

www.e-rara.ch

Shakespeare

Genée, Rudolf

Hildburghausen, 1872

Zentralbibliothek Zürich

Shelf Mark: 43.424

Persistent Link: <https://doi.org/10.3931/e-rara-72493>

Dramen nach antiken Stoffen.

www.e-rara.ch

Die Plattform e-rara.ch macht die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Drucke online verfügbar. Das Spektrum reicht von Büchern über Karten bis zu illustrierten Materialien – von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

e-rara.ch provides online access to rare books available in Swiss libraries. The holdings extend from books and maps to illustrated material – from the beginnings of printing to the 20th century.

e-rara.ch met en ligne des reproductions numériques d'imprimés conservés dans les bibliothèques de Suisse. L'éventail va des livres aux documents iconographiques en passant par les cartes – des débuts de l'imprimerie jusqu'au 20e siècle.

e-rara.ch mette a disposizione in rete le edizioni antiche conservate nelle biblioteche svizzere. La collezione comprende libri, carte geografiche e materiale illustrato che risalgono agli inizi della tipografia fino ad arrivare al XX secolo.

Nutzungsbedingungen Dieses Digitalisat kann kostenfrei heruntergeladen werden. Die Lizenzierungsart und die Nutzungsbedingungen sind individuell zu jedem Dokument in den Titelinformationen angegeben. Für weitere Informationen siehe auch [Link]

Terms of Use This digital copy can be downloaded free of charge. The type of licensing and the terms of use are indicated in the title information for each document individually. For further information please refer to the terms of use on [Link]

Conditions d'utilisation Ce document numérique peut être téléchargé gratuitement. Son statut juridique et ses conditions d'utilisation sont précisés dans sa notice détaillée. Pour de plus amples informations, voir [Link]

Condizioni di utilizzo Questo documento può essere scaricato gratuitamente. Il tipo di licenza e le condizioni di utilizzo sono indicate nella notizia bibliografica del singolo documento. Per ulteriori informazioni vedi anche [Link]

Die Dramen nach antiken Stoffen.

Die römischen Tragödien.

Julius Cäsar. Antonius und Cleopatra. Coriolan.

Von diesen drei Tragödien existiren keine frühern Drucke als die in der ersten Folioausgabe. Daß alle drei Stücke der Zeit der vollkommenen Reife des Dichters angehören, darüber herrscht kaum irgend welche Meinungsverschiedenheit; auch ist als ziemlich sicher anzunehmen, daß „Julius Cäsar“ um einige Jahre früher entstanden ist als die andern beiden Tragödien. Nach den historischen Ereignissen schließt sich „Antonius und Cleopatra“ an „Cäsar“ fast unmittelbar an. Cäsars Ermordung fand 44 v. Chr. statt; Brutus und Cassius fielen 42 v. Chr. in der Schlacht bei Philippi, und Antonius, der nach Entfernung des Lepidus vom Triumvirat (40 v. Chr.) die Herrschaft im Orient erhielt, starb im Jahre 30 v. Chr. — „Coriolanus“ ist dagegen von beiden Stücken durch einen Zeitraum von etwa 450 Jahren getrennt; und da auch in der Idee diese Tragödie durchaus selbständig dasteht, so besprechen wir sie nicht nach der Folge der geschichtlichen Ereignisse, sondern nach der Folge, wie der Dichter die drei römischen Dramen schrieb.

„Julius Cäsar“ wird, nach verschiedenen äußern Gründen, in den ersten Jahren des Jahrhunderts entstanden sein. Aus einem Verse in Weevers „Mirror of Martyrs“ hat neuerdings Halliwell gefolgert, daß die Tragödie nicht nach dem Jahre 1601, in welchem diese Schrift erschien, aufgeführt sein

Shakespeare's Leben.

konnte. In der betreffenden Stelle ist auf Brutus hingewiesen, wie er der „vielköpfigen Menge“ versichert, daß Cäsar „herrschsüchtig“ war (that Caesar was ambitious), und daß darauf der beredte Marc Anton durch den Preis der Tugenden Cäsars die Meinung gegen Brutus kehrt. Ferner kommen in Draytons „Baron's Wars“, und zwar erst in der 1603 erschienenen zweiten Auflage, einige Verse vor, welche an die Lobesworte erinnern, die Marc Anton dem todten Brutus widmet. Collier meint, daß Drayton diese Verse von Shakespeare geborgt haben müsse; einen verstärkten Grund für diese Annahme sieht er in dem Umstand, daß in allen weitern Ausgaben von Draytons „Baron's Wars“ bis zum Jahre 1613 die Verse unverändert so stehen blieben wie 1603, daß hingegen in der Ausgabe von 1619 (also nach dem Tode Shakespeare's) die Verse so geändert wurden, daß sie mit der entsprechenden Stelle bei Shakespeare noch viel mehr übereinstimmten*). Daß ein Dichter wie Shakespeare hier nicht von einem untergeordneten Schriftsteller borgte, ist selbstverständlich, und es müßte danach „Julius Cäsar“ schon mindestens 1603 existirt haben, wenn nicht (nach dem Citat in „Mirror of Martyrs“) schon 1601. Ob die Bemerkungen des Polonius im „Hamlet“ über eine theatralische Aufführung des „Cäsar“ auf eine andere als die Shakespeare'sche Tragödie zielten, muß dahingestellt bleiben. Wir wissen nur, daß schon Stephen Gosson (School of Abuse) 1579 eine „History of Caesar and Pompey“ erwähnt, und daß später ein Stück „Julius Cäsar“ von W. Alexander (später Lord Sterline) gegeben worden. In Henslowe's Tagebuch befindet sich ferner

*) In der ersten Form lauteten die Verse:

Such one he was, of him we boldly say,
In whose rich soul all sovereign powers did suit,
In whom in peace the elements all lay
So mix'd, as none could sovereignty impute.

und schließen dann:

It show'd perfection in a man.

In der spätern Aenderung lautet die betreffende Stelle:

In whom so mix'd the elements did lay
— — — — when Nature him began,
She meant to show all that might be a man

aus dem Jahre 1602 die Nachricht von einer Tragödie „Caesar's Fall“, bei welcher mehrere Autoren genannt sind.

Daß von Shakespeare's drei römischen Dramen „Julius Cäsar“ zuerst geschrieben und aufgeführt worden, ist schon durch die große Popularität des Stoffes unzweifelhaft. Erst von dieser Tragödie aus und durch die Beschäftigung mit dem Plutarch dürfte der Sinn des Dichters für die großen römischen Charaktere gesteigert und die Anregung zu den folgenden Arbeiten gegeben worden sein. Plutarch's Lebensbeschreibungen (in der erst durch Vermittelung des Französischen hergestellten, aber trotz dieses Mediums ziemlich getreuen englischen Uebersetzung von North, 1579) blieben für alle drei römischen Dramen Shakespeare's die vermuthlich einzige Quelle, und der Dramatiker ist im Gange der politischen Ereignisse den Berichten Plutarch's überall gefolgt. In solchen Momenten, die den Keim zu einer dramatischen Ausbreitung enthielten, ist er dabei stets seinem großartigen Gefühl für die Wirkung des Reinemenschlichen gefolgt. In dieser Hinsicht gehören zu seinen höchsten Triumphen die Scene im 3. Acte vor der Rostra, und im 4. Act die ganze 3. Scene im Zelt des Brutus. Ueber die Vorgänge unmittelbar nach der Ermordung Cäsars findet man in dem Berichte Plutarch's nur die dürftige Skizze für das großartige farbenreiche Bild, das Shakespeare daraus schuf. Aus der klassischen Rede des Brutus ist gar nichts im Plutarch gegeben, und von der Rede des Marc Anton — die bei Plutarch sich keineswegs so unmittelbar anschließt, — ist nur angegeben, welchen Eindruck das Testament Cäsars auf die Menge machte, wie ferner M. Anton das blutbesleckte Kleid und die Stiche darin dem Volke zeigte, und wie dieses dadurch zum Aufstand gereizt wurde. Also der ganze wundervolle Bau dieser Rede, die kunstvolle Steigerung darin, die uns in ihren Wirkungen ein Massengemälde von einziger Art zeigt, gehört dem Geiste Shakespeare's. — Der Tod eines großen Mannes, wie hier speciell die Ermordung Cäsars, wird an sich kaum geeignet sein, die ideale Grundlage eines Drama's abzugeben. In Shakespeare's Drama bildet der Tod Cäsars nicht den

Abſchluß der dramatiſchen Handlung, ſondern vielmehr den eigentlichen Mittelpunkt des Gemäldes; um dies Ereigniß gruppiren ſich die andern Vorgänge. Man hat deſhalb auch finden wollen, daß dies Drama viel eher den Titel Brutus verdiente und nicht Cäsar; denn Brutus erſcheint in der That als der handelnde und durch eigene tragische Schuld tragisch untergehende Held. Dieſer Einwand trifft jedoch viel mehr die eigentlich theatraliſche Wirkung als die Verletzung eines äſthetiſchen Grundſatzes. Allerdings iſt es nicht Cäsar allein, mit dem wir's zu thun haben; aber es iſt der Konflikt, in welchen durch Cäſars Größe wie durch die in ſeiner Größe liegenden Gefahren für die Freiheit Roms ein reiner, edeldenkender Mann, der nicht gerade ein großer Politiker iſt, gebracht wird. Da Cäsar größer als Brutus, und da ſeine Größe vorzugsweiſe mitwirkend an dem Schickſale des Brutus bleibt, ſo gab Shakeſpeare dem Stücke den Namen Cäſars. Nach der ganzen Anlage des Stückes blieb dem Dichter nicht Raum, einen der größten Männer der Weltgeſchichte weder in ſeiner ſtaatsmänniſchen Weiſheit, noch in ſeiner Feldherrngröße vorzuführen. Von Brutus wiſſen wir nur, daß er ihn liebt; des Caſſius Worte über Cäsar laſſen uns nur den Gefährlichen erkennen. Die Schilderung der Vorgänge bei dem Luperkaliensfeſte, die von ſeinen Schmeichlern veranſtaltete Komödie mit dem Darreichen des Diadems iſt Zug für Zug dem Berichte Plutarchs entnommen, nur mit der mißvergünftigen Ironie gewürzt, mit welcher Caſca über den Hergang berichtet. Die Worte, mit denen Cäsar ſich ſelbſt wiederholt charakteriſirt, müßten daher auf uns den Eindruck des Renomiſtiſchen machen, wenn nicht die ganze gegen ihn gerichtete Verſchwörung zeigte, daß er wirklich ein großer Mann. Der Dichter hat aber wohlweiſlich in dem ſo konzentrirten Charakterbild uns den großen Mann auch in ſeinen menſchlichen Schwächen gezeigt; ohne dieſe wäre Cäſars Fall für die Tragödie nicht dramatiſch motivirt geweſen, und ohne ſie würde auch Brutus nicht die hohe tragische Bedeutung erlangt haben. Je größer endlich Cäſars Selbſtvertrauen, ſein ſtolzes Poſten auf ſeine unverrückbaren

Beschlüsse ist, um so mächtiger wird sein unmittelbar auf diese imponante Erhebung folgender jäher Sturz. Wie wir Cäsars Größe erst aus dem Reflex der ganzen gegen ihn gerichteten Verschwörung erkennen, so entwickelt sich aus demselben Punkte auch unsere Sympathie für ihn; und wie erst in dem Momente, da er seinem Geschick verfällt, unsere Theilnahme für ihn erweckt wird, so wächst auch seine Größe weit über den Moment seines Todes hinaus. So knapp wie die Charakteristik seiner Person, so meisterhaft ist übrigens seine Einführung vom Dichter behandelt, mit wenigen, aber scharfen Streichen. Die wenigen Worte, die er bei seinem ersten Auftritt zu Marc Anton spricht, bezüglich des Berührens der Calpurnia bei dem Wettlauf, zeigen uns eine trübe Wolke, die auf seinem Gemüthe lagert: die Sorge um seine Dynastie. Gleich darauf warnt ihn der Wahrsager vor „des Märzen Idus“; und wie Cäsar diese Meinung kurz und vornehm abweist, zeigt er sich uns hier, wo sein persönlicher Muth ins Spiel kommt, weniger abergläubisch als bei der eben erwähnten Gelegenheit. Bei seinem zweiten Auftritt weist uns der Dichter auf Cäsars Scharfblick hin; und indem er in seiner Beurtheilung des „hagern Cassius“ uns seine Menschenkenntniß bewundern läßt, erhalten wir dadurch gleichzeitig von Cassius selbst ein vollständiges Porträt in den lebhaftesten Zügen. So kunstvoll wie diese ganze Exposition ist, in welcher der Dichter mit ein paar knapp geschilderten Situationen uns sogleich auf den Boden versetzt, der uns die weiteste Perspektive eröffnet, so meisterhaft ist das Wachsen der Verschwörung, die Zug um Zug sich steigende Gefahr schildert, wobei aus den politischen Dialogen gleichzeitig die beiden Hauptcharaktere der Verschwörung, Brutus und Cassius, in lebensvollster Menschlichkeit hervortreten. Diese ganze Gliederung des Dramas bis zum Aufruhr am Schlusse des dritten Actes ist durchaus vollendet. Leider tritt hiernach eine Erschöpfung des Interesses ein; in den beiden letzten Acten erhält die Situation kein neues fortbewegendes Motiv mehr; zwei volle Acte bewegt sich hier die Handlung auf völlig gleichem Niveau. Nicht wenig trägt dazu der Umstand bei, daß das

Interesse für Marc Anton mit der gewaltigen Scene im dritten Akte erschöpft ist. Was den Charakter des Marc Anton betrifft, so hat der Dichter in ihm Eine Seite besonders stark hervorgehoben, welche für die ungeheure Wirkung seines Handelns und für die ganze Idee der Tragödie von allerhöchster Wichtigkeit ist; es ist dies seine wirkliche Liebe zum Cäsar. Es ist denn auch keineswegs seine hinreißende Beredsamkeit und seine auf die Unselbständigkeit der gedankenlosen Masse spekulirende Kunst der Agitation allein, die den großen Erfolg erzielt. Wie Brutus gegen seine persönliche menschliche Empfindung nur nach seinen politischen Theorien handelte und durch diese Verlehrung seiner bessern innersten Natur sein tragisches Geschick über sich heraufbeschwor, so handelt Marc Anton gerade nach dem natürlichen Zuge seines Herzens, nach seiner rein menschlichen Empfindung. Bei all seiner Leichtgläubigkeit, bei der sonstigen Frivolität seines Wesens, im Gegensatz zu dem gewissenstrengen ernstern Brutus, ist doch des Antonius Schmerz um Cäsar wahr und tief; dieser Schmerz überwältigt ihn so sehr, daß er beim ersten Anblick von Cäsars Leiche selbst die Gefahr vergißt, die ihm inmitten der Verschworenen droht. Zugleich aber besitzt Marc Anton politische Klugheit genug, um auch bei der Masse auf diese unmittelbare Empfindung, auf das rein Menschliche zu spekuliren. Er geht auf die Entwicklung der politischen Grundsätze des ehrenwerthen Brutus gar nicht ein. Er sagt wohlweislich, er kenne nicht die Gründe, aus denen Cäsar, als dem Staate gefährlich, fallen mußte; aber er zeigt dem Volke die blutenden Wunden des todten Cäsar:

„Die armen stummen Munde, heiße die
Statt meiner reden! —“

Obwohl der Dichter dem Charakter des Brutus sich mit ganz ersichtlichlicher Liebe zugewandt hat, so zeigt er doch auch überall die Kurzsichtigkeit des Politikers und die Einseitigkeit seiner Theorien, die ihn zu dem unnatürlichen, abscheulichen Mord treiben. Als in seiner ersten Unterredung mit Cassius vom Festplaze her der Jubel der Menge ertönt, sagt Brutus:

Wie ich fürchte, wählt
Das Volk zum König Cäsarn.

Und auf des Cassius Frage: wenn Brutus dies fürchte, so hieße das ja wohl, er möchte es nicht gern, — erwiedert Brutus: „Nein, Cassius, nicht gern, doch lieb' ich ihn.“ In diesen wenigen Worten ist der ganze tragische Konflikt im Brutus dargelegt: der Widerstreit seines persönlichen Gefühls gegen seine politischen Doktrinen. Aber in dem Selbstgespräch, in welchem er die That erwägt, schraubt er künstlich seinen Patriotismus so in die Höhe, daß er schon deshalb sich zur That entschließt, um Schlimmes zu verhüten, was da kommen könnte. Wenn aber auch Brutus die Freiheit Roms durch Cäsars Tod hätte retten können, so bleibt doch der Meuchelmord immer ein schlechtes Argument. Cäsar war es, der — nachdem unter Pompejus die Macht der Oligarchie thatsächlich gebrochen war, die Demokratie sich aber unfähig gezeigt — Cäsar war es, der bei der Zerrüttung der Parteien die Macht, das Ansehen und das Glück des Staates befestigte. Ein „ehrenwerther Mann“ wie Brutus konnte es beklagen, daß die Sache solchen Lauf nahm, aber er konnte durch die Ermordung des großen Mannes der Sache keine glücklichere Wendung geben. Er sagte zwar in der Versammlung der Verschwornen, als er sich dagegen erklärt, daß auch Antonius fallen müsse: „Wir Alle stehn gegen Cäsars Geist; da wir diesen nicht erreichen können, so muß Cäsar für ihn bluten.“ Das ist aber eine sehr schlechte Sophistik, mit der er im Grunde die That selbst verurtheilt. Der Verlauf zeigt denn auch, daß Cäsars Geist in der That für die Schwerter seiner Gegner unerreichbar blieb. Das Schlimmste für Brutus, und was seinen Untergang vor Allem herbeiführen mußte, das war der Zwiespalt in seiner eigenen, ursprünglich weich gearteten Natur, ein Zwiespalt, der ihn zu Inkonsequenzen und politischen Fehlern gelangen ließ. Brutus war eine zu milde Natur, als daß er die von ihm übernommene Rolle mit der dafür nöthigen Rücksichtslosigkeit hätte durchführen können. Er that seiner innersten Natur Zwang an, als er auf den Plan der Verschwörer einging; seine strengen Grundsätze gingen über seine

weicher geartete Natur weit hinaus, und dies gewaltsame Verleugnen seines bessern, menschlichen Wesens mußte sich schwer an ihm rächen; während auf der andern Seite Marc Anton gerade dadurch, daß er dem natürlich menschlichen Gefühl sein Recht läßt, zum Triumphe gelangt. Diesen großen sittlichen Grundgedanken der Tragödie hat der Dichter klar und in großen Zügen dargelegt, ohne nach der einen oder andern Seite sich selbst zum politischen Parteimann zu machen, also ganz und gar im höchsten poetischen Sinne.

Nicht minder zeigt er diesen wahrhaft poetischen Sinn in der Scene des vierten Actes, in welcher er bei dem Zwiste der beiden Feldherren, Brutus und Cassius, das natürlich menschliche Gefühl zum mächtigen Durchbruch auch bei denen gelangen läßt, die es dem Cäsar gegenüber in widernatürlicher Weise verleugneten. Wie die Gereiztheit Beider es uns fühlen läßt, daß ihnen ihre Ziele bereits entschwunden sind, so hat auch ihre Versöhnung in dieser Situation etwas tief Ergreifendes. Es ist, als ob sie, unsichtbar umschlungen von dem nahen gemeinsamen Unglück, ihre Herzen um so heftiger an einander pressen. Es ist eine drückend schwüle Luft, die wir in den beiden letzten Acten der Tragödie athmen. Das Verhängniß schreitet mit riesigen Schritten weiter und weiter; wie eine dunkle schwere Wolke lagert es über der ganzen Handlung. Diese Stimmung bereitet das Erscheinen des Geistes trefflich vor, welches uns auf den tiefen Sinn dieses unaufhaltsamen Niederganges der Republikaner weist. Brutus erkennt es wohl, woran er und seine Genossen zu Grunde gehn, als er bei der Nachricht vom Tode des Titinius ausruft: „O Julius Cäsar! du bist mächtig noch. Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter in unser eignes Eingeweide lehrt.“ Das rein Symbolische der Erscheinung des Geistes Julius Cäsars kommt aufs bestimmteste zum Ausdruck. Wie mit diesem Geiste keineswegs etwas Uebernatürliches in die realistische Handlung eingreift, so zeigt sich in ihm der tief innerliche Gedanke des durchaus wahren Lebens, der hier in die äußerliche Erscheinung tritt. Der Geist Cäsars ward dadurch zur leitenden Idee der letzten Acte der Tragödie.

Auch Plutarch läßt im Zelte des Brutus diesem eine Schreckgestalt erscheinen, die sich seinen „bösen Dämon“ nennt. Shakespeare aber, indem er ihn ausdrücklich als Cäsars Geist bezeichnet, nimmt dadurch dem Phantom das Gespenstliche, indem er es uns lebendig fühlen läßt, daß nur Cäsars Geist, seine unbezwingliche Größe es ist, an der das Unternehmen der Verschwörer zu Grunde geht. Es ist außerordentlich, wie der Dichter, ohne irgendwo in dem ganzen Drama zu einer Diskussion über die eigentlich politische Frage zu kommen, ohne auch auf den großen geschichtlichen Zusammenhang der Ereignisse hinzuweisen, dennoch die politische Idee in der rein künstlerischen Darstellung lebendig genug hervortreten läßt. Nur von solchem echt poetischen Gesichtspunkte aus, der mit dem allgemeinen sittlichen Grundgedanken zusammenfällt, konnte der hervorragend politische Stoff zu so großer dramatischer Bedeutung erhoben werden. Auch des Brutus letztes Wort, ehe er sich selbst den Tod gibt, stellt uns nochmals seinen eigenen tragischen Konflikt mit aller Deutlichkeit vor's Auge. Und die Worte, mit denen der siegreiche Marc Anton schließlich den persönlichen Charakter des Brutus verherrlicht, bilden einen sanften Schlußakkord, versöhnend auch für die tragische Schuld des Brutus.

Von „Antonius und Cleopatra“ befindet sich in den Buchhändlerregistern vom Jahre 1608 eine Eintragung, „a booke called Anthony and Cleopatra“; aber wir besitzen keinen frühern Druck von der Tragödie als den der Folio. Daß aber unter jener Eintragung (die Bezeichnung „a booke“ ist den dramatischen Sachen sehr häufig gegeben) Shakespeare's Tragödie gemeint war, kann kaum einem Zweifel unterliegen; man ist darüber einig, daß das Stück der letzten Periode des Dichters angehört, und nach jener Eintragung können wir für die Zeit seiner Entstehung das Jahr 1607 oder 1608 annehmen. Auch die standhaftesten Vertheidiger aller Mängel des Dichters sind gegenüber dieser Tragödie etwas schüchtern; und die sonderbare Ansicht Coleridge's, welcher „Antonius und Cleopatra“ unbedingt neben *Year* und *Othello* stellt, ist ziemlich isolirt ge-

blieben. Wenn wir getrost zugestehn können, daß die Größe des Dichters auch aus der im Großen und Ganzen verfehlten Komposition dieses Stückes hervorrage, so sind wir ihm gegenüber doch hier in einem ähnlichen Falle wie beim Timon: wir müssen vermuthen, daß dem Dichter in seiner letzten Schaffenszeit hie und da der Maßstab für die dramatische, insbesondere auch theatrale Form verloren gegangen war.

S. Daniel hatte schon 1594 den Stoff dramatisch behandelt; auch war 1595 die Uebersetzung einer französischen Tragödie von Antonius (nach Garnier von der Countess of Pembroke) erschienen. Shakespeare aber hielt sich unmittelbar an Plutarch, und er folgte hierbei seiner historischen Quelle mit nicht weniger Treue als beim Cäsar. Die breite Mannigfaltigkeit der historischen Ereignisse gestattete ihm jedoch hier nicht, bei der Weite der Uebersicht auch eine genügende Klarheit derselben zu erreichen. Der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Ereignisse sind hier das Verderben des Dramatischen. Shakespeare hätte ein wesentlich anderes und vielleicht in der theatrale Wirkung erfolgreicheres Drama geschaffen, wenn er Alles ausschließlich auf den psychologischen Prozeß im Antonius zusammengezogen, wenn er die beiden großen Persönlichkeiten, Antonius und Cleopatra, von den verwirrenden historischen Verhältnissen mehr hätte ablösen können, so daß die geschichtlichen Ereignisse, als bloßer Hintergrund, nicht hemmend, unterbrechend und verwirrend in diejenigen Vorgänge sich drängten, auf deren dominirendes Interesse es doch nun einmal abgesehen ist. Shakespeare war offenbar schon durch Julius Cäsar zu sehr von dem Interesse der weitem geschichtlichen Ereignisse, mit ihrer ganzen Perspektive, umfassen, als daß er sich zu einer Beschränkung derselben in der dramatischen Handlung entschließen konnte. Im „Cäsar“ bildete der breite politische Boden auch zugleich den Konflikt, der im Brutus und Cassius gegen Cäsar und seine Nachfolger durchzukämpfen war; im Brutus war der politische Konflikt auch zugleich der sittliche. Ganz anders in Antonius und Cleopatra, wo die Umstrickungen einer heldenhaften Natur durch die verführerischen Künste eines

Weibes einen psychologischen Prozeß gaben, der, wenn auch in Verbindung mit den großen historischen Ereignissen stehend, doch ganz für sich, neben denselben durchzuführen war. Doch füllte der Dichter das Drama mit den von Plutarch ihm berichteten historischen Ereignissen so bis zum Rande an, daß diese allzu reichliche Benutzung des gegebenen Stoffes der dramatischen Einheit und der allein durch gewisse Koncentrirung des Stoffes möglichen Eindrucksfähigkeit durchaus nachtheilig werden mußte. Alle Beziehungen des Antonius zu Cäsar und Lepidus, die wohl entbehrliche Episode des Sextus Pompejus, die Betheiligung der Fulvia am Kriege und ihr Tod, das Bündniß mit Octavia, deren Stellung zwischen Bruder und Gatten — das Alles thürmt sich hier um die beiden Hauptgestalten. Ganz besonders aber leidet der letztere Theil des Drama's, der 4. und 5. Akt, an dieser stofflichen Ueberladung, da der Dichter auch hier Alles aus Plutarchs Mittheilungen verwerthen wollte. Der Kampf in Alexandrien, der Verlust der Flotte, des Antonius Argwohn und Wuth gegen Cleopatra, deren Flucht in das Grabmal, des Denobarbus Abfall, die Scene des Antonius mit Croso, der sich selbst statt seines Herrn tödtet, des Antonius Selbstentleibung und langsames Sterben, sowie endlich alle Vorgänge in dem Grabmal der Cleopatra bis zu ihrem und ihrer Frauen Tod: — eine solche Menge von Aktion mußte um so verderblicher sein, als sie sich über einen allzu breiten Raum ausdehnt und deshalb unmöglich die Zuschauer in Klarheit über den Zusammenhang aller Ereignisse halten kann. Wir haben es deshalb auch in „Antonius und Cleopatra“ mehr mit dramatisirter Geschichte als mit einem Drama zu thun. Im Julius Cäsar ist die Perspektive viel größer, hier ist es die Fläche. Wenn wir auf diese Mängel in der Komposition hinweisen, so geschieht es, um die Thatsache zu erklären, daß ein Werk voll so großer Schönheiten, so viel imposanter und feiner Züge dennoch für die theatralische Darstellung sich als unwirksam erweist. Wer den Reiz dieser Dichtung mittelst der Lektüre auf sich wirken läßt, ist sehr geneigt, den Genuß, der ihm durch den Glanz der Sprache, die Tiefe der Gedanken und durch die Schärfe der

Charakteristik zu Theil wird, auch für die scenische Darstellung als selbstverständlich vorauszusetzen. Allein in der plastischen Darstellung wird auch eine ununterbrochene Kette von Schönheiten in der Totalität wirkungslos bleiben, wenn in der Gruppirung des Stoffes die richtigen Verhältnisse fehlen. In der Lektüre werden wir die Lücken unwillkürlich aus unserer Phantasie oder aus der geschichtlichen Kenntniß ergänzen, die Ungleichheiten, Widersprüche oder Dunkelheiten durch Reflexion ausgleichen. Diese Vermittelung fällt aber weg, sobald wir die Handlung in plastischer Handgreiflichkeit vor uns sehn. In der sinnlichen Vorstellung muß Alles fertig in sich abgeschlossen sein; der Blick des Zuschauers reicht weder hinter die Kulissen, noch in des Dichters Werkstätte.

Abgesehen von der Unklarheit in den großen Ereignissen, welche hier das persönliche Interesse an Cleopatra und am Antonius stets unterbrechen und abschwächen, ist noch ein sehr wesentlicher Uebelstand bei dieser Dichtung darin zu erkennen, daß dieselbe einen zweifköpfigen Mittelpunkt hat, und daß weder für den einen noch für den andern Theil ein Uebergewicht des Interesses sich geltend machen kann. Der Charakter des Antonius ist zwar vom Dichter gegenüber dem geschichtlichen Vorbild sehr verschönert, und in dieser Art der Behandlung sehen wir Shakespeare's richtige Erkenntniß für das, was dem Helden einer Tragödie nöthig war; aber über die geschichtlichen Thatfachen konnte er darum doch nicht hinausgehn, und er mußte sich dabei ganz auf das Menschliche in seiner Persönlichkeit beschränken. Statt des leichtsinnigen, genußsüchtigen und charakterlosen Menschen, wie ihn Plutarch schildert, finden wir im Drama die bessern Seiten im Antonius sorgfältig hervorgekehrt. Den Wankelmuth, das leicht Entzündliche, aber Wechselnde, Unzuverlässige seines Wesens sehn wir hier nur als das Resultat der Zerstörung, welche die bestrickenden Künste eines Weibes gegen die ursprünglich edle und männliche Natur verübt haben; die Schönheit, das Heldenhafte blizt noch überall hindurch. Auch Plutarch stellt Cleopatra als des Antonius böses Verhängniß dar; aber Shakespeare hat gerade in der

Beredelung des Helden das psychologische Interesse an ihm sehr erhöht. Der Cleopatra Schönheit wird von Plutarch nicht als so außerordentlich geschildert wie das unwiderstehlich Fesselnde in ihrem Verkehr, und ihre gegen Antonius angewandten Künste werden als die der raffiniertesten Koketterie sehr bestimmt gekennzeichnet. Shakespeare hat auch diesen Charakter mehr vertieft, vor Allem durch das höhere Maß von Leidenschaftlichkeit. Das fortwährend Widerspruchsvolle ihres Wesens ist es gerade, was den dämonischen und zerstörenden Zauber des Weibes ausmacht. Das fortwährende Abstoßen, um immer aufs Neue zu reizen, fesselt nicht nur die Sinnlichkeit, sondern beschäftigt auch die Phantasie. Die Zerstörung einer männlichen Natur wie Marc Anton durch die verführerischen Künste eines leidenschaftlichen und ehrgeizigen Weibes mag allerdings ein dramatischer Vorwurf sein. Ihr Ehrgeiz wünscht den Sieg über Marc Anton, aber nicht sein Elend. Dadurch, daß ihr Triumph zugleich ihr eigenes Elend wird, erhält sie in der That einen tragischen Zug, aber unsere Sympathie kann ihr deshalb trotzdem nicht zu Theil werden; für Marc Anton aber haben wir wohl Bedauern, aber kein wirklich tragisches Mitgefühl. Weder in seinem noch in ihrem Untergange empfinden wir etwas durch die Größe des Falls Erhebendes, wie es in so hohem Maße im „Julius Cäsar“ das Tragische der untergehenden Größen überragt.

In „Coriolan“ erhebt sich der Dichter wieder zur höchsten tragischen Gewalt. In der mächtigen Persönlichkeit des Cajsus Marcius war hier dem Dichter wieder ein Mittelpunkt gegeben, in welchem das rein menschliche Interesse innerhalb der politischen Aktion sein volles dramatisches Gewicht erhalten hat.

„The tragedy of Coriolanus“, wie das Stück in der Folioausgabe bezeichnet ist, wird allgemein als eines der letzten Werke des Dichters betrachtet. Malone, Dyce u. A. setzen das Stück in das Jahr 1610, für welche Annahme allerdings positive Anhaltspunkte fehlen. Daß es aber der letzten Periode des Dich-

ters angehört, dafür spricht der ganze Stil, die Behandlung des Verses, die Tiefe und Ausführlichkeit in der dominirenden Charakteristik der Hauptgestalten.

Wie im „Julius Cäsar“ uns der Kampf der Republik gegen die durch das Genie Cäsars sich immer unwiderstehlicher befestigenden monarchischen Principien gezeigt ist, so sehn wir innerhalb der Tragödie „Coriolan“ auf dem Boden der Republik den Streit des aristokratischen und demokratischen Elements vorgeführt. Die Gegensätze der streitenden Elemente werden mit aller Schärfe, Eindringlichkeit und Klarheit dargelegt, und schon aus der Schärfe der Gegensätze empfinden wir das Unveröhnliche derselben. Auf der einen Seite, der des Volkes, sehn wir Unbeständigkeit, kleinlichen Neid und niedrige Gesinnung; auf Seiten der Aristokratie Starrsinn und Trotz, einseitiges Pochen auf die Verdienste um den Staat. Wiewohl aber diese Gegensätze, das Ringen der tribunischen Gewalt mit der konsularischen, der plebejischen mit der patricischen, den eigentlichen politischen Boden der Tragödie bildet, so ist unser Interesse daran doch nur durch die große Persönlichkeit des Helden gefesselt, den glänzenden Mittelpunkt des Ganzen, auf welchen sich alle Theile der Handlung zusammenziehen. Durch Cajus Marcius erhalten auch die bedeutenden Charaktere der Volturnia, des Tullus Aufidius u. s. w. erst ihre volle Beleuchtung und reflektiren auch auf Ihn in bedeutungsvoller Weise. In diesem richtigen und in keinem Momente verloren gehenden Schwerpunkt des Drama's, in dieser Vollheit und Ganzheit der gesammten Komposition muß „Coriolan“ den vollendetsten Kunstwerken des Dichters beigezählt werden. Die Charakteristik der Hauptgestalt ist mit solcher Kraft des Genie's, in solcher Fülle gegeben, daß nichts bei ihr im Unklaren bleibt. Der Dichter hat auch hier, so sehr er für den Helden die ihm nöthige Theilnahme in uns zu erregen weiß, sich nicht verleiten lassen, auf Kosten der Wahrheit seinen Charakter zu verschönen. Für Diejenigen, welche in Shakespeare eine vorwiegend aristokratische Geistesrichtung erkennen wollen, wird stets „Coriolan“ als bequemes Beweismittel dienen. Wir

sehn aber dennoch auch hier den Dichter auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei. Wiewohl seine Verachtung der gedankenlosen und tyrannischen Masse auch hier sich unzweideutig kundgibt, und wiewohl er die Tribunen mit entschiedener Geringschätzung behandelt, so hat er dennoch von den im Charakter des Cajus Marcins vorhandenen Flecken nichts zu bemänteln versucht. Er hat vielmehr seinen unbändigen Hochmuth, der ihn auf den traurigsten Abweg, zum Verrath an Vaterlande führt, dermaßen hervorgekehrt, daß das Moment seiner tragischen Schuld hier in der Dichtung in viel schärferer Beleuchtung erscheint als in den geschichtlichen Quellen. Wenn er einerseits seinen Hochmuth dadurch motivirter erscheinen läßt, daß er die Vertreter der plebejischen Partei in das ungünstigste Licht stellte, so hat der Dichter dennoch den Charakter des Helden selbst nach der geschichtlichen Quelle keineswegs veredelt. In dem Moment seines Sturzes — da er auf die Anklagen der Tribunen diesen Rede zu stehn hat, — erscheint das Maß der Schuld Coriolans in den geschichtlichen Mittheilungen sogar noch geringer als in der Tragödie. Hier wie in allen Scenen, in denen Coriolan erscheint, hat der Dichter durch einen großen Reichthum seiner Züge den persönlichen Charakter des Helden so lebensvoll gestaltet, daß die großen Principienfragen gegen dies Eine große Charakterbild weit zurücktreten. Seine Verachtung der Masse, wie er sie äußert, ist bei ihm stets unzertrennlich von seiner mächtigen Persönlichkeit, von seiner überströmenden Manneskraft und seinem hohen Mannesstolz. Aber auch seinen Mangel eines eigentlichen Vaterlandsgefühls hat der Dichter, noch ehe er ihn zu dem Rachewerk gegen Rom schreiten läßt, in einzelnen Andeutungen gebührend hervorgehoben und dadurch seine unselige That aus seinem ureigenen menschlichen Wesen entwickelt. Mehr als sein aristokratischer Stolz, der bei ihm stets der Natur eines Helden und eines selbständigen Mannes entspringt, müßte uns jenes Bündniß mit den Feinden Roms der Sympathien für ihn berauben. Aber Shakespeare hat auch hier als Gegengewicht seine Persönlichkeit so ausgestattet, daß sie uns unwiderstehlich fesselt, und

daß wir auch da, wo wir ihn verurtheilen müssen, mit unserer Theilnahme auf seiner Seite stehn. Nicht die grenzenlose Tapferkeit allein ist es, mit der er uns anzieht, sondern es ist vielmehr die unbedingte goldne Wahrhaftigkeit in seinem ganzen Wesen. Er sagt es bei jeder Gelegenheit seinen Gegnern ins Gesicht, was er von ihnen hält. Selbst da, wo er etwas von ihnen zu erlangen wünscht, nicht für sich, sondern um seine Mutter zu befriedigen, kann er kein falsches Wort, nicht einmal eine unschädliche Zweideutigkeit über seine Lippen bringen. Ebenso zeigt sich sein reines Wahrheitsgefühl in dem stolz-bescheidenen Zurückweisen aller Belohnungen, in seinem tiefen Haffe gegen alles müßige Geschwätz und gegen alles Scheinwesen. Streng wie gegen sich selbst in der Erfüllung seiner Pflichten als Krieger, ist er's auch in seinen Forderungen gegen Andere. Indem er seine eigenen Leistungen als Maßstab für Andere geltend macht, zeigt sich die große Einseitigkeit seines Wesens; bei seinen hohen Gaben und schönen Eigenschaften fehlt ihm der ausgleichende kritische Verstand, um dieselben in wohlthätiger Weise verwerthen zu können. Ein feines Gegenstück ist darin Menenius Agrippa, — der die Masse ebenso verachtet, der viel mehr noch von Herzen Aristokrat ist, aber dabei eine seiner organisirte Natur als Cajus Marcius, nicht von so sprödem, hartem Stoffe. Wo Coriolan das Volk schmäh't und beleidigt, da begnügt sich Menenius von seinem vornehmern Standpunkte aus, es mit heiterm Spott zu behandeln.

Die Frauen bilden für des Marcius Charakter eine wichtige und interessante Ergänzung. Sein Weib Virgilia ist von zartem Stoffe, schweigsam und häuslich und von milderer Weiblichkeit, wie Er ganz Mann. Die scheinbaren Gegensätze beider Naturen haben etwas Harmonisches. Ganz anders ist das Verhältniß des Cajus Marcius zu seiner Mutter Volunna. Die Herbheit, die in dem Sohne nach einer Richtung so stark hervortritt, finden wir bei seiner Mutter in noch stärkerm Maße. Wie echt und unerschütterlich Cajus Marcius in seiner Wahrhaftigkeit ist, tritt recht eindringlich durch den Gegensatz hervor, den in dieser Beziehung Volunna

bildet, mit ihrer politischen Klugheit, mit ihrer Selbstbeherrschung und Verleugnung ihres Wesens, wo es gilt, einen Vortheil über die Gegner zu erlangen. Die Härte und rücksichtslos sich äuffernde Mannhaftigkeit des Cajus Marcius wird einzig und allein durch seine Liebe zu seiner Mutter bewältigt. Bei Volunnia hingegen überwiegt ihr Stolz auf ihren Sohn ihre Liebe zu ihm. Das natürlich Menschliche des Muttergefühls tritt bei ihr zurück, da sie sich seiner Wunden freut, und da sie ihn im Kampfe gegen seine bessere Natur zur Demüthigung nöthigt. In ihr überwiegt die politische Klugheit, in ihm die großartige und reine Mannhaftigkeit; wo wir aber aufhören, ihn deshalb anzustarren, da lieben wir ihn um so mehr. Volunnia ist eine bei weitem mehr abgeschliffene Natur, und ihr Blut steht völlig unter der Herrschaft ihres überlegenen Verstandes. Sie zeigt dies nicht allein in der Art und Weise, wie sie den Sohn durch ihre Ueberredung seiner bessern Natur entfremden möchte, als sie ihn zur Umkehr nach dem Forum bewegt, — sondern sie zeigt auch später, da sie im Lager ihn um die Schonung Roms bittet, daß sie den Begriff Vaterland höher stellt als Er, der freilich auch hier ganz menschlich empfindet, da nur die ihm angethane Kränkung ihn ganz beherrscht. Auch da er durch Volunnia erweicht wird, geschieht es nicht, weil diese ihn zum Bewußtsein seiner Pflicht gebracht hätte, sondern einzig und allein aus Liebe zur Mutter, zu seinem Weibe und Kinde; denn noch in der letzten Scene sagt er den Volkern, er kehre zu ihnen zurück „so wenig angesteckt von Vaterlandsgefühl“, wie da er auszog. Dies ist es denn auch allein, was ihm den Untergang bereitet; denn er fällt nicht durch die Römer, sondern durch sein Bündniß mit den Feinden Roms. So klar und korrekt wie der Dichter dies sittliche Moment zur vollständigsten Anschaulichkeit brachte, ebenso zeigte er in theatralisch-technischer Hinsicht seine große Meisterschaft. Am mangelhaftesten ist in dieser Hinsicht der erste Akt mit der langen Reihe von Volks- und Schlachtszenen. Erst mit Coriolans Rückkehr nach Rom beginnt die feste Gliederung des dramatischen Baues. Obwohl Shakespeare seiner

geschichtlichen Quelle im Ganzen wie auch in Einzelheiten ziemlich genau folgte, so zeigte er doch auch wieder in dem ganzen scenischen Arrangement — namentlich des 2. und 4. Actes — sein Genie für die selbstgeschaffene dramatische Form. Die kunstreiche Gipfelung in der Scenengruppe bis zur Verbannung Coriolans ist von mächtiger Wirkung. Außerdem zeichnet sich diese Tragödie vor manchen andern Meisterschöpfungen des Dichters dadurch aus, daß die dramatische Spannung nicht vor dem Ende des Drama's an Stärke einbüßt, sondern bis zum gänzlichen Schlusse vollkommen ausreicht.

Timon von Athen

und

Troilus und Cressida.

Die beiden Dramen Shakespeare's, welche Stoffe aus dem griechischen Alterthum behandeln, haben das mit einander gemein, daß sie — allerdings aus verschiedenen Ursachen — für uns schwer zu lösende Probleme geworden sind; das eine wegen seiner widersprechenden Bestandtheile in der dichterischen Form, das andere wegen seines eigenthümlichen Verhältnisses der Form zum Inhalte.

Beide Stücke „Timon“ und „Troilus und Cressida“ werden allgemein in die letzte Schaffensperiode des Dichters gesetzt.

„Das Leben des Timon von Athen“ war der Titel dieser Tragödie in der Folioausgabe, in welcher das Stück zum ersten Male im Druck erschien; wenigstens ist eine frühere Einzelausgabe desselben bisher nicht bekannt geworden. Malone setzte das Stück in das Jahr 1610; andere englische Kritiker, Drake, Chalmers u. A., nahmen für die Zeit seiner Entstehung die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts an, während es neuerdings ziemlich allgemein in die letzten Lebensjahre des Dichters gesetzt wird. Die Gründe dafür sind jedoch

wenig stichhaltig; denn neben den darin enthaltenen großen Zügen hat es offenbar große Mängel, nicht allein in der Ausfüh-
 rung einzelner Partien, sondern in der ganzen Anlage der Komposition. Für diese Mängel hat man freilich anderswo Erklärungen gesucht als im Dichter selbst. Schon Coleridge war der Meinung, daß die schlechten Stellen von Zusätzen der Schauspieler herrührten. Knight und andere englische Kritiker suchten hingegen die Mängel und die große Ungleichheit in der Diktion durch die Behauptung zu erklären, daß Shakespeare hier nur der Bearbeiter eines fremden Stückes gewesen sei. Diese Ansicht hat auch in Deutschland Vertreter gefunden; so will Delius z. B. „Timon“ und „Perikles“ einem andern, und zwar einem und demselben Autor — Georg Wilkins — zuschreiben, ohne ausreichende Gründe. Shakespeare soll beide Stücke nur überarbeitet, Manches gestrichen, Manches hinzugefügt haben. Gegen diese Annahme muß man freilich, ebenso wie beim Perikles so auch beim Timon, die Frage aufwerfen, ob es wahrscheinlich sei, daß Shakespeare in der Zeit seiner vollsten Reife dergleichen Bearbeitungen schwacher Machwerke Anderer nicht gründlicher durchgeführt haben würde? Mit mehr Berechtigung vertritt B. Tschischwitz (im Shakespeare-Jahrbuch, Bd. IV) die Ansicht, daß man es hier nur mit einem verdorbenen Shakespeare'schen Text zu thun habe, daß das ursprünglich bessere Stück das Shakespeare'sche gewesen sei, und daß die Mängel in dem uns überlieferten Text von einem andern Autor herrührten, der es so schändlich zurecht gemacht. Die Spuren von Streichungen will der genannte Kritiker auf fast jeder Seite nachweisen, und sie sind ihm um so empfindlicher fühlbar, als sie sich sämtlich als Verstümmelungen des Textes herausstellen. Wiewohl wir uns dieser letztern Ansicht am meisten zuwenden, so wird man doch die Frage vorläufig noch für eine offene halten müssen, und eine endgültige Beantwortung derselben wird kaum zu erwarten sein, wenn nicht für die eine oder die andere Ansicht ein neues Beweismaterial zum Vorschein kommt.

An welche Vorarbeiten der Dramatiker bei Bearbeitung

dieses Stoffes sich lehnte, ist ebenfalls schwer nachzuweisen. In Plutarchs Leben des Marc Anton konnte er durch ein paar Stellen auf die Umrisse des Bildes, u. A. auch auf den Charakter des Apemantus geführt worden sein. In Painters „Palace of Pleasure“ ist ebenfalls die Geschichte vom Menschenfeind berichtet*). Auch existirte allerdings schon vor Shakespeare's „Timon“ ein Stück, das denselben Stoff behandelt, und welches erst in neuerer Zeit herausgegeben worden ist**). In diesem Schauspiel, welches um 1600 entstanden sein mag und vermuthlich für eine akademische Zuhörerschaft geschrieben wurde, setzt Timon seinen Freunden, nachdem er ihre Treulosigkeit bereits kennen gelernt hat, statt des warmen Wassers Steine vor, die als Artischocken bemalt sind. Auch trifft das Finden des Goldes mit dem Shakespeare'schen Drama zusammen. Im Uebrigen ist dies alte Stück ein so dürftiges Nachwerk, daß von einem Vorbilde für Shakespeare's Tragödie gar nicht die Rede sein kann. Von ältern möglichen Quellen wäre noch Lucian zu nennen, aber auch hier sind die Uebereinstimmungen nur sehr allgemeine. Ueberdies konnte Shakespeare von Lucian noch keine englische Uebersetzung benutzen, und es ist daher wahrscheinlicher, daß die übereinstimmenden Züge durch Vermittelung auf Shakespeare gekommen sind. Von wo aus jedoch auch immer der Dichter die Anregung zu seinem Drama erhalten haben mag, so ist die dramatische Komposition jedenfalls als eine originale zu erkennen. Wir können uns deshalb auch nicht damit abfinden, das Lückenhafte in der Ausführung des Stückes und die Ungleichheit im Werthe des Dialogs einer fremden Hand zuzuschreiben. Was in dem Stücke verstimmend wirkt, das gehört der ganzen Komposition an. Die scharfe Hervorhebung der Gegensätze finden wir auch in andern Werken des Dichters; aber eine Ausgleichung der harten Abgrenzungen pflegt dann

*) „Of the strange and beastly nature of Timon of Athens, enemy to mankind, with his death, burial and epitaph.“

***) H. Duce theilte diesen „Timon“ in den Papieren der Shakespeare-Societh 1842 mit, und zwar nach einem alten Manuscript.

in der Art zu liegen, wie er unsere Phantasie mächtig anregt und mitthätig wirken läßt. Im „Timon“ können wir wohl die furchtbare Wandelung in dem Gemüth des Helden, aus der menschenfreundlichen Gütigkeit zum finstersten Menschenhass mit empfinden. Aber wie in der ersten Hälfte unsere Sympathie für den freigebigen Wohlthäter durch seine ziel- und sinnlose Verschwendung erheblich verringert wird, so wird in der zweiten Hälfte unsere Theilnahme für ihn durch die furchtbare Uebertreibung, mit der er selbst gegen Schuldige und Nichtschuldige tobt, uns gewaltsam entrisßen. Wenn allerdings diese Uebertreibung, dieser wilde Paroxysmus von der eigentlichen Idee des Ganzen unzertrennlich ist, so wird doch mit diesem Zugeständniß die Erscheinung selbst nicht unserer menschlichen Theilnahme näher gebracht. Während man, geleitet durch die Bewunderung für die vorhandenen wahrhaft großen tragischen Züge, das Werk als eine der letzten Schöpfungen des Dichters erkennen wollte (wie z. B. Tieck es als einen tiefsinnigen Nachklang des Hamlet und Lear bezeichnete), hielt man mit besonderer Vorliebe an der Annahme fest, daß Shakespeare in den letzten Jahren seines Schaffens von einer tiefen Verstimmung, einer bitteren Lebensanschauung erfüllt gewesen sei. Dieser willkürlichen Annahme widerspricht ganz entschieden die Thatsache, daß die poetischen und keineswegs tragischen Gebilde des „Wintermärchen“ und des „Cymbeline“ den düstern Gemälden des „Lear“ und „Othello“ vollkommen das Gegengewicht halten, daß ferner der „Sturm“, ein Werk voll der liebenswürdigsten Heiterkeit und Harmonie, entschieden zu seinen allerletzten Produktionen gehört. Man braucht deshalb die Menschenverachtung im „Timon“ ebenso wenig dem Dichter zuzuschreiben wie Timons Verschwendung. Daß in Shakespeare's letzter Lebensperiode der philosophische Tiefsinn über die schöpferische Phantasie das Uebergewicht erhielt, ist allerdings unbestreitbar und würde sich bei jedem andern Dichter ebenso erklären lassen wie bei Shakespeare. Daß bei diesem deshalb nicht Alles ins Schwere und Finstere gehn mußte, wie bei „Othello“ und „Timon“, dafür geben wie gesagt

seine andern Werke aus der nämlichen Periode hinlänglich Zeugniß.

„Troilus und Cressida“ gehört zu den wenigen Stücken, welche noch nach dem Jahre 1600 und vor dem Erscheinen der Folioausgabe in Einzeldrucken herausgegeben wurden. „The famous Historie of Troilus and Cresseid“ erschien im Jahre 1609 in zwei Ausgaben, und zwar unter Shakespeares vollem Autornamen. In dem einen Drucke ist in dem Vorworte — der einzige Fall der Art — besonders hervorgehoben, daß „dies neue Stück“ bisher noch nicht auf die Bühne gebracht wurde. Da nun in einem andern, sonst unveränderten Druck aus demselben Jahre das Vorwort fehlt, der Titel hingegen den Zusatz hat: „Wie es im Globus von des Königs Dienern aufgeführt worden“, so müßte man schließen, daß die erste Aufführung des Stückes zwischen den beiden Ausgaben, also ebenfalls 1609, stattgefunden habe. Diese Annahme muß bestehen bleiben, auch wenn man der Erklärung der Herren Clark und Wright (Cambridge-Edition, Vol. VI) zustimmt, daß man es hier eigentlich mit nur einer Ausgabe zu thun habe, indem — abgesehen vom Titel und vom Vorwort — der Satz in beiden Drucken genau übereinstimmt.

Daß der höchst eigenthümliche Charakter dieses Stückes schon den damaligen Herausgebern es erschwerte, dasselbe in eine bestimmte Kategorie zu bringen, geht daraus hervor, daß die Quartausgabe es auf dem Titel als „Historie“ bezeichnet, während es in der Vorrede Comedy genannt wird. Und in der spätern Folioausgabe ist das Stück in die Reihe der Tragödien gebracht, mit der besondern Bezeichnung im Titel „The tragedie of Troilus and Cressida“. Dabei ist das Stück ersichtlich erst nachträglich an diesen Platz eingeschoben, denn im Verzeichniß fehlt es ganz, und in der Paginirung unterbricht es die Folge der Seitenzahlen.

Die beiden Hauptquellen für das Stück sind: Lydgate's „Troye book“ (erschien zuerst 1513) und Chaucers episches Gedicht „Troilus and Cresseide“, das etwa 1372 bis 1380 ver-

faßt sein mag. Lydgate's Buch gab dem Dramatiker den Stoff für die Darstellung des eigentlich politischen und kriegerischen Elements, während die Geschichte der beiden Liebenden dem Gedichte Chaucers entnommen ist. Die Troilusfage entstammt erst dem Mittelalter; von Homer selbst wird nur einmal der Name des Troilus beiläufig erwähnt. Ohne auf den ersten Ursprung und die Fortpflanzung der Troilusfabel — durch Benoit de St. More (12. Jahrhundert), Guido de Colonna (1287) u. s. w. — hier zurückzugehn*), wollen wir nur erwähnen, daß Chaucers augenscheinliche Quelle Boccaccio's Filostrato war, ein sehr umfangreiches Gedicht, in der Mitte des 14. Jahrhunderts geschrieben. Der Charakter des Pandarus, von dem wir bei Boccaccio die ersten Keime finden, erhielt jedoch erst von Chaucer diejenigen Züge, die mit dem Bilde in Shakespeare's Drama übereinstimmen. Chaucers Gedicht war bis zu Shakespeare's Zeit außerordentlich populär, und Shakespeare selbst nennt ein paarmal (so z. B. in „Ende gut, Alles gut“) den „Kuppler Pandarus“. Ob Shakespeare einen dramatischen Vorgänger hatte, ist ungewiß. In den Buchhändlerregistern finden wir bereits unter dem Jahre 1566 „A ballad, the history of Troylus“ verzeichnet, und 1581 wiederum „A ballad, dialoguewise, betweene Troylus and Cressida“. Auch in Henslowe's Tagebuch kommt schon 1599 ein Stück unter dem Titel „Troyeles and Creassedaye“ vor, welches Chettle und Deffer verfaßten, das aber nicht auf uns gekommen ist**). Endlich ist in den Verlagsregistern unterm 11. August 1602 „ein Buch von Troilus und Cressida“ verzeichnet mit der Bemerkung, daß es „von des Lord-Kanzlers Leuten“ aufgeführt worden, wonach man annehmen kann, daß dies Shakespeare's Stück in einer frühern Form gewesen sei, obwohl eine frühere Ausgabe als die von 1609 nicht bekannt geworden ist.

*) Eingehende Untersuchungen über die Troilusfabel enthält das „Shakespeare-Jahrbuch“, Bd. III., von K. Citner, und neuerdings Bd. VI. in einer gründlichen Abhandlung von W. Herzberg.

***) Die Ansicht von A. Dyce, daß einige Partien in dem Shakespeare'schen Stück aus der Feder eines untergeordneten Schriftstellers geflossen, ja daß sie jenem unbekanntem Deffer-Chettle'schen Stück entnommen seien, hat wenig für sich.

Wir haben manche ernste Stücke des Dichters mit heiterer Lösung; in „Troilus und Cressida“ aber haben wir die durchaus eigenthümliche Erscheinung einer parodistischen oder doch wenigstens stark satirisch gehaltenen Komödie mit ganz tragischem Abschluß. Daß Shakespeare bei Behandlung dieses Stoffes seine Sympathien entschieden den Trojanern zugewendet hat, führte Gervinus zu der Annahme, Shakespeare habe sich mit dieser Dichtung in bestimmter Absicht dem Homer gegenüberstellen wollen. Diese Deutung ist schon deshalb eine gewagte, weil Shakespeare den von ihm eingenommenen Parteilstandpunkt einigermaßen schon von der mittelalterlichen Darstellung zugewiesen erhielt und ihn nur verschärfte durch die satirische Färbung des Ganzen. Urici entfernt sich noch weiter von der natürlicheren Auffassung, wenn er meint, Shakespeare habe einerseits gegenüber den Vertretern der Aristotelischen Regeln im Drama darthun wollen, wie sehr Geist und Sitten des Alterthums verschieden seien von der Anschauungsweise der neuern Zeit; andererseits aber habe er sich gegen die Unsitlichkeit in der Behandlung des ehelichen Verhältnisses bei den Alten gewandt und mit seinem Schergeriste die Gefahr erkannt, die in dem Uebermaße von Bewunderung des Homerischen Heroenthums liegen sollte. Shakespeare war denn doch zunächst viel zu sehr Poet in erster Linie, als daß er der Homerischen Dichtung gegenüber eine gut bürgerliche Moral hätte geltend machen sollen. Seine Parteinahme für die Trojanischen Helden stimmte hingegen vollkommen zu seinem starken Rechtsgefühl, und dieses führte ihn naturgemäß zu der großen Bitterkeit, mit der er gegen die Griechen verfährt. Wie er Cressida's Untreue, die von Chaucer elegisch genommen ist, satirisch behandelt hat, so hat er auch gegen die meisten der griechischen Helden unbarmherzigen Spott geübt. Durch diese von ihm eingeschlagene Richtung erregt er jedoch die Erwartung, daß er von der ganzen Sache nur die parodistische Seite darstellen, dabei aber in den Grenzen muthwilligen Scherzes bleiben werde. Diese Auffassung ward jedoch unvereinbar mit dem tragischen Ausgang Hektors, und diesen Ausgang stellt

er in ganzer Herbheit und Härte so tendenziös an den Schluß des Stückes, daß man nur mit einer tiefen Verstimmung von demselben scheiden kann. Zu dem Mitgefühl für den unter Narren und gewissenlosen Lumpen zu Grunde gehenden Helden gesellt sich noch der stärkste Unwille über Achills abscheuliches Nachwerk. Dies ist für Hektor nicht mehr tragisch, aber für die Zuhörer empörend. Wenn der Dichter selbst auch in der Rede des Troilus dieser Empörung Worte gibt, so ist damit für eine Beschwichtigung unseres Gefühls noch nichts gethan. Diese Verletzung des Gefühls stimmt weder zu einem heitern, noch zu einem ernsten Stück, und es geht uns damit auch der Gewinn verloren, den wir von dem sprühenden Witz und der glänzenden Satire haben müßten. Die furchtbare Bitterkeit, die Schonungslosigkeit, mit der hier das Heldenkostüm abgestreift und der Mensch in seinem schlechten Innern enthüllt wird, läßt uns an dem Witz nicht recht froh werden, wenn wir auch dem Geiste des Dichters unsere Bewunderung nicht versagen können.