

## Werk

**Titel:** Marginalien zum Othello und Macbeth

**Autor:** Köster, Hans

**Jahr:** 1865

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0001](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0001) | log13

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Marginalien zum Othello und Macbeth.

Von

**Hans Koester.**

---

## I.

Es ist ein wunderbares und oftmals überwältigendes Ding, sich übersetzend in den Shakespeare zu vertiefen, Wort um Wort, Satz um Satz zu wägen, und dadurch dass man sich mit dem rechten Sinne in das Einzelne verliert, um so freieren Ueberblick über das Ganze zu gewinnen. — Wenn man den Aufbau eines Charakters betrachtet wie Richard III, der nicht allein in den drei Stücken, in welchen er persönlich erscheint, vorbereitet und gradezu erst möglich gemacht wird, sondern von diesem weiteren Standpunkt aus betrachtet, als eine historisch und sittlich fast gebotene und nothwendige Entwicklung der Gräuel der bürgerlichen Kriege, der Zersetzung aller menschlichen und göttlichen Verhältnisse, der nur durch einen übertyrannten Tyrannen zu bewältigenden und allein im Schrecken und im Entsetzen wieder zu reinigenden Untreue erscheint; — wenn man die Individualisirung jedes einzelnen, selbst des unbedeutendsten Charakters bis in die kleinsten Züge verfolgt, und dadurch zu der Erkenntniss einer innern Planmässigkeit gelangt, die auch nur den Gedanken an Willkür wie durch eine göttliche Nothwendigkeit ausschliesst: da muss man allein schon rechtschaffener Weise den Glauben an jene landläufigen Redensarten von einem *interdum dormitat* des Dichters verlieren, und alle Aus-

flüchte und Beschönigungen von dem Zolle, den selbst ein Shakespeare seiner Zeit zu bringen gehabt habe; von Nebendingen, über die er gross hinweggegangen sei u. s. w., sind Sünden und Verbrechen an dem heiligen Geiste eines Genius, der überall wie nach ewigen Gésetzen, organisch zu schaffen gewohnt war. —

Ich führe nach dieser, wie es mir schien, nothwendigen Kennzeichnung meines Standpunktes dem Dichter gegenüber, den Leser sogleich bis an den Schluss des Othello. Othello hat den gordischen Knoten der ihn umspinnenden Intriguen gewaltsam gelöst; — Desdemona liegt erwürgt auf ihrem Lager; — von allen Seiten stürzen die Geier der Rache, Blutzengen für Desdemona's Unschuld, auf den fast aus Erbarmen erbarmungslosen Mörder, „der nichts aus Hass that, alles um die Ehre.“ — Emilia entlarvt den Jago; — Othello gesteht seinen eigenen Antheil an dem meuchlerischen Ueberfall des Cassio; — Lodovico endlich erscheint mit den Briefen, die man bei dem erschlagenen Roderigo gefunden hat. Er theilt uns über ihren Inhalt mit:

Vernehmet denn, was weiter sich begab,  
Und Euch wohl kaum bekannt ist. Diesen Brief  
Fand man bei dem erschlagenen Roderigo.  
Auch diesen zweiten. Des ersten Inhalt weist  
Cassio's Ermordung Roderigo zu.')

Schlagen wir dagegen einige Blätter zurück, so finden wir Akt IV, Scene 2 unserer Tragödie eine längere Unterredung zwischen Jago und Roderigo, in welcher jener den letzteren ausführlich über die Nothwendigkeit der Ermordung des Cassio instruiert. Roderigo ist unwillig, dass er trotz aller, durch Jago der Desdemona übermittelten Juwelen, die hingereicht hätten eine Heilige zu verführen, nicht zum letzten Zweck einer Liebe gelangt, für die er sich ruinirt hat. Dies Gefühl des Ruinirtseins, und eine gewisse Ahnung, dass ihn Jago doch wohl hintergangen haben möge, bestimmen ihn zu der Drohung, sich gegen die Desdemona offen aussprechen zu wollen; gebe sie ihm seine Geschenke zurück, so wolle er sich wegen seiner unziemlichen Werbung bei ihr entschuldigen; — geschehe das aber nicht, so werde er sich an Jago zu halten wissen.

Wie diese Drohung Roderigo's auf ihn gewirkt hat, spricht Jago gleich darauf (Akt V, Scene 1) in einem längeren Monologe aus:

') Sämmtliche angeführte Stellen nach des Verfassers eigener Uebersetzung.

Ich kratzt' die junge Beule bis auf's Blut,  
Und sie ward hitzig. Schlägt er Cassio todt;  
Schlägt Cassio ihn todt; — sie sich alle beide —  
In jedem Fall mach' ich da meinen Schnitt.  
Bleibt Roderigo leben, nimmt er mich  
In Anspruch für das Gold und die Juwelen,  
Um die als Angebind für Desdemona  
Ich ihn geprellt; — das unterbleibt viel besser.  
Bleibt Cassio nach; er hat was Sonniges,  
Das mich in Schatten setzt; käm' er noch gar  
Zur Aussprach mit dem Mohr, erging's mir schlecht.

Shakespeare hat es also für nöthig erachtet, die Gründe, welche Jago für die Ermordung des Cassio haben muss, in doppelter Weise zu motiviren; — erstens in den scheinbaren Gründen, die er (Akt IV, Scene 2) dem Roderigo gegenüber anführt: — indem er zunächst sein im Erlöschen begriffenes Liebesfeuer durch das positive Versprechen wiederanfacht, dass Desdemona in der nächsten Nacht sein werden soll; dagegen muss aber der an Othello's Stelle zum Gouverneur von Cypren ernannte Cassio sofort bei Seite geschafft werden — übrigens derselbe Cassio, gegen den er die Eifersucht des Roderigo vorher schon (Akt II, Scene 1) in der aufregendsten Weise erweckt, und mit dem er ihn (Akt II, Scene 3) bereits in ein leibliches Handgemenge — als eine passende Vorstudie zu künftigen blutigeren Thaten — zu bringen gewusst hat; — sonst geht Othello am nächsten Tage d. h. also vor der besprochenen Nacht, mit Desdemona nach Mauritanien. Zweitens aber auch in den wirklichen Gründen, die Jago in dem eben herangezogenen Monologe ausführt, als dessen Gipfelung im Verbrechen der nicht ganz klar ausgesprochne, aber doch ziemlich greifbare Hintergedanke des, wenn es nicht anders geht, mit seiner Hülfe zu vollbringenden Doppelmordes von Cassio und Roderigo zu betrachten ist. —

Wir haben es also mit einem bedächtig angelegten und durch das ganze Stück hindurchgeführten Motiv zu thun, das in Akt IV, Scene 3 geradezu zum Incidenzpunkt für die endliche Entwicklung der Handlung wird. —

Und dieses, wie wir gesehen haben, wohl vorbereitete, und vor unsern Augen durch das ganze Drama fest entwickelte, Motiv ist mit einem Male und schliesslich zu einem Briefe des Cassio an den Roderigo zusammengeschrumpft, in welchem ihm dieser *sans peur et sans reproche* die Ermordung des Cassio überträgt! Ganz davon

abgesehen, dass es widersinnig unklug für eine kluge Bestie wäre, wie doch Jago eine ist, dergleichen halsbrechende Dinge schriftlich an einen Burschen zu Papier zu geben, den er selbst einmal spottweise „sein verschwiegenes Herz“ (*discreet heart*, Akt II, Scene 1) nennt, weil er seine Zunge wie eine Feder an der Mütze trägt, und seiner ganzen Erbärmlichkeit nach überall bereit sein muss, in jedem ernstern Noth- und Hilfsfall die eigene Schuld, um sich zu salviren, auf fremde Anstiftung zu schieben, — was hat dieser ganze Brief überhaupt für einen Zweck und für eine Absicht, da er doch im besten Falle nichts weiter erreichen kann, als das schlecht motivirt zu unserer Kunde bringen, was wir auf's beste motivirt durch die ganze Tragödie haben verfolgen können? — Aber auch für dies Dilemma haben unsere Shakespeare-Gelehrten ihren Rath: wir wissen zwar, wie alles im Stücke zugegangen ist, aber nicht so die Herren von Venedig, die erst im vierten Akte auf der Scene erschienen sind, und doch auch erfahren müssen, was zuvor geschehen ist; um ihretwillen ist jener unbegreifliche Brief geschrieben, der an und für sich ganz unnütz ist; nichts aufklärt, als was wir bereits besser wissen, und die meisterhafte Charakteristik des Jago durch Begehung einer Dummheit über den Haufen stösst, die der Blödsinn selbst ihm nicht zutrauen würde.

Aber sei es; unsere Shakespearekundigen mögen recht haben; der grösste Dramatiker aller Zeiten habe die innere Wahrheit eines Charakters aufgegeben, um der Neugierde der Herren von Venedig gerecht zu werden; nun ist aber noch ein zweiter Brief da, der sich in den Taschen des Roderigo vorgefunden hat, und von dem es heisst:

Der zweite Brief, der sich noch bei ihm fand,  
Ist voller Klag' und Missmuth; — wie es scheint,  
Bestimmt von Roderigo selbst für Jago,  
Der wohl inzwischen noch Gelegenheit  
Ersah, ihn zu beschwichtigen. —

Darauf fragt Othello, man wird mir zugeben, nach den Vorgängen und nach der Erhabenheit seiner Seelenstimmung höchst praktisch, den Cassio, wie er denn zu seinem Taschentuch gekommen sei, und als dieser darauf geantwortet hat, was wir bereits aus dem Stücke wissen, fügt er rücksichtlich jenes zweiten Briefes noch hinzu, was uns ebenfalls schon aus dem Verlaufe der Handlung bekannt ist:

Dann wirft ihm ausserdem in seinem Briefe  
Noch Roderigo vor, dass er es war,  
Der ihn vermocht, mich auf der Wacht zu höhnen,  
Wodurch ich um mein Amt kam. —

Wir haben es hier also mit einem Briefe zu thun, der um so unnützer ist, als er gar nicht einmal abgegeben wurde, und wenn der erste Brief schon die tiefsinnigsten Motive des Dichters verrückte, so ist für den zweiten, sowie für die Zwischenfrage des Mohren nach dem Tuche, die wenige Seiten vorher bereits durch die Aufklärung der Emilia erledigt wurde:

O blöder Mohr, das Tuch von dem Du sprachst,  
Fand ich beiwegs, und gab es meinem Mann,  
Der oftmals mit mehr Ernst und Wichtigkeit,  
Als sie für solche Kleinigkeit sich ziemen,  
Mich darum bat. —

und dann weiter:

Sie gab es Cassio! — Nein, ach nein, ich fand es,  
Und gab es meinem Mann. —

geradezu auch nur ein halbwegs vernünftiger Grund nicht aufzufinden. Oder will man einem Helden, wie Othello, die empörende, und einen Dichter wie Shakespeare schändende Absicht unterlegen, er habe durch jene zweite Frage, in dem Momente, wo die Ueberzeugung von Desdemona's Unschuld wie ein göttliches Gericht auf ihn herniedersteigt, die Wahrheit jener ersten Aussage der Emilie gleichsam controlliren wollen? —

Nein, die einfache Thatsache ist die: die beiden bei Roderigo gefundenen Briefe sind nach Akt II, Scene 1 und 3, und nach Akt IV, Scene 2 concipirt, weil diese Scenen bei der Aufführung entweder ganz, oder bis zur Undeutlichkeit gestrichen waren, und wir befinden uns hier vor einem Theaterstrich, der die vorangegangenen Unterredungen zwischen Jago und Roderigo überflüssig machend, sie in dem Inhalte dieser beiden Briefe kurz resümiren sollte. Wir besitzen in unserer gegenwärtigen Textesredaction des Othello also glücklicherweise ein Zuviel: die vollständig motivirenden Besprechungen zwischen Jago und Roderigo, und den Strich, welcher sie bei der Darstellung für das äusserliche Verständniss entbehrlich machen sollte. —

Rührt aber dieser Strich von Shakespeare selbst her? —

Ich glaube diese Frage entschieden verneinen zu können; es ist ein so urtheilsloser Regisseurstrich, wie wir ihn nur zu unserer Zeit erleben könnten. Ein dramatischer Dichter von Bewusstsein lässt sich wohl Worte streichen, aber nicht Motive fälschen, und eine solche Fälschung der Motive liegt hier vor. Die Drohung des Roderigo: geradaus mit der Desdemona sprechen zu wollen — ist durchaus nöthig, um den Jago, der sonst gern bei Seite tritt, wenn er die Lawine rollen hört, zu welcher er selbst die Schneeflocke gelöst hat, auch activ in die Bahn des Verbrechens hineinzutreiben, bis er selbst von den Rädern und Speichen des Schicksals ergriffen und zermalmt wird. Diese Hinweisung aber, sowie auch die dem Jago, wie er es selbst in dem angeführten Monologe ausspricht, so überaus unangenehme, eventuelle Rückforderung des Goldes und der Juwelen fehlen in dem ersten Briefe ganz. — Die Ungeheimtheit des zweiten Briefes an sich wird aber nur noch von der Abgeschmacktheit übertroffen, mit welcher seine Nichtabgabe an die Adresse entschuldigt werden soll:

Der (nämlich Jago) wohl inzwischen noch Gelegenheit  
Ersah, ihn zu beschwichtigen. —

Es verstösst wenigstens nach meinem Gefühl gegen die Pietät, dergleichen Begründungen dem ersten dramatischen Dichter unterzuschieben, die dem letzten zur Unehre gereichen würden. — Endlich aber halten beide Briefe sowohl, wie auch die zweite Frage des Othello nach dem Tuch, die Handlung in einem Augenblicke auf, wo sie mit der ganzen Gewaltigkeit zum Schlusse drängt, mit welcher sie überhaupt angelegt ist.

Scheint es deshalb fast mathematisch nachweisbar, dass sich in unserer Textesredaction des Othello ein Zuviel vorfindet, das nicht von Shakespeare's eigener Hand herrührt, so glaube ich in derjenigen des Macbeth dagegen ein Zuwenig beklagen zu müssen. Beim Macbeth tritt der schon äusserlich höchst eigenthümliche Umstand ein, dass diese Tragödie, der es wahrhaftig nicht an Wucht und Menge der gegebenen und aufzulösenden Motive fehlt, räumlich das fast absolut kürzeste Werk des Dichters ist. Während Hamlet fast 4000, Richard III gegen 3600, Lear gegen 3300, Othello und Coriolan etwa 3150, Romeo gegen 3000, der Kaufmann von Venedig und Julius Cäsar etwa 2600 Verse zählen, zählt Macbeth deren nur etwa 2100, und enthält dabei von allen Shakespeare'schen Stücken vielleicht die wenigste Prosa, was unsere Rechnung noch um einiges zum Nachtheil des Macbeth verkürzt, da die vollen Prosazeilen natürlich auch nur gleich den nicht vollen Verszeilen in Rechnung

zu bringen wären. Zu diesem immerhin auffallenden Längenunterschiede tritt aber zweitens noch das schlechterdings unerklärbare Hinweggehen des Dichters über die, für das Verständniss dieses Charakters absolut nothwendige Frage: welche Bewandniss hat es mit den einmal beiläufig genannten (Akt I, Scene 7) und ein andermal scheinbar fast geleugneten Kindern (Akt IV, Scene 3) der Lady Macbeth gehabt? — eine Untersuchung auf die wir weiter unten des Näheren zurück kommen werden.

Als einen dritten gleichsam architektonischen Grund möchte ich die Unterhaltung zwischen Malcolm und Macduff (Akt IV, Scene 3) anführen, welche allerdings der Chronik des Holinshed nachgebildet, übrigens aber dramatisch die überflüssigste im ganzen Stücke, mit rhetorischem Prunk und declamatorischem Pathos, die die lebendige Action der Entwicklung mindestens unnütz verschleppen, nahezu ein Siebentel des Raumes der ganzen Tragödie für sich in Anspruch nimmt. Grundbedingung jedes Kunstwerks ist doch das richtige Ebenmaass der einzelnen Theile zu dem Ganzen, und wir finden diese Regel bei Shakespeare selbst da nicht verletzt, wo er wie in Heinrich IV, seinem Humor in den Figuren von Falstaff und Konsorten auf's tüppigste die Zügel schiessen lässt. Weiset diese Weiterschweifigkeit in der einen Scene, im Verhältniss zu dem übrigens fast überknapp zugeschnittenen Stücke, nicht beinahe mit einer inneren durch die Construction eines jeden Kunstwerkes in sich selbst gebotenen Nothwendigkeit auf eine gewalthätige Kürzung der übrigen Theile des Dramas hin? — stand diese Scene — zusammengehalten mit der auffallenden Kürze dieses Stückes zu den übrigen Werken des Dichters von ähnlichem Gehalt, und mit dem Hinweggehen über die Kinderfrage der Lady Macbeth — ursprünglich nicht in einem richtigen Verhältniss des Theiles zu dem Ganzen? — mit einem Worte: besitzen wir in unserer Textesredaction des Macbeth nicht ein nach den Forderungen der Bühne und dem Belieben der Schauspieler, deren Willkür Shakespeare, wie wir das wissen, seine Schöpfungen mit allzugrosser Arglosigkeit anzuvertrauen pflegte, eingerichtetes und zusammengestrichenes Bühnenexemplar? — Selbst die im ursprünglichen Tenor beibehaltene Unterredung zwischen Malcolm und Macduff zeigt nach meinem Gefühl und nach meiner Erfahrung auf ein solches schauspielerisches Belieben hin, das sich damals wie heute, in dem selbstgefälligen Pathos declamatorischer Breite gefallen haben wird. —

Aber auch die Tragödie selbst liefert uns noch einen anderen

und augenfälligeren Beweis für die Wahrscheinlichkeit meiner Vermuthung. —

Lady Macbeth empfängt (Akt I, Scene 5) den Brief ihres Gemahls, in welchem er ihr Mittheilung macht von seinen Siegen, dem prophetischen Grusse der Hexen, und dessen zum Theil bereits erfolgter, fast wunderbarer Erfüllung. In ihrer Seele entwickelt sich sofort jener finstere Plan des Ehrgeizes, mit welchem sie dem gleich darauf erscheinenden Macbeth ohne jede Vorbereitung entgegentritt. — Macbeth antwortet der Versucherin durchaus uneinlässig; alles was er erwiedert, ist ein:

„Wir sprechen noch davon.“ —

In der darauf folgenden sechsten Scene erscheint der fromme König Duncan in Macbeth's Burg, und wird gleich nach seinem Eintritt von der Lady selbst begrüsst und empfangen.

In der nächsten Scene (Akt I, Scene 7) finden wir Macbeth nicht mehr über den Vorschlag seiner Gattin, sondern nur noch über die Art brütend, wie er ohne Gefahr für ihn selbst auszuführen sei:

„Wär' es gethan, wenn es geschehen ist, —  
Dann wär' es gut: Gescheh'n wär' rasch gethan. —  
Könnt' Meuchelmord sein volles Netz an's Land ziehn,  
Und mit den Folgen den Erfolg nur fischen; —  
Dass dieser Stoss nur wär' das Allessein  
Und Allesenden, — hier bloss, hier allein,  
Auf dieser sand'gen Bank der Zeitlichkeit —  
Was kommt — das Leben — sollt' mich wenig kümmern.  
Doch solchem Thun folgt hier schon das Gericht,  
Und was wir blutig lehrten, wendet sich  
Mit blut'ger Lehr' auf des Erfinders Haupt.“

Er ist also vollkommen zur That entschlossen, und was ihn zurück hält, sind lediglich noch deren äussere Folgen. In diesem Sinne tritt auch die Gattin zu ihm hinan; — nicht mehr versuchend, nur noch treibend. — Und wie treibt sie? — Als Macbeth sich weigert, weiter vorzugehen, hinweist auf seinen wohl erworbenen Ruhm und das neue Kleid seiner Ehren; als er erklärt, dass er zu wagen wisse, wie ein Mann, und dass wer mehr wagt, keiner ist; — was erwiedert sie ihm?

Welch ein Dämon

Liess Dich zu mir doch von der Sache reden?

Als Du es wagen durftst, warst Du ein Mann,

Und wärest, wenn Du mehr wärst, als Du bist,  
Nur um so mehr ein Mann. Nicht Zeit, nicht Ort  
Wollt' damals stimmen; beides wolltst Du machen.  
Sie machten sich von selbst, und weil sie stimmen, —  
Flugs bist Du umgestimmt. —

Wir stehen hier also vor einer ganz positiven Hinweisung: *then*, damals. Wo ist dies damals in unserem Stücke, wo Macbeth zur Lady von der Sache redete; wo er wagen durfte; wo er Zeit und Ort, welche nicht stimmten, machen wollte? — wo finden wir diesen Knotenpunkt der Entscheidung in unserem Texte, von dem alles ausgeht, in welchem alles entschieden wird? — Wie die Sachen liegen, bleibt uns nichts übrig, als ein *a parte* zwischen Scene 5 und 6 anzunehmen, in welchem das abgemacht sei, worauf die Worte der Lady anspielen; — oder aber auch die Folgerung zu ziehen, dass das *then* auf eine Scene hinweist, die in unserem Text ausgefallen ist.

Denn hier an eine Aposiopesis zu denken, wie Lessing sie im Sinne hat, wenn er irgendwo sagt: der Dramatiker sei oft grösser, durch das was er verschweigt, als durch das, was er ausspricht; — dazu ist doch wohl an dieser Stelle, wo die Würfel des Geschickes rollen und fallen, für eine ernsthafte Erwägung kaum der Platz. Freilich versteht unser Dichter über Zeit und Länder mit einer Kühnheit hinwegzuspringen, wie kein anderer; — aber er ist ebenso besonnen, als sonst verwegen, wo es sich um den Einschlag handelt, der bestimmt ist, die kreuzenden Fäden aufzunehmen, und ohne welchen das ganze Gewebe wirr und wüst, wie ein verzerrtes Stück Garn durcheinanderschösse. Und um diesen Einschlag handelt es sich hier, um das Fundament und die Tragebalken des ganzen Werkes. Shakespeare ist überall ein Verschwender, aber ein Geizhals, wo es sich um Motive handelt; — wir haben eben vom Othello gesprochen; mit welcher Vorsicht ist da Jago ausgestattet? Shakespeare wusste, dass er in ihm einen problematischen Charakter zu kennzeichnen habe, und er lässt ihn deshalb fast nichts ohne Pro und Epilog thun und sagen. Nachdem er den Roderigo mit allen möglichen Gründen auf der Scene zur Ermordung des Cassio angestiftet hat, verspricht er ihm deren noch, soviel er will, hinter der Scene; — ein anderer hätte aus dem Cassio einen Tugendhelden gemacht, Shakespeare lässt ihn überall hinter Dirnen herlaufen, um dem in dieser Beziehung strengen Othello — *I do*, sagt Cassio zur aufdringlichen Bianca, *attend here on the general, And think it*

*no addition, nor my wish, To have him see me woman'd* — auch nach dieser Richtung hin einen gelegentlichen Verdachtsgrund gegen Cassio zu suppeditiren. Gloster, im Lear, spricht mit einer Frivolität, die sich für seine Jahre übel schickt, von Edmund's Mutter, und in seinem Bastard ereilt ihn die Nemesis. So hält Shakespeare überall mit erstaunenswerthem Scharfsinn über seine Motive selbst im scheinbar Nebensächlichen Haus, und hier, wo es sich um die Hauptsache handelt, sollte er dies *then* ohne Grund ausgesprochen haben? — Ich werde vom Gegentheil überzeugt bleiben, bis man mir eine Parallelstelle aus den Werken des grossen Dichters beigebracht hat, an welcher er sich in ähnlicher Weise gegen das Grundgesetz aller dramatischen Composition verständigte. — Wie es dem ganzen Aufbau der Tragödie gegenüber entsprechender sein würde, hat die Ermordung des Duncan sicherlich mehr gegen die Mitte des Stückes hin gelegen; indem die erstere Hälfte von willkürlicher und urtheilloser Hand verkürzt wurde, ging das künstlerische Gleichgewicht der Theile verloren, und die hastige Exposition steht in keinem gerechten Verhältniss zu den viel breiteren, in der Unterredung zwischen Malcolm und Macduff fast episch gehaltenen Schlussakten. — Eigenthümlicher Weise sind dazu beide Tragödien erst nach dem Tode des Dichters gedruckt worden; — Othello 1622 in Quarto — also fünf; — Macbeth 1623 in der ersten Gesamtausgabe — also sechs Jahre nach dem Heimgange Shakespeare's. Wer sich die Mühe giebt, unsere heutigen Soufflirbücher und für die Aufführung hergerichteten Theatermanuscripte mit den Originalen zu vergleichen, wird gar bald zur Klarheit darüber kommen, wie geringe Garantien oftmals — und meistens je bedeutender der poetische Werth des Stückes war — dergleichen Verarbeitungen für die authentische Uebereinstimmung mit dem wirklichen Werke darzubieten pflegen. Regisseure und Darsteller — ich will hier keine Namen nennen — schneiden nicht bloss auf den Winkelbühnen unseres Vaterlandes noch heute Shakespeare'sche Tragödien nach dem Leisten ihres augenblicklichen Personalbestandes und dem Gebote der Dankbarkeit, d. h. des Hervorrufes zu. Man lasse also diese Herren einmal zu unserer Zeit, wo die Controlle der Oeffentlichkeit und der Respekt vor der dramatischen Schöpfung überhaupt ein viel grösserer ist, fünf oder sechs Jahre lang unbehindert an den Werken Goethe's und Schiller's herumwirthschaften, und man wird bald gewahr werden, wie manche Intention des Originals verwischt, wie manches Motiv bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden ist. Dass es zu Shakespeare's Zeiten in dieser

Beziehung nicht eben besser gewesen sein mag, erkennt man gewiss nicht ohne einen gewissen elegischen Antheil an jenem Stosseufzer, den Hamlet, sicher aus der Seele seines Autors, über das Handthieren und Gebahren der damaligen Histrionen ausstösst, die überdiess, mehr wenigstens als es bei unseren Hoftheatern der Fall ist, in dem Empfange ihrer Gagen allein vom Beifall und dem Besuch der „Gründlinge im Parterre“ abhängig waren.

Nicht endgültig hierüber abzuurtheilen, sondern Gesichtspunkte aufzustellen, war der Zweck dieser Zeilen. Unzweifelhaft erscheint mir nur, dass der philologischen und ästhetischen Kritik noch ein weiter Spielraum für die Sichtung und Feststellung der Shakespeare-Texte offen steht, und dass wir nur dem Dichter gäben, was sein ist, indem wir ihm nehmen, was nie sein war, und ihm nie gehören konnte. —

## II.

Jago vertröstet an einer Stelle des Othello (Akt II, Scene 1) den ungeduldigen Rodrigo auf bessere Zeiten, indem er ihn auf die Nothwendigkeit des Liebesüberdrusses der Desdemona am Mohren aufmerksam macht: — „Erst liebte sie den Mohren bis zum Tollwerden, und das bloss wegen Renommistereien und wegen seines phantastischen Aufschneidens; — jemanden um's Schwatzen lieben — meinst Du, dass das Bestand haben kann? — Das wolle Dein verschwiegenes Herz nicht denken. — Ihre Augen wollen auch leben, und was kann es ihr für Zeitvertreib machen, den Teufel anzugucken? — Wenn ihr das Blut erst gehörig abgehetzt ist, wird sie sich nach neuen Mitteln umsehen, es wieder auf die Beine zu bringen, und es vor Fäulniss zu bewahren — als da sind: ein schmuckes Gesicht, Uebereinstimmung in Jahren, Neigungen und im Fell; mit all dem hapert's beim Mohren.“ —

Etwas weiter heisst es in derselben Scene: „Hast Du nicht gesehen, wie sie an Cassio's Hand herumfätschelte; hast Du's wirklich nicht gemerkt? — — — Die Hand soll mir verdornn, wenn's nicht Lüsterheit war; — eine Einleitung und Prologus zur Geschichte üppiger und arger Gedanken. Sie kamen sich mit den Lippen einander so nah, dass ihr Athem sich liebkoste. Verbuhlte Gedanken, Rodrigo! — Diese Vertraulichkeiten sind die Quartiermacher, die Haupt- und Hilfsmacht rückt nach; — der Beschluss — Einverleibung!“ —

Endlich in dem diese Scene abschliessenden Monologe Jago's:

„Dass Cassio sie liebt, ich glaub' es sicher;

Dass sie ihn liebt, ist glaublich, weil natürlich.“ —

Sind diese Voraussetzungen allein Verleumdungen des Schurken Jago, der an keine Tugend glaubt, als allenfalls bei Othello; — denn im Grunde hält ihn allein Respekt vor dessen sittlichem Werth zurück, an den Ehebruch mit seinem Weibe, als an eine ausgemachte Sache zu glauben; — spiegelt sich in ihnen nichts weiteres wieder, als die grundlose Schlechtigkeit der eigenen Seele? — Sicher ist's, er selber hält eine Neigung Desdemona's zu Michel Cassio für glaublich (*of great credit*) und natürlich (*apt*); — Uebereinstimmung in Jahren, Neigungen und in der Haut — es ist das ein schwerwiegendes Wort, das in der Raçenaversion von Weiss zu Schwarz seine tiefe Bedeutung hat, — lassen es ihm um so wahrscheinlicher erscheinen, als nach seiner nicht unrichtigen Beobachtung und Erfahrung die Söhne in der dunklen Livrée der Sonne wechselnd in ihren Leidenschaften sind, er Desdemona für grade so sinnlich hält als ihr ganzes Genus, und er von Cassio's Liebenswürdigkeit die absolutesten Vorstellungen hat: „— ein geriebener Hallunke! der grade so viel Gewissen hat, um unter dem Gewande und der äussern Form von Sitte und Anstand der Befriedigung seiner tiefversteckten Verbuhltheit nachzugehen; ein glatter Hallunke, der durch alle Löcher schlüpft; ein Gelegenheitsmacher, der wenn ihn ein Frauenzimmer in aller Unschuld ansieht, ihre Blicke auf seinen Prägstock bringt, und sie falschmünzt; — ein ganz verfluchter Hallunke! Ausserdem ist der Bursch hübsch, jung und im Besitz all' der Capacitäten, um solche einfältige, grüne Dinger kirre zu machen; — ein bis in den Grund verderbter Hallunke! — und das Frauenzimmer (Desdemona) hat auch schon ein Auge auf ihn geworfen!“ — ja, gradezu von ihm fürchtet:

„Sonst kommt mir der (Cassio) gar auch noch in's Gehege.“

Die Hoffnung dass die vorausgesetzte Unwiderstehlichkeit Cassio's und Desdemona's generelle Schwäche seiner Speculation auf die Eifersucht des Mohren zur Hülfe kommen werden, kann ihn vernünftiger Weise auch allein zur Eingehung eines Planes bestimmen, der ohne den Hintergedanken der hinzutretenden, verwickelnden und von ihm selber ablenkenden Leidenschaft zwischen Cassio und Desdemona für einen so verschlagenen Menschen wie Jago viel zu plump angelegt wäre. Auf die Leidenschaft Othello's, Roderigo's, Cassio's und Desdemona's geht seine Absicht; sie soll ihm die Hinterthüre öffnen, durch die er sich schliesslich salvirt; die Jago's fürchten nichts so sehr als sich gewalthätigen Katastrophen gegen-

über einsetzen zu müssen; Unheil schützen und die Wahrscheinlichkeit behalten, sich selbst noch zur rechten Stunde aus der Affaire zu ziehen, war von jeher die Signatur schadenfroher Arglist, und ohne diese Klugheit und das Fico! auf Desdemona's Tugend, das ihn bis zu einem gewissen Grade sich selber gegenüber rechtfertigt, wäre Jago für die Ziele dramatischer Behandlung ein zu einfältiger Bösewicht, der auf die übrigen tiefsinnigen Combinationen unserer Tragödie nur zerstörend einwirken könnte. —

Hat deshalb unser Dichter in der That nicht der Desdemona soviel von weiblicher Gebrechlichkeit zuertheilt, dass Jago seine Anschläge wenigstens mit einiger Berechtigung darauf stützen durfte?

Ich glaube, wir haben uns an eine zu ideale Auffassung dieses Charakters gewöhnt, durch welche die psychologischen Probleme unserer Tragödie in ihren nothwendigen Wechselwirkungen auf einander nicht unwesentlich beeinträchtigt werden.

Desdemona ist die einzige Tochter eines alten und vornehmen Venetianers, dem die Freude der Vaterschaft erst in späteren Lebensjahren zu Theil wurde. Auferzogen in den Verwöhnungen des Reichthums und der Verzärtelung (*supersubtle*, Akt I. Scene 3), übertrug sich die Liebe des alternden Vaters nach dem Tode der geliebten Gattin naturgemäss mit verdoppelter Innigkeit auf das einzige Pfand dieser Ehe, und zeitigte ebenso naturgemäss in der Brust des verzogenen Kindes die Früchte des Eigensinns, der Selbstliebe und jenes Mangels an kindlicher Dankbarkeit, welche, wie nach einem Naturgesetze, die Folge jeder schlaffen Kinderzucht zu sein pflegen. — Oder hätte Shakespeare, der so organisch und real zu verfahren pflegt, dass wir in der gewiss nicht minder ideal gehaltenen Cordelia auf den ersten Blick die Stammverwandtschaft des ihr vom Vater anererbten Eigensinns erkennen müssen, uns in der Desdemona ein Wesen schildern wollen, das losgelöst von allen nothwendigen Einflüssen der Erziehung und der Familie gleichsam wie von Engelshand in das Menschenleben hineingetragen wurde?

Es ist das gewiss nicht der Weg unseres Dichters, der seine Bäume nicht vom Himmel zur Erde, sondern aus der Erde zum Himmel empor wachsen lässt. — Wir wollen deshalb zwar gern den Versicherungen des Vaters glauben, dass seine Tochter so holdselig, schön und sittig war,

So abgeneigt dem Frein, dass sie die Blicke

Der Jugendblüthe unsrer Stadt vermied —

aber doch nur insoweit als wir gleichzeitig Akt von der väterlichen

Schwäche nehmen, die bei der Kunde der verhassten Vermählung mit Othello nicht an eine Schuld ihres Abgottes, sondern nur an Hexerei und Zaubetränke zu denken vermag. Das schöne und begabte Mädchen führte unter solchen Umständen sicher schon von klein auf das Regiment im Hause, und je besser sie das zu verbergen wusste, um so schlimmer für sie; kein ärgerer Feind in dem weiblichen Herzen, als Herrschsucht, die von der Demuth den Schein leiht. Zur Jungfrau erwachsen, wurde die reiche Erbin, die Blüthe Venedig's, sogleich das Ziel des Werbens für die ritterliche Jugend der Republik; — hier nun zeigt sich zuerst jene Supersubtilität, die Jago Desdemonen vorwirft; — keiner von allen Freiern gefällt ihr, und der alte Papa mag seine liebe Noth haben, wo er den Mann her nimmt, der dem überreizten Gaumen seines Töchterchens zusagt. Sie fängt daneben an hin und wieder Launen zu zeigen und blasirt zu werden, und Brabantio in seiner Herzensangst bringt den Othello in's Haus, der ihr durch seine Geschichten die Grillen vertreiben soll — der erste Mann wahrscheinlich der ihr vollständig selbstlos naht und schon vermöge seiner Haut an kein Freien denken darf; — beide wie zwei einsame Inseln in dem grossen Venedig — er als Mohr — sie, übersättigt von Erfüllungen, ehe sie nur wünschen durfte. So vereinigt gegenseitige Vereinsamung die Herzen Beider, und die Vielumworbene, der girrenden Freier überdrüssig, die sie zwar mehr oder minder verachtet, deren Galanterien aber gleichwohl ihre Sinnlichkeit anfachten, wirbt endlich, sich ihrer Gefahren bewusst, fast selbst um den Othello, weil er seine Gefahren bestand. Es möchte schwer zu sagen sein, was sie mehr bei ihrer Wahl bestimmte: das Ungewöhnliche bis auf die Farbe Othello's, oder sein kriegerischer Ruhm und seine siegreiche Männlichkeit; — was es aber auch war, ohne Supersubtilität war auch diese Entscheidung wieder nicht, und Jago hat nicht unrecht, wenn er eine Liebe bedenklich nennt, welche sich auf phantastische Geschichten gründet. —

Aber heisst das nicht Desdemona zu sehr durch die Brille des Bösewichts Jago betrachten? ist das Bild nicht entstellt, das wir von ihrem inneren Leben entwarfen? wodurch wären diese Anschuldigungen kalten Eigenwillens und der Undankbarkeit gegen den Vater zu erweisen? — Kehren wir zu unserem Gedichte zurück. —

Othello hat vor dem versammelten Senat die rührende, ihm alle Herzen — bis auf Brabantio's — gewinnende Geschichte seiner Liebe erzählt; Desdemona erscheint, sie zu bestätigen, indem sie

auf die Frage des Vaters: wem in diesem edlen Kreise sie zumeist Gehorsam schulde, erwidert:

„Theurster Vater,  
Zwiefach getheilt seh' ich hier meine Pflicht.  
Euch schuld' ich beides: Leben und Erziehung,  
Und Euch zu ehren, lehren Leben und  
Erziehung mich; — sofern ich Eure Tochter,  
Seid Ihr mein Herr; — doch dort steht mein Gemahl,  
Und soviel Pflicht, als Euch die Mutter weihte,  
Indem um Euch den Vater sie verliess —  
Mit soviel Pflicht bekenn' ich mich verbunden  
Dem Mohren, meinem Herrn. —

Man muss einräumen, diese Erklärung ist so bündig, aber auch so kalt, als hätte sie ein Advokat abgefasst; da ist Alles dialektisch ermessen, scharf zugeschnitten, und ein Gegner *in lite* könnte sich höchstens allenfalls den Einwand erlauben: ob denn die Frau Mutter auch gegen den Willen der Eltern mit Herrn Brabantio bei Nacht und Nebel davongegangen sei, widrigenfalls das vorgebrachte Raisonement doch einem oder dem anderen Bedenken unterliege. Von der Ueberzeugung und einem kindlichen Bedauern, dass die väterliche Einwilligung zu dieser Heirath doch nicht zu erlangen gewesen sein würde, und dem Uebergange, „so ward die Liebe mächt'ger als die Pflicht!“ — ist keine Rede; — Alles sicher, klug und stolz; durchaus die Sprache einer Tochter, die die Gewohnheit hat, einem schwachen Vater zu imponiren, und ihren Willen dem seinen bestimmend gegenüberzustellen; keine Spur von jenem zarten und lieblichen Eigensinn der Cordelia, dessen Sprache unser Dichter versteht wie kein anderer, und in welcher er sie jenes unbeschreibliche:

Cordelia liebt und schweigt!  
aushauchen lässt! —

Und dann gleich darauf: — welche liebende Tochter, welches weibliche Gemüth würde jene Antwort auf ihr kindliches Gewissen und auf ihre Pflicht nehmen wollen, die Desdemona — allerdings nach dem Vorgange ihres Gemahls — auf den Vorschlag des Herzogs giebt: während Othello's Abwesenheit in das Haus ihres Vaters zurückzukehren: —

Wie wäre meines Bleibens,  
Wo schon mein Augenschein mit Widerwillen  
Des Vaters Herz erfüllt? —

Othello liegt es allerdings ob, sein Weib vor den Blicken dieses Widerwillens zu beschützen; — aber die Tochter sollte durch die Ergebung, mit welcher sie diese *impatient thoughts* des Vaters erträgt, seinen Zorn zu entwaffnen, ihre Schuld zu sühnen suchen, und hätte, wenn sie das im voraus für unmöglich erkannte, wenigstens besser gesagt:

Wie könnt' ich sein, wo jeder Blick des Vaters

Mir Vorwurf ist an meiner Lieb' zum Gatten?

Ein solches Ablenken von der eigenen Person hätte sicher nichts den gleich darauf folgenden, wunderschönen Worten Desdemona's genommen, in welchen sie es als eine Pflicht und nothwendige Folge ihrer Liebe schildert, nicht als Friedensmotte daheim zu bleiben, sondern mit dem Manne hinaus in den Kampf zu ziehen, „dessen Bild sie sah im Spiegel seines Muthes, und dessen Ruhme sie ihr Herz geheiligt,“ — und Shakespeare hätte dieses Wort besser gefunden, als ich es auch nur zu ahnen vermag, wenn er hätte idealisiren, und nicht, wie das seine Grösse ist, individualisiren wollen.

Doch wir schreiten weiter im Stücke vor, und landen mit Desdemonen auf Cypern, das sie vor ihrem Gemahl erreicht, der noch vom Sturm auf der hohen See zurückgehalten wird, „die mit gesträubter Mähne den Gischt der Brandung dem Bären in's Gesicht schleudert, und am Pol das Wachtfeuer zu verlöschen strebt.“ Wie wenig Worte ernster Sorge hat sie da doch wieder für den schwer bedrohten Othello, und wie viel gradezu verletzendes Gehör für die zweideutigen Scherzreden Jago's, von denen sie sich selbst in dem Augenblicke noch nicht loszureissen vermag, wo der Ruf ertönt, dass ein Schiff in Sicht ist, und das natürliche Gefühl sie zwingen müsste, mit aufgelöstem Haar an's Gestade zu eilen, ob es den geretteten Gatten an's Land bringt! — Oder thun wir ihr unrecht, wenn wir die Meinung aussprechen, dass sie nach Art jener unfer-tigen und in Sinnlichkeit verzärtelten Naturen nicht den Muth hatte, dem Entsetzen, das sie in Othello's Gefahr bedrohete, mit sittlicher Ergebung in's Auge zu schauen, sondern es bequemer vorzog, sich über die Angst des Momentes in den leichtfertigen Scherzreden hinwegzusetzen, wie sie ihr Jago mit unsauberen Händen darbietet? — wenn hier nicht etwa eine von jenen vielen Stellen anzunehmen wäre, wo Shakespeare gegen seinen Willen der Lust seines Zeitalters an frivoler Zweideutigkeit nachgeben musste. Ja freilich wohl gab er ihr nach — aber nicht gegen seinen Willen, sondern um uns später in dem unnachahmlichen Gespräche mit Emilien (Akt IV

zu Ende) und in jener jungfräulichsten Frage, die so sinnlich ist, wie ein liebendes Weib, und so keusch, wie ein unerschlossenes Mädchenherz:

Sag' mir, Emilie — aber ganz im Ernst —  
Giebt's Frauen auf der Welt, die ihre Männer  
So gröblich täuschen?

das geläuterte Weib zu dem noch im Kampfe befangenen gegenüberzustellen. —

Was wir auf diesem Wege der Betrachtung an übertriebener und unwahrer Idealität Desdemona's verlieren, gewinnen wir auf der andern Seite an dem nothwendigen Werthe Othello's; alle die landläufigen Phrasen von südlicher Leidenschaft, argloser Naivität u. s. w. reichen nicht aus, wenn man ihn so zusammenfüssig in Jago's plump gebeitzte Falle hineintrappen sieht. Wenn auch in seinem Liebesüberflusse, der Desdemona's Herz nicht für eine Welt ganz von Chrysolith hergäbe, sich dessen nicht klar bewusst, muss er doch eine dämmernde Ahnung von Desdemona's noch ungeprüftem Gehalte haben, und mancher Schatten steigt mit Recht in seiner Seele auf, wenn ihn Jago das erste Mal aufmerksam macht, wie der „kassirte“ Cassio sich verlegen von Desdemona's Seite fortschleicht; — er braucht noch nicht des verhängnissvollen Fluches Brabantio's zu gedenken, dass dem Manne geschehen möge, wie sie dem Vater that; — aber dass sie im Vertrauen darauf, dass er ihrer nicht entbehren könne und darum auch unerbeten verzeihen müsse, den alten Vater verliess, ohne einen letzten Versuch einer Verständigung zu machen, das ist ihre tragische Schuld, die verdiente Quelle ihres späteren Geschickes, die demselben kaltgründigen Boden verzogener Selbstsucht entspringt, wie ihr unverantwortlich unvorsichtiges Benehmen gegen Cassio, das fast im Stande wäre, auch ohne die Einflüsterungen des Jago, den Argwohn des Othello zu wecken.

Cassio sucht auf Jago's Rath — und dieser Rath ist ohne Zweifel viel feiner, als die Art, in welcher er Othello's Eifersucht erweckt — Desdemona's Intercession in seinen Differenzen mit ihrem Manne nach, und sie übernimmt diese Vermittelung mit fast noch weniger Zartgefühl, als sie ihr von Cassio zugemuthet wird. Othello, der ihr vorher schon gesagt hat, wie sehr er den Fehltritt seines Freundes Cassio bedauere, und dass er ihn in sein altes Amt wieder einzusetzen gedenke, so wie das den äusseren Rücksichten nach möglich sei, weist die mindestens zudringliche Bittstellerin ab. Das müsste sie zur Einsicht bringen; statt dessen klagt sie dem Cassio:

„Liebster Cassio,

Mein Fürwort hat jetzt leider schlechten Klang;

Mein Herr ist nicht mein Herr; — wär' sein Gesicht

Verwandelt wie sein Herz — ich kennt' ihn nicht!“ —

uneingedenk, dass dergleichen Klagen einer Frau hinter dem Rücken ihres Mannes über ihren Mann — nach den Regeln der gewöhnlichen Lebensklugheit sowohl, wie nach den einer edlen Natur angeborenen Forderungen des Zartgefühls — gegen einen Mann — und dazu einen unverheiratheten — diesem fast absichtlich die Versuchung nahe zu bringen scheinen, sich ihr als Tröster anzubieten. Wo ist da das sich selbstvergessende Forschen nach dem plötzlichen Missmuth Othello's, nach seinem veränderten Wesen gegen sie, das dem liebenden Weibe so wohl anstände? wo dies natürliche: „sag' mir, was ich that, worin ich fehlte?“ — Sie steckt noch so tief in der Verzärtelung der väterlichen Liebe und der Selbstsucht, dass sie kaum mit Ernst und nicht anders als vorübergehend an diese Frage denkt, und in unglaublicher — wie soll ich es nennen? Verblendung, kindischem Trotz und Eigensinn immer wieder auf ihr Gesuch für Cassio zurückkommt, und obgleich sie sieht, dass es Othello fast jedesmal bis zur Leidenschaftlichkeit verstimmt, dasselbe mit wahrhaft widerwärtiger Hartnäckigkeit wiederholt. —

Und grade in diesem Augenblick tritt der tiefe Kündiger des menschlichen Herzens an sie heran, und lässt Desdemona mit allem, was in ihrem Herzen ewig weiblich ist, und arglos, und wahrhaftig — die läuternde Katharsis in dem Zorn Othello's an sich selber üben; die Schlacken fallen ab von ihr — und wie ein Silberblick schiesst es über ihre gereinigte Seele, der selbst vor ihrer angstvollen Bitte: sie nur noch leben zu lassen, bis sie ihr Gebet sprach! — nicht erblindet. —

Auf diese Weise treten alle Charaktere und auch die scheinbar oft gewaltsame und vielfach unvermittelte Fabel der Tragödie in ihr gutes, wohl abgewogenes Recht, und die Verschuldung Othello's und Desdemona's, die beide die Pflicht der Treue — er als sein Gastfreund, sie als Tochter — gegen Brabantio verletzten, findet nicht mehr ihre tragische Strafe in den Fallstricken, die ihnen Jago's arglistige Hand gelegt hat, sondern in der sittlichen Nothwendigkeit, die nach dem Rathe des tiefblickenden Dichters in ihren eigenen Seelen liegt. —

III.

Wie steht es mit den Kindern der Lady Macbeth? — hat uns der Dichter denn gar keine Handhabe gegeben, dieser so vielfach ventilirten Frage auch nur einigermaassen näher zu kommen? —

Ich glaube doch. —

Die Dame sagt von sich selber (Akt I, Scene 7):

„Ich hab' gesäugt,

Und kenn' der Liebe Süßigkeit, ein Kind

Zu tränken.“

In der dritten Scene des vierten Actes ruft Macduff sein berühmtes:

„Er hat keine Kinder!“ —

Sie hat Kinder, oder doch Kinder gehabt; — Macbeth hat keine; — die Folgerung scheint also nicht schwer, dass die Kinder, von denen sie spricht, die Frucht einer früheren Ehe waren, und Macbeth die Lady aus der Wittwenschaft geheirathet hat.

Freilich ist das „*He has no children*“, in Verbindung mit der oben angeführten Versicherung der Lady auch gedeutet worden: er hat keine Kinder, denn die Kinder, die er hatte, sind bereits früher gestorben.

Diese Erklärung ist so unglaublich matt und unpoetisch, dass kein Verehrer und Kenner des Dichters sie ernstlich aufrecht erhalten kann. Es wäre dann eine so bedeutungslose Phrase, wie wir keine zweite im ganzen Shakespeare finden.

Nehmen wir den Ausruf als einen Ruf der Rache, so hätte er in diesem Falle lauten müssen:

O wären seine Kinder nicht gestorben! —

fassen wir ihn als einen Aufschrei des Schmerzes — ich möchte fast glauben, dass sich in den Worten Macduff's diese beiden Empfindungen kreuzen, — so würde er etwa gesagt haben:

Und er hat selbst erlebt, was Kinder haben,

Und Kinder heisst verlieren! —

Auf Tieck's Paradoxon endlich, der Macduff's Worte auf den kinderlosen Malcolm bezogen wissen will, gehe ich nicht weiter ein, sondern verweise in dieser Beziehung lediglich auf die von Delius sehr richtig angeführte Parallelstelle in Heinrich VI (III, Akt V, Scene 5), die diese Angelegenheit wohl mehr als ausreichend erledigen möchte.

Aber nicht allein diese beiden Stellen scheinen mir in ihrem Wechselbezuge zu einander ein positives Zeugniß für die frühere

Wittwenschaft der Lady und die spätere Kinderlosigkeit der Ehe mit Macbeth abzulegen; auch das schon vorher erwähnte:

„Ich hab' gesäugt“ u. s. w.

und das damit im Zusammenhang stehende Macbeth'sche:

„Gebär' nur Söhne!“

haben im ganzen Tenor so etwas eigenthümlich Sprödes, in dem was die Kinder angeht, so etwas Ungemeinschaftliches, dass ich schon früher, ehe die Combination der beiden oben mitgetheilten Citate meine Vermuthung bestätigte, auch hier nicht recht an Kinder zu denken vermochte, die beiden gemeinsam angehört hätten. Man wird mit mir empfinden, eine wie andere Klangfarbe die Worte der Lady durch ein pinziges hinzugesetztes: „Du weisst“ — bekommen würden; nackt, wie sie dastehen, erscheinen sie wie ein historisches Referat, wie eine Exemplification, die auf Macbeth nur insoweit einen Bezug hat, als sie die Lady angeht. — Und ebenso die späteren Worte Macbeth's; es liegt etwas darin wie eine Entschuldigung, dass die Lady bisher noch nichts von ihm geboren hat — weder Söhne, noch Töchter. —

Wie viel richtiger durch diese Annahme der Charakter der Wittve beleuchtet werden würde, darf ich kaum noch hinzusetzen wollen. Sie war eins von jenen kalten, bösgarteten Weibern der höchsten Stände, welche den noch unerfahrenen und unverdorbenen Macbeth wahrscheinlich schon während ihrer früheren Ehe an sich zu locken verstand. Aelter als Macbeth und durch ihren Einfluss ihn vorwärts treibend auf die Bahnen des Ehrgeizes und der Beförderung, begründete sie sich im Ehebruche schon das Recht auf ihre künftige Herrschaft über ihn, und unterjochte ihn zugleich durch das grössere Gewicht ihrer Jahre. Eine hagere Gestalt von dämonischer Sinnlichkeit, wie wir dergleichen Weiber noch heute eine unbegreifliche Gewalt über die thatkräftigsten Männer üben sehen. Vornehmer als Macbeth — in seinem Briefe an sie tritt er freiwillig auf die zweite Stufe herab, indem er — für einen siegreichen Feldherrn auf der höchsten Staffel seiner Ehren ziemlich seltsam — von der: „Dir verheissenen Hoheit“ redet, — treibt sie ihn, den sie sich fast als ein Produkt eigener Schöpfung anzusehen gewöhnt hat, rastlos weiter bis auf den Gipfel der höchsten Macht. Die nach Macbeth's Ausdruck ihr verheissene Hoheit schreckt sie so wenig, dass sie gleich darauf den Raben heiser nennt, der König Duncan's Einzug in ihre Mauern (*under my battlements*) krächzet. Oder heisst das Haare spalten, und wäre dieser Gebrauch des *thee* und *my* nur etwas zufälliges? Man sehe die Stellen nach, ob man nicht

fast unabsichtlich *me* und *ours* lesen wird, so ungewöhnlich absichtlich sind diese Worte gewählt. —

Unter diesem Druck der Wittwenfaust erblicken wir denn auch Macbeth bis zu jenem Augenblick, wo die ringsum sich thürmenden Wolken das Weib erbeben machen, und es in ihrer Kraft nach demselben Gesetze sinkt, nach welchem der Mann in der dämonischen Wuth des Kampfes mit den eigenen Unthaten im Verbrechen steigen muss. Aber selbst da, wo Macbeth von dem quälenden Gewissen am heftigsten geschüttelt wird (Akt III, Scene 1), hat er noch kein directes Wort des Vorwurfes oder der Anklage gegen die tückische Schlange, die ihn aus dem Paradies seines Friedens herauslog, sondern nur leise, fast versteckte Andeutungen:

Zerhackt nur ist —

ruft er nach seiner ersten Besprechung mit den Mördern Banquo's und Fleance's der Gattin zu, —

Getödtet nicht die Schlange; Stück an Stück  
Heilt sie zusammen, und ist wieder selbst; —  
Und unsere arme Niederträchtigkeit  
Bleibt, wie sie's war, in ihres Giftzahns Aengsten.  
Doch soll der Weltbau eh' in Trümmer fallen,  
Und beide Hemisphären in Zerrüttung,  
Eh' unser Mahl in Furcht, und unser Schlaf  
Zu Raub sein soll den fürchterlichen Träumen,  
Die uns allmächtig schütteln. — Besser todt  
Mit dem, den wir um unsres Friedens willen  
In Frieden brachten, als auf dieser Folter,  
Die uns vom Himmel bis zur Hölle zerrt. —  
Duncan liegt nun im Grab, und ruhet aus  
Vom Schüttelfroste dieses Erdenlebens; —  
Sein Schlimmstes that Verrath; nicht Stahl, noch Gift,  
Kein häuslich Unheil, und kein Feind in Waffen  
Sind annoch mächtig wider ihn.

„Besser todt mit dem, den wir um unsres Friedens willen (*to gain our peace*) in den Frieden brachten,“ — ruft Macbeth aus im grimmigen Aufschrei verbrecherischer Verzweiflung; — um unsres Friedens willen? — was soll das heissen, wenn wir uns nicht entschliessen, mit den prosaischen Textverbesserern *place* — Königsrang, statt *peace* zu lesen. Der fromme König Duncan bedrohte wahrlich Macbeth's Frieden nicht, wohl aber häusliches

Unheil, häuslicher Unfrieden, häusliche Bosheit (*malice domestic*), das Treiben und Hetzen seines Weibes, das ihm keine Ruhe lässt, bis er den Schlaf im eigenen Hause und den Frieden in der eigenen Brust gemordet hat. — Ich kann desshalb Gervinus, den ich auf seinen Shakespeare'schen Siegeszügen so gern begleite, in seiner Beurtheilung des Macbeth'schen Eheverhältnisses durchaus nicht folgen; ich finde nirgend von seiner Seite Zärtlichkeit, oder auch nur ein eheliches Aneinanderlehnen. — Ueberall dagegen eine fast knirschende Unterwerfung unter die stachelnde Ehrsucht des Weibes, und ein zufälliges *dearest chuck* wird nach meiner Empfindung weitaus überwogen von der entsetzlichen Kälte, mit welcher Macbeth die Nachricht von dem Selbstmorde der Gattin empfängt:

„Musst' es schon jetzt sein? — sicher hätt' sich später

Für solch ein Wort noch bessere Zeit ergeben;“ —

auch nicht der leiseste Athemzug theilnehmenden Bedauerns — nur der versteckte Vorwurf, dass die vor ihm sich dem Geschick entzog, die das Geschick ihm schürzte. —