

Werk

Titel: Eine unveröffentlichte Sueton-Handschrift in Göttingen aus den Atelier des Bartol...

Untertitel: Zur Sueton-Illustration des 15. Jahrhunderts in Padua und Rom

Autor: Schröter, Elisabeth

Ort: Berlin

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141513_0029-0030|log9

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Vorschläge zur Bühnenaufführung des König Lear.

Von

Dr. **Eugen Kilian.**

Schon im 17. Jahrhunderte taucht die Tragödie von König Lear im Repertoire der Wandertruppen vereinzelt in Deutschland auf; so zu Dresden 1626, zu Breslau 1692. Aber erst dem Schluß des 18. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, das Shakespeare'sche Drama als dauerndes Besitzthum dem deutschen Theater zu gewinnen. Die erste Aufführung des Stückes in Hamburg, am 17. Juli 1778, in der Bearbeitung von F. L. Schröder, bildet den eigentlichen Ausgangspunkt in der Geschichte von König Lear auf der deutschen Bühne.

Schröder's Bearbeitung¹⁾, auf der Prosa-Uebersetzung von Eschenburg fußend, änderte neben zweckmäßigen Zusammenlegungen vor Allem Anfang und Ende des Stückes. Die Theilung des Reiches und Cordelia's Verstoßung ist beseitigt; diese Vorgänge werden durch Kent dem Grafen Gloster berichtet. Der Schluß ist dahin geändert, daß Cordelia am Leben bleibt, während Lear, der die Ohnmächtige für todt hält, wie im Originale stirbt. Neu hinzugedichtet ist im vierten Akte eine große Scene zwischen Gloster und Edgar, die dem Zuschauer vor Augen führt, was bei Shakespeare hinter der Scene vor sich geht: die Erkennung des Sohnes durch den Vater

¹⁾ Sie erschien 1778 in Hamburg bei Michaelsen. Vgl. auch: B. Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder, Bd. II (Hamburg und Leipzig 1894), S. 242 ff.

und die Versöhnung zwischen Beiden. In dieser Bearbeitung von F. L. Schröder hat sich Lear zuerst die bedeutenderen deutschen Bühnen erobert.

Schon im folgenden Jahre, 1779, trat ihr eine zweite Bearbeitung an die Seite; sie war das Werk von J. Chr. Bock¹⁾, dem damaligen Theaterdichter der Bondini'schen Gesellschaft in Dresden. Auch Bock ließ die große Expositions-Szene des Stückes, desgleichen die Vorgänge in Albanien's Schloß, fallen und die betreffenden Ereignisse erzählender Weise berichten. Hier sowohl wie sonst ging er weit gewaltsamer vor als Schröder. In willkürlicher Weise wurde das Stück mit neuen Zuthaten des Bearbeiters ausgestattet; insbesondere erfuhr die Vorbereitung des verbrecherischen Verhältnisses Edmund's zu den beiden Schwestern eine breitere Gestaltung. Die Bearbeitung von Schröder, bei dessen Truppe Bock bis 1778 als Theaterdichter thätig war, wurde vielfach zu Grunde gelegt; wie bei jenem ging auch bei Bock die Wiedererkennung zwischen Gloster und Edgar auf der Bühne vor. Dem Schlusse wurde alle Tragik genommen, indem nicht nur Cordelia, sondern auch Lear am Leben blieb. Die Figur des Narren wurde weggelassen und mit der des Kent verschmolzen. In dieser Gestalt ist König Lear in Dresden und Leipzig und noch an anderen Orten zur Aufführung gelangt.

Von weiteren Bühnenbearbeitungen älteren Datums, die im Druck erschienen sind, erwähnt Genée die von Beauregard Pandin, 1824²⁾, eigentlich eine Uebersetzung, die nur bezüglich einiger Auslassungen auf die Bühne Rücksicht nimmt, und die aus demselben Jahre stammende Bearbeitung des Stückes von J. B. von Zahlhas³⁾, die sich im Großen und Ganzen ziemlich genau an das Original zu halten scheint.

Mittlerweile war an der Kaiserlichen Hofburg zu Wien schon 1822 die Bearbeitung des Lear von Schreyvogel (West) zur Aufführung gelangt. Sie wurde erst viel später, 1841, durch den Druck veröffentlicht.⁴⁾ Schreyvogel's Bearbeitung ist in der Bühnengeschichte

¹⁾ Gedruckt 1779, Leipzig, bei Hilscher. Vgl. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. (Leipzig 1870.) S. 160 ff.

²⁾ In der Taschenbibliothek der ausländischen Klassiker. (Zwickau 1824.)

³⁾ König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Neu übersetzt und für die deutsche Bühne frei bearbeitet von Joh. Bapt. von Zahlhas. (Bremen 1824.)

⁴⁾ König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. (Wien 1841.)

des Stückes dadurch merkwürdig, daß sie noch einmal zu dem ver-
söhnlichen Schlusse zurückgreift, in einer Zeit, wo die Pflege Shake-
speare's auf dem deutschen Theater bereits so weit gediehen war,
daß für derartige den Geist der Dichtung schädigende Konzessionen
keine Nothwendigkeit mehr vorzuliegen schien. Die mit dem Schlusse
vorgenommene Aenderung in dieser Bearbeitung ist um so auffallender
bei einem Autor von dem literarischen Feingefühle Schreyvogel's,
der in allen ähnlichen Arbeiten einen sehr vornehmen künstlerischen
Takt bekundet.¹⁾ Schreyvogel läßt in bewußter Anlehnung an die
obenerwähnte Bearbeitung von Bock sowohl Lear wie Cordelia am
Leben bleiben. Wie bei Schröder und Bock verwandelt sich der
Schauplatz für die letzte Scene des Stückes in ein Gefängniß. Lear
und Cordelia werden von Wachen hereingeführt; der Letzteren Er-
drosselung wird durch die Dazwischenkunft von Albanien, Edgar
und Kent vereitelt. Lear hält die ohnmächtige Cordelia für todt
und spricht die Todtenklage des Originalen. Da kehrt ihr Bewußt-
sein wieder, und Vater und Tochter liegen sich freudetrunken in
den Armen. Die auf's Neue ihm angebotene Krone lehnt Lear ab
und überträgt sie auf Albanien. Inhaltlich sowohl wie formell lehnt
sich Schreyvogel in dieser neu erfundenen Schlußscene an die ältere
Bearbeitung von Bock an. Nur ist die Prosa des Letzteren in Verse
verwandelt.

Abgesehen von dem veränderten Schlusse ist Schreyvogel's Be-
arbeitung durch rühmenswerthe Pietät ausgezeichnet und bietet eine
treuere Wiedergabe des Originalen als viele moderne Einrichtungen,
in denen die Tragödie über unsere Bühnen geht. Seltsam ist eine
scenische Anordnung des dritten Aktes. Für den letzten Theil der
Heide-Scenen ist als Schauplatz nicht, wie üblich, das Innere der
Gloster'schen Hütte gewählt, sondern der Schloßgarten bei Gloster's
Palast mit Garten und Rasenbank. Durch diesen Schauplatz gewinnt
Schreyvogel die Möglichkeit, hier auch, die Lear-Scene einleitend,
den kurzen Auftritt zwischen Cornwall und Edmund (III, 5) spielen
zu lassen. Für die Lear-Scene selbst allerdings ist dieser Schauplatz
so wenig als möglich geeignet.

Von neueren Bühnenbearbeitungen des König Lear, die im
Buchhandel erschienen, sind in erster Linie zu nennen die von

¹⁾ Ueber Schreyvogel's Bühnenbearbeitungen hoffe ich an anderer Stelle ein-
gehend und im Zusammenhang handeln zu können.

Oechelhäuser¹⁾, Devrient²⁾, Possart³⁾ und Köchy⁴⁾. Ueber diese vier Einrichtungen hat Wilhelm Bolin im XX. Bande dieses Jahrbuchs⁵⁾ in eingehender kritischer Weise gehandelt und eine Reihe eigener Vorschläge beigelegt, die in seiner Bühnenbearbeitung, in dem für Schweden von Bolin herausgegebenen Bühnen-Shakespeare, verworthen sind⁶⁾. Bezüglich Beurtheilung dieser Einrichtungen kann ich mich damit begnügen, auf die ausführlichen und anregenden Darlegungen von Bolin a. a. O. zu verweisen.

Den dort berührten Bearbeitungen reiht sich noch eine solche von Feodor Wehl an, die 1873 in Stuttgart erstmals in Scene ging. Ueber diese Einrichtung, die nicht an die Oeffentlichkeit gelangt ist, berichtet Wehl in seinen Stuttgarter Theater-Erinnerungen⁷⁾.

¹⁾ W. Shakespeares dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser (Weimar 1878), Bd. II.

²⁾ Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare. Herausgegeben von Eduard und Otto Devrient (Leipzig 1875), Bd. V. Die in dieser Sammlung enthaltene Bühnenbearbeitung von König Lear beruht auf einer selbständigen Uebersetzung von Otto Devrient und ist nicht völlig identisch mit der von Eduard Devrient herührenden, unter dessen Direktionsführung zu Karlsruhe (1852—1870) gegebenen Bearbeitung. Die letztere benutzt die Uebersetzung von Voß und unterscheidet sich in folgenden Punkten von der im «Deutschen Bühnen- und Familien-Shakespeare» veröffentlichten Bearbeitung:

1) Sie behält bezüglich des Einschnitts zwischen dem ersten und zweiten Akte die Akteintheilung der Folio-Ausgabe bei.

2) Der vierte Akt hat nicht 3, sondern 4 Schauplätze: a. Freie Gegend (IV, 1). b. Zimmer in Albaniens Schloß (IV, 2, ohne die in der Druck-Ausgabe angehängte Scene zwischen Regan und Oswald). c. Gegend bei Dover (IV, 4 und 6, mit Weglassung von Glosters Sprung). d. Zelt (IV, 7).

3) Im fünften Akte sind Scene 1 und 2 des Originals beibehalten. Derselbe hat 3 Schauplätze: 1 und 3 britisches Lager, 2 kurzer Wald.

Unter der im folgenden schlechtweg als Devrient'sche Bearbeitung bezeichneten Einrichtung wird die der Druckausgabe verstanden.

³⁾ König Lear. Für die Darstellung bearbeitet von Ernst Possart. (München 1875).

⁴⁾ Shakespeare's König Lear. Eine deutsche Bühnen-Ausgabe mit dramaturgischen, scenischen und schauspielerischen Anmerkungen von Max Köchy. (Leipzig 1879).

⁵⁾ Zur Bühnenbearbeitung des König Lear. Von Wilhelm Bolin (Jahrbuch XX, S. 131—148).

⁶⁾ Vgl. Jahrbuch XXIV, S. 145 ff.

⁷⁾ Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung. Ein Abschnitt aus meinem Leben. Von Feodor Wehl (Hamburg 1886), S. 295 ff.

Alle diese neueren Bearbeitungen stehn prinzipiell im Großen und Ganzen auf demselben Standpunkt. Sie vermeiden jeden bedeutsamen Eingriff in die Domäne des Dichters und divergieren im wesentlichen nur in Sachen der Akteintheilung, der scenischen Anordnung, der Zusammenlegungen, der Kürzungen, der letzteren namentlich, soweit sie die Gloster-Handlung betreffen.

Nur Köchy läßt diejenige Zurückhaltung, wie sie einem Meisterwerke wie Lear gegenüber geboten erscheint, da und dort vermissen. Er arbeitet zuviel mit eigenen Zuthaten, die hier, wenn irgend möglich, zu vermeiden sind. Er fügt Verse ein und trifft Aenderungen, wo keine zwingende Nothwendigkeit hierfür vorhanden ist. Auch Bolin trifft dieser Vorwurf bezüglich der von ihm vorgeschlagenen Umarbeitung der Einleitungs-Szene, die ebenso wenig glücklich ist, wie sie andererseits die Befugnisse des Bearbeiters überschreitet.

Hinsichtlich Verkürzung der Gloster-Tragödie zu Gunsten der Lear-Handlung gehen am weitesten: Oechelhäuser und Possart. Bei beiden kommt nicht nur der fingierte Sprung Gloster's von der Dover-Klippe, sondern auch die wundervolle Scene, in der Edgar den blinden Vater findet und seine Führung übernimmt, in Wegfall.

Das an sich löbliche Bestreben, die Zahl der Verwandlungen möglichst zu beschränken, hat Feodor Wehl veranlaßt, des Guten nach dieser Seite zuviel zu thun. Es ist ihm gelungen, die Tragödie scenisch so zu ordnen, daß der Schauplatz in jedem Akte unverändert bleibt. (Die beiden ersten Scenen des Originals sind dabei zu einem besonderen Vorspiel zusammengelegt). Er selbst giebt zu, daß es dabei ohne mancherlei Gewaltsamkeiten und Textänderungen nicht abgegangen sei. Ein derartiges Verfahren ist nicht zu billigen; denn eine Zusammenlegung der Scenen des vierten Aktes auf einen Schauplatz ist beispielsweise undenkbar, wenn nicht Dichtung und Text die schlimmste Vergewaltigung erleiden soll.

Auch andere Bearbeiter sind in dem Streben nach möglichster Einheit des Schauplatzes in der Art der Zusammenlegung da und dort zu weit gegangen.

Das Verhältniß der neueren Bearbeitungen zu einander hinsichtlich des Maaßes der Verwandlungen innerhalb des Aktes, ergibt sich aus folgender Uebersicht, welche die Zahl der Schauplätze, die jeder Akt erfordert, angiebt:

	Akt I.	Akt II.	Akt III.	Akt IV.	Akt V.
Oechelhäuser	2	2	2	3	1
Devrient	2	2	3	3	1
Possart	2	2	2	3	2
Köchy	2	3	3	5	2
Bolin	2	2	2	3	1
Wehl (Vorspiel 1) . .	1	1	1	1	1

Neben den genannten Bearbeitungen des Lear laufen noch eine Reihe anderer Einrichtungen über unsere Bühnen, meist ohne Namen, sog. Regiearbeiten, mehr oder minder an die eine oder andere der gangbaren Bearbeitungen sich lehnend, oder auch verschiedene der vorhandenen Einrichtungen verschmelzend. Daß bei solchen im Hexenkessel der Regiestube zusammengebrauten Produkten nicht immer Ersprießliches zu Tage kommt, kann kaum erstaunen, angesichts der gedankenlosen Routine, die am Theater so vielfach zu herrschen pflegt.

Die Einrichtungen des König Lear werden in nachtheiliger Weise namentlich beeinflußt durch den Umstand, daß diese Tragödie von Virtuosen mit Vorliebe zu Gastspielen ausersehen wird. Die reisenden Größen pflegen das von ihnen eingerichtete Buch an die betreffenden Bühnen zu schicken, die sich dann natürlicher Weise in Allem nach den Wünschen des berühmten Gastes zu richten haben. Wie diese Virtuosen-Einrichtungen aussehen, ist jedem Fachmann zur Genüge bekannt. Das leitende Prinzip solcher Einrichtungen besteht darin, die Hauptrolle zu größtmöglicher theatralischer Wirkung zu bringen. Das ganze Stück wird in Folge dessen auf die Wirkung der einen Lear-Rolle hin zugestutzt; wo Lear einen guten Abgang hat, muß der Vorhang fallen; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig zusammengestrichen oder ausgelassen. Ob bei solchem Verfahren das Gesamtbild des Stückes, der Zusammenhang, die Grundidee etc. verkümmert, ist natürlicher Weise völlig gleichgiltig.

Und leider werden die Prinzipien, die bei solchen Gastspielen maßgebend sind, allzu häufig dann auch auf die Vorführung des Stückes unter gewöhnlichen Verhältnissen übertragen. Auch der heimische Inhaber der Titelrolle wünscht diesen Abgang oder jenen Effekt sich gesichert zu sehen, und der Regisseur ist nur allzu willig, sich bei seiner Inszenierung von den egoistischen Wünschen des Haupt-Darstellers leiten zu lassen.

In Folge dessen ist das Gesamtbild, das die Aufführung der Lear-Tragödie auf unsern Bühnen bietet, durchaus nicht sehr erfreulich. Wohl kann man manchen Lear sehen, dessen Darstellung in hohem Grade zu interessieren und zu fesseln, nach der oder jener Seite vielleicht völlig zu befriedigen vermag: eine Vorstellung aber, die das gewaltige Meisterwerk in seiner Gesamtheit wiedergibt, die als künstlerisches Ganzes, namentlich hinsichtlich der Einrichtung und Inszenierung, berechtigten Forderungen einigermaßen zu genügen im Stande ist, muß leider als eine große Seltenheit bezeichnet werden.

Angesichts der vielen und abscheulichen Verballhornungen, die König Lear durch den Rothstift bearbeitender und einrichtender Pfannenflicker fortwährend erfahren muß, begreift man vollauf die Freude und Begeisterung, mit der eine That wie die erste Aufführung der Tragödie auf der neu eingerichteten Münchener Bühne (am 1. Juni 1889) von Seiten vieler Shakespeare-Freunde begrüßt worden ist. Die neue Bühnen-Einrichtung, die einen Kompromiß zu schließen suchte zwischen dem primitiven Bühnengerüste Shakespeare's und dem modernen Theater, machte die Benutzung einer sog. Bearbeitung überflüssig und ermöglichte es, die Tragödie ohne jede wesentliche Aenderung oder Kürzung getreu nach der überlieferten Form des Originalen vorzuführen.

Ich habe schon an anderer Stelle die Gründe darzulegen versucht¹⁾, weshalb ich die Meinung derer, die eine völlig unveränderte Wiedergabe der Shakespeare'schen Dramen erstreben, nicht zu theilen vermag. Das Prinzip, von dem man dabei ausgeht, ist verfehlt, weil es in unhistorischer Weise von der geschichtlichen Entwicklung der dramatischen Kunst und der scenischen Bühneneinrichtung absieht und Shakespeare's technische Mängel, die sich lediglich aus dem dürftigen, der naiven Kunstanschauung jener Zeit entsprechenden Bühnengerüste erklären, geflissentlich zu Vorzügen seiner Werke zu stempeln sucht.

Die Bühnenbearbeitung des Shakespeare'schen Dramas, die dies den veränderten scenischen Bedingungen des modernen Theaters anzupassen sucht und ihm die mannigfachen und außerordentlichen Vortheile moderner Bühnentechnik zu Theil werden läßt, ist nicht nur eine durch die heutige Bühneneinrichtung bedingte Nothwendigkeit, sondern sie vermag auch die Wirkungsfähigkeit eines Shakespeare'schen Stückes unter Umständen beträchtlich zu heben. Nur

¹⁾ Die scenischen Formen Shakespeare's in ihrer Beziehung zu der Aufführung seiner Dramen auf der modernen Bühne (Jahrbuch XXVIII, S. 90).

muß die Einrichtung allerdings mit pietätvollem Sinne vollzogen werden.

Gerade bei Einrichtung der tragischen Meisterwerke, des Lear, Othello, Hamlet, Macbeth und Romeo und Julia, kann nicht genug zu größter Behutsamkeit, zu peinlichster Schonung des Originalen gerathen werden. Vor allem darf die Rücksicht auf die Beschränkung der Verwandlungen nicht so sehr in den Vordergrund treten, wie es vielfach wohl, unter empfindlicher Schädigung der Dichtung, zu geschehen pflegt. Einige Ortsveränderungen mehr sind an sich durchaus kein Schaden, wenn dieselben nur — was allerdings bei allen Shakespeare-Aufführungen erstrebt werden sollte — mittelst offener Verwandlung, bei Verdunklung der Bühne vollzogen werden. Die letztere freilich, die offene Verwandlung, ist nur dann konsequent durchführbar, wenn die scenische Ausstattung, zwar jeweils passend und stimmungsvoll, sich doch einer gewissen Einfachheit befleißigt und sich in solchen Grenzen bewegt, daß der raschen und möglichst geräuschlosen Verwandlung bei offener Scene nirgends unüberwindliche Schwierigkeiten entgegentreten.

Ueberblickt man die zahlreichen Bearbeitungen, welche die Lear-Tragödie schon über sich ergehen ließ, und das Viele, das schon darüber geschrieben wurde, so könnte es beinahe zwecklos erscheinen, nochmals über denselben Gegenstand zu handeln. Und doch drängt sich angesichts des Schlendrians, der bezüglich der Einrichtung dieses Stückes auf unsern Bühnen so vielfach zu treffen ist, die Nothwendigkeit auf, von Neuem darauf zurückzukommen und gegen den Mißbrauch anzukämpfen, die gewaltige Tragödie zur bloßen Folie für eine wirksame Paraderolle herabzuwürdigen.

Hinsichtlich der Einrichtung des Stückes scheint mir vor Allem ein Punkt Berücksichtigung zu verdienen, dem bis jetzt, soweit mir bekannt, keine genügende Beachtung geschenkt worden ist.

Bei allen Lear-Aufführungen, deren ich mich erinnere, hatte ich Gelegenheit wahrzunehmen, daß der Schluß des dritten Aktes stets ohne jede Wirkung vorübergeht. Der Grund dieser Erscheinung ist sehr einfach. Sämmtliche Bearbeitungen der Tragödie schließen den dritten Akt, der Akteintheilung der Folio-Ausgabe folgend, mit der Scene auf Gloster's Schloß, wo dieser durch Cornwall und Regan

geblendet wird¹⁾. Nachdem der Diener, der Einspruch gegen die Gewaltthat erhebt, Cornwall im Gefecht verwundet hat, schließt die Scene meist damit, daß dieser getroffen zusammensinkt oder auf Regan gestützt sich wegführen läßt.

Diese Scene kann selbst bei der vollkommensten Darstellung²⁾ die Wirkung nicht hervorrufen, wie sie für den Schluß des dritten Aktes zu wünschen ist. Denn auch in der gemilderten Form, in der die Blendungs-Scene auf unsern Bühnen üblich ist, gehört sie ohne Zweifel zu den grausigsten Auftritten der an Greuelthaten überreichen Lear-Tragödie. Sie kann schon vermöge ihres Inhaltes schwer eine andere als eine peinigende Wirkung üben.

Weit wichtiger ist, daß der gewaltige Eindruck, den die vorangehenden und den Haupttheil des Aktes füllenden Lear-Scenen auf der Heide und in der Hütte hervorzurufen pflegen, durch die unmittelbare Anhängung der Gloster-Scene vernichtet oder doch wenigstens stark verwischt wird. Die Lear-Scenen auf der Heide bilden den eigentlichen Mittel- und Höhepunkt der Tragödie. Sie sind von einer unvergleichlichen Großartigkeit in Entwurf und Ausführung und der gewaltigsten Bühnenwirkung fähig. Eine Steigerung der Wirkung über diese Scenen hinaus ist undenkbar; sie können durch nichts überboten werden, am wenigsten durch einen für die Aufführung so gefährlichen Auftritt, wie den von Gloster's Blendung. Auch vom Standpunkt der dramatischen Oekonomie darf der dritte Akt unter keinen Umständen mit einer Scene der Gloster-Handlung schließen. Sowohl diese Rücksicht, wie die Gesetze theatralischer Wirkung weisen deutlich darauf hin, daß der dritte Akt mit den den Höhepunkt der Tragödie bildenden Lear-Scenen seinen Abschluß zu finden hat.

Die Akteintheilung der Folio-Ausgabe, die bekanntlich nicht von Shakespeare stammt, ist für uns in keiner Weise maßgebend. Es ist nicht der mindeste Grund für uns vorhanden, weshalb wir die Gloster-Scene nicht aus dem Ende des dritten in den Anfang des vierten Aktes verlegen sollten. Damit ist dem Uebelstande abgeholfen

¹⁾ Eine Ausnahme macht nur die Einrichtung von Wehl, wo Gloster's Blendung aus scenischen Gründen im vierten Akte untergebracht ist.

²⁾ Eine solche ist nur dann möglich, wenn die kleine, aber sehr heikle Rolle des Dieners in tüchtigen Händen liegt. Ist das nicht der Fall, so bietet dieser Auftritt sehr häufig den Beleg dafür, daß es vom Tieftragischen zum Komischen nur eines Schrittes bedarf. Die Gefahr eines Heiterkeitserfolges ist hier bei ungenügender Darstellung jederzeit vorhanden.

und dem dritten Akte mit der letzten der Lear-Scenen (III, 6) ein geeigneter und wirkungsvoller Abschluß gegeben. Der Mißstand ist so in die Augen springend und das Mittel, ihm abzuhelpen, so außerordentlich einfach und naheliegend, daß man erstaunt fragt, warum kein einziger der Lear-Bearbeiter dieses Mittels sich bediente¹⁾.

Der von Savits inscenierten Lear-Aufführung der neueingerichteten Münchener Bühne gebührt das Verdienst, bezüglich dieses Punktes einen glücklichen Griff gethan zu haben. Savits, der die Tragödie im Uebrigen völlig unverändert auf die Bühne stellt, hat zum ersten Male den dritten Akt von dem störenden Anhängsel der Gloster-Szene befreit und dafür den vierten Akt mit diesem Auftritt eröffnet. Ein Gewinn, der für die Aufführung des Stückes nicht zu unterschätzen ist, und von der Münchener Vorstellung ohne Weiteres auf die Einrichtungen der Tragödie für die alte Bühne übertragen werden sollte!²⁾

Die scenische Anordnung des dritten Aktes wäre dann in folgender Weise zu gestalten: Der Aufzug beginnt auf der Heide, zur Seite ist die Hütte des armen Thoms. Die Einleitung bildet der seit Schröder in allen Einrichtungen hierher verlegte Monolog Edgar's aus dem zweiten Akte, am besten etwa in der Fassung, den Köchy ihm gegeben hat und die es sehr glücklich vermeidet, daß der Monolog den Charakter einer Selbstpräsentation des Darstellers vor dem Publikum erhält. Als Edgar in die Hütte abgegangen ist, folgt das kurze Zwiegespräch zwischen Kent und dem Ritter (III, 1), dann das Auftreten Lear's und des Narren (III, 2). Daran ist in der üblichen Verbindung die zweite, vor der Hütte spielende Lear-Szene (III, 4) zu reihen³⁾. Nach Schluß dieser Scene verwandelt sich die Bühne

¹⁾ Köchy empfindet den Uebelstand wohl als solchen und schreibt hierüber in einer Anmerkung (S. 83): «Ueber einen Hauptfehler, daß die Nebenhandlung auf den Höhepunkt jedes Dramas, in den Ausgang des dritten Aktes, gestellt ist, war freilich nicht wegzukommen».

²⁾ Im übrigen sei bemerkt, daß die Entstehung der von mir vorgeschlagenen Einrichtung in die Zeit fällt, ehe Lear auf der neueingerichteten Münchener Bühne zur Darstellung gekommen war.

³⁾ Ich stimme der Ansicht Oechelhäuser's völlig bei, daß für Beibehaltung der im Originale zwischen die Lear-Scenen eingeschobenen kleinen Auftritte der Gloster-Handlung auf der modernen Bühne nicht der mindeste Grund zu ersinnen ist. Diese Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen Kompositionsweise, die ein größeres zusammengehöriges Scenengefüge mit Vorliebe durch kleine Zwischenscenen untergeordneteren Charakters unterbricht, statt die letzteren für sich zu einem einheitlichen scenischen Bilde zusammenzufassen, ergibt sich aus dem

in das Innere einer roh gezimmerten **Blockhütte**. Die Dekoration ist, wenn möglich, **so anzulegen**, daß die Hütte durch den offenen **Eingang einen Ausblick** in die Landschaft, die in Nacht und Dunkel **liegende**, nur hie und da durch einen Blitzstrahl erhellte Heide, gewährt. Dies bietet den Vortheil, daß der Scene der stimmungsvolle Hintergrund der Sturmnacht gewahrt bleibt, ohne daß doch das Spiel der Darsteller durch die unmittelbare Nähe des Sturmes gestört wird. Das Unwetter, das als in der Abnahme begriffen gedacht wird, hat auch während dieser Scene noch fortzudauern und sich durch schwächere, nur in größeren Zwischenräumen wiederkehrende Donnerschläge, und hin und wieder durch ein Aufleuchten des Horizontes zu bekunden.

Nachdem die Verwandlung sich vollzogen, ist die Bühne zunächst

Charakter der altenglischen Bühne und ist nicht als ein Vorzug, sondern als ein Mangel der Shakespeare'schen Technik anzusehen. Diese Kompositionsweise ist, wie ich schon gelegentlich der scenischen Struktur des Kaufmanns von Venedig anzudeuten versuchte (Jahrbuch XXVIII), zum Theil wohl daraus zu erklären, daß der Dichter an solchen Stellen, wo die Handlung einen Sprung macht, diesen Sprung durch eine kurze Zwischenscene einer andern Personengruppe zu überbrücken suchte.

Dagegen vermag ich Oechelhäuser darin nicht beizustimmen, daß er, ebenso wie Possart, Bolin und Wehl (desgleichen die alten Bearbeitungen von Schröder und Bock) sämtliche Lear-Scenen dieses Aktes auf einem Schauplatz — der Heide — spielen läßt, anstatt für die letzte die Scene in das Innere des Gloster'schen Blockhauses zu verwandeln. Zunächst leidet darunter die Wahrscheinlichkeit, da man nicht begreift, weshalb Gloster und die Seinen nicht Alles aufbieten, den unbedeckten Greis den Unbilden der Witterung zu entziehen und ihn unter ein schützendes Dach zu verbringen. Sodann aber — und das ist das Wichtigere — ist zu beachten, daß die verschiedenen Phasen des Lear'schen Wahnsinns stets durch seine Umgebung, den Ort, wo er sich befindet, mit beeinflußt werden. In der letzten Lear-Scene des dritten Aktes beginnt der Wahnsinn des Königs bereits in ein anderes Stadium zu treten. Während er sich in der wilden Natur der Heide, von Sturm und Donner umtost, in gigantischen Wuthausbrüchen ergeht, beginnt gegen Schluß des Aktes bereits jener äußerlich ruhigere, brütende, unstät von einem Gegenstand zum andern abirrende Wahnsinn, wie wir ihn dann im vierten Akte zur vollen Blüthe entfaltet finden. Zur Anbahnung dieser neuen Phase des Wahnsinns trägt ohne Zweifel auch der Eintritt des Königs unter das schützende Dach der Blockhütte bei. Dieser Schauplatz ist nicht zufällig, sondern der natürliche und von dem Inhalt der Scene nicht loszulösende Hintergrund derselben. Ueberdies kommt das Spiel der Darsteller, das hier nach allen Seiten der feinsten Nuancierung bedarf, in dem kleinen und erleuchteten Raume der Hütte viel mehr zur Geltung als auf der großen Bühne der in Dunkel gebüllten Heide. — Die getheilte Bühne, wie Possart sie vorschlägt, ist nicht zu empfehlen, da sie, wie meist die Schauplätze mit getheilter Bühne, keine rechte Stimmung giebt.

dunkel. Es treten Kent und Gloster ein, der Letztere mit einer Fackel, die er in einem Ringe neben dem Eingang befestigt. Während Gloster abgeht, tritt von der andern Seite Lear mit Edgar und dem Narren ein.

Was den weiteren Verlauf der Scene betrifft, so darf diese nicht, wie es leider meist auf unsern Bühnen des Applauses wegen geschieht, mit dem Einschlafen Lear's und den letzten Worten des Narren: «Und ich will am Mittag zu Bett gehn» geschlossen werden. Das Folgende, der Wiederauftritt Gloster's und das Wegtragen Lear's durch Kent und den Narren, ist nicht nur für den Zusammenhang sehr wünschenswerth, sondern es vermag auch eine tief-ergreifende Wirkung zu üben. Nur muß selbstverständlich die Wegbringung des Schlafenden mit dem Ernste und der Sorglichkeit, wie sie durch die Situation geboten sind, vor Allem unter Vermeidung aller hastenden Uebereilung, unter ausdrucksvollem stummen Spiele aller Anwesenden vollzogen werden. Mit vollem Rechte hat Oechelhäuser sowohl wie Devrient und Bolin diesen Auftritt beibehalten.

Den Schluß der Scene bezw. des Aktes hat endlich Edgar's wundervoller Reimmonolog: «Sehn wir den Größern tragen unsern Schmerz» zu bilden. Dieser Monolog hat von jeher eine unverdient stiefmütterliche Behandlung auf dem Theater erfahren. In den üblichen Durchschnittsaufführungen des Lear fehlt er selbstverständlich; aber auch in den ernst zu nehmenden Bearbeitungen ist ihm keine Stelle gegönnt, außer bei Oechelhäuser und in der älteren Einrichtung von Schreyvogel (auch bei Schröder und Bock ist der Monolog in seinen Grundzügen beibehalten). Und doch bildet Edgar's Monolog durch seine Stellung im Zusammenhang eine dichterische Schönheit ersten Ranges, in der eine bewußte Absicht des Dichters zu erkennen ist. Wenn sich die wirren und grellen Dissonanzen dieses Aktes in die Harmonien auflösen, wie sie aus den Tönen des Edgar-Monologs erklingen, so muß das eine unendlich wohlthuende und befreiende Wirkung auf den Hörer üben. Er muß es wie eine Erlösung empfinden, wenn nach den wilden Evolutionen des Wahnsinns, des gespielten wie des wirklichen, in Edgar's Monolog endlich die klare ruhige Vernunft zum Worte gelangt. Der Kontrast von Edgar's reiner Menschlichkeit zu der ungezügelter und selbstischen Leidenschaft der ihn umgebenden Titanenwelt kommt hier ebenso poetisch zum Ausdruck, wie der äußerliche Kontrast zwischen seinem wahren Selbst und der Narrenrolle des armen Thoms, die er zu spielen sich gezwungen sieht. Der lyrische Ruhepunkt, der mit Edgar's Monolog

nach den vorangegangenen Stürmen eintritt, ist an dieser Stelle geboten und bildet, wie gesagt, eine bewußte, künstlerische Schönheit dieser Scenenreihe.

Edgar's Monolog ist überdies sehr wohl als stimmungsvoller Schlußakkord für den dritten Akt der Lear-Tragödie zu brauchen.

Während Kent und der Narr den schlafenden König wegtragen, nimmt Gloster die Fackel aus dem Ring und leuchtet den Abgehenden vor; dann folgt er ihnen gesenkten Hauptes. Der Hüttenraum wird dunkel. Edgar hat die stumme Scene mit entsprechendem Spiele begleitet, er bleibt allein zurück, und beginnt nach längerer Pause:

Sehn wir den Größern tragen unsern Schmerz,
Kaum rührt das eigne Leid noch unser Herz.
Das herbste trägt ein Mensch, der einsam leidet,
Und sich von Glücklichen und Frohen scheidet;
Doch kann das Herz viel Leiden überwinden,
Wenn sich zur Qual und Noth Genossen finden.
Mein Unglück dünkt mir leicht und minder scharf,
Da, was mich beugt, den König niederwarf;
Er ohne Kind, ich vaterlos! Wohlan,
Merk' auf den Zeitlauf, Thoms! Erschein erst dann
Wenn die Verleumdung, deren Schmach dich peinigt,
Beschämt durch Prüfung deinen Namen reinigt.

Er wendet sich mit den letzten Worten langsam dem Ausgang zu. Während ganz in der Ferne ein lang anhaltender und dumpf verhallender Donner des abziehenden Unwetters sich vernehmen läßt und ein schwaches Aufleuchten des Horizontes gewahrbar wird, fällt langsam der Vorhang.

Diese Anordnung dürfte sehr wohl im Stande sein, in stimmungsvoller Weise den dritten Akt zu schließen. Seine wild lärmenden und betäubenden Disharmonien verklingen in ein ruhiges Pianissimo, dem Toben der Elemente gleich, das friedlicher Ruhe in der Natur gewichen ist.

Kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Verlegung der Gloster-Scene in den vierten Akt der Bühnenwirkung des dritten Aktes in hohem Grade zu Gute kommt, so bietet diese Einrichtung auch für den vierten Akt und die Gloster-Scene selbst bemerkenswerthe Vortheile, die für die Aufführung des Stückes nicht gering zu achten sind.

Durch ihren Platz am Anfange des vierten Aktes kommt die Blendungs-Scene in unmittelbaren Zusammenhang mit den übrigen darauffolgenden Scenen der Gloster-Handlung. Die letzteren werden

dadurch in stärkerem Maße konzentriert und ihre Wirkung in Folge dessen gesteigert. Daß die Blendungss-Sene und der inhaltlich wie zeitlich unmittelbar daran sich anschließende Auftritt, in dem der blinde Gloster mit seinem Sohne Edgar zusammentrifft, wie bisher üblich, durch einen Akteinschnitt getrennt werden, ist ein höchst widersinniger Brauch. Dagegen wird sich die Aneinanderreihung dieser Auftritte im Anfang des vierten Aktes für beide Szenen als ein bedeutender Vortheil erweisen. Für die Blendungs-Szene insofern, als deren peinliche Wirkung gemildert oder wenigstens rasch verwischt wird, wenn ihr unmittelbar, mit offener Verwandlung, die hochpoetische und in gewissem Sinne versöhnende Scene folgt, in der Edgar mit dem blinden Vater zusammentrifft und dessen Führung übernimmt. Diese letztere gewinnt ihrerseits wieder durch die vorangehende Blendungs-Szene an Relief. Die Wechselwirkung von Schuld und Sühne tritt in helle Beleuchtung. Gloster's Mißhandlung durch Edmund und unmittelbar darauf sein Zusammentreffen mit dem in leichtsinniger und unverantwortlicher Verblendung verstoßenen Edgar, läßt über der Gloster-Gruppe mit einem Male das verklärende Licht der alles vergeltenden poetischen Nemesis erstrahlen. Beide Szenen können keine bessere und wirksamere gegenseitige Folie erhalten, als durch ihren unmittelbaren Anschluß an einander.

Was im übrigen die scenische Einrichtung des vierten Aktes betrifft, so halte ich es, wie schon angedeutet, für ein verkehrtes Verfahren, die Gloster-Handlung zu Gunsten der Lear-Tragödie in der Weise zu verkürzen, wie es bei den meisten Aufführungen und auch in den Bearbeitungen von Oechelhäuser und Possart geschieht, wo nicht nur der Sprung von der Doverklippe, sondern auch die erste Scene zwischen Edgar und dem Vater getilgt ist und von dieser ganzen Szenenreihe nur wenige Worte übrig geblieben sind. Es ist allerdings richtig, daß im vierten Akte die Vorgänge der Gloster-Handlung über die der Lear-Handlung ein bedeutendes Uebergewicht gewinnen, namentlich wenn die Blendungs-Szene noch in diesen Akt gezogen wird. Allein ich vermag darin keinen so großen Nachtheil zu erblicken, wie man vielfach wohl geneigt ist. Die Gloster-Szenen sind durchaus nicht als Episode zu betrachten, sondern als eine der Lear-Tragödie gleichberechtigte Nebenhandlung, die in allen einzelnen Zügen ein charakteristisches Gegenbild zu jener bietet. Das ist eben das Eigenthümliche in der Oekonomie dieser Tragödie, daß sich die Fäden der Handlung scheinbar zertheilen und verwirren, während der Dichter sie mit wunderbarer Kunst doch alle auf einen Punkt

zusammenzuführen weiß und gerade durch dies Verfahren dem Gesamtbild jenen eminenten Farbenreichtum zu verleihen versteht. Verkürzt man die Gloster-Scenen des vierten Aktes in der üblichen Weise, so muß das Gesamtbild erheblich darunter leiden. Die Gloster-Handlung selbst verliert eine Reihe ihrer eigenartigsten Züge und wird an dieser Stelle leicht völlig farblos.

Wohl ist im Allgemeinen die Thatsache unbestreitbar, daß die theatralische Wirkung sich steigert, je mehr es dem Dichter glückt, das Interesse im Drama auf eine Person zu konzentrieren. Allein diese Erfahrung darf zu keinen unrichtigen Konsequenzen bei der Bühnenbearbeitung eines Werkes wie König Lear verführen. Wollte man sich hierbei von dem Bestreben leiten lassen, alles Interesse auf die Gestalt des Lear zu konzentrieren, so müßte man konsequenter Weise die Gloster-Handlung noch weit mehr beschneiden, als es so schon üblich ist; in einem Maße, daß schließlich doch das Verkehrte eines solchen Verfahrens erhellen würde: denn die Gloster-Handlung ist in ihrem Kerne so innig und durch so viele Fäden mit dem Hauptthema verknüpft, daß eine völlige Loslösung des Einen von dem Andern eben nicht zu denken ist. Man entscheide sich deßhalb lieber dafür, der Gloster-Handlung durch Einrichtung und Darstellung eine so sorgfältige Behandlung angedeihen zu lassen, daß sie ebenbürtig neben der Lear-Handlung ihre Wirkung übe und das ganze großartige Gesamtbild, wie es Shakespeare's Meisterhand entworfen, zu möglichst vollständiger Anschauung gelange.

Für die Beibehaltung der Gloster-Scenen im vierten Akte spricht endlich ein Umstand, den auch Bolin a. a. O. andeutender Weise berührt. Kaum eine andere Tragödie bedarf so sehr der versöhnenden Elemente wie König Lear. Der Greuel geschehen hier so viel, des Herben, Peinigenden wird hier eine solche Ueberfülle geboten, daß die wenigen weicheren Töne, die wenigen harmonischen Akkorde, die uns aus diesem Meere der Disharmonien entgegentönen, bei der Aufführung unter keiner Bedingung unterdrückt werden sollten. Gerade die Gloster-Scenen des vierten Aktes, die erste sowohl wie der fingierte Sprung von der Doverklippe werden in dieser Beziehung einen sehr wohlthuenden Kontrast bilden gegenüber den sie einschließenden Wahnsinns-Scenen der Lear-Tragödie. Sie sind wohlberechnete Ruhepunkte in dem wirbelnden Tumulte der sich selbst überstürzenden Leidenschaften dieses Dramas. Daß sie rein dichterisch zu den schönsten Partien der Tragödie gehören, ist allgemein anerkannt.

Für die übliche Weglassung der Sprungscene pflegt man geltend

zu machen, sie entgehe schwer der Gefahr, einen Heiterkeitserfolg hervorzurufen. Dieser Einwand ist wohl berechtigt, wenn die Scene, wie es ja auch der Wortlaut des Originals zunächst nahelegt, in der Weise gespielt wird, daß Gloster auf der platten Erde stehend springt und dabei fällt. Die Gefahr einer komischen Wirkung ist dann allerdings nahe.

Ich schlage folgende Art der Anordnung vor, ohne zu wissen, ob diese nicht schon da oder dort versucht worden ist. Edgar führt Gloster auf eine wirkliche durch ein Versatzstück gebildete Anhöhe, die auf der einen Seite steil, einer Klippe gleich, zur Bühne abfällt. Sie ist ungefähr 3—4 Fuß über der Bühne erhöht. Von hier geschieht der Sprung. Mit einem Worte: Gloster springt nicht von der platten Erde, sondern von einer wirklichen Höhe, nur daß diese so niedrig ist, daß Edgar mit Sicherheit annehmen kann, der Vater werde keinen Schaden nehmen. Der Vortheil einer derartigen Anordnung ist ein zwiefacher. Zunächst scheint mir eine komische Wirkung bei dieser Art der Darstellung ausgeschlossen. Sodann gewinnt die ganze Situation weit größere Wahrscheinlichkeit. Wenn Gloster einen Sprung von einer wirklichen Höhe thut, wird die Täuschung, in der er sich befindet und die ihn wähen läßt, er sei von der Doverklippe herabgesprungen, weit glaubhafter erscheinen, als bei der andern Art der Darstellung, die allerdings ein ganz wunderbares Einbildungsvermögen bei dem alten Manne voraussetzt¹⁾.

Im Uebrigen ist es wünschenswerth, daß der Prospekt dieser Scene die wirkliche Doverklippe zeige, mit Fernblick auf das Meer: die Höhe, von der Gloster springt, muß gewissermaßen ein Abbild der Doverklippe im Kleinen sein. Wenn der Zuschauer die letztere vor Augen hat, erhält Edgar's Schilderung mehr Relief. Edgar nimmt die Farben zu seiner Schilderung dem Bilde der Natur ab, das ihm vor Augen steht.

Ich zweifle nicht, daß diese Scene, in solcher Weise angeordnet und durch gute Darstellung, namentlich von Seiten des Edgar-Spielers, unterstützt, eine bedeutende Wirkung üben kann.

¹⁾ Bei dieser Art der Anordnung wäre Gloster's Bemerkung, der Grund scheine ihm eben, in Anbetracht dessen, daß wirklich eine kleine Höhe erstiegen wird, zu streichen, und der Anfang der Scene hätte zu lauten:

Gloster. Wann kommen wir zum Gipfel dieses Bergs?
Edgar. Ihr klimmt hinan. — Vernehmt ihr nicht die See?
Gloster. Nein, wahrlich nicht!

etc.

Die Szenenfolge des vierten Aktes wäre demnach in folgender Weise zu ordnen. Der Aufzug beginnt mit der Blendungs-Szene in Glosters Schloß, für die das Zimmer der zweiten Scene des ersten Aktes zu verwenden ist. Als Einleitung geht voran das kurze Gespräch zwischen Cornwall und Edmund, das im Original die fünfte Scene des dritten Aktes bildet. Die Blendung Gloster's geschieht selbstverständlich hinter der Scene; desgleichen fällt die Ermordung des Dieners durch Regan weg; der Diener entflieht, nachdem er Cornwall verwundet hat. Mit den Worten: „Dies kommt zur Unzeit. Gieb mir deinen Arm“, läßt sich Cornwall von Regan wegführen, und der Schauplatz verwandelt sich für die zweite Scene des Aktes in die Landschaft, wo Edgar mit dem von dem Pächter geführten Vater zusammentrifft. Als dritte Scene folgen die Auftritte in Albaniens Schloß (IV, 2), für die eventuell die Dekoration der dritten Scene des ersten Aktes verwendet werden kann, wenn diese der Art ist, daß sie der offenen Verwandlung in die folgende eine tiefere Bühne erfordernde Scene (Gegend bei Dover, mit der Doverklippe) keine Schwierigkeiten entgegensetzt. Im andern Falle ist ein kurzes Zimmer dafür zu wählen. Die vierte Scene des Aktes, in der Gegend bei Dover, wird eingeleitet durch das Gespräch zwischen Cordelia und dem Arzte (IV, 4). Es empfiehlt sich, diese Scene für die Auführung beizubehalten und nicht die im Original vorangehende zwischen Kent und dem Ritter (IV, 3), da das Wiederauftreten Cordelia's und ihre Fürsorge für den kranken Vater, sich, wie Bolin sehr richtig bemerkt, viel lebendiger durch ihr eigenes Erscheinen exponiert, als durch die berichtenden Worte des Ritters an Kent. Cordelia tritt in dieser Scene nicht, wie häufig geschieht, mit großem kriegerischen Gefolge auf, sondern nur von dem Arzte und einigen wenigen Edelleuten begleitet. Es wird angenommen, daß das französische Lager sich in der Nähe befindet, und daß Cordelia es mit wenigem Gefolge verlassen hat, um nach dem Vater, der in dieser Gegend gesehen wurde, Kundschaft einzuziehen. Als Cordelia mit den Ihren abgegangen ist, erscheinen von der andern Seite nach einer kleinen Pause Edgar und Gloster. Es folgt der Sprung von der Klippe, in der oben angedeuteten Weise, mit den daran sich schließenden Lear-Scenen etc. wie im Originale. Dann folgt als fünfte Scene der Auftritt im Zelt, der den vierten Akt schließt mit Lear's Worten: „Vergeßt, vergebt; denn ich bin alt und kindisch.“

Durch diese Anordnung wird der Akt scenisch allerdings etwas umständlicher als die übrigen Aufzüge, indem er einen viermaligen

Wechsel des Schauplatzes nöthig macht. Doch kann jeder Wechsel ohne alle Schwierigkeiten mittelst offener Verwandlung vollzogen werden, so daß an keiner Stelle des Aktes eine Verzögerung einzutreten braucht. Nur die vierte Scene macht für die Gegend bei Dover eine tiefere Bühne wünschenswerth. In der Zelt-Scene ist Lear zu Beginn durch einen Vorhang verdeckt, der sich erst im Laufe der Scene lüftet und den auf dem Lager ruhenden König zeigt. Dadurch kann auch für diese Scene bei offener Bühne verwandelt werden.

Was den fünften Akt betrifft, so werden dessen beide erste Scenen sehr vielfach, so auch bei Devrient und Bolin, weggelassen und der Akt unmittelbar mit der dritten Scene, also mit den Vorgängen nach erfolgter Schlacht, eröffnet. Diese Anordnung erscheint mir nicht empfehlenswerth. Die erste Scene des fünften Aktes ist für die Klarlegung des Doppelverhältnisses zwischen Edmund und den beiden Schwestern von großer Bedeutung und darf um so weniger unterdrückt werden, als im vierten Akte schon das Gespräch zwischen Regan und Oswald, das den Zuschauer über der Ersteren Verhältniß zu Edmund orientiert (IV, 5), in Wegfall gekommen ist. Behält man die Scene bei, so müßte sie unter allen Umständen durch eine Verwandlung von der folgenden, der großen Schlußscene des Stückes, getrennt werden. Denn die eine Scene spielt vor Beginn, die andere nach Beendigung der Schlacht. Ihr Abspielen auf demselben Schauplatze in unmittelbarer Folge stellt unglaubliche Zumuthungen an die Phantasie des Zuschauers. Nur die Verwandlung vermag die Illusion zu wecken, daß bei Beginn der zweiten Scene ein größerer Zeitraum verflossen ist.

Als Schauplatz für die erste Scene möchte ich vorschlagen, nicht wie üblich, eine offene Gegend des britischen Lagers mit tiefer Bühne, sondern das Innere von Edmund's Zelt zu wählen, mit möglichst kurzem Bühnenraum. Das bietet einen doppelten Vortheil. Zunächst eignet sich der kleine abgeschlossene Raum eines Zeltes weit besser für den intimen Charakter dieser Scene, die nur wenige Personen erfordert, als der große offene Lagerraum, der im Hintergrund mit Kriegern etc. besetzt zu sein pflegt. Regan's vertrauliche, an Edmund gerichtete Fragen und vor allem dessen heikler Schluß-Monolog hinterlassen auf letzterem Schauplatze stets einen unnatürlichen Eindruck, während sie sich der Umrahmung eines engen Zeltes vorzüglich einfügen. Sodann bietet diese Einrichtung den

technischen Vortheil, daß die kurze Dekoration der ersten Scene die Vorbereitung des tiefen und komplizierteren landschaftlichen Bühnenbildes für die Schlußscene möglich macht und eine rasche offene Verwandlung in die letztere gestattet.

Im Texte der ersten Scene haben nur einige kleine Aenderungen einzutreten. Zu Beginn sitzt Regan auf einem Feldlager am Tische; neben ihr steht Edmund und ertheilt dem beim Ausgang stehenden Hauptmann seine Befehle. Albanien und Goneril kommen ohne weiteres Gefolge. Der Letzteren Apart bei ihrem Auftritt fällt an dieser Stelle fort. Auf Albaniens Worte: «So laßt uns Rathschluß mit Kriegserfahrenen fassen, was zu thun», folgt:

Albanien. Ich bitt' Euch, Edmund, kommt zu meinem Zelte.

(Er weist nach der Seite. Edmund giebt Regan die Hand und führt sie zur Seite ab.)

Goneril (fährt leidenschaftlich auf, für sich).

Preis gäb' ich gern die Schlacht, eh' diese Schwester
Bei ihm den Preis davontrüg' über mich.

(Sie folgt den Andern rasch. Als Albanien ebenfalls folgen will, tritt durch den Mittelvorhang eilig Edgar ein.)

Edgar. Sprach Euer Gnaden je so armen Mann,
Gönnt mir ein Wort.

Albanien (den Andern nachrufend). Ich will euch folgen; -- redet!

Edgar. Eh' ihr die Schlacht beginnt, lest diesen Brief.
U. s. w. bis zum Schluß der Scene.

Die folgende Verwandlung wird durch kriegerische Musik hinter der Scene begleitet. Die Scene wird eröffnet durch den letzten Theil des kurzen Auftritts zwischen Edgar und Gloster (V, 2), dessen Beibehaltung ebenso wohl um seiner selbst willen wünschenswerth ist, wie deshalb, weil der Hörer durch Edgar's Worte über den Stand der Schlacht orientiert bzw. auf ihren Ausgang vorbereitet wird. Nach ihrem Abgang ertönen mächtige Kriegsfanfaren, und es folgt unmittelbar die große Schlußscene des Stückes mit den üblichen Kürzungen. Betreffs der letzteren ist daran zu erinnern, daß das wundervolle einleitende Gespräch zwischen Lear und Cordelia vor ihrer Abführung zum Kerker, das in sämmtlichen mir bekannten Buchbearbeitungen mit vollem Recht beibehalten ist, trotzdem bei sehr vielen Aufführungen dem Rothstifte zum Opfer fällt. Damit geschieht der Dichtung schweres Unrecht, gegen das energischer Protest am Platze ist. Warum in aller Welt werden in dieser Tragödie des Schreckens gerade die rührenden Momente ausgetilgt? Desgleichen ist Edgar's Erzählung vom Tode Gloster's dem unentbehrlichen versöhnenden Schlußakkord der Gloster-Handlung, entgegen dem Theater-

brauche, beizubehalten. Was den Schluß betrifft, so ist die durch Virtuosen-Einrichtungen vielfach verbreitete Gepflogenheit zu bekämpfen, mit den letzten Worten des sterbenden Lear die Tragödie zu schließen. Auch hier sind nach den vorangegangenen Wirren und Schrecknissen die versöhnenden und klärenden Töne, wie sie namentlich aus Albaniens letzten Worten erklingen, eine erquickende Wohlthat und ein ästhetisches Bedürfniß für jeden, der in der Tragödie etwas mehr sieht als die Folie für die Leistung eines paradiesierenden Lear-Spielers. Nachdem die Vertreter der alten Generation dahingesunken sind, muß sich in Albaniens Worten der ahnungsvolle Blick in eine trostreichere Zukunft, getragen durch die Vertreter der jüngeren Generation, Edgar und Albanien, dem Zuschauer offenbaren. —

Nachdem ich mit dem dritten Akte, dem Ausgangspunkte meiner Betrachtungen, beginnend bis zum Schluß der Tragödie gelangt bin, sei es mir gestattet, rückwärts greifend auch noch die ersten beiden Akte mit einigen wenigen Worten zu berühren.

Ihre Vorführung auf unsern Bühnen zeigt im Allgemeinen ziemliche Uebereinstimmung. Nur darüber gehn die Meinungen aus einander, an welche Stelle der Akteinschnitt zwischen beiden Aufzügen am füglichsten zu legen sei. Während Schreyvogel und die unter Eduard Devrient zu Karlsruhe gespielte Einrichtung an der Akteintheilung der Folio-Ausgabe festhalten, neigen die meisten Bearbeiter, Oechelhäuser, Otto Devrient, Possart, Köchy, Bolin, der Ansicht zu, daß der erste Akt mit der Edmund-Scene zu schließen und die Vorgänge auf Albanien's Schloß in den zweiten Akt zu ziehen seien. Für diese Aenderung lassen sich gewichtige Gründe anführen. Die Oekonomie des Stückes erfährt hierdurch insofern eine Besserung, als der erste Akt dann nichts weiter als die abgeschlossene Exposition enthält, während der zweite Akt die ganze Steigerung der Handlung bis zu dem Höhepunkte des dritten Aktes umfaßt. Der Zeitraum, der zwischen Lear's Thronentsagung und seinem Zusammenstoß mit Goneril gedacht ist, läßt einen Akteinschnitt vor dem letzteren als wünschenswerth erscheinen.

Indessen lassen sich gegen die Veränderung der Akteintheilung auch Bedenken geltend machen. Durch die Verlegung des Aktschlusses erhält der zweite Akt gegenüber dem ersten eine unverhältnißmäßige, beinahe betäubende Ueberfülle von Handlung. In der Verstoßung Lear's durch Regan ist des Ersteren Charakterentwicklung bereits in ein wesentlich verändertes Stadium getreten, gegenüber

seiner Entzweiung mit Goneril. Faßt man die psychologische Entwicklung Lear's in den ersten drei Akten in's Auge, so ergibt sich die sachgemäße Steigerung am besten durch folgende Vertheilung der Vorgänge: I. Akt — Thronentsagung und Verstoßung durch Goneril. II. Akt — Verstoßung durch Regan. III. Akt — Ausbruch des Wahnsinns auf der Heide. Die Vorgänge auf Albaniens Schloß sind schon so bedeutender und eindrucksvoller Art, daß ein Akteinschnitt nach ihnen mir mehr am Platze scheint, als die den gewaltigen Eindruck jener Scene leicht verwischende sofortige Anreihung der Auftritte in Gloster's Schloß. Daß schon der erste Akt mit so wuchtigen Ereignissen wie der Entzweiung zwischen dem König und Goneril einsetzt, ist dem ganzen Charakter der handlungsreichen und in Greueln sich überstürzenden Lear-Tragödie durchaus entsprechend. Zudem halte ich es, ohne sonst irgendwie, wie mehrfach betont, die Gloster-Handlung zu Gunsten der Lear-Handlung benachtheiligen zu wollen, doch für vorthellhaft, wenn sämtliche Akte, wie in der von mir vorgeschlagenen Einrichtung, mit den bedeutenderen und eindrucksvolleren Vorgängen der Lear-Handlung schließen. Der zeitliche Zwischenraum, der die Thronentsagung und die Auftritte auf Albaniens Schloß trennt, kommt dem Zuschauer durch die dazwischenliegende Gloster-Scene hinlänglich zum Bewußtsein.

Endlich spricht noch ein bühnentechnischer Grund, der allerdings nicht ausschlaggebend ist, für die Akteintheilung der Folio. Die beiden offenen Verwandlungen des ersten Aktes lassen sich, bei Anwendung kurzer Bühne für die in der Mitte liegende Gloster-Scene, ohne jede Mühe vollziehen. Kommen im zweiten Akte dagegen die in einer Halle von Albaniens Schloß und die im Vorhof von Gloster's Schloß spielenden Scenen unmittelbar neben einander zu liegen, so bietet die offene Verwandlung an dieser Stelle vielleicht Schwierigkeiten. Denn beide Scenen erfordern tiefe Bühne, die zweite einen etwas komplizierten scenischen Aufbau.

Behält man die Akteintheilung des Originals bei, so bleibt der Schauplatz im zweiten Akte selbstverständlich derselbe, da die Verlegung des Edgar-Monologes (II, 3) in den dritten Akt die sofortige Anreihung von II, 4 an II, 2 gestattet.

Unabhängig von der Akteintheilung ist die andere und minder wichtige Frage, ob die von Oechelhäuser, Possart, Köchy und Bolin eingeführte Aenderung zu acceptieren sei, demgemäß die Vertreibung Edgar's durch Edmund und dessen Belohnung durch den irre ge-

leiteten Vater gleich mit dem Schlusse der ersten Gloster-Scene verbunden wird. Diese Anordnung ist insofern allerdings empfehlenswerth, als der Vorgang von Edgar's Flucht in der That wohl wirkungsvoller wird durch den unmittelbaren Anschluß an die erste Unterredung zwischen Edmund und Gloster, als durch die bisher übliche Trennung, wie das Original sie zeigt. Nur gewinnt die Ausführung der Edmund'schen Intrigue auf dem Schauplatz des Schloßhofes und im Halbdunkel der einbrechenden Nacht etwas mehr Wahrscheinlichkeit, als wenn sie in das Zimmer des ersten Aktes verlegt wird. Entscheidet man sich für die Zusammenlegung, so schließt man die Gloster-Scene am besten wie Possart, der Edmund's Monolog: «Ein gläub'ger Vater und ein edler Bruder» an den Ausgang dieser ganzen Scene rückt.

Die Weglassung der die Tragödie einleitenden Scene zwischen Kent, Gloster und Edmund, die Köchy befürwortet, ist nicht zu billigen; noch weniger die seltsame Umarbeitung, die Bolin mit diesem Auftritt vorgenommen hat, in der Absicht, dadurch schon hier das Liebesverhältniß zwischen Edmund und den beiden Schwestern anzubahnen. Derartige Eingriffe überschreiten die Befugnisse des Bearbeiters. Auch Köchy's von einer ähnlichen Tendenz geleitete Einschaltungen in den zweiten Akt verdienen aus diesem Grunde Zurückweisung. Hätte der Dichter die Absicht gehabt, der Entwicklung der Beziehungen Edmund's zu Goneril und Regan einen breiteren Raum zu gönnen, so hätte er das zweifelsohne nicht unterlassen. Im übrigen wird in dieser Tragödie der zügellosen und ungebändigten, von keiner Sitte gehemmten Selbstsucht das im vierten Akte mit einem Male als fertige Thatsache auftauchende Verhältniß Edmund's zu den beiden Schwestern kein Erstaunen hervorrufen. Zudem ist es in die Hände der Darsteller gegeben, durch stummes Spiel, besonders im zweiten Akte bei der Begegnung Edmund's mit den Frauen, die Entwicklung der späteren Beziehungen genügend vorzubereiten.

Bezüglich des zweiten Aktschlusses ist endlich noch hervorzuheben, daß der den Wunsch des Lear-Darstellers nach einem wirkungsvollen Abgange berücksichtigende Brauch, mit Lear's: „O Narr, ich werde rasend!“ zu schließen, auf den besseren Bühnen aufgegeben werden sollte. Nicht nur Oechelhäuser, auch Männer der Bühnenpraxis, wie Schreyvogel und Devrient, bei denen die Rücksicht auf wirkungsvolle Aktschlüsse durchaus nicht außer Acht gelassen ist, haben die nachfolgende kleine Scene beibehalten. Bolin sagt darüber

treffend: „In jener Scene, nachdem Lear im Unwetter hinausgestürzt ist, kommen nicht nur die sehr bezeichnenden Gemüthsregungen der beiden Schwestern hinsichtlich ihres Benehmens gegen den Vater zum Vorschein; es zeigt sich darin auch die Wendung im Verhalten der Gäste Gloster's zu ihrem Hausherrn, der von ihnen schon da als bloßes Werkzeug ihres Willens behandelt wird, während Cornwall die Herrschaft im Hause übernimmt.“ Hat man nicht bloß die einseitige Herausarbeitung der Lear-Gestalt im Auge, sondern die Gesamtgruppe der ihn umgebenden Personen, so muß man in dieser Schlußscene, in der sich die gefühlsrohe Selbstsucht der Töchter in ihrer ganzen Nacktheit enthüllt, den eigentlichen Höhe- und Gipfelpunkt des zweiten Aktes erkennen. Auch schwächt die Scene die Wirkung des Vorangegangenen keineswegs ab, verleiht vielmehr dem zweiten Akte einen überaus eigenartigen, grausig-stimmungsvollen Abschluß. Nur muß die Regie den Auftritt in wirksamer Weise unterstützen durch das allmähliche Herannahen des Gewitters im Laufe dieser Scene. Schon während der letzten Rede Lear's hat sich ganz in der Ferne ein dumpfes Gewittergrollen vernehmlich zu machen. Dasselbe wiederholt sich nach seinen letzten Worten, während er mit dem Narren von der Bühne stürzt. In der Folge kommt das Gewitter näher. Bei Cornwall's Schlußrede hat abermals ein dumpf verhallender Donner einzusetzen; zu gleicher Zeit beginnen die unheimlichen Töne des nahenden Sturmes vernehmbar zu werden.

Das Scenarium des Stückes in dieser Einrichtung ist darnach folgendes:

Akt I.

1. König Lear's Palast. I, 1.
2. Zimmer bei Gloster. I, 2 und Anfang von II, 1.
3. In Albaniens Schloß. I, 3—5.

Akt II.

Vor Gloster's Schloß. II, 1, 2, 4.

Akt III.

1. Heide. II, 3. III, 1, 2, 4.
2. In einer Hütte. III, 6.

Akt IV.

1. Zimmer bei Gloster. III, 5, 7.
2. Freies Feld. IV, 1.
3. In Albaniens Schloß. IV, 2.
4. Gegend bei Dover. IV, 4, 6.
5. Zelt. IV, 7.

Akt V.

1. Edmund's Zelt. V, 1.
2. Das britische Lager bei Dover. V, 2, 3.

In jedem Falle ist zu wünschen, daß der Bühneneinrichtung von König Lear etwas mehr Beachtung und Sorgfalt zu Theil werde, als es gewöhnlich wohl zu geschehen pflegt.
