

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Kilian, Eugen

München, 1905

Vorschläge zur Aufführung des König Lear

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Vorschläge zur Aufführung des König Lear.

Schon im 17. Jahrhundert 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 Shakespearesche Drama als dauerndes Besitztum dem deutschen Theater zu gewinnen. Die erste Aufführung des Stückes in Hamburg, am 17. Juli 1778, in der Bearbeitung von Friedrich Ludwig Schröder, bildet den eigentlichen Ausgangspunkt in der Geschichte von König Lear auf der deutschen Bühne.

Schröders Bearbeitung¹⁾ strich die Teilung des Reiches und Cordelias Verstoßung und setzte, indem sie diese Vorgänge durch Kent dem Grafen Gloster berichten ließ, an Stelle der dramatischen eine epische Exposition; sie legte unter anderm eine große, im Geschmack der Zeit gehaltene Erkennungsscene zwischen Gloster und Edgar ein, sie milderte den Schluß, indem sie Cordelia am Leben ließ, sie suchte, wie alle Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage, durch eine auf Eschenburgs Uebersetzung fußende, leicht verständliche und nüchterne Prosasprache die Wucht der Originaldichtung zu mildern und sie dadurch dem Publikum seiner Zeit näher zu bringen. Der Schröderschen Bearbeitung des König Lear gebührt das Verdienst, dem Stück die Bahnen in Deutschland geebnet zu haben. Sie lag den meisten Aufführungen in den achtziger und neunziger Jahren zugrunde und wurde an vielen Theatern noch bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts gespielt²⁾.

Nur für einige wenige Städte war der Bearbeitung Schröders eine Konkurrentin erstanden in der 1779 erschienenen Bühnenbearbeitung von Johann Christian Bock, dem damaligen Theater-

dichter der Bondinischen Gesellschaft, nach der das Stück in Dresden und Leipzig gegeben wurde³). Voß lehnte sich an Schröders Arbeit an, verfuhr aber in seinen Aenderungen ungleich willkürlicher als jener. Er beseitigte nicht nur die Reichsteilung, sondern auch Lears Zusammenstoß mit Goneril und ersetzte beides durch einige neu erfundene Szenen; er dichtete im zweiten Akt verschiedenes Ligne ein, darunter — offenbar im Anschluß an die englische Lear-Bearbeitung von Nahum Tate (1681)⁴) — eine große Liebescene zwischen Edmund und Regan, im vierten Akt eine von Schröder übrigens stark abweichende Erkennungs-scene zwischen Gloster und Edgar; er verschmolz die Figur des Narren mit der des Kent und ging in der Abänderung des Schlusses noch einen Schritt weiter als Schröder, indem er neben Cordelia auch Lear am Leben ließ.

Neue Bühnenausgaben der Tragödie erschienen 1824 in den Bearbeitungen von Beauregard Pandin⁵) und Johann Baptist von Zahlhas⁶). Die Arbeit Pandins war im Grunde genommen nur eine neue, teilweise auf Voß beruhende Uebersetzung, die an der scenischen Anordnung des Originals keine Aenderungen vornahm und die Bühne nur insofern berücksichtigte, als sie einige Derbheiten beseitigte und Glosters Blendung, dem Beispiele Schröders folgend, hinter die Scene verlegte. Eine teilweise sehr tiefgreifende Umarbeitung dagegen war die ebenfalls auf einer neuen, originalen metrischen Uebersetzung fußende Ausgabe von Zahlhas. Neben zahlreichen Kürzungen und scenischen Aenderungen fügte der Verfasser eine beträchtliche Reihe eigener Zusätze ein und unterzog einzelne Teile des Stückes einer völlig freien Umdichtung. Die Bearbeitung war gegenüber dem Schröderschen Lear nur insofern ein Fortschritt, als sie die metrische Form einführte und die Exposition des Stückes, sowie den tragischen Ausgang beibehielt.

An der Hofburg in Wien hatte Joseph Schreyvogel mittlerweile den Versuch gemacht, mit der langjährigen Tradition der Schröderschen Bearbeitung zu brechen und den echten Lear, für die Darstellung eingerichtet nach der Uebersetzung von Voß, 1822 den Wienern erstmals vorzuführen⁷).

Durch die Einführung des Originals in einer relativ frühen Zeit hat sich Schreyvogel um die Bühnengeschichte des Stückes ein unleugbares Verdienst erworben. Dies Verdienst wird durch einen Punkt der Bearbeitung allerdings geschmälert: sie läßt nicht nur, wie Schröders Umdichtung, Cordelia, sondern der Bearbeitung Boecks folgend, auch König Lear am Leben. Wie bei Schröder und Boeck verwandelt sich der Schauplatz für die letzte Scene des Stückes in ein Gefängnis. Lear und Cordelia werden von Wachen hereingeführt; Cordelias Erdrosselung wird durch die Dazwischenkunft von Albanien, Edgar und Kent vereitelt. Lear hält die Ohnmächtige für tot und spricht die Totenklage des Originals. Da kehrt ihr Bewußtsein wieder, und Vater und Tochter liegen sich freudetrunken in den Armen. Die aufs 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 Boeck an, der einige Sätze wörtlich entnommen sind. Nur ist die Prosa des ältern Bearbeiters in Verse umgewandelt.

Daß Schreyvogel, entsprechend dem Vorbilde Schröders, Cordelia am Leben erhielt, mag in der Rücksicht auf den weidlichen Geschmack des Wiener Publikums, das einer allzustarken tragischen Erschütterung des Gemütes wenig Sympathie entgegenbrachte, seine Erklärung finden. Daß der Dramaturg sich dagegen durch dieselbe Rücksicht zu der den Geist der Dichtung auf das schärfste verlegenden Konzession verleiten ließ, auch den greisen Lear die Greuel der Tragödie überleben zu lassen, wäre bei einem Manne von seinem literarischen Seingefühl schwer begreiflich, wenn nicht zuverlässige Zeugnisse dafür vorlägen, daß Schreyvogel sich hierbei dem unentrinnbaren Zwang der Zensur beugte⁸⁾. Welches Interesse die Zensur allerdings daran haben konnte, in dem vorliegenden Falle, wo es sich nicht etwa um einen an einem Potentaten verübten Meuchelmord, sondern um das friedliche Hinscheiden eines den Jahren und den Seelenstürmen erliegenden Greises handelte, eine Abänderung der Dichtung zu verlangen, ist nicht ersichtlich. Es scheint in der

Tat, wie man nach den Angaben von Anshütz, dem ersten Darsteller des Lear in Schreyvogels Bearbeitung, vermuten möchte, als ob die Rücksicht auf Moral und Pädagogik es der Zensur als wünschenswert erscheinen ließ, daß „der Vater über seine entarteten Kinder, der König über seine Feinde triumphiere.“

Genug: Schreyvogel mußte sich mit der Forderung der Behörde so gut als möglich abzufinden suchen, ohne allzuviel von den Schönheiten der Dichtung zu opfern.

Abgesehen von dem veränderten Schluß ist Schreyvogels Bearbeitung durch rühmenswürdige Pietät ausgezeichnet und bietet eine treuere Wiedergabe des Originals als viele neuere Einrichtungen des Stückes. Vor allem ist den Szenen der Klostertragödie, im Gegensatz zu vielen andern Bearbeitungen des Dramas, ihr volles Recht gewahrt. Seltsam ist eine scenische Anordnung des dritten Aktes: für den letzten Teil der Heidescenen ist als Schauplatz nicht, wie üblich, das Innere von Glosters Hütte gewählt, sondern der Schloßgarten bei Glosters Palast mit Garten und Rasenbank. Durch diesen Schauplatz ermöglicht es Schreyvogel, daß hier auch, die Learscene einleitend, der kurze Auftritt zwischen Cornwall und Edmund (III, 5) spielen kann. Für die Learscene selbst allerdings ist jener Schauplatz so wenig als möglich geeignet.

Schreyvogels Bearbeitung des Lear hat sich auch auf andre Bühnen den Weg gebahnt und ohne Zweifel viel dazu beigetragen, den allmählich überlebten Schröder'schen Lear vom Theater zu verdrängen.

In Düsseldorf wurde Schreyvogels Arbeit der neuen Einrichtung zugrunde gelegt, worin Immermann das Stück am 2. Dezember 1855 erstmals auf die Bühne brachte⁹⁾. Immermann teilte das Stück in ein Vorspiel und fünf Akte; in dem Vorspiel, der Scene der Reichsteilung, strich er Burgund und Frankreich und ersetzte ihren Anteil an der Handlung in wenig glücklicher Weise durch einen Bericht Glosters. Im übrigen blieben Akteinteilung und Text wie bei Schreyvogel. Nur im fünften Akte wurde der Schluß des Originals herge-

stellt und im allgemeinen energischer gestrichen, als es in der Wiener Einrichtung der Fall gewesen war.

Auch bis in die neusten Zeiten herein hat sich Schreyvogels Lear-Bearbeitung, gefördert durch ihre Veröffentlichung 1841, auf namhaften Bühnen erhalten, nur mit der Aenderung, daß an Stelle des versöhnlichen Schlusses der tragische Ausgang wieder in seine Rechte trat. Der Umstand, daß man sich auch da, wo man von einer Benützung der Schreyvogelschen Einrichtung absah, nicht zur Wahl von Baudissins Uebersetzung, sondern zu der von Voss entschloß, ist zum Teil wohl ebenfalls dem Einfluß der Wiener Bearbeitung und ihrer Verbreitung zuzuschreiben¹⁰⁾. Leider hat man sich gerade bei den Punkten, in denen Schreyvogels Bearbeitung auch heute noch Nachahmung verdient, von ihrem Vorbilde losgesagt.

Von neueren Bühneneinrichtungen des Stückes sind, soweit sie der Oeffentlichkeit übergeben sind, zu nennen: die Arbeiten von Wilhelm Vechelhäuser¹¹⁾, Eduard und Otto Devrient¹²⁾, Ernst Possart¹³⁾ und Max Köchy¹⁴⁾; ihnen reiht sich die Bearbeitung von Wilhelm Bolin an, die in dem für Schweden herausgegebenen Bühnen-Shakespeare dieses Autors erschienen ist¹⁵⁾. Nicht an die Oeffentlichkeit gelangt ist eine Bühneneinrichtung von Seedor Wehl, über die der Verfasser in seinen Stuttgarter Theater-Erinnerungen berichtet hat¹⁶⁾.

Alle diese neuern Bearbeitungen stehn prinzipiell im großen und ganzen auf demselben Standpunkt. Sie vermeiden jeden wesentlichen Eingriff in die Oekonomie der Dichtung und divergieren in der Hauptsache nur in Fragen der Akteinteilung und der scenischen Anordnung, in den Zusammenlegungen und den Kürzungen, namentlich, soweit diese die Closterscenen betreffen.

Nur Köchy läßt die Zurückhaltung, wie sie einem Meisterwerke wie Lear gegenüber geboten erscheint, da und dort vermissen. Er arbeitet mit eignen Zutaten, fügt Verse ein und trifft Aenderungen, wo keine zwingende Notwendigkeit hierfür vorhanden ist. Auch Bolin trifft dieser Vorwurf bei der von ihm

vorgeschlagenen Umarbeitung der Einleitungsscene, die überdies wenig glücklich ist.

In der Verkürzung der Glosstertragödie zugunsten der Haupthandlung gehn am weitesten: Oechelhäuser und Possart. Bei beiden ist nicht nur der fingierte Sprung Glosfers von der Doverklippe, sondern auch die wundervolle Scene, wo Edgar den blinden Vater findet und seine Führung übernimmt, gestrichen.

Das Bestreben, die Zahl der Verwandlungen möglichst zu beschränken, hat Seodor Wehl zu einem merkwürdigen Versuche veranlaßt: er hat die Tragödie scenisch derart geordnet, daß der Schauplatz in jedem Akte unverändert bleibt. Die beiden ersten Scenen des Originals sind dabei zu einem besondern Vorspiel zusammengelegt. Er selbst gibt zu, daß es bei diesem Verfahren ohne mancherlei Gewaltigkeiten und Textänderungen nicht abgegangen sei. Das liegt in der Natur der Sache begründet; eine derartige scenische Prokrustes-Arbeit ist völlig undenkbar, wenn nicht Dichtung und Text die schlimmste Vergewaltigung erleiden soll.

Auch andre Bearbeiter sind in dem Streben nach möglicher Vereinfachung des Schauplatzes in der Zusammenlegung der Scenen da und dort zu weit gegangen¹⁷⁾.

Neben den genannten Bearbeitungen des Lear laufen noch einige andre her, meist ohne Namen, sogenannte Regiearbeiten, die sich an die eine oder andre der gangbaren Bearbeitungen anlehnen oder auch verschiedene der vorhandenen Einrichtungen zu einer neuen verschmelzen. Daß bei solchen im Zerkessel der Regiestube zusammengebrauten Produkten nicht immer Ersprießliches zu Tage kommt, kann kaum erstaunen, angesichts der gedankenlosen Routine, die am Theater meistens zu herrschen pflegt.

Die Einrichtungen des König Lear werden in nachteiliger Weise namentlich dadurch beeinflusst, daß diese Tragödie von berühmten Künstlern mit Vorliebe zu Gastspielen gewählt wird. Die reisenden Größen pflegen das von ihnen eingerichtete Buch an die Bühnen zu senden, die sich natürlich in allem nach den

Wünschen des berühmten Gastes zu richten haben. Wie diese Virtuosen-Einrichtungen aussehen, ist genügend bekannt. Das leitende Prinzip besteht darin, die Hauptrolle zu möglichst großer theatralischer Wirkung zu bringen. Das ganze Stück wird insolgedessen auf die Wirkung der einen Hauptrolle hin zugestuft; wo Lear einen guten Abgang hat, fällt der Vorhang; 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 u. ver kümmert, ist natürlicherweise gleichgültig.

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 sich diesen Abgang oder jenen Effekt gesichert zu sehen, und der Regisseur ist oft nur allzu willig, sich bei seiner Inszenierung von den Wünschen des Hauptdarstellers leiten zu lassen.

Insolgedessen ist das Gesamtbild, das die Aufführung der Tragödie auf unsern Bühnen bietet, im ganzen wenig erfreulich. Eine Vorstellung, die das gewaltige Meisterwerk in seiner Gesamtheit wiedergibt, die als künstlerisches Ganzes, namentlich in Einrichtung und Inszenierung, berechtigten Forderungen einigermaßen zu genügen vermag, ist leider eine große Seltenheit.

Angeichts der vielen und abscheulichen Verballhornungen, die König Lear durch den Rotstift berufener und unberufener Bearbeiter fortwährend erfahren muß, begreift man vollauf die Freude und Begeisterung, womit eine Tat wie die erste Aufführung der Tragödie auf der neuingerichteten Münchener Bühne, am 1. Juni 1889, vonseiten vieler Shakespeare-Freunde begrüßt wurde. Die neue Bühneneinrichtung machte die Benutzung einer Bearbeitung überflüssig und ermöglichte es, die Tragödie, ohne jede wesentliche Aenderung oder Kürzung, genau nach der überlieferten Form des Originales vorzuführen.

Man kann die Bedeutung dieser interessanten künstlerischen Tat mit ganzem Herzen anerkennen, ohne dem Prinzip als solchem in allen seinen Konsequenzen zuzustimmen. Auf alle Fälle war die Aufführung des Stückes in dieser Form an eine Bühne gebunden, die, wie die Münchener Reformbühne, das Problem der häufigen Verwandlungen ohne jede Schwierigkeit zu lösen vermochte.

Für die Illusionsbühne, die auf gewisse Beschränkungen in dieser Beziehung angewiesen ist, hat die Frage der Bühnengestaltung des König Lear, trotz der zahlreichen Bearbeitungen und Einrichtungen, die die Theatergeschichte des Stückes gezeitigt hat, bis jetzt noch keine wirklich befriedigende Lösung gefunden.

Bei der scenischen Anordnung und der Einteilung der Akte ist vor allem ein Punkt zu berücksichtigen, dem bis jetzt keine genügende Beachtung geschenkt wurde. Bei allen Aufführungen des Stückes pflegt erfahrungsgemäß der Schluß des dritten Aktes, des mächtigsten Teiles der übermächtigen Dichtung, in seiner Wirkung im Sande zu verlaufen. Der Grund ist leicht zu erkennen. Die üblichen Einrichtungen der Tragödie schließen den dritten Akt, der Akteinteilung der Folio-Ausgabe folgend, beinahe ausnahmslos mit der Scene auf Glosters Schloß, wo dieser durch Cornwall und Regan geblendet wird. Nachdem der Diener, der Einsprache gegen die Gewalttat 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 Darstellung nicht die Wirkung üben, die für den Schluß des dritten Aktes zu wünschen ist. Denn auch in der gemilderten Form, worin die Scene auf unsern Bühnen üblich ist, gehört sie zu den graufigsten Auftritten der an Greuelthaten überreichen Tragödie.

Weit wichtiger ist, daß der gewaltige Eindruck, den die vorangehenden und den Hauptteil des Aktes füllenden Learscenen auf der Heide und in der Hütte hervorrufen, durch die unmittelbare Anreihung der Glosterscene vernichtet oder doch wenigstens stark verwischt wird. Die Learscenen auf der

Zeide 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 Szenen hinaus ist undenkbar; sie können durch nichts überboten werden, am wenigsten durch einen für die Aufführung so gefährlichen Auftritt, wie den von Glosters Blendung. Auch vom Standpunkt der dramatischen Oekonomie darf der dritte Akt unter keinen Umständen mit einer Scene der Glostertragödie schließen. Diese Rücksicht sowohl, wie die auf die theatralische Wirkung, weist deutlich darauf hin, daß der dritte Akt des Stückes auf der heutigen Bühne mit den Learscenen schließen muß.

Die Akteinteilung der Folio-Ausgabe, die bekanntlich nicht von Shakespeare stammt, ist für uns in keiner Weise maßgebend. Ueberdies hatte der Aktschluß auf dem altenglischen Theater nicht dieselbe Bedeutung, wie auf der modernen Illusionsbühne. Es ist deshalb nicht der mindeste Grund vorhanden, warum nicht die Glosterscene aus dem Ende des dritten in den Anfang des vierten Actes verlegt werden sollte. Damit ist dem Uebelstand abgeholfen und dem dritten Akt mit der letzten der Learscenen (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 sich erstaunt fragt, warum sich keine einzige der bisherigen Bearbeitungen dieses Mittels bediente¹⁸⁾.

Der von Savits inscenirten Lear-Aufführung der neu-ingerichteten Münchener Bühne gebührt das Verdienst, jenen Gedanken zum erstenmal verwirklicht zu haben. Die Münchener Vorstellung, die das Stück im übrigen unverändert auf die Bühne stellt, hat den dritten Akt von dem störenden Anhängsel der Glosterscene befreit und dafür den vierten Akt mit diesem Auftritt eröffnet: ein Gewinn, der für die Aufführung nicht zu unterschätzen ist und von der Münchener Vorstellung ohne weiteres auf alle übrigen Aufführungen der Tragödie übertragen werden sollte!

Die scenische Anordnung des dritten Aktes wäre somit die folgende: der Akt beginnt auf der Heide, zur Seite ist die Hütte des armen Thoms. Nach dem einleitenden Zwiegespräch zwischen Kent und dem Ritter (III, 1) folgt die Scene Lears mit dem Narren (III, 2). Daran ist in der üblichen Verbindung die vor der Hütte spielende Learscene (III, 4) zu reihen¹⁹⁾. Nach Schluß dieser Scene verwandelt sich die Bühne in das Innere einer roh gezimmerten Blockhütte. Die Dekoration ist, wenn möglich, so anzulegen, daß die Hütte durch den offenen Eingang, der etwa ein Drittel der Bühnenbreite einnimmt, einen Ausblick in die Landschaft, die in Nacht und Dunkel liegende, nur hie und da durch einen Blitzstrahl erhellte Heide, gewährt. Dadurch bleibt der Scene der stimmungsvolle Hintergrund der Sturmnacht gewahrt, ohne daß doch das Spiel der Darsteller durch die unmittelbare Nähe des Sturmes gestört wird. Das Unwetter, das in der Abnahme begriffen ist, hält auch während dieser Scene noch an und wird durch schwächere, nur in größern Zwischenräumen wiederkehrende Donnerschläge und hin und wieder durch ein Ausleuchten des Horizontes begleitet.

Nachdem sich die Verwandlung vollzogen hat, ist die Bühne zunächst dunkel. Es treten Kent und Gloster ein, dieser mit einer Sackel, die er in einem Ringe neben dem Eingang befestigt. Während Gloster zur Seite abgeht, tritt durch den Haupteingang Lear mit Edgar und dem Narren.

Im folgenden ist darauf zu achten, daß diese Scene nicht, wie es des Applauses wegen leider meistens geschieht, mit dem Einschlafen Lears und den letzten Worten des Narren „Und ich will am Mittag zu Bett gehn“ geschlossen wird. Die nachfolgende kleine Scene, wo Gloster wieder auftritt und der schlafende Lear durch Kent und den Narren weggetragen wird, ist für den Zusammenhang sehr wünschenswert und vermag überdies eine ergreifende Wirkung zu üben. Nur muß selbstverständlich das Wegtragen des Schlafenden mit dem Ernst und der Sorglichkeit, wie sie durch die Situation geboten sind, vor allem unter Vermeidung aller hastenden Uebereilung, unter aus-

drucksvollem stummem Spiel aller Anwesenden geschehen. Mit vollem Recht haben Ouchelhäuser sowohl wie Devrient und Bolin diesen Auftritt beibehalten.

Den Schluß des dritten Actes hat Edgars 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 völlig; aber auch in den ernst zu nehmenden Bearbeitungen ist ihm keine Stelle gegönnt, außer bei Ouchelhäuser und in der ältern Einrichtung von Schreyvogel; bei Schröder und Bock ist der Monolog in seinen Grundzügen beibehalten. Dieser Monolog des Geächteten bildet durch seine Stellung im Zusammenhang eine dichterische Schönheit ersten Ranges. Indem sich die wirren und grellen Dissonanzen des Actes in die Harmonien auflösen, wie sie aus den Tönen dieses Monologes erklingen, wird eine unendlich wohlthuende und befreiende Wirkung ausgeübt. Der Hörer empfindet es wie eine Erlösung, daß nach den wilden Evolutionen des Wahnsinns, des gespielten wie des wirklichen, in Edgars Monolog endlich die klare, ruhige Vernunft zum Worte kommt. Der Kontrast von Edgars 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 dem Monologe Edgars nach den vorangegangenen Stürmen eintritt, ist an dieser Stelle dringend geboten und bildet eine bedeutende künstlerische Schönheit dieser Scenenreihe. Der Monolog bietet überdies den schönsten und stimmungsvollsten Schlußakkord, der für den dritten Akt der Tragödie gefunden werden kann.

Während Kent und der Narr den schlafenden König wegtragen, nimmt Gloster die Sackel aus dem Ring und folgt den andern mit der Leuchte. 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 Herbst 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 Not 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 vernehmbar wird und der Horizont noch einmal in mattem Schimmer aufleuchtet, fällt langsam der Vorhang.

Die lärmenden und betäubenden Dissonanzen des dritten Aktes verklingen auf diese Weise in ein ruhiges Pianissimo, dem Toben der Elemente gleich, das friedlicher Ruhe in der Natur gewichen ist.

Unterliegt es keinem Zweifel, daß die Verlegung der Glosterscene in den vierten Akt der Bühnenwirkung des dritten Aktes zu gute kommt, so bietet diese Einrichtung auch für den vierten Akt und jene Scene selbst bemerkenswerte Vorteile.

Durch ihre Verlegung an den Anfang des vierten Aktes kommt die Blendungscene in unmittelbaren Zusammenhang mit den übrigen darauffolgenden Glosterscenen. Diese werden dadurch in stärkerem Maße konzentriert und ihre Wirkung gesteigert. Daß die Blendungscene und der sich inhaltlich wie zeitlich unmittelbar daran anschließende Auftritt, wo der blinde Gloster mit seinem Sohne Edgar zusammentrifft, wie bisher üblich, durch einen Akteinschnitt getrennt werden, ist ein höchst widersinniger Brauch. Dagegen erweist sich die Aneinanderreihung dieser Auftritte im Anfang des vierten Aktes als ein bedeutender Vorteil für beide Scenen.

Sür die Blendungsscene insofern, als deren peinliche Wirkung gemildert oder wenigstens rasch verwischt wird, wenn ihr unmittelbar die hochpoetische und in gewissem Sinne versöhnende Scene folgt, wo Edgar die Führung seines blinden Vaters übernimmt. Diese Scene gewinnt ihrerseits wieder durch die vorangehende Blendungsscene an Relief. Die Wechselwirkung von Schuld und Sühne tritt in helle Beleuchtung. Glosters Mißhandlung durch Edmund und unmittelbar darauf sein Zusammentreffen mit dem in leichtsinniger und unverantwortlicher Verblendung verstoßenen Edgar läßt über der Glostergruppe mit einem male das verklärende Licht der alles vergeltenden poetischen Nemesis erstrahlen. Beide Scenen können keine bessere und wirksamere gegenseitige Folie erhalten, als durch ihren unmittelbaren Anschluß aneinander.

Was die weitere scenische Einrichtung des vierten Actes betrifft, so ist es ein verkehrtes Verfahren, die Glostertragödie zugunsten der Learhandlung in der Weise zu verkürzen, wie es bei den meisten Aufführungen und auch in den Bearbeitungen von Wechelhäuser 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 Scenenreihe nur wenige Worte geblieben sind. Es ist allerdings richtig, daß die Gloster-scenen im vierten Act ein bedeutendes Uebergewicht über die Haupthandlung gewinnen, namentlich wenn die Blendungsscene noch in diesen Act gezogen wird. Allein das ist keineswegs ein Schade für das Gesamtbild der Dichtung. Die Gloster-scenen bilden keine Episode, sondern eine der Leartragödie gleichberechtigte Nebenhandlung, die in allen einzelnen Zügen ein charakteristisches Gegenbild zu jener bietet. Das ist das Eigentümliche in der Oekonomie dieser Tragödie, daß sich die Säden der Handlung scheinbar zerteilen und verwirren, während der Dichter sie mit wunderbarer Kunst doch alle auf einen Punkt zusammenführt und dadurch dem Gesamtgemälde jenen außerordentlichen Farbenreichtum zu geben weiß. Verkürzt man die Gloster-scenen des vierten Actes in der üblichen

Weise, so leidet darunter das Gesamtbild, und die Glostertragödie selbst verliert eine Reihe ihrer eigenartigsten Züge.

Für die unbeschränkte Beibehaltung der Gloster-scenen im vierten Akte spricht noch ein weiterer Umstand. Kaum eine andre Tragödie bedarf so sehr der versöhnenden Elemente wie König Lear. Der Greuel geschehen hier so viel, das Herbe und Peinigende häuft sich in einer so erdrückenden Weise, daß die wenigen weichern Töne, die wenigen harmonischen Akkorde, die dem Hörer aus diesem Meere der Disharmonien entgegen-tönen, 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, bilden in dieser Beziehung einen sehr wohltuenden Kontrast gegenüber den sie einschließenden Wahnsinns-scenen der Leartragödie. Sie sind wohlberechnete Ruhepunkte in dem wirbelnden Tumulte der sich selbst überstürzenden Leidenschaften dieses Dramas. Daß sie rein dichterisch zu den schönsten Teilen der Tragödie gehören, ist allgemein anerkannt.

Für die übliche Weglassung der Sprung-scene pflegt man geltend zu machen, sie entgehe schwer der Gefahr, einen Zeiterfolg hervorzurufen. Wird die Scene, wie es ja auch der Wortlaut der Dichtung nahelegt, in der Weise gespielt, daß Gloster auf der platten Erde stehend springt, so mag die Gefahr einer komischen Wirkung für einen Teil des Publikums vielleicht schwer zu umgehen sein.

Diese Gefahr dürfte aber vollkommen ausgeschlossen sein, bei folgender Art der Anordnung: Edgar führt Gloster auf eine wirkliche kleine Anhöhe, die auf der einen Seite steil, einer Klippe gleich, zur Bühne abfällt. Sie ist ungefähr drei bis vier Fuß über der Bühne erhöht. Von hier geschieht der Sprung. Gloster springt also nicht von der platten Erde, sondern von einer wirklichen Höhe; nur ist diese so niedrig, daß Edgar mit Sicherheit annehmen kann, der Vater werde keinen Schaden nehmen. Abgesehen davon, daß eine komische Wirkung bei dieser Art der Darstellung mit ziemlicher Sicherheit vermieden wird, erhält der ganze Vorgang auch größere Wahrscheinlichkeit.

Wenn Gloster einen Sprung von einer wirklichen Höhe tut, wird die Täuschung, die ihn wähnen läßt, er sei von der Doverklippe herabgesprungen, weit glaubhafter erscheinen, als bei der andern Art der Darstellung, die ein wunderbares Einbildungsvermögen bei dem alten Manne voraussetzt²⁰).

Im übrigen ist es wünschenswert, daß der landschaftliche Hintergrund 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. Edgar nimmt die Farben zu seiner Schilderung dem Bilde der Natur ab, das ihm vor Augen steht.

Die Scenefolge des vierten Actes wäre demnach in folgender Weise zu ordnen. Der Aufzug beginnt mit der Blendungscene in Glosters Schloß, für die das Zimmer der zweiten Scene des ersten Actes zu verwenden ist. Als Einleitung dient der Scene das kurze Gespräch zwischen Cornwall und Edmund, das im Original die fünfte Scene des dritten Actes bildet. Die Blendung Glosters geschieht hinter der Scene; die Ermordung des Dieners durch Regan fällt fort; der Diener entflieht, nachdem er Cornwall verwundet hat. Mit den Worten „Dies kommt zur Unzeit; gib mir deinen Arm“ läßt sich Cornwall von Regan fortführen, und der Schauplatz verwandelt sich für die zweite Scene des Actes in die Landschaft, wo Edgar mit dem blinden Vater zusammentrifft. Als dritte Scene folgen die Auftritte in Albanis Schloß (IV, 2), für die ein kurzes Zimmer zu wählen ist, das der offenen Verwandlung in die folgende Scene — Gegend bei Dover mit der Doverklippe — keine Schwierigkeiten entgegenstellt. Diese, die vierte Scene des Actes, wird eingeleitet durch das Gespräch zwischen Cordelia und dem Arzte (IV, 4). Es empfiehlt sich, diese Scene für die Aufführung beizubehalten und nicht die im Original vorangehende zwischen Kent und dem Ritter (IV, 5), da sich das Wiederauftreten Cordelias und ihre Fürsorge für den Kranken Vater, wie Bolin sehr richtig bemerkt, viel lebendiger durch ihr eignes Erscheinen exponiert, als durch die berichtenden Worte des Ritters an Kent. Cordelia tritt in dieser Scene nicht, wie

es häufig geschieht, mit großem kriegerischem Gefolge auf, sondern nur von dem Arzt und einigen wenigen Edelleuten begleitet. Es wird angenommen, daß das französische Lager sich in der Nähe befindet, und daß Cordelia dies mit wenigem Gefolge verlassen hat, um nach dem Vater, der in jener Gegend gesehen wurde, Kundschaft einzuziehen. Als Cordelia mit den Ihrigen abgegangen ist, kommen von der andern Seite Edgar und Gloster. Es folgt der Sprung von der Klippe, in der oben angedeuteten Anordnung, mit den sich daran anschließenden Learscenen des Originals. Daran reiht sich als fünfte Scene der Auftritt im Zelt, der den vierten Akt mit Lears Worten schließt: „Vergeßt, vergebt; denn ich bin alt und kindisch.“

Durch diese Anordnung wird der Akt scenisch etwas unständlicher als die übrigen Akte, indem er einen viermaligen Wechsel des Schauplatzes verlangt. Doch können alle Verwandlungen ohne Schwierigkeit bei offener Scene vollzogen werden. Nur die zweite und vierte Scene machen tiefere Bühne mit landschaftlichem Hintergrund notwendig. In der Zeltscene 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 die Bühne auch für diese Scene bei offenem Vorhang verwandelt werden.

Die beiden ersten Scenen des fünften Actes werden auf der Bühne sehr vielfach gestrichen und der Akt statt dessen unmittelbar mit der dritten Scene, also mit den Vorgängen nach Entscheidung der Schlacht, eröffnet. Diese Anordnung ist nicht empfehlenswert. Die erste Scene des fünften Actes ist für die Klarlegung des Doppelverhältnisses zwischen Edmund und den beiden Schwestern von großer Bedeutung und darf um so weniger fehlen, als im vierten Akte schon das Gespräch zwischen Regan und Oswald, das den Zuschauer über Regans Verhältnis zu Edmund orientiert (IV, 5), dem Rotstift meistens geopfert wird. Auf alle Fälle aber muß die erste Scene des fünften Actes durch eine Verwandlung von der folgenden, der großen Schlussscene des Stückes, getrennt werden. Denn die eine Scene spielt vor Beginn, die andre nach Beendigung der Schlacht.

Werden beide Szenen auf demselben Schauplatz in unmittelbarer Folge gespielt, so stellt dies unglaubliche Zumutungen an die Phantasie des Zuschauers. Nur die Verwandlung vermag die Illusion zu wecken, daß bei Beginn der zweiten Scene ein größerer Zeitraum verflossen ist.

Dabei empfiehlt es sich, als Schauplatz für die erste Scene, statt der üblichen offenen Gegend mit dem britischen Lager, das Innere von Edmunds Zelt zu wählen. Der kleine abgeschlossene Raum eines Zeltes eignet sich weit besser für den intimen Charakter dieser Scene, die nur wenige Personen erfordert, als der große, offene Lagerraum, der im Hintergrund mit Kriegern u. besetzt ist. Regans vertrauliche, an Edmund gerichtete Fragen und vor allem dessen heikler Schlußmonolog verlieren auf dem weiten Schauplatz des offenen Lagers Glaubhaftigkeit und Stimmung, wogegen sie sich der engen Umrahmung des geschlossenen Zeltes vortrefflich einfügen. Sodann bietet diese Einrichtung den technischen Vorteil, daß die kurze Dekoration der ersten Scene die Vorbereitung des tiefen und umständlicheren Bühnenbildes für die Schlußscene möglich macht und eine rasche offene Verwandlung in die letzte Dekoration gestattet²¹⁾.

Die Schlußscene selbst beginnt mit dem letzten Teil des kleinen Auftritts zwischen Edgar und Gloster (V, 2), dessen Beibehaltung schon deshalb wünschenswert ist, weil der Hörer durch Edgars Worte über den Stand der Schlacht unterrichtet und auf ihren Ausgang vorbereitet wird. Dann folgt die große Schlußscene des Stückes mit den üblichen Kürzungen. Dabei ist daran zu erinnern, daß das wundervolle einleitende Gespräch zwischen Lear und Cordelia vor ihrer Abführung zum Kerker, das in sämtlichen Buchbearbeitungen mit vollem Recht beibehalten ist, trotzdem bei sehr vielen Aufführungen dem Kostüf zum Opfer fällt. Damit geschieht der Dichtung schweres Unrecht, gegen das energischer Protest am Platze ist. Man kann nichts Verkehrteres tun, als in dieser Tragödie des Schreckens gerade die rührenden Momente zu tilgen. Auch Edgars Erzählung vom Tode Glosters, der unentbehrliche, versöhnende Schlußakkord der Glostertragödie ist, entgegen der bestehenden

Uebung, beizubehalten. Was den Schluß betrifft, so ist der durch Virtuosen-Einrichtungen vielfach verbreitete Brauch zu bekämpfen, das Drama mit den letzten Worten des sterbenden Lear zu schließen. Auch hier sind nach den vorangegangenen Wirren und Greueln die versöhnenden und klärenden Töne, wie sie namentlich aus Albanians letzten Worten erklingen, eine erquickende Wohltat und ein ästhetisches Bedürfnis für jeden, der in der Tragödie etwas mehr sieht als die Solie für die Leistung eines paradiesierenden Learspielers. Nachdem die Vertreter der alten Generation dahingesunken sind, muß sich dem Zuschauer in Albanians Worten der ahnungsvolle Blick in eine trostreichere Zukunft, getragen durch die Vertreter der jüngeren Generation, Edgar und Albanien, erschließen.

Noch ist notwendig, von dem dritten Akte rückwärts greifend, auch der beiden ersten Akte mit einigen Worten zu gedenken.

Die Art ihrer scenischen Anordnung auf unsern Bühnen zeigt im allgemeinen ziemliche Uebereinstimmung. Nur darüber gehen die Meinungen auseinander, an welche Stelle der erste Akteinschnitt am besten zu legen sei. Während Schreyvogel und die unter Eduard Devrient zu Karlsruhe gespielte Einrichtung an der Akteinteilung der Solio-Ausgabe festhalten, neigen die meisten Bearbeiter, Vechelhäuser, Otto Devrient, Possart, Köchy, Volin, der Ansicht zu, daß der erste Akt mit der Edmundscene zu schließen und die Vorgänge auf Albanians Schloß in den zweiten Akt zu ziehen seien. Diese Einteilung ist im Interesse der Oekonomie der Handlung insofern vorzuziehen, als der erste Akt dann nichts weiter als die abgeschlossene Exposition enthält, wogegen der zweite Akt die ganze Steigerung bis zu dem Höhepunkte des dritten Aktes umfaßt. Der Zeitraum, der zwischen Lears Thronentsagung und seinem Zusammentoß mit Goneril gedacht ist, spricht dafür, den Akteinschnitt an diese Stelle zu legen.

Dagegen läßt sich mit Recht geltend machen, daß der zweite Akt gegenüber dem ersten durch die Verlegung des Aktschlusses eine unverhältnismäßige, beinahe betäubende Ueberfülle

von Handlung erhält. In der Verstößung des Königs durch Regan ist Lears Charakterentwicklung bereits in ein wesentlich verändertes Stadium getreten, gegenüber seiner Entzweiung mit Goneril. Faßt man die psychologische Entwicklung Lears in den ersten drei Akten ins Auge, so ergibt sich für die richtige Steigerung am besten die folgende Verteilung der Vorgänge: I. Akt — Thronentsagung und Verstößung durch Goneril. II. Akt — Verstößung durch Regan. III. Akt — Ausbruch des Wahnsinns auf der Heide. Die Vorgänge auf Albanians Schloß sind so bedeutender und eindrucksvoller Art, daß ein Akteinschnitt nach diesen Szenen mehr am Plage ist, als die sofortige Anreihung der Auftritte in Glosters Schloß. Daß schon der erste Akt mit so wichtigen Ereignissen wie der Entzweiung zwischen dem König und Goneril einsetzt, entspricht dem ganzen Charakter der handlungsreichen und sich in Greueln überstürzenden Tragödie. Zudem ist es wünschenswert, daß sämtliche Akte, wie es in der hier vorgeschlagenen Einrichtung der Fall ist, mit den bedeutenderen und eindrucksvolleren Vorgängen der Learhandlung schließen. Der zeitliche Zwischenraum, der die Thronentsagung und die Auftritte auf Albanians Schloß trennt, kommt dem Zuschauer schon durch die dazwischenliegende Glosterscene zum Bewußtsein.

Endlich spricht noch ein bühnentechnischer Grund, der allerdings nicht ausschlaggebend ist, für die Akteinteilung der Solio. Die beiden offenen Verwandlungen des ersten Aktes lassen sich, bei Anwendung kurzer Bühne für die in der Mitte liegende Glosterscene, ohne jede Mühe vollziehen. Werden im zweiten Akt dagegen die in einer Halle von Albanians Schloß und die im Vorhof von Glosters Palast spielenden Szenen unmittelbar neben einander gerückt, so wird die offene Verwandlung an dieser Stelle erschwert. Denn beide Szenen erfordern tiefe Bühne mit umständlichem scenischem Aufbau.

Unabhängig von der Akteinteilung ist die andre und minder wichtige Frage, ob die von Oechelhäuser, Possart, Köchy und Bolin eingeführte Aenderung zu billigen ist, derzufolge Edgars Vertreibung durch Edmund und dessen Be-

lohnung durch den irgeleiteten Vater (II, 1) gleich mit dem Schlusse der ersten Glosterscene (I, 2) verbunden wird. Diese Anordnung ist insofern allerdings empfehlenswert, als die Vorgänge dadurch mehr konzentriert werden und Edgars Flucht durch den unmittelbaren Anschluß an die erste Unterredung zwischen Edmund und Gloster auf der Bühne klarer und wirkungsvoller zur Anschauung kommt, als durch die Trennung, wie das Original sie zeigt. Dagegen erhält die Ausführung der Edmundschen Intrige auf dem Schauplatz des Schloßhofes und im Halbdunkel der einbrechenden Nacht mehr Wahrscheinlichkeit, als wenn sie in das Zimmer des ersten Aktes verlegt wird. Entschieden man sich für die Zusammenlegung, so schließt man die Glosterscene am besten wie Possart, der Edmunds Monolog „Ein gläubiger Vater und ein edler Bruder“ an das Ende dieser Scene rückt.

Die Weglassung der die Tragödie einleitenden Scene zwischen Kent, Gloster und Edmund, die Köchy befürwortet, ist selbstverständlich zurückzuweisen; desgleichen die seltsame Umarbeitung, die Bolin mit diesem Auftritt vornimmt, in der Absicht, dadurch schon hier das Liebesverhältnis zwischen Edmund und den beiden Schwestern vorzubereiten. Derartige Eingriffe überschreiten die Befugnisse des Bearbeiters. Auch die von einer ähnlichen Tendenz geleiteten Einschaltungen Köchys im zweiten Akte sind aus diesem Grunde abzulehnen. Es ist bezeichnend für diese Tragödie der zügellosen und ungebändigten, von feiner Sitte gehemmten Selbstsucht, daß das Verhältnis Edmunds zu den beiden Schwestern im vierten Akte mit einem male als fertige Tatsache auftaucht. Zudem ist es in die Hände der Darsteller gegeben, durch stummes Spiel — besonders im zweiten Akte, bei der Begegnung Edmunds mit den Frauen — die Entwicklung der spätern Beziehungen einigermaßen vorzubereiten.

Für den zweiten Akt ist es seit den Zeiten Schröders und Schreyvogels bis auf die Gegenwart herab Übung geblieben, die vor Glosters Schloß spielenden Scenen (II, 1, 2 und 4) in unmittelbarer Folge aneinander zu reihen und Edgars Monolog (II, 5), der den im Originale zwischen der zweiten und

vierten Scene gedachten zeitlichen Zwischenraum überbrückt, an den Anfang des dritten Actes auf die Zeide zu verlegen. Gegen diese Anordnung ist insofern nichts einzuwenden, als es für die dem greisen König durch Cornwall zugefügte Beleidigung ziemlich gleichgültig ist, ob Kent einen ganzen Tag oder bloß eine Stunde im Bloß sitzt. Von diesem Standpunkt aus kann Lears Auftritt (II, 4) unmittelbar an Kents Monolog im Bloß angeschlossen werden. Dagegen wird die eigentümliche Chronologie des Originals durch diese Zusammenlegung verwischt. Die erst am nächstfolgenden Nachmittage spielenden Scenen, wo Lear bei Regan eintrifft, müssen bei der üblichen Anordnung, gleich den unmittelbar vorangehenden Scenen (II, 1 und 2), in der Nacht spielen. Abgesehen von den Ungeheimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten, die sich hieraus für die Situationen ergeben, wird der besondere Stimmungsreiz dieser Scenen, während deren der Nachmittage sich zum Abend neigt und gleichzeitig mit dem allmählichen Nahen des Unwetters das Dunkel der Nacht hereinzubrechen beginnt, bedeutend abgeschwächt. Aus diesem Grunde wäre es zu wünschen, daß die beiden Scenengruppen wie im Originale getrennt blieben. Der dazwischen liegende Monolog Edgars, der den zeitlichen Zwischenraum am besten zum Ausdruck bringt, kann vor einem einfachen landschaftlichen Prospekt in kürzester Bühnentiefe gespielt werden, sodaß die Dekoration des Schloßhofes mit dem gefesselten Kent dahinter unverändert bleibt.

Für den Schluß dieses Actes ist endlich noch hervorzuheben, daß der leider noch heute meistens übliche Brauch, mit Lears letzten Worten „O Narr, ich werde rasend!“ zu schließen — ein Brauch, der nur dem egoistischen Wunsche des Leardarstellers nach einem wirkungsvollen Abgang, nicht aber dem Interesse der Dichtung dient — auf den bessern Bühnen endgültig aufgegeben werden sollte. Nicht nur Oechelhäuser, auch Männer der Bühnenpraxis, wie Schreyvogel und Devrient, haben die nachfolgende kleine Scene mit vollem Rechte beibehalten. Hat man nicht bloß die einseitige Herausarbeitung der Hauptrolle im Auge, sondern die Gesamtgruppe der ihn umgebenden Per-

sonen, so muß man in dieser Schlussscene, wo sich die gefühl-
rohe Selbstsucht der Töchter in ihrer ganzen Nacktheit enthüllt,
den eigentlichen Höhe- und Gipfelpunkt des zweiten Actes er-
kennen. Auch schwächt die Scene die Wirkung des Vorange-
gangenen keineswegs ab, gibt dem zweiten Acte vielmehr einen
höchst eigenartigen, grauſig-stimmungsvollen Abschluß. Nur
muß die Regie den Auftritt in wirksamer Weise unterstützen:
durch das allmähliche Herannahen des Gewitters, das gleich-
zeitig mit der beginnenden Dämmerung seine ersten Vorboten
entsendet. Schon während der letzten Rede Lears wird ganz
in der Ferne das dumpfe Rollen des Gewitters hörbar. Dies
wiederholt sich nach Lears letzten Worten, während er mit dem
Narren von der Bühne stürzt. Während des folgenden kommt
das Gewitter näher, die Dunkelheit nimmt zu. Bei Cornwallis
Schlußrede setzt abermals ein dumpf verhallender Donner ein;
zu gleicher Zeit werden die unheimlichen Töne des nahenden
Sturmes vernehmbar.