tier sind äußere Wahrnehmung und innere triebhafte Emotion zu einem unentwirrbaren Knäuel verbunden; beim Menschen schiebt sich zwischen die körperlich bedingte Wahrnehmung und Emotion das eigentlich menschliche Seelenleben ein, das dem Tier noch vollkommen fehlt. Dieses menschliche Seelenleben gliedert sich in Denken, Fühlen und Wollen; es bedarf zwar unseres Körpers, damit es uns so bewußt werden kann, wie wir es aus dem alltäglichen Leben kennen, aber inhaltlich ist es vom Körper ganz unabhängig. Es läßt sich durch diesen nicht bestimmen, sondern wirkt vielmehr selbst bestimmend auf ihn zurück und schafft sich in der Sprache, und weiters auch in der Gestik und Mimik, ein adäquates Ausdrucksmittel. Durch den Vokal spricht das Gefühl, nicht bloß die Emotion, wenngleich sie oft leise mitschwingt; durch den Konsonanten drückt sich der beherrschte Wille, nicht der blinde Trieb aus. In der Silbe, im Wort vereinigen sie sich zu einem *sinnvollen inneren seelischen Bild*, das zugleich äußerlich hörbar wird. Jedem Wort liegt ein solches schöpferisches inneres Bild zugrunde, indem sich seelisch ausdrückt, was der Mensch an der Welt und durch sich selbst als sinnvollen Zusammenhang empfindet. Und aus diesem Bild, ob es sich nun nach außen als hörbares Wort offenbart oder nicht, löst das Denken endlich den klar erfassten Verstandesbegriff los, der darin lebt. Dieses innere Bild, das uns in unserer Alltagssprache aber meist gar nicht bewußt wird, ist der Quellort der menschlichen Sprache, wo die ganze Natur, bis herauf zum Menschen, seelisch wiedergeboren wird. Hier ist die geheime Schatzkammer, zu der der Dichter, der Sprachkünstler, ja jeder Künstler, bewußt oder halb traumhaft bewußt, vordringen muß, wenn er schöpferisch gestalten will.

HEXAMETER

Der *Hexameter* ist die Kunstform, die die großen epischen Dichtungen eines *Homer* oder *Hesiod* kennzeichnen. Das *Epos* schildert überpersönliche Ereignisse; es berichtet von den Taten der Götter und von ihren irdischen Stellvertretern, den *Heroen*, den *Helden*, die die Geschicke des *Volkes*, des *Kollektivs* bestimmt haben. Das persönliche Leid und die persönliche Freude haben im *Epos* ursprünglich keinen Platz.

Der Hexameter ist ganz auf die Gesetzmäßigkeiten des *rhythmischen Systems* des Menschen abgestimmt. Im entspannten Zustand kommen auf einen Atemzug ziemlich genau vier Pulsschläge. Dem entsprechend enthält die erste Halbzeile des Hexameters drei betonte Silben, entsprechend drei Pulsschlägen, mit dem vierten Pulsschlag erfolgt das neuerliche Einatmen. Gestalterisch entsteht dadurch eine Atempause, in der zwar äußerlich kein Laut ertönt, aber innerlich der Pulsrhythmus unverändert weiterläuft. Die Pause wird dadurch zu keiner Unterbrechung, sondern wird von kontinuierlichem inneren Erleben erfüllt. In der zweiten Halbzeile des Hexameters folgen dann wieder drei betonte Silben, und am Ende der Zeile, mit dem vierten Pulsschlag, atmet man neuerlich ein.

Dieses regelmäßige Verhältnis von 4 Pulsschlägen auf einen Atemzug wirkt auf den menschlichen Organismus äußerst gesundend und erfrischend zurück, und normalerweise stellt sich dieses Verhältnis beinahe exakt in der Nacht ein, wenn wir schlafen. Der ganze Körper entspannt und entkrampft sich, zugleich aber wird das Bewußtsein herabgedämpft. Tagsüber, wenn wir wachen, weichen Atem- und Pulsrhythmus mehr oder weniger von diesem gesunden Verhältnis ab. Nur dadurch können wir überhaupt unser Wachbewußtsein aufrecht erhalten; es ist aber dadurch erkauft, daß sich der ganze Organismus des wachenden Menschen, uns meist unbewußt, beständig ganz leise verkrampft. Wie man heute aus vergleichenden Studien weiß, ist bei typischen Morgenmenschen meist der durchschnittliche Puls-Atem-Quotient über 4 erhöht, und sie sind oft eher extrovertierte und sinnesfreudige Menschen, während bei Nachtmenschen, die häufig introvertierter und grüblerischer veranlagt sind, dieser Quotient deutlich unter 4 absinkt. Goethe etwa, der sich sehr stark in die reine unverfälschte Sinneswahrnehmung eingelebt hat und daraus etwa zu seiner Farbenlehre gekommen ist, war ein ganz typischer Morgenmensch. Der viel mehr auf das Denken hin orientierte Schiller aber war ein ausgesprochener Nachtmensch.

Alle wirkliche Kunst, die ihren Namen verdient, wirkt harmonisierend und folglich auch gesundend auf sämtliche Körperrhythmen, besonders auf Puls- und Herzrhythmus zurück. Das Schöne überwindet das Häßliche, das rhythmisch Geordnete das arhythmisch Chaotische - das haben besonders stark die Griechen empfunden, daher wird auch für sie der ganze in Schönheit prangende Kosmos aus dem Chaos geboren: und diese Welterschöpfung ist ihnen zugleich das Vorbild für ihr künstlerisches Schaffen, und zugleich spüren sie, wie alle Kunst, ganz besonders aber Dichtung und Musik, auch eine besondere therapeutische, heilende Kraft besitzt. Ähnlich hat noch Goethe die Kunst aufgefaßt. Er sieht, wie sich im Kunstschaffen die selben harmonischen Gesetze offenbaren, die auch dem Werden der Natur zugrunde liegen. Nur ist die Natur, so wie sie jetzt ist, noch nicht vollendet, Chaos und Kosmos, rhythmische Ordnung und wesenslose Unordnung sind in ihr noch gemischt. Wo die Natur aufhört, dort muß, so Goethe, der Künstler weitertun; indem er der Natur die in seiner Seele empfundene Ordnung einprägt, überhöht er sie zur Kunst. *Naturalismus*, der reine Abklatsch des ohnehin schon natürlicherweise Gegebenen, kann niemals Kunst im eigentlichen Sinne sein. Daher hat auch etwa der griechische Plastiker niemals nach einem äußeren Modell gearbeitet und es einfach abgebildet, sondern er hat das harmonische Idealmaß des Menschen

innerlich empfunden und danach seine Statuen geschaffen. Er wollte gleichsam im Stein ein Bild des idealen menschlichen Körpers hinstellen, das sich so nirgendwo natürlicherweise findet. Erst etwa seit der Renaissance, auf die allerdings schon in der römischen Kunst in gewissem Sinne vorgegriffen wurde, arbeitete man zwangsläufig nach äußeren Modellen, weil man dieses innere Körpergefühl der griechischen Zeit verloren hatte. Alle Renaissancestatuen sind daher auch um vieles naturalistischer als die griechischen. Gerade dadurch sind sie aber auch zugleich viel individueller geprägt und nicht nur einem allgemeinmenschlichen Idealbild entsprechend. Was so der Renaissancekünstler einerseits an künstlerischer Fähigkeit verloren hat, das konnte er nun auf anderem Gebiet umso mehr wettmachen. Der griechische Künstler der klassischen Zeit konnte und wollte das Individuelle nicht darstellen, es erschien ihm geradezu als häßlich, als unvollkommen. Die neuere Zeit drängt immer mehr danach, alles künstlerische zu individualisieren. Daher kann man auch heute kaum mehr von epochemachenden Stilrichtungen sprechen, wie noch etwa bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Ist dann aber überhaupt noch Kunst, sofern man sie im hier angesprochenen Sinn versteht, möglich? Diese Frage muß entschieden bejaht werden. Auch wenn davon derzeit noch wenig zu bemerken ist, kann der Kunst eine große Zukunft bevorstehen. Wir haben uns zwar immer mehr vom Idealbild der hinter der Natur waltenden allgemeinen Weltrhythmen entfernt, wir können folglich keine griechischen Künstler, ja nicht einmal mehr Renaissancekünstler usw. sein, aber wir können - und müssen, wenn wir Künstler sein wollen - einen ganz lebendigen, vollkommen individuellen Rhythmus unserem künstlerischen Schaffen zugrunde legen. Und wir können uns dabei doch künstlerisch mit allen Menschen verständigen. Wir haben zwar den allen Menschen gemeinsamen reinen Naturrhythmus verloren, aber was wir als individuelle rhythmische künstlerische Gestalt hervorbringen, ist letztlich genau dieser Rhythmus, aber jetzt in individuell modifizierter Form. Er steht daher auch nicht im Widerspruch zu unserer allgemeinen menschlichen Natur, sondern drückt diese vielmehr nur in besonderer, unverwechselbarer einmaliger Weise aus. Nicht das Chaos, die Willkür, tritt anstelle der allgemeinen Ordnung, obwohl das im heutigen Kunstbetrieb vielfach der Fall ist und sich viele Künstler nennen, die es eigentlich nicht sind, sondern ein individualisierter, ganz menschlicher „Kosmos“ entsteht. Moderner Künstler kann nur der sein, der gleichsam die aller Welt zugrundeliegende rhythmische Ordnung zu individualisieren weiß - und zwar nicht nur, und das ist entscheidend, auf seine persönlich egoistische Art, sondern wenn er, ganz abgesehen von sich selbst, individualisieren kann. Es wird wenig helfen, wenn ein Maler, der einen bestimmten Menschen porträtieren möchte, dem Bild bloß seinen eigenen Rhythmus aufprägt; er muß vielmehr den Lebensrhythmus der dargestellten Person erfassen und so darstellen, daß er im Bild reiner sich ausdrückt als im Leben der porträtierten Person selbst. Denn kein Mensch kann den individuellen Rhythmus, die innere Ordnung, die seinem individuellen Wesen zugrunde liegt, wirklich vollkommen ausleben. Jeder Mensch hinkt gleichsam seinem eigenen Idealbild nach. Der Künstler muß gerade dieses erfassen und durch seine Kunst darstellen. Wenn ein Schauspieler eine Rolle gestaltet, dann darf er nicht sich selbst darstellen, und gelänge ihm das noch so großartig, sondern er muß den ganz spezifischen Rollencharakter verkörpern - selbst wenn ihm dieser vollkommen gegen den Strich geht. Und doch wird zugleich jeder Schauspieler, auch wenn er die Rolle vollkommenen verkörpert, sie auf seine unverwechselbare individuelle Weise spielen. Keine zwei Schauspieler werden sie gleich gestalten, und sogar ein und der selbe Schauspieler wird ein und die selbe Rolle in einem anderen Lebensabschnitt ganz anders darstellen, weil er selbst inzwischen ein anderer Mensch geworden ist. Das tut der Kunst keinen Abbruch, im Gegenteil, was so entsteht, ist nämlich eine innere Zwiesprache von Individuum zu Individuum, von Schauspieler und Rollencharakter, und gerade diese geistige Zwiesprache erhöht das Individuum, ohne daß

es sich dabei verliert, zu einem überindividuellen Geschehen, das letztlich auch das Publikum mit einbezieht!

Kunst kann niemals das reine Schöne, die vollendete harmonische Form erreichen. Jedesmal, wenn eine Kunstepoche diesem Ziel ganz nahe gekommen ist, bedeutete das zugleich das Ende ihres fruchtbaren Wirkens. Die griechische Kunst etwa ist auf ihre Art vollendet und sie konnte daher nicht einfach weitergeführt werden, wenn noch etwas künstlerisch Wertvolles entstehen sollte. Sie lief Gefahr, zur ewigen abgeschmackten Kopie ihrer selbst zu verkommen, was anhand so mancher römischen Nachbildung griechischer Kunstwerke kaum zu verkennen ist. Reine vollendete, makellose Schönheit, die vollkommene Harmonie, ist nicht mehr Kunst, sondern Kitsch. *„Was wir Schönheit nennen, gehört weder der reinen Ordnung, noch dem reinen Chaos an. Schönheit entsteht vielmehr überall dort, wo das Chaos in die Ordnung oder wo die Ordnung in das Chaos mündet in jenem irreversiblen Schritt, der sich nicht voraussehen, der sich nicht berechnen und der sich daher auch nicht umkehren, nicht wiederholen lassen kann. Schönheit ist gleich der offenen, irrationalen Ordnung des Überganges, und so ist sie ihrem eigenen Prinzip nach vergänglich, fragil, gefährdet und je nur einmalig.“* (F. Cramer/ W. Kaempfer). Wahre Kunst ist stets ein *Werdendes*, niemals ein für alle Zeiten *Vollendetes*; sie ist vielmehr das unermüdliche *Streben nach dem Schönen*, durch das sie das Häßliche, das Unharmonische zu überwinden sucht. Das hat schon Platon erkannt, und das gilt auch heute noch. Weder das Häßliche allein für sich genommen, noch das reine Schöne können Gegenstand der Kunst sein, sondern Kunst ist ein schöpferisches *Können*, das dem Häßlichen immer mehr Schönheit abringt. Häßlich ist das ungeformte Rohmaterial und künstlerisch ist der Weg, der Prozeß, durch den daraus immer mehr Schönheit hervorleuchtet. Kunst ist nur dort in diesem Werden zu finden; sobald es sich vollendet hat, ist auch die Kunst erloschen und muß von da an auf einem neuen Weg gesucht werden. Das heißt nicht, daß man die alte Kunst ignorieren soll, wenn man moderner Künstler sein will. Im Gegenteil, man muß sich erst an ihr schulen, um über sie hinwegschreiten zu können, und wer die alte Kunst nicht wenigstens in ihren Grundzügen beherrscht, wird niemals neue Kunst hervorbringen können. Man muß Altes ganz konkret durch tätige Auseinandersetzung überwinden, dann wird man vielleicht auch Neues schaffen können. Was auch immer bereits fertig gegeben ist, kann nur das häßliche Rohmaterial sein, das der Künstler schaffend überwindet. Das ist der Stoff, den der Künstler braucht; ohne ihn könnte er nicht schaffen, aber er muß ihn, wie sich Schiller ausdrückt, durch sein kreatives Wirken derart vertilgen, daß er sich nicht mehr in seiner Eigenart geltend macht, sondern dem höheren Ziel, das sich der Künstler setzt, dient. Wollten wir als moderne Künstler etwa heute so Theaterspielen wie ehemals die Griechen, so würden wir bloßen „Stoff“ auf die Bühne stellen; und der bloße Stoff ist häßlich, auch wenn er einmal die herrlichste Blüte griechischen Lebens war. Eine getreue Nachahmung des antiken Spiels könnte höchstens von historischem Interesse sein. Aber wir müssen von dem, was damals lebendige Kunst war, ausgehen, es nachempfinden, verstehen, und dann mit unseren Mitteln in eine ganz andere Richtung führen, die unserem künstlerischen Bedürfnis angemessen ist. Moderne Ästhetiker wie Theodor Adorno haben geradezu in der Zerrüttung, in der Zertrümmerung des Überkommenen das „Echtheitsiegel der Moderne“ gesehen: *„Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“* Tatsächlich ist heute der Begriff „Antikunst“ salonfähig geworden: *„Kunst ihrerseits sucht Zuflucht in ihrer eigenen Negation, will überleben durch ihren Tod.“* Aber bloß das Alte zu zerschmettern begründet noch keine neue Kunst. Das Alte muß nicht zertrümmert werden, sondern soll als Rohstoff dienen für Neues. Der Bildhauer würde schlecht fahren, der den Marmorblock, aus dem er seine Statue meißeln will, zuerst vollkommen zertrümmerte.

Man muß nicht das Häßliche noch häßlicher machen wollen und das dann Kunst nennen. Das Alte zertrümmern wollen wird nur jener schwächliche Künstler, der sich innerlich von ihm nicht lösen kann, weil ihm die eigentliche schöpferische Kraft fehlt. Jeder rohe Stoff an sich ist häßlich, wenn man ihn mit den Augen des schaffenden Künstlers ansieht, und wäre es selbst die vollendete griechische Kunst. Der rohe Marmor erscheint dem Künstler häßlich, bevor er ihn durch sein Tun in Schönheit erstrahlen läßt, denn er sieht in ihm jenes Mehr, das er unbehauen nicht zeigt, das aber der Künstler daraus befreit. Ein historischer Stoff, seiner chronologischen äußeren Ereignissen nach genommen, ist dem Dichter häßlich, und erst durch das, was der Dichter daraus macht, wird er schön und zeigt seine tieferen Geheimnisse. Ebenso ist der bloße Gedankengehalt eines Gedichtes noch völlig unkünstlerisch, und sei er noch so gescheit und tiefsinnig, erst durch die Form, die ihm der Künstler gibt, wird er schön. Dann erst spricht das Gedicht den ganzen Menschen an, nicht nur seinen Intellekt, sondern auch sein Gefühl und seinen Willen - und alle Kunst muß zum ganzen Menschen sprechen, muß Kopf und Herz und Hand versöhnen, sonst ist sie keine Kunst, denn darin, daß sie den ganzen Menschen innerlich mit sich versöhnt, liegt ihre wahre lebensspendende Bedeutung für ihn. Nur was die Seele belebt, führt sie zum Schönen, durch das Häßliche wird sie zerstört. Vieles, was sich heute als Kunst ausgibt und aus Profitgier oder Propagandagründen gefördert wird, ist nichts anderes als ein naturalistisches Abbild eines zerstörten Seelenlebens, damit nicht Kunst, sondern - Antikunst! Allerdings - bloße unbeherrschte Emotion alleine spricht zwar zu Tieferem im Menschen als bloß zum Kopf, sie ist aber dennoch noch kein wirkliches künstlerisches Stilmittel. Erst wenn sich die Emotionen zum echten Gefühl harmonisieren und zum vom Schauspieler voll beherrschten Tun läutern, entsteht eine heilsame ästhetische Wirkung. Der Alltagsmensch in uns wird oft von blinden Emotionen beherrscht; der Künstler muß sie überwinden und zum schönen Gefühl und zum gezielten Wollen führen. Jedes Gefühl, das so entsteht, ist schön, auch wenn es tief traurig ist oder gar Böses ausdrückt. Und jedes Gefühl, das wir so künstlerisch in uns erregen, hat auf uns Schauspieler und, wenngleich auch in viel geringerem Maße, auf das Publikum eine unterschwellige psychohygienische Wirkung. So schrecklich können die Gefühle, die so erlebt werden gar nicht sein, daß sie nicht positiv, gesundend auf uns zurückwirken. Daher konnte Aristoteles auch sagen, daß das Theater das Publikum durch *Furcht und Mitleid zur Katharsis*, zur seelischen Läuterung führen soll. Unsere moderne vollkommen arhythmische Zeit bedarf einer derartigen Seelentherapie nur allzusehr, und die Kunst kann dazu beitragen.

Alle Kunst ging ursprünglich von der unmittelbar im eigenen Organismus erlebten idealen Weltharmonie aus, die sich hinter allen Naturerscheinungen verbirgt, im vielgestaltigen Jahres- und Tageslauf genauso wie im menschlichen Atem- und Pulsrhythmus, und der Künstler versuchte sie seinen Werken einzuprägen und dadurch den Sinnen zu offenbaren. Das verborgene Schöpfungswort der Götter wollte er sichtbar, hörbar, fühlbar machen, und alle Kunst entsprang derart einer tief religiösen Gesinnung. „*Am Anfang war das Wort*“, läßt Johannes sein Evangelium beginnen, und nirgendwo sonst in der Natur kommt es so deutlich und offen und so vollständig zur Erscheinung wie im Menschen selbst. Der Mensch, so empfand etwa der Grieche, ist ein Mikrokosmos, ein vollkommenes Abbild der ganzen großen Welt, des Makrokosmos, und ihrer inneren Ordnung. Darum ist auch der Mensch als einziges Erdenwesen der Sprache mächtig. „*Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns*“ - in jedem einzelnen Menschen. Am Anfang, so könnte man sagen, stand das Schöpfungswort der Götter, am Ende steht das *individuelle künstlerisch schöpferische Menschenwort*. Das gilt es erst noch zu erringen, denn wir haben es noch nicht, jedenfalls noch lange nicht vollkommen in unserem Besitz. Warum nicht? In den Sprachlauten selbst wirkt noch ein allgemein menschliches Prinzip; der Empfindungsgehalt und die Formkraft der Laute, auch wenn sie uns meist kaum zu

Bewußtsein kommen, wirken auf alle Menschen, welcher Kultur oder Muttersprache sie auch angehören, ob sie Europäer, Chinesen oder Bantu sind, in gleicher Weise. Die Laute als solche sind universell menschlich, nicht individuell. Und was sich aus den Lauten heraus zum Wort verdichtet, zu den einzelnen Sprachen, darin lebt immer noch etwas Volksmäßiges, Kollektives. Wäre das nicht der Fall, könnte die Sprache kein taugliches Kommunikationsmittel *zwischen* den Menschen sein; sie ist notwendig *überindividuell*. Und doch ist sie zugleich auch ganz *individuell*. In der ganz persönlichen Gestaltung des gesprochenen Wortes, im Tonfall der Stimme, in ihrem besonderen Rhythmus und Tempo, in der persönlichen Wortwahl, im reicheren oder ärmeren Wortschatz, im ganz persönlichen Sprachstil, im geschliffenen oder unbeholfenen Ausdruck, lebt wirklich unmittelbar der individuelle Mensch auf. Was wir als Individuum sind, das offenbaren wir weniger durch den gedanklichen Inhalt, aber durch den Klang, die Gestaltung unserer Sprache. Was wir sprechen, ob Dummes oder Gescheites, Wichtiges oder Belangloses, erzählt weniger über unser eigentliches Wesen, über unseren Charakter, über unsere Stärken und Schwächen, als vielmehr die Art, *wie* wir es sagen. Nur bemerken das die wenigsten Menschen und nur wenige werden es akzeptieren wollen, bedeutet es doch nicht weniger, als daß wir in unserer Sprache, uns völlig unbewußt und von uns nicht kontrolliert, die verborgensten Geheimnisse unseres Herzens vor aller Welt bloßlegen. Aber genau so ist! Als Sprachkünstler, als Schauspieler müssen wir gerade für diese Sphäre ganz bewußt erwachen. Hier begegnen wir unserem eigenen Ich und hier können wir den Rollencharakter, indem wir ihm unsere Sprache anpassen, glaubhaft verkörpern. Nicht zertrümmern, nicht verleugnen müssen wir das „Götterwort“, das sich in den Lauten und Volkssprachen ausdrückt, aber wir müssen es *individualisieren*. Die Sprache geht, das zeigt sich besonders an der Dichtkunst, seit langem diesen Weg vom anfänglichen kollektiven Erleben im Epos zum ganz individuellen Ausdruck in der Lyrik.

Wenn wir uns künstlerisch mit dem Hexameter auseinandersetzen, uns ganz in ihn einleben, dann kommen wir geradezu an den Quellort aller Sprachkunst, und er ist das beste Mittel um unser Gefühl und unseren Willen künstlerisch zu erziehen. Am besten fängt man damit an, ihn streng rhythmisch, beinahe monoton anzustimmen, um ihn dann später immer lebendiger und vielgestaltiger werden zu lassen, indem man ganz individuell immer häufiger das Tempo wechselt und die Betonungen einmal stärker, einmal schwächer setzt. Dann wird man sehr schnell bemerken, daß gerade dadurch wie von selbst auch der Gedankengehalt des Textes immer klarer wird, ohne daß man gesondert darüber nachdenken müßte, während man, solange man monoton sprach, den Inhalt beinahe verschlief. Hier zeigt sich auch die besondere Bedeutung Josef Weinhebers für die Dichtkunst, denn er hat die klassischen Versformen der Griechen durch seinen individuellen Sprachrhythmus der Moderne nähergerückt. Sosehr man ihn vielleicht auch als Mensch tadeln muß, sosehr darf man ihn als Künstler schätzen.

ELEGISCHES DISTICHON

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
im Pentameter drauf // fällt sie melodisch herab.

F. Schiller

Hast du die Welle gesehen, / die über das Ufer einerschlug?
Siehe die zweite, sie kommt! // Rollet sich sprühend schon aus!

Gleich erhebt sich die dritte! / Fürwahr, du wartest vergebens,
daß die letzte sich heut // ruhig zu Füßen dir legt.

Ja, vom Jupiter rollt ihr, / mächtig strömende Fluten,
über Ufer und Damm, // Felder und Gärten mit fort.

Einen seh ich! Er sitzt / und harfeniert der Verwüstung;
Aber der reißende Strom // nimmt auch die Lieder hinweg.

J. W. Goethe

Die *Elegie* ist ursprünglich die *Totenklage*, in der sich das *persönliche Leid* ausdrückt, das man über den Tod eines nahen Verwandten empfindet. Die *Elegie* ist ganz entschieden von *persönlichen Gefühlen* geprägt und leitet damit bereits von dem noch ganz überpersönlich erlebten Epos zum ganz persönlichen Ausdruck der *Lyrik* über. Durch den Pentameter mit seiner scharfen Mittelzäsur, wo zwei betonte Silben aufeinandertreffen und dadurch den harmonisch fortfließenden Sprechrhythmus brechen, wacht der Mensch immer wieder aus der träumerischen Stimmung auf, in die ihn der Hexameter führt. Im Traum fühlen wir uns mit der erlebten Traumwelt wie in eins verwoben, wir erleben einen reichen Inhalt, aber wir stellen uns kaum als eigenständiges Wesen diesen Erlebnissen gegenüber, sondern fühlen uns selbst als untrennbarer Bestandteil dieses Geschehens. Der Pentameter reißt uns immer wieder aus dieser Stimmung heraus und führt uns zum Bewußtsein unserer selbst. Wir sind nicht mehr bloß miterlebender Teil des Geschehens, sondern wir sind uns jetzt klar bewußt, daß *wir* es sind, die das erleben. Das ist so ähnlich, wie es einem manchmal in den Träumen passieren kann, wenn man zwar noch träumt, aber zugleich auch ganz bewußt weiß, daß man jetzt träumt. Im Epos träumte man von den Götter- und Heldentaten; durch den Pentameter wird man aus dem bloßen Träumen herausgerissen, man stellt sich der Handlung mit persönlichen Gefühlen gegenüber. Es ist nicht mehr das Leid der Götter und Helden, daß ich in mir nacherlebe, sondern die persönliche Trauer, die persönliche Freude ergreift mich.

*VOM GEDICHT**[Distichen]*

... aber das Höchste zu tun, was Menschen zu wirken erlaubt ist,
auszusprechen sich selbst, schön, in der reinen Gestalt:

Lebe die Sprache dafür! Und kommst du in fürchtiger Andacht
näher dem Wesen, dem Satz, füge sich Rhythmus und Reim!

Fühl: Schon pochts in den Fingern. Es pulst das Blut dieser Erde,
doch der Geist überhöhts in die beseelte Natur.

So befiehlt es die Kunst. Noch untergründig und ferne,
doch der Sterne gewiß, naht, was geheim: Das Gedicht.

Inniger ruft es dich auf, das Menschliche menschlich zu schauen,
und das getrennte Geschlecht eint es in himmlischer Luft.

Fühl im Gleichklang des Reims die nie erhörte Umarmung,
Schoß an Schoß die Gewalt neu sich gebärender Welt!

Denn es ist das Gedicht gewaltig, doch keimhaft am Anfang,
und Äonen bedarf's, eh es zum Gleichnisse reift.

Königlich lebt es alsdann. Ihm danken verlorene Menschen,
sonst durch Welten getrennt, Wiedersehn, Eintracht, Bestehn.

Läßt dich das Melos nicht schlafen, Tonfall verklärendster Liebe,
träum dir die Schönste herbei, leg ihr dein Glück auf das Haupt!

Leg ihr zu Füßen dein Herz, damit gesammelt verbliebe
Ur-Glanz, den schrecklich die Zeit, ach, unsern Herzen geraubt.

Josef Weinheber

DAS EPOS

Das Epos lebt vorallem von der rhythmischen, konsonantischen Gestaltung. Der Reim, ein sehr abstrakt intellektuelles Prinzip, spielt hier kaum eine Rolle. Oft wird - und zwar weniger in der melodiösen griechischen Kunst, als vielmehr in der sehr willensbetonten germanischen Dichtung - durch *Alliteration* die Wirkung der anlautenden Konsonanten verstärkt. Das *Willensprinzip* steht hier ganz im Vordergrund.

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit
von heleden lobebaren, von grôzer arebeit,
von frôuden, hochgeziten, von weinen und von
klagen,
von küener recken striten muget ir nu wunder
hoeren sagen...

aus dem Nibelungenlied

ALLITERATION

Allen Männern
Mindre den Harm,
Allen Weibern
Wende das Leid.
Der Trauer Trost,
Der ertönt ist ...

aus der Edda

Brüder kämpfen
Und bringen sich Tod,
Brüdersöhne
Brechen die Sippe;
Arg ist die Welt,
Eh'bruch furchtbar,
Schwertzeit, Beilzeit,
Schilde bersten,
Windzeit, Wolfzeit,
Bis die Welt vergeht -
Nicht einer will
Des andern schonen...
Was gibt's bei den Asen?
Was gibt's bei den Alben?
Riesenheim rast;
Beim Rat sind die Götter.
Vor Steintoren
Stöhnen Zwerge,
Die Weisen der Felswand -
Wißt ihr noch mehr?

BALLADEN

Johann Wolfgang von Goethe

DER ZAUBERLEHRLING

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort' und Werke
Merkt ich und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Tu ich Wunder auch.

Walle! walle
Manche Strecke,
Daß, zum Zwecke,
Wasser fließe
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße.

Und nun komm, du alter Besen!
Nimm die schlechten Lumpenhüllen;
Bist schon lange Knecht gewesen;
Nun erfülle meinen Willen!
Auf zwei Beinen stehe,
Oben sei ein Kopf,
Eile nun und gehe
Mit dem Wassertopf!

Walle! walle
Manche Strecke,
Daß, zum Zwecke,
Wasser fließe
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße.

Seht, er läuft zum Ufer nieder;
Wahrlich! ist schon an dem Flusse,
Und mit Blitzesschnelle wieder
Ist er hier mit raschem Gusse.
Schon zum zweiten Male!
Wie das Becken schwillt!
Wie sich jede Schale
Voll mit Wasser füllt!

Stehe! stehe!
Denn wir haben
Deiner Gaben
Vollgemessen! -
Ach, ich merk es! Wehe! wehe!
Hab ich doch das Wort vergessen!

Ach, das Wort, worauf am Ende
Er das wird, was er gewesen.
Ach, er läuft und bringt behende!
Wärst du doch der alte Besen!
Immer neue Güsse
Bringt er schnell herein,
Ach! und hundert Flüsse
Stürzen auf mich ein.

Nein, nicht länger
Kann ich's lassen;
Will ihn fassen.
Das ist Tücke!
Ach! nun wird mir immer bänger!
Welche Miene! welche Blicke!

O du Ausgeburd der Hölle!
Soll das ganze Haus ersaufen?
Seh ich über jede Schwelle
Doch schon Wasserströme laufen.
Ein verruchter Besen,
Der nicht hören will!
Stock, der du gewesen,
Steh doch wieder still!

Willst's am Ende
Gar nicht lassen?
Will dich fassen,
Will dich halten
Und das alte Holz behende
Mit dem scharfen Beile spalten.

Seht, da kommt er schleppend wieder!
Wie ich mich nur auf dich werfe,
Gleich, o Kobold, liegst du nieder;
Krachend trifft die glatte Schärfe.
Wahrlich! brav getroffen!
Seht, er ist entzwei!
Und nun kann ich hoffen,
Und ich atme frei!

Wehe! wehe!
Beide Teile
Stehn in Eile
Schon als Knechte
Völlig fertig in die Höhe!
Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!

Und sie laufen! Naß und nässer
Wird's im Saal und auf den Stufen.
Welch entsetzliches Gewässer!
Herr und Meister! hör mich rufen! -
Ach, da kommt der Meister!
Herr, die Not ist groß!
Die ich rief, die Geister,
Werd ich nun nicht los.

»In die Ecke,
Besen! Besen!
Seid's gewesen.
Denn als Geister
Ruft euch nur, zu seinem Zwecke,
Erst hervor der alte Meister.«

Johann Wolfgang von Goethe

DER FISCHER

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan.
Und wie er sitzt und wie er lauscht,
Teilt sich die Flut empor;
Aus dem bewegten Wasser rauscht
Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:
»Was lockst du meine Brut
Mit Menschenwitz und Menschenlist
Hinauf in Todesglut?
Ach wüßtest du, wie's Fischlein ist
So wohlig auf dem Grund,
Du stiegst herunter, wie du bist,
Und würdest erst gesund.

Labt sich die liebe Sonne nicht,
Der Mond sich nicht im Meer?
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht
Nicht doppelt schöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feuchtverklärte Blau?
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ew'gen Tau?«

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Netz' ihm den nackten Fuß;
Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,
Wie bei der Liebsten Gruß.
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn geschehn:
Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
Und ward nicht mehr gesehn.

Johann Wolfgang von Goethe

DER SCHATZGRÄBER

Arm am Beutel, krank am Herzen,
Schleppt ich meine langen Tage.
Armut ist die größte Plage,
Reichtum ist das höchste Gut!
Und zu enden meine Schmerzen,
Ging ich, einen Schatz zu graben.
»Meine Seele sollst du haben!«
Schrieb ich hin mit eigenem Blut.

Und so zog ich Kreis' um Kreise,
Stellte wunderbare Flammen,
Kraut und Knochenwerk zusammen:
Die Beschwörung war vollbracht.
Und auf die gelernte Weise
Grub ich nach dem alten Schatze
Auf dem angezeigten Platze:
Schwarz und stürmisch war die Nacht.

Und ich sah ein Licht von weiten,
Und es kam gleich einem Sterne
Hinten aus der fernsten Ferne,
Eben als es zwölfte schlug.

Und da galt kein Vorbereiten.
Heller ward's mit einem Male
Von dem Glanz der vollen Schale,
Die ein schöner Knabe trug.

Holde Augen sah ich blinken
Unter dichtem Blumenkranze;
In des Trankes Himmelsglanze
Trat er in den Kreis herein.
Und er hieß mich freundlich trinken;
Und ich dacht: Es kann der Knabe
Mit der schönen, lichten Gabe
Wahrlich nicht der Böse sein.

»Trinke Mut des reinen Lebens!
Dann verstehst du die Belehrung,
Kommst, mit ängstlicher Beschwörung,
Nicht zurück an diesen Ort.
Grabe hier nicht mehr vergebens.
Tages Arbeit! Abends Gäste!
Saure Wochen! Frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort.«

Johann Wolfgang von Goethe

DER TOTENTANZ

Der Türmer, der schaut zumitten der Nacht
Hinab auf die Gräber in Lage;
Der Mond, der hat alles ins Helle gebracht;
Der Kirchhof, er liegt wie am Tage.
Da regt sich ein Grab und ein anderes dann:
Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann,
In weißen und schleppenden Hemden.

Das reckt nun, es will sich ergetzen sogleich,
Die Knöchel zur Runde, zum Kranze,
So arm und so jung und so alt und so reich;
Doch hindern die Schleppen am Tanze.
Und weil hier die Scham nun nicht weiter gebeut,
Sie schütteln sich alle, da liegen zerstreut
Die Hemdelein über den Hügeln.

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da gibt es vertrackte;
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg man die Hölzlein zum Takte.
Das kommt nun dem Türmer so lächerlich vor;
Da raunt ihm der Schalk, der Versucher, ins Ohr:
»Geh! hole dir einen der Laken.«

Getan wie gedacht! und er flüchtet sich schnell
Nun hinter geheiligte Türen.
Der Mond und noch immer er scheint so hell
Zum Tanz, den sie schauderlich führen.
Doch endlich verlieret sich dieser und der,
Schleicht eins nach dem andern gekleidet einher,
Und husch! ist es unter dem Rasen.

Nur einer, der trippelt und stolpert zuletzt
Und tappet und grapst an den Grüften;
Doch hat kein Geselle so schwer ihn verletzt;
Er wittert das Tuch in den Lüften.
Er rüttelt die Turmtür, sie schlägt ihn zurück,
Geziert und gesegnet, dem Türmer zum Glück,
Sie blinkt von metallenen Kreuzen.

Das Hemd muß er haben, da rastet er nicht,
Da gilt auch kein langes Besinnen,
Den gotischen Zierat ergreift nun der Wicht
Und klettert von Zinne zu Zinnen.
Nun ist's um den armen, den Türmer getan!

Es ruckt sich von Schnörkel zu Schnörkel hinan,
Langbeinigen Spinnen vergleichbar.

Der Türmer erbleicht, der Türmer erbebt,
Gern gäb er ihn wieder, den Laken.
Da häkelt - jetzt hat er am längsten gelebt -
Den Zipfel ein eiserner Zacken.
Schon trübet der Mond sich verschwindenden
Scheins,
Die Glocke, sie donnert ein mächtiges Eins,
Und unten zerschellt das Gerippe.

Johann Wolfgang von Goethe

GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen,
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen,
Wallt er verschleiernd,
Leisrauschend
Zur Tiefe nieder.
Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Friedrich Schiller

DER TAUCHER

»Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp,
Zu tauchen in diesen Schlund?
Einen goldnen Becher werf ich hinab,
Verschlungen schon hat ihn der schwarze Mund.
Wer mir den Becher kann wieder zeigen,
Er mag ihn behalten, er ist sein eigen.«

Der König spricht es und wirft von der Höh
Der Klippe, die schroff und steil
Hinaushängt in die unendliche See,
Den Becher in der Charybde Geheul.
»Wer ist der Beherzte, ich frage wieder,
Zu tauchen in diese Tiefe nieder?«

Und die Ritter, die Knappen um ihn her
Vernehmens und schweigen still,
Sehen hinab in das wilde Meer,
Und keiner den Becher gewinnen will.
Und der König zum drittenmal wieder fraget:
»Ist keiner, der sich hinunterwaget?«

Doch alles noch stumm bleibt wie zuvor,
Und ein Edelknecht, sanft und keck,
Tritt aus der Knappen zagendem Chor,
Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg,
Und alle die Männer umher und Frauen
Auf den herrlichen Jüngling verwundert schauen.

Und wie er tritt an des Felsen Hang
Und blickt in den Schlund hinab,
Die Wasser, die sie hinunterschlang,
Die Charybde jetzt brüllend wiedergab,
Und wie mit des fernen Donners Getöse
Entstürzen sie schäumend dem finstern Schoße.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel spritzt der dampfende Gischt,
Und Flut auf Flut sich ohn Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

Doch endlich, da legt sich die wilde Gewalt,
Und schwarz aus dem weißen Schaum
Klafft hinunter ein gähnender Spalt,
Grundlos, als gings in den Höllenraum,
Und reißend sieht man die brandenden Wogen
Hinab in den strudelnden Trichter gezogen.

Jetzt schnell, eh die Brandung wiederkehrt,
Der Jüngling sich Gott befiehlt,
Und - ein Schrei des Entsetzens wird rings gehört,
Und schon hat ihn der Wirbel hinweggespült,
Und geheimnisvoll über dem kühnen Schwimmer
Schließt sich der Rachen, er zeigt sich nimmer.

Und stille wirds über dem Wasserschlund,
In der Tiefe nur brauset es hohl,
Und bebend hört man von Mund zu Mund:
»Hochherziger Jüngling, fahre wohl!«
Und hohler und hohler hört mans heulen,
Und es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem
Weilen.

Und wärfst du die Krone selber hinein
Und sprächst: Wer mir bringet die Kron,
Er soll sie tragen und König sein,
Mich gelüstete nicht nach dem teuren Lohn.
Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
Das erzählt keine lebende glückliche Seele.

Wohl manches Fahrzeug, vom Strudel gefaßt,
Schoß gäh in die Tiefe hinab,
Doch zerschmettert nur rangen sich Kiel und Mast
Hervor aus dem alles verschlingenden Grab. -
Und heller und heller wie Sturmes Sausen
Hört mans näher und immer näher brausen.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,
Bis zum Himmel spritzt der dampfende Gischt,
Und Well auf Well sich ohn Ende drängt,
Und wie mit des fernen Donners Getöse
Entstürzt es brüllend dem finstern Schoße.

Und sieh! aus dem finster flutenden Schoß
Da hebet sichs schwanenweiß,
Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß,
Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß,
Und er ists, und hoch in seiner Linken
Schwingt er den Becher mit freudigem Winken.

Und atmete lang und atmete tief
Und begrüßte das himmlische Licht.
Mit Frohlocken es einer dem andern rief:
»Er lebt! Er ist da! Es behielt ihn nicht.
Aus dem Grab, aus der strudelnden Wasserhöhle
Hat der Brave gerettet die lebende Seele.«

Und er kommt, es umringt ihn die jubelnde Schar,
Zu des Königs Füßen er sinkt,
Den Becher reicht er ihm kniend dar,
Und der König der lieblichen Tochter winkt,
Die füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande,
Und der Jüngling sich also zum König wandte:

»Lang lebe der König! Es freue sich,
Wer da atmet im rosigten Licht!
Da unten aber ists fürchterlich,
Und der Mensch versuche die Götter nicht
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

Es riß mich hinunter blitzesschnell,
Da stürzt' mir aus felsigem Schacht
Wildflutend entgegen ein reißender Quell,
Mich packte des Doppelstroms wütende Macht,
Und wie einen Kreisel mit schwindelndem Drehen
Trieb michs um, ich konnte nicht widerstehen.

Da zeigte mir Gott, zu dem ich rief
In der höchsten schrecklichen Not,
Aus der Tiefe ragend ein Felsenriff,
Das erfaßt' ich behend und entrann dem Tod,
Und da hing auch der Becher an spitzen Korallen,
Sonst wär er ins Bodenlose gefallen.

Denn unter mir lags noch, bergetief,
In purpurner Finsternis da,
Und obs hier dem Ohre gleich ewig schlief,
Das Auge mit Schaudern hinuntersah,
Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen.

Schwarz wimmelten da, in grausem Gemisch,
Zu scheußlichen Klumpen geballt,
Der stachlige Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers greuliche Ungestalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne.

Und da hing ich und wars mir mit Grausen bewußt,
Von der menschlichen Hülfe so weit,
Unter Larven die einzige fühlende Brust,
Allein in der gräßlichen Einsamkeit,
Tief unter dem Schall der menschlichen Rede
Bei den Ungeheuern der traurigen Öde.

Und schaudernd dacht ichs, da krochs heran,
Regte hundert Gelenke zugleich,
Will schnappen nach mir; in des Schreckens Wahn
Laß ich los der Koralle umklammerten Zweig,
Gleich faßt mich der Strudel mit rasendem Toben,
Doch es war mir zum Heil, er riß mich nach oben.«

Der König darob sich verwundert schier
Und spricht: »Der Becher ist dein,
Und diesen Ring noch bestimm ich dir,
Geschmückt mit dem köstlichsten Edelgestein,
Versuchst du noch einmal und bringst mir Kunde,
Was du sahst auf des Meeres tiefunterstem Grunde.«

Das hörte die Tochter mit weichem Gefühl,
Und mit schmeichelndem Munde sie fleht:
»Laßt, Vater, genug sein das grausame Spiel,
Er hat Euch bestanden, was keiner besteht,
Und könnt Ihr des Herzens Gelüsten nicht zähmen,
So mögen die Ritter den Knappen beschämen.«

Drauf der König greift nach dem Becher schnell,
In den Strudel ihn schleudert hinein:
»Und schaffst du den Becher mir wieder zur Stell,
So sollst du der trefflichste Ritter mir sein
Und sollst sie als Ehgemahl heut noch umarmen,
Die jetzt für dich bittet mit zartem Erbarmen.«

Da ergreifts ihm die Seele mit Himmelsgewalt,
Und es blitzt aus den Augen ihm kühn,
Und er siehet erröten die schöne Gestalt
Und sieht sie erbleichen und sinken hin,
Da treibts ihn, den köstlichen Preis zu erwerben,
Und stürzt hinunter auf Leben und Sterben.

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall,
Da bückt sichs hinunter mit liebendem Blick,
Es kommen, es kommen die Wasser all,
Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Friedrich Schiller

DER HANDSCHUH

Vor seinem Löwengarten,
Das Kampfspiel zu erwarten,
Saß König Franz,
Und um ihn die Großen der Krone,
Und rings auf hohem Balkone
Die Damen in schönem Kranz.

Und wie er winkt mit dem Finger,
Auf tut sich der weite Zwinger,
Und hinein mit bedächtigem Schritt
Ein Löwe tritt,
Und sieht sich stumm
Rings um,
Mit langem Gähnen,
Und schüttelt die Mähnen,
Und streckt die Glieder,
Und legt sich nieder.

Und der König winkt wieder,
Da öffnet sich behend
Ein zweites Tor,
Daraus rennt
Mit wildem Sprunge
Ein Tiger hervor.
Wie der den Löwen erschaut,
Brüllt er laut,
Schlägt mit dem Schweif
Einen furchtbaren Reif,
Und recket die Zunge,
Und im Kreise scheu
Umgeht er den Leu
Grimmig schnurrend;
Drauf streckt er sich murrend
Zur Seite nieder.
Und da König winkt wieder,
Da speit das doppelt geöffnete Haus
Zwei Leoparden auf einmal aus,
Die stürzen mit mutiger Kampfbegier
Auf das Tigertier,
Das packt sie mit seinen grimmigen Tatzen,
Und der Leu mit Gebrüll
Richtet sich auf, da wirds still,
Und herum im Kreis,
Von Mordsucht heiß,
Lagern die greulichen Katzen.

Da fällt von des Altans Rand
Ein Handschuh von schöner Hand
Zwischen den Tiger und den Leun
Mitten hinein.

Und zu Ritter Delorges spottenderweis
Wendet sich Fräulein Kunigund:
»Herr Ritter, ist Eure Lieb so heiß,
Wie Ihr mirs schwört zu jeder Stund,
Ei, so hebt mir den Handschuh auf.«

Und der Ritter in schnellem Lauf
Steigt hinab in den furchtbarn Zwinger
Mit festem Schritte,
Und aus da Ungeheuer Mitte
Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger.

Und mit Erstaunen und mit Grauen
Sehens die Ritter und Edelfrauen,
Und gelassen bringt er den Handschuh zurück.
Da schallt ihm sein Lob aus jedem Munde,
Aber mit zärtlichem Liebesblick -
Er verheißt ihm sein nahes Glück -
Empfängt ihn Fräulein Kunigunde.
Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht:
»Den Dank, Dame, begehrt ich nicht«,
Und verläßt sie zur selben Stunde.

Friedrich Schiller

DAS IDEAL UND DAS LEBEN

Ewigklar und spiegelrein und eben
Fließt das zephirleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln und Geschlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen,
Brechet nicht von seines Gartens Frucht.
An dem Scheine mag der Blick sich weiden,
Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierde Flucht.
Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres' Tochter nicht,
Nach dem Apfel greift sie, und es bindet
Ewig sie des Orkus Pflicht.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten,
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern, die Gestalt.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch.
Fliehet aus dem engen, dampfen Leben
In des Ideales Reich!

Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebet hier der Menschheit Götterbild,
Wie des Lebens schweigende Phantome
Glänzend wandeln an dem stygschen Strome,
Wie sie stand im himmlischen Gefild,
Ehe noch zum traurigen Sarkophage
Die Unsterbliche herunterstieg.
Wenn im Leben noch des Kampfes Waage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg.

Nicht vom Kampf die Glieder zu entstricken,
Den Erschöpften zu erquicken,
Wehet hier des Sieges duftger Kranz.
Mächtig, selbst wenn eure Sehnen ruhten,
Reißt das Leben euch in seine Fluten,
Euch die Zeit in ihren Wirbeltanz.
Aber sinkt des Mutes kühner Flügel
Bei der Schranken peinlichem Gefühl,
Dann erblicket von der Schönheit Hügel
Freudig das erflogne Ziel.

Wenn es gilt, zu herrschen und zu schirmen,
Kämpfer gegen Kämpfer stürmen
Auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn,
Da mag Kühnheit sich an Kraft zerschlagen,
Und mit krachendem Getös die Wagen
Sich vermengen auf bestäubtem Plan.
Mut allein kann hier den Dank erringen
Der am Ziel des Hippodromes winkt,
Nur der Starke wird das Schicksal zwingen,
Wenn der Schwächling untersinkt.

Aber der, von Klippen eingeschlossen,
Wild und schäumend sich ergossen,
Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß
Durch der Schönheit stille Schattenlande,
Und auf seiner Wellen Silberrande
Malt Aurora sich und Hesperus.
Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmut freiem Bund vereint,
Ruhet hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.

Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Tatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleicht,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born,
Nur des Meißels schwerem Schlag erweicht
Sich des Marmors sprödes Korn.

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen

In des Sieges hoher Sicherheit,
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

Wenn ihr in der Menschheit traurger Blöße
Steht vor des Gesetzes Größe,
Wenn dem Heiligen die Schuld sich naht,
Da erblicke vor der Wahrheit Strahle
Eure Tugend, vor dem Ideale
Fliehe mutlos die beschämte Tat.
Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen,
Über diesen grauenvollen Schlund
Trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen,
Und kein Anker findet Grund.

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entflohn,
Und der ewige Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht,
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

Wenn der Menschheit Leiden euch umfassen,
Wenn Laokoon der Schlangen
Sich erwehrt mit namenlosem Schmerz,
Da empöre sich der Mensch! Es schlage
An des Himmels Wölbung seine Klage
Und zerreiße euer fühlend Herz!
Der Natur furchtbare Stimme siege,
Und der Freude Wange werde bleich,
Und der heiligen Sympathie erliege
Das Unsterbliche in euch!

Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Träne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapferer Gegenwehr.
Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duftgem Tau,
Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau.

Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte,
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcide des Lebens schwere Bahn,

Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Totenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die willgen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist -

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Äthers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen, ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
»Reicht ihm lächelnd den Pokal.«

Theodor Fontane

DIE BRÜCK' AM TAY

(28. Dezember 1879)

*When shall we three meet again?
Macbeth*

»Wann treffen wir drei wieder zusamm?«
 »Um die siebente Stund', am Brückendamm.«
 »Am Mittelpfeiler.«
 »Ich lösche die Flamm.«
 »Ich mit.«

»Ich komme vom Norden her.«
 »Und ich vom Süden.«
 »Und ich vom Meer.«

»Hei, das gibt einen Ringelreihn,
 Und die Brücke muß in den Grund hinein.«

»Und der Zug, der in die Brücke tritt
 Um die siebente Stund'?«

»Ei, der muß mit.«
 »Muß mit«

»Tand, Tand
 Ist das Gebilde von Menschenhand!«

*

Auf der Norderseite, das Brückenhaus -
 Alle Fenster sehen nach Süden aus,
 Und die Brücknersleut' ohne Rast und Ruh
 Und in Bangen sehen nach Süden zu,
 Sehen und warten, ob nicht ein Licht
 Übers Wasser hin »Ich komme« spricht,
 »Ich komme, trotz Nacht und Sturmesflug,
 Ich, der Edinburger Zug.«

Und der Brückner jetzt: »Ich seh' einen Schein
 Am anderen Ufer. Das muß er sein.
 Nun, Mutter, weg mit dem banger Traum,
 Unser Johnie kommt und will seinen Baum,
 Und was noch am Baume von Lichtern ist,
 Zünd' alles an wie zum heiligen Christ,
 Der will heuer zweimal mit uns sein, -
 Und in elf Minuten ist er herein.«

Und es war der Zug. Am Süderturm
 Keucht er vorbei jetzt gegen den Sturm,
 Und Johnie spricht: »Die Brücke noch!
 Aber was tut es, wir zwingen es doch.
 Ein fester Kessel, ein doppelter Dampf,
 Die bleiben Sieger in solchem Kampf.
 Und wie's auch rast und ringt und rennt,
 Wir kriegen es unter, das Element.

Und unser Stolz ist unsre Brück';
 Ich lache, denk' ich an früher zurück,
 An all den Jammer und all die Not
 Mit dem elend alten Schifferboot;
 Wie manche liebe Christfestnacht
 Hab' ich im Fährhaus zugebracht
 Und sah unsrer Fenster lichten Schein
 Und zählte und konnte nicht drüben sein.«

Auf der Norderseite, das Brückenhaus -
 Alle Fenster sehen nach Süden aus,
 Und die Brücknersleut' ohne Rast und Ruh
 Und in Bangen sehen nach Süden zu;
 Denn wütender wurde der Winde Spiel,
 Und jetzt, als ob Feuer vom Himmel fiel',
 Erglüht es in niederschießender Pracht
 Überm Wasser unten... Und wieder ist Nacht

»Wann treffen wir drei wieder zusamm?«

»Um Mitternacht, am Bergeskamm.«

»Auf dem hohen Moor, am Elenstamm.«

»Ich komme.«

» Ich mit.«

»Ich nenn' euch die Zahl.«

»Und ich die Namen.«

»Und ich die Qual«

»Hei!

Wie Splitter brach das Gebälk entzwei.«

»Tand, Tand

Ist das Gebilde von Menschenhand.«

Otto Ernst

NIS RANDERS

Krachen und Heulen und berstende Nacht,
Dunkel und Flammen in rasender Jagd -
Ein Schrei durch die Brandung!

Und brennt der Himmel, so sieht mans gut:
Ein Wrack auf der Sandbank! Noch wiegt es die Flut;
Gleich holt sichs der Abgrund.

Nis Randers lugt - und ohne Hast
Spricht er: »Da hängt noch ein Mann im Mast;
Wir müssen ihn holen.«

Da faßt ihn die Mutter: »Du steigst mir nicht ein!
Dich will ich behalten, du bliebst mir allein,
Ich wills, deine Mutter!

Dein Vater ging unter und Momme, mein Sohn;
Drei Jahre verschollen ist Uwe schon,
Mein Uwe, mein Uwe!«

Nis tritt auf die Brücke. Die Mutter ihm nach!
Er weist nach dem Wrack und spricht gemach:
»Und seine Mutter.«

Nun springt er ins Boot und mit ihm noch sechs:
Hohes, hartes Friesengewächs;
Schon sausen die Ruder.

Boot oben, Boot unten, ein Höllentanz!
Nun muß es zerschmettern ...! Nein, es blieb ganz!...
Wie lange? Wie lange?

Mit feurigen Geißeln peitscht das Meer
Die menschenfressenden Rosse daher;
Sie schnauben und schäumen.

Wie hechelnde Hast sie zusammenzwingt!
Eins auf den Nacken des ändern springt
Mit stampfenden Hufen!

Drei Wetter zusammen! Nun brennt die Welt!
Was da? - Ein Boot, das landwärts hält -
Sie sind es! Sie kommen!

Und Auge und Ohr ins Dunkel gespannt...
Still - ruft da nicht einer! - Er schreits durch die Hand:
„Sagt Mutter, 's ist Uwe!«

LYRIK

Novalis

HYMNEN AN DIE NACHT

1.

Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreuliche Licht - mit seinen Farben, seinen Stralen und Wogen; seiner milden Allgegenwart, als weckender Tag. Wie des Lebens innerste Seele athmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt, und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut - athmet es der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinnige, saugende Pflanze, und das wilde, brennende, vielgestaltete Thier - vor allen aber der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen. Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. - Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt.

Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht. Fernab liegt die Welt - in eine tiefe Gruft versenkt - wüst und einsam ist ihre Stelle. In den Sayten der Brust weht tiefe Wehmuth. In Thautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen. - Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern, wie Abendnebel nach der Sonne Untergang. In andern Räumen schlug die lustigen Gezelte das Licht auf. Sollte es nie zu seinen Kindern wiederkommen, die mit der Unschuld Glauben seiner harren?

Was quillt auf einmal so ahnungsvoll unterm Herzen, und verschluckt der Wehmuth weiche Luft? Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüths hebst du empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt - ein ernstes

Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken der Mutter liebe Jugend zeigt. Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun - wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied - Also nur darum, weil die Nacht dir abwendig macht die Dienenden, säetest du in des Raumes Weiten die leuchtenden Kugeln, zu verkünden deine Allmacht - deine Wiederkehr - in den Zeiten deiner Entfernung. Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere - unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüths - was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt. Preis der Weltköniginn, der hohen Verkündigerinn heiliger Welten, der Pflegerinn seliger Liebe - sie sendet mir dich - zarte Geliebte - liebliche Sonne der Nacht, - nun wach ich - denn ich bin Dein und Mein - du hast die Nacht mir zum Leben verkündet - mich zum Menschen gemacht - zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.

2.

Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft. - Ewig ist die Dauer des Schlafs. Heiliger Schlaf - beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Thoren verkennen dich und wissen von keinem Schläfe, als den Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst. Sie fühlen dich nicht in der goldnen Flut der Trauben - in des Mandelbaums Wunderöl, und dem braunen Saft des Mohns. Sie wissen nicht, daß du es bist der des zarten Mädchens Busen umschwebt und zum Himmel den Schoß macht - ahnden nicht, daß aus alten Geschichten du himmelöffnend entgengtrittst und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote.

Josef Weinheber

MIT HALBER STIMME

[Sapphische Strophe]

Nimm des Menschen Dunkelstes: *Dies* ist ewig.
Nimm aus weher Brust das Verlorne, hauch die
Scham, die Sehnsucht, flüstere das Weinen in die
Stille des Abends,

die Gedanken vor dem Entschlafen; alle
hingehauchten Worte der Herbstnacht, alle
einsam armen Wege, die Trauer und das
Ende der Liebe.

Wie ein Sturm ist menschliches Leid und wie das
ferne Spiel von Harfen; das tiefste aber
ist ein Strom: nicht strömt er von hier, er flutet
inner der Erde.

Nimm das Leid und mach es zum Liede: Welches
Lied ist süßer, welches mit Würde leiser!
Gleich dem wunden Mund der Geliebten, nachher;
oder dem kargen

Lächeln eines Sterbenden. Immer werden
an den Grenzen groß die Gefühle. Denn im
Übergang ist Weihe und Muß und jene
Todkraft des Opfers -:

Bitterer Becher, sei uns gesegnet! Ach, wer
leidet denn genügend - und wer denn wurde
je zu tief gehöhlt, dem die streng gespannte
Saite erbebte?

Josef Weinheber

ALS ICH NOCH LEBTE . .

Jambus (scenicus)

Als ich noch lebte, lag mir das Gewand
des Körpers um wie eine Last, nicht schön
genug erschien mein Wandel, jeder Narr
vermaß sich des Gerichts, der Schwächste noch,
scheeläugiger Bezeichnung nie gram,
erheuchelte an meinem Tun zuletzt
sich seine Tugend, rettete sein Nichts
vor meinem All mit Hinweis auf mein Herz,
das schwach war und geneigt verstehendem Gift ..

Wie zitterte, als ich noch lebte, dies
beklommne Etwas in der Brust, von Furcht
zu Furcht gepeitscht, und tiefer Jahr um Jahr
in Trauer fallend, mitvererbter Schuld
in gleichem Maß anheimgegeben wie
gehäufter Unbill, Menschennot und Krieg,
anheim dem Kummer um die Sprache, die
geschlagen floh, als ich noch lebte, ganz
geschlagen, so, daß keine Zuflucht mehr
sich bot, den Schmerz zu messen, keine Wahl
gestattet war und in das Tier hinab,
das röchelnde, der edle Ruf verfiel . .

Ist von des Sterbens letztem Krampf, der Qual,
die ihm vorausging (allem Menschsein gleich
nahm ich das Kreuz auf mich), ist von dem Tod
noch ein Erinnern? Was so wichtig schien,
als ich noch lebte, bloß ein Augenblick
im Rauschen der Äone, farblos steht
und fern dies Ungefähr im Nachgefühl
des Spätgeborenen, der mit meinem Geist
hier Zwiesprach hält, als wäre nichts geschehn
inzwischen: millionenfacher Tod
nach meinem, millionenmal das Leid,
entzündet und verlöscht, und fortgesetzt
menschlicher Würde Kränkung, fortgesetzt
der Täter wilder Irrtum nicht geschehn . .

Wie lange bin ich tot? Wie lange schon
zu kränken nicht in jenem Reich, vor dem
die Brust, als ich noch lebte, Bangen trug?
Ich weiß es nicht. Die mörderische Zeit,
so furchtbar dem, der selbst noch zeitlich ist,
erstarb dem Geist. Der Toten schwebend Maß
ist meins und unzerstörbar hier wie dort.

Von gottgeweihtem Port ist mir erlaubt
zu reden, und es bleibt die Sprache nun
mein ein- und alles. Wie die Toten ja
erst rein die Sprache haben und in ihr
verherrlicht sind. Ich sehne mich nicht mehr
nach andrem. Hier ist Dauer. Hier erst bin
ich sicher mein. Kein klobiger Pirat
verrückt mir mehr den Satz von seinem Ort,
Blut ward Rubin und Träne Diamant,
und aus dem armen Erdenangesicht
wuchs ein Gestirn, verklärend Tag und Traum.
Wer lebte so wie ich? Und pochte so
mit hartem Knöchel an die Wand der Welt
und hätte gegen Jede Zeit wie ich
ein randvoll Recht? Als ich noch lebte, muß'
ich zu den Blumen gehn. Vorüber Jetzt.
Von höherer Macht zur Herrschaft eingesetzt,
besteh ich auf der Macht:

Ich lebe fort.

Dort war es Nacht. Hier nicht. Hier ist das Wort.

Alfons Petzold

ICH SINGE LOB DER ERDE

Schön ist die Erde!
Erhebend das Wissen, auf ihrer Fläche zu stehen,
und nichts kann erniedrigen
das hohe Gefühl meiner Seele, in einem Menschen zu wohnen.
Wohl ist gewaltig des Himmels wolkenbefahrenes Meer
mit seinen silbernen Inseln, den Sternen,
auf denen die Götter der Sage,
die Helden der Märchen wohnen,
und wundervoll glänzen die goldenen Dächer der Sonne,
der Burg Gottes,
in der durch diamantene Hallen
die Seligen wandeln.
Doch stünde ich oben zwischen den Göttern und Geistern,
im Ohr der Engel Posaunenmusik
und den seraphischen Gesang,
getränkt mit den bittersten Erfahrungen
aller bisher verstorbenen Brüder und Schwestern,
und sähe ich tief unter mir atmen und beben
die schweigsam liebenden Wälder,
die Horizonte stützenden Ebenen,
die Städte, des schäumenden Lebens voll,
das wuchtige Strömen der Flüsse,
das Donnergewoge der Meere,
die Stätten der keuchenden Arbeit,
die Berge, Quellen, zuckenden Tiergestalten
und mitten darunter den kämpfenden, leidenden,
aber doch aufrechten Menschen,
ich verginge vor Sehnsucht im Reich der Verklärten
nach der schönen Lust und Qual
meiner Erde.

Rainer Maria Rilke

ABEND

Der Abend wechselt langsam die Gewänder,
die ihm ein Rand von alten Bäumen hält;
du schaust: und von dir scheiden sich die Länder,
ein himmelfahrendes und eins, das fällt;

und lassen dich, zu keinem ganz gehörend,
nicht ganz so dunkel wie das Haus, das schweigt,
nicht ganz so sicher Ewiges beschwörend
wie das, was Stern wird jede Nacht und steigt -

und lassen dir (unsäglich zu entwirrn)
dein Leben bang und riesenhaft und reifend,
so daß es, bald begrenzt und bald begreifend,
abwechselnd Stein in dir wird und Gestirn.

HERBST

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welken in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.

Nikolaus Lenau

WINTERNACHT

Vor Kälte ist die Luft erstarrt,
Es kracht der Schnee von meinen Tritten,
Es dampft mein Hauch, es klirrt mein Bart;
Nur fort, nur immer fortgeschritten!

Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,
Die, sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt,
Den Zweig zurück zur Erde richten.

Frost, friere mir ins Herz hinein,
Tief in das heißbewegte, wilde!
Daß einmal Ruh mag drinnen sein
Wie hier im nächtlichen Gefilde!

Dort heult im tiefen Waldesraum
Ein Wolf; – wie's Kind aufweckt die Mutter,
Schreit er die Nacht aus ihrem Traum
Und heischt von ihr sein blutig Futter.

Nun brausen über Schnee und Eis
Die Winde fort mit tollem Jagen,
Als wollten sie sich rennen heiß:
Wach auf, o Herz, zu wildem Klagen!

Laß deine Toten auferstehn
Und deiner Qualen dunkle Horden!
Und laß sie mit den Stürmen gehn,
Dem rauhen Spielgesind aus Norden!

Eduard Mörike

AN EINEM WINTERMORGEN, VOR SONNENAUFGANG

O fläumenleichte Zeit der dunkeln Frühe!
Welch neue Welt bewegest du in mir?
Was ist's, daß ich auf einmal nun in dir
Von sanfter Wollust meines Daseins glühe?

Einem Kristall gleicht meine Seele nun,
Den noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen;
Zu fluten scheint mein Geist, er scheint zu ruhn,
Dem Eindruck naher Wunderkräfte offen,
Die aus dem klaren Gürtel blauer Luft
Zuletzt ein Zauberwort vor meine Sinne ruft.

Bei hellen Augen glaub ich doch zu schwanken;
Ich schließe sie, daß nicht der Traum entweiche.
Seh ich hinab in lichte Feenreiche?
Wer hat den bunten Schwarm von Bildern und
Gedanken
Zur Pforte meines Herzens hergeladen,
Die glänzend sich in diesem Busen baden,
Goldfarbgen Fischlein gleich im Gartenteiche?

Ich höre bald der Hirtenflöten Klänge,
Wie um die Krippe jener Wundernacht,
Bald weinbekränzter Jugend Lustgesänge;
Wer hat das friedenselige Gedränge
In meine traurigen Wände hergebracht?

Und welch Gefühl entzückter Stärke,
Indem mein Sinn sich frisch zur Ferne lenkt!
Vom ersten Mark des heutgen Tags getränkt,
Fühl ich mir Mut zu jedem frommen Werke.
Die Seele fliegt, so weit der Himmel reicht,
Der Genius jauchzt in mir! Doch sage,
Warum wird jetzt der Blick von Wehmut feucht?
Ist's ein verloren Glück, was mich erweicht?
Ist es ein werdendes, was ich im Herzen trage?

- Hinweg, mein Geist! hier gilt kein Stillestehn:
Es ist ein Augenblick, und alles wird verwehn!

Dort, sieh, am Horizont lüpfte sich der Vorhang schon!
Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn;
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht, halbgeöffnet, süße Atemzüge:
Auf einmal blitzt das Aug, und, wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flügel!

Eduard Mörike

SCHLAFENDES JESUSKIND

gemalt von Franc. Albani

Sohn der Jungfrau, Himmelskind! am Boden
Auf dem Holz der Schmerzen eingeschlafen,
Das der fromme Meister sinnvoll spielend
Deinen leichten Träumen unterlegte;
Blume du, noch in der Knospe dämmernd
Eingehüllt die Herrlichkeit des Vaters!
O wer sehen könnte, welche Bilder
Hinter dieser Stirne, diesen schwarzen
Wimpern, sich in sanftem Wechsel malen!

Theodor Fontane

»O TRÜBE DIESE TAGE NICHT«

O trübe diese Tage nicht,
 Sie sind der letzte Sonnenschein,
 Wie lange, und es lischt das Licht,
 Und unser Winter bricht herein.

Dies ist die Zeit, wo jeder Tag
 Viel Tage gilt in seinem Wert,
 Weil man's nicht mehr erhoffen mag,
 Daß so die Stunde wiederkehrt.

Die Flut des Lebens ist dahin,
 Es ebbt in seinem Stolz und Reiz,
 Und sieh, es schleicht in unsern Sinn
 Ein banger, nie gekannter Geiz;

Ein süßer Geiz, der Stunden zählt
 Und jede prüft auf ihren Glanz,
 O sorge, daß uns keine fehlt,
 Und gönn uns jede Stunde ganz.

HERBSTMORGEN

Die Wolken ziehn, wie Trauergäste,
 Den Mond still - abwärts zu geleiten;
 Der Wind durchfegt die starren Äste,
 Und sucht ein Blatt aus beßren Zeiten.

Schon flattern in der Luft die Raben,
 Des Winters unheilvolle Boten;
 Bald wird er tief in Schnee begraben
 Die Erde, seinen großen Toten.

Ein Bach läuft hastig mir zur Seite,
 Es bangt ihn vor des Eises Ketten;
 Drum stürzt er fort und sucht das Weite,
 Als könnt' ihm Flucht das Leben retten.

Da mocht' ich länger nicht inmitten
 So todesnahe Öde weilen;
 Es trieb mich fort, mit hast'gen Schritten
 Dem flücht'gen Bache nachzueilen.

Conrad Ferdinand Meyer

FRIEDE AUF ERDEN

Da die Hirten ihre Herde
Ließen und des Engels Worte
Trugen durch die niedre Pforte
Zu der Mutter und dem Kind,
Fuhr das himmlische Gesind
Fort im Sternenraum zu singen,
Fuhr der Himmel fort zu klingen:
»Friede, Friede! auf der Erde!«

Seit die Engel so geraten,
O wie viele blut'ge Taten
Hat der Streit auf wildem Pferde,
Der geharnischte, vollbracht!
In wie mancher heil'gen Nacht
Sang der Chor der Geister zagend,
Dringlich flehend, leis verklagend:
»Friede, Friede... auf der Erde!«

Doch es ist ein ew'ger Glaube,
Daß der Schwache nicht zum Raube
Jeder frechen Mordgebärde
Werde fallen allezeit:
Etwas wie Gerechtigkeit
Webt und wirkt in Mord und Grauen
Und ein Reich will sich erbauen,
Das den Frieden sucht der Erde.

Mählich wird es sich gestalten,
Seines heil'gen Amtes walten,
Waffen schmieden ohne Fährde,
Flammenschwerter für das Recht,
Und ein königlich Geschlecht
Wird erblühn mit starken Söhnen,
Dessen helle Tüben dröhnen:
Friede, Friede auf der Erde!

