Werk

Titel: Shakespeare`s Julius Cäsar

Autor: Viehoff, Heinrich

Ort: Berlin

Jahr: 1870

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0005|log6

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Shakespeare's Julius Cäsar.

Von

Heinrich Viehoff.

Bei Shakespeare's Lesern gilt allgemein sein Julius Cäsar für eines seiner Meisterwerke. Gleichwohl ist in der kritischen Welt diese Tragödie bis auf die neueste Zeit Gegenstand vielfacher Ausstellungen gewesen, und zwar in Beziehung auf eine der wichtigsten Eigenschaften eines dramatischen Kunstwerks, die Anlage, Construction und Gliederung des Ganzen. Gottschall (in seiner Poetik vom Standpunkte der Neuzeit) wirft dem Stücke Mangel an Einheit der Handlung und damit auch an Einheit des Interesses vor, — zwei der schwersten Anklagen, die man gegen ein Drama erheben kann. Es lösen hier, behauptet er, zwei Hauptheldeu (Cäsar und Brutus) mit ihren Zwecken einander ab, ähnlich wie bei Schiller Don Carlos und Posa. Andere, von der Unterstellung ausgehend, der Titel des Stücks müsse den Central-Charakter bezeichnen, tadelten, dass der Hauptheld nur in der erstern Hälfte der Tragödie und auch da nur passiv an der Handlung betheiligt sei, dass er, wie Skottowe sich ausdrückt, bloss eingeführt scheine, um getödtet zu werden, und die ganze Hälfte des Dramas, mit den wirkungsvollsten Scenen, hinter seinen Tod falle.

Ulrici glaubt nun unser Drama gegen diese Angriffe schützen zu können, indem er es als Theil eines grössern Ganzen, als zweites Glied eines historischen Tragödien-Cyklus, einer Tetralogie, auffasst, deren Anfangsstück Coriolan und deren letzte Glieder Antonius und Cleopatra und Titus Andronikus seien. Für historische Dramen, wie die genannten, behauptet er, gelte in Beziehung auf organische Einheit der Composition ein anderes Gesetz, als für das

freipoetische, selbstständige Drama. In jenen müsse das Interesse nicht an den Personen, sondern an der Bedeutung des Geschehenden haften; die Geschichte kümmere sich in gewissem Sinne nicht um die Person, ihr Hauptinteresse sei das Factum oder vielmehr die darin sich kund gebende Idee. An einer wahren, organisch gegliederten Einheit eines solchen Interesses fehle es aber keineswegs im Julius Cäsar. Ein Gedanke spiegele sich in Cäsar's Falle, wie in Brutus und Cassius Untergange und in Antonius und Octavian's Siege, ja selbst in den Geschicken Portia's, Cato's, Cicero's u. s. w., und zwar der Gedanke: kein Mensch, und wäre er so gewaltig wie Cäsar und so edel wie Brutus, ist gross genug, um die Geschichte willkürlich am Gängelbande zu führen; nur wer dem Gange der Geschichte folgt, geht als Sieger aus dem Kampf der streitenden Kräfte hervor. In dieser das Kunstwerk zusammenhaltenden und organisirenden Grundidee sieht Ulrici einen genügenden Ersatz für die vermisste Einheit der Handlung und des Interesses an den Personen, wenn er gleich einräumt, dass die freie dramatische Dichtung, die das Interesse auf die Eine Person des Hauptthelden und sein Streben concentrirt, in Gestalt und Composition vollendeter erscheine.

Gegen diese Art, das vorliegende Drama aufzufassen, habe ich mich schon im vorigen Jahrgange des Shakespeare-Jahrbuchs bei der Betrachtung des Coriolan aussprechen müssen. Eine dramatische Production, die mehrere neben- oder nacheinander sich abspinnende Handlungen, mehrere mit ihrem Streben einander ablösende Hauptthelden nur durch das Band eines gemeinsamen Grundgedankens zusammenknüpft, kann ich unmöglich für ein einheitlich organisirtes Kunstwerk, für ein Drama halten. Lässt man aber auch die Frage nach der Berechtigung der Existenz solcher dramatischen Gebilde ganz auf sich beruhen, so muss Ulrici doch jedenfalls nach dem oben angedeuteten Geständniss selbst zugeben, dass wenn es gelingt, Shakespeare's Julius Cäsar als ein freipoetisches, selbstständiges, in jeder Beziehung einheitlich organisirtes, und nicht lediglich durch eine gemeinsame Grundidee zusammengehaltenes Kunstwerk darzuthun, dadurch eine von des Dichters Schöpfungen, die man in irriger Anschauung einer niedrigern Kunstgattung zugewiesen hat, in die höchste und vollendetste Gattung zurückversetzt und somit eine Pflicht der Gerechtigkeit gegen den Dichter geübt wird.

Das ist es nun eben, was sich die vorliegende Abhandlung zur Aufgabe stellt, und es dürfte der Versuch einer gründlichen Lösung dieser Aufgabe auch nach den vielen eingehenden Betrachtungen,

die seit dem Erscheinen von Ulrici's Werke dem Julius Cäsar gewidmet worden, nicht überflüssig sein. Sievers in seiner Schrift „Shakespeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet" (Leipzig, 1851) sieht gleichfalls in Julius Cäsar „ein reines Spiegelbild der Zeit," woraus der Gegenstand entnommen ist, und findet die ganze Handlung und den Kreis von Personen von dem Grundgedanken durchzogen und umschlungen, dass das Menschliche, von dem Staate bis dahin in Fesseln gehalten, nunmehr von demselben abgelöst, den Sieg erringt und sich nach allen Seiten durchsetzt. Kreyssig hebt in seinen Vorlesungen über Shakespeare ganz richtig den Charakter des Brutus als das Centrum des Drama's hervor, gruppirt um ihn die übrigen Personen und entwickelt die Grundzüge ihrer Charaktere, wenn man auch in einigen wesentlichen Punkten ihm nicht beistimmen kann, doch im Ganzen vortrefflich. Indess lag es nicht in der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, aus diesem Gesichtspunkte heraus die Organisation des Stückes nach allen Richtungen hin als eine einheitliche nachzuweisen. Eben so hat schon vor ihm Gervinus den Brutus als den massgebenden Charakter der Tragödie dargestellt und ein meisterhaftes Bild von ihm entworfen; aber er hat sich noch nicht ganz von Ulrici's Auffassung losgemacht; und obwohl er es selbst unwahrscheinlich findet, dass der Dichter beim Julius Cäsar schon eine Weiterführung des Themas im Auge hatte, so betrachtet er dennoch unsere Dichtung als Theil eines grössern Ganzen, als Glied eines historischen Dramen-Cyklus. „Der Dichter, so schliesst er seine Abhandlung, hat dies Geschichtstück behandelt, wie seine englischen Historien. Er fasste den grossen Zusammenhang der römischen Bürgerkriege selbst für dies einzelne Drama in's Auge, an dessen Fortsetzung im Antonius er damals wohl noch nicht dachte. Er blickt auf den Fall des grossen Pompejus zurück und macht es sehr fühlbar, dass Cäsar aus demselben Grunde fällt, aus dem er Pompejus hat fallen machen. Bei dem Triumph über ihn regen sich zuerst die Geister gegen Cäsar; im Portikus des Pompejus treten die Verschworenen zusammen; an seiner Bildsäule wird Cäsar ermordet. Wie sein Tod aus dem Bürgerkriege entsprungen ist, so soll Bürgerkrieg wieder aus seinem Tode entspringen, und ganz wie es Antonius prophezeit, geht Cäsar's Geist um nach Rache, mit Ate an seiner Seite, um die Hunde des Krieges loszulassen. In diesem symbolischen Sinne greift Cäsar noch nach seinem Tode in die Handlung des Stückes ein, das nicht grundlos seinen Namen führt. Jener Fluch des Antonius fällt alsdann in Antonius und Cleopatra auf ihn selber zurück für die Niederwerfung derer, die

ihn geschont hatten, und noch dorthin greifen die Manen des Pompejus fortwirkend über, um auch dieser Historie den Hintergrund der weitern Geschichte zu geben, auf dem der herausgerissene Inhalt dieser Dramen nur Episode ist."

Einer solchen Auffassung entgegen werde ich nun nach allen Seiten nachzuweisen suchen, dass Shakespeare's Julius Cäsar nicht minder, wie sein Coriolan, eine in sich abgeschlossene, durchaus selbstständige Tragödie ist, und dass es dem Dichter hier nicht sowohl um die Darstellung einer Epoche oder Uebergangsperiode im Entwickelungsgange des römischen Volks, als vielmehr um die Veranschaulichung eines grossen, bedeutenden Charakters und des in ihm begründeten individuellen Schicksals zu thun war. Als ein Kriterium zur Entscheidung, ob dieser Nachweis wirklich erbracht und der richtige Gesichtspunkt für die Anschauung des Kunstwerks aufgefunden ist, wird man es wohl gelten lassen, wenn aus dem Standpunkt der Betrachtung, den wir wählen, alle Theile und Glieder des Kunstwerks in völliger Harmonie erscheinen, wenn in der ganzen Organisation desselben, in der Darstellung und Gruppirung der Charaktere, in der Anlage und Durchführung der Handlung, in der Vertheilung des Stoffs, wie in der das Stück durchwehenden Stimmung und dem sprachlichen Colorit sich ein durchaus übereinstimmendes, einheitliches Gepräge zu erkennen giebt, wenn Idee und Stoff des Kunstwerks, Geist und Form sich vollkommen decken, und die an der Composition gerügten Mängel nicht nur gänzlich verschwinden, sondern sogar sich als Vorzüge darstellen.

Man hat schon oft behauptet, dass unser Drama nicht Julius Cäsar, sondern Brutus heissen sollte, und damit auf den eigentlichen Kern- und Mittelpunkt desselben hingewiesen; aber man hat versäumt, die vollen Consequenzen aus dieser Erkenntniss zu ziehen und bei der Anschauung des Stückes sich nur selten von dem Eindruck des irreleitenden Titels frei zu halten gewusst. Hat der Dichter selbst, wie ein paarmal anderswo, so auch hier sich über die wohlbegründete Regel, dass die Titelrolle eines Dramas auf die Hauptperson hindeuten solle, hinweggesetzt, so mochten es wohl Rücksichten auf den nächsten äussern Erfolg sein, was ihn als practischen Theaterunternehmer dazu bestimmte, und zwar hier Rücksicht auf die Zugkraft des grossen Namens Cäsar; aber für den Erfolg seiner Dichtung bei der Nachwelt, für eine dauernde gerechte Würdigung seines Kunstwerks hat er durch jenes Aushängeschild nicht zum besten gesorgt. Scheinen doch selbst ausgezeichnete, einsichtsvolle Kritiker dem unzutreffenden Titel einen ungebührlichen

Einfluss auf ihre Anschauung des Dramas eingeräumt zu haben. Allerdings ist das eine auffallende Erscheinung; denn wer unbefangen die Dichtung selbst auf sich einwirken lässt, dem, sollte man denken, kann unmöglich entgehen, wo die bewegende Mitte, das Alles belebende Herz dieses künstlerischen Organismus zu suchen sei. Brutus' Charakter und sein in diesem Charakter wurzelndes verhängnissvolles Handeln und tragisches Geschick bilden den Angelpunkt des ganzen Dramas.

Shakespeare schöpfte bekanntlich den Stoff zu unserer Tragödie aus North's Uebersetzung des Plutarch. Hier fand er Brutus als einen Mann dargestellt, der, obwohl edel und sanft von Charakter und frei von selbstsüchtigem Ehrgeiz, sich an der Ermordung seines Freundes und Wohlthäters, des grossen Cäsar, betheiligt, ja sogar die Führerrolle dabei übernommen hatte. Damit war dem Dichter ein psychologisches Problem vorgelegt, woran sich seine Meisterschaft im tiefinnersten Motiviren und poetischen Wiedererzeugen historisch gegebener Facta glänzender vielleicht, als irgendwo sonst, bewähren sollte. Mit welchen geheimen Fäden knüpfte sich die schwere, verhängnissvolle That an diesen milden, selbstsuchtlosen Charakter? Wie musste auf diesen die That zurückwirken? Wie ward das herbe Geschick, dem dieser Mann zum Opfer fiel, innerlich vorbereitet? Der Historiker gab allerdings dem Dichter zur Beantwortung dieser Fragen manche getreulich benutzte Andeutung. In Betreff der Grundzüge von Brutus' Charakter berichtete ihm Plutarch, dass er um seiner Tugend willen den Freunden theuer gewesen, von den Besten bewundert und nicht einmal von den Feinden gehasst worden sei. „Denn der Mann," heisst es weiter, „war leutselig und edelmüthig, gewaffnet gegen Zorn, Wollust und Habsucht, und hielt unerschütterlich seine Ueberzeugung über das Geziemende und Gerechte fest. Und am Meisten trug zu seiner Beliebtheit das Vertrauen in seine Absichten bei." Ueber das Motiv zu Brutus' That bemerkt Plutarch: „Viele hörten, wie es heisst, den Antonius sagen, er glaube, dass Brutus allein durch den Glanz und den herrlichen Schein der That verlockt Hand an Cäsar gelegt, während die Andern sich aus Neid und Hass wider den Mann verbanden." Aber welch ein reiches, lebensvolles, und zugleich zartes, wie mit einem Silberstift entworfenes Charakterbild entwickelte Shakespeare aus diesen Andeutungen! Ein Gemälde, aus so vielen scheinbar heterogenen, und doch aus Einem beseelenden Lebenspunkt entspriessenden Elementen zusammengesetzt, und so fein und kunstvoll angelegt und ausgeführt, dass kaum eine andere Gestalt

in des Dichters Werken einen solchen Blick in seine eigene Geistesfülle, seinen Gesinnungsadel, seine Gemüthstiefe, seine Bildungsreife, und zugleich in seine poetische Schöpfer- und Darstellungskraft eröffnet.

Shakespeare's Brutus ist zugleich ein herrliches Mannes-Ideal und ein Musterbild edler Menschlichkeit, ein Gemüth voll selbstbewusster Kraft und zugleich voll Liebe; ein Held von antikem Römersinn, mit der Humanität einer hochgebildeten Zeit geschmückt; reich an Geist und Gemüth, und doch einfach und schlicht in seinem Erscheinen; wortkarg selbst in Momenten tiefer innerer Erregung; nicht minder ausgestattet mit Tugenden, die er durch strenge Zucht des Geistes und Willens errungen, als mit solchen, die ihm die Natur in's Herz gepflanzt; voll lebendigen, warmen Gefühls, und doch des ruhigsten, kältesten Entschlusses fähig; Mann der stillen Contemplation und, wenn es gilt, der kräftigen That; erhaben über niedrige Leidenschaften, aber voll leidenschaftlicher Begeisterung für Recht und Menschenwürde; Stoiker eben so sehr seinen Naturanlagen, als seinem philosophischen Bekenntniss nach; voll Kraft zu dulden und, wo es noth thut, zu handeln; bescheiden, und doch gegen Widerspruch seine Ueberzeugung entschieden zur Geltung bringend; Feind der Schmeichelei und doch der bevorzugte Günstling des Machthabers; nicht um Volksgunst buhlend, und doch in dunkelm Gefühl seiner Hoheit vom verworfenen Pöbel angestaunt und verehrt; reines Sinnes und Herzens inmitten einer verdorbenen, gesinnungslosen Welt; unbeirrt durch die sich kreuzenden Strömungen der Parteileidenschaften nach dem ewigen Sterne des Rechts hinsteuernd.

Indem Shakespeare sich entschloss, aus solchen Grundzügen das Charakterbild des Brutus zu gestalten, musste er sich eines hohen dichterischen Vermögens bewusst sein; denn es konnte ihm nicht entgehen, wie schwierig er sich dadurch seine Aufgabe nach allen Seiten machte, schwierig vor Allem, was die technische Darstellung des Hauptcharakters, namentlich die Hervorlichtung desselben unter thatkräftigen, minder zart angelegten Nebencharakteren betrifft.

Die technische Darstellung des Hauptcharakters wurde zunächst dadurch erschwert, dass Brutus als ein tiefes Gemüth aufgefasst ist, welches, alle Herzenskämpfe in verschwiegener Brust durchmachend, nur selten aus sich heraustritt, und auch da mehr in ruhigem, entschlossenen Handeln, als in bewegter, pathetischer Rede. „Keine lakonischere Charakteristik, behauptet Gervinus mit Recht, hat Shakespeare je angewandt, als bei diesem lakonischen Römer, der

von den grössten Thaten nicht das geringste Aufheben, und bei den weitesten Handlungen die wenigsten Worte macht.“ Wenn aber Gervinus dann weiterhin andeutet, dass das bewegte Leben in Brutus' Gemüth nur der Schauspieler und auch dieser nur sehr in der Ferne zu zeigen vermöge, so involvirt das einen Tadel, womit man der Kunst Shakespeare's zu nahe tritt. „Alles, sagt Jean Paul, was der Dichter uns nicht durch die Phantasie reicht, das gehört nicht seiner Kunst, sondern, sobald man es durch das Auge auf der Bühne empfängt, einer fremden an.“ Deshalb bezeichnet er die Leseprobe als die wahre Feuerprobe eines dramatischen Kunstwerks; und diese Probe besteht das unsrige. Allerdings machte Shakespeare hier mindestens eben so grosse Ansprüche an den Darsteller der Hauptrolle, wie im Coriolan. Verlangte er dort ein hinreissendes, in gigantischem, physischem und sittlichem Kraftgefühl wurzelndes Pathos, so forderte er hier die vielleicht noch schwerere und seltnere Kunst, das bewegteste Geistes- und Gemüthsleben durch die Hülle eines philosophisch-heroischen Gleichmuths in flüchtigen, aber unverkennbaren Andeutungen hervorblicken zu lassen. Allein was der Dichter seinerseits zu leisten hatte, das hat er hier, wie im Coriolan, vollauf geleistet, und zwar einerseits, indem er für die Rolle des lakonischen Hauptheldeu die ächten „Wurzelworte des Charakters“ zu finden wusste, jene Worte „die als Endreime eine ganze innere Vergangenheit abschliessen, oder als Alliterationen eine ganze innere Zukunft ansagen,“ andrerseits durch Anwendung besonderer, mehr indirect wirkender Kunstmittel, von denen ein Paar wohl einer nähern Betrachtung werth sein möchten.

Ich habe vor vielen Jahren in einer Monographie („Wie malt der Dichter Gestalten?“ Emmerich, 1834) die Kunstmittel für die poetische Darstellung äusserer Gestalten und später in einer Programmabhandlung (Trier, 1854) die Regeln für die dichterische Darstellung von Charakteren aufzufinden gesucht. Es stellte sich bei der letztern Untersuchung heraus, dass fast alle Mittel, die sich für die lebendige Veranschaulichung der äussern Menschengestalt als wirksam erweisen, eben so förderlich für die Vergegenwärtigung der innern Menschengestalt, der Geistes- und Gemüthsform oder des Charakters, verwandt werden können. Dahin gehört zunächst ein von den Dichtern sehr oft gebrauchtes Kunstmittel, von Jean Paul Aufhebung benannt, welches darin besteht, dass man eher den Vorhang, die Hülle, die Decke einer Gestalt zeigt, und dann erst die Gestalt selbst. Erweckt der Dichter zuvor durch die Verhüllung Interesse, Spannung, Furcht, Hoffnung, und enthüllt

dann den Gegenstand, worauf sich diese Affecte beziehen, so findet er die Phantasie des Lesers oder Hörers zur Erzeugung eines hellern und kräftigern Bildes prädisponirt. Wie sich dieses Mittel zur Hervorlichtung äusserer Gestalten auch bei der Charakterdarstellung anwenden lasse, kann Schiller's Jungfrau von Orleans zeigen. Johanna erscheint in der ersten Scene des Prologs in gedankenvollem Schweigen und reizt eben dadurch unsere Aufmerksamkeit, ähnlich wie bei Aeschylus das Interesse für einen Charakter durch Schweigen geschärft wird; ja, die drei ersten Scenen des Prologs hindurch werden wir, ehe Johanna selbst durch Rede und Handlung ihre bis dahin räthselhafte Seelengestalt aufdeckt, in lebhafter Spannung erhalten. Aehnlich verfährt Shakespeare bei der ersten Einführung seines Hauptheldeu. Brutus erscheint mit „verschleiertem Blick, von Regungen streitender Natur gequält, von Gedanken, einzig für ihn selbst geschickt, die auf sein Betragen gegen die Freunde einen Schatten werfen; im Streite mit sich selbst vergisst er, Andern Liebe kund zu thun.“ Dem lebhaft in ihn dringenden Cassius gelingt es nur ein paar Funken ihm zu entlocken. Selbst sein Monolog zu Anfange des zweiten Aktes lässt seine tiefe Gemüthsbewegung noch halb verhüllt; er klingt wie eine kalte, trockene philosophische Reflexion über den Ehrgeiz und seine Wirkungen. Aber bald tritt nun seine wahre Gemüthsgestalt, wenn gleich nur in kurzen Gefühlsausbrüchen, an den Tag. Wir erfahren, dass er, seit Cassius ihn gegen Cäsar spornte, kein Auge mehr geschlossen; die Zwischenzeit von dem ersten Antrieb zu einer furchtbaren That bis zur Vollführung erscheint ihm wie ein Phantom, ein schreckenvoller Traum; es graut ihm vor dem schnöden Antlitz der Verschwörung; und gleich nachher enthüllt sich in der Abweisung des Eides der Verschworenen und im Widerspruch gegen die Mitermordung des Antonius die ganze Hoheit seines Innern.

Ein anderes, schon in Lessing's Laokoon erörtertes Kunstmittel poetischer Darstellung ist die Schilderung der Wirkung, die ein Gegenstand auf die Zuschauer ausübt. „Malt uns das Wohlgefallen, sagt Lessing, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, das eine schöne Gestalt verursacht, und ihr habt die Gestalt selbst gemalt.“ In ganz ähnlicher Art kann der Dichter die Wirkung, die ein Charakter auf Andere ausübt, zur Erzeugung eines lebhaftern Bildes desselben benutzen; und er wird wohlthun von diesem Mittel um so reichlichern Gebrauch zu machen, je weniger der Charakter seiner Grundanlage gemäss in pathetischer Rede aus sich heraustritt. So lässt denn auch Shakespeare in unserm Drama von

Anfang bis zu Ende das Charakterbild des Brutus auf die mannigfaltigste Weise in den Gemüthern der Nebenpersonen sich abspiegeln: in der Verehrung, die ihm der tüchtige, thatkräftige Cassius zollt, einer Verehrung, die doppelt schwer wiegt, da Cassius nicht leicht Jemand über sich duldet; in der Willfährigkeit, womit dieser sich seinem Willen selbst gegen die eigene Ueberzeugung fügt; in dem tiefen Schmerz, den ihm Brutus Zorn verursacht; in der unbedingten Unterordnung aller Verschworenen unter seinen Willen; in der blinden Hingebung des Ligarius; in Portia's unbegrenzter Liebe zu ihm; in der Gunst, die ihm Cäsar schenkt; in der Gewalt, die sein Geistesadel selbst auf den verkommenen Pöbel übt; in der treuen Anhänglichkeit aller seiner Diener; — und so weiterhin bis zu der Lobrede, zu der sein schlimmster Gegner sich bei seiner Leiche gedrungen fühlt.

Trotz der geschicktesten Benutzung dieser und verwandter Kunstmittel wäre es jedoch dem Dichter schwerlich gelungen, einen Charakter, wie nach seiner Auffassung der des Brutus war, über die historisch gegebenen bedeutenden Nebenfiguren genugsam zu erheben und ihn zum vorleuchtenden Mittelpunkte des Ganzen zu machen, wenn er es nicht auch verstanden hätte, die Nebengestalten so zu zeichnen, dass sie hinter jenen zurücktreten und sämmtlich auf ihn als Centrum hinweisen. Indem wir nach dieser Seite hin die Organisation unseres Dramas etwas näher betrachten, muss sich zugleich schon ziemlich klar herausstellen, ob unsere Ansicht von der Grundaufgabe desselben die richtige sei.

Zunächst hatte Shakespeare, wenn er dem Brutus das Hauptinteresse sichern wollte, dafür zu sorgen, dass die gewaltige Figur des grossen Cäsar nicht zu imponirend hervorträte. In der That finden wir diese Gestalt hinreichend tief in Schatten gerückt, um für den Eindruck des Hauptcharakters ungefährlich zu bleiben. Dass dem Dichter hierbei seine Quelle zu Hülfe kam, ist wenig in Betracht zu ziehen; er hätte den Cäsar nicht vortheilhafter darstellen dürfen, auch wenn Plutarch ihm nicht berichtet hätte, wie sehr des grossen Mannes Charakter kurz vor seinem Tode sich zu seinem Nachtheil geändert. Bei seinem ersten flüchtigen Vorübergehen in unserm Drama verräth er den Wunsch nach einem Erben seiner Macht und zeigt sich dabei von einem lächerlichen Aberglauben befangen. Das Gemälde, das Casca von seinem Verhalten bei der Anbietung der Krone durch Antonius und von seinem Benehmen dem Pöbel gegenüber vor und nach dem epileptischen Anfall entwirft, ist eben kein schmeichelhaftes Bild. Beim Auftreten im

zweiten Akt erscheint er gleichfalls nicht in vortheilhaftem Lichte. Eine Sturmnacht hat ihn beunruhigt; er lässt die Opferpriester fragen, ob er heute ausgehen solle, kehrt aber der warnenden Calpurnia gegenüber hochmüthigen Trotz hervor und ergeht sich auch noch auf die Abmahnung der Priester in stark aufgetragenen stolzen Worten. Dennoch entschliesst er sich auf die erneute Bitte Calpurnia's, zu Hause zu bleiben, und fertigt den Decius, der ihn abzuholen kommt, zuerst auf eine für den Senat höchst verletzende Weise ab, lässt sich aber doch wieder durch Decius' arglistig schmeichelnde Vorstellungen umstimmen, und empfängt die zum Ehrengeleit erscheinenden Verschworenen mit der Huld eines artigen Gebieters. Auch in seinem dritten und letzten Erscheinen (III, 1.) bin ich weit entfernt, mit Kreyssig „wahrhaft olympische Hoheit" zu finden. Hinter seinen hochtönenden Reden birgt sich da das trotzige Ankämpfen gegen Furcht, und zugleich tritt eine Anmassung hervor, die des Brutus Ahnungen von der künftigen Verschlimmerung seines Charakters wohl zu rechtfertigen geeignet ist. So zeigt sich also die ganze Figur des Cäsar mit Rücksicht auf Brutus angelegt; und auch wenn er später als Geist erscheint, soll er dort nicht, wie Ulrici meint, als „der beleidigte, drohende Geist der Geschichte" figuriren, sondern den damaligen Gemüthszustand des Hauptthelden, sein Verzagen am Erfolg und seinen Schmerz um den vergeblich hingeopferten Freund symbolisch darstellen.

Kaum weniger, als bei der Zeichnung des Cäsar, hatte Shakespeare bei der Ausführung der Charakterbilder des Cassius und Antonius auf seiner Hut zu sein, damit nicht die Energie und Thatkraft derselben die Ruhe und Gemessenheit des Hauptthelden in Schatten stellte. In Cassius liess er ähnliche Züge mit denen des Brutus, in Antonius contrastirende vorwalten. Aehnlichkeit und Contrast sind zwei höchst wirksame Kunstmittel, für die Darstellung der Charaktere sowohl als der äussern Gestalten; denn beide reizen zu wiederholtem vergleichenden Beschauen und dadurch zu grösserer Verdeutlichung und schärferer Einprägung der Bilder. Aber beider Anwendung fordert grosse Vor- und Umsicht von Seiten des Dichters, und kann, wenn dieser nicht sorgfältigst auf richtige Vertheilung von Licht und Schatten achtet, gar leicht die Wirkung der Hauptfigur beeinträchtigen. Sehen wir zuerst, wie kunstreich der Charakter des Cassius gegen den des Brutus abgewogen ist.

In beiden verbindet sich antiker Römersinn mit der Bildung eines fortgeschrittenen Zeitalters; beide glühen für die Freiheit und

hassen die Alleinherrschaft; beiden steht die Ehre des freien Mannes höher, als das Leben; beide sind Männer von würdigem, ernstem Charakter; denn auch Cassius ist „kein Lacher aus der Menge", kein Spieler, kein Mann, der „sich beim Festschmaus mit dem ganzen Schwarm verbrüdert;" beide sind ernste Denker und lieben ernste Lectüre; beide sind tapfer, kühn, bereit an einen hohen Zweck ihr Leben zu setzen; beide bewähren sich einander als treue Freunde und als zuverlässige Stützen ihrer Sache. Aber allen diesen übereinstimmenden Zügen sind abweichende Eigenschaften beigemischt, wodurch die Charakterbilder beider Männer sich doch wieder scharf von einander sondern. In Brutus gesellt sich zur altrömischen Denkart edle Humanität, zarter sittlicher Sinn; in Cassius verbindet sich mit dem alten Römergeist eine höhere politische Klugheit, eine reifere staatsmännische Einsicht. Nach Plutarch urtheilte man schon im Alterthum, dass Brutus die Tyrannei, nicht den Tyrannen gehasst, bei Cassius aber der Hass gegen den Herrscher den gegen die Alleinherrschaft überwogen habe. In Brutus kämpft die persönliche Zuneigung für den hochbegabten Machthaber mit seiner grundsätzlichen Abneigung gegen die monarchische Gewalt; in Cassius schürt der Neid gegen den grössern, glücklichern Cäsar den principiellen Hass gegen die Tyrannei. In Brutus vereinigt sich mit dem Ernst und der Würde des Charakters eine hohe Liebenswürdigkeit, ein sanftes, mildes Gemüth, in Cassius ein heftiges, cholerisches Temperament, „eine rasche Laune, von der Mutter angeerbt." Brutus ist ein Philosoph, der das Ideal eines Menschen kennen zu lernen und in sich selbst darzustellen strebt, Cassius ein hagerer Denker, der die Welt und den Weltlauf zu durchschauen sucht. Jenem ist es in der Lectüre mehr um Auferbauung des Geistes und Gemüthes, diesem mehr um Erweiterung seiner Menschenkenntniss zu thun. Brutus lässt gern von den Tönen der Laute sein aufgeregtes Gemüth in Ruhe wiegen; Cassius mag keine Musik hören. Brutus will einen edlen Zweck nur mit edeln Mitteln erreichen; Cassius verschmäht um eines hohen Zweckes willen nicht die Benutzung niedriger Mittel und Werkzeuge. Brutus verlangt von den Freunden seiner Sache die nämliche sittliche Reinheit und Unbescholtenheit, die er sich selbst zur Pflicht macht; Cassius drückt bei den Fehlern der Parteigenossen ein Auge zu. So ragt des Brutus Charakter nach allen Seiten über den des Cassius durch Zartheit des Gemüths und Adel der Gesinnung hervor. Freilich ist dieser ihm dafür an politischem Scharfblick, an energischer, rücksichtslos auf das Ziel hinstrebender Thatkraft

überlegen. Aber indem der Dichter selbst diesen klugen, kraftvollen Geist in den entscheidendsten Momenten vor der sittlichen Hoheit des Brutus sich beugen lässt, hebt sich des Letztern Bild um so imponirender hervor.

Fast ausschliesslich contrastirende Züge sind es, wodurch des Antonius Charakter den des Hauptheldeu in helleres Licht rückt. Dem edlen Brutus, dem sittenreinen Stoiker, dem stillen, würdigen Manne, der dem Herrscher, wie sehr er ihn schätzt und liebt, nicht schmeichelt, der den Druck der Zeit schwer empfindet, dem aufrichtigen, uneigennützigen Freunde der Freiheit, dem treuen Sohne des Vaterlandes, dem wortkargen Redner, dem es eine sittliche Unmöglichkeit ist, die schlechten Leidenschaften des Volks aufzurufen, dem Manne, der zu gutem Zwecke sich nur guter Mittel bedient, der das Blut seiner politischen Gegner mit edelherziger Milde schont, der treu bis in den Tod zu den Anhängern seiner Sache steht: ihm ist Antonius gegenübergestellt als ein epikuräischer Lüstling, als Spieler und Wettläufer, als ein schmeichelnder, geschmeidiger Höfling, der sich in die Zeit fügt und die Gunst des Machthabers für seinen Sinnengenuss ausbeutet, als ein wortgewandter, arglistiger, heuchlerischer Volksredner, der den Pöbel bei seinen niedrigsten Begierden fasst, zu seinen selbstsüchtigen Zwecken missbraucht, und hintendrein das zu Gunsten des Volks abgefasste Testament Cäsar's zu beschneiden sucht, als ein Ehrgeiziger, dem für seine schlimmen Zwecke kein Mittel zu schlimm ist, der um sich Macht, Herrschaft und Genussmittel zu sichern, erbarmungslos ächtet und mordet, der von Treue gegen die Parteigenossen so wenig weiss, dass er seinen Mittriumvir Lepidus nur zum Botenlaufen und als Lastthier zu benutzen gedenkt, um ihn später als „ledigen Esel" seines Weges laufen zu lassen. Trotzdem fehlt es der Figur des Antonius nicht an Glanzseiten, welche sie bedeutend hervortreten lassen; ja, seine energische Willenskraft, seine Ueberlegenheit in allen praktischen Dingen, seine geniale Schlauheit müssten der künstlerischen Wirkung des Hauptcharakters nachtheilig werden, wenn nicht der Dichter diesen zu einer sittlichen Höhe erhoben hätte, die Antonius kaum zu fassen vermag, jedenfalls weder Kraft noch Lust hat zu erstreben. Gervinus rechnet ihm als einen verschönernden Zug den ungeheuchelten, warmen Schmerz an, den er an der Leiche Cäsar's den Mördern desselben zu zeigen wagt. Ohne Zweifel ist seine Anhänglichkeit an Cäsar ächt; das zeigt sich in seinem Monolog an dessen Leichnam nach dem Abtreten der Verschworenen; aber was er angesichts der Letztern äussert, ist

durchaus auf Brutus berechnet, so wie auch jedes Wort des von ihm vorausgeschickten Dieners auf's schlauste nach der Gemüthsart des Brutus abgewogen war. Der grösste Meister der Verstellungskunst steht hier dem arglosesten, treusten Gemüthe gegenüber; er weiss, dass ihm die Aeusserung der Liebe zu Cäsar bei Brutus eher förderlich, als nachtheilig wird; doch versäumt er auch nicht, in Einem Athem die Mörder Cäsar's „die bravsten Heldenherzen dieser Tage" zu nennen. Und eben so beutet er in der berühmten Leichenrede vor dem Volke seinen Schmerz um Cäsar mit der besonnensten Berechnung und dem glänzendsten Erfolge aus. Im vortheilhaftesten Lichte erscheint er im letzten Akte nach errungenem Siege, wo er dem gefangenen Lucilius nur Gutes zu erweisen befiehlt, und ganz am Schlusse des Drama's in der Lobrede auf Brutus, die eben dadurch um so wirksamer zur Verklärung des Hauptheldeu wird.

Unter den Verschworenen hat der Dichter nächst Brutus und Cassius den Casca am eingehendsten gezeichnet, der den ersten Stoss bei Cäsar's Ermordung zu führen hatte; und zwar hat er bei ihm, wie bei der Hauptfigur, das Kunstmittel der Aufhebung angewandt. Casca erscheint, wie Brutus, anfangs in einer Art von Verhüllung. Er verbirgt den Aerger über Cäsar's wachsenden Ehrgeiz und die Niederträchtigkeit der römischen Bürger hinter der Maske stumpfer Theilnahmlosigkeit und eines leichtfertigen, in ächt Shakespeare'scher Weise gezeichneten Humors. Der ehrliche Brutus verkennt ihn und wundert sich, dass er, der doch als Schüler so viel Geist und Feuer gezeigt, jetzt so schaal und kalt sich erweise; der Menschenkenner Cassius durchschaut ihn und ist überzeugt, dass Casca, wie untheilnehmend und thatenunlustig er auch erscheine, sich doch zur Mitausführung eines kühnen Unternehmens bereit finden werde. Es bedarf aber erst einer gewaltigen Erschütterung, um seine wahre Gemüthsgestalt an's Licht zu bringen. Casca hat seinen Verdruss über die politischen Zustände lange gewaltsam verdeckt; darüber hat sich wirklich eine Rinde um sein Inneres angesetzt, zu deren Durchbrechung das ergreifende Naturphänomen des nächtlichen Unwetters im ersten Akte dient. Diesen Moment benutzt Cassius, um ihn für seine Sache zu gewinnen, und Casca erklärt sich sofort bereit, „mit Jedem Schritt zu halten, der noch so weit gehe."

Die übrigen, minder hervortretenden männlichen Nebenfiguren übergehend, erwähne ich nur noch der zwar auch in wenigen, aber höchst prägnanten Zügen gezeichneten Portia. Gervinus nennt sie „das weibliche, schwächere Seitenstück zu Brutus"; ich möchte

sie lieber als ein Gegenbild von contrastirender Färbung bezeichnen. Dem stillen, ruhig grossen, lakonischen, bescheidenen Manne ist ein gleich grossgesinntes, aber heftig erregbares und seine Empfindungen heftig äusserndes Weib zur Seite gestellt, das sich als Cato's Tochter, als Brutus Gattin fühlt, das nicht bloss des Gatten Mahl und Bett, sondern auch jedes Geheimniss seiner Brust theilen will; während umgekehrt im Coriolan neben dem stürmisch aufgeregten, heftig aus sich heraustretenden Helden eine sanfte, schweigsame, geduldige, obwohl auch fest in sich ruhende Gattin steht. Portia schlägt sich selbst eine Wunde am Schenkel, um durch starkmüthiges Dulden des Schmerzes zu bewähren, dass sie auch ein inhaltschweres Geheimniss zu tragen fähig sei; und nachdem Brutus hat flüchten müssen, und die Triumviren Herren Roms geworden sind, verschlingt sie glühende Kohlen und endet durch Selbstmord. So bildet sie, wie Virgilia im Coriolan, eine Folie für das Bild ihres Gatten, — eine hellfarbige, aber trotzdem nicht die Kraft des Bildes abschwächende Folie. Schon ihr übereilter Selbstmord lässt Brutus grösser erscheinen, der erst, nachdem Alles verloren ist, sich selbst den Tod gibt. Zudem hat ihr der Dichter am Schluss des zweiten Aktes im Gespräch mit Lucius und dem Wahrsager einen Antheil an den Schwächen ihres Geschlechtes geliehen, der sie weniger heroisch, aber dafür um so mehr weiblich-liebenswürdig erscheinen lässt.

So sprechen denn die Charaktere unseres Dramas, nach Anlage sowohl als Nebeneinanderstellung, ganz entschieden für unsere Auffassung von der Grundaufgabe, die der Dichter sich hier gestellt hatte. Alle bilden zusammen eine einheitlich geordnete Gruppe, einen schön geschlossenen Kreis, alle weisen auf Brutus als Centrum des dramatischen Gemäldes hin. Ist aber Brutus und sein persönliches Geschick der Mittelpunkt des Ganzen, so muss sich das in noch weit stärkerer Evidenz herausstellen, wenn wir den Gang der Handlung verfolgen und dabei zugleich die Vertheilung des Stoffs und die Gliederung des Dramas in Akte betrachten.

Der erste Akt löst vortrefflich die Aufgabe, die in der kunstgerecht organisirten Tragödie ihm zufällt. Er skizzirt die Zeit, welcher die Handlung angehört, mit wenigen, aber kräftigen und für die Phantasie productiven Strichen; er führt uns die Personen, die am wirksamsten an der Handlung betheiligt sind, in einigen Hauptzügen ihrer Charaktere vor; er lässt die Wurzeln des dramatischen Conflikts schon im Keimen und Treiben begriffen erscheinen; er versetzt uns in die dramatische Stimmung, die das Ganze

beherrscht; er schliesst mit einer spannenden Perspective in die Zukunft. Das römische Volk jener Zeit stellt sich uns als tief gesunken, als reif für die Gewaltherrschaft dar; es staunt Jeden an, der die Zügel der Gewalt mit Kühnheit, Glück und Geschick führt, wie vorher den Pompejus, so jetzt seinen Ueberwinder Cäsar. Da dieser damals den Mittelpunkt des öffentlichen Lebens bildete, so durfte seine Figur schon in dem einleitenden Zeitgemälde nicht fehlen; aber der Dichter hütete sich wohl, ihn in gewinnendem Lichte zu zeigen und das Interesse der Zuschauer für ihn vorweg zu nehmen. Dann treten der Hauptheld Brutus und seine Nebensonne Cassius hervor, jener zwar noch halbverhüllt, tief verstimmt, brütend, streitenden Gefühlen in verschwiegener Brust preisgegeben, aber eben dadurch unsere Aufmerksamkeit schärfend; zugleich spiegelt sich der verborgene Adel seiner Natur in der Vorstellung, die Cassius und die edelsten Männer Roms von ihm hegen, schon deutlich genug ab, um auf ihn unser vorherrschendes Interesse zu lenken. In dem Gespräche beider Männer und weiterhin in dem Bericht des Casca werden uns die Vorbedingungen und Ursachen des dramatischen Conflicts aufgedeckt und sodann in der dritten Scene durch den nächtlichen Gewittersturm die tragische Grundstimmung des Drama's vorbereitet. Schliesslich hebt das Ende des Aktes noch einmal den Mann hervor, welcher der Hauptführer der Handlung werden soll:

O, er wohnt hoch in aller Bürger Herzen!
Und was an uns des Frevels Anschein hätte,
Wird seine Gunst, wie Alchymistenkraft,
In Tugendgold umwandeln und Verdienst.

Wie der Schluss des ersten, so rückt auch der zweite Akt, und zwar in viel höherm Grade die Hauptfigur in den Vordergrund. Die Aufgabe dieses Aktes in jedem wohlgegliederten Drama ist, das Wollen und Streben der Hauptperson klarer hervortreten zu lassen, und den Conflict, in den sie geräth, schärfer zu bestimmen und weiter zu entwickeln, ohne jedoch diesen Conflict schon zur Reife zu bringen. Er schliesst am besten da, wo sich eine Aussicht auf die Krisis nach einer ganz bestimmten Richtung hin geöffnet hat. Auch diese Forderungen finden wir in unserm Drama vollständig erfüllt. Brutus beschreitet sofort die Brücke von schwankendem Erwägen zu festem Entschluss und Handeln hinüber. Das Selbstgespräch zu Anfang des Aktes, worin er seinen Entscheidungsgrund ausspricht, ist von solcher Bedeutsamkeit für die richtige Auffassung seiner ganzen Sinnes- und Gemüthsart, dass man vor Allem dasselbe gegen

irrthümliche Deutung, zumal wenn diese von Interpreten wie Gervinus und Kreyssig ausgeht, in Schutz nehmen muss.

Gervinus findet, dass Brutus hier für einen so gerechten und gewissenhaften Mann, wie ihn der Dichter aufgefasst, „zu genau in eine noch nicht begangene Schuld Cäsar's hineinspähe", und meint, bei der Grossthat, zu der sich Brutus entschliesst, spiele im Geheimen „ein feiner, ererbter populärer Ehrgeiz" eben so mit, wie in Cäsar's Machtstellung der Herrscherehrgeiz; Gewissen scheide sich hier bereits wirklich so in ihm von Ehre, wie er es von Cäsar nur erst fürchte. Kreyssig urtheilt über den Monolog: „In voller Gemüthsruhe beschliesst Brutus den Tod des Imperators, seines Retters und Wohlthäters, ohne allen persönlichen Groll. Er kennt nicht des Cassius rastlosen Ehrgeiz, der keinen Menschen über sich leiden mag. Aber auch principielle Verwerfung der monarchischen Regierung ist eigentlich nicht sein Fall. Nicht die natürliche Wirkung der Alleinherrschaft auf das Volk, auch nicht ihre Unvereinbarkeit mit den Rechtsgrundsätzen des römischen Staatsorganismus, sondern ganz besonders ihr Einfluss auf den Charakter des Herrschers macht ihm Sorge. Mehr vom Standpunkt des Psychologen, des Moralphilosophen, als von der Auffassung des Staatsmannes, gehen seine Erwägungen aus." Gegen diese Deutungen des Monologs ist Mancherlei zu erinnern. Zunächst berechtigt uns nichts zu der Annahme, dass ererbte Popularitätssucht auf Brutus miteingewirkt habe. Allerdings sind die Aufforderungen, die an ihn ergingen, die anonymen, nach seiner Meinung vom Volk ausgehenden Zettel nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben; sie haben, vereint mit Cassius Mahnung, ihn aus seinem beschaulichen, auf stille Genüsse des Geistes und Herzens gerichteten Leben unwillkommen aufgerüttelt und an seine Pflichten gegen das Vaterland gemahnt. Er hat diese Pflichten in ernste Erwägung genommen und ist dabei zu dem Ergebniss gelangt, dass Freiheit, Würde und Rechtszustände des Vaterlandes in Gefahr seien, wenn Cäsar fortlebe. Wohl gestand er sich, dass bis jetzt noch kein Missbrauch von Cäsar's Gewalt, sondern nur die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit eines künftigen Missbrauchs vorliege; aber das genügte dem strengen Stoiker, der, je mehr er sich eines warmen und weichen Gemüthes bewusst war, um so gewissensängstlicher den kategorischen Imperativ des Pflichtgebots in's Auge fasste. So wie er, wo es die Abwendung einer Gefahr vom Gemeinwesen galt, unbedenklich sein eigenes Leben hinzugeben sich bereit wusste, so entschloss er sich auch, den geliebten Freund der Sicherheit des Ganzen zum Opfer zu bringen. Nur so wird es

erklärlich, warum er späterhin keinen Augenblick Reue über seinen Entschluss empfindet; denn was man als Aeusserungen der Reue gedeutet hat, sind nur Ausbrüche des Schmerzes um die vergebliche Hinopferung des Freundes. Auch hat er jenen Entschluss keineswegs „in voller Gemüthsruhe“ gefasst; der Monolog ist, wie gleich sein Eingang („durch seinen Tod nur geht's“) andeutet, nur der ruhige, zusammenfassende Abschluss einer langen bewegten Gedankenreihe, das Ausklingen eines schweren Herzenskampfes. Wie wir aus seinem eigenen Munde und durch Portia erfahren, ging ein heftiger Seelensturm vorher. Endlich ist es auch nicht die Erwägung des künftigen Einflusses der Alleingewalt auf Cäsar's Charakter, was bei Brutus den Ausschlag gibt, sondern die Vorstellung der Gefahr, die aus Cäsar's voraussichtlicher Charakterverschlimmerung für Rom's Freiheit erwachsen musste, also eine Erwägung des Staatsmannes vielmehr, als des Psychologen oder Moralphilosophen. Er will das Schlangenei in der Schale erstickt wissen, damit nicht die Brut seinem Vaterland verderblich werde.

Brutus schickt sich an, die von Cassius ihm vorgestellten Verschworenen in ähnlicher Weise anzureden, wie Reding in Schiller's Tell die Rütli-Versammlung („Was ist's, das die drei Völker des Gebirgs hier an des Sees unwirthlichlichem Gestade zusammenführte in der Geisterstunde?“), wird aber sofort von Cassius unterbrochen. Die Zeit ihres leisen Zwiegesprächs benutzt der Dichter zur Skizzirung eines nächtlichen Naturbildes, ähnlich dem mit reicherer Poesie ausgeführten, welches die Rütli-Scene eröffnet.*) Seltsamer Weise deutet Sievers das kurze Zwischengespräch der andern Verschworenen als allegorische Darstellung der Thorheit dieses Häufleins von Menschen, die nicht beachten, dass der Ort des Sonnenaufgangs nach der Entwickelung der Jahrszeiten wechselt, und so auch verkennen, dass die jetzige Entwickelungsstufe ihres Volks einen Cäsar verlangt. Es ist nichts als ein Kunstgriff des Dichters, um sich eine lange Exposition des Plans der Verschwörung zu ersparen und ein Hervorheben Cäsars zu vermeiden. Cassius theilt dem Brutus leise mit, dass Zweck und Ausführung des Unternehmens bereits besprochen sind, und so gewinnt der Dichter Raum zur ausführlichern Hervorkehrung dessen, was zur Charakteristik seines Hauptthelden gereicht. In der Zurückweisung des Schwurs tritt sein hochherziges, ideales Vertrauen

*) Die Rütli-Scene hat mehrere Anklänge an Julius Cäsar II, 1. So spricht Walter Fürst auch von der „Nacht, die ihren schwarzen Mantel nur dem Verbrechen und der sonnenscheuen Verschwörung leiht.“

zu den Verbündeten hervor, in der Schonung des Antonius die Milde seines Gemüths, in der Willfährigkeit, womit die Verschworenen ihm gegenüber jede abweichende Meinung preisgeben, der Eindruck seiner Geisteshoheit auf die untergeordneten Charaktere. Auf eine herzerquickende Weise heben dann die wenigen Worte an den schlafenden Lucius und gleich darauf das herrliche Zwiegespräch mit Portia die zartesten Saiten seines Gemüths an's Licht. Das sich anschliessende Gespräch mit Ligarius hat den Zweck, die Gewalt, die sein Geistesadel auf Andere übt, noch einmal in dem unbedingten, blinden Vertrauen, womit sich ihm Ligarius hingibt, zu veranschaulichen:

Lenkt voran den Schritt,
Und neu entflammten Herzens folg' ich euch,
Zu thun, was ich nicht weiss. Mir ist's genug,
Dass Brutus Führer ist.

Indem alsdann die zweite Scene des Aktes mit Cäsar und Calpurnia sich als eine Art von Parallelbild zum kurz vorhergehenden Gespräche zwischen Brutus und Portia darstellt, sorgt der Dichter durch die Art, wie er Cäsar erscheinen lässt, hinreichend dafür, dass nicht durch Mitleid mit dem todgeweihten Opfer dem Haupthelden unsere Sympathie entzogen wird. Die beiden letzten Scenen aber sind eigens darauf berechnet, Besorgniss um Brutus Schicksal in uns aufzuregen. „Cäsar, sei auf der Hut vor Brutus!" beginnt des Artemidorus warnendes Billet; und durch die ganze Schlussscene vibrirt in Portia's Worten die schmerzlichste Angst um das Loos ihres Gatten. So schliesst also der zweite Akt mit hochgesteigertem Interesse für das Geschick der Hauptperson, mit gewaltiger Schärfung des Conflicts und einer spannungsvollen Perspective auf baldigen Ausbruch desselben; und wenn schon der erste Act ein bewegtes, lebensvolles Gemälde darbot, so hielt sich der zweite durch lebhaftere dramatische Spannung mindestens auf gleicher Höhe der Wirksamkeit.

Aber noch weit mächtiger und ergreifender ist der dritte Akt, und das entspricht wieder der besondern Aufgabe, die im regelrecht gebauten Drama der dritte Akt zu lösen hat; denn er soll den dramatischen Conflict bis zum Höhepunkt steigern. Das erschütternde Gemälde, das er vor uns ausbreitet, lenkt nothwendig den Blick des Zuschauers zunächst auf Cäsar und sein Geschick, und so könnte dieser Akt den Titel des Stücks einigermassen zu rechtfertigen scheinen. Allein Cäsar ist wohlüberlegter Weise mehr als eine fertige Gestalt von epischem Gepräge, denn als eine in dramatischem Werden und Wachsen begriffene Erscheinung darge-

stellt, mehr als Object der Handlung, denn als mitwirkendes Subject, mehr, wie Kreyssig sich ausdrückt, „Andern zum Handeln Aufforderung und Anlass gebend, als selbstthätig eingreifend," und, wo er spricht, mehr befremdungsvolles Staunen als Sympathie hervorrufend. Dagegen hält der Dichter selbst mitten in der fieberhaften Spannung auf die nahe bevorstehende That die Besorgniss um Brutus fortwährend rege. Der Warner Artemidorus tritt wieder auf und wird nur mühsam durch Cassius beseitigt; Popilius lässt erkennen, dass er um den Anschlag weiss, und setzt dadurch die Verschworenen in Angst. Nach vollbrachter That ist Brutus erste Sorge, Volk und Senatoren zu beruhigen; dann beschwichtigt er, an's Reflectiren gewöhnt, durch eine Betrachtung über den Allen bevorstehenden Tod sein eigenes Gemüth und sucht sich zu entschlossenem Handeln zu kräftigen. Hier tritt etwas störend zwischen die Darstellung der aufgeregten Gegenwart die Hinweisung auf die wiederholten Bühnendarstellungen des heutigen Ereignisses in ferner Zukunft. Sie erklärt sich allenfalls aus Shakespeare's eigenthümlicher Vorliebe für Bezugnahmen auf das Bühnenwesen, ohne darum für beifallswürdig gelten zu können. Oder schwächte er geflissentlich durch diese momentane Zerstörung der Illusion den übermächtigen Eindruck des Dargestellten ab, damit es nicht den Charakter des Scheins und Spiels einbüsste? Eben so befremdet des Brutus Vorschlag, die Schwerter und die Hände „bis an die Ellenbogen" in Cäsar's Blut zu tauchen. Widerspricht das nicht der Milde und Zartheit seines Charakters? War es nicht unklug, vor der Menge als so grimmige Schlächter, statt als fromme Opferer aufzutreten? Ich kann mir diesen Zug nur so erklären, dass Brutus, indem er sich gewaltsam aus seinem Reflectiren zum Handeln aufrafft, das rechte Maass im Handeln verfehlt und scheinbar einen Augenblick sich selbst untreu wird. Um so mehr erscheint dann seiner Gemüthsart das hochherzige Vertrauen entsprechend, das er trotz der Warnung des schärfer blickenden Cassius dem Antonius schenkt. Wie verhängnissvoll ihm dieses Vertrauen werden soll, lässt gleich die zweite Scene erkennen. Sie überbietet an hinreissender Wirkung selbst die gewaltige erste. Zwei Reden an's Volk, Brutus Vertheidigungsrede und Antonius Lobrede auf Cäsar, die sich aber bald als eine Anklagerede gegen Brutus und seine Genossen entpuppt, füllen fast die ganze Scene und bilden ein Paar Gegenbilder, wie denn Shakespeare wiederholt in unserm Drama Parallelbilder kunstvoll eingeführt hat (z. B. Portia's Gespräch mit Brutus II, 1 und Calpurnia's mit Cäsar II, 2, Cassius und Brutus

Selbstmord V, 3 und V, 5). Die schlichten Worte, die Brutus von der einsamen Höhe seines Geistesadels an den tief gesunkenen Pöbel richtet, die Rede eines Mannes, der es verschmäht, an die niedrigen Leidenschaften seiner Zuhörer zu appelliren, der sich an ihr ruhiges Urtheil, ihren Römersinn, ihre Freiheits- und Vaterlandsliebe wendet, verhallen zwar nicht ganz erfolglos, sie flössen selbst der gesinnungslosen Menge Achtung ein, ohne sie jedoch aus ihrer Gesinnungslosigkeit aufzurütteln, — das zeigt der Ruf: „Brutus werde Cäsar!“ Aber wie schnell wird jede Spur jener Wirkung verlöscht, als nun der Meister schlauer, raffinirter Rhetorik die Rednerbühne besteigt und Schritt für Schritt „das Volk zu prüfen“ beginnt, als er die Gefühlsreizbarkeit, die er und der Pöbel als Genussmenschen gemein haben, arglistig in's Spiel zieht und dann gar die Hab- und Genusssucht von Zuhörern zu Hülfe nimmt, denen *Panis et Circenses* theurer als Freiheit, Römerehre und Vaterland geworden! — Da der dritte Akt mit einer möglichst starken Concentration des tragischen Pathos schliessen soll, so hätte der Dichter vielleicht wohlgethan, auf die dem Plutarch entlehnte dritte Scene mit dem Poeten Cinna zu verzichten. Wollte Shakespeare durch die dem Auftritt eingestreuten komischen Ingredienzen auch hier den überwältigend tragischen Eindruck bis zum künstlerisch statthaften Maasse abdämpfen? Oder war seine Absicht, noch an einem einzelnen Zuge die blinde Wuth des Pöbels und damit die dem Hauptheldeu drohende Gefahr zu veranschaulichen? Letzteres däucht mir das Wahrscheinlichere; denn der Akt schliesst mit dem Mord- und Brandruf: „Zerreisst, zerreisst ihn! Heda, Feuerbrände! Zum Hause des Brutus, des Cassius! u. s. w.“

Nachdem der dritte Akt den Conflict zur vollen Reife gebracht, liegt der Theorie des Dramas gemäss dem vierten die Darstellung der Peripetie ob, d. h. des Umschwungs, der sich in den äussern Verhältnissen wie in den innern Zuständen der handelnden Personen, vor allen der Hauptpersonen, vollzieht. Brutus persönliche Zustände erscheinen äusserlich und innerlich umgewandelt. Er hatte gedacht, nach der Wegräumung des Mannes, aus dem sich ein Tyrann zu entwickeln drohte, die alte Freiheit wiederherzustellen und den Staat mit Milde und Versöhnlichkeit neu zu ordnen; statt dessen sieht er ein Triumvirat wirklicher Tyrannen entstanden, die mit gefühlloser Härte eine lange Reihe der ersten Männer Roms für den Tod anzeichnen. Wie Coriolan im vierten Akt, so ist auch er ein Landesflüchtiger geworden; er hat die Anhänger seiner Sache auf fernem Boden um sich gesammelt. Seines Gemüthes hat sich

eine tiefe Verstimmung bemächtigt. Die Nachricht von Portia's selbstgewähltem Tode hat sein Herz auf's tiefste verwundet. Gewöhnt, wie er ist, sich selbst zu beherrschen, äussert er den Schmerz unmittelbar nur wenig; aber indirect gibt dieser sich um so stärker in der schneidenden Schärfe zu erkennen, womit er ganz gegen seine Weise in der zweiten und dritten Scene dem Cassius gegenübertritt. Sein krankes Gemüth sucht, ihm selbst unbewusst, sich Luft zu machen. „Ich dachte nicht," sagt Cassius zu ihm nach dem Streit, „dass ihr so zürnen könntet."

Brutus.
O Cassius, ich bin krank an manchem Gram.

Cassius.
Ihr braucht nicht die Philosophie, die ihr
Bekennt, wenn euch zufäll'ge Leiden beugen.

Brutus.
Kein Mensch trägt Leiden besser — Portia starb.

Ein zweiter schmerzlicher Stachel in Brutus' Gemüth ist eben das, was seinen Streit mit Cassius hervorgerufen, der Gedanke, dass er nicht blos die geistesebenbürtige Gattin durch den Tod, sondern auch den nächsten lebenden Freund durch dessen Untreue gegen sich selbst, durch Versündigung an der Reinheit ihrer Sache verloren habe. Leider ist seine Ansicht von Cassius sittlichem Verhalten nicht ganz unrichtig. Dieser hat für den durch die Sarder bestochenen Lucius Pella bei Brutus brieflich um Nachsicht gebeten, und grollt nun dem Freunde, dass er auf seine Fürbitte keine Rücksicht genommen. Auch ist er selbst wegen „hohler Hände stark verschrien," ein Greuel für Brutus, der ja allein „um's Recht" den ihm persönlich so theuern Cäsar mitgemordet, „bloss weil er Räuber schirmte." Ueber diesen Ruf sich völlig zu rechtfertigen, ist Cassius ausser Stande, sowie er auch den Vorwurf, dass er dem Brutus eine Summe Geldes verweigert habe, nicht eigentlich widerlegt, sondern nur durch Ableugnen des Factums zurückweist, dabei aber einräumt, dass er Schwächen habe, die ein Freund tragen müsse. Dies Geständniss und sodann der heftige Schmerzausbruch des Cassius über das Schelten und Höhnen des Freundes entwaffnet den Zorn des Brutus, der nach Portia's Verlust doppelt freundschaftsbedürftig geworden ist, aber doch beinahe sich selbst grollt, dass sein sittlicher Zorn so schnell verglüht:

O Cassius, einem Lamm seid ihr gepaart,
Das Zorn hegt, wie der Kiesel Feuer birgt,
Der, hart getroffen, flücht'ge Funken sprüht,
Und gleich dann wieder kalt ist.

Es ist ein genialer Zug, dass Shakespeare nach erfolgter Versöhnung den Poeten sich eindrängen lässt, um ausgebranntes Feuer zu löschen. Dieser kurze Zwischenauftritt von komischem Anstriche reinigt vollends die Luft von den electrischen Dünsten des Zorngewitters für die gleich folgende Mittheilung von dem Tode der Portia, die von dem Dichter zur tiefern Charakteristik des Brutus meisterhaft benutzt ist. Nachdem im Streitgespräch mit Cassius der Zornausbruch zugleich dem tief in der Brust verschlossenen Gram über Portia's Tod einige Erleichterung verschafft hat, erscheint der Held dem Freunde und noch mehr dem Messala gegenüber in seinen Aeusserungen über den Verlust der Gattin wieder als der ruhig gefasste Stoiker, der, weil er den Tod seiner Lieben vorherbedacht, die Kraft ihn zu tragen besitzt und mitten im Schmerz die Pflichten des Tages und der Stunde fest im Auge behält. Doch philosophisches Nachdenken allein kann solche Kraft nicht geben; es muss ein still und stark angelegtes Gemüth hinzukommen; dies erkennt Cassius an, indem er sagt:

Wohl hab' ich mich, wie ihr, gestählt durch Denken;
Doch die Natur in mir ertrüg's nicht so.

Der alsdann folgende Kriegsrath zeigt auf's Neue die Entschiedenheit des Wollens und Handelns in Brutus, sowie die Fügsamkeit des Cassius ihm gegenüber selbst in Fällen, wo ihn das Gewicht der Gegengründe nicht völlig überzeugt. In dem wunderbar schönen Schluss des Aktes endlich kehrt sich, im Gegensatz zu den kurz vorher herausgetretenen heroisch-philosophischen Seiten seines Wesens, die Humanität des Brutus hervor, zunächst in seiner unendlich liebenswürdigen Güte gegen Lucius und die beiden andern Diener, und sodann in seiner Sehnsucht nach Musik und herzstillender Lectüre. Aber indem er sich aus dem streitvollen Getümmel der Tagespflichten in das Asyl seiner Gedankenwelt zurückziehen will, erwacht der tiefste Schmerz seiner Seele; es regt sich der Gedanke an das grösste Opfer, das sein Herz der Pflicht gebracht, die Erinnerung an den unter seinem Dolch verblichenen grossen Julius. Dies geschieht in der Form einer gespenstischen Vision. Es ist keine Symbolik anderer Art in der Erscheinung des Geistes zu suchen, die von dem Dichter zugleich benutzt wurde, um beim Aktschluss wieder eine ahnungsvolle Hindeutung auf das

Kommende zu geben. — Shakespeare hat die schwere Aufgabe, nach dem mächtig aufregenden dritten Akte den vierten energisch durchzuführen, mit dem bewundernswürdigsten Kunstverständnisse gelöst. Er konnte nicht daran denken, den imponirenden und hinreissenden Auftritten, wie sie der Ausbruch des Conflikts herbeigeführt, in der Darstellung der Peripetie Scenen von gleich ergreifender Gewalt entgegenzusetzen, schon deshalb nicht, weil ein wohlbegründetes Kunstgesetz von dem Drama Abwechselung in der Art seiner Wirkungen auf Sinn und Herz der Zuschauer fordert. So entfaltete er denn hier ein tiefgedachtes und kunstreich ausgeführtes psychologisches Gemälde, das nicht fieberhaft spannt und aufregt, aber sich innig und tief in die Seele schmiegt. Wir sehen des Helden Gemüth durch Kummer und Verdruss aus dem gewohnten Gleichgewicht gebracht, von Schmerzen mehrfacher Art bestürmt, aber auch gegen alle heroisch ankämpfen. Er schüttelt den Zorn über den Freund von sich, rafft sich aus dem Gram um die Gattin auf, verscheucht das seiner erregten Brust entstiegene Schreckensphantom durch festes Anschaun und steht zuletzt als der ruhig ordnende Feldherr da, der sich zum Entscheidungskampfe bereitet.

Mit Unrecht hat man den fünften Akt den matten Ausklängen beigezählt, woran nicht selten übrigens vorzügliche Tragödien, auch mehrere der besten deutschen leiden. Allerdings kann sich der vorliegende Akt an Kraft und Pathos nicht mit den Schlussakten einiger andern Shakespeare'schen Stücke, z. B. nicht mit dem des Coriolan messen, bei welchem die Gunst des Stoffes dem Dichter zu Hülfe kam; aber dafür hat er vor diesem den Vorzug, dass seine Wirksamkeit sich bis zum Schlusse steigert, während im Coriolan die Rede der Volumnia den Höhepunkt des Schlussaktes bildet. Shakespeare hat die Doppelaufgabe, die dem fünften Akt überhaupt zufällt, den Abschluss der Handlung energisch darzustellen und das Endschicksal des Helden ergreifend vorzuführen, unbestreitbar auch hier vortrefflich und seiner würdig zu erfüllen gewusst. Den Abschluss der Handlung bildet die folgenschwere Schlacht bei Philippi, der Todeskampf der römischen Republik; das einleitende Gespräch zwischen Octavius und Antonius deutet auf das Herannahen derselben. Dann hält die Unterredung der beiderseitigen Feldherren uns einen Augenblick in Spannung, ob nicht noch ein Vergleich der Gegner möglich sei; Brutus versucht seinem Charakter gemäss „gut Wort vor bösem Streich". Aber das Gespräch erhitzt sich alsbald, obwohl Brutus in bezeichnender Art dem Träger des Namens Cäsar gegenüber seine volle Milde bewahrt; es erscheint

die ganze Breite der Kluft, die beide Parteien trennt. Nachdem sich Antonius und Octavius entfernt haben, machen uns die Worte des Cassius:

Nun brause, Wind! schwellt, Wogen! schwimme, Kahn!
Der Sturm ist los und Alles auf dem Spiel!

auf die Katastrophe gefasst, worauf dann das Gespräch des Cassius mit Messala das Vorgefühl eines für die Sache des Brutus unheilvollen Aussganges weckt. Das sich anschliessende rührende, aber männlich gefasste Lebewohl der beiden Feldherren benutzt der Dichter zu einem vorbereitenden Zuge, wodurch er verhütet, dass wir in dem Selbstmord des Brutus einen Abfall von seiner Philosophie, eine Untreue gegen sich selbst erblicken; der Held erklärt, nur in dem Falle sich zum Selbstmorde zu verstehen, dass ferneres Leben ihn mit Unwürdigem, namentlich mit Rückführung nach Rom in Banden bedrohe. Die zweite Scene wirft noch einmal in das Gemüth des Zuschauers einen Schimmer von Hoffnung für die Sache des Brutus. Dieser ist im Vortheil gegen Octavius' Flügel, und ertheilt Befehle, um die Gegner vollends über den Haufen zu werfen. Aber dafür erscheint in der dritten Scene Cassius im Fliehn vor Mark Anton, welcher Alle zu umzingeln droht. Durch einen unseligen Irrthum verleitet, gibt Cassius sich mit Hülfe seines Dieners Pindarus den Tod. Brutus, obwohl tief erschüttert von diesem Unglück, kämpft in der vierten Scene todesmuthig fort, erscheint aber in der fünften als Besiegter „mit einem armen Ueberrest von Freunden", und stürzt sich, um nicht in Feindeshand zu fallen, in sein Schwert. — Durch diese Scenen schlingt sich eine kunstvolle, bis in's Detail ausgeführte und mit Gradation verbundene Parallelisirung des Untergangs von Cassius und Brutus, ähnlich wie Schiller in seiner Jungfrau von Orleans den Tod Talbot's und Johanna's als Seitenstücke, oder vielmehr, seiner Neigung zur Antithese gemäss, als Gegenstücke behandelt hat. Cassius hat, wie Brutus, eine Vorahnung seines Todes; jener sieht in den Geiern, Raben und Krähen, die über seinem Heere flatterten, Unglückspropheten, dieser in dem Geiste Cäsars, der ihm in der letzten Nacht zum zweiten Mal erschien. Der rasche Cassius wird durch einen Wahn voreilig zum Selbstmord bestimmt; der besonnene Brutus gibt sich erst in dem Augenblick, wo Alles verloren ist, den Tod. Cassius findet eine Hülfe zum Selbstmord leichter; Brutus macht zuerst mehrere vergebliche Versuche, einen Freund oder Diener zum Beistand zu gewinnen. Dem Cassius weiht sich Titinius als ehrendes Todtenopfer; um Brutus zu retten, sucht Lu-

cilius, sich für ihn ausgebend, den Tod. An Cassius Leiche hält sein Freund, an der des Brutus (wie bei Schiller an Talbot's Leiche) sein Gegner die Lobrede. Cassius blickt dem Tode starrer in's Auge, Brutus empfindungsvoller, denn sein Leben hatte einen edlern Inhalt. „Am heut'gen Tag hab' ich zuerst geathmet", sagt Cassius, der an seinem Geburtstage stirbt,

Heut rundet sich zum Kreis die Zeit; ich soll
Da enden, wo ich einst begann,

Brutus dagegen:

Mein Herz erfreut's, dass ich im ganzen Leben
Niemand gefunden, der mir treulos war.
Mir sprosst aus diesem Unglückstage Ruhm,
Mehr als Octavius und Mark Anton
Von diesem schnöden Sieg je ernten werden.

Auch das ist für Brutus ein höchst bezeichnender Zug, dass „sein Gebein nach Ruh verlangt"; sein sanftes Herz hat die Bürde, die strenges Pflichtgefühl ihm aufgewälzt, heroisch getragen, aber schwer genug gefühlt. Wenn Cassius mit dem Worte stirbt:

Cäsar, du bist gerächt,
Und mit dem Schwert, das dir den Tod gegeben,

so mag man immerhin darin einen Anklang von Reue über seine Betheiligung an dem Morde Cäsar's finden; aber es ist eine durchaus irrige Annahme, dass auch Brutus mit dem Gefühl eines begangenen Unrechts sterbe. Wohl weiss er, dass die ganze Unglücksernte des heutigen Tages aus der Saat, die des Märzes Iden gestreut, aufgegangen ist; nur in diesem Sinne sagt er beim Anblick des todten Cassius:

Ha! — O Julius Cäsar,
Du bist gewaltig noch; dein Geist geht um
Und lenkt in unsern Leib die eignen Schwerter!

Aber er bleibt bis in den Tod sich bewusst, nur aus dem edelsten Motiv gehandelt zu haben, und richtet, indem er sich in sein Schwert stürzt, mit vollster Wahrheit an Cäsars Geist das Wort:

Nicht halb so willig nahm ich *dir* das Leben!

Wie hätte er auch sonst mit dem Hochgefühl sterben können, dass ihm aus dem heut'gen Unglückstage Nachruhm entspriesse? Und wie hätte er zu Octavius, der ihm Cäsar's Ermordung vorrückte, sagen können:

O wärst du deines Stammes bester Spross,
Du könntest, junger Mann, nicht schöner sterben.

So geht also der Held gross und sittlich ungebrochen unter, und selbst sein erbitterster Feind muss dem Todten die Anerkennung zollen:

Die Elemente
In seinem Wesen waren so gemischt,
Dass die Natur aufstehn und aller Welt
Verkünden durfte: Seht, dies war ein Mann!

Wir sehen, auch die ganze Führung der Handlung und die Gliederung des Dramas, die Vertheilung des Stoffs in die Akte, entsprechen auf's vollkommenste der Grundauffassung, von der wir ausgegangen sind, dass Brutus mit seinem tragischen Handeln und Schicksal der Kern- und Angelpunkt des Stückes sei. Die Aufgabe, die Brutus sich stellte, war, durch Beseitigung Cäsar's die Freiheit und die Rechtszustände Rom's wiederherzustellen. Im ersten Akt sehen wir diesen Entschluss keimen, im zweiten zu voller Reife gedeihen, im dritten den Versuch der Befreiung Roms trotz Wegräumung des Machthabers misslingen, im vierten die Rückwirkung dieses Misslingens auf die äussern und innern Zustände des Helden, im fünften seinen Untergang. Das alles ist den Forderungen der Theorie an die Architektonik eines Dramas und an den Gang der Handlung auf's schönste entsprechend; von Zweitheiligkeit der Handlung, von einem Sichablösen mehrerer Handlungen, mehrerer Hauptheldeu ist da keine Spur bemerkbar. Und so zeigte sich auch, dass alle Akte hindurch der Dichter die Aufmerksamkeit der Zuschauer an dem Haupthelden festhält, und die Aktschlüsse, wie es in einem Drama wünschenswerth ist, durchgängig die Hauptperson und ihr Geschick in den Vordergrund rücken. Desgleichen sind das sprachliche Colorit des Stückes und die in ihm waltende dramatische Stimmung mit dem Charakter des Haupthelden durchaus im Einklang. Fanden wir im Coriolan das Vorherrschen einer gedrängten, markigen, oft stürmischen und derben Sprache der naturwüchsigen Kraft und dem leidenschaftlichen Ungestüm des Hauptcharakters entsprechend: so ist hier das Vorwalten eines zwar auch kurz gefassten, aber ruhigen, gemessenen, edeln, von Auswüchsen scurriler Derbheit freigehaltenen Ausdrucks ganz am Platze. Und wenn in den tief tragischen Stimmungston unseres Dramas sich nur äusserst wenig von humoristischen und komischen Anklängen einmischt, nur so viel, als zur Verhütung einer kunstwidrigen Monotonie durchaus erforderlich ist: so entspricht das gleichfalls vortrefflich der Würdigkeit und dem hohen Ernst der Hauptperson, welche die Last des ihr auferlegten Berufs so schwer empfindet.

Es bedarf also nicht im Geringsten, um unserm Drama den einheitlichen Charakter zu vindiciren, der Annahme einer allgemeinen Grundidee, die einen Ersatz biete für den Mangel an Einheit der Handlung, an Einheit des persönlichen Interesses, oder an sonstigem einheitlichen Charakter des Stückes. Und noch weniger ist es nöthig, da sich uns das Drama als ein schön gerundetes, vollkommen in sich abgeschlossenes Kunstwerk dargestellt hat, dasselbe als untergeordnetes Glied eines grössern künstlerischen Ganzen, als zweites Stück einer Tetralogie aufzufassen. Man sollte überhaupt vorsichtig sein, Dramen der neuern Zeit als ächte Glieder einer dramatischen Trilogie oder Tetralogie anzusehen. Für solche gelten ganz andere Compositionsgesetze als für abgeschlossene, selbstständige Einzeldramen; zudem verlangen sie, um auf der Bühne ihre volle Wirksamkeit zu üben, eine unmittelbar sich aneinander reihende Darstellung. Dazu bot sich aber in Shakespeare's Tagen eben so wenig, als in den unsrigen, die erforderliche Zeit, sondern nur auf dem griechischen Theater, wo bei festlichen Anlässen vom frühsten Morgen an eine ganze Reihe dramatischer Productionen dem unersättlich schaulustigen Publikum vorgeführt werden konnte. Die neuere Zeit hat keine wahre dramatische Trilogie, und hätte sie eine, so wäre sie für die Bühne verloren, da unsere theatralischen Einrichtungen und Gewöhnungen ihr widersprechen. Auch Schiller's Wallenstein ist weit entfernt, eine Trilogie im Sinne der Alten zu bilden. Hoffmeister hat überzeugend nachgewiesen, wie Schiller es bei dieser Dichtung keineswegs auf eine Nachahmung antiker Trilogien abgesehen hatte, sondern nur durch die Masse des sich anhäufenden Stoffes schliesslich zur Theilung seines Werks in drei Theile gezwungen ward, — nicht zum Vortheil der Wirksamkeit der einzelnen Stücke, besonders nicht der Piccolomini, die sich auch auf dem Theater nicht zu halten vermocht haben.

Selbstverständlich wird es in einem Drama, das eine bedeutende historische Person zum Helden gewählt, und dessen Handlung in eine wichtige Geschichtsepoche fällt, weder an Rückblicken in die Vergangenheit, noch an Hinweisungen auf die Zukunft fehlen; aber man ist nicht berechtigt, diese gleich so zu deuten, als habe der Dichter dadurch das Stück mit andern zu einem dramatischen Kunstwerk höherer Ordnung verketten wollen. Und noch weniger Befugniss hat man, wenn das Stück einen historischen Stoff behandelt, dann ganz andere Compositionsgesetze für dasselbe aufzustellen und seinen Angelpunkt in einer allgemeinen Idee, einer aus dem Ganzen resultirenden Lehre oder einem historischen Gesetz,

statt in dem Thun und Schicksal einer Person zu suchen. Der Gegenstand eines wahren Dramas ist stets ein Menschenschicksal, nicht ein abstracter Gedanke. Auch ein historisches Schauspiel, sofern es ein ächtes Schauspiel ist, geht stets auf die Veranschaulichung eines Charakters und des in ihm begründeten Geschicks, nicht auf den Nachweis eines historischen Gesetzes aus, mag dieses auch noch so leicht sich daraus ableiten lassen; eine Tragödie ist kein Lehrgedicht. Wie ganz anders hätte Shakespeare sein Werk organisiren müssen, wenn es ihm um die Veranschaulichung des Satzes zu thun gewesen wäre: Kein Mensch darf ungestraft mit der Weltgeschichte experimentiren! Wie ganz andere Worte hätte er dann dem sterbenden Brutus leihen müssen! Wo zeigt denn dieser das geringste Bewusstsein davon, dass er sich durch einen willkürlichen Eingriff in den Gang der Geschichte versündigt habe?

Aber wo bleibt, wird man einwenden, bei einer solchen Anschauung von der Grundaufgabe unseres Dramas, bei der hier entwickelten Auffassung von dem Charakter des Brutus, von seiner That und ihrer psychologischen Motivirung die tragische Schuld und Sühne? Handelt Brutus in vollster, bester Ueberzeugung von der Pflichtmässigkeit seiner That, wird er sich niemals einer Schuld, höchstens eines Irrthums bewusst, einer Verkennung der Zeit, worin er lebte, der Mittel, worüber er gebot, der Menschen, für die er eintrat: haben wir dann hier nicht, was Jean Paul in der Tragödie nicht dulden wollte, „das empörende Schauspiel eines Gottes in der Hölle?“ Wo bleibt des Aristoteles ἁμαρτία, für welche der Held der Tragödie büssen soll? Ich heisse diese Einwendung willkommen, weil sie Gelegenheit bietet, einen Cardinalpunkt in der Theorie der Tragödie, worüber nach meiner Ueberzeugung eine irrthümliche Ansicht herrscht, wenn auch nicht gebührend zu erörtern, doch wenigstens zu berühren. Ulrici, Gervinus, Kreyssig, wie allgemein die Commentatoren Shakespeare's, betrachten den Untergang der tragischen Personen unseres Dichters als eine Folge und Büssung einer Schuld. Nach Ulrici geht der tragische Held zu Grunde, weil er entweder, das objectiv Schöne und Gute mit seinem subjectiven Selbst verwechselnd, nur nach Selbstbefriedigung in seinen wenn auch grossen und edeln Leidenschaften trachtet, oder einseitig in ein einzelnes Gut und Recht seine ganze Lebenskraft legt, alle übrigen hintansetzt, und so der sittlichen Nothwendigkeit, Hohn spricht, die das Ganze höher zu achten fordert, als das Einzelne. Gervinus nennt ausdrücklich die tragische Dichtung Shakespeare's, wie überhaupt die tragische Poesie, eine Darstellung der Abweichung

vom Guten und Schönen; und Kreyssig sagt: „Shakespeare's tragische Helden entfernen sich positiv, seine komischen negativ von dem Normalzustande der gesunden Natur. Durch die Vernichtung des Schuldigen und derer, die seinem Wirkungskreise nahe kommen, rächt die Natur ihr verletztes Gesetz.“ Folgerecht müssen die genannten Interpreten auch in Brutus Thun und Streben eine Schuld aufsuchen. Brutus verdient nach Ulrici „doppelte Strafe“ für den Hochmuth, dass er in die Geschichte einzugreifen wagt, das Unhaltbare zu halten, die Republik auf seine Schultern zu nehmen sucht. Gervinus rechnet ihm besonders sein übereiltes Vorgehen gegen den noch nicht schuldig gewordenen Cäsar und das geheime Mitspielen von Popularitätssucht unter den Motiven der That an. Kreyssig findet sein Vergehen darin, dass er es verschmäht, die Resultate seines abstrakten Denkens an den berichtigenden Maassstab der Thatsachen zu legen, dass bei ihm ideale Speculation statt des in Gefühl und Erfahrung begründeten Rechtsbewusstseins die Entscheidung übernimmt. Nach solcher Ansicht stellt sich der Untergang des tragischen Helden als ein Akt der Nemesis, als ein Akt der Gerechtigkeit dar, den die über Aufrechthaltung der sittlichen Weltordnung wachende Macht übt. Wenn man einen solchen Akt der Gerechtigkeit in der Tragödie für unerlässlich erklärt, wird man dann weiter auch im Ernste behaupten, dass regelmässig in den anerkannt vortrefflichsten Dichtungen dieser Art wahre, volle Gerechtigkeit geübt wird? Dass die Strafe auch dem Grade nach der Schuld angemessen ist? Wird man läugnen können, dass in die Strafe auch Unschuldige mit hineingezogen werden? Und ist das der Idee der Gerechtigkeit gemäss, dass in der Regel das Böse und Schlechte siegreich aus dem Conflict hervorgeht? Gewiss sagt Th. Schur in einer lesenswerthen Programmabhandlung (Realschule zu Hagen, 1869) mit Recht: „Es ist ein vergebliches Bemühen, überall ein dem Untergange des tragischen Helden entsprechendes Vergehen aufzufinden, oder wo ein solches mühsam nachgewiesen wird, da ist die Belohnung so wohlgemeinter Arbeit, dass — der Dichtung der edle Inhalt und damit der poetische Zauber genommen wird,“ welches Letztere ganz besonders von dem uns beschäftigenden Drama gilt. Es dürfte daher wohl anzuempfehlen sein, die herkömmliche Theorie von der tragischen Schuld und Sühne einer gründlichen Revision zu unterziehen. Zum Versuch einer solchen ist hier nicht der Platz; ich muss es bei einer kurzen Andeutung bewenden lassen.

Das ernste Drama stellt einen kräftig strebenden Charakter entweder im Conflict mit der Aussenwelt oder in einem innern Conflict dar, und zwar in der Absicht, durch diesen Kampf die gewaltigen Kräfte, die in der Menschenseele liegen, die edeln, herzgewinnenden, bewunderungswürdigen, wie die Schrecken und Schauer erregenden zur Anschauung zu bringen, und uns durch diese Anschauung einen erhebenden und kräftigenden Genuss zu bereiten. Erliegt der Held in diesem Kampfe, so ist das ernste Drama eine Tragödie. Hier tritt sogleich die Frage nahe, woher es kommt, dass weitaus die meisten ernsten Dramen Tragödien sind. Warum lässt nicht vielmehr der Dichter den Helden in der Regel als Sieger aus dem Kampf hervorgehen? Scheint dies doch das ästhetische Lustgefühl des für den Helden interessirten Zuschauers zu erhöhen. Die Antwort ist: weil der volle Heldenmuth sich erst offenbart, wenn für die Idee das Leben eingesetzt wird, weil erst der Tod das verklärende Siegel auf das Leben des Helden drückt. Unausbleiblich mischt sich in den Genuss des Anblicks eines für eine edle Sache kämpfenden und fallenden Helden Furcht und schmerzliches Mitgefühl; aber das Herbe dieser Gefühle wird überreichlich aufgewogen durch die Süssigkeit der Liebe, die, um mit Shakespeare zu reden, sich mit dem Mitleid in's Herz stiehlt, durch den Hochgenuss, den uns die Anschauung der Kraft im todesmuthig ringenden Helden bereitet, durch die Begeisterung für seine Idee, in die er uns mit hineinreisst, durch das Innewerden einer gleichen Kraft in unserer eigenen Brust; und darin liegt die beste Reinigung der Affecte Furcht und Mitleid, die Aristoteles der Tragödie zur Pflicht macht. Fasst man so die Tragödie und ihre Wirkungsart auf, so erledigt sich auch der alte Streit über die Zulässigkeit rein guter Charaktere im Trauerspiel. Zulässig sind sie allerdings, sogar sehr wünschenswerth; aber höchst selten werden wir ihnen begegnen, weil die Darstellung eines sittlichen Ideals eben so schwer wie dessen Conception ist, und, wenn sie gelingen soll, eine poetische Kraft ersten Ranges verlangt. „Der Gipfel der Sittlichkeit," sagt Jean Paul, „und der Gipfel der Dichtkunst verlieren sich in Eine Himmelshöhe, und nur der höhere Dichter-Genius kann das Herzens-Ideal erschaffen." Meistens, ja in der Regel werden wir daher die Helden der Tragödie sich in eine Schuld verstricken und dafür büssen sehen. Aber wo ausnahmsweise, wie im Julius Cäsar, einer genialen Dichterkraft die energische Darstellung eines sittlichen Ideals gelungen ist, da soll man nicht der hergebrachten Lehre von der tragischen Schuld und Sühne zu Liebe sich ängstlich nach Vergehen

des Helden umsehen, um der Idee der poetischen Gerechtigkeit genug zu thun und den Anblick seines Geschicks dem Zuschauer erträglich zu machen. Die Tragödie appellirt nicht an unser Gerechtigkeitsgefühl, sondern an das Gefühl unserer absoluten sittlichen Independenz, an das Bewusstsein einer Kraft in unserm Busen, die allen Schicksalsschlägen, auch dem Tode siegreich Trotz bietet, einer Kraft, die den Menschen innerlich triumphiren lassen kann, auch wenn er physisch untergeht; und eben darum, weil sie sich an das Edelste und Höchste im Menschen wendet, ist die Tragödie die edelste und höchste aller dramatischen Gattungen, ja aller Dichtungsarten. Der Anblick eines Heldenmuthes, der entschlossen allen Gefahren entgegengeht, wenn ihm gleich der Tod daraus entgegendroht, der Anblick einer Liebe, die in den Opfern, die sie bringt, selbst in dem Opfer des Lebens ihren Lohn findet, ist für den Zuschauer, wie ihn die Tragödie verlangt, nicht etwas Unerträgliches. Tragische Helden, die so handeln, können in Folge des Adels ihrer Natur nicht anders handeln; und aus einem Handeln dieser Art kann keine Schuld entspringen. Ihre Unschuld ist (möchte ich ein Wort Vischer's umkehrend sagen) ihre Schuld, und ihr Untergang keine Busse, sondern eine Verklärung. Solch eine tragische Gestalt ist auch Shakespeare's Brutus. Man hat ihm Nichtrücksichtnahme auf die damalige Gesinnungslosigkeit der römischen Bürger, unpolitische Schonung der Gegner, moralischen Rigorismus gegen die Parteigenossen und Anderes als Schuld angerechnet. Das sind Irrthümer, Missgriffe, die aus seiner edlen Natur entspringen und den Adel seines Wesens erst recht an's Licht stellen. Will man sie durchaus zur Schuld stempeln, so entgegne ich, ein Wort Hegel's über die grossen tragischen Charaktere auf Brutus anwendend: Seine Schuld ist zugleich seine Ehre.