



Gallerie zu Shakspeare's [sic] dramatischen Werken/Retzsch's outlines to Shakspeare : **Othello. Lieferung VI 1842**

Retzsch, Moritz, 1779-1857

Leipzig: Ernest Fleischer, 1842

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/G4ZYJKXWPLUAN8O>

<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-US/1.0/>

For information on re-use, see

<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Copyright>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

Moritz Retzsch inv^e del^e & sculp^t

SHAKSPEARE'S APOTHEOSES

London. Published by Ernest Nister, 626 New Market.

GALLERIE ZU SHAKSPEARE'S DRAMATISCHEN WERKEN.

IN UMRISSEN,
ERFUNDEN UND GESTOCHEN
VON

MORITZ RETZSCH.

SECHSTE LIEFERUNG.

• T H E L L •

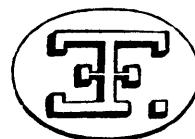
XIII BLAETTER.

MIT ERLAEUTERUNGEN

VON

PROFESSOR DR. HERMANN ULRICI.

DEUTSCH UND IN ENGLISCHER UEBERSETZUNG.



HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FLEISCHER.

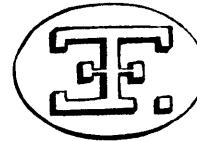
LEIPZIG UND LONDON.

1 8 4 2.

R E T Z S C H ' S
O U T L I N E S
TO
S H A K S P E A R E.

SIXTH SERIES.

O T H E L L O.
THIRTEEN PLATES.



GENUINE ORIGINAL EDITION.

L E I P S I C :
PUBLISHED BY ERNEST FLEISCHER.

LONDON: SOLD BY BLACK & ARMSTRONG.
(2, TAVISTOCK STREET, COVENT GARDEN.)

EINLEITUNG.

INTRODUCTION.

In welchen Sinne ich in die Shakspearschen Dramen, die uns Retzsch's Meisterhand abbildlich gleichsam in Scene setzt und aufführt, einzuleiten gedenke, habe ich im Vorwort zu dem zuletzt erschienenen Hefte angedeutet. So viel ich weiss, ist gegen die dort aufgestellten Grundsätze von keiner Seite Einspruch geschehen. Die nachstehende Abhandlung ist daher ganz in demselben Sinne gearbeitet, d. h. ihr Zweck ist, durch Entwicklung der Grundidee des Dramas, durch welche letzteres selbst erst wahrhaft verständlich wird, der innern Einheit, durch die es erst ein Ganzes ist, der innigen Harmonie aller Theile und Glieder, durch die es allein auf den Namen der Schönheit Anspruch hat, — den Leser in den Geist der Dichtung einzuführen, und damit das Verständniß der Darstellungen des Künstlers vorzubereiten. —

Um im Othello die Grundidee, das Tragische der Tragödie, das Künstlerische im Kunstreiche zu erkennen, kommt es vor Allem darauf an, Othello's Charakter zu verstehen. Denn die Tragödie unterscheidet sich auch darin von der Komödie, dass in ihr das tragische Pathos, Leiden und Untergang des Helden, oder was man die Katastrophe genannt hat, ganz aus dem Charakter, dem Benehmen, den Leidenschaften und Affekten des Helden, wenn auch unter beiläufiger Vermittelung der äussern Umstände, hervorwachsen muss, während in der Komödie gerade umgekehrt das Spiel des Zufalls und die Verwickelungen der äussern Verhältnisse ihre ganze Macht entfalten, und zu einem ganz andern Resultate führen, als im Charakter, in den Absichten und Thaten der handelnden Personen lag.

Othello nun ist zum Krieger, zum Feldherrn geboren, er ist ein militairisches Genie; das ist seine individuelle Naturbestimmtheit, wodurch er sich vor allen andern auszeichnet; das wird uns vom Dichter so oft und immer wieder gesagt, dass offenbar ein starkes Gewicht darauf gelegt erscheint. Und in der That liegt darin ein Hauptmoment zum Verständniß der ganzen Tragödie. Denn als Krieger par excellence ist Othello nicht blos ehrgeizig im schlechten Sinne des Worts; die Ehre bildet vielmehr nothwendig und vorzugsweise die Basis seines irdischen Daseyns, die Voraussetzung, unter der er allein seine göttliche Bestimmung erfüllen, den Drang seines Genius zu Heldenthanen und Heldenruhm befriedigen kann. Unverständige Moralisten, die dem menschlichen Leben ihre selbstgemachten Gesetze anorakeln möchten, und doch sie allem andern, nur nicht der Wirklichkeit anpassen, haben freilich oft genug behauptet, die Ehre sei ein blosses Phantom, ein von Hölle

I have already, in the preface to the last part, containing the observations on the Tempest, indicated the manner in which I purpose to consider the Dramas of Shakspeare, so vividly brought before us in the masterly outlines of Retzsch. I am not aware that any objections have been advanced against the principles there laid down. The following essay will therefore be conducted upon the same plan, i. e. its object is, by developing the fundamental idea of the drama, (whereby alone it can be really understood); the inward unity by which it first becomes a whole; the perfect harmony of all its parts and members, by which alone it can lay claim to the title of the Beautiful; — to introduce the reader into the spirit of the poem and thus prepare the way for a just appreciation of the artist's conceptions.

In order to comprehend the fundamental idea of the Drama which is the subject of our consideration, it is above all things essentially necessary to understand the character of Othello. For this is one of the great distinctions between tragedy and comedy, that in the former, the tragic pathos, the sufferings and death of the hero or, to express it in one word, the catastrophe, must grow out of the character, behaviour, passions and affections of the hero, evolved indeed by the transient mediation of external circumstances, whilst in comedy, on the contrary, the play of chance and the intricacies of outward relations unfold their whole power and lead to very different results from those to which the character, intentions and actions of the Dramatis Personae tended.

Othello is born to be a warrior, a general, he is a military genius; this is the individual destiny of his nature, by which he is distinguished above all others; the poet repeats this so often, that we must manifestly keep it constantly in view. And herein lies the key-stone to the just comprehension of the whole tragedy. For, as a great warrior, Othello is not only ambitious, in the bad sense of the word; honour necessarily and principally forms the basis of his earthly existence, the presupposition in which alone he can fulfil his divine destiny and satisfy the impulse of his genius to heroic deeds and fame. Unintelligible moralists, who proclaim their self-formed laws of human life with oracular pomp, suiting them to every thing except reality, have, it is true, often affirmed that honour is a mere phantom, a shadowy advantage, reflected from hell and sin, to be disdained by moral men and above all

und Sünde vorgespiegeltes Gut, dem der sittliche Mensch und vor allem der Christ den Rücken wenden müsse. Allerdings ist die Ehre diess imaginäre Nichts, wenn sie, statt als Mittel angehn, zum absoluten Zwecke erhoben wird. Dann ist man nicht ehrliebend, sondern ehrsüchtig. Allein Ehrliebe und Ehrsucht sind himmelweit verschieden. Diese ist die Geburt der Sünde, die Verkehrung eines moralischen Gutes zum Bösen und Verderblichen. Die Ehrliebe dagegen füllt in Eins zusammen mit der ächt moralischen Gesinnung, wie sie dem Manne geziemt, mit der Pflicht, seinen Nächsten zu lieben wie sich selbst, und also seine Kräfte, Fähigkeiten und Talente zum Wohle der Menschheit zu verwenden. Ohne die Ehre bei den Menschen, ohne die iussere Achtung, die jedem Guten in der menschlichen Gemeinschaft gebührt, sind der männlichen Thatkraft die Sehnen zerschnitten. Ich kann nur wirken, wenn meine Brüder mein Thun und Streben annehmen und anerkennen, wenn sie in Achtung vor meiner moralischen Gesinnung und meinen redlichen Absichten mit mir zusammenwirken. Die Ehre ist das nothwendige Band zwischen der männlichen Thätigkeit und ihrem Wirkungskreise. Darin hat die Ehrliebe ihre sittliche Berechtigung, darum ist Ehrlosigkeit, Mangel an allem Ehrgefühl, eine moralische Schmach. Darum ruft Othello, als er seine Ehre vernichtet glaubt, mit Recht:

Fahr wohl, du wall'nder Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O Fahr wohl!
Fahr wohl, mein wiehernd Ross und schmetternd Erz,
Muthschwell'nde Trommel, muntrer Pfeifenklung,
Du königlich Panier und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs!
Fahr wohl! Othello's Tagwerk ist gethan!

Mit der Ehre ist seine Thätigkeit vernichtet, seine Kraft gebrochen. — Allein Othello ist nicht bloss ehrliebend, in seine Ehrliebe mischt sich auch der Ehrgeiz. Jene ist zwar bestimmendes Prinzip seines Wollens und Handelns; er weiss zwar, dass ihr Affe, der Ehrgeiz, keine Tugend ist, dass nur der Krieg ihn dazu machen, d. h. ihm das Ansehen, den Schein geben kann. Aber er ist nichts desto weniger vorhanden, das Gute ist vom Bösen, die ausopfernde Liebe, die Thätigkeit für das Wohl der Menschheit von der Begierde nach Ruhm, von der egoistischen Leidenschaft getrübt, die, von den Umständen aufgereggt, Zaum und Zügel abwirft und wie ein wildes Ross dahinbraust. Daher die Unruhe, die Hestigkeit, die gewaltsame Gemüthsbewegung, in die Othello von dem ersten, leisesten Verdachte gegen Desdemona's Treue, von dem blossen Gedanken an eine Kränkung seiner Ehre versetzt wird. —

Othello hat überhaupt nicht blos die Tugenden, sondern auch die Fehler des Kriegers. Man merkt es ihm an, dass er seit dem siebenten Jahre das Schwert geführt hat, sein Lehrer der Krieg, seine Erzieherin das Feldlager war. Er ist daher zwar kaltblütig und besonnen. Iago röhmt von ihm:

— — Die Kanone sah ich

Ihm seine Schlachtreihe sprengen in die Lust,
Und wie ein Teufel ihm den eignen Bruder
Von seiner Seite raffen; — er im Zorn? —
Dann musst' es Grosses seyn; ich geh' und such' ihn. —
Gewiss das hat was auf sich, wenn er zürnt.

by Christians. Honour is indeed this imaginary nothing, if it be elevated to the end, instead of being considered as the means. For then a man is no longer a lover of true honour, but the slave of ambition, perverting what is in itself a moral good to evil, the progeny of sin. But true love of honour is identical with pure moral feeling, such as becomes a Man, with the duty to love his neighbour as himself and therefore to apply his powers, capacities and talents to the good of mankind. Without honour amongst men, without that outward deference, which is due to every good man in human society, the sinews of manly activity are cut asunder. I can only act, if my brethren accept and acknowledge my efforts and actions, if they cooperate with me, from esteem for my moral feeling and upright intention. Honour is the necessary bond of connexion between manly activity and its sphere of action. In this, love of honour has its moral justification, and dishonour, a want of honourable feeling, is moral infamy. Therefore Othello, when he believes his honour lost, exclaims with justice:

Farewell the plumed troop, and the big wars,
That make ambition virtue! O, farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner; and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!
Farewell! Othello's occupation's gone!

With his honour his activity is annihilated, his power broken. — But Othello not only loves honour, ambition has likewise found its way into his soul. The former is indeed the moving principle of his will and action; he knows that its counterfeit, ambition, is no virtue, that war alone can endow it with the specious appearance of virtue. But it slumbers within him, the good is tinged with evil; self-sacrificing love, activity for the good of mankind is discoloured by a thirst for renown, by selfish passion, which, excited by circumstances, like a wild steed freed from curb and bridle, bears down all before it. Hence the restlessness, the violence, the overpowering emotions that overwhelm Othello at the first slightest suspicions of Desdemona's truth, at the mere thought of the violation of his honour.

Othello possesses not only the virtues, but likewise the faults of the warrior. We see that he has wielded the sword since his seventh year, that war was his teacher, the camp his instructor. He is thus indeed cool and circumspect. Iago says in his praise:

— — I have seen the cannon,

When it hath blown his ranks into the air;
And, like the devil, from his very arm
Puff'd his own brother; — And can he be angry?
Something of moment, thou; I will go meet him;
There's matter in't indeed, if he be angry.

Diess Lob ist ohne Zweifel ehrlich gemeint. Othello könnte nicht der anerkannt grosse Feldherr sein ohne jene unerschütterliche Ruhe und Festigkeit, jene Gegenwart des Geistes, die nur eine Form der Selbstbeherrschung ist, ohne welche die Herrschaft über Menschen und Dinge, über die unendlich mannichfältigen, unberechenbaren Zufälle, Glückwechsel, Zwischenereignisse, d. h. ohne welche die Kunst des Feldherrn unmöglich ist. Aber er ist, wie auch Iago andeutet, nur in der Gefahr kaltblütig. Ohne diesen Hebel des Gleichgewichts ist er nicht nur streng, rauh, rasch, sondern auch wohl auffahrend und heftig. So zeigt er sich in seinem Benehmen gegen den Weinberauschten Cassio, das den Ausgangspunkt der ganzen Katastrophe bildet. Diese Wärme des Blutes bedingt den Muth, die Ausdauer in Leiden und Gefahren, den Trotz und die Energie des Willens, die dem Furchtbarsten und Unerwartetsten wie dem gemeinsten Alltagsereigniss unerschüttert ins Gesicht schaut.

Othello ist aber nicht bloss Krieger, er ist auch Mensch: in den Stürmen des Krieges, unter dem Donner der Kanonen, mitten unter Hass und Streit und Mordlust hat er sich die zarteren, edleren Gefühle, die den Menschen erst zum Menschen machen, hat er sich ein offnes hingebendes Herz bewahrt, das nicht nach Thaten und Verdiensten, sondern nach Gemüth und Gesinnung frugt. Er weiss zu lieben in des Worts verwegener Bedeutung, er weiss Schönheit der Seele, Annuth, Liebenswürdigkeit und Adel der Gesinnung nicht nur kalt zu bewundern, sondern liebend und verlangend in sich aufzunehmen. Diess zeigt sich zunächst in seinem Verhältniss zu Desdemona. Seine Liebe zu ihr ist von der reinsten, edelsten Art, eine echt männliche, von dem innersten Wesen und wahren Werthe der Geliebten, von der ewigen Schönheit ächter Weiblichkeit ausgehende Liebe. Er ist zwar keineswegs blind für Desdemona's körperliche Reize. Aber diese äusserliche Schönheit allein würde ihn nicht gewonnen haben; sie hätte sein Werben eher zurückschrecken können: denn er weiss sehr wohl, wie wenig er selbst davon in die Wagschaale zu legen hat. Desdemona selbst muss daher sein Herz gleichsam herausfordern, sie muss ihm zuerst entgegenkommen, und erst da er sieht, dass nicht sein Aeusseres, sondern sein innerster Kern, sein Leben und Charakter ihre Liebe bereits gewonnen, dass sie in ächter Weiblichkeit gleichgültig gegen den äussern Schein, den wahren Werth des Mannes zu schützen versteht; erst da giebt auch er mit aller Inbrust, mit allem Feuer ungeschwächter Manneskraft ihr sich hin. Ja diess Feuer überlodert die Flammen des Ehrgeizes, die Sonnenstrahlen des Heldenruhms. Es ist nicht blosse Phrase, es ist volle, tiefe Empfindung, wenn er in der Freude des Wiederschens (Akt II. Sc. 1.) versichert:

— — — Gölt es jetzt zu sterben,

Jetzt wär' mir's höchste Wonne; denn ich fürchte,
So volles Maas der Freude füllt mein Herz,
Dass nie ein andres Glück mir diesem gleich
Im Schooss der Zukunft harrt.

Und noch im höchsten Elend, durch die vermeintliche Gewissheit ihrer Untreue, dem Wahnsinn nahe, ruft er aus (Akt IV. Sc. 2.):

— — — Gefiel es Gott

Durch Trübsal mich zu prüfen; goss er Schmach
Und jede Kränkung auf mein nacktes Haupt,
Versenk't in Armuth mich bis an die Lippen,
Schlug sammt der letzten Hoffnung mich in Fesseln;
Doch find' ich wohl in einem Herzenswinkel

He is doubtless sincere in this praise. Othello could not be the great warrior that he is universally acknowledged to be, without that inflexible quiet and firmness, that presence of mind, which is only a form of self-command, without which, power over men and things, over infinitely manifold, incalculable accidents, changes of fortune, occurrences, in a word, without which the art of a commander is impossible. But, as Iago intimates, he is only cool in danger. This lever of equilibrium removed, he is not only severe and rough, but even hasty and violent. He shows this in his behaviour to the drunken Cassio, which gives the impulse to the whole catastrophe. This heat of the blood is a vital condition of courage, of constancy in suffering and dangers, of that force and energy of the will, which faces the Unexpected and the Terrible with the same calmness as the most ordinary daily occurrences.

But Othello is not only a warrior, he is also a man; in the tempest of war, amidst the cannon's roar, hate, strife and murder, he has preserved the tender and nobler feelings which render a man truly worthy of the name, an open and loving heart, that seeks not deeds and merit, but merely sentiment and affection. He loves, in the boldest meaning of the word, he does not confine himself to a cold admiration of beauty of soul, grace, amiability and nobleness of sentiment, but receives them into his heart with a true and longing love. This he shows in his relation to Desdemona. His love to her is of the purest, noblest kind, a genuine, manly love, proceeding from the inmost being and true worth of the person beloved, from the eternal beauty of genuine womanhood. He is in truth no ways blind to Desdemona's personal charms. But this outward beauty alone would not have won him; it would rather have checked his wooing, for he but too well knows, how little of it he possesses; Desdemona herself must, as it were, challenge his heart, she must encourage him, and it is only when he sees that not his exterior, but the inward man, his life and character have gained her love, that she, in pure womanhood indifferent to outward appearance, esteems the true worth of the man, that he gives himself up to her with all the fire of manly love. This fire glows above the flames of ambition and the glory of renown. It is not a mere phrase, but the expression of full and deep feeling, when in the joy of meeting again, he exclaims (Act II. Sc. 1.):

If it were now to die,

'T were now to be most happy; for, I fear,
My soul hath her content so absolute,
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate.

And even in the height of misery, from the supposed certainty of her falsehood, when he is almost mad, he exclaims (Act IV. Sc. 2.);

Had it pleas'd Heaven

To try me with affliction; had he rain'd
All kinds of sores, and shames, on my bare head;
Steep'd me in poverty to the very lips;
Given to captivity me and my utmost hopes;
I should have found in some part of my soul

*Ein Tröpfchen von Geduld, Doch mich zu machen
Zum festen Bilde für die Zeit des Hohns
Mit langsam drohn'dem Finger drauf zu weisen, —
O! O! —
Und diess auch könnt' ich tragen, sehr, sehr wohl:
Doch da wo ich mein Herz als Schatz verwahrt, —
Wo ich muss leben oder gar nicht leben;
Der Quell, aus dem mein Leben strömen muss,
Sonst ganz versiegen, — da vertrieben seyn,
Oder ihn schau'n als Sumpf für ekler Kröten
Begehn und Brüten, — da verfinstre dich,
Geduld, du junger rosenwang'ger Cherub!
Ja, schau so grimmig als die Hölle! —*

Wie hier Othello die Liebe des Gatten hoch über den Ruhm des Kriegers und die Ehre des Mannes hinaus erhebt, so trägt er sein liebendes und Liebe bedürftiges Gemüth selbst in sein Amt und seine Pflichterfüllung hinein. Cassio ist nicht bloss sein Untergebener, er ist sein Freund, und mitten im Zorn über dessen Vergehen, mitten in der Ausübung seines Strafamts erklärt er ihm:

— — Cassio, ich liebe dich;

Allein mein Lieutenant bist du länger nicht.

Ja Jago's Klage über Zurücksetzung scheint nicht ganz unbegründet. Wenigstens wird seiner Behauptung (A.I., Sc.1.), Cassio sei nur „ein Rechenmeister, der niemals eine Schaar in's Feld geführt, noch von der Heeresordnung mehr versteht, als Jüngferchen,“ — nirgends widersprochen. Wenn auch der Neid, der aus Jago's lügnerischem Munde spricht, den Mangel an Verdienst und praktischer Bewährung sehr übertrieben haben mag; jedenfalls ist in Cassios Erwählung zum Lieutenant die Macht, welche persönliche Liebe und Achtung über Othello's Gemüth ausübt, auf das Bestimmteste ausgesprochen und als ein Grundzug seines Charakters hervorgehoben. — Wer aber wahrhaft zu lieben weiss, der allein ist auch wahrhaft liebenswürdig. Othello, obwohl ohne äussere Anmut, wird doch seinem innern Wesen nach überall als ein durchaus edler, freier, offner, sich arglos hingebender und mithin liebenswürdiger Charakter geschildert. Wo der boshafe, hasserfüllte Jago im Selbstgespräche mit sich selbst begriffen ist, wird er hoffentlich als der vollgültigste Zeuge anerkannt werden. Denn er ist bei aller Nichtswürdigkeit ein tiefer, scharfsichtiger Menschenkenner. Gerade Jago aber röhmt von Othello (Akt I., Sc. 3.):

*Der Mohr nun hat ein grad' und frei Gemüth,
Das ehrlich jeden hält, scheint er nur so, —*

und an einer andern Stelle (Akt II. Sc. I.):

*Der Mohr, obschon ich ihm vom Herzen gram, —
Ist liebevoller, treuer, edler Art;
Und wird für Desdemona, denk' ich sicher,
Ein wack'rer Ehemann seyn.*

*A drop of patience: but (alas!) to make me
A fixed figure, for the time of scorn
To point his slow unmoving finger at, —
O! O!
Yet could I bear that too; well, very well:
But there, where I have garner'd up my heart;
Where either I must live, or bear no life;
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up; to be discarded thence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! — turn thy complexion there!
Patience, thou young and rose-lipp'd cherubin;
Ay, there, look grim as hell!*

As Othello here prizes conjugal love far above the renown of the warrior and personal honour, so he brings a loving and love-desiring mind into his office and the fulfilment of his duties. Cassio is not only his officer, he is his friend, and even in his anger at his fault, and in pronouncing his sentence, he declares to him:

Cassio, I love thee;
But never more be officer of mine.

Nay, Iago's complaint of being neglected, seems not wholly unfounded. At least his assertion that Cassio is only “a great arithmetician, that never set a squadron in the field, nor the division of a battle knows more than a spinster;” is nowhere contradicted. Even if the envy, which speaks from Iago's lying mouth may have exaggerated Cassio's want of merit and practical worth, his elevation manifestly shows the power, which personal love and esteem exercise over the mind of Othello and which forms a fundamental feature in his character. But he alone who can truly love, is likewise truly amiable. Othello, although devoid of external grace, is every where described as a thoroughly noble, free and open character, yielding to the impulse of his affection with guileless devotion, and therefore truly amiable. The soliloquies of the malicious, hateful Iago must be received as decisive evidence, for with all his depravity, he possesses a profound knowledge of mankind. He says of Othello (Act I. Sc. 3.):

The Moor is of a free and open nature,
That thiuk's meu honest, that but seem to be so;

and again (Act II. Sc. I.):

The Moor — howbeit that I endure him not, —
Is of a constant, loving, noble nature;
And, I dare think, he'll prove to Desdemona
A most dear husband.

Gegen diese lauten, unwidersprechlichen Zeugnisse aus dem Herzen seines ärysten Feindes muss jede übelwollende Ansicht von Othellos Charakter verstummen.

Allein Othello ist nicht bloss Krieger, nicht bloss Mensch im schönsten Sinne des Worts; er hat endlich noch die besondere Nationaleigenthümlichkeit, dass er ein Mohr ist. Das äusserst heftige, leidenschaftliche Temperament der Negerrace ist eine bekannte Thatsache, und eben so bekannt ist, dass die Temperamentsbeschaffenheit zu überwinden, die allerschwierigste Aufgabe des Sittengesetzes, sie ganz zu ersticken, geradezu unmöglich ist. Damit ist indess keineswegs die Unmöglichkeit ausgesprochen, dass nicht auch ein Neger ein wahrhaft edler, sittlich grosser Mensch seyn könne; Beispiele von üchtem Adel der Gesinnung, von ächt christlicher Selbstbeherrschung, Versöhnlichkeit und Feindesliebe sind selbst unter den Sklaven nicht selten. Auch Othello'n ist diese Hitze des Blutes, diese Gluth der Leidenschaft angeboren. Auch er, der sittlich so hochgestellte Charakter, der willensgewaltige, reichbegabte Geist, hat ohne Zweifel gekämpft und gerungen, sein Temperament und die ihm eingeborenen Fehler zu besiegen. Dass es ihm bis auf einen hohen Grad gelungen, bezeugt ihm Jago's Wort: es müsse etwas Grosses sein, wenn Er zürne, bezeugt ihm die hohe, allgemeine Achtung, die der Herzog und Senat von Venedig, die Bürger von Cypern und alle seine Kriegsgenossen, nicht nur vor seinem Feldherrngenie, sondern vor seiner Tugend hegen, — was der Dichter wiederholentlich hervorhebt (z. B. Akt I. Sc. 1.; Akt II. Sc. 1.; Akt IV. Sc. 1.). Dennoch ist er seiner mohrischen Natur keineswegs vollkommen Herr. Für alle einzelnen, wenn auch noch so schweren Unglücksfälle des Lebens würde zwar seine Herrschaft über sie ausgereicht haben: es ist gewiss die reine Wahrheit, wenn er in der schon angeführten Stelle von sich behauptet, auch für das tiefste Elend, Noth und Schmach würde er ein Tröpfchen Geduld in sich gefunden, selbst die Vernichtung seiner Ehre, Hohn und Schande würde er vertragen haben. Aber wo sein ganzes inneres Daseyn, wo das tiefste Fundament seiner Existenz, die Basis seines eigensten Charakters erschüttert wird, da bricht auch seine Selbstbeherrschung zusammen, und aus dem Schutte ihres Kerkers stürzt die entfesselte Leidenschaft, die Gewaltthätigkeit der mohrischen Natur Verderbenbringend hervor. Diese nicht völlig zu vertilgende Macht des Temperaments, dieser Naturgrund seines Charakters mischt sich natürlich auch in alle seine Lebensbeziehungen hinein. Seine Liebe zu Desdemona erhält dadurch die Farbe der Leidenschaft, sein Ehrgefühl jenen Zusatz von Ehrgeiz und Ruhmsucht; und nachdem dann das Fundament gebrochen, da verwandelt die Leidenschaft den Ehrgeiz in Rachsucht gegen den Beleidiger, die Liebe in Hass und Verachtung.

Dennoch ist es ein auffallender Missgriff, wenn A. W. Schlegel und mit ihm Fr. Horn und die meisten Kritiker in Othello nur den Mohren erkennen wollen, der, weil einmal Mohr, auch der blinden Leidenschaftlichkeit, Eifersucht und Rachgier seiner Race unabänderlich verfallen sey; wenn sie die bestialische Wildheit des gemeinen Negers zum eigensten Kerne seines Charakters machen, und seine s. g. Tugenden zu blossen künstlichen Angewohnheiten und damit zu nichtigem Scheine herabsetzen. Diese Ansicht widerspricht nicht nur jenen ausdrücklichen, vollgültigen Zeugnissen, die der Dichter Jago'n in den Mund legt, sondern sie vernichtet geradezu das Tragische in der Tragödie. Oder soll es tragisch seyn, dass der Mohr stets ein Mohr bleibe, von Gott selbst verstoßen und verworfen, weil er nun einmal kein Weisser ist? Soll es tragisch seyn, dass eine wilde Bestie, bisher nur äusserlich gebunden und gehalten, durch Bosheit und Unvorsichtigkeit von ihren Fesseln befreit, in blinder Wuth Freund und Feind und zuletzt sich selber zerfleischt? Wahrlich, diese Fatalistik, diese Malice des Zufalls könnte wohl Abscheu und Empörung, niemals aber das tragische Mitleid, die tragische Furcht und Reinigung des Gemüths hervorbringen, die schon Aristoteles von

All unfavourable opinions of Othello's character must vanish before this clear and irrefutable testimony from the heart of his basest enemy.

But Othello is not only a warrior, not only a man, in the noblest sense of the word; he is a Moor and possesses the national peculiarities of his countrymen. The violent and passionate temper of the negro race, is an acknowledged fact, and it is equally well known, that to conquer the defects of the temper is the most difficult problem of the moral law, to eradicate them, is impossible. We by no means wish, by this, to assert that it is impossible for a negro to be a truly noble, a morally great man; examples of genuine nobleness of sentiment, of true Christian self-command, a conciliatory spirit, and love of enemies are not rare, even amongst slaves. Othello also is born with this heat of blood, this glow of passion. He too, so richly endowed with moral virtues, force of will, and varied talents, has doubtless striven to conquer his temper and native faults. That he must have succeeded in a high degree, is proved by Iago's exclamation, There's matter int', indeed, if he be angry; by the great and general esteem manifested towards him by the Duke and Senate of Venice, by the citizens of Cyprus and by all his companions in arms, not only on account of his military genius, but for his virtue, as the poet repeatedly expresses (e. g. Act I. Sc. 1; Act II. Sc. 1; Act IV. Sc. 1.). Yet he has by no means completely mastered his Moorish nature. His dominion over it would have sufficed for all single misfortunes, however afflicting; and he only speaks the truth, when in the passage which we have already quoted, he says of himself, that for all kinds of sores and shames he could have found a drop of patience, he could have borne even the loss of honour, infamy and disgrace. But when his whole inward being, the deepest foundation of his existence, the very basis of his character is shaken, his self-possession breaks asunder and from the depths of their prison rush forth the unbridled passion and raging violence of his Moorish nature, casting destruction on all around. This force of temper, this natural groundwork of his character displays itself in all the relations of life. His love to Desdemona takes thereby the hue of passion, his honour the alloy of ambition and thirst for renown, and after the groundwork has given way, passion transforms ambition into a thirst for revenge upon the offender, love into hatred and contempt.

A. W. Schlegel and with him Fr. Horn and most critics commit however the great mistake of seeing in Othello only the Moor, irretrievably condemned to the blind passionateness, jealousy and revengefulness of his race; they make the brutal violence of the common negro the very foundation of his character and degrade his virtues to mere outward appearance and artificial habit. This view is not only opposed to the express testimony of Iago but absolutely destroys the very essence of tragedy. Or is it tragical that a Moor remains always a Moor, despised and rejected of God, because he is not a white man? Is it tragical that a wild beast, hitherto only outwardly bound and restrained, freed from his fetters by malice and imprudence should in blind rage destroy both friend and foe and at last himself too? This fatalism, this malice of chance might indeed excite horror and disgust but not tragic pity, the tragic fear and purification of the mind which Aristotle already requires from tragedy. If Othello fall not from a high estate of human virtue and greatness of soul, if by the development of the catastrophe but the mask of virtue be torn from varnished vulgarity and

der Tragödie fordert. Soll Othello nicht von einer wirklich hohen Staffel menschlicher Tugend und Seelengröße herabstürzen, soll nur seiner versteckten Roheit und thierischen Gemeinheit durch die Entwicklung der Katastrophe die Maske der Tugend abgerissen werden; so haben wir statt einer tiefen tragischen Idee höchstens die platte Moral: Es ist nicht Alles Gold, was glänzt. Ja, die ganze Construction der Tragödie wäre aus ihren Fugen gerissen; Desdemona gehörte in die Klasse der gewöhnlichen, unreisen Mädchen; sie hätte sich von einem Scheinheiligen, von einem Tugendprahler betrügen lassen; Jago behielt zuletzt Recht, und man müsste ihm danken, dass er durch seine nichtswürdigen Künste die Bestie zur Enthüllung ihrer wahren Natur gebracht hat; der Senat von Venedig, Cassio und alle Anderen wären in ihrer Verehrung für Othello verbündete Thoren! —

Schlegel möchte glauben, dass Shakspeare seinen Helden nur darum zum Mohren gemacht oder seine mohrische Abkunft — gemäss der Novelle des Giraldi Cinthio (Dec. III. 7), aus der er vermutlich schöpfte — beibehalten habe, um dadurch Othello's Handlungsweise, seine blinde Eifersucht und Rachgier zu motiviren. Er wollte der bekannten Kunst Shakspeare's, die Handlung gerade auf das tiefste, verborgenste Fundament der Persönlichkeit zu basiren, ein Kompliment machen, vielleicht auch ihn rechtfertigen gegen den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit, dass ein Abkömmling der verachteten Negerrace in den höchsten Ehren, als Oberfeldherr der mächtigsten Republik ihrer Zeit erscheine. Allein, gesetzt auch, dass Eifersucht und Rachgier zu den ursprünglichen Grundzügen in Othello's Charakter gehörten, — was in Wahrheit nicht der Fall ist, — so bedurftet es doch, um diese Eigenschaften zu motiviren, nicht der mohrischen Abkunft. Noch heutzutage giebt es geborene Italiener in Menge, die unter gleichen Umständen gerade wie Othello handeln würden. Shakspeare's künstlerische Beweggründe liegen überall tiefer im innersten Wesen seiner Kunst selbst. Nicht um Othello's mohrische Wildheit und Wuth, — die er in Wahrheit nirgend beweist, — zu rechtfertigen, sondern zunächst um seine sittliche Größe in ihrem glänzendsten Lichte zu zeigen, hebt er seine afrikanische Abstammung so entschieden und absichtlich hervor. Othello musste, um die ausgezeichnete hohe Stufe menschlicher Tugend, auf der er steht, zu erreichen, nicht bloss die allgemeine Schwäche und Sündhaftigkeit des menschlichen Wesens, sondern außerdem noch die Gewalt seines Temperaments, die Leidenschaftlichkeit seiner Race überwinden. Dass ihm diess gelungen, darin zeigt sich die eminente Kraft seines Geistes und Charakters, und daraus wiederum erklärt sich, wie er trotz des Makels seiner Geburt zu so hohem Ansehen in Venedig gelangen konnte. Diese nicht blos kriegerische, auf dem angeborenen Talente beruhende, sondern wahrhaft sittliche Heldengröße macht aber auch seinen Fall um so tragischer. Je edler der tragische Held, je höher er gestanden, desto tiefer erschüttert uns sein Sturz, während uns der Untergang der Bosheit und des Lasters, der rohen Gemeinheit oder gar der thierischen Wuth und Wildheit nothwendig gleichgültig lässt. Demnächst aber erhält auch erst Desdemona's Charakter seine wahre Bedeutung nur dadurch, dass sie trotz Othello's abschreckender Hässlichkeit, trotz der Verachtung, die auf seinem Stamme ruht, seinen hohen innern Werth erkennend, ihm heiss und innigst zu lieben vermag. Anderer Seits kann sie nicht ganz schuldlos erscheinen an dem furchtbaren Schicksale, das sie betrifft: das Tragische desselben würde unser moralisches Gefühl beleidigen und damit den tragischen Eindruck zerstören, wenn es der unverbrüchlichen, wiewohl oft tief verborgenen Gerechtigkeit, die der ewige Richter bereits in dieser Welt übt, so schreiend widerspräche. Desdemona's Hauptschuld aber besteht darin, dass sie ihren edlen, zärtlichen Vater hintergangen, und wider sein Wissen und Wollen dem geliebten Manne sich vermählt hat. Und diese ihrem Charakter völlig entsprechende, sonst so vollgültige Wahl konnte ihr Vater

low brutality, instead of a deep tragic idea we have but the moral truism, All that glitters is not gold. Nay the whole construction of the tragedy would be unhinged; Desdemona becomes a commonplace forward miss, deceived by a hypocrite boasting of virtue, Iago would be justified and deserve our thanks for bringing to light by his infamous arts the real character of such a monster; the senate of Venice, Cassio and the rest in their respect for Othello would be but dazzled fools.

Schlegel might imagine that Shakspeare had made his hero a Moor or had retained his Moorish descent — according to the tale of Giraldi Cinthio (Dec. III. 7), from which he most probably drew — as explaining Othello's actions, his blind jealousy and revengeful disposition. He would pay a compliment to the wellknown art of Shakspeare, in basing the action on the deepest and most hidden groundwork of character, perhaps also justify him against the reproach of improbability, that a descendant of the despised negro race should appear, raised to the highest honours, as the general of the most powerful republic of the time. But, supposing even that jealousy and revenge belonged to the original and fundamental features in Othello's character, which, in reality, they do not, — there was no necessity for a Moorish descent to justify these qualities. Even at the present day, there is no want of Italians who, under similar circumstances would act exactly like Othello. Shakspeare's dramatic motives lie every where deeper, in the very centre of his art. He places Othello's African descent so plainly and intentionally before us, not to justify his Moorish vehemence and rage — for these in truth he nowhere exhibits — but to show his moral greatness in its most splendid light. To attain the high degree of human virtue on which he stands, Othello must not only have overcome the general weakness and sinfulness of man, but moreover the violence of his temper, the passionateness of his race. The eminent powers of his mind and character prove that he has succeeded, and thus we comprehend how, notwithstanding the stigma of his birth, he could attain to such high dignities in Venice. This heroic greatness, which is true moral grandeur, not depending upon military genius alone, makes his fall the more tragical. The nobler the tragic hero, the higher his position, the more deeply are we affected by his fall, whilst the destruction of malice and of vice, of low vulgarity or even of brutal rage and violence leaves us necessarily indifferent. This it is which reveals the true beauty of Desdemona's character, that in her pure and fervent love, she distinguishes the great internal worth of Othello in spite of his exceeding ugliness, in spite of contempt, the portion of his race. On the other hand, she can not appear quite guiltless of the terrible fate that overwhelms her; the tragic impression would be disturbed, our moral feeling offended, if it so glaringly contradicted the inviolable, although often deeply concealed justice, which the Eternal judge already dispenses even in this world. Desdemona's chief crime consists in having deceived her noble, tender father, and without his will or knowledge having married the object of her love. Her father with the high esteem which he entertains for Othello could only disapprove this choice so honourable, so consistent with her character, on account of his African descent. Lastly, Iago's plan, as he more than once informs us, is founded partly upon the supposi-

bei seiner eigenen Hochachtung Othello's wiederum nur missbilligen wegen dessen afrikanischer Abstammung. Endlich stützt sich Jago's ganzer Plan, was er oft genug erklärt, auf die doppelte Voraussetzung, theils dass gegen ein solches Missverhältniss der äussern Anmuth und Liebenswürdigkeit keine Ehe auf die Länge Stich halten könne, theils dass Othello selbst aus eben diesem Grunde um so leichter Verdacht schöpfen werde. — So, sehen wir, ist gerade Othello's mohrische Abstammung so innig mit den Hauptmotiven der ganzen tragischen Entwicklung verschlochen, dass die wahre Kritik keiner unwahren Beschuldigungen bedarf, um in diesem einerseits auffallenden, anderseits gleichgültig scheinendem Umstände die tiefste, künstlerische Weisheit zu erkennen.

In der That aber ist es nicht nur eine Unwahrheit, dass in Othello's blutigen Thaten nur seine gemeine Natur, seine angeborne thierische Roheit wieder hervorbreche; auch die blinde Eifersucht und Rachgier, die ihm zur Last gelegt wird, ist eine durchaus falsche Beschuldigung. Wir alle haben ja nur Anspruch auf den Namen der Sittlichkeit kraft der Selbstbeherrschung unserer natürlichen Begierden, Affekte und Leidenschaften. Wir alle tragen den Keim der Rachgier, der Eifersucht, des Ehrgeizes in uns: es giebt kein Laster in der Welt, auf das nicht jeder unter uns eine natürliche Anwartschaft hätte. Aber auch darin ist der Mohr Othello bei weitem den meisten unter uns vollkommen ebenbürtig, dass seine Tugend die gewaltige Versuchung nicht besteht, dass seine Selbstbeherrschung zusammenbricht, als alle Stützen seines irdischen Daseyns, für sein Bewusstseyn wenigstens, gefallen waren. Nur dadurch zeichnet er sich aus, dass mit diesem Sturze eine raschere, glühendere, mächtigere Leidenschaft hervorbricht, als sie der nordischen Natur des berechnenden Engländer oder des grübelnden Deutschen eigen zu sein pflegt. Eben darum war er vorzugsweise zum tragischen Helden geeignet. — Dass aber die Eifersucht nicht eigentlich zu seiner Natur, nicht zu den auszeichnenden Gründen seines Charakters gehört, dass er in Wahrheit von ihr nur so viel besitzt als bei weitem die meisten Menschen, dafür bürgt nicht nur jenes schon angeführte Lob Jago's:

Othello hat ein grad und frei Gemüth,
Das ehrlich jeden hält, scheint er nur so, —

womit ihm gerade alles argwöhnische Wesen, die nothwendige Voraussetzung der Eifersucht, schlecht-hin abgesprochen wird; dafür spricht nicht nur sein eigenes Zeugniß (Akt III. Sc. 3.):

— Nicht weckt mir's Eifersucht,
Sagt man, mein Weib ist schön, gedeiht, spricht gern,
Sie liebt Gesellschaft, singt, spielt, tanzt mit Reiz;
Wo Tugend ist, macht das noch tugendhafter: —
Noch schöpft' ich je aus meinen eignen Mängeln
Die kleinste Furcht, noch Zweifel ihres Abfalls;
Sie war nicht blind, und wählte mich.

— nicht nur jenes im Angesicht des freiwilligen Todes gesprochene und dadurch beglaubigte Wort (Akt V. Sc. 2.):

Sprecht von mir wie ich bin. Dann müsst Ihr melden
Von einem, der nicht klug, doch zu sehr liebte,
Nicht leicht argwöhnte, doch einmal erregt,
Unendlich raste etc.

tion that no marriage could stand proof against this disproportion, that Othello himself for the same reason would be the more open to suspicion. Thus, we see, that Othello's Moorish descent is so closely interwoven with the chief motives of the whole tragical development, that true criticism requires no untrue accusation, to acknowledge the profound wisdom of the poet in this circumstance on the one hand singular, on the other apparently indifferent.

But not only is it untrue that in Othello's bloody deeds only his vulgar nature, his native brutal violence again breaks forth; the blind jealousy and thirst for revenge, with which he has been reproached, is likewise a false accusation. No man can lay claim to the title of morality but by virtue of his self-command over his natural desires, affections and passions. In all men are the seeds of revenge, of jealousy and of ambition, there is no vice in the world under whose dominion each of us may not in the course of nature fall. And herein likewise the Moor Othello resembles the great majority of mankind, that his virtue does not resist the mighty temptation to which he is exposed, that his self-command breaks asunder, when all the supports of his earthly existence had, such at least was his conviction, given way. The only difference is that with this fall, a more hasty, glowing and overpowering passion breaks forth than consists with the northern constitution of the calculating Englishman or poring German. This feature it is which qualifies him for a tragic hero. — But that jealousy does not essentially belong to his nature, or form the distinguishing basis of his character is proved not only by the praise of Iago, which we have already quoted:

The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest, that but seem to be so, —

in which suspicion, the groundwork of jealousy, finds no place, but likewise by his own words (Akt III. Sc. 3.):

'Tis not to make me jealous,
To say — my wife is fair, feeds well, loves company,
Is free of speech, sings, plays, and dances well;
Where virtue is, these are more virtuous:
Nor from mine own weak merits will I draw
The smallest fear, or doubt of her revolt;
For she had eyes and chose me,

and by his concluding words, worthy of all belief, for they are spoken in the face of death (Akt V. Sc. 2.):

Speak of me as I am; then must you speak
Of one, that lov'd not wisely, but too well:
Of one, not easily jealous, but, being wrought,
Perplex'd in the extreme.

sondern vor Allem bezeugt es ihm sein eigenes Benehmen. Hätte Shakspeare die Eifersucht in die Mitte seines Charakters stellen wollen, warum äussert sie Othello nirgend, bevor ihn Jago gereizt hat? Kein Wort der Besorgniss, der Unruhe, des Verdachtes kommt über seine Lippen, kein Gedanke an die Möglichkeit der Untreue Desdemona's in seine Seele. Selbst Jago's Behauptungen traut er keineswegs sogleich, sondern fordert Beweise, schlagende, unwiderlegliche Beweise. Erst als er die Ueberzeugung handgreiflich in beiden Händen zu haben glaubt, erst da schiesst die Eifersucht, die bisher nur im Keime vorhanden war, wie Unkraut wuchernd empor. Aber auch diese Beweise sind nicht etwa ungewisse, zweideutige Zeichen, die nur der Argwohn zu Beweisen stempelt; — den Mann will ich sehen, der in Italien, in dem üppigsten Handelsstaate der Welt, in einer Zeit weiblicher Sittenverderbniss, wie sie Jago (Akt III. Sc. 3. vergl. Akt II. Sc. 1.) schildert und in Emiliens losen Reden (Akt IV. Sc. 3.) sich abspiegelt, von einem Freunde und Kriegsgenossen, den alle Welt für einen Ehrenmann hält, eben so fein als arglistig belogen, die Zeichen seiner Zärtlichkeit in den Händen eines jungen, schönen, liebenswürdigen Mannes erblickend, durch das warme Interesse seiner Frau für eben diesen ihren angeblichen Geliebten in seinem Argwohn bestärkt, nicht Verdacht schöpfen und den Einflüsterungen des Eifersuchtsteufels Gehör geben sollte! In der That, der müsste in arkadischer Träumerei die Weiber für reine Engel halten, der darin nicht vollgültige Beweise der Untreue zu besitzen meinte. Wer aber Grund zur Eifersucht hat, der ist nicht eigentlich eifersüchtig. Das Wesen der Sucht besteht vielmehr gerade darin, dass sie überall sucht, wo nichts zu finden ist. Der Eifer, der Schmerz und Zorn über die wirkliche Treulosigkeit ist eben so berechtigt wie über jede andere moralische Unthat eines geliebten Wesens. Die Eifersucht dagegen ist ihrem Begriffe nach durchaus unberechtigt; nur im Mangel aller Berechtigung ist sie das scheußliche Laster, das sie ist. Nichts destoweniger hat Othello's Schmerz und Zorn äusserlich das Ansehen der Eifersucht, theils wegen der ausserordentlichen Leidenschaftlichkeit und Hestigkeit, mit der er sich äussert, theils weil jene Beweise nur für ihn Beweise, in Wahrheit keine sind, oder weil es sein Unglück ist, unerhört belogen und betrogen zu seyn. Für uns, objektiv genommen, erscheint er daher allerdings eifersüchtig; für sich, subjectiv, ist er es in der That nicht.

Aehnlich verhält es sich endlich mit Othello's Rachgier. Zunächst ist es wiederum Jago, der uns bezeugt, der Mohr sei von Natur edel und liebevoll. Ein edler und liebevoller Mensch aber kann unmöglich rachsüchtig sein, d. h. die Rachgier kann zwar wohl, wie alle andere Sünden und Laster, im Keime oder der realen Möglichkeit nach in ihm liegen, aber sie kann nicht zu seinen charakteristischen Eigenschaften, nicht zu den präsenten, ausgebildeten Grundzügen seines Wesens gehören: dem widerspricht die Liebe und der Adel der Gesinnung diametral. Demnächst, wie langmüthig und versöhnlich zeigt sich Othello (Akt I. Sc. 2.) gegen den alten Brabantio! Obwohl mit den härtesten, ungerechtesten Schnähungen überhäuft, behandelt er ihn doch mit Milde und Ehrerbietung. Eben so erträgt er die Kränkung seiner Zurückberufung von Cypern mit Ruhe und Ergebung. In beiden Fällen zeigt sich mehr ein männlicher Stolz, eine edle Würde, wie sie mit ächter Grösse gepaart zu sein pflegt, die ihres Werths sich bewusst, über ungerechte Beleidigungen hinwegsieht; nirgend eine Spur von allen den Zeichen, in denen sich das aufschwellende Rachegefühl kund giebt. Auch hier bricht daher das Samenkorn der Rachsucht in seiner Brust erst auf, nachdem er sich selber völlig entfremdet ist. Liebe und Ehre waren die Grundfesten seines Lebens; in Desdemona hatte er sein eigenes Selbst wiedergefunden. Indem er sie verloren meint, verliert er sich selbst; mit ihrer Treulosigkeit wird er sich selbst ungetreu. Mit Recht klagt daher Desdemona (Akt III. Sc. 4.):

But above all his own conduct proves this. Had Shakspeare intended to place jealousy in the centre of his character, how comes it that Othello nowhere displays it, until tempted by Iago? Not a word of care, disquiet or suspicion passes his lips, not a thought of the possibility of Desdemona's faithlessness enters into his soul. He by no means yields immediately to Iago's assertions, but demands striking and irrefutable proofs. It is not until he firmly believes that he has these damning proofs before him, that his jealousy bursts forth. Nor are these proofs uncertain doubtful signs, wrought up to proofs by the misgivings of a suspicious mind; — show me the man, who in Italy, in the most luxurious commercial republic in the world, in an age of female corruption, such as Iago describes (Act III. Sc. 3., Act II. Sc. 1.) and as is reflected in Emilia's dissolute language (Act IV. Sc. 3.), deceived with equal art and cunning by a friend and fellow-soldier, whom all the world esteems an honourable man, and beholding the marks of his tenderness in the hands of a handsome and amiable young man, confirmed in his suspicion by the warm interest which his wife takes in him, her supposed lover, that would not yield to the suggestions of the demon jealousy? He must indeed in Arcadian dreams consider women as very angels, who would not imagine that he here possessed full proof of faithlessness. But he who has reason for jealousy, is not, properly speaking, jealous. It is the very essence of a jealous disposition that it every where seeks that which is not to be found. Zeal, pain and anger at real faithlessness is as natural as at every other misdeed of the person beloved. Jealousy is on the other hand causeless and unreasonable and only on this supposition is it the hateful vice that it really is. Nevertheless Othello's pain and anger bear the outward marks of jealousy, partly on account of the extraordinary vehemence and violence in which it finds utterance, partly because these proofs are only proofs for him, but not so in reality, or because it is his misfortune, to be so terribly misled and deceived. For us, objectively, he therefore appears jealous, in himself, subjectively, he is not so.

It is the same with Othello's revenge. Here likewise Iago assures us that the Moor is of a noble and loving nature. But a thirst for revenge cannot consist with such a nature, it may indeed, like all other sins and vices, slumber within, but it cannot belong to his characteristic qualities, to the present and fullgrown fundamental features of his being; to this love and nobleness of sentiment are diametrically opposed. Moreover how patiently and meekly he bears with old Brabantio! (Act I. Sc. 2.) Although loaded with the harshest and most unjust upbraiding, he treats him with mildness and respect. Thus too he bears his recal from Cyprus with quiet submission. In both cases he shows a manly pride, a noble dignity, which usually accompanies true greatness, conscious of its own value; he overlooks unjust offence and nowhere displays the slightest trace of those qualities which indicate a revengeful disposition. The fatal seeds of revenge shoot up and bring forth fruit, but not before he is estranged unto himself. Love and honour were the firm foundation of his life, in Desdemona he had found again himself. When he thinks her lost, he loses himself; with her untruth, he becomes untrue to himself. Justly therefore does Desdemona complain (Act III. Sc. 4.):

*Mein Herr ist nicht mein Herr; ich kennt ihn nicht.
Wür' er im Antlitz, wie im Geist verwandelt.*

Mit Recht fragt Lodovico verwundert (Akt IV. Sc. 1.):

*Ist diess der edle Mohr, den der Senat
Sein Eins und Alles nennt? Der edle Geist,
Den Leidenschaft nicht regt? Dass feste Tugend
Kein Pfeil des Zufalls, kein Geschoss des Glücks
Streift und durchbohrt?*

Mit Recht endlich sagt er selbst von sich (Akt IV. Sc. 2.):

Hier steht, der einst Othello war; hier bin ich.

In der That, er ist ganz und gar ein Andrer geworden, er ist nicht mehr Othello. Aber, wie der Dichter auf das Bestimmteste andeutet, diese Verwandlung ist nicht der Schlegel'sche Rückfall in seine eigentliche thierische Natur, sondern der Zerfall seiner wahren edlen Natur, der Zusammensturz des herrlichen Bau's in wüste Trümmer, aus denen giftige Nattern hervorzischen. In den gerechten Schmerz und Zorn, den sein Temperament zur heftigsten Leidenschaft steigert, mischt sich daher allerdings das Rachegefühl. Aber selbst seine Rache hat noch ein edleres Motiv in sich, als die blosse Weide am Leiden und Untergange dessen, den sie verfolgt. Nachdem ihm die Liebe verloren, nachdem er von Freund und Gattin verrathen, vereinsamt, keinen Menschen mehr zu lieben vermag, da umklammert er mit der blinden Verzweiflung des Schiffbrüchigen die letzte Handhabe, an der er das Leben gehalten, das einzige Gut, das ihm geblieben: die Ehre; sie wenigstens will er sich noch retten. Ihr aber glaubt er Desdemona's und Cassio's Leben opfern zu müssen. Die Ehrbegriffe jener Zeiten, besonders in Italien, forderten unabweislich den Tod der treulosen Gattin, den Tod des Ehebrechers. Ihnen zu genügen, hielt daher Othello für seine Pflicht; und es ist mithin gewiss keine Lüge, wenn er (Akt V. Sc. 2.) auf Lodovico's Frage erwidert:

— — Sagt von mir,

Dass ich ein ehrenvoller Mörder sey.

Denn nichts that ich aus Hass, für Ehre Alles.

In der That, wären Desdemona's und Cassio's Verbrechen wahr, so wäre auch seine Rache, vom Standpunkte seiner Zeit angesehen, nur gerecht und zur Rettung seiner Ehre nothwendig, er selbst mithin nicht rachsüchtig zu nennen. Auch bei diesem Punkte kann man daher sagen: für uns, objectiv genommen, erscheint er allerdings rachsüchtig; für sich, subjectiv, ist er es nicht. Zum mindesten ist die Rachsucht eben so wenig als die Eifersucht das eigentliche Motiv seiner Handlungen. Dies zeigt sich selbst in der äussern Art und Weise, wie er die Rache vollzieht. Die gemeine Rachsucht würde nur auf Erhöhung der Leiden ihres Schlachtopfers, auf Steigerung ihrer Besiedigung gedacht haben. Wie rührend fordert dagegen Othello Desdemona auf, zu beten und ihre Sünden dem Himmel zu beichten, auf dass er mit ihrem Leibe nicht auch ihre Seele tödte. Hier im Augenblicke der höchsten Erregung, in der verzweifelnden Stimmung des Mörders, bricht noch seine Liebe hervor, zeigt sich noch der unverwüstliche Adel seiner Seele! —

*My lord is not my lord; nor should I know him,
Were he in favour, as in humour, alter'd.*

Justly does the astonished Lodovico ask (ActIV. Sc. 1.):

*Is this the noble Moor whom our full senate
Call — all-in-all sufficient? — This the noble nature
Whom passion could not shake? whose solid virtue
The shot of accident, nor dart of chance
Could neither graze nor pierce?*

and he says of himself:

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

He is in truth no longer Othello. But the poet clearly intimates to us that this change is not, as Schlegel supposes, a relapse into his real, brutal nature, but a fall from his true and noble nature, the crash of the noble temple into noisome fragments, in which poisonous adders raise their hissing heads. Thus the feeling of revenge really mingles with the just pain and anger which exasperate his temper into extreme violence. But even his revenge has a nobler motive than mere joy in the sufferings and destruction of those whom it pursues. Betrayed by friend and wife, solitary, without a human being whom he can love, he clings with the blind desperation of a shipwrecked man to the only grasp, which attaches him to life, to the only good, which remains to him, his honour; this at least he is determined to rescue. To this he conceives himself bound to sacrifice the lives of Cassio and of Desdemona. Honour, according to the sentiments of the age, particularly in Italy, peremptorily demanded the death of the faithless wife and of the adulterer. Othello thought his duty required this from him, and it is certainly no falsehood, when in reply to Lodovico's question, he says (ActV. Sc.2.):

*An honourable murderer, if you will;
For nought I did in hate, but all in honour.*

If Cassio and Desdemona were guilty, his revenge, considering the age in which he lived, would have been but just and necessary to the vindication of his honour, nor could we justly accuse him of a thirst for revenge. We may say here likewise, for us objectively he appears revengeful; subjectively, he is not so. At least revengefulness, like jealousy, is by no means the real motive of his actions. This shows itself in the manner in which he executes his revenge. Instead of increasing the sufferings of his victims, as a thirst for revenge would have prompted, how movingly he summons Desdemona to pray and confess her sins to Heaven, that he may not kill the soul with the body. In the very moment of highest excitement, in the desperate temper of the murderer, his love still breaks forth, and testifies the indestructible nobleness of his soul.

Noch einmal: Schlegels Missverständniss ist unbegreiflich, und kann nur daher röhren, dass ihm die Intention des Dichters, die Grundidee der Tragödie völlig entgangen ist. Es ist um so unbegreiflicher, da klar am Tage liegt, dass alle die Beschuldigungen, die er auf Othello's Charakter wölzt, nicht auf ihn, sondern auf Jago fallen, und dass gerade Jago nach der offenkundigen Absicht Shakspeare's den diametralen Gegensatz, die hebende Folie zu Othello's Heldengestalt bilden sollte. Jago ist im gemeinsten Sinne eifersüchtig: denn sein Verdacht gegen die Treue seines Weibes ist eine leere, selbstgemachte Einbildung; er zweifelt selbst daran, sein scharfer Verstand bezeugt ihm die Unwahrheit seiner blossen Vermuthung; aber sein Herz hält sie fest; denn durch die blosse Einsicht lässt sich das eingewurzelte Laster nicht bezwingen. Er ferner ist rachsüchtig, furchtbar rachsüchtig. Denn auf jenen blossen Verdacht hin und weil ihm Cassio durch Othello's Wahl zum Lieutenant vorgezogen worden, versucht er beide bis zum Tode, und freut sich an dem Herzerreissenden Elende, das er angestiftet. Er, obwohl dem wahren Ehrgefühl völlig entfremdet, ist doch chreizig, ambitiös in der schlechten Bedeutung des Worts. Ihm ist die Ehre jener blosse Schein, jenes nichtige Phantom eingebildeter Thoren, das er herzlich verachtet, dem er aber nachjagt, weil es das Mittel ist, seine anderweitigen Gelüste zu befriedigen, ihm zu Macht und Reichtum, zur Herrschaft über die Menschen zu verhelfen, und weil er der Beschäftigung mit äusseren Zwecken bedarf, um nur von dem Umgange mit sich selber loszukommen. Er ferner ist die gemeine thierische Natur, die ihre Roheit und Wildheit nur so lange verborgen hält, als die Verhältnisse es gebieten und das Verstekkenspiel der eignen Absichten es fordert, die dagegen furchtbar hervorbricht, sobald das Glück ihm den Rücken kehrt. Diess zeigt sich zur Evidenz in der blinden, selbstverrätherischen Wuth, mit der er sein eigenes Weib ersticht. Er ist der übertünchte Tugendkeuchler, dessen Sittlichkeit nur Schein und Nachlässigung, nur das künstliche Produkt seiner teuflischen Pläne ist. In allem andern das gerade Gegenheil Othello's, versteckt, zurückhaltend, tückisch, gemein egoistisch, ohne einen Funken von wahrer Liebe und Adel der Gesinnung, stimmt er nur in der Energie des Charakters, in dem kriegerischen Muthe, in der Festigkeit und Consequenz des Willens mit jenem überein. Neben seiner Kunst zu heucheln, sind es ohne Zweifel diese wenigen guten Eigenschaften, die das äussere Band zwischen ihm und Othello zu Wege gebracht haben. — Uebrigens ist es ein, wenn auch verzeihlicher Fehler des Drama's, dass die eminente Nichtswürdigkeit dieses Charakters nicht gründlich genug motivirt ist. Solche teuflische, das gemeine menschliche Muass weit überfliegende Bosheit muss sich irgendwie aus der Lebensgeschichte und dem Bildungsgange des Individuum, aus den besondern Verhältnissen, dem allgemeinen Charakter der Zeit etc. erklären lassen. Sonst überwindet der sittliche Abscheu die Ueberzeugung von der psychologischen Wahrheit des Charakters: man ist geneigt zu zweifeln, ob es je einen solchen Menschen geben habe und geben könnte; damit ist dann aber auch Othello's furchtbare Schicksal seiner innern Möglichkeit nach in Frage gestellt, und — der Eindruck des Tragischen ist nothwendig gestört. —

Den beiden männlichen Hauptpersonen stehen in ähnlichem, nur minder scharfem Contraste die Charaktere ihrer beiden Weiber gegenüber. Desdemona ist eine von den unendlich lieblichen Frauengestalten Shakspeare's, die, leicht und ätherisch, wie ihre Natur es fordert, mit wenigen zarten Strichen hingeworfen, doch alle Herzen unwiderstehlich gewinnen. Desdemona lebt ganz in der idealen Weltanschauung der Liebe: die Gegenwart verschwimmt ihr mit jener idealen Zukunft, in der alle Menschen sind, wie sie seyn sollten, jeder Keim zur Blüthe und Frucht, alles Gute aus seiner verkrüppelten Existenz zur vollen Wirklichkeit gekommen ist; Alles erscheint ihr verklärt, im rosigen Lichte innerer geistiger Schönheit, weil sie Alles mit liebeverklärtem Auge anschaut. Ihre Liebe ist

Schlegel's mistake is extraordinary; the intention of the poet, the fundamental idea of the tragedy have totally escaped him. It is the more inconceivable as it is clear that all the accusations which he heaps upon Othello's character, fall not upon him, but upon Iago and that it is the manifest intention of Shakspeare to show in Iago an absolute contrast and foil to set off Othello's heroic form. Iago is jealous in the most common acceptation of the term: for his suspicion of his wife's truth is an empty, self-created imagining; he doubts it himself, his acute understanding attests the falsehood of his mere conjecture; but his heart clings to it, for deeply rooted vice is not to be overcome by mere discernment. Moreover, he is revengeful, terribly revengeful. For on this mere suspicion and because Othello has preferred Cassio in the choice of his lieutenant, he persecutes both even to the death and rejoices in the heartrending misery which he has caused. Although utterly devoid of truly honourable feeling, he is ambitious, in the worst meaning of the word. For him honour is that mere appearance, that empty phantom of conceited fools, which he despises, but yet pursues, because it is the means by which he hopes to gratify his desires, to rise to power, riches and command, because he must be occupied with external aims, in order to escape from himself. His nature is common and brutal, concealing its vulgarity and savageness, as long as circumstances and his own insidious views require it, but bursting forth in fearful vehemence, as soon as fortune forsakes him. We have evidence of this in the blind self-convicting rage with which he stabs his own wife. He is the varnished hypocrite, whose morality is but outward show and counterfeit, the artificial product of his devilish plans. In every other respect the complete contrast to Othello, wary, reserved, spiteful, vulgarly selfish, without a spark of true love and nobleness of sentiment, he resembles him only in energy of character, in warlike courage, in firmness and consistency of will. These few good qualities, aided by his consummate hypocrisy, form doubtless the outward bond which attaches Othello to him. — It is moreover, a fault of this drama, although a pardonable one, that the poet has not brought before us motives sufficiently strong for a character of such surpassing infamy. Such devilish malice, far exceeding the common measure of humanity, should be deduced from the life and progress of the individual, from peculiar circumstances, the general character of the age etc. Otherwise our moral disgust overcomes our conviction of its psychological truth: we are inclined to doubt whether such a man has existed or could exist: but then the internal possibility of Othello's terrible fate is questioned, — and the tragic impression is necessarily weakened.

A similar, although milder contrast exists between the wives of the two chief actors. Desdemona is one of those lovely characters of Shakspeare, which, light and ethereal, as their nature requires, drawn with a few gentle touches, gain the hearts of all. Desdemona lives wholly in her world of love: the Present blends with that ideal Future, in which all men are what they ought to be, every seed shoots into blossom and fruit, all Good rises from its crippled existence into full reality; every thing appears to her glorified, in the rosy light of her spiritual beauty, because she beholds every thing with the glorifying eye of love. Her love, however, is not that sweet youthful reverie, which so often finds itself deceived: it is

indessen nicht blos jene holden, jugendliche Schwärmerei, die sich so oft getäuscht findet: sie ist reines echtes Gold, im tiefsten Grunde der eignen Persönlichkeit wie im innersten Wesen des Geliebten ruhend. Diess zeigt sich, wie schon angedeutet, zunächst und vor Allem in der Wahl eines Mannes, der, wie Othello, nicht nur ein Mohr, nicht nur äusserlich hässlich, sondern auch ohne den Schimmer der Jugend, ohne die Künste der Galanterie, ohne Feinheit der Sitte und Anmut der Rede, allein den Werth seines Charakters, sein Genie und seine sittliche Hoheit in die Wagschaale legen kann. Um diese Wahl, diese Liebe, welche die Substanz von Desdemona's Charakter und zugleich die Basis der ganzen Tragödie bildet, in das vollste Licht zu setzen, stellt zunächst der Dichter in Rodrigo dem begünstigten Mohren einen Nebenbuhler gegenüber. Desdemona ist nicht nur höchst liebenswürdig, anmutig, schön, von hoher Geburt, sondern sie ist auch umworben von einem jungen, edlen Venetianer, der sie bis zum Wahnsinn liebt, und dessen Fehler und Vergehen, wie es scheint, vornehmlich aus seiner blinden Leidenschaft für sie entspringen. Dennoch wählt sie den Mohren. Ja sie wählt ihn nicht nur mit Hintersetzung jeder andern Bewerbung, nicht nur im schroffesten Gegensätze gegen die Art gewöhnlicher Mädelchen, die von Aeussertümlichkeiten aller Art, von Schein und eitlem Schimmer sich bestechen lassen, nicht nur im Widerspruche mit der allgemeinen Verachtung, die auf Othello's Charakter lastet, sondern sogar wider Wissen und Willen ihres eigenen Vaters.

Dieser Umstand ist von hoher Wichtigkeit: von ihm aus erhält nicht nur Desdemona's Charakter erst seine wahre Bedeutung, sondern auf ihm ruht das tragische Pathos, von welchem das ganze Drama, Desdemona's wie Othello's Geschick, durchdrungen ist. Beide und insbesondere Desdemona haben sich versündigt gegen das ewige Recht der Familie, gegen die kindliche Pietät wie gegen die väterliche Autorität, wider deren Willen das Kind von dem Familienverbande, dem Fundamente aller sittlichen Gemeinschaft der Menschen, sich nicht lostrennen kann, ohne sich von der Sittlichkeit selbst zu trennen. Beide haben mithin Unrecht, aber sie haben Unrecht, indem sie Recht haben. Denn anderer Seits ist es Recht und Pflicht, nur zu heirathen, wo man liebt und Liebe findet, weil die Ehe ohne die Liebe keine wahrhafte, vollkommene Ehe ist; anderer Seits ist Desdemona's Liebe durchaus sittlicher Natur, ihre Wahl durchaus vollyltig und berechtigt, da sie nicht nur ihr selbst und ihrem innersten Wesen, sondern auch allen Anforderungen des Sittengesetzes vollkommen entspricht; denn das Sittengesetz befiehlt, nicht nach den Gelüsten des Herzens und den Reizungen der Sinne, nach einzelnen Sympathien und Antipathien, sondern nach dem wahren, ewigen, d. i. sittlichem Werthe des Menschen zu wählen. Sie hat daher eben so sehr das Recht zu ihrem Vertheidiger als das eigne Unrecht zu ihrem Ankläger; das Recht, ist von dem Rechte verletzt, im Widerspruche mit sich selbst. Solche Collisionen düngen den Boden, auf welchem bei Regen und Sonnenschein das Tragische gleichsam von selbst aufwächst; Charaktere, die diesen tiefsten, innersten Widerspruch des menschlichen Daseyns, Recht und Pflicht im Kampfe mit sich selber, zu durchleben und aufzulösen berufen sind, sind vorzugsweise tragische Charaktere. Dass Othello zu ihnen gehört, muss aus den oben angedeuteten Grundzügen seiner Persönlichkeit sich von selbst ergeben. Aber auch Desdemona, trotz ihrer zarten, ätherischen Weiblichkeit, trotz ihres Gehorsams, ihrer Schmiegsamkeit und Hingebung an Othello, ist eine dauerhafte, reichhaltige, kräftige Natur, energisch, affektiv, sich selber getreu, grosser Ideen und Thaten fähig. Gerade die heroischen Thaten und Schicksale Othello's waren es, die ihm ihre Liebe gewannen. Dieser Liebe opfert sie ihren kindlichen Gehorsam und fordert damit den Dämon des Tragischen heraus; um ihretwillen erträgt sie den Zorn ihres Vaters, den bösen Leumund der Welt, die Beschwerden des

pure and genuine gold, resting on the deep basis of her personality and on the inmost being of her lover. This, as I have already intimated, is shown in her preference of a man who, like Othello, not only a Moor and to the outward eye ugly, but likewise without the freshness of youth, without the arts of gallantry, without elegance of manner or grace of speech, can only advance worth of character, genius and moral elevation in his favour. To place this preference, this love which forms the substance of Desdemona's character and at the same time the basis of the whole tragedy, in its full light, the poet brings before us in Rodriguez, a rival to the favoured Moor. Desdemona is not only amiable, graceful, beautiful, high-born, but she is also courted by a young and noble Venetian, who loves her to distraction, and whose faults and crimes seem principally to arise from his blind passion for her. Yet she prefers the Moor. She prefers him not only to the exclusion of every other suitor, not only in direct contrast with girls of an ordinary stamp, who are influenced by externals of all kinds, outward appearance and empty glitter, not only in opposition to the general contempt, which attaches to Othello's character, but even against the will and knowledge of her own father.

This circumstance is of great moment, it not only gives to Desdemona's character, its true meaning, but the tragic pathos which pervades the whole drama, Desdemona's and Othello's fate rest upon it. Both (but particularly Desdemona) have sinned against the eternal right of family, against filial love and against the authority of a father, against whose will no child can separate from the family bond (the foundation of all moral community among men) without at the same time departing from the paths of morality. Yet, on the one hand, it is lawful and right, only to marry, where there is mutual love, for wedlock without love is no true and perfect marriage; on the other hand, Desdemona's love is of a thoroughly moral nature, worthy not only of herself, and of her inmost being, but likewise satisfying all the demands of the moral law; for the moral law commands, to choose not after the lusts of the heart and the charms of the senses, after single sympathies and antipathies, but after the true eternal, i. e. moral worth of man. Her right is therefore as much her defender, as the wrong which she has committed, is her accuser; right is offended by right, is in contradiction with itself. Such collisions fertilize the soil, on which amid rain and sunshine the Tragical grows up as it were, of itself; characters which are called upon to pass through and dissolve this deepest, inmost contradiction in human life, right and duty in conflict with themselves, are essentially tragic characters. That Othello belongs to these is manifest from the fundamental features of his character, which I have already indicated. But Desdemona notwithstanding her tender, ethereal womanhood, notwithstanding her obedience, pliancy and devotion to Othello, is likewise an enduring, rich and powerful nature, energetic, full of affection, true to herself, capable of great ideas and actions. The heroic deeds and destiny of Othello gained him her love. To this love she sacrifices her filial obedience and thus calls forth the demon of the Tragical; for this she endures the anger of her father, the calumny of the world, the hardships of a warlike life. She gives herself up without reserve to the man whom she loves and admires, she will no longer be daughter, Venetian, Patrician, she will only be his wife. But even before her husband, she maintains and defends with constancy what she knows to be right and

Kriegslebens; rücksichtslos giebt sie sich dem geliebten und bewunderten Manne hin, sie will nicht Tochter, nicht Venetianerin, nicht Patrizierin, sie will nur ganz und voll Gattin seyn. Aber selbst ihrem Manne gegenüber verfolgt und vertheidigt sie hartnäckig, was sie einmal für recht und gut erkannt hat; selbst seinem Zorne setzt sie sich aus, um ihren Zweck zu erreichen. Das sehen wir in ihrem Benehmen als Fürsprecherin Cassio's, dessen Sache sie offenbar mit einer leicht zu verdächtigenden Wärme führt, aber eben so offenbar nur darum, weil sie in ihrer Unschuld und Herzensreinheit das Laster nicht kennt, und daher auch den Schein desselben nicht zu vermeiden versteht. Zu dieser Unbesonnenheit versöhrt sie nur ihr feuriges, liebevolles, mitleidiges Herz, ihre Dankbarkeit gegen den Vermittler ihres Glücks. Eben so verliert sie unvorsichtig das verhängnissvolle Schnupftuch nur weil sie ganz aufgegangen ist in der Sorge um den vorgeschützten Kopfschmerz Othello's. Noch auf dem Sterbebette endlich, im letzten Athemzuge, macht sie sich einer Lüge schuldig, aber nur, um den Geliebten von Schmach und Strafe zu retten. Ihre Fehler sind mithin zwar nur die Kehrseiten ihrer Tugenden, aber sie bleiben nichts destoweniger Fehler, Fehler von acht tragischer Natur, weil sie eben das menschlich Grosse und Edle zu ihrer Basis haben. Denn der Sinn des Tragischen kann nur seyn, das Herrlichste und Schönste dem Verderben Preis gegeben zu zeigen, nicht weil es herrlich und schön ist, sondern weil es im Drange der Umstände, im Conflicte der Rechte und Pflichten, im Kampfe gegen das Böse, sich selber nicht zu halten vermugt, an der eignen Schwäche und dem eignen Widerspruche zusammenbricht, um aus dem irdischen Tode, gereinigt und verklärt durch Leid und Busse, zum ewigen Leben aufzuerstehen. —

Emilie steht schon als Jago's Gattin und Kammerfrau Desdemona's in einem ähnlichen Verhältnisse zu letzterer, wie Jago zu Othello. Indessen ist der Gegensatz doch wieder in einem andern Sinne gefasst. Emilie gehört nicht eigentlich zu den s. g. schlechten Charakteren, sie hat nichts von Jago's Bosheit, Eifersucht, Rachgier, nichts von dem gemeinen Egoismus, dem Grundmotive aller Laster; sie ist vielmehr von Natur gutmütig, liebt und verehrt ihre Herrin mit wahrer Ergebenheit, und hat einen gewissen natürlichen Instinkt für menschliche Tugend und Seelengrösse. Aber sie ist im höchsten Grade leichtsinnig, schwach und unverständig, ein Glied der grossen Klasse von Menschen, die zwar das Gute möchten, aber, von den Umständen beherrscht, von schlechten Freunden und Rathgebern geleitet, das Böse thun. Sie hält die Weiber, sich selber nicht ausgenommen, für sittlich schwach, aber die Männer für noch schwächer, und beruhigt sich dabei, weil es nun einmal nicht anders sey und seyn könne. Sie ist ihrem Manne zwar treu, aber, wie sie selber sagt, um der ganzen Welt willen würde sie doch die Ehe brechen, d. h. die Tugend ist ihr nicht vollendete Sittenreinheit, frei sich selber genug, sondern, wie der Mensch nun einmal ist, halb Tugend, halb Laster, abhängig von Glück und Zufall. Darum lässt sie denn auch Fünfe gerade seyn, und nimmt es mit einer kleinen Sünde nicht eben genau. So erklärt es sich, wie sie in eine Ehe gerathen konnte, die von Anfang an keine war, mit einem Manne, den sie an Herzensgüte weit übertrifft; wie sie diesen Mann bis auf einen gewissen Grad lieben, seinen Wünschen willfahren, an seiner Seite leben kann, ohne doch eigentlich die seinige zu sein, ohne ihn doch zu kennen und zu durchschauen; wie sie, die mit wahrem Heroismus die Unschuld ihrer Herrin vertheidigt und selbst dem Tode Trotz bietet, doch eben diese Herrin bestehlen und hintergehen kann, um sich selbst von ihrem Manne betrügen zu lassen.

Zur Seite jedes der beiden Ehepaare steht ein Freund: hier Cassio, dort Roderigo. Cassio, wie es sich von Othello's Freunde von selbst versteht, ist ein durchaus edler, liebenswürdiger Charakter. So schildert ihn nicht nur Othello, Desdemona, Emilie, sondern auch Jago, so lange er es

good; she even exposes herself to his anger, to attain her object. This we see in her behaviour when she intercedes in behalf of Cassio, whose cause she openly pleads with a warmth that might easily expose her to suspicion; but she pleads thus openly, only because in her innocence and purity of heart she knows not vice, and therefore knows not how to avoid the appearance of it. To this want of reflection she is seduced only by her warm, affectionate and compassionate heart, by her thankfulness to the mediator of her happiness. Thus likewise she imprudently loses the fatal handkerchief only because her attention is completely taken up by Othello's pretended headache. Nay, even on her deathbed, she is guilty of a lie, but only to save her beloved husband from infamy and punishment. It is true her faults are but the reverse of her virtues, but they remain faults nevertheless, faults of a truly tragic nature, for they have their basis in great and noble sentiments. For the sense of the Tragical can only be to show the destruction of the Noble and the Beautiful, not because it is noble and beautiful, but because in the pressure of circumstance, in the conflict of rights and duties, in its contest with Evil, it cannot sustain itself, but breaks down through its own weakness and self-contradiction, to rise again from this earthly death, purified and glorified, unto eternal life.

Emilia, Iago's wife and Desdemona's attendant, stands in the same relation to the latter that Iago does to Othello. The contrast between them, however, is given in a different sense. Emilia does not strictly belong to the class of really bad characters; she has none of Iago's malice, jealousy or revengeful disposition, none of that common selfishness which is the ground-motive of all vice, her nature is rather kind, she loves and respects her mistress with true devotion and has a certain natural instinct for human virtue and greatness of soul. But she is in the highest degree thoughtless, weak and foolish, one of that numerous class of people, who prefer indeed Good, but ruled by circumstances and led by bad friends and counsellors, do Evil. She considers women, herself not excepted, morally weak, but men still weaker and quiets herself with the reflection that it is not and can not be otherwise. She is indeed true to her husband, yet as she herself says, for the whole world, she would break her faith, that is, virtue is not for her perfect moral purity, free and sufficient of itself, but as men now are, half virtue, half vice, dependant upon fortune and chance. Thus she is not severe upon a little sin, and thus is explained how she could marry a man to whom, in goodness of heart, she is far superior; how she could to a certain degree love this man, comply with his wishes, live by his side, without being really his, without knowing or seeing through him, how she, who with true heroism, defends the innocence of her mistress and even braves death itself, could yet rob and deceive this mistress, to be herself deceived by her husband.

Each of the two couples has a friend, the one Cassio, the other Roderigo. Cassio, as might be expected from the friend of Othello, is a truly noble and amiable character. He is so described not only by Othello, Desdemona and Emilia, but likewise by Iago, as long as he

für nötig hält, der Wahrheit die Ehre zu geben. Allein seine Tugend ist ohne den Ernst und die Strenge des Gesetzes; sie hat die weichen Formen eines polirten, üppigen Zeitalters, die feinen Manieren eines Weltmannes, dem Gefälligkeit und freundliche Nachgiebigkeit zur andern Natur geworden. Daher ist es nicht zu verwundern, dass Cassio, obwohl er weiss, wie schädlich der Wein auf ihn wirkt, doch zum Trinken sich verleiten lässt. Daher erklärt sich sein Verhältniss zu Bianca, das ganz den Gifthauch gemeiner Sinnlichkeit und Sittenlosigkeit athmet. Dort ist er zu nachgiebig gegen den vermeinten Freund, hier zu gefällig gegen eine Dirne, deren einziges Verdienst nur ihre wirkliche wahre Liebe zu ihm ist. Dennoch ist er Othello's Freundschaft und Desdemona's Verwendung nicht unwürdig. Seine tiefe, ächte Reue über sein Vergehen, wie seine innige Verehrung und Dankbarkeit gegen seinen Freund und seine Beschützerin, beweisen, dass die Reinheit seines Herzens nur getrübt, nicht verloren gegangen ist.

Rodrigo dagegen ist ein heftiger, seinen Leidenschaften und Begierden ergebener und darum sittenloser Mensch, nicht, wie Iago, schlecht aus Bosheit oder niedriger, berechnender Selbstsucht, sondern aus Mangel an aller Selbstbeherrschung. Seine sinnlose Leidenschaft für Desdemona hält sein ganzes Wesen so gefangen, dass Iago nur ihr zu schmeicheln braucht, um ihn völlig in seinem Netze zu haben. Sie macht ihn blind und taub gegen die plumpen Manier, mit welcher Iago, der bei ihm sich nicht einmal die Mühe nimmt, seinen Verstand und Scharfsinn aufzubieten, ihn und seine Habe missbraucht; sie macht ihn zum Verschwender, zum Narren, zum Verbrecher; sie treibt ihn zu Thaten, in denen er den schmälichen Untergang als würdigen Lohn findet. —

Der alte Brabantio ist nur einleitende, motivirende Nebenfigur. Er ist nur Repräsentant der väterlichen Gewalt, des Familienverhältnisses, in ähnlicher Art, wie der Herzog und Senat von Venedig, Gratiano und Lodovico als dessen Abgesandte, Montano als Statthalter von Cypern, nebst den Edelleuten, Offizieren, Matrosen etc., die politischen Verhältnisse, den Zustand des Staats, den Charakter des Volkes, kurz den Geist der Zeit repräsentiren, und damit gleichsam den Hintergrund darstellen, auf welchem das ganze Gemälde aufgetragen ist, und der, wenn auch nur im Allgemeinen, bestimmd und mangsgebend auf Färbung, Zeichnung und Composition des Ganzen einwirkt. Alle diese Figuren bedürfen daher keiner näheren Charakteristik, weil sie in der That keine individuellen Charaktere sind.

Aus dieser Zusammenstellung der handelnden Persönlichkeiten des Stücks ergibt sich gewissermaassen schon von selbst die Aktion oder der Inhalt der dramatischen Handlung.

Zwei Menschen wie Othello und Jago können nicht neben einander hergehen, ohne in Conflikt zu gerathen. Othello, obwohl er Jago's durchaus für einen Ehrenmann hält, zieht ihm doch den verdienstloseren Cassio vor: ein dunkler Instinkt, ein unbewusstes Gefühl stösst ihn von jenem zurück und zieht ihn zu diesem; die tiefe innere Verschiedenheit der beiden Männer trägt die Schuld dieser Zurücksetzung, worauf Jago's Hass gegen Othello und damit ein Hauptmotiv der ganzen Aktion sich gründet. Auch Jago's Eifersucht liegt nicht nur tief in seinem eignen Charakter, sondern ist ohne Zweifel auch durch Othello's freies, ungebundenes Benehmen gegen Emilia wie durch deren leichtfertige Gesinnung veranlasst. Damit aber ist dann das ganze Triebwerk der Aktion bereits in Gang gesetzt. Denn Rodrigo's Liebe zu Desdemona ist für Jago kein Motiv, sondern nur ein Nebenvortheil, ein Mittel zur Ausführung seiner Pläne, das er benutzt, so gut er kann, und nach dem Gebrauche wegwarf. Andrer Seit folgt aus Othello's und Desdemona's Persönlichkeiten, aus der tiefsten, innersten Uebereinstimmung ihrer Naturen, eben so nothwendig ihre gegenseitige ächte, wahrhafte Liebe, als aus Jago's und Emiliens Charakter ihre halbe Ehe. Dass endlich auf die Grundelemente in

considers it necessary to adhere to truth. But his virtue is without the seriousness and strictness of the law; it has the soft forms of a polished and luxurious age, the fine manners of a man of the world, to whom goodnature and friendly yielding have become a second nature. Therefore we cannot wonder, that Cassio, although he knows how injuriously wine works upon him, cannot resist the invitation to drink. This explains likewise his relation to Bianca in which he descends to common sensuality and immorality. In the one case he yields too readily to his pretended friend, in the other he is too goodnatured to a wench whose only merit is her real love for him. Yet he is not unworthy of Othello's friendship and Desdemona's intercession. His deep and sincere repentance for his fault and his sincere esteem and gratitude to his friend and his protectress prove that the purity of his heart is only tainted but not thoroughly corrupted.

Roderigo, on the other hand, is a violent and immoral man, inasmuch as he is the slave of his desires and passions. His wickedness does not, like Iago's, proceed from malice or from low, calculating selfishness, but from a total want of self-command. He is so blinded by his headlong passion for Desdemona, that Iago has only to flatter it, in order to draw him completely into his snares. He cannot even see through the barefacedness with which Iago, who does not take the trouble to exercise his wonted acuteness, abuses both himself and his property. His passion makes him a spendthrift, a fool, a criminal; it drives him to deeds, in which he meets with his just reward, a disgraceful death.

Old Brabantio is but a secondary, introductory figure. He is the representative of paternal power, of the family bond, strengthening the motives of action; as the Duke and Senate of Venice, Gratiano and Lodovico as her ambassadors, Montano as governor of Cyprus, with the nobles, officers, sailors etc., represent the political relations, the condition of the state, the character of the people, in a word, the spirit of the age, and thus form as it were the background of the whole picture, setting off and rounding the colouring, drawing and composition of the Whole. These require no farther detail, for they are not, in truth, individual characters.

This juxtaposition of the different actors in the piece in some measure gives of itself the contents of the dramatic action.

Two such men as Othello and Iago cannot exist together, without coming into conflict with each other. Othello, although he considers Iago as a man of honour, prefers to him Cassio, although a man of less merit; an undefined, instinctive feeling, repels him from the one and attracts him to the other; the deep inward difference of the two men is the cause of this neglect, on which Iago's hate and consequently a principal motive of the whole action is founded. Iago's jealousy, too, not only lies deep in his own character, but is doubtless caused by Othello's open and unreserved behaviour to Emilia, and by her loose sentiments. Thus the whole impulse to the action is already in motion. For Roderigo's love to Desdemona is for Iago no motive, but merely a secondary advantage, which he uses as well as he can, and having used it, throws aside. On the other hand, the pure and mutual love of Othello and Desdemona as necessarily springs out of their characters, out of the deep and internal harmony of their nature as the imperfect love of Iago and Emilia from their mutual character. We have, lastly, already hinted that Iago's whole plan is founded upon the fundamental ele-

Othello's Wesen, theils auf sein Ehrgefühl und auf seine hingebende, liebevolle Natur, der das Leben nur einen Werth hat, so lange sie lieben kann, theils auf seine Arglosigkeit, die von der Verstellungskunst, der Bosheit und Arglist eines Jago keine Vorstellung hat, theils aber auch auf sein cholerisches, leidenschaftliches Temperament, Jago's ganzer Plan sich gründet, ist schon oben angedeutet worden. Dabei kommt ihm Cassio's Schwachheit, Rodrigo's Verblendung, Desdemona's arglose Gütherzigkeit und liebenswürdige, weil nur aus Liebe und Dankbarkeit entspringende Unbesonnenheit, endlich Emiliens leichtfertige Willsfähigkeit überall zu Hülfe. Ohne diese wesentlichen Elemente in den Charakteren der handelnden Personen würde sein Bubenstück, und wäre es noch so fein angelegt, nothwendig scheitern, ohne sie würde es nie zur tragischen Katastrophe kommen.

Die Haupttriebräder der Aktion liegen mithin in den Charakteren der handelnden Personen. Dennoch geht die tragische Katastrophe nur mittelbar, nicht unmittelbar aus der Sinnenart und Handlungsweise des tragischen Helden hervor. Die Construction des Stücks weicht darin entschieden von den übrigen Tragödien Shakspeare's ab. In Romeo und Julie, Hamlet, Lear, Macbeth, ja selbst in den historischen Trauerspielen, stellt der Dichter zunächst einen bestimmten Stand der Dinge auf, er schildert die Umstände, Verhältnisse und Situationen, so wie die Charaktere der umgebenden Personen, unter und mit welchen seine tragischen Helden leben, d. h. er breitet zunächst den Boden aus, auf welchem das Gebäude aufgeführt werden soll, der aber auf dessen Construktion insosfern nur mittelbar einen Einfluss übt, als das tragische Geschick seiner Helden zwar auf diesen Boden, zunächst und unmittelbar aber nur aus ihrem eignen Charakter, ihren eignen Handlungen, ihrer Freiheit und Selbstbestimmung hervorwächst. So, um nur das Eine Beispiel anzuführen, bildet in Romeo und Julie zwar der wühlende Parteihass der Familien Capulet und Montague die Basis und die Voraussetzung der tragischen Katastrophe; aber diess Verhältniss ist für die beiden Liebenden ein positiv gegebenes, sie wissen darum, und wenn sie dennoch ihrer leidenschaftlichen Liebe Zaum und Zügel schiessen lassen, wenn sie sich dennoch vermählen, — woraus erst ihr tragischer Untergang sich entwickelt, — so ist diess ihr eigner Wille oder wenn man lieber will, die nothwendige Consequenz ihres eignen Charakters; die Verhältnisse und Umstände wie die sie umgebenden Nebenpersonen greifen wohl fördernd ein, aber die nächste Ursache ihres Geschicks ist doch ihre eigene Sinnen- und Handlungsweise. — Anders verhält es sich mit unserm Drama. Othello kennt Jago's Hass, Jago's Rachsucht, Bosheit und Arglist nicht; er sieht die Klippen nicht, an denen sein Lebensschiff scheitern soll; er kann mithin auch sein Wollen und Thun nicht danach einrichten. Seine Handlungsweise entspringt daher nicht nur nicht aus seiner Freiheit, sondern unmittelbar nicht einmal aus seinem Charakter; sie ist vielmehr vermittelt durch einen unerhörten Betrug, den ihm ein Andrer spielt: ohne diesen Betrug giebt es in Othello's ganzem Wesen auch nicht den kleinsten Winkel, aus dem so ungeheure Thaten hervorbrechen könnten. Erst dieser Betrug stürzt seinen ganzen Charakter gleichsam um, und kehrt das Unterste zu oberst. Dass er sich betrügen lässt, liegt allerdings zum Theil in seiner Individualität, aber auch nur zum Theil. Denn anderer Seits ist der Betrug so fein angesponnen, so von den Umständen begünstigt, dass auch der Vorsichtigste und Besonnenste irre werden musste; wie es denn überhaupt keinen Menschen giebt, der nicht irgendwie zu betrügen wäre; vielmehr sind gerade die edelsten NATUREN am leichtesten zu hinteryehlen, nicht aus Schwäche, sondern wegen ihrer hingebenden Liebe und Zuversicht. Mit einem Worte: die unterscheidende Eigenthümlichkeit unsres Drama's besteht darin, dass es ein Intrigue-trauerspiel ist, während alle übrigen Tragödien Shakspeare's mehr Charaktertrauerspiele sind.

ments of Othello's being, partly upon his love of honour, and his devoted loving nature, for which life without love is worthless; partly upon his want of suspicion, which has no idea of Iago's dissimulation, malice and cunning, but partly likewise upon his choleric and passionate temper. Iago avails himself, too, of Cassio's weakness, of Roderigo's shortsighted passion, of Desdemona's unsuspecting goodness of heart, of her carelessness amiable, because it only arises from love and gratitude, and lastly of Emilia's loose compliance. Without these essential elements in the characters of the actors, his villainy, however artful, must have failed, and could not have produced the tragic catastrophe.

The chief impulses of action lie therefore in the characters of the actors. Yet the tragical catastrophe proceeds only mediately, not immediately from the character and actions of the tragic hero. The construction of the piece is thus totally different from that of the other tragedies of Shakspeare. In Romeo and Juliet, Hamlet, Lear, Macbeth, nay even in the historical tragedies the poet constructs a definite state of things, he describes the circumstances, relations and situations as well as the characters of the persons, among and with whom his tragic heroes live, that is, he first extends the soil, on which the building is to be erected, but which has only indirectly an influence upon this construction, in as much as the tragic fate of his heroes grows indeed in this soil, but principally and immediately arises out of their own character, their own actions, their freedom and self-destiny. Thus, to give only one example, in Romeo and Juliet the rage of partyhatred in the families of Capulet and Montague forms indeed the basis and presupposition of the tragic catastrophe; but this basis is for the two lovers positive, they know it, and if they nevertheless give way to their passionate love, and marry — for in this their tragic fate first develops itself, — it is their own will, or rather, the necessary consequence of their own character; the relations and circumstances of the persons around them are not without their influence, but the chief cause of their fate is to be found in their own character and actions. It is otherwise in the drama before us. Othello is ignorant of Iago's hate, his revenge, malice and cunning; he does not see the rock on which his ship of life is to be wrecked, he cannot therefore direct his actions or his will accordingly. Hence his actions do not only not proceed from his free will, nay not even immediately from his character; they are rather influenced by the unheard of treachery of his deceiver; but for this deceit there is not in Othello's whole being the smallest recess, from which such monstrous deeds could break forth. This deceit transforms his whole character. That he allows himself to be deceived, lies partly in his character but only partly; for the web of deceit was so finely woven, so favoured by circumstances, that even the most prudent and reflecting must have yielded; for there is no man who is not in some point or other open to deceit; on the contrary the most noble natures are the easiest to be betrayed, not from weakness, but from devoted love and confidence. In a word, the distinguishing peculiarity of our Drama consists in its being a tragedy of intrigue, whilst all the other tragedies of Shakspeare are rather tragedies of character.

Dieser Unterschied, der im Gebiete der Komödie längst anerkannt ist, hat im Felde des Tragischen bisher noch keinen Platz gefunden, aus dem triftigen Grunde, weil in Wahrheit das Vorherrschen des Intriguanten dem Wesen des Tragischen widerstrebt. Die Intrigue, weil sie zunächst auf den particulären Zwecken eines einzelnen Individuums beruht, trägt nothwendig das Gepräge der Willkür an sich. Wird also sie zum Haupthebel der Aktion, zur nächsten Ursache der tragischen Katastrophe gemacht, so verliert die Tragödie den Charakter der Grösse und Erhabenheit; sie wird aus der höheren Region einer göttlichen Nothwendigkeit, eines zwar im innersten Wesen des Menschen selbst liegenden, von ihm ausgehenden, aber dann sich seiner bemächtigenden und über ihn waltenden Geschicks hinabgestossen, in die niedrige Sphäre des gemeinen Alltagslebens, in welchem eben nur die beschränkten Interessen und Absichten der einzelnen Individuen sich gegenseitig bekämpfen und zu überlisten suchen. Der Untergang des menschlich Guten und Schönen, der nicht in dessen eigner Schwäche seinen nächsten Grund hat, sondern, wenn auch nicht allein, doch vornehmlich durch die List und Gewalt des ihm gegenüberstehenden Bösen vermittelt ist, hat etwas Empörendes; er beleidigt den Gerechtigkeitssinn des Menschen und fordert den Zweifel an eine göttliche Weltordnung heraus; kurz er stört den Eindruck des Tragischen, weil er den Widerspruch des menschlichen Daseyns in schärfster Dissonanz hinstellt, ohne seine Auflösung, ohne die versöhrende Macht in allen von Gott verhängten Geschicken anzudeuten.

Aus dem Vorherrschen der Intrigue folgt weiter von selbst, dass auch der Zufall eine grosse Rolle spielt, und ebenfalls gewissermaassen den Charakter der Intrigue annimmt. Denn wie die Intrigue in der subjectiven Willkür, in den willkürlichen Entschlüssen und Absichten des einzelnen Subjekts ihren letzten Grund hat, so ist der Zufall gleichsam die objektive Willkür, das willkürliche, grundlose Zusammentreffen der Umstände und Ereignisse. Beide correspondiren mithin einander, weil sie innerlich Eines Wesens sind. Nun ist zwar der Zufall eben so wenig als die Intrigue von der Tragödie schlechthin auszuschliessen; beide sind wesentliche Elemente des menschlichen Lebens, und haben daher in jeder Darstellung menschlicher Thaten und Leiden ihr gutes Recht. Allein das Recht einer Hauptpotenz der dramatischen Entwicklung haben sie nur im Felde des Komischen; vorherrschen dürfen sie nur im Lustspiele. In der Tragödie dagegen sind sie bloss accessorisch, als beihilflich fördernde Zuthaten zu fassen oder als das Echo der Aussenwelt, das der Sinnes- und Handlungsweise des Helden nur antwortet, während der eigentliche Grund des tragischen Geschicks im Charakter und den Handlungen der Helden selbst liegen muss. So ist es z. B. in Romeo und Julia allerdings nur ein Zufall, dass der von Pater Lorenzo abgeschickte Bote durch widrige Umstände zurückgehalten wird, und Romeo die Nachricht von dem blosen Scheintode Julia's nicht erhält. Aber dieser blinde Zufall correspondirt einer Seits nur der bereits entfesselten Leidenschaft Romeo's, anderer Seits ist er nur eine Beihilfe zur Lösung des Knotens: letzterer selbst ist bereits geschürzt, die tragische Katastrophe bereits unvermeidlich geworden mit dem Tode Tybalts, der auf Romeo's Schultern lastet. So gesasst, bedeutet das Zufällige gleichsam den unsichtbaren Finger Gottes, der die Leidenschaft und Gewaltthätigkeit nur zu ihrem nothwendigen Ziele führt; so angewendet, kann es gerade den mächtigsten tragischen Effekt hervorbringen. Im Othello dagegen wird die Katastrophe gerade erst durch den Zufall eingeleitet und herbeigeführt: Othello, —

Der edle Geist,

Den Leidenschaft nicht regt, dess feste Tugend
Kein Pfeil des Zufalls, kein Geschoss des Glücks
Streift und durchbohrt, —

This distinction which has long been acknowledged in the department of comedy, has not hitherto been admitted into that of tragedy, for the valid reason, that in truth the prominence of the intriguant is opposed to the nature of tragedy. Intrigue, in as much as it rests upon the particular aim and object of a single individual, necessarily has the appearance of arbitrariness, and by making it the chief motive of action, the proximate cause of the tragic catastrophe, tragedy loses its character of greatness and sublimity; it is degraded from the higher region of a divine necessity, of destiny founded indeed upon the inmost being of man and proceeding from him, but then ruling and overpowering him, into the low sphere of common every day life, in which the limited interests and intents of single individuals contend with, and strive to overreach each other. The destruction of the Good and Beautiful in man, when not founded upon its own weakness, but brought about if not solely, at least chiefly by the craft and power of opposing Evil, has something revolting to our feelings; it offends our sense of justice, and challenges a doubt of the divine government; in short, it disturbs the tragic impression, because it leaves the contradiction in human existence in harsh dissonance, without resolving it, without indicating that reconciling power which resides in all destiny which proceeds from God.

From the prominence of the intrigue it follows of course, that chance plays an important part, and likewise, in some measure, assumes the character of intrigue. For, as the intrigue has its final ground in subjective arbitrariness, in the arbitrary resolves and designs of a single individual, chance is, as it were, objective arbitrariness, the arbitrary, groundless coincidence of circumstances and occurrences. Hence the one corresponds to the other, for inwardly they are both of the same nature. Now chance is indeed as little to be excluded altogether from tragedy as intrigue; both are essential elements of human life and have therefore a just right to be represented in every exhibition of human deeds and sufferings. But it is only in the department of the Comic that they have a right to be considered as chief powers in dramatic development; it is only in Comedy that they ought to stand forth prominently. In tragedy, on the contrary, they are to be considered as mere accessories, or as the echo of the external world, that only responds to the sentiments and actions of the hero, whilst the real ground of tragic fate must lie in the character and actions of the hero himself. Thus, for instance, it is indeed only an accident, that the messenger dispatched by Friar Lawrence is detained by untoward circumstances, and Romeo does not receive the news that Juliet's death is only apparent. But on the one hand this blind chance only corresponds with the already raging passions of Romeo, and, on the other, is only an accessory in the denouement, the tragic catastrophe became unavoidable after the death of Tybalt by the hands of Romeo. In this sense, chance intimates the invisible finger of God, which leads passion and violence only to their necessary end; thus applied, it is instrumental in producing the most powerful tragic effect. In Othello, on the contrary, the catastrophe is first introduced and brought about by chance: Othello, —

The noble nature

Whom passion could not shake, whose solid virtue
The shot of accident, nor dart of chance,
Could neither graze, nor pierce, —

der in der That nur in dem einen Punkte, in seiner Liebe zu Desdemona, verletzbar ist, wird durch Jago's Büberei und durch das sie begünstigende Spiel des Zufalls erst in die Flammen der Leidenschaft gestürzt, die ihn aus dem Centrum seines Daseyns herauswirft, und ihn zu Falle bringt. In der That bewirkt erst der Umstand, dass Desdemona das Schnupftuch verliert, — der eben so sehr ein Zufall als eine Unvorsichtigkeit zu nennen ist, — der zweite Zufall, dass Emilia das Tuch findet und es Jago'n einhändigt, der dritte Zufall, dass es Othello in der Hand Cassio's sieht, der vierte Zufall, dass Bianca gerade bei der Hand ist, um Othello'n durch Cassio's Benehmen in der Unterredung mit Jago täuschen zu helfen, — alle diese Zufälle bewirken in Othello erst die Gewissheit der Ueberzeugung von der Untreue seiner Frau, und damit jenen gänzlichen Umsturz seines Geistes. Sie also sind recht eigentlich die Hebel der Aktion.

Freilich ist es anderer Seits gerade höchst tragisch, dass die menschliche Tugend nicht einmal gegen den blinden Zufall und die gemeine Intrigue Stand zu halten vermag. Es ist tragisch, aber nur unter der Bedingung, dass es in der eignen Unzulänglichkeit der durch die Sünde gebrochenen Kraft des Guten seinen Grund habe. Werden dagegen durch Zufall und Intrigue erst die Mächte des Abgrunds hervorgerufen, wird dadurch die sittliche Kraft erst so weit abgeschwächt, dass sie sich nicht mehr zu halten vermag, so wird das Tragische über sich selbst hinaus auf eine Spitze getrieben, auf der es leicht in das Grässliche, Schaudererregende umschlägt. —

Aus den Hauptmotiven der Aktion, die, wie gezeigt, theils in den Charakteren der handelnden Personen, theils in den sie umgebenden Verhältnissen, Umständen etc. liegen, ergiebt sich dann wiederum von selbst die Composition des Drama's, d. h. die Zusammensetzung und das ineinander greifen der einzelnen Scenen, die Entwicklung der Charaktere in einer bestimmten Reihefolge von Handlungen und Situationen, die Ordnung, in der die Momente der Aktion dem Zuschauer vorgeführt werden. Die Schönheit der Composition fordert, wie alle formelle Schönheit, vor Allem Harmonie, Klarheit und Zweckmässigkeit, d. h. sie fordert, dass das Endziel der Aktion, der Punkt, auf welchen die dramatische Entwicklung schliesslich hinführt, überall von Anfang bis zu Ende, durch alle einzelnen Scenen hindurchschimmere. Dass Shakspeare einer der grössten Meister in der Composition ist, dass er also gerade darin besonders excellirt, worin man früher einen Hauptmangel seiner Dramen finden wollte, darf jetzt als allgemein anerkannte Thatsache betrachtet werden. Diese Meisterschaft bewährt sich nun vorzugsweise im Othello, und dieser Vorzug ist wohl der Hauptgrund, weshalb noch jetzt die meisten Englischen Kritiker unsere Tragödie besonders hoch stellen. — Sogleich die Exposition in der 1. Scene des 1. Akts ist ein Beweis davon: Rodrigo's Unterredung mit Jago, macht uns nicht nur mit dessen Charakter vertraut, sondern entfaltet in Jago's Hass, Eifersucht und Rachgier sogleich die Hauptmotive der ganzen Aktion, während Brabantio's Erscheinung, sein Schmerz und Zorn die in ihm verletzte Heiligkeit der Familie zur Schau stellt, und damit über Othello's und Desdemona's Liebe von Anfang an den düstern Schatten des Tragischen ausbreitet. Die folgenden Scenen zeigen uns theils Othello's Heldengestalt im Zenithe seines Ruhms und Ansehens, theils schildern sie sein Verhältniss zu Desdemona, die Entstehung, die tiefe Innigkeit, Reinheit und Wahrheit ihrer Liebe, am Schlusse noch einmal das Unwetter andeutend, das diesem Bunde droht. Der zweite Akt legt dann die Fäden dar, aus denen im dritten der Knoten geschürzt werden soll: zuerst Othello's Ankunft in Cypern, die Schilderung seiner Stellung in dem noch eben vom Kriege bedrohten, noch unruhig bewegten Lande, wodurch seine nachhere Strenge gegen Cassio motivirt wird; dennächst Jago's Ansichten über das weibliche Geschlecht, die auf Emiliens Charakter wie auf seine Ehe mit ihr bedeutsame Streiflichter werfen; sodann die Ankündigung des Festes, das

who in truth is only vulnerable in this one point, his love of Desdemona, is by Iago's villainy and by the concurring play of chance, first goaded on to excess of passion, which throws him off the centre of his existence and produces his fall. The first accident that Desdemona loses the handkerchief, which may as justly be attributed to accident as to carelessness, secondly that Emilia finds it and gives it to Iago, the third accidental circumstance that Othello sees it in Cassio's hand and lastly that Bianca is just at hand, to assist in deceiving Othello by Cassio's behaviour in the conversation with Iago — all these effect the conviction of his wife's faithlessness and with it the total overthrow of his mind. They are consequently the real moving powers of the action.

Il must, on the other hand, be admitted that it is truly tragical that human power cannot stand against blind chance and low intrigue. It is tragical but only on the supposition, that it is grounded upon the insufficiency of Good weakened by sin. But if, on the contrary, the powers of the precipice are first called forth by accident and intrigue, if the moral power be thereby so far weakened that it cannot support itself, the Tragic is forced beyond its just limits up to a point, from which it easily sinks into the merely Horrible.

From the chief motives of the action which, as I have shown, lie partly in the characters of the actors, partly in their mutual relations, results the Composition of the Drama, that is, the connexion and involution of the single scenes, the development of the characters in a definite series of situations and actions, the order in which the moments of the action are brought before the spectator. Beauty of composition, like all formal beauty, essentially requires harmony, clearness and conformity, i. e. it requires, that the final aim of the action, the point to which the dramatic development finally tends, be every where perceptible from beginning to end, through every single scene. That Shakspeare is one of the greatest masters in composition, that he consequently is eminent in what he was formerly considered deficient, may now be considered as a generally admitted fact. Othello is one of his most masterly Dramas in this respect, and this is perhaps the reason why this tragedy ranks so high, in the opinion of most of the English critics. The very first scene of the first Act is a proof of this. Roderigo's conversation with Iago not only shews us his own character, but reveals in Iago's hatred, jealousy and revengeful disposition the chief motives of the whole action, whilst Brabantio's appearance, his pain and anger display in his person the violated sanctity of family rights, and thus from the very beginning cast a dark and tragic shade over the love of Othello and Desdemona. The subsequent scenes show us, on the one hand, Othello's heroic form in the zenith of his renown and dignity, and on the other they portray his relation to Desdemona, the origin, depth, purity and truth of their love, intimating again at the conclusion, the tempest gathering to disturb their union. The second act unfolds the threads with which in the third the tragic knot is tied: Othello's arrival in Cyprus, the description of his position in that disturbed country, still threatened with war, in which we find the motive of his subsequent severity against Cassio; then Iago's opinion of the fair sex, which gives us a significant glimpse of Emilia's character as well as of his own marriage; the announcement of the feast which forms the basis of the subsequent concluding scene; finally Cassio's drunkenness, his quarrel with Roderigo and Montano, his dismissal and Iago's advice, to beg Des-

die Basis der folgenden Schlusscene bildet; endlich Cassio's Trunkenheit, sein Streit mit Rodrigo und Montano, seine Absetzung und Jago's Rathschläge, Desdemona um ihre Fürbitte zu ersuchen. Der dritte Akt knüpft, wie gesagt, die angelegten Fäden zu dem Netze zusammen, das Othello in seiner Heftigkeit sich selber über den Kopf zieht. Dass von da ab Alles dem Einen Ziele zustrebt, in gerader Linie, ohne Digression, ohne Stillstand, sieht jeder von selbst. Nur die zweite Scene des dritten Akts erscheint wie ein Lückenbüsser, und könnte füglich fehlen. Dafür ist aber der Schluss desselben Aktes, so wie der 4. und 5. Akt desto meisterhafter componirt. Schlag auf Schlag entlädt die tragische Wetterwolke ihre Blitze; mit jedem Worte, mit jeder Wendung der Darstellung rückt der Gang der Aktion eine bedeutende Strecke weiter, von allen Seiten erblicken wir das Eine Ziel; und doch gleitet Alles im natürlichsten Flusse, ohne Störung und Zwang dahin. Eben so rasch und natürlich senkt sich zuletzt der Pfad von dem erreichten Gipfelpunkte herab: die Art, wie Othello entlöscht, Jago entlarvt und zum Geständniss gebracht wird, ist ein wahres Musterbild dramatischer Entwicklung. —

Allein die äussere Composition, und wäre sie auch noch so vollkommen, macht das Kunstwerk noch nicht zu einem organischen Ganzen, sie ist vielmehr nur die mechanische Seite, die äussere, formelle Schönheit der Linien und Umrisse, für das Verständniss und hinsichtlich des Effekts äusserst wichtig, mithin ein grosser Vorzug, den es aber mit jeder wohleingerichteten Maschine teilt: auch ein bloss mechanisches Werk kann schön und zweckmässig zusammengesetzt sein. Zum lebendigen Organismus wird das Drama erst durch die in ihm waltende innere, ideelle Einheit, aus welcher alle Glieder und Theile, wie der animalische Körper aus dem Ei, hervorgehen, sich nach aussen entfalten und ihre Bestimmung erhalten, in der das Leben seinen innersten Quell, und die äussere Gestalt, Gang und Bildung des Ganzen ihre Nothwendigkeit hat. Mit Einem Worte: zum belebten und beseelten Organismus und damit zum unsterblichen Kunstwerke wird es erst durch seine Grundidee, durch die innere, ideelle Schönheit. —

Da die dramatische Poesie den ganzen Menschen, das ganze Leben, wenn auch zusammengedrängt in den Spitz- und Wendepunkt der in sich begränzten dramatischen Aktion, zur Darstellung bringt, so kann auch die Grundidee des Dramas nur eine bestimmte Lebensansicht seyn, die der Tragödie mithin eine tragische Lebensansicht, d. h. eine besondere innerhalb der allgemeinen tragischen Weltanschauung von einem bestimmten Gesichtspunkte aus aufgesfasste Ansicht der menschlichen Dinge. Die tragische Weltanschauung aber nimmt das menschliche Daseyn von Seiten seiner immanenter Beziehung zur sittlichen Nothwendigkeit oder zur göttlichen Gerechtigkeit. Gottes Richteramt walte in der Weltgeschichte wie im Leben des Einzelnen als das ewige Sittengesetz, das vollkommene Reinheit, vollkommene Tugend, vollkommene Hingebung an den göttlichen Willen fordert. Es straf daher nicht nur das Böse, Hässliche Gemeine, sondern eben so sehr das menschlich Grosse, Edle, Gute, wenn letzteres in seiner Schwäche, sich selber ungetreu, die Majestät des göttlichen Gebotes verletzt. Da nun aber keines Menschen sittliche Kraft den Gipfel der Vollkommenheit zu erreichen vermag, da überall das menschlich Gute den Wurm der Sünde in sich trägt, schwach und hinsüllig erscheint, so ist Alles dem göttlichen Richteramte versunken, d. h. die tragische Weltanschauung umfasst das ganze menschliche Leben, und hat ihre Spitze gerade in dem Sturze des Edelsten und Besten, in dem Widerspruche, in welchen das Gute (Recht und Pflicht), weil es nicht allgemein herrschend, noch in sich rein und vollkommen ist, mit sich selber gerath, in der Erschütterung, in der mit dem Durchbreche des Bösen, der Selbstsucht, der Leidenschaften und Begierden, die festesten Stützen des menschlichen Daseyns

demona to intercede for him. The third Act, as I have already intimated, draws together the threads of the net in which Othello by his own violence entangles himself. It is now clear to all that every thing tends to one aim, in a straight line, without pause or digression. Only the second scene of the third Act seems a makeshift, which might be omitted without detriment to the piece. The conclusion of this Act, as well as the whole of the fourth and fifth Acts are masterpieces of composition. The tragic storm bursts forth in thunderbolts, each more awful than the other; every word, every turn of the representation advances the action; from all sides we see the goal before us, yet every thing proceeds in its natural course, without violence or interruption. The descent from the summit is just as speedy and natural, the manner in which Othello is undeceived, Iago unmasked, and brought to a confession of his villainy, is a real masterpiece of dramatic development.

But the outward composition, although excellent, can not form a work of art into an organic Whole, it is rather only the mechanical part, the exterior, formal beauty of lines and outlines, important indeed for the effect, and necessary to understand the piece, and consequently a great advantage, in common with every well arranged machine; a merely mechanical work can be suitably and beautifully put together. But the Drama becomes a living organic Whole through the internal, ideal unity which pervades it, from which all the members and parts diverge, as from their centre, in which life has its inmost source, the outward form, course and fashioning of the whole its necessary basis. In a word, it is only the fundamental idea, the inward, ideal beauty which gives life and soul to the drama and thus exalts it to an immortal work of art.

As dramatic poetry represents the whole man, the whole of life, compressed within the limits of dramatic action, the fundamental idea of the Drama can likewise only be a definite view of life, that of tragedy, consequently, only a tragic view of life. But the tragic contemplation of the world considers human existence with respect to its immanent relation to moral necessity or divine justice. In universal history as well as in the lives of individuals, God's judgment rules as the eternal moral law, which requires perfect purity, perfect virtue, perfect devotion to the Divine will. It therefore punishes not only evil, but likewise that which is humanly great, noble and good, if the latter in its weakness, untrue to itself, offend the Majesty of the Divine command. But as no man's moral power can attain the summit of perfection, as every where human Good bears in itself the worm of sin, appears weak and tottering, all must undergo their sentence at the Divine judgment seat, i. e. the tragic contemplation comprises the whole of human life, and attains its very summit in the fall of the Noblest and the Best, in the self-conflict of Good (right and duty) in as much as it has not attained the full victory, nor is pure and perfect in itself; in the shock, in which the bursting forth of Evil, (selfishness, passions and desires) carries with it the firmest props of human existence. But thus viewed, the effect of the Tragic would be to terrify and to dismay, and it would be inconceivable how it could elevate or delight us. The tragic contemplation of the world has therefore, on the one hand, its completion in the Comic: on the other, it possesses in itself the element of reconciliation and of comfort. For God is not the

zusammenbrechen. Allein so wäre das Tragische nur niederdrückend, furchtbar, entsetzlich; es wäre unbegreiflich, wie wir am Anblick desselben uns erheben und erfreuen könnten. Die tragische Weltanschauung hat daher einer Seits an der komischen ihre Ergänzung; anderer Seits trägt sie in sich selbst das Element der Versöhnung und des Trostes. Denn Gott ist nicht das blinde, todte Fatum des Alterthums; er ist lebendiger, freier Geist, lebendige Persönlichkeit, und mithin nicht blos der strenge Richter, sondern auch der liebevolle Vater. Die Liebe aber macht die Strafe des Gesetzes zum Gnadenmittel der Verzeihung und Versöhnung; sie löst die härtesten Widersprüche in Harmonie auf, sie ruft aus der tiefsten Zerrüttung eine neue Ordnung der Dinge, neues, blühendes Leben hervor, sie überlässt das menschlich Gute und Schöne nicht dem ewigen Verderben, sondern durch Noth und Tod läutert und verklärt sie es zur Herrlichkeit des ewigen Lebens. —

Dieser Begriff des Tragischen, der allein dem Geiste des Christenthums und der modernen Weltbildung entspricht, liegt, wie ich an einem anderen Orte (Ueber Shaksp. dram. Kunst S. 162. ff.) bereits gezeigt habe, allen Tragödien Shakspeare's zu Grunde. Innerhalb dieser Weltanschauung nimmt der Dichter bald hier bald dort seinen Standpunkt, um in den verschiedenen Tragödien eben so viel verschiedene Lebensansichten, als besondere Modificationen der Einen Grundanschauung auszubilden. Die Standpunkte selbst sind die Grundpfeiler der menschlichen Bildung, die Stützen, auf welchen die Entwicklung der Menschheit zu ächter Humanität, zur Wahrheit des Erkennens wie zur Sittlichkeit des Wollens und Handelns ruht. Diese verschiedenen Stützpunkte bilden für die einzelnen Dramen zugleich die Mittelpunkte der ganzen Darstellung, weil sie die Mittelpunkte der panoramatischen Lebensansicht sind, welche der Dichter zur Anschauung bringen will. —

So ist es im Othello die eheliche Liebe und Treue, das wahre Wesen der Ehe ihrem ewigen sittlichen Gehalte nach, wovon der Dichter ausgeht. Sie bildet das Centrum der dargestellten Lebensansicht, die ideelle Basis der ganzen dramatischen Entwicklung. Die Ehe ist einer jener Grundpfeiler der menschlichen Cultur, eine unumgängliche Voraussetzung aller Gesittung, alles Fortschritts in wahrer Erkenntniß und sittlicher Gestaltung der Lebensverhältnisse. Sie ist selbst eine sittliche Potenz, eine besondere Form, in der die Macht der sittlichen Nothwendigkeit sich äussert, und deren Verletzung daher nothwendig Strafe und Verderben nach sich zieht. Denn sie ist das Band der Familieneinheit, die Bedingung väterlicher Strenge und mütterlicher Zärtlichkeit, die Grundlage aller Pietät, alles Gehorsams, aller Zucht und Sitte. Eine schlechte Ehe ist eben so entstörend für die Eltern wie für die Kinder. Der Familienverband aber, der sittliche Organismus, den jede einzelne Familie darstellen soll, ist wiederum die Voraussetzung aller sittlichen Ordnung in Staat und Kirche, so dass z. B. die muhammedanischen Staaten schon aus dem Einen Grunde, weil sie die Polygamie gestatten, nothwendig in Verfall gerathen mussten, und unrettbar dem Untergange geweiht sind. Denn der Nerv der Ehe und damit des Familienlebens ist die Reinheit der ehelichen Liebe, die Strenge der ehelichen Treue. Wo die Untreue des Ehegatten gleichsam sanctionirt ist, da ist die Untreue der Kinder gegen die Eltern, des Bruders gegen den Bruder, die nothwendige Consequenz, das schlechte Nachbild des schlechten Vorbildes, — da stürzt die unentbehrlichste Grundlage menschlicher Gesittung in sich selbst zusammen.

Auf diese Basis nun stellt der Dichter seinen Helden. Othello's und Desdemona's Liebe ist von der reinsten, sittlichsten Art, ihre Ehe eine volle ächte Ehe, nicht nur äußerlich auf das Wort des Priesters, sondern tief innerlich auf den Bund zweier gleichedler Herzen gegründet, und eben darum ihr höchstes Gut, ihr Lebensglück und ihre Lebenskraft. Dennoch stürzt auch dieser Grundpfeiler des ganzen menschlichen Daseyns, dieser Stützpunkt, an welchem die Sittlichkeit des Menschen

blind, dead Destiny of the antients, he is a living and free spirit, living personality and consequently not merely the severe judge, but likewise a loving father. But love makes the punishment of the law the gracious means of pardon and of reconciliation; it resolves the hardest contradictions into harmony, it calls forth from the deepest destruction a new order of things, a new and blooming life, it does not deliver over the Good and Beautiful to eternal destruction, but by adversity and death purifies and transfigures them to the glory of Eternal Life. —

This idea of the Tragic, which alone harmonizes with the spirit of Christianity and of modern civilization, is to be traced, as I have already shown in another place (On Shakspeare's Dramatic Art, P. 162 etc.) in all the tragedies of Shakspeare. Within its sphere the poet takes those positions which he finds the best adapted to express the different views of life, the peculiar modifications of the tragic idea. These positions are the main props of human civilization, on which rests the advancement of the human race to pure humanity, to true knowledge and to morality of will and action. These different supports form at the same time, for the single Dramas, the centres of the whole representation, in as much as they are the centres of the panoramic view of life, which it is the object of the poet to embody.

Thus in Othello, conjugal love and truth, the true nature of marriage in its moral contents, is the subject which the poet has selected. It forms the centre of the view of life represented, the ideal basis of the whole dramatic development. Marriage is one of the main supports of human civilization, without which there can be no progress in real knowledge or in the moral formation of the relations of life. It is itself a moral power, a peculiar form, which expresses the might of moral necessity, to offend which therefore necessarily draws after it punishment and destruction. For it is the bond of family unity, the condition of paternal strictness and of maternal tenderness, the foundation of filial obedience, of all discipline. A bad marriage is as demoralizing for the parents as for the children. But the family bond, the moral organism which every single family should exhibit, is again the foundation of all moral order in church and state, so that, for instance, the Mahometan states bear in themselves the seeds of their own decay and are inevitably devoted to destruction for this single reason, that polygamy is permitted. For the purity of conjugal love, the strictness of conjugal fidelity is the nerve of marriage and consequently of family life. Where conjugal infidelity is, as it were, sanctioned, the faithlessness of children to their parents, of brother to brother is the necessary consequence, the bad copy of a bad example, — the very foundation of human civilization and morality is broken asunder.

The poet places his hero on this basis. The love of Othello and Desdemona is of the most pure and moral nature, their marriage a full and real marriage, not only outwardly based on the word of the priest, but deeply and inwardly on the union of two equally noble hearts, and therefore, their chief good, their happiness and vital power. Yet this main prop of human existence, in which the morality of mankind should find its strength and firmness,

sich halten, festigen und kräftigen soll, in sich selbst zusammen, wenn der Boden wankt, auf welchem er steht, — wenn die Selbstbeherrschung und der Gehorsam gegen den Willen Gottes unter dem Gewichte der Affekte und Leidenschaften zusammenbricht; dennoch verwandelt sich dieses herrlichste Gut, dieser reichste Segen, durch Irrthum und Verblendung gemissbraucht, geschändet, verwüstet, in Unheil und Verderben. — Diess zur lebendigen Anschauung zu bringen, aber auch zu zeigen, wie aus der tiefsten Verirrung der sittliche Geist sich wieder in sich selbst zusammennimmt und neue Schwungkraft gewinnt, um über das gebrochene irdische Daseyn sich zu erheben, — das ist der ideelle Gehalt der dramatischen Darstellung, darauf beruht die Grundidee, die innere Einheit des Ganzen. Aus ihr muss sich daher die Construction des ganzen Dramas in allen seinen Theilen, wie die Gestalt des Baumes aus seinem Keime, von selbst ergeben. —

Zunächst bezeichnet die Ehe auf der Entwicklungsskala des menschlichen Lebens die Stufe des männlichen Alters. Dem Jünglinge steht es wohl an, sich in schwärmerischer Liebeständelei zu ergehen; das Jünglingsalter ist der Brautstand der Menschheit. Der Mann dagegen ist zum Gatten, zum Vater berufen; was den Jüngling zierte, wird bei ihm widerwärtig; das Mannesalter darf nicht mehr spielen, es hat den Ernst der Liebe wie des Lebens auf sich zu nehmen; der Ernst der Liebe aber ist der Ehestand. Der Held unseres Drama's konnte mithin nur ein gereifter Mann seyn, und zwar um des erhabenen, idealen Standpunkts des Tragischen willen, ein Mann im eminenten Sinne des Worts, d. h. ein Mann von hohem Geiste, von grosser Energie des Charakters, von ausgezeichneter Thatkraft, ein Heros des Kriegs oder der Staatskunst, mithin ein Mann der Ehre und des Ruhms, dem, weil es die Pflicht des Mannes ist, für Vaterland und Menschheit thätig zu sein, und weil er vorzugsweise zu grossen Thaten berufen ist, auch seine Ehre als das Band zwischen ihm und seinem Wirkungskreise vorzüglich theuer seyn muss. Ein solcher ist Othello. — Einem solchen Manne aber muss das Weib, das er wählt, gleichgeartet, gleichedel, gleichgross in ächter Weiblichkeit zur Seite stehen; sonst kann es zu keiner wahren, vollgültigen Ehe kommen. Ein Othello kann nur eine Desdemona, Desdemona nur einen Othello lieben; nur zwei, trotz der Verschiedenheit ihrer Sphären, ihrer männlichen und weiblichen Natur, doch so nahe verwandte Geister können zur tiefsten, innigsten Gemeinschaft sich verbinden.

Soll eine solche Ehe trotz ihrer Wahrheit und Innigkeit dennoch zerstört werden, so kann diess zunächst nur durch einen im innersten Wesen der menschlichen Natur liegenden Zwiespalt geschehen. Dieser Zwiespalt ist die menschliche Schwäche und Unvollkommenheit, die allgemeine Sündhaftigkeit des ganzen Geschlechts, welche das Recht gegen das Recht, das Gute gegen das Gute in Widerspruch setzt, und so den Menschen, gerade indem er das Rechte und Gute will, mit dem Fluche des Bösen belastet. Othello's und Desdemona's Ehe, obwohl durchaus berechtigt, hat daher doch mit einem Unrecht begonnen: der Fluch des Vaters drückt ihr von Anfang an das Gepräge des Tragischen auf. Es ist nicht ihre Schuld, dass der alte Brabantio seine Einwilligung verweigert, es ist vielmehr Brabantio's Schuld, Schuld seiner Eitelkeit, seines Stolzes auf die iussere Zufälligkeit der Abstammung, seiner sündlichen Verachtung des Menschlichen im Menschen. Dennoch ist es, wie schon bemerkt, eine Verletzung des ewigen Sittengesetzes, den Vater zu hintergehen, und eigenmächtig aus der väterlichen Gewalt und dem Familienverbande sich zu emancipiren.

Allein dieser Makel an Othello's Ehe würde für sich allein nicht hinreichen, um ihr den Untergang zu bereiten; er bildet vielmehr nur im Allgemeinen die tragische Basis, auf der sie von Anfang an steht. Außere Verhältnisse und Umstände können eine ächte Ehe wohl äusserlich stören und trennen, aber nicht innerlich vernichten. Diess kann nur geschehen durch Auflösung ihres inne-

breaks asunder, if the foundation, on which it rests, gives way — if self-command and obedience to the will of God break asunder under the weight of the affections and passions, this chief good, this richest of all blessings, abused, degraded and defiled by blindness and error, transforms itself into misery and destruction. To embody this idea, but likewise to show how from the deepest error the moral mind can regain itself and acquire new power to rise above this broken earthly existence, is the ideal substance of dramatic representation, on which the fundamental idea, the inward unity of the whole depends. From it the construction of the whole Drama in all its parts must of itself evolve, like the form and figure of the tree from its germ.

Firstly, in the development of human life, marriage indicates the period of manhood. It becomes a Youth to delight in the enthusiastic play of love; youth is the betrothal-period of mankind. But the destiny of the Man is to be a Husband and a Father; what becomes the Youth, is in him improper, manhood may no longer play or trifle, but must bear the seriousness of love as well as of life; but marriage is the seriousness of love. The hero of our Drama could therefore only be a Man, matured, and on account of the sublime and ideal, Tragic position, a man in the eminent meaning of the word, high minded, of great energy of character, of distinguished powers of action, a hero in war or politics, consequently a man of honour and renown, whose honour as the bond of connexion between himself and his sphere of action must above all be dear to him, because it is the duty of a Man, to act for his country and mankind and because he is eminently destined to great deeds. Such a man is Othello, and the wife, that such a man chooses, must be worthy of him, equally great and noble in the sphere of genuine womanhood; otherwise it is no true and valid marriage. An Othello can only love and be loved by a Desdemona; only two spirits so nearly allied, notwithstanding their different sphere, can unite in deep and inmost union.

If such a true and living union be disturbed, it can only happen by a difference which has its seat in the inmost being of human nature. This difference is the weakness and imperfection of man, the general sinfulness of the whole race, which sets right in conflict with right, Good against Good, and thus oppresses man, even while he strives after what is right and good, with the curse of evil. The marriage of Othello and Desdemona, although fully justified, has thus, notwithstanding begun with wrong, a father's curse gives it from the beginning a tragic stamp. It is not their fault that old Brabantio refuses his sanction to their marriage, it is rather Brabantio's fault, the fault of his vanity, of his pride in the outward accident of birth, of his sinful contempt of the human in man. Yet it is, as we have already remarked, a violation of the eternal moral law, to deceive a father, and thus arbitrarily to emancipate themselves from paternal power and the family bond.

But this fault in Othello's marriage would not of itself suffice to prepare its destruction; it rather forms only in general the tragic basis on which it rests from the very beginning. External relations and circumstances may indeed outwardly disturb and separate a real marriage, but cannot inwardly annihilate it. This can only happen by a dissolution of its in-

ren Bandes, durch Erschütterung der ursprünglichen Liebe, der Achtung und des Vertrauens; nur wenn diess eigentliche Fundament zu weichen und zu wanken beginnt, droht dem Gebäude der Umsturz. Aus sich selber kann nun aber ächte Liebe eben so wenig treulos werden, als sich in Argwohn und Misstrauen verkehren; sie wäre nicht ächte Liebe, wenn sie es könnte; denn ihr eigenstes Wesen ist rückhaltlose Hingebung, rückhaltloses Zutrauen. Aeussere Umstände müssen mithin den Anstoss geben zur Verstimnung und Verdächtigung. Zu diesem Behufe genügen indessen nicht Ein oder ein Paar unglückliche Zufälle, ein Paar missverständliche Aeusserungen oder Handlungen, ein Paar Unvorsichtigkeiten. Nur eine ganze Kette anscheinend triftiger Beweise kann in einem wahrhaft liebenden Herzen die Ueberzeugung der Untreue erwecken, befestigen und zu Handlungen treiben, und letzteres sogar nur dann, wenn es zugleich gelingt, die Leidenschaften der verletzten Ehrliebe, der Eifersucht und Rachgier auszuröhren und im Aufruhr zu erhalten. Eine solche Kette von Umständen, Zufällen, Unvorsichtigkeiten etc. knüpft sich nun aber nicht von selbst; ein solcher Aufruhr, der jeden Moment ruhiger Besinnung ausschliesst, erhält sich in einem edlen, männlichen Charakter nicht von selbst. Dazu gehört schlechterdings die leitende Hand eines absichtlichen, planvollen Verstandes, die Meisterschaft der Bosheit und Selbtsucht im Combiniren der Mittel und Zwecke; — kurz nur die Intrigue ist im Stande, einen solchen Effekt hervorzubringen.

Kraft dieser innern, in der Grundidee des Ganzen liegenden Nothwendigkeit tritt sonach der edlen, hohen Männlichkeit Othello's, der ächten Weiblichkeit Desdemona's, die Gemeinheit und Bosheit Jago's, die Leichtfertigkeit und Thorheit Emiliens gegenüber. Weil das Wesen der Ehe innerhalb der tragischen Weltanschauung die Grundlage der dramatischen Aktion bildet, so hat der Dichter mit tiefer künstlerischer Weisheit die beiden Gegensätze zu den Charakteren seiner Helden wiederum durch ein eheliches Band mit einander verknüpft. Jago's und Emiliens missrathene, halbe Ehe soll offenbar den Contrast zu der durchaus vollytigen Ehe Desdemona's und Othello's bilden; die verzerrte Gestalt jener soll offenbar der schönen Form und dem wahren Wesen dieser zur hebenden Folie dienen. Shakspeare liebt es, die Grundidee seiner Dramen nicht bloss einfach, sondern gleichsam doppelt und dreifach durchzuführen, sie durch alle Wendungen und Gegensätze zu verfolgen, und so den Inhalt, wo möglich, bis auf den Grund zu erschöpfen. Wie Jago's Künste, unterstützt durch sein eheliches Verhältniss zu Emilia (das durch deren unbesonnenes Eingehen auf seine Pläne motivirt ist), den Lebensgrund Othello's, seinen Liebes- und Ehebund mit Desdemona zerstören, und damit ihn selbst zu Falle bringen, so finden wiederum Jago und Emilia selbst nur auf Grund ihrer schlechten, falschen Ehe ihren Untergang. Die Ehe wird zum tragischen Fatum für beide Paare.

In der That nämlich fällt Othello, weil er, wie er selbst sagt, „nicht klug, doch zu sehr liebte“, weil ihm, wie schon bemerkt, die beiden Handhaben, an denen er das Leben hielt, die Liebe und die Ehre, durch Jago's Arglist aus den Händen gewunden werden: damit verliert er alle Haltung, der Nerv seiner sittlichen Kraft ist zerschnitten, sein ganzes Leben und Wesen bricht zusammen. Die Mittel, die Jago ergreift, um seinen Zweck zu erreichen, sind ihm wiederum theils durch sein eignes eheliches Verhältniss zu Emilia, theils durch die besondere Gestalt von Othello's Ehe an die Hand gegeben. Denn eine wahre, vollkommen Ehe ist nur zwischen zwei so offenen, geraden, arglosen, eben damit aber auch unvorsichtigen und leicht zu betrügenden Charakteren, wie Othello und Desdemona, möglich. Dass Othello den Gedanken, Jago könne ihn absichtlich belügen, gar nicht zu fassen vermag, und dass Desdemona in ihrer Unschuld auf die gelegte Schlinge, die eifrige Fürbitte für Cassio, eingeht, das sind die Hauptwerkzeuge ihres Untergangs in Jago's Händen. Andrer Seite dient letzterem jenes erste Unrecht, das von Anfang an auf Othello's Ehe lastet: Desdemona

ward bond, by weakening real love, esteem and confidence; the building is only in danger of falling, when the very foundation begins to give way. But true love can as little become faithless of itself, as degenerate into suspicion and mistrust; if it could, it would not be true love; for its very being is unreserved devotion and confidence. Outward circumstances must therefore give the first impulse to uneasiness and suspicion. But a few unfortunate accidents, expressions or actions liable to be misunderstood, a few imprudences are not sufficient to produce this. Only an unbroken chain of apparently valid proofs can, in a truly loving heart, awaken and confirm a conviction of faithlessness. Such a character can only be driven to the extreme of action by awakening and sustaining in all their violence, the passions of offended self-love, jealousy and revenge. But such a chain of circumstances, accidents and imprudences is not woven of itself; a noble and manly character cannot of itself sustain this extreme violence which excludes every moment of calm reflection. It requires the guiding hand of a designing and combining intelligence, a mastery in malice and selfishness in the combination of means and ends; — in short only intrigue is able to produce such an effect.

By dint of this inward necessity which lies in the fundamental idea of the Whole, the baseness and malice of Jago, the levity and folly of Emilia are opposed to the noble, lofty manliness of Othello and the pure womanhood of Desdemona. As the nature of marriage, in the tragic point of view, forms the basis of the dramatic action, the poet, with consummate art, has united in marriage the two contrasts to the characters of his heroes. Iago's and Emilia's unfortunate half-marriage forms manifestly the contrast to the valid marriage of Desdemona and Othello; the counterfeit nature of the one serves manifestly as a foil to enhance the beauty and truth of the other. Shakspeare loves to work out the fundamental idea of his Dramas not only simply, but as it were doubly and trebly, to follow it through all turns and contrasts, and thus, if possible, to exhaust its contents. As Iago's arts, supported by his marriage with Emilia, (which is accounted for by her thoughtless furtherance of his plans) destroy the life-ground of Othello, his love and marriage with Desdemona, and therewith bring about his own ruin, so Iago's and Emilia's bad and false marriage is likewise the cause of their destruction. Marriage is the tragic destiny of both couples.

Othello indeed falls, as he himself says, because he loved "not wisely, but too well", because the two hinges, on which his life turned, love and honour, were by Iago's cunning, rent asunder; the very nerve of his moral power is cut in twain, his whole life and being is destroyed. The means which Iago employs to attain his aim are partly suggested by his relation to Emilia, partly by the peculiar form of Othello's marriage. For a true and perfect marriage is only possible between two such open, upright, guileless characters as Othello and Desdemona. Their very virtues expose them to imprudence and deceit. That Othello entertains not a possibility of the idea that Iago could intentionally deceive him and that Desdemona in her innocence falls into the snare which was laid for her, her interference in behalf of Cassio, form in Iago's hands, the chief instruments of her destruction. On the other hand the latter avails himself of that first fault, which from the beginning presses on Othello's marriage: Desdemona has deceived her father, she can therefore deceive her husband likewise:

hat den Vater hintergangen, sie kann mithin auch den Gatten hintergehen: das ist ein Argument von grosser Probabilität, das denn auch den ersten Funken des Argwohns in Othello's Seele wirft. Der Verlust des Schnupftuchs endlich, woraus ihm ein zweites Hauptargument erwächst, knüpft sich, wie schon bemerkt, einer Seits wiederum an Desdemona's eheliche Sorgsamkeit und Zärtlichkeit für Othello, anderer Seits kommt Jago nur durch sein Verhältniss zu Emilia in den Besitz desselben. Auch die Mittel mithin, durch welche Othello's Ehe vernichtet und ihm selber der Untergang bereitet wird, finden sich auf demselben Boden, auf welchem die ganze Tragödie steht.

Wie sonach die Zerstörung ihrer wahren, schönen Ehe Othello's und Desdemona's tragischen Geschicke zu Grunde liegt, so ist es gerade umgekehrt das Bestehen ihrer halben, unüblichen Ehe, woran Jago und Emilia zu Grunde gehen. Das Eine wie das Andre folgt consequent aus demselben Grundgedanken; beide Gegensätze ergänzen einander, weil sie gleichsam nur die Vorder- und Rückseite derselben Münze sind. Denn was bei rechtem Gebrauche Heil und Leben bringt, das bringt, durch Missbrauch vernichtet, Elend und Tod. Othello aber missbraucht das ihm verliehene Gut, indem er in blinder Leidenschaft, eigenmächtig, durch blutige Gewaltthat seine zu vollem Recht beständige Ehe scheidet. Jago und Emilia dagegen haben von Anfang an Missbrauch getrieben mit dem heiligen Institute der Ehe; denn die Schliessung ihres Ehebundes selbst war schon eine Verletzung des ewigen Sittengesetzes, weil er bereits in seiner Entstehung ohne wahre Liebe, ohne sittliche Grundlage, mithin keine Ehe, sondern, beim rechten Namen genannt, nur eine Art thierischen Concubinats war. Gerade das Bestehen dieses unsittlichen Verhältnisses musste ihnen mithin zum Unheil gereichen. Und so findet Emilia mit Recht ihren Tod durch das Schwert ihres eigenen Mannes, Jago mit Recht seinen schmählichen Untergang als überwiesener Verbrecher durch das Zeugniss seines eignen Weibes. —

Dass sonach die Hauptmomente der tragischen Katastrophe, wie überhaupt der ganzen dramatischen Aktion aus Einem und demselben Keime, aus der Einen Grundidee organisch hervorwachsen, muss selbst dem eingefleischtesten Widersacher aller philosophischen Kritik einleuchten. Allein Shakspeare's Meisterhand weiss auch alle Nebenmomente und Nebenpersonen — sofern sie nur überhaupt handelnd eingreifen, und nicht bloss zuschauend den Hintergrund der Aktion bilden, wie etwa hier der Senat von Venedig mit seinen Abgesandten — dem Einen grossen Organismus als vermittelnde Zwischenglieder einzuverleiben. So hat zunächst des alten Brabantio Geschick, sein Leiden, sein Tod aus Gram über die Treulosigkeit seiner Tochter und deren Vermüllung mit Othello, offenbar nur seinen Grund in seiner eignen falschen Ansicht vom Wesen der Ehe, deren Schliessung er nicht bloss von wahrer Liebe und ächtem Menschenwerthe, sondern von allerlei Aeusserlichkeiten der Geburt abhängig macht, und weshalb er seine Tochter dem, der sie doch wahrhaft verdient, verweigern zu müssen glaubt. Diess ist so evident, dass es keines Worts weiter bedarf. Aber auch Rodrigo's, Cassio's und Bianka's Lebensgestalt, soweit sie überhaupt in bestimmten Unrissen hervortritt, erscheint von derselben geistigen Macht gesformt und durchdrungen. Rodrigo's Liebe zu Desdemona ruht weder auf der Erkenntniß ihres hohen Werths, auf wahrer Achtung und Verehrung, noch auf dem untrüglichen Zuge eines reinen Herzens zur verwandten Seele, sondern auf der bis zur wildesten Leidenschaft gesteigerten sinnlichen Begierde. Nachdem Desdemona verheirathet ist, lebt er daher nur noch in und von der Hoffnung, sie zum Ehebruche zu verführen. Dieses nichtswürdige Bestreben, diese Verachtung der Heiligkeit der Ehe, liefert ihn in die Klauen Jago's, und treibt ihn unter dessen Anleitung zu allen den Sünden und Verbrechen, in denen er den verdienten schmachvollen Untergang findet. Sein Leben und Schicksal ist mithin ganz und gar durch die Stel-

this is an argument of great probability, and we find accordingly that it throws the first spark of suspicion into Othello's soul. Lastly, the loss of the handkerchief, in which he sees a second chief argument, is connected, as already observed, on the one hand, with Desdemona's care and tenderness for Othello, and secondly Iago gains possession of it by his relation to Emilia. Thus the means, by which Othello's marriage is annihilated, and his own destruction prepared, are found in the same ground on which the whole tragedy rests.

As thus the destruction of their true and beautiful union is at the bottom of Othello's and Desdemona's tragic destiny, so on the contrary it is the continuance of their unreal half-marriage which is the ruin of Iago and Emilia. Both results proceed from the same fundamental idea; the two contrasts complete each other and form, as it were, the opposite sides of the same coin. For that which, rightly used, brings life and salvation, when annihilated by abuse, causes misery and death. But Othello misuses the Good accorded to him, in as much as in blind passion and selfish will, he by his bloody deed destroys his valid marriage. Iago and Emilia, on the contrary, have from the very beginning abused the holy institution of matrimony, for the union itself was a violation of the eternal moral law because, in its origin without true love or moral basis, it was in reality no marriage but a mere kind of sensual concubinage, an immoral connexion, a continuance in which must therefore lead to their destruction. And thus with justice Emilia perishes by the sword of her own husband, Iago is convicted by the testimony of his own wife.

That the chief moments of the tragic catastrophe, as well as of the whole dramatic action, grow organically from the same germ, from one fundamental Idea, must be evident to the most obstinate opponent of all philosophical criticism. But Shakspeare's masterly hand embodies as connecting links in the one great organism, even the secondary moments and figures, as far as they appear in real action and are not, like the senate and ambassadors of Venice, mere spectators in the background of the Drama. Thus the proximate cause of Brabantio's fate, his sorrows and death from grief at the marriage of his daughter with Othello, is to be attributed to his false views of the nature of marriage, which he makes dependant not only upon true love and the real worth of man, but likewise upon the externals of birth and thereby considers himself obliged to refuse her to him, who really deserves her. This is so evident that it requires no further argument to support it. But Roderigo, Cassio and Bianca, as far as they appear in definite outlines, will bear out our assertion. Roderigo's love to Desdemona does not rest upon an acknowledgment of her high worth, on real esteem, on the infallible affinity which draws a pure heart towards a kindred soul, but upon sensual desire and blind passion. After Desdemona is married, he lives only in the hope of seducing her to adultery. This vile attempt, this contempt of the sanctity of marriage, delivers him into the hands of Iago and drives him, under his guidance, to all the sins and crimes, in which he finds a deserved and ignominious death. His life and destiny are chiefly influenced by the position in which he places himself against eternal, impregnable moral necessity, manifested in our Drama by the nature of marriage. Cassio, on the other hand, who is not corrupt at heart, but only weak and yielding, and whose offence against the moral power of

lung bedingt, die er sich selber zu der ewigen, unantastbaren, hier im Wesen der Ehe sich manifestirenden sittlichen Nothwendigkeit giebt. Cassio dagegen, weil er im Herzen unverdorben, nur schwach und nachgiebig ist, und weil sein Vergehen gegen die sittliche Potenz der Ehe, sein Verhältniss zu Bianka, obwohl durchaus unsittlicher Art, doch mehr auf einer jugendlichen Verirrung und dem Mitleiden mit der armen, verliebten Dirne beruht, wird deshalb vom tragischen Pathos, so zu sagen, nur gestreift. Gleichwohl ist gerade sein Verhältniss zu Bianka die Veranlassung zu dem Leiden, das ihn trifft, und das in diesem Zusammenhange ganz den Charakter der Strafe für seinen unzüchtigen Lebenswandel annimmt. Denn der Anblick des Schnupftuchs in Bianka's Hand und seine Unterredung mit Iago über Bianka geben Othello's erst die volle Ueberzeugung von dem ehebrecherischen Verhältniss zwischen ihm und Desdemona, und nur auf Othello's Autorität gestützt, darf es Iago wagen, jenen Mordanschlag gegen ihn anzusetzen, der — wiederum bedeutsam — gerade auf seinem nächtlichen Heimgange vom Besuche Bianka's vollstreckt wird. Also zeigt sich auch in Cassio's Lebensgange ein unverkennbarer, wenn auch mehr äusserlicher Causalnexus zwischen seiner Uebertretung der Ehegesetze und seinem Schicksale. Dass endlich Bianka's Wesen und Leben durch ihre Ausschweifungen in der Liebe, durch ihre Verachtung der Ehe und ehelicher Gebundenheit, — die sich gerade darin rächt, dass sie in Folge ihrer Leidenschaft für Cassio bekehrt und verwandelt, nun selbst in dem festen Bunde mit ihm das unerreichbare Ziel ihres Daseyns erblickt, — innerlich gebrochen und verdorben, im Kampfe gegen die sittliche Macht der Ehe zu Grunde geht, liegt offen zu Tage; — d. h. es liegt offen zu Tage, dass das tragische Pathos aller handelnden Personen von Einem und demselben Punkte ausgeht, in Einem und demselben Punkte endet oder seine Lösung findet.

Von diesem Alle umschlingenden Bande sind, wie bemerk't, nur diejenigen Personen ausgeschlossen, welche gar keinen unmittelbaren Anteil an der dramatischen Aktion haben. Indessen sind auch sie keineswegs überflüssig, sondern haben ebenfalls ihre Bedeutung und relative Nothwendigkeit in dem Einen Grundgedanken, der das Centrum des Ganzen bildet. Der Doge und Senat von Venedig mit seinen Abgeordneten Gratiano und Lodovico sind einer Seits die Machthaber und Verwalter des äusserlich geltenden Rechts und Gesetzes, welche die Verbrechen der handelnden Personen, die Zerrüstung der sittlichen Verhältnisse, zu richten und zu schlichten haben, theils sind sie nothwendig, um durch die Beziehungen der handelnden Personen zum Staate und den politischen Verhältnissen das allgemeine Leben, den Geist der Zeit und Charakter der Nation, den Gesamtzustand der Dinge in die Darstellung zu verflechten, und so die Wechselwirkung zwischen diesem und der dramatischen Aktion zur Anschauung zu bringen. Aus demselben Grunde ist der vorübergehende Kriegslärm, Montano mit den Cyprischen Offizieren, Matrosen und Volk, gleichsam als Staffage, in die Darstellung mit aufgenommen. Denn nur in den Zeiten der Noth, politischer Stürme und Kriege kann einer Seits der Werth des stillen ehelichen Glücks, andrer Seits aber die Gewalt der Leidenschaft, die männliche Thatkraft, die rasche Entschlossenheit des Handelns und insbesondere die Bedeutung der Ehre zu solcher Höhe sich steigern, um das ganze Daseyn in sich zu verschlingen. Ausserdem ist Italien und insbesondere Venedig das Land der Intrigue, der praktischen Klugheit und List, auf die vornehmlich die dramatische Aktion basirt ist. — Selbst das momentane Aufstreten des Narren endlich ist nicht ganz sinn- und zwecklos. Zum blossen Boten herabgesetzt, ist er gleichsam sein eigner Widerspruch, d. h. er ist nur da, um zu zeigen, dass Witz und Humor auf diesem Boden teuflischer Bosheit, wilder Leidenschaft und rascher Gewaltthat keine Stütze haben. —

Schlüsslich habe ich nur noch ein Paar Worte hinzuzufügen über die Bedeutung des tröstlichen, versöhnenden Elements, das selbst dieser furchtbarsten unter Shakspeare's Tragödien nicht

marriage, his relation to Bianca, although decidedly immoral, partakes more of youthful error than, as it were, only touched by the tragic pathos. Nevertheless his relation to Bianca is the cause of the suffering which he endures, and which in this connexion assumes the character of punishment for his immoral course of life. For it is the view of the handkerchief in Bianca's hand and his conversation with Iago respecting Bianca, that gives Othello the firm conviction of his adulterous intercourse with Desdemona, and it is only because he is supported by Othello's authority that Iago ventures upon his murderous attack, which, and this point is of consequence, is executed on his return home at night from a visit to Bianca. Thus we see in Cassio's life a clear, although more outward causal connexion between his violation of the marriage laws and his fate. That finally Bianca's life and being, by her dissolute love and contempt of marriage and its restraints — which meets with its punishment in the very circumstance that converted and changed by her passion for Cassio, she now sees in a union with him the unattainable aim of her existence — is destroyed in the contest with the moral power of marriage, is clear: — that is, it is clear that the tragic pathos of all the actors proceeds from one and the same point, terminates or finds its solution in one and the same point.

We have remarked that from this all-embracing bond only those persons are excluded who take no immediate part in the dramatic action. They are however by no means superfluous, but have their importance and relative necessity in the one fundamental idea, which forms the centre of the whole. The Doge and Senate of Venice with their envoys are on the one hand the rulers and administrators of outward justice and law, who have to judge the crimes of the actors and the destruction of the moral relation, on the other hand they are necessary to interweave the general life, the spirit of the age and character of the nation, the collective state of things into the representation, by means of the relations in which the actors in the Drama stand to the state and her political relations. For the same reason, the transient noise of war, Montano with the Officers of Cyprus and the sailors are admitted. For it is only in time of need, of political storms and war that on the one hand the value of quiet connubial happiness and on the other, the force of passion, manly activity, quick decision in action and particularly the importance of honour, can ascend to such a height as to involve the whole of Existence. Moreover Italy and particularly Venice is the land of intrigue, of practical craft and cunning, which form the chief basis of the dramatic action. — Even the momentary appearance of the clown is not altogether without sense or object. Degraded to a mere messenger, he is, as it were, his own contradiction, that is, he is only there to show that wit and humour find no place in this soil of devilish malice, savage passion and hasty violence.

In conclusion I have only a few words to add on the importance of the comforting and reconciling element which, even in this most terrible of Shakspeare's tragedies, is not alto-

ganz fehlt, wenn es auch nur wie ein ferner, schwächer Lichtschimmer aus der dunkeln Nacht her vorbricht. Obwohl nämlich einzelne Scenen entschieden den Eindruck des Grässlichen und Empören den machen, — was seinen Grund hat theils in jenem zu grossen Einflusse, der dem Zufall und der Intrigue auf die Entwicklung der tragischen Katastrophe eingeräumt ist, theils aber auch in einem anerkannten Mangel Shakspeare's und seiner Zeit, ich meine, in jener an Schamlosigkeit gränzenden Offenheit und Energie des Ausdrucks, mit der der Schnutz der gemeinsten Laster nicht berührt, sondern ausgeröhrt wird, — so verlassen wir schliesslich die Tragödie doch mehr mit dem wohlthuen den Gefühle der sinnigen Wehmuth und Betrübniss als des Schauders und Entsetzens. Eben darin aber haben wir die Bürgschaft, dass in den furchtbaren Thaten und dem eben so furchtbaren Schicksale Othello's, wenn auch tief verborgen, doch ein Keim himmlischer Gnade und Versöhnung schlummert; aber freilich nur schlummert und des weckenden Sonnenstrahls harrt. Das Versöhnende liegt, wie ich glaube, ganz am äussersten Ende der Aktion. Diess kann paradox klingen. Denn das Ende ist Othello's Selbstmord, mithin ein neues Verbrechen. Ganz recht. Allein obwohl der Selbstmord, objectiv genommen, durchaus ein Verbrechen ist und bleibt, so kann er doch nach der subjektiven Seite hin Motive haben, die auf eine ächt sittliche Gesinnung hinweisen und ihn gewissermaassen adeln. Ueberhaupt wird die Beurtheilung sittlicher Handlungen eine ganz andre, wenn wir den Maasstab nicht an die äussere That, sondern an den innersten Kern der Gesinnung, an die volle ganze Gestalt der inwendigen Persönlichkeit legen. Weil der Mensch diese tiefste Innerlichkeit im Wesen eines Andern nie genügend kennt, sollte er niemals über sie, sondern nur über die äussere Objektivität der Thaten urtheilen. Allein der ächte Dichter macht uns auch mit jener bekannt; er deckt die verborgnenen Triebe der Handlungen auf, und zeigt uns nicht bloss die Peripherie, sondern auch das sie bestimmende Centrum. Fassen wir dieses in's Auge, so erscheint Othello's Selbstmord in einem andern Lichte. Von innen angesehen ist er nämlich augenscheinlich nur der extreme Ausdruck seiner tiefen, bittern, maasslosen Reue und Zerknirschung, eine nothwendige Folge der Heftigkeit, Leidenschaftlichkeit und Gewaltsamkeit, in welche bei ihm selbst Reue und Busse sich kleiden, — ein Selbstgericht, zu welchem so gewaltige, eminente Naturen, solche über die Menschheit und ihren Maasstab hinausragende Heldengestalten gewissermaassen ein Recht haben. Othello weiss, dass er nach göttlichen und menschlichen Gesetzen verurtheilt werden muss. Indem er das Urtheil sich selber spricht und selbst vollstreckt, thut er nur dem Gesetze selbst genug, dessen gerichtliche Langsamkeit und mögliche Begnadigung er in der Gewalt seines Zornes über sich selber nicht zu ertragen vermag. Diess spricht er in seinen letzten Worten deutlich aus, wenn er sagt:

— — In Euren Briefen, bitt' ich,

Wenn Ihr von diesem Unheil Kunde gebt,
Sprecht von mir, wie ich bin: verkleinert nichts,
Noch setzt in Bosheit zu. Dann müsst ihr melden
Von einem, der nicht klug, doch zu sehr liebte,
Nicht leicht argwöhnte, doch einmal erregt,
Unendlich raste: von einem, dessen Hand,
Dem niedern Juden gleich, die Perle wegwarf,
Mehr wert als all sein Volk: dess überwundnes Auge,
Sonst nicht gewöhnt zu schmelzen, sich ergeszt
In Thränen, wie Arabiens Bäume thau'n
Von heilungskräft'gem Balsam; — Schreibt das alles;

ther wanting, although it appears but as a distant and faint glimmer in the gloomy night. Although single scenes leave decidedly the impression of the Horrible and Revolting — which is partly to be attributed to the too great influence which is accorded to chance and intrigue in the development of the tragic catastrophe, but partly likewise to an acknowledged fault of Shakspeare and his time, I mean, that energy of expression and openness which border upon shamelessness — yet at the last we take our leave of the tragedy more in melancholy sorrow than in shuddering terror. And this is our surety that in the terrible deeds and equally terrible fate of Othello, a germ of heavenly grace and reconciliation slumbers, although deeply concealed, but it only slumbers and awaits the awakening ray. The reconciling element lies in my opinion at the very end of the action. This may sound like a paradox. For the end is Othello's suicide, consequently a new crime. But although suicide, considered objectively, is and remains a crime, it may, in a subjective point of view, rest upon motives, which indicate really moral sentiments and in a certain degree ennoble it. We form a very different judgment of moral actions, if instead of confining ourselves to the outward deed, we refer to inmost sentiments, to the full form of internal individuality. As no man can acquire a thorough knowledge of this internal individuality of another, we should never extend our judgment to this, but confine it to the outward objectiveness of the deed. But the true poet reveals the most hidden motive of actions and shows not only the outward circumference, but the inward centre that defines it. If we keep this in mind, Othello's suicide appears in an other light. Seen from within it is evidently only the extreme expression of his deep, bitter and measureless repentance and contrition, a necessary consequence of the vehemence, passionateness and violence, in which even his repentance and penitence reveal themselves, — a self-condemnation, to which such high and eminent natures, such heroic forms superior to the common measure of humanity have in some measure a right. Othello knows that by divine and human laws he must be condemned. By pronouncing and even executing judgment upon himself, he only satisfies the law, whose judicial delay and possible pardon in the extreme of his anger against himself he cannot endure. He says this plainly in his last words:

I pray you, in your letters,
When you shall these unlucky deeds relate,
Speak of me as I am; nothing extenuate,
Nor set down aught in malice: then must you speak
Of one, that lov'd not wisely, but too well:
Of one, not easily jealous, but, being wrought,
Perplex'd in the extreme; of one, whose hand,
Like the base Judean, threw a pearl away,
Richer than all his tribe; of one, whose subdu'd eyes,
Albeit unused to the melting mood,
Drop tears as fast as the Arabian trees
Their medicinal gum: Set you down this:

Und fügt hinzu, dass in Aleppo einst,
Wo ein vornehmer türk'scher Muselmann
'Nen Venetianer schlug und schalt den Staat, —
Ich den beschnitt'nen Hund am Hals ergriff.
Und traf ihn — so! (Er ersticht sich.)

Gewiss! der heilungskräftige Balsam dieser Thränen, der über Othello's blutige Thaten sich ergiesst, ist kräftig genug, um das Blut hinwegzuspühlen, und die tödtlichen Wunden zu heilen; diese vernichtende Schwere seiner Reue und Busse wiegt die Schwere seiner Vergehen auf. Denn Gottes Gerechtigkeit sieht nicht die That, sondern den Thäter an, seine Gnade misst die Schuld nicht nach der Grösse des Verbrechens, sondern nach der Grösse der Reue. Und so scheiden wir tief erschüttert mit dem schmerzlichen Gedanken, dass keine menschliche Grösse gross genug ist, um vor diesem Sturze sicher zu seyn, dass vielmehr nur völlige Hingebung an Gott, stille Unterwerfung unter seine Schickungen, ohne Murren, ohne Selbsthilfe, zu schützen vermög; — aber auch mit der tröstlichen Gewissheit, dass zwar Menschenwitz und Menschentrug einen edlen, grossen Charakter zu Falle zu bringen, aber den innern Adel, die Seelengrösse und die beseligende Hoffnung auf Gottes Barmherzigkeit ihm nicht zu rauben vermögen. —

And say, besides, — that in Aleppo once,
Where a malignant and a turbul'd Turk
Beat a Venetian, and traduc'd the state,
I took by the throat the circumcised dog,
And smote him — thus! (Stabs himself.)

The medicinal balsam of these tears which drops upon Othello's bloody deeds, is able to wash out the blood and to heal the deadly wounds; the annihilating weight of his repentance and penance balances his crimes. For God's justice sees not the deed, but the doer; his mercy measures the guilt not according to the greatness of the crime but after the depth of repentance. And thus we part, deeply affected by the painful thought, that no human greatness is secure from utter fall, that only perfect resignation to His will, silent submission to His decrees, without murmuring, can protect us; — but likewise with the comforting assurance, that human wit and human craft may allure a great and noble character to his fall, but can not rob him of inward nobleness and greatness of soul and the blessed hope of God's mercy.

Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

OTHELLO.

Act I. Scene 2.

O T H E L L O , D E R M O H R V O N V E N E D I G .

P E R S O N E N :

Herzog von Venedig.
BRABANTIO, Senator.
Mehrere Senatoren.
GRATIANO, } Verwandte des Brabantio.
LODOVICO, }
OTHELLO, Feldherr; Mohr.
CASSIO, sein Lieutenant.
JAGO, sein Fähndrich.
RODRIGO, ein junger Venetianer.

MONTANO, Stathalter von Cypern.
Ein Diener des Othello.
Herold.
DESDEMONA, Brabantios Tochter.
EMILIE, Jagos Frau.
BIANCA, Courtisane.
Officiere, Edelleute, Boten, Musikanten, Matrosen, Gefolge u. s. w.

Duke of Venice.
BRABANTIO, a Senator.
Two other Senators.
GRATIANO, Brother to Brabantio.
LODOVICO, Kinsman to Brabantio.
OTHELLO, the Moor.
CASSIO, his Lieutenant.
LAGO, his Ancient.
RODERIGO, a Venetian Gentleman.

O T H E L L O , T H E M O O R O F V E N I C E .

P E R S O N S R E P R E S E N T E D :

MONTANO, Othello's Predecessor in the Government of Cyprus.
Clown, Servant to Othello.
Herald.
DESDEMONA, Daughter to Brabantio.
EMILIA, Wife to Iago.
BIANCA, a Courtezan, Mistress to Cassio.
Officers, Gentlemen, Messengers, Musicians, Sailors, Attendants etc.

Scene im ersten Aufzug in Venedig; hernach in Cypern.

Scene — for the first Act, in Venice; during the rest of the Play, at a Sea-Port in Cyprus.

E R L Ä U T E R U N G E N .

E R S T E S B I L D . P L A T T E 2 .

Der Künstler beginnt mit derjenigen Scene, in welcher die Grundlage der ganzen Aktion, das tragische Verhängniß, das von Anfang an über Othello und Desdemona schwebt, am deutlichsten sich darstellt. Es ist das erste, durch Rodrigo's Dienstfertigkeit herbeigeführte Zusammentreffen Othellos mit Brabantio nach Desdemona's Flucht.

RODR. Signor, es ist der Mohr!

BRAB. Dieb! — Schlagt ihn nieder!
(Von beiden Seiten werden die Schwerter gezogen.)

JAGO. Rodrigo, Ihr? Kommt, Herr! Ich bin für Euch!

OTHELLO. Die blanken Schwerter fort! Sie möchten rosten. —
Das Alter hilft Euch besser, guter Herr,
Als Euer Degen.

BRAB. O schnöder Dieb! Was ward aus meiner Tochter?
Du hast, verdammter Frevel, sie bezauert! u. s. w.

E X P L A N A T O R Y R E M A R K S .

O U T L I N E I . P L A T E 2 .

The artist begins with the scene, in which the basis of the whole action, the tragic destiny, which from the beginning hangs over Othello and Desdemona, is clearly revealed. By Roderigo's means Othello meets Brabantio for the first time after Desdemona's flight.

ROD. Signior, it is the Moor.

BRAB. Down with him, thief!
(They draw on both sides.)

JAGO. You, Roderigo! come, sir, I am for you.

OTHELLO. Keep up your bright swords, for the dew will rust them. —
Good signior, you shall more command with years,
Than with your weapons.

BRAB. O thou foul thief, where hast thou stow'd my daughter?
Damn'd as thou art, thou hast enchanted her! etc.

Diese Beschuldigung, die den Befehl, den Zauberer und Verführer ungehört niederzuschlagen, motivirt, und die des Känslers Meisterhand deutlich auf dem Antlitz des alten Brabantio abgeprägt hat, bringt dem Beschauer mit Einem Blicke das ganze unnatürliche Verhältniss zwischen Othello und dem Vater seiner Gattin zur Ansicht. Der bittere Schmerz, der Zorn und Hass des tiefekränkten Vaters spiegeln sich hell und klar in den sprühenden Augen, der gerunzelten Stirn, den aufgeworfenen Lippen und der drohenden Gebärde des Greises ab. Othello ihm gegenüber hat die ruhige Haltung des Helden, dem weder Schmähungen noch Drohungen noch Schwertblitzen und Waffen geklirr seinen Gleichmuth rauben können. Wir sehen es ihm an: er fühlt sich, trotz seiner Schuld, vollkommen unschuldig; er findet den Zorn des Alten unter den obwaltenden Umständen nicht nur begreiflich, sondern sehr verzeihlich. Darum wehrt er mit der einen Hand den Ungestüm der Seinen ab, mit der andern winkt er den Gegnern Ruhe zu; darum antwortet er dem alten Brabantio, wie es dem Sohne geziemt, mit Ehrerbietung, und stellt sich freiwillig zu seiner Verfügung, bereit, ihm alle Genugthuung zu geben. In seiner Miene und Haltung sehen wir daher zugleich das Ende der Scene, den friedlichen Ausgang des Streites, dessen Schlichtung beide Theile dem Richterspruch des Senats von Venedig überlassen.

Zugleich tritt auch Jago's, für die ganze Aktion so bedeutsamer Charakter in scharfen, bestimmten Zügen hervor. Er hat sich hart an Othello's linke Seite gedrängt, um seinen pflichtgetreuen Eifer möglichst an den Tag zu legen. Sein Gesicht ist das treffendste Bild der Bosheit und des Hasses. Allein so tief diese Eigenschaften auch in seinem Herzen wurzeln und recht eigentlich den Kern seines Wesens bilden, so sind sie doch hier eben so sehr Verstellung als Wahrheit. Denn dem Scheine nach gelten seine zornigen Mienen Rodrigo'n, den er zu sich heranwinkt, um mit ihm im Kampfe sich zu messen. In Wahrheit aber ist Rodrigo sein Freund und Bundgenosse, mit dem er unter einer Decke sein verderbliches Spiel spielt; in Wahrheit gilt sein Hass und Zorn Othello'n, der ihn arglos an seiner Seite duldet. Diese Doppelzüngigkeit charakterisiert ihn sogleich als den vollendeten Heuchler, der er ist. — In ähnlicher Stellung befindet sich Rodrigo dicht hinter dem Rücken des alten Brabantio. In Wahrheit gilt auch sein Hass nur Othello'n. Der kampflustige, zornige Blick, den er Jago'n zuwirft, so wie seine Freundschaft und Dienstfertigkeit für den alten Brabantio sind dagegen nur Schein, blosse Maske für seine Absichten auf Desdemona. — Im schönen Contraste zu beiden präsentiert sich Cassio's jugendliche Helden Gestalt zur Rechten Othello's. Man sieht, die Entrüstung über Brabantio's Schmähungen, die den vorherrschenden Ausdruck seiner edlen, schönen Züge bildet, der Muth und die Begierde, sie zu rüchen, sind reine Wahrheit, die unverfälschten Zeichen seiner ächten Treue und Liebe für seinen Freund und Feldherrn. —

Wie vortrefflich einer Seits die mannichfältigen Köpfe der umgebenden Nebenpersonen, Othello's Soldaten auf der einen, Brabantio's Diener mit den Haupitleuten der Wache auf der andern Seite, in der Verschiedenartigkeit ihres Ausdrucks sich gegen einander abschatten: hier kalte Ruhe oder blosse Dienstpflicht ohne innere subjective Betheiligung, dort dagegen persönlicher Eifer, der bei Einzelnen bis zum Zorn und zur Rachsucht sich steigert; — wie vortrefflich anderer Seits die Gruppierung den verschwenderischen Reichthum von Figuren zu einem Ganzen gliedert und abrundet, sieht jeder Kundige von selbst. — Eben so erkennt man an der den Hintergrund bildenden Architektur mit ihren Säulen, Bogenstellungen und Altanen auf den ersten Blick das stattliche Venedig mit dem Reichthum seiner Paliäste und Kirchen; und könnte noch irgend ein Zweifel obwalten, so muss der Anblick der hochragenden Säule mit dem geflügelten Löwen von S. Marco jede Ungewissheit verscheuchen.

This accusation, which gives a motive for the command to cut down the enchanter and seducer unheard and which the able artist has impressed upon the countenance of old Brabantio, reveals to the spectator at a single glance the unnatural relation in which Othello stands to the father of his spouse. The bitter pain, anger and hate of the deeply offended father are reflected in the sparkling eyes, the wrinkled forehead, the upturned lips and threatening gestures of the old man. Othello opposite to him has the quiet attitude of the hero, whose equanimity is proof against insult, threats and the clash of arms. We see that, notwithstanding his guilt, he feels himself perfectly innocent, he finds the old man's anger under existing circumstances not only intelligible, but likewise pardonable. Therefore with the one hand he restrains the violence of his followers and with the other makes signs of peace to his opponents, therefore he answers old Brabantio with respect, as becomes a son, and voluntarily places himself at his disposal, ready to make any atonement. We therefore see at once in his mien and demeanour the end of the scene, the peaceful termination of the strife, referred by both parties to the judgment of the Venetian Senate.

Iago's character, so important for the whole action, is brought before us in sharp and well defined features. He has pressed close to Othello, to make as great a display as possible of his officious zeal. His face is a striking picture of malice and hate. But although these qualities have taken deep root in his heart and form his very being, there is at present in them as much dissimulation as truth. For apparently his anger vents itself against Roderigo, whom he challenges to the combat. But Roderigo is in reality his friend and ally, united with him in his destructive plot, the real object of his anger and hate is Othello, who unsusceptibly endures him at his side. This doubletonguedness characterizes him immediately as a consummate hypocrite. — Roderigo stands in a similar position behind old Brabantio. His hatred is in reality against Othello. The angry, warlike glance that he casts upon Iago, as well as his officious friendship for Brabantio, are only a mask to conceal his designs upon Desdemona. Cassio's youthful heroic form on the right hand of Othello presents a beautiful contrast to both. We see that his anger at Brabantio's abusive language, (which forms the chief expression of his noble features) his courage and desire to punish them are real truth, the genuine signs of true fidelity and affection for his friend and commander.

The various heads of the secondary figures, Othello's soldiers, on the one side, Brabantio's servants, with the officers of the watch on the other, are in excellent keeping with the difference of expression; the one party coolly quiet or in the mere execution of their office without inward sympathy, the other exhibiting personal zeal which, in some, increases to anger and revenge; — the numerous figures are rounded off and grouped into a whole with exquisite skill. — Venice, rich in palaces and churches, forms the background, indicated by the pillars, arcades and balconies familiar to all visitors of that beautiful city; to the right of the picture stands the lofty pillar with the winged lion of St. Mark.

Moritz Retzsch inv^t del^t & sculpt^t

OTHELLO.

Act I. Scene 3.

ZWEITES BILD. PLATTE 3.

Das Bild zeigt den Ausgang des Streites, den das erste Blatt darstellte. Othello, im Senat von Brabantio angeklagt, sein Kind „durch Hexenkünste und Quacksalbertränke“ verführt zu haben, beruft sich auf Desdemona's eignes Zeugniß. Desdemona, herbeigeholt, antwortet, ganz wie es dem liebenden, gehorsamen Weibe geziemt, auf Brabantio's Frage:

Wen siehst Du hier in diesem edeln Kreis,
Dem Du zumeist Gehorsam schuldig bist?

DESDEM. Mein edler Vater,
Ich sehe hier zwiefach getheilte Pflicht;
Euch muss ich Leben danken und Erziehung;
Und Leben und Erziehung lehren mich
Euch ehren; Ihr seid Herrscher meiner Pflicht
Wie ich Euch Tochter. Doch hier steht mein Gatte;
Und so viel Pflicht als meine Mutter Euch
Gezeigt, da sie Euch vorzog ihrem Vater,
So viel muss ich auch meinem Gatten zeigen,
Dem Mohren, meinem Herrn.

Diese Worte charakterisiren Desdemona's Verhältniss zu Othello, die Reinheit und sittliche Hoheit ihrer Liebe, in deren Bewusstseyn sie frei und offen selbst dem beleidigten, erzürnten Vater gegenübertritt; sie sind der Commentar ihres ganzen Wesens und Lebens; sie sind die Seele, die des Künstlers Meisterhand den freien, edlen Zügen ihres Gesichts, den harmonischen Umrissen ihrer hohen Gestalt einzuhauchen gewusst hat.

Brabantio ist durch ihre Erklärung scheinbar beruhigt, und mit diesem Schein erwidert er die Worte, die wir auf seinem Gesichte lesen:

— — — Gott sey mit Dir!

Ich bin zu Ende: —

Geliebts Eu'r Hoheit, jetzt zu Staatsgeschäften.

Aber im tiefsten Innern glüht sein Zorn und Schmerz fort und bricht in den Wunsch aus:

O zeugt ich nie ein Kind und wählt ein fremdes!

Im Hintergrunde lauscht die böse Warnung, mit der er Othello'n entlässt:

OUTLINE II. PLATE 3.

This picture shows the termination of the strife, represented in the preceding Outline. Othello, accused before the Senate by Brabantio of having seduced his daughter "by spells and medicines bought of mountebanks" refers to Desdemona's own testimony. Desdemona, on being sent for, answers Brabantio's question as becomes a loving and obedient wife:

BRAB. Do you perceive in all this noble company,
Where most you owe obedience?

DESDEM. My noble father,
I do perceive here a divided duty:
To you, I am bound for life, and education;
My life and education, both do learn me
How to respect you; you are the lord of duty,
I am hitherto your daughter: But here's my husband;
And so much duty as my mother show'd
To you, preferring you before her father,
So much I challenge that I may profess
Due to the Moor, my lord.

These words characterize Desdemona's relation to Othello, the purity and moral dignity of her love, and conscious of this, she speaks freely and openly even before her offended and angry father; they are a commentary on her whole life and being, the soul which the masterly hand of the artist has breathed into the free and noble features of her face, the harmonious outlines of her lofty figure.

Brabantio is apparently appeased by her explanation and in this appearance, he repeats the words, which we read in her countenance:

God be with you!

I have done: —

Please it your grace, on to the state affairs;

But his anger glows within and breaks out in the wish:

I had rather to adopt a child than get it, —

and in the evil warning, with which he dismisses Othello:

*Sey wachsam, Mohr! Hast Augen Du zu seh'n,
Den Vater trog sie, so mag Dir's gescheh'n!*

Mit diesen ominösen Worten tritt Brabantio vom Schauplatz ab. —

Othello steht ruhig zur Seite, in bescheidenner, doch würdiger Haltung, wie es dem Angeklagten vor seinem Richter, dem Diener vor seinem Herrn, dem Sohne vor seinem Vater geziemt; — die Hand auf das Schwert gelehnt, das bis dahin seine Braut und Geliebte war, und dessen Beistand der Senat so eben wieder in Anspruch nimmt, erwartet er den Richterspruch. Zu seiner Linken Jago, mit boshaftem Seitenblick Othello betrachtend. Rechts hinter letzterem der unglückliche Rodrigo, das Schmerz erfüllte Auge auf Desdemona gerichtet, von deren Lippen er so eben das Todesurtheil seiner Liebe und Hoffnung vernimmt; wir sehen es ihm an, er hält sich nur mit Mühe zurück, dass er nicht sogleich in jene Verzagtheit und Verzweiflung ausbricht, die er am Schluss des Akts gegen Jago äussert, und in der er Hand an sich selbst zu legen nur durch dessen falsche Vorspiegelungen zurückgehalten wird.

Die andre Seite des Bildes füllt die Tafel der Senatorn aus, an ihrer Spitze auf hohem, thronartigem, mit der Herzogskrone geschmücktem Sessel der Doge von Venedig, eine hohe kräftige Gestalt mit markirten, charaktervollen Zügen, der würdige Repräsentant der mächtigsten Republik ihrer Zeit. Die alten Herren sehen erstaunt und gespannt dem Ausgange der seltsamen Verhandlung entgegen, oder theilen sich mit bedenklichen Mienen ihre Bemerkungen mit. Doch sieht man nirgends den Ausdruck der Schadenfreude oder jener boshaften Kaffeeschwestern-Theilnahme, die skandalöse Geschichten nur um des Skandals willen liebt. Auf allen Gesichtern ruht vielmehr der würdige, bedeutsame Ernst, der über Privatangelegenheit nie den Staat und seine Noth vergisst. —

*Look to her, Moor; have a quick eye to see;
She has deceiv'd her father, and may thee.*

With these ominous words Brabantio leaves the stage.

Othello stands quietly on one side, in a modest, yet dignified attitude, as becomes the accused before his accuser, the servant before his lord, the son before his father; — with his hand leaning on his sword, till then his only bride and whose assistance the senate had so often claimed, he awaits the sentence of the judge. On his left stands Iago, who casts on Othello a malicious look. Behind the latter, to the right, the unhappy Roderigo, his sorrowful eye fixed on Desdemona, from whose lips he hears the sentence which is death to his love and hope; we see that he with difficulty restrains himself from breaking out into that despondency and despair, which he expresses to Iago at the conclusion of the Act, and in which he is only prevented from laying violent hands upon himself by Iago's misrepresentations.

The other side of the picture is occupied by the senators; at their head in a chair of state, adorned with the ducal crown, sits the Duke of Venice, a noble and dignified figure, a worthy representative of the most powerful republic of the age. The old nobles look forward with eager astonishment to the termination of the singular scene or with thoughtful mien communicate their observations to each other. No love of mischief or of petty scandal is visible, on all their countenances we see that dignity and seriousness, which does not forget the state and its difficulties in this discussion of private affairs.

Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

OTHELLO.

Act II. Scene 1.

DRITTES BILD. PLATTE 4.

Othello, durch Sturm zurückgehalten, wird von Desdemona, die mit Iago nachkommen sollte, aber in günstigerer Fahrt ihm vorangeilt ist, auf Cypern begrüßt. Beide Liebende, von der Angst um einander befreit, fliegen sich freudetrunknen in die Arme.

OTHELLO. O meine holde Kriegerin!

DESDEM.

Mein Othello!

OTHELLO. Ein Wunder dünkt mich's, gross wie meine Freude,
Dich hier zu seh'n vor mir. O mein Entzücken!
Wenn jedem Sturm so hei're Stille folgt,
Dannblast Orkane, bis den Tod ihr weckt!
Dann klimme Schiff, die Wogenberg' hinan
Hoch wie Olymp, und tauch' hinunter tief
Zum Grund der Hölle! Gölt' es jetzt zu sterben,
Jetzt wär' mir's höchste Wonne; denn ich fürchte,
So volles Maas der Freude füllt mein Herz,
Dass nie ein andres Glück mir diesem gleich
Im Schoos der Zukunft harrt.

Selbst in die höchste Freude mischt sich in Othello's ahnungsvoller Seele ein Zug banger Besorgniß: das Glück, das ihm Desdemona's Besitz gewährt, ist zu gross, zu plötzlich und unverhofft, gleichsam ausserhalb seiner natürlichen Lebensbahn ihm zugefallen, als dass er an seine Dauer glauben sollte. Wir bewundern den Künstler, dass es ihm gelungen, diesen leisen Zug der Wehmuth, diesen Vorboten des Tragischen, mitten im Ausdruck des höchsten Entzückens so deutlich auf Othello's Antlitz auszuprägen. Desdemona in ihrer Unschuld und Unerfahrenheit fühlt nichts von dem, was Othello's Seele bewegt; sie hat das schöne, unbewusste Vertrauen des Kindes zu Gott, zu den Menschen, zu sich selber; das tragische Pathos kommt über sie wie ein böser Traum in süssem Morgenschlummer; sie hat keine Ahnung davon, dass das wilde Thier, das ihr Glück zerreißen soll, bereits hinter ihr lauscht und lauert. Iago steht im Hintergrunde halb abgewendet, mit scheelsüchtigem, racheeglühendem Blicke die liebliche Gruppe durchbohrend, die Faust auf das Herz gelegt, sich gleichsam das Wort gebend, diesen Bund, diese schönste Blüthe der Lust im Daseyn zweier herrlicher Menschen zu zerstören.

OUTLINE III. PLATE 4.

Othello, detained by the storm, is received by Desdemona who, with Iago, was to follow him, but favoured by the wind, has arrived before him. The lovers, relieved from their mutual fears, rush into each other's arms.

OTHELLO. O my fair warrior!

DESDEM.

My dear Othello!

OTHELLO. It gives me wonder great as my content,
To see you here before me. O my soul's joy!
If after every tempest come such calms,
May the winds blow till they have waken'd death!
And let the labouring bark climb hills of seas,
Olympus-high; and duck again as low
As hell's from heaven! If it were now to die,
'Twere now to be most happy; for, I fear,
My soul hath her content so absolute,
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate.

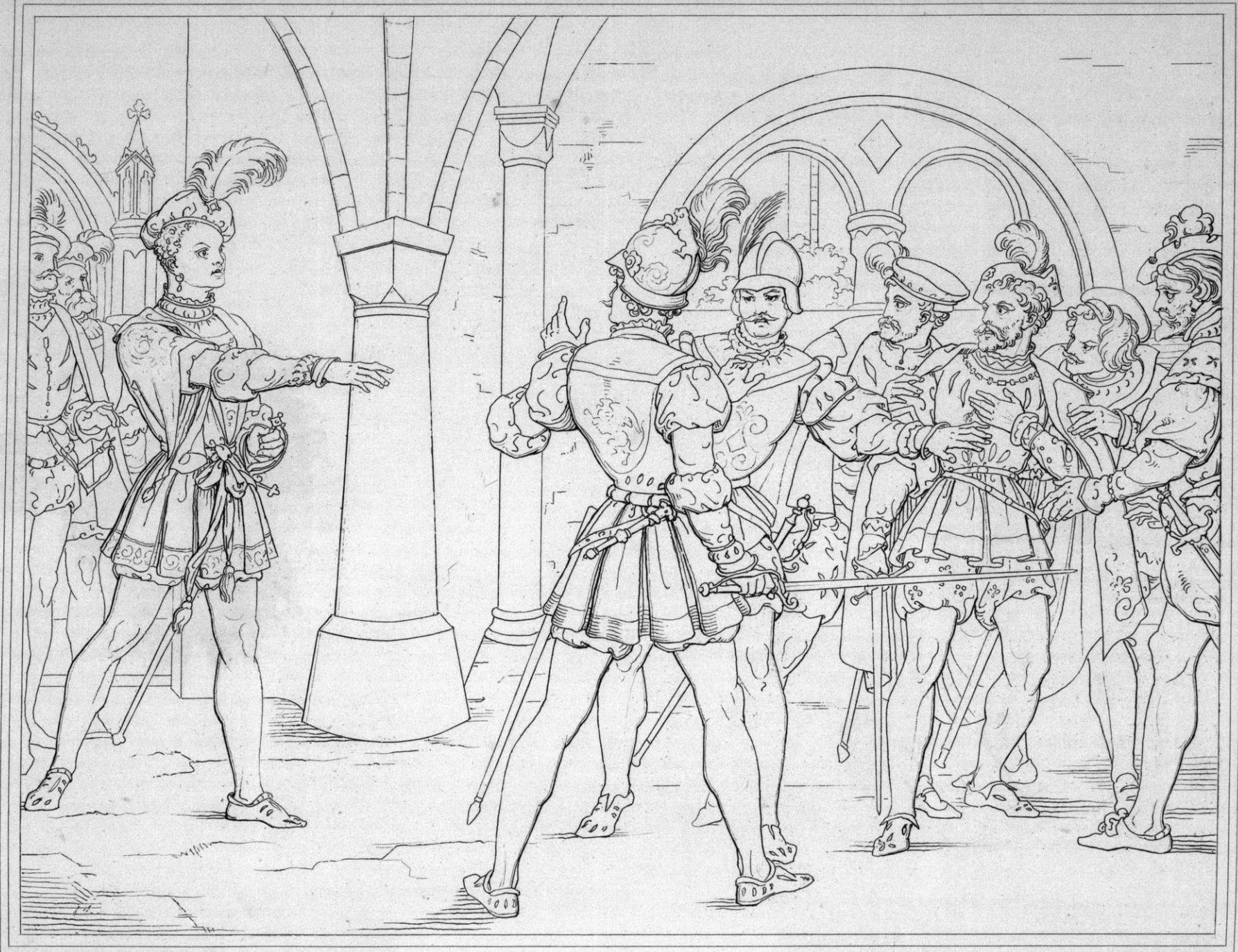
Even in the height of joy a trait of anxious fear mingles in Othello's soul: his happiness with Desdemona is so great, so sudden and un hoped for, a happiness, as it were, accorded to him so beyond the bounds of his natural career, that he cannot believe in its duration. We admire the artist, who has succeeded in expressing so clearly in Othello's countenance, this light touch of melancholy, even in the expression of his highest rapture. Desdemona in her innocence and inexperience feels nothing of what is passing in Othello's soul; she has the beautiful, unconscious confidence of a child in God, in man, in herself; the tragic pathos comes over her like an evil dream in a sweet morning slumber; she has no presentiment that the clouds of the tempest, in which her happiness is to perish, already rise around her. Iago stands in the background, half turning away, devouring the lovely group with malicious and revengeful eyes, his clenched hand laid on his heart, as if he were swearing to himself to destroy this union, this fairest blossom of joy in the existence of two noble beings.

Cassio und Emilie dagegen, und selbst Montano, die Cyprischen Edelleute und die rauhen Krieger Othello's umgeben die Gruppe theils mit freudiger, theils mit ehrerbietiger Theilnahme, ja zum Theil mit einer Art andächtiger Empfindung, die sich bei dem Anblicke grossen ächten Glückes gern in unsere Lust mischt. —

Bewundernswürdig ist es, wie der Künstler die Hässlichkeit des Mohren mit dem Ausdrucke des Adels der Gesinnung, der Schönheit der Seele, der Grösse und Hoheit des Helden, — Eigen-schaften, die Othello's volles Eigenthum sind, — zu verschmelzen gewusst hat. Man wird vielleicht fragen, warum der Künstler um der Schönheit willen, die doch das erste Gesetz aller bildlichen Darstellung sey, nicht lieber ganz von Othello's afrikanischer Abstammung abstrahirt, und den Mohren in einen Mauren verwandelt habe, was ohnehin doch wohl dem ursprünglichen Sinne der zu Grunde liegenden Erzählung ganz gemäss gewesen wäre. Darauf antworten wir mit des Künstlers eignen Worten (S. Retzsch's Umrisse zu Bürgers Balladen, Vorwort S. III): „Obschon es keinem Zweifel unterworfen ist, dass die Gesetze der Aesthetik das wahre Wesen der Kunst ausmachen, und es daher jedem Künstler zur Pflicht wird, dieselben bei seinen Leistungen stets im Auge zu behalten, so stellen sich doch diesen Gesetzen, deren Stimme in der Seele jedes ächten Künstlers als vorherrschend anzunehmen ist, in gewissen Fällen die Forderungen der Wahrheit so gebietend entgegen, dass die Nichtachtung derselben nicht allein ganz unstatthaft ist, sondern als Verstoss betrachtet werden muss, der seinen Grund entweder in Unkenntniß, Fahrlässigkeit, oder nicht zu entschuldigender Verläugnung findet“ — u. s. w. In der That wäre es hier ein arger Verstoss gewesen, Othello's Mohrenschaft verläugnen zu wollen. Denn dass eben dieser Umstand tief in das Gewebe der Aktion, ja in die ganze Construction der Tragödie eingreift, haben wir in unserer einleitenden Abhandlung zur Evidenz dargethan. —

On the other hand, Cassio and Emilia, and even Montano, the nobles of Cyprus and the rough soldiers of Othello surround the group some, in joyful, some in respectful sympathy, nay some with a kind of devotional feeling, which mingles willingly with our joy at the view of great and genuine happiness.

We can not but admire the skill with which the artist has blended the ugliness of the Moor with the expression of noble sentiments, beauty of soul, greatness and heroic dignity, qualities of which Othello is in full possession. Some may be inclined to ask, why the artist for the sake of beauty, which is the first law of all pictorial representation, did not rather abstract from Othello's African descent and substitute a Moor of nobler race, which would also harmonize with the tale from which our Drama is taken. We answer in the words of the artist (Retzsch's outlines to Bürger's Ballads, Preface p. III): "Although there can be no doubt, that the laws of aesthetics form the very being of art, and it is therefore the duty of every artist, to have them constantly before him, yet in certain cases the demands of truth are peremptorily opposed to them. To reject these demands is not only not permitted, but must be considered as a fault, grounded either in ignorance, negligence or inexcusable denial." It would indeed have been a great fault to wish to deny the African origin of Othello. For we have shown in our Introductory Remarks that this circumstance is of the highest importance to the Action, nay to the whole construction of the Tragedy.

Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

OTHELLO.

Act II. Scene 3.

VIERTES BILD. PLATTE 5.

Die Scene stellt den ersten Anlauf der Aktion zu ihrem unglücklichen Ausgange, den Anfang der Katastrophe, der Wendung zum Tragischen, dar. Cassio, von Iago trunken gemacht und mit Rodrigo in Händel verwickelt, hat den ihn aufhaltenden Montano verwundet. Othello eilt auf den Lärm herbei.

OTHELLO. Was giebt es hier? —

MONT. Ich blute! Er traf mich tödtlich! Sterben soll er!

OTHELLO. Bei Eurem Leben, halt!

JAGO. Halt, Lieutenant! Herr! Montano, — liebe Herrn, —

Vergesst ihr allen Sinn für Rang und Pflicht? —

Halt! Hört den General! O schämst Euch! Halt!

Die Gruppe ist voll der sprechendsten Bewegung. Man sieht, es handelt sich hier nicht um einen vorübergehenden Streit, um Beilegung einer s. g. Ehrensache, die meist in eine leere Spielerlei ausartet. Auf allen Gesichtern ruht ein ungewöhnlicher Ernst, gleichsam die Vorahnung der wichtigen, furchtbaren Folgen, die dieser anscheinend unbedeutende Vorfall haben sollte. Vor Allem sieht man aus Othello's Haltung und Gebehrde, aus dem zornigen Blicke, der gebieterisch ausgestreckten Rechten, der drohend an's Schwert gelegten Linken, dem eilenden Schritte, dass er in seiner Heftigkeit die Sache schwerer und ernster nimmt, als sie es im Grunde verdient. Cassio, dem Beschauer den Rücken zukehrend, wendet zwar auf Othello's Ruf den Kopf nach ihm um, und lässt das Schwert sinken; aber seine Haltung deutet bestimmt genug an, dass er es nur wider Willen thut. Montano blutet bereits; seine Freunde und Gefährten unterstützen den Schwerverwundeten; in seinen Mienen spricht sich eben so sehr Schmerz, als Zorn und Begierde, sich zu rüchen, aus.

Höchst frappant und charakteristisch ist der Ausdruck in Jago's Gesicht. Der scheinheilige Bösewicht, der den Streit selbst angezettelt hat, giebt sich, sobald Othello naht, alle Mühe, die Kämpfenden auseinander zu halten und zu besänftigen. Aber der Schreck und Schmerz über den unglücklichen Vorgang erscheint in seinen Zügen so stark aufgetragen, dass ein scharfer Beobachter das Gemachte und Absichtliche ihm wohl anmerken kann. Auch trägt seine ganze Physiognomie zu entschieden das Gepräge versteckter Bosheit, als dass nicht ein Schimmer davon trotz aller Kunst der Verstellung durch die angelegte Maske hindurchblitzen sollte. —

In den Mienen der umgebenden Nebenpersonen, auf der einen Seite der Cyprischen Edelleute, auf der andern der beiden Krieger in Othello's Gefolge, sind die mannichfältigen Gemüthsbewegungen, von denen sie ergriffen sind: hier Schreck über Othello's Ankunft, Theilnahme an Montano's Unfall, ernste Besorgniß über die Folgen des Ereignisses, dort Unwillen und Verwunderung, mit gewohnter Meisterschaft zur Anschauung gebracht. — Die vortreffliche Gruppierung schliesst sich mit der Architektur, die den Hintergrund bildet und eine gewölbte Halle des Schlosses von Cypren im mittelalterlichen Style darstellt, harmonisch zu Einem Ganzen zusammen.

OUTLINE IV. PLATE 5.

This scene represents the first turn of the action to its unhappy conclusion, the beginning of the Catastrophe. Cassio, tempted to drunkenness by Iago and involved in a quarrel with Roderigo, has wounded Montano, who had endeavoured to restrain him.

OTHELLO. What is the matter here?

MONT. 'Zounds, I bleed still, I am hurt to the death.

OTHELLO. Hold, for your lives.

LAGO. Hold, hold, lieutenant, — sir, Montano, — gentlemen, —

Have you forgot all sense of place and duty?

Hold, hold! the general speaks to you; hold, for shame!

The group is full of expressive motion. We see, it is not question of a passing quarrel, of a so called affair of honour, which generally ends in empty trifling. There is an unusual seriousness in every countenance, as it were, the presentiment of the important and terrible consequences, which this apparently unimportant occurrence draws after it. Above all, we see in Othello's demeanour and bearing, in the angry look, the right hand stretched out in a commanding attitude, the left laid menacingly on his sword, and in his hasty step that in his violence he considers the affair in a more serious light than it really deserves. Cassio, his back turned to the spectator, turns his head towards Othello as he speaks, and sinks his sword, but we see by his attitude that he does it against his will. Montano bleeds already; his friends and companions support him, his countenance equally expresses pain and a desire of revenge.

The expression of Iago's countenance is highly striking and characteristic. The hypocritical villain, who has planned the quarrel, uses every exertion, on the approach of Othello, to separate and pacify the combatants. His terror and sorrow at the unfortunate event appear so strongly in his features, that an acute observer would discover that they were fictitious. His whole physiognomy bears too distinctly the stamp of dissembled malice, to prevent a ray of it from penetrating through the assumed mask, in spite of his consummate dissimulation.

In the countenances of the nobles of Cyprus, and of the two warriors who attend Othello, we see the different emotions of their minds; terror at the arrival of Othello, serious apprehensions for the consequences of this event; anger and astonishment are here expressed with the artist's usual skill. The excellent grouping of this Outline unites harmoniously with the architecture which forms the background, representing a vaulted Hall in the castle of Cyprus, in the style of the middle ages.

FÜNFTES BILD. PLATTE 6.

Das Bild vergegenwärtigt wiederum einen Hauptmoment der rasch fortschreitenden Aktion. Cassio ist, in Folge seines auf dem vorhergehenden Blatte dargestellten Vergehens, durch Othello seiner Lieutenants-Stelle entsetzt worden; der hinterlistige Iago hat ihm den Rath ertheilt, Desdemona um ihre Fürsprache bei ihrem Gemahle anzugehen, einen Rath, den Cassio ohne Bedenken befolgt. Wir sehen den Ausgang seiner Unterredung mit Desdemona, den Augenblick, da sie durch die Ankunft Othello's unterbrochen wird.

EMILIE. Gnädige Frau, hier kommt
Der General!

CASSIO. Ich nehme meinen Abschied.

DESDEM. Ei bleibt, und hört mich reden!

CASSIO. Gnäd'ge Frau
Jetzt nicht, ich bin nicht unbefangen, wenig
Geschickt für meine Absicht.

DESDEM. Meinethalb,
Thut nach Belieben.

(Cassio geht.)

JAGO. Ha! — Das gefällt mir nicht!

OTHELLO. Was sagst Du da?

JAGO. Nichts, gnäd'ger Herr; doch wenn, — — — ich weiss nicht, was.

OTHELLO. War das nicht Cassio, der mein Weib verliess?

Die Art, wie Jago hier den ersten Giftpfropfen des Verdachts in die Seele Othello's zu trüpfeln weiss, ist diabolisch meisterhaft, und verröhlt den eben so gründlichen Bösewicht als tiefen Menschenkenner. Das einzelne hingeworfene, anscheinend unbewusst und wider Willen ihm entfahrene Wort, das er so gern zurücknehmen möchte, muss hier unendlich schwerer in's Gewicht fallen, als die längste, kunstreichste Rede. Auf diesem Worte ruht der Hauptaccent der ganzen dargestellten Scene. Mit Recht hat daher der Künstler dafür gesorgt, dass, obwohl Jago nur im Hintergrunde steht, anscheinend eine blosse Nebenfigur zu der im vollen Lichte sich präsentirenden Hauptgruppe, unser Auge doch unwillkührlich auf ihn fällt und hasten bleibt. Wir erkennen auf den ersten Blick, dass das, was er mit der Miene hinterlistiger Heuchelei Othello'n zugeflüstert, ein Inhalts schweres

OUTLINE V. PLATE 6.

This Outline presents another chief moment of the quickly advancing action. Cassio has been deprived by Othello of his office as lieutenant, for the fault represented in the preceding Outline; the crafty Iago has advised him to request Desdemona to intercede with her husband in his behalf, and Cassio without hesitation adopts this advice. We see the conclusion of his conversation with Desdemona, which is interrupted by the arrival of Othello.

EMILIE. Madam, here comes
Mylord.

CASSIO. Madam, I'll take my leave.

DESDEM. Why, stay,
And hear me speak.

CASSIO. Madam, not now: I am very ill at ease,
Unfit for mine own purposes.

DESDEM. Well, well,
Do your discretion.

(Exit Cassio.)

AGO. Ha! I like not that.

OTHELLO. What dost thou say?

AGO. Nothing, my lord; or if — I know not what.

OTHELLO. Was not that Cassio parted from my wife?

The manner in which Iago here instils the first drop of poison into Othello's soul is masterly and devilish, betraying equally consummate villainy and profound knowledge of mankind. The exclamation which escapes him, to all appearance, unconsciously and against his will, which he so much wishes to recal, must produce a much more powerful effect than a long and artful speech could possibly do. On this exclamation rests the chief accent in the whole scene here represented. The artist has therefore ably managed to attach the attention of the spectator to Iago, although he stands in the background, apparently a mere secondary figure to the chief group. We feel at the first glance that his crafty whisper to Othello contains words of deep and dangerous meaning from an evil heart. The expression of Othello's

Moritz Retzsch inv^t del^t & sculpt^t

OTHELLO.

Act III. Scene 3.

Wort von schlimmer, gefährlicher Bedeutung aus bösem Herzen seyn muss. — Darin werden wir bestärkt durch den bedeutsamen Ausdruck in Othello's Gesichte. Er horcht auf, er stutzt, wie ein Blitz zuckt es durch seine Züge, während sein Blick schwer auf Cassio und Desdemona ruht. • Es ist der erste Verdacht, der wie ein Donnerschlag aus heiterm Himmel seine arglose, vertrauensvolle Seele erschüttert, und die Furie der Eifersucht aus ihrem Schlafe weckt; es ist der Moment, der über sein zukünftiges Schicksal entscheidet. —

Die Haupgruppe tritt dagegen in den Hintergrund zurück. Wir sehen zwar, es handelt sich um eine Sache, die wichtig genug ist, um Interesse zu verdienen; wir sehen die wohlwollende Theilnahme, das bereitwillige Versprechen der Hülfe auf Desdemona's Antlitze, die herzliche, von trübem Ernste beschattete Innigkeit, mit der Cassio ihr beim Abschiede nochmals seinen Dank ausdrückt, während Emilie auf die Ankunft Othello's aufmerksam macht. Allein wir fühlen zugleich, dass diese Angelegenheit nur das zeitliche Wohl und Wehe, einen vorübergehenden Moment des Lebens betrifft, nicht aber den innersten, ewigen Kern des menschlichen Daseyns berührt.

face strengthens this conviction. He listens, he starts, a flash pervades his features, as his eye rests sternly upon Cassio and Desdemona. It is the first suspicion, that like a thunderbolt in a clear sky overwhelms his guileless trusting soul, and awakens the demon of jealousy; it is the moment that decides his future fate.

The chief group, on the contrary, is but of secondary importance. We see indeed that it is question of an affair, important enough to deserve attention; we see the benevolent sympathy, the ready promise of assistance in Desdemona's countenance, the heartfelt gratitude of Cassio shadowed by mournful seriousness as he repeats his thanks on taking leave, whilst Emilia announces Othello's arrival. But we feel at the same time that this affair concerns only a transient moment of life but does not affect the inmost centre of human existence.

SECHSTES BILD. PLATTE 7.

Die Scene ist dieselbe wie auf dem vorigen Blatte. Das Gift, das Jago ausgestreut, hat bereits angefangen, seine Wirkung zu thun; Othello hat Desdemona und Emilia fortgeschickt, um jenen näher auszuforschen. Jago lässt sich seine Erklärungen abpressen, die er doch endlich — mit heimtückischer Freude — giebt.

JAGO. Den Vater trog sie, da sie Euch geohlicht —
Als sie vor Eurem Blick zu beb'en schien,
War sie in ihn verliebt.

OTHELLO. Ja wohl!

JAGO. Nun folglich;
Sie, die so jung sich so verstellen konnte,
Dass sie des Vaters Blick mit Nacht umhüllte,
Dass er's für Zauber hielt, doch schellet mich: —
In Demuth bitt' ich Euch, Ihr wollt verzeih'n,
Wenn ich zu sehr Euch liebte.

OTHELLO. Ich bin Dir ewig dankbar.

JAGO. Ich seh', diess bracht Euch Etwas aus der Fassung!

OTHELLO. O gar nicht, gar nicht!

Jago benutzt geschickt den einzigen Fehler, den Desdemona bisher beging: den Betrug, den sie ihrem Vater spielte, macht er zum Grundstein seines Baues. Der Gedanke, den der alte Brabantio bereits geäussert, dass, wer den Vater, auch wohl den Ehemann hintergehen könne und werde, fällt jetzt erst centnerschwer auf Othello's Seele; unwillkürlich fährt er zurück, mit der Hand an die Stirne fassend, wie Einer, dem der Kopf von einer unerwarteten, schrecklichen Nachricht oder einer plötzlichen, schwer zu fassenden Vorstellung schwindet. Sein Auge starrt in's Blaue auf die dunkeln Gestalten, die seine rasche Phantasie heraufbeschwört; der geöffnete Mund spricht das furchtbare: „Ja wohl!“ aus, das den ruhigen Besitz seines Glücks für immer zerstört, während er mit der Rechten Jago's Arm angreift, als wolle er sagen: Halt ein! Laß mich erst fassen, was Du sagst! — So bezeichnet seine Haltung und seine ganze Erscheinung treffend den Ausbruch der Unruhe, der Hestigkeit und Leidenschaftlichkeit, die ihn fortan rastlos umhertreibt. —

OUTLINE VI. PLATE 7.

The scene is the same as in the preceding Outline. The poison, administered by Iago, has already begun to work; Othello has dismissed Desdemona and Emilia to question his tempter more closely. Iago makes Othello force from him his explanations which he however gives at last — with malicious joy.

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

OTHELLO. And so she did.

IAGO. Why, go o, then;
She that, so young, could give out such a seeming,
To seal her father's eyes up, close as oak, —
He thought, 'twas witchcraft: But I am much to blame;
I humbly do beseech you of your pardon,
For too much loving you.

OTHELLO. I am bound to thee for ever.

IAGO. I see, this hath a little dash'd your spirits.

OTHELLO. Not a jot, not a jot.

Iago skilfully avails himself of the only fault which Desdemona has till now committed: he makes her deceit towards her father, the groundstone of his plan. The thought which Brabantio had expressed, that she who could deceive her father, could likewise deceive her husband, falls heavy upon Othello's heart, he involuntarily starts back and presses his hand to his forehead like one whose head is giddy from some unexpected and terrible intelligence or sudden idea which he hardly can conceive. His eye is vacantly fixed on the dark forms, which his quick fancy conjures up; his open lips pronounce the terrible "And so she did," that destroys his happiness for ever, whilst with his right hand he seizes Iago's arm, as if to say "stop! let me first understand what thou sayest." His attitude, his whole appearance well express the restlessness, the violence and passionateness by which he is tormented.

Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

OTHELLO.

Act III. Scene 3.

Jago bildet in Stellung, Gebhrde und Ausdruck, seinem Charakter gemäss, den geraden Gegensatz zu Othello. Mit kaltem, scharfem Blicke forscht er nach dem Eindrucke, den seine Worte auf Othello's Gemüth gemacht haben. Gekrümmten Rückens versichert er ihm seiner Ergebenheit, und bittet „in Demuth“ um Verzeihung, wenn er von zu grosser Liebe sich verleiten liess, ihm Schmerz zu bereiten, während sein Mienenspiel die versteckte Lust verräth, mit der er den Frieden aus Othello's Brust reisst und das Heilighum seiner Liebe besudelt. Die etwas aufgehobene Rechte drückt die Besorgniß aus, mit der er fragt: „Ihr seyd bewegt Herr?“, die besänftigende Bewegung der Linken dagegen begleitet seine heuchlerische Bitte: „Dehnt meine Worte nicht zu grösserem Raum und weiterer Richtung aus als auf Vermuthung;“ — Alles höchst bezeichnend und charakteristisch. —

Werfen wir schliesslich noch einen Blick auf die Lokalität, in der die Scene spielt. Wir befinden uns auf dem Hofe des Schlosses von Cypern, die Architektur, wie bisher, im Gothicischen Style gehalten; durch die geöffnete Thüre sieht man die auf den Hof führende Treppe, auf welcher Othello herabgestiegen; von der rechten Seite, wo der Hof in eine Art von Altan ausläuft, schaut ein reichbelaubter Baum hinein, — die friedliche, stets sich selbstgleiche Pflanzennatur im Gegensatze zu dem mannichfältigen, veränderlichen, so leicht aus seiner Bahn geworfenen Charakter des Menschen, von dem Othello ein warnendes Beispiel ist; — auf der umlaufenden Gallerie das Standbild eines alten würdigen Kriegers, wie es scheint ein Herold, mit vorgehaltenem Wappenschilde gleichsam an die Tugenden des ächten Ritters, Adel der Gesinnung, Festigkeit und Standhaftigkeit mahnend, Tugenden, gegen die Othello eben zu sündigen im Begriff ist. — In dieser Art, das anscheinend unbedeutendste Beiwerk zu behandeln, zeigt sich der denkende, sinnige Künstler, dem die ganze Welt der Erscheinung nur Symbol des Geistes ist. —

Iago's attitude, demeanour and expression are, as his character requires, in direct contrast with Othello. His cool, sharp look watches the impression which his words produce. Bending low he assures him of his truth and humbly begs his pardon that of his too great love he has been seduced to cause him pain, but his features betray the secret joy with which he deprives him of his peace of mind and calumniates the sanctuary of his love. His raised right hand expresses the anxiety with which he says, "But, I do see you are mov'd," whilst the deprecating movement with the left accompanies the hypocritical request, "Strain not my speech to grosser issues, nor to larger reach, than to suspicion;" all this is truly characteristic of the man.

Let us consider for a moment the place in which this scene occurs. It is in the courtyard of the castle of Cyprus; the architecture, as before, in the Gothic style; through the open door we see the stairs by which Othello has descended, to the right a kind of balcony before which rises a tree of rich foliage — the peaceful vegetation, ever the same, in contrast with the changeable character of man, so easily moved, of which Othello is a warning example — on one side of the picture we see the statue of an old, dignified warrior, apparently a herald, whose shield calls to mind, as it were, the virtues of the real knight, nobleness of thought, firmness and constancy, against which Othello is about to sin so grievously. In this treatment of apparently unimportant appendages, we discern the real artist, for whom the whole world of appearances is but a symbol of the mind.

SIEBENTES BILD. PLATTE 8.

Das Bild stellt den Schluss der ersten Scene des vierten Akts dar. Othello hat so eben das verhängnissvolle Schnupftuch in Cassio's Händen erblickt; er hat auf Jago's Anstiften dessen Unterredung mit Cassio belauscht, die er unter den gegebenen Umständen auf des letzteren Verhältniss zu Desdemona bezieht, während sie in Wahrheit Bianca'n betrifft. In der höchsten Aufregung, von Zorn und Schmerz gepeitscht, empfängt er durch Lodovico das Schreiben des Senats, das ihn zurückberuft und Cassio zum Gouverneur von Cypern ernnt. Desdemona's unvorsichtige Aeusserungen der Theilnahme und des Wohlwollens für letzteren, der Freude über seine Beförderung giessen Oel in's Feuer. Diesen Moment der höchsten Steigerung des Affekts hat der Künstler gewählt.

DESDEM. Fürwahr! Das freut mich.

OTHELLO. In der That?

DESDEM.

Wie, Herr?

OTHELLO. Mich freut's, Dich toll zu sehn.

DESDEM.

O mein Othello! —

OTHELLO. Teufel! (Er schlägt sie.)

DESDEM. Das hab' ich nicht verdient!

LODOV.

Herr General,

Das würde keiner in Venedig glauben,

Und schwür' ich auch, ich sah's. Das geht zu weit.

Bittet ihr's ab, sie weint. —

Wir sehen an Othello alle Zeichen des höchsten, in Wuth übergehenden Zornes: das glühende, weit ausgerissene Auge, die herabhängende Unterlippe, die krampfhafe Haltung des Körpers, — ja wir glauben das Zittern der aufgehobenen Rechten zu bemerken, während die Linke das empfangene Schreiben krampfhaft zusammenpresst und zerknittert. — Desdemona beugt sich vor dem drohenden Schlage zurück; die Haltung ihres Körpers deutet symbolisch das Zusammensinken ihres Geistes, den Bruch ihres Lebensglücks an; ihr fragendes Auge kann den Unwillen über so schmähliche Behandlung nicht ganz unterdrücken; doch walitet der Ausdruck des Schmerzes und der Verwundung vor. —

Vortrefflich ist die Figur Jago's, der zur Seite Othello's steht. Die Haltung seines Körpers und seiner Arme kann an sich eben sowohl Schrecken als freudiges Erstaunen ausdrücken; jenes ist

OUTLINE VII. PLATE 8.

This Outline represents the conclusion of the first scene of the fourth Act. Othello has just seen the fatal handkerchief in the hands of Cassio; at Iago's suggestion he has listened to his conversation with Cassio, which he refers to his connexion with Desdemona, whilst it in reality refers only to Bianca. In the highest state of excitement, tormented by pain and anger, he receives through Lodovico the mandate of the senate by which he is recalled and Cassio appointed to the government of Cyprus. Desdemona's imprudent expressions of sympathy and goodwill to Cassio, her joy at his advancement, do but fan the flame. The artist has chosen this exciting moment.

DESDEM. By my troth, I am glad on't.

OTHELLO. Indeed?

DESDEM.

My lord?

OTHELLO. I am glad to see you mad.

DESDEM.

How, sweet Othello?

OTHELLO. Devil!

DESDEM.

I have not desp'rd this.

LODOV.

My lord, this would not be believ'd in Venice,

Though I should swear I saw it: 'Tis very much;

Make her amends, she weeps.

We see in Othello all the signs of anger, amounting to rage; his glowing eye, his lip, the convulsive motion of his body, — his right hand seems to tremble, whilst his left presses and crushes the mandate he has received. Desdemona shrinks back from the threatening blow; her attitude is a symbol of the shrinking of her mind, the destruction of her happiness; her wondering eye can not wholly suppress her indignation at such disgraceful treatment, yet the expression of pain and astonishment is predominant.

The figure of Iago, who stands by the side of Othello, is excellent. His attitude may express either terror or joyful astonishment, the former, to deceive others, the latter the

Moritz Reffsch inv^t del^t & sculp^t

OTHELLO.

Act IV. Scene 1.

der Schein, den er für die Uebrigen vor sich her trägt, dieses die Wahrheit, die er wohl gern für sich behielte, die aber in seinen Gesichtszügen für den aufmerksamen Beobachter deutlich sich abspiegelt. Namentlich bezeichnet der Blick, den er auf Desdemona richtet, ganz unzweideutig die hämische Freude und Genugthuung, die er über das Gelingen seines Planes empfindet.

Auf den Gesichtern aller Uebrigen dagegen malt sich das Erstaunen, die Bestürzung und Entrüstung über den unerhörten Vorfall auf die mannichfaltigste Weise. Während Emilie ganz starr vor Verwunderung erscheint, und die Hand vor dem Munde gleichsam einen Schrei des Entsetzens gewaltsam unterdrückt, macht Lodovico eine Bewegung, als wolle er Othello'n in den Arm fallen. Auf seinen Gesichtszügen ist der Ausdruck der Theilnahme am mässigsten: der Gesandte des Senats, unstreitig ein feiner, gewandter, diplomatischer Mann, ist zu sehr Herr seiner Empfindungen, er hütet sich wohl, ihnen den Zügel schiessen zu lassen, um nicht irgendwo anzustossen. Desto stärker geben die Männer hinter ihm, die ohne Zweifel zu seinem Gefolge gehören, zu erkennen, was ihr Herz bewegt: jede ihrer Mienen und Gebehrden ist missbilligendes Erstaunen. —

truth, which he would fain conceal, but which the attentive observer will easily detect in his features. His glance at Desdemona reveals his malicious joy and satisfaction at the success of his plan.

The countenances of all the rest express astonishment, sorrow and indignation in various degrees. Emilia stands lost in wonder, and with her hand placed before her mouth seems with difficulty to suppress a cry of terror; Lodovico seems about to hold back the arm of Othello, his features betray but a moderate expression of sympathy; the ambassador of the senate, unquestionably an accomplished diplomatist, is too much master of his feelings, and is too cautious in giving them the reins, to give offence. The men behind him, who doubtless belong to his suite, express more strongly their emotions and their disapprobation of Othello's violence.

ACHTES BILD. PLATTE 9.

Othello, obwohl bereits von seines Weibes Schuld überzeugt, obwohl in seiner Leidenschaft keiner vernünftigen Erkenntniss mehr fähig, sucht doch durch Desdemona's eignes Geständniß noch Bestätigung und Befestigung zu gewinnen. Darum hat er zuvor Emilia ausgeforscht, und hält jetzt seinem Weibe ihr Verbrechen in den schwärzesten Farben vor.

OTHELLO. Komm, schwör's, verdamm Dich selbst, dass nicht die Teufel,
Geschreckt von Deiner Engelbildung, zittern
Dich zu ergreifen: drum verdamm dich doppelt,
Schwör', du seyst treu.

DESDEM. Der Himmel weiss, ich bin's.

OTHELLO. Der Himmel weiss, falsch bist Du, wie die Hölle.

DESDEM. Wem, mein Gemahl? mit wem? wie bin ich falsch?

OTHELLO. O Desdemona! Hinweg, hinweg, hinweg!

DESDEM. O Tag des Jammers! — Wehe! Warum weinst Du?
Bin ich, mein Gatte, Ursach' dieser Thränen?
Hast Du vielleicht den Vater in Verdacht,
Er sey das Werkzeug Deiner Heimberufung,
Gieb mir die Schuld nicht. Hast Du ihn verloren,
Ach, ich verlor ihn auch. —

Dieses furchtbare Hinweg, hinweg, hinweg, — dieser Zustand des verzweifelten Kampfes zwischen Liebe und Verachtung, dieser herzzerreissende Schmerz, in welchem Seele von Seele sich losringt und Othello seinem Ideale, seinem eignen bessern Selbst, seinem Lebensglücke, Hinweg zu ruft, — dieses furchtbare Hinweg ist es, das der Künstler mit Meisterhand in Othello's Gestalt ausgeprägt hat. Wir sehen sein Antlitz nur zum Theil; — die vorgehaltene Hand sucht die rinnenden Thränen zu hemmen und zu verbergen; — aber in dem frei gebliebenen Theil, in dem geöffneten Munde, in den zuckenden Lippen ist ein so tiefer, unendlicher Schmerz concentrirt, dass eben durch diese Concentration, durch diese ~~Z~~ Spitze des Affekts zum raumlosen Punkte, der mächtigste Eindruck hervorgebracht wird.

Desdemona's klares, reines Antlitz ist dagegen ganz Offenheit, ganz Leben und Hingebung, sie fühlt nicht die ihr selbst widerfahrende Kränkung, nur der Schmerz, den sie unbewusst ihrem

OUTLINE VIII. PLATE 9.

Othello, although convinced of his wife's guilt, although in his passion no longer capable of a rational conclusion, endeavours to seek a confirmation by Desdemona's own confession. After having questioned Emilia, he paints to his wife her crime in the blackest colours.

OTHELLO. Come, swear it, damn thyself;
Lest, being like one of heaven, the devils themselves
Should fear to seize thee: therefore be double damn'd,
Swear — thou art honest.

DESDEM. Heaven doth truly know it.

OTHELLO. Heaven truly knows, that thou art false as hell.

DESDEM. To whom, my lord? with whom? How am I false?

OTHELLO. O Desdemona! — away! away! away!

DESDEM. Alas, the heavy day! — Why do you weep?
Am I the occasion of these tears, my lord?
If, haply, you my father do suspect,
An instrument of this your calling back,
Lay not your blame on me; if you have lost him,
Why, I have lost him too.

This terrible Away, away, away, — this condition of desperate struggle between love and contempt, this heart-rending agony, in which soul tears itself from soul, and Othello calls to his Ideal, his better self, his life's happiness, Away, — is stamped by the artist's able hand upon Othello's face. We only partly see his countenance, for the hand before it strives to stop and hide the flowing tears, but what we see reveals such deep concentrated pain that the effect is thereby heightened.

Desdemona's clear and pure countenance is, on the contrary, all openness, life and devotion, she feels not the insult offered to herself, it is the pain, which she has unconsciously



Moritz Retzsch inv. & del. & sculp.

OTHELLO.

Act IV. Scene 2.

Leipzig, Published by Ernest Fleischer, 1842.

*Gatten bereitet hat, zerreißt ihr das Herz; sie braucht aber auch ihre Unschuld nicht erst zu be-
theuern jedes unbesangene Auge liest sie schon in ihren Zügen; nur der trübe, geblendete Blick der
Leidenschaft kann den Heiligschein kindlicher Reinheit und Treue, der über ihre ganze Gestalt
ausgegossen ist, verkennen. Ihre kniende Stellung ist hier nicht etwa nur eine schauspielerische, zur
Erhöhung des Effekts geeignete Attitude, sondern höchst bezeichnend und ausdrucksvoll. Denn einer
Seits wird sie von der Schwere der Beschuldigungen, von der Last ihres Schmerzes niedergezogen,
anderer Seits ist diese Stellung der prägnanteste Ausdruck ihrer völligen Hingebung, ihrer demüthi-
gen Unterwerfung, mit der sie im Vertrauen auf ihre Unschuld ihr ganzes Wesen und Leben ihrem
Gatten zu strengster Prüfung und Beurtheilung darbietet. —*

*Im Hintergrunde naht sich die zurückkehrende Emilia mit der Miene ängstlicher Verwunderung
und Bestürzung über den neuen Ausbruch der Hestigkeit und Leidenschaft, die sie bisher an Othello
nicht gekannt hat.*

caused her husband, that rends her heart; she need not assert her innocence, every impartial eye can read it in her features; only the blind and troubled look of passion can mistake the childlike purity and truth which pervades her whole form. Her kneeling posture is not a theatrical attitude, chosen for effect, but highly characteristic and expressive. For, on the one hand, she is oppressed by these heavy accusations and the weight of her pain, on the other, this position is the pregnant expression of her devotion, of the humble submission, with which, in the confidence of her innocence, she presents her whole life and being to the severest scrutiny of her husband.

In the background Emilia returns with a countenance of anxious astonishment and terror at this new outburst of a violence and passion, which till now were strange in Othello.

NEUNTES BILD. PLATTE 10.

Rodrigo, von Iago aufgewiegt, hat den von Bianka's Besuche heimkehrenden Cassio nächtlich überfallen; aber der von ihm beabsichtigte Meuchelmord ist verunglückt, er selbst von Cassio schwer verwundet. Jago eilt daher aus seinem Versteck herbei, und sticht letztens von hinten in's Bein.

CASSIO. Gelähmt auf immer! Hülfe! Mörder! Mörder!

(Othello zeigt sich oben.)

OTHELLO. S'ist Cassio's Stimme; Jago hält sein Wort!

RODR. O ich Verrüchter!

OTHELLO. Horch! — Ja wohl, so ist's.

CASSIO. O Hülfe! Licht! ein Wundarzt! —

OTHELLO. Er ist's! O wackerer Jago, brav und treu!

Der Du so edel fühlst des Freundes Schmach!

Du lehrst mich: — Püppchen! dein Geliebter fiel,

Und deine Stunde naht. Ich komme, Dirne!

Dein Blick, dein Reiz soll mir im Herzen sterben,

Dein sündig Bett das Blut der Sünde färben!

Die Scene spielt in der Nähe des Schlosses. Rodrigo liegt am Boden, die rechte Hand auf der Brust über der blutenden Wunde, die linke krampfhaft geballt, das Auge von Schmerz und Verzweiflung umnachtet, zum nächtlichen Himmel emporgerichtet, — ein Bild des Jammers, ein äusserlich und innerlich zerstörtes Menschenleben, nicht nur von körperlichen Schmerzen, sondern mehr noch von Seelenleiden, von Gewissensbissen zerfleischt. Die geballte Faust ist nicht wider seinen Gegner, sondern gegen ihn selbst gerichtet, mit der zuckenden Rechten will er nicht nur die klaffende Wunde, sondern eben so sehr das blutende, von innern Qualen zerrissene Herz zusammenpressen. Sein Ausruf: O ich Verrüchter, so wie seine Haltung, seine Mienen und Gebärden geben deutlich zu erkennen, dass in diesen letzten Augenblicken seines unglücklichen Lebens besonders die innere Selbstanklage, die plötzliche Erkenntniss seines gänzlich verfehlten, nichtswürdigen Daseyns, die Reue über seine Schandthaten, ihn beschäftigt und peinigt. —

Cassio's Gestalt dagegen zeigt nur den Schmerz, den ihm die tiefe, eben empfangene Wunde verursacht, verbunden mit der Besorgniß, dass er für immer gelähmt seyn dürfte. Der durchbohrte

OUTLINE IX. PLATE 10.

Roderigo, incited by Iago, has attacked Cassio on his return at night from his visit to Bianca, but the attempted assassination fails, and he is severely wounded by Cassio. Iago rushes from his place of concealment and wounds Cassio in the leg.

CASSIO. I am main'd for ever; — Help, ho! murder! murder!
(Enter Othello, at a distance.)

OTHELLO. The voice of Cassio; — Iago keeps his word.

ROD. O, villain that I am!

OTHELLO. Hark! 'tis even so.

CASSIO. O, help! ho! light! a surgeon!

OTHELLO. 'Tis he; — O brave Iago, honest and just,
That hast such noble sense of thy friend's wrong!
Thou teachest me, — Minion, your dear lies dead,
And your fate hies apace: — Strumpet, I come:
Forth of my heart those charms, thine eyes, are blotted;
Thy bed, lust-stained, shall with lust's blood be spotted.

The scene is in the vicinity of the castle. Roderigo lies on the ground, his right hand over the bleeding wound in his breast, his left convulsively closed, his eye directed towards heaven and darkened by pain and despair, — a pitiful object, a human being, inwardly and outwardly tormented, not only by bodily pain, but still more by the anguish of the soul, remorse. His closed fist is not directed against his antagonist, but against himself; with his quivering right hand he not only presses the open wound, but likewise his bleeding heart, torn by inward torments. His exclamation: O, villain that I am, as well as his attitude and mien show clearly that, in these last moments of his unhappy life, it is self-accusation and the sudden conviction of his lost and miserable existence that chiefly occupies and torments him.

Cassio's figure, on the other hand, only shows the pain caused by the deep wound he has just received and the fear that he is maim'd for ever. His pierced foot totters, we see

Moritz Reffszsch inv^t del^t & sculp^t

OTHELLO.

Act V. Scene 1.

Fuss wankt; wir sehen, er ist im Begriff zusammenzustürzen. Iago hält sich in möglichst weiter Entfernung, um nicht von ihm gefasst und erkannt zu werden; mit vorgerecktem Leibe, den Helm in's Gesicht gedrückt, stösst er halb blindlings zu, mehr auf seine Flucht, als auf die Vernichtung des verhassten Nebenbuhlers bedacht. —

Auf dem Altan des Schlosses zeigt sich Othello. Der Lärm hat ihn herbeigelockt; mit vorgebeugtem Kopfe lauscht er auf den Hülseruf Cassios; seine Gestalt, obwohl nur mit leisen Strichen angedeutet, drückt doch eben so prägnant seine besondere Beteiligung an dem blutigen Vorgange, als den allgemeinen Zustand seiner Seele, die verzweifelte Stimmung, in der er sich befindet, aus. —

Links hinter der Hauptgruppe thürmt sich das Schloss von Cypern in grandiosen Verhältnissen, doch im freien, pittoresken Style gehalten, auf; die rechte Seite dagegen gewährt einen Blick in eine Garten- oder Parkanlage. Der Künstler liebt es, Architektur und Natur, Menschenwerk und das ewige Werk Gottes, contrastirend zusammenzustellen. Ist nicht jenes das Symbol der menschlichen Freiheit, dieses der Ausdruck der göttlichen Nothwendigkeit, der beiden Faktoren aller tragischen Entwicklung? —

that he is about to fall. Iago keeps as much in the distance as possible, that he may not be seized and recognized by Cassio; with advancing body and helmet pressed down upon his face, he strikes almost at random, more intent upon his own escape than upon the destruction of his hated rival.

Othello appears on the balcony of the castle. Attracted by the noise, he listens to Cassio's cries for assistance, his figure although but slightly sketched in, expresses his share in the bloody fray as well as the desperate state of his own soul.

To the left, behind the chief group, rises the castle of Cyprus in grand proportions, in a free yet picturesque style; the right affords a glimpse into the garden or park. The artist loves to contrast architecture and nature, the work of man and the eternal work of God. Is not the former the symbol of human freedom, the latter the expression of Divine necessity, the two factors of all tragic development?

ZEHNTES BILD. PLATTE II.

Die furchtbarste Mordscene, die je von der tragischen Muse dargestellt worden, bietet sich unsren Augen dar. Othello ist durch Jago's Mordansfall auf Cassio, den das vorige Bild uns zeigte, an den Schwur der Rache, welchen Beide geschworen, gemahnt; zugleich glaubt er, in dieser blutigen, verbrecherischen Handlung Jago's ein gewichtigeres Zeugniß für die Wahrheit seiner Aussage zu haben, als Wort und Schwur geben konnten. Diess überwindet sein Zaudern, diess gibt ihm die Kälte, die Unerstüttlichkeit und Grausamkeit des Verzweifelnden, die zu seiner verzweifelten That gehört. Er hat Desdemona zu ersticken gesucht, — wir sehen, die linke Hand ruht noch auf ihrem Antlitz, ihr das Tuch auf Mund und Nase pressend; — da hört er Emiliens Stimme an der verschlossenen Thüre, und in der Verwirrung aller seiner Sinne, durch sein Ohr getäuscht, wähnend, Desdemona spreche noch, ruft er aus:

Was für ein Lärm? Nicht todt? Noch nicht ganz todt? —

Ich bin zwar grausam, aber doch barmherzig;

Nicht möcht' ich Dir verlängern Deine Qual. —

(Ersticht sie mit dem Dolche.)

So, — so!

Diess beruhigende, abmachende So, so! hat der geniale Künstler in Othello's Zügen veranschaulicht. Es ist, wie gesagt, die Ruhe und Kälte des Verzweifelnden, der Niederschlag der brausenden Gährung aller Gemüthskräfte, die Meeresstille, die dem Orkane wohl zu folgen pflegt: der Schmerz, der Zorn, der Rachedurst, die entfesselten Leidenschaften eines gewaltigen Geistes haben ausgetobt, sie haben sich von aussen zurückgezogen, sie haben sich concentrirt in dem innersten Mittelpunkt des Herzens, das Extrem der leidenschaftlichen Aufregung schlägt um in das andere Extrem der Kälte und Gleichgültigkeit; das letzte Resultat der Alles umwühlenden Gährung ist der stille Grimm, die eiserne Entschlossenheit eines mit der Welt und dem Leben fertigen Herzens. Diese gräßliche Ruhe, diese höchste Spitze der Verblendung, in der ein so edler Geist, wie Othello, allein im Stande ist, den Liebreiz, die Unschuld und Treue selbst zu morden, hat der Künstler mit meisterhafter Sicherheit und Klarheit in Othello's Gesichtszügen wie in seiner ganzen Haltung und Gestalt ausgeprägt. —

Desdemona ruht auf einem reich aufgeschmückten Bette. Der lang herabwallende Vorhang sollte ihre Schönheit schamhaft verhüllen; erst Othello hat ihn auf der einen Seite zurückgeschlagen.

OUTLINE X. PLATE II.

The most terrible murder ever represented by the tragic muse, is before us. By Iago's attack upon Cassio, which formed the subject of the preceding Outline, Othello is reminded of the oath of revenge which both have sworn; he sees, at the same time, in this bloody and criminal action of Iago, a more convincing proof of the truth of his testimony than words or oaths could give. This overcomes his hesitation and gives him the cool cruelty that is necessary to execute his desperate deed. He has attempted to smother Desdemona, — his left hand still rests upon her face, — he hears Emilia's voice at the closed door, and in the confusion of his senses, thinking it is Desdemona, he exclaims:

What noise is this? — Not dead! not yet quite dead?

I, that am cruel, am yet merciful;

I would not have thee linger in thy pain. —

(Stabs her with his dagger.)

So, so.

This last moment has been chosen by the artist. This So, so, is the quiet coolness of a desperate man, the precipitate of his fermenting emotions, the calm, which often succeeds the hurricane: pain, anger, thirst for revenge, the unchained passions of a powerful mind have had their sway, they have withdrawn from the surface, concentrated in the inmost recesses of the heart; the extreme of passionate excitement sinks into the opposite extreme of cool indifference; the last result of his overpowering emotion is silent rage, the iron resolution of a heart dead to the world and to life. This terrible repose, this height of blindness, which alone could induce so noble a mind as Othello to murder innocence and truth, is expressed with a masterly hand in the features, demeanour and form of Othello. —

Desdemona lies upon a richly ornamented bed. Othello has drawn aside the curtain which modestly concealed her charms. But her sleep, disturbed by pain and fear, has been



Moritz Reffszsch inv. & del. & sculp.

OTHELLO.

Act V. Scene 2.

*In der Unruhe ihres halben, von Schmerz und Angst gestörten Schlafes ist ihr das Gewand herab-
gefallen; in die entblößte Brust bohrt sich Othello's Dolch ein. Ihr Gesicht ist von dem Tuche, mit
dem sie Othello zu ersticken gesucht, verdeckt. Auch darin beurkundet sich des Künstlers seiner
Takt, sein gebildeter Schönheits Sinn: denn jede andre Art, die schwierige Handlung des Erstickens
darzustellen, würde einen widerwärtigen Anblick gewährt haben. Rechts von einem Säulenknaupe
schaut ein betender Engel auf die Scene herab, ein anscheinend gleichgültiger Schmuck, ein Schnitz-
werk an dem reich verzierten Bette, aber vom Künstler gewiss nicht ohne Absicht, ohne Sinn und
Bedeutung angebracht. Er ist zunächst das Symbol der himmlischen Mächte, die den Schlaf der
Unschuld und Frömmigkeit in einen seligen Traum verwandeln, aber auch Symbol der engelreinen
Unschuld selbst, die so eben ermordet wird; er ist die symbolische Mahnung an den Schläfer, nicht
ohne Gebet dem Schlaf, diesem Abbilde des Todes sich zu überlassen, aber auch Symbol des letz-
ten Gebetes, um welches Desdemona ihren Mörder vergeblich bittet, und das nun gleichsam ihr guter
Engel statt ihrer zum Himmel sendet. —*

restless, the covering has fallen off, and Othello buries his dagger in her bare bosom. Her face is hidden beneath the cloth with which Othello tried to smother her. In this the artist has shown a fine tact and feeling of the Beautiful, for every other attempt to represent this scene would have produced an unpleasing effect. To the right, an angel, in the attitude of prayer, looks down from the capital of a pillar, an apparently indifferent ornament of the richly adorned bed, but certainly not introduced by the artist without intention or meaning. It is the symbol of the heavenly powers, which change the sleep of innocence and piety into a happy dream, but also the symbol of the angelic purity, which Othello murders; it is a symbolical exhortation to the sleeper, not to resign herself without prayer to sleep, the image of death; but likewise the symbol of the last prayer, which Othello refuses to Desdemona's earnest intreaties, and which, as it were, her good angel sends up to Heaven in her stead.

ELFTES BILD. PLATTE 12.

Die Scene ist dieselbe wie auf dem vorigen Bilde. Nachdem Othello den Mord vollbracht, hat er Emilia die Thüre geöffnet; letztere hat von ihm selbst erfahren, was er gethan; auf ihr Geschrei des Entsetzens sind Gratiano, Montano und Iago herbeigekommen. Othello, durch den Anblick Desdemona's, welcher der Tod die volle Schönheit, den vollen Ausdruck der Unschuld zurückgegeben hat, überwältigt, hat sich über ihr Bett hingeworfen. In dieser Stellung hört er die Erzählung Emiliens, die trotz der Winke und Befehle ihres Mannes, trotz der eignen Schmach, die sie zu bekennen hat, in die Worte ausbricht:

Es muss heraus, heraus! Jetzt schweigen? Nein,
Nein, ich will reden, ungehemmt wie Nordwind;
Lass Himmel, Menschen, Teufel, alle, alle
Schmach rufen über mich, ich rede doch! —

JAGO. Sey klug und geh' nach Hause.

EMILIE. Ich will nicht.

(Iago macht Miene sie zu erstechen.)

GRAT.

Den Degen auf ein Weib?

EMILIE. O dummer Mohr! Das Tuch, von dem Du sagst,
Fand ich durch Zufall und gab's meinem Manne;
Denn oft mit feierlichem Ernst und Nachdruck
(Mehr als für solche Kleinigkeit sich ziemte)
Hiess er's mich stehlen. — u. s. w.

Emilia tritt in dem vom Künstler gewählten Momente als die Hauptperson der dargestellten Gruppe hervor. Das schwache, leichtfertige Weib ist durch den Anblick ihrer gemordeten Herrin, durch die Furchtbarkeit des Verbrechens, das sie unbewusst mit veranlasst hat, in eine außerordentliche, ihrem Wesen fremde Aufregung versetzt, über sich selbst hinaus auf die Höhe des tragischen Pathos gehoben worden, auf der alle kleinlichen Rücksichten, die ganze Welt wie ihr eignes Wohl und Leben vor ihrem Blicke verschwinden. Dieses grossartige Pathos, diese wenn auch nur momentane Erhabenheit der Gesinnung hat des Künstlers Meisterhand über ihre Mienen und Gebräden ausgegesessen: ihre Gestalt erscheint grösser, ihre Gesichtszüge edler, ihre Haltung ist die einer Prophetin,

OUTLINE XI. PLATE 12.

The scene is the same as in the preceding Outline. After Othello has perpetrated the murder, he has opened the door to Emilia, to whom he himself relates what he has done; at her cry of terror Gratiano, Montano and Iago enter. Othello, overpowered by the view of Desdemona, to whom death has restored her beauty and the full expression of innocence, has thrown himself upon the bed. In this position he hears the relation of Emilia, who, notwithstanding the winks and commands of her husband, exclaims:

'T will out, 'twill out; — I hold my peace, sir? no;
No, I will speak as liberal as the air;
Let heaven, and men, and devils, let them all,
All, all, cry shame against me, yet I'll speak.

AGO. Be wise, and get you home.

EMILIE. I will not.

(Iago offers to stab his wife.)

Fye!

GRAT.

Your sword upon a woman?

EMILIE. O thou dull Moor! that handkerchief thou speak'st of,
I found by fortune, and did give my husband;
For often, with a solemn earnestness,
(More than, indeed, belong'd to such a trifle,)
He begg'd of me to steal it. — etc.

Emilia appears as the chief person of the group before us. At the view of her murdered mistress, of the terrible crime in which she was unconsciously an accomplice, the weak and thoughtless woman rises to the height of tragic pathos; no petty fears restrain her, the whole world, as well as her own life and welfare, vanishes. This grand pathos, this momentary sublimity of feeling is expressed in her attitude and mien; her form appears taller, her features more noble, her attitude is that of a prophetess, who in the face of heaven, to whom she appeals as a witness of the truth, herself bears witness and reveals the dark deeds that have occurred, wailing over herself and degraded humanity.

Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

OTHELLO.

Act V. Scene 2.

die im Angesichte des Himmels, den sie zum Zeugen der Wahrheit auffordert, selbst zeugend und die finstern Thaten, die geschehen sind, enthüllend, Wehe ruft über sich selbst und das entartete Menschengeschlecht. —

Othello horcht mit der Miene der Angst und des Entsetzens auf die schreckliche Botschaft, die ihm erst die ganze Scheusslichkeit seines Verbrechens zeigt, und ihm den Abgrund des Elends aufthut, in den er sich selbst gestürzt hat. Seine Gesichtszüge drohen zu erstarrten; der offene Mund, das weit ausgerissene Auge ist ohne Bewegung; er kneet da, wie ein Mensch, den der rollende Donner, der zerschmetternde Blitz des Schicksals im Augenblicke der drückendsten Angst betäubt hat. —

Gegen diese beiden ergreifenden, furchtbar schönen Gestalten treten die übrigen Figuren weit in den Hintergrund zurück. Jago, Wuth und Rache schnaubend, den durchbohrenden Blick auf sein Weib gerichtet, zuckt eben das Schwert, um sie zu erstechen; entrüstet hält ihn Gratiano zurück, seine Haltung und Miene ist der sprechendste Commentur seines Worts: Pfui, den Degen auf ein Weib? — Montano endlich ballt zornig die linke Hand gegen Jago, während die gespreizte Rechte und der Ausdruck seines Gesichts den höchsten Grad des Erstaunens und der Entrüstung verrathen über die Dinge, von denen er Kunde erhält. —

Othello listens with a countenance full of fear and terror to the terrible words, that reveal to him all the horror of his crime, and open before him the depth of misery, into which he has precipitated himself. His features stiffen, his open mouth and staring eye are without motion; he kneels like a man, stunned in a moment of overpowering fear by the awful and destroying storm of fate.

Compared with these two figures of terrible beauty, the rest are thrown into the background. Iago, breathing rage and revenge, his penetrating looks directed to his wife, is drawing his sword, to stab her; the indignant Gratiano holds him back, his mien and attitude are the commentary upon his words: Fye, your sword upon a woman? Montano in his anger has clenched his left hand against Iago, whilst the extended right hand and the expression of his countenance betray the highest degree of astonishment and indignation at the terrible deeds that reach his ear.

ZWÖLFTES BILD. PLATTE 13.

Wir haben den Schlussmoment der Tragödie vor uns. Iago, nachdem er in der Wuth sein Weib erstochen und zu fliehen gesucht, ist eingebrocht worden; er hat zum Theil selbst seine Misserthaten gestanden, theils sind sie durch Rodrigo und Cassio vollständig aufgedeckt worden. Othello hat im Uebermass der Reue die Strafe seines Verbrechens an sich selbst vollzogen. Sterbend sinkt er über Desdemona's Leiche:

OTHELLO. Ich küsste Dich,

Eh' ich den Tod Dir gnb; nun' sey diess der Schluss,
Mich selber tödlich, sterb' ich so im Kuss.

CASSIO. Diess fürchtet' ich, doch glaubt' ihn ohne Waffen:
Denn er war hochgesinnt.

LODOVICO (zu Jago.) Spartan'scher Hund,
Verderblicher als Hunger, Pest und Meer!
Schau dort die trag'sche Bürde dieses Betts,
Das ist Dein Werk. Das Aug' erliegt dem Anblick;
Verhüllt ihn. —

In der That, der Anblick ist im höchsten Grade ergreifend. Othello, das Schwert noch in der blutenden Brust, hält im letzten Kusse Desdemona's Körper umschlungen. In sein Antlitz ist der Frieden zurückgekehrt, den er im Leben für immer verloren hatte, der ewige Friede, den keine Bosheit der Welt ihm mehr rauben kann; nur ein leiser Zug des Leidens, mehr jedoch der Wehmuth als des Schmerzes, spielt noch um seine Lippen, während Desdemona's Züge bereits die kalte, starre Schönheit des Todes an sich tragen. Ein Diener ist so eben im Begriff, Lodovico's Befehl zu vollziehen und die Leichen zu verhüllen. —

Zunächst dem Bette steht Gratiano, dem Beschauer den Rücken zukehrend, das Gesicht nach Lodovico umgewendet. In seinen Mienen, Haltung und Gebehrden spricht sich der Unwill aus, den er über Othello's raschen Selbstmord empfindet, und der sich in dem Ausrufe Luft macht: „Umsonst nun unser Wort!“ — Neben ihm sehen wir Cassio, noch schwach und der Unterstützung bedürftig, den Verband um das verwundete linke Bein, mit inniger Theilnahme das Schmerzerfüllte Auge auf das edle Paar gerichtet, das so eben seinem tragischen Geschick erlegen ist, und zu dessen Tode er das bewusst- und willenlose Werkzeug gewesen. — Lodovico in der Mitte der Gruppe richtet mit

OUTLINE XII. PLATE 13.

We have the concluding moment of the tragedy before us. Iago, after having stabbed his wife in his rage and attempted to fly, is arrested: he has partly confessed his misdeeds, which have been partly revealed by Cassio and Roderigo. Othello, in the excess of his remorse, has executed upon himself the punishment of his crime. Dying, he sinks on Desdemona's corpse:

OTHELLO. I kiss'd thee, ere I kill'd thee; — No way but this,
Killing myself, to die upon a kiss.

CASSIO. This did I fear, but thought he had no weapon;
For he was great of heart.

LODOVICO. O Spartan dog!
More fell than anguish, hunger, or the sea!
Look on the tragic loading of this bed, (to Iago.)
This is thy work; the object poisons sight; —
Let it be hid. —

The object is indeed in the highest degree affecting. Othello, the sword still in his bleeding breast, embraces Desdemona's body with his last kiss. His countenance shows the return of that peace, which he had in life lost for ever, of that eternal peace, of which no malice in the world can rob him; a slight touch of sorrow, of melancholy rather than of pain, still plays round his lips, whilst Desdemona's features have already assumed the cold, stiff beauty of death. A servant, at Lodovico's command, is about to cover the two corpses.

Nearest the bed stands Gratiano, his back turned to the spectator, his face towards Lodovico. His countenance and attitude express his indignation at the hasty suicide of Othello, as he exclaims, "All that's spoke, is marr'd." Cassio stands beside him, still weak and requiring support, his wounded leg bound up; his sorrowing eye is fixed in deep sympathy on the noble pair overwhelmed by their tragic destiny and in whose death he has been an unconscious instrument. Lodovico with an expression of anger and indignation in his features, which cannot however conceal the pain he feels, reproaches Iago with his villainy, as he points



Moritz Reusch inv. & del. & sculpt.

OTHELLO.

Act V. Scene 2.

dem Ausdruck des Zorns und der Entrüstung, der jedoch den tiefen Schmerz nicht ganz aus seinen Zügen verwischen kann, seine strafenden Worte an Jago, mit der Linken auf ihn, mit der Rechten auf „die tragische Bürde des Bettels“ zeigend. — Jago endlich ihm zur Seite, als Gefangener, die Hände auf den Rücken gebunden, nimmt die äusserste Linke des Vordergrundes ein. Auf den ersten Blick erkennen wir den trotzigen, verstockten Büsewicht. Lodovico's Vorwürfe prallen an den Mienen höhnischer Verachtung, mit der er sich abwendet, fruchtlos ab. Er will und kann nicht bereuen; er weiss nichts von Theilnahme und weichlichem Mitleiden; selbst der Anblick der Leiche seines gemordeten Weibes, die im Hintergrunde am Boden liegt, vermag ihn nicht zu rühren; in seiner Brust kocht nur Grimm über seine fehlgeschlagenen Unternehmungen und Hoffnungen; den Hass, mit dem er bisher seine vermeinten Beleidiger und Nebenbuhler verfolgte, wendet er jetzt gegen die ganze Welt. So bildet er in der trefflich disponirten Gruppe den frappanten Gegensatz zu dem Bilde des Friedens, der Versöhnung und Liebe, das auf der andern Seite in den wieder vereinten Ehegatten sich uns darbietet. Der Tod hat unlösbar verbunden, was sein Hass und seine Rachsucht vergeblich zu trennen versuchte: der Tod ist im Gebiete des Tragischen die versöhnende, tröstende und beruhigende Macht, der selbst über die teuflische Bosheit eines Jago den Sieg davonträgt.

to the tragic loading of the bed. To the left, in the foreground is Iago, by the side of Lodovico, with his hands bound behind him. At the first glance we discern the insolent, hardened villain. He turns away with scornful contempt from the just reproaches of Lodovico. He will not, he can not repent, he has no sympathy or soft compassion; even the view of the body of his murdered wife, lying in the ground in the distance, cannot move him; his breast is but filled with rage at the failure of his plans and hopes; he transfers to the whole world the hatred, with which he persecuted his supposed offender and rival. Thus in the ably arranged group, he forms a striking contrast to the picture of peace, of reconciliation and love, which the now united pair presents. Death has indissolubly bound together what his hate and revenge had in vain attempted to separate; death is in the tragic region the composing, comforting and reconciling power, which thwarts even the devilish malice of an Iago.

Leipzig, Druck von Hirschfeld.