

Werk

Titel: Die künstlerische Arbeit Shakespeare's im "Othello"

Autor: Traumann, Ernst

Ort: Weimar

Jahr: 1895

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0031 | log16

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Die künstlerische Arbeit Shakespeare's im „Othello“.

Von
Ernst Traumann.

Die Beziehungen des «Othello» zu früheren Dramen
des Dichters.

Mit dem Othello betrat Shakespeare einen Schauplatz wieder, der ihm auf das Innigste vertraut war. In seinem Kaufmann von Venedig hatte er die Lagunenstadt in strahlendem Lichte, in der vollen Sonne südlicher Pracht geschaut. Es war das friedliche Venedig, die Königin des Handels, das er, wechselnd mit einem märchenhaften Landsitze, zum Hintergrunde seines farbenglühenden Gemäldes machte. Eine Welt, in der Morgen- und Abendland verschmolz, lieferte ihm die buntesten Bilder, die malerischesten Kontraste. Unter das lebensfrohe Geschlecht vornehmer Venetianer mischen sich phantastische Gestalten, fremde Prinzen steigen prunkend an's Ufer Belmont's, ein alter Hebräer treibt auf dem Rialto sein Wesen, indeß sein gluthäugiges Kind ihm Haus und Juwelen bewacht. Es ist eine Liebesgeschichte, die uns der Dichter vor Augen führt. Heitere, muthige Männer werben um holde, sichere Frauen, und Allen lohnt frohes Gelingen. Selbst gewaltsamé Entführung, in Maskenscherz verwandelt, führt zu erwünschtem Ziele. Ernste Töne fehlen nicht: das Schicksal der Liebenden hat der Wille eines besorgten Vaters unabänderlich bestimmt, aber der Zug gleicher Herzen weiß sich damit in Einklang zu setzen, und fremde Leidenschaft, gleißender Schein bethört und betrügt sich selbst; die Liebe muß die ernsteste Prüfung bestehn und opferwillig der Freundschaft weichen, aber in diesem Feuer wird sie gehärtet und gestählt; schwer droht in strengem

Gerichte Haß und Rachsucht, aber der Versucher wird besiegt, der Teufel geprellt durch Klugheit und Grazie, durch alle holden Mächte einer freien, hochgemuthen Frauenseele, die wie die Gnade selbst vom Himmel niederzusteigen scheint und jeden Mißklang, alle Herbigkeit verscheucht. Ja, mit selbstgeschaffener Pein, die sonst wohl die Liebe gefährdet, mit Argwohn und Eifersucht, wird schließlich gespielt und gescherzt, um zu zeigen, wie Nichts diese fest in sich ruhenden Menschen erschüttern kann und wie Alles in diesen feingestimmten, verständnißvollen Seelen zu lauterer Harmonie wird.

Fremdartige Gestalt, phantastisches Werben, Entführung, Dogen-gericht, um Freundschaft kämpfende Liebe, der teuflische Versucher, Rachsucht und Argwohn — all' dies begegnet uns im Othello des Dichters wieder, aber in welch' veränderter Weise und Wirkung! Das friedliche Venedig des königlichen Kaufmanns hatte sich dem Dichter in das kriegerrische verwandelt, das sonnige in das nächtliche. Und er sieht es nur von der Nachtseite an. Mit dem lichten Tage sind ihm auch die freundlichen Geister der Welt, die beglückenden Mächte der menschlichen Seele verschwunden und finsternen Gewalten gewichen. Herrschte dort mit der Besonnenheit und klaren Lebensführung die Selbstbestimmung und Freiheit, so waltet hier die Nacht mit heimlicher That, dunkler Begierde und versteckten Künsten. Düstere Affekte neigen sich dem eigenen Unheil zu, mit der Leidenschaft bewältigt das Verhängniß den Menschen und macht ihn unfrei. Dort die Welt des Lustspiels, hier die der Tragödie. Der Dichter war zum Manne gereift, seit er jenes heitere Spiel geschrieben, das die glühende Lebensfreude und den vollen Wagemuth an der Stirne trägt. Tiefer blickte er in die große Welt, die ihn umgab, prüfender in die Herzen der seltsamen Menschen, schärfer erkannte er das Unglück der menschlichen Beschränktheit sowie die Macht der Umtriebe und Ränke, und ein düsterer Ernst bezeichnet den Abschnitt seines Lebens, der uns in fünffacher Steigerung die höchsten seiner Tragödien brachte. Durch den Julius Cæsar und den Hamlet war er hindurchgegangen. Das Getriebe der politischen Welt und die Ränke eines Hofes hatte er geschildert. Wie edler Sinn und Unschuld vor der Klugheit berechnender Menschen zu Schanden wird, wie ein hohes Ideal von Staat und Menschheit am harten Riffe dieser Welt scheitert, hatte er an Brutus und Hamlet gezeigt. Noch gab es ein heiliges Glück, um das ein edler Mensch getäuscht werden konnte, das der Ehe. An ihm durfte Brutus noch seinen Halt finden; aber schon in der Hamlet-Tragödie spielt das Motiv der Zerbrechlichkeit

ehelichen Glückes verhängnißvoll in das Schicksal des Helden. Seine Mutter Gertrud, die seinem Vater untreu geworden, und Ophelia, seine Braut, die — wie er glaubt — ihn selber verläßt! Ist es nicht, wenn wir das Thema des Othello betrachten, als ob es nur die Ausführung des Gedankens wäre, den der verstörte Prinz der unschuldigen Ophelia zuschleudert: «Wenn Du heirathest, so gebe ich dir diesen Fluch zur Aussteuer: Sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee, du wirst der Verleumdung nicht entgehen?»

Die Quelle Shakespeare's.

Einfach und lose war der epische Bericht, der sich dem Dichter in Giraldi Cinthio's Novelle¹⁾ darbot. Ein tapferer Mohr, der in Kriegssachen einen klugen und lebhaften Geist bewiesen und sich dadurch die Großen Venedigs verpflichtet hat, gewinnt durch seine Heldenthaten die Liebe einer vornehmen Venetianerin, Disdemona, deren Schönheit und edle Gesinnung auch ihn besiegt. Trotz heftigsten Widerstandes der Eltern des Fräuleins wird die Ehe geschlossen und glücklich lebt das Paar in Venedig. Eine Ablösung der Kriegsmannschaft führt den Mohren als Befehlshaber nach Cypem. Ihn begleitet Disdemona, auf ihre eigene Bitte hin. In dem Gefolge des Feldherrn befindet sich ein Fähnrich, ein Mann von gutem Aussehen, aber von boshaftester Gesinnung und so geschickt im Heucheln, daß er den Mohren über die Gemeinheit seines Herzens völlig täuscht, ja, daß er dessen Vertrauen zu gewinnen weiß. Sein schönes und ehrbares Weib wird, da sie eine Italienerin ist, von Disdemona des vertrautesten Umgangs gewürdigt. Der Gastfreundschaft des Feldherrn erfreut sich ein Hauptmann, der ihm sehr werth ist und dem auch Disdemona, zur Freude ihres Gatten, viele Zeichen ihrer Gewogenheit giebt. In sinnlicher Liebe entbrennt der Fähnrich für Disdemona. Doch verwandelt sich, als seine heimlichen Verführungskünste nicht verfangen, diese Leidenschaft in glühenden Haß, zumal da er glaubt, Disdemona begünstige den Hauptmann. Er sinnt auf die Vernichtung der Beiden und beschließt, dem Mohren Gattin und Freund als Ehebrecher zu verdächtigen. Bei der Liebe und Freundschaft des Mohren, so weiß er, bedarf es hiezu der feinsten List. Doch sind ihm Zeit und Gelegenheit günstig: der Mohr entsetzt den Hauptmann seiner Stelle, weil er gegen einen Soldaten auf der Wache den Degen ge-

¹⁾ Vergl. hiezu: K. Simrock, Die Quellen des Shakespeare, (2. Auflage. Bonn 1872). I. Theil: Othello, S. 163 ff.

zogen. Disdemona versucht wiederholt ihren Gatten mit dem Hauptmann auszusöhnen. Als der Mohr sich hierüber zu dem Fähnrich äußert, deutet ihm dieser seinen Verdacht, jedoch — trotz heftigen Drängens des Geängstigten — nur leise an und empfiehlt ihm lediglich Wachsamkeit. Den Dorn in der Brust, gibt sich der Mohr seinen trüben Gedanken hin. Disdemona liegt dem Gatten auf's Neue an, der Mohr braust auf und fragt nach dem Grunde ihrer hartnäckigen Bitte. Disdemona antwortet demüthig und liebevoll, doch unvorsichtig, indem sie seiner hitzigen Mohrenart erwähnt. Auf's heftigste erzürnt, spricht der Mohr von Rache. Tiefer denn je von der Schuld seiner Gattin überzeugt, dringt er in den Fähnrich, sich deutlicher zu erklären, und nach listigem Zögern und einigem Umschweifen enthüllt dieser seine falschen Gedanken. Ingrimig fordert nun der Mohr Beweis. Nach langem Kopfzerbrechen verfällt endlich der Fähnrich auf eine neue Bosheit. Er entwendet Disdemona ein Schnupftuch, das auf mohrische Art sehr fein gearbeitet war, und von dem er wußte, daß es ein Geschenk des Feldherrn und dem Ehepaar sehr werth war, und bringt es heimlich in's Schlafzimmer des Hauptmanns. Dort findet es dieser, erkennt es als Disdemona's Eigenthum und geht, es ihr zurückzubringen, nach ihrem Hause, nachdem er gewartet, bis der Mohr ausgegangen war. Unglücklicherweise antwortet auf sein Klopfen nicht Disdemona, sondern ihr Gatte, der mittlerweile zurückgekehrt war, und der ängstliche Hauptmann ergreift die Flucht. Wuthschnaubend stellt der Mohr, der den Hauptmann erkannt zu haben glaubte, Disdemona darüber zur Rede. Da sie von nichts weiß, eilt er zum Fähnrich, erzählt dem Hoherfreuten den sonderbaren Vorfall und befiehlt ihm, den Hauptmann auszuforschen. An einem Orte, wo der Mohr heimlich zugegen ist, spricht der Fähnrich mit dem Hauptmann, «über tausend Dinge, aber mit keiner Silbe von Disdemona, schlägt das hellste Gelächter auf, stellt sich sehr verwundert und gebärdet sich wie Einer, dem unerhörte Dinge erzählt werden»; sodann erklärt er auf Befragen dem Mohren, nachdem der Hauptmann weggegangen, dieser habe von seinem Vergnügen mit Disdemona erzählt, auch daß sie ihm, ihrem Liebhaber, beim letzten Besuche das Taschentuch geschenkt. Bei der ersten Gelegenheit verlangt der Mohr von seiner Gattin, ihm das Tuch zu zeigen. Disdemona, die es längst vermißt und stets diese Frage ihres Gatten befürchtet hatte, erröthet und gesteht nach vergeblichem Suchen, sie könne es nicht finden. Völlig nunmehr von ihrer und des Hauptmanns Schuld überzeugt, sinnt der Mohr auf den Tod der Beiden.

Indeß die geängstigte Disdemona mit der Frau des Fähnrichs, die um Alles wußte, aber aus Furcht vor ihrem Manne nichts zu entdecken wagte, die Mißstimmung ihres Mannes bespricht, verlangt der Mohr, der das, was er erfahren, gerne als falsch erkannt hätte, als letzten Beweis vom Fähnrich, er solle es zu veranstalten suchen, daß er das Tuch in der Gewalt des Hauptmanns sähe. Auch dies gelingt. Der Fähnrich erblickt es, am Hause des Hauptmanns vorübergehend, in der Hand einer Stickerin, die es, bevor es Disdemonen zurückgegeben werden sollte, seines kostbaren Musters wegen, dicht am Fenster sitzend, nachstickt. Hier bekommt es auch der Mohr zu Gesichte. Der Tod der Ehebrecher ist jetzt beim Mohren beschlossene Sache. Nach längerem Zögern und durch eine Summe Geldes bestochen, übernimmt der Fähnrich die Ermordung des Hauptmanns. Er überfällt ihn eines Abends, als er aus dem Hause einer Buhlerin tritt; doch gelingt es ihm nur, den Tapferen am Beine zu verwunden. Unentdeckt kommt der Fähnrich unter dem Schutze der Nacht davon, ja, er eilt auf den Hilferuf des Verletzten selbst wieder herbei und heuchelt vor den Umstehenden die größte Theilnahme. Gemeinsam berathen der Mohr und der Fähnrich die Tödtung Disdemonens, die sich, zu ihrem völligen Verderben über den Unfall des Hauptmanns äußerst betrübt zeigt, und sie beschließen, um selbst unentdeckt zu bleiben, sie weder durch Gift, noch Dolch, sondern so um's Leben zu bringen, daß ihr mit einem Sacke voll Sand zuerst der Kopf zerschlagen und sodann die morsche Decke des Zimmers auf sie herabgestürzt werden sollte. So geschieht es. Nach dem Tode seiner Gattin fällt der Mohr in die tiefste Verzweiflung über ihren Verlust, sowie in grimmigen Haß gegen den Fähnrich, den Urheber seines Unglückes. Er entsetzt ihn seines Amtes. Der Fähnrich wiederum rächt sich, indem er dem Hauptmann vorspiegelt, der Mohr sei es gewesen, der ihn seiner Zeit verwundet und um den Verlust seines Beines gebracht habe, auch veräth er ihm, der Mohr sei der Mörder seiner Gattin. Der Mohr wird bei dem Rathe Venedig's angeklagt. Auf der Folter standhaft, wird er verbannt und fällt schließlich der Blutrache der Verwandten Disdemonas zum Opfer. Der Fähnrich, in seine Heimat zurückgekehrt, kann von seiner Gemüthsart nicht lassen, bringt einen seiner Gefährten fälschlich zur Anklage und Folter, und verfällt auf dessen Leugnen selbst der Marter. In entsetzlicher Weise hierbei verletzt, geht er elendiglich zu Grunde.

Die Idealisierung des Stoffes.

Man sieht, wie in der Erzählung die Handlung im Wesentlichen angelegt ist und wie die Gestalten in groben Zügen umrissen sind; aber man erkennt auch, welche Arbeit des Dichters harrete, welch' große Aufgabe zu lösen war, um aus diesem rohen Stoffe, aus dieser brutalen Geschichte ein Drama, eine Tragödie hohen Stils zu machen. In der Novelle wird uns eine innerlich zusammenhangslose Begebenheit erzählt, die jähe Störung und Vernichtung einer anfänglich zwar romantischen, aber sonst ungetrübten Ehe. Das Schicksal der Gatten wird lediglich durch die Bosheit eines Dritten hervorgerufen, der den Helden ohne dessen Schuld und Zuthun betört, und diese Bethörung wird durchaus auf das heiße Naturell des Helden gegründet, auf die thierische Wildheit eines Mohren, die nur entfesselt zu werden braucht. So herrscht im Grunde nichts Anderes als der Zufall, und so fehlt zu einem Drama nicht weniger als Alles: die Causalität der Handlung, die Motivierung der Charaktere und die innere Verkettung Beider zu einem für sich bestehenden Ganzen.

Shakespeare gibt den Ereignissen den tiefsten, innersten Zusammenhang. Anfang und Ende der Ehe stehn bei ihm in engster Verbindung, und gerade auf den Anfang legt der Dichter das größte Gewicht. In dem einen Punkte der ehelichen Verbindung des ungleichen Paares sammelt er die größte Kraft, eine Gewalt, so gespannt, daß hierin schon alle weiteren Schicksale beschlossen liegen, so expansiv, daß sie nur entfesselt zu werden braucht, um Alles, was folgt, aus jener einzigen Ursache erfolgen zu lassen. Im Drama vollziehen die Beiden die Ehe nicht nur wider den Willen der elterlichen Gewalt, wie in der Novelle, sondern auch heimlich. Trägt auf diese Weise ihre That schon an sich den Charakter größerer Unbesonnenheit und Eigenmächtigkeit, so wird auch deren Wirkung auf die beleidigte Autorität dadurch stärker, die Reaktion derselben energischer, und die Gatten setzen sich in's Unrecht, ihre Verbindung trifft eine Schuld. Aber auch an Größe und Wichtigkeit gewinnt der Schritt des Liebespaares und damit die ganze Handlung durch jenes Moment der Heimlichkeit. Er beschäftigt das höchste Gericht, den Dogen und Senat, eine Staatsaktion entsteht daraus. Sie hält, in Verbindung mit der cypriotischen Expedition, die hier nicht wie in der Novelle eine bloße Ablösung, sondern einen Kriegszug bezweckt, das ganze Gemeinwesen der Republik in Athen und betheiligt es unmittelbar am Schicksal des Ehepaares.

Die verschiedenartigsten Elemente sind durch die Heirath des Mohren gegen ihn in Bewegung gesetzt. Zunächst Brabantio. Während die Quelle beide Eltern der Braut nur flüchtig erwähnt, führt Shakespeare die alleinige Gestalt des Vaters handelnd ein. Er ist Wittwer, und schon durch diesen Umstand gewinnt der Charakter eine eigenthümliche Schärfe, sein Widerstand eine besondere Spannkraft. (Auch auf das Vorleben, die Erziehung und Entwicklung seines Kindes fällt damit ein bedeutsames, charakteristisches Streiflicht. Desdemona's eigenmächtige Handlung wird dadurch erklärt, die wiederum ihre Schuld und ihr Schicksal begründet). Sodann Roderigo, eine völlig neu erfundene Figur des Dichters. Er ist ein abgewiesener Freier Desdemona's und durch deren Heirath bis zum Wahnsinn erregt. In der Novelle vertritt der Fähnrich dieses Motiv. Durch die Theilung in zwei Figuren erreicht der Dichter einen doppelten Zweck. Die feindlichen Mächte, die der Mohr mit seiner That heraufbeschwört, werden erheblich vermehrt und Iago, der Fähnrich, wird frei von der sinnbethörenden Leidenschaft, die er nunmehr bei Roderigo ausbeuten, bei Othello wachrufen kann. Nur so vermag er das kühne Haupt der gegen den Mohren verschworenen Elemente, der Organisator des wider ihn entfesselten Kampfes zu werden. Iago wird im Drama von einer anderen Leidenschaft bewegt, die wiederum auf's Engste mit der verhängnißvollen Liebe und Ehe des Mohren in Verbindung steht. Othello hat den Cassio — den Hauptmann der Novelle, der dort mit der Vorgeschichte des Ehepaares in keiner Weise verknüpft ist — zum Lohn für die Dienste, die er ihm als Liebesbote und Freiwerber bei Desdemona geleistet, zu seinem Lieutenant gemacht, während diese Würde nach Alter und Verdienst unzweifelhaft Iago zukommt. Hiermit hat er des Fähnrichs Ehrgeiz auf's Tiefste verletzt, dessen glühende Rachsucht entfacht. Auch Iago's Weib, die Kammerfrau und Begleiterin Desdemona's, ist dem Feldherrn in Folge seiner Ehe feind. Sie gönnt dem Mohren die edle, feine Gebieterin nicht, eine natürliche Abneigung erfüllt die eitle Tochter Italiens gegen den schwarzen, ungelenken Fremdling. Während sie in der Novelle die Mitwisserin ihres Gatten ist, die er sogar zur Tödtung Desdemona's gebrauchen will, läßt sie der Dichter nur unbewußt am Verhängniß ihrer Gebieterin mitarbeiten. Ihre Treue gegen ihre Herrin ist unwandelbar, ja sie wächst über den Gehorsam gegen ihren Gatten hinaus, und in diesem Konflikt beschwört sie den eigenen sowie ihres Mannes Tod herauf.

Mit dieser Umgestaltung des Stoffes hatte der Dichter die Anlage

zu einer Handlung geschaffen, die sich in ihrer Entwicklung die wesentlichen Thatfachen der Quelle aneignen durfte. Die feindlichen Mächte, die den Helden umgeben, sind in ursächliche Beziehung zu einer That desselben gebracht. Othello schmiedet sich sein Schicksal selbst, und so nur kann es tragisch werden. Seine Heirath ist es, die ihm verderblich wird; es ist eine Mißhe, die den Todeskeim in sich trägt. In einer freien, aber unbesonnenen und eigenmächtigen That hat sich der Held in Verhältnisse gestürzt, die stärker sind als er selbst. Er geräth in ungewohnte Konflikte mit seiner Umgebung und mit sich. Die Folgen seiner That wirken auf ihn zurück, um so heftiger und rascher, als sie von einem Gegner gezogen und ausgebeutet werden, der die Umsicht, Thatkraft und Kühnheit selbst ist. Dieser Feind ist Iago; das Ringen des Helden mit ihm der Gegenstand der Tragödie.

Um diesen Streit zu einem tragischen zu machen, genügte es nicht, ihn tiefer zu motivieren; er mußte von Grund aus anders gestaltet werden. In der Novelle findet überhaupt kein Kampf zwischen dem Mohren und seinem Verderber statt, da dort die sinnliche Leidenschaft der Verführung durchaus entgegenkommt: der Fährlich überrumpelt nur ein ohnmächtiges, willenloses Opfer. Shakespeare zeigt uns einen Widerstreit der tiefsten Gegensätze, die sich kraft ihrer eigensten Natur einander gegenüber stehn und bekämpfen müssen. In der Eigenthümlichkeit dieser Gegensätze ist es begründet — und es ist darum nicht weniger ein Kampf, — daß Othello ohne Waffen ficht, ja seinen eigentlichen Gegner nicht kennt und dieser nicht die physische, sondern nur die seelische Vernichtung des Helden bezweckt¹⁾. Das Ziel Iago's ist: die höchste Erregung des Mohren. Die Leidenschaft, welche die Novelle voraussetzt, muß in Shakespeare's

¹⁾ Man hat den Othello mit Ulrici ein «Intriguen-Trauerspiel» genannt und damit eine neue — und wohl etwas niedriger stehende — Gattung der Tragödie entdecken wollen, deren einzige Species jedoch sonderbarer Weise Othello geblieben ist. Diese Bezeichnung trifft nur die Oberfläche des Dramas. Othello ist in demselben Maße Schicksals- und Charaktertragödie wie etwa Lear oder Hamlet. Der Charakter und die That des Mohren erfordern mit derselben Nothwendigkeit seinen Gegner Iago und die Intrigue, wie hier das Handeln des Königs die Herzlosigkeit der Töchter oder das Verhalten des Prinzen die Ränke des Claudius. Das Eigenthümliche unserer Tragödie ist, daß das, was sonst der Zweck der Handlung bezw. des Dichters ist, die Entwicklung der Leidenschaft des Helden, zum ausgesprochenen Ziele des Intriguanen wird; m. a. W., Iago ist die Handlung, er vereinigt in sich die gesammte Aktion.

Tragödie erst entwickelt werden. Darin liegt der dramatische Verlauf der Handlung, der sich ebensowohl im Hinblick auf Iago's Thun als auf Othello's Leiden äußert. Wie der Fähnrich seine Thatkraft und seine Mittel bis zum Aeüßersten steigert, so erhebt sich als deren Folge und Zweck Othello's Erregung zur höchsten Höhe. Und wie wir diesen von hier aus zu Entschluß und That niedersteigen sehen, so erkennen wir auch, daß Iago in seinen Kräften nachläßt und damit seinem Verderben entgegenschreitet. Der Fähnrich wächst mit den Schwierigkeiten, die ihm Othello's Lage und Charakter entgegenstellt und dieser fällt im Kampfe mit den Hindernissen, die Iago vor ihm aufthürmt; aber wie auf den Helden, so wirkt auch auf seinen Verderber die eigene That vernichtend zurück. So steht das Verhalten und das Schicksal Beider, wenn auch ganz und gar ihrem verschiedenen Charakter entspringend, in tiefster Verkettung und Wechselwirkung.

Hiermit hatte der Dichter das Problem der Handlung gelöst. Das schwierigere aber lag für ihn im Charakter seines Helden. Shakespeare wußte wohl, daß Eifersucht keine tragische Leidenschaft und ein künstlich erregter Held kein tragischer Charakter sei. Jener fehlt die Größe und Tiefe, diesem Wille und Intellekt. Schon in der Novelle erscheint der Mohr von Natur harmlos, er sieht ohne Argwohn den Verkehr seines Weibes mit dem Hauptmann; aber es bedarf nur des geringsten Anstoßes, ihn wahrhaft eifersüchtig zu machen. Shakespeare zeigt uns eine rasch vertrauende Natur und dabei einen Charakter von größter Selbstbeherrschung, von eiserner Zucht. Um eine derartige Erscheinung zur Leidenschaft und zwar zu einer ihrem Wesen fremden Leidenschaft zu führen, gab es für den tragischen Dichter nur einen Weg: der Held mußte von Grund aus erschüttert und verwandelt, er mußte sich selbst entfremdet werden.

Die Handlung.

Allgemeiner Charakter derselben.

Der Plan des Dichters, den Helden durch eine ungeheure Erschütterung und Täuschung, die ebenso wohl die Folge der eigenen That Othello's wie das Werk seines Feindes ist, zur Leidenschaft und Unthat zu führen, bedingte einen Bau des Dramas, worin dem Gegenspiel durchweg die thätige, dem Helden die leidende Rolle zufiel. Hierin gleicht der Othello dem König Lear, dessen Held, von den Folgen seiner eigenen Handlungsweise überwältigt, in völlige Unfreiheit sinkt. Nur scheinbar steigt das Geschick Othello's in der ersten

Hälfte der Tragödie: der Sieg über Brabantio vor dem Senate, die glückliche Beendigung des Türkenkrieges — zumal in Verbindung mit dem Gerichte über Cassio — bedeuten für den Helden eine innere Einbuße, einen Verlust seiner Ruhe und Festigkeit, die seine höchste Erregung und damit seinen Fall vorbereiten. In Wahrheit steigt und fällt nur Iago. Im Kampfe gegen den Mohren erhebt er sich vom vorsichtigen Geplänkel zu kühnem Vorstoß, von hier zum unmittelbaren Ringen mit dem Helden; sieghaft behauptet er sodann seinen Erfolg, um darauf, zur Selbstvertheidigung gezwungen, Alles zu verlieren. Seine rastlose Thätigkeit giebt der ganzen Handlung das Gepräge. Wie sie in kurzen, heftigen Wellen dahineilt, trägt sie den Charakter ständiger Erregtheit von Anfang bis zu Ende¹⁾.

Die einzelnen Theile.

Neben der allgemeinen Aufgabe, die der Einleitung eines Drama's zufällt, die nothwendigen Vorbedingungen der Handlung aufzuzeigen, mußte der Othello die besondere erfüllen: die unheilvolle That des Helden darzuthun. Sie zeigt sich in ihrer unmittelbaren Wirkung auf seine Umgebung. Bei ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Ganzen, dessen Kern und Grundlage er ist, stellt sich der Einleitungsakt des Othello als ein für sich bestehendes, geschlossenes Vorspiel mit eigenem dramatischen Verlaufe dar. Der Dichter verwandelt Alles, was geschehen ist, in die lebendigste Aktion, in unmittelbare Gegenwart. Es ist die Nacht, in der Desdemona vom Mohren entführt wird. Der Fähnrich erfährt es soeben vom ruhelos wachsamem Rodrigo. Die verhängnisvolle That entfesselt sofort einen Sturm feindlichster Gefühle: Rachsucht und Eifersucht verbinden sich wider den Mohren. Tief blicken wir in das Innerste eines vollendeten Heuchlers und Intriganten, aber auch in eine Seele voll Muth und Energie. Sofort setzt sich boshafte Gesinnung in die erste That um: der ahnungslose Vater wird aufgestört. Verletzter Stolz schließt

¹⁾ Eine gewisse Gewaltsamkeit, welche für die im Othello herrschenden Leidenschaften charakteristisch ist, erreicht der Dichter durch seine Behandlung der Zeit. Abgesehen von der Gedrängtheit der Handlung — im Gegensatz zur Novelle — rechnet der Dichter mit einer doppelten Zeit, einer im Vordergrund und einer im Hintergrunde. Man betrachte z. B., daß man sich zwischen der zweiten und dritten Scene des vierten Aktes den Verlauf des Gastmahles zu denken hat, oder daß während der unmittelbar sich folgenden Ereignisse des dritten und vierten Aktes ein Bericht des Mohren (III, 2) nach Venedig und in Folge dessen die Gesandtschaft (IV, 1) nach Cyprien gelangt.

sich wüthend den Aufwieglern an. Das nächtliche Venedig wird lebendig wie in Feuersgefahr, es entsteht ein wildes Rennen und Suchen nach dem Missethäter. Auch von andrer Seite fahndet man nach dem Mohren: Cassio sucht ihn im Auftrage des Senats, denn der Türkenkrieg ist in Sicht. Hart prallt der Vater Desdemona's auf den Mohren, doch würdig vermeidet dieser den Kampf. Vor dem Dogen soll die unnatürliche Sache entschieden werden, auf der Stelle. So hat sich bereits die Aktion zu einem Höhepunkt gesteigert, und die Dinge sind auf's Aeüßerste gespannt. Dringend erheischt die That des Mohren die Entscheidung der Großen des Staates. Das souveräne Venedig, zugleich in seiner richtenden und regierenden Gewalt, tritt in Thätigkeit. Die Richter sind befangen, von eigener Sache und Sorge bewegt, der Kläger einer der Großen, der Angeklagte der erste Feldherr der Republik, ihr Stab und ihre Rettung. Eine wundervolle Episode löst die Spannung: der Mohr erzählt die Geschichte seiner Liebe. Das ungewöhnliche Seelenleben des Helden enthüllt sich uns. Sein Weib, herbeigeholt, bestätigt seinen Bericht und die Klage ist entkräftet. Bestürzt zugleich und empört steht der Vater; ungekränkt an Ehre und Leben zieht der Mohr gen Cypern, Desdemona mit ihm. Ein Sieg Othello's, aber theuer erkauft: ihm folgt der Fluch des Vaters und — wie seine erste Erfüllung — der Fähnrich, voll tiefer Rachepläne, und sein blindgefügiges Werkzeug. Es sind Momente der Exposition, die zum Folgenden überleiten.

Wie auf's Neue beginnt die Handlung im Akte der Steigerung. Eine ganz andere Scene, eine ganz andere Umgebung. Wir stehn auf dem heißen Boden Cyperns, der nun nicht mehr verlassen wird. Wieder ist es Aufruhr — in der Natur. Ein Sturm lockt die erregten Cyprioten an's Ufer. Cassio landet zuerst. Der Orkan hat die Venetianer getrennt, die Türken vernichtet. Die Stimmung schwankt zwischen Freude und Furcht. Dann steigt Desdemona mit ihrer Begleitung, dem Fähnrich und dessen Weib, an den Strand, vom ritterlichen Lieutenant ehrerbietig begrüßt; zuletzt, sehnsüchtig erwartet, der tiefbewegte Mohr. Sein Amt ist aus — er läßt sein Hochzeitsfest verkünden. Er steht auf der Höhe seines Glückes, jedes Hinderniß ist überwunden — scheinbar; denn Iago ist geschäftig. Wieder gilt es, den Mohren zu erregen. Der Streit Cassio's mit Rodrigo und Montano wird inscenirt, die Stadt, die Cassio zu bewachen hat, in Alarm versetzt. Aus der Brautnacht aufgeschreckt — wie schon in Venedig bei der ersten Vereinigung mit Desdemona — fällt der herbei-

eilende Feldherr empört sein Urtheil: Cassio, sein Freund, wird seines Amtes enthoben. Der Vernichtungsplan Iago's gewinnt festere Gestalt: Cassio muß Desdemona's Fürbitte anhehn, Beide sollen beim Mohren verdächtigt und dieser getäuscht werden. Wir fühlen die Steigerung: Iago hat sein Netz enger zusammengezogen, und schon ist Othello nachhaltiger erregt als zuvor. Das Urtheil über den Freund, den er damit von sich gestoßen, zwingt ihn zu einem Kampfe mit sich selbst, und ihm winkt kein Vergessen mehr in Krieg und Thaten.

Vor dem Schlosse spielt der dritte Akt. Auch durch die Lokalität ist angedeutet, daß das Verhängniß dem Helden näher rückt. Mit Musikanten naht Cassio dem Hause des Feldherrn, der Narr soll des Lieutenants Anliegen Emilien vermitteln. Bald darauf erscheint diese selbst, von Iago gerufen, Cassio's Gesuch mit Wärme besprechend. In einem zweiten Auftritte sendet der pflichteifrige Mohr Bericht nach Venedig. Es sind kurze kontrastierende Einleitungsbilder, geschaffen, um die folgende Scene in ihrer ganzen Größe und Bedeutung herauszuheben. Der entscheidende Moment ist gekommen, wo der Held mit dem gefährlichen Feinde selbst ringen soll. In voller Breite liegt die gewaltige Scene auf der Höhe der Handlung, nach der stürmischen Fluth der bisherigen Erlebnisse ein Moment der Stagnation von drückend schwüler Färbung. So groß im Wurfe des Gedankens, so sorgfältig ist sie im Kleinen ausgeführt. Der Kampf hat seine bestimmten Phasen. Durch das tragische Moment, die Schnupftuchscene, wird der Auftritt in zwei Hälften getheilt. Die erstere gilt der Erschütterung, die letztere der Gewinnung Othello's. Jene zeigt wiederum vier verschiedene Stadien auf; einer zweimaligen Aktion Iago's entspricht jeweils eine Reaktion des Helden. Desdemona hat Cassio nachdrücklichste Vertretung versprochen. Othello und Iago erscheinen in der Ferne. Auf Desdemona's Bitte soll Cassio Zeuge ihrer Fürsprache sein, befangen aber, wie er sich fühlt, eilt er hinweg. Mit Adlauge erspäht der Fähnrich den kostbaren, scheinvollen Moment und wirft dem Mohren den Verdacht in die Seele. Auf den ersten Biß der Schlange zunächst nur ein stilles Insichkehren und inneres Sträuben des verwundeten Löwen. Desdemona's Bitte begegnet zunächst zerstreuten Fragen, dann ausweichender Antwort. Nach ihrem Weggang ein schicksalsbeschwörender Ausruf Othello's:

*Excellent wretch! Perdition catch my soul,
But I do love thee! and when I love thee not,
Chaos is come again.*

Er bezeichnet in seiner inhaltschweren Kürze die Wende des Schicksals Othello's und des Dramas. Ein zweiter schleichender Angriff Iago's. Schon geht der Mohr in kurzer Antwort und Frage darauf ein, jedoch der Fähnrich weicht aus. Der Mohr versucht ihn zum Stehn zu bringen. Mit heuchlerischer Geberde weist ihn Iago ab. Heftiger dringt Othello auf ihn ein, aber nochmals salviert sich der Gegner. Ein Befehl Othello's. Iago umschreibt das Geschick des Betrogenen, dann malt er es aus, heuchlerisch davor warnend. Der Mohr versichert ihn seiner Stärke. Nun zieht der Fähnrich den Verblendeten leise zu sich herüber. Die Enthüllung von Venedig's Verderbtheit trifft schon ein geneigtes Ohr, die Enthüllung von Desdemona's Heuchelei erschüttert sein Herz. Wieder beschwört ihn Iago, voll tückischer Besorgniß, um den Schwankenden sich geneigt zu erhalten, bis er schließlich -- auf erneuten Zweifel des Mohren -- dem Wehrlosen die Unnatur seiner Ehe vorhält. Es ist der höchste Trumpf, den der Tückische auszuspielen hat. Tief sitzt das Gift im Herzen Othello's und fassungslos entläßt er den Fähnrich. Im Selbstgespräch, in wüthender Klage ringt der Verwandelte mit seinen finsternen Gedanken. So findet ihn Desdemona wieder.

In höchst geistvoller Weise verwerthet Shakespeare die Schnupftuchsgeschichte der Novelle. Bei Cinthio entwendet der Fähnrich Disdemonen das Tuch, während sie sein Kind auf ihrem Schoße hält und herzt -- also mit einem Taschenspielerkniff. Shakespeare macht daraus ein tragisches Moment von größter Kühnheit und zugleich tiefster psychologischer Wahrheit. In einem Augenblicke ängstlichster Besorgniß um den Gatten, den sie völlig verändert findet und krank wähnt, holt Desdemona das Tuch hervor, um es ihm um die Schläfe zu binden. Der Mohr findet es zu klein und Desdemona läßt es fallen. Bei der völligen Befangenheit der beiden Gatten -- der Mohr in seinem schmerzlichen Zweifel, Desdemona in ihrer Angst -- kommt ihnen der Vorgang gar nicht zum Bewußtsein. So findet Emilia das Tuch, der es der freudig überraschte Iago entreißt. Das Schicksal des Helden hat eine verhängnißvolle Wendung genommen, der Plan des Fähnrichs eine ungeahnte Stütze erhalten; Iago besitzt ein Beweisstück. Mit völliger Sicherheit tritt er nunmehr dem Feldherrn entgegen. Empört verlangt Othello von ihm Beweise seiner Beschuldigung. Um den Leidenschaftlichen ganz und gar unter seine Herrschaft zu bringen, regt ihn Iago durch Ausmalung der ehebrecherischen That und die Erdichtung von Cassio's Geständniß bis zum Aeüßersten auf; dann erst erwähnt er

des Tuches, das er in Cassio's Hand gesehen habe. Nun hat der Fähnrich die Führung über den Rasenden, er spielt den Beschwichtigenden. Mit teuflischer Bosheit weiht er sich dem Rache schwörenden Helden zum Genossen und die Beförderung zu Cassio's Amt, womit ihn der Verblendete belohnt, besiegelt den unheimlichen Bund. — Eine vierte Scene zeigt die durch die letzten Vorgänge geschaffene Spannung der Lage. Desdemona verfolgt, in völliger Arglosigkeit, Cassio's Anliegen; der Verlust des Tuches bekümmert sie nur vorübergehend. Vor Othello besteht sie auf ihrem Gesuche, dieser fordert das Tuch. So kommt es zum Zwiste der Gatten. Rathlos steht Desdemona vor der betroffenen Emilia, vor Cassio und dem Fähnrich, der den Erstaunten spielt. Der Akt schließt mit einem kurzen Auftritt, worin Cassio seiner Geliebten Bianca das auf seinem Zimmer gefundene Taschentuch zum Nachzeichnen einhändigt. In einfacher und natürlicher Weise hat Shakespeare die «Buhlerin» anstatt der «Stickerin» der Novelle mit der Schnupftuchsepisode in Verbindung gebracht.

Im Schlosse geht die Handlung weiter. Die Verstrickung des Helden muß noch eine Steigerung erfahren, die eine Rückkehr zu sich selber, eine Gesundung Othello's — die Iago bei der Tiefe der Neigung des Mohren zu Desdemona immer noch befürchten muß — ausschließt. Mit leichter Mühe gelingt dies dem Fähnrich. Er braucht nur mit dem Gedanken an das Tuch zu spielen, der im Mohren zur fixen Idee geworden ist; und er thut es so, daß er dessen Phantasie bis zum Uebermaß erhitzt: Othello fällt in Ohnmacht. Nun ist er vor seinem Untergebenen auch noch gedemüthigt. Zu den Gefühlen höchster Empörung und tiefsten Schmerzes gesellt sich die Scham. Er ist unrettbar dem Bösewicht verfallen, und Iago schaltet und waltet nach Belieben mit seinem Opfer. Dem Bethörten gegenüber muß jetzt die plumpste List — Iago's Unterredung mit Cassio — gelingen, ist jeder Zufall — Bianca's Erscheinen — möglich und auszubeuten. Der Mohr ist überzeugt und zur That entschlossen. Die abwärts, der Katastrophe zu, eilende Handlung macht noch einen Augenblick Halt, noch einmal schöpft der gespannte Zuschauer Hoffnung! Der Gesandte Venedig's, Lodovico, ist angekommen. Wieder steht, wie zu Anfang, das große Gemeinwesen der Republik bedeutsam im Hintergrund. Glänzende Zeugen heben das Thun Othello's aus der Sphäre des privaten Hauses in die größere des Staates und ziehen es vor dessen Richterstuhl zur Verantwortung. Lodovico bringt — offenbar auf den Bericht Othello's hin (II, 2), der die Beendigung

des Türkenzugs meldete — den Rückberufungsbefehl und die Ernennung Cassio's zum Gouverneur. Desdemona freut sich dieser Wendung, sie erhofft von ihr die Wiederherstellung des veränderten Gatten. Jeder Unbefangene mußte aus dieser freudigen Aufwallung ihre Harmlosigkeit und Unschuld ersehen. Nur der verblendete Mohr, den zudem noch die Erhöhung des gemäßregelten, ehebrecherischen Cassio seine eigene Machtlosigkeit fühlen läßt, erblickt darin eine neue Bestätigung seines Verdachts und er — schlägt Desdemona. Mit dieser Selbstvergessenheit, die ihn vor Allem in den Augen des Gesandten erniedrigt, sinkt der Held wieder eine Stufe tiefer. In völliger Voreingenommenheit geht er an's Verhör, zuerst Emiliens, dann Desdemona's. Der zum Trost und Rath gerufene Iago unterhält ihren Irrthum, er schiebt Othello's Verwandlung auf Staatsgeschäfte. Auch er ist ein Anderer geworden, seit ihn die Botschaft aus Venedig um seinen besten Lohn gebracht. Auch er zeigt Erschöpfung. Er, der Findige, Thätige, wird von Rodrigo gedrängt; er weiß keinen anderen Ausweg als den tödtlichen Anschlag auf Cassio. Die letzte Scene gehört ganz der gebrochenen Desdemona. Nachdem sie der Dichter bisher gewissermaßen nur nothgedrungen hervortreten ließ — ihrem bescheidenen Wesen entsprechend — enthüllt sie jetzt erst, unmittelbar vor ihrem Ende, ihr tieferes Wesen.

Der letzte Akt beginnt wie der erste, mit einer Straßenscene. Nachdrücklich wird der Akkord der Einleitung nochmals angeschlagen, wie zur Erinnerung, daß hier zu Ende geht, was dort angesponnen ward. Wie zu Anfang des Dramas lauert die Intrigue, Rodrigo und Iago, nächtlicherweile auf ihr Opfer. Aber es ist nicht mehr ein fröhliches Jagen wie damals; beide spielen, fieberhaft erregt, ihr letztes Spiel. Der Anschlag auf Cassio mißlingt. Wieder ist Iago, wie zu Anfang, auf beiden Seiten geschäftig, wieder, wie damals, ein wirres Durcheinanderrennen und Suchen. Dazu in feierlichem Gegensatze die zweite Scene im Innersten des Schlosses: Der verblendete Held geht an sein tödtliches Amt und Werk. Als bald lösen sich die wirren Fäden der Handlung. Die Auseinandersetzung mit Emilia giebt dem Mohren die Ahnung seiner Unthat. Vor dem weiteren Kreise der entsetzten und verstörten Venetianer und Cyprioten enthüllt sich nach und nach Iago's Teufelei. Nachdem er sein Weib erstochen, weil sie ihn Lügen gestraft, wird er durch Lodovico's und Cassio's Bericht vollends überführt¹⁾. Ihm winkt die Folter. Der

¹⁾ Den Ausführungen von H. Köster bezüglich der bei Rodrigo aufgefundenen Briefe («Marginalien zum Othello und Macbeth». Shakespeare-Jahrbuch, Band I) stimme ich vollkommen bei.

Schluß gehört dem reuigen, innerlich vernichteten Helden. Mit Othello's Selbstmord löst der Dichter die letzte Dissonanz auf.

Die Charaktere.

Die Handlung, die äußeren Vorgänge, bleiben unerklärt ohne die Ergründung ihrer lebendigen Träger, der Charaktere, und der innersten Triebkräfte, die sie bewegen. Von hoher Wichtigkeit für das tiefere Verständniß des ganzen Verlaufes der Dinge ist es, das große Venedig näher kennen zu lernen, den Boden, auf dem sich die Handlung aufbaut, den Hintergrund, von dem sie sich abhebt. Es ist in wenigen Figuren dargestellt und diese sind, wie nicht anders möglich, nur skizziert. Im Aufgange der Handlung sehen wir in nächtlichem Gerichte den hohen Rath, Dogen und Senatoren, im Niedergange seine Abgesandten. Es ist die höchste irdische Macht, die über das Schicksal der Handelnden zu entscheiden hat. Aber sie selbst ist nicht unbeirrt und unbewegt. Es ist etwas Schwankendes in Gericht und Regiment. Die Senatsscene ist vom Dichter mit einem feinen Humor umkleidet, den sich die Darstellung nicht entgehn lassen sollte. Vor die durch die Kriegsnachricht noch erregten Richter tritt Brabantio, der Senator. Der Alte wiegt nicht leicht bei seinen Amtsgenossen, das zeigt die entschuldigende Begrüßung des Dogen und dessen Versicherung auf Brabantio's Klage:

Das blutige Buch des Rechts.
Ihr sollt es selbst in herbster Strenge deuten
Nach eignem Sinn, und wär es unser Sohn,
Den eure Klage trifft.

Aber die Sache wird sehr bedenklich, als die Edlen erfahren, daß der Mohr der Missethäter sei. «Das thut uns herzlich leid», rufen sie — etwas unrichterlich — wie aus einem Munde, und wir glauben es ihnen auf's Wort. Sie bedürfen des tapferen Mohren dringender denn je, darum gilt er ihnen jetzt mehr als der Alte. Der Herzog, ein etwas rascher Herr, dessen Voreiligkeit der bedächtige erste Senator öfters abschwächen muß, zeigt dies sofort und weist Brabantio's Anschuldigung als leere Behauptung kurz von der Hand. Als sich der Mohr gerechtfertigt, fällt Allen ein Stein vom Herzen. Der Herzog, wie er vorher seinen Sohn geopfert, versichert: «Die Geschichte hätt' auch meine Tochter gewonnen.» Brabantio muß den Eifrigen erinnern, wenigstens noch Desdemona's Zeugniß zu hören. Beim Urtheil versucht der Doge beiden Theilen goldene

Brücken zu bauen mit schönen Worten, die nicht mit Unrecht den Hohn des hitzigen Brabantio hervorrufen. Schwülstig klingt auch der Befehl an Othello; es ist eine verzuckerte Pille, die der Herzog dem jung Vermählten darreichen zu müssen wähnt. — Wie eine schwanke Welle hat die Gunst der Regierung den Feldherrn an den Ort seiner Bestimmung getragen; zurückfluthend will sie ihn wieder holen, nachdem sein Amt erledigt ist. Lodovico hat die Botschaft zu überbringen; Gratiano schließt sich ihm in privater Sache an, er berichtet dem Ehepaare den Tod Brabantio's, seines Bruders. Beide Venetianer sind vorsichtige Diplomaten. Aengstlich nahen sie sich dem Tumulte (V, 1); auch erschrickt Gratiano vor dem bewehrten Othello (V, 2). Doch es sind feinfühlig Menschen: voll aufrichtigen Schmerzes sieht Lodovico die Mißhandlung Desdemona's, die Katastrophe erschüttert beide auf's Tiefste, sie fühlen auch mit dem unglücklichen Othello und werden ihm gerecht. So sind Beide durchaus würdige Zeugen der großen Tragödie auf Cypern.

Ganz in diesen Kreisen steht Brabantio, Desdemona's Vater. Was ein bevorzugter Stand Schlimmes zeitigen kann, das sehen wir bei ihm vereinigt: Herrschsucht, Vorurtheil, ein unbeugsames Selbstbewußtsein. Dazu kommt sein Wittwerstand, der offenbar schon lange währt. Er ist einer jener Meisterzüge Shakespeare's — völlig frei erfunden —, die, unausgeführt, so unendlich viel erklären. Die Phantasie malt unwillkürlich das Leben des einsamen Mannes näher aus, wie er freudlos im großen, düsteren Palaste haust. Sein Kind, durch Eigenart und Alter ihm unverständlich, bleibt ihm fremd. So zieht er den Mohren in sein Haus. Aber dieser ist ihm nur ein interessantes Schaustück, gut genug, seine ungestillte Einbildungskraft zu befriedigen und die Langeweile der schleichenden Stunden zu ertöden, kein vollwerthiger Gast. Darum fällt er aus all' seinen Himmeln, als er Othello's That vernimmt. Sein einziger Gedanke ist: Das kann nur Zauber und Magie bewirkt haben! Eine Gestalt, ähnlich dem Egeus im Sommernachtstraum, wird er von seinem cholerischen Temperamente mehr und mehr überwältigt, wenn er in kindischem Eifer dem verkommenen, abgewiesenen Rodrigo versichert, er hätte seine Tochter lieber ihm gegönnt, auf welche Art auch immer; wie er seine Klage vorbringt und dem vom Herzog befragten Othello das Wort hinwegnimmt; wie sich sein Schmerz in die eisigste Härte und Ironie verwandelt; wie er höhnisch den glatten Trost des Dogen zurückweist und schließlich alle diese Gefühle im Fluche zusammenfaßt. So ist es nur natürlich, daß bei solch' heftigem

Gemüthe der Gram über sein verlorenes Kind «den alten Lebensfaden entzweischneidet».

Das üppige Venedig in seinen Lastern handgreiflich darzustellen, hat Shakespeare eine Figur ersonnen, die ihm auch sonst die trefflichsten Dienste leistet. Es ist Rodrigo. Ein abgewiesener Freier Desdemona's, stammt er aus vornehmerm Geschlecht. Er ist der Typus der Verkommenheit. Ihn erfüllt nur noch ein Gedanke, ein Wunsch: Desdemona zu besitzen, und diese Vorstellung macht ihn nahezu wahnsinnig. Er opfert seiner Leidenschaft seine letzte Habe. In dieser Verfassung ist er der völlige Sklave Iago's. Nicht geringschätzig genug kann der Fähnrich von ihm reden. Er ist ihm gar kein menschliches Wesen mehr, sondern nur ein Ding oder ein Thier, entweder seine «Börse» oder der «Auswurf Venedigs» (*poor trash of Venice*) oder eine «Becassine» (*sniipe*) oder ein «Köter» zu hurtiger Jagd. Zu Allem hält er her; er läßt sich von Brabantio beschimpfen, von Cassio schlagen, dann verwunden, bis ihn Iago, dem er nutzlos und gefährlich wird, meuchlings ersticht. Ein Geschöpf, das nur nächtlicher Weile und im Hinterhalt sein Unwesen treibt, so erbärmlich, daß es verstellt nur und verkleidet seinem wahnwitzigen Zwecke nachgehn kann. Er verkörpert die niedrigste Art der Eifersucht, die thierische.

Rodrigo sowohl als Brabantio sind ohnmächtig in ihrer Leidenschaft; ohne Wirkung bliebe ihr Treiben und Gebahren wider den Mohren, wenn nicht diese feindlichen Gewalten durch eine wahrhaft erstaunliche Geistes- und Thatkraft organisiert und nutzbar gemacht würden. Die Seele und das Haupt der Gegnerschaft der Helden ist der Fähnrich Iago. Aber er ist mehr als dies; er ist die Seele der Handlung, das bewegende Prinzip des Dramas. Man muß seine Erscheinung in dieser ihrer objektiven Bedeutung betrachten, um ihrer Wichtigkeit und Größe gerecht zu werden. Freilich ist sie auch gerade unter diesem Gesichtspunkt am meisten angefochten worden. Unser Schiller meint: «Unser Mitleid wird nicht weniger geschwächt, wenn der Urheber eines Unglücks, dessen schuldlose Opfer wir bemitleiden sollen, unsre Seele mit Abscheu erfüllt. Es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werks Abbruch thun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann und wenn er gezwungen ist, die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten. Shakespeare's Iago und Lady Macbeth . . . zeugen für diese Behauptung.» (Schiller: Ueber die tragische Kunst.) Und an einer anderen Stelle: «Nie darf es uns lebhaft werden, daß dieser

Richard III., dieser Iago, Menschen sind, sonst wird sich unsere Theilnahme unausbleiblich in ihr Gegentheil verwandeln.» (Schiller: Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.) Beide Behauptungen des großen Dramatikers sind unter der Herrschaft einer bestimmten Theorie der reinen Reflexion entsprungen und verblasen vor der Anschauung angesichts der Gewalt der lebendigen Erscheinung. Iago ist mehr als ein Bösewicht im technischen Sinne; er hat seine Existenzberechtigung nicht blos in der Bühnenwelt, sondern für sich selbst. Er ist eine Individualität, und dazu eine ungewöhnlich kraft- und machtvolle. Nicht mit «gut» und «böse» darf diese Natur gemessen werden, sondern mit «wahr» und «unwahr». Es ist keine Frage, daß den Zeitgenossen Shakespeare's, den Menschen der Renaissance, die Gestalt Iago's glaubwürdiger erschien als uns; aber dürfen wir darum an ihrer Lebenswahrheit überhaupt zweifeln, weil derartige Menschen uns heutzutage nicht mehr begegnen? Hat nicht auch ein historischer Richard III. existiert, der sich von einem Iago nur durch Herkunft, Stellung und Ziel unterschied? Der Fährnich ist in demselben Maße, wie seine Umgebung, das Produkt der Verhältnisse; er ist nicht weniger als z. B. Othello ihr Opfer. Und gerade Othello ist es, der unter Allen am meisten an ihm verschuldet. Iago's Natur steht unter denselben menschlichen Bedingungen wie die der Anderen. Er hält die Mitte ein zwischen Rodrigo und Othello, von Beiden gleich weit entfernt. Während der Erstere, eine viehische Natur, ganz unter der Herrschaft der animalischen Triebe steht, der Letztere hingegen nur seiner moralischen Anlage folgt, macht Iago seinen Willen lediglich der natürlichen Vernunft unterthan. So ist seine Gesinnung selbststüchtig und böse, so zeigt sie sich in Lastern, die wir teuflisch nennen.¹⁾ Durchaus menschlich und natürlich sind vor Allem die Leidenschaften, die ihn bewegen. Zunächst der Ehrgeiz, der aus seinen ersten Worten unverhüllt hervorbricht. Der Mohr hat ihn tödtlich verletzt, er hat ihn übergangen

¹⁾ Bei der obigen Abstufung der drei Charaktere schwebt mir Kant's dreifache Eintheilung vor, die er in seiner «Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft» (Erstes Stück: Von der Einwohnung des bösen Prinzips neben dem guten) hinsichtlich der Anlage des Menschen getroffen hat. Seine Schilderung der zweiten Kategorie erscheint wie auf Iago gemünzt: «Die Anlagen für die Menschheit können auf den allgemeinen Titel der zwar physischen, aber doch vergleichenden Selbstliebe (wozu Vernunft erfordert wird) gebracht werden; sich nämlich nur in Vergleichung mit Anderen als glücklich oder unglücklich zu beurtheilen. Von ihr rührt die Neigung her, sich in der Meinung Anderer einen Werth zu verschaffen, und zwar ursprünglich bloß den der Gleichheit; keinem über sich

wider allen Brauch und jede Gerechtigkeit. Iago durfte nach Alter und Verdienst die Stelle Cassio's beanspruchen, ja, nach seinen kriegerischen Fähigkeiten eine noch höhere. Aber der Haß gegen den Mohren währt schon länger, er wurzelt noch tiefer: in der Eifersucht. Wenn auch thatsächlich unbegründet, nagt diese Leidenschaft noch grimmiger an ihm als die andere, «Wie ein fressend Gift» (*like a poisonous mineral*). Sie besonders ist es, die in ihm die Gluth der Rachegefühle schürt. Zweimal erwähnt er seines eifersüchtigen Verdachts, jedoch nur in Selbstgesprächen (I, 3 u. II, 1), niemals dem Gimpel Rodrigo gegenüber; dazu geht sie ihm viel zu tief. Nur Emilia weiß davon zu erzählen.¹⁾ Doch wurzelt diese Leidenschaft nicht etwa in der Liebe zu seinem Weibe, deren er nicht fähig ist, sondern, wie der Ehrgeiz, in seiner Selbstliebe. Diesen Egoismus hat Iago zur Weltanschauung ausgebildet, die ihm geläufig und dienstbar ist, wie dem Virtuosen das Instrument: «Ich habe der Welt an die viermal sieben Jahre zugesehen, und seit ich einen Unterschied zu finden wußte zwischen Wohlthat und Beleidigung, bin ich noch keinem begegnet, der's verstanden hätte, sich selbst zu lieben.» Das ist sein

Ueberlegenheit zu verstaten, mit einer beständigen Besorgniß verbunden, daß Andere danach streben möchten; woraus nachgerade eine ungerechte Begierde entspringt, sie sich über Andere zu erwerben. Hierauf, nämlich auf Eifersucht und Nebenbuhlerei können die größten Laster, geheimer und offener Feindseligkeiten gegen Alle, die wir als für uns Fremde ansehen, gepropft werden. . . . Sie können daher auch Laster der Cultur heißen und werden im höchsten Grade ihrer Bösartigkeit, z. B. im Neide, in der Undankbarkeit, der Schadenfreude etc. teuflische Laster genannt.»

¹⁾ Die Eifersucht allein bringt es zu Wege, den klaren und kühlen Verstand Iago's vorübergehend zu verwirren. Darum sagt Emilia (IV, 2):

*That turn'd your wit the seamy side without,
And made you to suspect me with the Moor.*

In dieser Leidenschaft und Unruhe erscheint ihm auch Cassio als seinem Weibe gefährlich (II, 1). Von ihr beherrscht, faßt er (II, 1) den unsinnigen Plan, Desdemonen zu verführen: *Now, I do love her too; not out of absolute lust . . . but partly led to diet my revenge.* — Oechelhäuser (Einführungen in Shakespeare's Bühnendramen) erblickt in dieser Stelle einen «Anklang an die gelegentliche Schwäche des Dichters,» sich zu sklavisch an seine Quellen anzulehnen, und findet, daß «das Motiv der Novelle (die Leidenschaft Iago's für Desdemona) ganz unvermittelt auftauche.» Ganz abgesehen davon, daß der Gegensatz zur Novelle schon aus dem bloßen Wortlaute ersichtlich ist, halte ich diesen Zug für äußerst sprechend. Der Fähnrich, dessen Racheplan noch unbestimmt ist, hält sich zwei Wege offen, den der Verführung Desdemona's und den der Bethörung Othello's. Er glaubt zwei Eisen im Feuer zu haben; aber bei ruhiger Ueberlegung — die eben die eifersüchtige Aufwallung gestört hat — läßt er die erste Alternative gänzlich fallen.

Glaubensbekenntniß. Ideale kennt er nicht. Die Tugend ist ihm eine Feige, die Ehre (*reputation*) ein Wahngelbde; die Liebe eine körperliche Regung, gänzlich dem Willen unterthan. So ist er ein Materialist der cynischsten Art, ein Lästere, der von sich selbst sagt: *For I am nothing, if not critical*. Und doch ist dieser Fähnrich seiner ganzen Umgebung weit überlegen. Durch die Macht seines Willens, durch die Schärfe seines Blickes, wie sie nur der Haß verleiht, durch seine Welt- und Menschenkenntniß wird er der Lenker des Geschickes all' dieser befangenen, unfreien Naturen. Ihn allein trifft kein Ereigniß ungerüstet; er allein weiß jedes für seine Pläne nutzbar zu machen. So steht er mit dem Humor, der nur einer Weltanschauung — welcher Art sie nun auch sein mag — entspringt, über seinem Kreise. Wie springt er mit Rodrigo um, wie fein berechnet er die Schwächen Cassio's in der Gelagescene, wo er in seiner dämonischen Jovialität wie das Vorbild Mephisto's (in Auerbach's Keller) erscheint! Aber Keinem wird seine Menschenkenntniß so verhängnißvoll, wie dem Othello. Ihm schaut er bis auf den Grund der Seele und wühlt die dort schlummernden Gegensätze und Gewalten zu einem furchtbaren Sturme auf. Es ist die höchste Leistung seiner ränkevollen Kunst, wenn er dem Armen, eine Welt des Scheines als Wahrheit enthüllend, die Augen blendet, ihn zu sich herüberzieht und schließlich, wie wenn er sein Herr wäre, über ihn gebietet: «Geht auf die Seite, Herr, begeben Euch in die Schranken der Geduld!» Dieses vollendete Spiel, diese Heuchelei ist ebensowohl das Erzeugniß seiner Selbstbeherrschung, wie seiner Intelligenz. Auch er hat, wie Richard III., in seinem Inneren die Mächte des Gewissens zu betäuben, um nicht aus der einmal beschrittenen Bahn geschleudert zu werden. Er greift erst spät zur wirklichen Lüge und benützt möglichst lange den bloßen Schein; er sucht sich immer wieder vor sich zu rechtfertigen, bis er zuletzt, in seinen Kräften und Künsten erschöpft, den wahren Beweggrund seines Thuns nicht mehr verbergen kann: die Scheelsucht.

Wenn Cassio übrig bleibt,
So zeigt sein Leben täglich eine Schönheit,
Die mich verhäßlicht.

(*he has a daily beauty in his life, that makes me ugly*); auch kommt er, der nicht an den Werth einer Menschenseele glauben will, nach und nach zur Anerkennung der Reinheit Desdemona's. So zeigt auch dieser «kühne» Iago, der anscheinend so unerschütterliche, gefühllose, der die Menschenhetze gerne wie eine lustige Jagd oder einen frischen Seekrieg betreiben möchte, etwas, vor dem er Halt macht

und sich verantworten muß. Aber wenn er uns in dieser Regung, ähnlich wie in seinen Leidenschaften nicht mehr ganz fremd bleibt, so zwingt uns seine Bestimmung und sein Schicksal zu ernster Betrachtung. Man denke sich diese Thatkraft, diese Fähigkeiten in einem großen Wirkungskreise, und nicht dazu verdammt, sich in elender Intrigue entladen zu müssen! Und dieser Verfehltheit seines Lebens — darf man es Tragik nennen? —, unbeachtet und verkannt zu bleiben, entspricht das Ende. Nach all' dieser verzehrenden Arbeit, im Triumphe seines fürchterlichen Sieges geht die Republik über ihn hinweg, wie ihn einst auch Othello übergangen hat, und er fällt, durch das eigene Werkzeug, den verachteten Rodrigo, zum Verzweiflungskampfe gezwungen, verrathen von dem eigenen Weibe, dessen Besitz ihn doch nur die quälendste seiner Leidenschaften kennen lernen und empfinden ließ.

Bis zu ihrem Ende steht auch Emilia unter der Herrschaft und im Banne ihres Gatten. Auch sie ist von der Verderbniß Venedig's angesteckt, in heimlichen Künsten erfahren; die List und Lüge sind ihr nicht fremd. Ihre zänkische Ehe ist oberflächlichster Art. Zwar ist ihre Treue ungebrochen, aber nicht vor jeder Versuchung sicher — das spricht das Weltkind offen aus. Die Furcht vor ihrem Manne und die Liebe zu Desdemona, ihrer Gebieterin, bestimmen ihr Thun und ihr Loos. Jene läßt sie das verhängnißvolle Tuch zurückbehalten und selbst im kritischen Momente schweigen und lügen (III, 4). Sie ahnt in Iago durchaus nichts Böses; er ist ihr nur launisch und begehrt wie jeder Mann — auch Othello. Diesen aber haßt sie aus Eifersucht für Desdemona. Sie hält die Ehe ihrer Herrin für einen «schmutzigen Handel» (*bargain*) und hätte ihr gerne einen edleren Gatten gegönnt. Dieser Haß und diese Liebe treten unverhüllt nach der Mordthat des Mohren hervor, und hier ist auch jede Furcht vor Iago und jede andere Rücksicht als die auf die Wahrheit überwunden. Sie stirbt für ihre Gebieterin, gleich dieser ein Opfer der Leidenschaft ihres Eheherrn. Durch ihren Tod wird eine Scheinehe vernichtet — im Gegensatz zur Mißehe Desdemona's —, ein Bund ohne höhere Berechtigung und ohne tieferen Inhalt. Beide, Mann und Frau, sind von Mißtrauen zum anderen Geschlecht erfüllt. Wie Iago sich von Othello, so unterscheidet sich Emilia von Desdemona; wie sich zur unbeholfenen Tugend Othello's die vielseitige Ränkesucht des Fährnrichs, so verhält sich zur Güte Desdemona's die Gutmüthigkeit Emilia's, bei jener eine Eigenschaft des Herzens, bei dieser des Naturells.

Eine Mittelstellung im Drama nimmt Cassio ein. Schon nach seiner Herkunft; er ist Florentiner. Alles an ihm und in ihm ist von feinsten Bildung, so fein, daß er dem gehässigen Iago fast weibisch erscheint. Kein Mann des rauhen Kriegshandwerks, ist er von zartesten Sitten und Gefühlen. Seine Liebenswürdigkeit gewinnt ihm alle Herzen, sowohl die der Männer als der Frauen; sie beruht nicht allein in seinen ritterlichen Formen, sondern mehr noch in seiner edlen, lauterer Gesinnung. So ist er des Vertrauens würdig, das ihm Desdemona schenkt, der Mohr zu seinem eigenen Verderben entzieht. Ueber alle Wandlungen seines Geschickes hinweg, die Othello ihm bereitet, trägt er diesem nichts Arges nach; ohne Falsch, ohne Rachsucht, ja ohne Leidenschaft, bleibt er ihm in treuer Bewunderung zugethan. Diesem schönen Ebenmaße seiner äußeren und inneren Bildung, nicht seinen kriegerischen Fähigkeiten, worin ihn der kühne Iago weit übertrifft, verdankt er auch die ehrende Stellung, die ihm schließlich der Staat verleiht.

Einen leichten Schatten wirft auf diese Lichtgestalt das Verhältniß des Cassio zu Bianca. Die «Bisamkatze», wie er sie selber nennt, ist lediglich ein Seitenstück zu Rodrigo; auch sie zeigt die niedrigste Art der Eifersucht, die der Sinne.

Innerhalb der venetianischen Welt, von der Gunst der schwanken Herrschaft getragen, vom Hochmuth verflucht, vom Leichtsinne umgeben, vom Laster verfolgt, von der Intrigue umstellt, ein Liebespaar, rein und tugendhaft, zwei tiefemst gestimmte Menschen. Ihre Neigung ist auf lauterstem Grunde erwachsen, auf den Gefühlen der Bewunderung und des Mitleids. Es ist ein Bund, geschlossen in der Sympathie zweier Seelen, ohne jede unlautere Regung des ehrenfesten, im Abstieg der Jahre stehenden Mannes und der weltfremden, keuschen Frau. Und das Ende eine Tragödie der düstersten Art! Wie ward dies möglich?

Desdemona's Charakter ist von Shakespeare mehr angedeutet als ausgeführt, ähnlich wie Cordelia im Lear, mit der sie Verwandtschaft besitzt. Ihr Vorleben wird durch wenige, aber um so bededtere Streiflichter beleuchtet. Ein Schatten fiel schon in ihre fernsten Jugendtage, das Lied von Liebe und Leid einer verlassenen Dienerin Barbara, «die's sterbend sang», haftet tief in ihrer Seele. Dann das Leben beim einsamen, heftigen Vater, zwar ohne Sorge und Beschwer (*I yet had felt no age nor known no sorrow*), aber auch ohne Befriedigung und Freude. Die «reiche, gelockte Jugend» Venedig's — auch die lasterhafte — wirbt vergeblich um sie, vielleicht

zu weiterem Verdruß, zu steigender Entfremdung des Vaters. Dann tritt der Mohr in's Haus, ein Wunder fast so groß wie die, von denen er der Lebenden erzählt. Ein Held! Nicht das Auge wählt, nein, der tiefere Sinn des Ohrs sucht in seinen Worten das Gemüth und findet es lauter und gut. Welch ein Leben taucht vor ihr auf! Als zarter Knabe schon Sturm und Wetter preisgegeben, in Krieg und Gefahr gedrängt — und doch rein geblieben und bescheiden! In tiefem Mitleid neigt sich ihr Herz dem Fremden zu. Nicht ohne inneren Kampf erwächst es in ihr zur Liebe. Cassio ist ihr Vertrauter; oft hat er zu beschwichtigen, wenn sie vom Mohren nicht gut spricht:

*and so many a time,
When I have spoke of you dispraisingly
Hath ta'en your part.*

Aber einmal gewonnen, ist sie fest entschlossen und felsentreu. Sie selbst giebt ihr Herz dem Bescheidenen zu erkennen. Und auch ihre Bestimmung ist ihr klar. Sie weiß, daß sie den Vater verloren — fest, fast hart, klingt das Abschiedswort vor dem Gerichte — und daß sie allein dem Mohren angehört, «dessen Ehre und tapferem Muth sie Seele und Geschick geweiht.» So folgt sie ihm in den Krieg. Aber sie hat ihre Kraft überschätzt, sie kennt die Gefahren der Welt nicht, in die sie unerfahren tritt, sie ahnt nicht die Enttäuschung und Drangsal, die ihrer harren. Es ist der Anfang ihres Leidens, als sie, kaum vermählt, vor das Gericht der Männer treten muß und «ihres Schicksals kriegeserisch ernstes Wetter» ihre Liebe «in die Welt drommetet.» Ein Sturm trennt sie auf der Fahrt vom Gatten und in banger Furcht zittert sie um ihn. Fremd klingen, vor der Ankunft ihres Gatten, die Lästerworte Iago's an ihr Ohr. Nun erst feiert das Paar sein Hochzeitsfest. Aber roh wird es gestört; Cassio, ihr und ihres Gatten Freund, geht seines Amtes verlustig. Diese unscheinbare Sache ist ihr Verhängniß und führt sie auf die Höhe und Wende ihres Geschickes. Nun sehen wir tiefer in ihr Wesen, alle Kräfte ihrer reichen Seele werden thätig. Nicht bloß das, was sie ausspricht, bewegt sie, für Cassio zu bitten: daß sie «den Dienst, einmal versprochen, leiste bis auf den letzten Punkt», und daß sie dem Gatten ja nur zu seinem eigenen Wohle den Freund erhalten wolle — sie fühlt, still empört, die Härte des Spruchs und ihrem zarten, dankbaren Gemüthe widerstrebt diese Verdammung ihres Vertrauten. Will sie nicht auch sich und — dem Mohren den Umgang des feinen gebildeten Kavaliers erhalten, des einzigen, der die Brücke schlägt vom Jetzt zum Ehemals?

In diesen Gefühlen und Wünschen entscheidet sich leise schon ihr Loos. Ihre Güte wird verdächtigt und mißverstanden. Sie vergißt sich selbst auch ganz in der Besorgniß um den veränderten Mann. So verliert sie das Tuch. Wie die Gatten, jeder auf seinem Wunsch beharrend, erregt einander gegenüberstehn — auch Desdemona ist heftig — da wird uns mit Entsetzen klar: Sie verstehn sich nicht! Mit tiefem Schreck gewahrt sie die heidnischen Mächte des Aberglaubens in seiner Seele, sowie die stürmische Gewalt seines heißen Naturells und sie — verschließt sich. Ja, sie empfindet beleidigt die Art des Mohren und besinnt sich stolz auf sich selbst. Es ist das letzte Mal, wo sich, ähnlich wie vor Gericht, ihr Selbstgefühl hervorwagt. Gleich darauf bereut sie es tief und schilt sich selbst *unhandsome warrior*. Sie ist wieder ganz Liebe und Demuth. Noch hofft die Geängstigte auf eine gute Wendung, aber Othello's Selbstvergessenheit stürzt sie in tiefste Verzweiflung: er schlägt sie. Er thut sein Aeüßerstes und schmäht sie wie eine Dirne. Alles macht sie nur ergebener, sanfter, weicher. Einen wundervollen Zug voll tiefster Lebenswahrheit hat hier der Dichter eingeflochten. Indeß Emilia Desdemona auskleidet, schwatzen sie — Desdemona zu Tode betrübt, Emilia ahnungsvoll erregt — von Allem, von einst und jetzt, von Othello, von Barbara, von — Lodovico. Desdemona hat noch eben selbst den Zorn und Eigensinn des Gatten liebreizend gefunden. Aber kurz darauf sagt sie: «Der Lodovico ist ein feiner Mann.» Emilia: «Ein recht hübscher Mann.» Desdemona: «Er spricht gut.» Emilia: «Ich weiß» u. s. w. Man sieht, Beide vergleichen, jede in ihrer Art, was ist und was sein könnte, Beide sprechen es, tief bewegt, nicht aus; aber man fühlt, es schleicht flüchtig wie Reue über Desdemonens Seele, daß sie dieses Loos sich gewählt; aber nur einen Augenblick, und jede Bitterniß löst sich im Liede von der Weide in weiche Ergebung auf, und die Scene schließt mit dem Gebete des unschuldigsten Herzens. Es ist ihr Schwanengesang. Was folgt, ist Todeskampf. Der rasende Mohr betäubt ihre Worte, in steigender Angst, ohne Sträuben fast wird sie erwürgt. Noch einmal erwacht, verleugnet sie die That des Mohren — ihre erste und einzige Lüge.

Desdemona ist das unschuldige Opfer eines liebenden Gatten. In diesem scheinbaren Widerspruche liegt das Räthsel der Tragödie. Wie kommt Liebe zum Mord? Es hieße den Dichter völlig mißverstehn und seine hohe Tragödie auf die niedere Stufe seiner Quelle herabdrücken, wollte man auf diese Frage antworten: Durch einen Schurken, der vermittelt einer Täuschung im Helden Eifersucht

erregt. Diese Leidenschaft ist es nicht, die dem Helden verderblich, seiner Ehe tödtlich wird. Auch fällt Othello weit mehr ein Opfer der eigenen Täuschung als der Iago's. In seiner eigenen Brust sind seines Schicksals Sterne. Man muß die tiefen Gegensätze ergründen, die Othello's Wesen in sich vereinigt, um sein Denken und Wollen, um sein Verhängniß zu begreifen. Ein seltsamer Widerspruch liegt schon zwischen seiner Abstammung und seinem Berufe, ein noch größerer zwischen seiner Vergangenheit und der unmittelbaren Gegenwart. Ein Mohr aus königlichem Blute und der Feldherr einer christlichen Republik, der weltunkundige, bejahrte Krieger urplötzlich der Gatte der jungen Venetianerin. Die Kluft zwischen Herkunft und Lebensstellung hat Othello überbrückt durch seinen Willen, durch seinen Charakter; eine eiserne Zucht hält sein hohes Selbstbewußtsein in festen Schranken.¹⁾ Er kennt seinen Werth, aber er kennt auch seine Pflicht: der «Großen» Einer, wie er sich selbst bezeichnet (*the plague of great* III, 3), seiner königlichen Abstammung und Verdienste sich bewußt, fügt er sich blind und willig jeder Aufgabe seines Amtes, fühlt er sich ganz als Diener der Republik. Und er ist mit ganzer Seele Soldat. Der Krieg ist sein Element, er preist seinen «sorglos freien Stand» (*unhoused free condition*); feurig, mit geschwellter Brust begrüßt er seine Sendung:

*The tyrant custom, most grave senators,
Hath made the flinty and steel couch of war
My thrice-driven bed of down: I do agnize
A natural and prompt alacrity,
I find in hardness; and do undertake
This present war against the Ottomites.*

¹⁾ Die vielsagenden Worte Othello's (III, 3): *Chaos is come again* deutet Gervinus also: «Es war eine Zeit, wo dies Gefühl der Verstoßenheit eine innere Zerrüttung in ihm hervorrief, die er mit einem seiner kernig ausdrucksvollen Gleichnisse das Chaos nennt, und auf die er mit Schauern zurückblickt.» Es liegt kein Zeugniß vor, wonach jener Ausruf des Mohren auf einen früheren Zustand seines Inneren zu beziehen wäre; er besagt nur, wie Delius erklärt: «Das Chaos, wie es vor Erschaffung der Welt bestand, ist wiedergekehrt, der Weltuntergang ist da.» Auch ich halte das Wort in dieser ahnungsvollen Unbestimmtheit für weit bezeichnender. Es führt zu weit, das Gefühl des Mohren, durch seine Abstammung seiner Umgebung fremd zu bleiben, bis zur «Zerfallenheit mit der Welt» zu steigern. Dazu hat Othello keinen Anlaß. Die wegwerfenden Urtheile seiner Feinde Iago, Rodrigo und Brabantio kommen nicht in Betracht, wohl aber die aufrichtigen, ehrenden Aeußerungen des Dogen, des Lodovico, Gratiano, Cassio. Und Othello selbst deutet niemals etwas an, woraus man auf eine ehemalige «Paria-Lage» schließen dürfte, wohl aber spricht er von seiner kriegerischen Vergangenheit durchweg mit freudigem Stolze, von dem Staate, dem er dient, mit der Wärme eines Patrioten.

Und jene Freiheit, die ihm mehr gilt als «die Schätze der tiefen See», giebt er auf; er theilt sein Leben und seine Ehre, deren sicherer, sorgsamer Hüter er bisher allein gewesen, mit dem geliebten Weibe. Bis hierher kannte er die Welt, seine Welt und sich selbst; nun ist er in der neuen ein Fremdling, sich selbst am meisten. Sein tiefes Gefühl wird Herr über ihn. In einem solchen Impulse erhöht er den Cassio, wie er späterhin den zurückgesetzten Iago zum Begleiter Desdemona's erwählt. Noch ist er der «edle Geist, den Leidenschaft nicht regt», noch der Mann, von dem Iago fragt: «Kann er im Zorne sein?», als er dem alten Brabantio auf der Straße und im Senate gegenübersteht. Seine Würde und sein soldatisches Pflichtgefühl verlassen ihn keinen Augenblick. Aber wie tief ihn seine Hingabe an Desdemona erregt, wie sehr ihn das neue Leben, das ihm diese Liebe bringt, verwandelt hat, das zeigt der stürmische Ausbruch seines Innern, als er, der sonst so wortkarge, in sich gekehrte Mann, die Geschichte seiner Liebe erzählt. Zum ersten Male erfahren wir die dämonische Gewalt seiner mohrischen Phantasie. Und das Fremdartige, Ungewöhnliche zieht ihn auch zu Desdemonen; ihn rührt die Hilflosigkeit des Weibes:

*In faith, 't was strange, 't was passing strange,
'T was pitiful, 't was wondrous pitiful.*

Er kennt sie nicht, so wenig wie ihren stolzen Vater, von dem er in fast kindlicher Einfalt sagt: *Her father lov'd me!* — so wenig wie sonst die «große Welt», von der er selbst gesteht:

And little of this great world can I speak.

Was stürmt jetzt Alles auf ihn ein! Schon in der ersten Nacht der Angriff des Vaters, dessen Verdächtigung und schließlich der Fluch. Dann der Orkan auf dem Meere, der ihm das eben neu erkämpfte Weib wieder zu entreißen droht, und, glücklich überstanden, ihn plötzlich vor eine gänzlich veränderte Sachlage stellt. Tief erschüttert steigt er an's Land. Mit einem Ausrufe, in dem Liebe, Stolz, Mitleid und Bewunderung verschmelzen, umschließt er die Wiedererrungene: *My fair warrior!* In jähem Wechsel stürmen die Gefühle in ihm, wie es zuvor auf dem Meere um ihn getost:

*It gives me wonder great as my content
To see you here before me. O my soul's joy!
If after every tempest come such calms,
May the winds blow till they have waken'd death!
And let the labouring bark climb hills of seas,
Olympus-high, and duck again as low*

*As hells from heaven! If it were now to die,
'T were now to be most happy; for, I fear,
My soul hath her content so absolute,
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate.*

Höchstes Glücksgefühl und Todessehnsucht berühren und vermählen sich. Und hier schon ein leises Anzeichen seines Aberglaubens! Die Hochzeitsnacht wird ihm durch Cassio's Vergehn gestört. Wieder zeigt er einen höchst verhängnißvollen Zug: sein Pflichtgefühl ist starr, es macht ihn ungerecht. Hier, in der Freude des Festes, das er selbst veranlaßt, hätte er Gnade walten lassen müssen — der Freund ist viel zu hart gestraft. Schroff scheidet sich hier in Othello der Mensch und der Soldat. Und Einer weiß diese Kluft unüberwindlich zu machen, jenes starre Pflichtgefühl in's Maßlose zu steigern — Iago. Er weiß, daß Othello sein Weib, seine Liebe nur Einem opfern kann: seiner Ehre. Dieses Gefühl zur Leidenschaft zu erhitzen, ist sein tiefversteckter Zweck. Und er kennt die «Meister der Leidenschaft», die Affekte des Mohren, seinen Stolz und Eigensinn (*pride and purposes*, I, 1)¹⁾. Desdemonens Bitte an sich schon, so weiß er, muß den Feldherrn unruhig machen; denn Othello verträgt keinen Eingriff in sein Amt. Allein schon die Kühnheit, womit der Fähnrich vorgeht, verbürgt diesem den Erfolg: — könnte dies Ungeheure jemand gegen ihn unternehmen, so muß der Feldherr denken, wenn der Frevel nicht offen am Tage läge, nur ihm, dem Getäuschten unsichtbar? So wankt er schon beim ersten Ansturm des Feindes. Als bald verdunkelt ihm der Listige Blick und Einsicht. Mit dem Spiel von Schein und Sein blendet er den Un erfahrenen, mit der Vorstellung künftiger Qualen stürzt er ihn in die Abgründe der eigenen Phantasie. Noch trotz der Mohr dem Gegner und dem nahenden Verhängniß in der ganzen Unkenntniß seiner selbst, in einer dückelhaften Vermessenheit, die seine tragische Schuld ist:

*Why, why is this?
Think'st thou I'd make a life of jealousy,
To follow still the changes of the moon
With fresh suspicions? No, to be once in doubt
Is once to be resolv'd: exchange me for a goat,
When I shall turn the business of my soul
To such exsufflicate and blown surmises,
Matching thy inference*

¹⁾ Es ist dieselbe Eigenschaft, die Desdemona (IV, 3) *stubbornness* nennt.

*No, Iago;
I'll see before I doubt; when I doubt, prove;
And on the proof, there is no more but this, —
Away at once with love or jealousy!*

In diesem Widerspruche verwirrt sich schon sein Urtheil. Aber Iago weiß es zu vernichten: der offenbare Beweis von Desdemonens Heuchelei kehrt sein Innerstes um, der Stich mit ihrer «Verirrung» — wozu Iago die Worte Othello's: *How nature erring from itself* mit einer kecken Verdrehung benützt — trifft seine wundeste Stelle. Sein Blut bemeistert die Vernunft. Heiß und bitter wallt es in ihm auf. Er verwünscht seine Ehe. Noch glaubt er Desdemonen, «den Falken, fliegen lassen zu können in alle Lüfte» — wie er auch Cassio den Abschied gab! Noch glaubt er sein Loos von dem ihrigen trennen und sich «mit bitterem Hasse trösten» zu können, noch wähnt er sein Eigenstes unerschüttert. Aber bald darauf giebt er vernichtet jedem Glücke den Abschied:

*O, now, for ever
Farewell the tranquil mind! Farewell content!
Farewell the plumed troop, and the big wars,
That make ambition virtue! O farewell!
. Othello's occupation's gone!*

In seinem brütenden Aberglauben wird ihm das Tuch zum überzeugenden Beweise. Nun kennt er sich nicht mehr. Er beschwört den Haß und die Rache, die doch seiner milden Seele so fremd sind! In diesem Wahne fällt er dem Bösen vollends anheim, faßt er den tödtlichen Entschluß. Die Mißhandlung Desdemonens zeigt seinen tiefen Fall, seine gänzliche Verwandlung. Mit entsetzlichen Bildern verwirrt Iago seinen Geist; das Tuch, «das um sein Gedächtniß schwebt so wie der Rab' um ein verpestet Haus,» wird ihm zur fixen Idee. Seine Besinnung schwindet, er fällt in Ohnmacht. Nun hat ihm Iago, wie er es geplant, «Leib' und Seele verstrickt»; Othello ist sein willenloser Sklave geworden. Der einst so stolz Bescheidene erbettelt vom eigenen Untergebenen die letzte Achtung und prahlt vor dem Höhnenden:

Hörst du's, Iago?
Ich will höchst schlau jetzt den Geduld'gen spielen,
Doch, hörst du's, dann den Blut'gen!

Dem völlig Unzurechnungsfähigen muthet Iago das Unwürdigste zu — er macht ihn zum blöden Zuschauer der plumpsten Komödie — und,

während er wimmernd um die Verlorene klagt, wie wenn er noch in Iago Mitleid erregen könnte — suggeriert ihm dieser das Entsetzliche. In dieser Verfassung schreitet der Mohr zu seinem unsinnigen Verhör. Aber nachdem der wüthendste Sturm gebrochen ist, regt sich seine geknickte Seele wieder. Er braust nur noch auf, wo er Trug und Widersetzlichkeit wittert, da empört sich seine Wahrhaftigkeit und sein Selbstgefühl. Sonst ist er mild und weich; immer wieder rührt ihn Desdemonens zartes Bild. In halblichten Zuständen kommt ihm die Bedeutung seiner Liebe allmählich zum Bewußtsein. Es ist eine Läuterung, die sich in ihm vollzieht, wenn er sich in dem erschütternden Monologe selbst prüft:

*Had it pleas'd heaven
To try me with affliction; had they rain'd
All kinds of sores and shames on my bare head;
Steep'd me in poverty to the very lips;
Given to captivity me and my utmost hopes;
I should have found in some place of my soul
A drop of patience.*

Jede Entbehrung konnte er tragen, wir glauben und wissen das; aber:

*But alas, to make me
A fixed figure for the time of scorn,
To point his slow unmoving finger at! —
Yet could I bear that too, well, very well.*

Auch den Hohn? Hier stockt er und muß sein Gewissen beruhigen: *well, very well*. Er hat seinen wundesten Punkt berührt; aber, so überwindet er sich und fährt fort:

*But there, where I have garner'd up my heart,
Where either I must live, or bear no life, —
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up; to be discarded thence!*

Er hat sein wahres Loos erkannt, er fühlt, daß er in Desdemonen seinen eigenen Lebensquell hat. Aber rasch verdunkelt sich wieder seine Erkenntniß, wenn er an ihre That denkt, und er knirscht:

*Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! — Thurn thy complexion there,
Patience, thou young and rose-lipp'd cherubin, —
Ay, there, look grim as hell!*

Den Cherub der Geduld hat er angerufen — er hat kein Recht dazu, er kennt ihn nicht. — Der Mordanfall auf Cassio, dem Othello von ferne beiwohnt, schürt sein Blut, erstickt sein letztes Mitleid. Aber

der Anblick der schlafenden Desdemona erschüttert ihn wieder auf's Tiefste. «Die Sache will's» — sein äußerstes Pflichtgefühl muß er anrufen. Feierlich beschwört er sie zum Geständniß. Er ist ganz ruhig, bis er sie wieder falsch wähnt; im letzten Grimme darüber tödtet er sie. Vor Emilien vertritt er festen Muthes seine That, er fühlt sich ganz in seinem Rechte. Von Desdemonens Unschuld sodann überzeugt, bricht er in sich zusammen; selbst seine Tapferkeit fühlt er schwinden; nur wie eine Larve erscheint er sich noch, der das Leben fehlt:

But why should honour outlive honesty?

wie ein Schatten seiner selbst:

That's he that was Othello; — here I am.

In kurzer Raserei entläßt er sich gegen Iago; sonst verzehrt er sich in Reue, Scham und Schmerz, in den Qualen der Hölle, die er hinieden schon empfindet. Aber männlich fest ist sein Bekenntniß vor Lodovico, würdig seine Abbitte vor Cassio, er findet sich selbst wieder. Und so stirbt er, ganz der alte Held. Sein Selbsturtheil:

*Of one that lov'd not wisely, but too well;
Of one not easily jealous, but, being wrought,
Perplex'd in the extreme —*

erschöpft sein Leiden und seine Schuld; aber nichts bezeichnet ihn mehr als die Erzählung von Aleppo, seine letzten Worte. Hier enthüllt er den Kern seines Wesens, seine Tugend, die zugleich seine Leidenschaft ist: seine Pflichttreue, seine Ehrliche. Und so darf ihm der edle Cassio nachrufen: *for he was great of heart.*

Die Idee des «Othello».

Vergleich mit den folgenden Tragödien.

Im Anblick der Qualen Othello's mildert sich uns der Tod Desdemona's. So wie er fühlt, ist Tod Glückseligkeit — *for, in my sense 'tis happiness to die.* Strenge zieht der tragische Dichter überall die letzte Konsequenz: nur der Tod löst die Schuld und den Irrthum ihres Lebens. Beide, Othello sowohl als Desdemona, haben sich getäuscht und darum vergangen; denn nicht ohne Einsicht erscheint dem Dichter wahre Liebe möglich. Diese ist Vertrauen und Verständniß, die unweise Liebe ist Leidenschaft. Desdemona's Liebe ist blind, die Othello's ist starr; erst im Leiden erkennen sie sich und den Mangel ihrer Ehe. So erhält auch Iago, der ihren Irrthum offenbart, seine tiefe Berechtigung, er wird zum «Theil von

jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.» Durch dieses Ethos des Dichters erst wird die Begebenheit, die sich vor uns abspielt, vernünftig; erst dadurch erhebt sich die Handlung zur Idee. — Aus der That des Paares, seiner Ehe und ihren Folgen, entwickelt der Dichter nicht nur den Charakter Othello's und Desdemona's, sondern auch das Wesen sämtlicher Gestalten, die sie umgeben. So beherrscht im Othello die Begebenheit, die Handlung — «das Erste und Wichtigste» nicht bloß des antiken Dramas — alle anderen Momente. So auch nur ist es dem Dichter, wie nirgend sonst, möglich geworden, die Entwicklung der Leidenschaft des Helden von ihren ersten Anfängen bis in ihre letzten Ausklänge zu zeigen und ihr zugleich die Leidenschaften der Anderen in wohlberechneten Abstufungen und Gegensätzen unterzuordnen. Othello ist ein Gebilde von solcher Einheitlichkeit, wie es dem Dichter nicht mehr gelungen ist. Wohl übertraf es der Macbeth an Wucht der Konception dieser einzigen Heldenfigur; aber «die Handlung wird nicht dadurch einig, daß sie um Einen geht». Und mehr noch trägt der Lear — gewaltiger als die anderen Tragödien durch die Kühnheit seines seelischen Problems — diesen epischen Charakter. Nur mühsam zwingt der Dichter die Fülle des Stoffes zur dramatischen Einheit. Der Othello ist das technische und künstlerische Meisterwerk Shakespeare's.
