

Sören Kierkegaard

Die Krisis
und eine Krisis im Leben
einer Schauspielerin

Mit Tagebuchaufzeichnungen
des Verfassers

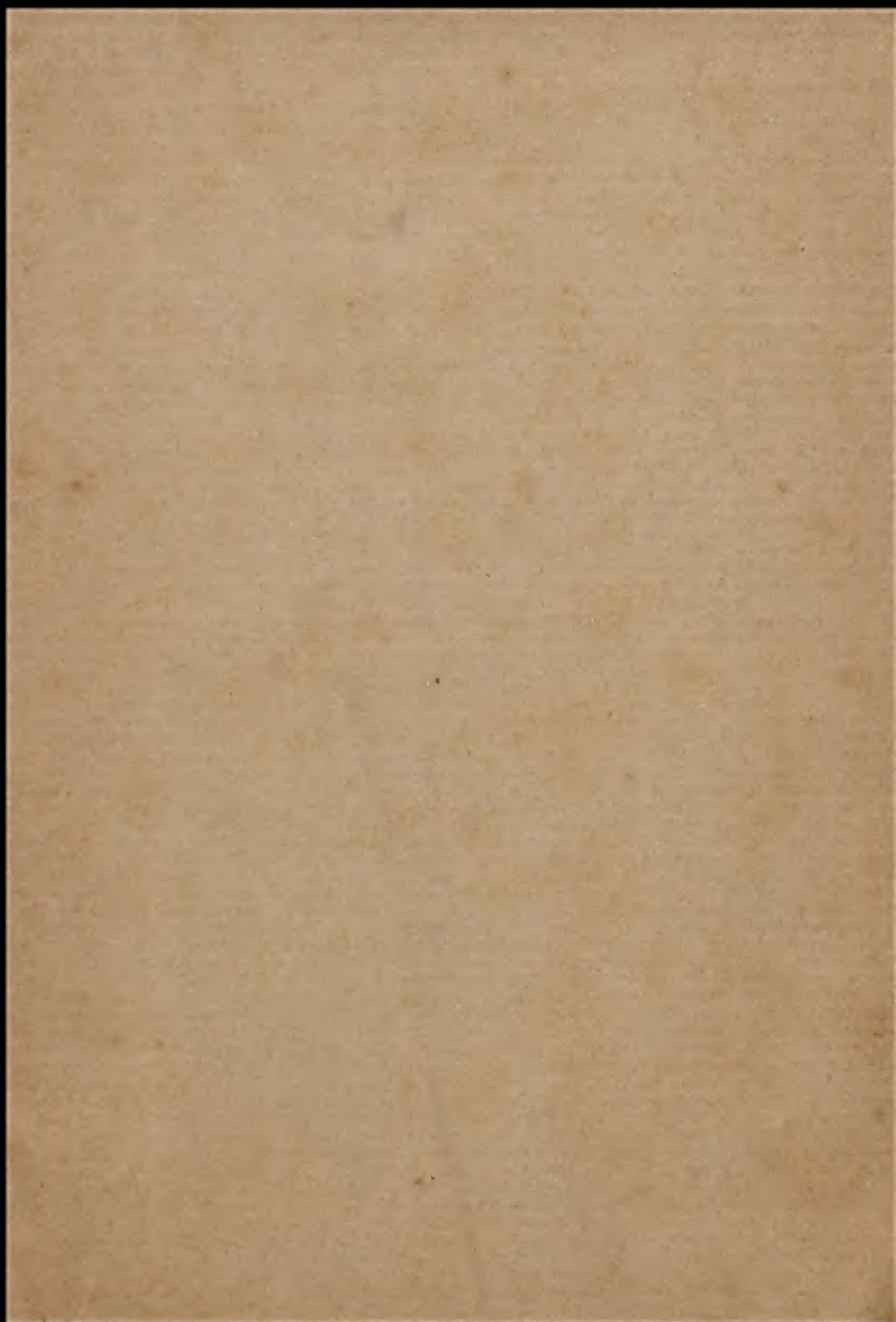
Uebersetzt von Theodor Haecker

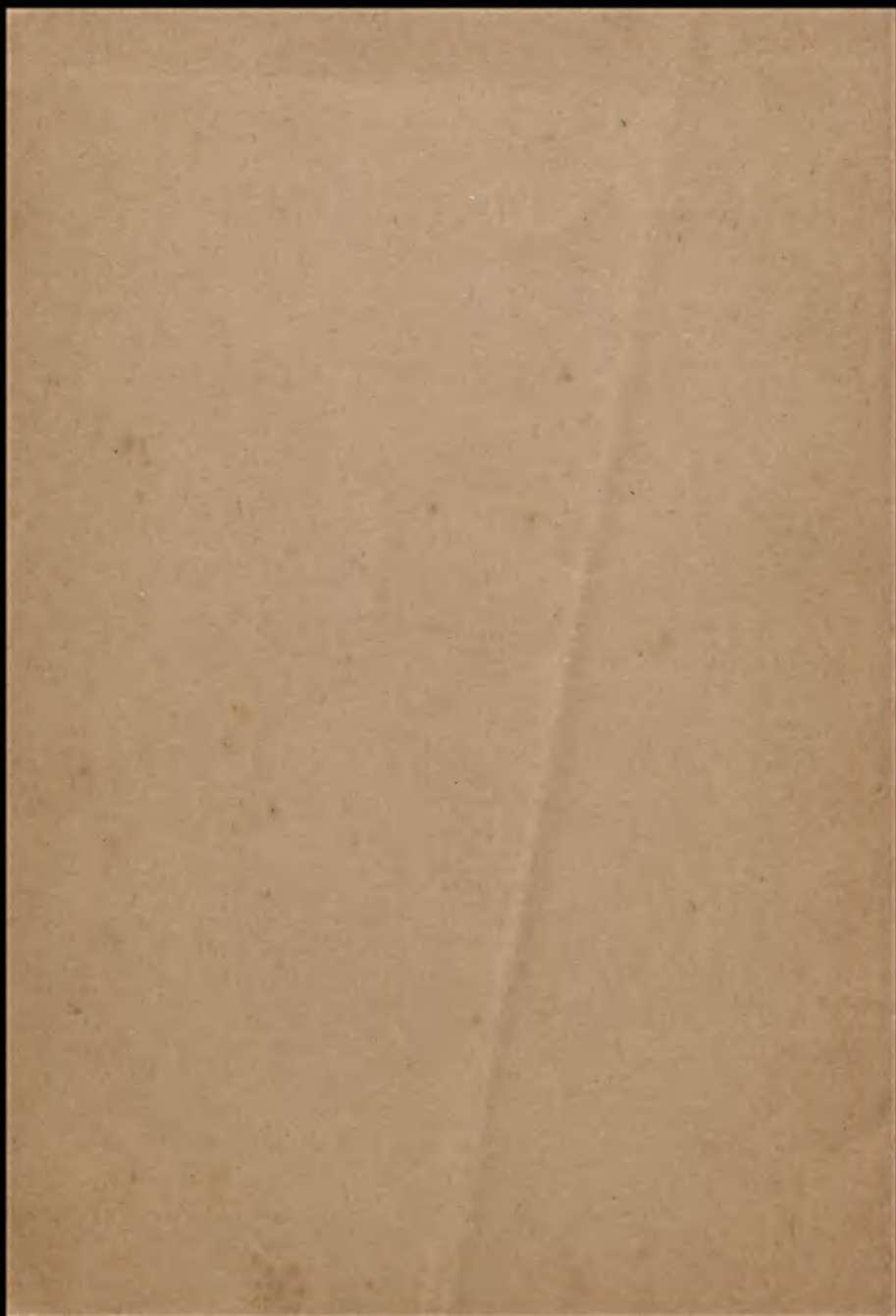
Brenner-Verlag / Innsbruck

1922

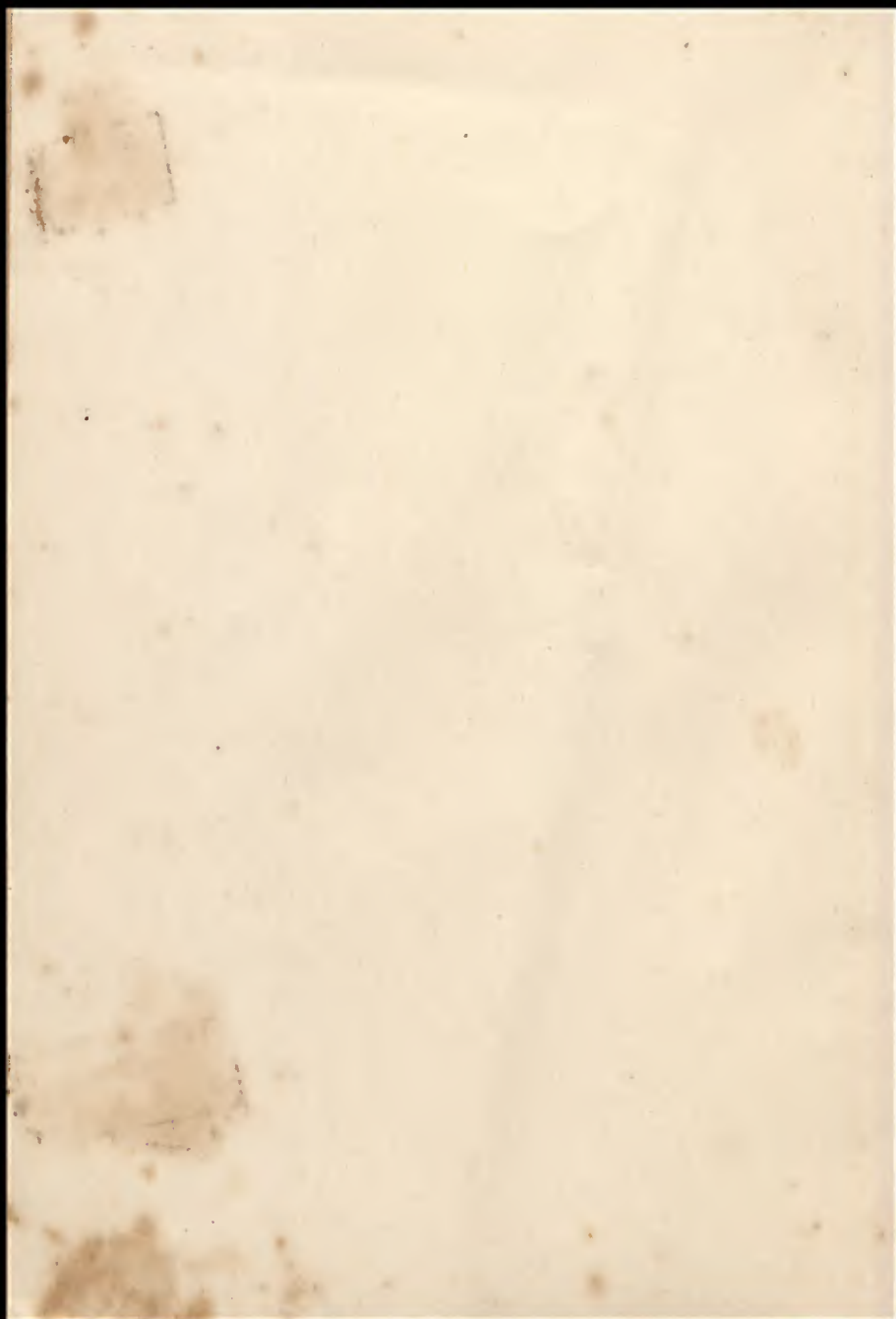














1°





Sören Kierkegaard

Die Krisis
und eine Krisis im Leben
einer Schauspielerin

mit Tagebuchaufzeichnungen
des Verfassers

Uebersetzt von Theodor Haecker

Brenner-Verlag / Innsbruck

1 9 2 2



Alle Rechte vorbehalten

Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei / Innsbruck



Der glücklichen Künstlerin

deren Verstand und Willenskraft doch — zum anderen Mal
wie glücklich! — genau ebenso groß war wie ihr Glück

Frau Heiberg

mit Bewunderung
vom Verfasser

Nicht ist es, auch nicht im entferntesten, meine Absicht, Sie hiemit sogar bloß veranlassen zu wollen, ein kleines Buch zu lesen, das schließlich, und vielleicht lange vorher, Sie wohl langweilen und ermüden würde.

Nein. Aber im Buch wird von einem kleinen ästhetischen Artikel geredet eines Pseudonyms: Inter et Inter, „Die Krisis und eine Krisis im Leben einer Schauspielerin“, „Faedreland“, 1848, Nr. 188—191. Wenn Sie seinerzeit zufällig auf diesen Artikel aufmerksam geworden sind: dann wäre es mir lieb, wissen zu dürfen, daß Sie, Frau Heiberg, wissen, daß dieser kleine Artikel zu meiner Verfasserschaft gehört; und das wird man aus diesem Buch ersehen. Sollten Sie seinerzeit auf diesen Artikel nicht aufmerksam geworden sein, dann wäre es der Wunsch des Verfassers,



daß Sie eine freie Stunde fänden, die mit der Lektüre desselben ausgefüllt werden könnte. Denn wenn Sie — was ich mir bloß für einen Augenblick und für diese Sache erbitte — wenn Sie mir gestatten, so zu sprechen: aufrichtig gesprochen: der kleine Artikel hat eine besondere Beziehung zu Ihnen. Ob er nun seinerzeit von vielen gelesen worden ist oder nur von wenigen — wenn er nicht von Ihnen gelesen worden ist, hat er, nach der Meinung des Verfassers, seine Bestimmung nicht erreicht. Wenn er dagegen von Ihnen gelesen worden ist — so es sich dann fand, daß er, wenn nicht in vollkommener, so doch in glücklicherer Uebereinstimmung mit Ihren Gedanken über diese Sache ist: dann hat er, nach der Meinung des Verfassers, seine Bestimmung ganz erreicht.



Die Krisis und eine Krisis im Leben einer Schauspielerin

I

Der Gedanke an die Existenz einer Schauspielerin, nämlich einer von Rang, weckt sicher bei den meisten sofort die Vorstellung einer so zauberhaften und glänzenden Daseinsform, daß darüber, wie so oft, die Mühsale ganz vergessen werden: die unglaublich vielen Trivialitäten, all die Unbilligkeit oder das Mißverständnis gerade in den entscheidenden Augenblicken, gegen die eine Schauspielerin zu kämpfen haben kann.

Denken wir uns die Lage so günstig wie möglich; denken wir uns eine Schauspielerin, die alles besitzt, was verlangt wird, um unbedingt an erster Stelle zu sein. Denken wir uns, daß sie Anerkennung und Bewunderung gewinnt, und daß sie — was unzweifelhaft ein großes Glück ist — glücklich genug ist, nicht das Ziel der Verfolgung des einen oder anderen haßerfüllten Menschen zu werden; so lebt sie nun Jahr für Jahr, — der beneidete, der glückliche Gegenstand einer stetig währenden anerkennenden Bewunderung. Das scheint herrlich, das sieht aus, als wäre es etwas; wenn man aber genauer hinsieht und sieht, in welcher Münze diese anerkennende Bewunderung entrichtet wird, sieht, wie armselig der Inbegriff der schäbigen Trivialitäten ist, der in der Welt der Theaterkritik den



Fond ad usus publicos konstituiert (und dieser Fond ist es ja, aus dem jene stetig anerkennende Bewunderung für gewöhnlich entrichtet wird), so könnte es doch möglich sein, daß selbst diese für eine Schauspielerin günstigste Lage immer noch bescheiden und dürftig genug ist. — Ist es so, wie man sagt, daß die Garderobe des Königlichen Theaters überaus kostbar und wertvoll sein soll, so ist dieses letzte gewiß: die Garderobe der Zeitungskritik ist zum Erschrecken schäbig.

Weiter. Die bewunderte Künstlerin lebt so Jahr für Jahr. Wie man in einem bürgerlichen Haushalt genau im voraus weiß, was man jeden Tag zu Mittag haben wird, so weiß sie genau die Ereignisse der Saison voraus. Zwei- bis dreimal in der Woche wird sie gelobt und bewundert und mit Auszeichnung genannt werden; schon im Lauf des ersten Vierteljahres wird sie mehr als einmal durch alle Redensarten gekommen sein, durch alle Rede-Wendungen, wie man sie mit besonderem Nachdruck nennen kann, da sie in einem fort sich wenden und wiederkehren. Ein- bis zweimal, in guten Jahrläufen dreimal, wird sie von dem einen oder anderen verunglückten Subjekt oder einem werdenden Dichter besungen werden; ihr Porträt wird für jede Kunstausstellung gemalt; sie wird lithographiert; und ist ihr das Glück besonders gewogen, so wird ihr Porträt sogar auf Taschentücher und Hutfutter gedruckt. Und sie, die als Weib auf ihren Namen hält — wie ein Weib, sie weiß, daß ihr Name auf aller Lippen ist,



selbst wenn sie mit dem Taschentuch den Mund sich abwischen; sie weiß, daß sie der Gegenstand der bewundernden Gespräche aller ist, auch derer, die in äußerster Not sind, etwas zum Klatschen zu bekommen. So lebt sie, Jahr für Jahr. Das scheint herrlich, das steht aus, als wäre es etwas; aber sobald sie in edlerem Verstand von der kostbaren Nahrung dieser Bewunderung leben, von ihr Aufmunterung holen, durch sie gestärkt und zu neuer und neuer Anstrengung entflammt werden wollte, weil doch selbst das ausgezeichnetste Talent, und nun im besonderen ein Weib, in einer schwächeren Stunde mißmutig nach einer Aeußerung wirklicher Anerkennung sich umsehen kann: da wird sie, was sie natürlich selbst oft gestanden hat, in einem solchen Augenblick recht fühlen, wie leer all das ist, und wie ungerecht es ist, ihr diese beschwerliche Herrlichkeit zu mißgönnen.

Inzwischen gehen Jahre hin, doch nicht viele in diesen neugierigen und ungeduldigen Zeiten, so kommt schon das Gerede in Bewegung, daß sie nun älter zu werden beginne, und so — ja, wir leben freilich in christlichen Staaten, aber wie man oft genug Beispiele ästhetischer Bestialität sieht, so ist es auch weit dazu, daß die kannibalische Lust an Menschenopfern in der Christenheit außer Brauch gekommen wäre. Dieselbe innere Fäulheit, die unausgesetzt zu ihrem Preis die große Trommel und die Pauken der Trivialität schlug, — dieselbe Fäulheit wird nun der vergötterten Künst-



lerin überdrüssig, sie will sie weghaben, sie will sie nicht mehr sehen; die Künstlerin kann Gott danken, wenn sie sie nicht totschlagen will; dieselbe Fادheit schafft sich einen neuen sechzehnjährigen Abgott, und zu dessen Ehre soll der frühere Abgott die ganze Ungnade der Trivialität fühlen — denn das ist die große Schwierigkeit, die mit dem Abgottsein verbunden ist, daß es nahezu undenkbar ist, von dieser Würde den Abschied in Gnaden zu erhalten. Oder tritt dieser Fall nicht ein, und nicht so grell, wie er hier dargestellt ist, so geschieht zuweilen etwas anderes, das viel besser aussieht, aber im Grund ebenso schlimm ist. Die Trivialität der Bewunderung ist durch den Anlauf von früher her in so gutem Schwung, daß die Vergötterte noch eine Zeit lang, nachdem sie, wie es heißt, älter geworden ist, die Endgeschwindigkeit mitmachen darf. Anscheinend ist keine Veränderung in den trivialen Ausdrücken über die vergötterte Künstlerin eingetreten; doch meint man eine gewisse Unsicherheit zu ahnen, die verrät, daß der lobpreisende Rosiflengius allmählich sich einbildet, um die Künstlerin das Verdienst zu haben, daß er g a l a n t dabei bleibe, dasselbe zu sagen. Aber galant sein gegen eine Künstlerin ist gerade der höchste Grad der Unverschämtheit, eine klebrige Naseweisheit, und die widerlichste Art von Aufdringlichkeit. Jeder, der etwas ist und wesentlich etwas ist, kann eben darum fordern, genau für dieses Bestimmte anerkannt zu werden, nicht für mehr und nicht für weniger. — Stimmt es, was



man ja sagt, daß das Theater ein Heiligtum sei: die Profanation ist mindestens nicht weit weg. Wie lästig und peinlich, mit sechzehn Jahren die heuchlerischen Kniefälle und die Liebeserklärungen in Form von Kunstkritiken alter glasköpfiger oder halbnärrischer Rezensenten erdulden zu müssen, wie bitter, in späteren Zeiten die Frechheit der Galanterie auszuhalten!

Aber woher nun dieses Unmenschliche, das doch so viel Unbilligkeit, ja Grausamkeit gegen die dem Dienst der Kunst geweihten Frauen bewirkt, wenn nicht daher, daß ästhetische Bildung so selten ist unter den Menschen? Der meisten Menschen Kunstkritik im Verhältnisse zum Weiblichen hat wesentlich Kategorie und Gedankengang gemeinsam mit jedem Schlächtergesellen, Gardeoffizier und Handlungskommiss, die begeistert von einem verdammten niedlichen und flinken Satansterl von achtzehn Jahren reden. Diese achtzehn Jahre, diese verdammte Niedlichkeit und diese Satansbeheblichkeit — das ist die Kunstkritik und zugleich ihre Bestialität. Dagegen dort, wo, ästhetisch gesehen, das Interesse recht eigentlich beginnt, dort, wo das Innere glücklich und mit intensiver Bedeutung in der Metamorphose offenbar wird: dort fällt die Menge ab. Führt man fort zu bewundern, so meint man galant zu sein oder rücksichtsvoll zu sein; denn, wenn sie erst einmal dreißig Jahre alt geworden ist, so ist sie im Grunde perdue!

Es wäre wirklich zu wünschen, im eigenen Interesse der Menschen, damit sie nicht von den bedeutungsvoll-



ften Genüssen ausgeschlossen werden oder selber sich ausschließen, daß dieses Vorurteil gründlich ausgerottet würde. Und ein Vorurteil ist es wirklich, ja ein bestialisches Vorurteil; denn es ist nicht so, daß eine Frau Schauspielerin wird in ihrem achtzehnten Jahre, sie wird es eher in ihrem dreißigsten, oder noch später, wenn sie es wird, denn dieses Komödien spielen mit achtzehn Jahren ist, ästhetisch gesehen — von zweifelhafter Art. Es fehlt so viel, daß es Galanterie wäre, mit seiner Bewunderung in der zweiten Phase der Entwicklung zu beginnen, daß das Gegenteil leicht ein Liebeln ist: eine kleine achtzehnjährige Jungfrau zu bewundern. Ich glaube nicht recht daran, daß ein wesentlich gebildeter Aesthetiker dazu sich überreden könnte, eine sechzehnjährige Schauspielerin zum Gegenstand einer Kritik zu machen, besonders wenn sie noch sehr hübsch ist; er würde zweifellos diese Zweideutigkeit perhorreszieren. Es ist wahr, es wird oft vorkommen, daß eine, die als Mädchen von achtzehn Jahren Furore gemacht hat, nicht durchdringt. Mag das so sein; aber dann ist sie auch nicht wesentlich Schauspielerin gewesen, dann hat sie auf der Bühne Furore gemacht im selben Sinn, wie wenn ein junges Mädchen einen oder zwei Winter lang in der Gesellschaft Furore macht. Dagegen ist es auch wahr, daß, wenn die Metamorphose gelingt, von Galanterie nicht mehr die Rede sein kann; denn dann erst und dann gerade ist die Bewunderung, ästhetisch verstanden, ernstlich in ihrem Recht.



Da wird ja natürlich am Theater viel getan, um die Zukunft der Schauspielerinnen zu sichern: ich glaube, daß es auch sehr nützlich sein würde, wenn man diesen völlig unästhetischen Aberglauben an die achtzehn Jahre ganz ausgerottet bekäme, und es recht einleuchtend machte, daß die bedeutungsvolle Entscheidung weit später eintritt — auch das würde ja zur Sicherung der Zukunft der Schauspielerinnen beitragen. Und die Sache selbst hat nicht nur ästhetisches, sondern auch in hohem Grade psychologisches Interesse, so daß es mich wundert, daß sie nicht öfter zum Gegenstand der Uebersetzung gemacht worden ist. Das Interessante ist, mit Hilfe des Psychologischen, rein ästhetisch, die Metamorphose berechnen zu können, oder doch sie erklären zu können, wenn sie eingetreten ist.

Ein kleiner Artikel in einer Zeitschrift ist indessen nicht der Platz, der sich eignet für eine ausführlichere Untersuchung, die mehrere Fälle durchgeht. Hier will ich daher nur versuchen, rein psychologisch und ästhetisch eine Metamorphose zu schildern, gewiß eine schwierige, aber eben deshalb auch eine schöne und bedeutungsvolle. Je mehr nämlich beim ersten Spiel gegeben und je mehr deshalb auch eingefeszt wurde, desto schwieriger ist es, einen neuen Erfolg zu erringen, und je mehr ein im Grunde doch unästhetisches Publikum mit Vergötterung und Lärm auf das Erste aufmerksam gewesen ist, desto leichter verwandelt sich dieses selbe Publikum zu einem ängstlichen, mißtrauischen oder doch



stumpfen Widerpart gegen die Metamorphose. Eine Schauspielerin, die niemals das Glück gehabt hat, im entschiedenen Besitz dessen zu sein, was die unästhetischen Zuschauer in so hohem Grade fesselt und bezaubert, kann vielleicht, als Ersatz dafür, das Glück haben, in aller Stille ihre Metamorphose zu machen. Auch das ist schön, und gerade weil es so still abläuft, aber es ist auch leichter, eben weil der die Metamorphose vorbereitenden stillen Verwandlung nicht von der Neugierde nachgestellt, und sie durch Mißverständnis nicht gestört wird, sondern den Einfällen und Launen des Publikums entrückt ist. Denn das Publikum ist wunderbarlich; wenn die Zeit im Lauf von zehn Jahren z. B. die Freiheit sich genommen hat, seinen erklärten Liebling — zehn Jahre älter zu machen: so wird das Publikum zornig — auf seinen Liebling.

II

Sch denke mir also eine Schauspielerin in ihrem ersten Anfang, in ihrer frühen Jugend erstem Glück, in dem Augenblick, da sie zum ersten Male sich zeigte und zum ersten Mal glänzendes Glück hatte. Darüber kann ich hier ästhetisch richtig reden und meine Freude haben, darüber zu reden, denn diese Untersuchung ist ideal, beschäftigt sich nicht mit einer wirklichen Schauspielerin von 16 Jahren, die gleichzeitig lebt. Auch aus einem anderen Grund ist es



hier ästhetisch in Ordnung, eine solche erste Jugend zu schildern; denn da der eigentliche Gegenstand der Untersuchung die Metamorphose ist, so bin ich nicht einmal im Sinne der Abhandlung gleichzeitig mit jener Jugend. Die Schilderung der ersten Jugend ist eine Zurechtlegung, ist poetisch und philosophisch eine Erinnerung, ganz ohne Wehmut; da wird nicht bei dem Ersten verweilt, im Gegenteil, da hastet man eher davon weg, wie man allzeit nach dem Höheren hastet, und der Verfasser ist ja ästhetisch davon überzeugt, daß die Metamorphose das Höchste ist.

Sie debütiert also in ihrem siebzehnten Jahre. Sie ist im Besiz von — ja was sie eigentlich besizt, ist überaus schwer zu bestimmen, eben weil es ein unbestimmtes Etwas ist, das doch allmächtig sich geltend macht, dem unbedingt gehorcht wird. Der verdrießlichste, der langweiligste Mensch, es hilft ihm nichts, daß er sich verhärtet, er muß sich fügen; ein Mathematiker, es hilft ihm nichts, daß er auf die Hinterbeine sich stellt und sagt: was beweist das, er muß sich fügen, er ist im Grund überzeugt: ergo ist sie im Besiz von — ja was sie eigentlich besizt, ist überaus schwer zu bestimmen, eben weil es ein unbestimmtes Etwas ist. Wunderbar! Sonst pflegt man genau angeben zu können, was ein Mensch besizt, und wenn man das kann, kann man wieder genau sehen, wie weit er kommt mit dem — was er besizt. Hier dagegen: eine junge Schauspielerin, die im Besiz dieses un-



bestimmbaren Besizes ist, sie macht gleichsam in einem Nu alle Eigentümer arm.

Dieser unbestimmbare Besitz ist, um ihn doch etwas näher zu bestimmen: Glück; sie ist im Besitz von Glück. Glück bedeutet hier nicht, daß sie so begünstigt ist, gute Freunde zu haben und ansehnliche Konnexionen, oder so begünstigt, beim Theater mit vorteilhaften Bedingungen engagiert zu sein, oder so begünstigt, daß Direktoren und Rezensenten sich für sie interessieren; nein, Glück bedeutet hier, was Cäsar meinte, als er zum Schiffer sagte: Du führst Cäsar — und sein Glück. Ja wenn es nicht das Glück herausfordern hieße, so könnte sie es wagen, jeden Abend, an dem sie spielt, auf den Zettel setzen zu lassen: Fräulein M. M. und ihr Glück — in dem Maß ist sie im Besitz von Glück. Sie hat nicht das Glück mit sich, und schon das ist ja sehr viel, daß es dieser allmächtigen Macht behagt, einem jungen Mädchen das Geleite zu geben; nein, das Glück selbst steht auf jeden ihren Wink bereit: Und sofern man nicht sagen darf, daß sie im Besitz des Glückes ist, müßte es nur sein, weil sie wie besessen ist vom Glück — in dem Grad folgt es ihr, wo sie geht und steht, in allem, was sie sich vornimmt, in der geringsten Bewegung der Hand, in jedem Blick des Auges, in jedem Nicken des Kopfes, in jedem Schwung der Gestalt, im Gang, in der Stimme, in der Mimik; kurz, das Glück folgt ihr so, daß es nicht eine Sekunde dem kunstverständigen Kritiker zu sehen erlaubt, was



sie ohne das Glück vermöchte, wenn er auch schon ästhetisch darauf aufmerksam ist, wie das Beste von all dem doch nicht in einem ganz andern Sinn ihr gehört.

Ihr unbestimmbarer Besitz bedeutet weiter, um ihn doch etwas näher zu bestimmen: J u g e n d l i c h k e i t. Das bedeutet nicht das Statistische, daß sie akturat Montag vor acht Tagen das sechzehnte Jahr vollendete, auch nicht, daß sie ein junges Mädchen ist, das auf Grund von Schönheit und anderem derartigem passend zur Schau gestellt wird, und insofern unpassend eine Schau-spieler-in genannt wird; nein, ihre Jugendlichkeit ist wieder ein unbestimmbarer Reichtum. Vor allen Dingen ist sie das muntere Spiel von Kräften, das man auch der Jugendlichkeit frische, reiche Unruhe nennen könnte, wovon man allezeit und unwillkürlich mit Verliebtheit redet, wie wenn gesagt wird, daß das glücklich-begabte Kind die Unruhe der Familie sei. Unruhe, wenn damit der Spektakel der Endlichkeit gemeint ist, kann man rasch satt bekommen, aber Unruhe im prägnanten Sinn, die Unruhe der Unendlichkeit, die frohe, lebendige Ursprünglichkeit, die verjüngend, erfrischend, heilend die Wasser rührt, ist eine große Seltenheit; und in diesem Sinn ist sie die Unruhe. Doch diese Unruhe bedeutet wieder etwas, und etwas sehr Großes, sie bedeutet das erste Feuer einer wesentlichen Genialität. Und diese Unruhe bedeutet nichts Zufälliges, sie bedeutet nicht, daß die Schauspieler-in nicht stille stehen kann, im Gegenteil,



sie bedeutet, daß selbst, wenn sie stille steht, man diese Unruhe ahnt, wohl zu merken: in der Ruhe. Sie bedeutet nicht, daß sie laufend auf die Szene kommt, im Gegenteil, sie bedeutet, daß, sobald sie sich bewegt, man den Schwung der Unendlichkeit ahnt. Sie bedeutet nicht, daß sie so rasch spricht, daß man ihr nicht folgen kann; sie bedeutet, im Gegenteil, daß, wenn sie ganz langsam redet, man den feurigen Atem der Begeisterteung spürt. Diese Unruhe bedeutet nicht, daß sie schnell müde werden muß, ganz das Gegenteil: sie offenbart eine elementarische Unermüdblichkeit, wie die des Windes, wie die eines Naturlauts; sie offenbart, daß die Schelmerei unerschöpflich reich ist und beständig nur verrät, daß sie noch viel mehr besitzt; sie offenbart, daß ihre Koterterie (und ganz ohne Koterterie ist eine solche Figur undenkbar) nichts anderes ist als das frohe siegreiche Bewußtsein eines glücklichen unschuldigen Sinnes und sein unbeschreibliches Glück. Das ist deshalb eigentlich keine Koterterie, aber ist doch ein Inzitant mehr für den Zuschauer; es sichert nämlich die Zuverlässigkeit des Ganzen und sichert absolut die Ausgelassenheit.

Man sollte glauben, daß Zuverlässigkeit und Schelmerei, Lebhaftigkeit, Glück, Jugendlichkeit ganz unvereinbare Bestimmungen seien, die überhaupt nicht zusammengehören. Doch weit entfernt: eben sie gehören absolut zusammen. Wenn Schelmerei und Lebhaftigkeit nicht absolut in unbedingter Zuverlässigkeit



gesichert sind, so daß da genug ist, genug für sie, genug für ein halb Duzend andere: so ist das eben deshalb unglücklich und der Genuß wesentlich weg. Die Untrennbarkeit kann man auch daran erkennen, daß, ganz konsequent, etwas der Schelmerei Entsprechendes darin liegt, Schelmerei und Zuverlässigkeit zusammenzustellen, wie wenn ein älterer, lebhafter Mann mit der ganzen Verliebtheit für ein schelmisches junges Mädchen sagt: das ist meiner Treu eine zuverlässige kleine Jungfrau; er sagt nicht, daß sie schelmisch ist, sondern daß sie zuverlässig ist, und doch sagt er eben damit, daß sie schelmisch ist, und das ist nicht seine Erfindung, sondern sie nötigt ihm gleichsam diese Aussage durch Schelmerei ab.

Man sollte glauben, daß Ausgelassenheit und absolute Sicherheit unvereinbare Bestimmungen seien, die überhaupt nicht zusammengehören oder die zusammenzustellen nur der Tölpelhaftigkeit einfallen könnte; und doch sind gerade sie untrennbar, und das Dialektische ist der Erfinder der Zusammenstellung. Es gilt von allem, das Naturbestimmung ist und als solches ein Einzelnes, ein Unzusammengesetztes, daß es absolut gesichert sein muß. In dem, was zusammengesetzt ist, kann besser etwas vermißt werden, aber was ein Einzelnes, ein Unmittelbares ist, muß absolut sein, oder, was dasselbe ist: wenn es ist, ist es absolut. Ein wenig Ausgelassenheit ist eben darum zu verwerfen als etwas Unschönes. Die rechte Ausgelassenheit wirkt, gerade



weil sie absolut gesichert ist, vor allem andern beruhigend auf den Zuschauer, was doch vielleicht der Aufmerksamkeit der meisten entgeht, welche meinen, daß Ausgelassenheit aufreizend wirke, was aber nur von der unechten oder ein wenig Ausgelassenheit gilt. Ich will ein Beispiel aus der unmittelbaren Komik der Laune nehmen. Wenn man an einem Abend Rosenfeld auf die Szene kommen sieht, gleichsam direkt von der Unendlichkeit her und mit deren Schwung, beseffen von allen Geistern der Laune; wenn man sofort beim ersten Anblick unwillkürlich zu sich selber sagt: „Na, heut abend geht er ordentlich ins Zeug“, so fühlt man sich unbeschreiblich beruhigt. Man atmet auf, gerade um recht zur Ruhe zu kommen; man setzt sich zurecht, wie einer, der lange in derselben Stellung zu sitzen vorhat, man beklagt fast, daß man nichts zu essen mitgenommen hat, denn die Zuverlässigkeit und Sicherheit, die zur Beruhigung überreden, sind so groß, daß man vergißt, daß es sich nur um eine Stunde handelt. Während man lacht und in aller Stille mitjubelt in der Ausgelassenheit der Laune, fühlt man sich beständig beruhigt, unbeschreiblich überzeugt und gleichsam eingelulkt durch die absolute Sicherheit, weil seine Laune den Eindruck auf einen macht: das kann dauern, so lang es ihm gefällt. Wenn dagegen ein unmittelbarer Komiker nicht vor allem absolut beruhigt, wenn da nur ein klein wenig Angst ist im Zuschauer, wie weit wohl seine Laune zureichen werde: so ist der Genuß



wesentlich vorbei. Man redet sonst davon, daß ein Komiker die Zuschauer zum Lachen bringen muß, richtiger sagt man vielleicht: er muß vor allem absolut beruhigen können, so kommt das mit dem Lachen von selber; denn das rechte Lachen, das Lachen aus dem Herzen, das bricht nicht aus durch ein Reizmittel, sondern gerade infolge einer Beruhigung. So auch mit der Ausgelassenheit, sie muß vor allem beruhigen durch eine absolute Sicherheit, das heißt: ist sie in Wahrheit in einer Schauspielerin vorhanden, so wirkt sie zuerst absolut beruhigend. Es ist diese Beruhigung, in welcher, überredet von der absoluten Sicherheit und Zuverlässigkeit, der Zuschauer seinerseits sich überläßt — der Ausgelassenheit. Sieh, hier ist es wieder: Ausgelassenheit und Zuverlässigkeit scheinen eine merkwürdige Zusammensetzung zu sein; von der Ausgelassenheit sagen, daß sie zuverlässig sei, eine wunderliche Rede; und doch ist es korrekt und nur ein neuer Ausdruck für Schelmerei.

Ihr unbestimmbarer Besitz bedeutet weiter, um ihn doch etwas näher zu bestimmen: Seelenfülle, daß sie in der unmittelbaren Stimmung der Leidenschaft zusammenstimmt mit Idee und Gedanken; daß ihre noch unreflektierte Innerlichkeit wesentlich im Bündnis mit der Idee ist; daß jede Gedanken- oder Ideenberührung anschlägt und vollständigen Widerklang gibt; daß sie eine ursprüngliche, spezifische Empfänglichkeit ist. So verhält sie sich seelisch zu dem Wort



des Verfassers; aber zu sich selbst verhält sie sich in dem Mehr, das recht eigentlich der Klang im Verhältnis zur Replik genannt werden muß, und der Zusammenklang im Verhältnis zur ganzen Gestalt. Sie nimmt nicht nur dem Verfasser das Wort richtig aus dem Mund, sondern sie gibt es ihm so wieder, daß es im Mittlingen der Schelmerei, im Mitwissen der Pfiffigkeit um sich selber ist, als ob sie zugleich sagte: kannst du mir das nachmachen?

Ihr unbestimmbarer Besitz bedeutet schließlich: daß sie im richtigen Rapport zur szenischen Spannung ist. Jede Spannung kann, das ist die eigene Dialektik des Dialektischen, auf eine doppelte Weise wirken; sie kann die Anstrengung offenbar machen, aber sie kann auch das Gegenteil tun, sie kann die Anstrengung verbergen, und nicht bloß sie verbergen, sondern beständig sie umsetzen, sie verwandeln und verklären zur Leichtigkeit. Die Leichtigkeit gründet dann unsichtbar in der Anstrengung der Spannung, aber das sieht man nicht, das ahnt man auch nicht: nur die Leichtigkeit wird offenbar. Eine Last kann etwas niederdrücken, aber sie kann auch umgekehrt verbergen, daß sie lastet, und die Schwere durch den Gegensatz ausdrücken, dadurch, daß sie etwas emporhebt. In täglicher Rede spricht man oft davon, sich leicht zu machen, indem man Lasten abschüttelt, und diese Betrachtung liegt allen trivialen Lebensanschauungen zu Grund. In höherem, in poetischem und philosophischem



Verstand gilt das Gegentheil: man wird leicht mit Hilfe der Schwere, man schwingt sich hoch und frei empor mit Hilfe — eines Drucks. Die Himmelskörper schweben so mit Hilfe einer großen Schwere; der Vogel fliegt mit Hilfe einer großen Schwere; des Glaubens leichtes Schweben geschieht mit Hilfe einer ungeheuern Schwere; der Hoffnung höchster Schwung geschieht gerade mit Hilfe von Drangsal und durch den Druck der Widerwärtigkeiten. Aber die szenische Illusion, und daß alle Augen auf einen gerichtet sind, ist eine ungeheure Last, die auf einen Menschen gelegt wird; wo deshalb der glückliche Rapport fehlt, wird auch eine in noch so hohem Grade vorhandene Routine die Schwere der Last nicht verbergen können; aber wo der glückliche Rapport da ist, da verwandelt das Schwere der Last sich in einem Fort in Leichtigkeit. So mit der jungen Schauspielerin; in der szenischen Spannung ist sie in ihrem Element, gerade da ist sie leicht wie der Vogel; gerade das Gewicht gibt ihr Leichtigkeit, und der Druck gibt ihr den hohen Schwung. Da ist keine Spur von Angst; zwischen den Kulissen ist ihr vielleicht angst, aber auf der Szene ist sie glücklich und leicht wie der Vogel, der seine Freiheit bekommen hat, denn jetzt erst, durch den Druck, ist sie frei und hat die Freiheit bekommen. Was daheim im Studierzimmer, was zwischen den Kulissen als Angst sich zeigt, ist nicht Ohnmacht, sondern gerade das Gegentheil, ist Elastizität, welche sie ängstigt,



eben weil nichts auf ihr lastet; in der szenischen Spannung erklärt sich diese Angst absolut glücklich als Potenzierung. Es ist überhaupt eine überaus bornierte Ansicht, daß ein Künstler oder eine Künstlerin keine Angst haben müsse, und vor allem ein mäßiges Kennzeichen für den großen Künstler, daß er keine Angst hat. Gerade je mehr Kräfte er hat, desto größer ist seine Angst, so lange er außerhalb der Spannung ist, die genau seinen Kräften entspricht. Wenn man die Naturkraft, welche die Himmelskörper trägt, personifiziert außerhalb ihrer Aufgabe sich dächte, und in der Erwartung, diese zu übernehmen, so würde sie in Todesangst sein, und erst in dem Augenblick, da sie die Last aufgebürdet bekäme, würde sie leicht und sorglos sein. Deshalb ist es eine der größten Qualen für einen Menschen, eine zu große Elastizität zu besitzen im Verhältnis zur Spannung der kleinen Welt, in der er lebt; ein solcher Unglücklicher kommt niemals dazu, ganz frei sich zu fühlen, gerade weil er nicht genug Schwere auf sich bekommen kann. Die Sache ist nur: daß die Angst absolut am richtigen Platz ist, daß sie beim szenischen Künstler beständig außerhalb der Bühne ist, niemals auf der Bühne, was gerade dem zu passieren pflegt, der außerhalb keine Angst hat.

Ihr bestimmbarer Besitz ist natürlich leicht anzugeben. Sie hat nicht nur natürliche Anmut, sondern sie hat zugleich Schule, sie hat als dienendes Moment das Meiste von dem, was bei einer Tänzerin das



Ganze ausmacht. Ihre Diktion ist korrekt, genau, ihre Stimme ohne Mißbrauch, gebildet, ohne Schreien; ohne Hiatus schließt sie sich ganz und bestimmt um das Wort, welches sie nicht bei sich oder für sich behält, das sie aber auch nicht unfrei von sich gibt; sie artikuliert deutlich, auch wenn sie flüstert; sie weiß die Stimme zu gebrauchen, und sie vor allem, was so glücklich ihren Voraussetzungen entspricht, in den unbedeutenden, leicht hingeworfenen, zufälligen Repliken der Konversation zu gebrauchen.

So debütiert sie in ihrem siebenzehnten Jahr. Ihr Auftreten ist natürlich ein Triumph, und im selben Augenblick verwandelt ihr Dasein sich in ein Nationalanliegen. Ihr bloßer erster Anblick reicht hin, um jeden zu verwichern, daß eine so selten glückliche weibliche Begabung schwerlich in mehr als einem Exemplar in jeder Generation gefunden wird. Es wird also eine Nationalpflicht zu bewundern, ein gemeinsames Anliegen, diese seltene Pflanze zu hegen, ach, und ob das gerade nicht eine Pflicht genannt werden kann, so ist es doch eine Folge der menschlichen Schwachheit, daß ein neugieriges Interesse entsteht, wie lange sie sich wohl halten werde. Die menschliche Freude über das Seltene ist sonderbar; beinahe im ersten und besten Augenblick der Freude beginnt der Meuchelmord der Neugierde. Es ist nämlich nicht Mißgunst, weit entfernt, es ist eine Art Verdußtheit in der Bewunderung, die nicht aus und ein weiß vor Jubel, bis sie ganz



richtig darauf kommt, sofort im ersten Jahr diese tödliche Spannung hervorzurufen, die aus purer Bewunderung nahezu mißtrauisch bewundert.

Um noch einmal daran zu erinnern, was öfter dargestellt wurde: wenn da gleichzeitig ein wesentlicher Aesthetiker lebte und er aufgefodert würde, diese Schauspielerin oder eine Leistung von ihr kritisch zu würdigen, so würde er gewiß sagen: Nein, ihre Zeit ist noch nicht eigentlich gekommen.

III

Nun sind vierzehn Jahre vergangen; sie ist in ihrem einunddreißigsten. In diesen nicht wenigen Jahren ist sie der Gegenstand jener stetig bewundernden Anerkennung gewesen. Ich will das Hinschwinden dieser Zeit andeuten, indem ich die Pause zu einigen Betrachtungen benütze. Denn, betrügen wir uns nicht mit dem Anschein und dem losen Ueberschlag über die Totalsumme der Ereignisse, lassen wir uns nicht dadurch verleiten, ihr unbillig die Bewunderung zu mißgönnen, bedenken wir lieber, wieviel Tölpelhaftigkeit in diese sich fortwährend überstürzende triviale Anerkennung sich mischt; und vor allem vergessen wir nicht, was das sagen und bedeuten will, daß es doch eigentlich in diesen vierzehn Jahren den Gleichzeitigen zur Gewohnheit wurde, sie zu bewundern; vergessen wir nicht, wenn wir richtig rechnen wollen, das von der vermeintlichen



Herrlichkeit der Bewunderung zu subtrahieren. Wie selten findet sich wohl ein Mensch (geschweige denn eine Gleichzeitigkeit), der dem Betrug der Gewohnheit nicht nachgab, so daß, selbst wenn der Ausdruck nicht sich veränderte, dieser unveränderte Ausdruck doch durch die Gewohnheit etwas anderes wurde, so daß dieses wörtlich Gleiche nun doch so schwach klang, so mechanisch, so unbetont, wiewohl das Selbe gesagt wurde. Es wird in der Welt viel geredet von Verführern und Verführung: aber wie viele sind es wohl, die nicht durch die Gewohnheit sich selbst betrügen, so daß sie zwar unverändert erscheinen, aber doch wie ausgezehrt sind im inneren Menschen; so daß sie wohl die gleichen Menschen lieben, sie lieben, aber so matt, so armselig; so daß sie wohl dieselben zärtlichen Ausdrücke gebrauchen, aber so schwach, so kraftlos, so ohne Seele. Wenn ein König eine niedere Familie besuchte, ja, sie würde sich geehrt fühlen, stolz, fast überwältigt von ihrem Glück; wenn aber die Majestät fortfahren würde, jeden Tag dieselbe Familie zu besuchen, wie lange würde es wohl dauern, bis der König nahezu Anstrengungen machen müßte, um dem doch etwas Bedeutung zu verschaffen, daß er die Familie besuchte, die doch unverändert aus Gewohnheit fortführe zu sagen: wir danken für die hohe Ehre. Von allen Sophisten ist die Zeit der gefährlichste; von allen gefährlichen Sophisten ist die Gewohnheit der hinterlistigste. Daß man nach und



nach sich ändert mit den Jahren, ist schon sehr schwer zu bemerken; aber der Betrug der Gewohnheit ist der, daß man der unverändert Gleiche ist, daß man das unverändert Gleiche sagt, und doch so verändert ist und es doch so verändert sagt.

Eben deshalb haben der Wahrheit in Wahrheit unnütze, d. h. uneigennützigte Diener, deren Leben eitel Kampf ist mit den Sophismen des Daseins, deren Bekümmerniß nicht ist, wie sie selber am besten davon wegkommen, sondern wie man am wahrsten der Wahrheit dienen und in Wahrheit den Menschen nützen kann: sie alle haben Bescheid gewußt, wie man den Sinnesbetrug benützt, um die Menschen zu prüfen. Wenn so ein hervorragender Mann ganz im Verborgenen lebt, wenn er nur selten sich zeigt, so werden die Menschen nicht verwöhnt dadurch, daß sie ihn sehen. Dagegen entwickelt sich ein herrlicher und — si placet — zweckmäßiger Sinnesbetrug: daß nämlich dieser Hervorragende etwas ganz Außerordentliches sein müsse, und warum? Ist es, weil man seine herrlichen Eigenschaften zu würdigen weiß; ach nein — weil man ihn so selten sieht, so daß dieser seltene Anblick eine phantastische Wirkung hervorbringt. Daß das sich machen läßt, ist eine alte Erfahrung; die Methode, von Shakspeare in Heinrichs des Vierten Anrede an Prinz Heinrich meisterhaft dargestellt, ist mit Erfolg von einer zahllosen Schar von Königen, Kaisern, Geistlichen, Jesuiten, Diplomaten, klugen



Köpfen usw. benützt worden, unter denen gewiß manche verdienstvolle Menschen waren, einige, die auch der Wahrheit dienen wollten, aber alle waren sie doch darin einig, mit Hilfe eines Sinnesbetruges wirken zu wollen, ob das nun geschah, bloß um selber davon zu profitieren, dadurch, daß sie den Stupor der Menge sich sicherten, oder ob sie fromm, vielleicht auch klug meinten, der Wahrheit eine allgemeinere Ausbreitung zu verschaffen — mit Hilfe eines Sinnesbetrugs. Die unbedingt uneigennützigen Diener der Wahrheit haben es dagegen allezeit für recht gehalten, mit den Menschen viel umzugehen; sie haben niemals Versteck gespielt mit der Menge, um dann wieder das Verwunderungsspiel zu treiben, wenn sie sich ein seltenes Mal als Gegenstand stuhender Verwunderung zeigten; sie haben im Gegenteil immer recht eigentlich im Alltagskleid sich gezeigt, mit dem gemeinen Mann gelebt, auf Gassen und Plätzen geredet, unter Verzicht auf alles Ansehen — denn wenn die Menge einen Mann jeden Tag sieht, so denkt die Menge ungefähr so: wie? sonst nichts! Mundus vult decipi; aber die uneigennützigen Diener der Wahrheit haben niemals auf diesen Sinnesbetrug sich einlassen wollen, sie haben niemals halb mit der Menge sein wollen um des nächsten willen: decipiatur ergo! sie haben im Gegenteil durch den Gegensatz betrogen, d. h.: sie haben die Welt gerichtet, indem sie unbedeutend schienen.



Wenn ein Verfasser, der weder einen bedeutenden Fond von Ideen hat, noch auch sehr fleißig ist, alle Schaltjahr einmal ein zierliches Büchlein herausgibt, das besonders elegant und mit vielen weißen Blättern üppig ausgestattet ist: so sieht die Menge verwundert und bewundernd auf das zierliche Phänomen; sie denkt: hat er so lange gebraucht, um es zu schreiben, und steht so wenig auf einer Seite, so muß es etwas Außerordentliches sein. Wenn dagegen ein reichbegabter Schriftsteller, der an anderes zu denken hat, als an die elegante Ausstattung und wie man von einem Sinnesbetrug profitiere, mit steigendem Fleiß und Anstrengung sich imstande sieht, ungewöhnlich schnell arbeiten zu können, so gewöhnt sich die Menge daran und denkt: das muß Hudelei sein. Denn ob etwas ausgearbeitet ist oder nicht, kann die Menge natürlich nicht beurteilen; sie hält sich an — den Sinnesbetrug. Wenn ein Pfarrer, wie z. B. der im übrigen so hochbegabte, verstorbene Hofprediger in Berlin, Theremin, nur jeden achten oder auch sogar nur jeden zwölften Sonntag predigt, aber dann auch in der Majestäten und des ganzen Königlichen Hauses Allerhöchster und Höchster Gegenwart: so entwickelt sich sofort ein Sinnesbetrug im Verhältnis zu einem solchen Oberhofprediger. Er wird — ja in Wahrheit wird er natürlich, was er in Wahrheit ist: der Hochbegabte, aber in den Augen der Menge wird er, außer daß er Hofprediger ist, zugleich ein Prunkprediger, oder ein



prunkvoller Oberhofprediger, etwas wie des Königs Goldkarosse, die man ein paarmal im Jahr staunend sieht. Die Menge will verblüfft werden; sie will in ihrer Weisheit so denken: braucht ein solcher Redner allein drei Monate, um eine Predigt auszuarbeiten und sie auswendig zu lernen, so muß sie auch etwas Außerordentliches sein. Und siehe! das Gedränge an dem neugierig und lange erwarteten achten oder zwölften Sonntag war so groß, daß der Oberhofprediger fast selber nicht zur Kanzel durchdringen konnte — hätte er nur einmal im Jahr gepredigt, wäre vielleicht das Gedränge so groß geworden, daß er nicht wieder herunter hätte schlüpfen können, oder daß bewaffnete Rüster und Polizeibeamte nötig gewesen wären, um dem hochhehrwürdigen Oberhofprediger „Eingang und Ausgang“ zu verschaffen. So groß wäre das Gedränge, und hätte einer dabei sein Leben gelassen, so würde das Gedränge das nächstemal noch größer geworden sein, denn nicht bloß im Verhältnis zur Wahrheit, sondern auch im Verhältnis zur Neugierde gilt der Satz: sanguis martyrurum est semen ecclesiae.

Und nun eine Schauspielerin, die vierzehn Jahre hindurch immerfort Gegenstand der Bewunderung gewesen ist. Man hat sie ja nun so oft schon gesehen und hat über die Bewunderung geschlafen; man weiß ja, daß sie im Lande bleibt — denn gehört sie zu denen, die durch Europa reisen, so kann sie doch ihre Hoffnung auf die Affistenz des Sinnesbetruges setzen;



man weiß ja, sie muß hier in der Stadt bleiben, denn in Dänemark gibt es ja nur eine Stadt und ein Theater; man weiß ja, sie muß spielen, da sie engagiert ist; mancher ist trotz seiner Bewunderung vielleicht unverschämt genug, zu wissen, daß sie spielen muß, da sie davon lebt; man weiß ja, daß man sie zu sehen bekommen kann, in der Regel zweimal in der Woche. Das versteht sich: man bleibt dabei, zu bewundern; aber wie viele gibt es in einer Zeit, welche die Wachsamkeit der Innerlichkeit und der Erkenntnis zu bewahren wissen, so daß sie im vierzehnten Jahr der Bewunderung sie mit derselben Ursprünglichkeit sehen können, mit derselben Ursprünglichkeit, die sie bewahrt? Der Mensch gleicht auch in dieser Hinsicht den Kindlein, die am Markte sitzen; wenn sie merken, daß sie etwas haben und die Erlaubnis bekommen können, es zu behalten, so werden sie undankbar; wenn nicht gerade heraus undankbar, so doch indolent durch die Gewohnheit der Bewunderung. Gegen niemand sind deshalb die Menschen so undankbar wie gegen Gott, eben weil sie eine indolente Vorstellung davon haben, daß man ihn ja allezeit haben kann — ach, er kann ja nicht einmal dadurch, daß er stirbt, sie fühlen lassen, was sie verloren.

Da ist keine Veränderung eingetreten im Ausdruck der Bewunderung und Anerkennung, nur in der Betonung. Jener spiritus asper des ersten Eindrucks hat



sich beruhigt zu einer vergänglichen, durch angewöhnte Bewunderung zahmeren Begeisterung. Die Aktien der Schauspielerin stehen noch auf ihrem notierten Preis, aber nicht mehr ganz so fest; eine schleichende, ängstliche, im Grund wohlmeinende, aber doch durch ihre Neugierde verräterische Reflexion beginnt zu munkeln, daß sie älter werde. Niemand will es zugeben, und doch wird es gesagt, und doch will niemand zugeben, es gesagt zu haben. Eben weil ihr Dasein ein Nationalanliegen war, ist die Spannung und Verlegenheit peinlicher. Man meint es gut mit ihr (denn welchen Anteil die Mißgunst einzelner im Aufkommen einer solchen Meinung haben kann, dabei wollen wir uns hier nicht aufhalten), man ist eigentlich erzürnt auf die Zeit, daß sie älter machen will, da man sich nun einmal bequem auf die Art Bewunderung eingerichtet hat, daß sie immerfort achtzehn Jahre alt bleiben müsse; aber doch, doch kann man sich nicht beruhigen bei dem Gedanken, daß sie älter wird. Niemand denkt daran, wie man, undankbar, ihr die Metamorphose schwieriger und schwieriger macht, wie undankbar man sie lohnt, indem man im entscheidenden Augenblick die Erinnerung in einen Widerstand verwandelt; — und niemand denkt daran, daß das Ganze Galimathias sein könnte, der nirgends zu Hause ist, am wenigsten in der Aesthetik, da deren Zeitrechnung gerade mit der Metamorphose recht eigentlich beginnt.



IV

Also nun zur Metamorphose! Was diese Schauspielerin konstituierte, war nicht, was man sonst weibliche Jugendlichkeit nennt; so verstanden, ist diese Jugendlichkeit die Bente der Jahre. Ob die Zeit noch so schonend, noch so behutsam sich benimmt, sie nimmt dieses Zeitliche trotzdem. Aber es war in dieser Schauspielerin eine wesentliche Genialität mit einer Beziehung zu dieser Idee: weibliche Jugendlichkeit. Das ist eine Idee, und eine Idee ist etwas ganz anderes als das Phänomenale: selber siebzehn Jahr alt zu sein, was ja auch dem ideenlosesten Mädchen passiert, das siebzehn Jahre alt wird. Wäre diese Beziehung der Genialität zur Idee nicht gewesen, könnte auch keine Rede von einer Metamorphose sein; aber gerade weil das der Fall ist, und die Idee die ist, die sie ist, ist das seltene Schauspiel der Metamorphose möglich. Wie die Natur durch ihr Vorausschauen und ihr erinnerndes Zurückschauen, was die Naturforscher schön das Prometheische und das Epimetheische genannt haben, die Kontinuirlichkeit bewahrt, so muß auch im Verhältnis des Geistes das, was eigentlich die Metamorphose konstituieren soll, von Anfang an zur Stelle sein, wenn es auch nicht entscheidend gebraucht wird, oder entscheidend als solches sich zeigt, ehe nicht einige Zeit vorübergegangen ist — das eben ist die Metamorphose.



Diejenige, die nur, einfach verstanden, jung ist, ist keiner Metamorphose fähig, denn weibliche Jugendlichkeit, so verstanden, ist nicht dialektisch in sich selbst, ist nur ein Leben, das durch Hinzutreten des Dialektischen nicht getrennt und ausgesondert, sondern nur verzehrt werden kann. Die Zeit ist das Dialektische, das von außen her kommt, und sie verzehrt deshalb, hurtig oder langsam, die undialektische Jugendlichkeit. Aber wo ein Leben mehr ist, da wird die Zeit, indem sie etwas von der natürlichen Jugendlichkeit nimmt, die Genialität gerade mehr offenbar machen, und offenbar im ideellen, rein ästhetischen Verhältnis zur Idee. Die Schauspielerin wird natürlich nicht wieder jung werden in dem lächerlichen Sinn, in welchem Schlächtergesellen und das Publikum von einem hübschen Satansklerl reden, sondern nur im Sinn der Idealität wird sie jung und jünger werden. Sie ist nun recht eigentlich Gegenstand einer wesentlichen Kritik, nun, da sie zum zweitenmal und in zweiter Potenz dazu kommt, zur selben Idee sich zu verhalten, oder, genauer ausgedrückt, eben weil es das zweitemal ist, gelangt sie zu einem rein ideellen Verhältnis zur Idee. Die Sache ist ganz einfach; man kann so fragen: welcher Rahmen entspricht wesentlich einer Genialität, deren Idee weibliche Jugendlichkeit ist? Leider werden die meisten Menschen vermutlich antworten: es ist weibliche Jugendlichkeit oder das Alter von siebzehn



Jahren. Aber das ist sicher ein Mißverständnis, das gegen den eigenen Gedankengang des Dialektischen streitet. Rein ideell und dialektisch ist die Forderung diese: daß der Rahmen oder das, worin die Idee lebt, ein Verhältnis habe zur Idee, in einem Abstand von der Idee. Im Verhältnis zu allen Naturbestimmungen gilt es, daß das erste Mal das Höchste, die Kulmination ist; im Sinn der Idealität gilt, daß das zweite Mal das Höchste ist; denn was ist Idealität anderes, als eben das zweite Mal? Die Idee der Jugendlichkeit als Aufgabe und die Tatsache, selber ganz jung zu sein, entsprechen im Sinn der Idealität einander durchaus nicht. Soweit unästhetische Zuschauer der entgegengesetzten Meinung sind, geschieht es, weil sie von dem Sinnesbetrug sich betrügen lassen, der die Freude über die phänomenale Jugendlichkeit des Fräuleins X. mit der wesentlichen Idealität der Schauspielerin verwechselt. Nehmen wir ein anderes Beispiel. Es gibt eine Lyrik, die man die Lyrik der Jugend nennen müßte; jeder junge Mensch, der *erectoris ingenii* ist, hat etwas davon. Aber nun ist da ein junger Mensch, der, als Jüngling, diese Lyrik der Jugend und zugleich eine Genialität besitzt, deren Idee jene Lyrik ist, nun ist die Frage: wann wird er seine beste Lyrik schaffen? Vielleicht in seinem zwanzigsten Jahr? Keineswegs! Seine beste Lyrik wird gerade in einem etwas späteren Alter entstehen, wenn die Zeit die glücklichen Umstände seiner Jugend weggenommen hat, so daß er nun rein



ideell, und dadurch zugleich in einem tieferen Sinne dienend, zu seiner Idee sich verhält. Denen, die nur Sinn für die glücklichen Umstände jener ersten Jugend haben, fehlt die ästhetische Bildung, und sie entdecken deshalb nicht, daß jenes Glückliche das Zufällige ist, das Vergängliche, während die Genialität und das Verhältnis zur Idee das Ewige ist und das Wesentliche.

Die bedeutendste Aufgabe für eine Schauspielerin, die sich zur Idee „weibliche Jugendlichkeit“ verhält in ihrer höchsten lyrischen Potenziation ist sicherlich die Rolle der Julia in Romeo und Julia. Ob wirklich ein Aesthetiker darauf fallen sollte, daß eine Schauspielerin von siebzehn Jahren die Julia spielen könnte? Man redet und trompetet freilich von jenem Spiel der Kräfte, von jenem Feuer, jener Blut und vielem anderen, aber man redet darüber eigentlich in den Kategorien der Galerie, und solches reicht nicht aus, um eine Auffassung der Julia zu beurteilen. Was die Galerie sehen will, ist natürlich nicht eine ideale Leistung, ein Wiedergeben der Idealität: die Galerie will Fräulein Julia sehen, einen niedlichen, verdammt hübschen Satanskern von achtzehn Jahren, der die Julia spielt oder für Julia sich ausgibt, während die Galerie an dem Gedanken sich ergötzt, daß es Fräulein X. ist. Deshalb kann es die Galerie natürlich niemals in den Kopf bekommen, daß eine Schauspielerin, gerade um Julia wiederzugeben, wesentlich einen Altersunterschied



von Julia haben muß. Und doch ist es so, und jenes bewunderte Uebermaß von Kräften im achtzehnten Jahr eigentlich, ästhetisch, ein Mißverständnis, denn in der Idealität gilt das: die beste Kraft ist die Bewußtheit und die Durchsichtigkeit, die über die wesentlichen Kräfte zu verfügen weiß, wohl verstanden, im Dienst einer Idee. Es gibt gewiß Aufgaben für eine Schauspielerin, im Verhältnis zu denen die achtzehn Jahre sind, quod desideratur, aber diese Aufgaben sind eben nicht die eminenten. Es gibt Aufgaben, wo das Uebermaß der ersten Jugendkräfte wie ein anmutiges Spiel benützt wird, und das kann dann als ein schöner, auch bedeutungsvoller Zeitvertreib betrachtet werden, bis die Schauspielerin so viel älter wird, daß sie mit den wesentlichen Kräften die eminenten Aufgaben übernehmen kann. Eine kleine Jungfer von sechzehn Jahren in einem französischen Schauspiel darzustellen, wird die passende Aufgabe sein. Aber dieses flüchtige, schwächliche Mitlaufen ist auch wie nichts zu achten im Vergleich zum Gewicht der Rolle der Julia und der Fülle ihrer Intensität. Es versteht sich von selbst, daß es ein Mißverständnis wäre zu glauben, daß jede, die einmal eine solche nahezu kaum skizzierte Figur darstellen konnte, deshalb auch mit der Zeit imstand sein würde, die eminenten Aufgaben zu übernehmen. Nein, weit entfernt. Aber eben deshalb ist es das Seltene, wenn sie, die absolut glücklich, beständig frisch und ver-



jüngt in den leichten Gestalten flüchtiger Elfen sich bildete, wenn sie in der Fülle der Zeit in der eminenten Hypothese sich verklärt.

Die Metamorphose wird sein: ein Zurückkehren im eminenten Sinn zum Ersten. Das soll nun näher beleuchtet werden durch Aufzeigen der dialektischen Bestimmungen in der Metamorphose. Die Zeit ist, wie gesagt, das Dialektische, das von außen kommt, aber unsere Schauspielerin war ursprünglich dialektisch in sich selber, eben deshalb kann sie der Zeit Widerstand leisten, so daß deren Dialektik nur das Dialektische in ihr offenbar macht — in der Metamorphose.

Die Zeit hat ihr Recht geltend gemacht: sie hat etwas von der unmittelbaren, der ersten, der direkten, der zufälligen Jugendlichkeit genommen. Aber dadurch wird wieder die Zeit gerade ihre Genialität wesentlicher offenbar machen. Sie hat verloren in den Augen der Galerie, sie hat gewonnen im Sinn der Idealität. Die Zeit der Galerieverwechslungen ist vorbei; soll sie die Julia spielen, kann die Rede nicht mehr davon sein, als Fräulein Julia Furore zu machen; soll sie sie spielen, muß es eine eminente Darbietung sein, oder, noch richtiger, eine Darbietung im eminenten Sinn. Und das eben ist die Metamorphose. Hart gegen hart heißt es, und so auch hier: Dialektik gegen Dialektik; so hat die Zeit keine Macht, eigentlich zu nehmen; sie ist nur eine dienende Macht, um offenbar zu machen.



Die Zeit hat ihr Recht geltend gemacht; sie hat etwas von den glücklichen Zufälligkeiten oder dem zufälligen Glück jener ersten Jugendlichkeit genommen, aber sie hat gleichzeitig bildend und veredelnd sie entwickelt, so daß sie nun die volle und bewußte, die erworbene und geübte Verfügung über ihre wesentliche Kraft hat und in Wahrheit ihrer Idee Dienerin sein kann, welches das wesentliche ästhetische Verhältnis ist und wesentlich verschieden von jenem unmittelbaren Verhältnis der siebzehn Jahre zur eigenen Jugendlichkeit. Dieses dienende Verhältnis zur Idee ist eigentlich die Kulmination, gerade dieses bewußte Sichdemütigen der Leistung. Die Jugendlichkeit der siebzehn Jahre ist viel zu schnippisch, viel zu übermütig, viel zu glücklich, um im tiefsten oder, was dasselbe ist, im höchsten Verstand zu dienen. Aber ganz dienend sein, ist Innerlichkeit; die Innerlichkeit der siebzehn Jahre ist wesentlich ein Trachten nach außen, das in all seinem Glück doch niemals vor der einen oder andern Zufälligkeit sicher sein kann; oder, wenn diese Zufälligkeit vermieden wird, muß man doch jedesmal sagen: es war ein Glück; denn möglich ist sie beständig. Erst im absolut dienenden Verhältnis zur Idee ist die Zufälligkeit absolut unmöglich gemacht.

Die Zeit hat ihr Recht geltend gemacht; da ist ein Etwas, das vorüber ist; aber da wird wieder eine Idealität der Erinnerung eine letzte Beleuchtung über die ganze Darbietung werfen, ein Inkarnat, wie es



nicht einmal in jenen ersten jugendlichen Tagen war. Nur in der Erinnerung ist absolute Ruhe, und deshalb das stille Feuer der Ewigkeit und ihre unvergängliche Glut. Und beruhigt ist sie in der Ewigkeit ihrer wesentlichen Genialität; sie wird nicht kindisch oder wehmütig nach dem lodernden Feuer des Entschwundenen sich sehnen; dazu ist sie durch die Metamorphose sowohl zu warm, wie auch zu reich geworden. Diese reine, beruhigte und verjüngende Erinnerung wird wie ein idealisierendes Licht die ganze Darstellung durchleuchten, die in diesem Licht ganz durchsichtig werden wird.

Das sind die Momente der Metamorphose. Wir wollen zum Schluß, um noch einmal von einer anderen Seite ihre Eigentümlichkeit zu beleuchten, zum Vergleich mit ihr eine andere Metamorphose betrachten. Wir wählen eine qualitativ verschiedene; gerade das wird dem Vergleich wesentliches Interesse geben, während es alles neugierige Quantitieren in der Richtung, welche die seltenste sei usw., verhindern wird. Diese andere Metamorphose ist die der Kontinuierlichkeit, welche wieder, näher bestimmt, ein Prozeß ist, eine Sukzession, eine stetige Verwandlung in den Jahren, so daß die Schauspielerin, nach und nach, wie sie älter wird, das Fach wechselt, ältere Rollen übernimmt, wieder mit derselben Vollendung, mit der sie in in einem jüngeren Alter jüngere spielte. Diese Metamorphose könnte man die einfache Vervollkommenung nennen.



Sie hat besonders ethisches Interesse und wird deshalb in hohem Grade einen Ethiker erfreuen, ja, gleichsam überzeugen, der im Kampf für seine Lebensanschauung stolz auf ein solches Phänomen zeigt, wie auf seinen Sieg; der mit stiller innerlicher Dankbarkeit eine solche Schauspielerin seine allmächtige Alliierte nennt, weil sie besser als er, und gerade auf einem der allergefährlichsten Punkte, seine Theorie beweist. Die Metamorphose dagegen, von der wir geredet haben, ist die der Potenziation oder das intensivere und intensivere Zurückkehren zum Ersten. Diese Metamorphose wird einen Aesthetiker absolut beschäftigen, denn die Dialektik der Potenziation ist gerade die ästhetisch-metaphysische Dialektik. Glücklicher als Archimedes wird er dithyrambisch εὐρυχα rufen, indem er auf das Phänomen zeigt; berauscht in Bewunderung, und doch nüchtern in dialektischer Besinnung, wird er nur für dieses einzige ein Auge haben und es als seinen Beruf verstehen, Platz zu schaffen, damit das Wunderbare gesehen und auch als solches bewundert werden kann. — Die Metamorphose der Kontinuierlichkeit wird im Laufe der Jahre gleichmäßig über den wesentlichen Umfang der Aufgaben, innerhalb der Idee der Weiblichkeit, sich ausbreiten; die der Potenziation wird im Laufe der Jahre intensiver und intensiver zur selben Idee sich verhalten, welche, wohl zu merken, ästhetisch verstanden, sensu eminentissimo die Idee der Weiblichkeit ist. Wird man von der Schauspielerin, die der



Metamorphose der Kontinuierlichkeit entspricht, sagen, daß sie, im Sinn der Idealität, wohl älter wird, aber nicht älter im Sinn der Zeitlichkeit, so muß man von der andern sagen, daß sie jünger wird. Doch von ihnen beiden muß gesagt werden, daß die Zeit keine Macht hat über sie. Da ist nämlich ein Widerstand gegen die Macht der Jahre, das ist die Bervollkommnung, die gerade in der Zeit sich entfaltet; und da ist ein anderer Widerstand gegen die Macht der Jahre, das ist die Potenziation, sie wird offenbar eben mit den Jahren. Beide Phänomene sind wesentlich selten, und beide haben das gemeinsam, daß sie mit jedem Jahr seltener werden. Eben weil sie dialektisch zusammengesetzt sind, wird auch ihre Existenz Jahr für Jahr dialektisch werden. Jedes Jahr wird den Versuch machen, seinen Satz von der Macht der Jahre zu beweisen, aber die Bervollkommnung und die Potenziation werden siegreich den Satz der Jahre widerlegen. Das gibt dem Zuschauer wieder absolute Ruhe, denn die Jugendlichkeit der siebzehn Jahre ist doch gebrechlich, aber die Bervollkommnung und die Potenziation sind die absolute Zuverlässigkeit.

Sollte es mir mit diesem kleinen Aufsatz geglückt sein, etwas dazu beizutragen, daß es einleuchtend wird, wie gesichert, trotz den Jahren, die Zukunft einer wesentlichen Schauspielerin ist, wäre es mir eine liebe Befriedigung, um so vielmehr, als ich gewiß bin, daß auf so viele Weise noch Mißverständnis genug ist im Verhält-



nis zur richtigen Auffassung der Zukunft einer Schauspielerin, indem dasselbe Mißverständnis, das, mißverstehend und unästhetisch, den Anfang überschätzt, mißverstehend und unästhetisch, fehlt sieht im Späteren, oder richtiger — im Höchsten.

Sommer 1847

Inter et Inter



Tagebuchaufzeichnungen Kierkegaards zu vorstehender Abhandlung

Ich hatte in diesen Tagen daran gedacht, den kleinen Aufsatz: „Die Krise im Leben einer Schauspielerin“ im „Faedreland“ erscheinen zu lassen. Die Gründe dafür sind folgende. Die minder wichtigen, die aber eine Macht der Ueberredung für sich haben, weshalb ich sie zuerst einer Kritik unterwerfen muß. Ich glaube, es Frau Heiberg schuldig zu sein. Ich möchte gern Heiberg wieder etwas reizen. Ich kann auf die Weise gewisse Dinge sagen, die ich anders nicht so, nicht so leicht, so konversierend sagen kann. Es würde mir große Freude machen, Bjørdvad zu Gefallen zu sein, der mich darum gebeten hat. Und dann hauptsächlich, was dafür spricht: ich habe nun so lange Zeit ausschließlich mit dem Religiösen mich beschäftigt, daß man doch vielleicht einen Versuch machen wird, den Anschein zu erwecken, daß ich mich verändert habe, so ernst geworden sei (wie ich es vorher nicht gewesen sei), daß die literarischen Angriffe mich zu einem Heiligen gemacht haben; daß man wieder, was meine Religiosität anlangt, den Schein geben will, als sei sie etwas, zu dem man flieht, wenn man älter geworden ist. Das ist eine Kezerei, der entgegenzuarbeiten ich für äußerst wichtig halte. Der Nerv in meiner ganzen schriftstellerischen Wirksamkeit



ist eigentlich, daß ich wesentlich ein religiöser Mensch war, als ich Entweder-Oder schrieb. Deshalb meinte ich, daß es nützlich sein könnte, bloß einmal die Möglichkeit wieder zu zeigen. Just darin liegt nach meiner Meinung meine Aufgabe, beständig zu können, wonach die Eitelkeit und die Weltlichkeit der Welt als ihrem Höchsten streben und von wo aus sie vornehm auf das Religiöse herabsehen als etwas für reduzierte Subjekte — es beständig zu können, aber nicht wesentlich zu wollen. Die Welt ist einmal so schwach, daß, wenn sie glaubt, daß der, welcher das Religiöse verkündigt, Einer ist, der das Aesthetische nicht prästieren kann, sie das Religiöse übersieht.

Das ist ein sehr wichtiger Grund pro. Aber contra spricht: Ich bin nun so entscheidend in das Christliche eingegangen, habe viel davon so streng und ernst dargestellt, daß es doch wohl einige gibt, die auch in diesem Sinn beeinflusst sind. Für sie könnte es nun nahezu zum Aergernis werden, zu hören, daß ich in einem Feuilleton über eine Schauspielerin geschrieben habe. Und wahrlich, man hat auch gegen solche eine Verantwortung.

Wenn ich den Aufsatz drucken lasse, geschieht dieses: es gibt vielleicht einen, den ich auf das Christliche aufmerksam mache, just weil er jenen kleinen Feuilleton-Artikel gierig liest. Aber es gibt vielleicht auch einen, der nahezu geärgert wird.



Außerdem habe ich in diesem Augenblick keine religiöse Schrift druckfertig, die zur selben Zeit erscheinen könnte.

Darum: es soll nicht erscheinen. Meine Stellung ist zu ernst, ein kleiner diätetischer Fehler könnte unermesslichen Schaden anrichten. Ein Artikel in einer Zeitung, besonders über Frau Heiberg, erweckt viel mehr Sensation als große Bücher.

Es gilt nun, meiner Sache die Treue zu halten. Es kann seine entscheidende Bedeutung gehabt haben, daß ich begann, wie ich begann, aber nun nicht weiter. Und der Aufsatz selbst ist ja auch viel älter.

NB. Das ist, was diese Sache angeht, Dünkel; es ist die Reflexion, die mich so außerordentlich wichtig machen will, anstatt im Vertrauen auf Gott der zu sein, der ich bin.

— — — — — und so ließ ich es und wurde so krank am Nachmittag. — Ach, ich will lieber einen Folianten schreiben als eine Seite herausgeben.

Aber heraus muß es jetzt, was auch geschieht, ich will bitterlich bereuen, in der Reflexion hängen geblieben zu sein.

Nein, nein, der kleine Aufsatz soll heraus. Es ist nichts anderes als schwermütige Reflexion, in der ich mich fange. Ich habe in der letzten Zeit ganz mit dem Gedanken zusammengelebt, bald zu sterben, und deshalb beständig produziert und produziert in der Hoff-



nung, daß es erst nach meinem Tod herausgegeben werden sollte. Da erwacht der Gedanke, jenen kleinen Aufsatz herauszugeben; das spricht mich so an; Gjødvaad kommt zur selben Zeit damit; ich hoffe darauf, wie auf einen Wink der Vorsehung — und nun hat meine schwermütige Reflexion verwandelt, was doch unleugbar eine Geringsfügigkeit ist, eine unschuldige Sache, eine kleine Freude, die ich mir damit zu machen gewünscht hatte, daß ich einige einzelne Menschen erfreue — das hat nun meine schwermütige Reflexion in etwas so ungeheueres verwandelt, daß es ist, als müßte ich Vergerniß erregen, als müßte Gott mich fallen lassen. Das ist Indolenz, Schwermut, nicht mehr, nicht weniger. Ich habe versucht, ob ich nun nicht eines der bereits fertigen Manuscripte herausgeben wollte. Aber nein. Es hat sich festgesetzt, daß ich sterben soll, und ich verwöhne mich, indem ich die Ungelegenheit und Mühe der Herausgabe scheue.

Ach, die Sache ist die: der Gegenstand ist zu klein, ich darf nicht recht Gottes Beistand anrufen — aber verkehrt ist das. Bleibe ich hier länger in der Reflexion, so verliere ich mich selbst, so schlüpfe ich niemals mehr durch.

Und was nun das Vergerniß angeht; laß mich um alles nicht mich für religiöser ausgeben, als ich bin, oder den Anlaß geben, daß irgend eine pietistische Ueberspanntheit sich mich zu Nutzen macht. Ich habe es vor Gott verantworten können, es zu schreiben — nun



wohl, so kann, so soll ich es auch herausgeben, denn ich soll wahr sein. Wohl wahr, ich würde es heute nicht mehr tun — aber es ist ja älter. Darum ist der Aufsatz auch unterschrieben: Sommer 1847.

Also in Gottes Namen — o, es ist so schwer, den Namen Gottes zu gebrauchen für solche geringere Dinge. Aber es gilt wirklich etwas anderes: mir selbst treu zu sein. Freimut vor Gott zu haben, ich selbst zu sein, und alles aus seiner Hand zu nehmen.

Vielleicht wird es sich dann gerade zeigen, daß es enden wird, wie ich begann, daß ich Freude davon haben werde, es getan zu haben.

Außerdem ist all das mit der Möglichkeit des Vergernisses etwas, das mir einen Augenblick lang so einfiel, an das ich bislang niemals gedacht habe, das meinem Wesen ganz fremd ist und streitet mit dem, was ich eben die Pointe in meiner dienenden Stellung zum Christentum nennen muß. Das soll nun noch einmal betont werden, daß ich mich nicht so mit den Jahren verändert habe, sondern daß es ursprünglich meine redliche Meinung war, dem Christentum zu dienen.

Von nun an beginnt dann die in noch strengerem Sinn als bisher entscheidende Darstellung des Christlichen — und so darf ich nicht mehr, und es versteht sich von selbst, daß ich auch selbst nicht mehr Zeit bekomme oder aufgelegt bin, etwas Aesthetisches darzustellen.



Aber was das Schlimmste ist und war, daß ich die Sache in der Reflexion so verwirrte, daß ich bald weder ein noch aus wußte. Und darum, wenn auch aus sonst keinem anderen Grund, mußte gehandelt werden. Nichts zehrt an mir so entseßlich wie negative Entscheidungen, entschlossen gewesen zu sein, es zu tun, es also ganz richtig finden, erwünscht usw. und so plötzlich die Reflexionsmassen zusammentreiben, in denen ich fast umkommen kann. Das kann niemals richtig zusammenhängen, daß etwas, das in sich selber eine Geringsfügigkeit und überlegt ist, plötzlich in Wahrheit eine so entseßliche Realität sollte haben können. Das ist ein Zeichen, daß die Reflexion krank geworden ist. Wenn es so weit ist, muß gehandelt werden, um das Leben zu retten. Die Indolenz wird nicht ablassen, einem einzubilden, daß das Negative doch besser wäre — aber das ist lauter Lüge. Das einzig Richtige ist dann, zu Gott zu fliehen — und zu handeln.

Das war ein Glück, daß ich Ernst damit machte, und Psui über mich, daß so auf mich gedrückt werden mußte, daß ich so anschwellen konnte in der Wassersucht schwermütiger Reflexion. Aber darum bekam ich auch nicht die Erlaubnis, eher zu entschlüpfen als bis ich tat, was ich sollte. Ich würde auf tausenderlei Weise bereut haben, wenn ich es nicht getan hätte, mir selbst eine entseßliche Plage bereitet, mich selbst umgebracht haben.



Gehe ich zum letzten Mal vorrücke, war es so wichtig, und so wahr in meiner Individualität, noch einmal zur Fahrt zu locken, zu versuchen, und so viel wie möglich gleichzeitig einen präsentischen Eindruck von der Virtuosität meiner Differenz zu geben.

Es ist die verachtete und verschmähte Sache des Christentums, der zu dienen ich die Ehre habe. Aber so soll es nicht sein, daß der Sinnesbetrug aufkommen kann, als wäre ich, weil ich mich nicht mehr in ästhetischer Leichtigkeit zu bewegen und zu tummeln vermöchte, als wäre ich deshalb zum Christentum geflüchtet. O nein, das soll mit Gottes Hilfe der Welt unmöglich gemacht werden. Doch bin ich nicht der Triumphierende, der den Genuß haben soll, die Welt so zu richten — ach, ich bin auf andere Weise selbst viel mehr gedemütigt. (Ps. 116, 10. Ich glaube: darum rede ich; ich werde aber sehr geplagt.)

Aber nun fühle ich viel mehr Freude, indem ich dem, was mich erwartet, entgegengehe, wenn ich zum letztenmal anfange, denn in den Gedanken, geopfert zu werden, bin ich doch eingeweiht — wenn es verlangt wird. Aber auch das will ich von mir los haben, daß ein Mann wie Professor Heiberg nicht darüber klagen soll, daß ich für ihn und das Seine nicht alles getan habe, was möglich ist. Aber hier schließe ich diese Aufzeichnungen. Sie sind mir zu weitläufig, und doch erschöpfen sie nicht, was ich in meinem Inneren trage, wo ich doch weit leichter vor Gott mich selbst verstehe, weil ich



da alles auf einmal zusammen bekomme und doch zuletzt mich am besten dadurch verstehe, daß ich wieder alles Ihm überlasse.

Das ganze Unglück mit dem kleinen Artikel war, daß ich es anfangs für eine Kleinigkeit hielt, die ich so auf eigene Faust tun könnte. Es fällt mir deshalb leichter, ein Buch herauszugeben, ein ganz entscheidendes Buch, denn dann ist es sofort von Anfang an gegeben, daß ich zu Gott hinsiehe. Aber es ist so sehr schwer, Gott um Hilfe zu bitten, um eine Kleinigkeit als eine Kleinigkeit zu tun. Doch kann Gott auch hier einem helfen, denn seine Liebe ist ja in ihrer Göttlichkeit menschlicher als die des besten Menschen.

Das war doch ein wahres Glück, daß ich mich entschloß, jenen kleinen Artikel herauszugeben — und dadurch mir selbst treu zu bleiben bis zum letzten, damit mein Leben nicht schade, anstatt zu nützen.

Wäre ich gestorben ohne das, ich bin sicher, man wäre aufgetreten und hätte, mit der entsetzlich leichtsinnigen Begriffsverwirrung unserer Tage, etwas davon gefaselt, daß ich ein Apostel war. Großer Gott, anstatt zu helfen, das Christliche in Ehren zu halten, hätte ich es ruiniert. In Wahrheit, eine nette Schwangerschaft für Apostel: daß ich auch so ein Apostel sei. In Wahrheit, eine nette Frucht meines Lebens, zur

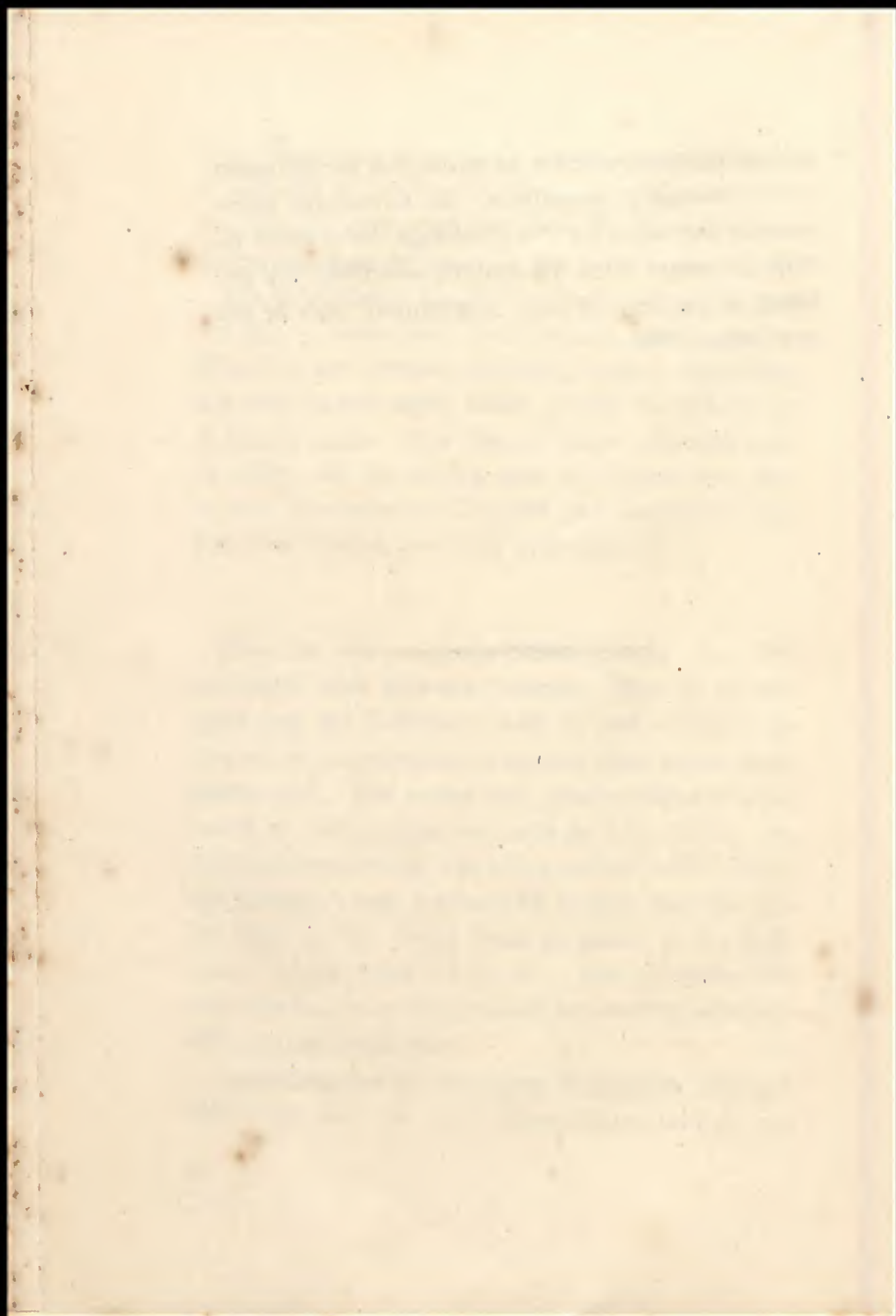


Etablierung der meisterlichen Kategorie zu helfen: auch so eine Art Apostel.

Ueber dieser Verwirrung, dieser entsetzlichen Verwirrung, habe ich von Anfang an mit Argusaugen gewacht. In einer so in Fäselei versunkenen Zeit, wie der unseren, die mit allem liebäugelt — wenn sie bloß einen sieht, der etwas anders ist als die Pfarrer — o, so liegt es so nahe, die Verwirrung anzurichten. Hat nicht Dr. Adler danach aspiriert? Ich habe dem mit Furcht und Zittern entgegengearbeitet. Daher mein beständiger Ausdruck: ohne Autorität; darum die Abhandlung: über den Unterschied zwischen einem Genie und einem Apostel. Aber all das hätte doch nichts geholfen — aber nun ein Artikel über eine Schauspielerin.

Ich bin als Mensch persönlich ein armer Kerl, ein unglückliches Kind, das ein schwermütiger Greis aus Liebe so unglücklich wie möglich gemacht hat — und dessen dann Gott wieder sich angenommen hat, und für den er „so unbeschreiblich, o, so unbeschreiblich viel mehr getan hat, als ich jemals erwartet hatte“, o, so unbeschreiblich, daß ich bloß nach der Stille der Ewigkeit mich sehne, um nichts anderes zu tun, als zu danken. Ich bin als Mensch persönlich in mehr als gewöhnlichem Sinn ein Sünder, der weit genug draußen gewesen ist auf dem Weg der Verlorenheit, dessen Umkehr nur allzu oft gezeichnet wurde und gezeichnet ist vom Rückfall — ein Sünder, der doch glaubt, daß alle





Im Brenner-Verlag Innsbruck erschienen in zweiter Auflage

SÖREN KIERKEGAARD
KRITIK DER GEGENWART

Übersetzt und mit einem Nachwort von *Theodor Haecker*

★

SÖREN KIERKEGAARD
DER PFAHL IM FLEISCH

Übersetzt und mit einem Vorwort von *Theodor Haecker*

„Diese Werke gehören zu den bedeutendsten Schriften unserer Zeit. Sie sind in geistigen Kreisen noch viel zu wenig verbreitet. Wer im Leben den Geist Kierkegaards und den sprühenden Witz, die einfach unheimliche Treffsicherheit Haeckers im knappen Charakterisieren von Menschen und Zeitumständen auf sich wirken ließ, bleibt ihnen treu und hat Gewinn für alle Zeit.“

(*Der Zwiebelfisch*)

★

LAOTSE
DER ANSCHLUSS AN DAS GESETZ
ODER
DER GROSSE ANSCHLUSS

Versuch einer Wiedergabe des Taoteking von *Carl Dallago*

In diesem Versuch — erstmals erschienen in dem vergriffenen Brenner-Jahrbuch 1915 — lebt die große religiöse Denkschrift der Chinesen in einer abendländischen Nachgestalt auf, deren Bedeutung darin liegt, daß sich in ihr das Denk- und Merkmal einer ursprünglich bewegten Nachfolge-Ergriffenheit enthüllt.



Im Brenner-Verlag Innsbruck erschien

THEODOR HAECKER
SATIRE UND POLEMIK

1914—1920

„Es ist in der Öffentlichkeit noch kaum bemerkt worden, daß es in Deutschland einen Menschen gibt, dessen Christenglauben fast ungewollt aus innerer Kraft und Fülle heraus sich in die Welt des Politischen ergießt, ihn zu scharfen und bitteren Urteilen fortreißend, die aber doch frei sind von Ressentiment und ganz aus der Tiefe einer im Glauben verankerten Sittlichkeit quellen.“

(„Hochland“ über Theodor Haecker)

Die Aufsätze dieses Mannes, vielfach erweitert und um eine bedeutende Vorrede vermehrt, liegen hier gesammelt vor. Sie gliedern sich in die Abschnitte:

I. 1914 — II. Der Krieg — III. Nach dem Krieg

★

ANTON SANTER

NACHRUF

Das Schicksal einer geistigen Wanderschaft, enthüllt im Nachruf auf einen Verschollenen. Augenweide der Sinne hebt sich aus Landschaft und Leidenschaft der Seele zu Augenblicken höchster Besinnung, die wie Gipfelpunkte alles Fraglichen in der Welt die Unergründlichkeit des Daseins tief auf sich beruhen lassen. „So saß ich König und Kind und spürte, wie ich erschuf was ich Gebirge nenne.“



Im Brenner-Verlag Innsbruck erschien

FERDINAND EBNER
DAS WORT UND DIE GEISTIGEN REALITÄTEN
Pneumatologische Fragmente

★

Ueber Anlage, Umfang und Tragweite dieses Werkes orientiert die nachstehende Inhalts-Übersicht:

1. Vorwort. Die geistigen Realitäten. — 2. Wort und Persönlichkeit. Ursprung des Worts. Einsamkeit. Ich und Du. — 3. Wort und Menschwerdung. Gottesbeweise. Atheismus. Wort und Selbstbewußtsein. Abhängigkeit des Ichs. — 4. Ich denke und Es denkt. Kierkegaard. Das konkrete Ich. Wortwerdung des Denkens. Ideelles, konkretes, fiktives Du. Wort und Wahrheit. — 5. Erkenntnis des geistigen Lebens. Die Philosophen und das Wort. Das Wort und das geistige Leben. Die Wissenschaft und das Wort. Pneumatologie. — 6. Sinn und Sinne. Die niederen Sinne. Hören und Sehen. Schönheit. Die musikalische Intuition. Klang und Wort. Wort und Geistesbedürftigkeit. — 7. Vernunft und Wort. — 8. Das Urwort. — 9. Bewußtsein und Bewußt-Sein. Pneuma und Psyche. Psychologie. Der Wahnsinn. — 10. Die Existenz des Ichs. Idealismus. Das Wort und die Liebe. — 11. Der oblique Kasus und die Bedeutung des *m*-Lautes. — 12. Das mathematische Denken und das Ich. Harmonie. Descartes. Wort und mathematische Formel. Substanz und Ethos. Der Identitätssatz. Wirklichkeit. — 13. Verbum und Satz. Die Bedeutung des *t*-Lautes. — 14. Existentialaussage und Personalität. Werden und Sein der geistigen Realitäten. Die Liebe. — 15. Das Menschliche und das Göttliche. Gott als Vorstellung und als Realität. — 16. Otto Weininger. Geist und Sexualität. Die Juden. Christus. 17. Letzter Sinn des *cogito*. Selbsterkenntnis. Ethos und Gnade. Die Sünde und das Wort. — 18. Natur und Geist. Generelles Leben und individuelle Existenz. Kultur und Christentum. Schluß.



Die Publikationen des Brenner-Verlags gruppieren sich, als um den Brennpunkt ihrer nach innen gekehrten Aktualität, um die Zeitschrift:

D E R B R E N N E R

Herausgeber Ludwig Ficker

★

Soeben erschien:

SIEBTE FOLGE / ERSTER BAND / FRÜHLING 1922 (220 S.)

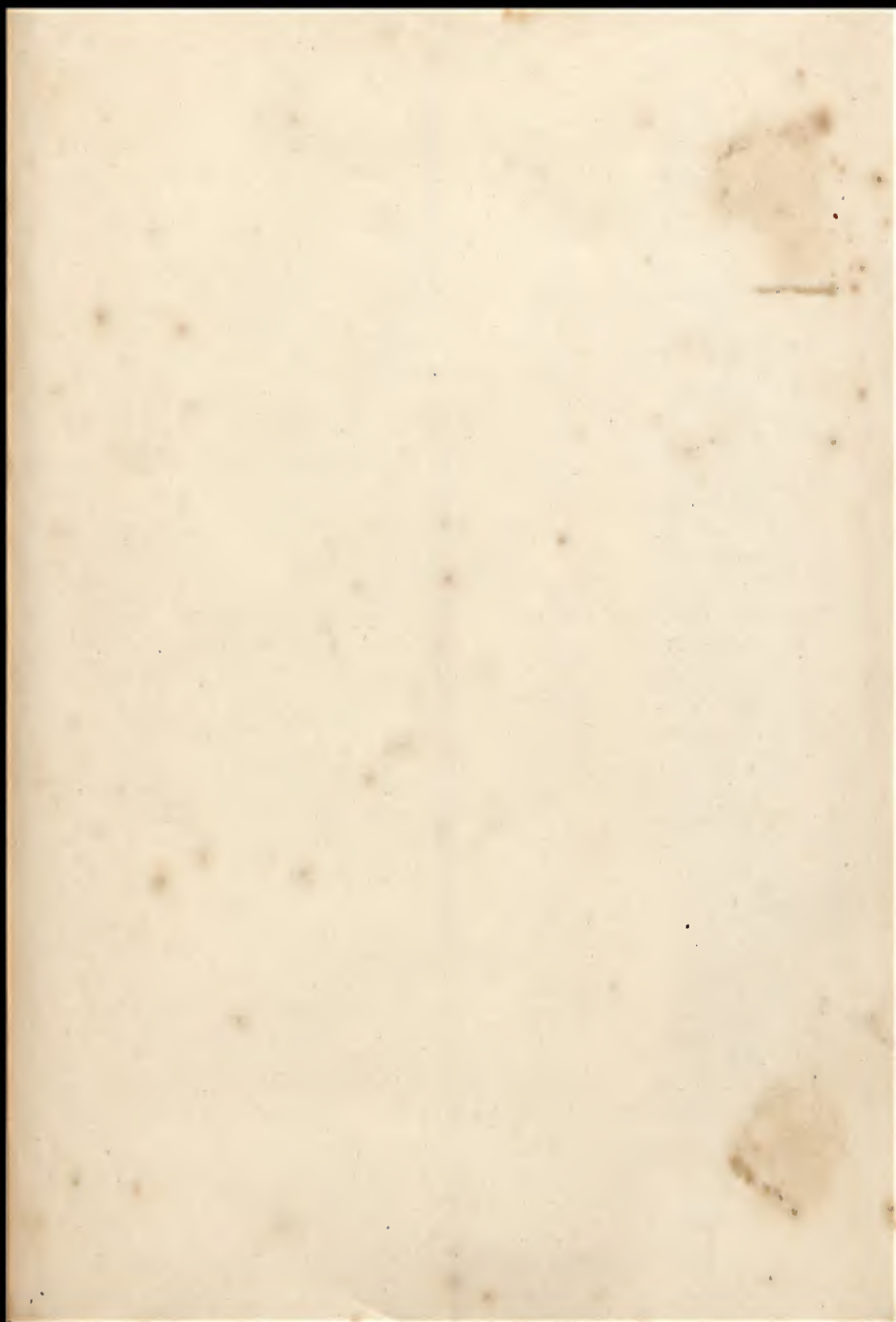
Inhalt:

Vorwort des Herausgebers. — Frithjof Nansens Rede vor dem Völkerbund. — *Theodor Haecker*: Nachtrag zu „Versailles“. — *Sören Kierkegaard*: Gottes Unveränderlichkeit. — *Franz Janowitz*: Der steinerne Tag. — *Theodor Haecker*: Ueber das Prinzip der Analogie. — *Joh. Christ. Blumhardt*: Vom Trauergeiste. — *Carl Hilty*: Moderne Heiligkeit. — Zwei Volkslieder aus der Zeit des Kaisers Yao. — *Gregor Krause*: Die letzten Fürsten auf Bali. — *Charles Baudelaire*: Tagebuchnotiz. — *Jos. G. Oberkofler*: Das Frühlingswunder. — *Theodor Däubler*: Der Styx. — *Friedrich Pater*: Ueber Sprache und Kunst. — *Josef Leitgeb*: Gedichte. — *Anton Santer*: Bruchstücke. — *Anton Santer*: Garten in Bozen. — *Carl Dallago*: Eine Auseinandersetzung. — *Herbert Stourzh*: Zur Geheimphilosophie der Rufzeichen.

Die Weltbühne (Berlin): Diese Zeitschrift, dieser Ruf in die Zeit geht wie eine persönliche Frage jeden Einzelnen an . . . Der „Brenner“ enthält nicht mehr und nicht weniger als ein Erwachen wahren geistigen Lebens: wer Ohren hat zu hören, der höre.

Derzeit erscheint der Brenner in zwei Halbbänden im Frühling und im Herbst jedes Jahres.





5,50



