

Köster 1865 Hans Köster, 'Marginalien zum Othello und Macbeth', *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 1 (1865), 138-59.

138

Marginalien zum Othello und Macbeth.

Von

Hans Koester.

I.

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

139

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

Ich führe nach dieser, wie es mir schien, nothwendigen Kennzeichnung meines Standpunktes dem Dichter gegenüber, den Leser sogleich bis an den Schluss des Othello.

.
. .
.

143

.
. .
.

Scheint es desshalb fast mathematisch nachweisbar, dass sich in unserer Textesredaction des Othello ein Zuviel vorfindet, das

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

144

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

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

Aber auch die Tragödie selbst liefert uns noch einen anderen

145

und augenfälligeren Beweis für die Wahrscheinlichkeit meiner Vermuthung. –

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

„Wir sprechen noch davon.“ –

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

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

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

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

Welch ein Dämon
Liess Dich zu mir doch von der Sache reden?
Als Du es wagen durftst, warst Du ein Mann,

146

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

Wir stehen hier also vor einer ganz positiven Hinweisung: *then*, damals. Wo ist dies damals in unserem Stücke, wo Macbeth zur Lady von der Sache redete; wo er wagen durfte; wo er Zeit und Ort, welche nicht stimmten, machen wollte? –

wo finden wir diesen Knotenpunkt der Entscheidung in unserem Texte, von dem alles ausgeht, in welchem alles entschieden wird? – Wie die Sachen liegen, bleibt uns nichts übrig, als ein *a parte* zwischen Scene 5 und 6 anzunehmen, in welchem das abgemacht sei, worauf die Worte der Lady anspielen; – oder aber auch die Folgerung zu ziehen, dass das *then* auf eine Scene hinweist, die in unserem Text ausgefallen ist.

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

147

no addition, nor my wish, To have him see me woman'd – auch nach dieser Richtung hin einen gelegentlichen Verdachtsgrund gegen Cassio zu suppediren. Gloster, im Lear, spricht mit einer Frivolität, die sich für seine Jahre übel schickt, von Edmund's Mutter, und in seinem Bastard ereilt ihn die Nemesis. So hält Shakespeare überall mit erstaunenswerthem Scharfsinn über seine Motive selbst im scheinbar Nebensächlichen Haus, und hier, wo es sich um die Hauptsache handelt, sollte er dies *then* ohne Grund ausgesprochen haben? – Ich werde vom Gegentheil überzeugt bleiben, bis man mir eine Parallelstelle aus den Werken des grossen Dichters beigebracht hat, an welcher er sich in ähnlicher Weise gegen das Grundgesetz aller dramatischen Composition versündigte. – Wie es dem ganzen Aufbau der Tragödie gegenüber entsprechender sein würde, hat die Ermordung des Duncan sicherlich mehr gegen die Mitte des Stückes hin gelegen; indem die erstere Hälfte von willkürlicher und urtheilloser Hand verkürzt wurde, ging das künstlerische Gleichgewicht der Theile verloren, und die hastige Exposition steht in keinem gerechten Verhältniss zu den viel breiteren, in der Unterredung zwischen Malcolm und Macduff fast episch gehaltenen Schlussakten. – Eigenthümlicher Weise sind dazu beide Tragödien erst nach dem Tode des Dichters gedruckt worden; – Othello 1622 in Quarto – also fünf; – Macbeth 1623 in der ersten Gesammtausgabe – also sechs Jahre nach dem Heimgange Shakespeare's. Wer sich die Mühe giebt, unsere heutigen Soufflirbücher

und für die Aufführung hergerichteten Theatermanuscripte mit den Originalen zu vergleichen, wird gar bald zur Klarheit darüber kommen, wie geringe Garantien oftmals – und meistentheils je bedeutender der poetische Werth des Stückes war – dergleichen Verarbeitungen für die authentische Uebereinstimmung mit dem wirklichen Werke darzubieten pflegen. Regisseure und Darsteller – ich will hier keine Namen nennen – schneiden nicht bloss auf den Winkelbühnen unseres Vaterlandes noch heute Shakespeare'sche Tragödien nach dem Leisten ihres augenblicklichen Personalbestandes und dem Gebote der Dankbarkeit, d. h. des Hervorrufes zu. Man lasse also diese Herren einmal zu unserer Zeit, wo die Controlle der Oeffentlichkeit und der Respekt vor der dramatischen Schöpfung überhaupt ein viel grösserer ist, fünf oder sechs Jahre lang unbehindert an den Werken Goethe's und Schiller's herumwirthschaften, und man wird bald gewahr werden, wie manche Intention des Originals verwischt, wie manches Motiv bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden ist. Dass es zu Shakespeare's Zeiten in dieser

148

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

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

II.

Jago vertröstet an einer Stelle des Othello

.
. .
.

156

III.

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

Ich glaube doch. –

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

„Ich hab' gesäugt,
Und kenn' der Liebe Süssigkeit, ein Kind
Zu tränken.“

In der dritten Scene des vierten Aktes ruft Macduff sein be-

rühmtes:

„Er hat keine Kinder!“ –

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

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

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

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

O wären seine Kinder nicht gestorben! –

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

Und er hat selbst erlebt, was Kinder haben,
Und Kinder heisst verlieren! –

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

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

157

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

„Ich hab' gesäugt“ u. s. w.

und das damit im Zusammenhang stehende Macbeth'sche:

„Gebär' nur Söhne!“

haben im ganzen Tenor so etwas eigenthtimlich Sprödes, in dem was die Kinder angeht, so etwas Ungemeinschaftliches, dass ich schon früher, ehe die Combination der beiden oben mitgetheilten Citate meine Vermuthung bestätigte, auch hier nicht recht an Kinder zu denken vermochte, die beiden gemeinsam angehört hätten. Man wird mit mir empfinden, eine wie andere Klangfarbe die Worte der Lady durch ein einziges hinzugesetztes: „Du weisst“ – bekommen würden; nackt, wie sie dastehen, erscheinen sie wie ein historisches Referat, wie eine Exemplification, die auf Macbeth nur insoweit einen Bezug hat, als sie die Lady angeht. – Und ebenso

die späteren Worte Macbeth's; es liegt etwas darin wie eine Entschuldigung, dass die Lady bisher noch nichts von ihm geboren hat – weder Söhne, noch Töchter. –

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

158

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

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

Zerhackt nur ist –

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

Getödtet nicht die Schlange; Stück an Stück
Heilt sie zusammen, und ist wieder selbst; –
Und unsere arme Niederträchtigkeit
Bleibt, wie sie's war, in ihres Giftzahns Aengsten.
Doch soll der Weltbau eh' in Trümmer fallen,
Und beide Hemisphären in Zerrüttung,
Eh' unser Mahl in Furcht, und unser Schlaf
Zu Raub sein soll den fürchterlichen Träumen,
Die uns allnächtig schütteln. – Besser todt
Mit dem, den wir um unsres Friedens willen
In Frieden brachten, als auf dieser Folter,

Die uns vom Himmel bis zur Hölle zerrt. –
Duncan liegt nun im Grab, und ruhet aus
Vom Schüttelfroste dieses Erdenlebens; –
Sein Schlimmstes that Verrath; nicht Stahl, noch Gift,
Kein häuslich Unheil, und kein Feind in Waffen
Sind annoch mächtig wider ihn.

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

159

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

„Musst' es schon jetzt sein? – sicher hätt' sich später
Für solch ein Wort noch bessre Zeit ergeben;“ –

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