

Werk

Titel: Shakespeare's Coriolan

Autor: Viehoff, Heinrich

Ort: Berlin

Jahr: 1869

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0004|log8

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Shakespeare's Coriolan.

Von
Heinrich Viehoff.

Shakespeare's Coriolan wird allgemein zu seinen reiferen Productionen gezählt. Wenn hier aber die Behauptung aufgestellt wird, dass ihm an allseitiger Vollendung der künstlerischen Composition kein anderes Drama des Meisters überlegen ist, ja kaum eines an die Seite gestellt werden kann, so möchte dies doch Manchem eines nähern Nachweises bedürftig scheinen. Um einen solchen Nachweis zu erbringen, müsste dargethan werden, dass die Handlung des Dramas der Grundidee desselben entsprechend angelegt, einheitlich, folgerecht und wohlmotivirt durchgeführt ist, und zugleich rasch und energisch dem Ziele zuschreitet; dass Zeit und Ort kunstmässig behandelt sind; dass die Gliederung in Akte und Scenen sich aus dem Zweck des Ganzen mit Nothwendigkeit ergibt und zugleich durch Symmetrie dem Schönheitssinne wohlthut; dass jeder Akt die Aufgabe löst, die er in einem wohlorganisirten Drama lösen soll; dass die Handlung dem Hauptcharakter vollkommen angepasst ist, und dieser sich an ihr entwickelt; dass um den Hauptcharakter die Nebencharaktere kunstmässig gruppirt und zu ihm in die zweckmässigsten Beziehungen gestellt sind, und eben so viele Spiegel bilden, die den Hauptcharakter von irgend einer Seite reflectiren; dass die Anzahl der handelnden Figuren auf das rechte Maass beschränkt ist; dass in der Dichtung eine einheitliche Stimmung herrscht, und die sonst bei Shakespeare oft zu weit getriebene Mischung des Komischen mit dem Tragischen hier maassvoll angewandt ist und die tragische Wirkung steigert; dass die Sprache des Dramas das angemessene Kolorit hat; dass in dem ganzen

Kunstwerk der Stoff der Idee dienstbar ist und nirgendwo sich ein Ueberschuss des Stoffs über die Idee findet. Gelingt es, dieses nachzuweisen, so darf die obige Behauptung für gerechtfertigt gelten; denn unter den andern Dramen Shakespeare's, wie bewunderungswürdig und unübertrefflich viele derselben, von einzelnen Gesichtspunkten betrachtet, sein mögen, wird man doch nicht leicht eines finden, das alle die angedeuteten Vorzüge in sich vereinigt.

Wer sich ^{von} einer irrthümlichen Vorstellung von der Grundidee, die einem dramatischen Dichter über der Schaffung seines Kunstwerks vorschwebte, gebildet hat, kann unmöglich die Art und Weise, wie dieser seine Kunstmittel gehandhabt, angemessen würdigen. Es wird daher, um zu einem richtigen Urtheil über die künstlerische Composition des Coriolan zu gelangen, vor Allem erforderlich sein, die Grundidee desselben festzustellen; und dies dürfte um so nöthiger sein, als ein hochgeschätzter Interpret Shakespeare's, Ulrici, die Grundaufgabe unsers Dramas in einer Weise dargelegt hat, die durch geistreiche Combination zu bestechen geeignet ist, aber nach meiner Ueberzeugung das Kunstwerk unter einen falschen Gesichtspunkt rückt. Er sieht den Coriolan als das erste Stück einer historischen Tetralogie an, die uns die politische Bildungsgeschichte des römischen Volks in ihren wesentlichsten Momenten darstelle. Coriolan, meint er, vergegenwärtige uns den Kampf der Plebejer mit den Patriciern und die Entwicklung der Republik, Cæsar die letzten vergeblichen Anstrengungen der hinsterbenden Republik gegen die neu sich bildende monarchische Staatsform, Antonius und Cleopatra den Untergang der Oligarchie und das Wesen der Kaiserherrschaft, Titus Andronicus endlich den unrettbaren Verfall des antiken Geistes und zugleich die Stellung des römischen Reiches gegen die als neues Lebenselement eindringenden germanischen Völker. Wenn eine solche Auffassung unseres Dramas die richtige wäre, so müsste dem entsprechend auch die Theorie ihre Forderungen an die innere Organisation desselben stellen; und diese Forderungen würden sich in wesentlichen Punkten anders gestalten, als wenn wir das Drama als ein selbständiges, keinem höhern Ganzen untergeordnetes Kunstwerk betrachten. Den rohen, unreifen Titus Andronicus hat Ulrici selbst nur schüchtern in jene Tetralogie hereingezogen; er würde sich schwerlich dazu entschlossen haben, wenn er seiner nicht zur Abrundung des supponirten Cyklus bedurft hätte. Von den drei andern, Shakespeare's reifster Zeit angehörigen Stücken ist durch Hettner wohl zur Genüge nachgewiesen, dass sie jedes für sich abgeschlossen dastehn, dass

sie Tragödien sind, worin sich individuelle Charaktere und Geschieke, nicht Epochen im Entwicklungsgange eines Volkes als Hauptbilder abspiegeln. Für den Coriolan insbesondere wird sich weiterhin bei der Betrachtung seiner Grundidee und seiner künstlerischen Organisation ergeben, wie wenig diese zu der Unterstellung passen, dass er dienendes Glied eines grössern Ganzen sei. Es wird gerne zugegeben, dass die vorwiegend der Jugend des Dichters angehörigen Stücke aus der englischen Geschichte zusammen einen Cyklus bilden, der ein Gemälde der politischen Entwicklung Englands vom Mittelalter bis zu des Dichters Tagen vor uns entrollt; aber so angenehm es sein würde, zu diesem Cyklus noch ein cyklisches Parallelgemälde der politischen Bildungsgeschichte des römischen Volkes in Shakespeare's Dichtungen zu finden, darf man doch nicht, um ein solches zu gewinnen, die oben genannten Dramen gewaltsam in Zusammenhang bringen.

Fassen wir nun den Coriolan als selbständiges, abgeschlossenes Kunstwerk auf, worin der Charakter und das in diesem Charakter wurzelnde Geschick einer bedeutenden Person zur Anschauung gebracht sind: so ist damit schon angedeutet, dass man nicht (wie es geschehen) in dem politischen Gegensatz von Adel und Volk den Mittel- und Schwerpunkt unserer Tragödie sehen darf. Wäre der Streit der Plebejer und Patricier das Centrum des Ganzen, so hätten, wie Röscher treffend bemerkt, die Volkstribunen dem Coriolan gegenüber zu bedeutenderen Gestalten werden müssen; es musste ihnen dann ein viel klareres und volleres Bewusstsein der Grösse und Berechtigung des politischen Principes, das sie vertraten, geliehen werden. Ferner musste dann der Dichter den Untergang des Helden in anderer Art, als es im Stücke geschieht, motiviren und überhaupt das Kunstwerk ganz anders organisiren. Nein, Coriolan selbst, sein Charakter und sein individuelles Geschick war dem Dichter die Hauptsache. Shakespeare fand die Geschichtsfabel als gegeben vor; wollte er nun das überlieferte Ereigniss dramatisch darstellen, so galt es zunächst, das objective Factum in die That eines Subjects mit freier Selbstbestimmung zu verwandeln, d. h. in Coriolan uns einen Charakter vorzuführen, als dessen naturgemässes Ergebniss sich die überlieferte Thatsache darstellte. Zur Lösung dieses Problems boten sich dem Dichter mehrere Wege dar; er hätte den Charakter seines Helden auch anders gestalten und doch das geschichtliche Factum eben so folgerecht aus demselben hervorgehn lassen können. Dass er ihn so und nicht anders angelegt hat, erklärt sich am leichtesten aus seiner Neigung, rein

menschliche Verhältnisse, allgemein und ewig gültige Lebensmomente zu Grundlagen seiner Dramen zu machen. Coriolan's Werth und Grösse, wie seine Leidenschaft und Verschuldung, wurzeln in einfachen und naturwüchsigen Verhältnissen und Conflicten, nicht in solchen, wie sie die fortgeschrittene Cultur des Staatslebens entwickelt. Er ist seinem innersten Wesen nach eine heroische Natur, ein Held wie Achilleus, erst in zweiter Linie ein Patricier, und erst in dritter ein Römer. Nicht eigentlich Stolz, wie man vielfach angenommen hat, auch nicht Ehrgeiz ist Grundzug seines Wesens, sondern eine edle Ruhmliebe, oder, richtiger gesagt, die aus dem Vollgefühl heroischen Muthes und unbezwinglicher Kraft entspringende Lust zu grossen Thaten, wie sie dem Heroenalter der Nationen eignet. Zu diesem ersten, erhabenen Grundzuge seines Charakters, dem Seelenheroismus, gesellt sich mildernd und verschönernd als zweiter ein humaner, edelmenschlicher: die Familienpietät, also Humanität gleichfalls in ihrer ältesten, naturwüchsigen Aeusserungsweise; und dieser zweite Grundzug gliedert sich wieder in Pietät für die Familie im engern Sinne und in Hingebung für die Patricier, die Familie im weitem Sinne. Bilden diese Züge die sittliche Grundgestalt Coriolans, so musste der Dichter folgerecht aus ihnen auch die tragische Verschuldung wie die Sühne ableiten; und so finden wir es in der That. Coriolan's Heroismus und Hingebung für das Patricierthum reissen ihn zur Masslosigkeit fort, und die Schranke der Familienpietät bricht seine Leidenschaft und bestimmt ihn, sich bewusst dem Untergange zu weihn. Wie ganz anders hätten Schuld und Sühne herbeigeführt werden müssen, wenn der politische Gegensatz den Angelpunkt der Tragödie bildete! Und wäre Stolz, oder Ehrgeiz, oder maasslose Herrschsucht der Grundzug in Coriolan's Wesen, wie will man es dann erklären, dass ihm das öffentliche Belobtwerden ein solcher Greuel ist, dass er sich so willig dem Cominius unterordnet, dass er der Mutter, die auf das Consulat als das höchste Ziel ihrer Wünsche für ihn hindeutet, die Antwort gibt:

„Hört, liebe Mutter,
Auf meinem Weg will ich ihr Sklave lieber,
Als auf dem ihren Herrscher sein mit ihnen.“

Aber Adelsstolz, Patricierhochmuth, wird man einwenden, tritt doch überall an Coriolan zu klar hervor, und wird ihm ja auch von den mithandelnden Personen oft genug zum Vorwurf gemacht. Verständigen wir uns zunächst über das Wort Stolz. Bezeichnet

man damit ein edles, wohlbegründetes Selbstgefühl, so darf freilich Stolz dem Coriolan nicht abgestritten werden; ein solches gerechtes Selbstgefühl ist unzertrennlich von dem Seelenheroismus, den wir als eine Grundwurzel seines Charakters bezeichneten. Versteht man aber darunter einen Hang zum Hervorkehren und Geltendmachen der persönlichen Vorzüge und eigenen Verdienste, so liegt dem Shakespeare'schen Coriolan nichts ferner als ein solcher Stolz. Und was Coriolan's Patricierstolz insbesondere betrifft, so ist auch dieser sehr weit von dem Junkerhochmuth einer späteren Culturzeit entfernt, der sich von den Vorzügen einer langen Ahnenreihe nährt und lediglich aus dem Bewusstsein der Zusammengehörigkeit mit einem bevorrechteten Stande erwächst. Coriolan's Patricierstolz hat einen natürlicheren, gesunderen Boden; er wurzelt in den beiden Grundzügen seines Wesens, seiner heroischen Natur und seiner Familienpietät. Der Dichter stellt nicht ohne Absicht die römische Plebs als feig, wankelmüthig, unselbständig, kurzsichtig und gemein dar; er will, dass wir uns in einen Zustand der Gesellschaft zurückversetzen, worin persönliche Tüchtigkeit und Würde nur auf dem Boden edler Abstammung zu erblühen pflegten, in eine Zeit, wo natürlicher und sittlicher Adel zusammenfiel. Shakespeare will den damaligen Zustand Roms so gedacht haben: auf der einen Seite ein Volk, das über die Vorrechte der mit ihm zu einem Gemeinwesen verbundenen Patricier grollt, dem es aber zur politischen Gleichberechtigung noch allzusehr an Einsicht, Festigkeit, Muth und Tapferkeit gebriecht, auf der andern Seite ein mit diesen höheren Bürgertugenden ausgestattetes Patriciat, und als den Tüchtigsten in demselben Coriolan. Fasste Shakespeare so diesen Charakter und seine Beziehungen auf, so war es eine nothwendige Folge, dass er ihm, der sich im engern Familienkreise als pietätsvollen Sohn, Gatten und Vater, in der weitem Familie der Patricierschaft als treuanhänglichen, dienst- und opferwilligen Standesgenossen erweist, den stärksten Ingrimm über die in seinen Augen ganz unbefugten Ansprüche der Plebejer lieh. Man hat kein Recht, hieraus einen Schluss auf des Dichters persönliche politische Ansicht zu machen, und mit Goethe zu behaupten, es gehe durch das ganze Stück der Groll durch, dass die Volksmasse den Vorzug der Besseren nicht anerkennen will. Shakespeare legte Coriolan's Charakter so und nicht anders an, um seine tragische Verschuldung zu motiviren, nicht weil er selbst mit seines Helden aristokratischen Gesinnungen sympathisirte. Er musste ihn in den politischen Anschauungen eines Patriciers so tief befangen sein lassen, um es fasslich zu

machen, wie ein so grundedles Gemüth sich zu einem so schweren Verbrechen gegen das Vaterland hinreissen liess. Indem Coriolan sich gegen das Vordringen der Plebejer anstemmt, verfißt er weniger seine persönliche Sache, als die seiner Standesgenossen; und so erscheint seine Rache that in ihrem ersten Ursprunge aus einem weniger egoistischen Gefühle hervorgegangen. Zuletzt kehrt sich freilich seine Wuth gegen die ganze Vaterstadt mit Einschluss der Patricier; aber das ist wieder eine nothwendige Folge seiner politischen Ueberzeugung, wornach nur die Patricier zur Herrschaft Beruf haben, und ein Staat mit Volksherrschaft eine politische Misschöpfung ist.

Dann aber ist noch Eines, was Coriolan's späteres Verhalten gegen Rom erklärlicher macht, nicht zu übersehen: das specifische Bewusstsein des römischen Bürgerthums ist in seinem Charakter, wie ihn Shakespeare aufgefasst hat, durch seine heroische Natur überwuchert und verdunkelt. Dem Geiste des Heroenthums ist, so auffallend die Behauptung scheinen mag, ein gewisses kosmopolitisches Element beigesellt. Die Helden der mythischen Vorzeiten haften nicht an der Heimath; wo sich ihnen ein Schauplatz für ihre Tapferkeit aufthat, dahin wandten sie sich; und einem würdigen Gegner fühlten sie sich vorherrschend als einem Nebenbuhler um Heldenruhm, und nur in untergeordnetem Maasse als einem Feinde ihres Vaterlandes gegenüber. Als einen solchen, den Helden der mythischen Zeit ähnlichen Heros hat Shakespeare den Coriolan dargestellt. Sein Muth, seine Tapferkeit, sein Zorn, alle seine Gefühlsausbrüche sind gigantisch; und so haben wir uns auch sein Aeusseres und sein ganzes physisches Wesen zu denken. „Du warst ein Krieger“, rühmt Lartius den vermeintlich Gefallenen in Akt I, Sc. 4:

Nach Cato's Herzen, nicht durch Streiche nur
Dem Gegner furchtbar; vor dem grimm'gen Blick,
Vor deines Anrufs donnergleichem Dröhnen
Erbehte schon der Feind, als ob die Welt
Ein Fieber rüttelte.

Und Cominius sagt von ihm in Akt I, Sc. 6:

Kein Schäfer unterscheidet Tamburin
Und Donner besser, als ich Marcius Stimme
Von jedes Schwächern Laut.

In dem Kriege mit den Volskern schwebt ihm vor Allen Aufidius

als sein Gegner vor; und wie wenig ihm hierbei der Feind Roms in Betracht kommt, zeigt sein Wort über ihn:

Wenn mit der halben Welt die andre Hälfte
Sich rauft', und er auf meiner Seite wär',
Ihn zu bekämpfen fiel' ich ab. Er ist
Ein Leu, auf den ich stolz bin Jagd zu machen.

Man sieht, wie vortrefflich Shakespeare durch die Art, wie er Coriolan's Charakter gestaltete, seinen Abfall von Rom zu motiviren, und trotz der Grösse seines Vergehens Bewunderung und Mitleid für den Verirrten in den Zuschauern lebendig zu erhalten gewusst hat. Er lässt seinen Helden, der wie eine Riesengestalt des Heroenalters in eine neu sich entwickelnde Zeit hereinragt, im Conflict mit dieser Zeit in ähnlicher Weise zu Grunde gehn, wie Goethe seinen Götz, den Erben gediegener Tüchtigkeit und Kraft und geraden, uneigennütigen Sinnes eines absterbenden Zeitalters im Kampfe mit einer in Schlawheit, Selbstsucht und Hinterlist versinkenden Welt untergehen lässt. Und wie Goethe seinem Götz, so hat auch Shakespeare seinem Helden, um die tragische Wirkung seines Unterganges zu erhöhen, noch zur heroischen Tapferkeit einen Kranz schöner Tugenden geschenkt: Wahrhaftigkeit, Abscheu gegen Tücke und Verstellung, Freundestreue und Dankbarkeit gegen Wohlthäter (s. Akt I, Sc. 9, wo er für den armen Gastfreund aus Corioli die Freiheit begehrt).

Die Feststellung der Grundaufgabe unserer Tragödie und der Nachweis, dass nicht eine Epoche im geschichtlichen Entwicklungsgange des römischen Staates, sondern der Charakter und das in demselben wurzelnde tragische Geschick eines hochbegabten Individuums den Kern des Stückes bilden, führte nothwendig zur Charakteristik des Haupthelden. An diese möge sich nun eine Skizzirung der bedeutenderen Nebenfiguren anschliessen. Doch wird es nöthig sein, vorher einer an jedes Drama zu stellenden Forderung zu gedenken, die von den Theoretikern häufig in zu engem Sinne aufgefasst wird.

In der Theorie des Dramas ist bekanntlich von jeher viel von den drei Gesetzen über Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes die Rede gewesen und über die Berechtigung dieser Gesetze vielfach gestritten worden. Es genügt aber nicht, diese drei Einheiten in's Auge zu fassen; denn ein ächtes Drama soll in jeder Hinsicht einheitlich gestaltet sein, und so viele Seiten seiner künstlerischen Organisation, so viele besondere Einheiten wird man zu

unterscheiden haben, die aber alle sich zu einer einzigen höheren Einheit zusammenschliessen. Kein anderes poetisches Kunstwerk verlangt einen so strengen und straffen einheitlichen Zusammenhang, wie das Drama; man hat es treffend dem animalischen Organismus verglichen, in welchem eine Anzahl einheitlich wirkender Lebenssysteme sich befinden, aber Ein Herz die bewegende Mitte, der Ausgangs- und Zielpunkt des ganzen individuellen Lebens ist. Es wird daher im Drama nicht bloss auf eine gewisse Continuität der Zeit, des Ortes und der Handlung zu achten sein; auch in der Stimmung, die durch das Drama geht, muss Ein Grundton vorherrschen; auch in dem sprachlichen Colorit muss Eine Farbe vorwalten; auch in den Charakteren, und zwar nicht bloss in den Aeusserungsweisen jedes einzelnen, sondern auch in der Gruppierung aller und in ihren gegenseitigen Beziehungen muss ein einheitlicher Zusammenhang bestehen, und alle müssen wie Radian eines Kreises auf Einen Mittelpunkt hinweisen.

Um von der zuletzt angedeuteten Einheit, die oft zu wenig in Betracht gezogen wird, eine Anschauung zu geben, weisen wir nochmals auf Goethe's Götz hin, ein durch einheitliche Charakteristik ausgezeichnetes Drama, wie sehr es ihm in anderen Beziehungen an einheitlichem Zusammenhange fehlt. Welch einen reichen Kreis von Personen und Ständen, höheren und niederen, finden wir dort um den Reichsritter gestellt, der allein aus ihnen in freier Menschlichkeit emporragt; und wie kunstvoll hat der Dichter das Ganze so anzuordnen gewusst, dass Alles auf ihn als Centrum des dramatischen Gemäldes hinweist! Ebenso hat Schiller seine Johanna mit einem Kranz von Gestalten umringt, die entweder sie durch Contrast hervorheben, oder durch verwandte, aber schwächere Züge zur Höhenschätzung ihrer Grösse dienen. Bei der Zeichnung solcher Nebenfiguren hat sich der Dramatiker vor der Klippe zu hüten, dass er sie nicht, indem er sie in den Dienst des Hauptcharakters stellt, zu leblosen Maschinen und Gliederpuppen macht; seine Aufgabe ist, sie zugleich zu selbständigen, lebensvollen Gestalten auszubilden. Dies hat, wie unser deutsches Dichterpaar in den eben genannten Dramen, so auch Shakespeare im Coriolan meisterhaft zu leisten gewusst.

So ist zunächst der Charakter des Menenius Agrippa einerseits als eine dienstbare Nebenfigur, als ein Factor für den Gang der Handlung und als Folie für die Hauptfigur, höchst zweckmässig angelegt; und anderseits zugleich eine Gestalt wie aus Einem Gusse, voll individuellen Lebens. Der Dichter hätte aus dem historisch

gegebenen Menenius eine ganz andere Persönlichkeit schaffen können; es lag nahe, da er auf das Volk belehrend und beschwichtigend eingewirkt, ihn als einen ernsten, durch Weisheit und Würde der Menge imponirenden Mann darzustellen. Aber wie viel mehr Vortheile gewann der Dichter für sein Drama durch das originelle Colorit, das er diesem Charakter gegeben! Der Shakespeare'sche Menenius ist ein gutmüthiger Lebemann von sanguinischem Temperament und lebhafter Phantasie, ein irascibler Alter, dessen Stimmung aber leicht und schnell umschlägt, geschwätzig, zum Spassmachen und gelegentlich auch zum Uebertreiben und Aufschneiden aufgelegt, Freund eines guten Bechers Glühwein und einer wohlbestellten Tafel, denen er bedeutende Wirkungen auf den innern Menschen zuschreibt, galant gegen Damen, ein begeisterter Verehrer Coriolan's, ein Freund des Friedens und, wenn auch in patricischen Anschauungen befangen, ein Mann, der für das Volk ein Herz hat und ihm aufrichtig Wohlergehen wünscht. Durch diese Mischung von Charakterzügen ward er zu einer ganzen Reihe von Functionen, die er im Drama übt, geeignet. Auf den Gang der Handlung wirkt er nicht bloss durch die geschichtlich überlieferte Besänftigung des Volkes mittels seiner Fabel ein; er dient auch wiederholt als Mittelsperson, um die ersten vorbereitenden Angriffe auf den starren Willen seines jungen Liebings zu machen. Zugleich ist er in seiner heitern, leichtlebigen Natur eine wirksame Folie für den ernsten, strengen Freund; und wenn man es auffallend finden möchte, dass ein so felsenfester, lakonisch kurzangebundener, dem Prahlen abgeneigter Mann, wie Coriolan, sich zu einem so leicht umstimbaren, redseligen, übertreibungslustigen Alten hingezogen fühlte: so ist das psychologisch nicht minder gut begründet, als dass ein so heroischer Mann sich ein Weib von so zartbesaitetem Gemüthe, wie Virgilia, zur Gattin gewählt hat. Ferner bildet Menenius mit seiner schwärmerischen Bewunderung Coriolan's einen Spiegel, worin sich des Letztern Bild, wenn auch manchmal wie in einem Hohlspiegel in's Gigantische verzogen, reflectirt. Endlich bedient sich der Dichter dieser Figur mit komischem Anstriche auch dazu, die gewaltsame Spannung, die in unserm Drama herrscht, zu mildern, und den mächtigen, tiefersten Grundton bis zum künstlerisch gebotenen Maasse zu dämpfen.

Nicht minder ist der Charakter des Aufidius durchweg mit Beziehung auf den Haupthelden angelegt, und dennoch eine in sich abgerundete und lebensreiche Gestalt. Sehen wir hier davon ab, in wie vielfacher Weise er als Triebrad der Handlung verwendet

ist, so dient er als Charakterbild zunächst zur Abschätzung der Grösse und Würde des Haupthelden. Bekanntlich findet man in den heroischepischen Dichtungen in der Regel eine ganze Reihe von Charakteren, die gleichsam Stufen bilden, auf denen sich die Phantasie bis zur deutlichen Vorstellung von dem Werth und der Grösse des Hauptcharakters hinanschwingt. Welche Scala von Gestalten hinauf führt uns der Dichter der Ilias endlich bis zum Bilde des göttlichen Achilleus! Das enger begrenzte Drama wird sich auf wenige Hilfsfiguren dieser Art oder auf Eine beschränken, und diese dann zugleich als ein Hauptrad im Getriebe der Handlung zu benutzen suchen. Die Grundzüge eines solchen Charakters müssen denen des Hauptcharakters entweder ähnlich sein, oder mit ihnen contrastiren; denn nicht blosse Ungleichheit, sondern Aehnlichkeit und Contrast reizen Auge und Phantasie zu vergleichender Betrachtung von Gestalten. Nach dieser Norm hat denn auch Shakespeare den Charakter des Aufidius gebildet. Er ist der Stolz der Volsker, wie Coriolan der gefeiertste Held der Römer. In Akt I, Sc. 4 ruft der erste Senator von Corioli, als er den Kriegslärm draussen hört, voll Begeisterung den Römern zu:

Horcht! in der Ferne dort! Das ist Aufidius!
Horcht auf, was er für Arbeit macht in eurem
Entzwei gespaltnen Heer!

Wie den Volskern Coriolan, so ist den Römern Aufidius der gefürchtetste Feind. Virgilia fleht (I, 3) den Himmel an, ihren Gemahl vor dem Wütherich Aufidius zu beschirmen. Volumnia denkt ihn vor Allen als den Mann, an dem ihr Sohn sich Ruhm erwerben werde. Coriolan selbst zollt ihm das höchste Lob und gesteht (I, 1):

Sünd' ist's, dass ich den Hochsinn ihm beneide,
Und wär' ich etwas Andres, als ich bin,
So möcht' ich er nur sein.

Aufidius ist eine heroische Natur, wie Coriolan, und auch in ihm überwiegen ursprünglich Thatendurst und Ruhmliebe das Vaterlandsgefühl; er gesteht selbst (I, 10):

Ich wollt', ich wär' ein Römer! Kann ich doch
Als Volsker nimmer das sein, was ich bin.

Aber wie Homer dafür gesorgt, dass der treffliche Hektor nicht zu der Grösse des Achilleus emporwuchs, so stellt auch Shakespeare den Aufidius an Heldenmuth und Kraft dem Coriolan als

zwar verwandt, aber untergeordnet dar. Diesem Zwecke dient die Darstellung des Kampfes zwischen den beiden Heroen in Akt I, Sc. 8 bis in die kleinsten Züge; und wie es Aufidius selbst gesteht (I, 10), dass ihm Coriolan überlegen ist, so sprechen dies auch (IV, 5) seine eigenen Diener unumwunden aus. — Mehr noch, als die verwandten Züge, tragen die contrastirenden in Beider Charakteren dazu bei, dem Coriolan das vorherrschende Interesse der Zuschauer zu sichern. Während Coriolan der Geradheit, Offenheit und Wahrhaftigkeit, die ächt heroischen Gemüthern eigen ist, bis in den Tod treu bleibt, erleidet die ursprünglich edle Natur des Aufidius in Akt I, Sc. 10 eine schlimme Metamorphose. Der Ingrimme darüber, dass er mit Aufbietung seiner ganzen Kraft dem Coriolan nicht gewachsen sei, vergiftet sein Wesen. Er bekennt selbst:

Nicht ehrenhaft ist mein Wetteifer mehr,
Wie sonst. Mit gleichen Kräften sann ich einst
Ihn zu vernichten, ehrlich Schwert an Schwert. .
Jetzt ist mir Alles recht, ihn auszurotten,
Sei's Wuth, sei's List. — — Vergiftet
Ist meine Tapferkeit, weil sie von ihm
Den Schandfleck muss erdulden; nur um ihn
Entäussert sie sich ihres eignen Werths u. s. w.

Demgemäss ist sein ganzes weiteres Verhalten zu beurtheilen, was der Darsteller dieses Charakters auf der Bühne besonders in Akt IV, Sc. 5 zu beachten hat. Aufidius erkennt dort den Coriolan sogleich, wie dieser die Vermummung abwirft; er heuchelt eine Zeitlang Nichtkennen, um den gehassten Gegner zu einer umfassendern Erklärung zu bringen und unterdess seinen Entschluss zu fassen, wie er ihn behandeln will. Die Antwort, die er gibt:

O Marcius! Marcius! Jedes deiner Worte
Riss eine Wurzel meines alten Grolls
Mir aus der Brust u. s. w.

wie feurig sie klingen mag, ist keineswegs aufrichtig gemeint. Gerade das Ueberschwängliche seiner Ausdrücke und seines Benehmens gegen Coriolan, wie es der dritte Diener schildert, ¹⁾ deutet auf Verstellung hin; pflegt ja doch Shakespeare, wenn er erheuchelte

¹⁾ „Unser Feldherr macht ihn förmlich zu seinem Schätzchen; seine Hand berührt er wie ein Heiligthum, und spricht er, so kehrt er das Weisse in den Augen heraus.“

Liebe und Treue sich ausdrücken lässt, die Farben recht grell zu wählen. Erst am Schlusse des Dramas, wo der verhasste Gegner todt vor ihm liegt, mögen wir ihm Glauben schenken, wenn er sagt:

Meine Wuth ist hin,
Und Schmerz ergreift mich.

Der zugemessene Raum gestattet nicht, in gleicher Weise die sämtlichen Charaktere des Stückes zu betrachten; drum nur noch einige Worte über die dritte bedeutendste Nebenfigur, Volumnia, und die ihr als Folie dienende Virgilia. In Coriolan's Beziehungen zu Volumnia bethätigt sich der zweite Grundzug seines Wesens, die Pietät, wie in denen zu Aufidius sein Seelenheroismus. Volumnia bewirkt in ihm die sittliche Sühne, Aufidius bereitet ihm den physischen Untergang. In Volumnia's Charakter, wie in dem des Aufidius verbinden sich Züge, die denen des Haupthelden verwandt sind, mit contrastirenden. Die heroische Thatenlust, die Verachtung von Gefahr und Tod floss sie ihrem Sohne mit der Muttermilch ein; auch die Geringschätzung der Plebejer pflanzte sie in sein Herz, was der Dichter zur Erklärung und Milderung der tragischen Verschuldung benutzt hat. Volumnia ist, wie ihr Sohn, eine Gestalt der Heroenzeit, die von sich sagen durfte, sie würde, wenn sie des Herkules Weib gewesen wäre, sechs seiner Arbeiten gethan haben, um ihres Gatten Schweiss zu sparen. In ihr ist keine Spur der Frauenweichheit späterer Zeit; sie preist, während Virgilia beim Gedanken an die blutige Stirn ihres Gatten schaudert, Blut als den herrlichsten Schmuck des Mannes, und zählt mit Behagen alle die Wunden auf, die Coriolan empfangen. Ihre Trauer kleidet sich in das Gewand des Zorns und des Stolzes, und wenn sie klagt, so thut sie es, wie die ergrimnte Juno. Aber in drei Charakterzügen sticht sie gegen den Sohn ab. Dieser sträubt sich (I, 9), ein Geschenk als Lohn für die Thaten seines Schwerts anzunehmen, und hält die Drommeten für entweiht, die zu seinem Ruhm erschallen. Cominius schildert ihn treu, wenn er (II, 2) von ihm sagt:

Den Lohn der Grossthat findet er im Thun,
Glück und Befried'gung beut ihm das Vollführen.

Volumnia dagegen strebt nach Ehrenglanz; sie hat für den Sohn als Preis seiner Thaten das Consulat und die Herrschgewalt im Auge, und ist untröstlich darüber, dass er diese so leichten Sinnes verscherzt. Coriolan's gerades Herz empört sich gegen alle Verstellung; Volumnia beugt, wenn es Ehren und Macht zu erringen

gilt, ihren Stolz unter die Regeln der Klugheit. Sie erinnert den Sohn (III, 2) daran, dass Ehre und Politik, wie im Kriege, so auch im Frieden vereinbar sind, und sagt von sich:

Ich hab' ein Herz, unbeugsam wie das deine,
Doch auch ein Hirn, das selbst im Zorn mich lehrt
Auf Vortheil achten.

Coriolan's heroischer Sinn überwuchert sein Vaterlandsgefühl; Volunna ist von feurigem Patriotismus beseelt. Sie möchte lieber eilf theure Söhne für's Vaterland rühmlich sterben, als Einen in wollüstigem Müssiggange schwelgen sehn. Und wie glänzend und ergreifend tritt in ihrer unvergleichlichen Rede im Schlussakt ihr Römersinn hervor!

Als Folie nun für diese herrliche Frauengestalt, und zugleich für Coriolan, hat der Dichter ihnen Virgilia an die Seite gestellt. Die Riesenfiguren der heroischen Schwiegermutter und des stürmischen, unbeugsamen Gatten heben sich neben diesem weiblichen, schweigsamen („mein holdes Schweigen!“ II, 1), gefühlvollen Wesen um so imponirender hervor. Aber wie zart auch Virgilia erscheint, so wurzelt doch ihr Charakter tief in festem Boden, und sie behauptet sich in dem, was sie für sich geziemend erachtet, unerschütterlich gegen den Willen der herrischen Schwiegermutter, so wie sie auch dem Starrsinn des Gatten in der grossen Hauptscene des fünften Aktes milde, aber fest ihren römischen Frauensinn entgegenhält.

Es bedarf wohl kaum der allgemeineren Bemerkung, dass der Dichter bei der Auswahl der vorher erwähnten Charakterzüge nicht ausschliesslich die Erzielung eines harmonischen Gesamtbildes aller Charaktere, sondern zugleich den Gang der Handlung im Auge hatte. Darin bethätigt sich ja ganz besonders die Kunst der grossen Dramatiker, dass sie mit Einem Mittel viele Zwecke zugleich zu erreichen verstehen.

Was aber die Anlage und Führung der Handlung betrifft, so ist bekanntlich die Aristotelische Lehre von der Einheit der Handlung durch neuere Theoretiker mit Rücksicht auf Shakespeare wesentlich modificirt worden. Man habe das Aristotelische Gesetz, behaupten diese, durchaus nicht in dem strengen Sinne zu nehmen, dass in einem Drama nur Eine Hauptbegebenheit aus dem Charakter und Willen des Haupthelden als seine That und sein Zweck entwickelt werden solle, vielmehr dürfen sich zwei und mehrere Handlungen nebeneinander fortspinnen, wofern sie nur durch das

Band einer gemeinsamen Grundidee zusammengehalten werden. Mit Hülfe dieses freieren Grundsatzes wird es allerdings leichter, manches Drama gegen den Vorwurf, dass ihm die erforderliche Einheit der Handlung mangle, in Schutz zu nehmen. Aber damit ist noch nicht die Berechtigung dieser laxen Theorie dargethan. Das Drama soll ein allseitig streng einheitlich organisirtes Kunstwerk sein, und darf gewiss nicht in dem, was seine eigentliche Grundlage bildet, in der Handlung, den einheitlichen Charakter verleugnen. Spinnen sich zwei Handlungen darin ab, so genügt es nicht, dass sich in diesen dieselbe Grundidee abspiegelt; es müssen noch zwei Forderungen erfüllt werden: erstens, dass die beiden Handlungen nicht lediglich nebeneinander hergehen, sondern sich ineinander verschränken und zuletzt in Einem Zielpunkt sich vereinigen, und zweitens dass eine derselben gleich von Anfang unser Interesse vorherrschend in Anspruch nehme, und die andere als in ihrem Dienste stehend erscheine. Ob sich diese Forderungen in allen Dramen Shakespeare's, denen eine zusammengesetzte Handlung zu Grunde liegt, erfüllt finden, möchte ich bezweifeln; im Coriolan aber ist ihnen vollkommen Genüge gethan. Es gehen zwei Conflicte durch das Stück: Coriolan's Streit mit den Plebejern, und sein Ringen mit den Volskern und Aufidius. Der erstere wird als Hauptconflict uns zunächst kräftig vor's Auge gerückt; dann werden auch sogleich die Fäden des zweiten angeknüpft und weiterhin mit denen des Hauptconflicts vielfach verschlungen, bis beide schliesslich zusammenfallen.

Verfolgt man in unserm Drama den Gang der Handlung in ihren einzelnen Entwicklungsmomenten und betrachtet die Gliederung des Ganzen in Akte: so zeigen sich überall die strengsten Forderungen der Theorie erfüllt. Der erste Akt, der Expositions-Akt, soll in einem ächten Drama zwar exponiren, aber zugleich wirklicher Akt sein, d. h. er soll selbst schon Handlung, nicht bloss referirende Darlegung ihrer Vorbedingungen und Grundlagen sein. Er hat uns die Wurzeln der Handlung vorzuführen, aber bereits in kräftigem Keimen und Treiben begriffen; er hat den Boden, auf dem sich die Handlung entwickeln soll, aufzudecken, aber bereits von Leben und Streben erfüllt; er hat die Kräfte, die später in heftigen Conflict gerathen werden, nicht etwa bloss anzudeuten, sondern den Beginn ihres Wirkens und Gegenwirkens zu zeigen; und wenn eine bedeutende geschichtliche Epoche in dem Drama zur Erscheinung kommen soll, so ist der Geist dieser Epoche nicht berichtend zu schildern, sondern in prägnanten und lebens-

vollen Zügen zu vergegenwärtigen. Vorzüge des ersten Aktes sind es noch, wenn er uns die Hauptpersonen, die später in die Handlung am wirksamsten eingreifen, in den Grundzügen ihrer Charaktere erscheinen lässt, ferner, wenn er den im Drama herrschenden Grundton gleich im Anfange kräftig anschlägt, und endlich wenn das Finale dieses Aktes ahnungsreich wirkt und die Erwartung spannt. Alles dieses leistet der erste Akt des Coriolan im vollsten Maasse. Der damalige Zustand Roms, die Aufregung der Plebejer, ihr Verhältniss zu den Patriciern tritt uns sogleich als lebensvolles Gemälde entgegen; die Fäden der beiden Conflicte, die sich durch das Stück hindurchziehen, werden angeknüpft, und das Spiel der Kräfte und Gegenkräfte beginnt energisch; die sämtlichen Hauptpersonen des Stücks, Coriolan, Menenius, Aufidius, Volumnia, Virgilia, die beiden Tribunen, die künftigen römischen Feldherrn stellen sich uns in Situationen dar, welche die Grundzüge ihrer Charaktere zur Anschauung bringen. Besonders kunstreich wird uns der Charakter des Haupthelden veranschaulicht. Zuerst spiegelt sich sein Bild von den schroffen Seiten in den Gemüthern der ergrimten Plebejer ab; alsdann scheint sein erstes persönliches Auftreten und die höchst drastische Weise, wie er sich als Volksgegner kundgibt, das herbe Urtheil der Plebejer und Tribunen über ihn zu rechtfertigen; aber der Dichter ist darauf bedacht, dieses Urtheil vor dem Zuschauer noch im ersten Akt zu rectificiren, indem er ihn in den Scenen 4 bis 9 nicht bloss als löwenmuthigen Krieger, als Eroberer von Corioli und Ueberwinder des grossen Aufidius vorführt, sondern auch seine bereitwillige Unterordnung, seine Uneigennützigkeit, seinen Abscheu gegen das Belobtwerden, seine Dankbarkeit gegen den Gastfreund in Corioli vergegenwärtigt, so dass nur noch eine lebendigere Anschauung seiner Familienpietät zu dem vollen Charakterbilde fehlt. Die bedeutungsvolle Schlusscene des Aktes zeigt uns den verhängnissvollen Umschwung in dem Charakter des Aufidius und lässt die daraus für Coriolan erwachsende Gefahr ahnen.

Hat der erste Akt im kunstgerecht organisirten Drama die Wurzeln des Conflicts aufgedeckt, so ist die Aufgabe des zweiten, den Conflict schärfer zu bestimmen und den Weg, auf dem die feindlichen Kräfte zusammenstossen werden, genauer anzudeuten, den Zusammenstoss selbst aber dem folgenden Akte vorzubehalten. Der Abschluss des zweiten Akts wird also dahin zu verlegen sein, wo sich im Laufe der Handlung die Perspective auf den Ausbruch des Conflicts nach einer bestimmten Richtung hin geöffnet hat. Es

ist, wenn schon der erste Akt, wie dies im Coriolan geschieht, ein bewegtes, lebensreiches Gemälde darbietet, durchaus nicht leicht, den zweiten Akt auf gleicher Höhe zu erhalten, oder gar die dramatische Bewegung zu steigern, ohne der Aufgabe des dritten Aktes vorzugreifen. Wie meisterhaft hat aber Shakespeare hier den zweiten Akt durchzuführen gewusst, und doch nicht durch Anticipation des dem dritten gebührenden Stoffes die Wirkung des letztern geschmälert! Erst das humoristische Präludium, worin sich Menenius, der gutmüthige Polterer mit den klug zurückhaltenden Tribunen herumzankt, als Folie für die folgenden ernsten Bilder; dann der triumphirende Heimzug Coriolan's, angekündigt durch die freudentrunkne Volumnia, sein rührendes Zusammentreffen mit der Mutter und Gattin und mit Menenius, das Zwiegespräch der Tribunen, die voll Besorgniss und Aerger Coriolan's Wahl zum Consul voraussehen, aber noch Hoffnung auf seinen maasslosen Stolz setzen; darauf die Scene im Rathhause, Coriolan's Aufstellung als Consulatsbewerber, sein Sträuben gegen den alten Brauch, sein höhnnendes Werben um die Stimmen des Volks, seine Wahl und schliesslich der Anschlag der Tribunen, das Volk zum Widerruf der Wahl zu bestimmen. Was einem grossen Theile dieses Aktes eine besondere Spannung des Interesses gibt, ist, dass die Krisis immer in nächster Nähe droht, dass der Zuschauer bei der stolzen, hohnvollen Bewerbung Coriolan's jeden Augenblick einen Ausbruch des Conflicts fürchtet, und, wenn die Gefahr eben vorübergegangen ist, in der Umstimmung des Volks durch die Tribunen den Anlass zum alsbaldigen Zusammenstoss der feindlichen Kräfte gewahrt.

Der dritte Akt, das Centrum des Dramas, soll den Conflict bis auf seinen Höhepunkt steigern und damit abschliessen. Er zeitigt die Frucht, wie sich Gottschall in seiner „Poetik vom Standpunkte der Neuzeit“ (Breslau 1858) ausdrückt, aber er darf sie noch nicht vom Baume schütteln, weil er damit die beiden letzten Akte um ihre Wirkung bringen würde. Eben seiner besonderen Aufgabe wegen wird der dritte Akt in jeder kunstgerecht organisirten Tragödie von mächtiger Wirksamkeit sein; und so finden wir auch den dritten Akt des Coriolan. Gleich im Anfange desselben wächst der Hauptconflict zu gewaltiger Höhe; es kommt sogar zum thätlichen Aufeinanderplatzen der feindlichen Elemente; und schon scheint das Zerwürfniß unheilbar, da tritt noch einmal Menenius vermittelnd ein, bewegt den ergrimten Coriolan sich zurückzuziehen und beschwichtigt vorläufig das Volk durch das Versprechen, den Coriolan zurückzubringen, damit er in aller Rechtsform dem

Volke Rede stehe und seinem Spruch sich unterwerfe. Nun folgt die Scene; worin Coriolan sich durch die Mutter bestimmen lässt, ein begütigendes Wort zum Volke zu sprechen. Dann kommt es in der nächstfolgenden Scene zum unheilbaren Bruche zwischen dem Volk und Coriolan und zum Bannfluch wider ihn. Da es dem Charakter des dritten Aktes entspricht, dass er mit einer starken Concentration des dramatischen Pathos schliesst, so darf man schon aus diesem Grunde nicht mit der Tieck-Schlegel'schen Uebersetzung die beiden Anfangsscenen des vierten Aktes zum dritten herüberziehen, abgesehen davon, dass dadurch auch die sehr genau abgemessene, schöne Symmetrie der Akten-Eintheilung in empfindlicher Weise gestört würde.

Dem vierten Akt fällt im kunstmässig gegliederten Drama in der Regel die Peripetie zu, der Umschwung des Geschicks der Hauptpersonen, oder, wie Aristoteles sie definirt, „eine Veränderung mit den handelnden Personen, wodurch sie in einen entgegengesetzten Zustand kommen, und zwar auf eine wahrscheinliche, wohl-motivirte Art.“ Hettner nennt die Peripetie unsers Stücks eine un-nachahmlich grosse; auch Gottschall (im angeführten Werke S. 429) findet sie vortrefflich, sieht sie aber seltsamer Weise in der Besiegung des starren Heldenwillens durch Volumnia, in der Verwandlung des rachedurstenden Siegers in den pietätsvollen Sohn und Gatten. Aber diese Verwandlung gehört ja erst dem fünften Akte an, und nicht in ihr liegt die Peripetie, sondern darin, dass der ergrimteste Feind und Ueberwinder des Aufidius diesem sein Schicksal in die Hand gibt, dass aus dem heldenmüthigsten Vertheidiger Roms sein erbittertster Gegner wird. Welch ein Umschwung der innern und äussern Zustände! Der Besieger der Volsker steht in ihrem Dienste; der Eroberer Coriolis zieht daher, um Rom zu zerstören; das Volk, das ihn unter höhnendem Jubel verbannt hat, behauptet voll Angst und Reue, es nur mit Widerwillen gethan zu haben; die Tribunen, die eben über seinen Sturz gefrohlockt, sehen sich verzweiflungsvoll nach Mitteln um, ihn zu besänftigen.

Der fünfte Akt endlich, der Akt der Katastrophe, führt uns das Endschicksal des Helden vor und bringt die Handlung zum Abschluss. Nach der gewaltigen Wirkung, die der dritte Akt mit der höchsten Spannung des Conflicts und der vierte mit seinem ergreifenden Glücksumschwunge gemacht haben, ist es meistens keine leichte Aufgabe für den Dramatiker, den Schlussakt mit gleicher Energie durchzuführen; und so finden wir denn auch in man-

chen übrigens vorzüglichen Tragödien, dass der fünfte Akt sich nicht auf gleicher Höhe des Interesses und der Wirksamkeit mit den beiden vorhergehenden erhält. Wenn aber Gottschall (im angef. W. S. 420) auch den Coriolan zu den matter ausklingenden Stücken zählt, so beruht das auf einem Irrthum; er kam zu dieser Behauptung offenbar nur, weil ihm augenblicklich die Abgrenzung der beiden letzten Akte des Stücks und die Vertheilung des Stoffs in dieselben nicht klar gegenwärtig war. In der That überbietet sogar der Schlussakt unsrer Tragödie die beiden vorhergehenden an Kraft und Pathos. Was kann spannender und ergreifender sein, als die successiven Beschwichtigungsversuche, womit Cominius, Menenius und die Frauen den zürnenden Helden bestürmen, jene herrliche Gradation, die in der unvergleichlichen Rede der Volumnia siegreich culminirt? Nach diesem Höhepunkte des fünften Aktes eilt der Dichter in der Darstellung des Endschicksals seines Helden wohlweislich mit beschleunigter Schnelle dem Schlusse zu; aber er weiss auch noch die Katastrophe mit so gewaltigen Zügen darzustellen, dass von einem matten Ausgange unsrer Tragödie nicht die Rede sein kann.

Im Drama drücken sich Charaktere durch Handlung und Sprache aus. Jedes dieser Drei soll für sich ein einheitliches Gepräge tragen, aber alle drei sollen auch einen höheren Einklang bilden. Dass in den Charakteren unsrer Tragödie ein einheitlicher Zusammenhang ist, haben wir nachzuweisen versucht; dass die Fäden der Handlung sich einheitlich zusammenschliessen, und zugleich dass die Handlung sich folgerecht aus den Charakteren entwickelt und dem Charakter der Hauptpersonen entsprechend rasch und energisch ihrem Ziele zuschreitet, ergab sich aus ihrem eben dargelegten Verlaufe. Wie aber verhält es sich dem aufgestellten Gesetz gegenüber mit der Sprache unseres Dramas? Die Anmerkungen zur Tieck-Schlegel'schen Uebersetzung bezeichnen sie als gedrungen, kurz und energisch. Damit kann man vollständig einverstanden sein. Wenn es dort aber weiter heisst, die Uebergänge seien oft gewaltsam und der Ausdruck nur an wenigen Stellen leicht, so klingt darin ein Tadel an, dem man nicht beistimmen darf. Der sprachliche Ausdruck ist im Coriolan ebenso vortrefflich und bewundernswürdig, als die Darstellung und Gruppierung der Charaktere, die Führung der Handlung und die Gliederung des Stoffs. Das Vorherrschen einer gedrängten und markigen Sprache ist der heroischen Kraft und dem leidenschaftlichen Ungestüm der Hauptcharaktere, wie dem unaufhaltsamen Fortschritte der Handlung durchaus

entsprechend, und eine gefälliger und bequemer hinfließende Sprache wäre hier nicht am Platze. Selbst die Derbheit in Coriolan's Sprache, die bisweilen an's Scurrile streift, die oft gemeinen Schmähworte, womit er das verachtete Volk überschüttet, die Vergleichen und Bilder, die er nicht selten den gemeinsten Sphären entnimmt, sie alle sind die angemessensten Farben für die Darstellung seines Ingrimms und Widerwillens gegen das gesinnungslose und veränderliche, zugleich freche und feige Volk. Wo fortwährend, wie in unsrer Tragödie, feindliche Kräfte aufeinander stossen, kann naturgemäss die Sprache nicht leicht daherfließen, sondern muss dem Grollen eines mit Hindernissen kämpfenden Stromes gleichen. Wäre es anders, so widerspräche dies dem für jedes Kunstwerk geltenden Gesetze der harmonischen Eindrücke. Damit aber jener Grundton nicht eine lästige Monotonie erzeuge, hat der Dichter mit kunstverständiger Berechnung an geeigneten Stellen Partien von leichterm Fluss der Sprache eingeflochten, die freilich hierzu nicht allein dienen, sondern zugleich den höheren Zweck haben, durch ihren Inhalt den strengen Ernst des Kunstwerks dahin zu mildern, dass es nicht den Eindruck eines geistbefreienden Spiels einbüsst. Die Uebergänge aus diesen in die ernstern Partien und umgekehrt sind oft rasch und kühn, aber nie schroff und gewaltsam.

Wir haben schliesslich noch zu sehen, wie unser Stück zu den beiden Gesetzen über Einheit der Zeit und des Ortes steht. Shakespeare pflegt bekanntlich in seinen Dramen mit Zeit und Ort viel freier zu schalten, als es die Aristotelische Theorie für statthaft erklärt. So ist auch hier, was zunächst die Behandlung der Zeit betrifft, schon im ersten Akt ein Zeitraum zusammengedrängt, der den vom griechischen Aesthetiker dem ganzen Drama eingeräumten weit übersteigt. Zwischen den beiden ersten Scenen liegen ja über vier Tage; denn Aufidius (Sc. 2) weiss seitdem bereits durch einen Brief, was zu Rom in Sc. 1 vorgegangen. In den späteren Akten herrscht meistens eine grössere Continuität der Zeit; doch fehlt es auch dort nicht an Sprüngen, die Aristoteles nicht gestattet haben würde. Wie haben wir hierüber zu urtheilen?

Der dramatische Dichter muss überhaupt, wenn sein Kunstwerk zu Stande kommen soll, der Illusionskraft des Zuschauers viel zutrauen. Er stellt von vornherein an diesen die Forderung, dass er sich aus seiner Zeit, von seinem Ort, aus seiner Umgebung in eine fremde Zeit und Welt versetze; warum sollte er ihm nicht auch zumuthen dürfen, dass er mit seiner Vorstellung über Zwischenstufen der Handlung hinwegspringe und auf den Flügeln des

Geistes sich rasch von Ort zu Ort versetze? Dieser Forderung wird sich der Zuschauer um so williger und leichter fügen, je mehr der Dichter es versteht, ihn in seine Phantasiewelt zu erheben und ihm die Schwingen seines Geistes zu leihen. Aber Eines hat der Dramatiker, wenn er uns solche Sprünge über die Zeit hinweg zumuthet, nicht zu versäumen. Er muss uns die Zwischenzeiten in der Seele der handelnden Personen mit durchleben lassen und so eine innere Zeitcontinuität herstellen. Das ist es aber, was Schlegel an Shakespeare rühmt, wenn er sagt: „Wiewohl der Dichter den äussern Zeitverlauf nicht unmittelbar in die Darstellung aufnimmt, lässt er uns dennoch ihn in den Gemüthern der Handelnden wie in einem Spiegel perspectivisch erblicken.“ Zu diesem Zwecke pflegte Shakespeare, wie Gervinus nachgewiesen, in Partien, wo die Handlung rasch verläuft, Andeutungen einzustreuen, die das vor dem Auge schnell Vorübergleitende für die Phantasie auf den natürlichen, ihm in der Wirklichkeit zukommenden Zeitraum ausdehnen. Dergleichen Andeutungen sind im Kaufmann von Venedig die dreimonatliche Verfallszeit von Antonio's Schein, im Othello der Briefwechsel von Jago und Rodrigo, in Richard III. die beiden Heirathen des Königs und manches Andere der Art. Auch in unserm Stücke fehlt es nicht an solchen Andeutungen; es gehören dazu im ersten Akt der Brief, den Aufidius vor etwa vier Tagen erhalten (Sc. 2), die Nachrichten, die Valeria erzählt und als am vorigen Abend eingelaufen bezeichnet (Sc. 3), die Zeit, die der Bote (Sc. 6) für seinen Weg gebraucht hat. Es wird dadurch, wie M. Carriere sich ausdrückt, hinter den engen dramatischen Vorgrund eine grössere Zeittiefe eingetragen, und wie durch die Perspective der Raum, so erweitert sich die Zeit im Hintergrunde nach den Erfordernissen der Handlung.

Jean Paul verlangt für das Drama eine strengere Wahrung der Einheit der Zeit, als der des Ortes. Da einmal Gegenwart, sagt er, das Charakteristische dieser Dichtart sei, so stehe es nicht in der Macht der Phantasie, über eine gegenwärtige Zeit in eine künftige zu flattern; hier fühle man stets den Schmerz des Sprungs und Falles, während man über Oerter und Länder, die zugleich existiren, leicht hinwegfliege. Aber wie wenig auch er auf Continuität der äussern Zeit besteht, zeigt die gleich folgende Erklärung, dass, wenn nur die innere Zeit, der Wechsel der Zustände, rein durchlebt wurde, auf die äussere Zeit wenig ankomme. „Ueberhaupt,“ fügt er hinzu, „bedenke der dramatische Dichter in seinem Ringen nach Zeit- und Ortseinheit, dass Zeit und Ort bloss vom Geiste, nicht vom Auge, das im äussern Schauspiel nur die Ab-

schattung des innern erblickt, gemessen werden; und der Dichter darf, hat er nur erst Interesse und Erwartung für eine Zeit- und Ortferne hoch genug entzündet und diese durch Ursachverkettung mit dem Nächsten gewaltsam herangezogen, die weitesten Sprünge über die Gegenwart machen; denn — geflügelt springt man leicht.“

Der Ortswechsel ist im Coriolan gerade im ersten Akt besonders stark und schnell; die Scene verändert sich dort nicht weniger als neunmal. Dies müsste entschieden als ein Fehler gegen die kunstmässige Organisation des Stücks bezeichnet werden, wenn der Dichter nicht auch ausnahmsweise schon den ersten Akt mit einer solchen Fülle von Leben, Bewegung und Spannung ausgestattet hätte. Dann ist aber auch die den Scenenwechsel begünstigende einfache Einrichtung des altenglischen Theaters zu berücksichtigen. Was auf der Bühne unserer Tage fehlerhaft sein würde, war es drum nicht nothwendig auf der Bühne Shakespeare's; und es darf ihm, der für seine Zeit dichtete, nicht verdacht werden, dass er seine Dramen nicht den Forderungen der jetzigen Bühnen angepasst hat.

So stellt sich denn Shakespeare's Coriolan, von welcher Seite wir ihn betrachten mögen, als ein durchaus kunstgerecht organisirtes Werk dar, das allen aus dem Wesen und Begriff des Dramas abgeleiteten Gesetzen entsprechend gebildet ist. Damit allein ist freilich nicht dargethan, dass unser Stück zu des Dichters höchsten Meisterschöpfungen gehört. Ein regelrecht geformtes Kunstwerk, dem es an Grösse und Genialität des Gehalts gebricht, erhebt sich nicht über das Mittelmässige. Aber Würde der Aufgabe, Höhe des Styls und geniale Kraft streitet Niemand dem Shakespeare'schen Coriolan ab. Wo sich diese mit der klassischen Correctheit verbinden, da entsteht das ächte Meister- und Musterwerk; und als ein solches darf der Coriolan allen dramatischen Dichtern zum eingehendsten Studium anempfohlen werden.
