

Werk

Titel: John Sheffield Duke of Buckingham's Zweitheilung und Bearbeitung des Shakespeare'...

Autor: Mielck, Otto

Ort: Weimar

Jahr: 1889

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0024|log9

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

John Sheffield Duke of Buckingham's
Zweitheilung und Bearbeitung des Shakespeare'schen
Julius Caesar.

Von
Otto Mielck.

Einleitung.

Lessing sagt in seiner Hamburgischen Dramaturgie (73. Stück) über Shakespeare: „Auf die geringste seiner Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespeares!“ Hiernach ist eine Shakespeare-Bearbeitung überhaupt verwerflich und muß, abgesehen von den durch die Anforderungen der modernen Bühnentechnik bedingten wenig einschneidenden Bearbeitungen, jeder Eingriff in den Geist und die Sprache des großen Dramatikers zurückgewiesen werden. Dies ist der Standpunkt, den jetzt jeder Gebildete einnimmt, und hierin liegt zugleich der Grund, weshalb die ganze reiche englische Shakespeare-Bearbeitung des 17. und 18. Jahrhunderts jetzt ziemlich der Vergessenheit anheim gefallen ist.¹⁾ Die Bearbeiter Shakespeare's nahmen ihre Arbeit mit dem guten Willen vor, die Stücke des Dichters ihrer Zeit und dem veränderten Theatergeschmack gemäß umzugestalten und den vermeintlichen Fehlern und Mängeln derselben abzuhelpfen.

Mit der Restauration wird der kerngesunde, wenn zuweilen auch derbe Volksgeist Altenglands zersetzt durch das Eindringen des französischen Hofgeistes, der verpestend und ansteckend, an Stelle

¹⁾ Die vollständigste Zusammenstellung findet man in diesem Jahrbuch IX, 41 ff. (von Gisbert Freiherrn Vincke).

der Derbheit das Raffinement setzend, sich dem Volke mittheilt, nachdem durch den langen Zwang des Puritanerthums der Boden für einen derartigen Prozeß günstig gemacht worden war. Die Litteratur zeigt die Physiognomie der Gesellschaft. Auf der einen Seite bedenkliche Lüsternheit, in deren Gefolge sich bei wenigen Dichtern auch Geist und Witz befand, auf der andern Seite Plattheit und Nüchternheit, Geschmacklosigkeit und Künstelei. Der leidenschaftliche Schwung und der großartige Gedankenreichtum Shakespeare's und der besseren seiner Zeitgenossen und Vorgänger war dem Verständniß des erschlafften Publikums fremd geworden; man suchte die Großartigkeit in äußerem Schaugepränge, in musikalisch-scenischer Ausstattung; ein übertriebenes Gewicht wurde auf die äußere Form gelegt, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Pope die höchste Glätte zu geben verstand. Der vorübergehende Kultus des Reims im Drama (Orrery, Dryden, Crowne, Lee) ist ein Ausfluß jener einseitigen Betonung der Form. Während die Obscönität in der Litteratur und besonders im Drama nach verhältnißmäßig kurzer Herrschaft am Ende des 18. Jahrhunderts wieder verschwand, blieb länger die Geschmacklosigkeit, innere Nüchternheit und äußere Künstelei, welcher mit wenigen Ausnahmen das Drama und so auch die Shakespeare-Bearbeitung verfiel. Man empfand doch die Größe Shakespeare's, man fühlte sich angezogen von der dramatischen Wirksamkeit seiner Stoffe; nur glaubte man eben besonders hinsichtlich des Gedankenausdrucks und der Form die bessernde Hand anlegen zu müssen. Hiermit ist einer der Hauptgesichtspunkte der damaligen Shakespeare-Bearbeitung berührt, die, wie wir sehen, nicht aus unserm Geschmack, sondern aus dem ihrer Zeit heraus beurtheilt sein will. Die Bearbeitungen sind mehr oder weniger alle in demselben Geiste abgefaßt, und auch die hier behandelte trägt den Stempel desselben. Eine eingehende Behandlung der damaligen Shakespeare-Bearbeitungen besitzen wir noch nicht; nur den Umarbeitungen Dryden's und Davenant's sind einige Aufsätze von Delius und Elze im Shakespeare-Jahrbuch¹⁾ gewidmet. Die Buckingham'sche Caesar-Bearbeitung, die trotz ihrer Schwächen zu den vernünftigeren gehört, die nicht ohne Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit angefertigt sind, während z. B. der Davenant'sche Macbeth in seiner Flüchtigkeit und Lächer-

¹⁾ IV, 6 Dryden und Shakespeare von Delius; IV, 121 Sir William Davenant von Elze; XX, 69 Shakespeare's Macbeth und Davenant's Macbeth von Delius. — Rosbund, Dryden als Shakespeare-Bearbeiter (Diss.), Halle 1882.

lichkeit fast einer Parodie gleicht, ist hier zur Besprechung gewählt worden, weil sie einerseits fast alle Züge der englischen Bearbeitungen aufweist und andererseits für uns ein erhöhtes Interesse bietet, indem sie ein Versuch sein will, die vielbesprochene dramatische Einheit herzustellen, welche man bis in die neueste Zeit dem Shakespeare'schen Stücke absprechen zu müssen glaubte. Es werden demgemäß auch einerseits die dramatische Komposition der Buckingham'schen Stücke und die Berechtigung der Theilung des Originals in zwei Dramen behufs Herstellung einer einheitlichen Handlung und andererseits der sonstige Charakter der Bearbeitung und die Hauptgesichtspunkte, die für die vorgenommenen Aenderungen maßgebend waren, zu untersuchen sein.

Zuvor mögen noch einige Worte über den Verfasser Platz finden. Es ist überflüssig auf sein Leben genauer einzugehn, da dasselbe in keinem nothwendigen Zusammenhang mit seiner dichterischen Thätigkeit steht, welche lediglich seine Mußstunden füllte. Er war in der Hauptsache Soldat und Politiker. John Sheffield, durch den Tod seines Vaters (1658) Earl of Mulgrave, seit 1694 Marquis of Normanby, seit 1703 Duke of Normanby and Buckinghamshire, wurde 1649 geboren. Die Mängel und Lücken in seiner Erziehung beseitigte er, die üblichen Vergnügungen des Jünglingsalters beschränkend, durch eifriges und anhaltendes Selbststudium, so daß er sich namentlich eine ausreichende klassische Bildung aneignete. In Kriagsunternehmungen, an denen er sich unter Karl's des Zweiten Regierung betheiligte, erwies er sich als tapferer und fähiger Soldat. Unter den folgenden Herrschern nahm er viele bedeutende Stellungen im Staate ein und wurde namentlich unter Königin Anna mit Aemtern und Würden überhäuft. Er starb am 24. Februar 1720 und liegt in der Westminster-Abtei begraben, wo ihm später ein Denkmal mit einer von ihm selbst verfaßten lateinischen Grabschrift errichtet wurde. Sein persönlicher Charakter wird von seinen Biographen als ein durchaus ehrenwerther gerühmt.¹⁾ Hinsichtlich seiner schriftstellerischen Fähigkeiten hat er seiner Zeit eine geachtete Stellung eingenommen, und es ist ihm selbst von den Häuptern der zeitgenössischen Richtung, Dryden, Pope und Addison ungetheiltes Lob gespendet worden, was allerdings auch mehr seinem hohen Stand als seinem dichterischen Cha-

¹⁾ Genauerer über sein Leben findet sich in der *Biographia Dramatica* und in dem der Ausgabe seiner Werke beigelegten *Character of John Sheffield, Late Duke of Buckinghamshire*, II, 319.

rakter zugeschrieben werden kann.¹⁾ Am meisten Ruf unter seinen poetischen Werken genoß der 1682 veröffentlichte *Essay on Poetry*, dem auch vorwiegend jene Lobsprüche gelten. Derselbe enthält vernünftige Gedanken in gefälliger Form, ohne Anspruch auf philosophische Tiefe machen zu können. Er charakterisiert die einzelnen Dichtungsarten und giebt Vorschriften über die Behandlung derselben. Bei der dramatischen Poesie wendet er sich gegen die überschwengliche, bilderreiche Sprache, die Deklamation im Affekte der Leidenschaft, gegen Helden, die in Gleichnissen seufzen und in Reimen sterben. Er preist die Wahrheit der Charaktere und die dramatische Leidenschaft Shakespeare's und Fletcher's, die er freilich in andern Dingen auch grober Verstöße beschuldigt. Er dichtete ferner kleine Liebeslieder ziemlich ephemeren Charakters. In fließender Prosa sind abgefaßt kleinere historisch-politische Abhandlungen und Memoiren, sowie einige kleine philosophische Essays. Ein kurzes Bruchstück eines Aufsatzes über Julius Caesar beweist, daß er sich mit Interesse mit dem großen Manne beschäftigte; es enthält indeß nichts Neues oder Bedeutendes. Der *Ode on Brutus* wird später gedacht werden.

Das einzige dramatische Erzeugniß des Dichters ist seine Bearbeitung des Julius Caesar, zu dem ihn von Shakespeare's Dramen seine Vorliebe für das Alterthum besonders hinziehen mußte. Er machte daraus zwei Stücke: *The Tragedy of Julius Caesar*, 1722, 4to, die ersten drei Akte des Shakespeare'schen Stücks umfassend, und *The Tragedy of Marcus Brutus*, 1722, 4to. Beide Tragödien sind also erst nach des Dichters Tode veröffentlicht worden. Die Zeit der Abfassung derselben wird sich kaum feststellen lassen. Der Dichter selbst giebt dafür in seinen übrigen Werken keinen Anhaltspunkt, sie fällt wahrscheinlich in die letzten Lebensjahre Buckingham's (s. den nächsten Theil). Die Stücke waren, wie die *Biographia Dramatica*²⁾ bemerkt, für die Bühne bestimmt, sind indeß nie zur Aufführung gelangt. Seine Werke sind veröffentlicht worden: 1723, 1726, 1729, 1740; jede Ausgabe in zwei Bänden. Die letzte Ausgabe, in deren erstem Bande die beiden Dramen abgedruckt sind, wurde der gegenwärtigen Abhandlung zu Grunde gelegt.

¹⁾ S. Dryden, Vorrede zu Virgil's Aeneis; Addison, *Spectator* No. 253; Pope, *Essay on Criticism* gegen Schluß, wo er einen Vers aus dem *Essay on Poetry* zitiert. Des letzteren Lob sollte wohl aufrichtig sein nach dem, was er in demselben Gedicht über Schmeichler sagt: *Some judge of authors' names, not works etc.*

²⁾ London 1812, vol. I, part II, p. 653.

Der Julius Caesar-Stoff ist außerdem dramatisch behandelt worden von Sir William Alexander, Grafen von Stirling, einem schottischen Dichter, der sein gelehrtes Drama *Tragedie of Julius Caesar* wahrscheinlich vor dem Shakespeare'schen abfaßte, mit welchem es übrigens, abgesehen von der Gemeinsamkeit der Quelle, nichts zu thun hat.¹⁾ Ferner wird in Henslowe's Tagebuch unterm Jahr 1602 ein Stück *Seser's Fall* angeführt, das von Webster, Munday, Drayton und Middleton gemeinsam bearbeitet worden sein soll, das jedoch nicht erhalten ist. Ein Abdruck des Shakespeare'schen Stücks mit einigen sehr geringfügigen werthlosen Textänderungen und Zusätzen wurde 1719 unter den Namen von Davenant und Dryden veröffentlicht, denen das Werk jedoch wahrscheinlich ohne Grund zugeschrieben wird.²⁾ In Frankreich bemächtigte sich des Stoffes Voltaire, indem er 1735 unter Zugrundelegung der drei ersten Shakespeare'schen Akte, aber in ganz freier Weise, seine dreiaktige Tragödie *La Mort de César* schrieb.

I. Quellen.

Ogleich die Zeit der Abfassung der beiden Stücke sich nicht genau bestimmen läßt, spricht doch die Wahrscheinlichkeit dafür, daß dieselben in die letzten Lebensjahre des Dichters fallen, der, wenn er sie früher verfaßt hätte, sie doch gewiß dem Drucke nicht vorenthalten haben würde, zumal da sie nach seiner Absicht keine bloßen Buchdramen sein sollten. Jene Wahrscheinlichkeit wird vergrößert, wenn wir annehmen, daß Buckingham die Ausgabe von Rowe benutzte, wofür sich wenigstens gewisse Anhaltspunkte bieten. Bis zum Tode Buckingham's war Shakespeare's Julius Caesar in folgenden Ausgaben erschienen: 1. Folio 1623, 2. Folio 1632, 3. Folio 1664, 4. Folio 1685, Ausgabe von Rowe 1709 (2. Auflage 1714). Zu einer ganz sicheren Beantwortung der Frage, welche dieser Ausgaben dem Bearbeiter vorgelegen habe, zu gelangen, ist bei der verhältnißmäßig geringen Zahl der wörtlich entnommenen Stellen und bei den geringen Abweichungen der Original-Texte von einander nicht möglich. Im Folgenden soll das Material zusammengestellt werden, das zur Erledigung dieser Frage sich bietet. Die Numerierung der Zeilen bei den Stellen aus Shakespeare ist

¹⁾ Beumelburg, Sir W. A. Graf von Stirling als dramatischer Dichter (Diss.), Halle 1880.

²⁾ S. Anglia VIII, 415.

die der *Globe-Edition*, die Zitate aus Buckingham sind nach der Seitenzahl des ersten Bandes der von mir benutzten Ausgabe mit Hinzufügung von Akt und Scene gegeben.

- 1) I, 2, 36 *Ouer your Friend, that loues you* F₁; *Friends — loves* F_{2.3}; *Friends — love* F₄, R; *Your Carriage is a little too reserv'd, And strange, to Friends who would be more familiar* B 226, I 4.
- 2) I, 2, 42 *Behauiours* Ff; *Behaviour* R, B 226, I 4.
- 3) I, 2, 52 *it selfe* F₁; *himselfe* F₂; *himself* F_{3.4}; *itself* R, B 227, I 4.
- 4) I, 2, 70 *you yet* F_{1.2}; *yet you* F_{3.4}, R, B 228, I 4.
- 5) I, 2, 71 *iealous on* Ff; *of* R, B 228, I 4.
- 6) I, 2, 94 *But for my single self(e)* F₁, R, B 229, I 4; *for* fehlt in F_{2.3.4}.
- 7) I, 2, 102 *saide* F₁; *saies* F_{2.3}; *says* F₄, R, B 229, I 4.
- 8) I, 2, 105 *accoutred* F₁, R, B 229, I 4; *accounted* F_{2.3.4}.
- 9) I, 2, 139 *at sometime* Ff; *at some times* R, B 231, I 4.
- 10) I, 2, 155 *Walkes* F_{1.2.3}; *Walks* F₄; *Walls* R, B 231, I 4.
- 11) I, 2, 174 *Under these hard Conditions* Ff; *Under such hard Conditions* R, B 232, I 4.
- 12) I, 3, 74 *That Thunders, Lightens, opens Graues, and roares* F₁; *and teares* F₂; *tears* F_{3.4}; *roars* R; *Most like this dreadful Night, which thunders, lightens, Tears open Graves, and keeps us all in Terror* B 234, I 5.
- 13) I, 3, 81 *Thewes* F_{1.2}, R; *Sinews* F_{3.4}, B 235, I 5.
- 14) I, 3, 100 [*Thunder still*] Ff; fehlt in R, B 236, I 5.
- 15) II, 1, 47. 51 *Shall Rome etc.* Ff; *Shall Rome () — R; Shall Rome —* B 244, II 1.
- 16) II, 1, 169 *Spirit* F₁, B 249, II 2; *Spirits* F_{2.3.4}, R.
- 17) III, 1, 113 *In State unborne* F₁; *States* F_{2.3.4}, R, B 278, IV 4.
- 18) III, 2, 70 *beholding* F_{1.2.3}; *beholden* F₄, R, B 291, V.
- 19) III, 2, 73 *'Twere best he speake no harme of Brutus heere?* F₁; *he* fehlt in F_{2.3.4}, R; *What's that of Brutus? best speak well of Brutus* (imperativisch gefaßt) B 292, V.
- 20) III, 2, 114: 2 [i. e. *second citizen*] *If thou* F₁; 2 fehlt in F_{2.3.4}; auch R und B 293, V geben die Rede noch dem 1. Bürger.
- 21) III, 2, 224 *gaue* F₁; *give* F_{2.3.4}, R; *gave* B 299, V.
- 22) III, 2, 260 *fire the Traitors houses* F₁; *fire all the* F_{2.3.4} R, B 301, V.

23) IV, 3, 287 *Exit Ghost* R; fehlt in Ff; *Exit Spirit* B 363, Br. III 5.

24) V, 5, 5 [*Whispering* R; fehlt in Ff; *He whispers each of them* B 397, Br. V 6.

Stellen, die gar keine Beweiskraft besitzen, wie z. B. solche mit bloßer Modernisierung der Orthographie, sind ungenannt geblieben. No. 17, 19, 22, besonders aber 7 und 20 scheinen eine Benutzung der ersten Folio-Ausgabe, die übrigens wohl schon in jener Zeit selten war, auszuschließen; wogegen allerdings, aber viel zu schwach, 16 und 21 argumentieren. Nach Stelle 4 scheint auch die zweite Folio nicht in Betracht zu kommen. Hält man an dieser letzteren Annahme fest, so würden 12 und 13 für die 3. und 4. Folio, 1 und 18, aber allzuschwach, für die 4. Folio oder Rowe sprechen. Dagegen entscheidet die Mehrzahl der Stellen zu Gunsten einer ausschließlichen Benutzung der Rowe'schen Ausgabe. Es sind dies 8, 10, 11, 23, 24 sowie, mit schwächerer Beweiskraft, 2, 3, 5, 6, 9, 14, 15. Die Annahme, daß der Bearbeiter durch das sinnlose *tears* (12) der 3 späteren Folios zur Wahl seines Ausdrucks *tears open Graves* (bei Sh. *opens graves*) veranlaßt worden sei, ist etwas gewagt; das synonyme *sinews* für das veraltete *thewes* (13) lag zu nahe, als daß diese Stelle allzusehr für die 3. und 4. Folio in Anspruch genommen werden dürfte. Die übrigen Stellen würden demnach alle mehr oder weniger zwingend auf Rowe hinweisen. Diesem folgt Buckingham auch in der besseren Anordnung der Verse, worin er ziemlich peinlich ist, während bekanntlich die Folio-Drucke sehr vielfach den regelmäßigen Vers auseinanderreißen und Theile davon auf falsche Zeilen setzen.

Die Quellen für das Shakespeare'sche Stück waren bekanntlich Plutarch's Biographien des Caesar, Brutus und Antonius. Die Züge, um die der Bearbeiter das Stück bereichert, sind zum guten Theile seine eigene Erfindung. Mancherlei schöpft er aber gleichfalls aus Plutarch, und zwar ist dies das Folgende. Die Untauglichkeit Cicero's als Bundesmitglied wird näher begründet: Caesar II 2, vgl. Plut. Brutus 12. Verleihung der Praetorstellen an Brutus und Cassius: III 2, Plut. Caesar 57. Bestrafung des Theodotus: Brutus III 2, Plut. Brutus 33, Pomp. 77 ff. Cassius beschwichtigt Brutus wegen der Geistererscheinung: V 1; hier zeigt sich offenbare Anlehnung an die Rede des Cassius bei Plutarch, Brutus 37. Daß Brutus in Athen gewelt hat und dort mit großen Ehrenbezeugungen aufgenommen worden ist, sowie daß die Aufstellung seiner Bildsäule

neben denjenigen des Harmodios und Aristogiton beschlossen wurde (Brutus I 4), ist historisch und wird von Dio Cassius (Buch 47, Kap. 20) erzählt, aus dem es jedenfalls Buckingham entnommen hat.

II. Gang der Handlung.

Um für die Betrachtung der Komposition und des allgemeinen Charakters der Bearbeitung die erforderlichen Grundlagen zu gewinnen, soll zunächst der Inhalt beider Theile angegeben und Scene für Scene mit dem des Originals verglichen werden.

A. *The Tragedy of Julius Caesar.*

Akt I. Das Stück wird eröffnet durch ein Gespräch zwischen Trebonius und Casca, welche die Rollen der beiden Tribunen übernommen haben. Sie vergleichen die milde Herrschaft des Pompejus mit den tyrannischen Gelüsten Caesar's. Diese Scene ist Buckingham's freie Erfindung. In der 2. Scene kommen zu den beiden *a Croud of common Tradesmen*, die *certain Commoners* bei Shakespeare. Die komische Episode im Beginn des Sh.'schen Stückes kommt bei dem Bearbeiter in Wegfall. Die kräftige und eindringliche Ermahnung des Marullus, der den Bürgern einfach ihre Undankbarkeit gegen den einst gefeierten Pompejus vorwirft, ersetzt der Bearbeiter durch eine längere Ansprache des Trebonius, der den Leuten die Schande ihrer Knechtschaft und ihr abgestumpftes, durch Caesar's Schaugepränge und Aufzüge eingeschläfertes Gerechtigkeits- und Ehrgefühl in pomphaften Versen vor Augen hält, eine Rede, welche in der That die Wirkung hat, daß *'the Roman Soul now swells within them'*. Die Befürchtung des Trebonius, daß man sie der Aufwiegelung beschuldigen könne, beschwichtigt Casca, indem das Bewußtsein der Pflichterfüllung ihn einer etwaigen Gefahr muthig entgegensehen läßt. Scene 3 führt Caesar selbst, begleitet von Antonius, Brutus, Cassius und vielen Senatoren, ein. Nachdem er *several Divertisements after the Roman manner* angeschaut hat, bietet ihm Antonius dreimal eine Krone an, die er dreimal zurückweist, wobei das Volk jedesmal in Freudengeschrei ausbricht. Caesar nennt dies jedoch *unseemly Joy* und fügt hinzu: *It looks as if you doubted me before, And are surpriz'd to find my Moderation.* Als stärkeren Beweis seiner uneigennütigen Absichten bietet er dem Volke sein Leben an, das er lieber verlieren will, als daß sie ihn verkennen. Man sieht, daß B. in dieser zum Theil auf theatra-

lischen Effekt berechneten Scene die Erzählung Casca's bei Sh. auf die Bühne brachte, die ihm in ihrer drastischen Komik, wie wir später sehen werden, widerstreben mußte. Schließlich wird Caesar von einem Boten abgeholt, der die Nachricht bringt, daß man zu neuen Spielen auf dem Marsfelde seiner warte. Die nun folgende 4. Scene giebt mit nur geringen stilistischen Aenderungen das Gespräch zwischen Brutus und Cassius wieder, in welchem der letztere, zunächst die Gefühle seines Freundes sondierend, denselben für seine Pläne geneigt zu machen sucht. Eine sachliche Aenderung erlaubt sich der Bearbeiter in der Erzählung des Cassius von dem Wetschwimmen zwischen ihm und Caesar, wo bei Sh. am Schluß von einem Fieberanfälle Caesar's die Rede ist, den der Gewaltige einst in Spanien gehabt, und der ihn in seiner ganzen körperlichen Gebrechlichkeit gezeigt habe. Bei B., der sich der *falling sickness* Caesar's erinnerte, wie wir sie aus Casca's Erzählung bei Sh. kennen, ist Cassius am Vormittag desselben Tages, an welchem das Stück beginnt, Zeuge einer derartigen Schwachheitsanwandlung Caesar's gewesen: *that which delay'd the Sports till Afternoon* fügt er hinzu. Das Geschrei des Volkes hinter der Scene während des Gesprächs der Beiden, das Brutus abweichend von Sh. erst für Jubel über Caesar's Verweigerung der Krone halten muß, von der er ja selbst Zeuge gewesen ist, fürchtet er doch schließlich als Beifall deuten zu müssen, der Caesar's ehrgeizigen Absichten gezollt wird. — Der Rest des Aktes erleidet eine starke Kürzung. Das Wiederauftreten Caesar's, der Bericht des Casca, beides, wie wir sehen werden, nicht ohne Grund weggelassen, ferner das Gespräch zwischen Casca und Cicero fehlen. Der Uebergang ist nicht ungeschickt. Brutus, durch das plötzlich und heftig auftretende Gewitter geschreckt, verläßt seinen Freund, um dessen Worte im Stillen auf seinen Geist wirken zu lassen, und nimmt von Cassius das Versprechen mit, ihn behufs einer ferneren Unterredung zu besuchen. Cassius, dem Unwetter Trotz bietend, bleibt zurück, um weiter für seine Pläne zu wirken. Zu ihm gesellt sich in der 5. Scene Casca, so daß der Bearbeiter mit der Stelle: Cassius: *Who's there?* Casca: *A Roman.* Cassius: *Casca, by your Voice* den Sh.'schen Text wieder aufnimmt. Diese 5. Scene schließt bei B. wie bei Sh. den ersten Akt. Sie giebt hier zu keinen Bemerkungen Anlaß, da die Aenderungen wiederum nur sprachlicher und stilistischer Natur sind. Der im Verlauf der Scene auftretende, bei B. ganz fehlende Cinna ist durch Trebonius ersetzt.

Akt II. Zwischen dem 1. und 2. Akte des Sh.'schen Stückes muß ein Zeitraum von wenigstens einem halben Monat angenommen werden, so daß also nicht, wie man versucht sein könnte zu glauben, die Verschwörungs-Szene im 2. Akt bereits an dem folgenden Tage stattfindet, den Brutus im 1. Akt zu einer weiteren Zusammenkunft mit Cassius festgesetzt hatte (I 2, 308 *To morrow come home to me, and I will wait for you*¹⁾). Theobald²⁾ hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Luperkalien-Fest im Februar stattfand, während ja der 2. Akt am Morgen des 15. März spielt. Durch diese Annahme gewinnt der Charakter des Brutus, dessen zwischen der Anregung und der That liegende Reflexionen sich dann nicht auf eine Nacht beschränken, und dessen Ausspruch (II, 1, 61): *Since Cassius first did whet me against Caesar, I have not slept* dann einen besseren Sinn hat, ohne daß man ihn bildlich zu fassen braucht. Auch könnte Cassius, wenn er den Brutus nicht inzwischen wiederholt gesehen hätte, wohl kaum durch wenige ihm zugeflüsterte Worte, während welcher bekanntlich das Gespräch über einen gleichgiltigen Gegenstand von den übrigen Verschworenen geführt wird, jenen zum definitiven Beitritt bestimmt haben.

Dieser Zwischenraum zwischen beiden Akten ist vom Bearbeiter beseitigt worden. Bei ihm ist das Wiedersehen der beiden Freunde im 2. Akt das im 1. Akte verabredete, wie neben mehreren Stellen die Angabe unter dem Personenverzeichniß ergibt: *This Play begins the Day before Caesar's Death, and ends within an Hour after it.* Hierdurch war für den Bearbeiter die Nothwendigkeit gegeben, den Monolog des Brutus etwas mehr auszugestalten, um seinen Entschluß zur That nicht allzu unvermittelt der ersten Anregung folgen zu lassen. So hören wir denn in dem Anfangs-Monolog des 2. Aktes Brutus die Gründe für und wider erwägen. Bei Sh. ist Brutus schon die Möglichkeit, daß Caesar durch seine Krönung zum Tyrannen werden könnte, ausschlaggebend, obgleich er von Caesar weiß, daß er seine Affekte immer der Vernunft untergeordnet hat. Dem B.'schen Brutus ist jene Möglichkeit zur Gewißheit geworden. Bei Sh. nimmt so ganz die Pflicht gegen den Staat die Seele des Brutus in Anspruch, daß kein Gedanke an die moralische Verwerflichkeit der That zum Ausdruck gelangt, während er bei B. folgendermaßen räsonniert:

¹⁾ Die aus Sh. angeführten Stellen sind durchweg der 1. Folio entnommen, in der gerade Julius Caesar recht sorgfältig überliefert ist.

²⁾ In seiner Ausgabe VII, 24.

*If Brutus is thus sensible of Slav'ry,
I, who am Caesar's Friend, and partial for him;
What is it then to others? to those Thousands,
Who must lie heap'd in Dust, to raise him higher?
But my own Words reproach me; can I call
Myself his Friend, and yet consent to kill him?
By Heav'n, no less than plain Ingratitude!
That heavy Load presses my tender Mind;
I cannot bear it. —*

Auch die Möglichkeit, auf dem Wege gütlicher Ausgleichung Caesar's Herrschergelüste in ihre Schranken zurückzuweisen, läßt Brutus nicht unerwogen, verwirft ihre Realisierung jedoch selbst sofort wieder, indem er sich von derselben keinen Erfolg verspricht:

*And, to advise him! No, 't is easier
To kill a Tyrant amidst all his Guards,
Then give him Counsel for his Country's Good.*

So findet sich denn, außer dem schönen Bild von der Demuth als der Leiter, auf welcher der Ehrgeizige emporklimmt, nichts vom Sh.'schen Wortlaut in diesem Monolog.

Nachdem das Folgende einigen unbedeutenden Kürzungen und Aenderungen unterworfen worden ist, folgt wie bei Sh. die Verschwörungs-Szene (Sc. 2¹). Die bei Sh. dem Eintritt der Verschworenen vorhergehende Apostrophe des Brutus an den Geist der Verschwörung (*O Conspiracie* etc. II, 1, 77) läßt in vorzüglicher Weise einen Einblick in die Seelenstimmung des Brutus thun, der, gleichsam in einem wüsten Traume gebannt, nicht fassen kann, wie er fast willenlos in das Getriebe der Verschwörung hineingezogen wird, aus dem er sich doch nicht zu reißen vermag. B. läßt diese Stelle aus, so daß sein Brutus bereits vom Ende seines Monologs ab zum Beitritt entschlossen ist. Den Kunstgriff, durch ein Gespräch der Nebenpersonen, während dessen die Hauptpersonen flüstern, sich eine lange Exposition zu sparen, gebraucht auch B., nur daß er an Stelle der für die Handlung gleichgiltigen astronomischen Auseinandersetzungen den Casca in einer kurzen Bemerkung das Gelingen des Vorhabens an die Bereiterklärung des Brutus knüpfen läßt, der, wenn sie erfolgen sollte, das Bindemittel wäre, um die übrigen unerschütterlich an einander zu fesseln. Der Gedankengang der Scene ist derselbe wie in der bei Sh.; nur hat sich diese namentlich in den beiden längeren Reden des Brutus vielfach Kürzungen und Vereinfachung des hier im Original gedrunge-

¹) Nach der jetzt feststehenden Scenen-Eintheilung.

und zuweilen dunkeln Gedankenausdrucks müssen gefallen lassen. Cicero's Untauglichkeit als Bundesmitglied, die bei Sh. einfach mit den Worten (II, 1, 151): *For he will neuer follow any Thing That other men begin* von Brutus begründet wird, hat bei B. Eitelkeit und Zaghaftheit zum Grunde, von der auch Plutarch an der betreffenden Stelle (Brutus 12) berichtet. Die Erwähnung des Caius Ligarius, sowie das später folgende Gespräch zwischen ihm und Brutus ist weggelassen, so daß der Rest des Aktes durch die (3.) Scene zwischen Brutus und Portia ausgefüllt wird. Dieselbe ist, während sie im Original zu den schönsten des Stückes gehört, dem Bearbeiter gänzlich mißglückt. Derselbe konnte sich nicht versagen, eine Art Liebes-Scene daraus zurecht zu machen. Während uns Sh. einen Blick in die Seelengröße des Weibes thun läßt, vor der Brutus sich bewundernd beugt, indem er seine Gattin für würdig hält, das Geheimniß zu theilen, bestürmt B.'s Portia ihren Gemahl mit einem Schwall von Zärtlichkeitsergüssen und Liebesbetheuerungen, in die Brutus, ganz im Gegensatz zu seinen kurzen Antworten bei Sh., tüchtig mit einstimmt. Er setzt schon an, um ihre Neugierde zu befriedigen, als er sich plötzlich wieder anders besinnt und meint, daß jeder andere Laut als der der Liebe ihr Ohr entweihen würde, worauf Portia naiv sagt: *But you were just about to let me know*. Durch ihre Erinnerung, daß sie Cato zum Vater und Brutus zum Gatten habe, läßt sich dieser auf's Neue bereit finden, ihr sein Vertrauen zu schenken, was sie nun ihrerseits wieder verhindert, indem sie sich erst einen Stich in den Arm beibringt, eine Handlung, die bei Sh. und Plutarch vor der Unterredung der beiden Gatten stattgefunden hatte, jedoch dem Bearbeiter so dramatisch wirksam schien, daß er sie dem Zuschauer nicht vorenthalten zu sollen glaubte, wobei natürlich die Verwundung am Schenkel in eine solche am Arm zu verwandeln war. Diese *Demonstratio ad oculos* zerstreut in Brutus jeglichen Zweifel an ihrer Festigkeit; die Scene schließt wie bei Sh. Aus dem eben Gesagten läßt sich bereits entnehmen, daß der Bearbeiter in dieser Scene fast gar nichts vom Wortlaut des Originals hat. Die neuen Züge, die er hinzubringt, sind meist recht kindischer Art. So sagt Portia:

*You cannot shut me out from tender Cares
For ev'ry Thought of yours: That zealous Part
The meanest Slave may have in mighty Caesar,
And yet give no Offence.*

worauf Brutus, Portia's Worte ergreifend, bei Seite bemerkt:

The mighty Caesar!
I am that meanest Slave, if he remain
The mighty Caesar.

Die Schönheit und Zärtlichkeit seines Weibes nötigen ihm die Worte ab:

You are now too charming:
For Pity, hide your Kindness, or your Beauty;
There 's no resisting both.

Nachdem Portia die Bühne verlassen, um ihre Wunde verbinden zu lassen, bringt Lucius die Nachricht, daß Caesar Brutus und Cassius einer wichtigen Angelegenheit halber zu sich befohlen habe. Brutus, der sich verrathen glaubt, will gleichwohl der Ladung folgen.

Akt III. Der sehr kurze 3. Akt entspricht im ganzen der 2. Scene des 2. Akts bei Sh.; die 3. Scene (Artemidorus) und die 4. (Portia, Lucius, Soothsayer) fehlen. Scene 1: Caesar, allein, beklagt die Sorgen, welche ihm sein unruhig strebender Ehrgeiz auferlege, der ihm gegenüber ein Tyrann, während doch er dem Staate Rom ein viel milderer Herrscher sei. Junius, im Personenverzeichnis *one of Caesar's Freedmen* genannt, meldet Brutus und Cassius, worauf Caesar gleich Gelegenheit nimmt, ihm gegenüber seinen Befürchtungen hinsichtlich des hageren Cassius Ausdruck zu verleihen. Die Stelle stimmt im Ganzen mit der bekannten bei Sh. (I, 2, 192) überein; Caesar zeigt jedoch weniger Furcht als bei Sh. und schließt mit den Worten: *Yet he is brave, and shall have due Preferment.* Scene 2: Caesar giebt den beiden Eintretenden, die sich anfangs verrathen glauben, seine Absicht kund, ihnen die beiden vakanten Praetorstellen zu übergeben, indem er ihnen, besonders dem Brutus, sein unbegrenztes Vertrauen und seine Freundschaft zusichert. Dieser Zug, der den tragischen Konflikt verstärken soll, ist historisch und wird von Plutarch (Caesar 57) berichtet, der das Ereigniß allerdings nicht als unmittelbar vor der Ermordung stattfindend erwähnt. In der 3. Scene bleiben Brutus und Cassius allein zurück. Brutus beklagt, daß durch diesen Gunstbeweis aufs neue seine Seele erschüttert werde; der starke Eindruck werde vielleicht sein Herz brechen, keinesfalls aber seinen Sinn beugen; er sei vielmehr entschlossen, dem Pfad der Tugend unbeirrt weiter zu folgen. Hierauf treten die Verschwörer ein (Sc. 4), gleich danach Caesar, der von Decius Brutus zur Senatssitzung geladen wird (Sc. 5). Die Rolle der Calphurnia

ist gänzlich gestrichen. Was dieselbe zu sagen hat, ist, allerdings stark verändert und gekürzt, theils dem Antonius übertragen, theils zwei Priestern, die Caesar drohendes Unheil verkünden, indem der eine von warnenden Himmelszeichen, der andere von einem Opferthier ohne Herz berichtet. Statt dieses ausführlichen Berichts hat Shakespeare nur die kurze Meldung eines Dieners, der die Auguren um Rath zu fragen abgesandt worden war. Antonius ist es, der Caesar räth, dem Senat sagen zu lassen, daß er nicht wohl sei, was von ihm wie bei Sh. zurückgewiesen wird. Die Erzählung und Deutung von Calphurnia's Traum wird übergangen, und Decius theilt sogleich dem Caesar den Entschluß des Senats mit, ihm in der heutigen Sitzung die Krone anzubieten, wodurch Caesar zum Aufbruch bestimmt wird. Diese Schluß-Szene (6) endet mit den Worten des Brutus:

*Prudence in vain defends unhappy Men:
When Heav'n ordains, the Wisest haste to Ruin.
[Exeunt omnes.*

Akt IV. Der Schauplatz im Anfang des 3. Aktes ist bei Sh. die Straße vor dem Kapitol, dann plötzlich, ohne Angabe eines Szenenwechsels, das Kapitol selbst, was im Hinblick auf die Shakespeare'sche Bühne nicht befremden darf. Der Bearbeiter stellt daraus zwei Auftritte mit Szenenwechsel her. Der Akt beginnt wie bei Sh. mit Caesar's Worten an den Soothsayer (den B. historisch genauer Spurinna nennt): *The Ides of March are come*, die eigentlich hier ohne Sinn stehn, da die Mahnung *Beware the Ides of March* im ersten Akt fehlt. Den Artemidorus führt B. gar nicht ein, indem er gleich Spurinna die Warnungsschrift überreichen läßt.

Die Einleitung und der unmittelbare Anlaß der Katastrophe schien dem Bearbeiter einer Aenderung bedürftig zu sein. Dieselbe mochte der vernünftigen Erwägung entspringen, daß die Verschworenen nicht die Ausführung ihrer That von dem Erfolg eines Gnadengesuchs an Caesar abhängig machen durften, welches Caesar ja vielleicht wider Erwarten hätte genehmigen können. Sh. folgt in diesem Zuge der geschichtlichen Ueberlieferung; dem Bearbeiter genügt Caesar's scharfe Betonung seiner Herrscherwürde, die sich in einer längeren Senatsrede desselben ausspricht, um die Verschworenen zu reizen und Casca den ersten Streich führen zu lassen. Also die Bitten um Cimber's Zurückberufung fehlen, sie werden von Decius nur in Vorschlag gebracht; dieser Vorschlag wird von Brutus aber sofort als nutzlos und entwürdigend ver-

worfen. Caesar's Senatsrede entstammt des Verfassers Erfindung, sowohl nach ihrer Konzeption als nach ihrer Diktion. Bei Sh. spricht aus Caesar's Worten maßlose Herrschsucht, die schließlich in Prahlerei ausartet;¹⁾ bei B. hebt er zunächst seine Verdienste um die Erhebung und Befestigung des römischen Staates hervor und macht dann Versprechungen für die Zukunft, daß seine Herrschaft gerecht und milde sein werde, daß er durchaus nicht gedanke, dieselbe niederzulegen, wie einst Sulla aus Mangel an Geschick sie weiterzuführen. Diese Auffassung ist geeignet, Caesar's Charakter würdiger erscheinen zu lassen, und ist auch zweifelsohne dieser Absicht entsprungen. Ich möchte gleichwohl in der ganzen Aenderung keinen würdigen Ersatz für die Sh.'sche Auffassung erblicken; die Ausführung zeigt wieder unverkennbare Mängel: die Rede Caesar's ist zu sententiös gehalten. Casca unterbricht dieselbe mit den Worten: *Oh! I can hold no longer*, worauf die Ermordung vor sich geht. Die lateinischen Worte Caesar's bei seinem Fall sind in's Englische übersetzt. Das lebhaftes Durcheinanderschwirren der Reden nach der Katastrophe, von Shakespeare meisterhaft getroffen, ist bei B. auf wenige Worte reduziert. Hierbei ist bemerkenswerth, daß die Worte des Brutus (III, 1, 105): *Stoop, Romans, stoop*, die schon bei manchem Erklärer²⁾, als mit der Zartheit des Brutus-Charakters unvereinbar, Anstoß erregt haben, einfach dem Cassius zugetheilt sind und von Brutus sogar getadelt werden: eine Emendation, die manches für sich hat. Das eigenthümliche, aus dem Rahmen des Ganzen heraustretende, jedoch ungemein stimmungsvolle Wechselgespräch über das Fortleben der That auf den Schaubühnen späterer Zeiten behält auch B. ziemlich unverändert bei. Die folgenden Szenen mit Antonius weichen im Wortlaut ziemlich vom Original ab. Es ist viel gekürzt und viel verdorben. Manche schöne Züge, wie der der erzwungenen vertraulichen Begrüßung der einzelnen Verschwörer folgende erneute Schmerzensausbruch des Antonius und die kühl unterbrechende Mahnung des Cassius sind unbeachtet und unbenutzt geblieben; von der gewaltigen Leidenschaftlichkeit und sich immer steigenden Kraft im

¹⁾ Vgl. Viehoff, Jahrbuch V, 15; dagegen Kreyßig (Vorlesungen über Shakespeare, 2. Auflage I, 429), der in Caesar's Auftreten „wahrhaft olympische Hoheit“ erblickt.

²⁾ S. Viehoff, Jahrbuch V, 24: Pope giebt die betr. Worte (*Stoop — liberty*) dem Casca; vgl. Theobald VII, 44, welcher gegen Pope polemisierend die ursprüngliche Anordnung vertheidigt.

Monolog des Antonius ist in der Bearbeitung wenig zu spüren. Mit Hilfe einiger Freunde (bei Sh. ist es ein Diener des Octavius) trägt Antonius Caesar's Leichnam fort, in der ausgesprochenen Absicht, in der von Brutus bewilligten Leichenrede die Herzen und Stimmen des Volkes für seine Zwecke zu gewinnen.

Akt V. Ueber denselben ist wenig zu sagen. Er folgt inhaltlich ziemlich genau dem Sh.'schen Texte. In einigen geringen Zusätzen im Anfang korrigiert Brutus die falschen Freiheitsbegriffe des Pöbels, der ihn zum Caesar machen will. Die Prosa-Rede des Brutus, die ihre Erklärung in dem Kontraste findet, in dem sie auch äußerlich zu den prunkvollen Worten des Antonius stehn soll,¹⁾ ist in Verse gebracht. Die folgende berühmte Rede des Antonius muß schon von dem Bearbeiter als ein Glanzpunkt des Dramas empfunden worden sein, da er dieselbe sowie überhaupt den Rest der Scene fast ganz unangetastet ließ. Nur fühlt er sich bewogen, die Mittheilungen des Antonius aus dem Testamente Caesar's noch zu vervollständigen: Caesar habe nämlich seine Absicht kundgegeben, nach Besiegung der Parther Rom ganz den Besitz und Genuß seiner alten Freiheit zu sichern, und nur Diktator bis zur Besiegung der letzten Feinde Roms zu bleiben. Den Worten des Antonius: *So, let it work: Mischief, thou art afoot etc.* ist als Aktschluß das banale Reim-Couplet hinzugefügt:

*Ambition, when unbounded, brings a Curse;
But an Assassinate deserves a worse.²⁾*

B. *The Tragedy of Marcus Brutus.*

Während wir im ersten Theil unseres Doppel-Dramas den Dichter im Ganzen sich eng an seine Vorlage anschließen sahen, bemerken wir, daß er im zweiten Theile, namentlich in den ersten Akten, seine eigenen Wege geht. Erst am Schluß des 3. Aktes kommt Shakespeare wieder zu seinem Rechte. Wie sich inhaltlich der 2. Theil stark vom Original entfernt, so ist auch vom Wortlaute Sh.'s nur sehr Weniges in die Bearbeitung übergegangen.

Die Durchsicht der Personenliste zeigt uns, daß von der Partei der Triumvirn Octavius Caesar und Lepidus fehlen, dafür Dolabella, *Friend of M. Antonius*, aufgenommen ist. Auf der gegenseitigen Partei ist hinzugekommen: *Varius, a young Roman, bred*

¹⁾ Vgl. Delius, Die Prosa in Sh.'s Dramen, Jahrbuch V, 264.

²⁾ Mit dem Bathos dieser Moral vergleicht Ward (*Hist. of Engl. Dram. Lit.* II, 589) das der Schlußzeilen von Congreve's *Mourning Bride*.

at Athens,¹⁾ während eine Anzahl der bei Sh. auftretenden Freunde und Diener des Brutus und Cassius fehlen. Neu hinzutretende Personen sind ferner: *Theodotus, a Philosopher* und *Junia, Wife of Cassius, and Sister of Brutus.*²⁾ Der Schauplatz der drei ersten Akte ist *A Vestibule in Athens*, der der beiden letzten die Gegend bei Philippi.

Akt I. Die erste Scene enthält ein Gespräch des Varius und Lucilius. Der Letztere giebt dem Ersteren einen kurzen Bericht von den Vorgängen und Stimmungen in Rom seit Caesar's Ermordung. Die Reden des Varius zeigen, wie großen Anklang die republikanischen Ideen und die That des Brutus und Cassius in der griechischen Welt gefunden haben, wohin alles zusammenströmt, was die Gesinnung der Verschworenen theilt. Zu beiden gesellt sich Dolabella, beim Eintritt seine Verkleidung abwerfend, vom Antonius gesandt, um durch eine Unterredung mit Brutus den Streit vielleicht in gütlicher Weise beizulegen. Er und Varius tauschen in der 3. Scene, während Lucilius den Brutus herbeiholt, ihre Meinungen über das Wesen der Alleinherrschaft aus, die, wenn sie in guten Händen liege, von Dolabella vertheidigt wird, während sie Varius im Sinne des Brutus auf jeden Fall verwirft. Die 3. Scene spielt zwischen Brutus und Dolabella. Der letztere soll im Auftrage des Antonius, den die Leiden seines blutenden Vaterlandes schmerzen, um dieselben zu enden, dem Brutus die Alleinherrschaft anbieten. Brutus, der sich verkannt fühlt, betont die Motive seiner That, die nicht aus Ehrgeiz entsprungen sei, und verurtheilt die Erhebung eines Menschen über seines Gleichen vom naturrechtlichen Standpunkte aus, während Dolabella aus gleichen Gründen die Erhebung eines höher Begabten über die urtheilslose Masse für berechtigt hält. So scheidet Dolabella, ohne den Zweck seiner Mission erfüllt zu haben. Varius eröffnet in der 4. Scene dem Brutus, daß der *Areopagite Council* beschlossen habe, Brutus durch ein Standbild zu ehren, welches neben die des Harmodius und Aristogiton zu stellen sei.³⁾ Brutus hält diese Ehre für über-

¹⁾ Er ist (312, I 1) *Son of famous Tully* genannt, soll also wohl ein Sohn Cicero's sein. Nach Plutarch (Brut. 24) befand sich allerdings unter den jungen Römern, die sich des Studierens halber in Athen aufhielten und die Brutus an sich zu fesseln wußte, Cicero's Sohn (Marcus Tullius Cicero), den Brutus vorzüglich lobt. Die Pope-Ausgaben haben übrigens in dem von Pope gelieferten 2. Chor anstatt Varius den Namen Marcus.

²⁾ Vgl. Plutarch, Brutus 7. ³⁾ Vgl. Dio Cassius, Buch 47, Kap. 20.

flüssig und zu hoch für seine im Pflichtbewußtsein ihren Lohn findenden Verdienste, worin ihm (Sc. 5) der hinzukommende Cassius beistimmt. Ein philosophischer Gedankenaustausch zwischen den beiden Feldherrn, in welchem Brutus trotz seiner stoischen Anschauungen im Gegensatz zu Cassius dafür hält, daß ein weiser Mann doch nicht unempfindlich gegen den ihm gezollten Ruhm sein könne, füllt diese letzte Scene zum guten Theile aus, ohne Bezug auf die Handlung zu haben. Nachdem man noch beschlossen hat, einen Theil der Truppen zum Schutz Athens zurückzulassen, trennt man sich in der Absicht, am folgenden Tage gegen Philippi zu marschieren.

Akt II. Titinius, der eben erst in Athen mit Verstärkungen angekommen ist, wird (Sc. 1) von Varius über den Zweck und die Bedeutung der dem Brutus zu Ehren veranstalteten Sports aufgeklärt, welche hierauf im Anfang der 2. Scene ihren Verlauf nehmen. Brutus, Lucilius, Titinius und Varius bleiben auf der Bühne zurück, um Athen als den Sitz und Quell alles Schönen, die Lehrerin der Philosophie und der Künste zu preisen, von der auch besonders Rom seine Bildung empfangen habe. Der eintretende Cassius meldet, daß Octavius und Antonius sich geeint haben und das feindliche Heer im Anmarsch sei, worauf man Cassius beim Herannahen Junia's mit dieser allein läßt. Die folgenden Scenen sind dazu bestimmt, den zarteren Empfindungen einen Platz einzuräumen. Die Sprache in denselben, wenn auch kalt, hält sich ziemlich frei von Schwulst und Künstelei. Junia soll wie Portia die Heldengröße des tugendhaften Weibes verkörpern. Die Erinnerung an die Gefahr, die ihr Bestreben, ihrem Gemahl zu folgen oder ihn in ihren Armen zurückzuhalten, sowohl ihm als dem Vaterlande bringen kann, bestimmt sie, ihn nach heißen Liebesbetheuerungen doch selbst zum Scheiden aufzufordern (Sc. 3). Varius, von leidenschaftlicher Liebe zu ihr entflammt, vermag nicht (Sc. 4), diese Pflichttreue, die über ihre zärtliche Liebe gesiegt, in ihr zu erschüttern. In der 5. Scene sucht Brutus die Leidenschaft seines jungen Freundes, um dessen hoffnungslose Liebe er weiß, zu dämpfen, indem er ihn auf die mannigfachen Qualen hinweist, welche der Liebe folgen und die Ruhe der Seele stören. Es gelingt ihm, einen wenigstens augenblicklichen Eindruck auf Varius zu machen, den er sich bereit halten heißt, am folgenden Tage mit ihm zu ziehen, um „seine Seufzer durch kriegerische Klänge zu übertäuben.“

Akt III. Scene 1. Brutus, Junia, Lucilius. Ein Bote bringt einen Brief des Inhalts, daß 200 edle Römer proskribiert und gemordet worden seien, unter ihnen Cicero, was von Brutus auf's heftigste beklagt wird. Er wird darin unterbrochen durch (Sc. 2) den Eintritt mehrerer Liktores, die Theodotus (bekanntlich einer der Hauptschuldigen an Pompejus' Tode) als Gefangenen in Fesseln hereingeschleppt bringen. Die Thatsache, daß es Brutus gelungen war, des Theodotus habhaft zu werden und ihn seiner endlichen verdienten Bestrafung zuzuführen, fand B. im Plutarch, der es Brutus 33 und Pompejus 77 ff. erzählt. Theodotus sucht seine Handlungsweise zu rechtfertigen und dem Brutus zu schmeicheln, der ihn jedoch zum Tode abführen läßt. In der 3. Scene erzählt der eintretende Lucilius, daß man einen verdächtigen verkleideten Sklaven ergriffen habe, der auf der Folter bekannt habe, von Octavius zum Morde des Brutus gedungen zu sein. Brutus befiehlt, ihn seinem Herrn zurückzuschicken. Zuletzt tritt Titinius auf und bringt eine Antwort von Cassius, daß derselbe das Gold, welches Brutus zur Bezahlung seiner Legionen habe leihen wollen, selber brauche, was er bei ihrer Zusammenkunft des Näheren rechtfertigen wolle. Man sieht, daß hiermit schon der Streit zwischen den beiden Feldherrn eingeleitet wird, der dann im nächsten Akte ausbricht. Jene abschlägige Antwort ist auch bei Sh. einer der Gründe, die zum Streit führen,¹⁾ allerdings nicht der ausschlaggebende; denn die Sache wird erst ziemlich am Schluß des Streites von Brutus erwähnt, während sie in der Bearbeitung zum Hauptobjekte jenes heftigen Auftritts gemacht wird. Die 4. und 5. Scene entsprechen dem Schluß des Sh.'schen 4. Aktes. Die Erscheinung des Geistes soll, wie Ulrici²⁾ richtig bemerkt hat, neben dem politischen besonders das ethische Vergehn des Brutus, also den am Freunde verübten Meuchelmord, schärfer hervorheben. Das Gemüth des Brutus konnte, trotzdem die Ueberzeugung von der Berechtigung seiner That fest in demselben Wurzel gefaßt hatte, doch nicht gänzlich unberührt bleiben von Gewissensbissen. Dies ist der Sinn der Scene mit dem Geist, während die Reden des Brutus selbst hier etwas Derartiges noch nicht verrathen. B. hat dies richtig gefühlt: in dem der Erscheinung vorausgehenden Selbst-

¹⁾ Vgl. die Stelle (IV 3, 75): *I did send To you for Gold to pay my Legions, Which you deny'd me: was that done like Cassius?*

²⁾ Shakespeare's dramatische Kunst, 3. Aufl., 2. Theil, S. 418 ff.

gespräch des Brutus (Sc. 4) finden wir, daß die Argumente für die Gerechtigkeit der That schon schwächer werden gegenüber der sich geltend machenden Ruhelosigkeit seines Gemüths. Dies berührt auch der Geist, indem er ausruft: *You stabb'd your Friend*. Trotz der richtigen Erfassung des Gedankens steht die Ausführung hier wieder tief unter der meisterhaften Kunst Shakespeare's, bei dem durch die blitzartige Schnelligkeit der einer stimmungsvollen Einleitung folgenden Vorgänge das Grausen, das der Zuschauer hier empfinden soll, vermehrt wird, während ein solches bei der B.'schen Darstellung gar nicht aufkommen kann. Hier läßt sich Brutus mit dem Gespenst auf eine Debatte ein und will schließlich von ihm die Wahrheit über das zukünftige Dasein des Menschen hören, worauf ihn der Geist auf ihr Zusammentreffen in Philippi (wie bei Sh.) verweist. Die geschickte Weise, in der Brutus bei Sh. seine Diener ausfragt, kommt in der Bearbeitung nicht zur Geltung, wo Brutus seinen Knaben einfach fragt: *Did you see nothing?* (*Boy: No.*) *Nor hear me speak?* (*Boy: Nothing at all, my Lord*).

Akt IV. Die Scene ist bezeichnet als *A Field near Philippi, where Cassius and Brutus made the Rendez-vous of their Armies*. Brutus erfährt von Lucilius, wie förmlich ihn Cassius empfangen habe, worauf Brutus seinen Befürchtungen über Cassius' erkaltende Freundschaft Ausdruck verleiht. Die entsprechende Stelle findet sich bei Sh. im Anfang von Scene 2 des 4. Aktes; der Wortlaut ist ziemlich geändert, und der etwas gesuchte Vergleich der *hollow men* mit *horses hot at hand* (IV, 2, 23) ausgelassen. Cassius mit Gefolge tritt auf. In gereizter Stimmung beherrscht er sich doch so weit, um Brutus vorzuschlagen, die beiderseitigen Gefolge nicht Zeugen ihres Zwistes sein zu lassen (bei Sh. macht Brutus den Vorschlag). Der Streit selbst wird in Sc. 3 von Cassius mit einem anderen Vorwand als bei Sh. eröffnet, wie schon erwähnt wurde; auch nimmt er einen anderen Verlauf. Während bei Sh. Brutus durch seinen Eifer sich zu ungerechtfertigten Schmähungen hinreißen läßt, Cassius aber dieselben geduldig erträgt und sein Leben bietet, um des Brutus Liebe wieder zu gewinnen, ist B.'s Brutus, wenn er auch Cassius Vorwürfe über die Zügellosigkeit seiner Soldaten macht, viel maßvoller, während Cassius seiner Heftigkeit die Zügel schießen läßt. Die Versöhnung geht in ähnlicher Weise wie im Original vor sich, indem Brutus bereut, daß er unfreundliche Worte gesprochen habe, wodurch auch Cassius

sofort wieder milder gestimmt wird und die dargebotene Hand mit Freuden ergreift.

Das Erhabene, Hinreißende dieser schönsten Scene des Originals ist in der Bearbeitung verloren gegangen, welche übrigens, dem veränderten Inhalt entsprechend, sich gar nicht an den Wortlaut Sh's. hält. Der herrliche Uebergang vom Zorn zum Schmerz über den verlorenen Freund bei Cassius hat kein Seitenstück in der B.'schen Scene. Die Reden des Brutus sind kalt, die Liebesbetheuerungen beider aber nach der Versöhnung wieder zu ausgedehnt und übertrieben.

Lucilius und Titinius (Sc. 4) treten ein und es wird, ähnlich wie bei Sh. nach der Streitscene, die Frage erörtert, ob man dem anrückenden Feinde entgegengehn oder ihn erwarten solle. Brutus mit der ersteren Meinung dringt durch. Hier finden sich nur einige wenige Ausdrücke dem Originale entlehnt.

Akt V. Der Schauplatz ist *The Field of Philippi*, auf welchem wir Brutus und Cassius an der Spitze ihres Heeres erblicken. Varius tritt eilig auf mit der freudigen Botschaft, daß eine Abtheilung des Octavius in einen Hinterhalt gefallen sei, wo man sie leicht vernichten könne. Dies geschieht indeß nicht; denn Brutus' Milde überwindet auch hier die Gegenvorstellungen des Cassius. Dieser, der schon gegen das Eingehn des Kampfes überhaupt gestimmt hatte, bekennt, daß er seit Kurzem ganz gegen seine früheren Anschauungen von finsternen Ahnungen heimgesucht werde. In ähnlicher Weise spricht sich bei Sh. Cassius dem Messala gegenüber aus und fügt jene, dem Plutarch entnommene Erzählung, von den beiden Adlern bei, welche bei B. fehlt. Brutus seinerseits gesteht daß er in der vergangenen Nacht Caesar's Geist gesehen habe, worauf Cassius dies als einen Ausfluß krankhafter Phantasie hinzustellen sucht.¹⁾ Lucilius kehrt mit einem Offizier des feindlichen Heeres zurück, der, durch den Edelmuth des Brutus bewogen, mit einer Schaar zu ihm übertreten will, was von Brutus mit Freuden angenommen wird. Die 2. Scene behandelt den Abschied des Brutus und Cassius (bei Sh. V, 1 Schluß). Wie im Original hält es Brutus zunächst für feig, aus dem Leben freiwillig zu scheiden aus Furcht vor zukünftigem Uebel. Dort antwortet er dann auf des Cassius Frage, ob er denn im Falle der Niederlage Sklaverei über sich wolle ergehen lassen, zwar verneinend, ohne aber auszusprechen,

¹⁾ Vgl. Plutarch, Brutus 37.

was er dann thun werde. B. läßt ihn etwas deutlicher sich ausdrücken:

*Oh! you have nam'd
The only thing, ye Gods! I cannot bear.
When-e'er ye send that Summons, 't is my last.*

Das herrliche Lebewohl, mit Recht einem Wechselgesange verglichen,¹⁾ ändert der Verfasser in folgender nicht ungeschickter Weise ab:

*C.: For ever, and for ever, farewell, Brutus!
After this famous Day we shall be Victors,
Or else beyond the Sense of being vanquish'd.
Br.: For ever, and for ever, farewell, Cassius!
't will be with Pleasure if we meet hereafter;
If not, this Parting is our greatest Pain.*

Während die einzelnen Scenen des 5. Aktes bei Sh. auf verschiedenen Theilen des Schlachtfelds spielen und daher Scenenwechsel nöthig machen, ist B. bemüht, dies zu vermeiden und die Verbindung zwischen den einzelnen Scenen herzustellen. — Cassius, im Begriff die Bühne zu verlassen, wird (Sc. 3) von Titinius aufgehalten, der das plötzliche Erscheinen des feindlichen Heeres verkündet. Cassius, im Vertrauen auf die Sicherheit seines wohlverschanzten Lagers, stürzt ihm zum Angriff entgegen. *A Charge is sounded. Re-enter Cassius, with Titinius, Pindarus and other Officers.* Sie sind zurückgeschlagen worden. Cassius schickt Titinius mit demselben Auftrage wie bei Sh. aus und den Pindarus auf den Hügel, um über den Erfolg zu berichten. Dasselbe Mißverständnis wie im Original veranlaßt den Tod des Cassius, den er sich aber selbst giebt, da Pindarus, welchen er dazu auffordert, sich vorher erstochen hat. Dieses Beispiel von römischer Heldengröße ist recht überflüssig, und es ist befremdend, daß der Bearbeiter den viel ergreifenderen Tod des Titinius wegläßt. Das Folgende ist etwas gekürzt, indem (Sc. 4) Titinius und gleich nach ihm Brutus selbst auftritt, noch zur rechten Zeit, um die letzten Worte des sterbenden Freundes zu hören, der mit Genugthuung den Sieg des Brutus vernimmt und in seinen letzten Worten noch seines Weibes gedenkt, das er der Sorge ihres Bruders empfiehlt. Brutus, dem nunmehr allein die Aufgabe zufällt, die Freiheit des Vaterlandes zu vertheidigen, hält eine Ansprache an seine Soldaten, in welcher er ihnen die Freiheit als lockenden Lohn und

¹⁾ Sievers, Ausgabe des Julius Caesar, 3. Auflage, S. 121.

Sporn zur Tapferkeit bezeichnet. Varius überbringt (Sc. 5) Briefe, die den Tod Portia's melden, den bei Sh. Brutus schon früher erfahren hatte. Brutus bricht in heftige Klagen aus und vermag sich aus seiner Unthätigkeit selbst nicht aufzuraffen, als Lucilius die Nachricht bringt, daß Antonius mit seinen Schaaren auf's Neue im Anzuge sei. Erst als Varius ihn an die gefährdete Freiheit Roms erinnert, zuckt er aus seinem Schmerze empor und erklärt sich bereit, weiterhin seine Sorge dem Gesckicke Roms zu weihen. Immer mehr mischen sich Anwandlungen von Reue in seine Reden:

*Fain I would live to leave my Country free,
And with my dying Eyes behold her prosper.
Else I have done too much; and Caesar's Death
Too sharp a Med'cine, if it does not cure.*

Alle verlassen die Bühne, und nach einiger Zeit, während welcher die Entscheidungsschlacht vor sich geht, tritt Lucilius mit einem anderen Offizier auf, aus deren Reden man entnimmt, daß sie trotz der tapfersten Gegenwehr von der Uebermacht geschlagen worden sind. Lucilius wird sodann, sich für Brutus ausgebend, von eindringenden Soldaten des Antonius gefangen genommen und abgeführt. Die (6.) Schluß-Szene entspricht der letzten Scene des Sh.'schen Stückes. Die Uebereinstimmung des Textes beschränkt sich auch hier wieder auf einige Ausdrücke. Mehrere Offiziere lehnen nach einander das Ansinnen des Brutus, ihn zu tödten, ab, worauf er sich selbst den Tod giebt. Der Anrufung von Caesar's Namen geht die scenische Anmerkung *Caesar's Ghost appears and vanishes* voraus, was der Verfasser jedenfalls als das vom Geist in Aussicht gestellte Wiedersehen bei Philippi verstanden wissen wollte, das bei Sh. in jener letzten Scene von Brutus als schon stattgefunden nur erwähnt wird. Es treten Antonius, Dolabella und Gefolge auf, zugleich wird Lucilius als vermeintlicher Brutus hereingebracht und von Antonius um seine Freundschaft gebeten. In die verherrlichenden Schlußworte an der Leiche des Brutus theilen sich Antonius, Lucilius und Dolabella.

III. Komposition. Dramatische Einheit. Charaktere.

Die Frage betreffs der Einheit der Handlung im Julius Caesar hat eine große Zahl Abhandlungen hervorgerufen, in denen sich die widersprechendsten Meinungen einander gegenüberstehn. Es kann nicht meine Absicht sein, die betreffenden Aufsätze selbst

nur alle erwähnen zu wollen, um so weniger als sie sich meist dem einen oder anderen einiger weniger tonangebender Shakespeare-Forscher anschließen. Es handelt sich hier auch nur darum, Stellung zu nehmen zu der Art und Weise, wie unser Bearbeiter versucht und glaubt, die Schwierigkeit, die das Sh.'sche Stück in dramatisch-technischer Hinsicht darbot, zu lösen und den Anstoß zu beseitigen. Einen solchen bot, wie bekannt ist, die Thatsache, daß der Titelheld bereits im 3. Akt seine Rolle ausgespielt hat und das Interesse in den folgenden Akten sich nicht mehr an die Person und das Geschick Caesar's anschließt, sondern sich demjenigen der Verschwörer zuwendet. Man wurde zu der Meinung geführt, daß daher das Stück mit dem 3. Akte, d. h. der eigentlichen Katastrophe, schließen müsse und das Uebrige unnöthig sei. In diesem Sinne schreibt die *Biographia Dramatica*¹⁾ gelegentlich der Besprechung der Sterling'schen Tragödie: *He has run into the very same fault which Shakspeare had done before him, viz., the not closing the piece with the most natural and affecting catastrophe, viz., the death of Caesar.* Die Shakespeare-Forscher suchen den Dichter auf verschiedene Weise zu rechtfertigen. Lindner²⁾ ist der Meinung, daß die Einheitlichkeit in einer welthistorischen Idee zu suchen sei, die Sh. in der Person Caesar's habe veranschaulichen wollen, und die am reinsten da auftrete, wo keine Körperlichkeit mehr an ihr hafte. So sei zu erklären, daß Caesar sich als eine gebrechenvolle, würdelose Erscheinung darstelle, während er nach seinem Tode als Geistermacht fortwirke, furchtbarer als im Leben. Die zu Grunde liegende Idee sei aber der Fall der Freiheit und die Einsetzung der Monarchie.

In ähnlichem Sinne spricht sich Ulrici³⁾ aus, der den Mangel eines einheitlichen Haupthelden gleichfalls durch das Vorhandensein einer genügenden allgemeinen Idee zu entschuldigen sucht. Die Einheit des dramatischen Interesses ist nach ihm nicht nothwendig bloß eine persönliche, am wenigsten im historischen Drama, während im Uebrigen die Komposition allerdings vollendeter werde, wenn ein Held da sei. Er sieht den leitenden Gedanken in dem Satze: Kein Mensch maße sich an, die Geschichte willkürlich zu gängeln. Das thaten sowohl Caesar, als auch Brutus und Cassius,

¹⁾ Vol. II, 352.

²⁾ Die dramatische Einheit im Julius Caesar, Jahrbuch II, 90.

³⁾ a. a. O.

und eben darum gingen sie unter; die Anderen aber siegten, weil sie dem Gange der Geschichte folgten und ihn zu benutzen verstanden.

Hiergegen muß aber entschieden eingewendet werden, daß eine allgemeine Idee bei verschiedenen Helden mit verschiedenen Bestrebungen nicht genügt, um ein dramatisches Kunstwerk herzustellen. „Der Gegenstand eines wahren Dramas“, sagt Viehoff,¹⁾ „ist stets ein Menschenschicksal, nicht ein abstrakter Gedanke.“ Will man das Shakespeare'sche Drama als einheitliches Kunstwerk rechtfertigen, so wird man sich nothwendigerweise auf den Standpunkt Viehoff's stellen müssen, der, wie ich glaube, am meisten aus Shakespeare's Geiste heraus und sich Shakespeare's eigener Auffassung anschließend das Werk beurtheilt und so, nachdem er die wichtigeren der früheren Erklärungsversuche besprochen, in dieser Angelegenheit gewissermaßen das letzte Wort spricht. Nach seinem Dafürhalten ist Brutus der Hauptheld des Stückes. Nicht nur seine Charakteristik macht ihn dazu, sondern auch die anderen Personen sind darauf angelegt, ihn hervorzuheben. So erklärt sich namentlich das Zurücktreten der Figur Caesar's, der nicht handelt, dessen Charakter keine dramatische Entwicklung hat, und der von Sh., übrigens ganz im Anschluß an die Darstellung des Historikers, so gezeichnet ist, daß sich unmöglich die Sympathie des Zuschauers ihm und seinem Gescheicke zuwenden kann. Brutus und Cassius führen die Handlung im 1. und 2. Akte, sie führen sie ebenso in den beiden letzten. Man mag bei Viehoff nachlesen, wie kunstvoll und den strengsten Regeln der dramatischen Technik sich fügend gerade dies Sh.'sche Drama gebaut ist, wenn man nur den richtigen Standpunkt in Bezug auf die Haupthandlung und den Haupthelden einnimmt. Man lasse sich doch durch den Titel des Stückes nicht täuschen. Da keine Quart-Ausgaben desselben zu Lebzeiten des Dichters erschienen sind, so kann derselbe sehr wohl gar nicht vom Dichter herrühren. Und wenn dies auch der Fall wäre, so ist doch die Wahl des Titels durchaus kein Mißgriff, da er den Namen nennt, der auch dem großen Publikum ohne Weiteres bekannt war.

Durch die Abtrennung der drei ersten Akte unter dem Titel Julius Caesar glaubt nun unser Bearbeiter, eine in sich abgeschlossene Handlung mit einem Helden, auf den sich nunmehr das

¹⁾ Shakespeare's Julius Caesar, Jahrbuch V, 6 ff., S. 33.

Hauptinteresse konzentriert, geschaffen zu haben, indem er bemüht ist, durch Ausarbeitung seines Charakters denselben mehr in den Vordergrund zu rücken. Sehen wir, ob ihm dies gelungen ist. Um dramatische Technik hat er sich wenig gekümmert; seine Aenderungen hinsichtlich der Komposition sind nicht eingreifend. Die Theilung des vorhandenen dreiaktigen Stoffes in fünf Akte ist so, wie sie nur eben gemacht werden konnte. Dabei erfüllt allerdings der sehr kurze und inhaltarme 3. Akt nicht entfernt das, was er der Theorie des Dramas gemäß erfüllen sollte. Die bewußte Ausgestaltung und Hervorhebung des Charakters Caesar's zeigt sich nun in folgenden Zügen: Caesar erscheint bei Sh. zu unbedeutend, kleinlich, fast würdelos. Bei B., der ihn zur Hauptperson machen will, mußten zunächst Züge, die seinen Charakter beeinträchtigen könnten, beseitigt werden. Das erste Auftreten Caesar's bei Sh., wo er sich im Aberglauben befangen zeigt, fällt bei B. weg. Er ist vielmehr ausdrücklich vom Aberglauben freigesprochen durch die Worte des Cassius (250, II, 2):

*The unaccustom'd Terror of this Night
May move the Augurs to forbid his going:
And, tho' himself 's above such idle Fears,
Yet the most Wise and Brave must yield to Custom,*

während es bei Sh. an derselben Stelle heißt (II, 1, 195):

For he is Superstitious growne of late.

In dem zweiten Auftreten zeigt er bei Sh. dem Antonius gegenüber unverkennbare Furcht vor Cassius, obgleich er es zu verdecken sucht. Auch diese Schwäche gesteht ihm der Bearbeiter nicht zu, der vielmehr den Auftritt wegläßt. So konnte derselbe auch die Erzählung Casca's, die in ihrer burlesken Komik dazu angethan ist, den Charakter Caesar's lächerlich erscheinen zu lassen, nicht gebrauchen. Was er an deren Stelle setzt, zielt darauf ab, Caesar mehr Ernst und äußere Würde zu wahren. Derselbe tritt uns als besonnener, nicht übertrieben herrschsüchtiger, am wenigsten prahlender Machthaber entgegen, der die Ueberzeugung besitzt, daß sein Streben berechtigt ist und einem Volke zum Heil gereichen muß, für welches bei dem Mangel an innerer, sittlicher Freiheit die äußere Freiheit keinen Werth mehr haben kann. Dieselbe führt es gleichwohl im Munde, indem es ihm Beifall klatscht, als er die Krone zurückweist.

*Their Reason lost, they rave for Liberty,
Like Lunaticks, confin'd for their own Good,
Strive for a fatal Freedom, to be ruin'd (224, I, 3).*

Auch Caesar's Senatsrede vor der Ermordung, in der er ein mildes Regierungsprogramm entwirft, trotzdem aber seinen unerschütterlichen Entschluß kundgibt, seine Macht in vollem Maße zu behaupten, stimmt zu jener Auffassung; sie ist bereits im vorigen Theil besprochen worden. Ebenso mag auch die Scene, in der Brutus und Cassius zu Praetoren gemacht werden, in der Absicht eingeschoben sein, dem Caesar mehr Sympathien zu sichern und sein Geschick um so beklagenswerther und tragischer erscheinen zu lassen. Caesar hat aber bei B. ebensowenig wie im Original die dem dramatischen Helden nöthige Charakterentwicklung. Es wird nur für und gegen ihn von Anderen gehandelt; er selbst ist, wie Viehoff sagt,¹⁾ „mehr als eine fertige Gestalt von epischem Gepräge, denn als eine im dramatischen Werden und Wachsen begriffene Erscheinung dargestellt, mehr als Objekt der Handlung, denn als mitwirkendes Subjekt.“

Der zweite Theil versucht mit ähnlichen Mitteln einen ähnlichen Zweck zu erreichen wie der erste; hier allerdings weniger nothwendig, da sich nunmehr von selbst das Interesse um das tragische Geschick des Brutus gruppieren muß. Dieser also steht im Vordergrund der Handlung, und daher kam es vor allem darauf an, ihm gegenüber den Cassius mehr zurückzudrängen, der bei Sh. sich im Laufe des Stücks fast bis zu der geistigen Bedeutung und der sittlichen Reinheit seines Freundes erhebt und ihn in der berühmten Streitscene des 4. Aktes an Besonnenheit und Würde des Auftretens weit übertrifft. Wir sahen im vorigen Theil, daß bei B. gerade in dieser Scene das Verhältniß ein umgekehrtes ist, indem Cassius tobt und Brutus seine Ruhe bewahrt. Uebrigens tritt Brutus in den drei ersten Akten des zweiten Stückes weit öfter auf als Cassius.

Von dramatischer Technik ist auch hier wenig zu spüren. Die neu vorausgestellten drei ersten Akte haben gar kein Interesse, in ihnen schreitet die Handlung nicht fort, sie sind keinem dramatischen Bau unterworfen. Nur die Erscheinung von Caesar's Geist ist geschickterweise noch in den 3. Akt hineingezogen und könnte als Beginn der sinkenden Handlung betrachtet werden, die dann der 4. Akt (Entzweiung der Feldherrn; Beginn und Anzeichen eines ungünstigen Verlaufs der Unternehmung) darstellt. Dem 5. Akt fällt dann wie bei Sh. die Darstellung der Katastrophe zu.

¹⁾ A. a. O., S. 23.

Die drei ersten Akte sind insbesondere durch ihren rhetorisch-sentenzenhaften Charakter ganz undramatisch und dienen nur der Ausarbeitung der Gestalt des Brutus. Derselbe erscheint allerdings gegenüber Sh. nicht vertieft, aber doch durch mancherlei Zusätze und Aenderungen in ein anderes Licht gerückt, gewissermaßen dem Zuschauer deutlicher gemacht, während er im Original mehr geahnt und errathen werden muß. — Des Brutus Schuld ist eine doppelte. Er verstieß nach Ulrici¹⁾ gegen den Willen der Geschichte (der republikanische Geist war in der Volksmasse ausgestorben) ebenso sehr wie gegen das Sittengesetz (er mordet seinen Freund). Das letztere tritt aber bei Sh., abgesehen von der Erscheinung des Geistes, die im vorigen Kapitel bereits erklärt wurde, in den Worten des Brutus so gut wie gar nicht hervor. Brutus, so fordert es das natürliche Gefühl des Zuschauers, kann nicht ganz frei bleiben von Gewissensangst und Reue; seine Ueberzeugung von der politischen Berechtigung, ja Nothwendigkeit seiner That darf nicht ganz das Bewußtsein der moralischen Verwerflichkeit derselben ersticken. Gegen jene erste Schuld war Brutus blind, und ihm, dem starren Republikaner, ist das zu verzeihen; um so eher, als diesen Irrthum erst die Zeit als Irrthum klar legen konnte. Die zweite Schuld aber mußte ihm als Schuld lebhaft vorschweben und ihn zu heftigeren Seelenkämpfen sowohl vor als nach der That anregen. So fühlte B. und war bemüht, diese Lücke auszufüllen. Bereits im ersten Theile zeigt der Monolog zu Anfang des zweiten Aktes, wie Brutus zwischen Pflicht und Liebe kämpft; auch die eingeschobene Scene der Verleihung der Praetor-Stelle soll das Verwerfliche der That vom ethischen Standpunkt aus zum Bewußtsein bringen — verwerflich, weil es sich für Brutus nun um den Tod nicht allein des Freundes, sondern auch des Wohlthäters handelt. Wir sahen bereits, wie dies den Kampf in der Brust des Brutus erneuert. Im zweiten Theil geht der Erscheinung des Geistes ein Monolog des Brutus voraus, der wieder die Gewissensbisse, die den Helden quälen, darstellt. Hierher gehört ferner Akt V, Scene 5 (vgl. Inhaltsangabe). Kurz vor seinem Tode sagt er (399, V, 6): *Sacred Virtue! I follow'd thee Ev'n thro' the Blood of Caesar, whom I lov'd, And who lov'd me.* Diese strengere Beurtheilung der That des Brutus offenbart sich auch in der in wohlklingenden Versen abgefaßten 'Ode on Brutus', in welcher er die-

¹⁾ A. a. O.

selbe im bewußten Gegensatz zu Cowley's diesbezüglichem Gedicht aus ethischen Gründen aufs schärfste verwirft.

Daher ist der Bearbeiter nun auch auf der anderen Seite überall im Stücke bemüht, bei jeder Gelegenheit die festwurzelnde Ueberzeugung des Brutus von der Berechtigung der That zum Wohl des Staates zu betonen. Seine Freiheitsliebe, seine tiefe Abneigung gegen jede Art von Tyrannei und Machtüberhebung müssen überall seine inneren Kämpfe zu Gunsten des Staatswohls entscheiden. So kann er selbst der stärksten Lockung, der Anbietung der Alleinherrschaft durch Dolabella, widerstehn und dadurch die Reinheit seiner Motive darthun. Die Scene zwischen Brutus und Theodotus soll wohl auch durch den Kontrast die sittliche Reinheit des Ersteren beleuchten. Theodotus giebt zwar ebenfalls vor, dem Wohle seines Landes durch seine That gedient zu haben; seine Absichten waren aber unrein, denn er rieth vor allem zur Ermordung des Pompejus aus Furcht vor der Macht Caesar's und um diesem zu gefallen. Der Verfasser hätte alsdann mit dieser Figur etwas Aehnliches bezweckt wie Schiller mit der Einführung des Parricida im Tell; eine andere Erklärung dieser höchst schwachen und frostigen Scene vermag ich wenigstens nicht zu finden.

Fast lästig und stereotyp wird die bei jeder Gelegenheit dem Brutus in den Mund gelegte sententiöse Betonung der freien Römerwürde. So im ersten Theil zu Anfang des V. Aktes (S. 287): *We will be free, and serve the noble Brutus*, worauf dieser erwidert: *Why, Friends, you speak Impossibilities* etc.; S. 290 (V): *Let him be crown'd* etc., was Brutus bei Sh. überhört, was aber B. wieder benutzt, um Brutus erwidern zu lassen: *You'll make me draw this Dagger once again; But 't is against myself* etc. Im zweiten Theil (S. 384, V, 1): Wie ein Offizier das Wort *submission* in den Mund nimmt, beeilt sich Brutus zu antworten: *Submission only should be paid to Heav'n And I must blush to hear it from a Roman*. S. 395, V, 5: *The Liberty of Rome! The Thought of that Has rous'd me up* — etc. Der Untergang des Brutus wird als tragische Sühne für seine Schuld ausdrücklich ausgesprochen in den Schlußworten des Dolabella:

*Yet the just Gods a righteous Judgment send;
He lov'd his Country, but he kill'd his Friend.*

Hierin ist ausgesprochen, was der Zuhörer auch bei Sh. empfinden soll. Derselbe muß den Helden wegen seiner unerschütterlichen

Ueberzeugungstreue und Freiheitsliebe ehren, doch aber seinen Untergang wünschen und fordern, nicht, wie Viehoff,¹⁾ der dem Brutus überhaupt jede Schuld abspricht, meint, damit sein ideales Charakterbild dadurch abgeschlossen wird, daß er für seine Ueberzeugung ruhig und ohne Zögern selbst in den Tod geht; sondern damit das ethische Vergehen des Brutus eine Sühne erhält, wodurch wir eben wieder mit dem Helden voll und ganz ausgesöhnt werden. Sein Tod ist also nicht, wie Viehoff will, eine Verklärung, sondern eine Buße. — Durch die eben besprochene Auffassung kam die B.'sche Bearbeitung auch einem allgemeinen Bedürfniß der Zeit entgegen, wie sich dies in allen Shakespeare-Bearbeitungen zeigt: dem Bedürfniß, alles klarer zu machen, klar bis zur Plattheit und Nüchternheit, dem selbständigen Denken des Zuhörers so wenig Raum wie möglich übrig zu lassen. Wir ziehen die Sh.'sche Auffassung vor, bei der wir eben den Charakter des Brutus uns selbst zurecht legen und aus seinem Thun und seinen Worten das entnehmen und herausfühlen müssen, was in seinem Interesse unser sittliches Gefühl verlangt.

So müssen wir denn den Versuch des Bearbeiters, die Handlung in zwei in sich selbständige Theile zu zerlegen, als gescheitert bezeichnen, da hierdurch gerade die Einheit der Handlung, die das Shakespeare'sche Drama besitzt, zerstört wird, ohne daß dafür ein genügender Ersatz geboten wird. Der einzige Vortheil, den seine Bearbeitung bot, der für uns aber sehr gering erscheint, war die Herstellung der Einheit der Zeit. Nicht zum wenigsten durch das Bedürfniß nach Einheit der Zeit, das durch den Vorgang der französischen Tragödie auch der englischen eingepflanzt worden war, mochte dem Verfasser seine Zweitheilung diktiert worden sein. Der größere Zeitraum zwischen dem 3. und 4. Shakespeare'schen Akte wurde so beseitigt. Für die Beseitigung der kleineren zwischen dem 1. und 2. Akte hat der Bearbeiter, wie wir sahen, gleichfalls gesorgt, so daß sich der erste Theil vom Nachmittag des einen Tages bis zum Vormittag des folgenden abspielen kann.

Das Gesetz von der Einheit des Ortes im zweiten Stücke vernachlässigt zu haben, gesteht der Verfasser im Prologe selbst als Fehler zu; für so edle Patrioten konnte indeß, so entschuldigt er sich, Athen allein eine geeignete Zuflucht gewähren, und wo anders könne Brutus fallen als auf den Gefilden von Philippi? Das Stück

¹⁾ Am Schlusse seines angeführten Aufsatzes.

soll am Tage vor der Schlacht bei Philippi beginnen und mit derselben enden! Ob das freilich möglich ist, da ja Philippi in Macedonien liegt, scheint sich der Verfasser nicht klar gemacht zu haben; und um die geographische Verwirrung voll zu machen, beabsichtigen Cassius und Brutus (II 3, III 3), von Athen aus über Sardis (Kleinasien) zu marschieren,¹⁾ wo sie mit ihren Freunden zusammentreffen wollen. Und doch sind sie am nächsten Tage schon wieder in Philippi. — Was im Einzelnen die Scenen-Verbindung betrifft, so muß anerkannt werden, daß B. bemüht ist, häufigen Wechsel des Ortes, wie in den Kampfszenen im 5. Akte des „Brutus“, zu beseitigen (s. Inhaltsangabe), wodurch er den Anforderungen der modernen Bühne entgegenkam.

IV. Die sonstigen Aenderungen der Bearbeitung.

Nachdem bisher die Aenderungen besprochen worden sind, die sich auf die Komposition der Stücke bezogen und namentlich die Charaktere betrafen, handelt es sich nunmehr darum, die übrigen Eingriffe des Bearbeiters zu betrachten und zu gruppieren und womöglich die Prinzipien, die ihn dabei leiteten, festzustellen. Um zur Auffindung der letzteren zu gelangen, müssen die Aenderungen aus dem Geiste der Zeit heraus erfaßt und beurtheilt werden, wobei es hier und da nöthig sein wird, zum besseren Verständniß und zum Vergleich andere englische Shakespeare-Bearbeitungen jener Zeit heranzuziehen.

A. Ausscheidungen und Vereinfachungen. Ein Hauptbestreben der damaligen Bearbeitungen war, größere Einfachheit in die Personenmasse der Sh.'schen Dramen zu bringen. Wie man überhaupt der geistigen Fassungskraft der Zuhörer damals nicht zu viel zumuthen durfte, so wollte man eben auch das Gedächtniß nicht mit einer überflüssigen Menge von Namen beschweren. Manche Rollen sind in unserer Bearbeitung ganz gestrichen (Cicero, Ligarius, Cinna a Poet, Lepidus), manche fallen anderen Personen zu. So ist die Zahl der Verschworenen von 8 auf 5 reduziert worden; das Wesentlichste aus Calphurnia's Rolle wird dem Antonius übertragen; der Soothsayer und Artemidorus sind ein und dieselbe Person; statt der beiden Caesar feindlich gesinnten Tribunen treten im Beginn des ersten Theils zwei der Verschworenen

¹⁾ *At Sardis we shall meet by break of Day.* 360: III, 3.

auf. Von Brutus' sechs Bedienten nennt B. nur einen (Lucius), im ersten Theile; die anderen, welche am Schluß, beim Tode des Brutus, auftreten, werden einfach als *Officers* bezeichnet.

Derartige Streichungen und Uebertragungen finden sich bereits in den Dryden'schen Bearbeitungen, ebenso mehrfach bei Davenant. Was in dieser Beziehung von dem Letzteren in seinem Macbeth geleistet worden ist, wo die Figur des Seyton (bei Sh. nur im Beginn des 5. Aktes) als der verwundete Krieger (I, 2), als der alte Mann (II, 4), als Gast an Macbeth's Tafel (III, 4), als der Vertraute des Lenox (III, 6), als Lenox selbst (IV, 1), als warnender Bote in Macduff's Schloß (IV, 2), als Arzt (V, 1) und außerdem noch mehrmals in eingeschobenen Scenen fungiert, ist geradezu ergötzlich und mag in der Delius'schen Inhaltsangabe¹⁾ des genaueren nachgelesen werden. In so gedankenloser Weise verfährt unser Bearbeiter nicht, wohingegen zugegeben werden muß, daß dramatisch belebte Ensemble-Scenen, wie die nach der Ermordung Caesar's, infolge des Mangels an Ausführenden an Lebhaftigkeit und Wirkung bedeutend einbüßen.

Ueberhaupt trat die Absicht hervor, alles möglichst auf ein einfaches Maß zu beschränken und so auch allerhand vermeintliche Auswüchse, Episoden, die nicht streng zur Handlung gehören, auszuschneiden. Wir vermissen die folgenden Shakespeare'schen Scenen: Die Gewinnung des Ligarius (II, 1), die Scene zwischen Portia, Lucius und dem Soothsayer (II, 4), die Bestellung der Botschaft des Antonius durch seinen Diener (III, 1), die Ermordung von Cinna the Poet (III, 3),²⁾ die Berathungs-Scene der Triumvirn (IV, 1),³⁾ die Ermahnung des Dichters (IV, 2), die Unterredung der Feldherrn vor der Schlacht (V, 1), die Scene zwischen Messala und Titinius und der Tod des letzteren (V, 3), den Fall des jüngeren Cato (V, 4).

Wichtig für die Anschauungen jener Zeit ist die Beseitigung jeder Art von komischen Scenen in den Tragödien. Bekanntlich liebte es Sh., seinen Tragödien derartige Scenen einzuverleiben. Er trug hierin nicht nur dem Geschmacke des Volkes Rechnung, sondern that es auch mit feinem künstlerischen Verständniß

¹⁾ Jahrbuch XX, 69.

²⁾ Hier möchte die Vermischung von Furchtbarem mit Lächerlichem dem Bearbeiter anstößig erscheinen; s. im Folgenden über die Beseitigung der komischen Scenen.

³⁾ Deren Aufnahme verbot auch die Forderung der Einheit des Ortes.

in der Erwägung, daß die Aufregung und Spannung, in die der Verlauf tragischer Ereignisse auf der Bühne uns versetzt, manchmal durch Ruhepausen unterbrochen werden müsse, die durch ihren meist harmlosen und komischen Inhalt das Furchtbare der tragischen Entwicklung mildern,¹⁾ den tragischen Ernst dieses Furchtbaren aber durch den Kontrast um so schärfer hervorheben. Diese Neigung läßt sich schon in einem der ältesten englischen Trauerspiele, in Kyd's Spanischer Tragödie, nachweisen; sie tritt dann bei vielen von Sh.'s Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern zu Tage, so namentlich bei zwei der bedeutendsten: Webster und Ford. Die komischen Szenen im Faustus von Marlowe, der sie im Uebrigen nicht liebte, sind wohl spätere Zusätze und beweisen eben den Geschmack des Publikums an solchen Zwischenhandlungen. Während sich aber in ihrer Anwendung Sh. als Meister zeigt, fallen sie bei den übrigen Dichtern meist aus dem Rahmen der Handlung heraus und verlieren sich in geschmacklose, übermäßig stark vom Euphuismus angehauchte Silbenstechereien²⁾ oder (wie später bei Otway und Southerne) in fade Gemeinheiten. Wie in so vielem Anderen auf dramatischem Gebiete brachte auch hierin die Restauration einen Wandel, ohne Zweifel von der sich immer mehr Geltung verschaffenden französischen Tragödie beeinflusst, in welcher eine Mischung von Tragischem mit Komischem unerhört war. Man vermied komische Szenen in den Originaldramen³⁾; man beseitigte sie in den Bearbeitungen der Sh.'schen Tragödien, da man sie nicht mit der Würde der tragischen Muse vereinigen zu können glaubte. So ist der Ausfall der burlesken Erzählung Casca's (I, 2) zu erklären und so die Streichung der humoristischen Bemerkungen des Handwerkers im Anfang des Stücks. So konnte Davenant für seinen Macbeth den Monolog des Pförtners und sein drastisches Zwiegespräch mit Macduff (II, 3) ebenso wenig brauchen wie das scherzhafte Gespräch der Lady Macduff mit ihrem Söhnchen, und Nahum Tate in seiner Bearbeitung des König Lear (1681) ließ den

¹⁾ Großartig wirkungsvoll ist die Abdämpfung der Furchtbarkeit der Mordnacht durch den Monolog des Pförtners in Macbeth, die bekanntlich Schiller in anderer Weise zu erreichen suchte.

²⁾ So bei Ford; vgl. Altenglisches Theater, herausgeg. v. R. Prölß, 2. Band, S. 12.

³⁾ Vereinzelte Beispiele für Tragödien mit eingeflochtenen komischen Szenen aus der Zeit nach der Restauration sind: Crowne's *Regulus* (1672), Otway's *Caius Marius* (1680) und *Venice Preserved* (1682), sowie Southerne's *Fatal Marriage* (1694) und *Oroonoko* (1696). Vgl. *Biogr. Dramat.* II 229, III 103, 377; Ward II 539, 550, 607.

Narrn weg. — Milton tadelt in der Vorrede zum Samson Agonistes jenen *error of intermixing comic stuff with tragic sadness and gravity* aufs schärfste. Samuel Johnson aber war es, der zuerst wieder das Sh.'sche Verfahren in Schutz nahm.¹⁾ — Auch Garrick hatte die Todtengräber im Hamlet gestrichen, womit aber das Publikum schon nicht mehr einverstanden war; denn seine Bearbeitung konnte sich auf der englischen Bühne nur so lange halten, als er lebte; alsdann griff man wieder auf den Originaltext zurück.²⁾

B. Zusätze. Wie wir auf der einen Seite die Personenliste bedeutend gekürzt fanden, bemerken wir andererseits auch, daß die des zweiten Stücks durch einige neue Rollen vom Bearbeiter bereichert worden ist. Hierher gehören Varius, Theodotus, Dolabella und Junia. Wie wir ferner die Ausscheidung ganzer Szenen, die als überflüssiges Beiwerk betrachtet wurden, konstatieren mußten, so fällt uns im Widerspruch hierzu auf, daß vom Bearbeiter neue Episoden eingefügt worden sind, die für die Handlung viel überflüssiger sind als die Sh.'schen. Der Sinn der Theodotus-Szene wurde bereits besprochen; die Einführung der Junia aber trägt einfach dem Begehren des Publikums nach einem zarten Verhältniß Rechnung.

Die Einführung eines solchen Liebesverhältnisses, nicht tief leidenschaftlich und ergreifend, sondern galant und phrasenhaft, war infolge französischer Beeinflussung auf dem englischen Theater obligatorisch geworden; daher mochte sich wohl auch B. mit seinem für die Aufführung bestimmten Stücke dieser Forderung des Zeitgeistes nicht entziehen und rechtfertigt dies auch im Prolog zu Brutus,³⁾ obwohl er andererseits es als einen Grund für die Geringwerthigkeit der neueren Tragödien gegenüber denen der Alten erklärt, daß jene *the noble and almost divine Subjects of Friendship* durch *soft effeminate Love-matters* ersetzen.⁴⁾ — Demselben Ge-

¹⁾ S. Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst, 3. Aufl., 3. Theil, S. 154.

²⁾ Vgl. Jahrbuch IX, 18 und 54.

³⁾ *Some Criticks judge, ev'n Love itself too mean
A Care to mix in such a lofty Scene,
And with those antient Bards of Greece believe
Friendship has stronger Charms to please or grieve:
But our more am'rous Poet, finding Love,
Amidst all other Cares, still shines above;
Let's not the best of Romans end their Lives,
Without just Softness for the kindest Wives, . . .*

⁴⁾ *Essay on Friendship* II, 275.

schmacke entsprechend ist die Portia-Szene im ersten Theile umgewandelt (s. Inhaltsangabe). Die letzten Worte des sterbenden Cassius gelten seinem Weibe, und Brutus kann aus seinen Klagen um Portia's Tod nur mit Mühe und nach manchen Wechselreden zum Handeln aufgerüttelt werden. — Bereits Davenant vermißte das ewig Weibliche im Macbeth zu sehr und sorgte daher, der Lady Macduff eine weit größere Rolle anzuweisen als sie bei Sh. hat. Tate im König Lear trägt demselben Bedürfniß durch Einführung eines Liebesverhältnisses zwischen Edgar und Cordelia Rechnung, und selbst der Menschenfeind Timon erhält eine Gefährtin, die ihm in treuer Liebe ergeben in seine freiwillige Verbannung folgt (Thomas Shadwell, *Timon of Athens, the Man-hater*, 1678).

Ein weiteres Element, das der Bearbeiter in das Sh.'sche Drama hineinträgt, dem es gänzlich fremd ist, bilden die langathmigen Gespräche über philosophische, moralische und politische Gegenstände, die sich in dem an Handlung armen zweiten Stücke über die Gebühr breit machen. Solche dialogische Erörterungen, die dem Ganzen etwas Steifes und philisterhaft Gelehrtes geben, haben bei unserem Dichter ihre besonderen Gründe. Es war ihm hierin die Gelegenheit gegeben, nicht nur seine Weisheit aufzustapeln, sondern auch seiner weitgehenden Vorliebe für das klassische Alterthum und so auch das antike Drama, an welches er sich in dieser Beziehung wahrscheinlich anzulehnen glaubte, Ausdruck zu verleihen. Diese Vorliebe tritt überall in den Werken des Verfassers deutlich zu Tage, so z. B. in seinen *Observations on Tully's Letters to Atticus*.¹⁾ Als ein enthusiastischer Verehrer alles Klassischen zeigt er sich auch im Prolog zu Brutus.²⁾ — Derartiges gehört aber nun in solcher Ausdehnung keinesfalls in ein Drama. Wenn sich Varius und Brutus (II, 2) in breiter Weise über die Herrlichkeit und Bedeutung Athens unterhalten und sich z. B. in folgende schönwissenschaftliche Erörterungen einlassen: V.: *when Romans write the most politely, Their highest Praise is to have copy'd well. Br.: Tully himself confesses Greece superior: Yet he, of all our famous Wits of Rome, Shines much the brightest etc.*, so ist dies gleichbedeutend mit einer gänzlichen Verkennung des

¹⁾ II, 235 ff.

²⁾ *Our Scene is Athens. And great Athens nam'd,
What Soul so dull as not to be inflam'd? etc.*

Zwecks und der Aufgabe eines Dramas. So hält, um nur noch eins hervorzuheben, Brutus (II, 5) seinem jungen Freunde eine längere Rede über das Wesen der Liebe und das Unglück, welches dieselbe im Gefolge hat. Andere derartige Stellen finden sich I, 3 und I, 5.

Auch die zwischen die einzelnen Akte eingelegten Chöre sollen dem Werke ein antikes Gepräge geben. Sie reflektieren über die jedesmalige Handlung des vorangegangenen Aktes. Daß der Chor, ein integrierender Bestandtheil der griechischen Tragödie, im neueren Drama nicht mehr am Platze ist, ist genugsam erörtert worden; auch füllen die Chöre bei B. ja nur die Zwischenakte aus und greifen nicht, wie beim griechischen Chor, in die Handlung selbst ein. Sie sind überdies von äußerst geringem poetischem Werthe, selbst die beiden von Pope gelieferten (nach dem 1. und dem 2. Akte des Brutus) nicht ausgenommen. Nach der Weisung des Dichters¹⁾ sollen sie an Stelle der sonst üblichen Zwischenakts-Musik gesungen werden; und zwar sind im ersten Theil die Vertreter des 1. Chors römische Bürger, der 2. wird vom Genius Roms, der 3. von zwei Luftgeistern gesungen, über dem 4. findet sich nur die Bemerkung: *To be sung after the Fourth Act*. Im Brutus wird der 1. Chor von athenischen Philosophen gebildet, der 2. ist ein Wechselgesang zwischen athenischen Jünglingen und Jungfrauen, den 3. bilden römische Senatoren, den 4., den einzigen noch einigermaßen frischen und ansprechenden, römische Soldaten.

Das frostig moralisierende, lehrhafte Element, das der Verfasser in seine Bearbeitung hineintrug, ist aber auch in der ganzen poetischen Anschauung der damaligen Zeit begründet. Das Drama sollte nicht nur ein treues Gemälde der menschlichen Leidenschaften bieten; es sollte dem Zuhörer auch einen unmittelbaren belehrenden Gewinn in Form von eindringlichen moralischen Lehren und Sentenzen mit nach Hause geben. Am häufigsten wurden solche Sentenzen an die Scenen- und Aktschlüsse verlegt, wo sie dann meist als Reim-Couplets auftraten.²⁾ Shakespeare bleibt bis zum letzten Worte streng sachlich; den Beschluß seiner Tragödien bildet in der Regel die Sorge um ehrenvolle Bestattung der Helden seitens der Ueberlebenden, meist selbst der Feinde; dem Zuschauer überläßt er es, einen moralischen und ethischen Gewinn sich selbst aus dem

¹⁾ I, 240.

²⁾ 'The ends of acts still jingle into rhyme', Prolog zu Rowe's *Jane Shore*; s. Ward II, 558.

Stücke zu ziehen. Seine Nachfolger aber glaubten ihn dem Publikum in abgeschlossener, gewissermaßen für das Gedächtniß bestimmter Form bieten zu müssen. Das ist eine Unsitte, von der unser Bearbeiter zwar nicht ganz frei ist, aber doch vernünftigerweise einen sparsamen Gebrauch macht. Nur etwa den Schluß des 3. und des 5. Aktes vom Caesar verdirbt er durch derartige banale Zusätze; auch die Schlußverse des zweiten Theils suchen in einer Sentenz die Lösung des tragischen Konflikts auszusprechen. Ein Blick auf die Stücke von Massinger, Rowe, Addison, Lillo und Moore zeigt, wie sehr durchs 17. und 18. Jahrhundert hindurch eine ausgesprochene moralische Tendenz sich im Drama eingenistet hatte.

Es wurde bereits erwähnt, wie seit der Rückkehr der Stuarts ein wesentlicher Umschwung in den ganzen Theaterverhältnissen sich vollzogen hatte, bedingt durch den veränderten Geschmack des Publikums. Dieser Umschwung erstreckte sich nicht nur auf den inneren Gehalt der dramatischen Stücke, sondern auch auf die äußere Art ihrer Vorführung, auf ihre Ausstattung. Man weiß, daß die Bühnen-Mechanik zur Zeit Shakespeare's unendlich primitiv war, indem man z. B. weder Dekorationen, noch Vorhang, noch Maschinerien anwendete. Seit der Rückkehr der Stuarts und namentlich auf Veranlassen Davenant's suchte man der Illusion der Zuschauer in jeder Weise zu Hilfe zu kommen, indem nunmehr die weiblichen Rollen von Schauspielerinnen ausgeführt wurden und die Ausstattung bedeutend vervollkommenet wurde. Man verfiel aber hierin alsbald wieder in's andere Extrem. Das schaulustige Publikum begnügte sich nicht mit dem zur dramatischen Handlung unbedingt Erforderlichen, sondern verlangte Pomp, Tanz, Spiel und Gesang und allerhand opernhafte Schaustellungen, die mit der wahren Würde dramatischer Kunst unvereinbar sind. Später mochte auch die Einführung der italienischen Oper in England (um 1700) für diese Geschmacksrichtung maßgebend sein, die zuerst und am deutlichsten in den Ausstattungsstücken Davenant's und Dryden's sich ausprägt. Unser Bearbeiter läßt sich Gelegenheiten, die Schaulust des Publikums zu befriedigen, nicht entgehn. Nicht nur die Anbietung der Krone, sondern auch die damit verbundenen Spiele und Vergnügungen des Luperkalien-Festes, was bei Sh. außerhalb der Bühne während des langen Gesprächs des Brutus und Cassius stattfindet, hat B. auf die Scene gebracht; die Bühnenanweisung zur 3. Scene des 1. Aktes lautet: *Enter Caesar,*

attended by Antony, Brutus, Cassius, and many other Senators: Sits down in a magnificent Seat, to behold several Divertisements after the Roman manner. When the Sports are ended, Antony presents him a Crown. Also eine Art Ballet. In ähnlicher Weise wird der 2. Auftritt des 2. Aktes im Brutus eingeleitet, wo der Verfasser folgende Vorschrift giebt: *The Scene opens, and discovers the magnificent Temple of Bacchus, where the publick Entertainments were wont to be celebrated at Athens. The Statue of Brutus being this Day erected, is supposed to be the Occasion of these Solemnities, and must appear in the furthestmost part of the Stage. After the Shews and Songs are over, Brutus, Lucilius, Titinius, and Varius remain on the Stage.*

Die musikalische Ausstattung des Werkes vervollständigten endlich die Chöre. -- Die Theaterdichter waren eben zu jener Zeit geneigt, aus Rücksicht gegen die Geschmacksrichtung der Zuschauer ihrer eigenen besseren Ueberzeugung Zwang anzuthun. Wir haben ein diesbezügliches Zeugniß eines ums Jahr 1700 lebenden Dichters, George Granville, Lord Lansdowne, der durch seine Komödie *The Jew of Venice* (1701) gleichfalls in die Reihe der Shakespeare-Bearbeiter getreten ist. Auch er verschmäht keineswegs, Shakespeare's Stück in jener Weise auszuschnücken, beklagt aber dennoch im Epilog, daß im Drama gesunder Sinn dem Schaugepränge und der Musik weichen müsse.¹⁾

C. Stil und Sprache. Metrik. Die Sprache des Shakespeare'schen Julius Caesar ist im Vergleich mit den anderen Dramen des Dichters eine sehr klare und einfache. Die lebhaft und rasch vorwärtsdrängende Handlung, die Fülle und Mannigfaltigkeit der behandelten Ereignisse ließen den Dichter weit weniger Raum zu Abschweifungen und Reflexionen finden, als solche sich z. B. in dem anderen Römer-Drama, *Coriolanus*, wo die Handlung weniger drängt, breit machen. Man sollte meinen, daß also in stilistischer Beziehung hier weniger zu thun war als bei manchen anderen dunkleren Stücken; gleichwohl hat aber B. das Werk auch nach dieser Seite hin einer systematischen Reform zu unterziehen für nöthig gehalten. Das Theaterpublikum seiner Zeit war eben nicht mehr im Stande, dem erhabenen Gedankenflug Shakespeare's zu folgen, und was wir heute am Sh.'schen Stil als großartig, gedrungen, leidenschaftlich erhaben empfinden, das schien dem Eng-

¹⁾ Granville, Lord Lansdowne, *Poetical Works*, Edinburgh 1779, p. 132.

länder des 17. und 18. Jahrhunderts unnatürlicher und theilweise unverständlicher Schwulst. So erachteten es denn alle Shakespeare-Bearbeiter neben der stofflichen Umarbeitung für ihre Hauptaufgabe, die Sprache zu vereinfachen, zu popularisieren, nach unserem Gefühle — zu verwässern. Man fand aber Sh. nicht nur geschraubt, sondern vielfach auch anstößig und burlesk. Die Einführung von Personen aus der niedersten Volksklasse, die in ungebundener und oft auch in sehr ungewählter Rede sich ausdrücken, schien den nach französischem Geschmack gebildeten Bearbeitern die Einheit und Würde der Tragödie zu gefährden. Da sich aber bei Sh. die Prosa vorwiegend in den komischen Szenen findet, so ist durch den bereits besprochenen Wegfall der letzteren auch die Tilgung der ersteren bedingt. Mischung von gebundener und ungebundener Rede weisen noch die Dryden'schen Bearbeitungen auf. Hier ist nur noch die Prosa als Sprache des niederen, ungebildeten Volkes beibehalten, während die prosaische Rede der Gebildeten, namentlich aber die euphuistische Prosa, die Sh. liebt, bereits getilgt bez. in Blankvers umgesetzt ist.¹⁾ Seine Tragödie *All for Love* (nach Sh.'s *Antonius und Cleopatra*) bedient sich nur des Blankverses. Derselbe kam für die Tragödie bald ausschließlich in Aufnahme. Von den älteren Dramatikern gebrauchen noch besonders Webster und Ford die Prosa in der Tragödie, die bei beiden noch stark euphuistisch ist. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird sich der Gebrauch der Prosa in der Tragödie kaum irgendwo anders nachweisen lassen als in den bereits genannten fünf Dramen von Crowne, Otway und Southerne, zu denen etwa noch Otway's Trauerspiel *The Orphan* hinzukommt, das im 3. Akt in den Reden des Pagen einige Prosa enthält. Der erste Versuch einer Wiedereinführung der Prosa, dann allerdings für die ganze Tragödie, fällt mit der Neubegründung des bürgerlichen Trauerspiels in England durch Lillo (*George Barnwell* 1731) und Moore (*The Gamester* 1753) zusammen. Unser Bearbeiter schließt sich der Zeitrichtung an, indem er die sämtliche Prosa des Originals zum Theil tilgt, zum Theil aber, wie die Rede des Brutus und die sporadische Prosa der Bürger während der Rede des Antonius, in Verse umsetzt (s. Inhaltsangabe).

Wie nüchtern und gehaltlos die Sprache der Bearbeitung sich

¹⁾ Vgl. Rosbünd, S. 48 ff.
Jahrbuch XXIV.

neben der des Originals ausnimmt, soll an einer Reihe von Beispielen gezeigt werden.

Eine besondere Abneigung hat der Verfasser gegen Bilder und Gleichnisse, die er, wenn sie dem Verständniß nicht ganz nahe liegen, ausscheidet.¹⁾ So das vom Wettlauf entlehnte Bild: I, 2, 129 *A man of such a feeble temper should So get the start of the Majestic world, And beare the Palme alone;* bei B. (230: I, 4) *Gods! Why should one of such a feeble Temper Be set upon the Top of all this World, To look down on Mankind?*

Die drastische, dem Cassius recht eigene Redeweise (I, 2, 149) *Upon what meate doth this our Caesar feede, etc.* ersetzt B. (231: I, 4) durch: *On what high Fame etc.*

I, 3, 59 *You.... put on feare, and cast your selfe in wonder;* B. (234, I, 5): *You..... put on Fear and lose yourself in Wonder.*

V, 5, 13 *Now is that Noble Vessell full of grieffe;* B (398: Br. V, 6): *How is that noble Soul o'erwhelm'd with Anguish.*

Wo die kühne Sh.'sche Sprache ungewöhnliche Wörter und Wendungen und metaphorische Ausdrücke hat, ist B. stets bestrebt, das gewöhnlichere Wort oder den landläufigeren Ausdruck zu setzen.

I, 2, 48 *Then Brutus, I haue much mistook your passion, By meanes whereof this Brest of mine hath buried Thoughts of great value, worthy Cogitations;* B (227: I, 4): *I am most glad to find I was mistaken. That Error made this Breast of mine conceal Thoughts of great Value, worthy of your Ear.*

I, 2, 64 *That you would haue me seeke into my selfe;* B (227, I, 4): *That you would have me look into myself.*

I, 2, 159 *There was a Brutus once, that would haue brook'd Th'eternall Diuell²⁾ to keepe his State in Rome, as easily as a King;* B (232: I, 4): *There was a Brutus once, who kill'd his Sons, And would have slain his dearest Friend, nay Father, Rather than suffer Rome to be enslav'd.*

I, 2, 171 *Till then, my Noble Friend, chew upon this;* B (232: I, 4): *Till then, my noble Friend, remember this.*

I, 3, 61 *To see the strange impatience of the Heauens;* B (234: I, 5): *To see this strange Disorder in the Heav'ns.*

¹⁾ Vgl. das in der Einleitung über den *Essay on Poetry* Gesagte.

²⁾ Vielleicht erschien auch dem Verfasser dieser Ausdruck im Munde eines Römers befremdlich, wie er auch kurz vorher statt *since the great Flood: since Time first was setzt.*

I, 3, 84 *Our yoake, and sufferance, shew us Womanish*; B (235: I, 5)
'Tis womanish to see, and suffer this.

II, 1, 118 *So let high-sighted Tyranny range on, Till each man
drop by Lottery*; B (247: II, 2): *And then let Tyranny for ever
range, Till each Man falls unpity'd.*

II, 1, 297 *Being so Father'd, and so Husbanded*; B (257: II, 3):
....to have such a Father, And such a Husband?

Starke Ausdrücke werden zu mildern gesucht: III: 2, 109 *O
Judgement! thou are fled to brutish Beasts*; B (293: V): *O Justice,
Justice! whither art thou fled?*

Sämmtliche Partien, die der eigenen Erfindung des Verfassers entstammen, verrathen denselben Mangel an dichterischer Kraft. Ueberall finden wir die gleiche Nüchternheit und Trivialität des sprachlichen Ausdrucks, die im Gegensatz zu dem poetischen Schwung des wahren Genies auf mühsame Arbeit schließen läßt. Sicher hat der Verfasser an seinem Werke in sprachlicher und metrischer Beziehung sorgfältig gefeilt. — Daß dabei auch einige gar nicht unglückliche Aenderungen unterlaufen, soll hier nicht unerwähnt bleiben. So führt er das Bild von der Demuth als der jungen Ehrsucht Leiter (243: II, 1) folgerichtiger und anschaulicher durch, wenn er sagt: *But when he once attains the upmost Round, Then strait he throws the useless Engine down etc.*, während es bei Sh. (II, 1, 25) heißt: *He then unto the Ladder turnes his Backe.* — Bei Sh. wird die rhetorische Frage des Casca (I, 3, 44) *Who euer knew the Heauens menace so?* durch Cassius beantwortet: *Those that haue knowne the Earth so full of faults.* In dem Sinne der Antwort liegt aber, daß die Erde nach der Meinung des Cassius wohl kaum jemals so voller Fehler gewesen ist, was B. unmittelbar verständlich macht durch die antithetische Form einer Gegenfrage: (234: I, 5) *Who ever knew the Earth so full of Faults?* Treffend scheint mir ferner die Umstellung der Namen in dem Verse (275: IV, 2) *Caesar or Cassius never shall go back* zu sein, indem der Selbstmord des Cassius erst eine Folge der glücklichen Heimkehr des unversehrten Caesar sein würde.¹⁾

¹⁾ Die Stelle (III, 1, 21) hat in ihrer etwas unklaren Fassung den Erklärern viel Kopfzerbrechen gemacht. Es sei mir gestattet, hier einen erneuten Versuch ihrer Erklärung zu machen, da sich durch eine genaue Darlegung des Sachverhalts auch die Buckingham'sche Lesart rechtfertigt. Man sollte mit Text-Emendationen stets vorsichtig sein und wenn irgend möglich eine Stelle so, wie man sie liest, zu retten suchen, anstatt zu emendieren oder aber eine gezwun-

Allzu Spezielles wird, als dem Verständniß des großen Publikums fernstehend, durch Allgemeineres ersetzt: III, 2, 177 *That day he ouercame the Neruii*; B (297: V): *After a glorious Fight against your Foes.*¹⁾

III, 2, 192 *Euen at the Base of Pompeyes Statue*; dafür setzt B (297: V) *Under a Croud of Villains*.

Endlich soll nicht unerwähnt bleiben, daß der Bearbeiter die Sprache auch grammatisch und orthographisch modernisiert hat, ein für eine Bühnenbearbeitung durchaus berechtigtes Verfahren. Er führte es mit ziemlicher Sorgfalt aus. Um dies zu zeigen, werden wenige Beispiele genügen.

Das emphatisch gebrauchte Hilfszeitwort *to do* in bejahenden

gene, nicht weiter zu belegende grammatische Konstruktion anzunehmen. Das erste thut Sievers (im Vorwort zur 2. Auflage seiner Ausgabe), das zweite Delius. Daß die Delius'sche Auffassung der Stelle unhaltbar ist, hat Sievers a. a. O. schlagend nachgewiesen: man fragt vergebens, warum sich Cassius tödten will, wenn die Ermordung Caesar's gelingt. Um der Strafe zu entgehn, sagt Delius. Aber diese mußte er doch dann nach dem wirklichen Verlauf der Dinge auch fürchten. Gezwungen scheint mir aber auch die Emendation Sievers' zu sein, der *for* (= *instead of*) für *or* setzen will. Die Stelle, wie sie der Text liefert, ist gar nicht so sinnlos, wie man geglaubt hat. Cassius sagt: *Casca be sodaine, for we feare preuention*. Er rät also zur Eile, damit der Plan nicht vereitelt werde. Doch ist er rathlos, wie man die That am besten rasch ausführen könne (*Brutus what shall be done?*). Er sagt: Wenn die Sache etwa schon bekannt ist (*if this be knowne*), dann sind zwei Möglichkeiten vorhanden: entweder gelingt die Ermordung doch noch, da Caesar vielleicht nicht so schnell den vermeintlichen Einfüsterungen Glauben schenken wird; oder aber ich kehre nie zurück; einer von uns beiden bleibt also dann auf dem Platze (*Cassius or Caesar neuer shall turne backe*); denn im Nothfall, wenn die That doch noch mißlingt, entleibe ich mich selbst. Eigentlich müßte ja da stehn: *For either we slay Caesar, or I slay myself*. Da beides aber schon eben durch die vorhergehende Zeile ausgesprochen war (*Cassius or Caesar etc.*), wiederholt Cassius nur noch einmal das für ihn augenblicklich Bedeutsamere, das, worauf er nicht vorbereitet gewesen war, und was er in seiner ängstlichen Auffassung schon als den wahrscheinlicheren Ausgang der Sache hinstellt. B. scheint mit dieser Deutung auch auszukommen; er schreibt mit einigen kleinen Aenderungen: *We are betray'd! But I will kill myself; Caesar or Cassius never shall go back*; d. h. wir sind verrathen, aber ich habe bereits meinen Entschluß gefaßt: ich will mich tödten; — denn da Caesar davon zu kommen scheint, so wird Cassius nie zurückkehren. Die Umstellung (Cassius nach Caesar) ist, wie schon erwähnt, hierbei recht geschickt und kommt vielleicht bereits Sh. zu.

¹⁾ Oder stieß dem Verfasser schon dasselbe chronologische Bedenken wie später dem gewissenhaften Theobald (VII, 55) auf, daß es unwahrscheinlich ist, daß Caesar ein Staatsgewand 17 Jahre getragen haben sollte?

Sätzen, das bei Sh. sich sehr häufig findet, ist fast durchgängig beseitigt: I, 2, 32 *I do obserue you; I have observ'd you* (B 226: I, 4). I, 2, 124 *I did heare him groane; I have heard him groan* (230: I, 4). I, 2, 135 *he doth bestride; he now bestrides* (231: I, 4). I, 3, 132 *I doe know him; now I know him* (237: I, 5). III, 2, 102 *Which he did thrice refuse; Which he then thrice refus'd* (293: V). III, 2, 174 *You all do know this Mantle; You all have seen this Mantle* (297: V). — Einmal allerdings auch: *The Senate does attend great Caesar's Presence* (266: III, 5).

Das in Begleitung des Imperativs auftretende Fürwort¹⁾ ist getilgt: I, 3, 121 *Now know you, Casca; Now know, good Casca* (237: I, 5). III, 2, 200 *Our Caesars Vesture wounded? Looke you heere; Our Caesar's Vesture torn? Oh! then look here* (298: V). III, 2, 266 *Take thou; Take now* (302: V).

In Temporalsätzen mit *till* ist der mehr und mehr außer Gebrauch kommende Konjunktiv durch den Indikativ ersetzt: II, 1, 119 *Till each man drop by Lottery; Till each Man falls unpity'd* (247: II, 2). III, 2, 112 *till it come backe; till it comes back* (293: V).

Bei *if* ist der Sprachgebrauch noch heute schwankend: II, 1, 186 *If he loue Caesar; If he loves Caesar* (250: II, 2). III, 2, 84 *If it were so, it was a greuous Fault; If he was so, then he was much to blame* (292: V). Dagegen I, 2, 85 *If it be ought toward the generall good; If it be tow'rds the gen'ral Good* (229: I, 4). I, 2, 118 *If Caesar carelessly but nod on him; If Caesar give him but a careless Nod* (230: I, 4).

Statt des veraltenden Participiums *stole* (II, 1, 238)²⁾ ist *stol'n* gesetzt (252: II, 3).

Anstoß bot dem Bearbeiter der emphatische doppelte Superlativ (III, 2, 187): *This was the most unkindest cut of all; This, this was the unkindest Stroke of all* (297: V).

In der älteren Sprache war die Umschreibung des Possessiv-Pronomens durch das mit *of* verbundene persönliche Fürwort recht üblich. B. setzt, wie es jetzt der Sprachgebrauch fordert, das Possessiv-Pronomen nach *of* ein:³⁾ III, 2, 139 *Yea, begge a haire of him for Memory; Nay, beg a Hair of his for Memory* (295: V).

Inversion des Subjekts infolge eines mit Nachdruck an die

¹⁾ Vgl. Mätzner, Engl. Gramm., 2. Aufl. II 1, S. 29.

²⁾ Mätzner I 390.

³⁾ Mätzner II 2, S. 230. 235.

Spitze gestellten Objekts¹⁾ ist in der modernen Sprache selten: III, 2, 32 *for him haue I offended; for him I have offended* (289: V). Gleich darauf ist die Inversion beibehalten: *Then none haue I offended* (ibid.).

Häufiger ist eine adverbiale Partikel Ursache einer solchen Inversion, die B. gleichwohl vermeidet: I, 3, 72 *Now could I (Casca); I could now, Casca* (234: I, 5).

Von Beispielen für die Beseitigung ungebräuchlicher Konstruktionen und Ausdrücke seien angeführt:

I, 2, 110 *But ere we could arrive the Point propos'd;*²⁾ *But yet, ere we could reach the Point propos'd* (230: I, 4). I, 3, 123 *To undergoe, with me, an Enterprize; To undertake with me an Enterprize* (237: I, 5). I, 3, 162 *You haue right well conceited; You have consider'd well* (239: I, 5).

Besonders angelegen ließ sich der Bearbeiter die Sorge um einen reinen und regelmäßigen Versbau sein. Schon Rowe ordnete die Verse besser, während in den Folio-Drucken hierin ziemliche Unordnung herrscht; doch mußte er als Herausgeber sich in der Hauptsache hierauf beschränken, wohingegen B. möglichst regelmäßige Blankverse herstellen will. Es sind zunächst die bei Sh. häufigen abgebrochenen und unvollständigen Verse beseitigt:

I, 2, 54 *'Tis iust, | And it is very much lamented Brutus; 'Tis just: Then know, 'tis much lamented, Brutus* (227: I, 4).

I, 2, 65 *For that which is not in me? | Cas.: Therefore good Brutus, be prepar'd to heare; For that which is not in me? C.: Brutus, hear* (227: I, 4).

I, 2, 175 *Is like to lay upon us. Cassi.: I am glad that my weake words | Haue stricke but thus much shew of fire from Brutus; Is like to lay upon us. C.: I am happy, | That my weak Words have drawen thus much from Brutus* (232: I, 4).

III, 1, 1 *The Ides of March are come etc.; The Ides of March are come. Sp.: But not yet past* (273: IV, 1).

III, 1, 15 *What said Popilius Lena?; What did he say? Br.: He wish'd me good Success* (274: IV, 2).

III, 1, 18 *Looke how he makes to Caesar: marke him; See, he makes up to Caesar earnestly* (275: IV, 2).

Allerdings ist dies nicht so streng durchgeführt, daß nicht

¹⁾ Mätzner II 2, S. 564.

²⁾ *To arrive* auch sonst bei Sh. transitiv gebraucht; s. Delius zu der Stelle.

auch Versfragmente vorkämen. Solche finden sich z. B. S. 238 (I, 5), 249 (II, 2), 253 (II, 3), 258 (II, 3).

Verse mit überzähligen Silben sind bei Sh. zahlreich, bei B. selten. Ein Alexandriner schleicht sich ein: *They will have much ado to make amends to him* (294: V); ein zu kurzer Vers: *What mean these sumptuous Preparations?* (330: Br. II, 1). Beseitigung überzähliger Silben zeigen die folgenden Verse:

I, 2, 60 (*Except immortall Caesar*) *speaking of Brutus*; (*Except immortal Caesar*) *talk of Brutus* (227: I, 4).

I, 2, 142 *Brutus and Caesar: What should be in that Caesar?*; *Brutus and Caesar! where's the Difference?* (231: I, 4).

II, 1, 166 *Let 's be Sacrificers, but not Butchers, Caius*; *Let us be Sacrificers, but not Butchers* (249: II, 2).

III, 2, 82 *So let it be with Caesar. The Noble Brutus*; *So let it be with Caesar. Noble Brutus* (292: V). Dagegen blieb stehn (I, 2, 144): *Write them together, yours is as fair a Name* (231: I, 4). Doch werden sich kaum mehr Beispiele für die Verletzung jenes Prinzips finden lassen, aus dessen strenger Beobachtung hervorgeht, wie hohen Werth man damals auf regelmäßigen Versbau legte.
