

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Shakespeare-Studien

Ludwig, Otto

Halle, 1901

Vorbericht zu Otto Ludwigs Shakespeare-Studien

Vorbericht

zu

Otto Ludwigs Shakespeare-Studien.

Im innigsten Zusammenhange mit Ludwigs Dramen, mit seinen dramatischen Plänen und Fragmenten stehen seine dramaturgischen Studienhefte. Sie beginnen schon früh, schon in der Leipziger Periode, in der Absicht, durch Vergliederung und Besprechung geleseener und aufgeführter Dramen über die künstlerische Behandlung des Dramas, besonders der Tragödie, sich Klarheit zu verschaffen. Nach den Erfolgen des „Erbförsters“ und der „Makabäer“ wurden sie immer umfangreicher und bedeutender, immer mehr auf das Studium Shakespeares gerichtet. Je tiefer er in den nun ausdrücklich als „Shakespeare-Studien“ bezeichneten Niederschriften in die Geheimnisse der dramatischen Komposition Shakespeares eindrang, desto schärfer wurde seine Selbstkritik, desto strenger die Anforderungen an sein dramatisches Talent. Er suchte es immer mehr zu reinigen, zu klären und nach den künstlerischen Grundsätzen der Kompositionsweise Shakespeares durchzubilden. Er suchte immer klarer darüber zu werden, worin denn eigentlich das ihr Eigentümliche, worin der Unterschied derselben von der Kompositionsweise der anderen dramatischen Meister bestehe. Da bedenklich zunehmende Krankheit die poetische Thätigkeit oft lange Zeit hemmte und störte, so traten die Shakespeare-Studien immer mehr in den Vordergrund seiner Bestrebungen. Das Thema, die Detailuntersuchungen derselben wurden nun immer mehr eine sorgfältige Analyse der dramatischen Behandlungsweise Shakespeares, besonders auf dem Gebiete der Tragödie. Wie verfährt Shakespeare und wie die anderen? Worin unterscheiden sie sich von ihm, worin sind sie ihm verwandt?

Dies suchte er sich immer klarer zu machen, dies im Detail der Kompositionsweise immer bestimmter und anschaulicher nachzuweisen. Fast täglich fortgeführt, sollten diese Untersuchungen eine in sich festabgeschlossene Darstellung und Analyse der Shakespeare-Dramaturgie werden. Er sah sie bloß als ein immer noch zu verbesserndes Studienmaterial an, das erst nach reifster innerer Durchbildung in künstlerisch abgeschlossener, wohlgeordneter Gestalt veröffentlicht werden sollte. Der Stoff häufte sich immer massenhafter, die Zusammenfassung, die Redaktion desselben wurde immer schwieriger und in der verschiedenartigsten Form versucht.

Die im Nachlasse vorgefundenen 6 Hefte seiner Shakespeare-Studien, in 4 Manuskriptbänden und 1 Hefte, zu denen noch viele Bände und Hefte dramaturgischer Vorstudien gehören, sind tagebuchähnliche Niederschriften, jahrelang ohne den Gedanken an eine Veröffentlichung eifrig fortgesetzt. Er selbst nannte sie das Tagebuch, die Geschichte seiner dramaturgischen Selbsterziehung, um sich einen Weg zu bahnen. Von den Bedürfnissen der eigenen dramatischen Praxis ausgehend, sollten sie ihm zunächst nur Hilfsmittel, Regulatoren derselben werden. Sie brachten manchen Umschwung, manche Klärung und Berichtigung seiner künstlerischen Überzeugungen, sie zeigen einen sehr eigentümlichen Bildungsprozeß, dessen Abschluß in poetischen Werken erfolgen sollte. Als authentische Zeugnisse desselben würden sie, auch ganz abgesehen von ihrem dramaturgisch fördernden Inhalte, für die Charakteristik und Beurteilung eines der bedeutendsten Menschen und Künstlers unserer Zeit als Selbstbekenntnisse wichtig und unentbehrlich sein. Doch ihr sachlicher Inhalt ist nicht minder wertvoll. Als Spezialkurs über die dramatische, insbesondere die tragische Kunstbehandlung Shakespeares sind sie für die deutsche Dramaturgie, für die dramatische Kunstgeschichte ein sehr fördernder und wertvoller Beitrag.

Was sie vor allem, auch gegenüber der reichen deutschen Shakespeare-Litteratur auszeichnet, das ist der streng festgehaltene, künstlerische Gesichtspunkt, von dem sie ausgehen.

Worin sich die verschiedenen Behandlungsweisen der Tragödie unterscheiden, was das ihnen Gemeinsame, was darin

Vergängliches, Aufzugebendes, Weiterzubildendes ist, dies kann nur durch die detaillierteste Untersuchung der dramatischen Komposition, durch die bestimmteste Charakteristik, durch den exactesten Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen aufgezeigt werden. In allen anderen Künsten sind diese Fragen gründlicher erörtert worden, als in der dramatischen. Und doch muß der ausübende Künstler, gegenüber den vielen, ihn leicht beirrenden Mustern, zunächst und vorzugsweise immer wieder auf sie geführt werden. Ohne ihre Lösung ist eine gründliche Geschichte der dramatischen Kunst geradezu unmöglich. Nur auf dem Gebiete der griechisch-dramatischen Kunst haben wir, dank den Forschungen D. Müllers, Welkers u. a. eine ziemlich erschöpfende Darstellung der Kompositionsgrundsätze, die freilich, wie z. B. Gruppens lehrreiche „Ariadne“, meist zu wenig auf die Shakespeares und auf den Fortschritt derselben gegenüber der antiken Rücksicht nimmt. Auf dem Gebiete der Tragödie ist es leichter, als auf dem der Komödie zur Klarheit über die Technik zu kommen, denn hier sind, genau betrachtet, doch nur die antike und die Shakespeares die typischen und epochemachenden, die anderen sind mehr oder weniger Nachahmungen derselben oder Verirrungen. Alles Wesentliche der tragischen Komposition läßt sich schon in einem detaillierten, gründlichen Vergleiche der antiken und der Shakespeareschen Tragödie entwickeln und darstellen. Und doch haben wir, trotz trefflicher Vorarbeiten dazu, noch immer keine wohlhabgeschlossene Darstellung des Gemeinsamen, des durchaus Verschiedenen, des Aufzugebenden beider Kompositionsarten. Insbesondere aber herrscht über das Verhältnis beider zur deutschen noch vielfacher Irrtum, Streit und Zwiespalt, der nur durch eine exacte Untersuchung dieser Kompositionsarten beseitigt werden kann. Trotz den trefflichen Untersuchungen Tiecks, von Gervinus, Ed. Devrient, Vischer, L. Klein u. a. ist hier noch vieles zu erörtern, zu entwirren, zu lösen. Damit aber muß jetzt vor allem Ernst und ein vollständiger Abschluß gemacht werden.

Der Vergleich der Komposition Shakespeares mit der deutschen ist auch in unserer Shakespeare-Litteratur noch immer sehr lückenhaft. Sie giebt darüber in den wichtigsten Kompositionsfragen oft nur zaghafte, ängstlich zurückhaltende An-

deutungen. Aber das Bedürfnis, damit ganz ins klare zu kommen, zeigt sich doch unverkennbar bereits in den verschiedenen charakteristischen Richtungen derselben, wenn es auch bisher meist nicht scharf genug vortrat. Gegenüber der stürmisch-enthusiastischen Verherrlichung Shakespeares in der ästhetisch-litterarischen deutschen Sturm- und Drangzeit, gegenüber der geistreichen Charakteristik desselben vom romantisch-poetischen Standpunkte, sowie der, die technischen Fragen wenig beachtenden, sie oft mehr verwirrenden als lösenden systematisch-philosophischen, metaphysisch-ästhetischen Betrachtungsweise, trat mehr und mehr der historisch-politische, und neuerdings besonders der philologisch-kritische Standpunkt in den Untersuchungen der deutschen Shakespeare-Forscher in den Vordergrund. Doch von allen diesen Gesichtspunkten aus kam man immer wieder zu demselben Resultate, zum Bekenntnisse der Sturm- und Drangzeit, daß Shakespeare für das deutsche Drama das reinste, förderndste Muster, die feste, nie aufzugebende Grundlage sei. Die neuesten Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die alle Richtungen der Shakespeare-Litteratur zu konzentrieren und im Gesamtorgane ihres Shakespeare-Jahrbuches in verdienstvollster Weise zu vereinigen bemüht ist, drängen mehr und mehr auf die Betrachtung der Shakespeareschen Komposition, obgleich auch in ihnen der kritisch-philologische Standpunkt noch immer sehr vorherrscht. Ihnen reihen sich nun in durchaus selbständiger und eigentümlicher Weise Ludwigs Untersuchungen an, lehrreich fesselnd durch schärfste Hervorhebung des künstlerisch-praktischen Gesichtspunktes, durch gründliche Erörterung des Verhältnisses der tragischen Kompositionsweise Shakespeares und der deutschen. Er betrachtet sie nicht mit dem Fernglaße des philosophischen Systematikers, sondern mit dem naiven, das feinste Detail liebevoll beobachtenden Auge des praktischen Künstlers.

Aus dem eigentümlichen Zwecke der tragischen Behandlung Shakespeares die psychologische Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit seiner dramatischen Form nachzuweisen, das ist die Hauptabsicht dieser Studien.

Die treibende, drängende Seele der dramatischen Technik ist eben der, jeder dramatischen Kunstgattung innenwohnende eigentümliche Kunstzweck.

Man glaubt, dies Thema sei erschöpft. Man hat neuerdings die Untersuchungen über tragische Schuld, Furcht und Mitleid, über die Behandlung und Reinigung der Leidenschaft immer mehr vernachlässigt, ja man hat sonderbarerweise geraten, doch endlich einmal von diesen veralteten Schulgrübeleien ganz abzugehen. Und doch ist die verschiedene Behandlung eben dieser Kardinalpunkte der Tragödie das charakteristische Merkmal, der Kern, die Wurzel der verschiedenartigen Kompositionsweisen, der Grundkeim aller Abweichungen von der Kunstbehandlung Shakespeares, insbesondere auch der deutschen. Kein Dramatiker hat damit so Ernst gemacht wie Shakespeare, und eben darin ist er auch von den bedeutendsten und besten Dramatikern nicht erreicht, nicht übertroffen worden. Nächst Lessing war kein deutscher Dramaturg so fest und klarblickend auf diese wesentlichen Punkte der Tragödie gerichtet wie Ludwig. Es ist ein großes Verdienst seiner Studien, der Leichtfertigkeit unserer Zeit gegenüber wieder einmal Ernst zu machen mit den Dingen, die Hauptsachen der Komposition klar erkannt und aufgezeigt zu haben. Seine Forschungen knüpfen wie die Lessings direkt an Aristoteles an, sie entwickeln den innersten, eigentümlichen Zweck der Tragödie, sie weisen nach, wie Shakespeare ihn festhielt, mit welchen Kunstmitteln er ihn erreichte. Der Vergleich derselben mit der antiken Behandlungsweise und mit der deutschen ist freilich oft nur andeutungsweise, aber in allem wesentlichen mit durchdringendem Scharfsinn erörtert. Die psychologischen Gesetze der Phantasiwirkung werden aus dem Zweck, aus der Absicht der Tragödie enthüllt und in anschaulichsten Beispielen nachgewiesen. Nicht von metaphysischen Begriffsentwickelungen der Idee des Schönen, des Tragischen, von keinem philosophischen System geht Ludwig aus, wie die meisten Dramaturgen seiner Zeit, sondern vom durchaus praktischen Standpunkte, vom Bedürfnisse des dramatischen Dichters, in der bildlich=anschaulichen, kraftvoll=naiven, streng=sachlichen Weise, wie die alten italienischen Meister über den Zweck und die Mittel, über die Technik ihrer Kunst dachten und schrieben. Seine sachlich=vielseitige Betrachtungsweise der Technik, seine Studien über die Leidenschaft und ihre Behandlung in der Tragödie erinnern an Leonardo da Vincis Untersuchungen.

In der immer neuen Umbildung ihrer Pläne und Entwürfe, in der ganzen Art und Natur ihres Charakters haben beide überhaupt viel verwandtes. Er ging, wie die Meister der bildenden Kunst, die über Technik schrieben, von den bestimmtesten Detailuntersuchungen derselben aus, vor allem von sorgfältigster Beobachtung der Natur und Wirklichkeit. Eben deshalb war die Form seiner Untersuchungen vom Anfang an keine systematische, sie würde bei der von ihm beabsichtigten Umgestaltung des reichen Studienmaterials eine künstlerisch in sich abgeschlossene, sicher keine philosophisch-systematische geworden sein.

In der verschiedenartigen Auffassung und künstlerischen Darstellung der Natur und Wirklichkeit fand er den Grund, die Wurzel der charakteristischen Verschiedenheiten des dramatischen Kunststils. Er spürte vor allem der verschiedenartigen Behandlung der Verhältnisse der Schuld und des Leidens nach, er suchte nachzuweisen, daß die ethischen und künstlerischen Mängel der deutschen Tragödie eben durch die Abweichung von Shakespeares Behandlung derselben entstanden seien, daß sie nur durch konsequente Annäherung an dieselbe beseitigt werden können. Den Hauptunterschied der tragischen Kunstbehandlung Shakespeares fand er darin, daß er immer von der Beobachtung der Natur und des wirklichen Lebens, nicht von einem absoluten Vernunftideale menschlicher Vollkommenheit ausging, daß er die Menschen darstellte, nicht, wie wir wünschen, daß sie wären oder sein möchten, sondern wie sie wirklich sind, nur im künstlerisch vergrößerten und gelichteten typischen Spiegelbilde, daß die Komposition seiner tragischen Charaktere streng und konsequent die Gesetze der Wirklichkeit enthüllte, daß alles Detail der Komposition, der Handlung, des Dialogs, der Schicksalbehandlung eben aus der tragischen Art und Natur seiner Charaktere streng konsequent, und nur aus ihr folge. In der künstlerischen Behandlung seiner Charaktere, streng nach der Natur und Wirklichkeit, durchaus im Einklange mit der Erfahrung und Geschichte, sah er den Centralpunkt, das innerste Geheimnis der tragischen Kunstbehandlung Shakespeares, darin sah er den Grund und die Wurzel der durchaus verschiedenen Behandlungsweisen, der einseitig-idealistischen, der naturalistischen, oder einseitig-realistischen, die allerdings auch in

unserer klassisch-dramatischen Kunstperiode, und mehr noch nach ihr verhängnisvoll-verderbliche Einwirkungen Rousseaus und Diderots zeigen, von denen eben nur Shakespeares unsere Tragödie befreien kann. Die Charakteristik insbesondere der idealistisch-dramatischen Behandlungsweise und ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit, die Untersuchungen über die daraus folgenden ethischen und künstlerischen Mängel unserer deutschen Behandlungsweise, auch der klassischen, trat immer mehr in den Vordergrund seiner Studien. Der Kompositionsunterschied Shakespeares und Schillers wird vom technischen Gesichtspunkte künstlerischer Behandlung der tragischen Charaktere, der Schuld und des Leidens, des Schicksals, des Dialogs anschaulich beleuchtet und aufgezeigt. Auch Ludwig sah immer klarer ein, daß man über die Mängel unserer tragischen Kompositionsweise Shakespeare gegenüber endlich zu festen kritischen Abschlüssen kommen, daß mit gewissen Neigungen und Vorurteilen gründlich gebrochen werden müsse, die freilich mit dem Edelsten und Besten unseres Nationalcharakters, mit der Pietät gegen unsere bahnbrechenden dramatischen Meister zusammenhängen, die aber doch aufgegeben werden müssen, wenn die deutsche Tragödie, das deutsche Drama zu der so ruhmvoll erstrebten Vollendung kommen soll. Er suchte der Verwirrung des Urteils, der Unsicherheit, dem Umhertappen der dramatischen Praxis, die besonders in seiner Jugendzeit durch die abstrakt-philosophischen Untersuchungen mehr gefördert als beseitigt wurden, auf Lessings Wege ein Ende zu machen, vor allem die technische Kraft zu stärken und zu regeln, den Künstler auf das wesentliche, notwendige zu führen, ihn fest darauf zu konzentrieren.

Es muß einem anderen Orte vorbehalten werden, das hier nur flüchtig angedeutete Verhältniß seiner Untersuchungen zu den früheren und gleichzeitigen anderer Dramaturgen gründlich und detailliert zu erörtern. Hier kam es zunächst nur darauf an, das Hauptverdienst seiner Studien zu betonen, die klare und anschauliche Beleuchtung der Komposition Shakespeares vom künstlerisch-praktischen, technischen Gesichtspunkte.

Was Ludwig in seiner Jugend, wie alle seine Berufsgenossen, suchte und nicht fand, was auch die besten Universitäten nicht lehren, die Anleitung und Förderung künstlerisch-technischer

Durchbildung, darüber erhielt er die vollste Klarheit auf dem Wege seiner Shakespeare-Studien. Unsere Dramatiker können noch immer nur auf autodidaktischem Wege sich bilden. Noch jetzt ist auf Universitäten das Fach der dramatischen Kunstgeschichte, der dramatischen Kunstlehre von Philosophen, Philologen und Historikern besetzt, die das, worauf es vor allem in der Kunst ankommt, meist nur aus Bücherstudien schöpfen, die es nicht aus eigener Erfahrung erlebt und erkannt haben. Was man dem modernen Dramatiker in der Jugend nirgends lehrte, das kann er nur auf weiten Umwegen, meist erst in der Zeit lernen, wo die instinktive Jugendkraft seiner Phantasie durch Studien und Lebenskämpfe gebrochen ist. Dies war auch Ludwigs Schicksal. Er mußte Autodidakt sein, wenn er auch die besten Universitäten seiner Zeit besucht hätte. Maler, Bildhauer und Musiker lernen in den Werkstätten der Meister, auf den Akademien das Handwerk, die Technik, die Geschichte ihrer Kunst. Aber noch giebt es keine Universitäten, die junge aufstrebende Talente sachkundig einführen in das Handwerk, in die Technik, in die Geheimnisse der dramatischen Komposition. Schon Schiller forderte auf, eine dramatische Kunstakademie zu gründen, doch meinte er, sie müsse eine Art Zuchthaus sein, bei der gräßlichen Verwilderung unserer dramatischen Talente. Und steht es jetzt etwa besser? Wo sind die erfahrenen Meister, die ihnen ratend, ermunternd, warnend zur Seite stehen? Es ist Pflicht der Universitäten, die jungen Talente sobald als möglich einzuführen in die Grundsätze der dramatischen Kunstbehandlung, in die Technik, die Geschichte der Kunst. Auf diesem Wege wird man dem steigenden Kunstverfall am kräftigsten und sichersten entgegenwirken. Man berufe sachkundige Künstler vom Fach, denen die Heranbildung dramatischer Dichter, Kritiker und Bühnenleiter eine ernste und ausschließliche Lebensaufgabe ist. Die Heranbildung derselben ist dem Verfall der dramatischen Kunst gegenüber eine drängende Nationalangelegenheit. Es wird endlich Zeit, daß Künstler vom Fach ihren Platz erhalten auf deutschen Universitäten, um junge Künstlertalente zu fördern und zu leiten. Uhlands Nachlaß, seine musterhaft-anschaulichen Vorlesungen geben darüber volle Klarheit, daß der Künstler der

beste Kunstphilosoph, daß sein Lehrverfahren das förderndste ist. Auch Ludwigs Studien zeigen den Weg einer naiven Darstellungs- und Lehrmethode, die, künstlerisch durchgebildet und ans Ziel geführt, den Vorträgen über dramatische Kunstgeschichte, über Kunstlehre auf Universitäten und Gymnasien eine sehr fördernde Anregung bringen kann. Der Anschauungsweg, den die stille, isolierte Forschung suchte und fand, würde dann nicht bloß die jungen Dichter lebendigst fördern, er würde ins Leben selbst kräftig eingreifen, Charakter und Talent stählend und durchbildend. Der Künstler vom Fach weiß, worauf es ankommt, weil er von der künstlerischen Praxis ausgeht, er ist der geeignetste Lehrer, um junge Talente über den Zweck und die Mittel der Kunst aufzuklären, er betrachtet und beurteilt das Kunstwerk nicht nach fremdem Maßstabe. — Als Handbuch für den Künstler vor und nach der Arbeit werden Ludwigs Untersuchungen ihn, auch wo er nicht einstimmt, sehr wesentlich fördern und anregen. Sie werden eine Revision vieler dramaturgisch-wichtiger Grundsätze veranlassen und manche seltsam fortwuchernde Vorurteile gründlich beseitigen. Sie sind ein wichtiges Ferment der deutschen Dramaturgie, vorwärts drängend und treibend, und zwar mit bestimmtester Aufzeigung des Weges, noch ausschließlicher auf Shakespeares Komposition gerichtet, als die Untersuchungen Lessings, die doch meist nur andeutungsweise erörterten, daß und warum Shakespeare die Grundlage und das beste Muster des deutschen Dramas sei. Was auch Lessing fehlte, im Bezug auf die tragischen Charaktere und die tragische Komposition, in seiner Theorie wie in der Praxis, das hat Ludwig klar und bestimmt aufgezeigt. Er knüpft direkt an ihn an und führt seine Sache weiter, wie Lessing in seiner Dramaturgie, insbesondere auf das Gebiet der Tragödie gerichtet.

Gelang es ihm auf diesem Studierwege, wie ich dies im ersten Bande durch die Darstellung des Entwicklungsprozesses seiner dramatischen Pläne und Fragmente nachgewiesen zu haben glaube, sich immer mehr von den in allen Künsten auf Abwege führenden Extremen einseitig-idealistischer und falsch-realistischer Behandlung frei zu machen, so wurden ihm dadurch auch die Fehler der deutschen Tragödienbehandlung überhaupt

immer klarer. Der Nachweis derselben durch anschaulichste Beleuchtung des Details tragischer Komposition ist ein Hauptthema seiner Untersuchungen. Der Shakespeare-Kultus wäre etwas Krankes und Unwahres, er würde die Entwicklung des modernen Dramas mehr hindern als fördern, wenn es nicht vor allem seine Aufgabe wäre, den direktesten Einfluß der Shakespeareschen Komposition auf das deutsche Drama nachzuweisen und zu fördern, die Mängel und Fehler der deutschen Behandlungsweise klar zu beleuchten. Und doch verhalten sich auch die tüchtigsten deutschen Shakespeare-Forscher in dieser Beziehung noch immer sehr zurückhaltend und zaghaft oder befangen. So versicherte z. B. noch der Jahresbericht des zweiten Jahrbuches der Shakespeare-Gesellschaft: „Von einer Nachahmung Shakespeares sei gar nicht die Rede, das deutsche Drama solle seine Bahn behalten.“ Es muß aber in der That die Rede davon sein. Das deutsche Drama hat, im direktesten Gegensatz zum französischen und zu allen anderen, in seiner Blütezeit Shakespeare nachgestrebt, das Beste und Echteste ist dadurch erreicht worden. Dies Streben kann nur dann ganz ans Ziel kommen, wenn das klar und anschaulich nachgewiesen wird, worin es eben von diesem Ziele abwich, wenn die Punkte genau erörtert werden, wo das deutsche Drama seine Bahn eben nicht behalten, sondern aufgeben und Vorurteile ablegen muß, die seine Bahn zu immer reinerer Kunstvollendung hemmen und aufhalten. Und eben darüber geben Ludwigs Studien sehr belehrende, oft ganz neue Aufschlüsse und Anregungen. Sie haben vieles überzeugend klar gemacht, was im Bezug auf das Verhältnis der Shakespeareschen und der deutschen Tragödienbehandlung streng festgehalten werden muß. Die Besprechung des Inhaltsfortschrittes der einzelnen Bände seiner Studien wird dies noch genauer und bestimmter erörtern. Er deckt die Mängel des deutschen Dramas, die größtenteils aus einer falschen Auffassung, aus unklarer Erkenntnis des innersten Wesens der dramatischen Komposition Shakespeares entstanden, wurzelhaft auf durch streng-technische Entwicklung derselben. Und in dieser Beziehung füllen seine gründlichen und genialen Untersuchungen eine den praktischen Künstler sehr hemmende, chaotische Lücke unserer Shakespeare=

Litteratur. Sie zeigen den schon früh betretenen, zu früh verlassenen Weg eines deutschen Dramas, das in allem wesentlichen an Shakespeares Behandlung festhalten und doch dabei original-deutsch bleiben wird. —

Nachdem ich das Hauptthema seiner Untersuchungen beleuchtet habe, ist nun zunächst über die Methode, über die vorgefundene Gestalt und über mein Verfahren im Bezug auf die Auswahl und Veröffentlichung derselben hier ausführlicher zu berichten.

Sie waren zunächst zu eigenem Handgebrauche Ludwigs, für seine poetische Praxis bestimmt. Daher eben ihre tagebuchähnliche Gestalt, daher die Einverwebung vieler seiner Pläne und Fragmente, die nach gefundenen Studienresultaten corrigiert, verändert oder verworfen wurden. Erst später trat ihm der Gedanke der Veröffentlichung der Studien näher. Die Themas der Dramaturgie gruppierten sich nach und nach im Verlaufe der Studien, ohne vorher entworfenen feststehenden Plan. Aber eben dies allmähliche, immer tiefere Eindringen in die Hauptthemas der Dramaturgie Shakespeares giebt den Studien auch in der unfertigen Gestalt, in der sie im Nachlaß vorgefunden wurden, einen eigentümlich fesselnden, dramatisch vorwärtsdrängenden Charakter, den auch die präziseste systematische Darstellung nicht haben würde. Gleichwohl konnten sie in der vollen Breite sachlicher und persönlicher Darstellung, eben weil sie nicht druckfertig waren, nicht abgedruckt werden. Ludwigs strenge Gewissenhaftigkeit, nur das reif und fertig Abgeschlossene zu veröffentlichen, mußte daher hier vor allem bei der Frage der Herausgabe dieser Studien manche Bedenken und Meinungsverschiedenheiten hervorrufen.

Sollten sie, weil die reife, fest in sich abgeschlossene Gestalt, in der sie Ludwig selbst zu veröffentlichen dachte, nicht vorlag, eben deshalb gar nicht gedruckt werden? Es war sehr ernstlich davon die Rede. Aber diese Gestalt, dies zeigte mir schon die erste flüchtige Durchsicht der Manuskripte, gleich nach dem Abscheiden des Dichters, war ja doch schon in den Niederschriften selbst gegeben, sie schimmerte deutlich überall durch, wenn auch oft durch zu vieles Detail getrübt und verdunkelt. Aus unserem langjährigen persönlichen Verkehr kannte

ich die eigenthümlichen, mich oft tief ergreifenden Prozesse dieser Studien. Ich war Zeuge der strengen Gewissenhaftigkeit, der mancherlei Schwankungen und Trübungen derselben durch die steigende Krankheit. Ich kannte den kritischen Scharfsinn, die wichtigen Resultate, die originale Methode seiner Untersuchungen aus unseren Gesprächen. Schon bei der ersten Durchsicht war es mir unzweifelhaft, daß diese Studien eben nur in der ihm durchaus eigenthümlichen, freien, ungezwungenen Gesprächsweise veröffentlicht werden mußten, daß dies eben gerade ihre eigenthümliche Form war und werden mußte, daß die Aufgabe des Herausgebers hier nur die sein konnte, die gleichsam instinktiv entstandene, Ludwig immer klarer vorschwebende Gestalt, in der das Ganze zu veröffentlichen sei, aufzufinden, sie durch sorgfältigste Ausscheidungen möglichst klar und anschaulich zu machen. Die Prüfung anderer Sachkundiger, der das Werk nun zunächst vertrauensvoll übergeben wurde, ergab manche andere Auffassung. Die Meinungsverschiedenheiten machten die Herausgabe immer schwieriger, zuletzt geradezu fraglich. Sie sollten für die Herausgabe gar nicht geeignet sein, sie sollten nur als Aphorismen in sehr beschränkter Auswahl, oder in knapper systematisch-schematisirter Anordnung zusammengestellt erscheinen. Immer abweichendere Meinungen veranlaßten wieder neue Prüfungen anderer Sachkundigen. Ich erhielt sie daher erst spät wieder, da ich sie als wichtigste Quelle für die biographische Charakteristik Ludwigs dringend brauchte. Die Darstellung der letzten, merkwürdigsten Lebensperiode Ludwigs war ohne Charakteristik der Studien, diese ohne authentischen, möglichst vollständigen Abdruck derselben geradezu unmöglich. Auch nach intimstem persönlichen Umgange mit Ludwig, nach vollständiger Kenntniß seiner Art und Natur, wie der Methode seines Schaffens und Forschens, mußte die Charakteristik Ludwigs ohne urkundliche, bisher noch nicht veröffentlichte Nachweise dem Scheine subjektiver Darstellung ausgesetzt sein, und der war doch vor allem zu vermeiden bei einer Natur, die objektive Darstellung immer eifriger erstrebte, subjektive Darstellung immer strenger verwarf. Die Nothwendigkeit der Herausgabe der Studien wurde mir immer klarer, immer unabweisbarer. Beim Abschlusse meiner

Arbeit über die Pläne und Fragmente, die zur Darstellung der letzten Periode, zur vollständigen Lebendigmachung seiner Dichtergestalt mir nicht minder notwendig schien, wurde mir die Methode auch für die Herausgabe der Studien unzweifelhaft klar. Immer neue Durchsicht derselben bestätigte mir die Überzeugung, daß sie ganz in derselben Weise ausgewählt und besprochen werden mußten, wie seine Pläne und Fragmente, als urkundliche Nachweise seiner dramatischen Bestrebungen. Hier konnte es sich, das sah ich immer klarer ein, nicht um eine möglichst kleine Auswahl, nur um eine kurze Besprechung und Charakteristik derselben im biographischen Interesse handeln. Die Wichtigkeit des sachlich bedeutenden Inhalts drängte dies ureigentümliche Werk immer mehr in den Vordergrund meiner Arbeit über den Nachlaß des Dichters. Möglichst vollständige, authentische Veröffentlichung schien mir unbedingt notwendig bei einem Werke, das über alle seine Bestrebungen, auch über die seiner Jugendzeit, das über die Art und Natur seines Talents volles Licht giebt, das seine Gestalt rund und voll spiegelt und enthüllt. Das Ziel, das er erstrebte, ist doch hier noch bestimmter, anschaulicher gezeigt, als in seinen Plänen und Fragmenten. Man sieht es klar, er kommt ihm immer näher. Nicht ohne ernste Bedenken ging ich ans Werk, an den Versuch einer sorgfältigen Auswahl seiner Studien. Die Erinnerung unserer Gespräche machte mir die Gestalt des Werkes, die oft verworrenen Niederschriften desselben immer klarer. Sag doch alles, was wir im Laufe der Jahre durchsprachen, oft fast wie in stenographierter Gestalt vor mir. Die Buchstaben lebten auf, die Gespräche übten den alten Zauber, die alte Zeit war wieder da. Wie er war und sprach, so stand er wieder vor mir, der inniggeliebte Meister, mit allem Zauber seiner Phantasie, seines durchdringenden Scharffinnes, mit dem klassischen Humor, mit dem tiefen, innigen Ernst, in lebendigster originaler Gestalt. Der Charakter seiner wohl jedem unvergeßlichen tiefgehaltvollen Gespräche — hier ist er treu und lebenswahr gespiegelt. Den Spiegel, den Staub verdeckte und verhüllte, zu reinigen, zu klären, dies war die Aufgabe.

Noch in der letzten Zeit, an seinem Geburtstage, wollte mir Ludwig die Studien zur Durchsicht mitgeben. Die Herausgabe schien ihn innerlichst zu beschäftigen. Ich war zu jeder Mithilfe freudigst bereit. Aber er meinte, es werde sich wohl niemand darin zurechtfinden, da es ihm selbst bei dem immer massenhafter angehäuften Materiale nicht mehr recht gelinge. — Und in der That zeigten zunächst schon die oft kaum zu entziffernden, keineswegs druckfertigen, oft seltsam in- und durcheinanderlaufenden Niederschriften für die Herausgabe große Schwierigkeiten. Ich versuchte verschiedene Wege der Anordnung und Gruppierung, aber ich fand immer wieder, daß von einer freien Umarbeitung durchaus abgesehen werden mußte. Denn eben die lebendige, originale, nur scheinbar fragmentarische, in allem wesentlichen fest in sich abgeschlossene Kunstanschauungsweise, die seine Gespräche so wertvoll und eigentümlich machte, würde sicher dadurch beeinträchtigt und getrübt werden. Also eine Auswahl des Besten und Bedeutendsten, denn darin waren zuletzt doch alle einig. Aber wie? Was nennt man das Beste? das Bedeutendste? Jeder fast denkt anders darüber. Mir schien das Beste und Bedeutendste das zu sein, was die Shakespearesche Dramaturgie klar und anschaulich enthüllt, — was Ludwigs eigentümliche Anschauungsweise, seinen künstlerischen Entwicklungsprozeß prägnant spiegelt und nachweist. Dies bestimmte meine Entscheidung in allen problematischen Fällen bei der Auswahl und Veröffentlichung seiner Pläne und Studien.

Die Notwendigkeit vieler Ausscheidungen zeigte mir während der Arbeit immer mehr die schwere Verantwortlichkeit der Herausgabe dieser Studien. Ich dachte an das Schicksal des Pascalschen Nachlasses, an die verstümmelten Ausgaben seiner Ideen und Fragmente, die erst in neuerer Zeit durch Jaugères verdienstvolle Wiederherstellung des Originaltextes beseitigt wurden. Ich war mir der schweren Verantwortlichkeit der Herausgabe klar bewußt, aber ich konnte, ich durfte sie nicht aufgeben. So schwierig, so bedenklich, so verantwortlich die Arbeit auch war, ich mußte hindurch. Ich übernahm die volle Verantwortlichkeit der Herausgabe. — Da ich sie zu reichster innerlicher Förderung selbst miterlebte, diese

treu widergespiegelten Prozesse seiner künstlerischen Selbsterziehung, so hoffe ich, es ist mir gelungen, nach Ausscheidung alles Unwesentlichen, oder zu Unfertigen, alles Wesentliche streng wortgetreu zu veröffentlichen. Ich fürchte in Ludwigs Sinne weit eher zu wenig, als zu viel beseitigt zu haben. Aber wenn auch vieles nicht rund und künstlerisch abgeschlossen ist, so durfte es doch, wenn es im Zusammenhange des Ganzen wichtig und wesentlich war, als authentischer Thatbestand der Resultate seiner Forschung im Interesse der Wahrheit, der Prüfung und Befestigung wichtiger dramaturgischer Grundfragen nicht ausgeschieden werden.

Die persönliche naive Selbstcharakteristik ist der ureigen-tümliche, unvergängliche Zauber, der uns an Lessings Untersuchungen immer wieder fesselt, auch da, wo uns der Inhalt, wie etwa in den antiquarischen Briefen, als veraltet, jetzt doch nur wenig interessiert. Ganz so fesselt uns in diesen merkwürdigen Selbstgesprächen Ludwigs die eigentümliche Art seines Forschens, die innerste Natur eines durchaus originalen Charakters. In keinem seiner Werke ist sie so lebendig, so anschaulich gespiegelt, wie in diesem treuesten Abbilde seiner Gespräche, die mächtig und ureigen aus dem Innersten emporquellend, freilich oft mehr Monologe als Dialoge waren. Man beobachtet ihn hier unmittelbar in seinem Selbstgespräche, auf dem Wege seines Suchens und Forschens, ganz wie bei Lessing, der ja auch systematisch abgeschlossene Darstellung nicht liebte, weil sie seiner Natur widerstrebte. — Der sachlich wichtige Inhalt war vom persönlichen hier durchaus nicht zu trennen. Ich verwarf daher ganz und vollständig eine zunächst von mir versuchte Zusammenstellung des Details nach dem Inhalte, eine übersichtliche Gruppierung desselben nach den Haupt- und Nebenthemas, so wünschenswert es auch wäre, daß das Zusammengehörende, daß die wichtigsten Themas der Untersuchungen, z. B. über das Verhältnis Shakespeares zur deutschen Tragödienbehandlung, insbesondere Schillers, übersichtlicher, besser im Zusammenhange dargestellt wären, während sie an verschiedenen Orten, oft nur andeutungsweise, oft mit wörtlichen Wiederholungen besprochen wurden. Auch Lessings Dramaturgie ist nicht in wissenschaftlich-strenger Form

angeordnet und abgeschlossen. Auch hier wird manches Wichtige, Wesentliche immer wieder eingeschränkt und wiederholt, vieles, oft das Wichtigste auch hier oft nur angedeutet, es wird dem Leser getrost überlassen, sich den Inhalt selbst zu schematisieren, zu rubrizieren, ihn zu gruppieren, wie er eben dazu Lust und Bedürfnis hat. Auch Lessings Verfahren war es, die Resultate nicht dogmatisch fertig vorzuzeigen, sondern sie uns miterleben, sie uns gleichsam selbst finden zu lassen, die Selbstthätigkeit des Lesers zu wecken, ihn von den verschiedensten, oft scheinbar entlegensten Wegen aus immer wieder auf dieselben Punkte zu führen, auf die es vor allem ankommt. In sehr ähnlicher Weise suchte auch Ludwig dem Gegenstande seines Forschens immer näher zu kommen, ihn von den verschiedenartigsten, oft scheinbar ganz heterogenen Wegen aus zu beleuchten. Diese Form, die durch die tagebuchähnlichen Niederschriften, beim steten Durchdenken der Sache mit der Feder in der Hand, sich auch bei ihm gleichsam von selbst bildete, aber allerdings von ihm nicht zu künstlerisch vollendeter Gestalt geführt wurde, ist diesen Studien so eigentümlich fest eingeprägt, daß er wohl eben deshalb manche von ihm angedeutete und entworfene, ganz anders geartete Versuche, das Ganze zusammenzufassen und umzuschmelzen, immer wieder aufgab und verwarf, daß er wohl selbst schließlich diese Form bei der Herausgabe festgehalten, sie auch nur durch resolute Ausscheidungen durchgebildet und zu künstlerischer Vollendung geführt haben würde. Mir war letzteres nicht möglich, denn ich mußte von jedem Eingriff in den Originaltext, von jeder, oft freilich notwendigen, korrekteren Fassung des Ausdruckes, von jeder freien Umbildung desselben durchaus absehen, so oft es mich auch im Interesse des Inhaltes wie der Form dazu lockte und drängte, so ungern ich oft davon absah. Nur durch Ausscheidungen des Unwesentlichen oder Zufälligen durfte ich den inneren idealen Zusammenhang klar hervortreten lassen, durfte ich die Form reinigen, klären, und ihren dramatisch bewegten Rhythmus festhaltend, sie der künstlerischen Gestalt nähern, die ihm instinktiv vorschwebte, die ihm durch immer neue Betrachtung der Themas seiner Forschungen gleichsam ganz von selbst entstand.

In vielen dieser Niederschriften ist die markige Prägnanz, der durchdringende Scharfsinn, der frappant kühne, naiv bildliche Ausdruck lebendigst gespiegelt, die in seinen glücklichsten, klarsten Gesprächsstunden wie mit Zaubermagie an ihn fesselten. Manches Schwerfällige, Verworrene, sich Wiederholende erinnert allerdings auch an die getrübte Ausdrucksweise düsterer Stunden, wo er sich im Kampfe mit der Krankheit müde gedacht hatte. Vieles davon mußte weg, manches jedoch durfte nicht ganz ausgeschieden werden, so unzweifelhaft es auch Ludwig selbst beseitigt haben würde, wenn ihm eine künstlerisch freie Umgießung des Materials vergönnt gewesen wäre. Manches hie und da Schroffe, ja Einseitige, wie es eben die Gesprächsweise bedingte, durfte doch nicht getilgt werden, eben um die Unbefangenheit, das behagliche Sichausleben derselben nicht zu verletzen. Hätte Ludwig das Werk selbst druckfertig gestellt, so würden wir vielleicht ein ganz anderes Werk, noch richtiger im Inhalt, noch bestimmter in der Form haben, aber wie es eben vorlag, mußte man sich an die Form halten, die gegeben, und doch aus der Sache selbst gleichsam herausgewachsen war. So wurde es mir denn während der langen mühevollen Arbeit, die mir die eigenhändige Abschrift des oft schwer zu entziffernden, oft überaus schwierig auszuwählenden Originaltextes zur Pflicht machte, ganz klar und unzweifelhaft, daß das Werk nicht anders geordnet werden durfte, als wie es vorlag, in der tagebuchähnlichen Gestalt, in streng festgehaltener chronologischer Reihenfolge, wegen des psychologischen Interesses der Ideenassoziation, wegen des dramatisch bewegten Rhythmus, in dem die Haupt- und Nebenthemas der Untersuchung fast in der Weise musikalisch-thematischer Verwebung vor- und zurücktreten und ineinander greifen. Diese Ludwig eigentümliche Darstellungsweise streng festzuhalten, sie durch Ausscheidungen klar und anschaulich zu machen, sie möglichst herauszumeißeln aus dem oft überwuchernden Detail, das schien mir die Hauptaufgabe der Redaktion derselben zu sein. — Das durchaus Eigentümliche seiner Untersuchungs- und Darstellungsweise ist nun eben dies: Er verfährt analytisch, nicht synthetisch, induktiv, von den Thatfachen aus die Gesetze findend, nicht deduktiv. Auf

dem Wege steter Beobachtung und Betrachtung der Kunstwerke und ihres Details enthüllen sich ihm immer klarer und lebendiger die Hauptthemas der Dramaturgie, sie fesseln ihn immer mehr, er spürt ihnen immer eifriger nach, er läßt sie nicht los, bis er ihnen ins Herz sieht. Eine Menge Detail strömt herbei und überflutet den Gang der Untersuchung, wichtige Nebenthemas treten vor, das Hauptthema scheinbar zurückdrängend. Die begonnene Untersuchung wird nach fragmentarischen Bemerkungen oft scheinbar aufgegeben. Aber bald zeigt es sich, daß durch die Untersuchung und Verfolgung des Nebenthemas, die Tiefe und Fülle des Hauptthemas überraschend beleuchtet wird, daß es schärfer, drängender, anschaulicher wieder vortritt. Ganz ähnlich wie bei Lessing, nur daß bei Ludwig das Anschauungsdetail noch reicher, ungestümer, üppiger sich vordrängt, und daß ihm Lessings praktisches Anordnungstalent allerdings fehlte. Weil zu viel Detail anbrängte, die Untersuchung gleichsam überschwemmend, ihre festgefügtten Dämme durchbrechend, so war, ganz wie in den Plänen und Fragmenten, die Gruppierung und Anordnung des Gefundenen, die künstlerische Vollendung immer schwieriger zu erreichen. Aber seine Darstellungsweise ist doch genau betrachtet keine aphoristische, fragmentarische. Wie bei Pascal immer eine tiefe, eigenthümliche, fest in sich abgeschlossene Anschauung, ein festbestimmtes Hauptthema in der scheinbar fragmentarischen Darstellung durchschimmert, wie ihm die Gestalt, die er seinem Werke geben wollte, immer lebendiger vor schwebte, ohne daß es ihm doch vergönnt war, sie zu künstlerischer Vollendung zu führen, ganz ebenso bei Ludwig. Pascals „Ideen“ sind er selbst, sind sein Leben. Ganz so auch hier, überall das aufrichtigste Suchen nach Wahrheit, tief sinnige Ergründung der menschlichen Natur, strenge Unerbittlichkeit gegen alle Lüge und Selbsttäuschung, der sittliche Vollendungsdrang eines reinen, tiefen Gemüthes. — Diese Fragmente sind fest, organisch miteinander verbunden, Zeugnisse einer tieferen, durchaus positiven, echten Künstlernatur, ganz frei von der modernen Sucht, durch geistreich-pikante Einfälle Aufsehen erregen zu wollen. —

Wäre Ludwigs sachlich-naive Darstellungsweise künstlerisch ans Ziel geführt, so würde sie in ihrer dramatischen Lebendigkeit, in ihrer natürlich-ungezwungenen, doch tief eindringenden Behaglichkeit unzweifelhaft jeder wissenschaftlich-systematischen ebenbürtig, ja für künstlerische Untersuchungen wohl die geeignetste sein. Aber auch in der vorliegenden Gestalt wird man den inneren Zusammenhang der fest in sich abgeschlossenen, streng-konsequent festgehaltenen Phantasieanschauung eines durchaus originalen Dichters und Denkers, eine klare Charakteristik der Zwecke und Mittel tragischer Kunstbehandlung scharf ausgeprägt und lebendigst dargestellt finden.

Wie bei der Charakteristik und Auswahl seiner dramatischen Pläne und Fragmente, war es auch hier notwendig, oft zu minutiöses Detail zu entfernen, das den idealen Zusammenhang, die Form des Ganzen verdeckte und beeinträchtigte. Was Ludwig später prägnanter, klarer, anschaulicher niederschrieb, viele Wiederholungen, wo sie nicht eine neue, farbenreiche Beleuchtung desselben Themas zeigten, manches Unklare, Unfertige wurde ausgeschieden. Einige Widersprüche, die von Ludwig selbst später berichtigt wurden, ließ ich absichtlich stehen, weil der Fortschritt seiner künstlerischen Überzeugungen, die immer lebendigere Enthüllung der Hauptsachen tragischer Kunstbehandlung eben dadurch recht anschaulich vom Leser selbst miterlebt wird. Der Stil des Werkes ist oft ungleich, oft sprengt die emporquellende Ideenfülle des Inhaltes mit mächtiger Naturgewalt die Schranken der Form, aber im großen und ganzen ist doch die markige Energie bildlich-anschaulichen, stilvollen, klassisch-schlichten Ausdruckes vorherrschend. Ich glaube darüber gewiß zu sein, nichts ausgeschieden zu haben, was Ludwig als untergeordnet, unwesentlich, als zu individuell nicht selbst ausgeschieden haben würde. Alles für die künstlerische Praxis Wesentliche habe ich als Epitomator seiner Studien hier mitgeteilt. Manches geistvolle Detail wurde nur nach immer neuer Erwägung, oft sehr ungern weggelassen. Es könnte bei einer neuen Auflage noch nachträglich mitgeteilt werden. Was insbesondere das Verhältnis der Shakespeareschen tragischen Komposition zu der Schillers betrifft, so wurde nichts Wesentliches weggelassen, obgleich auch hier Ludwig sicher manches

noch präziser gefaßt und vielseitiger beleuchtet hätte. Nirgends, auch nicht in seinen Briefen, ist Ludwigs Anschauungs- und Denkart anschaulicher und prägnanter gespiegelt. Seine Briefe aus dieser Periode sind meist nur Nachklänge einzelner Stellen seiner Studien, die ihn eben damals gleichzeitig beschäftigten, Mitteilungen, Andeutungen einzelner Resultate derselben, die doch nur erst durch den Abdruck der Studien ihr volles Recht, ihr volles Verständnis erhalten können. Was er über Politik, Religion, über Erziehung in seinen Gesprächen gelegentlich äußerte, das bezog sich fast immer direkt auf die dramatische Kunst, auf den Hauptgegenstand seines Forschens und Strebens, auf die herrschende Leidenschaft seines Lebens.

Im Bezug auf die Anordnung des Ganzen, auf die Zusammenstellung des Wesentlichen, die Textausscheidungen, sehe ich getrost der Prüfung Sachkundiger entgegen. Im allgemeinen, wie auch im eigenen Interesse, um die genaueste Prüfung derselben zu ermöglichen, bedingte und erbat ich die Übergabe der Originalmanuskripte der Shakespeare-Studien an eine öffentliche Bibliothek. Hoffentlich wird bald durch die Aufbewahrung derselben in der Dresdener königlichen Bibliothek jedem sich dafür Interessierenden die Gelegenheit zu gründlicher Kontrolle meiner Arbeit gegeben. Man wird dann erst ein volles lebendiges Bild von den großen, oft unüberwindlichen Schwierigkeiten der Herausgabe des Nachlasses erhalten, die ich anzudeuten hier nicht ganz vermeiden konnte. —

Herzlichen Dank sage ich hiermit den treuen Freunden Ludwigs, Herrn Museumsdirektor Dr. Max Jordan und Herrn Dr. Hermann Lücke in Leipzig, für sachkundigen Rat, fördernde Beihilfe in problematischen Redaktionsfragen und für sorgfältige Überwachung des Abdruckes. —

Die in den Studien befindlichen Selbstbekenntnisse Ludwigs über seine Werke, über seinen künstlerischen Bildungsprozeß, wenn sie nicht schon an besonders dazu geeigneten Stellen der biographischen Charakteristik, im ersten Teile dieses Werkes mitgeteilt wurden, sind hier wortgetreu abgedruckt. Von dieser wertvollen Selbstcharakteristik Ludwigs durfte nichts Wesentliches wegfallen. Sein Suchen, Irren, Schwanken, sein siegreiches Vordringen nach klar erkanntem Ziele ist in diesen

merkwürdigen Monologen mit einem an Lessing erinnernden strengen Wahrheitsfinne, mit schlichter Bescheidenheit, treuherzig-naiv abgespiegelt, sehr im Gegensatz zu Rousseaus sentimentalen, sich eitel bespiegelnden Bekenntnissen. Man sieht in diesen gegen sich selbst unerbittlich-strengen Selbstkritiken, wie Ludwig sich selbst wie einen Fremden objektiv zu betrachten verstand, man sieht ihr ins Herz dieser tiefen, urdeutschen Natur.

Vollständig ausgeschieden wurden die vielen oft sehr umfangreichen Niederschriften, Notizen und Korrekturen seiner dramatischen Pläne, von denen ich, soweit dies zur Charakteristik des Dramatikers notwendig war, in der Besprechung der Pläne und Fragmente auszugsweise einiges mittheilte. Ebenso sämtliche Planschemas und Handlungsanalysen der in den Studien von Ludwig besprochenen Dramen, insbesondere Shakespeares, die oft mit mikroskopischer Genauigkeit, mit Zählung der Verse, mit Berechnung der Zeitdauer der Szenen, immer wieder neu entworfen, umgebildet, aufgezeichnet wurden, um über den Bau, die Komposition der einzelnen Szenen klaren Überblick zu erhalten. Dieser Studienapparat war doch eben nur zum Handgebrauche Ludwigs, zu übersichtlicher Beschauung des zu besprechenden Gegenstandes bestimmt. Die genaue Kenntnis des Szenenganges des Inhaltes der Dramen Shakespeares kann und muß bei den Lesern dieser Studien vorausgesetzt werden. Jeder wird sich das Schema des Handlungsanges doch nach seiner eigenen Anschauungsweise feststellen und vergegenwärtigen. Diese freilich bei den meisten dramatischen Besprechungen bekannter Dramen noch immer beliebte Art, den Gang der Handlung, womöglich den ganzen Inhalt des Dramas von Szene zu Szene in schematischer Übersicht oder in detailliert breiter Erzählung wiederzugeben, würde, meiner Ansicht nach, den Untersuchungen Ludwigs nicht wohl anstehen, er würde sie sicher nicht veröffentlichen. — Die Urtheile und Bemerkungen über die Dramen sind in allem wesentlichen wortgetreu abgedruckt. Die in den Studien aufgenommenen, oft sehr umfangreichen Auszüge aus dramatischen und kunstphilosophischen Werken wurden ausgeschieden, und nur wo charakteristische Bemerkungen Ludwigs beigelegt waren, auszugsweise mitgeteilt. Alles, was in die „Romanstudien“, in die Untersuchungen über die Be-

handlungsweise des Romans gehört, wurde gleichfalls hier ausgeschieden. Die Chronologie der Studien ist zwar von Ludwig nicht genau angegeben, aber durch die Erinnerung unserer Gespräche, durch die Besprechung von mir miterlebter Theateraufführungen war sie ohne große Schwierigkeit festzustellen. Die oft schwer zu entziffernde Handschrift der Studien, die immer neue Revision der Abschrift notwendig machte, vor allem aber die lange Ungewißheit wegen der Herausgabe des Nachlasses, verzögerte die Herausgabe derselben sehr gegen meine Absicht. So hoffe ich denn, daß es mir gelungen ist, durch Ausscheidungen Ludwigs Methode klar und anschaulich gemacht, den inneren, idealen Zusammenhang derselben klar aufgezeigt, das persönlich und sachlich Bedeutendste derselben der Nachwelt treulich aufbewahrt und erhalten zu haben. Was Ludwig war, was er als Künstler erstrebte, wie er beobachtete, wie er im Gespräche die Dinge und sich selbst darstellte, das sieht man hier im lebendigst=anschaulichen Abbilde. Die Erkenntnis der dramatischen Kunstbehandlung Shakespeares war in der letzten kühn= aufstrebenden Lebensperiode der ausschließliche Gegenstand seiner Untersuchungen, und zwar im strengen Wortsinne bei Tag und Nacht, in immer ernsterer Vertiefung. Was Horaz vom Studium der griechischen Dichter sagte: „vos exemplaria“ etc., das gilt wörtlich vom Shakespeare=Studium Ludwigs. — Bevor ich nun zur Inhaltsbesprechung, zur Charakteristik der einzelnen Bände der Studien übergehe, ist hier der Ort, das eigentümliche Verhältnis seines dichterischen und kritischen Talents zu betrachten, das besonders in der letzten Lebensperiode in einem psychologisch aufschlußreichen Durchbildungs= und Scheideprozeß eine sehr charakteristische Gestalt zeigt. Die Erkenntnis der Art und Natur dieses mehr oder weniger bei allen bedeutenderen deutschen Dichtern zu beobachtenden Verhältnisses wird durch Ludwigs Bildungsprozeß lehrreich erhellt und bereichert. Daß die energischen Durchbildungsprozesse beider Talentrichtungen wegen zu frühem Abscheiden des Dichters nicht zu festen Abschlüssen kamen, das giebt der Beurteilung derselben große Schwierigkeit, zumal da die eigenen Aussprüche des Dichters darüber oft schwanken und voneinander abweichen. Doch die Thatfachen dieser Prozesse, wie sie in Ludwigs Dichterwerken

und in seinen kritischen Niederschriften vorliegen, geben der Beurteilung festen Halt, reichen Stoff und authentische Beglaubigung. Diese Erörterung scheint mir nicht bloß für die Charakteristik Ludwigs, sondern auch aus anderen Gründen hier notwendig und von allgemeinerem Interesse zu sein.

Über Ludwigs kritisches Talent war in seiner Lebenszeit kein öffentliches Urteil möglich, weil er von den immer eifriger fortgesetzten Studien durchaus nichts veröffentlichte. Nur denen, die im persönlichen Umgange mit ihm standen, war sein kritischer Scharfsinn, seine originale Anschauungsweise auch auf dramaturgischem Gebiete bekannt. Erst jetzt, nach Veröffentlichung der Studien, wird ein öffentliches Urteil darüber möglich. Hier muß nun vor allem die Frage erörtert und beantwortet werden, wie und woher es denn kam, daß er von der Veröffentlichung der Studien so beharrlich ab sah. Waren sie auch zunächst bloß zu eigenem Handgebrauche, als Selbstgespräche, ganz ohne den Gedanken an ein zulaufendes Publikum, entstanden, so trat doch der Gedanke, sie zu veröffentlichen, wie die Niederschriften Ludwigs zeigen werden, immer drängender und klarer in den Vordergrund. Doch der Grundcharakter einsamer Betrachtung, die tagebuchähnliche Gestalt blieb trotzdem bis zuletzt vorherrschend. Sie sollten veröffentlicht werden, doch nicht teilweise, nur als Ganzes, als ein künstlerisch fest in sich abgeschlossenes Werk. Da sie in innigster Beziehung zu seinen Plänen und Fragmenten standen, da diese nach den gewonnenen neuen Studienresultaten immer wieder kritisiert, korrigiert, umgebildet oder verworfen wurden, so mußte eben deshalb der künstlerische Abschluß der Studien immer wieder verzögert werden. Das kritische Talent förderte, was ich in der Besprechung seiner dramatischen Pläne, insbesondere des Wallensteinplanes nachgewiesen zu haben glaube, sehr wesentlich; aber es störte auch oft die Prozesse des dichterisch-schaffenden Talents. Es kam zu keinem normalen Verhältnisse, so ernstlich dies auch erstrebt wurde. — Es liegt eben hier, wie in den Plänen und Fragmenten, in der kritischen wie in der dichterischen Thätigkeit Ludwigs ein überraschend anschauliches Beispiel des merkwürdigen, meist tief verborgenen Processes der unbewußten und bewußten Elemente der Dichternatur vor, das, falls ich

nicht irre, diesen fruchtbaren Nachlaß zu einem aufschlußreichen und sehr wichtigen Beitrage zur Anthropologie macht. —

Man wird aus diesen Studien ersehen, was im persönlichen Verkehr mit Ludwig sich wohl jedem aufdrängte, daß sein kritisches Talent mindestens ebenso bedeutend war, wie sein dichterisches, in ähnlicher Weise wie bei Lessing, dem er auch darin sehr verwandt war. Aber eben hier zeigt sich, bei aller Verwandtschaft, Ludwigs urwüchsige, eigentümliche Natur, zunächst freilich in fast befremdender Verschiedenheit. Kein Wort von den immer bedeutender vordringenden, in vielen wichtigen Punkten bereits fest abgeschlossenen Untersuchungen wurde von ihm veröffentlicht. Weshalb nicht? — Hier ist die Charakteristik Ludwigs am schwierigsten, aber auch am aufschlußreichsten Punkte angelangt. Hier kann Ludwigs Art und Natur nicht durch Darstellung äußerer Verhältnisse, sie kann nur durch Darstellung ihrer inneren Entwicklungsprozesse, als eine ureigentümliche, mit keinem zu vergleichende klar und anschaulich erkannt werden. Was diese großartige Natur ganz ans Ziel zu kommen hinderte, das muß hier klar aufgezeigt, der Schatten des Lichtes muß hier hell beleuchtet werden.

Seit der Veröffentlichung der „Makkabäer“ im Jahre 1854 erschien kein dramatisches, trotz immer reicher gestalteter Pläne und Fragmente, trotz täglich fortgeführter Forschungen erschien kein kritisches Werk, kein kritischer Aufsatz. Nicht aus Mangel an Fleiß, an Klarheit und Sicherheit. Vieles war ja bereits abgeschlossen. Mut und Fruchtbarkeit fehlten ihm nicht. Er schwieg beharrlich aus zu großer Gewissenhaftigkeit. Das Fertige genügte ihm nicht. — Mit unerbittlich-strengem Wahrheitsfinne kämpfte er gegen alle seine individuellen Mängel. Er ging in dieser gewissenhaften Disziplinierung seines Talents wohl oft zu weit. Auch in der des Charakters fast bis zu asketischer Strenge. Was die meisten zu leicht nehmen, nahm er oft etwas zu streng. Die Irrungen und Selbsttäuschungen seines autodidaktischen Bildungsganges wurden ihm immer klarer, vielleicht zu klar, zu deutlich, zu sehr Gegenstand der Betrachtung. So fern diese von jeder eitlen Selbstbespiegelung war, so beeinträchtigte sie doch oft die naive, instinktive Entfaltung seines poetischen Talentes. Das zeigt unleugbar die

oft fast grüblerische psychologische Vertiefung in immer neu analysiertes Detail seiner Pläne und Studien. Man befreit sich doch nur selten ganz von Irrthümern, ohne in neue, meist in die entgegengesetzten zu kommen. Gewisse Fehler des Talents sind auch durch die gründlichste Gewissenhaftigkeit nicht zu beseitigen, es sind vielleicht notwendige Fehler, die mit den eigenthümlichen Vorzügen, mit der innersten Natur desselben stehen und fallen. Der strenge, unerbittliche Wahrheitsinn des Forschers störte und hemmte oft die geniale Phantasieintuition, die naive Behaglichkeit des Dichters, beide Talente vermengten sich oft, wo sie sich hätten trennen sollen. Sie förderten und hemmten zugleich, sie wechselten die Gestalt und die Gestalten. Sein kritisches Talent war durchaus positiver Art, es sollte als untergeordnetes Element der Durchbildung des dichterisch schaffenden Talents dienen. Auch die bedeutendsten, energisch errungenen Resultate seiner kritischen Forschungen waren ihm nur Material zu künstlerischer Gestaltung. Auf diese war er bis zuletzt vorzugsweise gerichtet. Daß er dem Drange nach künstlerischer Vollendung treu blieb bis zum letzten Augenblicke seines Lebens, dies war eben die Größe, die Ureigenthümlichkeit dieser tiefinnerlichen, tiefeinsamen Charaktergestalt. Der künstlerische Gestaltungstrieb war zu allen Zeiten das vorherrschende Element seiner Natur.

Das Haupthindernis war unzweifelhaft die dämonisch-eingreifende Krankheit, deren Hemmungen in den Niederschriften der Pläne und Studien unverkennbar sind. Sie vor allem hinderte die Behaglichkeit künstlerischer Ausführung, sie überfiel ihn oft im feurigsten Aufschwunge des Schaffens. Ohne seine Krankheit würde er die kritischen Forschungen schwerlich so lange Zeit fortgesetzt, sie jedenfalls früher abgeschlossen haben. Die Krankheit gab seiner durchaus normalen, ferngesunden Natur oft den Schein, das Gepräge abnormer Eigenthümlichkeit. Auch die Studien haben oft etwas von einer Krankheitsgeschichte, aber von der eines der bedeutendsten und tüchtigsten Menschen, der dabei geistig gesünder war, als viele scheinbar Gesunde seiner Zeitgenossen. Mannhafte Selbständigkeit, standhaft beharrliches Emporstreben nach klar erkanntem Ziele wurde durch die Krankheit nicht verkümmert und eingeeengt,

nur verstärkt und geläutert. Aber sie war ganz unzweifelhaft die Hauptursache des immer neuen Schwankens zwischen dichterischer und kritischer Thätigkeit. Sie steigerte die angeborene Gewissenhaftigkeit oft zu sehr, sie nährte die Lust zur Einsamkeit, die doch, fast ohne alle Abwechselung, nicht so ausschließlich das Lebenselement des Künstlers sein darf, wie dies bei Ludwig der Fall war. Dies war ein Mangel seines Entwicklungsganges, der hier nicht verschwiegen werden darf. Die steigende Krankheit ließ diese Abwechselung immer weniger zu, sie schwächte daher die ausführende Kraft des Dichters wie des Forschers. Sie lähmte vor allem die Elastizität, die der Dichter braucht, um nach wichtigen Studienabschlüssen wieder mit gestärkter unzersplitterter Kraft zur Produktion überzugehen. Sie war, das ward mir im persönlichen Verkehr und nach gründlichem Studium des Nachlasses vollständig klar, unzweifelhaft der Hauptgrund, warum das Verhältnis des kritischen und dichterischen Talents bis zuletzt, trotz gewissenhaftem Streben danach, nicht zur normalen thatkräftigen Vollendung kommen konnte, für die Ludwigs Natur den vollsten, eminentesten Beruf hatte. Dies hier auszusprechen ist mir heiligste Pflicht, weil ich es selbst mit erlebte, weil es mich oft tief bewegte und bekümmerte. Auch die treffendste, genialste aller mir bekannten Beurteilungen Ludwigs, von H. von Treitschke, ist doch eben deshalb nicht ganz zutreffend, weil sie den vollen Thatbestand seiner Entwicklungsprozesse und der Krankheits-hemmungen derselben nicht kannte. Die Krankheit vertiefte, isolierte ihn immer mehr, sie steigerte den angeborenen Wahrheitsdrang, die Gewissenhaftigkeit, sie drängte das kritische Element immer mehr vor, sie bedingte es, daß das Verhältnis des kritischen und dichterischen Talents sehr gegen seinen Willen sich nicht normaler, harmonischer gestalten konnte.

Stete Einsamkeit, mit wenig Weltverkehr, isoliertes Stillleben kann man die Muse des Philosophen nennen. Ihn führt die größte Isolirtheit seiner Zeit gegenüber erst recht zur vollen Originalität, zu reinsten, innerer Vollendung. Im Leben Kants, Spinozas sieht man Leben und Denkart durchaus harmonisch ausgeprägt, die innerste Natur des geborenen Philosophen enthüllend. Der Drang nach Wahrheit isoliert.

Jeder tiefe Selbstdenker ist einsam. Der Weltstrudel zerstreut, verwirrt ihn. Er sucht Gleichgesinnte, meist ohne sie zu finden. Aber der Dichter, besonders der dramatische, sucht und beobachtet gern Andersgesinnte, er darf nicht immer einsam sein, oder es ist zum Nachtheil seiner Talententwicklung. Er braucht ein vielseitig bewegtes, reich kontrastirtes, gesellig anregendes Leben. Ihm ist darin am wohlsten, sein Werk wächst daraus empor. Auch er braucht viel Einsamkeit, doch nur als Kontrast, nur während der Arbeit, dann muß es wieder frisch hineingehen in ein von Gestalten bewegtes, gesellig anregendes Leben. Zwischen Welt und Einsamkeit nahet ihm die Muse.

— Wenn Krankheit, ungünstige Zeit- oder Ortsverhältnisse diesen Lebenswechsel hindern und beschränken, so wird man dies seinem Werke nur zu sehr ansehn, wenn es auch noch so gut, wenn es auch künstlerisch vollendet ist. Wer die dämonischen Foltern chronischer Unterleibskrankheit selbst erlebt hat, dem wird es klar und unzweifelhaft sein, daß Ludwig dem für seine dichterische Talentvollendung so notwendigen gesellig bewegten Leben immer mehr entsagen, daß er eben deshalb mehr und mehr auf das Gebiet des einsamen Denkers getrieben werden mußte. Diese immer zunehmende Isolirtheit, der Mangel fast aller Abwechslung in seinem Leben, die stete Konzentriirtheit auf seine Arbeit engte ganz unzweifelhaft sein dramatisches Talent ein, hemmte die Ausführung seiner dramatischen Pläne immer mehr. Auch der dem Dramatiker und Dramaturgen unentbehrliche Theaterbesuch wurde in den letzten Jahren immer weniger möglich. Zwar gelang ihm die Vertiefung des inneren Gehaltes der Charaktere, der Pläne immer mehr, aber schon in der Bernauerin vom Jahre 1856, in der genialen Gestalt seines Herzogs Albrecht sahen wir das psychologische Thema dicht auf die Grenze gestellt, wo die Wege des Dichters und des Philosophen sich trennen, wo der bunte, heitere Gaukelschein, die Fülle des Lebens, der Dinge, die dem Dichter Lust und Freude, seinem Werke bezaubernde Anmut und Behaglichkeit geben, mehr und mehr erbleicht vor der ernststen, erschütternden Wahrheit der Dinge, wo der Drang nach Erkenntnis der Wahrheit zu absichtlich, zu ausschließlich vorherrscht. Fast bei allen tiefen Dichternaturen war diese

Neigung die Grundstimmung des hohen, innerlichst gereiften Alters, wo die Leidenschaften und Selbsttäuschungen des Lebens immer klarer durchschaut werden, zu stiller, einsamer Beschaulichkeit drängend. Die Krankheit verfrühte bei Ludwig diese Zeit und ließ ihn die Grenze des Dichters und des Philosophen oft nicht naiv, nicht behaglich genug auseinander halten. Ruhige Beschaulichkeit wurde immer mehr der Grundton seines Wesens, seiner Gespräche. Der Drang nach Wahrheitserforschung nahm immer mehr zu, die Lust nach außen hin zu wirken, einschränkend, schwächend. Auch der glänzende, ruhmvolle Erfolg seiner Werke trieb ihn erst recht zu stiller Einsamkeit, zu immer schärferer Selbstkritik, zu immer tieferer Ergründung des Wesens der dramatischen Kunst, um die Fehler seiner Werke zu erkennen und los zu werden, wozu ja, wie er oft scherzhaft-ernst sagte: „nichts sicherer führe, als der Beifall der Menge, wo man sich doch immer fragen müsse, wo und was man denn da eigentlich verfehlt habe.“ — Fragte doch schon einst Phocion, als die Menge ihm zuzubelte: „Habe ich etwas Unrechtes gesagt, ohne mein Wissen?“ — Es giebt Zeiten, wo dies volle Wahrheit, nicht Paradoxie ist. —

Die kritische Forschung, zu eifrig, zu ununterbrochen fortgesetzt, minderte doch auch ganz unverkennbar die naive Unbefangenheit, die Schaffensfreudigkeit des Dichters, sie nährte entschieden zu sehr die von Jugend an vorhandene Neigung zur Einsamkeit. Auch in seiner Leipziger Studienzeit sahen wir diese Liebe zur Einsamkeit sehr vorherrschend. In der letzten Periode glich sie fast der Isolirtheit Beethovens. Je klarer ihm sein Ziel wurde, desto eifriger suchte er die Einsamkeit, um es trotz ungünstiger Verhältnisse zu erringen, desto mehr floh er Zerstreuungen, um sich zu konzentrieren, um seine innerlichst gewaltig gärende Welt zu gestalten und durchzubilden. Er war in der Einsamkeit am wenigsten allein. Geselliges Leben, bloß als Zerstreuung, als Flucht vor sich selbst, war ihm so wenig zusagend, wie dilettantisches Sichgehenlassen in der Kunst. Die Antworten, Einwendungen auf seine drängendsten Fragen hatte er doch meist schon selbst sich wurzelhafter, besser gegeben, als andere es vermochten. Dazu kam, daß er mit der dramatischen Litteratur seiner Zeit nur

wenig Anknüpfung und Einverständnis hatte und haben konnte. Die Klarheit darüber wurde durch seine Shakespeare-Studien nur gefördert, seine Isoliertheit auch der Litteratur gegenüber nahm deshalb immer mehr zu. Er war auf sich selbst angewiesen, er mußte sich einsam zurechtfinden. So teilnehmend und anregend auch bis zuletzt der Umgang und das Verhältnis insbesondere mit Auerbach, Ed. Devrient, Lewinsky, mit Freitag, Geibel, J. Schmidt, H. Weiße u. a. war, so innig er sie verehrte und an ihren Bestrebungen teilnahm, so blieb er doch auch ihnen, wie allen gegenüber, innerlichst isoliert, nur in stiller Einsamkeit vermochte er es, über sich selbst, über die innerste Natur seines Talents, über die einzuschlagenden Wege vollständig klar und sicher zu werden. Und bei seiner meist beharrlichen Verschwiegenheit über diese Prozesse konnten auch die Teilnehmendsten, Sachkundigsten die innerliche Notwendigkeit dieser Wege leicht verkennen oder falsch beurteilen. Er wußte selbst am besten, was ihm fehlte, was ihn einengte, was er besaß, was er festhalten und erringen mußte; er konnte es eben nur auf seinem Wege suchen und finden, soweit dies überhaupt möglich war.

Seine Isoliertheit war nicht bloß durch Krankheit, nicht bloß durch subjektive Neigung, nicht bloß durch die Methode seines Schaffens, sie war auch durch fast totale Verschiedenheit von der Art und Weise seiner auf gleichem Gebiete mitstrebenden Zeitgenossen eine notwendige und unvermeidliche.

Seine rastlos thätige Einsamkeit war auf ein klares, festes Ziel gerichtet, weit entfernt von der grüblerisch-selbstquälerischen, mehr sich selbst, als die Dinge spiegelnden hypochondrischen Einsamkeit Rousseaus. Ein echt deutsches, patriarchalisch-schlichtes Familienleben gab dem Dichter heiterste Freude. Die von früher Jugend an fortgesetzte Beobachtung menschlicher Natur bot auch im engeren Umgangskreise seinem tiefdurchdringenden Dichterblicke oft neuen, reichen Stoff. In seiner durch Krankheit oft verdüsterten Einsamkeit verließ ihn bis zuletzt nicht die Freude an der heiteren Fülle, am schönen, vielseitigen Reichtum der Welt. Vom Optimismus des die Einsamkeit liebenden Idealisten war er schon in der Jugendzeit frei, aber auch die Krankheit verführte ihn nie zum ein-

seitigen Pessimismus realistischer Grübler. Das Schlechte im Menschen klar zu erkennen, und doch das Gute rastlos zu erstreben, das war auch sein Glaubensbekenntnis. Darin bestärkte und befestigte ihn kein Philosoph, auch nicht der von ihm, wie von Goethe innigst verehrte Spinoza, in ihm zusagenderer Weise, wie Shakespeare. In ihm fand er, was er suchte, den Philosophen durchaus und immer als Dichter, und doch seiner innersten Natur nach den echten Philosophen ebenbürtig, in sinnlichster Anschauung, ohne alle metaphysische Spekulation die Welt und die menschliche Natur durchdringend, sie in ihrem innersten Getriebe darstellend, ganz darin versenkt, und doch sich siegreich darüber erhebend. Nach diesem normalen Muster hoffte und strebte er die Mischung seines ebenso zu philosophischer Forschung, wie zu dichterischer Gestaltung drängenden Talents harmonisch und thatkräftig durchbilden zu können. Auch in dieser Beziehung hatte er im strengsten Wortsinne zu keinem Lebenden, keinem Toten, auch seinen inniggeliebten Lessing nicht ausgenommen, ein innigeres, lebenswahreres Verhältnis als zu Shakespeare. Er wußte sehr wohl, was ihm fehlte, vor allem die unbedingt notwendige Abwechselung des still-einsamen, und eines den Dichter fördernden, gesellig anregenden öffentlichen Lebens. Er wußte, daß dies abzuändern nicht in seiner Macht stand. Seine Isoliertheit, die seiner ganzen Erscheinung etwas Gewaltiges, eigentümlich Imponierendes gab, wurde auch ihm selbst oft etwas unheimlich. So klagt er z. B. in einer Niederschrift „seine Isoliertheit sei eine ihm aufgezwungene, keine freiwillige, es werde ihm wegen seiner Krankheit immer weniger möglich, das Leben selbst und seine Bewegung, den Dialog des gewöhnlichen Umganges zu beobachten im unmittelbaren Leben und seinen reichen Kontrasten.“ Der Dramatiker, der Romandichter, das wußte er sehr wohl, konnte eben deshalb nicht ganz zur Vollendung kommen.

So trat denn der kühne, tiefe Denker, durchaus frei von der Sprache, von den abstrakten Begriffsschemen systematischer Schulphilosophie, durchs Leben, durch eigenste Erfahrung gebildet, in den Studien, wie in den Gesprächen der letzten Periode immer selbständiger und eigentümlicher in den Border-

grund. In seinen Gesprächen bewunderte man doch vor allem den ins Innerste der Dinge eindringenden, immer forschungs-lustigen originalen Denker, den echten Weltweisen, der die Irrungen und Selbsttäuschungen des Menschen klar und hell beleuchtete, der die Naturprozesse, die Labyrinth der Leidenschaft durchschaute und lichtete, dem der Wahrheit gegenüber keine Autorität galt, dem die Befreiung von Vorurteilen und Selbsttäuschungen, wenn er sie als solche nach immer neuer Forschung erkannte, über jeder persönlichen Rücksicht, über allen persönlichen Wünschen und Neigungen stand, der gegen sich selbst so unerbittlich war wie Lessing, fast so asketisch-streng wie Pascal, himmelweit entfernt von der sophistischen Leichtfertigkeit Diderots, von der rhetorisch=idealistischen, eiteln, sich selbst täuschenden Selbstbespiegelung Rousseaus und ihrer deutschen Ebenbilder und Nachfolger. Aber bei aller Tiefe des den Dingen ins Herz schauenden, gegen alle Selbsttäuschungen sich wehrenden, ernstesten Philosophen, zeigte immer wieder die lebendig=anmutige, geniale Anschauungsweise, der fernhafte, kühn=sprudelnde Humor, die phantasiereiche, bildlich=anschauliche Sprache die ursprüngliche, ureigene Kraft der echten Dichternatur. Diese eigentümliche Mischung von dichterischen und philosophischen Elementen, die seine Gespräche so anziehend, so tief eindringend machte, ist auch in den Studien treu und markig gespiegelt.

Aber warum entschloß er sich denn nicht, da diese seinem dramatischen Talente so ungünstigen Verhältnisse fast gebieterisch dazu drängten, sich ganz auf das Gebiet der dramaturgischen Forschung zu beschränken, und vor allem die auf dem Wege des Forschens gefundenen, massenhaft aufgeschichteten Studienresultate abzuschließen und zu veröffentlichen? — Weil er ein Dichter war, — weil er von Natur doch mehr Dichter als Forscher war, weil der kühne, großartige Feldzugsplan seines Lebens von früh an vom echten Dichterdrange festgestellt war, demzufolge die Studien nur Mittel, nicht Selbstzweck sein sollten. Es war das Zögern einer die Sachlage klar durchschauenden, ebenso kühnen, als besonnenen echten Feldherrnnatur.

Wie oft wurde er von sachkundigen Freunden aufgefordert, wenigstens einzelnes aus den Shakespear-Studien, die

er in seinen Briefen andeutungsweise erwähnte, zu veröffentlichen. Wie oft drängte es ihn selbst, neuen dramatischen Werken gegenüber im Interesse der Sache das Wort zu ergreifen. Er versuchte es, wie wir sehen werden, er entwarf rasch einzelne Aufsätze, Exkurse, Andeutungen, aber er sah doch immer wieder, daß das Werk nicht nach und nach in einzelnen Partien, daß es ganz, in einem Gusse gestaltet, veröffentlicht werden müsse. Seine durchaus künstlerische Art und Natur wehrte sich mit zwingender instinktiver Gewalt gegen jede verfrühte Veröffentlichung eines Werkes, in dem das Einzelne nur als Glied des Ganzen volles Licht, volle Klarheit und Berechtigung erhalten konnte, während es als einzelnes veröffentlicht, an sich und außer dem Zusammenhange betrachtet, der Sache mehr schaden als nützen, mehr verwirren als aufklären und überzeugen werde.

Die Neigung zur Polemik war in ihm keineswegs so vorherrschend, wie dies nach seinen oft scharf polemischen Gesprächen scheinen konnte. Seine Werke, seine ganze Natur kann man trotzdem eine kühne und gewaltige, unbewußte Polemik gegenüber der Modelitteratur seiner Zeit nennen, eine durchaus positive, künstlerisch-naive Existenzpolemik. Aus einem Guß gestaltet, wie er selbst, so sollten alle seine Werke werden. Dies war bei Lessing, dessen Talent sich voll auslebte, ganz ebenso. Aber ihm war es doch sehr widerstrebend, so viele, so bedeutend vorschreitende Studienresultate stillschweigend ins Pult zu legen. Bei ihm mußte alles blitzartig heraus, ganz in der raschen, schnell entschlossenen Weise des immer schlagfertigen Journalisten, gleichviel ob einzelnes davon später zurückzunehmen oder einzuschränken war oder nicht, gleichviel auf welches Gebiet die Polemik ihn führte. Die polemische Aggressivmethode war die vorherrschende Grundneigung, die Lust, die Lebenslust, die Grundstimmung seiner Natur. Es war auch in Ludwig etwas davon, wie man aus seinen Studien ersehen wird. Er wollte auch oft herausplätzen, dreinfahren und aufräumen. Aber dies war doch nicht der Grundton seiner Natur, daher folgte er diesem Drange, dieser Methode nicht. Er fürchtete, mit oft fast peinlicher Gewissenhaftigkeit, zu irren und Irrtum zu verbreiten, wenn er das Gefundene

sofort mittheilte. Er unterwarf es immer wieder neuer, gewissenhafter Prüfung. Daher auch die bewundernswürdige Sicherheit und Reife vieler seiner Urtheile, die wohl auf keinem Gebiete schwieriger zu erlangen ist, als auf dem dramaturgischen. So leicht wie Diderot machte er es sich nicht mit dem Kampfe gegen einseitigen Idealismus, so leicht wie Rousseau nicht mit dem Sichlosmachen von den Vorurtheilen, vom Weisheitshochmut, vom Allwissensdünkel seiner Zeit. Davor schützte ihn seine deutsche Natur zu allen Zeiten. Er war kein Stimmungs- und Temperamentsmensch. Im Gespräche fiel es ihm nur selten schwer, manche früher lebhaft verfochtene Ansicht zurückzunehmen, aber dies öffentlich thun zu müssen, und er würde es bei seinem strengen Wahrheitsfinn unzweifelhaft gethan haben, dagegen wehrte sich der Stolz seines Charakters. — Es war seine Art, die Gegenstände in der Tiefe zu fassen, sie von möglichst vielen Gesichtspunkten aus zu beleuchten, ihre innerste Natur klar und ruhig im anschaulichsten Detail darzustellen. Dies ist nicht die Art des Redners, der sich gern rasch vordrängt, den es mit Sturmeshaft ans Ziel drängt, der das Einzelne des Gegenstandes oft wegläßt, oder so darstellt, wie er es eben jetzt braucht, wie er, nicht wie die Sache es will. Den Gegenstand still und ruhig aus sich selbst zu entwickeln, ganz abgesehen von sich selbst, ihn von allen Seiten zu beleuchten, dazu ist er zu ungestüm vorwärts drängend, zu aggressiv, zu polemisch geartet, auch meist zu beifallsklüstern. Dies ist eben die Art und Natur des Dichters, auch wenn er forscht. In dieser ruhig-beschaulichen, die Dinge tief durchdringenden, sie klar spiegelnden Darstellungsweise hatte Ludwig mehr Verwandtschaft mit Goethe als mit Lessing, freilich immer mit dem Unterschiede, daß ihm das behagliche Sichausleben beider versagt war. Er fühlte, daß er bei der Methode, die seiner Natur am besten zusagte, fest beharren mußte, daß es nur darauf ankam, sie auch in den Studien zu künstlerischer Vollendung zu führen. Jeden anderen Weg, mochte er noch so sehr locken, vermied er. Lessing hielt kein Urtheil, kein Forschungsergebnis zurück, wenn es ihn auch während des Kampfes vom Drama wegab, auf immer neue Gebiete drängte. Er kam schon wieder zur Hauptsache.

Und wenn nicht, was konnte es ihm schaden? Er war ja gesund, der Wechsel erfrischte, verstärkte ihm die Elastizität. Er konnte es darauf ankommen lassen, Ludwig nicht. Ludwig wußte, daß er nur durch beharrlichste Konzentration unter sehr ungünstigen Verhältnissen hoffen durfte, sein Ziel doch noch zu erreichen. Er wußte, daß die Sachlage es erforderte, das vor allem nachzuweisen und klar aufzuzeigen, was Shakespeare unserem deutschen Drama, insbesondere der Tragödie sei und werden müsse, wie die Mängel unserer dramatischen Litteratur vor allem durch Shakespeare zu beseitigen wären. Darauf beschränkte er sich als kluger Feldherr, dessen Zögern sehr wohl berechnet und der Sache selbst sehr fördernd war, daran hielt er beharrlich und unabwendbar fest. Durch ein polemisches Auftreten im Tirailleurfener der Tagespresse würde die stille, ruhige Durchbildung seiner dichterischen und kritischen Arbeiten sehr wesentlich gestört, würde er wegab geführt worden sein auf ganz andere Gebiete. Warnte ihn doch die folternde Krankheit tagtäglich vor Zersplitterung seiner Kräfte. Der journalistische Weg würde ihn notwendig zu einer ganz anderen Form geführt haben, zur polemischen Aggressivmethode, mehr in Diderots, in Lessings, als in Goethes Weise, die ihm als eine durchaus künstlerische weit mehr zusagte. — Die Sachlage auf dramatischem und dramaturgischem Gebiete, dies ist wohl zu beachten, war ja doch eine ganz andere als zu Lessings Zeit. Damals war das Drama ein frisches, wenig angebautes Feld, die von ihm vorgefundenen Anfänge waren kaum Anfänge zu nennen. Alles trieb und drängte nach diesem Gebiete, die Teilnahme der Nation war, bei kümmerlichem politischen, öffentlichen Leben, fast ausschließlich auf das Gebiet der Litteratur und des Theaters konzentriert. Zu Ludwigs Zeit strebte alles ganz anderen Zielen nach. Politik und Wissenschaft drängte die Poesie, besonders die dramatische, mit vollster Berechtigung weit mehr zurück, als dies nach Versicherung des Gegenteils von seiten gleichzeitiger Tagesblätterbesprechungen den Anschein hatte. Die zahllose Menge der Muster, der Stilarten und Stilunarten, die verwirrende Verschiedenheit der Richtungen, des Urteils, des Geschmacks, die Legion der Wegführer und Heilkünstler nahm trotz aller

Gelehrsamkeit, trotz aller philosophischen Bildung, oder eben deshalb, immer mehr zu, und zeigte einer nicht nach der Mode des Tages, nicht nach dem verwirrenden Tagesgeschrei sich bildenden originalen Natur, besonders auf dem Gebiete des Dramas immer größere Schwierigkeit, auch auf kritischem Gebiete immer kompliziertere Verwirrung und Verflachung, meist mehr Irrtum und Leichtfertigkeit, als wohlbegründete Wahrheit und Sicherheit des Urteils. Das mußte wohl jede gewissenhafte Natur zu immer neuer Prüfung des Thatbestandes führen.

Die Zahl derer, die mit Ludwig über die Behandlungsweise der deutschen dramatischen Kunst, über ihre Fortentwicklung durch die Shakespeares gleich denken, ist noch immer sehr gering. Die Mehrzahl anders Denkender herrscht noch jetzt fast überall, besonders auf dem Felde der Journalistik. Wie wäre sonst die, lange Zeit hindurch, fast allgemein günstige Besprechung der in den nüchternsten Naturalismus zurückfallenden Shakespeare-Studien Rümelins möglich gewesen. — Mit der Zeit wird sich dies wohl ändern, insbesondere nach dem so siegreichen Abschlusse unserer politischen Sturm- und Drangzeit, auf den seit langer Zeit die ersten Geister der Nation mit volstem Rechte fast ausschließlich beharrlichst gerichtet und thatkräftig konzentriert waren. Ludwig sagte es oft, und mit volstem Recht, daß unsere Zeit der Zeit Shakespeares weit näher stehe, als der Zeit Schillers und Goethes. Aber wie vielen wird dies nicht auch jetzt noch mindestens paradox erscheinen. Bildete sich doch erst jetzt, lange Zeit nach Gerwinus' bahnbrechendem, epochemachendem Buche über Shakespeare, die kleine, nun immer mächtiger anwachsende Gemeinde der deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu einem öffentlich, energisch vortretenden Vereine, dem sich freudig alle anschließen sollten, die festen Grund suchen auf dem Gebiete des Dramas. Doch wie wenig ist noch heut die herrschende Tageslitteratur mit diesen trefflichen Bestrebungen einverstanden, wie wenig sind noch diese verdienstvollen Forschungen ins Volk eingedrungen, wie gleichgültig verhalten sich auch die ersten Theater Deutschlands gegenüber der so bedeutend fortschreitenden siegreichen That Dingelstedts, gegenüber der Weimarer Aufführung der Historien Shakespeares zur Jubiläumsfeier des Dichters.

Jedes Ding will seine Zeit, seine Reife haben. Der Einzelne, auch der Berufenste, vermag trotz redlichstem Bemühen, wie die Sachen jetzt liegen, ein so labyrinthisch-verworrenes, seltsames Ding, wie das moderne deutsche Drama, wie die moderne Tagesdramaturgie ist, nur nach und nach auf den rechten Weg zu führen. Auch Ludwig konnte die Bahn nur lichten und ebnen, auf der, wie er so ergreifend und wahr sagte, wenn die rechte Zeit gekommen ist, der Sieger über einen Wall von Leichen in den Tempel der Muse einziehen wird. — Auch in Winterszeit blühen Rosen. Aber das rechte Blühen ist es doch nicht. Dazu gehört eben der Frühling. — In Ludwigs Jugendzeit und bis zu seinem Abscheiden war sein oft wiederholtes Wort vollständig wahr und richtig: daß er mit seinen eigenen Berufsgenossen sich meist erst über das dramatische A B C verständigen müsse, ehe er mit ihnen über den Wert, über die Vorzüge oder Fehler einzelner Dramen öffentlich streiten und sich verständigen könne. Denn ohne jenes würde dies doch zu nichts führen. Sei doch unsere Zeit noch immer mehr die Zeit des Romans als des Dramas. Diese Verständigung sollte nun eben in seinen Shakespear-Studien angebahnt und ermöglicht werden. Hätte er einzelnes davon veröffentlicht, z. B. die Detailuntersuchungen über Shakespeares Verhältnis zu Schiller, diese Verständigung wäre schwerlich bald erfolgt. Dies wird wohl auch jetzt nicht sofort, nicht ohne Kämpfe geschehen, zumal da der künstlerische Abschluß der Studien leider nicht erfolgte. Der Thatbestand dieser Sachlage war Ludwig so unzweifelhaft klar, daß er auch deshalb von jeder vereinzelter Polemik auf dramaturgischem Gebiete durchaus absah. Schon bei unserem ersten Begegnen, und mehr noch nach fortgesetzten Gesprächen, wurde es mir immer klarer, daß er darin vollständig recht hatte, weil er vor allem dazu berufen war, durch poetische That und durch eine fest in sich abgeschlossene Darstellung der künstlerischen Grundsätze Shakespearescher Komposition der Sache der deutschen dramatischen Kunst mehr zu nützen, als dies ihm durch die geistreichsten, gehaltvollsten Feuilletonkämpfe möglich gewesen wäre. Unzweifelhaft wäre auf diesem Wege vieles in seinen Untersuchungen klarer, präziser, abgerundeter geworden, denn die

öffentliche Debatte bringt doch vieles erst in den rechten Schick, oft räscher und sicherer als das gründlichste, sorgfältigste einsame Durchdenken. Aber er war eben keine Journalistennatur, wie es in genialer Weise Diderot, wie es in unerreichter Tiefe und klassischer Vollendung Lessing in seinen kritischen Schriften war. Beklagte es doch selbst Lessing im Alter, durch Polemik auf andere, der Sache fremde Gebiete abgelenkt worden zu sein. Dieser zufälligen Determination seiner Natur, deren Temperamentsmenschen fast immer bedürfen, wollte er eben vorbeugen. Er hätte eben eine ganz andere Natur sein müssen, als er war, um seine Überzeugung in journalistischer oder in rednerisch-polemischer Gestalt frischweg zu veröffentlichen, sie dann erst nach und nach zu klären und zu berichtigen. Er wollte, er mußte er selbst bleiben. Die Art moderner Feuilletonnaturen, das heut Durchdachte gleich morgen auf den Markt zu bringen und zu verwerten, lag ihm zu allen Zeiten fern.

Es war in seinem Schaffen und Forschen, wie bei Leonardo da Vinci, unzweifelhaft ein Zuviel von Gewissenhaftigkeit. Aber eben dieses Zuviel des Edelsten und Besten menschlicher Natur, des glühenden, sich nie ganz genügenden künstlerischen Vollendungsdranges, der seine Werke, seine Studien, seine markige Charaktergestalt durchleuchtete und klärte, es kam aus der in ihm selbst lodernden, mächtig dämonischen Tiefe echt tragischer Leidenschaft, es machte ihm das innerste Wesen echt tragischer Charaktere lebendigst klar, das er so vortrefflich in seinen Studien mit den Worten bezeichnet: „Daß er doch was er war, nicht zu sehr gewesen wäre, nicht so sehr, daß er daran untergehen mußte. Und doch — wäre er es nicht so sehr gewesen, würde er uns nicht so wohl gefallen haben.“ —

Vieles konnte sich in der Sachlage ändern, wenn er sich der Tageslitteratur, der Polemik nicht ganz entzogen hätte. Er konnte vielleicht schon bei Lebzeiten der durchdringendste, der anerkannteste Vorkämpfer werden, er war dazu unzweifelhaft der Berufenste. Er selbst glaubte es nicht. Er glaubte, durch poetische That müsse in solcher Sachlage vor allem die Bahn gebrochen, der Wirrwarr gelichtet werden. Dann erst, so meinte er wohl, sei es Zeit, seine Shakespeare-Studien zu veröffentlichen. Es war der längere, weitere Weg, der Weg

Glück, der freilich vor allem Gesundheit und langes Leben erforderte. Die zu bewältigende, zu gestaltende Aufgabe war auch hier schon im genialen Grundriß für ein so kurzes, durch Krankheit gehemmtes, verkümmertes Leben zu reich, zu vielseitig angelegt. Es war, wie seine Pläne, Fragmente und Studien beweisen, der konsequent festgehaltene Feldzugsplan eines genialen Feldherrn, der mitten in seinen kühnsten Operationen starb, der Schritt vor Schritt in den Plänen, wie in den Studien, ein großartiges, klar erkanntes Ziel standhaft verfolgte. — *Cunctando restituit rem.* —

Keinem deutschen Dramaturgen war er innerlich verwandter wie Lessing. Er geht von ihm aus, er knüpft direkt an seine Untersuchungen an, er führt sie in wesentlichen Punkten weiter, er dringt noch gründlicher ein in die innersten Tiefen der tragischen Komposition. Aber die Methode seiner Untersuchung, die Form der Darstellung war eben eine ihm durchaus eigentümliche. In Tiefe und Gründlichkeit, in der Neuheit und Originalität der Gedanken, im sachlichen Ernst, im reinsten Wahrheitsfönn erinnern sie nur an ihn. Seine wie Lessings Absicht war es, vor allem die gegenwärtige dramatische Produktion mit sich selbst zu verständigen über den Zweck, die Mittel der Tragödienbehandlung, durch Aufstellung der Shakespeareschen Dramaturgie, was freilich in vieler Beziehung mit einem Sichabwenden von dem Ziele der gegenwärtigen Produktion, mit einer Verwerfung derselben fast gleichbedeutend war. Einzelne Teile seiner Untersuchungen veröffentlichend, hätte er fast mit allen kämpfen müssen. Was hätte das dem Dichter genützt? Die Sache sollte in künstlerischer Gestalt abgeschlossen für sich selbst sprechen. Es war der schwierigste, aber für seine Natur der richtigste und, wie die Sachen noch jetzt liegen, sicher auch der allseitig förderndste Weg.

Dies waren meiner Überzeugung nach die Gründe, warum er selbst einzelne Stellen seiner Studien durchaus nicht veröffentlichte. Und so muß denn auch hier ausdrücklich davor gewarnt werden, einzelne Stellen, zumal polemischen Inhalts, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu betrachten. Was da oft paradox erscheint, das wird erst durchs Ganze seine Wahr-

heit und volle Berechtigung erhalten und zeigen. So steht er denn auch in diesen Studien auch als Forscher, wie als Dichter in seinen Werken und Plänen, als eine fest und sicher in sich abgeschlossene, durchaus eigentümliche Charaktergestalt da, mehr in künstlerischer als in wissenschaftlicher Darstellungsweise fest beharrlich auf die Erforschung des Zieles des modernen Dramas gerichtet. — Die innerste Eigentümlichkeit seines Talents und Charakters trieb ihn zu Shakespeare. Wie wir seine Jugenddramen instinktiv an die Bestrebungen der deutschen Sturm- und Drangzeit anknüpfen sahen, wo der Einfluß Shakespeares auf das deutsche Drama begann, der in Lessings, Goethes und Schillers Dramen zur originalsten Nachfolge Shakespeares führte, so knüpften auch seine Studien direkt an jene Bestrebungen an, durch die genaueste Analyse der Komposition Shakespeares. Diese zeigte ihm immer klarer und anschaulicher, daß die Mängel jener Dramen größtentheils aus falscher Nachahmung derselben, aus einem Abweichen von ihr entstanden waren. „Die falsch verstandene Shakespeare-Form ist ein künstlerisches Unding, die richtig gehandhabte die einzig mögliche für das nicht antike Drama.“ Dies Hauptthema wird in den Shakespeare-Studien durchgeführt, man kann es das Motto derselben nennen. Worin Shakespeare nachzustreben sei, was jene Sturm- und Drangzeit, was Ludwig selbst, als er seine Jugendwerke dichtete, meist falsch verstand, worin das Wesen der Shakespeare-Kunstbehandlung, besonders auf dem Gebiete der Tragödie bestehe, allen anderen gegenüber, worin diese zu ihrem Nachteil von ihr abweichen, worin sie ihr sich wieder nähern müssen — dies sich und anderen klar zu machen, das war das Hauptthema, das feste Ziel dieser Studien. Daß er, besonders auf dem Gebiete der Tragödie, das Heil des deutschen Dramas nur in der originalen Nachfolge der Kunstbehandlung Shakespeares sah, daß er nach ihrer Vollendung mit echtestem Beruf strebte, dies ist ein großes, rühmenswertes Verdienst in einer Zeit, wo die dramatische Dichtung vom hohen Ziele der echten Tragödie immer beklagenswerter sich leichtfertig und beifallsüchtig abwendete. Wie Cornelius, war er fest und unbeugsam auf die reinsten, edelsten Ziele deutscher Kunst gerichtet, jedem Nachgeben gegenüber

dem Modegeschmacke unzugänglich. So wenig ihn auch seine eigenen Werke, diesem Ideale gegenüber, befriedigten, so hielt er doch unerschütterlich fest an diesem Ziele und ließ sich in der Verfolgung desselben durch nichts, auch nicht durch den immer zunehmenden Verfall der dramatischen Kunst, beirren. Warum dieses Ideal ihm als das höchste, als das vom deutschen Drama zu erstrebende galt, darüber giebt das künstlerische Glaubensbekenntnis seiner Studien den vollständigsten Nachweis.

So wurde ihm denn Shakespeare geradezu die Norm, der Regulator fürs deutsche Drama, der feste Maßstab seines dramaturgischen Urtheils, der sicherste Weg der Fortentwicklung deutscher Kunst, ganz so wie für Winckelmann die Antike. Er studierte die Natur in Shakespeares Werken, wie sie einst Winckelmann in den Kunstwerken der antiken Welt studierte. Wie Winckelmann durch die griechische Kunst, so kam Ludwig durch Shakespeares Kunst erst zur vollen Klarheit über sich selbst, über die Fortentwicklungswege der deutschen dramatischen Kunst. Wie man Winckelmann und Lessing antike und doch durchaus deutsche Naturen nannte, so wüßte ich keinen, der wie Ludwig im strengen Wortsinne eine Shakespearesche, urdeutsche Natur genannt zu werden verdiente. Den Weg, den unsere klassische dramatische Dichtung so glücklich begann, auf dem sie das Echteste, Beste erreichte, der nur zu bald wieder verlassen wurde, konsequent und energisch zu verfolgen, das war nach Ludwigs Überzeugung jetzt vor allem die Aufgabe. — Die alte Zeit drängte zum Abschluß, eine neue, durch politische Kämpfe immer näher geführt, begann bereits aufzudämmern. Es galt, auch auf dramatischem Gebiete mit den Mängeln und Fehlern der alten Zeit gründlich abzuschließen und aufzuräumen, am Echten, Fortzugestaltenden derselben festzuhalten. So faßten denn seine Shakespeare-Studien direkter und konsequenter als die früheren und gleichzeitigen, das Verhältnis der dramatischen Komposition Shakespeares zur deutschen, im Interesse der Fortentwicklung derselben immer schärfer und bestimmter als das Hauptthema der Untersuchung, sie suchten anschaulichst nachzuweisen, wie die ethischen und künstlerischen Mängel der einseitig-idealistischen, wie der ein-

seitig=realistischen dramatischen Behandlungsweise entstanden, wie sie wurzelhaft zu beseitigen seien.

Der Abschluß dieser wichtigen Untersuchung ist auch in den Studien Ludwigs noch nicht erschöpfend gemacht. Manches bedarf noch weiterer Ausführung, mannigfacher Berichtigung. Dies nachzuweisen ist hier nicht der Ort, wo es nur darauf ankommt, das zum Verständnis, zur Charakteristik des Werkes und des Dichters unumgänglich Notwendige zu besprechen.

Die künstlerische Läuterung seines Talents auf dem Wege der Shakespear-Studien habe ich in der Darstellung des Gärungsprozesses seiner Pläne und Fragmente nachzuweisen versucht. Was ihn mit innerstem Naturdrange zu Shakespeare trieb, das war doch vor allem sein bestimmtestes Talent dramatischer Leidenschaftsdarstellung, das ihn schon in der Jugendzeit vorzugsweise zur Tragödie drängte. Es hatte die bei uns sehr seltene Eigenschaft, die Leidenschaft mit intensiver Kraft, mit reichem Naturdetail darzustellen. Sie lebte in ihm, die dämonische Gewalt der Leidenschaft, sie zeigte seiner Phantasie das anschaulich=lebendigste Bild leidenschaftlicher Gestalten in dramatisch=bewegter Gebärde. Die idealistisch=deklamatorische Behandlung der Leidenschaft erkannte er immer klarer als den wesentlichen Fehler, als den verderblichsten Abweg von der echten Tragödie. In der Leidenschaftsdarstellung der tragischen Charaktere fand er den Hauptunterschied der Komposition Shakespeares von allen anderen Behandlungsarten, besonders auch der deutschen. Fand er, wie seine Briefe zeigen, schon in früher Jugendzeit, daß im Leben und in der Kunst das männliche Prinzip auf dem Wege immer zunehmender Bildung mehr und mehr schwinde, daß es sich dem weiblichen zu sehr nähere und nachbildend anschniege; vermischte er eine mannhaft=ethische Darstellung der Leidenschaft infolge falscher, schwächlicher, philosophisch=sentimentaler Humanitätsbegriffe schon damals in der deutschen Tragödie, so wurde es ihm auf dem Wege seiner Studien immer klarer, daß eben darin der Kern und die Wurzel der dramatischen Komposition Shakespeares, die ethische und künstlerische Vollendung derselben, zugleich aber auch der wurzelhafte, geheimnisvoll=triebkräftige Grund und Boden aller echten Wirkung der Schauspiel= und Dichtkunst liege. Er verwarf

immer entschiedener die feurig=ungefüme, wild=naturalistische Darstellungsweise der Leidenschaft, die in seinen Jugendwerken durchaus vorherrschte, er versuchte eine völlig veränderte auf dem Wege Shakespeares.

„Der Willkür des falschen Idealismus zu entfliehen, war ich dem Naturalismus in die Hände geraten. Die großen Mängel meiner früheren Versuche schrieben sich von einem Fehler her, in den ich geraten war, um einem anderen zu entgehen. Natürlich, daß ich, sobald ich jene Fehler erkannte, sie zu vermeiden strebte. Ich sah aber bald ein, daß mir dies nicht gelingen würde, ehe ich nicht die Ursache derselben entfernt hätte. Da diese nun als bereits in die innerste Natur meines poetischen Erfindens und Schaffens übergegangen sich erwies, blieb mir nur die Wahl, in meinem alten Irrwege fortzugehen, der, wie ich wohl begriff, endlich aus aller Poesie in die gemeinste Wirklichkeit führen mußte, oder meine ganze Natur zu revolutionieren. Die letztere Partie zu ergreifen war aber nur dann möglich, wenn ich eine längere Pause in der Produktion machen durfte. Ein freundliches Geschick brachte mir im rechten Augenblicke den Antrag bewußter Pension, und ich nahm ihn mit Dank und Hoffnung an. Ich darf auch wohl sagen, daß ich mit Energie den Prozeß der Wieergeburt begann, und in seinem Verfolge mir weder Trägheit noch Mangel an Ausdauer vorzuwerfen habe, denn die mannigfachen Störungen durch Kränklichkeit zu verhindern, hing nicht von meiner Willkür ab.“ So spricht er selbst in einem Briefentwurfe an Geibel. Die Studien sind nun eben dieser Revolutionsprozeß seiner innersten Natur. Die in der Niederschrift erwähnte Pension des Königs Max von Bayern machte ihm die Fortsetzung seiner Studien möglich, sie brachte der Nation eine reiche, köstliche Frucht. —

In der Leidenschaft erkannte Ludwig das Grundwesen, das schöpferische Element der menschlichen Natur, in der Darstellung ihrer Selbsttäuschungen, Blendungen und Abwege die Aufgabe der echten Tragödie. Die Leidenschaft zu bändigen, zu beherrschen, von ihr frei zu werden, um sie künstlerisch darzustellen, darauf ging all sein Streben. Das war es, was ihn, wie Lessing und Goethe, zu der großartig=ruhigen, tief=

einsamen Charaktergestalt Spinozas trieb, der auch ihm die heiße Stirn kühlte wie Friedensluft ewiger Wahrheit im verworrenen Tumulte kämpfender Leidenschaften und Irrtümer des Lebens. In Shakespeares Welt fand er dies in noch lebenswahrerer, ethisch=reinerer Vollendung ausgeprägt und gestaltet. Die Selbstzerstörungsprozesse der Leidenschaft im künstlerischen Spiegelbilde, ganz der Lebenserfahrung gemäß dargestellt, uns zur klarsten Erkenntnis und Beherrschung der Leidenschaft im Leben selbst führend — das war es, was er suchte, was er auf dramatischem Gebiete nirgends in reinerer Vollendung fand, als bei Shakespeare. Die reifste Frucht seiner Shakespeare-Studien, sein „Zwischen Himmel und Erde“ zeigt in der künstlerischen Darstellung der Leidenschaft, allen seinen früheren Werken gegenüber, daß die original=deutsche Art und Natur durch die Nachfolge Shakespeares nicht gehemmt und gestört, sondern nur immer mehr gefördert, gestärkt und auf den rechten Weg ihrer Vollendung geführt wird. Handelt es sich doch auch bei der genauesten Betrachtung seiner Komposition keineswegs um Nachahmung einzelner Werke, nicht um Schulsystembegriffe, nicht um totes Bücherstudium, sondern um Lebensgestaltung, und zwar im christlichen Sinn, nach christlich=ethischer Weltanschauung, um eine Nachfolge im Geist und in der Wahrheit. — Daß ein echt dramatisches Talent durch Shakespeares menschliche und künstlerische Vollendung erst zur vollsten Klarheit, zum richtigsten Wege der dramatischen Kunstbehandlung zu gelangen vermag, daß alle Fehler der bisherigen deutschen dramatischen Dichtung nur durch das Fortbauen auf dem Grunde der Shakespeareschen Kunstbehandlung aufzuzeigen und zu beseitigen sind, daß alle Vorzüge bisher eben durch die originale Nachfolge derselben erreicht wurden, das hat Ludwig bis zur letzten Lebensstunde als seine innigste Überzeugung bekannt und treulichst festgehalten. Die immer zunehmende Klarheit und Festigkeit dieser Überzeugung war die reinste Freude, das beseligendste Glück seines Lebens.

Nichts lag auch ihm ferner, nichts suchte er als verderblichen Irrtum gründlicher in seinen Studien zu bekämpfen, als die noch immer wieder auftauchende Ansicht auch sehr tüchtiger Dramaturgen, daß Shakespeares dramatische Kompo-

sition mit der antiken, mit Schillers, mit der französischen u. a. zu vereinen, zu verschmelzen, und so durch Kombination, durch Kompromiß derselben die Gestalt des modernen Dramas zu finden sei. Warum nicht, dies weisen eben seine Studien anschaulichst nach. —

Wie mächtig der Einfluß Shakespeares auf Ludwigs ethische Durchbildung war, das zeigte sein im Glück und Unglück nie getrübt, mannhafter Gleichmut, den ich bei keinem Lebenden in gleicher Vollenbung ausgeprägt fand. — Auch das Streben nach künstlerischer Vollenbung, das man die Hauptleidenschaft seines Lebens nennen kann, ist nicht frei von dämonischen Irrungen und Selbsttäuschungen. Die Niederschriften seiner Selbstbekenntnisse beweisen es, wie klar und unbefangen er sie durchschaute und erkannte. In so schweren Lebens- und Leidenkämpfen konnte auch die gewaltigste Kraft leicht zur Verbitterung, zur Verzweiflung geführt werden. Ihm stärkten sie nur den stillen, erhabenen Gleichmut des echten Weltweisen. Die Mischung leidenschaftlicher Phantasieglut der echten Dichternatur, und besonnener, die Leidenschaftsdämonen beherrschender, beschaulichster Ruhe gab seiner Erscheinung, seinem ganzen Wesen einen mächtig anziehenden, magischen Zauber, eine stille, priesterliche Hoheit und Würde, fast an die Patriarchen und Propheten der alten Zeit erinnernd. Diese in schweren Kämpfen sich immer reiner durchbildende, tief-ernste und doch so kindlich-schlichte, gewaltig emporstrebende Natur würde alle inneren Disharmonien, auch die des kritischen und dichterischen Talents bewältigt und aufgelöst haben, aber den Kämpfen der Erde entrückt, wird sie segensreich fortleben unter uns, die Geister läuternd und befreiend, die Herzen durch die Reinheit ihres Seins und Strebens erhebend und labend, zur Fortgestaltung des kühn begonnenen Werkes mahnend und drängend. Wohl las man auf der tief-durchfurchten, markigen Stirn, im Blicke der tief-innigen, elektrisch-leuchtenden und doch so wunderbar-milden, treuherzigen Augen, in dem an Tizians, an Rembrandts Bildnisse erinnernden tief-dunkeln, bräunlichen Farbenton, in den gewaltigen Zügen des edlen Antlitzes die lebendigsten Spuren tief innen glühender vulkanischer Leidenschaft, aber die mild-ernste, sich immer gleichbleibende Ruhe und Hoheit der Gestalt,

die besonders in der letzten Zeit immer entschiedener vortrat, war der Grundton, der Grundcharakter, das anschaulichste Zeugnis eines treu und redlich durchkämpften, dem Reinsten und Edelsten sich freudig opfernden Lebens. Der mannhaft-schlichte, heldenhaft-erhabene Gleichmut, den er bis zur letzten Stunde, umhüllt von dem Schauern des Todes, sich bewahrte, zeigte reinste menschliche Vollendung, eigentümlichste Schönheit. Sie strahlte wie ein Lichtglanz um ihn, als das Leben entflohen war, und einen Abganz davon zeigt noch jetzt der herrliche, gleich nach seinem Abscheiden abgeprägte, wunderbar-plastische Formabdruck seines edlen, tief-ernsten Künstlerhauptes, in milder, schweigender Majestät an die vollendetsten Gebilde der alten Welt erinnernd.

Noch in unserer letzten Gesprächsstunde sprach es Ludwig mit tief ergreifender, schlichter Innigkeit aus, daß kein Dichter auch im Leiden ihn so gestärkt und befestigt habe, wie Shakespeare, daß er ihm noch weit mehr als Läuterung seiner künstlerischen Anschauung zu verdanken habe.

Daß er, unbeirrt von vielen der deutschen Natur eigentümlichen Vorurteilen, festhielt am Ziele einer original-deutschen Nachfolge Shakespeares, das gab ihm, wie H. v. Kleist, eine sehr isolierte, aber eine entschieden bahnbrechende, reformatorische Stellung. Der Streit über einzelnes wird nicht ausbleiben, aber die Wahrheit seiner künstlerischen Überzeugung wird mehr und mehr durchdringen und schöpferisch fortwirken. „Ich habe, so weit ich mich kenne, ehrlich geforscht, und gebe ehrlich die Resultate meiner Forschungen hin. Ich handle, wie meine Natur gebietet, mögen es andere auch thun.“ — Ob es dem deutschen Drama noch gelingt, auf diesem von Ludwig so entschieden geforderten Wege nochmals zu einer neuen Blütezeit zu kommen, das wird zumeist davon abhängen, ob ihm verwandte Dichter- und Schauspielertalente kommen, die diesen Weg mit unzersplitterter Kraft einzuschlagen den Mut und Beruf haben. Es giebt Zeiten, wo der scheinbar scheiternde Genius die irrenden Talente sicherer auf den rechten Weg führt, als die scheinbar glücklich Gelandeten. Man denke an Carstens, an seinen großen Nachfolger. — Keine Kunst- und Litteraturgeschichte zeigt wie die deutsche, daß auch die dunkelste, hoffnungs-

loſeſte Nacht immer wieder neuen Tag brachte, daß auch dem ſchmachvollſten Verfall immer wieder eine neue, heitere, kraftſtrogende Blüte folgte. Warum ſollte er denn nicht darauf hoffen, nicht danach ſtreben! — Die Wenigen, die mit den dramatiſchen Beſtrebungen der neuſten Zeit nicht im Einklange ſind, die nach feſtem Grund und Boden umſchauen, werden durch die tief begründete Wahrheit ſeiner Überzeugungen, durch die ſcharf einſchneidende Kritik der Fehler unſerer dramatiſchen Dichtung, auch in der klaſſiſchen Periode, innerlichſt gefördert und auf den rechten Weg geführt werden. Daß junge aufſtrebende Talente durch ſie gefördert werden möchten, darauf hat er in düſteren Leidensſtunden gehofft, als er ſelbſt die Hoffnung aufgeben mußte, für ſich ſelbſt das zu erreichen, was er mit voller Klarheit, mit echteſtem Veruſe erſtrebte. „Der Menſch,“ ſo ſteht auf einem Zettelchen ſeines Nachlaſſes, „tauſcht die Hoffnungen, aber zu hoffen hört er nicht auf. Unſer Glauben und Hoffen war unſer Leben. Und ſo mag es immer nur leere Hoffnung geweſen ſein, daß, was mir ſelbſt nicht mehr, doch anderen zu gute kommen könnte; ſie gab mir die Kraft, weiter zu ſtudieren und erſetzte mir die Vorfreude eigenen Gelingens, die ich allmählich verlor.“ — Wie ſeine Geſpräche von Eitelkeit, Scheinſucht und Selbſtäuſchungen befreien und in ſokratiſcher Weiſe zur Selbſtbeſinnung, auf den rechten Weg des Lebens führten, ſo werden ſie nun auch fortwirken auf ſeine Nachwelt als Mahn- und Weckruſe im teureren Vermächtnis ſeiner Studien. Wenn ſeine Dichterwerke, beſonders ſein „Zwiſchen Himmel und Erde“ der Welt ſchon die gewaltige Kraft des echten Herzenskündigers und Gewiſſenſchärfers offenbarte, der mit erſchütterndem Ernſte die Nacht der Leidenschaft, die dunklen Räſſel unſeres Seelenlebens mit prieſterlicher Würde, mit lichter Klarheit erhellte und deutete, ſo wird man in dieſen Studien die lautere, ur-eigene Quelle ſeiner Dichtergröße finden, im großartigen Wahrheitsſinn, in der wundervollen inneren Übereinkſtimmung dieſes vom Anfang an bis zuletzt ſich gleichbleibenden, unerſchütterlich feſten, durchaus mannhaften Charakters, dem moderne Sentimentalität allezeit fern blieb. Die ganze, volle Bedeutung dieſes echt deutſchen Mannes, ſein innerſtes Sein und Weſen

kann doch erst aus diesem seinen Studienwerke ganz erkannt werden. —

Nachdem ich den Hauptinhalt, die vorgefundene Gestalt und Methode der Studien, ihren Einfluß auf Ludwigs Entwicklung als Dichter und Forscher beleuchtet, und die Methode meiner Herausgabe derselben dargelegt habe, ist hier nun noch der wesentliche Inhalt, der innere Zusammenhang und Fortschritt der Untersuchungen, nach der Reihenfolge der einzelnen Manuskriptbände, übersichtlich darzustellen und zu charakterisieren und über mein Verfahren bei der Auswahl und Anordnung derselben genauere Rechenschaft abzulegen. —

A. Aus umfangreichen dramaturgischen Heften und Nachlaßblättern früherer Zeit vom Jahre 1840—50 habe ich hier eine kleine Auswahl mitgeteilt, als erste Anfänge der Shakespear=Studien, Vorstudien, die später mannigfach berichtigt und umgebildet wurden. Manches Hierhergehörende wurde im biographischen Abschnitte mitgeteilt, um die allmähliche Klärung der künstlerischen Anschauung Ludwigs zu veranschaulichen.

B. Manuskriptband I (Heft 1) der Shakespear=Studien, gr. 4^o, 248 Seiten.

Die Niederschriften sind in den Jahren 1851—55 entstanden, jedenfalls nicht vor 1850, was aus einzelnen Bemerkungen nach Theateraufführungen, denen Ludwig bewohnte, zu ersehen war. — Mehr als in den anderen Bänden finden sich hier Bemerkungen auch über neuere Dramen, meist jedoch über ältere, leider vergessene, von Leisewitz, Klinger und Schröder, deren Studium dem Dramatiker noch immer sehr zu empfehlen ist. Die Hauptthemas der Untersuchungen über die Tragödie treten schon in diesem Bande anschaulichst vor, als Didaskalien zu den Dramen, oder in davon abgesonderter freier Betrachtung, auch das Hauptthema über das Verhältnis der tragischen Behandlungsweise Shakespeares und Schillers, das in den späteren Bänden noch präziser und vielseitiger erörtert wird. Nichts Wesentliches wurde davon ausgeschieden, nur einzelnes, später besser Begründetes, präziser Gefaßtes, und manches, was Ludwig selbst bei der Veröffentlichung unzweifelhaft ausgeschieden haben würde. Manches später

Wiederholte wurde beibehalten, weil es als besonders wichtig, als typisch charakteristisch, öftere Beleuchtung wünschenswert machte, auch um durch das sich mehr und mehr Klärende seines Urteils den Entwicklungsprozeß seiner künstlerischen Grundsätze möglichst zu veranschaulichen. Schon hier sucht er sich das wesentlich Verschiedene der Behandlungsweise Shakespeares den anderen, besonders der deutschen gegenüber, anschaulich klar zu machen. Vieles darüber bereits von Huber, Woltmann, Tied, Gervinus u. a., meist nur beiläufig Erörtertes, wird eindringlich untersucht, von technischen Gesichtspunkten aus neu beleuchtet. Die Untersuchungen über den Unterschied der englischen und französischen, der freien und der konzentrierten dramatischen Form, über die aus den Grundbedingungen derselben entstehenden Vorteile und Nachteile treten hier bereits immer lebendiger vor. — Es beginnen hier die feinen Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs, über die Art und Einteilung der Szenen, über das Tragische der sogenannten gleichen Berechtigungen, über realistische und idealistische Behandlungsweise, über den Widerspruch in den tragischen Charakteren, über die Behandlung des Peinlichen, über die ideale Behandlung der Zeit und des Ortes bei Shakespeare, über den kausalen und pragmatischen Nexus, sowie die Forschungen über die Natur der Leidenschaft und über ihre künstlerische Behandlung. Nur einiges zu Subtile und Individuelle wurde ausgeschieden. Schon hier war das Detail oft sehr überwuchernd, wie in den Plänen, was die Übersicht des Ganzen ohne sorgfältige Ausscheidungen beeinträchtigen würde. Es wurden schon hier zu viele Detailregeln der Komposition schematisiert, aber nicht im wesentlichen zusammengefaßt, die ich ausschied, weil Ludwig es selbst gethan haben würde. Er klagt in einer Niederschrift selbst „über sein oft zu weit getriebenes Individualisieren, auch in der Analyse. Er zerlege jede neue Anschauung zu sehr in ihre Teilvorstellungen, er fürchte seine intuitive Fähigkeit durch Analyse zu zerstören.“ — Unklar gefaßte Sätze, wenn der Inhalt später in reiferer Gestalt wiederkam, wurden ausgeschieden. Ebenso die ausführlichen Exzerpte aus dramaturgischen Werken Hubers, Woltmanns, Immermanns, J. Schmidts, Gervinus’,

dessen treffliche Zusammenstellung des Wesentlichen und Charakteristischen der Behandlungsweise Shakespeares, im vierten Bande seines Shakespeare, Ludwig vollständig billigte und immer wieder studierte. Er führte vieles darin nur Ange deutete im Interesse der dramatischen Praxis weiter aus. J. F. Schönes Abhandlung über Richard III. erwähnte er mit dem Bemerken, daß seine Untersuchung in verdienstlicher Weise an die Lessings über die tragischen Charaktere anknüpfe und sie fortsetze. — Ludwig selbst that dies in den späteren Bänden noch gründlicher, vieles erweiternd, berichtigend, abschließend. Die Exzerpte aus Meyers Biographie L. Schröders, aus Maaf's Schrift „Über die Leidenschaften“, die er immer wieder studierte, aus Lewes, mit dessen dramaturgischen Urteilen er meist übereinstimmte, aus Zimmermann, Ed. Devrients Geschichte der Schauspielkunst u. a. wurden sämtlich ausgeschieden. —

C. Manuskriptband II (Heft 2), gr. 4^o.

Zunächst ist hier zu erwähnen, daß dieser Band II zwei chronologisch auseinanderliegende Hefte (Heft 2 vom Jahre 1855—56 und Heft 4 vom Jahre 1858—60) enthält, die Ludwig wohl des Bogenformates wegen zusammenbinden ließ. Band III enthält das dazwischenliegende Heft 3 (1857—58). — Dies Heft 2 enthält 78 enggeschriebene Seiten. Der Text ist oft schwer zu lesen wegen vieler Noten, Einschaltungen, Korrekturen. Es waren hier noch mehr Ausscheidungen notwendig als im Band I, weil vieles oft wörtlich wiederholt, manches später von ihm verworfen oder präziser, anschaulicher gefaßt wurde. Das Detail wurde, wie in seinen Gesprächen, immer wieder analysiert, fast mit dem Mikroskop, mit der Lupe betrachtet. Manches zu Minutiöse wurde daher auch hier ausgeschieden. Wiederholungen desselben Themas ließ ich oft absichtlich stehen, weil es doch zugleich von neuen Seiten beleuchtet wurde, besonders in den Untersuchungen über die Behandlung des Dialogs, über die künstlerische Behandlung gegenüber der naturalistischen. Einzelne etwas verworrene, inkorrekte Sätze mußten, der Wichtigkeit des Inhalts wegen, unverändert aufgenommen werden.

Die Hauptthemas der Dramaturgie treten nun immer schärfer beleuchtet vor. Für den Dichter und Schauspieler sind

besonders die Bemerkungen über die Behandlung des Dialogs wichtig und lehrreich, an Engel, Hurd, vor allem an Lessing erinnernd, nur daß Ludwig fast immer nur Beispiele aus Shakespeare: aus Hamlet, Othello, Macbeth, Lear anführt. Ein sehr anschauliches Beispiel aus Hamlet wurde vollständig abgedruckt, weil es zeigt, wie fein Ludwig die dramatische und schauspielerische Organisation jeder Szene durchempfand, wie sehr er auch als Schauspieler, nicht bloß als Dichter zu lesen verstand. Das Poetische haben viele im Shakespeare erkannt und gezeigt, das Schauspielerische in ihm nur sehr wenige.

Seine Bemerkungen über Törrings, Hebbels Bernauerin-Dramen wurden bei Besprechung der Bernauerin-Dramen und Fragmente Ludwigs, theils hier abgedruckt. — Auch in diesem Bande ist alles auf die Tragödie, auf Shakespeares Behandlung derselben gerichtet. Die Themas des ersten Bandes kommen wieder, von neuer Seite beleuchtet, die Haupt- und Nebenthemas treten wie im freien Gesprächsgange vor und zurück, künstlerisch gruppiert.

Daß Ludwig seinen Studien über den Dialog Shakespeares nicht den englischen Originaltext, sondern Schlegel-Tiecks Übersetzung zu Grunde legte, das wird hoffentlich nicht befremden. Ihre Vortrefflichkeit ist auch in England anerkannt, sie beweist, daß die deutsche Sprache vorzugsweise geeignet ist, der dramatischen Dialogbehandlung Shakespeares in musterhafter und originaler Weise nachzustreben. Ubrigens tadelte auch Ludwig manches in Schlegels Übersetzung, sie war ihm, wie wir sehen werden, besonders bei charakteristischer Affektdarstellung oft zu fließend, nicht unmittelbar, nicht fertig genug für schauspielerische Darstellung. Ludwig lernte noch in den letzten Jahren englisch und las einige Tragödien Shakespeares im Originale. — Das wichtige Thema über die Motivirkunst tritt scharf hervor, wird aber später noch anschaulicher erörtert. Ebenso das über Naturwahrheit und Kunstidealität, über Stil und Manier, über das Dramatische und Theatralische, das sogenannte Bühnengerechte, über idealen und pragmatischen Nexus. Das später noch anschaulicher besprochene Thema über Furcht und Mitleid, Schuld und Leiden tritt schon hier in den Vordergrund, und mit ihm das Hauptthema über Shake-

speares und Schillers tragische Kunstbehandlung. — Die Studien über die Leidenschaft und ihre künstlerische Behandlung, die ihn in der Zeit, wo er „Zwischen Himmel und Erde“ dichtete, sehr lebhaft beschäftigten, werden auch dem Maler, Bildhauer und Musiker erwünscht und förderlich sein. Der Vergleich Shakespeares und Tizians beschäftigte ihn oft. Auf die Bemerkung Immermanns über Tizians Venus kam er immer gern zurück, er beleuchtete das Thema der Natur- und Kunstwahrheit dabei immer wieder von neuer Seite durch anschauliche Beispiele. Das Verständnis, die Durchdringung aller Künste und ihrer Kompositionsgeheimnisse war ihm Lebensbedürfnis, wie jedem echten Dichter.

Die umfangreichen, sorgfältigen Exzerpte, besonders aus dramaturgischen Werken, so interessant sie auch sind, wurden sämtlich ausgeschieden. Es sind dies viele aus Maaß, mit detaillierten, immer wieder neu schematisierten Tabellen über die Leidenschaften und Affekte; aus Götzingers Sprachlehre, aus Kants Anthropologie, aus Immermann, mit dessen Vorrede zum „Hofser“ er sehr einverstanden war; aus Hurd, dessen Bemerkungen über das Sichausleben der poetischen Charaktere er wesentlich erweiterte, dessen naturalistische Grundsätze er verwarf; aus Devrients Geschichte der Schauspielkunst, die er sehr verehrte und immer wieder studierte. Manches schon von anderen Bemerkte wurde mit neuer originaler Fassung, mit so durchdringendem künstlerisch praktischen Blicke erörtert, daß es schon deshalb nicht ausgeschieden werden durfte. —

D. Manuskriptband III (Heft 3), gr. 8°.

Er enthält in Groß-Oktav 142 Seiten, oft schwer zu entziffern, weil eng, in- und durcheinander geschrieben, und oft korrigiert. Die Niederschriften sind aus den Jahren 1857 bis 1858.

Es war hier sehr viel auszuschneiden, viele oft wörtliche Wiederholungen aus den früheren Heften. Aber der Inhalt zeigt nach den Ausschneidungen des Unwesentlichen, zu Individuellen, ein immer tieferes Eindringen in die wichtigsten The-
mas der tragischen Komposition. Die lebendige Originalität seiner Gesprächsweise gestaltet sich nun immer mehr zur Methode der Untersuchung. In sokratischer Weise schweift sie

oft in scheinbar ganz fernliegende Gebiete ab, sie beleuchtet manches nur andeutungsweise, zu tieferer Ergründung auffordernd, aber aus den Nebenthemas tritt oft plötzlich das Hauptthema wieder hervor, neu beleuchtet, schärfer, bestimmter, anschaulicher dargestellt. Scheinbar Paradoxes enthüllt sich uns als volle Wahrheit. — Die Art und Weise des freien, ungezwungenen, künstlerisch vollendeten dramatischen Fortschritts des Shakespeareschen Dialogs wird von Ludwig mit feiner Beobachtung nun immer klarer entwickelt. Die Analyse desselben tritt in diesem Bande in den Vordergrund, sie beleuchtet das Hauptthema, die dramatische Behandlungsweise Shakespeares gleichsam im typischen Spiegelbilde. Wie der Naturforscher immer wieder die Arten und Unterarten der Gattung studiert, um die ewigen, unwandelbaren Gesetze der schaffenden Natur, um den Zweck der Gattung zu erkennen und zu enthüllen, so suchte Ludwig durch oft fast mikroskopische Untersuchung, durch detaillirteste Analyse des Shakespeareschen Dialogs immer tiefer einzudringen in die psychologischen Gesetze seiner künstlerischen, dramatischen Behandlungsweise, sie anschaulichst aufzuzeigen. Wie in seinen Gesprächen, werden oft in scheinbar ganz beiläufigen, gelegentlichen Studienbemerkungen manche tief eingewurzelte Vorurteile der deutschen Dramaturgie in der Wurzel angefaßt und beleuchtet. Ganz wie bei Lessing. — In den besonders für Dichter und Schauspieler lehrreichen Dialoguntersuchungen wird man viel Neues und Anregendes finden, das zu neuer Forschung drängt, die Beobachtung und Erkenntnis des echt Dramatischen schärfend und fördernd. Dies zeigt sich ja ebenso im Baue der kleinsten Szene, wie im Baue des Ganzen, ja man erkennt es im lebendigst=anschaulichen Spiegelbilde am sichersten, wenn man die Bewegungsgesetze der einzelnen Szenen aufmerksam beobachtet und analysiert.

Manches in diesem Bande ist nur lakonisch angedeutet, aber doch oft schärfer beleuchtet als in den späteren Bänden, wo die Zusammenstellung des beobachteten Details in anderer Fassung immer wieder versucht, doch nicht glücklicher erreicht wurde, wie ja oft auch im Gestaltungsprozesse seiner dramatischen Pläne. Der erste geniale Blick, das Grundaperçu seiner

naiven Anschauungsweise war meist durchdringender, überzeugender als die späteren Versuche, das Gefundene zusammenzufassen, wobei das Detail meist nochmals im Detail analysiert wurde.

Daß Ludwigs Dialog schon im „Erbförster“, wie auch der Lessings und G. v. Kleists, in den feinen, mimischen Wendungen und Retardationen mit Shakespeares Dialog in der That Ähnlichkeit hatte, das werden aufmerksame Beobachter wohl schon bemerkt haben. Dies zeigte sich eben auch in seinen Gesprächen, die oft mit versteckter Absichtlichkeith behaglichst abschwelften, auswichen, retardierten, die mehr erraten, aufspüren und selbst finden ließen, was denn eigentlich die Hauptsache, was das Wesen des Gegenstandes war, über den man eben sprach. Auch im Fortgange scheinbar gleichgültigsten Gespräches zeigte sich oft sein eminent dramatisches und schauspielerisches Talent, wie die Kunst des wohlgeübten Musikers in den genialen Ausweichungen, Trugschlüssen und harmonischen Auflösungen des Themas. Es war ganz Kunst und doch ganz Natur, hold verschleierte, naive, ureigene Natur. Was ihm instinktives Talent und sorgfältige Beobachtung wirklicher Gespräche im Leben zeigte, das fand er eben in reinster Vollendung, im künstlerischen Typus ausgeprägt im Dialoge Shakespeares, und ich wüßte keinen zu nennen, der die innerste Eigentümlichkeit, die volle Lebenswahrheit dieses Dialogs anschaulicher und lehrreicher analysiert und enthüllt hätte, auch Tieck nicht ausgenommen. Nur Lessings Analyse des Terenzdialogs, bei Gelegenheit der „Brüder“ könnte hier als Vorbild genannt werden. Philosophen und Philologen lesen selten mit den Augen des Schauspielers, dies gehört aber vor allem zum Verständnis des dramatischen Dialogs. Wie und wodurch Shakespeare der Natur, der Wirklichkeit ihr künstlerisch-typisches Spiegelbild gab und ablauschte, das wurde Ludwig bei der Betrachtung seines Dialogs immer klarer. Hier fand er, was Diderot auf naturalistischem Wege rastlos gesucht und doch nicht gefunden hatte. Dabei kam er zugleich dem innersten Wesen seiner künstlerischen Spiegelung der tragischen Charaktere und damit dem Hauptthema, der Beleuchtung seiner tragischen Kunstbehandlung, der Wirklichkeit des Lebens gegenüber, immer

näher. Wie er in den Untersuchungen über Shakespeares Dialogbehandlung immer von der Beobachtung des wirklichen, dramatischen Gespräches im Leben selbst ausging, ganz ebenso suchte er schon in früher Jugend über das Wesen der tragischen Charaktere durch sorgfältigste Beobachtung der Wirklichkeit des Lebens klar zu werden. Die psychologisch tief eindringenden Bemerkungen über Leidenschaft und Affekt, über das aus ihrer innersten Natur sich gestaltende Schicksal der Menschen, über Ethik, Moral, sind hier oft wie in stenographierter Niederschrift seiner Gespräche aufbewahrt. Was er erst spät bei Shakespeare fand, das hatte er von früh an unbewußt in sich gefühlt, in der Beobachtung der Wirklichkeit geahnt und gesucht. Es trat nun immer lebendiger in den Vordergrund, seinen künstlerischen Gesichtskreis mächtig erweiternd. Anthropologische, psychologische Studien beschäftigten ihn schon früh lebhaft. Kriminalistische Schriften, Darstellungen psychologisch-eigentümlicher Leidenschaftsprozesse des wirklichen Lebens liebte er von Jugend an und studierte sie eifrig. Originelle, ihn pathologisch ergreifende Leidenschaftsprozesse, die ihm schon in der Kindheit nahe waren, beobachtete, durchschaute er schon früh. Sich loszumachen von ihrem pathologischen Eindrucke, dazu halfen ihm die Werke der romantischen Schule, die seine Jugendlektüre waren, nur wenig. Die Alten, Shakespeare, Goethe lehrten es ihm. Die Fehler künstlerischer Leidenschaftsdarstellung auch in den Tragödien unserer Klassiker wurden ihm doch erst auf dem Wege seiner Shakespeare-Studien vollständig klar. Er fand, daß Shakespeare wie in seiner Dialogbehandlung, so auch in der Darstellung der tragischen Charaktere und ihrer Schicksale weit mehr von der Wirklichkeit, von der Natur der Leidenschaft ausging, als die ihm darin doch am meisten verwandten Alten, mehr als alle modernen Dramatiker. Das Musterhafte seiner tragischen Darstellungsweise fand er eben darin, daß sie durchaus im Einklang war mit dem Prozesse, mit den Entwicklungsgesetzen der tragischen Charaktere und ihres Schicksals in der Wirklichkeit, sie künstlerisch spiegelnd im vergrößerten klaren Phantasiebilde.

So tritt denn nun in diesem Bande das Thema der tragischen Charakterbehandlung Shakespeares als ein Haupt-

thema, als der Central- und Kernpunkt seiner Untersuchungen immer entschiedener in den Vordergrund. Man wird hier und in den folgenden Bänden manche tiefe und neue Bemerkung und Forschung über Charakter, Temperament, Leidenschaft und Affekt, über Schuld und das aus ihr folgende Leiden, über ihre praktisch-dramatische und schauspielerische Darstellung finden, die das innerste Wesen seiner tragischen Kunstbehandlung und ihren Unterschied von der anderer Dramatiker anschaulichst klar machen. Psychologische Schriften, besonders Kants Anthropologie und Maaf, studierte er damals eifrig, auch Hegel und Solger, fand aber für diese der tragischen Kunstbehandlung wichtigste Untersuchung, trotz mancher Anregung, auch von ihnen sich nur wenig gefördert. Es war, meiner Überzeugung nach, ein glücklicher Instinkt seines Talents, daß er in der Jugendzeit nicht von philosophischen Universitätsstudien ausging, sondern, wie Montaigne, direkt von der Erfahrung, von der Beobachtung des wirklichen Lebens, und nur nebenbei von philosophischen Schriften, die mehr mit Anthropologie, Psychologie, als mit Metaphysik zu thun haben. Abstrakte philosophische Studien führten in der Jugendzeit nicht wegab, sie schwächten ihm nicht die sinnliche Kraft originaler, dichterischer Anschauung. Zwar ganz abweisen konnte er sie damals nicht, wo Hegels Ästhetik, die Geister mächtig fesselnd, fast überall herrschte und den Ton angab. Aber erst in der Manneszeit studierte er sie eifrig, als seine Anschauung schon fest und original ausgeprägt war, nicht in der Jugendzeit, nicht wie so viele zum Nachteil ihrer dichterischen Talententwicklung. Die besten und berufensten Dramatiker unserer Zeit begannen mit dem Studium derselben; ihre originale Phantasieanschauung, die Unbefangenheit ihres poetischen Talents wurde dadurch mehr beeinträchtigt als gefördert, was z. B. selbst bei Hebbels genialem dramatischen Talent im anschaulichen Beispiele vorliegt. Die Jugendeindrücke zu vergessen, sich von den Irrthümern loszumachen, die durch zu frühzeitiges Studium der Philosophen auf Universitäten eingefogen wurden, das ist im reiferen Alter viel schwerer als man glaubt. — Ludwig ging auch hier seinen eigenen Weg, von der Erfahrung, nicht von Schulphilosophie aus. Das für die poetische Praxis Gute und Brauchbare in

Hegels Schriften wußte er sehr wohl zu würdigen, seine innerste Natur war aber mehr auf poetische Darstellung als auf philosophische Begriffsanalyse angewiesen. Die spirituellistisch-hellenische, scholastisch-systematische Grundlage der Hegelschen Ästhetik, ihre hyper-idealistische Poetisierung der Welt und des Lebens lag Ludwigs Empfindungs- und Anschauungsweise jederzeit fern. Mit naivem Künstlerblicke beobachtete er die Erscheinungen des Lebens und der Kunst. — Maaß' „Über die Leidenschaften u. s. w.“ war bis zuletzt sein Lieblingsbuch, er erweiterte viele Untersuchungen desselben durch eigene Beobachtung. Auch in den Untersuchungen über die gemischten Gefühle und ihre künstlerische Behandlung in der Tragödie fußte er auf Lessings Untersuchungen, durch anschauliche Beispiele aus Shakespeare sie berichtigend und weiterführend.

Man wird in diesen und den folgenden Bänden darüber vieles finden, was, auch abgesehen vom dramaturgischen Werte, anregt und fördert. Ohne sein vorwiegend dichterisches, dramatisches Talent wäre Ludwig unzweifelhaft auf dem Wege dieser Forschungen ein Psycholog originalster Art, wenn auch sicher kein Schulphilosoph geworden. Es war der Weg, die Lehrmethode des Sokrates, des Montaigne, in original-deutscher Weise fortgebildet; gründlichste Beobachtung der menschlichen Natur, fast vollständige Unbefangenheit von nationalen Vorurteilen, und ein durchaus originaler Charakter machte sie zu Geistesverwandten. Ich kann nie Montaignes Schriften lesen, ohne an Ludwigs Gespräche zu denken. Sie waren sein Lieblingsbuch, er lernte sie aber erst spät kennen. Wie bei Montaigne, finden sich auch in Ludwigs Studien oft fruchtkeimende Ideen, die ihren Körper mehr suchen als erhalten, oft ist Wahres mit Halbwahrem, zunächst paradox Erscheinendem gemischt, aber so unzertrennlich gemischt, daß ich oft erst nach langer Erwägung, im Interesse der dadurch veranlaßten, weiter zu führenden Forschung, mich zur Ausscheidung doch nicht entschließen konnte. Ludwig kannte Herbart's Schriften nicht, mit dem er in psychologischer Beobachtung und Forschung viel Verwandtes hatte, nur daß er auf den Inhalt der Leidenschaftsprozesse und ihrer inneren Gesetzmäßigkeit, auf das Vor- und Zurücktreten ihrer Haupt- und Nebenvorstellungen im

anschaulichsten Nachweise noch mehr bedacht war, als auf mathematische Formeln. Doch drängte es auch ihn oft im Bezug auf den dramatischen Bau zu mathematischen, geometrischen Formelschemas, die er immer wieder neu entwarf, womit er jedoch zu keinen mittheilenswerten Abschlüssen kam. Glücklicher waren seine Versuche des Analogiennachweises der musikalischen Komposition, ihrer kontrapunktlichen Gesetzmäßigkeit, — und der dramatischen Komposition Shakespeares, die er in anschaulichen Beispielen oft klar beleuchtete. — Auch Schopenhauers Werke las er nie, dem er doch im Bezug auf die Musik, im Bezug auf die Grundanschauung, die Trennung des Intellekts und des Willens sicher beigestimmt hätte, die Ludwig als Hauptsache künstlerischer Behandlung in Shakespeares Werken erkannte und nachwies, über die er oft, ohne es zu wissen, geradezu mit Schopenhauers Worten sprach.

In den Vordergrund traten nun die Forschungen über tragische Schuld und ihre Folgen, über unsere Neigung, die Schuld zu verdunkeln, zu bemänteln, die in unserer Tragödie, auch bei Schiller, sich oft zeigt, die Ludwig als wesentlichen Grund der meisten Mängel derselben, Shakespeare gegenüber, erkannte und nachwies. Die Untersuchungen über den idealen, ethischen und pragmatischen kausalen Nexus, über die konzentrierte und freie dramatische Kunstform hängen damit innigst zusammen. Manches ist auch hier, wie bei Lessing, nur angedeutet, nicht erschöpft, aber so wurzelhaft angedeutet, daß es weitere Forschungen veranlaßt. Es sind eben auch hier überall *fermenta cognitionis*, Samen für die Nachwelt, oft in beiläufigen Bemerkungen versteckt, ausgestreut, die vorwärts drängen, deren Frucht nicht ausbleiben wird. Doch diese Forschungen über das Wesen der tragischen Charaktere, über ihre künstlerische Behandlung sind hier bereits zu wichtigen Resultaten gekommen. Er schwankte nie darüber, weder in den Gesprächen noch in den Studienniederschriften, was doch bei anderen Themas der Untersuchungen nicht selten der Fall war. Er hielt sie standhaft fest als einen Hauptgewinn seiner Studien, als den Kernpunkt, von dem aus die tragische Kunstbehandlung Shakespeares, das Verhältniß derselben zur deutschen erst ganz klar und anschaulich zu machen sei. Der

Gedanke der Veröffentlichung der Studien wurde ihm damals immer lebendiger. Viele forderten ihn auf, wenigstens einzelnes davon zusammenzustellen und zu veröffentlichen. Er versuchte es in den am Schluß der Auswahl dieses Bandes abgedruckten „Andeutungen“, die er in den „Grenzboten“ veröffentlichen wollte, wovon er doch schließlich absah. Es ist sehr charakteristisch, daß diese „Andeutungen“ von dem Hauptresultat, über das Wesen, den inneren Widerspruch des tragischen Charakters nichts erwähnen. Und doch ist diese Untersuchung gegenüber der Kant-Schillerschen tragischen Theorie unzweifelhaft ein großes Verdienst Ludwigs, eine sehr wesentliche Klärung und Berichtigung der tragischen Kunstlehre. — Alte und neue Pläne drängten damals oft mit ungezügelter Gewalt ein in den Text der Studien, besonders die wichtigen Umarbeitungsskizzen zur Bernauerin vom Jahre 1856; die Umbildungsgrundlage derselben, die im Jahre 1858 fragmentarisch ausgeführt wurde, keimte schon damals auf. Ebenso die Skizze des M. Falieri, der M. Stuart u. a. Diese Skizzen und Bemerkungen habe ich hier sämtlich ausgeschieden, aber genau durchgesehen, und soweit es zur Charakteristik seiner Pläne und Fragmente nötig war, in der Besprechung derselben mitgeteilt. Die Beschäftigung mit der Ausführung dieser Pläne, zu der aber die Resultate der Studien immer lebhafter drängten, hinderte die Ausführung, den Abschluß der Studien. Er schwankte damals oft zwischen den Plänen und Studien, ja er wollte letztere ganz aufgeben. — Er klagte damals, auch in den Niederschriften „die sinnliche Fülle, das Frische, Quellende der Farbe, das Hell Dunkel, die unmittelbare Erscheinung in ihrem Reichtum, die Greiflichkeit, Körperlichkeit in der Modellierung müsse er durch poetisches Schaffen sich erst wieder erwerben, die er durch seine Studien und Plananalysen in den letzten Jahren sehr beeinträchtigt habe. Er suche jede Wirkung sogleich auf Regeln zu bringen, sie theoretisch und praktisch in Anwendungsformeln festzuhalten, wodurch er den Nutzen aufhebe und sich immer tiefer in Abstraktionen und Reflexionen einwühle.“ „Seit 1850“ — so lautet eine andere Niederschrift — „wo mir die Kritik riet, meine Phantasie zu disziplinieren, habe ich alles mögliche ge-

than, ihre Üppigkeit zu verschneiden und den Verstand mehr zur Herrschaft zu bringen, zu sehr nach klarstem Bewußtsein gestrebt. Hätte ich die Zeit machen lassen, sie hätte allein gebracht, was ich brauchte. Ich träumte immer weniger, schlief ganz leicht und fast mit Bewußtsein; der Wille ist der unterschiedenste Antagonist der Phantasie, er vermag gar nichts, sie zu reizen. — Ich empfinde statt der unmittelbaren Empfindung zu sehr die Vorstellung ihrer Regeln oder ihres Gesetzes. Meine Lage lähmt die Phantasie, ich will ihr mit dem Verstande zu Hilfe kommen und lähme sie damit vollends. Der Verstand wird bei mir Tyrann der Phantasie. Mein Konzipiertalent hat in meiner Studienzeit eine Ausbildung gewonnen, die mit dem so lange gänzlich unbeschäftigten Talent der Ausführung sich nicht mehr verständigen kann. Naturgemäß muß eines am anderen wachsen, so müssen sie zusammen fortschreiten in Kraft und Bildung. Schon in „Himmel und Erde“ ist das Mißverhältnis der Thätigkeit des Begriffs und des rein Anschauenden sichtbar. Zu langes Besinnen erzeugt Mutlosigkeit, die zum Drama immer mehr unfähig macht. Sie ist die Begleiterin meines chronischen Übels. Ich glaube, ich bin in Gefahr zu großer Vertiefung und Verinnerlichung und zu detaillierter Charakteristik.“ Es wurde eben auch hier, was ich im Gärungsprozeß seiner dramatischen Pläne, bei seinen Bekenntnissen über sein Farben- und Formenspektrum im ersten Bande ausführlich erörterte und nachwies, die bewundernswürdige Sicherheit und instinktive Zweckmäßigkeit seiner magischen Phantasieanschauung durch zu peinliches Abwägen skeptischen Denkens oft getrübt, ja zerstört. Zu anhaltende Verstandesthätigkeit verschob, verdarb die geniale Konzeption, deshalb blieb mancher herrliche dramatische Plan unvollendet liegen. —

Dann, an einer anderen Stelle: „Meinem ‚Erbförster‘ fehlt nur, daß die Situation nicht vom Hause aus tragisch, und daß der Idealnerus daher nicht mit dem kausalen zusammenfällt, und das poetische Fleisch; außerdem ist er ganz gut und in Shakespearescher Technik gedacht und gearbeitet. Ich habe einer Kritik zu große Aufmerksamkeit erwiesen, die selbst auf dem Abwege war, und dadurch meine Phantasie geirrt und ihren Zauber gelähmt.“ —

Von München aus riet Geibel, die „Bernauerin“ abzuschließen und sie zur Tragödien-Preisbewerbung einzusenden. Ludwig ging ans Werk. Die in den „gesammelten Werken“ (Bd. 2, p. 145 u. f. w.) abgedruckte geniale Fragmentsskizze derselben vom Jahre 1856 wurde bis II. 3 frisch und freudig ausgeführt. Er hoffte rechtzeitig fertig zu werden, aber die Krankheit trat wieder heftig und hemmend auf. So griff er denn wieder nach der Studienmappe. Die gefundenen Resultate lockten, drängten zu neuer Prüfung, zu neuen, noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen. Und er hielt diese Resultate doch bereits selbst für so wichtig, „daß er der Poesie einen größeren Dienst zu erweisen hoffte durch Zusammenstellung und Veröffentlichung derselben, als durch eine neue Tragödie.“ So schreibt er in diesem Bande, in einem Briefentwurfe, „er wolle die Studien dem Könige von Bayern widmen, aus Dankbarkeit für das Stipendium, weil es nötiger sei, der dramatischen Poesie erst wieder den natürlichen Boden zu unterbreiten, da die besten Talente ihr Bestes schon im Suchen danach aufbrauchten, wo dann ihnen für die Produktion nichts übrig bleibe. Darum er gemeint habe, der Kunst einen besseren Dienst zu leisten durch Wiederherstellung ihres Gesetzes, und so die Unterstützung dadurch, im edlen Sinne des Königs, nicht zur Unterstützung des Künstlers, sondern der Kunst zu machen.“

„Mein Beruf ist das Drama,“ so lautet eine andere Niederschrift. „Was ich im Drama erstrebe und will, das liegt freilich vom Zeitgeschmacke des Augenblicks ab, es ist aber in einem tiefen, noch nicht genug erkannten Bedürfnisse des Jahrhunderts begründet und muß sich allmählich durchsetzen. Ich wagte poetische und bürgerliche Existenz an den Gedanken, meiner Nation, soviel einer von nicht größerem Talent als das meine vermag, zur Wiederherstellung der Gesundheit, der Poesie, des Lebens zu helfen. Die Schärfung des moralischen, des praktischen Urteils, die Wahrheit und Würde des sittlichen Lebens zu lehren, ist der eigentliche Beruf des Dichters.“ — Die Wege des Dichters und Forschers kreuzten sich, sie drängten ihn zur Entscheidung. Das Schwanken zwischen beiden Wegen, durch Krankheit gesteigert, spiegelt sich anschaulich in den Niederschriften dieses Bandes.

Da tauchte das Phantasiespektrum seines Wallensteinplans ihm plötzlich auf, es ließ ihn nicht los. Schon in diesem Bande beginnen die ersten Skizzen desselben, der im direkten Zusammenhange mit dem Grundaperçu seiner Studien über das Wesen der tragischen Charaktere steht, der es zeigt, wie seine Studien ihn förderten, was sie bei längerem, vom Siechtum weniger verkümmerten Leben seiner dramatischen Produktion gebracht hätten. Die meisten früheren Pläne wurden nun verworfen, für immer zurückgelegt. Aber bald kam ein neues, bedeutlicheres Schwanken. Krankheit, Lebenssorgen und glänzende Anerbietungen von seiten der Buchhändler, nach dem so bedeutenden Erfolge von „Himmel und Erde“, trieben ihn damals auch zu vielen neuen novellistischen Plänen. Er begann eine Erzählung, wo er die Wirkung des Geldes auf verschiedenartige Charaktere darstellen wollte, er suchte über den Unterschied der epischen und dramatischen Behandlungsweise in den „Romanstudien“, die nun hier begannen, und in den späteren Bänden, wie auch in abgesonderten Hefen fortgeführt wurden, klar zu werden, wobei es sehr charakteristisch ist, daß diese Studien, wie die dramaturgischen, erst nach dichterischer That erfolgten, um die Fehler seines Talents los zu werden, die ihm die eigene Produktion zeigte. Doch dies Schwanken endete bald und für immer. „Meine Erzählungen,“ so lautet eine sehr charakteristische Niederschrift, „schrieb ich aus Not. Die Notwendigkeit, Geld zu schaffen, um studieren zu können, ließ mich die Erzählung ergreifen. Fürs rechte Drama war ich noch nicht reif, und da ich es als meine poetische Lebensaufgabe ansah, wäre es mir Entheiligung gewesen, es zu gemeiner Brotarbeit zu machen, als wäre ich wieder in die alten Fehler zurückgefallen, die mir noch nicht klar genug zu machen gelungen war, ich hatte es ja auf eine völlige Neugeburt meines dramatischen Wesens abgesehen. Ich fürchtete, bei tieferem Eingehen in das Wesen der Erzählung die ganze Frucht meiner dramaturgischen Bemühungen zu verlieren, und schrieb daher, ich kann sagen, absichtlich blind darauf los. „Himmel und Erde“ machte zu meinem Erstaunen Glück; wiedergelesen habe ich es nicht, aber es mag sehr weitab von dem liegen, was mir als das Ideal eines Romans erscheint,

was ich mir aber absichtlich noch nicht völlig klar gemacht habe, weil es meinem dramatischen Wesen den Todesstoß gäbe, ohne einen Nutzen auf Seiten des Romans, da die Natur meines Talents nicht zum Epischen neigt, im Gegenteil dem Wesen des Epischen entgegengesetzt ist. Während ich an den Erzählungen schrieb, besonders an „Himmel und Erde“, empfand ich den Unterschied der Gattung; indem ich schrieb, was mir, als episch betrachtet, mißfiel. Nun habe ich trotzdem mein Gefühl — ich mühte mich, die Resultate meines dramatischen Studiums in unmittelbares Gefühl zu verwandeln, weil nur aus diesem ein gutes Werk hervorgehen kann — durch das Schreiben der sogenannten Erzählung wieder verwirrt, und mein Schicksal ist es, daß ich, wenn ich mich zu einer dramatischen Arbeit geschickt gemacht habe, ich wiederum zur Erzählung zu greifen durch die Not gezwungen werde. Ich sitze nun zwischen zwei Stühlen.“ — Er sprach mir damals oft, fast mit denselben Worten, über dies Schwanken zwischen Drama und Roman. Soweit die Sachlage zu übersehen war, zumal nach seinen Gesprächsandeutungen über den Wallensteinplan, war es mir unzweifelhaft, daß er vor allem den dramatischen Weg verfolgen und die Studienresultate abschließen mußte, trotz sehr abweichendem Rate anderer. Hielt er doch selbst, mit vollstem Recht, das Drama für seinen Lebensberuf. Trotz seiner durch die eben mitgetheilten Niederschriften veranschaulichten Bedenken und Klagen, war der Abschluß dieser Studien vor allem dringend notwendig. Es war der direkteste, förderndste Weg zu seinem Ziele. Er verfolgte ihn auch, zumal da die zunehmende Krankheit die Produktion hemmte und störte, nun immer eifriger und beharrlicher.

Die Untersuchungen über den tragischen Charakter trieben ihn nun mehr und mehr zur historischen Tragödie. Er sah ein, daß auf diesem Gebiete sein Talent sich erst ganz und voll ausleben und zu künstlerischer Reife durchbilden könne. Es beginnen nun schon in diesem Bande die Untersuchungen über die Komposition der historischen Tragödie, die freilich auch nicht abgeschlossen wurden, die aber doch selbst bei Lessing noch nicht aufgenommen sind, so sehr sie auch mit seinen Grundsätzen übereinstimmen, so innig sie auch mit den Aristotelischen

zusammenhängen, dem freilich noch keine historischen Tragödien zur Besprechung vorlagen. Viele sehr wesentliche Lücken der deutschen Dramaturgie werden hier von Ludwig beleuchtet und ausgefüllt. Was deutsche Historiker, Woltmann, Raumer u. a. in Schillers Tragödien, besonders auch im Wallenstein tadeln, die Vermengung des in der Geschichte erscheinenden tragischen Typus mit einem idealistisch gedachten, jenem im innersten Wesen nicht entsprechenden, nicht in poetischer Wahrheit dargestellten Charakterbilde, die sich, der Natur gegenüber, auch in seinen bürgerlichen Tragödien vorfindet, das wird doch eigentlich erst von Ludwig in voller Klarheit technisch=anschaulich nachgewiesen und in der Wurzel beleuchtet. Dies eben ist der Kern= und Centralpunkt, von dem aus Ludwig den Vergleich der tragischen Komposition Shakespeares und Schillers untersucht. Viel tiefer als bei Diderot erfolgt hier die Aufklärung über den Unterschied der realistischen und idealistischen Behandlungsweise. Ludwigs Wallensteinplan ging ebenso von originaler Intuition eines lebendigst=klaren, konsequent in sich abgeschlossenen Phantasiebildes des historischen Wallensteins aus, wie von der schärfsten, durchdringendsten Kritik des Schillerschen. Man muß es beklagen, daß dies mehr in gelegentlichen kritischen Bemerkungen, als in kritisch erschöpfender Darstellung in den Studien geschah. Deshalb sah ich mich genötigt, bei der Besprechung seines Wallensteinplans selbst eine zusammenhängende kritische Untersuchung zu versuchen, die nach eigener Forschung und Überzeugung im wesentlichen mit seiner übereinstimmte. Ludwigs kritische Bemerkungen zum Wallenstein Schillers, die auch in den Studien, wie in seinen Gesprächen oft wiederholt wurden, sind in der Auswahl dieses und der folgenden Bände in allem wesentlichen streng wortgetreu mitgeteilt. Einiges davon ist Briefentwürfen entnommen, die in den Studien fragmentarisch niedergeschrieben wurden. Die Briefe selbst, die, was öfters vorkam, vielleicht gar nicht abgesandt wurden, konnte ich nicht zur Durchsicht erhalten. —

Neben diesem wichtigsten Thema über die künstlerische Behandlung der tragischen Charaktere, der Leidenschaft, in der Handlung und im Dialog, finden sich schon in diesem Bande viele Bemerkungen über das Verhältniß der poetischen

und philosophischen Betrachtungsweise der dramatischen Kunst, über die sogen. Tragödie der gleichen Berechtigungen, die er nur als Art, nicht als das Grundwesen tragischer Kunstbehandlung zu erkennen vermochte, deren Einseitigkeit er an Beispielen aus Shakespeare nachweist. Ludwig kannte nur die Leidenschaftstragödie, und er hat recht, trotz der philosophischen Ober- und Untereinteilung der Tragödie. Vom tragischen Widerspruche im Menschen selbst, den er auch in der Wirklichkeit als „den einzigen, auffindbar letzten Grund eines tragischen Menschenjochs“ fand, ging er auch in der Kunst aus. Darin erkannte er das Wesen, den Grundkeim der künstlerisch-poetischen und der theatralischen Darstellung des tragischen Charakters, im vollen Einklange mit Shakespeare. Muß man doch ebenso auch in der Komödie davon ausgehen. Während und nach der Dichtung von „Himmel und Erde“ wurde ihm dies für immer klar. In diesem ureigentümlichen Dichterwerke wurde die Reflexion ganz Gestalt, die Darstellung der Leidenschaft künstlerisch viel reifer als in seinen früheren.

Über das Verhältnis der tragischen Komposition Shakespeares und der Alten enthält auch dieser Band meist nur Andeutungen, aber in anschaulicher, prägnanter Charakteristik. Was Ludwig von Shakespeares Dialog sagt, von seiner künstlerischen Behandlung des Peinlichen und Schrecklichen, das gilt ganz ebenso von Sophokles; darin, nicht in der Handlungskomposition, sind beide ganz verwandt. — Hamlet, Macbeth, Othello, Lear sind auch hier meist die Grundlage seiner Untersuchungen.

Die Besprechung und Analyse einzelner Dramen tritt nun immer mehr zurück. Neuere Dramen las, sah und besprach er schon damals nur selten. Die wenigen Ausnahmen glaubte ich nicht ganz weglassen zu dürfen. — Die Untersuchungen über die freie und konzentrierte dramatische Form wurde später noch ausführlicher fortgeführt. Vieles davon, auch über das Verhältnis der Schauspiel- und Dichtkunst, über das wahre und falsche Bühnengerechte, ist hier nur erst angedeutet.

Die Exzerpte aus Lewes, Hurd u. a. wurden auch hier sämtlich ausgeschieden. Die „Andeutungen“, die ich am Schluß der Auswahl dieses Bandes mitteilte, sind nicht in

den Studien, sondern mehrmals umgeschrieben, auf einzelnen Blättern aus jener Zeit entworfen. Ich stellte sie aus ihnen zusammen. Der Aufsatz ist ein Versuch, das bisher Gefundene in freier Form übersichtlich geordnet darzustellen. Originale Anschauung, prägnante Darstellung des Entwicklungsganges, der Abwege und Mängel des deutschen Dramas und die Bemerkungen über die Veranlassung und den Zweck seiner Studien machten den Abdruck dieses wertvollen Fragmentes sehr wünschenswert. —

E. Manuscriptband II (Heft 4), gr. 4°.

Dies Heft aus den Jahren 1858—60 enthält 104 enggeschriebene, oft schwer zu entziffernde Seiten. Die schon früher beleuchteten Themas kehren wieder, vor- und zurücktretend. Die Versuche, durch mathematische Schemas, durch geometrische Zeichnung den Bau des Dramas sich klar zu machen, wurden ausgeschieden, ebenso manche neue Versuche, das früher knapper, bestimmter, lakonischer Gesagte übersichtlich zusammenzufassen, die nicht abgeschlossen, sondern durch neue sich ihm aufdrängende Detailuntersuchungen unterbrochen wurden. Das Thema über das Wesen der tragischen Charaktere tritt nun anfangs zurück, bald aber heller, farbiger, durchdringender beleuchtet wieder in den Vordergrund. Der Rhythmus der musikalischen Themabehandlung zeigt sich hier sehr anschaulich als die Urform seiner Darstellungsmethode. Durch Ausscheidungen des Unwesentlichen suchte ich ihn auch hier möglichst festzuhalten.

Das Hauptthema dieses wichtigen Bandes ist die Untersuchung über den Unterschied der naiven und sentimentalen Poesiebehandlung, direkt ausgehend und anknüpfend an Schillers Untersuchungen. Der Unterschied der naturalistischen, realistischen, der idealistischen und der künstlerisch-idealen, der rhetorischen und poetischen Darstellungsweise, der in allen Künsten der Kernpunkt verschiedenartiger Komposition und Stilbehandlung ist, wird hier auf dem Gebiete des Dramas nicht bloß in einzelnen Beispielen, sondern im Grundkeime, in der Wurzel aufgezeigt. Ludwig war eine durchaus naive Natur, rhetorischer Darstellung von früh an abgeneigt. Nicht von der Begeisterung eines abstrakten Vernunftideals, sondern von durchdringender

Beobachtung des Wirklichen, von genialer Phantasieintuition derselben ging sein Schaffen aus. Sie entzündete die Flamme seines Talents. — Die Phantasie zeigte ihm in lebendigster Anschauung den innersten Kern des beobachteten Gegenstandes. Die Gestalt im Widerspruche der Gebärde mit ihrer Existenz stand vor ihm, im magischen Phantasiegebilde, in anschaulichster Klarheit, rund und fest in sich abgeschlossen, in dramatischer Gebärde, wie ein lebendiger, wirklicher Mensch. Was er in diesem Bande über diese Phantasieintuition, über sein Farben- und Formenspektrum sagt, das wurde bereits in der Besprechung seiner Pläne und Fragmente in anderer Fassung Ludwigs aus früherer Zeit, im ersten Bande, in meiner Charakteristik der Methode seines dichterischen Schaffens wortgetreu mitgeteilt und erörtert. Das hier mitgeteilte Bekenntnis Ludwigs über sein Spektrum ist nicht identisch mit dem in der „Einleitung seiner gesammelten Werke“ bereits abgedruckten, das aus späterer Zeit ist, und auch im ersten Bande, durchaus unverkürzt, authentisch=wortgetreu abgedruckt wurde. Es tritt nun erst hier, im lebendigsten Zusammenhange seiner Untersuchungen, mit voller Anschaulichkeit als Kern und Grundkeim seines Schaffens, seiner Auffassung der tragischen Kunstbehandlung, scharf und klar beleuchtet in den Vordergrund.

Weil Ludwig in der Natur der Leidenschaft im inneren Widerspruche des von ihr ergriffenen menschlichen Gemütes den Grund des tragischen Charakters fand, eben deshalb war es ihm seiner Natur nach geradezu unmöglich, von einer abstrakten metaphysischen Idee beim Schaffen und Forschen auszugehen, eben deshalb verstand er erst spät, was die Philosophen denn eigentlich damit meinten, wie sie darauf kamen, den Kampf zweier gleicher Berechtigungen, das Pathos derselben gegenüber der Leidenschaft, als das Wesen, als die Hauptsache der Tragödie zu bezeichnen. Der sinnlich=lebendigst angeschaute tragische Widerspruch der Gestalt und ihrer Gebärde, das war der archimedische Punkt, von dem er ausging. Die Beobachtung der Wirklichkeit entzündete die Phantasie, diese verwandelte ihm die wirkliche Gestalt in ein magisches Spiegelbild, in die allerbestimmteste, klar anschauliche Gestalt eines tragischen Charakters. Und zwar, was zu beachten ist, nicht

etwa sofort. Die „Erbförsterphantasiegestalt“ entstand viel später, als die Beobachtung eines ihm sehr ähnlichen Charakters in der Wirklichkeit längst vorbei war. Und doch war sie von ihr entzündet. Blitzschnell, beim Anhören einer Symphonie Beethovens, stand sie vor ihm, im prachsvollsten Goldtone, im Widerspruche der bestimmtesten dramatischen Gebärde mit der Gestalt. Naiver läßt sich die genial-unbewußte Phantasieanschauungsweise des Dichters nicht klar und anschaulich machen, als durch Ludwigs merkwürdiges Selbstbekenntnis über sein Spektrum, das er auch im Gespräche öfters erwähnte. Die bewundernswürdige innere Konsequenz seiner tragischen Charaktere, die auch in der kleinsten Skizze seiner Pläne immer durchleuchtet, die seine Gestalten so poetisch wahr, so theatralisch macht, war eben nur bei einer Dichternatur möglich, die ureigen und fest in sich abgeschlossen, den durchdringendsten Blick hatte für das Ureigne und fest in sich Abgeschlossene jedes, auch des ihm fremdesten Charakters, bei einem Talente, das sich selbst, auch in kritischen, schmerzvollen Lebenslagen, mit kaltblütiger Ruhe, ohne Sentimentalität, gleichsam wie einen Fremden zu beobachten und darzustellen verstand. Durch seine eigenste Natur, durch sorgfältigste Beobachtung der menschlichen Leidenschaft, erschlossen sich ihm die innersten Tiefen des tragischen Charakters, die innerste Verwandtschaft der tragischen Charakterbehandlung der Alten und Shakespeares. Durch die genaueste Analyse der Komposition der Handlung, des Charakters wurde es ihm immer klarer, daß das strenge, konsequente Festhalten des originalen Kernes, der innersten, eigensten Natur der tragischen Charaktere, der Ausgangspunkt, der Fruchtkeim der Shakespeareschen wie der Sophokleischen Tragödie sei, daß die Fehler der deutschen Tragödienbehandlung durch das Abweichen davon wurzelhaft und notwendig bedingt würden. Wie es ihm selbst in hohem, seltenem Grade eigentümlich war, in jedem, auch in dem seiner Natur fremdesten Menschen, mit durchdringendem Phantasieblicke gleichsam den Typus zu schauen und darzustellen, den die Wirklichkeit selbst meist unvollkommen und getrübt zeigt, so hatte er auch den durchdringendsten kritischen Blick für alles, was in den Phantasiegestalten der tragischen Dichter der Natur, dem innersten Wesen derselben nicht

entsprach. Im tragischen Widerspruche des Menschen mit sich selbst fand er das Wesen des tragischen Charakters, in der Wirklichkeit, wie in der Kunst, in der antiken wie in Shakespeares Tragödie.

Das Ausgehen von den Gesetzen der Wirklichkeit in der Gestaltung des tragischen Charakters sah er als das Grundwesen der naiven Kunstbehandlung an, gegenüber der sentimental, die mehr oder weniger von einem idealistischen, absoluten Vernunftideale ausgeht, das zur Darstellung sittlich vollkommener Charaktere führend, das Grundwesen des tragischen Charakters, den ureigenen Zweck der Tragödie aufheben und verfehlen, das zur Verdrängung der Tragödie durch das heroische Idyll, durch die Komödie führen muß, wie dies ja Schiller selbst ausdrücklich bekannte. Der sentimentale Dichter geht von der Sehnsucht nach einer Vollendung aus, die er im Leben fordert, weil er sie wünscht, die aber im Leben selbst nie ganz rein, nie ganz ungetrübt zu finden ist. Die Mischung der Schwäche und Stärke, des Vollkommenen und Unvollkommenen, des Guten und Schlechten im Menschen ist nicht die Grundlage, der Ausgangspunkt seiner Kunstbehandlung. Seine Phantasiebilder sind daher nicht Typen der wirklichen Charaktere, sie werden eben deshalb auch der poetischen Wahrheit gegenüber inkonsequent. Die Entwicklung und Darstellung der Charaktere, der Dinge, nach ihrer eigentümlichen Natur ist ihm nicht die Hauptsache, seine eigene Natur zwingt ihnen eine Entwicklung und Darstellung auf, die ihnen eben nicht eigentümlich ist, die nur der subjektiven Natur, der Willkür des Darstellenden entspricht. In äußeren Verhältnissen sucht er den tragischen Widerspruch, der doch nur in der innersten, eigensten Natur des Menschen zu finden und darzustellen ist. Darin eben sah Ludwig die künstlerische Vollendung Shakespeares, daß er, von der Anschauung der Wirklichkeit ausgehend, die Charaktere in ihrer ureigenen, in sich fest abgeschlossenen Gestalt künstlerisch abspiegelte, daß er weder pessimistischer noch optimistischer Philosoph war, daß beide Betrachtungsarten der Welt und der menschlichen Verhältnisse ihm als einseitige galten, die als solche wohl im Spiegelbilde typischer Charaktere darzustellen seien, die aber nicht den Dichter selbst beherrschen

dürften. Im falschen, ja feindlichen Verhältniß unserer dramatischen Poesie der Wirklichkeit und ihren Gestalten gegenüber, sah und zeigte er immer anschaulicher den Grund aller idealistischen Abwege der deutschen Tragödie. In Schillers Theorie, in seinen philosophischen Aufsätzen fand er ein immer konsequenteres Abweichen von der künstlerisch-idealen Behandlungsweise Shakespeares. Ludwigs Untersuchungen darüber regen geradezu eine Revision der Grundfragen über den Unterschied der naiven und sentimentalen dramatischen Behandlungsweise an, sie zeigen die ethischen und künstlerischen Mängel der letzteren mit durchdringendem Scharfblicke. Es ist sehr zu beklagen, daß er diese wichtigen Untersuchungen nicht abschließen konnte, denn durch sie war doch das erst ganz klar zu machen, was Shakespeare unserer deutschen Poesie ist und noch viel mehr werden muß, was er allein ihr im Drama geben kann. Ist auch vieles nur angedeutet, ist auch insbesondere die Charakteristik der einseitig-idealistischen Darstellungsweise, die er in diesem Bande giebt, die auf Rousseaus Leben und Schriften fast Wort für Wort wie ein Spiegelbild paßt, leider nur Fragment geblieben, so kann doch nach Ludwigs kritischen Bemerkungen über die Mängel unsrer dramatischen Poesie auch in der klassischen Periode, die zum großen Teile eben aus dem Einflusse jenes großartigen Idealistentypus entstanden, kein Zweifel darüber sein, daß er vor allem dazu berufen war, das von anderen vor ihm meist zaghaft oder bemäntelnd Gesagte in voller Klarheit, im Grunde und in der Wurzel aufzuzeigen, es durchaus sachlich nachzuweisen. Es gehört zu den beklagenswertesten Ereignissen unserer deutschen Literaturgeschichte, daß sein frühes Abscheiden ihn hinderte, uns nach allen Seiten hin Klarheit darüber zu schaffen über das, was im Leben und in der Kunst uns noch fehlt, daß er die Resultate dieser Studien nicht in dramatischen Dichtungen, daß er den genialen Entwurf seines durchaus typisch gedachten Wallensteinplans nicht ausführen konnte. Wer seine eigenen Talent- und Charakterfehler so scharf, so klar durchschaute, sie sich so durchaus naiv, ehrlich und mannhaft bekannte, der war wohl vor allen berechtigt und berufen, die Fehler anderer, die Fehler der Nation zu sehen und zu tadeln, der ist durch die Wahrheit

und Reinheit seiner Natur geschützt und gewahrt gegenüber dem uralten Vorurtheile der Gemeinheit, das auch dem redlichsten Wahrheitsforscher persönliche Nebenmotive verdächtigend beilegt und unterschiebt. Was kann uns denn fördern als freimütiger Tadel, als klare Einsicht in das Falsche, besonders dann, wenn es glänzend und genialisch-strahlend auftritt und mit dem Besten, Wahrsten, Edelsten deutscher Art und Natur verhängnisvoll vermischt ist. Nichts ist groß, was nicht wahr ist; dies Lebenswort Lessings war Ludwig wie aus der Seele gesprochen, es war sein Lieblingswort, das er immer und immer wiederholte, dem er treu nachlebte, wie wenige. Man würde ihn sehr verkennen, wenn man dächte, daß er aus persönlichen Rücksichten mit der Veröffentlichung dieser tadelnden Bemerkungen gezögert habe. Er wollte die Sache nur immer reifer und klarer gestalten, eben weil er sie immer mehr als die Hauptsache der Tragödie erkannte. Wäre es ihm vergönnt gewesen diese Untersuchungen abzuschließen, so würde freilich manches Schiefe, Halbwahre weggefallen, manches nur Andeutete besser ausgeführt sein. Aber das Neue, tief Anregende seiner Forschung wird trotzdem unsrer vaterländischen Kunst nicht verloren sein. Es erwartet, vorwärts drängend, seinen Mann, der den Beruf hat, es zu voller Klarheit zu führen und abzuschließen. Der Erbe sei dankbar und vergesse nicht, wem er es verdankte. — Die Wahl des Auszuscheidenden war hier überaus schwierig, weil hier vor allem die Mitteilung des urkundlichen Textes in allem wesentlichen notwendig war. Vieles, nicht durchaus klar Gefaßtes, durfte ich nicht ausscheiden, weil das Wahre und Echte oft unabtrennbar damit verbunden war. Nur wenig, weil es zu unklar und unfertig gefaßt war, schied ich aus, weil ich bestimmt weiß, Ludwig hätte es besser gefaßt oder gestrichen. Ebenso manches, was er später selbst berichtigte. Aber wegen des hier und da noch unvollkommenen, unfertigen Ausdrucks diese wichtigen, sehr wertvollen Untersuchungen, die so tief eindringen in den Kern, in den Centralpunkt der tragischen Komposition, die das Innerste seines Charakters, seiner Lebens- und Kunstanschauung so klar und lebendig erschließen, der Nation vorzuenthalten, dazu konnte ich mich, auch wohlgerwogenen Bedenken gegenüber, nicht entschließen. —

Ludwig wurde einst, im lebhaften Gespräche über Schillers tragische Charaktere, von einem mitanwesenden Freunde unterbrochen mit den Worten: „Aber Ludwig, ist das denn Ihr Ernst?“ Da sagte er, mit einer mir unvergeßlichen Hoheit: „Aber meinen Sie denn, es mache mir Spaß, diese in unserer Nation fortwuchernden Mängel und Schwächen zu sehen und tadeln zu müssen?“ — Eben weil er eine durchaus ehrliche deutsche Natur war, tadelte er mit unbefangenen Freimute das, was im Leben und in der Kunst nicht zu loben, nicht nachzuahmen ist. Eine Engländerin, die ihn im Jahre 1850 in Ed. Devrients Hause über Shakespear und Schiller sprechen hörte, sagte ihm, so dächte man in England fast allgemein, in Deutschland habe sie dies zum erstenmal von ihm gehört. Sein Urtheil darüber war schon in früher Jugendzeit scharf ausgeprägt, was seine im ersten Bande auszugsweise mitgetheilten Briefe beweisen. Es wurde im Verlaufe der Studien nur immer klarer, anschaulicher entwickelt, immer fester begründet.

In den Bemerkungen über die Wege und das Ziel des deutschen Dramas wird man oft Worte eines echten vaterländischen Sehers finden, Mut und Vertrauen weckend, auch bei schärfstem Tadel der Schwächen und Verirrungen. Das schlichte, naive Gedicht „Schön wie das Veilchen“ zc., das ihm hier mitten im Forschungsprozeß wie ein typisches Spiegelbild, wie ein Phantasiespektrum des Poesieideals auftauchte, das zur Darstellung drängend in ihm lebte, es wird in seiner holden Schlichtheit wohl jeden rühren und innigst ergreifen. Es zeigt uns das Tiefste, Verborgenste seines Dichterherzens. Aus falscher Reflexion zur echten, von rhetorisch-idealistischer Darstellungsweise zur künstlerisch-idealen, poetisch-naiven zu kommen, das war der tiefe Naturdrang seines Forschens und Dichtens. Die dahin führenden, die davon abführenden Wege hat er uns anschaulich aufgezeigt und nachgewiesen. Schon die markige Phantasiegestalt seines Herzogs Albrecht in der „Bernauerin“ vom Jahre 1856, dies anschauliche Spiegelbild eines falsch-idealistischen Charakters, deutet auf den Weg naiver Behandlungsweise, nach der er strebte, um von falsch-idealistischer loszukommen. Die Studien zeigen ihn noch klarer und bestimmter. Dies machte ihn eben in seinem kühnen,

gewaltigen Durchbildungsprozeß zu einer großartig=typischen Gestalt unserer dichterischen Übergangsperiode, zu einem Charakter wie von Shafespeare gedichtet. Die gewaltige Kühnheit, ja Verwegenheit, und doch dabei die scheinbar kühle Ruhe und Besonnenheit seiner Natur spiegeln sich anschaulichst im Stil dieser Niederschriften. Es würde meines Erachtens der Kritik schwer fallen, einen Weg zu zeigen, auf dem Ludwig von den Fehlern deutscher dramatischer Behandlungsweise sich und andere direkter und sicherer zu befreien vermocht hätte, als auf dem seiner Studien. Auf dem Schulwege der Universität hätte er in seiner Jugendzeit unzweifelhaft keinen besseren gefunden. Ohne sie war ein so gewaltiger Fortschritt, wie der im ersten Bande nachgewiesene, von der tragischen Behandlungsweise seiner Jugenddramen bis zum Wallenstein=plane, ja nur bis zum Plane und Fragmente der Bernauerin vom Jahre 1856, schwerlich möglich, ja kaum denkbar.

Man kann zweifeln, und er zweifelte oft, ob wir aus den Labyrinth der Reflexion, die uns von der Schulstube an umgarnen, in die uns nächst der lange anhaltenden politischen Schwäche doch vor allem der Hochmut, der Allwissensdünkel philosophischer Schulweisheit im Leben und in der Kunst geführt hat, überhaupt wieder zu naiver dramatischer Kunstbehandlung, zu einer ethisch reiferen, mannhaften Kunstperiode zu kommen vermöchten. Der siegreiche Abschluß des politischen Neugestaltungsprozesses unseres nationalen Lebens wird uns wohl bald die entscheidende Antwort darauf geben. Aber, wenn überhaupt, so kann dies nur erstrebt und erreicht werden durch eine immer klarere Erkenntnis der Irrtümer und Abwege unseres bisherigen Ganges. Sie uns auf dem Gebiete des Dramas klar und überzeugend aufgezeigt zu haben, das ist ein großes, von der Nachwelt erst klar und unbefangen zu erkennendes Verdienst dieser sachkundigsten Studien. —

So kommt denn Ludwig in diesem wichtigsten Bande, in genialer Kühnheit und mit dem durchdringenden Blicke des redlichsten Wahrheitsforschers, zum fruchtbarsten Resultat, zum Centralpunkte seiner Untersuchungen. Die Zeit war nun da, das immer anschaulicher sich Gestaltende zusammenzufassen, es in künstlerischer Form abzuschließen. Der Gang der Unter=

suchung, die dramatische Bewegung der Darstellung erhebt sich hier in gewaltiger Steigerung kühnen Ausdruckes zum Höhepunkte, zur Katastrophe. Die innersten Geheimnisse der tragischen Kunstbehandlung Shakespeares sind ihm nun klar und erschlossen. Die That war gethan, der Abschluß war innerlich vollständig gemacht. Er selbst spricht es in einer Niederschrift dieses Bandes schlicht und freudig aus: „er glaube nun endlich seinen Weg gefunden zu haben und brauche, ohne Opposition und Polemik, die Wahrheit nur einfach durch poetische That zu bestätigen.“ Was ihm selbst die verzehrende Krankheit versagte, das wird anderen nützen, die mit echtem Verufe ihm nachfolgen. Er wird ihnen ein Mahner und Gewissensschärfer sein, wie es uns Lessing einst war und immerdar bleiben wird. —

Alles Wesentliche dieses Bandes wurde, nach Ausscheidung des Unwesentlichen, Zufälligen, zu Individuellen, abgedruckt. Es drängten sich hier nur wenig Planskizzen und Korrekturen ein, am meisten die der „Bernauerin“ vom Jahre 1856 in ihrem Übergangsprozeß zu der vom Jahre 1858, und der Wallensteinplan. Sie wurden hier ausgeschieden, ebenso sämtliche Exzerpte, soweit nicht teilweise Mitteilung wegen Ludwigs Bemerkungen dazu notwendig war. Sie sind entnommen aus Schillers philosophischen Schriften und Briefen, aus den Schriften von Schelling, von Montaigne, von Carlyle, Aristoteles, Ed. Devrient, J. Schmidt, Engel, Maaß, Niemeyer u. a. — Von den Dialogstudien, die auch hier fortgesetzt wurden, ist das meiste abgedruckt. Ebenso die Bemerkungen über das Verhältnis der malerischen und musikalischen Komposition zur dramatischen. Tizian war sein Liebling, ihn fand er mit Shakespeares Weise, Existenz in Bewegung darzustellen, am verwandtesten. Das Bild des „Zinsgroschens“ war ihm das Meisterstück malerischer Kontrastierung, feinsten Charakteristik, bis in die Fingerspitzen hinein das innerste Wesen, die Existenz des Charakters darstellend. Im direkten Gegensatz zur lyrisch-sentimentalen extatischen Charakteristik Correggios. — Ein in diesem Bande niedergeschriebener Briefentwurf über Shakespeares Komposition, der wohl auch nicht abgesandt wurde, dessen Original ich wenigstens nicht erlangen konnte,

wurde wegen lebendiger Darstellung hier mit abgedruckt. — Wie Leonardo da Vinci in seinen Forschungen über die Malerei immer tiefer eindrang in das innerste Wesen der Leidenschaft, ihre Prozesse, ihren mimischen Ausdruck im Leben selbst eifrigst studierend, so verfolgte auch Ludwig diese Studien auf den Gebieten des Lebens, des Wissens und der Kunst mit besonderer Vorliebe. Das Wesentliche davon wurde hier mitgeteilt. —

F. Der Manuscriptband IV (Heft 5), gr. 4^o, der Shakespeare-Studien aus den Jahren 1860 — 65 ist der umfangreichste, er enthält 290 meist sehr eng, oft in- und durcheinander geschriebene Seiten. Auch hier mußte vieles oft zu minutiöse Detail ausgeschieden werden, vieles, was früher präziser und anschaulicher gesagt war. Eine Menge alter und neuer, immer wieder korrigierter Planskizzen zur „Bernauerin, Falsieri, Camiola“ u. s. w., die sich nun immer mehr in den Text eindrängten, wurden ausgeschieden, und soweit dies notwendig war, in meiner Charakteristik seiner Pläne und Fragmente besprochen. Es zeigt sich in den Niederschriften dieses Bandes öfters der Einfluß zunehmender Krankheit. Die Themen werden auch hier vielseitig beleuchtet, die Pläne werden tragisch bedeutender, aber in der Ausführung zeigt sich doch öfters der Nachteil zu anhaltender Vertiefung. Ludwig selbst dachte damals an einen Ortswechsel, an eine Badereise, die Krankheitssteigerung machte dies leider unmöglich. Die Bernauerinskizze vom Jahre 1858 wurde bis zum dritten Akt ausgeführt, der Wallensteinplan immer klarer, lebendiger detailliert, der Gracchusplan entstand und fesselte ihn lebhaft. Zu ihm führte besonders das Studium Plutarchs, das ihn bis zuletzt beschäftigte. — Auch Hegels Ästhetik studierte er damals eifrig, um die Resultate seiner Studien damit zu vergleichen. So grundverschieden auch die Ausgangspunkte waren, so fand er doch manches, dem er völlig beistimmte, so über Musik, über den Unterschied der Poesie und Prosa; aber auch vieles, dem er widersprechen, das er berichtigen mußte. Die Exzerpte aus der Ästhetik — nach der ersten Ausgabe — wurden sorgfältig und umfangreich fortgeführt, manches davon wurde wegen Ludwigs beigelegten Bemerkungen mit abgedruckt. Er verehrte Hegel als tiefen, originalen Denker, als eine echt deutsche,

fest in sich abgeschlossene Charaktergestalt, als eine gewaltige Persönlichkeit, aber im Bezug auf die künstlerische Praxis der Tragödie fand er in seinen Schriften mehr Nachteil als Förderung.

Die Untersuchungen über die Leidenschaft, über die tragischen Charaktere, über Schuld und Leiden, über die verschiedenartige Behandlung derselben in den Werken der Tragiker sind das Hauptthema dieses Bandes. Was er auf dem Wege der Beobachtung des Lebens, der Kunst und seiner eigenen Natur gefunden hatte, das zeigte, das entwickelte ihm keine Schulsystem=Ästhetik. Das Ausgehen vom originalen Kerne des tragischen Charakters, wie er sich in der Wirklichkeit zeigt, das Verwandeln desselben in ein typisches Phantasiespiegelbild, hielt er als die Hauptsache, als den Fruchtkeim der Tragödie fest. Dabei ward ihm der Unterschied der philosophischen und künstlerisch=technischen dramaturgischen Kritik immer klarer. Er suchte ihn in anschaulichen Beispielen nachzuweisen.

Der interessante und lehrreiche Vergleich des „Coriolans“ Shakespeares mit der Biographie Plutarchs führte ihn in diesem Bande zur entschiedensten Klarheit über den Unterschied der realistischen und idealistischen, der naïv=poetischen und sentimental= rhetorischen dramatischen Darstellungsweise. Hier fand er im anschaulichsten Beispiele die künstlerisch=ideale Darstellungsweise, der er nachstrebte, gegenüber der einseitig=realistischen und idealistischen. Er verwarf nun fast alle früheren Pläne, vernichtete vieles bereits davon Ausgeführte, um nie wieder darauf zurückkommen zu können. Er brach die Brücken ab, die zu den Irrwegen seiner Jugendversuche zurückführten. Er wußte nun, was zu erstreben, wohin zu steuern war. Die historische Tragödie beschäftigte ihn bis zuletzt ausschließlich. Der Wallensteinplan gestaltete sich klarer, bestimmter. Noch in unseren letzten Gesprächen kam er mit inniger Wärme oft auf Plutarch zurück. Der Gracchusplan, was ich erst nach seinem Abscheiden erfuhr, beschäftigte ihn damals lebhaft, er war trotz Krankheitsfoltern mitten in der Ausführung. Wie die von H. Lücke in den „Gesammelten Werken“ Band 2, 266 auszugsweise mitgetheilten Planskizzen zeigen, und die hier von mir mitgetheilten Bemerkungen beweisen, wollte er auch hier

streng festhalten an der naiven antik-realistischen Charakterdarstellung Plutarchs, wie Shakespeare im Coriolan. Die Darstellung des tragischen Typus, den die Geschichte und eigenste Erfahrung ihm zeigte, sollte die Hauptsache sein. Wie im Wallensteinplan, drängten die Resultate seiner Forschungen über die Behandlung der tragischen Charaktere zu poetischer That. Die Forschung war abgeschlossen, der Weg gefunden, der, mit Talent und Einsicht verfolgt, gegenüber den Fehlern falsch-idealistischer und falsch-realistischer Kunstbehandlung, die deutsche Tragödie entschieden weiterführen muß. Er stand ihm klar und hell vor der Seele, das beweisen die Niederschriften dieses Bandes.

Es handelt sich, dies scheint vielen noch unklar zu sein, bei den Untersuchungen über Shakespeares Darstellungsweise keineswegs bloß um die Förderung der deutschen dramatischen Kunst. Die Poesiebehandlung überhaupt, die Charakterdarstellung der historischen Kunst, die Behandlung der Biographie, die Bildung des praktischen Urtheils, wird auf dem Wege seiner künstlerisch-idealen Darstellungsweise von den Einseitigkeiten der falsch-idealistischen und falsch-realistischen befreit und durch volle Lebenswahrheit zu künstlerischer Vollendung geführt. Die Charakterdarstellung, die Schicksalsauffassung des Thukydides, Plutarchs, ja selbst Ste. Beuves, Simons, sind der Shakespeareschen noch näher, als die griechische Tragödie. Auch manche neuere Biographie; so z. B. die treffliche Biographie Gutzens von Strauß, die sehr lebhaft an Shakespeares Behandlungsweise erinnert. Ludwigs Bemerkungen über dies Werk, das er sehr verehrte, habe ich mitgeteilt. — Ein abstraktes Vollkommenheitsideal widerspricht der Wirklichkeit des Lebens, es hebt die Wahrheit des tragischen Charakters, es hebt die Tragödie selbst auf. Es führt in der Kunst, wie im Leben, zu falschem Idealismus. Es entzweit die Kunst mit dem Leben, statt das Leben durch die Kunst zu lichten und zu befestigen. Das praktische Urtheil über das Verhältnis der Schuld, des Leidens, über das Schicksal wird in der Tragödie dadurch nur verwirrt und verfälscht, nicht geklärt und berichtigt. Die Einseitigkeiten falsch-idealistischer Politik zeigen in der Geschichte selbst Schwächen unserer Nation, die sich sehr klar in unserer Tragödie, auch

in der klassischen Periode spiegeln. Ein Extrem führte zu dem anderen, in der Kunst wie im Leben. Wird man dies nach den welthistorischen Ereignissen der Jahre 1870 und 71 nicht endlich einsehen und zugeben? Man darf es wohl hoffen. — Ludwig hat darüber in diesem Bande tiefwahre Bemerkungen gemacht. Der falsch-idealistischen, wie der jetzt herrschenden falsch-realistischen Darstellungsweise gegenüber zeigt uns eben im Drama nur Shakespeare den Weg, von dem ausgegangen, an dem festgehalten werden muß. Was Homer, was die Antike unserer Poesie in der klassischen Periode, unserer bildenden Kunst in der Renaissanceperiode war, das ist uns jetzt Shakespeare, das muß er uns nun immer mehr werden. Gründliche Erkenntnis seiner Komposition war doch erst unserer Zeit vorbehalten, dank den unermüdlichen Bestrebungen der deutschen Shakespeare-Forschung. Die Nachahmung Shakespeares, wie früher die Nachahmung der Antike, hat unserer Kunst den herrlichsten, originalsten Aufschwung gegeben, sie aber auch auf große Abwege geführt. Was davon aufgegeben, was festgehalten werden muß, dies nachzuweisen, ist jetzt vor allem die Aufgabe.

Shakespeares, nicht die antike, nicht die romanische Kunstbehandlung, ist unserer Zeit der Regulator, insbesondere auf dem Gebiete der tragischen Kunst. An ihm muß, wie an der Natur selbst, das Auge des Künstlers sich klären und stärken. Die naive Objektivität, mit der seine tragischen Charaktergestalten die Typen des wirklichen Lebens spiegeln, findet sich freilich schon in der antiken Tragödie. Aber ihre Behandlung des Schicksals, der Schuld, des Leidens ist, Shakespeare gegenüber, durchaus und für immer abgethan und nicht mehr nachzuahmen. Ihre tragischen Charaktergestalten waren, wie bei Shakespeare, künstlerisch-ideale Spiegelbilder der Charaktere des wirklichen Lebens. Woran sie im Leben selbst scheiterten, das schauten die Griechen im Spiegel der Bühne. Die leidenschaftlich sich selbst zerstörenden historischen Charaktergestalten des Themistokles, Pausanias, Alkibiades u. s. w. sind in den typischen künstlerisch-idealen Spiegelbildern der Sophokleischen Tragödie noch jetzt uns vollständig klar veranschaulicht. Es sind farbige historische Porträts aus dem wirklichen Leben,

wie Rubens und Rembrandt sie schufen, in bestimmtester Natureigentümlichkeit und doch im prägnantesten künstlerisch-idealen Spiegelbilde. Das Schicksal, das die antiken Tragiker, sei es aus Scheu oder aus Selbsttäuschung, in tiefes Dunkel hüllten, es enthüllte sich in tief-tragischer Gestalt in der Geschichte selbst als ein von den Menschen sich selbst geschaffenes. Der Keim ihrer Tragödie ging durchaus von Darstellung der Leidenschaft aus, von eigenstem Erlebnis. Sie schritt dicht bis an die Grenze der modernen Schicksalstragödie, bis an die der historischen Tragödie Shakespeares vor. Sie ist das treueste Spiegelbild der Geschichte Athens, diese selbst die ergreifendste Tragödie, die je ein Volk erlebte, rasch emporsteigend zum höchsten Glück durch energische Leidenschaft, ebenso plötzlich durch sie stürzend in Ohnmacht und Schmach, in trostlose Knechtschaft. Die Tragödie keines anderen Volkes ist so durchaus mit dem wärmsten Herzblute selbsterlebter Leidenschaft gedichtet worden, wie die griechische. Nie waren die Tragiker echtere Propheten, echtere Volksdichter. Wer die Leidenschaft selbst gefühlt und erlebt hat, der versteht ihre Tragödie. Aber der religiöse Glaube der Griechen brachte die Mängel ihrer Behandlungsweise des Schicksals, der Schuld, des Leidens, die durch Shakespeares durchaus christlich-ethische Behandlungsweise vollständig beseitigt und antiquiert wurden. Seltsamerweise wurden eben jene Mängel besonders von der deutschen Tragödie immer wieder erstrebt und nachgeahmt, während die innerlich konsequente, künstlerisch-ideale Behandlung der Leidenschaft, der tragischen Charaktere, von ihr nur selten erstrebt und erreicht wurde. Händel, Gluck, Beethoven und vor allem Mozart sind der Tragödie Shakespeares näher, als die meisten unserer Tragödien, mit sehr wenigen Ausnahmen. — Was der antiken Tragödie fehlte, die Schicksalsauffassung nach den Prozessen und Gesetzen der Wirklichkeit, das erreichte und zeigte uns eben Shakespeare, die indirekt-mythische Darstellung derselben aufgebend, und zur historischen Tragödie vorschreitend. Weil das Gebiet der historischen Tragödie ihr ganz fehlte, weil das Schicksal der tragischen Charaktere dort mythisch verschleiert, von Shakespeare erst anschaulichst enthüllt wurde, eben deshalb ist Shakespeare und nicht die Antike die Grund-

lage, der Ausgangspunkt, der Regulator der modernen Tragödie. Darzustellen, wodurch die Leidenschaft im Leben selbst das Leben zerstört, das, und nur das ist die Aufgabe der Tragödie.

Über den ethisch-politischen Charakter der Tragödienbehandlung Shakespeares, den Gervinus uns zuerst mit energischem Nachdruck, gegenüber der deutschen, entwickelte und nachwies, findet man auch in Ludwigs Studien belehrende, treffliche Bemerkungen. Seine technischen Untersuchungen bezeichnen scharf und genau die Punkte, von denen wieder ausgegangen werden muß, wenn die deutsche Tragödie, was sie immer wieder versuchte und nie aufgeben darf, der Echtheit und Reinheit der Kunstbehandlung Shakespeares in originaler Weise nachstreben will. Naiv-poetische Behandlung der Tragödie, im Gegensatz zur tendenziös-lyrischen, rhetorischen, in der sich auch jetzt noch unsere Tragödie meist bewegt, war das Ideal, das Ludwig in seinen Plänen und Studien immer entschiedener und klarer erstrebte. Und das ist es auch in der That, wonach nun alles drängt, wonach sich alles sehnt. Der kühne, geniale Reformator schaute mit hellem Blicke den Weg, auf dem sie zu erstreben ist, die Abwege, auf denen sie verfehlt wird. — Man wird, ich hoffe es, nach den Auseinandersetzungen des von Ermüdung im Kampfe mit der Krankheit Getrübten, auch aus diesem Bande ersehen, daß er immer tiefer eindrang in das Wesen, in das technische Detail der tragischen Kunst. — Die Untersuchungen über den Dialog, die Analyse und der Vergleich der verschiedenartigen Behandlungsweisen desselben, die Analogieen der malerischen, musikalischen und der dramatischen Komposition, die Untersuchungen über den Unterschied des Dramas und des Epos, über das Verhältnis der Schauspiel- und Dichtkunst, über Leidenschaft, Affekt, Reflexion und über die dramatische Darstellung ihrer Prozesse, vor allem aber über die Natur der tragischen Charaktere, machen diesen Band sehr lehrreich und wertvoll.

Die umfangreichen Exzerpte, wo sie nicht, wegen Ludwigs Bemerkungen dazu, mitzuteilen waren, wurden ausgeschieden. Von den Planskizzen wurden hier ausnahmsweise einige Bemerkungen zum Gracchus mitgeteilt, weil das Ent-

stehen gerade dieses Planes, bei Gelegenheit des Vergleiches der Coriolandarstellung Shakespeares und Plutarchs, sehr charakteristisch und aufschlußreich ist. Hier erkannte er im anschaulichsten Spiegelbilde den Unterschied naiv-poetischer und lyrisch-rhetorischer, sentimentaler Darstellungsweise. — Die ausgeschiedenen Exzerpte sind besonders aus Kerndörfers Rhetorik, aus Kants Anthropologie, aus Machiavell, Solger, Macaulay, Ms. Jameson, Mommsen, Plutarch, Montaigne, Cicero. Ausgeschieden wurden die auch hier oft in den Text sich eindringenden „Romanstudien“, und eine Menge von Plananalysen, auch der Lustspiele Shakespeares.

So schließt denn dieser Band den künstlerischen Durchbildungsprozeß Ludwigs mit entschiedenster Klarheit über alles Wesentliche der tragischen Kunstbehandlung ab. Die Reife und Sicherheit lebendigster Erkenntnis spricht aus dem markigen, sachlich-schlichten Stil, der oft an die plastische naive Ruhe der Alten erinnert. Man fühlt, man sieht es ihm an, daß die Forschung abgeschlossen war, daß alles zur poetischen That drängte. Und sie erfaßte ihn mit gewaltigem Drange, mit verzehrender Flamme, die mächtig auslodernde Begeisterungsglut, noch in den letzten Tagen seines qualvollen Leidens. In der düsteren Ode folternder Körper Schmerzen umleuchtete ihn die Schönheit, die selige Klarheit der tragischen Muse. Mit fiebernder Hand, mit wehmütig-süßer, glühender Lust drängte es ihn festzuhalten, was er schaute, was im hellsten Lichtglanze vor ihm stand. Umweht von den Schauern des Abschiedes, dichtete er am Schwanensange seines Gracchus. Nur seine treue Lebensgefährtin wußte darum, sonst niemand.

„Ihr Götter! keinen Abschied!

Denk' wo ein Römer, da ist Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Rein, keinen Abschied, keinen! Wie der Hirsch —
So hört' ich oft, ich selber liebte nie
Der Jagd grausame Lust — der edle Hirsch,
Wenn tödlich ihm der Pfeil ins Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Thräne bebt
Im großen Aug'; so sinkt er stumm zusammen,
Zum Nacken still das Haupt. So flaglos heilig
Wie dieses edle Tier, sterb' unser Glück.
Noch einmal eh' ich gehe, laß das Haus,

Wo meine Wiege stand, mich grüßen, dann
 Wie Kinder plaudern wir von schönern Tagen;
 So gleit' ich, wie ein welkes Blatt vom Zweig,
 Das unter Schwestern eben noch geflüstert,
 Das niemand fallen sieht. Dorthin gewandt
 Steht ihr und — dahin scheid' ich mit der Sonne.“ — —

Immer und immer wieder las er sie ihr vor, diese markerschütternden, prophetischen, tiefinnigen Verse. Sie konnten sich nicht davon trennen. Wie es daſteht, so kam es, faſt Wort für Wort, bis auf die eine Thräne, die erste, die ich bei dem Gewaltigen ſah, kurz vor ſeinem Abſcheiden. Die naive Schönheit, die priesterliche Hoheit, die ſtille Erhabenheit ſeines ſelig austönenden, im Geſange hinfchwindenden Lebens ſpiegelt ſich treu und wunderbar verklärt in dieſem mild=wehmütigen, klaglos=feierlichen, tiefinnigen Scheidegrüße des Dichters.

G. Zu dem letzten kleinen Manuſcripthefte Nr. 6 der Shakespear=Studien in gr. 8^o, 21 Seiten, aus dem Jahre 1865 iſt nur wenig zu bemerken. Es lag noch auf dem Sterbebette des Dichters. Einiges darin, den Gracchus betreffend, mit Bleiſtift verzeichnet, war auch mit der Lupe nicht zu entziffern. — Metriſche, ſprachliche Studien und die Unterſuchungen über den Dialog beſchäftigten ihn bis zuletzt. Wie ſorgfältig und anſchaulich ſie waren, zeigt das abgedruckte Beiſpiel aus Othello. Die Beobachtung der Paranthefenbehandlung im Dialog Shakespeares, die Unterſuchung über den Einfluß derſelben auf den Bau ſeines Dramas brachte dem eifrigen Forſcher noch den letzten, anregenden Fund. — Die kurze Zuſammenfaſſung über das Tragische, über das Verhältniß der Schauſpiel= und Dichtkunſt entſtand ſicher in der letzten Zeit. Sie enthält früher Ausgeführtes als ernſtes, tief eindringendes Mahn= und Abſchiedswort des tiefinnigen Forſchers.

So übergebe ich denn nun mit wehmütiger Freude dieſe teuere Studienvermächtniß des früh abgeſchiedenen Dichters ſeiner Nachwelt. Möchte es ihr — und den Seinen — die Frucht bringen, an die er gedacht, auf die er gehofft hat.

Plötzlich, wie durch ein Wunder Gottes, iſt uns Deutſchen der Himmel gelichtet. Der Frühling, auf den Ludwig, wie viele ſeiner Strebens= und Leidensgefährten, vergebens harrete,

er ist nun endlich herrlich eingezogen im deutschen Lande. Nach jahrhundertlanger politischer Ohnmacht, die auch auf unserer dramatischen Kunst wie ein Fluch lag, nach Kampf und Nacht ist die der deutschen Nation gebührende Weltstellung durch deutsches Schwert siegreich errungen, ist das deutsche Reich uns glorreich neu begründet. Halten wir es nun fest mit Gottvertrauen, bauen wir es treulich aus mit deutschem Charakter, mit deutschem Gemüt; dann wird, man darf es getrost hoffen, auch die deutsche Kunst wieder frischen Mut fassen, dann wird die wirre, oft recht trostlose Übergangsperiode, in der auch Ludwig sich mühselig durcharbeitete, abgeschlossen sein für immer, dann wird die ersehnte neue Epoche des deutschen Volksdramas, die im Morgenrothe patriotischer Jugendbegeisterung bereits aufdämmert, — der klassischen Dichterperiode ebenbürtig, ihre Mängel und Schwächen vermeidend, Shakespeares Bahn dem Bedürfnisse der neuen Zeit gemäß folgend, herrlich erblühen. — Wie ein weithin leuchtendes Naturphänomen steht es ja nun vor uns, in lebendigster dramatischer Anschaulichkeit, das erschütternde und erhebende Drama des Volkskampfes romanischer Scheingröße und schlichter deutscher Art, im großartig-tragischen Gesichtsbilde, wie von Shakespeare gedichtet. Die unerträgliche romanische Weltherrschaft ist gebrochen, der Lügendämon gestürzt, im Staube liegt die buhlerische Alterherrlichkeit, die auch unser deutsches Leben, unsere vaterländische Kunst verhängnisvoll verwirrte und verpestete. Nun endlich, man darf es wohl hoffen, wird mannhaft=schlichtes, beharrlich=edles deutsches Kunststreben wieder frei aufatmen und nicht wie bisher verhöhnt und verspottet verkümmern und darben. Was uns in der Wirklichkeit siegreich befreite, das wird auch in der Kunst nun wieder mächtig werden und herrschen.

So entfalte denn der deutsche Kunstgenius getrost sein heiliges Sternbanner, nicht romanischer Scheingröße, sondern der, Geist und Gemüt befreienden Wahrheit und Schönheit germanischer Kunstbehandlung Bahn brechend. Jetzt mehr als je kann und muß das deutsche Drama es wieder wagen, Shakespeare nachzustreben. Der Bann ist gelöst, der auch unsere klassische Kunstperiode im Drama von Shakespeares Kunstwahr-

heit noch fern hielt, trotz herrlicher, nie wieder erreichter Blütenpracht ureigner Kunstschönheit. Unsere realistischen Ideale waren nicht die Ideale jener Kunstzeit, es ist etwas Neues, Eigentümliches, was in der Kunst wie in der Politik und im Volksleben zur lebendigsten Gestaltung drängt, das nun endlich freie Bahn hat. — Noch sind wir die Franzosen nicht los, der geistige Weltkampf beginnt erst, der die Früchte des siegreichen Schwertkampfes uns bringen wird. Noch immer giebt es in unserer Kunst, in unseren Häusern und Familien bethörte Anbeter romanischer Scheingröße. Doch nach dem gewaltigen Gottesgerichte, das wir erlebten, kann die innere Läuterung nicht ausbleiben. Shakespeares sittliche Schlichtheit, seine seelenvoll-schöne Wahrheit wird mehr und mehr Gewalt bekommen und die deutschen Kunstgeister mit sich fortreißen. Es giebt keinen besseren Weg, kein edleres Ziel gegenüber der Unwahrheit und Lüge. Die hochmütigen Nörgeleien der Epigonen unserer jungdeutschen Schule, die aufgeblähte Buchstabenweisheit unserer blasierten Deutschfranzosen wird mehr und mehr schweigen lernen. Was Englands politische Stürme einst als herrlichste Frucht nationaler Volksbegeisterung auf dramatischem Gebiete gezeitigt, das wird auch uns zu teil werden, wenn auch in anderer, uns eigener Gestalt. So wenig wie das neue deutsche Kaiserreich dem alten, immer wieder romanisierenden gleichen, seine Schwächen und Mängel nachahmen wird, so wenig wird die Nachahmung Shakespeares der früheren, auch nicht der unserer klassischen deutschen Dichterperiode gleichen. In der Kraft des Geistes und der Wahrheit, nicht in pedantischer Nachahmung der Form ruht das Geheimnis seiner Nachfolge. Nach dem Jahre 1870 wird sich ein deutsches Volksdrama entfalten, das deutsch und doch Shakespeare'sch ist, wie Ludwig es hoffte, wie er und Heinrich von Kleist — wie selbst Grabbe und Hebbel in ungünstigsten Zeitverhältnissen es beharrlich erstrebten, und doch nur teilweise zu erreichen vermochten. War doch auch unsere klassische Kunstperiode im Drama nur ein großartiger, nur zu früh aufgegebener Anfang dazu, der nun weiter geführt werden muß. Jene Mängel und Schwächen der deutschen Kunstbehandlung werden jetzt klarer und unbefangener erkannt werden, als bisher. Ludwigs gewaltiges Streben,

sein treues Beharren, sein redliches Forschen wird vom keimkräftigen Kern der Nation nun bald völlig erkannt und gewürdigt sein. — Ein weissagender Genius steht er an der Pforte einer neuen, großen guten Zeit Deutschlands; die Schwächen seiner Werke sind leicht zu erkennen, man erkenne nun endlich auch neidlos und freudig die eigentümliche Größe und Schönheit, die herrliche Charakterwahrheit dieses echt-deutschen Mannes, die Reinheit und Klarheit seines Ringens und Strebens nach dem echten dramatischen Kunstziele, das er in aller Not seines schmerzenreichen Lebens freudig festhielt. Wenn von irgend einem unserer Zeit, so darf man es wohl von ihm hoffen, daß er nach seinem Abscheiden erst recht unter uns fortleben und wirken wird. Er war ein Vorkämpfer der neuen Zeit, die nun endlich nach siegreich-gemeinsamer That für Deutschland gekommen ist. Seine Studien waren keine Irrgänge einer grübelnden Natur, er ging den von den Verhältnissen seiner Zeit, seines Lebens gebotenen richtigen Weg, um uns aus narfortischer Salonlust wieder auf frische grüne Auen deutscher Volkspoesie zu führen. Er war nicht bloß ein Suchender, er hat festen Grund und Boden gefunden, von dem aus nach politisch errungener Macht und Freiheit ein epochemachender Fortschritt unseres deutschen Volksdramas wieder möglich und unzweifelhaft wird. Seine Kämpfe und Studien mußten im Interesse der deutschen dramatischen Kunstgeschichte gemacht, und eben deshalb seine Niederschriften darüber in sorgfältiger Auswahl der Nation überliefert werden. Sie sind ein herrliches Kleinod, ein edles Besitztum der deutschen National-litteratur. Aus Lessings Geist geboren, wie sie sind, werden sie auch mitwirken an der sittlichen Befreiung und Förderung unserer vaterländischen Kunstweise.

Sollte es mir gelungen sein, das geheimnisvoll verschlossene, und doch so schlichte Charakterbild dieses verehrten Mannes aus den Urkunden seiner litterarischen Verlassenschaft in anschaulicher Gestalt seiner Nachwelt als schlichtes Ehren-
denkmal überliefert zu haben, dann wäre mir jahrelange, oft hoffnungslose Mühe reichlichst belohnt, dann ist der Zweck meiner Mitteilungen, die — ich hoffe es, eine nicht unwillkommene Ergänzung seiner unlängst erschienenen „ge-

sammelten Werke“ sind, nach schweren Kämpfen glücklich erreicht. —

Hier ist der Weg gewiesen, den energisch zu verfolgen die Aufgabe seiner glücklichen Nachwelt sein wird. Sein Schaffen und Sinnen kämpft unserer Dichterjugend mutig voran, sein mühseliges Ringen und Forschen hat ihr den Weg ebnen helfen. Ähnlich seinem Geistesbruder, Heinrich v. Kleist, schied er kurz vor dem glorreich ersetzten Siege unseres Volkes über unerträgliche Frechheit romanischen Hochmuths, aber ohne zu zweifeln. — Hier ist die Rüstung, hier sind die Waffen des edlen Ringers für unser vaterländisches Volksdrama. Nicht rückwärts nach der Antike, nicht nach der klassischen deutschen Poesieperiode zurück, — vorwärts drängte es ihn mit heißer Sehnsucht, mit beharrlichem Vertrauen, nach dem vom deutschen Kunstgenius immer und immer wieder erstrebten Ideale einer Shakespeares ebenbürtigen Kunstweise. — Was er erstrebte und errang, das sei dem Genius der nunmehr freudig aufblühenden deutschen Dichterjugend gewidmet, damit auch auf dem Gebiete des Dramas die realistischen Ideale unserer Zeit zur Reife kommen mögen. Still und sinnig wie unsere Altvordern ihre Runen, so schrieb Ludwig seine Betrachtungen nieder, aber Schrift und Wort des Thüringer Waldsohnes werden mächtig nachhallen und erweckend in die Tiefe unseres Volksgeistes eindringen, das wahr machend, was vor Jahren an seinem Grabe gehofft ward:

— Sein teures Erbe wird mit Flammenworten
In spätester Zeit und in den fernsten Orten
Ein Trost und Führer edlen Geistern sein.
Was dich befreite, Held der Kraft und Wahrheit,
Das wird siegreich mit sonnigheller Klarheit
Berשמmettern Wahn und Eitelkeit und Schein! —

Loschwitz bei Dresden, im Juni 1871.

Moritz Seydricht.

