

Zaire und Othello

nebst einer kurzen Darstellung von Voltaires Urtheil
über Shakespeare.

Ein kritischer Versuch

von

Joseph Sturm

ordentl. Lehrer der neuern Sprachen

an der Königlichen Gewerbeschule

zu

GREFELD.

1879.



Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein
Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt
zuruft: ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden
Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen.

Lessing, Hamb. Dramat. VI, 329.

Ausg. von K. Goedeke.

I.

Voltaires Urtheil über Shakespeare.

Unter den Franzosen war Voltaire einer der ersten, welche die Aufmerksamkeit Frankreichs auf die Litteratur des Auslandes und besonders Englands lenkten. Sein vertrauter Umgang mit Bolingbroke, Pope und Swift während seines Aufenthaltes in diesem Lande hatte ihn zum Studium der englischen Sprache und der in ihr niedergelegten Geistesprodukte angeregt. In seinen philosophischen Briefen, der ersten Frucht dieser Studien, machte er seine Landsleute mit Bacon, Newton, Locke; mit Shakespeare, Otway, Pope und Addison bekannt. Aber wie überhaupt Voltaire selbst von seinen Verehrern der Tadel nicht erspart werden kann, mehr sich auf der Oberfläche des weiten Gebietes, welches seine geistige Thätigkeit zu umfassen suchte, bewegt zu haben, als in die Tiefe desselben gedrungen zu sein, ebenso muss es entschieden bezweifelt werden, dass er die englische Litteratur und besonders die poetische richtig verstanden und gewürdigt hat.¹⁾

Die damals in England herrschende philosophische Richtung machte er allerdings zu der seinigen, aber dass er beabsichtigt hätte, das System der englischen Freidenker kritisch zu untersuchen und zu ergründen, um dann weiter zu forschen, kann man schwerlich nachweisen. Er verwerthete es nur in seiner Weise, indem er, so weit der Einfluss der französischen Sprache und Litteratur reichte, als Apostel des Scepticismus und Deismus auftrat. Seine, der positiven Religion, der Kirche und Offenbarung entgegenstehende Tendenz hatte die gewünschte Nahrung und mehr als das, auch die Waffen

¹⁾ Pour lui, il a le premier jeté beaucoup de vues neuves et de vives clartés sur le génie des littératures étrangères; mais on ne peut pas dire qu'il les ait véritablement appréciées.

Villemain, Tableau de la littérature au XVIII^e siècle III, p. 322.

gefunden, die sein Witz und Spott schärfte zum Vernichtungskampfe gegen das Christenthum. Zur englischen Poesie dagegen verhielt er sich mehr ablehnend als anerkennend. Nur solche Erzeugnisse derselben vermochten seinen Beifall zu erwerben, deren Autoren sich an den französischen Classicismus anlehnten und die Poetik des Boileau als allein gültige Norm für die Dichtkunst betrachteten. Von Pope ist er des Lobes voll. Er sagt von ihm: „Pope können Sie eher verstehen,“ — als Swift, von dem Voltaire vorher gesprochen. — „Er ist der in seinen Werken geschmackvollste, korrektste und, was viel ist, der wohlklingendste Dichter, den England gehabt hat. Die scharfen Klänge der englischen Trompete hat er in liebliche Flötentöne verwandelt.“¹⁾ An Addisons *Cato* hat er zwar manches auszusetzen, aber dennoch nennt er Addison den ersten Engländer, der eine vernünftige Tragödie geschrieben. Sein *Cato* sei von Anfang bis zu Ende in dem männlichen und energischen Style Corneilles geschrieben. Er stellt den *Cato* über den *Pompejus* von Corneille und nennt ihn ein Meisterwerk bei derselben Gelegenheit, wo er es beklagt, dass die Barbarei und Regellosigkeit des londoner Theaters in die Wohlanständigkeit — sagesse — Addisons eingedrungen sei, und dass Addison sich dem, den Franzosen entlehnten Gebrauche, aufs gerathewohl hin Liebschaften in das Drama einzuflechten, anbequem habe.²⁾ Seine Ansicht über das englische Drama überhaupt lässt sich kurz zusammenfassen: Er erkennt an, dass sich hier und da ergreifende Stellen und tiefe Gedanken finden, auch dass es eine reichere Handlung als das französische Drama hat,³⁾ aber dieses stehe doch bei weitem höher durch die Schönheit der Sprache, den harmonischen Versbau und den wohlklingenden Reim sowohl wie durch die strenge Beobachtung der Regeln und einer Etikette, die nie eine Verletzung des Anstandes gestatte. Wenn er sich auch offen über gewisse Schwächen des französischen Dramas ausspricht,⁴⁾ so zweifelt er doch nie, dass die Franzosen den Engländern auf diesem Gebiete überlegen seien. In seinem zweiten Briefe

¹⁾ Voltaire, lettres philos. Tome XXIII^e p. 111. Ed. Hachette, 1869.

²⁾ Ibid. p. 95, 96, 97.

³⁾ Ibid. p. 94 Ed. H. und Discours sur la tragédie, à Mylord Bolingbroke, Tome I^e p. 207—217. Ed. H. 1866.

⁴⁾ Appel à toutes les nations: Des divers changements arrivés à l'art tragique. Tome XXV^e p. 154. Ed. H. 1869.

an Falkener aus dem Jahre 1736 gibt er den Engländern den Rath, sich den Regeln des französischen Theaters zu unterwerfen, wie die Franzosen die englische Philosophie annehmen müssten, da die Kunst zu gefallen diesen, die Kunst zu denken aber jenen zukomme.“

Den Standpunkt, welchen Voltaire dem englischen Theater überhaupt gegenüber einnahm, hielt er auch bei der Beurtheilung Shakespeares insbesondere fest.

Hettner verwirft die von Lacroix (Brüssel 1856) aufgestellte Behauptung, dass im Verhalten Voltaires zu Shakespeare zwei Epochen zu unterscheiden seien: eine Epoche freudiger Anerkennung und eine Epoche neidischer Verwerfung; bei allen Aeusserungen Voltaires über Shakespeare sei vielmehr Lob mit Tadel gemischt. Voltaire habe stets auf demselben Standpunkte dem englischen Dramatiker gegenüber gestanden, und zu keiner Zeit habe er weder uneingeschränktes Lob noch uneingeschränkten Tadel für ihn gehabt.¹⁾ Der Gegensatz in den Behauptungen von Lacroix und Hettner lässt sich, wie mir scheint, ausgleichen.

Es braucht nicht erst bewiesen zu werden, dass Voltaire, sobald seine persönliche Eitelkeit oder sein Nationalstolz oder beide zugleich verletzt wurden, sich oft zu masslos bitteren und verletzenden Aeusserungen hinreissen liess, auch wenn er dadurch mit einem früher abgegebenen Urtheil in Widerspruch gerieth. Man kann aber nicht annehmen, dass er bei derartigen Anlässen seine Meinung oder gar sein bereits feststehendes Urtheil mit einem Male geändert hätte. So wird man mit Hettner annehmen dürfen, dass Voltaire dem englischen Dramatiker gegenüber stets denselben Standpunkt eingenommen, d. h., dass er sein mehr absprechendes als anerkennendes Urtheil über ihn niemals wesentlich geändert hat. Aber es ist ebenso zweifellos, dass seine Aeusserungen des Tadels über Shakespeare in dem Masse zunahmen, als die Dramen desselben mehr und mehr Bewunderer in Frankreich fanden, und dass sie einen sehr bitteren und entschieden feindlichen Charakter annahmen, als Letourneurs Uebersetzung des englischen Dramatikers, trotz ihrer Mängel, einen ausserordentlichen Erfolg hatte. Wenn ihm von der Zeit ab auch hier oder da noch ein Wort der Anerkennung entschlüpfte, so ver-

¹⁾ Hettner, Geschichte der französischen Litteratur im 18. Jahrhundert. p. 230 u. f.

schlägt das nichts gegen meine Behauptung, sondern beweist nur, dass er seine ursprüngliche Ansicht über Shakespeare, die sich alsdann, ich möchte sagen, unwillkürlich äusserte, nicht geändert hatte. Sein Urtheil über die Shakespeare'schen Dramen war dasselbe geblieben, seine Stimmung aber war durch die zunehmende Verbreitung von Shakespeares Ruhm und besonders durch Letourneurs Erfolg und herausforderndes Auftreten verbittert worden. Dem steigenden Ansehen Shakespeares in Frankreich trat er schon durch seinen Appell an alle Nationen Europas, besonders aber in seinem Brief an die Akademie feindlich gegenüber. Villemain stellt die Entstehung des letzteren ebenso klar wie interessant dar.

Er zeigt zuerst, wie es gekommen sei, dass die schlechte Uebersetzung Letourneurs eine so grosse Verbreitung gefunden: „die Uebersättigung, nicht sowohl am Schönen als an der Nachahmung desselben — an den Werken der Epigonen von Corneille und Racine — sei so gross gewesen, dass man sich nach jenen Erzeugnissen des Auslandes hingezogen fühlte, welche die Geister durch ihre mächtige Originalität und eine Menge primitiver Schönheiten gefangen nahmen.“ Hierauf spricht er von dem beleidigenden Ton, den der Uebersetzer gegen andere Formen des Genies angeschlagen habe, deren Originalität nicht weniger mächtig und reiner als die des Shakespeare gewesen sei, und wie er zuletzt das französische Theater direkt angegriffen habe: „Zudem griff er in ziemlich schwerfälligen Epigrammen das bewährte Ansehen unseres Theaters und damit Voltaire selbst an, dessen Prunk und Zierlichkeit ungestört auf der französischen Bühne herrschten. Alles das gelangte nach Ferney, wo der alte, aber für den Ruhm des Theaters noch immer begeisterte Voltaire sein Genie durch seinen Eifer und seinen Witz überlebte und nichts besseres mehr zu Stande brachte als seine *Guèbres* und seine *Gesetze des Minos*.²⁾ Zorn und Furcht, die Geschmacklosigkeit des Uebersetzers, das Hochtrabende seiner Uebersetzung und seiner Lobeserhebungen des Shakespeare, rissen Voltaire zu einem Zornesausbruche hin, wie ich keinen leidenschaftlicheren und unterhaltenderen kenne.“

„Haben Sie sein (Letourneurs) erbärmliches Zeug, von dem noch fünf Bände folgen sollen, gelesen? Empfinden Sie Hass genug gegen

1) Villemain, *Tabl. de la lit. au 18^e s.* III, p. 330—332.

2) Tendenzstücke ohne den geringsten dramatischen Werth.

diesen unverschämten Einfaltspinsel? Dulden Sie den Schimpf, den er Frankreich angethan? Man kann nicht genug derbe Verweise, nicht genug Eselsmützen, nicht genug Schandpfähle in Frankreich finden für einen solchen Schlingel. Das Blut kocht mir in den alten Adern, indem ich von ihm spreche. Wenn er Sie nicht in Zorn versetzt hat, halte ich Sie für einen unempfindlichen Menschen. Es ist schrecklich, dass dieses Scheusal eine Partei in Frankreich hat, und was das Mass des Unglücks voll macht, ist, dass ich zuerst von jenem Shakespeare sprach, dass ich den Franzosen zuerst einige Perlen zeigte, welche ich in seinem ungeheuern Schund gefunden hatte. Ich glaubte nicht dazu beizutragen, dass eines Tages die Lorbeeren von Racine und Corneille mit Füßen getreten und die Stirne eines barbarischen Histrionen gekrönt werden würde. Bemühen sie sich ebenso zornig zu sein wie ich, sonst bin ich zu etwas Schlimmem fähig. Der Hanswurst auf der Kirmes zu Saint-Germain vor fünfzig Jahren könnte für einen Cinna oder Polyeucte gelten im Vergleiche zu den Personen dieses Trunkenboldes von Shakespeare, welchen Letourneur den Gott des Theaters nennt.“

„Glücklicher Weise,“ setzt Villemain hinzu, „hat Voltaire nichts Schlimmes unternommen, aber er machte einen Kraftstreich, indem er einen langen Brief an die Akademie schrieb, welchen d'Alembert in öffentlicher Sitzung vorlas. In diesem Briefe geht Voltaire oberflächlich alle Stücke Shakespeares durch und stellt die Sonderbarkeiten, die absurden, obscönen und schwülstigen Stellen, welche sich hier und da finden, zusammen und legt sie sammt und sonders der Akademie vor. Der Schluss dieses Briefes fand grossen Beifall. Er lautet: „Stellen Sie sich, meine Herren, Ludwig den Vierzehnten, umgeben von seinem glänzenden Hofe, in seinem Prunksaale von Versailles vor. Ein mit Lumpen bedeckter Hanswurst tritt auf und macht dieser Versammlung den Vorschlag, die Trauerspiele von Racine und Corneille für einen Taschenspieler aufzugeben, der Gesichter schneidet und glückliche Einfälle hat.“

Es ist klar, dass man auf derartige Ausbrüche einer verletzten Eitelkeit kein Gewicht legen kann, um Voltaires Ansicht über Shakespeare festzustellen. Um diese darzulegen, dürfte es dagegen zweckmässig erscheinen, verschiedene seiner wichtigsten Aeusserungen

1) Voltaire, lettre à l'Académie. T. XXX^e p. 246. Ed. H. 1869.

über den englischen Dichter, welche aus der Zeit vor seinem feindlichen Auftreten gegen denselben datiren, in chronologischer Ordnung folger zu lassen:

Ich weise hier noch einmal auf seinen schon erwähnten Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke vom Jahre 1730 hin. Auch wo er hier vom englischen Theater im allgemeinen spricht, hat er offenbar an einzelnen Stellen den Shakespeare zunächst im Auge: Er findet in den so grässlichen Stücken — die von Shakespeare sind sicher nicht ausgeschlossen — zwar bewundernswürdige Scenen, spricht ihnen aber alle die Feinheiten der Kunst ab, welche den Ruhm des französischen Theaters begründeten. Er hebt den nach seiner Ansicht wesentlichen Unterschied zwischen der englischen und französischen Tragödie hervor, welcher darin bestehe, dass jene mehr zu den Augen spräche, weil in ihr mehr Handlung sei, während in dieser ein grösserer Werth auf eleganten, harmonischen Versbau gelegt werde. Dabei verfehlt er nicht hinzuzusetzen, dass es allerdings schwerer sei, gut zu schreiben, als Mordthaten, Rad, Galgen, Zauberei und Gespenster auf die Bühne zu bringen. Auch meint er, die Kunst, natürlich die dramatische, wäre in London zur Zeit Shakespeares sowohl wie in Athen zur Zeit des Aeschylus in ihrer Kindheit gewesen, aber neben den groben Verstössen der griechischen und selbst auch der englischen Dichter fände man das wahrhaft Erhabene und eigenthümliche Schönheiten. Von Shakespeares Jul. Caesar sagt er ebendasselbst: „Mit welchem Vergnügen habe ich in London den Julius Caesar gesehen, an dem Ihre Nation seit hundertfünfzig Jahren ihre höchste Freude findet! Ich will sicher nicht die barbarischen Unregelmässigkeiten dieses Trauerspieles billigen; es ist nur zu verwundern, dass sich deren nicht noch mehr in einem Werke finden, welches in einem Jahrhundert der Unwissenheit von einem Manne verfasst wurde, der nicht einmal Latein verstand und dessen einziger Lehrmeister sein Genie war. Aber mit welchem Entzücken sah ich nicht, trotz so vieler grober Verstösse, den Brutus, wie er den von dem Blute Caesars triefenden Dolch in der Hand haltend, das römische Volk um sich versammelte und von der Tribüne herab anredete.“¹⁾

¹⁾ Voltaire, Brutus. Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke. Tome I^e p. 209—214. Ed. H. 1866.

Die Stelle, welche ich nun folgen lasse, ist von besonderer Wichtigkeit, da sie seinen englischen Briefen (1734) entnommen ist, die wohl als der getreueste Ausdruck seiner Ansichten über England und die englischen Schriftsteller gelten können:

„Shakespeare, den die Engländer für einen Sophokles halten, blühte ungefähr um die Zeit des Lopez de Vega; er schuf ein Theater; er hatte ein Genie voll Kraft und Fruchtbarkeit, voll Naturwahrheit und Erhabenheit ohne einen Funken guten Geschmacks und ohne die geringste Kenntniss der Regeln. Ich stelle eine wahre aber gewagte Behauptung auf: nämlich das Verdienst dieses Autors hat das englische Theater zu Grunde gerichtet. In seinen geschmacklosen Possen, welche man Tragödien nennt, gibt es so schöne Scenen, so grossartige Stellen, dass seine Stücke immer mit bedeutendem Erfolge gespielt wurden. Die Zeit, welche allein den Ruhm des Mannes begründet, verschafft schliesslich ihren Fehlern Achtung. Die meisten wunderlichen und riesenhaften Gedanken jenes Schriftstellers haben nach Verlauf von hundertfünfzig Jahren das Recht erworben, für erhaben zu gelten. Die neueren Autoren haben ihn fast alle nachgeahmt. Aber was bei Shakespeare beklatscht wurde, wird bei ihnen ausgezischt, und Sie können sich wohl denken, dass die Verehrung für jenen Alten in dem Masse wächst, als man die Neueren gering schätzt. Man bedenkt nicht, dass man ihn nicht nachahmen sollte, und dass der Misserfolg seiner Nachahmer nur den Glauben an seine Unnachahmbarkeit zur Folge hat. Sie wissen, dass in der Tragödie des Mohren von Venedig, einem sehr rührenden Stücke, ein Gatte seine Gattin auf der Bühne erwürgt, und dass die arme Frau, nachdem sie erwürgt worden ist, ausruft, sie sterbe unschuldig. Es ist Ihnen nicht unbekannt, dass im Hamlet Todtengräber ein Grab graben und dazu trinken, Gassenhauer singen und über die Todtenköpfe Spässe machen, wie man sie bei Leuten ihres Standes gewohnt ist; aber Sie werden darüber staunen, dass man diese Albernheiten nachgeahmt hat.“

„Sie werden sich ohne Zweifel darüber beklagen, dass diejenigen, welche Ihnen bis jetzt von dem englischen Theater und besonders von jenem berühmten Shakespeare gesprochen, Ihnen nur seine Fehler gezeigt haben, und dass keiner eine von jenen treffenden Stellen übersetzt hat, welche für alle seine Fehler um Gnade bitten.“

„Ich habe es gewagt, einige Stücke aus den besten englischen Dichtern zu übersetzen: hier eines von Shakespeare. —“ (folgt der Monolog „to be or not to be.“¹⁾)

In der Vorrede zu seinem *Tod des Caesar* (1736) heisst es: „Shakespeare war ein grosses Genie, aber er lebte in einer rohen Zeit; und man findet in seinen Stücken mehr von der Rohheit jener Zeit, als von dem Genie des Dichters.“²⁾)

In einer Rede an die französische Akademie am 9. Mai 1746 sagt er: „Dem Lopez de Vega verdankt das Spanische den Adel und Glanz seines Styles; Shakespeare, so barbarisch er auch ist, gab dem Englischen jene Kraft und Energie, welche man seitdem nicht verstärken konnte, ohne sie zu übertreiben und damit abzuschwächen.“³⁾)

Zum Schlusse noch eine Stelle aus einer seiner *Semiramis* vorgedruckten Abhandlung über das Trauerspiel (1748), welche zeigt, wie wenig er den *Hamlet* zu verstehen bemüht gewesen ist, und wie oberflächlich er über Shakespeare nach dem Massstabe seiner französischen Etikette urtheilt. „Ich bin sicher weit davon entfernt, den *Hamlet* im Ganzen zu rechtfertigen; es ist ein rohes und barbarisches Stück, dessen Aufführung der gemeinste Pöbel in Frankreich und Italien nicht dulden würde. *Hamlet* wird im zweiten und seine Geliebte im dritten Akte verrückt. Der Prinz mordet den Vater seiner Geliebten unter dem Vorwande, eine Ratte zu tödten, worauf die Heldin sich ertränkt. Man gräbt ihr auf der Bühne ein Grab. Die Todtengräber nehmen Tottenköpfe in die Hand und machen schlechte Spässe darüber. Der Prinz *Hamlet* antwortet auf ihre abscheulichen Rohheiten mit Possen, die nicht weniger widrig sind. Während dieser Zeit erobert einer von den Schauspielern Polen. *Hamlet*, seine Mutter und sein Stiefvater trinken zusammen auf der Bühne, die Tischgenossen singen bei Tische, sie zanken sich, schlagen sich und tödten einander. Man sollte glauben, dass dieses Werk der Phantasie eines betrunkenen Wilden ent-

¹⁾ Voltaire, *Lettres philos.* VIII, sur la tragédie. Tome XXIII^e p. 91—92. Ed. H.

²⁾ Voltaire, *La mort de César*. Préface de l'édition de 1736. Tome II^e p. 262. Ed. H. 1866.

³⁾ Disc. de Mr. de Voltaire à l'Académie française 1746. Tome V^e p. 186. Ed. de 1764.

sprungen sei. Aber neben jenen rohen Ungehörigkeiten, welche das englische Theater noch bis heutigen Tages so abgeschmackt und barbarisch erscheinen lassen, findet man — und diese Ungereimtheit übertrifft jene Abgeschmacktheit — Züge von einer solchen Erhabenheit, dass sie der grössten Genies würdig sind. Es ist, als ob die Natur sich darin gefallen habe, alles, was man sich Mächtiges und Erhabenes denken kann, mit dem, was Rohheit ohne Geist Niedriges und Abscheuliches an sich hat, in dem Kopfe Shakespeares zu vereinigen.“
... „Ich muss gestehen, dass unter den schönen Stellen, welche aus jenen schrecklichen Verirrungen hervorleuchten, der Geist von Hamlets Vater ein sehr wirkungsvoller Theatercoup ist.“¹⁾

Diese Citate werden, wie ich glauben darf, hinreichen, um sich einen ziemlich genauen Begriff von Voltaires Urtheil über Shakesppeare zu bilden: Als Ganzes verwarf er das Shakespearesche Drama. Zwar erkannte er ihm, eine lebhaft, reiche Handlung und Naturwahrheit zu, aber es schien ihm unkünstlerisch, barbarisch, ja gemein. Nur hier und da fand er eine schöne Scene, einen mächtigen Gedanken, eine ergreifende Stelle. Er konnte sich nicht über die Form des französischen Dramas, wie sie von Corneille und Racine ausgebildet und vom Hofe²⁾, der hohen Gesellschaft und der Akademie sanctionirt worden war, erheben. Er war, wie Villemain sagt, stets der Schüler Racines geblieben, als er das englische Theater studirte: „nicht nur die drei Einheiten, welche der strengen Schönheit des Drama's so günstig sind, nein, auch die ganze Zierlichkeit, die ganze gesellschaftliche Etikette, welche durch die Nachahmung eines glänzenden Hofes auf das Theater übertragen worden waren, betrachtete er als ein wesentliches Gesetz der Kunst. Es kam ihm nicht in den Sinn, dass die Barbarei³⁾ auch eine Form sein könne; viel weniger kam ihm der Gedanke, zwischen der Berechtigung jener und derjenigen des Geschmacks — d. h. des französischen — zu schwanken, oder sie gar als System vorzuziehen und als Beispiel aufzustellen.

¹⁾ Semiramis. Dissertation sur la tragédie. 1748. Tomé 4^e p. 12. Ed. H. 1866.

²⁾ Denn es ist unleugbar, das französische Drama ist in seiner innersten Eigenthümlichkeit Hofdrama, das Drama der Etikette.

Hettner. Geschichte der engl. Litteratur p. 80 u. f. f.

³⁾ Barbarei soll hier wohl soviel bedeuten als Regellosigkeit vom Standpunkte des französisch-classischen Dramas aus.

Noch mehr, er fragte sich nie, ob jene beredte Barbarei nicht vortrefflich auf dem Theater sein könne, wenn es sich darum handele, barbarische Zeiten und Menschen darzustellen, und ob sie alsdann nicht eine Bedingung der Wahrheit werde.¹⁾

Seine Voreingenommenheit für das französische Drama hatte ihn gehindert, tief genug in Shakespeare einzudringen, um gerade jene Vorzüge desselben zu erkennen, welche keiner aus der beschränkten Zahl der grössten dramatischen Dichter in einem höheren Grade besitzt.²⁾ Er erkannte nicht den divinatorischen Blick, mit welchem Shakespeare in die geheimsten Falten des Gemüthes gedrungen ist, und der ihn befähigte, aus den verborgenen Tiefen der Seele die Motive zu der Handlung, zur Schlingung des tragischen Knotens, zu den guten und bösen Thaten hervorzuholen, welche er mit so ergreifender Wahrheit darstellte.³⁾ Seine unerschöpfliche Kraft, Charaktere zu schaffen, scheint Voltaire nicht aufgefallen zu sein. Er scheint nicht bemerkt zu haben, wie Shakespeare, gleich einem grossen Maler, die Kunst verstanden hat, mit wenigen Meisterzügen allen seinen Charakteren den Stempel der Individualität aufzudrücken, und was das Wichtigste ist, dass diese Charaktere Menschen sind, die wir verstehen, deren Empfindung wir mitzufühlen vermögen, oder für deren Leidenschaften wir eine Erklärung finden. Die Fülle der Poesie, die Gedankentiefe der Shakespeare'schen Dramen sind ihm wohl nicht immer entgangen, aber er betrachtete sie als ein kostbares Metall, welches verborgen sei im rohen Erze einer regellosen Sprache. Er sah nicht, wie bei Shakespeare Inhalt und Form so innig miteinander verbunden sind, dass bei einer Trennung beider, jedes für sich seinen Werth und Reiz verliert, wie seine Nachahmer oft genug gezeigt haben. Stellen, welche ihm besonders gefielen, wie der Monolog „to be or not to be“ schienen ihm ungeschliffene Diamanten.

1) Villemain, *Tableau de la Lit. au XVIII^e siècle* I, p. 186 und 187.

2) Grade für die feinsten Schönheiten Shakespeares ging Voltaire Sinn und Gefühl ab. Hettner, *Gesch. der franz. Lit.* p. 233.

3) Wieland sagt über Shakespeare, „dass er unter allen Dichtern seit Homer den Menschen vom Könige bis zum Bettler, und von Julius Caesar bis zu Jak Fallstaff am besten gekannt, und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen habe.“ Wieland *Agathon B.* XII K. I, Ed. Hempel.

Das Lob, welches die Dramen Shakespeares ihm entlockten,¹⁾ kann demnach nicht als das Zeichen eines auf vorurtheilsfreiem, gründlichem Studium beruhenden Verständnisses derselben betrachtet werden.

Ich berühre nunmehr kurz diejenigen Aeußerungen Voltaires, welche bestimmt zu sein scheinen, die Dramen Shakespeares geradezu herabzusetzen. Zwei kleine englische Bücher, von welchen ein Auszug in dem Journal der Encyclopädisten erschienen war, und in denen behauptet wurde, Shakespeare sei dem Corneille und Otway dem Racine überlegen, hatten ihn 1761 veranlasst, in seinem Appel à toutes les nations de l'Europe sich an sämmtliche Leser von Petersburg bis Neapel zu wenden²⁾ und sie aufzufordern, zwischen dem Theater von Paris und demjenigen von London zu entscheiden. In diesem Schriftstücke gibt Voltaire in seiner spöttischen und entstellenden Weise zuerst einen Auszug aus Hamlet. Daran knüpft er folgende Auslassung: „So ist ganz genau die berühmte Tragödie des Hamlet, das Meisterwerk des londoner Theaters beschaffen. Das ist das Werk, welches man über den Cinna stellt. Hier sind zwei schwere Räthsel zu lösen. Das erste: Wie konnten sich so viele Wunderdinge in einem einzigen Kopfe zusammenfinden? denn ich muss gestehen, dass alle Stücke des göttlichen Shakespeare in dieser Art sind. Das zweite: Wie hat man sich dazu versteigen können, der Aufführung jener Stücke mit Begeisterung beizuwohnen, und wie ist es möglich, dass man sich noch in einer Zeit danach richtet, welche den Cato von Addison hervorgebracht hat?³⁾“

¹⁾ Ses éloges du poëte anglais, éloges dont il s'est repenti dans sa vieillesse, n'étaient que justice rigoureuse, mêlée de moqueries, et parfois, un cri d'admiration échappé à la sensibilité du grand artiste. Villemain, Tabl. de la Lit. I, 187.

²⁾ Voltaire, Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais. Tome XXV^e p. 134—156. Ed. H. 1869. Dieselbe Schrift wurde in einer Ausgabe von Voltaires Werken vom Jahre 1764 unter folgendem Titel veröffentlicht: Du théâtre anglais, par Jérôme Carré. Tome XXI^e, p. 201—231.

³⁾ Dadurch allein schon, dass Addisons Cato in der Meinung Voltaires die höchste dramatische Leistung der Engländer war, ist seine Stellung zu Shakespeares gekennzeichnet. Ich führe drei Urtheile von Autoritäten über Cato an.

„Addison hat nur eine Tragödie, (Cato) und eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiss sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke,

„Das Erstaunen über das erste Wunder wird aufhören, wenn man erfährt, dass Shakespeare alle seine Tragödien der Geschichte oder Romanen entnommen hat, und dass sein Hamlet nichts weiter ist, als der dialogisirte Roman des Claudius, der Gertrud und des Hamlet, den Saxo der Grammatiker verfasst hat, dem Ehre und Preis dafür werde.“

Die Lösung des zweiten Problems gibt Voltaire in folgender Weise: Shakespeare habe den rohen Geschmack seines Publikums gekannt und sei ihm in seinen Stücken entgegengekommen. In einem Zeitraume von 150 Jahren habe man nichts besseres gekannt als diese, und so sei die Bewunderung erstarrt und zur Vergötterung geworden. Voltaire schliesst seine Lösung mit folgender allgemeiner Reflexion: „Einige geniale Einfälle, einige glückliche Verse voll Leben und Kraft, welche sich von selbst dem Gedächtnisse einprägen, haben alles übrige übersehen lassen, und bald war der Ruf des Stückes um einiger Detailschönheiten willen fest gegründet.“ Hierauf führt er wiederum den Monolog aus Hamlet als eine solche Detail-

wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmässigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmässigkeit wird doch nie nach dem Geschmache der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennt!“ Lessing, hamb. Dramat. VI. 81.

About the merits of the piece which had so extraordinary an effect, the public, we suppose, has made up its mind. To compare it with the masterpieces of the Attic stage, with the great English dramas of the time of Elizabeth, or even with the productions of Schiller's manhood, would be absurd indeed. Yet it contains excellent dialogue and declamation, and, among plays fashioned on the French model, must be allowed to rank high; not indeed with *Athalie*, or *Saul*; but, we think, not below *Cinna*, and certainly above any other English tragedy of the same school, above many of the plays of *Corneille*, above many of the plays of *Voltaire* and *Alfieri*, and above some plays of *Racine*.

Macaulay, *Critical and Historical Essays*. Tauchnitz Ed. V, 134.

Das Urtheil des berühmten englischen Kritikers und Geschichtsforschers erscheint Hettner viel zu günstig; er sagt: „Heutzutage kann über den dichterischen Unwerth dieses Stückes nicht füglich ein Zweifel sein. Es ist eine entschiedene Einseitigkeit Macaulays, wenn er behauptet, dass dieser *Cato* nicht nur vielen Stücken *Corneilles* und *Racines* gleichkomme, sondern einige derselben sogar übertreffe.“ Hettner, *Gesch. der engl. Lit.* 259.

schönheit an. Es folgt dann unter Andern eine Persiflage auf Othello, die ich sogleich berühren werde.

Im Jahre 1764 lässt er in seinen Bemerkungen zu Shakespeares Julius Caesar noch einige lobende Worte fallen; aber augenscheinlich um die Absicht, welche ihm bei der vorgedruckten theilweise wörtlichen Uebersetzung der ersten Akte jenes Stückes leitete,¹⁾ zu verschleiern, und den Schein der Unpartheilichkeit zu retten. Seine Absicht ist jedoch unschwer aus seiner Vorrede und den die Uebersetzung begleitenden Glossen zu ersehen. In jener heisst es: „Da ich oft Corneille mit Shakespeare habe vergleichen hören, so habe ich es für nützlich gehalten, das verschiedene Verfahren zu zeigen, welches beide bei Gegenständen anwenden, die manches mit einander gemein haben. Ich habe die ersten Akte des Julius Caesar gewählt, wo man eine Verschwörung wie im Cinna sieht, und in welchen es sich bis zum Ende des dritten Actes um weiter nichts als eben um eine Verschwörung handelt. Der Leser kann ohne Mühe die Gedanken, den Styl und die Beurtheilungskraft Shakespeares mit denselben Eigenschaften bei Corneille vergleichen. Ja, die Leser aller Nationen sollen dann zwischen Beiden entscheiden. Ein Franzose sowohl wie ein Engländer könnten wohl dabei in den Verdacht der Partheilichkeit kommen. Deshalb habe ich es für nöthig gehalten, eine ganz genaue Uebersetzung zu geben, damit der Prozess richtig eingeleitet werde. Ich habe in Prosa wiedergegeben, was sich in der Tragödie Shakespeares in Prosa findet; die Blankverse habe ich durch Blankverse und fast immer Vers für Vers übersetzt; die Stellen, welche in einem familiär gemeinen Tone gehalten sind, habe ich ebenso wiedergegeben und mich bemüht, mit dem Verfasser mich zu erheben, wo er einen höhern Flug nimmt, und wo er schwülstig und steif ist, es weder mehr noch weniger zu sein, wie er.“²⁾

Ich lasse eine kleine Probe seiner Glossen folgen:

Anmerkung 3 zu I, 1: „Man darf nicht übersehen, dass Shakespeare wenig Bildung besass und das Unglück hatte, die Schauspielerlaufbahn einschlagen zu müssen. So war er gezwungen, um die Gunst des grossen Haufens sich zu bemühen. Da das Volk

¹⁾ Das Shakespeare'sche Stück ist hier bis zum Tode Caesars (III, 1.) übersetzt.

²⁾ Voltaire, Julius César. Tragédie en trois actes de Shakespeare. Avertissement du traducteur. Tome V^e p. 179. Ed. Hachette, 1866.

in England reicher ist, als anderswo, besuchte es das Theater häufiger, und Shakespeare bediente es nach seinem Geschmacke.“¹⁾)

Anmerkung 1 zu I, 2: „Shakespeare macht aus dem Senator Casca einen Possenreisser.“

Anmerkung 2 zu I, 2, die Warnung des Astrologen betreffend: „Diese Anekdote, so wie die meisten Zwischenhandlungen des Stückes, sind aus dem Plutarch genommen. Shakespeare hatte ihn also gelesen. Wie konnte er denn die Majestät der römischen Geschichte so sehr herabwürdigen, dass er jene Herren der Welt zuweilen wie Unsinnige, Possenreisser und Lastträger sprechen lässt? Aber, wie schon gesagt, er wollte dem Pöbel seiner Zeit gefallen.“²⁾)

Im Jahre 1776 richtete er an die französische Akademie den Seite 10 und 11 erwähnten Brief. 1778 legte er seine Irène derselben Körperschaft zur Beurtheilung vor; in dem Begleitschreiben wendet er sich gegen Frau Elisabeth Montague, welche Shakespeare über Corneille und Racine gestellt hatte.³⁾ Wir haben hier wohl die letzten Worte Voltaires über Shakespeare vor uns. Ich führe deshalb einiges davon an. „Es sind nun zwei Jahre her, dass Sie meine Besorgniss hoben und mich in meiner Meinung bestärkten, da Sie die Güte hatten, in einer öffentlichen Sitzung den Brief über Corneille und Shakespeare vorzulesen, welchen ich die Ehre hatte, an Sie zu richten. Ich muss darüber erröthen, dass ich diese beiden Namen neben einander stelle, aber wie ich erfahre, erneuert man jenen lächerlichen Streit in Paris. Man beruft sich auf die Ansicht der Frau von Montague, einer achtungswerthen Londonerin, die für ihr Vaterland einen sehr verzeihlichen Eifer bekundet. Sie zieht Shakespeare den Autoren der Iphigenie, der Athalie, des Polyeucte und des Cinna vor. Um ihm die Ueberlegenheit zu sichern, hat sie ein ganzes Buch geschrieben, welches mit jener Begeisterung verfasst ist, welche das englische Volk aus einigen schönen Stellen Shakespeares schöpft, die der Rohheit seiner Zeit entgangen waren. Ihr geht Shakespeare über Alles, blos um jener Stellen willen, die in der That voll Natur und Energie sind, aber fast immer durch eine gewöhnliche Ausdrucksweise entstellt werden.“ . . .

1) Ibid. p. 181.

2) Ibid. p. 183.

3) Mrs. Elisabeth Montague, Essay on the Writings and Genius of Shakespeare.

„Ach! meine Herren, gestatten Sie mir es noch einmal zu sagen, dass ich einen Theil meines Lebens damit verbracht habe, Frankreich mit den hervorragendsten Stellen aus den Werken der Autoren, welche unter den andern Völkern berühmt sind, bekannt zu machen. Ich war der erste, der ein wenig Gold aus dem Schlamme zog, in welchen das Genie Shakespeares durch seine Zeit versenkt worden war.“¹⁾

Nachdem Voltaire sodann die Namen von berühmten Gelehrten und Philosophen des Auslandes angegeben, die durch ihn in Frankreich Anerkennung gefunden hatten, fährt er fort: „Würden wir nicht dasselbe für Shakespeare thun, wenn er die Kunst des Sophokles wieder neu belebt hätte, wie Frau Montague oder ihr Uebersetzer behaupten? Würden wir nicht Herrn de la Harpe, der mit den Waffen der Vernunft für den guten Geschmack kämpft, seine Stimme zu Gunsten jenes sonderbaren Mannes erheben hören? Was aber hat er im Gegentheil gethan? Er hat die Geduld gehabt, in seiner vorzüglichen Zeitschrift zu beweisen, was Jedermann ein- sieht, nämlich dass Shakespeare ein Wilder ist, der einige, aus einer schrecklichen Finsterniss aufleuchtende, Funken Genie besitzt.“

Ich komme nunmehr auf Voltaires Appell an die Nationen Europas zurück, um seine Auslassung über Othello etwas genauer darzulegen und dann zum speziellen Gegenstand dieses kritischen Versuches überzugehen:

Voltaire wendet sich zuerst gegen einen französischen Uebersetzer des Shakespeare, indem er ironisch bemerkt, man könne sich nicht genug darüber beklagen, dass derselbe seinem Publikum die schönsten Scenen des Othello vorenthalte. Gleichzeitig auf die fehlende Einheit des Ortes und der Zeit anspielend, fährt er fort: „Mit welchem Vergnügen hätten wir die erste Scene in Venedig und die letzte in Cypren gesehen. Ein Mohr entführt die Tochter eines Senators. Jago, ein Officier des Mohren, läuft unter das Fenster des Vaters. Dieser erscheint im Hemd an demselben.“

Nachdem Voltaire von dem Gespräche, welches sich zwischen Brabantio oben am Fenster und den auf der Strasse stehenden De-

¹⁾ Voltaire, Irène. Lettre à l'Académie française T. VI^e p. 356 und 357. Ed. Hachette, 1866.

nuncianten Roderigo und Jago entwickelte, die zweideutigen Anspielungen des letztern recht derb wiedergegeben, fährt er fort: „Dieser selbe Jago begleitet den Mohren Othello und die Signora Desdemona, welche der Senat, wider des Vaters Willen, jenem zur Frau gegeben hat, nach Cypem. Kaum sind sie auf dieser Insel angekommen, als Jago es unternimmt, den Mohren eifersüchtig zu machen und in ihm Zweifel an der Treue seiner Frau zu erwecken. Der Mohr beginnt schon Unruhe zu empfinden; er überlegt.“

Voltaire nimmt nun, auch wieder in drastischer Uebersetzung aus III, 3, wo Jago seinen so meisterhaft angelegten, teuflischen Plan weiter führt, diejenigen Stellen heraus, welche, wenn sie aus dem Zusammenhange herausgenommen werden, unanständig und anstößig erscheinen müssen. Z. B.

„What sense had I of her stolen hours of lust“ und die folgenden 25 Verse, ferner die 17 Verse, in welchen Jago erzählt, dass, als er einmal mit Cassio zusammengeschlafen, dieser im Traume sein sträfliches Verhältniss zu Desdemona verrathen habe. Dann fährt er also fort:

„Auf diese so anständig entwickelten Beweise und auf den Umstand hin, dass Cassio zufällig ein Taschentuch der Desdemona gefunden hat, verfehlt der General Mohr nicht, seine Frau in ihrem Bette zu erwürgen.“

Seine Wiedergabe der erschütternden Schluss-Szene führe ich, als ein Muster der Entstellung, im Originale an:

„Allons, dit-il, meurs, putain —

Ah! Monseigneur, renvoyez-moi, mais ne me tuez pas —

Meurs, putain . .

Ah! tuez-moi demain, laissez moi vivre cette nuit!

Gueuse, si tu branles!

Une seule demi-heure —

Non, quand cela sera fait, il n'y aura plus de delai —

Mais que je dise au moins mes prières. —

Non il est trop tard. —“

Il l'étrangle; et Desdémone, après avoir été bien étranglée, s'écrie qu'elle est innocente. Quand Desdémone est morte, le sénat rappelle Othello; on vient le prendre pour le mener à Venise, où il doit être jugé. „Arrêtez,“ dit-il, „un mot ou deux . . . vous direz au sénat qu'un jour, dans Alep, je trouvai un Ture à turban qui

battait un Vénitien, et qui se moquait de la République; je pris par la barbe ce chien de circoncis, et je le frappai ainsi.“ Il se frappe alors lui-même.¹⁾

Voltaire scheint nicht gezweifelt zu haben, dass seine Carricatur des Othello den beabsichtigten Erfolg haben würde, denn er schliesst: „Der Leser ist jetzt im Stande, den Prozess zwischen der Tragödie von London und der Tragödie von Paris zu entscheiden.“

Der Prozess ist nun längst entschieden und nicht im Sinne Voltaires. Schon damals, als er das Vorstehende schrieb, war die Uhr für die europäische Herrschaft des französischen Classicismus abgelaufen. Die barbarischen Stücke des britischen Wilden sollten die Quelle der Wiedergeburt für das im Schnürleib der drei Einheiten verknöcherte und fast erstickte Drama werden, und hundert Jahre später bietet sich den Lesern der Voltaire'schen Dramen das seltsame Schauspiel dar, dass die von dem Franzosen verkannten und bespöttelten Stücke Shakespeares in fast allen Cultursprachen die Seele des Zuschauers im Theater wie des Lesers in der einsamen Stube fesseln und bis ins Innerste bewegen, während jene längst bei Seite gelegt worden sind und nur noch ein litterarisches Interesse haben. Der englische Dichterstürze thronte zu hoch, als dass ihm die Waffe des Spottes, welche Voltaire so meisterlich zu handhaben wusste, hätte treffen können.

Wenn man die gegensätzliche Stellung erwägt, welche Voltaire zu Shakespeare eingenommen hat, so fühlt man sich versucht, einen Vergleich zwischen den Dramen beider Männer anzustellen. Eine weitere Anregung zu einem solchen Versuche gibt die in der französischen Litteraturgeschichte bekannte Thatsache, dass Voltaire bei mehreren seiner Tragödien das englische Theater und namentlich Shakespeare benutzte. Ich nehme aus der Zahl der Theaterstücke beider Schriftsteller *Zaïre* und *Othello* zu einem Vergleiche heraus. Von beiden Werken gilt es als erwiesen, dass sie zu dem Vollkommensten gehören, was ihre Autoren für das Theater geschrieben haben.²⁾ Nicht minder gilt es als gewiss, dass Voltaire den *Othello* vor Augen hatte, als er seine *Zaïre* dichtete. Alle, welche

¹⁾ Voltaire, *Appel à toutes les Nat.* T. XXV^e p. 147 et 148.

²⁾ Was *Othello* betrifft, so bedarf es dazu keiner Belege. Ueber *Zaïre* sagt Villemain: *Zaïre*, c'est l'*Athalie* de Voltaire; c'est l'inspiration la plus heureuse d'un génie qui n'était par fait pour la perfection. *Tableau de la Lit.* I, 197.

über Zaïre geschrieben haben, von Lessing und La Harpe bis zu den Litteraturhistorikern und Kritikern der Gegenwart, gedenken dieses Umstandes.

Ich beabsichtige nicht, hier nachzuweisen, dass und inwieweit Voltaire den Othello benutzt hat. Auch will ich nicht entscheiden, ob einzelne Stellen aus Othello, welche sich in matter Umschreibung in Zaïre wiederfinden, als ein Plagiat zu betrachten sind. Nur das eine hebe ich hervor, dass die Rolle der Zaïre, des Orosman und des Corasmin jeden Kenner des Shakespeare'schen Stückes an Desdemona, Othello und Jago erinnern. Es ist beachtenswerth, wie Villemain, vom Standpunkt Voltaires aus, über die Beziehung beider Stücke zu einander urtheilt: „Als Voltaire den Othello von Shakespeare las, mochte er wohl, empört über die Uebertreibung in den Redefiguren, die niedrige Schreibweise, die wilde Grausamkeit Othellos, sich gefragt haben, ob er solche Bilder den gebildeten Geistern des achtzehnten Jahrhunderts und den schönen Weinerinnen der ersten Logen, wie Rousseau sagte, vorführen könne. Voltaire hatte jedoch das tief Ergreifende des Gegenstandes empfunden und wollte es benutzen. Aber zu diesem Ende muss alles geändert, alles veredelt werden. Aus dem Mohr von Venedig, dem unter den Waffen zum Manne gereiften und durch das Kriegsglück emporgekommenen Officier, muss der Sultan Asiens, der junge, glänzende Orosman werden. Die obscure Soldaten-Intrigue, welche die Eifersucht Othellos nährt, ersetzt der Dichter durch die berühmtesten Namen und die poesievollsten Erinnerungen unserer Geschichte: den heiligen Ludwig, die Kreuzzüge, den entthronten und in der Gefangenschaft sterbenden Lusignan. Die unterwürfige und in ihrer Liebe so opferwillige Desdemona ist verschwunden vor Zaïre, der selbst im Serail geachteten Gefangenen, der Tochter der Könige von Jerusalem.“

Voltaire wirft Shakespeare gänzliche Unkenntniss der Regeln vor. Es ist selbstverständlich, dass er dabei vor allem die drei Einheiten im Auge hatte. Ich vergleiche daher Zaïre und Othello zuerst mit Berücksichtigung der drei Einheiten; hierauf werde ich die Frage zu beantworten suchen: Was ist Zaïre, verglichen mit Othello, in Ansehung der ungleich wesentlichern Bedingungen der richtigen Charakterzeichnung, der Verknüpfung der Begebenheiten und der Motivirung der Handlung?

II.

„Zaire“ und „Othello“ in Rücksicht auf die drei Einheiten.

Zunächst will ich den Begriff der drei Einheiten zu präzisiren suchen. Hören wir zuerst Lessing: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und ebendenselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und ebendenselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biagsamkeit, mit einem Verstande, dass sie unter neunmalen, siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie liessen sich diesen Zwang einen Anlass sein, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, dass sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte. Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simpli-

2*

cität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müssten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen, einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen, und keiner eine besondere Verzierung bedürfte, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen oder Untergehen der Sonne hörte, in der Niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, liessen sie für einen Tag gelten.“

„Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt: bohre das Bret, wo es am dünnsten ist. — Aber ich muss meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muss ihm nicht immer nur die dickste Kante, den astigsten Theil des Bretes zeigen und schreien: da bohre mir durch! da pflege ich durchzuboehren! — Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmässigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben!“¹⁾

Wir sehen, bei den Alten waren die Einheiten der Zeit und des Orts nebensächlich, sie hatten nur den Zweck, dem Chor in seinem Verhältnisse zur darzustellenden Handlung die richtige Bedeutung zu geben. Die Einheit der Handlung war ein Hauptgesetz und von jenen unabhängig. Des Chores wegen musste die eine Handlung in Bezug auf Raum und Zeit so beschränkt sein, dass

¹⁾ Lessing, hamb. Dramat. VI, 206 und 207. Ausg. von K. Goedeke.

sie sich in der Vorstellung des Zuschauers an einem Orte und in nahezu derselben Zeitdauer zugetragen haben konnte, welche nöthig war, um sie auf der Bühne vorzustellen.

Die Dichter des französischen klassischen Dramas¹⁾ aber hatten sich zu dem Gesetze von der Einheit der Handlung auch die Einheiten des Ortes und der Zeit als nicht minder wichtige Gesetze auferlegt, ohne dazu genöthigt zu sein, da sie den Chor nicht hatten; ohne die Abhängigkeit dieser beiden Einheiten von der Handlung zu berücksichtigen und ohne die Einschränkung anzuerkennen, der sie sich durch die Annahme derselben in der Entwicklung der Handlung hätten unterwerfen müssen.

Wie sollte man eine andere Erklärung dafür finden, dass sie in die Einheiten des Ortes und der Zeit oft genug eine Handlung einzwängten, welche in Wirklichkeit eine weit grössere Ausdehnung des Raumes und der Zeit erforderte? Dabei mussten erzählende Dialoge und Monologe die Darstellung vieler zur Handlung gehöriger Begebenheiten ersetzen, wodurch diese Stücke so arm an dramatischem Leben erscheinen. Erwiesen sich die Einheiten des Ortes und der Zeit als ein ganz und gar unerträglicher Hemmschuh für die Entwicklung der Handlung, so suchte man eine Form, um die gerühmten Gesetze auf eine versteckte Art umgehen zu können, indem man, wie Corneille, den Ort auf eine ganze Stadt und die Zeit auf 24 bis 30 Stunden ausdehnte oder gar, wie Voltaire, Ort und Zeit unbestimmt liess. Bei der strikten Beobachtung der beiden Gesetze aber konnte es nicht anders kommen, als dass oft eine Unwahrheit in das Drama hineingetragen wurde, und die Umgehung musste Unklarheit herbeiführen, namentlich in Ansehung des Ortes.

¹⁾ Villemain sagt über die französische Form der Tragödie: Il n'existe dans le monde que trois formes de tragédies . . . : la forme grecque, la forme anglaise ou espagnole, qui est l'absence de forme, la libre irrégularité de l'imagination se jouant à travers tous les accidents de la vie humaine, représentés sur la scène, sans limites de temps et de lieu; enfin la forme française, création savante et originale tout ensemble, qui a voulu ressembler aux Grecs et qui en est très-éloignée, hormis ce charme et ce génie de style que Racine enlevait à Euripide, et qu'il aurait pu prendre également à Virgile, sans passer par le théâtre grec. — —

Une première et importante remarque, c'est que les trois unités (i. e. die französischen) ne sont pas dans le théâtre grec, et même ne sont pas en toutes lettres dans Aristote. — — Villemain, *Tabl. de la Lit.*, III, p. 298—302.

In beiden Fällen aber wurde die ursprüngliche Absicht jener Gesetze, durch eine grössere Einfachheit und Uebersichtlichkeit der Handlung die Täuschung zu verstärken und den Kunstgenuss zu erhöhen, nicht nur nicht erreicht, sondern oft in das Gegentheil verkehrt.

Ich kehre nach dieser kurzen Betrachtung der drei Einheiten zu meinem Thema zurück. Sehen wir zunächst, wie Voltaire in seiner *Zaïre* sich mit den Einheiten des Ortes und der Zeit abgefunden hat.

Die Tragödie spielt, wie uns der Dichter unter dem Personenverzeichnisse mittheilt, im Serail zu Jerusalem. Eine weitere Bühnenweisung in Bezug auf den Ort findet sich nur noch in der zehnten Scene des fünften Aktes. Die ganze Handlung kann aber unmöglich in demselben Zimmer oder Raume des türkischen Palastes spielen. Der Dichter muss daher innerhalb desselben einen unbestimmten Ort, un „*lieu théâtrale*,“ angenommen haben, es der Phantasie eines jeden Zuschauers überlassend, sich jedesmal den entsprechenden engern Raum vorzustellen. Diese Zumuthung an die Phantasie des Publikums ist wenig geeignet, die Illusion zu befördern. Nachdem ich mich bemüht habe, über die Vorstellung des Dichters vom Schauplatze der Handlung mir Klarheit zu verschaffen, bin ich zu dem Resultat gekommen, dass man fünfmal einen Wechsel der Scene annehmen müsse, nämlich beim Beginne eines jeden Aktes. Aber über verschiedene Unregelmässigkeiten kann man, auch bei der günstigsten Auslegung, nicht hinwegkommen.

In der ersten Scene des ersten Aktes treten *Zaïre* und *Fatime* auf, dazu kommen in der zweiten Scene *Orosman*, in der dritten *Corasmin* und in der vierten *Nerestan*. Man kann sich, nachdem man die erste Scene gelesen hat, kaum einen andern Ort denken, als den Theil des Serail, der den Frauen zur Wohnung angewiesen war. Wir finden nämlich *Zaïre* mit ihrer Freundin in einem vertrauten Gespräche begriffen, und es liegt nicht die geringste Andeutung vor, die uns berechtigte anzunehmen, dass sie sich an einem andern als ihrem gewöhnlichen Aufenthaltsorte befänden. Wir werden daher nicht fehl greifen, wenn wir den Ort für das Zimmer der *Zaïre* halten. Dem Sultan stand es nun allerdings frei, ohne Weiteres in jedes beliebige Zimmer seines Palastes einzutreten. Auffallen muss es aber, dass er in dem Zimmer einer Sclavin den aus Europa zurückkehrenden *Nerestan* empfängt, wobei er augenscheinlich seine

Würde als Beherrscher der Gläubigen zur Schau zu tragen bemüht ist. Und ein Franzose, der sich für den geborenen Richter in Sachen des Schicklichen hält, lässt einen Sultan so grübelich die Gesetze der Hof-Etikette verletzen! Ebenso ist es durch nichts begründet, dass Orosman, nachdem er Nerestan entlassen hat, auch Zaïre und Fatime aus ihrem Zimmer schickt und dort bleibt, um sich mit seinem Vertrauten zu unterhalten.

In der ersten Scene des zweiten Actes treten zunächst Chatillon und Nerestan auf; zu denselben gesellen sich in der zweiten Scene Zaïre, in der dritten Lusignan und mehrere Christensclaven und in der vierten Corasmin. Hier wird man ein für Fremde niedern Ranges oder für Untergebene bestimmtes Wartezimmer als den Ort der Handlung annehmen dürfen. Von den Christensclaven, welche in der dritten Scene auftreten, weiss man weder woher und weshalb sie kommen, noch, weshalb sie in der vierten Scene verschwunden, und wo sie geblieben sind.

In dritten Acte sehen wir zuerst Orosman und Corasmin auftreten. Von Orosman hören wir, dass er Zaïre an diesem Orte eine geheime Unterredung mit Nerestan gestatten will. Es wird uns erlaubt sein, ein Vorzimmer zu den Gemächern des Sultans als den Ort der Handlung anzunehmen. In der siebenten Scene desselben Actes gibt Orosman seinem Vertrauten gegenüber dem Zorne und Schmerze über das Betragen der Zaïre Ausdruck. Aus seinen Worten geht deutlich hervor, dass Corasmin Zeuge des Auftrittes in der vorhergehenden Scene gewesen sein muss. Hören wir:

Orosmane.

Je demeure immobile, et ma langue glacée
Se refuse aux transports de mon âme offensée.
Est-ce à moi que l'on parle? Ai-je bien entendu?
Est-ce moi qu'elle fuit? O ciel! et qu'aïge-je vu?
Corasmin, quel est donc ce changement extrême?
Je la laisse échapper! Je m'ignore moi-même.

Corasmin.

Vous seul causez son trouble, et vous vous en plaignez!
Vous accusez, seigneur, un coeur où vous réignez!

Orosmane,

Mais pourquoi donc ces pleurs, ces regrets, cette fuite,
Cette douleurs si sombre en ses regards écrite?

Si c'était ce Français . . ! quel soupçon ! quelle horreur !

Quelle lumière affreuse a passé dans mon coeur !

Helas ! je repoussais ma juste défiance :

Un barbare, un esclave aurait cette insolence !

Cher ami, je verrais un coeur comme le mien

Réduit à redouter un esclave chrétien !

Mais, parle ; tu pouvais observer son visage,

Tu pouvais de ses yeux entendre le langage ;

Ne me déguise rien, mes feux sont-ils trahis ? III, 7.

Dennoch liess Voltaire in der sechsten Scene Orosman und Zaïre allein auftreten. Corasmin hat doch nicht etwa hinter einem Vorhange gesteckt und mit Bewilligung seines Herrn den Lauscher und Beobachter gespielt ? Der Holländer Klinkhammer hat in seiner Uebersetzung der Zaïre den Fehler dadurch verbessert, dass er in der sechsten Scene auch Corasmin mit auftreten lässt. Er motivirt die Abänderung so: „ — Ook dunkt het my een misslag te zyn, (of de naam van Corasmin moest in het schryven of drukken overgeslaagen zyn) dat Orosman alleen (in het Zesde Tooneel van dat zelve Bedryf) ¹⁾ by Zaïre, op het Tooneel verschynt, daar hy aantonts in het zevende Tooneel aan Corasmin vraagt, wat of de reeden magh zyn, dat Zaïre zig op die wyze tegens hem gedraagt: Waarom ik Corasmin als den vertrouden en gemeenzaamen Vriendt van den Soudaan, met Orosman op het Tooneel doe koomen, op dat hy aldus hunne weederzydtse reedenen gehooft hebbende, beter instaat zy, om zyne Heere op desselfs vraagen, te kunnen antwoorden.“²⁾“

Des vierten Aktes erste Scene spielt, allem Anscheine nach, wieder in dem Zimmer der Zaïre, denn wir finden diese mit Fatime in vertraulicher Unterredung, und aus dem Zusammenhange kann man auf keinen andern Ort schliessen. In der zweiten Scene findet sich Orosman ein, während Fatime verschwunden ist, ohne dass angedeutet worden, weshalb sie sich entfernt hat. Beim Schlusse der zweiten Scene verlässt Zaïre das Zimmer; das ist leicht erklärlich, sie will dem Drängen ihres Geliebten um Aufschluss über ihre Wei-

¹⁾ i. e. den derden Bedryf.

²⁾ Zaïre of de Koninglyke Slavin, Treurspel, Gevolgt na het Fransche van de Hr. de Voltaire, Door G. Klinkhamer. Den Derden Druk. t'Amsteldam 1768. Voor-Reede an den Leezer. (Die erste Auflage dieser Uebersetzung erschien 1734.)

gerung ausweichen. Aber es ist nicht zu erklären, warum Orosman dort bleibt, weshalb Corasmin in der folgenden Scene ungerufen und ohne Grund dazu kommt, und die ganzen sieben Scenen dieses Aktes sich darin abwickeln. Auch ist eine andere Unregelmässigkeit zu erwähnen: Orosman sagt in der fünften Scene zu Corasmin, dass er Zaïre sehen und sprechen will.

Allez, volez, esclave, et m'amenez Zaïre.

Er wird diesen Befehl dem Corasmin ertheilt haben, denn es ist keine andere Person anwesend, da er den Melidor, der ihm in der vorhergehenden Scene den Brief Nerestans an Zaïre übergeben, hinausgeschickt hat. Auch geht aus den Worten Corasmins deutlich hervor, dass dieser den Befehl auf sich bezieht. Indessen geht er nicht hin, denselben auszuführen, sondern stellt seinem Herrn vor, es sei besser, jetzt nicht mit Zaïre zu sprechen. Dennoch erscheint Zaïre in der folgenden Scene und begründet ihr Auftreten in dieser Weise:

Seigneur, vous m'étonnez; quelle raison soudaine,
Quel ordre si pressant près de vous me ramène?

Was die Feststellung des Ortes im fünften Akte betrifft, so ist hier der Vermuthung der freieste Spielraum gelassen. Es ist um so schwerer, sich hier bestimmt auszusprechen, weil man nicht innerhalb des Aktes noch einen Scenenwechsel annehmen kann, da die Bühne niemals leer bleibt. Ist der Ort, wo Orosman, Corasmin und der Selave in der ersten Scene auftreten, wo Zaïre in der fünften ihren Bruder zu erwarten verspricht, und wo sie in der neunten von Orosman ermordet wird, derselbe, in welchem Raume des Palastes ist er alsdann zu suchen? oder liegt er etwa draussen auf dem Hofe oder im Garten?

In der fünften Scene dieses Aktes wiederholt sich das unbegründete Abgehen einer Person. Zaïre hatte der Fatime den Auftrag gegeben, ihrem Bruder entgegen zu gehen, um ihm den Weg zu zeigen: sie wollte ihn an dem Orte, wo sie sich jetzt befand, erwarten. Sie selbst verlässt diesen Ort ohne Grund, und von Fatime erfährt man gar nicht, ob sie den Auftrag ausgeführt hat. Für den Dichter war allerdings ein Grund vorhanden, die Beiden abgehen zu lassen. In der folgenden Scene tritt nämlich Orsoman auf, um sich von dem Selaven das Resultat seiner Spionage bei Zaïre berichten zu lassen. Da durften jene doch nicht dabei sein.

Man sieht, die Einheit des Ortes ist dem Dichter theuer zu stehen gekommen.¹⁾

Was die Dauer der Zeit betrifft, in welcher Voltaire die Handlung geschehen lässt, so ist darüber kein Zweifel zulässig. Zaïre sagt in der dritten Scene des fünften Aktes:

Qu'ai-je à lui reprocher?

C'est moi qui l'offensais, moi qu'en cette journée

Il a vu souhaiter ce fatal hyménée;

Man kann die Möglichkeit zugeben, dass die Begebenheiten, aus welchen die Handlung zusammengesetzt ist, an einem Tage zusammentrafen; wahrscheinlich ist es nicht. Hier nur ein Bedenken: Sollte es denn wahrscheinlich sein, dass eines Tages, des Vormittags etwa, der Geliebte zu seiner Geliebten kommt, sie nochmals fragt, ob sie ihm von Herzen zugethan sei, und dass, nachdem diese die Frage bejaht, jener sie auffordert hinzugehen und sich bereit zu machen, er werde unterdessen die Hochzeitsfeier anordnen, heute noch solle zur Vermählung geschritten werden, während vorher der Zeitpunkt für dieselbe gar nicht bestimmt gewesen ist? So liegt doch die Sache hier. Auch drohten dem Liebesbunde keine Gefahren, welche eine Beschleunigung der Heirath hätten räthlich erscheinen lassen.

Bei Zaïre, dem unschuldigen, zarten, den Kinderjahren kaum erwachsenen Mädchen, müssen wir die jungfräuliche Schüchternheit in ihrer ganzen Zurückhaltung voraussetzen. Und wenn ihr Geliebter auch der Sultan ist, der zu befehlen pflegt, wo andere Sterbliche nur hoffen und bitten, so müsste der Dichter ihn uns hier als zartfühlenden, rücksichtsvollen Bräutigam darstellen, der er ja auch sein will. Das Zartgefühl aber forderte, dass er seiner Braut einige Tage Zeit gelassen; die jungfräuliche Schüchternheit verlangte es, dass Zaïre um einen kurzen Aufschub gebeten hätte. Aber weder von dieser Schüchternheit bei Zaïre, noch von jenem Zartgefühl bei

¹⁾ Lessing hat wohl zweifelsohne die nachgewiesenen Unregelmässigkeiten im Auge, wo er sagt: „Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivirten Auftreten und Abgehen der Personen sehr wohl angemerkt.“ Hamb. Dramat. VI, 78. Leider ist es mir nicht gelungen, die angezogene Kritik des Holländers Duim, zum Zweck der Vergleichung, zu erhalten.

Orosman erfahren wir etwas. Eben so wenig fällt es dem Sultan ein zu fragen, ob seine Braut in den wenigen Stunden, die ihr gelassen waren, mit ihren Vorbereitungen zu Ende kommen kann. Die Vermählung sollte mit aller Pracht gefeiert werden:

Orosmane.

— — — et je vais ordonner

La pompe d'un hymen qui vous doit couronner. I, 4.

Dazu bedurfte die Braut des Osmanenfürsten einer Ausstattung, welche die arme Slavin nicht besitzen, und die in so kurzer Zeit schwerlich zu Stande gebracht werden konnte. Ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn ich behaupte, dass diese Hochzeit, welche so eilig ins Werk gesetzt werden sollte unter Umständen, die keine Eile nöthig machten, weniger in ein Trauerspiel als in ein Märchen zu gehören scheint, wo das Ausserordentliche und Unerklärliche am Platze ist.

Alle diese Schwächen, die mit der mechanischen Beobachtung der Einheiten des Ortes und der Zeit in der gleichen Verbindung stehen wie die Wirkung mit der Ursache, finden wir in Shakespeares Othello nicht. Shakespeare, der von dem griechischen Theater keinen Begriff hatte und ebensowenig auf die Einrichtung des Chors verfiel, wählte zu seinen Stücken Fabeln, die eine längere Zeit umfassten, und in denen der Schauplatz der Handlung mehrfach wechselte. Er gestattete sich einen so oftmaligen Wechsel des Ortes und eine so lange Dauer der Zeit, wie sie der Gang der Handlung in seinen Dramen naturgemäss forderte. So blieb er natürlich und wahr, und er steht in dieser Hinsicht den Griechen näher, wie die Franzosen; denn auch die Griechen blieben innerhalb der Grenzen, die sie durch ihre Gesetze der Dramatik dieser Kunst gezogen hatten, der Wahrheit und Natur getreu. Allerdings beschränkten jene Gesetze sie in der Wahl und Gestaltung der Fabel, sie waren ihnen ein Anlass, die Handlung zu vereinfachen. Eine solche Beschränkung kannte Shakespeare nicht, und damit ist ein Hauptunterschied zwischen seinen und den griechischen Dramen angedeutet.

So hat sich Shakespeare auch im Othello keinen Zwang in Bezug auf Ort und Zeit der Handlung aufgelegt. Nicht nur, dass der Schauplatz innerhalb derselben Stadt mehrfach wechselt; zwischen dem ersten Akte und den folgenden liegt das Meer. Der Dichter fordert von dem Leser oder Zuschauer des Stückes, dass er demselben

auf den Flügeln der Einbildungskraft von Venedig nach Cypern folge. Voltaire und die Anhänger der französischen Einheiten sind es nicht allein, welche daran Anstoss genommen haben. Ein neuerer deutscher Dramatiker, dessen Lustspiele sich eines guten Klanges erfreuen, rügt diesen Umstand; er sagt: ¹⁾ „Schon der ganze erste Akt ist gänzlich überflüssig. Er enthält die Abreise nach Cypern. Warum muss das Stück in Cypern spielen? Es konnte eben so gut in Venedig spielen. Und wenn es in Cypern spielen soll, warum muss es in Venedig anfangen, wo für die Handlung gar nichts geschieht.“

Also! „Warum muss das Stück in Cypern spielen?“ Ich denke mir, Lessing würde darauf geantwortet haben: „Es ist dem Dichter sein gutes Recht, sein Stück spielen zu lassen, wo es ihm beliebt, wenn er nur seine guten Gründe für die Wahl des Ortes hat.“ Es lassen sich aber mehrere Gründe dafür anführen, dass Shakespeare, seiner Quelle gemäss, das Stück in Cypern spielen lässt. Hätte er dasselbe in Venedig spielen lassen, so würde die selbstlose Hingabe der Desdemona, die sich gerade darin ausspricht, dass sie Othello zu Liebe alles, ihre geliebte Vaterstadt, ihr elterliches Haus, verlässt, und wodurch die Tragik des Stückes so ergreifend wirkt, nicht in dem Grade zum Ausdruck gekommen sein. Ferner hätte Shakespeare die Fabel gänzlich umarbeiten müssen, wenn er das Stück in Venedig wollte spielen lassen. Nun ist es aber eine schwer zu beantwortende Frage, ob die nach Venedig verlegte und umgearbeitete Fabel der tragischen Absicht des Dramas in dem Grade entsprochen haben würde, wie es die uns vorliegende Fabel wirklich gethan hat. Die Frage könnte meines Erachtens ausser dem Dichter nur derjenige beantworten, der den Beruf und die Kraft in sich spürte, das Trauerspiel umzuarbeiten und es nach Venedig zu verlegen.²⁾

¹⁾ R. Benedix, *Shakespearomanie*, p. 391.

²⁾ Der Franzose Ducis, welcher einige Jahre nach Voltaires Tode einen so grossen Erfolg mit seinen freien Bearbeitungen Shakespeare'scher Trauerspiele auf der Pariser Bühne erzielte, hat auch den Othello nach französischem Zuschnitt umgearbeitet. „Othello ou le More de Venise, Tragédie par le Citoyen Ducis. Représentée, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République, le lundi 26 novembre 1792, l'an premier de la République. Ed. à Paris, chez Barba, Libraire. An cinquième (1796, vieux style). Die Handlung spielt ausschliesslich in Venedig. Die Fabel ist demgemäss ganz umgearbeitet. Aber Niemand wird behaupten wollen, dass diese Arbeit, so aner kennenswerth sie auch ist, die überwältigende Wirkung des Originals erzielt,

Aber, „Warum muss es in Venedig anfangen, wo für die Handlung gar nichts geschieht?“ Das ist ein positiver Vorwurf, der fast aussieht, wie die Uebertragung der kaustischen Bemerkung Voltaires „Avec quel plaisir nous aurions vu la première scène à Venise et la dernière en Chypre!“ in gutes, ehrliches Deutsch. Allerdings, wenn in Venedig für die Handlung gar nichts geschähe, so wäre der erste Akt ein Akt zweckloser Willkür, und der Dichter hätte besser gethan, den Ort der Handlung auf Cypern zu beschränken und den Inhalt des ersten Aktes in einer kurzen Expositions-Scene zusammenzufassen. Ich wage es dagegen, die Meinung zu äussern, dass in Venedig für die Handlung sehr viel geschieht, dass der erste Akt die vorzüglichste Exposition ist, die man sich denken kann, so vorzüglich, dass sie keineswegs durch eine Expositions-Scene auf Cypern ersetzt werden könnte. In Folgendem versuche ich, die Bedeutung des ersten Aktes darzulegen und damit die Anordnung des Dichters rücksichtlich des Schauplatzes der Handlung zu rechtfertigen.

Shakespeare legt seinen Personen keine langen Erzählungen in den Mund, um die Zuschauer mit der Situation bekannt zu machen. Fast Alles in der Exposition ist wirkliches Leben. Man sieht die Verhältnisse entstehen, unter welchen die Handlung den tragischen Verlauf nehmen musste; vor unsern Augen offenbaren sich die Charaktere, welche bewusst oder unbewusst dazu beitrugen, dass jene schreckliche Höllensaat der Eifersucht zur thränenvollen Ernte reifte.

In der ersten Scene lernen wir Jago, Roderigo und Brabantio kennen. Aus einem Zwiegespräch, welches jene, wohl von einem nächtlichen Gelage heimkehrend, führen, erfahren wir, dass Othello den Cassio zu seinem Lieutenant gemacht und dadurch den Hass und Neid Jagos erweckt hat, der, als der ältere im Dienste, ein grösseres Recht auf die Stelle zu haben glaubt. Gekränkter Ehrgeiz hatte den Hass und Neid in Jago angefacht; aber die Quelle dieser finstern Leidenschaften liegt in seinem von kalter Selbstsucht beherrschten Gemüthe. Ihm erscheint die Treue als die Schwachheit eines Thoren. Er sagte dem Roderigo ohne Umschweife, dass er nur

und Ducis war ein echtes, ursprüngliches Dichtergenie; er unterzog sich mit aufrichtiger Begeisterung der Aufgabe, den Shakespeare seinen Landsleuten zugänglich zu machen. S. Villemain, *Tableau de la Lit.* III, p. 335—349 über Ducis.

seinen Vortheil im Auge habe, indem er dem Othello diene. Jene, die ihren Dienst lieb gewinnen und treu darin ausharren, sind in seinen Augen „Schelme und Gesindel,“ welche, „Lastthieren gleich, Peitschenliebe haben müssten.“ Er bekennt sich als einen von jenen, die ihrem Herrn nur den Schein des Dienstes widmen, und wenn sie ihr Schäfchen ins Trockene gebracht haben, sich selber huldigen.

Den Hass gegen seinen Herrn bekundete er zunächst dadurch, dass er den in Desdemona verliebten Roderigo reizt, dem Brabantio die Entführung seiner Tochter mitzuthemen. Es folgt sodann die Scene unter dem Fenster des Senators. Nachdem Jago seine boshafte Absicht erreicht hat, zieht er sich zurück, um nicht erkannt zu werden, die Führung des empörten Vaters, der seine Dienerschaft und seine Verwandten aufbieten lässt, um die verirrte Tochter aufzusuchen, Roderigo überlassend, welchem er den Aufenthalt der heimlich Vermählten verrathen hat.

In der zweiten Scene zeigt Jago, dass er die Kunst des Heuchelns versteht. Er spielt bei Othello den redlichen Diener und spricht mit Entrüstung von den verächtlichen Ausdrücken, die man gegen seinen Herrn habe fallen lassen. Er würde ihn blutig gerächt haben, wenn sein Gewissen nicht so zart sei:

Though in the trade of war I have slain men,
Yet do I hold it very stuff o'the conscience,
To do no contriv'd murder: . . . I, 2.

Er warnt Othello vor Brabantio, der seinen ganzen Einfluss aufbieten werde, ihn von seiner Gemahlin zu scheiden.

Othello zweifelt nicht im Mindesten an der Aufrichtigkeit Jagos. In seiner Antwort finden wir das Selbstvertrauen des Mannes, der seiner Thatkraft die hohe Stellung, die er einnimmt, verdankt. Dem Patrizierstolze Brabantios hält er seine Verdienste um den Staat entgegen, die ihn — von seiner königlichen Herkunft abgesehen — allein schon berechtigten, ein so hohes Glück, wie er in dem Besitze der Desdemona erlangt habe, zu beanspruchen.

Dem Brabantio, der unterdessen mit seinen Leuten herbeigekommen ist und ihn mit Vorwürfen überhäuft, tritt er mit der Besonnenheit des überlegenen Mannes gegenüber und bedeutet ihm auf seine Forderung, der Nachtwache ins Gefängniß zu folgen, dass der

Wille des so eben versammelten Senates, welcher ihn zu einer wichtigen Sitzung beschied, doch wohl höher zu achten sei.

In der dritten Scene finden wir den Senat versammelt. Der Dichter zeigt uns die Republik in drohender Kriegsgefahr. Ein Bote nach dem andern traf von Cypern und Rhodus ein und berichtete von der türkischen Flotte, welche der eine auf diese, der andere auf jene Insel zusteuern liess, bis endlich der Widerspruch in den Nachrichten sich aufklärte. Aber wozu dieser Aufwand theatralischer Mittel: der in der Nacht versammelte Senat, das Eintreffen der Eilboten von der bedrohten Insel, die türkische Flotte, die Sendung Othellos nach Cypern, wozu das alles, da im zweiten Akte die türkische Flotte vom Sturme zerschellt und aus dem Kriege nichts wurde? — Ein sehr wichtiges Moment für die Motivirung der Handlung wurde dadurch gewonnen: Es gehörte nämlich mit zur Motivirung derselben, wie ich sogleich zeigen werde, dass Othello von vornherein als ein hervorragender Mensch erschien. Wie hätte das aber wirksamer geschehen können, als dadurch, dass Venedig in einem Augenblicke grosser Gefahr dargestellt wurde, dass in diesem Augenblicke der Senat in der Tüchtigkeit Othellos, in dem Vertrauen, welches das ganze Volk in ihn setzte, die beste Gewähr für den glücklichen Ausgang der Krisis sah? Eine erzählende Expositions-Szene auf Cypern würde diese Wirkung kaum annähernd erzielt haben.

Aus einem zweifachen Grunde aber trägt das Hervortreten Othellos zur Motivirung der Handlung bei: Zunächst findet der Zuschauer in der Bedeutung Othellos eine Erklärung dafür, dass der Doge und der Senat so bereitwillig für den Mohren Partei ergriffen. Wenn man aus der schlichten Erzählung Othellos, die ausserdem von Desdemona bestätigt wurde, auch die Ueberzeugung gewinnen musste, dass er in ehrenhafter Weise sich die Zuneigung seiner Gattin erworben, so würde der Doge dennoch die Entführung der einzigen Tochter des angesehenen Senators schwerlich so leicht genommen haben, wenn Othello nicht in seinen Verdiensten einen beredten Anwalt gehabt hätte, wenn die Umstände ihn nicht unentbehrlich gemacht hätten. — Ferner wird auch die Liebe Desdemonas begreiflicher.

Um dieser Liebe den Charakter des Aussergewöhnlichen zu vindiciren, braucht man nicht anzunehmen, Shakespeare habe in Othello einen Neger mit allen seinen für den Weissen abstossenden

körperlichen und geistigen Eigenthümlichkeiten auf die Bühne bringen wollen, denn dann hätte die Liebe Desdemonas etwas mit der natürlichen Empfindung Unvereinbares an sich gehabt. Ich glaube, man darf annehmen, dass Shakespeare ihn, seiner Quelle gemäss, als einen Sohn Mauretaniens betrachtete. Die dunkle Hautfarbe, die etwas aufgeworfenen Lippen genügten für seine Hassler und Neider, ihn als ein Scheusal an Hässlichkeit zu verschreien. Das sieht dem Hasse und Neide ähnlich. Es scheint mir, dass die Maler, welche den Othello dargestellt haben, die Intention des Dichters richtig auffassten, denn sie stellen den Mohren als einen Mann von schönem Wuchs und kräftiger Haltung dar, dessen ganze Erscheinung den Helden und Heerführer verräth. Allerdings mit dunkler Hautfarbe und aufgeworfenen Lippen; aber aus der kräftigen Stirne, den ausdrucksvollen, markirten Zügen spricht ein bedeutender Geist mit starkem Willen und der Kraft, zu gebieten.¹⁾

Nach europäischen Begriffen von körperlicher Schönheit und Liebenswürdigkeit des Benehmens besass er nicht die äussern Vorzüge, welche ein junges, unerfahrenes Frauenherz bei der ersten Begegnung zu bestechen pflegen. Das genügt vollkommen, um die Frage anzuregen, wie konnte die junge, schöne und feingebildete Tochter des Senators den dunkeln Afrikaner, den rauhen Krieger und emporgekommenen Abenteurer lieben, der ihr an Jahren weit voraus war? Die einzige Antwort, welche uns befriedigen kann, ist die: Die Bewunderung seiner gewaltigen Persönlichkeit, seiner Grösse, seiner Thaten und seines Ruhmes erweckte ihr Interesse, war der Anfang, die Quelle ihrer Theilnahme für ihn. Und damit der Zuschauer das verstehe, es gleichsam mitempfinde, führt der Dichter ihn uns gleich im ersten Akte als einen Mann vor, von dem ein ganzer Staat in bedrängter Lage, vom höchsten Leiter bis zum gewöhnlichen Bürger, Heil und Rettung erwartet. Damit stimmt auch die Erzählung Othellos von seiner Liebeswerbung überein. Aus seinem Munde vernahm sie die Geschichte seines wechselvollen Lebens. Die Leiden seiner Jugend, die Beschwerden, welche er erduldet, die Kämpfe, welche er bestanden, entlockten ihr Thränen des Mitleids. Da er als Gast im Hause ihres Vaters erschien, hatte sie in persönlichem

¹⁾ In den Shakespeare-Illustrationen von John Gilbert hat Othello sogar eine fast kaukasische Gesichtsbildung.

Umgänge mit ihm seinen hochherzigen Sinn kennen gelernt. Mit der Bewunderung seiner Thaten, der Achtung für seinen Charakter verband sich das innigste Mitleid mit seinen Schicksalen, und es erfolgte, was Othello am Schlusse seiner Erzählung berichtet: Sie liebte ihn, weil er Gefahr bestanden; er liebte sie, um ihres Mitleids willen.

My story beiny done,
She gave me for my pains a world of sighs:
She swore, — in faith, 't was strange, 't was passing strange;
'T was pitiful, 't was wondrous pitiful:
She wish'd she had not heard it; yet she wish'd
That heaven had made her such a man: she thank'd me;
And bade me, if I had a friend that lov'd her,
I should but teach him how to tell my story,
And that would woo her. Upon this hint I spake;
She lov'd me for the dangers I had pass'd,
And I lov'd her, that she did pity them. I, 3.

Aber noch tiefer und umfassender ist die Motivirung der Handlung im ersten Akte begründet. Hier schon sind die Faktoren gegeben, welche zusammenwirken sollten, um die Eifersucht Othellos so riesengross und verderblich heranwachsen zu lassen. Dahin gehört vor Allem das Verhältniss, in welches die Liebenden, nicht ohne ihre Schuld, zu Brabantio traten. Brabantio hegte ein ungerechtes Vorurtheil gegen Othello. Auch dürfen wir annehmen, dass dieses Vorurtheil die mächtigste Triebfeder zu seinem harten Betragen gegen Desdemona und Othello war. Aber er hätte doch auch begründete Bedenken gegen die Wahl seiner Tochter vorbringen können. Auf der andern Seite hatten jene die kindliche Pflicht durch ihre heimliche Vermählung verletzt. Das hätten sie bedenken sollen, als Brabantio zu masslosem Zorne sich hinreissen liess. In letzter Stunde hätten sie wenigstens den Versuch machen müssen, den beleidigten Vater zu versöhnen. Das Band, welches allen Völkern heilig ist, das Band, welches Kindespflicht und Elternliebe flechten, sehen wir kalt und unbarmherzig zerrissen. Die Gatten, welche sich so eben zum ewigen Bunde vereinigt haben, treten den neuen Lebensweg an, indem sie sich gewaltsam losreissen von dem Elternhaus, der heiligen Stätte, die in den Stürmen des Lebens ein Zufluchtsort sein sollte. Ohne den Segen des Vaters ziehen sie hinaus ins Leben.

Und derjenige, dessen Segen sie hätten erfehlen müssen, bleibt einsam zurück, geknickt in seiner Lebenskraft, das Herz voller Bitterkeit gegen sein einziges Kind. — Konnte eine Vermählung unter solchen Umständen die Gewähr für ein dauerndes Glück bieten? War die Erinnerung an die gewaltsame Trennung nicht ein Gifftropfen in der Schale ihres Glückes, der früher oder später seine Wirkung zeigen musste? Ein verhängnisvolles Wort entrang sich dem tiefgekränkten Vaterherzen, ungerecht und grausam, aber auch unheilverkündend:

Look to her, Moor, if thou hast eyes to see:
She has deceiv'd her father, and may thee.

Kurz und energisch weist Othello die verdächtigende Warnung Brabantios ab: „My life upon her faith.“

Dennoch beschleicht uns eine bange Ahnung: Wird die Saat des Misstrauens, welche jetzt auf unfruchtbaren Boden fällt, nicht später, unter andern Umständen, Nahrung finden? Schon beim Schlusse dieses Aktes gewinnt die Ahnung die bestimmte Gestalt der Befürchtung, nachdem Jago seine Absicht verrathen hat, Cassio, Othello und Desdemona in dasselbe Netz zu verstricken und alle zusammen zu verderben. — Unser Interesse ist aufs lebhafteste angeregt. Bereitwillig folgen wir der fernern Entwicklung des Stückes. Was ist für den Geist die räumliche Entfernung, wenn ihn ein wahrer Dichter auf den Schwingen des Genius in das Reich der Poesie emporhebt!

Das ist die grosse Bedeutung des ersten Aktes, dass man in ihm die Grundlage sehen muss, welche dem grossartigen Trauerspiel, das sich darauf aufbaut, in allen Theilen vollkommen entspricht. Gegen einen solchen Vorzug tauscht man gerne die Beobachtung von Regeln ein, wie die von den Einheiten des Ortes und der Zeit.

Betrachten wir die beiden Trauerspiele im Punkte der Einheit der Handlung, so bietet sich uns eine andere Wahrnehmung dar. Wir sehen, dass diejenige von den drei Einheiten, die seit der Zeit der Griechen überall als eine besondere Zierde gegolten hat, wo die dramatische Composition sich zu einer gewissen Vollkommenheit erhob, die auch in der Gegenwart als ein wesentliches Gesetz in der Dramaturgie anerkannt wird: dass die Einheit der Handlung im Othello strenge festgehalten wird, während viel daran fehlt, um von Zaïre dasselbe sagen zu können. Freilich kann man nicht von der Handlung im Othello behaupten, dass sie auf ihre nothwendigsten Bestandtheile eingeschränkt sei. Die Scene unter dem Fenster Brabantios, I, 1.

die Versammlung des Senates zu Venedig, I, 3. die Scene am Hafen in Cypern, II, 1. und vielleicht noch das eine und das andere hätten theils wegfallen, theils kürzer gegeben werden können, ohne der Vollständigkeit der Handlung Eintrag zu thun. Aber diese Ausschmückungen sind darum nicht zwecklos. Schon vorher habe ich zu zeigen versucht, von welcher Bedeutung jene Scenen des I. Actes für Exposition und Motivirung der Handlung sind. Aber in diesen und allen derartigen Zusätzen bei Shakespeare glaube ich noch eine andere Absicht zu erkennen. Seine Stücke sind in der That ein Abschnitt aus dem Leben nicht nur der Hauptpersonen, sondern der ganzen Umgebung, in der sie sich bewegen, ja oft ganzer Staaten und Völker. Nicht als ob das bei andern Dramatikern alter und neuer Zeit niemals der Fall sei; aber bei manchen der ausgezeichnetsten Dichter, besonders der Griechen, rühmt man es als einen Vorzug, dass sie die Handlung ihrer Stücke alles entbehrliehen Beiwerkes entkleiden, und das Volk, die Zeit, die Umgebung, woraus sie genommen sind, im Reden und Handeln der Hauptpersonen sich spiegeln lassen. Shakespeare aber bringt die ganze Umgebung, wie sie denkt, empfindet und handelt, ja oft das ganze Volk mit allem, was es bewegt, auf die Bühne.¹⁾ Von diesem Gesamtleben hebt sich die Handlung ab. Er greift sie nicht heraus, um sie abgesondert von den begleitenden Nebenumständen, von den Beziehungen mit dem allgemeinen Leben darzustellen. Er lässt diese Verbindung auch auf der Bühne bestehen und begnügt sich nicht damit, sie bloss anzudeuten, sie in unbestimmter Ferne zu zeigen. Und nicht zum geringsten Theile eben deshalb, weil er in der Darstellung des Gesamtlebens ein so grosser Meister ist, haben seine Stücke, wenngleich die Leidenschaften, die guten, wie die bösen, welche ihre Handlung zu Wege bringen, oft in übermenschlicher Grösse und Gewalt erscheinen, den ihnen eigenthümlichen Charakter der Realität, die Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit. Ich glaube mich der Anwendung dieser allgemeinen Bemerkung auf den Othello überheben zu dürfen, da sie sich von selbst gibt. Aber alle jene Nebenumstände thun der Einheit der Handlung in diesem Stücke keinen Eintrag. Nachdem der erste Akt die Exposition gebracht und am Schlusse die Ankündigung des drohenden Unheiles gegeben, ist unser Interesse keinen Augenblick getheilt.

¹⁾ Wie in Julius Caesar.

Unter immer wachsender Theilnahme sehen wir, wie eine Begebenheit in die andere greift, eine That die andere erzeugt, um die Entstehung, das Wachsen und die Folgen der Eifersucht, die Vernichtung des reinsten Liebesglückes durch diese verderbliche Leidenschaft zu zeigen; und die Empfindungen, die in uns erweckt werden: der Abscheu vor Jago, die Bewunderung für die hingebende Liebe Desdemonas, die Furcht und das Mitleid, welche uns das traurige Schicksal Cassios und Desdemonas einfösst, der Schmerz, den wir bei dem unsagbar elenden Seelenzustande Othellos mitempfinden, der Schrecken, der uns ergreift, wenn wir sehen, wie er in seiner rasenden Leidenschaft „die süsseste Unschuld mordete, die je Augen aufschlug“ und zuletzt Hand an sein eigenes Leben legte — alles das hat seinen Grund und Ausgang in der einen Handlung des Stückes.

In *Zaire* hingegen ist die Einheit der Handlung nicht streng durchgeführt. — Nach der Absicht des Dichters sollen die verschiedenen Begebenheiten des Stückes zusammenwirken, um die Eifersucht Orosmans zu erwecken. Die Entstehung, das Anwachsen und die Folgen der Eifersucht sollen auch hier die eigentliche Handlung bilden; denn der Dichter hat die verschiedenen Begebenheiten künstlich so miteinander verknüpft, dass dadurch am Ende des dritten Actes die Eifersucht Orosmans erregt wird. Nicht als ob irgend Jemand die Absicht gehabt hätte, ihn eifersüchtig zu machen, oder als ob die Verhältnisse so beschaffen gewesen wären, dass sie jene Leidenschaft hätten befördern oder gar hervorrufen können oder müssen. — Dass dieses nicht der Fall ist, gedenke ich sogleich bei der Untersuchung der Motivirung zu zeigen.

Um die Annahme zu rechtfertigen, die Darstellung der Eifersucht sei Voltaires Absicht gemäss die eigentliche Handlung, genügt es, hier zu constatiren, erstens, dass er thatsächlich aus einer, allerdings unnatürlichen,¹⁾ Verkettung der Begebenheiten am Ende des zweiten und beim Beginne des dritten Actes die Eifersucht Orosmans entstehen lässt, und zweitens, was das Wichtigste für meine Annahme ist, dass die Folgen dieser Eifersucht den Schluss des Stückes herbeiführen. Nun ist es aber unleugbar, dass wir von der Entwicklung der Eifersucht sehr wenig erfahren, und dass etwas

¹⁾ Der Beweis zu dieser Behauptung folgt später bei dem Vergleiche der Motivirung.

Anderes, was nach des Dichters Meinung eine, der ganzen Handlung untergeordnete, Begebenheit sein sollte, so sehr in den Vordergrund tritt, dass es um seiner selbst willen unser Interesse in hohem Grade in Anspruch nimmt. Ich meine den Kampf zwischen Liebe und Pflicht in Zaïre. Schon im ersten Akte tritt uns Zaïre als ein Mädchen entgegen, welches „sein Herz zwischen seinen Gott und seinen Abgott theilt, das gerne fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben.“¹⁾ Nachdem sie in der dritten Scene des zweiten Aktes ihren Vater und ihren Bruder hat kennen gelernt, nimmt der Kampf in ihrer Seele einen sehr heftigen Charakter an; mit lebhafter Theilnahme folgen wir ihr in diesem Ringen durch die verschiedenen Akte, bis der Dolch Orosmans demselben ein Ziel setzt. Daneben wird von der sechsten Scene des dritten Aktes an unser Interesse theilweise von der Eifersucht Orosmans in Anspruch genommen, die durch die Weigerung der Zaïre, ihm in die Moschee zur Vermählung zu folgen, erregt wird. Aber weit entfernt davon, dass das Interesse daran von da ab überwiege oder mit dem andern sich verschmelze, sehen wir, wie Zaïre, auch nachdem sie weiss, dass Orosman eifersüchtig ist, dennoch davon wenig berührt scheint, dass sie einzig von dem Schmerze zerrissen wird, ihrer Liebe die Pflicht oder dieser jene opfern zu müssen. So läuft denn das zwiefache Interesse bis zum Schlusse nebeneinander. Welches das lebhaftere ist, wage ich nicht allgemein zu entscheiden. Für meine Person muss ich gestehen, dass ich mich mehr für den, aus den Verhältnissen sich nothwendig ergebenden, Kampf zwischen Liebe und Pflicht bei Zaïre als für die mangelhaft begründete Eifersucht Orosmans interessire. Mit nichten aber fällt das Interesse an dem einen mit dem Interesse an dem andern zusammen; die Verbindung jener beiden Vorgänge zu einer Handlung ist nicht vorhanden, und unser Interesse ist getheilt.

¹⁾ Lessing, Hamb. Dramat. VI p. 71.

III.

Vergleichung der Charaktere und der Motivirung der Handlung, Schluss.

Zaïre und Desdemonä. Voltaire sagt von dem Charakter der Zaïre: „Die rührende Einfalt ihres Charakters machte sie noch liebenswürdiger, wie ihre Schönheit.“¹⁾ Nisard nennt Zaïre „einen der rührendsten Charaktere des Theaters, sie besitze die ganze Reinheit einer tugendhaften Jungfrau.“²⁾ Von einer Person, deren Charakter so beschaffen ist, dass er Rührung zu erwecken vermag, muss man voraussetzen, dass sie selbst gefühlvoll ist. Von einem unempfindlichen Charakter erwartet man nicht, dass er als solcher die Theilnahme anderer bis zur Rührung erwecken könne. Die Liebe der Zaïre hat den ungetrübten Glanz des reinen, guten Gemüthes, dem sie entwachsen ist. Da muss man doch wieder echtes Gefühl bei ihr voraussetzen, die Empfindsamkeit einer Seele, die von dem erstarrenden Hauche der Selbstsucht unberührt geblieben ist. Ich glaube in der That, sie kann nach der Intention des Dichters nicht anders als ein Mädchen mit lauterm Herzen und gefühlvoller Seele aufgefasst werden. Sehen wir, ob Voltaire sie diesem Charakter entsprechend handeln lässt. Zu dem Zwecke glaube ich, die Verhältnisse unter welchen sie lebte, etwas genauer betrachten zu müssen. Zaïre hatte mit dem um einige Jahre ältern Nerestan von zartester Kindheit an das Loos der türkischen Gefangenschaft getheilt. Beide waren bei der Zerstörung Caesareas unter dem Sultan Nureddin ihren Eltern entrissen und in das Serail nach Jerusalem gebracht worden. Die Gefangenschaft wurde von den Kindern drückend empfunden.

Zaïre:

L'un à l'autre attachés depuis notre naissance,
Une affreuse prison renferma notre enfance;
Le sort nous accabla du poids des mêmes fers,
Que la tendre amitié nous rendait plus légers. II, 2.

1) Voltaire, Lettre à Mr. de la Roque sur Zaïre, T. II^e p. 35. Ed. 1764.
2) Nisard, Histoire de la littérat. française. T. IV^e p. 179 et 180.

Nerestan wurde jedoch frühzeitig durch Christen aus dem Serail befreit, „racheté par des chrétiens à l'âge de neuf ans,“ sagt Voltaire.¹⁾ Man brachte ihn nach Frankreich an den Hof Ludwigs des Heiligen, unter dessen Augen er erzogen wurde und zu einem stattlichen Ritter heranwuchs. Im Dienste des Königs erwarb er sich in wenigen Jahren hohen Waffenruhm und reiche Güter. Dann zog er mit andern Kreuzfahrern wieder nach Palästina zum Kampfe gegen die Türken. Sein Name ward bald ein Schrecken für die Muhamedaner und ein Trost für die Christen. Dabei wurde sein ritterliches Wesen von Freund und Feind anerkannt. Bei Damaskus aber verlor er in einem für die Christen unglücklichen Treffen gegen Orosman, der seinem Vater Nureddin in der Herrschaft gefolgt war, seine Freiheit und wurde zum zweiten Male in das Serail nach Jerusalem gebracht. Hier fand er Zaïre wieder, für welche er stets eine brüderliche Liebe bewahrt hatte.

Zaïre wusste über ihre Herkunft nichts weiter, als dass sie von christlichen Eltern abstamme, die wahrscheinlich bei der Zerstörung Caesareas der Wuth der Türken zum Opfer gefallen waren. Nerestan, der aus jener ersten Zeit seines Lebens noch einige Erinnerungen bewahrt hatte, und andere christliche Slavinnen, die älter waren als Zaïre, hatten es ihr versichert. Ein Kleinod, welches zur Zeit ihrer Gefangennahme bei ihr gefunden wurde, und das in kunstvoll verschlungener Arbeit ein Kreuz zeigte, schien diese Aussagen zu bestätigen. Wer ihre Eltern gewesen waren, hatte ihr jedoch Niemand zu sagen vermocht.

Während Zaïre im Serail ihre traurige Kindheit verlebte, wurde sie von den gefürchteten Wärtern ihrer Gefangenschaft zu den religiösen Uebungen der Muhamedaner angehalten. Es führte aber ein glückliches Geschick ihr in der christlichen Slavin Fatime eine treue Freundin zu, welche im Alter von zehn Jahren in das Serail gebracht worden war, und die ihre Anhänglichkeit an den christlichen Glauben stets bewahrt hatte. Fatime liess es sich angelegen sein, alles, was sie davon wusste, ihrer jungen Freundin mitzuthemen und sie oft an ihre christliche Herkunft zu erinnern, um sie so dem Christenthume zu erhalten. Sie wurde von Nerestan in ihren Bestrebungen unter-

¹⁾ Voltaire, Lettre à Mr. de la Roque sur Zaïre. T. II^e p. 34.

stützt, der nach seiner zweiten Gefangennahme frei mit Zaïre verkehren durfte, da der junge Sultan ihm wegen seines Heldenmuthes sehr geneigt war. Dem wohlunterrichteten und von Eifer für seine Religion beseelten Ritter gelang es, seine schwesterliche Freundin für dieselbe zu gewinnen.¹⁾ Da fasste er in seinem Edelmuthe den Entschluss, von Orosman die Gnade zu erbitten, nach Frankreich ziehen zu dürfen, um für sich, Zaïre, Fatime und zehn gefangene Ritter, unter denen auch Lusignan, der letzte König von Jerusalem war, das Lösegeld zu holen. Die Bitte wurde ihm gewährt. Man denke sich die Freude, mit der Zaïre und Fatime diese Nachricht aufnahmen. Ihre Sehnsucht, das schöne Frankreich zu sehen, war längst erweckt worden, da Nerestan ihnen viel von dem Lande, wo ein tugendhafter König ein freies Volk regiere, wo die Frau nicht die Sclavin des Mannes sei, sondern als seine gleichberechtigte Gefährtin geehrt werde, erzählt hatte. Die Hoffnung auf eine schönere, glückliche Zukunft erleichterte die bittere Trennung.

Die Rückkehr Nerestans verzögert sich jedoch, und zwei lange Jahre leben die Jungfrauen in stets wachsender Sehnsucht, ihren Retter aus der Gefangenschaft bald ankommen zu sehen. Da bewirkt mit einem Male die Liebe in den Aussichten und Wünschen, in dem Gemüthszustande und der Lage Zaïrens eine gänzliche Umgestaltung.

Orosman hatte eine tiefe Neigung zu ihr gefasst und bot ihr mit seinem Herzen seine Hand und seinen Thron an. Er wollte sie zu seiner einzigen, rechtmässigen Gemahlin machen und ihr zu Liebe auf die, nach dem Koran erlaubte Sitte, mehrere Frauen zu halten, verzichten, obgleich er übrigens ein eifriger Bekenner der Lehre des Propheten und ein entschiedener Feind des Christenthums war. Besiegt von seiner Schönheit und der Gewalt seiner Leidenschaft erwiderte Zaïre seine Liebe. Während dieses Verhältniss entstand, war Fatime mit anderen Sclavinnen von Jerusalem abwesend; aus welchem Grunde, ist nicht ersichtlich. Genug, als sie nach drei Monaten zurückkehrte, bemerkte sie in dem Wesen ihrer Freundin eine auffallende Veränderung, und damit beginnt der erste Akt.

¹⁾ Le jeune Nérestan, qui avait la liberté de voir Zaïre et Fatime, animé du zèle qu'avaient alors les chevaliers Français, touché d'ailleurs pour Zaïre de la plus tendre amitié, la disposait au christianisme.

Voltaire, Lettre à Mr. de La Roque sur Zaïre T. II^e p. 35.

Fatime findet es unerklärlich, dass Zaïre nicht mehr über die liebste Hoffnung ihres Lebens spricht, von Nerestan befreit und nach dem schönen Frankenlande gebracht zu werden; sie sieht ihre sonst so oft von Thränen verdunkelten Augen in Freude und Glück strahlen und forscht nach dem Grunde dieses ausserordentlichen Wechsels. Ihr Erstaunen wächst, als Zaïre die Erinnerung an ihren Jugendfreund und an ihre frühern Wünsche kühl abweist. Ja, sie traut ihren Ohren kaum, aus ihrem Munde verletzende Zweifel an der Aufrichtigkeit ihres Freundes und Beschützers zu hören.

Un étranger, Fatime, un captif inconnu,
Promet beaucoup, tient peu, permet à son courage
Des serments indiscrets pour sortir d'esclavage. I, 1.

Zuletzt, da Zaïre keine Ausflucht mehr sieht, gibt sie die Lösung des Räthsels: „Seit den drei Monaten, die Du abwesend warst, hat der Himmel eine mächtigere Hand ausersehen, um unsere Leiden zu beendigen. Der stolze Orosman, der Sultan, der Besieger der Christen — liebt mich.“

Va, c'est trop te celer le destin de Zaïre.
Le secret du soudan doit encore se cacher;
Mais mon coeur dans le tien se plaît à s'épancher.
Depuis près de trois mois, qu'avec d'autres captives
On te fit du Jourdain abandonner les rives,
Le ciel, pour terminer les malheurs de nos jours,
D'une main plus puissante a choisi le secours.
Ce superbe Orosmane I, 1.

Fatime.

Eh bien!

Zaïre.

Ce soudan même,
Ce vainqueur des chrétiens . . chère Fatime . . il m'aime . .
I, 1.

Diese Mittheilung konnte nicht verfehlen, einen schmerzlichen Eindruck auf Fatime zu machen. Sie erinnert ihre Freundin daran, dass sie eine Christin gewesen sei, dass sie von christlichen Eltern abstamme. Es ist Zaïre unbequem, daran erinnert zu werden; sie gibt eine ausweichende Antwort, und da Fatime ihre Vorstellungen erneuert, überrascht sie dieselbe durch eine Auseinandersetzung ihrer religiösen Anschauungen: Ihr Herz kann keinen Gott anerkennen,

den ihr Geliebter hasst. Gewohnheit und Gesetz zwangen sie in den ersten Jahren zur Religion der glücklichen Moslemin. Am Ganges würde sie die Slavinn falscher Götter, in Paris eine Christin sein, wie Muhamedanerin im Serail.

. . . . mon coeur qui s'ignore
Peut-il admettre un Dieu que mon amant abhorre?
La coutume, la loi, plia mes premiers ans
A la religion des heureux musulmans.
Je le vois trop: les soins qu'on prend de notre enfance
Forment nos sentiments, nos moeurs, notre croyance.
Jeusse été près du Gange esclave des faux dieux,
Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux. I, 1.

Hier haben wir zunächst das Bekenntniss eines religiösen Indifferentismus, ungefähr in der Art, als ob Zaïre die gelehrige Schülerin Voltaires gewesen wäre. Aber ich kann nicht umhin, diesen tendenziösen Anachronismus im Munde des naiven Kindes aus dem zwölften Jahrhundert etwas gar unnatürlich zu finden. Man fragt verwundert, wie kommt Zaïre dazu, das Bekenntniss zum Heidenthum, Islam und Christenthume so à la Voltaire dem launigen Spiele des Zufalles zuzuschreiben? Auf der einen Seite hatten ihre strengen Wärter und Unterdrücker gestanden, von welchen sie stets zur Beobachtung der muhamedanischen Gebräuche angehalten worden war. Auf der andern Seite standen ihre liebsten und einzigen Freunde, die mit Erfolg bemüht gewesen waren, sie dem Christenthume zu erhalten. Von einem Dritten, der sie durch Wort oder That religiöse Indifferenz gelehrt hätte, ist gar nicht die Rede. Bücher, aus welchen sie dergleichen gelernt haben konnte, standen ihr nicht zu Gebote.

Nachher gesteht Zaïre, dass sie auch wieder nicht indifferent sei. Sie hat zum Christengott gebetet, ehe sie das Bild Orosmans in ihr Herz aufgenommen.

J'osais l'invoquer même avant qu'en ma pensée
D'Orosmane en secret l'image fût tracée. I, 1.

Sie ehrt und liebt das Gesetz der Liebe, von dem ihr Nerestan so oft gesprochen.

J'honore, je chéris ces charitables lois
Dont ici Nérestan me parla tant de fois;

Ces lois qui, de la terre écartant les misères,
Des humains attendris font un peuple de frères;
Obligés de s'aimer, sans doute ils sont heureux. I, 1.

Ja, sie würde sich offen zum Christenthum bekannt haben, wenn die Liebe sich nicht ihrer bemächtigt hätte; die Liebe Orosmans habe sie alles vergessen machen. —

De toute ma faiblesse il faut que je convienne;
Peut-être sans l'amour j'aurais été chrétienne;
Peut-être qu'à ta loi j'aurais sacrifié:
Mais Orosmane m'aime, et j'ai tout oublié.
Je ne vois qu'Orosmane, et mon âme enivrée
Se remplit du bonheur de s'en voir adorée. I, 1.

Aber dieses rasche Vergessen, diese grosse und plötzliche Veränderung kann ich mit ihrem Charakter nicht in Uebereinstimmung bringen. „Nichts muss sich in den Charakteren widersprechen,“ sagt Lessing, „sie müssen immer einformig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äussern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiss zu ändern.“¹⁾

Zaïre mit dem sanften, unverdorbenen Gemüthe, sie, die hätte verkümmern müssen ohne die uneigennützigte Liebe ihrer Leidensgenossen, in deren Umgang sie Befriedigung gefunden hatte für das tiefe Bedürfniss des kindlichen Herzens, zu lieben und geliebt zu werden: diese Zaïre sollte ihre Freunde so rasch vergessen können? Sie sollte im Stande sein, das Andenken des hochherzigen Nerestan mit einem kränkenden Verdachte zu entehren? Sie sollte so rücksichtslos sein können, vor ihrer treuen Freundin das als etwas Grosses an Orosman zu preisen, was derselben, ja, was ihr selbst das Bitterste sein musste, dass er der Besieger der Christen sei! Das wäre ja die grösste Flatterhaftigkeit und ein schwarzer Undank gewesen.

Eben so unwahrscheinlich ist der vorgebliche Umschwung in ihrer religiösen Empfindung und Ueberzeugung. Voltaire mochte das wohl selbst gefühlt haben, da er in seinem Briefe an Falkener sagt: „Ich könnte Ihnen sagen, weshalb ich Zaïre nicht eine entschiedenere Neigung zum Christenthum gegeben habe, ehe sie ihren Vater erkannte,

¹⁾ Lessing, Hamb. Dramat. VI, 153.

. . . . aber die vernünftigen Leute, die gern Gerechtigkeit walten lassen, werden meine Gründe sehen, ohne dass ich sie angebe.“¹⁾ — Die Gründe werde ich später zu zeigen versuchen. — Hier kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, dass Voltaire zutreffender gesagt haben würde: „weshalb ich Zaïre die Neigung, die sie zum Christenthume hatte, so rasch habe unterdrücken lassen.“ Dass er das gethan, bekennt er an einer andern Stelle und gibt noch einen Grund dafür obendrein. „Die schwachen Begriffe vom Christenthum, die kaum in ihrem Herzen Wurzel geschlagen hatten, verschwanden beim Anblicke des Sultans.“²⁾ Der erste Theil dieser Behauptung enthält eine Unwahrheit und der andere eine Unwahrscheinlichkeit: die Begriffe vom Christenthum, welches ihr in der Sprache der Liebe verkündigt wurde, schlugen recht tief Wurzel in ihrem reinen Gemüthe, wie sie selbst sagt, und wie es bei ihrem Charakter und unter ihren Verhältnissen nicht anders sein konnte; und unwahrscheinlich und kaum glaublich ist es, dass dieselben beim Anblicke des Sultans so ohne Weiteres verschwanden. Es musste sie einen langen, heftigen Kampf kosten, der liebgewordenen Religion zu entsagen, wie sie auch nicht ohne schwere Kämpfe den Jugendfreund aus ihrem Herzen verbannen konnte. Das hätte ihrem Charakter entsprochen. Der doppelte Kampf in ihrem Innern aber musste sich offenbaren, als sie mit Fatime nach langer Abwesenheit zusammentraf. Der treuen Freundin hätte sie alles sagen müssen, was sie drückte und beunruhigte, sie hätte Vergebung von ihr erflehen müssen, dafür, dass sie ihre Hoffnungen so bitter getäuscht hatte. Das wäre natürlich gewesen.

Nicht besser lässt sich ihr Verhalten in der Erkennungs-Scene mit ihrem Charakter vereinigen: In dem von langer, harter Gefangenschaft niedergebeugten Greise, aus dessen Antlitz die dumpfe Kerkerluft alle gesunde Farbe verscheucht hat, dessen Augen, dem Lichte entwöhnt, fast erblindet sind; in demjenigen, den sie von ihren Freunden immer als das Ideal eines heldenhaften Streiters für die Sache der Christen hat schildern hören, der gleich einem Helden der Sage im Morgen- und Abendland verehrt wird, in diesem Manne erkennt sie ihren Vater. Schon vorher, als er ihr noch fremd war, hat sie bei seinem Anblick Thränen vergossen:

¹⁾ Voltaire, Première Épître dédicatoire à Mr. Falkener. Tome II^e p. 9. Ed. 1764 und Tome II^e p. 27. Ed. H.

²⁾ Voltaire, Lettre à Mr. de la Roque T. II^e p. 36. Ed. 1764.

Mes larmes, malgré moi, me dérobent sa vue;

Ainsi que ce vieillard, j'ai languï dans les fers:

Qui ne sait compatir aux maux qu'on a soufferts? II, 2.

Und nun, als nach dem ersten Ausbruche der Freude bange Zweifel in dem Greise aufsteigen, ob seine Tochter, von der er so eben das Lob des Sultans vernommen, dem Glauben ihrer Eltern angehöre, als er in seiner Seelenangst sich zum Himmel wendend fragt:

Toi seul as conduit sa fortune et la mienne,

Mon Dieu qui me la rends? me la rends-tu chrétienne?

da antwortete sie ruhig und gefasst: „Täuschen kann ich Euch nicht, unter dem Gesetze Orosmans wurde ich eine Muhamedanerin.“

Je ne puis vous tromper: sous les lois d'Orosmane

Punissez votre fille . . . elle était musulmane.

War diese Antwort nicht gleich einem Todesstosse, den sie ihrem Vater versetzte? Wie vermochte sie das? — Wäre sie eine begeisterte Anhängerin des Koran gewesen, so hätte man allenfalls den Starkmuth bewundern können, mit dem sie an ihrer Ueberzeugung festhielt. Aber davon kann ja gar nicht die Rede sein. Es gibt nur eine Erklärung dafür: die Leidenschaft der Liebe hatte selbst in diesem Augenblicke noch volle Gewalt über sie. Aber es setzt doch ein von Selbstsucht verhärtetes Gemüth voraus, welches ihrem Charakter nicht entspricht, wenn in dem schönsten und ergreifendsten Augenblicke ihres Lebens, der ihr plötzlich und unerwartet alles gab, was sie seit ihrer frühesten Kindheit so heiss ersehnte, wenn sie da nicht alles andere vergass. In diesem feierlichen Momente konnte und durfte sich nichts zwischen Vater und Kind drängen, der störende Gedanke an eine andere Leidenschaft war Profanation. Jetzt konnte sie nicht anders, als sich mit ihrem Vater durch jenes Gesetz der Liebe vereinigt fühlen, welches sie in ihrem Herzen stets hochgehalten hatte. Hätte sie beim ersten, mächtigen Aufwallen der kindlichen Liebe so empfunden, so würde sie mit ihrem Charakter besser in Uebereinstimmung geblieben sein als nun, da sie durch das strenge Gebot der Pflicht sich das Geständniss gleichsam abzwängen liess, dass sie eine Christin sei. Später, wenn sie zum klaren Bewusstsein ihrer Lage gekommen, konnte immerhin die Leidenschaft mit verdoppelter Gewalt zurückkehren und gebieterisch die Herrschaft zurückfordern. —

Man könnte an der Erkennungs-Scene auch noch tadeln, dass Zaïre kein Wort der Entrüstung hatte, als Corasmin ihren Vater und ihren Bruder „gemeine Christen“ schimpfte, und dass sie sich ohne Einrede in die Trennung fügte, obschon dieselbe nichts Gutes für Lusignan und Nerestan zu bedeuten schien. Doch genug davon. Eine Zeichnung nach Lessing'scher Vorschrift ist Zaïre nicht. Lessing will ihr selbst nicht einmal das Lob zuerkennen, welches die Franzosen bis zur Gegenwart fast einmüthig aussprechen: dass die Liebe so ergreifend in Zaïre geschildert sei. Das Urtheil eines französischen Kunstrichters, die Liebe selbst habe dem Voltaire die Zaïre dictirt, lässt er nicht gelten, sondern ist der Meinung, er hätte besser gesagt: die Galanterie. Er stellt der conventionellen Kunst in Voltaires Zaïre die wahre Natur in Shakespeares Romeo und Julie gegenüber und kommt zu dem Schlusse, dass Voltaire den Kanzleistyl der Liebe vortrefflich verstehe.¹⁾

Es ist in der That nicht leicht, irgend etwas aus dem Stücke hervorzuheben, wodurch die Liebe Zaïrens in ergreifender und reiner Weise zum Ausdruck käme. Dass sie gegen die Bewerbung des mächtigen, glänzenden Osmanenfürsten nicht gleichgültig blieb, ist noch kein Beweis für die Tiefe ihrer Neigung. Wir müssen zwar annehmen, dass sie ihrer Empfindung gemäss sprach, als sie versicherte, sie liebe ihn nicht um seines Thrones willen, ja, wenn ihre beiderseitige Lage umgekehrt wäre, so würde sie sich zu ihm herablassen. Aber es sind das doch nur schöne Worte, denen das Wichtigste, der Nachdruck der That, fehlt; Worte, welche eben so gut auf einer angenehmen Selbsttäuschung beruhen, als der Ausdruck einer wahren Empfindung sein können. Dass vor ihrer Liebe die theuersten Erinnerungen ihrer Jugend verflogen, wie der Thau vor den brennenden Strahlen der Sonne, dass sie in dem feierlichsten Augenblicke ihres Lebens, bei der Erkennung ihres Vaters und ihres Bruders mehr an Orosman und seine Liebe als an jene dachte, das alles würde, wenn es überhaupt mit ihrem Charakter vereinbar wäre, mehr einen grossen Mangel an Gemüth und eine durch die

¹⁾ Aber der beste Kanzlist weiss von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Lessing, Hamb. Dramat. VI, 71.

Leidenschaft übermächtig gewordene Selbstsucht bekunden, als die Innigkeit ihrer Liebe beweisen. Villemain, der im allgemeinen der günstigen Beurtheilung, welche Zaïre bei den französischen Kritikern gefunden hat, beistimmt, verkennt dennoch nicht die Schwächen dieses Stückes im Vergleiche zu Othello. Er stellt Zaïre neben Desdemona und hält es nicht für eine glückliche Aenderung, dass Voltaire die einfache, in ihrer Liebe so hingebende und ihrem Gatten so unterwürfige Desdemona in die Tochter der Könige von Jerusalem veredelte, welche sich selbst als Selavin im Serail Achtung zu verschaffen wusste, und die ihren Bräutigam, der den Grund ihrer geheimnissvollen Weigerung erfahren will, mit einer gewissen koketten Würde auf's Warten vertröstet:

Demain tous mes secrets vous seront révélés. IV, 2.

Voltaire schien Desdemona wohl zu unterwürfig, ihre Liebe und Hingabe zu gross zu sein. „Aber,“ sagt Villemain „hat der tragische Werth des Gegenstandes nicht verloren, bei dieser Aenderung? Liegt das Ergreifende des englischen Dramas nicht darin, dass Desdemona, welche alles hingegeben, alles verlassen hat, die trotz aller Hindernisse den Mohren von Venedig liebt, von ihm wegen vermeintlicher Untreue getödtet wurde?“ (Tabl. de la litt. I, 197).

Der Unterschied in der Zeichnung beider Charaktere ist in der That gross: Zaïre wird durch die Liebe aus der niedrigen Stellung einer Selavin zur höchsten Sprosse auf der Stufenleiter irdischen Glückes emporgehoben. Desdemona opfert ihrer Liebe alles, was ihr eine bevorzugte Stellung Schönes bot und sie für die Zukunft Glänzendes hoffen liess. — Zaïre, welche unter den traurigsten Verhältnissen empfunden hat, was es heisst, Eltern und Geschwister zu entbehren, findet durch eine glückliche Fügung in dem ehrwürdigen Lusignan ihren Vater, in dem hochherzigen Nerestan ihren Bruder, und dennoch ist sie nicht im Stande, auch nur für einen Augenblick ihre Lage zu vergessen und sich ganz dem Eindrucke eines Ereignisses hinzugeben, das für jedes gutgeartete Gemüth überwältigend sein musste. Desdemona verletzt durch ihre heimliche Vermählung mit Othello die Kindespflicht, aber wir finden Gründe, welche ihre Schuld verringern, wenn sie auch ihren Fehltritt nicht ganz entschuldigen, und diese Gründe zeigen uns ihren Charakter im reinsten Lichte. Der lauern Quelle ihrer edlen Gesinnung war ihre Neigung zu Othello entsprungen. In ihrer Unschuld und kindlichen Einfalt

übersah sie die Ungleichheit des Charakters, der Lebensanschauung, der Erziehung und Bildung zwischen sich und dem ernsten, schweigenden Krieger. Es fehlte ihr die sorgsame Mutter, welche den Vorgang in ihrem Herzen hätte ahnen, der sie sich hätte anvertrauen können, und die leidend und rathend ihr beigestanden hätte. So gab sie sich denn ihrer Neigung hin, ohne den Gegensatz zu bedenken, in welchen sie sich zu den Absichten ihres Vaters setzte. Ja, in ihrer gänzlichen Harmlosigkeit ermuthigte sie Othello zur Bewerbung um ihre Liebe, da sie instinktiv fühlen mochte, wie das ungerechte Vorurtheil der venetianischen Nobili ihn drückte und zurückhaltend machte. Und wenn dieses Vorurtheil auch von ihrem Vater getheilt wurde, so war es deshalb nicht minder ungerecht, das sagte ihr schon das lebhafteste Rechtsgefühl, welches der unverdorbenen Jugend eigen ist. Konnte es etwas Böses sein, wenn sie sich über dieses Vorurtheil hinwegsetzte? So mochte wohl der Gang ihrer Empfindungen gewesen sein, als sie dem Mohren ihr Herz schenkte. — Ihre Liebe trägt einen idealen Charakter: Was die Bewerbung der zierlich gekleideten Patriziersöhne nicht vermocht hatte, das vollbrachte der innere Werth Othellos, dessen schöneres Antlitz sie in seinem Gemüthe sah, und dessen makelloser Ehre und Heldensinn sie ihre Seele und ihr Geschick weihte:

I saw Othello's visage in his mind;

And to his honours, and his valiant parts

Did I my soul and fortunes consecrate. I, 3.

In allen Verhältnissen, in welche sie ihr stürmisches Geschick führt, bleibt sie sich selbst getreu. Ueberall finden wir die herrlichen Eigenschaften ihres Gemüthes wieder. Ihre Herzengüte, die sie ihr eigenes Interesse vergessen macht, lässt sie ihre Bitten für den entlassenen Cassio erneuern, selbst auf die Gefahr hin, den Unwillen ihres Gemahls zu erregen. Ihre Arglosigkeit, aber auch ihre Unerfahrenheit zeigt sich in derselben Sache. Hätte sie die ihrem Geschlecht eigene Klugheit besessen, so würde sie bedenklich geworden sein, als sie sah, wie unangenehm Othello von ihrer dringenden Fürbitte berührt wurde. Nur die reinste Unschuld konnte sie so blind machen, dass sie die wachsende Eifersucht Othellos nicht merkte. Sein verletzendes Betragen schiebt sie allen möglichen Ursachen zu, nur die wahre merkt sie nicht, und konnte sie bei ihrem Charakter nicht merken. Als er ihr endlich die furchtbare Anklage der Untreue

ins Gesicht schleudert, hat sie in ihrer gänzlichen Unkenntniss von der Welt und ihren dunkeln Seiten nur die Betheuerung, dass sie unschuldig an einem Verbrechen sei, welches sie nicht einmal dem Namen nach kannte. Sie vergleicht sich dabei treffend mit einem Kinde, das durch ungerechtfertigtes Schelten und harte Behandlung eingeschüchtert wird und sich scheu in sich selbst verschliesst:

. . . . Those, that do teach young babes,
Do it with gentle means and easy tasks:
He might have chid me so; for, in good faith,
I am a child to chiding. IV, 2.

Ihre Liebe bleibt, auch nachdem sie die bitterste Kränkung erfahren, ungeschwächt. Wie sich dieselbe von Anfang an in der grössten Aufopferung gezeigt hatte, so äussert sie sich jetzt in stiller Ergebung. — Und als Othello zum Mörder an ihr geworden ist, und sie aus der hereinbrechenden Todesnacht noch einmal zu kurzem Bewusstsein erwacht, kann sie eine so furchtbare Schuld nicht auf ihm lassen. Ein berühmter Litteraturhistoriker sagt von ihr, dass sie in sündiger Lüge die schönste That der Vergebung übte.¹⁾ Ich weiss nicht, ob sie im Augenblicke des Todes eine bewusste Unwahrheit sagen wollte. Ich wiederhole die Worte Desdemonas:

Desdemon a.

A guiltless death I die.

Emil.

O, who hath done this deed?

Desdemon a.

Nobody; I myself; farewell:

Commend me to my kind lord. O, farewell! V, 2.

Sie bekennt, dass sie schuldlos stirbt, und dennoch nimmt sie die That auf sich. Sollte sie sich nicht in ihrer grenzenlosen Liebe vorgestellt haben, oder versucht haben, sich vorzustellen, dass sie die Ursache ihres Todes selbst mit herbeigeführt habe? Sie hatte aus den letzten Worten ihres Gatten über das Taschentuch und Cassio erfahren, wie er das Opfer einer schrecklichen Täuschung geworden war; — wie leicht hätte sie ihn von ihrer Unschuld überzeugen können, hätte sie zeitig den richtigen Sachverhalt gemerkt. So war es ihr nun ein Trost, nicht mit dem Gedanken scheiden zu müssen, dass Othello,

¹⁾ Gervinus, Shakespeare II, 94.

in dem sie alle Eigenschaften des grossen und tugendhaften Mannes zu verehren gewohnt war, ein Mörder sei: die Nacht eines finstern Wahnes musste seinen Sinn verdunkelt und seinen Geist verwirrt haben, als er jene That begangen.

Ein rührenderes Bild einer reinen, edlen Frauenseele, als wir es in Desdemona sehen, ist wohl kaum von einem Dichter gezeichnet worden.

Orosman und Othello. Der Charakter Orosmans erscheint im Vergleiche mit Othello ebenso unbestimmt dargestellt, ebenso voller Widersprüche, wie uns in diesem eine bestimmt gezeichnete Persönlichkeit mit scharf ausgeprägter Individualität entgegentritt.

Schon das erste Auftreten Orosmans in der zweiten Scene des ersten Actes macht einen sonderbaren Eindruck; wir hören ihn vor seiner Geliebten eine Betrachtung über die demoralisirende Wirkung der Serailwirthschaft und über den damit zusammenhängenden Verfall der muhamedanischen Herrschaft halten, um dann schliesslich in aller Form seinen Liebes- und Heirathsantrag zu erneuern. Jene deutlichen Anspielungen auf das Serail schickten sich doch kaum bei der Gelegenheit.

Er soll ein Fürst von hochherziger Gesinnung sein, aber seine Hochherzigkeit ist vielfach nur das prahlerische zur Schau tragen einer edlen Handlungsweise. Es hat fast den Anschein, als ob er aus purer Eitelkeit sich von Nerestan nicht an Grossmuth wolle übertreffen lassen. Er gibt ihm hundert Gefangene frei statt zehn, aber Lusignan behält er zurück, obschon seine Freilassung bedungen und zugesichert war. Gründe der Politik müssen das entschuldigen: Wenn er in Freiheit wäre, könnte er seiner Herrschaft gefährlich werden. Sein blosser Name sei eine Gefahr. Aber war diese Gefahr denn nicht damals, als er sein Wort gegeben, die gleiche? Und wenn er jetzt glaubte, ihn als Gefangenen zurückbehalten zu müssen, war es denn nothwendig, ihn so grausam zu behandeln?

Lusignan dans les fers finira sa carrière,

Et jamais du soleil ne verra la lumière. I, 4.

Wozu diese unnütze Grausamkeit? Verträgt die sich mit einer grossmüthigen Gesinnung?

Denselben Mann aber, für dessen Zurückbehaltung er die triftigsten Gründe zu haben glaubt, gibt er eine halbe Stunde später frei, weil Zaïre ihn darum bittet. Seiner Leidenschaft opfert er seine

Politik. Aber nicht nur das. Seiner Braut zu Liebe will er den Harem mit allen Missbräuchen abschaffen; das Serail soll fürderhin nicht mehr der abgeschlossene Sitz eines Depoten sein, dem nur Sklaven zitternd sich zu nahen wagen:

. . . . En tous lieux, sans manquer de respect,
Chacun peut désormais jouir de mon aspect.
Je vois avec mépris ces maximes terribles
Qui font de tant de rois des tyrans invisibles. I, 3.

Aber diese schönen Vorsätze halten vor der ersten kleinsten Regung der Eifersucht nicht Stand. Als Zaïre ihn bittet, die Hochzeit aufzuschieben, und ihre geheimnisvolle Weigerung seinen Argwohn wachruft, bricht er in die Worte aus: „Möge das Serail für immer wieder geschlossen werden! Möge der Schrecken an den Thoren des Palastes herrschen und alles hier die Fesseln der Sklaverei empfinden!“

Allons, que le sérail soit fermé pour jamais;
Que la terreur habite aux portes du palais;
Que tout ressent ici le frein de l'esclavage.
Des rois de l'Orient suivons l'antique usage.
On peut, pour son esclave oubliant sa fierté,
Laisser tomber sur elle un regard de bonté;
Mais il est trop honteux de craindre une maîtresse;
Aux moeurs de l'Occident laissons cette bassesse.
Ce sexe dangereux, qui veut tout asservir,
S'il règne dans l'Europe, ici doit obéir. III, 7.

Wo ist da der Charakter Orosmans? Ob seine Handlungsweise, und zwar seine ganze Handlungsweise und Gesinnung, gut oder böse, weise oder thöricht sei, hängt lediglich von seiner Verliebtheit ab. Seine Verliebtheit gibt ihm am Morgen die schönsten Pläne und Absichten für das Wohl seines Volkes ein, und am Nachmittag, als seiner Leidenschaft ein Hinderniss in den Weg tritt, wird er flugs wieder zum asiatischen Tyrannen. — Die zuletzt citirte Stelle scheint übrigens eine, allerdings recht unglückliche, Nachahmung jener Stelle des Shakespeare'schen Stückes zu sein, wo Othello bei dem Gedanken, dass er je aufhören könne, Desdemona zu lieben, in die Worte ausbricht:

Excellent wretch! Perdition catch my soul,
But I do love thee! and when I love thee not,
Chaos is come again. III, 3.

Wie kurz und ergreifend ist in den wenigen Worten der frühere und der jetzige Gemüthszustand Othellos ausgedrückt: Ehemals das Chaos, die furchtbar traurige Leere in seinem Herzen, nun durch die Liebe der tugendhaften Desdemona ein reines, beseligendes Glück!

An diese Stelle anknüpfend, will ich den Charakter Othellos in seinen Hauptzügen kurz wiederzugeben suchen, wobei ich seine Lebensschicksale nicht unerwähnt lassen darf, denn das praktische Leben ist nun einmal die hohe Schule für die bleibende Entwicklung der Charaktere.

Unter einem fernen Himmelsstrich geboren und früh hinausgeschleudert in den Kampf des Lebens, war er in fremden Kriegsdiensten von Stufe zu Stufe gestiegen, bis ihn die mächtige Republik Venedig zum Oberbefehlshaber ihres Heeres ernannte. Ich habe schon erwähnt, wie der Umstand, dass er von Jugend an auf sich selbst gestellt war, sein Selbstbewusstsein sehr stark ausbilden musste. Es war keine Prahlerei, wenn er behauptete, durch seine Verdienste den Patriziern Venedigs gleichzustehen. Dennoch wird ihm diese Stellung nicht zuerkannt. Aus dem masslosen Zornesausbruche Brabantios tönt die Grundstimmung hindurch, welche gegen ihn herrscht. Man unterscheidet zwischen seiner Person und seinen Verdiensten um den Staat. Diesen allein gelten die Ehrenbezeugungen. Man ehrt ihn, weil man ihn nicht entbehren kann. Wohl ziehen die Ersten der Stadt ihn in ihre Gesellschaft, denn sie wollen den merkwürdigen Mohren kennen lernen; den bewunderten Helden, der ganze Länder mit dem Ruhme seiner Thaten erfüllt hat, möchten sie alle gerne von seinen Schicksalen erzählen hören. Aber enger werden die Beziehungen nicht. Der maurische Abenteurer bleibt ein Fremdling in dem Kreise, wo ihm seine Thaten einen so ehrenvollen Platz anweisen. Seine Untergebenen bewundern und verehren ihn; aber hier verhindert die militärische Unterordnung einen vertrautern Anschluss.

Freundschaft und Liebe wurden ihm verweigert, und es entstand jene Leere in seinem Innern, die ihm später noch in der Erinnerung so schrecklich erschien. Musste er da nicht wortkarg und zurückhaltend in seinem Wesen werden? Mancher wäre in solcher Lage

hart und misstrauisch geworden, oder irgend eine andere schlimme Leidenschaft hätte ihn auf eine abschüssige Bahn geführt. Aber davor bewahrten ihn sein Ehrgefühl und sein unbegrenztes Vertrauen in die Redlichkeit der Menschen. Die Ehre im edlen Sinn des Wortes, die Ehre, seine Stellung auszufüllen, war sein höchstes Gut. Die Ehre ist auch die Grundlage der Selbstbeherrschung bei ihm, zu welcher er sicher nicht ohne schwere Kämpfe mit seinem ursprünglich leidenschaftlichen Temperamente gelangt ist.

Seine Soldaten- und Mannesehre bleiben ihm theuer bis zu seinem Tode. Die Eifersucht trieb ihn zum Morde, weil er seine Ehre, die er so schmählich geschändet glaubte, rächen wollte.

For nought did I in hate, but all in honour. V, 2.

Niemals hatte er sich durch das kränkende Vorurtheil, welches man seiner Abstammung wegen gegen ihn hegte, reizen lassen, seiner Ehre durch Zornesausbrüche oder heftige Abwehr etwas zu vergeben. In seinem Berufe hatte er sich das feste, sichere Auftreten, jene äussere Herrschaft über sich erworben, welche seinem Stande mehr oder weniger eigen ist. Aber bei der militärischen Disciplin ist er nicht stehen geblieben. Die strengste Pflichterfüllung ist ihm unter allen Umständen das höchste Gesetz, dem er Freundschaft und Liebe unterordnet. In seiner Liebe beherrscht ihn nicht die Leidenschaft. So mächtig und tief seine Neigung ist, so hat sie doch wenig von sinnlicher Gluth. Niemals würde er, um Liebestäudelei willen, die ersten Pflichten seiner Stellung verletzen.

No, when light-wing'd toys
Of feather'd Cupid seel with wanton dulness
My speculative and offic'd instrument,
That my disports corrupt and taint my business,
Let housewives make a skillet of my helm,
And all indign and base adversities
Make head against my estimation. I. 3.

Aus seiner Liebe zur Ehre schöpft er, wie gesagt, die Kraft zu dieser Selbstbeherrschung, welcher dadurch aber auch ihre Grenze angewiesen ist, da ihr die zuverlässige, sittliche Grundlage fehlt. Eine gute Leidenschaft mag immerhin klug benutzt werden, um eine entgegenstehende schlimme zu überwinden, aber sie ist nicht ausreichend, um das sittliche Verhalten überhaupt zu stützen und zu regeln. Die Unzulänglichkeit seines sittlichen Prinzips zeigte sich bei Othello in der furcht-

barsten Weise, als er der Leidenschaft der Eifersucht zur Beute wurde. Wir haben bei ihm nicht nur die Eifersucht der Liebe, sondern auch die Eifersucht der Ehre. In seiner Verblendung glaubt er seine Ehre für immer verloren. Das Fundament seines sittlichen Handelns ist erschüttert; als Rächer seiner Ehre schreitet er gleich einem strafenden Richter zum Aeussersten und tödtet sein zweites Leben; und da er sieht, wie das vermeintliche Strafgericht nichts als ein Mord ist, den er an einer Unschuldigen begangen, greift er in Verzweiflung zur Selbstvernichtung.

Einen Widerspruch in der Zeichnung dieses seltenen Charakters wird man schwerlich entdecken können. Sein festes Selbstvertrauen; das Bewusstsein des Vorurtheiles, welches auf ihm, dem Mohren, haftet, und das seinem Wesen selbst im höchsten Glücke einen ernsten, ja fast melancholischen Zug verleiht; das Vertrauen in jeden, der sich mit dem erborgten Scheine der Redlichkeit schmückt; sein tiefes Gemüth und seine Herzensgüte; sein unbestochenes Rechts- und Pflichtgefühl; seine leidenschaftliche Liebe zu seiner Ehre, alles finden wir vom ersten bis zum letzten Akte bei ihm wieder.

Was nun die Darstellung der Eifersucht in Othello, verglichen mit derjenigen in Orosman, betrifft, so begnüge ich mich damit, einen Ausspruch Lessings anzuführen. „Der eifersüchtige Orosman spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosman gewesen. Cibber sagt, Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Gluth gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft als leuchtet und wärmt. Wir hören in Orosman einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wussten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei.“¹⁾ —

Ziehen wir nun noch kurz einen Vergleich zwischen Corasmin und Jago. Corasmin ist ebenso unbedeutend,²⁾ wie Jago ein voll-

¹⁾ Lessing, Hamb. Dramat. VI, 72.

²⁾ Le confident d'Orosmane, aussi insignifiant que celui d'Othello est infernal. — — — Villemain, Tabl. de la Lit. I, 204.

endeter Bösewicht. Ich stelle beide deshalb neben einander, weil Voltaire mit seinem Corasmin offenbar eine Verbesserung des Jago von Shakespeare, nach französischem Geschmacke, bezweckt hat. Wie hätte er auch seinem feinfühlenden Publikum einen solchen rohen Schurken vorführen dürfen! Da galt es, etwas Anderes, etwas Besseres an die Stelle zu setzen, und er erfand den Corasmin, der der Vertraute seines Herrn sein soll und doch nichts mehr ist als ein richtiger Slave ohne eigenes Urtheil, ohne eigenen Willen, das getreue Echo, der treue Spiegel alles dessen, was sein Herr empfindet, meint und sagt. Auf die Wirkung der Rolle des Jago hat Voltaire dabei allerdings verzichtet. Ich will nicht davon reden, wie Jago ein Hauptfactor in der Handlung des Stückes ist, das zeigt sich jedem auf den ersten Blick. — Von den bedeutendsten Shakespeare-Commentatoren ist es hervorgehoben worden, wie der grosse, englische Dramatiker durch den Gegensatz seiner Charaktere wirkt. In keinem Falle tritt das deutlicher zu Tage, wie bei Jago und Othello.¹⁾ Beide haben eine Seite des Charakters in der Uranlage miteinander gemein: Die Liebe zur Ehre. Aber während diese bei Othello im höchsten Grade veredelt erscheint, ist sie bei Jago zum Laster geworden. Othello besitzt den schönen Ehrgeiz, recht zu thun, seinen Namen unbefleckt zu bewahren; bei Jago haben wir den allergewöhnlichsten Stellenehrgeiz, aus dem, weil er nicht befriedigt wird, der Neid erwächst. Othello ist eben so ehrlich und bieder, wie Jago unredlich und hinterlistig. Bei seiner Arglosigkeit ist Othello unfähig, die Charaktere der Menschen zu unterscheiden, sobald sie sich mit der Maske der Tugend bedecken, und deshalb steht er wehrlos den Plänen Jagos gegenüber, der mit dem Mangel jeder Tugend, jedes gemüthvollen Zuges einen äusserst scharfen Verstand verbindet, welcher ihn befähigt, die Menschen, besonders nach ihrer schwachen Seite hin, zu durchschauen und ihre Schwächen seinen Zwecken dienstbar zu machen.

Der Umfang, den diese Arbeit haben soll, gestattet es mir nicht, die Analyse der Charakterzeichnung Jagos weiter auszudehnen. Dass

¹⁾ Der Charakter Jagos ist von dem Dichter durchgehend in einem grossen innerlichen Gegensatze zu Othello gehalten worden. Unter den vielen gegensätzlichen Verbindungen, in die der Dichter seine Hauptfiguren immer nach Anleitung der Grundgedanken, die ihn beschäftigen, zu einander gesetzt hat, ist diese weit eine der tiefstnigsten und merkwürdigsten.

Gervinus, Shakespeare II, 61.

sie zu den vollendetsten gehört, welche uns der unvergleichliche Charakterdarsteller geliefert, wer wollte es bestreiten! Und wer könnte es ferner in Abrede stellen, dass dieser Charakter leider im wirklichen Leben seinesgleichen hat! Es ist allerdings bestritten worden, dass ein solcher Bösewicht auf die Bühne gehört. Auch diesen Punkt kann ich hier nicht behandeln. Genug, wir haben in Jago ein vorzügliches Charakterbild, gegen welches Corasmin in Voltaires *Zaïre* völlig verschwindet.

Ich breche nunmehr den Vergleich der Charaktere ab und werfe zum Schluss noch einen Blick auf die Motivirung der Handlung in beiden Stücken.

Im *Othello* sehen wir die Handlung in jener dreifachen Beziehung ausreichend begründet, von denen keine vernachlässigt werden darf, wenn nicht die ganze Motivirung hinken soll; wir meinen, die Begründung der Handlung in den Charakteren, in den gegebenen Verhältnissen und in der natürlichen Verknüpfung der Begebenheiten. Ich muss mich hier darauf beschränken, einzelne Hauptmomente aus der Motivirung vorzuführen.

Allein aus sich heraus würde Othello nicht bald einen unbegründeten Verdacht an der Tugend seiner Gattin haben aufkommen lassen. Seine Seele ist zu gross zum Argwohn; aber sein blindes Vertrauen in Jago ist die Thür, durch welche die Eifersucht Eingang bei ihm findet.

Die Klugheit und Bosheit mit der Jago zu Werke geht, flössen in der That Erstaunen und Entsetzen ein. Den nüchternen Cassio macht er betrunken und verleitet ihn durch Roderigo zu Zank und Streit. Nachdem jener deswegen von Othello aus seiner Stellung als Lieutenant entlassen worden, ermuthigt ihn Jago, Desdemona um ihre Fürbitte bei Othello anzugehen und verschafft ihm durch seine Frau Zutritt zu ihr. Kaum weiss er die Beiden im Gespräch begriffen, so lenkt er die Schritte Othellos eben dahin. Cassio sieht seinen General kommen und, niedergedrückt vor Scham über sein Vergehen, wagt er es nicht, ihm zu begegnen und schleicht fort. Da kommt von den Lippen Jagos das vergiftende Wort: „Hm, das gefällt mir nicht!“ Mit halblauter Stimme, wie mit sich selbst redend, spricht er es, und nicht vergebens gibt er ihm den Schein der Unabsichtlichkeit, denn er erreicht seinen nächsten Zweck. Othello hat das Wort aufgefangen, welches für ihn bestimmt war.

Es ruft eine unangenehme Empfindung in ihm wach, über die er sich in dem Augenblick keine Rechenschaft geben kann. Den Weggehenden glaubt er erkannt zu haben, daher seine Frage an Jago: „War das nicht Cassio, der von meiner Frau ging?“ Die Antwort ist des intelligenten Bösewichts würdig: „Cassio? Nein, sicher nicht; ich kann nicht glauben, dass er fortschleichen würde wie ein Schuldiger bei euerm Nahn.“

Der erste Streich ist Jago gelungen. Kaum bemerkbar ist der Anfang, mit dem er begonnen, das Gift der Verläumdung in Othellos Ohr zu träufeln, aber gerade, weil das Tröpfchen Gift so winzig ist, wirkt es, ohne dass sein Opfer es merkt. Othello ist bei Desdemona angelangt. Diese, von ihrer edlen Absicht beseelt, bringt das Gespräch sogleich auf Cassio. In aller Arglosigkeit erzählt sie, erregt von Mitleid, dass er so eben, tiefbekümmert über die Ungnade seines Herrn, von ihr gegangen. Alsdann bringt sie ihre Fürbitte vor. Ihrem Drängen kann Othello nicht widerstehen; zwar zögert er anfangs, zuletzt aber will er ihr nichts abschlagen, nur einen kleinen Aufschub verlangt er; er will ein Kurzes sich selbst überlassen sein, und sie, seinen Wünschen gehorsam, entfernt sich. Unter der Nachwirkung des unangenehmen Eindruckes, den er so eben empfangen, kommt es ihm jetzt, wie sie in ihrer Lieblichkeit, in ihrer Unschuld und Herzensgüte vor ihm stand, Versöhnung und Frieden stiftend, so recht zum Bewusstsein, wie theuer sie ihm ist, dass er nicht aufhören kann sie zu lieben ohne namenlos elend zu werden: das Chaos würde wiederkehren.

Jago lässt den günstigen Augenblick nicht vorbeigehen, ohne das begonnene Werk einen Schritt weiter zu fördern. Er bringt die Rede wieder auf Cassio und weiss den Othello durch Fragen zu der Mittheilung zu bewegen, dass jener den Boten zwischen ihm und Desdemona gespielt. Darüber stellt Jago sich betroffen. Durch Ausrufe und abgebrochene Sätze, die nichts sagen, um desto Schlimmeres vermuthen zu lassen, erweckt er in dem arglosen Manne die Befürchtung, dass er ein schreckliches Geheimniss wisse, welches Cassio und Desdemona betreffe. Othello verlangt es zu erfahren. Doch kann Jago sich nicht zur Mittheilung entschliessen: es möchte vielleicht nur ein unbegründeter Verdacht sein, da es ein Fluch in seinem Wesensei, gern Böses zu erspähen, und sein Argwohn oft Fehler schaffe, die nicht vorhanden seien. Nach-

dem er sich durch diese feiberechnete Selbstanklage den Schein der grössten Gewissenhaftigkeit gegeben, macht er einen Zug weiter. Er kennt das zarte Ehrgefühl seines Generals und hat schon im Voraus den Eindruck berechnet, den seine Worte, die ihm auf der Zunge schweben, hervorrufen werden: „Der gute Name ist bei Mann und Frau das nächste, höchste Kleinod ihrer Seele.“ Er warnt Othello vor der Eifersucht, „dem grünäugig Ungeheuer, das böse spielt mit der zum Frass bestimmten Beute.“ In dieser Weise reizt er ihn immer mehr, und erst, als er Othello in jene innerliche Aufregung versetzt hat, welche diesen gegen seine List widerstandslos macht und einen direkten Angriff auf sein Vertrauen zu Desdemona und Cassio aussichtsvoll erscheinen lässt, rückt er, aber immer noch klug zurückhaltend, mit der Sprache heraus: „Seht scharf auf eure Gattin, ganz besonders, wenn Cassio bei ihr ist.“ Er hält ihm vor, wie leicht die jungen Leute es in Venedig nehmen. „Tugend heisst dort nicht gut sein, sondern auf der Hut sein.“ — Aber mit diesem betäubenden Schlag begnügt sich Jago nicht. Er erinnert Othello an seine dunkle Hautfarbe, und um die Wunde unheilbar zu machen, ruft er die Umstände zu Hilfe, unter welchen die mit dem Vaterfluch beladene Ehe geschlossen worden war. Er führte ihm die Verstellungskunst vor Augen, mit welcher Desdemona ihren Vater so sehr täuschte, dass dieser glaubte, es wäre Zauberei mit im Spiele gewesen.

Jago.

She did deceive her father, marrying you;
And, when she seem'd to shake and fear your looks,
She lov'd them most.

Othello.

And so she did.

Jago.

Why, go to, then;
She that so young could give out such a seeming,
To seal her father's eyes up, close as oak, —
He thought 't was witchcraft: — but I am much to blame;
I humbly do beseech you of your pardon,
For too much loving you. III, 3.

Das unheilvolle Abschiedswort Brabantios fängt an für Othello in Erfüllung zu gehen. Die natürliche Folge der übergrossen Liebe, der rücksichtslosen Hingabe Desdemonas beginnt sich zu zeigen. Der Mann, den sie über Alles verehrte, für den sie sich losriss von Vater und Heimath, derselbe Mann beginnt ihre grenzenlose Liebe zu missdeuten. Langsam steigen in ihm die Zweifel auf, einer nach dem andern erheben sich die grinsenden Dämonen der Finsterniss und zeigen ihm hohnlachend das fliehende Glück, das sich in wesenlosen Schein auflöst. Er verirrt sich in seine Grübeleien: Diese heftige Liebe war am Ende doch nur eine vorübergehende Leidenschaft, ein Rausch, eine Laune. Kann sie im Grunde anders sein, wie ihre Landsleute? Wird sie, wie Jago ihm zu verstehen gegeben hat, nicht einen Vergleich angestellt haben zwischen den Patriziersöhnen Venedigs und ihm? Musste er da nicht zurückstehen, da er schwarz ist, und ihm die sanfte Gabe der Unterhaltung fehlt?

Von dem Augenblicke an, wo solche Betrachtungen in Othellos Brust Raum fanden, war das Spiel für Jago gewonnen. Ich kann es hier nicht weiter ausführen, wie Jago das Netz immer dichter um seine Opfer zusammenzieht; wie die Begebenheiten, welche zu dem schrecklichsten Ausgange führen, zusammentreffen, oder vielmehr eine aus der andern folgen; wie die Charaktere des Othello, der Desdemona, des Cassio, das Verhängniss selbst herbeiführen helfen. Nur noch zwei Punkte berühre ich, wo der eine oder andere die Begründung schwach finden könnte. Der erste ist die Entwendung des Taschentuchs durch Emilie. Man fragt, wie kommt diese ehrliche Frau dazu, ihrer Herrin, die sie so sehr liebte, das theure Andenken ihres Gatten wegzunehmen? Emilie ist eine von jenen derben, in den gewöhnlichen Dingen oberflächlichen Naturen, die es in Worten und Kleinigkeiten so genau nicht nehmen, aber im Grunde des Herzens durchaus rechtschaffen sind. Sie konnte nicht wissen, dass ihr Mann einen so schmähhlichen Gebrauch von dem Taschentuche machen würde; ausserdem wollte sie es nur so lange behalten, bis sie die Stickerei, die sich darauf befand, nachgemacht hätte. Als sie sah, wie sehr Desdemona wegen des Taschentuches litt, stand es nicht mehr in ihrer Macht, dasselbe wiederzuschaffen, und ihren Fehler zeitig zu bekennen, mochte ihr, wie so vielen Menschen, etwas

gar schwer fallen. Ihr Verhalten am Todesbette Desdemonas söhnt uns überdies vollständig mit ihr aus.

Der zweite Punkt betrifft die Verknüpfung der Begebenheiten. Man könnte es mit Rümelin unbegründet finden, dass Othello seines Amtes entsetzt und Cassio zu seinem Nachfolger bestellt wird, und, „dass Desdemona in Gegenwart des von dieser Kränkung tiefergriffenen Gatten sagt: das freut mich.“¹⁾

Wenn es sich hier um eine verletzende Amtsentsetzung handelte, so würde man mit Recht die Begründung schwer vermissen, dann würde in der That die natürliche Verknüpfung der Begebenheiten hier unterbrochen sein, und die Abberufung Othellos wäre nicht ein Glied aus der Kette von Begebenheiten, welche die Handlung bilden sollen.²⁾

Es scheint mir jedoch keine absolute Nöthigung dafür vorzuliegen, die Abberufung Othellos als eine Absetzung zu betrachten. Die Kriegsgefahr war für Cypem vorläufig vorüber, und es steht der Annahme nichts im Wege, dass der Senat von Venedig für Othello eine bessere Verwendung hatte, als die Garnison einer Festung in Friedenszeit zu commandiren. Unter dieser Voraussetzung aber war die Freude Desdemonas über die Abberufung Othellos so natürlich wie möglich. Zunächst wurde ihr Wunsch, Cassio wieder in Amt und Würden eingesetzt zu sehen, erfüllt. Ferner hörten wir in III, 4., wie sie das beleidigende Benehmen Othellos dem Aerger und den Aufregungen zuschrieb, welche, nach ihrer Meinung, mit seiner Stellung auf Cypem verknüpft waren. Was Wunder, wenn ihr in ihrer gedrückten Stimmung ein Ausruf der Freude entschlüpfte, als sie vernahm, dass Othello die Stadt verlassen soll. Othello spielt, während er flüchtig den Brief liest, den Lauscher. Seine Eifersucht nimmt ihm die ruhige Ueberlegung so sehr, dass er die Worte seiner Gattin gänzlich missdeutend, darin neue Nahrung für seine Leidenschaft findet. Aus diesem Umstande ist seine Aufregung zu erklären. Man braucht gar nicht mit dem Gesandten Venedigs zu vermuthen, dass der Inhalt des Briefes ihn errege. Jener konnte keinen andern Grund für den Zorn Othellos finden; wir aber wissen, dass Othello in einem

¹⁾ Shakespearestudien von G. Rümelin. p. 80.

²⁾ Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen.

Lessing, Hamb. Dramat. VI, 136.

Gemüthszustande sich befand, der ihn gegen den Inhalt des Briefes gleichgültig machen musste. Wenn man eine Verstimmung über die Botschaft des Senates bei ihm wahrnehmen will, so hat dieselbe schon darin eine ausreichende Erklärung, dass er sehen muss, wie sein vermeintlicher Nebenbuhler und Schänder seiner Ehre eine so ehrenvolle Auszeichnung erlangt, und vielleicht nur deshalb erlangt, weil er, Othello, ihn früher allen andern vorgezogen und zu seinem ersten Lieutenant gemacht hat.

Ein Einwand von Belang gegen die Motivirung der Handlung im Othello wird schwerlich erhoben werden können. In Zaïre dagegen ist die Motivirung, so viel ich urtheilen kann, im wesentlichsten Punkte, in der Verknüpfung des tragischen Knotens, missglückt: es fehlt die Begründung dazu in den Charakteren, in den Verhältnissen und in der Verbindung der Begebenheiten.

Die Ungereimtheiten, welche Lessing, dem Holländer Duim beipflichtend, hervorhebt, sind eine Folge der, ohne innere Begründung, eingeleiteten Intrigue. Lessing sagt nämlich:!) „Auch ist ihm,“ dem Holländer Duim, „die Ungereimtheit der sechsten Scene im dritten Acte nicht entgangen. „Orosmann,“ sagt er, „kömmt Zaïren in die Moschee abzuholen; Zaïre weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosmann bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäss? Reimt sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zaïren, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?“ — Guter Duim! wenn sich Zaïre deutlicher erklärt hätte: wo hätten denn die anderen Acte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Pilze gegangen? — Ganz recht! auch die zweite Scene des dritten Acts (muss heissen des vierten Akts) ²⁾ ist eben so abgeschmackt: Orosmann kömmt wieder zu Zaïren; Zaïre geht abermals, ohne die geringste nähere Erklärung, ab, und Orosmann, der gute Schlucker (dien goeden hals) tröstet sich dessfalls in einer Monologe. Aber, wie gesagt, die Verwicklung, oder Ungewissheit, musste doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt,

1) Lessing, Hamb. Dramat. VI, 78.

2) Es ist das offenbar ein Druck- oder Schreibfehler, der sich in alle, mir bekannten, Ausgaben der Werke Lessings eingeschlichen hat.

so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.“ — So weit Lessing. Durch den letzten Satz hat Lessing sicher nicht den Voltaire rechtfertigen wollen; er wäre ohne Zweifel der Letzte, der die Ungereimtheit oder Abgeschmacktheit einer Katastrophe, welche, wie diese, an einem Haare hängt, damit im Ernste rechtfertigen wollte, dass mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern hängen.

Das Haar, an welchem die Katastrophe hängt, ist offenbar der Umstand, dass Zaïre vor ihrem Verlobten das Geheimniss ihrer Herkunft verbirgt. Aber sie war ja durch einen Eid dazu verpflichtet, und ein Eid ist doch keine Kleinigkeit? Allerdings! und dennoch wird man die so sehr störende Empfindung nicht los, dass die Katastrophe, um mit Lessing zu reden, an einem Haare hängt, und zwar aus dem Grunde, weil das eidliche Versprechen, welches Lusignan in der letzten Scene des zweiten Actes von Zaïre fordert, unbegründet ist, der Grund, auf dem es beruht, nur ein Scheingrund ist.

Hätte Zaïre bei der Erkennung ihres Vaters ihrem Charakter gemäss gehandelt, wäre ihr ganzes Wesen in jenem Augenblicke in kindlicher Liebe aufgegangen, hätte sie sich glücklich gefühlt in dem Bewusstsein, sich mit ihrem Vater in jenem Gesetz der Liebe, welche sie ja selbst schätzte, verbunden zu wissen, dann konnte es nicht ausbleiben, dass sie ihm ihr Verhältniss zu Orosman offenbarte. Selbst wider ihren Willen hätte sie es in demselben Augenblicke verrathen müssen, wo sie, aus der ersten Freude des Wiedersehens zum Bewusstsein ihrer Lage zurückkehrend, das schwere Opfer ermass, welches die Kindespflicht von ihr forderte. Der furchtbare Kampf sich widerstreitender Gefühle musste sich in diesem Augenblicke kundgeben, sie hätte zuletzt nicht anders gekonnt, als sich dem anvertrauen, der das grösste Recht auf ihr Vertrauen besass. Dann aber würde es, und das brauche ich wohl nicht nachzuweisen, weder zum Schwur noch überhaupt zur Tragödie der Eifersucht gekommen sein. Das Stück hätte sich als Kampf zwischen der Leidenschaft der Liebe auf der einen und der kindlichen Pflicht und Religion auf der andern Seite fortgespielt und wäre vermuthlich als rührendes Schauspiel in der einen oder andern Weise zu einem versöhnenden Abschlusse gekommen. Das lag aber nicht in der Absicht Voltaires, er wollte um jeden Preis eine Tragödie der Eifersucht dichten. — Hier scheint mir auch der Grund zu liegen, weshalb er, wie er sagt, seiner Zaïre

nicht eine entschiedenere Neigung zum Christenthume gegeben, ehe sie ihren Vater kennen lernte.¹⁾ Um die Tragödie der Eifersucht möglich zu machen, brachte er den Charakter von Zaïre mit sich selbst in Widerspruch und that dem natürlichen Gange seiner Fabel Gewalt an.

Aber selbst wenn wir den Fall setzen, Zaïre hätte in den beiden ersten Akten den gegebenen Verhältnissen und ihrem Charakter gemäss gehandelt, es wäre ganz in der Ordnung und natürlich gewesen, wie sie handelte, so hätte dennoch Lusignan das Versprechen von seiner Tochter nicht fordern und diese dasselbe nicht geben dürfen. Was Zaïre betrifft, so hörte sie, dass Lusignan und Nerestan sammt den andern freigelassenen Christen von Corasmin in sicheres Gewahrsam zurückgeführt werden sollten:

Corasmin.

Madame, le soudan m'ordonne de vous dire
Qu'à l'instant de ces lieux il faut vous retirer,
Et de ces vils chrétiens surtout vous séparer.

Vous, Français, suivez-moi: de vous je
dois répondre. II, 4.

Die Art und Weise, wie das geschieht, erfüllt die davon Betroffenen mit der Ahnung eines neuen, drohenden Unheiles. Der Gedanke, der Zaïre nun kommen musste, konnte doch kein anderer sein als der, ihren Vater und ihren Bruder zu beschützen. Wie hätte sie das aber wirksamer thun können als dadurch, dass sie Orosman mittheilte, wie nahe ihr Lusignan und Nerestan ständen. Sie war von der Grossmuth Orosmans überzeugt, sie musste von ihm glauben, dass er nichts Schlimmes gegen sie unternehmen würde, wenn er erführe, wer sie seien. — Was aber thut sie nun durch das Versprechen, welches sie ihrem Vater gibt? Sie bindet sich so sehr, dass sie selbst in dem Falle zu schweigen verpflichtet war, wo sie hätte reden müssen, um jene vor Unheil zu bewahren. — Ausserdem musste sie noch aus einem andern Grunde zögern, ihrem Vater das eidliche Versprechen zu geben, das Geheimniss ihrer Herkunft zu verschweigen. Wir halten dafür, es wäre ihre Pflicht gewesen, ihrem Verlobten ein so entscheidendes Ereigniss mitzutheilen; wir meinen, Orosman, der im Begriffe stand, sie um seiner Liebe willen aus der

¹⁾ Siehe Seite 47 die letzten fünf und Seite 48 die ersten drei Zeilen,

Stellung einer Selavin zu sich auf den Thron zu erheben, hätte ein Recht gehabt, von ihr Offenheit zu erwarten. Daran aber scheint sie nicht einmal zu denken in jenem Augenblicke; unbedenklich leistet sie das verlangte Versprechen.

Aber auch Lusignan hätte das Versprechen kaum fordern können, wenn Voltaire ihm seinem Charakter und den Umständen gemäss handeln liess. Ohne Zweifel wollte Lusignan dadurch eine Gefahr abwenden. An sich selbst wird er dabei kaum gedacht haben; denn was sollte er hoffen oder fürchten? Er hatte so zu sagen mit dem Leben abgeschlossen, zumal es ihm noch zuletzt das Höchste gewährte, was er wünschen konnte, seine Kinder wieder zu finden. Er wird dann wohl für diese und für seine Leidensgefährten eine Gefahr befürchtet haben. Aber, was wäre denn Schlimmes zu erwarten gewesen, wenn der Sultan das Geheimniss erfahren hätte? Das Einzige, worauf Lusignan kommen konnte, war der Gedanke, der Sultan würde es als eine Gefahr für seine Herrschaft in Palästina ansehen, den Kindern des letzten Königs von Jerusalem die Freiheit zu geben. Dagegen konnte Lusignan nicht übersehen, dass Orosman sich durch politische Erwägungen keineswegs hatte abhalten lassen, ihm selbst und so vielen andern christlichen Rittern die Freiheit zu schenken: er musste sich sagen, dass der junge Sultan, trotz des schlechten Beispiels, welches ihm sein Vater gegeben, hochherzig gegen Nerestan und Zaïre gehandelt hatte, und dass ein zur Grossmuth geneigtes Gemüth, welches er nach den ihm bekannten That-sachen bei Orosman voraussetzen durfte, tief ergriffen werden müsse über diese wunderbare Wiedervereinigung eines Vaters mit seinen so lange betrauten Kindern.

Wollten wir indessen die Möglichkeit zugeben, die angedeuteten Befürchtungen hätten die entgegenstehenden Umstände hier überwiegen können, so nöthigt uns der Gemüthszustand Lusignans und die Lage, in welcher wir ihn sehen, zu dem Urtheile, dass die Furcht, welche seine Handlungsweise zu bestimmen scheint, nicht begründet ist: Auf die Freude der Wiedererkennung war der tiefste Schmerz bei ihm gefolgt, als er von seiner Tochter vernahm, dass sie eine Muhamedanerin sei. Die Grösse seines Schmerzes drückt sich in der furchtbaren Apostrophe aus, welche er an Zaïre richtet:

Que la foudre en éclats ne tombe que sur moi!

Ah! mon fils! à ces mots j'eusse expiré sans toi.

Mon Dieu! j'ai combattu soixante ans pour ta gloire;
J'ai vu tomber ton temple et périr ta mémoire;
Dans un cachot affreux abandonné vingt ans,
Mes larmes t'imploreraient pour mes tristes enfants:
Es lorsque ma famille est par toi réunie,
Quand je trouve une fille, elle est ton ennemie! etc. II, 3.

Zaïre wurde von den Worten ihres Vaters so ergriffen, dass sie erklärte, sie wolle eine Christin sein. Kaum hat sie das Wort ausgesprochen, kaum ist Lusignan wieder beruhigt, da kommt Corasmin, um Vater und Kind von einander zu trennen. Hier können wir nicht anders als die Meinung aussprechen, dass in diesem Augenblicke eine andere Befürchtung, als diejenige, welche der Dichter vorausgesetzt zu haben scheint, eine Befürchtung viel schlimmerer Natur, sich Lusignans hätte bemächtigen müssen. Wie, er sollte die kaum Wiedergefundene schutzlos den Gefahren entgegen gehen lassen, von welchen sie bei ihrer Schönheit und Jugend im Serail bedroht wurde, und deren blosse Möglichkeit ihn mit Schrecken erfüllen mussten? Hätte nicht der furchtbare Zweifel in ihm aufsteigen müssen, ob sie immer stark genug bleiben würde, ihre Ehre zu bewahren, dem Glauben treu zu bleiben, zu dem sie sich eben jetzt bekannt hatte? Was waren alle andern Befürchtungen im Vergleich zu dieser einen grossen Gefahr, die er unmöglich übersehen konnte! Wie handelt Lusignan aber? Ohne Widerstreben lässt er Zaïre in das Serail ziehen; durch die Forderung, von dem Vorgefallenen nichts zu offenbaren, raubt er ihr sogar die einzige moralische Stütze, die sie darin gefunden haben würde, dass sie sich offen als seine Tochter und als Christin bekannt hätte. Das konnte Lusignan nicht thun; das konnte er weder mit seinen Pflichten als Vater, noch mit seiner Ueberzeugung als christlicher Ritter und begeisterter Kreuzfahrer vereinigen.

Nun aber Nerestan gar, der doch die Lage seiner Schwester kannte, wie er selbst gesteht:

Que dis-je? . . . Ah! Zaïre elle même,
Oubliant les chrétiens pour ce soudan qui l'aime . . . II, 1.

Er lässt es ruhig geschehen, dass Zaïre, indem sie allein in das Serail zurückkehrt, dem unabwendbaren Geschick entgegengeht, eine der Frauen des Sultans zu werden. (Von den reformatorischen Absichten Orosmans in Bezug auf die Serailwirthschaft wusste er ja

nichts). Keine Bewegung, kein Wort verräth die Angst, welche ihn für die Ehre der kaum gefundenen Schwester erfüllen muss.

Führen wir uns die Lage am Schlusse des zweiten Aktes noch einmal vor, vergegenwärtigen wir uns die Charaktere von Lusignan, Nerestan und Zaïre, so müssen wir gestehen, dass alles das auf eine ganz andere Verwicklung und auf einen ganz andern Ausgang des Stückes hindrängt. Das Auftreten Corasmins in der letzten Scene des zweiten Aktes hätte naturgemäss nur bewirken können, dass dem Sultan das Geheimniss, wer Zaïre und Nerestan seien, offenbart wurde. — Dann hätte allerdings die Erkennungs-Scene auch nichts Anderes als den Kampf zwischen der Leidenschaft und der Pflicht herbeiführen können. Das wäre der natürliche Gang der Fabel gewesen. Eine andere Frage ist die, ob dieselbe in ihrem natürlichen Verlaufe dramatisch zu verwerthen war, oder vielmehr, ob Voltaire sie für dramatisch verwerthbar hielt. Aber, wenn ihm dieses nicht der Fall zu sein schien, würde er dann nicht besser gethan haben, sie ganz fallen zu lassen, als sie in der Weise zu gestalten, dass er aus der Erkennungs-Scene die Eifersucht herleitete, also zwei Begebenheiten mit einander verband, die in gar keinem innern Zusammenhange standen, und dass er, um sie miteinander zu verknüpfen, als Verbindungsglied eine andere Begebenheit, das Versprechen der Geheimhaltung, einschob, welche in der Situation nur schwach und in den Charakteren gar nicht begründet ist? ¹⁾

¹⁾ Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr, als die gute Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht, als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht. Lessing, Hamb. Dramat. VI, 171.

Nisard spricht sich unumwunden über die Schwäche der Fabel in den Theaterstücken Voltaires aus: „Le plus sensible de ses défauts, et pour ainsi dire le vice organique de son théâtre, c'est la faiblesse de la conception et le caprice des plans. On n'y sent pas la vérité historique. Je n'entends pas par là l'authenticité de l'événement qui sert de sujet à une tragédie, ni cette notoriété qui résiste au scepticisme d'un Niebuhr. Les traditions religieuses, les fables même par leur conformité avec le coeur humain, ont autant de réalité historique que les fait de l'histoire proprement dite.“ etc. Und ferner: „Dans le théâtre de Voltaire, l'invention n'est le plus souvent qu'une combinaison ingénieuse; le plan, qu'un enchaînement arbitraire d'incidents imaginés dans le cabinet.“

Nisard, Histoire de la littérat. française. IV, p. 186—192.

So müssen wir uns denn gestehen, dass die Motivirung der Handlung in *Zaïre* im allgemeinen schwach ist und gerade in der Hauptsache fast gänzlich fehlt, da die, durch die Einschlebung des Versprechens herbeigeführte Schlingung des tragischen Knotens rein äusserlich und willkürlich ist und gänzlich der innern Begründung entbehrt.

Ich kann meinen Vergleich zwischen *Othello* und *Zaïre* nicht weiter ausdehnen, obschon ich weit davon entfernt bin, das Thema erschöpft zu haben. Aber so viel ich, nach reiflicher Erwägung und Betrachtung beider Stücke nach den verschiedenen Seiten hin, urtheilen kann, glaube ich, dass, so viele Vergleichungspunkte man auch herbeiziehen wollte, dennoch *Voltaire's Zaïre* den *Othello* von *Shakespeare* in keinem derselben erreicht. ¹⁾

Ich will meinen Versuch nicht schliessen, ohne noch einen Punkt zu erwähnen; obschon er einen Gegenstand betrifft, der sich nicht,

¹⁾ Etwas hat nun doch *Zaïre* vor *Othello* voraus. In jener wird die Schicklichkeit niemals in Worten verletzt, während verschiedene Aeusserungen *Jagos*, namentlich in der I. Scene des I. Actes, durch cynische Rohheit auffallen.

Wenn auch die Decenz der französisch classischen Tragödie, wenigstens der Tragödie *Voltaire's*, nichts mehr als eine Forderung der Etikette, einer äusserlichen Convenienz war, so will ich ihren Werth nicht verkennen. Nur schade, dass das dieser Etikette zu Grunde liegende sittliche Princip nicht auch auf alle andern Gattungen poetischer Erzeugnisse der französischen Litteratur ausgedehnt wurde, *Voltaire* hätte sich und die Litteratur seiner Nation dann vor der Schande bewahrt, die poesievollste Erscheinung der französischen Geschichte, *Jeanne d'Arc*, in einem langen Poëme beschmutzt zu haben. — Ich will damit nur ein Beispiel zu dem Satze anführen, dass Etikette und sittliche Reinheit in der Litteratur noch lange nicht identisch sind. — Was nun diesen Punkt bei *Shakespeare* überhaupt, also auch in seinem *Othello*, betrifft, so werfe ich mich durchaus nicht zum Vertheidiger einzelner anzüglicher Stellen und unanständiger Ausdrücke auf; im Gegentheile, ich bin der Ansicht, dass es ein ganz löbliches Streben ist, in Volksausgaben der Werke *Shakespeare's* jene Stellen von sachkundiger Hand ausmerzen und sie besonders auf dem Theater ganz unterdrücken zu lassen. — Aber der grosse sittliche Gehalt der *Shakespeare'schen* Dichtungen wird dadurch keineswegs in Frage gestellt, dass er in seinem Bestreben, natürlich und wahr zu sein, hier und da etwas weit ging, wo er rohe oder gar sittlich verwilderte Menschen auf die Bühne brachte und sie nicht besser darstellte, wie sie wirklich waren. Man fühlt, dass dieses die einzige Absicht war, die ihn leitete, und dass ihm nichts ferner lag, als den schlimmen Leidenschaften des Publikums zu schmeicheln. Deshalb können solche Stellen wohl verletzen, aber seine Stücke als Ganzes sind und bleiben eine eindringliche und gewaltige Lehre des Guten und Wahren.

wie die vorhergehenden, nach klar erkennbaren Gesetzen und Prinzipien behandeln lässt: ich meine den poetischen Gehalt beider Stücke.

Was Poesie ist, können wir wohl empfinden, aber worin das Wesen derselben besteht, vermögen wir nicht auseinander zu setzen, wenn wir auch die unterscheidenden Merkmale und Eigenschaften der Formen der Poesie, der verschiedenen Dichtungsarten in der Poetik festgestellt finden. Die wunderbare und geheimnissvolle Himmelsgabe der Poesie wird in einer gewissen Ausdehnung allen Sterblichen zu Theil, und schwerlich wird sich ein Mensch finden — es sei denn, dass er dem Stumpfsinn oder gänzlicher sittlicher Verdorbenheit anheimgefallen ist — der niemals einer poetischen Empfindung fähig, oder der unempfänglich wäre für wahre Poesie, wenn dieselbe ihm in einer Form entgegentritt, die seinem Bildungszustande entspricht. Aber wenn wir von der poetischen Empfindung des Dichters sprechen, so meinen wir damit jene Intensität dieses Gefühles in Verbindung mit jener Kraft, welche ihn antreiben und befähigen, seinen Empfindungen Gestalt und Leben zu verleihen. Diesen Begriff der poetischen Empfindung habe ich im Auge, wenn ich mit folgenden Worten schliesse:

Jeder Leser des *Othello* und der *Zaïre* wird, wenn er beide Stücke wiederholt liest und unbefangen auf sich wirken lässt, dem Eindrucke sich nicht verschliessen können, dass aus dem *Othello* ein Dichter spricht, dem das Wesen der Dichtkunst, die dichterische Empfindung und gestaltende Kraft, in einem ausserordentlich hohen Grade zu Theil ward, während er in *Zaïre* das Werk eines Mannes erkennen wird, der zwar über manche Talente und Fertigkeiten verfügte, welche einen integrirenden Theil der Dichtkunst bilden, dem aber die Seele der schaffenden Poesie, die dichterische Empfindung, abging.

Corrigenda.

Seite 17 siebente und einundzwanzigste Zeile von oben lies: Parteilichkeit
statt Partheilichkeit.

Seite 18 dreizehnte Zeile von oben lies: Seite 8 und 9 statt 10 und 11.

Seite 27 neunte Zeile von unten lies: qu'ai-je statt qu'aige-je.

Seite 55 dritte Zeile von oben lies: Despoten statt Depoten.