



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



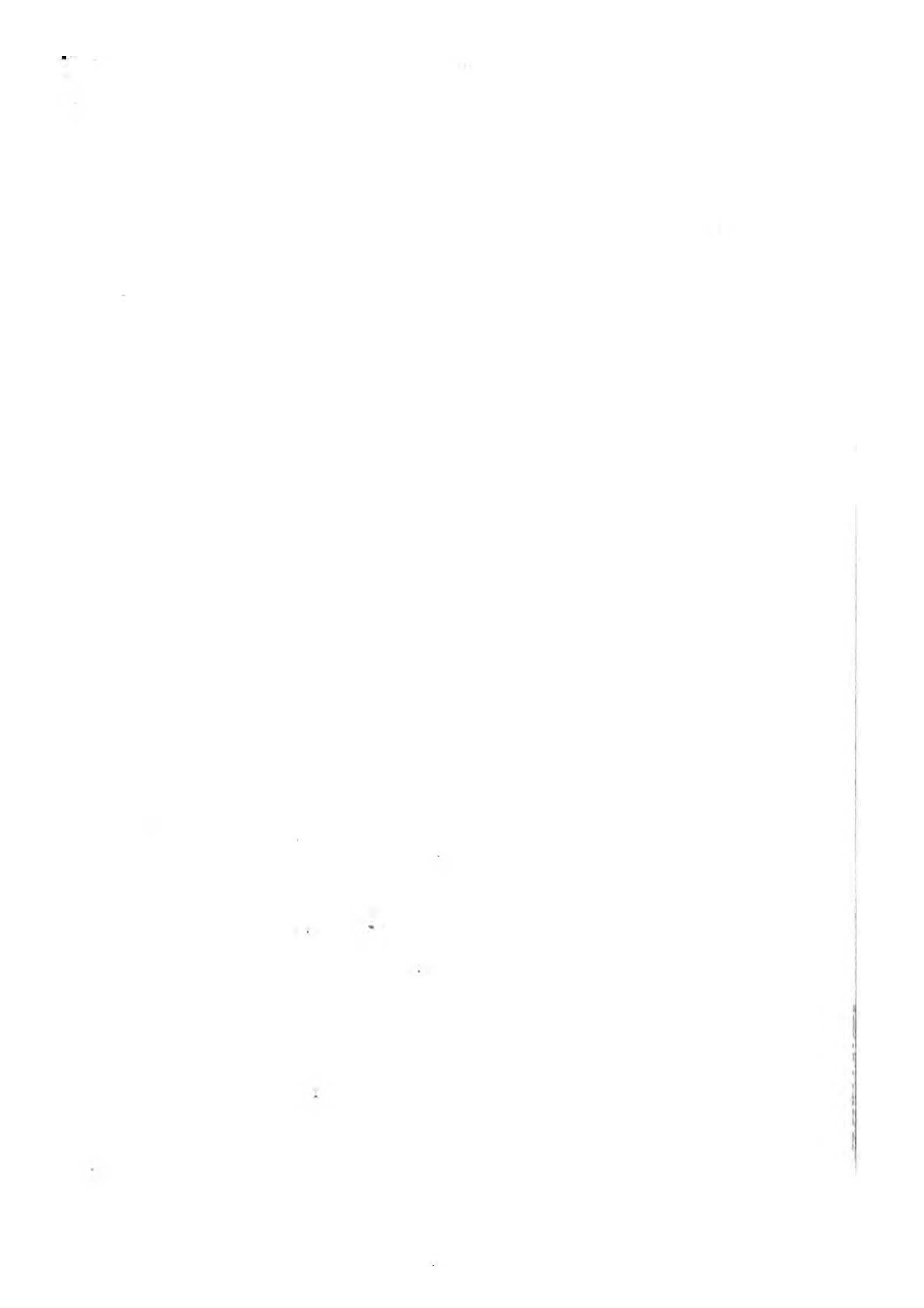
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.











König Lear.

„The gods are just, and of our pleasant vices
„Make instruments to plague us.“ — (V 3.)

„We're not ourselves
„When nature, being oppress'd, commands the mind
„To suffer with the body.“ — (II 4.)

„When the mind's free,
„The body's delicate: the tempest in my mind
„Doth from my senses take all feeling.“ — (III 4.)

(„Die Götter sind gerecht: aus unsern Lüsten
„Erstellen sie das Werkzeug, uns zu geißeln.“ —

„Wir sind nicht wir,
„Wenn die Natur, im Druck, die Seele zwingt,
„Zu leiden mit dem Körper.“ —

„Ist frei der Geist,
„Dann fühlt der Körper zart. Der Sturm im Geist
„Raubt meinen Sinnen jegliches Gefühl.“ —)

Shakespeare.

238 - 1. 1. 1. 1. 1.

König Lear

ein poetisches Leidenbild von Shakespeare,

zum ersten Male

im Lichte ärztlicher Wissenschaft

und gleichzeitig im Zusammenhange

sowohl mit der ästhetischen Kritik als mit der Bühnendarstellung
der gleichnamigen Tragödie.

Eine Monographie

für gebildete Leser aller Stände

von

Dr. Girschfeld,
praktischem Arzte zu Danzig.



1882.

Ernst Gruhn's Verlag.
Danzig — Leipzig.

Malone J. 882.

~~~~~  
Verfasser und Verleger behalten sich alle Rechte, namentlich das der  
Uebersetzung in fremde Sprachen, vor.  
~~~~~

Der
hochansehnlichen
Deutschen Shakspere-Gesellschaft
in Weimar

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet

von

Verfasser.

Disposition.

	Seite.
Vorrede	9— 18
Einleitung: Ueber Zweck und Inhalt der Tragödie „König Lear“	19— 27
Ausführung	29—187
A. Lear	29—128
I. Die urfächlichen Momente seiner Seelenstörung .	29— 71
(1) Altersstufe	31— 32
(2) Charakter und Vorleben	32— 35
(3) Abdankung, Verstoßung Cordeliens und Ver- bannung Kents	35— 38
(4) Seelenkämpfe	38— 46
(5) Herzleiden	46— 62
Ia. Die Gelegenheitsursache	69— 71
II. Lear's Seelenstörung in ihrem Beginn u. Wachsthum	72— 86
III. Lear's Seelenstörung auf ihrer Höhe	87—103
IV. Lear's Genesung	104—115
V. Sein Rückfall und Tod	116—128
B. Gloster, ein Nebenbild zum Bilde Lear's	129—140
C. Edgar's simulirter Wahnsinn	141—154
D. Der Narr im Stücke	155—187
Schluß: Ueber die Bühnenwirkung der Tragödie	188—194
Anhang: Bibliographie	195—197



VORREDE.

Durch meine vorgängige kleine Arbeit „Ophelia“ (Danzig 1881, Ernst Gruhn's Verlag) glaube ich bewiesen zu haben, daß schon für eine sogenannte „Nebenrolle“, in einem verhältnißmäßig wohlbekanntem, populären Drama, das volle Verständniß der Wahrheit und Schönheit einer poetischen Wahnsinnsfigur ohne speziell ärztliche Beleuchtung unmöglich ist, daß aus diesem Grunde der bisherigen Kritik Meinung und Urtheil in ihrer Einseitigkeit ohne Zuhilfenahme jener Beleuchtung oftmals ungerecht und unrichtig, und als eine Folge davon auch die künstlerische Darstellung auf den Brettern der Bühne in so manchem Punkte den Intentionen des großen britischen Dichters nicht entsprechend gewesen ist.

Für desselben Meisters großartiges Trauerspiel „König Lear“, das man mit Fug und

Recht die „Tragödie des Wahnsinns“ nennen könnte, ist aber all dieses noch gar viel mehr der Fall!

Denn hier ist 1) der eigentliche Held, der Träger der Hauptrolle, die Figur des Wahnsinnes.

Hier ist 2), was noch von keinem dramatischen Dichter je versucht und geleistet ist, die ganze Extensität und Intensität des Wahnsinns in allen seinen Phasen zum künstlerischen Ausdruck gebracht: das Werden und Wachsen der ursächlichen Momente, die Explosion des Ausbruchs, die tobenden Anfälle und die lichten Pausen, der Wahnsinn auf seiner höchsten Höhe, die Genesung und endlich der Rückfall.

Und neben dem wirklichen Wahnsinne haben wir 3) in demselben Gedichte den simulirten Wahnsinn in der Figur des „armen Thoms“ durch Edgar verkörpert, haben 4) im geblendeten Gloster, gewissermaßen einem Neben- und Gegenbilde zum Bilde Lear's, die Verkörperung menschlicher Leidenschaft bei voll bewahrter Integrität der Seele, und schließlich 5) unter der Schellenkappe

der Narrheit die personificirte Philosophie des Lebens!

Bei einer so großen Fülle rein psychiatrischer und psychologisch schwieriger Figuren und Gruppen in einem und demselben Kunstwerke erscheint wohl die Behauptung nicht zu kühn, daß dessen volles Verständniß ohne ein sachgemäßes Studium im Lichte der speziell ärztlichen Wissenschaft geradezu unmöglich ist, und daß erst durch ein tiefes Verständniß sowohl die künstlerische Darstellung wie der Vollgenuß dieser höchst wirksamen Tragödie erfolgreich durchdringen kann.

Diesem Verständnisse, so viel in meinen Kräften, zu Hülfe zu kommen, ist der Hauptzweck vorliegender Monographie.

Der Schwierigkeit der mir gestellten Aufgabe bin ich mir wohl bewußt. Bei der vollständigen Neuheit des Gesichtspunktes, bei der Eigenartigkeit einer solchen gleichzeitig medicinischen und ästhetischen Kritik habe ich keinerlei Vorarbeit benutzen können, aus dem einfachen Grunde, weil es bis zu diesem Tage eine derartige Vorarbeit nicht giebt. Freilich ist mir,

nachdem diese Schrift bereits abgefaßt war und fast druckreif vorlag, nicht unbekannt geblieben, daß schon vor mir medicinische Schriftsteller verschiedener Nationen*) die Wahnsinnsfiguren und die ärztlichen Kenntnisse Shakespeares überhaupt zum Gegenstande von Studien und Abhandlungen gemacht haben, und ich habe mir, wie es meine Pflicht war, die Mühe nicht verdrießen lassen, nachträglich alle diese Schriften, so viel deren Beschaffung entweder im Originale oder in genügender Recension mir irgend möglich war, eingehend zu studiren, um ihre Ergebnisse mit denen meiner Arbeit zu vergleichen und ihre etwaigen Vorzüge noch nachträglich zu verwerthen. Allein ich mußte bald zu der Ueberzeugung gelangen, daß sie für unsern Zweck, für eine medicinisch-ästhetische Kritik, allesammt keine Vorarbeit waren. Abgesehen von der „medicinischen Blumenlese aus Shakespeare“ aus der Feder des Herrn Obermedicinalrath von Cleß (Stuttgart 1865), einer Schrift, in deren Besitz zu kommen mir trotz mancher Mühe nicht gelang, waren es

*) Eine möglichst vollständige Bibliographie über unsern Gegenstand gebe ich im Anhang.

hauptsächlich drei deutsche Vorträge, die hier überhaupt in Betracht kamen. Von diesen ist der eine, von Herrn Prof. Neumann „über Lear und Ophelia“ (Breslau 1866) nur sehr knapp und selbst nach der medicinischen Seite hin nicht eingehend, indem auf je drei Druckseiten eigentlich nur das dramatische Schicksal der genannten beiden Wahnsinnsfiguren skizzirt ist. Umfangreicher und eingehender ist der zweite Vortrag, von Herrn Prof. Aubert „Shakespeare als Mediciner“ (Kostock 1873). Auch dieser giebt zwar inmitten seines übrigen Inhaltes nur eine wenig umfassende Skizze über das dramatische Schicksal Lear's, aus welcher ich für den eigentlichen Zweck meiner Arbeit Nichts entnehmen konnte, aber er orientirt andererseits so vortrefflich über das Zeitalter und die Kenntnisse Shakespeares in medicinischer Beziehung, daß ich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen kann, dies hier dankend anzuerkennen und auf genannten Vortrag für diesen Zweck besonders aufmerksam zu machen. Am bedeutendsten von allen tritt der Vortrag des Herrn Dr. Carl Stark „König Lear, eine psychiatrische Shakespeare = Studie

(Stuttgart 1871)“ hervor, welcher in eingehender Weise die irrenärztliche Seite der einen Hauptfigur unseres Dramas behandelt. Ich habe, obgleich meine Arbeit bereits druckfertig war, ehe ich mich in den Besitz dieses Vortrages setzen konnte, die Ergebnisse desselben mit denen meiner Abhandlung gewissenhaft verglichen und bin nach möglichst gerechter Prüfung schließlich in der Absicht der Veröffentlichung meiner kritischen Arbeit nicht nur nicht gehemmt, sondern noch bestärkt worden. So große Vorzüge nämlich auch die Schrift des Herrn Dr. Stark nach der psychiatrischen Seite hin hat — und Niemand kann dieselben mehr anerkennen, als ich — so ist diese Richtung ausdrücklich und eingestandenenermaßen die einzige, welche vom Herrn Verfasser beabsichtigt ist. Es ist die getreue Wiedergabe eines vor einem ärztlichen Publicum, im Stuttgarter medicinischen Vereine, gehaltenen Vortrages, welchen der Herr Verfasser in dieser Arbeit bietet. Er betrachtet darin ausdrücklich unsere Tragödie nur vom psychiatrischen Standpunkte aus und hebt aus dem weiten Rahmen des Dramas, streng den Regeln der Krankheitslehre (Nosologie) folgend, nur die

„poetische Krankengeschichte“ der Hauptperson heraus. Wenn ich nun auch kein allzu großes Gewicht darauf lege, daß auch in rein ärztlicher Beziehung ich in einigen Punkten zu wesentlich anderen Resultaten gelangt bin (ich verweise hier nur auf das Kapitel meiner Arbeit betreffend das Herzleiden Lear's, auf meine Auffassung des Ausbruchs der Seelenstörung unmittelbar mit dem Abgange Lear's am Schlusse des zweiten Aktes, auf die Deutung der Todesursache), so muß ich doch mit ganz besonderm Nachdrucke es betonen, daß eine bloß medicinisch-technische Betrachtung, eine rein psychiatrische Studie zwar einen ungemein großen Genuß für Aerzte, aber nur eine geringe Förderung sowohl für die ästhetische Kritik als für die praktische Kunstausführung bieten dürfte. Soll die ärztliche Kritik unserer Tragödie eine dauernde praktische Wirkung haben, so muß sie, meine ich, Schritt für Schritt mit der ästhetischen Kritik Hand in Hand gehen; das beweist überzeugend der vortreffliche Aufsatz des Herrn Gymnasialdirectors Dr. C. C. Hense, „die Darstellung der Seelenkrankheiten in Shakespeare's Dramen“

(im „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“ 1878, p. 212—247), eine nicht ärztliche, sondern ästhetische Abhandlung, welche es ausdrücklich ausspricht, daß „die Naturtreue der Darstellung“ von Seelenstörungen „noch nicht die ästhetische Berechtigung und Wahrheit einschließt“ und von diesem Gedanken geleitet die Wahnsinnsfiguren Shakespeare's einer eingehenden ästhetisch-kritischen Prüfung unterwirft. Die medicinisch-ästhetische Kritik muß sodann ferner nicht nach nosologischen, sondern nach pragmatischen Principien vorgehen, d. h. dem Gange des Dramas folgen. Sie muß weiter nicht nur die Figur des Haupthelden, sondern alle Personen, die in engere Beziehung zu ihr treten, in ihren Beleuchtungskreis ziehen, also speziell das Gegenbild Gloster, Edgar unter der Maske des Wahnsinnes, Cordelia, Kent, ganz besonders aber den Narren und seine Reden behandeln, welchen ein geistreicher Schriftsteller nicht mit Unrecht „das Gewissen Lear's“ und „die Brille, durch die wir in Lear's Innerem lesen“, genannt hat. Und endlich muß eine solche kritische Arbeit nicht auf

eine Uebersetzung allein sich stützen, sondern in steter Fühlung mit der Urschrift, mit den eigenen Worten des Dichters bleiben, mit den Resultaten der Textkritik in Bekanntschaft treten, ja, wo es noth thut, vielleicht selbstständig eine textkritische Entscheidung zu treffen wissen.

Wie weit ich schließlich von dem mir gesteckten Ziele zurückgeblieben bin, weiß ich gewiß selber am besten; daß ich ihm aber mit Hingebung und Liebe entgegengestrebt habe, das wird der aufmerksame und gerechte Leser, so hoffe ich, anerkennen und in der Schwierigkeit der Aufgabe die Berechtigung meiner Bitte um freundliche Beurtheilung finden.

Eines aber wird, wie aus meiner Monographie über Ophelia, auch durch die vorliegende über den König Lear wohl sicherlich erreicht werden, der Beweis der Nothwendigkeit einer combinirt medicinisch-ästhetischen Kritik poetischer Wahnsinnsfiguren.

Gelingt mir dieser Beweis durch die vorliegende Abhandlung in solchem Grade, daß mir, wie über Ophelia, so hier über König Lear öffentlich und privatim Anerkennungen zugehen:

so will ich nicht zögern, mein bereits angekündigtes systematisches Werk „Seelenstörung in der Poesie“ baldigst der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Danzig, im August 1881.

Der Verfasser.

Einleitung.

Zweck und Inhalt des Trauerspiels „König Lear“ ist es, nach meiner Meinung: der Welt im klaren Spiegel der dramatischen Kunst die unheilvollen Folgen vor Sinn und Gemüth zu führen, die aus der unnatürlichen Verletzung der heiligsten, d. h. der natürlichsten Pflichten, der Familienpflichten erwachsen. Es wird nämlich in diesem Drama der unnatürliche Bruch aller Bande der Familie dargestellt, speziell in ihren Folgen bis ans Ende ausgeführt die Verletzung der Pflichten

der Eltern gegen ihre Kinder,
der Kinder gegen ihre Eltern,
der Geschwister gegen einander und
der Gatten gegen einander.

Der große Dichter verkörpert uns diese Verbrechen gleichzeitig in verschiedenen Gruppen, weiß jedoch deren Schicksale, in höchster Kunst-

vollendung, zu einer einheitlichen Handlung zu verwickeln, die er stetig fortschreitend zu hochtragischer, befriedigender Lösung bringt!

Die Elternpflicht verletzen und büßen schwer dafür: König Lear und Graf v. Gloster.

Der Erstere enterbt und verstößt in frankhafter Härte seine jüngste Tochter Cordelia, mehr den heuchlerischen Worten der beiden älteren Kinder, Goneril und Regan, trauend, als dem schlichten Sinne seines Lieblinges. Nach der Abdankung wird der greise König gar bald durch den Undank und die ehrkränkende Behandlung jener bevorzugten Töchter zur leidenschaftlichsten Entrüstung, zur Reue und Scham, zu Krankheit an Leib und Seele bis zu Wahnsinn und Tobsucht gebracht, und alles über ihn hereinbrechende Unglück wird als die unmittelbare Folge seiner unseligen That der Ungerechtigkeit dargestellt. Er stirbt auch in erneuter Geistesnacht, nachdem er noch den Schmerz hat erleben müssen, daß eben jenes verstößene Kind, das seine Ketterin aus Wahnsinn und Kriegesnoth geworden, im Auftrage des Günstlings seiner ruchlosen Töchter vor seinen Augen frech gemordet wird.

Der Graf von Gloster hört auf die verleumderischen Einflüsterungen seines eigensüchtigen Bastardsohnes Edmund gegen seinen Sohn Edgar, welcher, in höchster Todesbedrohung, fliehen und um sein nacktes Leben zu retten, als „Tollhaus-Bettler Thoms“ unter der Maske des Wahnsinns unerkannt auf öder Haide hausen muß. Durch elende Tücke und Verrätherei des bevorzugten Edmund wird aber Graf Gloster, der sich des kranken Lear annimmt, des Hochverraths bezichtigt, dafür von dem eignen Herrscher, dem Herzog von Cornwall, geblendet, und aus seinem Schlosse, der Wirth vom Gaste, verstoßen. Erst jetzt erkennt er seine Schuld gegen Edgar und will sich den Tod geben. Aber das verstoßene Kind, der „arme Thoms“, der unerkannt und für ihn bittend, ihn auf sein Verlangen bis zum Felsen von Dover gebracht, rettet ihn vor dem in voller Vernunft geplanten Selbstmord, schützt und hütet ihn vor Gefangenschaft und bringt ihn vor naher Schlacht in sichere Obhut. Hier endigt das Uebermaß der Freude, als Edgar sich vor dem Entscheidungskampfe dem Vater zu erkennen

giebt, das Leiden und Leben des schwergeprüften Gloster.

Die Kindespflicht verletzen und sündigen zugleich gegen ihre Geschwisterpflicht die beiden älteren Töchter Lear's und Edmund, Gloster's Bastardsohn.

Erstere buhlen beim Akte der Abdankung ihres greisen Vaters mit heuchlerischen Liebesworten um seine Gunst, behandeln ihn aber nachher, mit einander gegen ihn conspirirend, auf so empörende, ehrkränkende Weise, daß er ohne Obdach und haarhüptig in finsterner Nacht bei wildestem Orkane die öde Haide suchen muß. Sie sündigen ferner gegen ihre Geschwisterpflicht, nicht nur gegen Cordelia, ihre jüngste Schwester, die sie in Kränkung haben ziehen lassen, sondern auch gegen einander. Sie befehden einander und gehen schließlich, um den gemeinsamen Buhlen, jenen neuen Bastard-Grafen Edmund eifernd, in ihren Ränken und Gelüsten unter, noch den Sieg der Gerechtigkeit sehend. Goneril mordet ihre Schwester Regan heimlich durch Gift und erdolcht sich dann später, hochverrätherischer und ehebrecherischer Pläne überwiesen.

Edmund welcher gleichfalls seine Kindes- und Bruderpflicht aufs schmäglichste verletzt, Alles, um sich zum Grafen von Gloster erhoben zu sehen, geht in diesem seinem unnatürlich-ehrgeizigen Streben unter. Er fällt in ritterlichem Zweikampfe, gleichsam im Gottesgericht, von der Hand seines edeln Bruders, und stirbt, nicht ohne vorher seine Sündenlast in ihrer ganzen Schwere bekannt zu haben.

Endlich auch den Bruch ehelicher Bande zeigt uns die Tragödie in dem Bilde jener Goneril, der älteren und ruchloseren von den beiden undankbaren Töchtern Lear's. Mit dem edeln Herzog von Albanien vermählt, dessen Milde ihr zuerst Schwäche scheint, erfährt sie gar bald bei ihrem schamlosen Vorgehen gegen ihren Vater die Charakterstärke des Gatten. Und da sie erkennt, daß derselbe ihr in dem Streben nach der Alleinherrschaft, in ihren Ränken gegen Regan, im Wege steht, verlobt sie sich bei Lebzeiten ihres Gatten mit Edmund, dem ehrgeizigen Bastard von Gloster, und stellt durch diesen ihm nach dem Leben. Doch Albanien entdeckt und vereitelt alle ihre ferneren Ränke, indem er sie sammt

ihrem Buhlen ehebrecherischer und hochverrät-
terischer Pläne überführt und als Gefangene erklärt,
worauf sie in verstocktem Troke sich selber den
Tod giebt.

Der Dichter giebt nach seinem Plane für die
Verbrechen gegen die heiligsten, natürlichsten
Pflichten, der Pflichten gegen Eltern, Kinder,
Geschwister und Gatten, die Strafe der Gerechtig-
keit eben mittels des „Werkzeuges“ dieser Ver-
brechen, und so gilt für Alle, was er dem siegenden
Edgar in den Mund legt:

„Die Götter sind gerecht: aus unsern Lüsten
„Er schaffen sie das Werkzeug, uns zu
geißeln*.“

*) Als Text wird überall in dieser Monographie die in Deutsch-
land gangbarste Uebersetzung von Schlegel und Tiedt citirt
werden. Wo ich eine andere zu Hilfe nehme, werde ich sie ausdrücklich
nennen. — Zum Studium diene der Urtext nach der II. Ausgabe
von Alexander Dyce (Leipzig, Tauchnitz, 1868) und dieser Urtext
ist überall da, wo eine andere Angabe fehlt, in den Citaten gemeint.
An schwierigen Stellen wird aber auch die Ausgabe von Delius,
(Sh.'s Werke herausgegeben und erklärt von Nicolaus Delius. Elber-
feld 1872), dann aber mit der ausdrücklichen Bezeichnung (D.) heran-
gezogen werden. Für das Studium der Textkritik empfehle ich ferner:
Delius, über den ursprünglichen Text des King Lear (im Jahrbuch
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft X 50); A. Schmidt, zur Text-
kritik des King Lear (Königsberg 1879), sowie desselben Autors
King Lear mit deutschen Anmerkungen (Berlin, Weidemann).

Zu diesen Bildern unnatürlicher Verbrechen giebt uns der Dichter die herrlichsten Gegenbilder: in Cordelia, in Edgar die erhabensten Beispiele rührender Kindesliebe, und in den Grafen von Kent und von Gloster zwei hehre Beispiele trotz aller Unbill felsenfester Vasallentreue gegen den König.

Und alle diese Personen und Gruppen, mit ihrem Hasse und ihrer Liebe, ihrem Streben und Irren, weiß der Dichter in den Strom einer großen Handlung zu bringen, weiß ihre Schicksale künstlerisch und gerecht mit einander zu verflechten und endlich das ganze Kunstwerk einem befriedigenden Ende zuzuführen.

Wie aber eine Gewitterwolke daherzieht, zuerst dem Auge fern und wenig beachtet am Horizonte emportaucht, dann größer werdend schnell heraneilt, bis sie Unheil drohend und unheimlich schwer über unsern Häuptern lastet, endlich sich entladet in flammenden Blitzen und mit Donnerstimme redet zu allen Mächten der entfesselten Natur, spät erst Ruhe gebend der zagenden Erde — also auch die Seelenstörung Lear's in dieser Tragödie! Mit dem Beginn des Stückes sammeln

sich die Elemente, und häufen sich dem geistigen Auge sichtbar in zwei Akten an, drohend und gewiß steht jeden Augenblick die Explosion bevor, dann endlich erfolgt die Entladung in den Paroxysmen der Tobsucht, in den zündenden Blitzen des Wahnsinns — immer wieder, nach kleinen Pausen rollt der Donner und flammt der Blitz und spät, am Schlusse der Tragödie erst, hat das Ungewitter der Seelenstörung ausgetobt!

Der Wahnsinn Lear's ist also zwar über den ganzen Inhalt des Dramas verbreitet, aber er ist nicht der Inhalt des Stückes: er ist nur ein großartiges künstlerisches Mittel, die tragische Wirkung zu erhöhen!

Edgar's verstellter Wahnsinn sodann ist zwar schon als eine für den Fortgang der Handlung nothwendige Episode*) voll berechtigt, der Dichter benutzt ihn aber künstlerisch noch zu einem andern Zwecke, nämlich um dem echten Wahnsinne des Königs aufs kräftigste zu sekundiren und so dessen tragische Wirkung zu verstärken**), wie er auch den geblendeten Gloster zu äh-

*) Vgl. Aristoteles Poetik Cap. 17. § 4.

**) In den Scenen 4 und 6 des dritten Aktes.

lichem Zwecke wohl zu verwenden weiß. *) Den wirksamsten und zugleich rührendsten Contrast aber schafft der Dichter durch die Figur des Narren an der Seite des Königs **): Während unter der Schellenkappe der Narrheit die tief-ernsteste Philosophie des Lebens ihre goldenen Lehren giebt, hören wir aus dem Munde der gekrönten Majestät die Delirien des Wahnsinns; und dieser Contrast ist wahrlich ein Meisterstrich in dem großen Gemälde „König Lear“.



*) In der 6. Scene des 4. Actes.

***) In der 4. und 5. Scene des I. Actes, ferner in der 4. Scene des II. Actes, endlich in der 2., 4. und 6. Scene des III. Actes.



Ausführung.

A.

Lear.

I.

Die ursächlichen Momente seiner Seelenstörung.

Wie in der Einleitung erörtert wurde, war es der Plan des Dichters, den Haupthelden seines Trauerspiels in Wahnsinn versinken und darin umkommen zu lassen. Es war daher seine Aufgabe, die ganze Persönlichkeit, die Individualität desselben so zu veranlassen, so zu charakterisiren, daß der endliche Ausbruch der Seelenstörung nicht nur möglich, nicht nur wahrscheinlich, nein, wie nach einem Naturgesetz als eine Nothwendigkeit erscheint.

Diese Aufgabe, die Motivirung der Seelenstörung Lear's ist dem Dichter, behaupte ich, aufs vollkommenste gelungen; so vollkommen,

wie noch niemals irgend einem dramatischen Dichter bis zu diesem Tage; so vollkommen, daß der medicinische Kenner, der kritische Forscher in staunender Bewunderung das Genie Shakespeare's preisen muß!

Zum Beweise meiner Behauptung bitte ich, der folgenden Betrachtung eingehende Aufmerksamkeit geneigtest geben zu wollen.

Getreu nach der Natur, und ganz wie die Wissenschaft, die ihre Gesetze erforscht, es lehrt*), gruppirt der Dichter körperliche und seelische ursächliche Momente, durch welche das Seelenleben des greisen Königs, ich möchte sagen, vor unsern Augen getrübt, von Stufe zu Stufe verdüstert, bis zur vollendeten Nacht verfinstert wird. Und trotz der treuesten Naturwahrheit**) in der Motivirung werden wir erkennen, daß die

*) Die Beweisraft meiner wissenschaftlichen Sätze zu vermehren, werde ich auch in dieser Arbeit, überall wo es nöthig erscheint, Griesinger's, meines vereinigten Lehrers, eines der bedeutendsten Autoren auf dem Gebiete der Seelenkrankheiten, „Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten, 1871“, citiren oder darauf verweisen.

**) Ueber die Nothwendigkeit der Naturtreue in der Poesie und ihr Verhältniß zur ästhetischen Schönheit vergleiche man die noch heute und immer maßgebenden Regeln des Aristoteles (Poetik Cap. 25) deren hierauf bezüglichen Inhalt ich in meiner Arbeit „Ophelia“ S. 39, Anm. wiedergegeben habe.

ästhetische Schönheit in der Verkörperung dieses allmählichen Erkrankens nirgends auch nur im leisesten verletzt ist: im ganzen Verlaufe der beiden ersten Akte ist hauptsächlich nur dieses Erkrankte dargestellt, und dennoch können wir unser Auge nicht ermüdet abwenden von diesem Bilde, dennoch nimmt er, der greise Lear mit seinem Körper- und Seelenschmerz, fast allein Herz und Sinn gefangen, wir fühlen mehr und mehr unser Interesse für ihn im Wachsen.

Gleich mit dem Beginne des Dramas läßt uns der Dichter in seinem Helden eine Persönlichkeit erkennen, die körperlich und geistig zwar noch gesund, doch schon die, wenn auch entfernte Möglichkeit einer Seelenstörung in sich trägt.

(1). König Lear ist ein Greis von über achtzig Jahren. (Diese seine Altersstufe erfahren wir zwar nur aus seinem eigenen Munde, an einer späteren Stelle des Trauerspieles,*) doch dürfen wir diesem Ausspruche ruhig glauben; denn erstens macht er daselbst jene Angabe in

*) IV. 7.

genügender Klarheit des Geistes, in der Genesung, und zweitens wird derselben nirgends widersprochen, was als Beweis gelten muß von des Dichters Willen, daß dieser positiven Angabe Glauben geschenkt werde.) Hat nun auch das hohe Alter die Körperkraft Lear's kaum anzutasten vermocht, seine Hünengestalt noch nicht gebeugt, das Feuer seines Auges nicht gelöscht; seiner Seele hat es ganz gewiß, wie es mit jedem Sterblichen thut, eine Eigenschaft genommen, nämlich die Leichtigkeit, sich ohne Weiteres in neue, ungewohnte Verhältnisse schnell einzuleben. Ist aber die Schwierigkeit der Anpassung an neue Lebensbedingungen für jeden andern Menschen in so hohem Alter schon eine außerordentlich große, so wird sie für Lear mit seinem Charakter, wie ihn der Dichter schon in den ersten Scenen vor uns entfaltet, zur absoluten Unmöglichkeit.

(2.) Denn, vergißt es auch Lear selber bei dem Plane seiner Abdankung, wir dürfen es nicht vergessen, daß ein ganzes Leben unumschränkten Regimentes hinter ihm liegt. Er ist sein Leben lang gewohnt, seine kurzen Befehle ohne Wider-

rede schnell vollzogen zu sehen. Nicht ohne Absicht versetzt ihn der Dichter überdies in die weit entlegene, sagenhafte heidnische Zeit, in der die wilde Leidenschaftlichkeit der vorhistorischen Geschlechter noch nicht durch Glauben und Gewissen eingedämmt ist; nicht ohne Grund setzt er ihn ferner auf einen Thron des altbrittannischen Reiches, wohin die Gesittung des civilisirten Südens noch nicht gedrungen ist. So haben Geburt und Lebensstellung, Erziehung, Religionsform und Kulturstufe, alle diese Umstände im Vereine mit dem angeborenen Naturell seines cholерischen Temperaments dazu beigetragen, den König Lear zu dem Manne zu machen, wie er sich uns schon in den ersten Scenen deutlich offenbart: zu einem eigenwilligen, herrschsüchtigen, in Hastigkeit und Leidenschaftlichkeit in höchstem Maße sich überstürzenden Charakter; zu einem Manne, der ohne vorherige genaue Ueberlegung zur That überzugehen gewohnt ist; der ohne allseitige Erwägung der Folgen schon im Planen einer Handlung dieselbe ausführt; der vernünftigen Einwänden nicht nur unzugänglich ist, sondern ihnen auch herrischen Trotz und despotischen Born entgegensetzt.

Es gewinnt daher jenes unkindliche Wort über den Charakter Lear's aus dem feindseligen Munde Gonerils*):

„Schon in seiner besten und kräftigsten Zeit war er zu hastig: wir müssen also von seinen Jahren nicht nur die Unvollkommenheiten längst eingewurzelter Gewohnheit erwarten, sondern außerdem noch den störrischen Eigensinn, den gebrechliches und reizbares Alter mit sich bringt“, —

die vollste Glaubwürdigkeit.

Andererseits muß aber zur Vervollständigung des Bildes, das wir uns von dem Charakter Lear's machen müssen, erwähnt werden, daß uns der Dichter über das Vorleben seines Helden sonst absolut nichts Nachtheiliges auch nur andeutet; im Gegentheil ist der Schluß gerechtfertigt, daß wenn Männer von dem Gewichte und Gehalte eines Kent, eines Gloster trotz aller Leiden mit so fester Treue, mit so hoher Selbstverleugnung an dem Könige in seinem Unglücke hängen, sein Vorleben in seinen Hauptzügen ein

*) In dem Dialoge der beiden Schwestern am Ende der 1. Scene des I. Aktes.

hervorragend tüchtiges und mannhaftes, der königlichen Majestät würdiges gewesen sein muß.

(3.) Und dieser, sein ganzes Leben lang an Herrschaft und unumschränkte Willkür gewöhnte Mann mit dem geschilderten Charakter, mit der noch ungebrochenen physischen Kraft, — dieser Mann, der nach Allem uns so wenig Aussicht giebt, daß er das Aufgeben seiner Herrschermacht, die Unterwerfung unter den Willen Anderer, die Anpassung an neue widrige Verhältnisse je zu ertragen lernen wird, — dieser Mann hat den Gedanken gefaßt, seinen Töchtern Regierung und Reich getheilt zu übergeben, selber abzutanken, sich in Abhängigkeit zu begeben! — hat sich entschlossen, fortan bei seinen Kindern Wohnung und Kost zu nehmen und von seiner Herrschermacht nur Titel und Ehren für sich zurück zu behalten! Ohne an die möglichen Folgen zu denken, schreitet er sofort in Hast zur That, die seiner Eigenliebe als zärtlichem Vater schmeichelt.

Der feierliche officiële Akt der Abdankung und Theilung des Reiches geht vor sich. Obgleich nun bereits vorher von ihm bestimmt und genau abgemessen ist, was und wie viel jede der drei

Töchter erhalten soll, hat er die Laune, seiner Vaterliebe vor versammeltem Hofe erst noch gewissermaßen ein Fest geben zu wollen. Seine Töchter sollen ihm vorher das Maß ihrer Liebe zu ihm bezeichnen, nach diesem werde er auch seine Gaben bemessen. Offenbar ist der ganze Einfall nur heitere, joviale Laune; glaubt er doch, daß alle seine Kinder ihn gleich sehr lieben! Um so mehr überrascht ihn daher der Ernst, mit dem seine jüngste und liebste Tochter Cordelia ihrerseits die Sache auffaßt, nachdem seine beiden älteren Töchter seiner Eigenliebe in heuchlerischen Worten aufs höchste geschmeichelt haben. Im ersten Erstaunen heißt er dieselbe noch einmal sprechen, ihre Rede zu bessern; und als sie ihm erklärt, daß, wenn sie sich vermähle, ihr Gatte die Hälfte ihrer Liebe mit sich nehmen werde, da hat der aufbrausende Zorn in seiner Seele schon eine solche Höhe erreicht, daß er gar nicht mehr fähig ist, die schlichten, tief empfundenen und wahren Worte seines Lieblings zu verstehen; daß sein bisheriges Gefühl der Liebe grade für dies Kind vollständig vernichtet erscheint; daß er die Ladung seines Ingrimms sofort in Fluch,

Enterbung und Verstoßung über dasselbe ausströmen läßt. Noch mehr, sein Zorn hat eine so nachhaltige Kraft erlangt, daß er endlich auch den edlen Herzog von Kent, der ihm wegen des schreienden Unrechtes am Kinde Vorwürfe zu machen wagt und aus treuer Liebe zum Königshause dringend zum Widerruf mahnt, für einen Rebellen erklärt und ihn bei Todesstrafe aus dem Reiche verbannt.

Abdankung, Verstoßung Cordeliens und Verbannung Kents geschehen fast in derselben Minute und machen so in ihrer Aufeinanderfolge und Combination auf uns fast den Eindruck einer einzigen That, einer unsrerseits zwar erklärbaren, aber immerhin nicht gerechtfertigten, verdammenswerthen That: wir erkennen in ihr die „tragische Schuld“ des Helden.

Aber noch aus einem andern Gesichtspunkte müssen wir diese That betrachten. Da nämlich aus ihr gar bald für das körperliche und geistige Leben des verblendeten Königs die unheilvollsten Folgen hervorgehen, welche zu ursächlichen Momenten seiner späteren Seelenstörung werden, so bildet diese That, die Abdankung und Verstoßung

Cordeliens, ebenfalls eine Mitursache des Leidens (in unserer Reihenfolge der ursächlichen Momente die dritte).

Den Gliedern einer Kette fast vergleichbar, geht hier aus beinahe jedem ursächlichen Gliede ein weiteres ursächliches Mit-Glied hervor: aus der Reizbarkeit des Charakters die Verstoßung Cordeliens; daraus, wie wir sofort wahrnehmen werden, die heftigsten Konflikte der Seele; und in deren Gefolge ein um sich greifendes schweres körperliches Leid, eine Herzkrankheit.

Die angedeuteten Folgen jener Verstoßung lassen nicht lange auf sich warten, sie brechen gar bald nach dem Fortzuge der Tochter, die Frankreichs hochsinniger König, den Adel ihrer Seele erkennend, als seine Gattin heimführt, mit furchtbarer Wucht, Schlag auf Schlag, auf das greise Haupt des unglücklichen Lear herein.

(4.) Die Behandlungsweise nämlich, die der königliche Greis sammt seinem Ritter-Gefolge an den Höfen der beiden nunmehr je eine Reichshälfte regierenden Töchter sowohl Seitens dieser selbst, als auch, in deren Auftrage, Seitens ihrer Untergebenen erfährt, ist eine so überaus unfind-

liche, undankbare und geradezu ehrfränkende, daß gar bald die heftigste Reue über seine Abdankung und besonders über die Verstoßung seines Lieblings, die tiefste Scham, die mächtigste Empörung über das unnatürliche Gebahren seiner undankbaren Töchter die Herrschaft über sein Seelenleben erlangen.

Schon am Hofe Goneril's, der ältesten Tochter, welche nach dem Wortlaute der Abdankungsurkunde dem königlichen Vater den ersten Monat Aufnahme zu gewähren hat, beginnen diese Seelenkämpfe. In heftigster Gemüthserschütterung ob der ehrenrührigen Behandlung sowohl seiner Person als seiner Ritter, deren Zahl eigenmächtig und vertragswidrig auf die Hälfte gekürzt ist, verläßt er ihr Schloß, der unnatürlichen Tochter als letztes Wort den unnatürlichsten Fluch des Vaters, den Fluch der Unfruchtbarkeit zurücklassend!

Aber wie heftig muß es bereits in seinem Busen toben, welche Qualen schon seine Seele martern, wenn er Worte rufen kann, wie diese*):

*) I. 4.

„Weh, wer zu spät bereut! —
„Undankbarkeit, du marmorherz'ger Teufel,
„Abscheulicher, wenn du dich zeigst im Kinde,
„Als Meeresungeheuer!“ —

und ferner:

„Berruchter Gei'r, du lügst! —
„Mein Volk sind ausgewählt' und wack're Männer,
„Höchst kundig aller Pflichten ihres Dienstes,
„Und die mit strenger Achtsamkeit genau
„Auf ihre Ehre halten. O du kleiner Feh!,
„Wie schienst du an Cordelien mir so greulich,
„Daß du, wie folternd, mein Naturgefühl
„Berrenkt, dem Herzen alle Lieb' entriffest,
„In Galle sie zu wandeln! o Lear, Lear, Lear!“

Und an die Stirn schlagend, fährt er voll
Bitterkeit gegen sich fort:

„Schlag an dieß Thor, das deinen Blödsinn
einließ,

„Hinaus die Urtheilskraft!“ —

Und dann der fürchterliche Fluch:

„Hör' mich, Natur, hör', theure Göttin, hör' mich!
„Hemm' deinen Vorsatz, wenn's dein Wille war,
„Ein Kind zu schenken dieser Creatur! —
„Unfruchtbarkeit sei ihres Leibes Fluch! —

Sein Entschluß ist schnell gefaßt: noch blieb ihm ja Regan, seine andere Tochter, zu ihr will er, sofort.

„Ich hab' noch eine Tochter,
„Die ganz gewiß mir freundlich ist und liebeich.
„Wenn sie dieß von dir hört, mit ihren Nägeln
„Zerfleischt sie dir dein Wolfs Gesicht. Dann
findst du

„Mich in der Bildung wieder, die du denkst,
„Ich habe sie auf immer abgeworfen;
„Du sollst, das schwör' ich dir.“

Er baut nun ganz auf Regan, ja, ihm kommt der Gedanke, durch sie die wortbrüchige Goneril abzusetzen: es deutet darauf sein für sich gesprochenes:

„Ich will meine Natur vergessen. Solch' gütiger Vater!“ —

und später:

„Mit Gewalt muß ich's wiedernehmen.“

Zorn und Unmuth übertoben aber vorläufig jede klare Ueberlegung:

„Scheusal Undankbarkeit!“

fährt ihm wie unwillkürlich mitten durch den Ideengang; und mit solchen abgebrochenen, vor

sich hin heftig herausgestoßenen Worten erleichtert er sein durch Ingrimms schwer belastetes Gemüth zwar für jetzt noch einigermaßen, aber er hat bereits in diesem Gemüthsturme die Gefahr, die seinem Geiste droht, erkannt, er fühlt das Krauschen der Fittiche herannahenden Wahnsinnes und fleht daher voll Angst zum Himmel:
„O schüzt vor Wahnsinn mich, vor Wahnsinn,
Götter!

„Schenkt Fassung mir, ungerne wär ich wahnsinnig*.“

In dieser Gemüthsverfassung verläßt er den Ballast, um zu Pferde seine Tochter Regan, seine letzte Hoffnung, aufzusuchen.

Während der Vorhang nun niederrauscht, ist des Zuschauers Herz von Furcht und Mitleid, nicht von Hoffnung erfüllt; er sieht den Wahnsinn noch näher schon, als Lear selber, er hat ja keine Hoffnung auf Regan, denn er hat das Gespräch der beiden Schwestern gleich nach

*) In dem Wortlaute des Urtextes:

„O, let me not be mad, not mad, sweet eaven!

„Keep me in temper: I would not be mad!“

ist zugleich seine, noch vorhandene, active Widerstandsfähigkeit ausgedrückt.

der Abdankung gehört, er weiß sie eines Sinnes, gleicher Lieblosigkeit; und so ahnt er bereits, daß der Bote, den der König zur Residenz Regan's behufs Anmeldung vorausgesandt, eine weniger freudliche Aufnahme mit seiner Meldung finden dürfte.

Es kommt jedoch noch viel schlimmer, als er zu ahnen vermag. Dessen wird er sofort inne, sobald der Vorhang zur Eröffnung des zweiten Aktes sich wieder erhoben hat.

Auch Goneril nämlich hatte einen Bedienten, ihren Haushofmeister Oswald, zu Regan gesandt, behufs weiterer Conspiration gegen den Vater.

Mit diesem trifft des unglücklichen Königs eifertiger Bote, sein Diener Cajus, vor dem Schlosse des Grafen Gloster zusammen, worin Regan sammt ihrem Gemahle, dem Herzoge von Cornwall, zu Gaste weilt. Der Diener Cajus ist aber kein Anderer, als der verbannte Graf von Kent, der aus Liebe zu Lear, aus Vasallentreue zu seinem Könige, diesem in fremder Tracht und verstellter Sprache unerkannt die niedrigsten Dienste thut, nur um schützend in seiner Nähe sein zu dürfen. Der edle Kent wittert sofort Verrath, und, unmuthig, wie er über Goneril

und alle ihre Leute bereits ist, insbesondere auch über diesen Haushofmeister Oswald bereits von früher ergrimmt, weil derselbe den König ohne den schuldigen Respect behandelt hat, fängt er Händel mit ihm an und bedroht ihn schließlich mit gezücktem Degen. Auf das Geschrei des Bedrohten erscheinen aus dem Pallaste die fürstlichen Gäste, Regan und Cornwall sammt Wirth und Gefolge und lassen zur Strafe für den Burgfriedensbruch, mehr aber noch, um in dem Boten den König selbst zu beschimpfen, trotz der Gegenbitte Gloster's, den edlen Kent in den Block spannen.

So findet ihn Lear.*) Er kann und will es nicht glauben, daß seine Tochter Regan, sein Schwiegersohn Cornwall es gewesen, die seinem Diener einen so entehrenden Empfang gegeben, und als er endlich nach starrem Widerstreben es glauben muß, da fühlt er auch sofort, wie sehr dieser Schimpf ihm selber, seiner eigenen Person gelten solle:

„Sie durstens nicht;
„Sie konntens, wagtens nicht; 's ist mehr als Mord,
„Die Ehrfurcht so gewaltsam zu verletzen,“ —

*) II. 4.

und die herbe Pein dieser Einsicht ruft, nach allen früheren Seelenqualen, den ersten Ausbruch eines neuen, eines körperlichen Leidens hervor, eines Herzleidens!

(5.) Dieses körperliche Herzleiden, das fünfte Glied in der Kette der ursächlichen Momente des späteren Irreseins, muß ich als ein höchwichtiges, für den baldigen Eintritt des Wahnsinns sehr bedeutungsvolles ursächliches Moment ganz besonders herausheben und in voller Ausführlichkeit hier erörtern. Gerade dem ärztlichen Kritiker*) liegt es ob und geziemt es, darauf aufmerksam zu machen, daß der Dichter nicht ohne Grund an mehreren, und zwar an acht Stellen im Drama deutliche Hinweise auf eine Herzerkrankung bei unserm Helden gegeben hat. Da dieses Herzleiden, wie auch aus der landläufigen Darstellung der Rolle Lear's hervorzugehen scheint, weniger bekannt sein dürfte, muß ich um so mehr auf dasselbe und seine Bedeutung im Stücke eingehen.

Zunächst will ich diejenigen Stellen im Drama, aus denen ich das Herzleiden ersehe, hier ge-

*) Dieses körperliche Herzleiden ist, allen bisherigen ärztlichen Kritikern unserer Tragödie entgangen; auch in Dr. Stark's „psychiatrischer Shakespeare-Studie“ findet es sich nicht.

sammelt und im Zusammenhange vorführen, alsdann soll versucht werden, aus den wenigen Andeutungen des Textes die nähere Bezeichnung der Krankheitspezies, die Diagnose der speziellen Herzkrankheit, soweit dies möglich, zu eruiren, und später, bei der wissenschaftlichen Würdigung aller fünf genannten ursächlichen Momente, werde ich auch die Bedeutung und den Einfluß dieses Herzleidens auf die Erzeugung des Irreseins Lear's zu erklären haben.

Voll Ingrimme mußte der unglückliche König die Beschimpfung seines Dieners als seine eigene anerkennen, und jetzt, in diesem Moment, fühlt er den ersten Schmerzensanfall seines Herzübels; er ruft voll Angst:

(1.) „O wie der Krampf mir auf zum
Herzen schwillt! —
„Hinab, aufsteigend Weh! Dein Element
„Ist unten!“ —*)

*) Im Urtext:

„O, how this mother swells up toward my heart!
„Hysterica passio, — down, thou climbing sorrow,
„Thy element 's below!“ —

Ueber die Bedeutung und Würdigung dieser Worte für die Diagnose des speziellen Herzleidens s. später S. 59.

Der Anfall geht vorüber, er will seine Tochter Regan sprechen, auf daß sie sich vor ihm verantworten, und geht selbst ins Schloß. Nicht vorgelesen, kehrt er mit Graf Gloster zurück und heißt denselben in empörter Leidenschaftlichkeit seine beiden Kinder sofort vor ihn zu bringen:

„Geht: sagt dem Herzog und seinem Weib, ich
wollte

„Sie sprechen, jetzt, alsbald; heiß sie erscheinen,
„Sonst schlag' ich an der Kammerthür die Trommel,
„Bis sie den Schlaf zu Tod geschreckt,“
und dieser Leidenschaftlichkeit folgt unmittelbar
der zweite Anfall:

(II.) — „Weh mir, mein Herz! Mein
schwellend Herz! —
Hinunter!“*)

Endlich kommen die Verlangten, und gleich, wie er nur über die undankbare Goneril seine Klage beginnen will, nimmt ihm die Herzbe-
klemmung fast den Athem, raubt ihm die Sprache, die nur in abgebrochenem Satze, un-
verständlich sich bemüht:

*) Im Originale:

„O me, my heart, my rising heart! — but, down!“

„Geliebte Regan,
„Deine Schwester taugt nicht! — O, sie
band mir, Regan,
„Scharfzahn'gen Undank, gleich dem Geier,
hier“ —

(Auf sein Herz zeigend.)

(III.) „Ich kann kaum sprechen — nimmer
wirst du's glauben,
„Mit wie entartetem Gemüth, — o Regan!“

Doch diese macht Ausflüchte; sie kann und will den Vater jetzt nicht aufnehmen, und es entsteht zwischen ihr und der frech hinzu kommenden Goneril jenes ekle Ueberbieten in Kränkungen und Bitterkeiten, daß endlich der gequälte Greis, der den Himmel um Geduld anfleht, weil das Maß seiner Leidensfähigkeit überfüllt sei, der die Thränen gewaltsam zurückhaltend, nach innen weinen muß, sein Herz auf's Neue erbeben fühlt. Schon bei den beleidigenden Worten Goneril's:

„Was fehlt ich denn?
„Nicht alles ist ja Fehl, was Thorheit meint
„Und Überwitz so nennt“ —

fühlt er seinen Herzkrampf wieder und giebt in wenigen, aber bezeichnenden Worten Ausdruck

hievon; allein in unserer üblichen Uebersetzung:

(IV.) „Ihr Sehnen seid zu starr,
„Noch reißt ihr nicht?“ —

ist der Urtext nicht genau, nicht richtig wiedergegeben. *)

Und schließlich das widerliche und empörende Gezänk seiner unnatürlichen Kinder beschließend, ruft er in leidenschaftlichster Erregung aus:

„Gebt, Götter, mir Geduld, Geduld thut Noth! —
„Ihr seht mich hier, 'nen armen, alten Mann,
„Gebeugt durch Gram und Alter, zwiefach elend! —
„Seid ihr's, die dieser Töchter Herz empört
„Wider den Vater, nährt mich nicht so sehr,
„Es zahm zu dulden; weckt mir edeln Zorn!
„O laßt nicht Weiberwaffen, Wassertropfen,
„Des Mannes Wang' entehren! — Nein, ihr
Teufel,

*) Im Urtext heißt es nämlich:

„O sides, you are too tough;

„Will you yet hold?“

Da nun sides hier die Brustseite, „den Körpertheil bezeichnet, welcher Bear's in Zorn und Schmerz anschwellendes Herz einschließt, der also eigentlich bersten müßte“ (s. Delius Ausgabe, p. 455, Anm. 53 zu dieser Stelle), so ist Max Moltke's Uebersetzung obiger Verse:

„O Herz, du bist zu fest!

„Hältst noch?“

vorzuziehen.

„Ich will mir nehmen solche Rach' an euch,
„Daß alle Welt — will solche Dinge thun —
„Was, weiß ich selbst noch nicht; doch soll'n
sie werden

„Das Grau'n der Welt. Ihr denkt, ich werde
weinen?

„Nein, weinen will ich nicht.

(v.) „Wohl hab' ich Fug zu weinen; doch dies Herz
„Soll eh' in hunderttausend Scherben
splintern,

„Bevor ich weine.“

Dann kehrt er auf immer den ungerathenen
Töchtern den Rücken — er hat keine Kinder
mehr, steht nun elend ganz allein, — er enteilt,
und aus seinem Abschiedsworte:

„O Narr, ich werde rasend“*)

hören wir noch heraus, wie ganz er sich der
nahen Gefahr bewußt ist, die seinem Geiste droht.

Die eben citirten 5 Stellen des Textes mögen
hier genügen, um aus dem Stücke selbst meine An-
sicht von dem Auftreten eines neuen, eines

*) Im Originaltext:

„O fool, I shall go mad!“

Das heißt allgemeiner, als in der obigen Uebersetzung, soviel als „ich
werde den Verstand verlieren, wahnsinnig werden.“

förperlichen, eines Herzleidens bei unserm Helden zu beweisen:*) Wer dieselben vorurtheilslos neben einander prüft, kann unmöglich anderer Meinung sein; und wem etwa ihre gar zu ge-

*) Noch 3 andere Stellen sind vorhanden, würden jedoch in der einmal festgesetzten Ordnung unserer Betrachtung, die möglichst genau dem Gange des Dramas zu folgen hat, wenn ich sie oben einreichte, störend wirken; sie seien daher hier erwähnt:

(VI.) [In der 2. Scene des III. Actes

„— mir blieb ein Stüdchen
„Vom Herzen noch“, —

Ferner:

(VII.) in der 4. Scene des III. Actes:

„Willst du das Herz mir brechen?“

So die landläufige Uebersetzung der Stelle, allein der Urtext:

„Wilt break my heart?“

ist, gesprochen, doppelsinnig; er kann bedeuten:

„Willst brechen, mein Herz?“

und wie in der gewöhnlichen Uebersetzung:

„Willst du das Herz mir brechen?“

Jedenfalls versteht Kent die Frage als an ihn gerichtet und antwortet:

„Mein eignes eh'r.“

Die Ausgabe von Steevens zieht erstere Bedeutung vor und hat im Texte vor dem Nominativ my heart ein Komma (D. p. 461, Num. 1.)

(VIII.) Bald darauf in derselben Scene:

„Der Sturm im Geist

„Raubt meinen Sinnen jegliches Gefühl:

„Nur das bleibt, was hier wütht“, —

d. h. auch in den stürmischsten Affekten, wo ich keine andere körperliche Empfindung habe, bleibt doch der körperliche Schmerz am Herzen mir noch fühlbar. —

NB. Dieses Herzleiden wird auch die sogenannte „nächste Todesursache“ Lear's (in der Schlußscene). —

messene Kürze und Knappheit als Schilderung eines so bedeutenden Leidens nicht einleuchten sollte, dem sei erwiedert, daß erstens diese Kürze der Wiedergabe sowohl in der Natur der Sache liegt, da, wie wir ja sehen, das Leiden in einzelnen, kurz dauernden Anfällen auftritt, als auch künstlerisch geboten ist, weil ein längeres Verweilen bei körperlichen Leidensscenen auf der Bühne immer unschön wirkt; und zweitens sei nicht vergessen, daß ein Drama nicht zum Lesen, sondern zum Sehen geschaffen ist: Der Dichter des Dramas giebt eben in wenigen Worten dem darstellenden Künstler seine Aufgabe, und an diesem liegt es, des Dichters Willen mit seinem Können sinnfällig zu unterstützen.

Wie aber die mimische Kunst das uns beschäftigende Herzleiden Lear's darzustellen hat, werden wir am besten dann verstehen, wenn wir zuvor die Frage gelöst haben: welche specielle Herzkrankheit der Dichter denn im Sinne gehabt haben kann mit jenen Versen; mit andern Worten, wenn wir aus jenen wenigen Angaben die „Diagnose“ der Krankheit eruirt haben; alsdann wird es uns ein Leichtes sein, zu den Worten

des Dichters das Symptomenbild der Wissenschaft und damit das Vorbild für die darstellende Kunst zu geben.

Schon der Nichtarzt ersieht aus jenen Versen, daß das Herzleiden, welchem der Dichter seinen Helden unterwirft, diesen in einzelnen Anfällen (Paroxysmen) trifft, daß diese Anfälle plötzlich, überraschend, namentlich in der Erregung des Affektes kommen, und daß sie, wenn sie da sind, den Leidenden fast vollständig überwältigen. Die Wissenschaft kennt nun seit Langem ein solches Herzleiden als ein Nervenleiden des Herzens und bezeichnet es als *Palpitatio cordis* (deutsch etwa „Herzkrampf,“ doch entspricht dieses Wort nicht vollkommen dem lateinischen, unsere Sprache hat indeß kein jenes ganz deckendes). Hören wir, was einer unserer bedeutendsten Schriftsteller über Herzkrankheiten, Professor Friedreich*), über dieses Leiden lehrt, und prüfen wir an seinen Worten gleichzeitig die Wahrheit unserer Diagnose:

„Die Symptome bestehen“, schreibt der genannte Autor, „in einer paroxysmenweise auf-

*) Krankheiten des Herzens (in Virchow's Handbuch der speziellen Pathologie und Therapie. Erlangen 1861 Bd. V) § 289.

tretenden Steigerung und Beschleunigung der Herzthätigkeit. — Die Paroxysmen, welche — meist nach gewissen Gelegenheitsursachen (psychischen Affekten u. s. w.) auftreten, sind von verschieden langer Dauer, manchmal mehrere Stunden, selbst Tage anhaltend, manchmal sehr vorübergehend und nur für einige Augenblicke bestehend; ebenso variabel sind die freien Intervalle. — — Der Rhythmus der Herzschläge ist gestört, dieselben sind unregelmäßig und aussetzend. Je nach der Intensität des Anfalles mehr oder minder bedeutende Dyspnoe (Athemnoth) mit Nöthigung zu tiefen und seufzenden Inspirationen, mit Gefühlen von Angst und Beklemmung, mit Funkensehen und Flimmern vor den Augen, Ohrensausen, Kopfschmerz und Schwindel. Zittern und Beben des Körpers begleiten oftmals den lästigen Paroxysmus. — Mitunter äußert sich der Anfall weniger durch verstärkte Intensität der Herzthätigkeit, als vielmehr durch die subjektive Sensation rascher, zitternder, flatternder und dabei unregelmäßiger Herzbewegungen, verbunden mit dem Gefühle, als

wolle das Herz herabsinken, als würde es abreißen, als ob es nur noch an einem Faden hinge u. s. w. Hier scheinen die Herzcontractionen wenn auch rascher, so doch unvollständig zu erfolgen; in den heftigeren Graden verbindet sich damit das Gefühl unnennbarer Angst, als ob der Tod herannahende, die entstellten Gesichtszüge sind der Ausdruck des inneren Leidens, der qualvollen Unruhe und präcordialen Beklemmung. Das Gesicht wird kühl und blaß, kühlere Schweiß tritt auf die Stirne, die Extremitäten beben und zittern, der Kranke fühlt Neigung zu Ohnmachten. Nach Beendigung des Anfalles bleibt — unnennbarer Trübsinn, sowie das Gefühl größter Mattigkeit zurück. Die stete Angst und Besorgniß vor der Wiederkehr eines neuen Anfalles quält den Kranken auch in den Intervallen und trübt die Genüsse des Lebens."

Die medicinischen Kenntnisse des Shakespeare'schen Zeitalters in Bezug auf die Herzkrankheiten waren jedoch noch auf sehr niedriger Stufe, waren kaum über das Wissen des

Hippokrates und Galen hinaus gediehen, und zwar aus dem nachweisbaren Grunde, weil der Kreislauf des Blutes, die Thätigkeit und Bedeutung des Herzens und der Blutgefäße noch nicht entdeckt waren. Diese für die Medicin wichtige That der Entdeckung geschah nämlich erst nach dem Tode Shakespeare's. Harvey, sein Landsmann war es, welcher, nach seinen Studien in Padua 1604 nach London zurückgekehrt, (zu einer Zeit, wo unser Dichter wahrscheinlich London verlassen und nach Stratford zurück gegangen war) zuerst im Jahre 1619, also 3 Jahre nach dem Tode Shakespeare's, seine Entdeckung des Blutkreislaufs vortrug und erst im Jahre 1628 durch den Druck bekannt machte*). Erst mit dieser Entdeckung beginnt unsere medicinische Wissenschaft überhaupt, wie speziell unsere Kenntniß vom Herzen und seinen Krankheiten.

Ohne diese exacte Kenntniß des Blutkreislaufes war die richtige Erkennung innerer Krankheiten, ihre Beurtheilung, ihre Sonderung von

*) Seine Schrift: *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*. Francof. 1628.

ähnlichen zc. absolut unmöglich, wie aufmerksam auch im Besonderen die Erscheinungen einzelner studirt wurden. Dazu kommt, daß ein Theil der ärztlichen Zeitgenossen unseres Dichters mehr oder weniger voll theosophischer Schwärmerei war, die Krankheiten als Folge von Sünden, Werke von Dämonen zc. ansah und mit Beschwörungen und Gebeten ihre Heilung unternahm. Nur ein kleinerer Theil der Aerzte verspottete diese Richtung*) und blieb den überlieferten Dogmen des Alterthums, des Hippokrates und Galen, treu. Wesentlich deren Anschauungen sind es, die uns in Shakespeare's Werken begegnen**) und speziell Lear's nervöses Herzleiden erscheint in dieser Auffassung.

So haben wir in unserer Dichtung das merkwürdige Ergebnis, daß die Erscheinungen eines nervösen Herzleidens zwar getreu nach der Natur gezeichnet sind, daß jedoch ihre namentliche Bezeichnung und Deutung der

*) Auch Sh. thut dieß in unserm Stücke, im Bilde des „armen Thomás“, den er Dämonomanie heucheln läßt.

**) Vgl. über die medicinischen Kenntnisse Shakespeare's den Vortrag von Prof. Aubert: Shakespeare als Mediciner (Kostock 1873) p. 14. ff.

heutigen Wissenschaft nicht entspricht. Mit den Namen „Hysterica passio“ und „Mother“ bezeichnet nämlich der Dichter Lear's Herzleiden (Namen, die er in seines Zeitgenossen Harſnet's „Declaration of Egregious Popish Impostors“)“ vorfand), nennt aber an den bezüglichen Stellen immer nur das Herz als das leidende Organ. Als Hysterie erklärt er demnach das Herzleiden seines Helden und läßt es, den Anschauungen seines Zeitalters folgend, auch beim Manne aus den Organen des Unterleibes sich entwickeln**).

*) „Maynie had a spice of the Hysterica passio, as seems, from his youth, he himself terms it the „„Mother““, heißt es bei Harſnet, und ferner: „It riseth of a wind in the bottom of the belly, and proceeding with a great swelling, causeth a very painfull cholick in the stomach and an extraordinary giddiness in the head“ (citirt nach D. p. 453 Anm. 17). Vgl. bezüglich der Ähnlichkeit mit den Anschauungen des Alterthums: Hirsch, de Collectionis Hippocraticae auctorum anatomia“ 2c. (Habilitationsschrift) Berlin 1864, pp. 24—25 u. 31.

***) So sind jene Worte Lear's (S. 47, 48):

„O how this mother swells up toward my heart!
„Hysterica passio, down, thou climbing sorrow,
„Thy element's below!“

(„O wie der Krampf mir auf zum Herzen schwillt!
„Hinab, aufsteigend Weh! dein Element
„Ist unten!“)

und ferner:

„O me, my heart, my rising heart! but down!“

(Weh mir, mein Herz, mein schwellend Herz! — hinunter!)

durch obige ausführliche Auseinandersetzung hoffentlich genügend erklärt.

Der Held des Stückes, Lear, ist also, meiner Ansicht nach, von einem Herzleiden heimgesucht, und soll die Rolle desselben nach der Intention des Dichters dargestellt werden, so muß auch dieses Herzleiden, in seinen wichtigsten Aeußerungen wenigstens, durch das Spiel des Darstellers zu Tage treten. Denn freilich alle jene Symptome, die wir oben geschildert haben, zur künstlerischen Erscheinung zu bringen, wäre nicht nur für den Darsteller unmöglich, sondern auch für den Zuschauer kein Kunstgenuß mehr. So viel jedoch von jenen Symptomen im Spiele wiederzugeben, wie nöthig ist, um dem Zuschauer (nicht bloß durch Worte) die sinnliche Ueberzeugung von der Schwere des Leidens zu verschaffen, ist, glaube ich, die Pflicht und Aufgabe des Schauspielers.

Der Künstler kann sehr wohl hohe Seelenangst ausdrücken: die Mimik seines Gesichtes gebe das Gefühl höchster Todesgefahr wieder. Den Anfall selber markire er ferner, getreu dem oben geschilderten Symptomenbilde, etwa dadurch, daß er sprechend das Sprechen unterbricht und nach Athem ringt, er greife, wie leicht tau-

melnd, nach einer Stütze, einer lebenden oder leblosen, hat er diese mit zitternder Hand gefaßt, dann fasse er, wie um den Angstschweiß zu trocknen, nach der Stirne! Und mit diesem Wenigen, verbunden mit den Worten des Dichters, sei sein Spiel des Anfalls beendet!

Das bloße Hand=auf=Herz=legen als alleinigen Ausdruck des schweren, überwältigenden Leidens möchte ich, wie ersichtlich, am liebsten ganz vermieden wissen, weil es nicht ausreicht, um dem Zuschauer die sinnliche Ueberzeugung von der Schwere des Leidens zu geben; in das übrige Spiel mag es meinetwegen als ergänzend mit aufgenommen werden, ich will aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es nicht naturwahr ist, indem kein vom bezeichneten Leiden in Wirklichkeit Befallener im ersten Augenblicke dazu Zeit hat, weil er taumelnd nach einer Stütze greift!

Der Künstler spiele nun nach meiner Angabe oder doch in deren Sinne den Anfall und spreche dazu, was der Dichter vorgeschrieben, — und ich bin überzeugt, daß der Zuschauer sofort, ohne ästhetisch beleidigt, oder gequält oder — gelangweilt zu sein, dennoch das, was er einzig und

allein soll, mit seinen Sinnen nämlich die Kenntniß eines vorgeschrittenen und bedeutenden Herzleidens bei unserm Helden erlangt haben wird!

In unserer bisherigen Erörterung der Frage nach der Motivirung der Seelenstörung Lear's sind wir nunmehr an dem entscheidenden Punkte angelangt, wo es nach der Häufung so vieler und so bedeutender ursächlicher Momente, wie es

- (1) die hohe Altersstufe,
- (2) der reizbare Character,
- (3) die Abdankung und die Verstoßung des Lieblingskinds in ihren Folgen,
- (4) die tiefgehenden andauernden Seelenkämpfe und
- (5) das körperliche Herzleiden

sind, nur noch einer „Gelegenheitsursache“ bedarf, um sofort aus der hoch gesteigerten Disposition zu geistiger Erkrankung die Krankheit selber, aus der schlummernden Seelen-Störbarkeit (sit venia verbo!) die Seelen-Störung zu erwecken, wo endlich, mit dem Eintritte dieser für andere nicht disponirte Naturen geringfügigen Gelegenheits-Ursache hier der lange vorher von Lear selber

im Herannahen gefühlte und gefürchtete Wahnsinn da ist.

Ehe wir jedoch zur Erörterung dieser den Ausbruch der Geisteskrankheit unmittelbar hervorlockenden „Gelegenheitsursache“ übergehen, haben wir zuvor aus dem Munde der psychiatrischen Wissenschaft, welche die vom Dichter angewandten ursächlichen Momente auf ihren Werth zur Erzeugung von Seelenstörung zu prüfen hat, die volle unumwundene Bestätigung, ja die Bewunderung ob der klarsten Naturtreue zu vernehmen!

Hohes Alter bewirkt durch materielle Veränderungen im Hirne eine Disposition zu psychischer Erkrankung. „Doch ist der senile Blödsinn,“ lehrt Griesinger,*) „keineswegs die einzige Form des Irreseins in diesen Jahren,“ auch vielfach andere Formen, namentlich Schwermuth und Tobsucht, werden häufig genug beobachtet.

Ein wie schweres ursächliches Moment, ferner die Reizbarkeit des Characters ist, ja, daß sie allein schon zum Irrewerden genügend prädisponiren kann, betonen alle Autoren. Unser Lehrer

*) o. c. § 88.

Griesinger sagt hierauf bezüglich wörtlich Folgendes:*) Körperliche Störungen aller Art können diesen leidenschaftlichen Naturen sehr gefährlich werden; sie bringen oft rasch die bestehenden Keime der psychischen Krankheit zur Entwicklung.“

Daß psychische Ursachen, innere Seelenkämpfe zu Ursachen von Seelenkrankheiten werden können, weiß jeder Laie. Diese psychischen Ursachen hält unser viel citirter Autor**) für die häufigsten und ergiebigsten Quellen des Irreseins.

Unter denselben, sagt er, „sind vor allem die vorausgegangenen leidenschaftlichen und affectartigen Zustände zu verstehen — und es kommen unter ihnen ganz besonders die unangenehmen, widrigen und depressiven Gemüthszustände in Betracht.“ —

„Im Einzelnen können diese schmerzhaften Gemüthszustände nach ihrer Art und nach ihren äußerlich gegebenen Motiven die aller verschiedensten sein; bald ist es ein plötzlich erregter Zorn, oder Kummer über eine Beleidigung, einen Vermögensverlust und dgl., bald sind es die

*) o. c. § 95. Anm.

**) o. c. § 98.

langsam an der Seele nagenden Folgen des zurückgewiesenen Ehrgeizes, der Reue über eigene unrechtmäßige Handlungen, — des gezwungenen Verweilens in inadäquaten Verhältnissen oder jedes andern verletzten Gemüthsinteresses; immer sind es Einwirkungen, welche durch eine intensive Störung der Vorstellungscoplexe des Ich einen traurigen Zwiespalt im Bewußtsein setzen, und immer sehen wir da die stärksten Wirkungen, wo eine lange Concentration der Wünsche und Hoffnungen auf einen Gegenstand stattgefunden, wo sich der Mensch in gewisse Zustände ganz hineingelebt hatte und wo nun, mit gewaltfamer Hemmung dieser Interessen, den Vorstellungen ihr Uebergang in Strebungen abgeschnitten wird, und damit ein Riß in das Ich und ein heftiger innerer Kampf entsteht.“

Brauchen wir diese allgemeinen Sätze des erfahrenen Seelenarztes noch besonders auf unsere dichterische Figur Lear's zu beziehen? Des regierungs= aber nicht lebensmüden, heftigen Greises, der nach der Abdankung nur der verdienten Ruhe des Wohllebens zu genießen hoffte, nun aber sich in Allem getäuscht, bitter gekränkt sieht, der zu

der Empörung über seine entarteten Kinder noch die heftigste Reue über die allzuhastige Verstoßung seines Lieblingskindes empfinden muß! Ich glaube, nein! Alles ist in der vorangegangenen ätiologischen Geschichte ausführlich genug von mir erörtert worden. Nur über die Wirkungsweise der psychischen Ursachen, ich meine ihren Weg bis zum wirklichen Erkranken, habe ich aus dem Schatze der psychiatrischen Wissenschaft noch Folgendes hervorzuholen, das uns auch deswegen von Interesse sein wird, weil es das Entstehen des nächstfolgenden ursächlichen Momentes, der Herzkrankheit gleichzeitig zu erklären unternimmt: Die Wirkungsweise der psychischen Ursachen*) ist nämlich entweder eine directe oder indirecte. Im ersten Falle werden die Gemüthsbewegungen, überhaupt die vorausgegangenen psychischen Ereignisse, unmittelbar zum Ausgangspunkte der Geisteskrankheit, indem sie einen intensiven Erregungszustand, eine „Ueberreizung,“ des Gehirnes setzen, der nun andauert. Häufiger aber entsteht das Irresein indirect, auf einem Umwege, aus den psychischen Ursachen, so

*) Vgl. Griesinger l. c. § 99.

nämlich, daß diese zuerst anderweitige Abweichungen von den normalen organischen Processen zu Wege bringen, aus denen dann erst die Gehirnkrankheit als ein zweites Ergebnis hervorgeht. Es liegt nämlich im Wesen und Wirken der Gemüthsbewegungen, die Thätigkeiten der Blutkreislaufs-, der Athmungs-, der Verdauungs- Organe (durch Nervenwirkung) in Mitleidenschaft zu ziehen; und bei einiger Fortdauer, oder bei mäßiger Hestigkeit der Verstimmungen schon, sind Störungen dieser Organe das erste Ergebnis. Hat sich dann, nach längeren Schwankungen, eine tiefere krankhafte Veränderung dieser Organe ausgebildet, erst dann entsteht, bedingt eben durch diese zuvor gehende („primäre“) Erkrankung anderweitiger Organe, „secundär“ die Erkrankung des Hirnes, die Seelenstörung. „Besonders deutlich sind diese Wirkungen,“ sagt Griesinger ausdrücklich, „bei fort-dauernden, aber innerlich verschlossenen, psychischen Schmerzzuständen; jene verschluckten Thränen, jene inneren Wunden geben sich fast unfehlbar und meistens bald in der Ausbildung chronischer Krankheitszustände kund, denen dann erst die Gehirnaffectio folgt. Wir sehen, wie unter solchen

Umständen der Mensch anfängt abzumagern, wie sich — Palpitation, Sensibilitäts-Anomalien, Kopfcongestionen u. einstellen, wir sehen — Anämie, Neuralgien und den ganzen Symptomen-complex der Hysterie auftreten, wir sehen, wie Krankheitsanlagen, die bisher geschlummert hatten, Tuberkulose, chronische Herzkrankheiten und dergl. nun geweckt oder rasch gesteigert werden, und wie erst aus diesen pathologischen Mittelgliedern zwischen erster Ursache und letztem Resultat sich als solches endlich Geisteskrankheiten ergeben.“

Auch Shakespeare schiebt, wie ich gezeigt, als Mittelglied zwischen Seelenkämpfen und Geisteskrankheit bei seinem Leidenshelden ein chronisches Herzleiden ein, eine nervöse Herzerkrankung, das er nach der medicinischen Anschauungsweise jener Zeit *Hysterica passio* bezeichnet, das aber der Schilderung nach kein anderes ist, als dasjenige, welches wir heute mit dem Namen *Palpitatio cordis* zu benennen pflegen.

Der Einfluß von Herzleiden auf die Erzeugung von Irresein ist nun ein directer. Aus den Circulationsstörungen, welche das Herzleiden schafft, kommen Stauungen und Wal-

lungen im Hirne, entzündliche und andere krankhaften Prozesse innerhalb der Schädelhöhle, welche direct zur Ausbildung psychischer Störungen erheblich mitwirken.*)

Nachdem der Dichter alle die genannten körperlichen und seelischen Schädlichkeiten in das Leben seines Leidenshelden gebracht, hält er dessen Geist gleichwohl noch immer für genügend widerstandsfähig gegen seelische Störung. Seiner Zeit weit vorausseilend, unsere heutigen, modernen Anschauungen über den Ursprung und den ersten Beginn von Seelenstörungen divinatorisch schon damals mit genialem Blicke erfassend, hält er es für nothwendig, ehe er die Riesenconstitution Lear's vollständig widerstandslos dem Wahnsinn in die Arme giebt, sie erst durch eine gewaltige körperliche Consumption vollständig zu erschöpfen.

Die körperliche Erschöpfung erst wird, in heutiger technischer Sprache geredet, die „Gelegenheitsursache“ der Seelenstörung. Die Erschöpfung des Körpers nimmt endlich

*) Vgl. Griesinger, o. c. § 107 u. 195.

auch der Seele Lear's die letzten Reste von Widerstandsfähigkeit gegen die geistigen Leiden!

Und daher bringt der Dichter nach den großen körperlichen Anstrengungen und Entbehrungen des dargestellten Tages noch die größereu Leiden und Strapazen der Nacht!

Man vergegenwärtige sich nur noch einmal im Zusammenhange, welche Mühseligkeiten und Entbehrungen rein körperlicher Art neben den seelischen Leiden der König an diesem einen Tage bereits hat erdulden müssen:

Am frühen Morgen war er auf die Jagd geritten; ermüdet und hungrig kehrt er zurück und findet statt des Essens, das er mehrmals, aber vergeblich, befiehlt, nur Kummer, Verdruß bis zur Empörung. (I. 4.) In tiefster Seele gekränkt, reitet er, ohne gegessen, ohne geruht zu haben, den weiten Weg von dem Schlosse Goneril's zu der Residenz Regan's. Vergeblich! Das herzogliche Paar ist nicht daheim, er erfährt nichts über den Grund ihrer Abwesenheit, sein Bote kommt nicht zu ihm zurück; ermüdet, abgespannt, getäuscht muß er bis zum

Schlosse des Grafen Gloster weiter reiten; bei seiner Ankunft daselbst findet er wieder neuen Verdruß, seinen Boten im Fußblock; dann anstatt der schon aufs höchste nothwendigen Ruhe und Pflege — die eisige Aufnahme von Seiten Regan's und Cornwall's; es tritt frech auch Goneril noch hinzu; und der höhrenden Behandlung all dieser Scheusale entweicht endlich der fast zu Tode ermüdete, körperlich franke Greis, nach Innen weinend, und wankt hinaus in die sinkende Nacht, in die Einöde der meilenweit offenen Haide, während Sturm und Ungewitter heraufziehen; und erst nachdem er hier, unbedeckten Hauptes, hilflos, allen Elementen der entfesselten Natur preisgegeben ist, beginnt sein Geist zu wanken: erst hier,*) bei Sturm und Regen, unter Blitz und Donner, entladet sich endlich in der Explosion eines tobfüchtigen Anfalls, fern unsern Augen, der erste Anprall seiner Seelenstörung!

*) Die bisherigen Interpreten des Stückes, auch Dr. Carl Stark, lassen den Ausbruch der Seelenstörung Lear's erst beim Anblicke des „armen Thoms“ (III. 4.) erfolgen. Nach genanntem Autor ist Lear hier erst „an der Schwelle des Wahnsinns.“

II.

Lear's Seelenstörung in ihrem Beginn und
Wachsthum.

In der Schilderung jener verhängnißvollen Nacht, die für Lear, wie wir eben erfahren haben, die Gelegenheits-Ursache zum Ausbruche seiner Seelenstörung geworden, scheint der Dichter sich nicht ohne mannichfachen Grund selber überboten zu haben. Alle Elemente der Natur entfesselt er. Ueber die meilenweit öde Haide rast der Orkan, strömt unendlicher Regen. Drohend kracht der Donner, blendend flammt der Blitz. Alle diese Schrecken der entfesselten Natur sollen dazu beitragen, in dem Gleichniß dieser großartigen elementaren Empörung unserm geistigen Auge in die noch gewaltigere Empörung des tobenden Greises, der solcher Nacht Trotz bietet, Einsicht zu geben! Der Dichter brauchte eben die Scenerie dieses nächtlichen Unwetters, um

das höchst gemilderte Bild, welches die Kunst von der Tobsucht geben darf, auf diese Weise wenigstens möglichst zu ergänzen und zu verschärfen. Denn in einem Tobsuchts-Anfall hat man sich die erste Explosion der Seelenstörung Lear's zu denken, welcher begann, unmittelbar nachdem er seinen ungerathenen Töchtern für immer den Rücken wendend die Bühne verlassen hatte. Das ist der Grund, warum er, statt wie seine Ritter ein schützendes Asyl gegen das Ungewitter aufzusuchen, durch den Tumult seines Innern getrieben, ruhelos auf der Haide herumtobt. Der Dichter greift außerdem wohlweislich zu dem Mittel des Referats,*) um den ersten heftigsten Anprall der tobsüchtigen Explosion unsern Augen fern zu halten! Und selbst noch durch dies Referat werden wir genugsam erschüttert, wenn wir,**) auf die Frage Kents nach dem König, hören:

„Im Kampf mit dem erzürnten Element.
„Er heißt den Sturm die Erde wehn ins Meer,

*) Analog seinem Vorgehen in der Darstellung Opheliens, (Hamlet, IV. 5) s. m. Monographie „Ophelia“ S. 42—44.

***) III. 1.

„Oder die krause Fluth das Land ertränken,
„Daß alles wandle oder untergeh’;
„Kauft aus sein weißes Haar, das wüth’ge
 Windsbraut
„Mit blindem Grimm erfaßt und macht zu nichts.
„Er will in seiner kleinen Menschenwelt
„Des Sturms und Regens Wettkampf
 übertrohen.
„In dieser Nacht, wo bei den Jungen gern
„Die ausgefogne Bärin bleibt, der Löwe
„Und hungergrimm’ge Wolf gern trocken halten
„Ihr Fell, rennt er mit unbedecktem Haupt,
„Und heißt, was immer will, hinnehmen
 alles.“

Nun erst, nachdem die ersten, heftigsten Wogen
des Tobens sich verlaufen haben, und nachdem
wir durch das eben gehörte Referat genügend
vorbereitet sind, wagt es der Dichter, den gestörten
Greis im Kampfe mit den Elementen unsern
Sinnen zu zeigen:*)

„Blast, Wind’, und sprengt die Backen! Wüthet!
 Blast! —
„Ihr Cataract’ und Wolkenbrüche, speit,

*) III. 2.

„Bis ihr die Thürm' ersäuft, die Hahn' ertränkt!
„Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze,
„Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,
„Versengt mein weißes Haupt! Du Donner
schmetternd,
„Schlag flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich
„Die Formen der Natur, vernicht' auf Eins
„Den Schöpfungskeim des undankbaren Men-
schen.“

Und weiter:

„Raße nach Herzenslust! Spei, Feuer, fluthe,
Regen!

„Nicht Regen, Wind, Blitz, Donner, sind meine
Töchter:

„Euch schelt' ich grausam nicht, ihr Elemente;

„Euch gab ich Kronen nicht, nannt' euch nicht Kinder,

„Euch bindet kein Gehorsam; darum büßt

„Die grause Lust: Hier steh' ich, euer Sklav,

„Ein alter Mann, arm, elend, siech, verachtet:

„Und dennoch knecht'sche Helfer nenn' ich euch,

„Die ihr im Bund mit zwei verruchten Töchtern

„Thürmt eure hohen Schlachtreihn auf ein Haupt

„So alt und weiß, als dieß. O, o, 's ist
schändlich!“ —

Der in diesen Worten wiederholt ausgedrückte Ingrimm über den Undank der Menschen überhaupt und der Kinder insbesondere ist ein wichtiges Symptom seiner Seelenstörung. Die fort und fort wiederholt zum Ausdruck gebrachte Empörung über der Töchter Undank ist ein Zeichen, daß sich diese Vorstellung bereits in sein Denkvermögen fest einzunisten begonnen hat. Sie wird bald sich daselbst so festsetzen und ausbreiten, daß sie alle andern Ideen und Vorstellungskomplexe beherrschen oder doch modificiren wird. Mit einem Worte, sie wird zur „fixen Idee“, zu seiner „Wahnidee“ werden, auf welche er Alles beziehen wird, was er in Zukunft noch denkt, fühlt oder begehrt.

Inzwischen hat der kranke König ausgetobt, und während er vorher, im Anfalle, trotz aller Unbill des Unwetters, für diese kein Gefühl des Schmerzes äußerte, weil er es nicht hatte,*) so beginnt er jetzt, in der kurzen „lichten Pause“, sofort seine körperliche Noth, die Kälte, die Ermattung zu fühlen und Mitleid zu äußern mit seinem treuen Begleiter, dem Narren:

*) S. Anm. **) S. 77. Vgl. auch Feuchtersleben. (Zur Diätetik der Seele, Cap. I.)

„Mein Geist beginnt zu schwindeln.
„Wie geht's mein Junge? Komm, mein Junge!
Friert Dich?

„Mich selber friert. Wo ist die Streu, Kam'rad?
„Die Kunst der Noth ist wunderbar; sie macht
„Selbst Schlechtes köstlich. Nun zu deiner Hürde. —
„Du armer Schelm und Narr, mir blieb ein
Stückchen

„Vom Herzen noch, und das bedauert Dich.“

Und so läßt er sich von dem hinzugekommenen Kent, der den König endlich gefunden hat, gefolgt vom treuen Narren, zu einer in der Nähe befindlichen Hürde fortführen.

Die „lichte Pause“ ist noch da, bei seinem Wiedererscheinen auf der Bühne,*) und dauert noch eine Weile fort. Von dem treuen Kent zum Eintritt in die endlich erreichte Hürde gegen das fortwährende Unwetter gedrängt, lehnt er es zuerst ab und spricht in trostlosen, aber klaren Worten über den Zustand seiner Seele, die bei innerm Sturme kein Gefühl habe für alle äußern Unwetter:**)

*) III 4.

**) Diese Gefühllosigkeit für Temperatur- und Schmerzeindrücke („Anästhesie und Analgesie“), vollständige oder unvollständige, findet sich bei recht vielen Geisteskranken, namentlich in der Melancholie und in der Manie. Vgl. Griesinger, o. c. § 50 u. m. „Daphelia“ S. 58.

„Laß mich zufrieden.“ —

„Willst Du das Herz mir brechen?“

„Dir dünkt es hart, daß dieser wüth'ge Sturm

„Uns bis zur Haut durchdringt: so ist es dir;

„Doch wo die größte Krankheit Sitz gefaßt,

„Fühlt man die mindre kaum. Du fliehst den
Bären;

„Doch führte dich die Fluth zur brüll'nden See,

„Ließt du dem Bären in den Schlund. Ist frei
der Geist,

„Dann fühlt der Körper zart. Der Sturm
im Geist

„Raubt meinen Sinnen jegliches Gefühl.“

Nur das angstvolle Klopfen seines Herzens
übertobe alles Andere, das fühle er, der doch
fühllos für alles Stürmen der Elemente, denn es
bedeute den Andank seiner Kinder:

„Nur das bleibt, was hier wühlt — Andank
des Kindes!“

Und so wie er dieser Kinder nur erwähnt
hat, kommt er wieder in leidenschaftlichen Affekt:

„Als ob der Mund zerfleischte diese Hand,

„Weil sie ihm Nahrung bot! Schwer will ich
strafen! —

„Nicht will ich weinen mehr. In solcher Nacht
„Mich auszusperren! — Gieß fort, ich will's
erdulden. —

„In solcher Nacht wie die! O Regan, Gon'ril! —
„Euren alten, guten Vater, deß freies Herz
„Euch alles gab, —“

und bei Nennung der ihm verhaßtesten Namen
beginnt sein Geist sich wieder zu trüben: er glaubt
zur Rückkehr gedrängt zu werden und ruft nun
leidenschaftlich ängstlich aus:

„o auf dem Weg liegt Wahnsinn! —
„Nein, dahin darf ich nicht, nichts mehr davon!“

Dann, seinen Irrthum noch begreifend, ent-
schließt er sich endlich zum Eintritt, schiebt den
Narren voran und beginnt unterdeß, ehe dieser
zurückkehrt, sein Nachtgebet: eine Selbstanlage
seiner ehemaligen Hartherzigkeit gegen Arme und
Obdachlose, ein Schuldbekentniß, das hier eigen-
thümlich rührend klingt aus dem Munde des
Aermsten der Armen! Gleichzeitig bereitet der
Dichter mit diesen Demuthsworten des Königs
den Zuschauer auf geschickte Weise auf die Ueber-
raschung vor, die seiner harrt.

Der Narr nämlich, der auf Geheiß seines Herrn in die Hütte vorangegangen, kommt ängstlich um Hilfe rufend herausgestürzt:

„Geh nicht hinein, Gevatter! Hier ist ein Geist! Hilfe! Hilfe! —“ und

„Ein Geist, ein Geist! Er sagt, er heiße armer Thoms!“

und ihm folgt aus der Hütte der unglückliche Edgar, welcher, Wahnsinn heuchelnd, den Nachstellungen seiner Feinde, wie wir wissen, zu entgehen sucht und hier in dieser Hütte vor dem Unwetter der Nacht Schutz gefunden hat.

Beim Anblicke dieses Unglücklichen, der allen Personen des Stückes unerkannt, ein Toller, elend, halb nackt erscheint, entwickelt sich nun der echte Wahnsinn Lear's zu beträchtlicher Höhe.

Es ist ein Meisterstrich in dem großen Gemälde des Dichters, daß er den Wahnsinn Lear's, den er in der ganzen Wucht und Wahrheit aus begreiflichen Gründen unmöglich dramatisch vorführen durfte, dennoch zu ergänzen, zu verstärken und hervor zu heben mußte, hier zunächst dadurch, daß er uns den Vergleich mit dem unechten Wahnsinne Edgar's vor Augen führte. Der

unechte Wahnsinn des „armen Thoms“ soll dem echten des Königs sekundiren.

Lear bezieht sofort das Elend des „armen Thoms“ auf seine Wahnvorstellung undankbarer Kinder: so fest wurzelt diese bereits in seinem Vorstellungsvermögen, daß er gar keinen andern Grund des Elends ferner denken kann:

„Wie? Gabst du alles deinen beiden Töchtern?

„Und kamst du so herunter?“

und dann:

„Was, brachten ihn die Töchter in solch' Elend?

„Konntest du nichts retten? Gabst du alles hin?“ —

Und ferner:

„Nun, jede Seuche, die die Luft zur Strafe

„Der Sünder herbergt, stürz' auf deine Töchter!“

Und da Kent seinen Irrthum aufklären will:

„Herr! Er hat keine Töchter!“ —

da wird er heftig, schilt ihn einen Rebellen, denn nach seiner „fixen Idee“ kann es überhaupt keinen andern Grund mehr geben.

„Ha, Tod, Rebell! Nichts beugte die Natur

„Zu solcher Schmach, als undankbare Töchter. —

„Ist's Mode jetzt, daß weggejagte Väter

„So wüthen müssen an dem eignen Fleisch?
„Sinnreiche Strafe! Zeugte doch dieß Fleisch
„Diese Pelican=Löchter.“

Im Anblick und Gespräch mit Thoms, in welchem er einen Leidensgefährten sieht, steigert sich nun sein Wahnsinn immer mehr und erreicht wiederum die Höhe tobsüchtigen Wollens.

Bei dem künstlerischen Ausdrucke dieses neuen tobsüchtigen Strebens sehen wir wiederum die Meisterhand Shakespeare's: Es soll der dem tobsüchtigen Zustande der Manie eigenthümliche Trieb des Zerstörens, des Zerreißen der Kleider dargestellt werden. Da der Dichter diese Demolirungswuth in ihrer ganzen, absoluten Naturwahrheit vor unsern Sinnen aus ästhetischen Gründen unmöglich produciren durfte, auf ihre dramatische Darstellung aber behufs Charakteristik der Höhe des Wahnsinnes großes Gewicht legen mußte, so erfand er folgenden, rein ästhetischen und den Zuschauer wahrhaft ergreifenden Ausweg, eine an sich unschöne Handlung getreu der Naturwahrheit und dennoch schön darzustellen: er legte dem wahnsinnigen Könige die Idee unter, dem halbnackten Thoms in seiner Bedürfnislosigkeit

gleichen*) und nicht mehr bekleidet sein zu wollen, als dieser ist.

Da erscheint der edle Gloster, der trotz des Verbotes seiner herzoglichen Gäste mit einer Fackel herbeikommt, den irrenden König zu suchen und ihn vor den bösen Anschlägen seiner Feinde in Sicherheit zu bringen. Mit seinem Erscheinen auf der Scene erreicht die Situation im Stücke trotz scheinbaren größten Glends die möglichste Höhe dramatischer Schönheit. Gloster erkennt seinen Sohn Edgar im wahnwitzigen Thoms natürlich nicht und spricht daher, ohne es zu ahnen, doppelsinnig; Edgar spricht und schwagt seinen albernen Refrain vom frierenden Thoms, und es gelingt ihm, auch von seinem Vater nicht erkannt zu werden; Kent wird von Gloster ebenso wenig erkannt, aber sein Name und seine edle Absicht erwähnt, seine Verbannung bedauert; der wahnsinnige König will dem Grafen Gloster nicht ohne seinen neuen Kameraden Thoms folgen, den er seinen „edlen Philosophen“, seinen „kundigen

*) Dasselbe Verfahren des Dichters wiederholt sich später in der 6. Scene des IV. Actes, wo Lear die Schuhe von seinen Füßen streift; ähnlich idealisirt er auch den Sammeltrieb Opheliens im „Hamlet.“ (S. m. „Ophelia“ S. 53.)

Thebaner“ und „Athener“ nennt; er allein, der den Titel Narr führt, ist der Philosoph, er schweigt: nur ein bewegtes stummes Spiel zeigt uns die Trauer seiner Seele!

Schließlich gelingt es dem Grafen Gloster, den kranken König und seine Getreuen allesammt in ein kleines Landhaus in der Nähe seines Schlosses zu überführen. Neue Symptome läßt uns der Dichter hier*) an unserm Helden sehen, Zeichen weiter geschrittenen Wahnsinnes, Sinnesstörungen des Gesichtes und des Gehörs:

Er glaubt seine beiden unnatürlichen Töchter vor sich zu haben und über sie zu Gerichte zu sitzen:

„Es soll geschehn, gleich sprech' ich euer Urtheil.“

(Zu Edgar) „Komm setz' Dich her, Du hochgelehrter Richter;

„Du weiser Herr, sitz' hier“ (zum Narren).

„Nun ihr Wölfinnen.“ —

Sodann:

„Erst das Verhör. Bringt mir die Zeugen her!“

*) III. 6.

(Zu Edgar) „Du, Rathsherr im Talar, nimm
Deinen Platz;“

(Zum Narren) „Und du, sein Amtsgenosß der
Richterwürde,

„Siz' ihm zur Seite.“ (Zu Kent) „Ihr seid auch
Geschworne,

„Setzt euch gleichfalls.“ —

„Sprecht über die zuerst: 's ist Goneril. Ich
schwöre hier vor dieser ehrenwerthen Ver=
sammlung, sie hat den armen König, ihren
Vater, mit Füßen getreten.“ —

„Und hier noch eine, deren scheeler Blick

„Ihr finstres Herz verräth. O haltet fest!

„He! Waffen, Waffen, Feuer, Schwert! —
Bestechung!

„Du falscher Richter, läßt Du sie entfliehn?“

Auf ihrer vermeintlichen Verfolgung hat er
neue Gehörstäuschungen, hört er Gebell ihn an=
kläffender Hunde:

„Die kleinen Hunde, seht,

„Spiz, Mops, Blandine, alle bell'n mich an.“

Endlich wähnt er die verfolgte Tochter wieder
ergriffen zu sehen, und nun soll sie ihre Strafe
erleiden: hier läßt uns der geniale Dichter durch

nur wenige Worte einen kurzen, aber genügenden Einblick thun in den tiefen Abgrund excessiven Wollens, krankhaft gesteigerten, grausamen Begehrens, wie es dem Wahnsinn leider auf dieser Höhe eigen ist:

„Nun laßt sie Regan anatomiren und sehn, was in ihrem Herzen brütet. Giebt's irgend eine Ursach in der Natur, die diese harten Herzen hervorbringt?“ —

Nachdem er so in seinem Wahne an seinen Töchtern Justiz geübt, läßt er sich, erst jetzt, erschöpft auf's Lager bringen; und schlafend wird er von Kent und dem ritterlichen Geleite, das Gloster zu sammeln weiß, auf dessen dringendes Anrathen in einer Sänfte gen Dover entführt. Dort winkt Genesung, denn dort winkt Kindesliebe, Cordelia!

III.

Lear's Seelenstörung auf ihrer Höhe.

Bevor Shakespeare seinem franken Helden in der Kindesliebe Cordelia's das Hauptmittel der Genesung reicht,*) läßt er, um die vollendete Harmonie dieser Heilung zu verstärken, den Wahnsinn Lear's noch einmal, auf seiner höchsten Höhe, in schrillen Dissonanzen vor unsern Sinnen ertönen.**)

Wie wir bereits wissen, wurde der franke König, dessen physische Kraft nach der Anstrengung des harten Tages, nach dem Toben der noch härteren Nacht, endlich erschlaffte, auf dringenden Rath Gloster's unter den Augen Kent's schlafend nach Dover entführt. In dessen Nähe ist unterdessen ein französisches Heer gelandet, welches keine andere Bestimmung hat, als die, das gefährdete Leben des Königs zu sichern und die

*) IV. 7.

**) IV. 6.

wortbrüchigen Erbtöchter zu ihrer Pflicht zurückzuführen. In dem Heere weilt trauernd Cordelia. Sie jetzt schon zu sehen, hat der franke König in einer lichten Pause abgelehnt, den Grund erfahren wir in dem Berichte Kent's*):

„Der arme franke Lear ist in der Stadt;
„Manchmal in bess'rer Stimmung wird's ihm klar,
„Warum wir hier sind, und auf keine Weise
„Will er die Tochter sehn. —
„Ihn überwältigt so die Scham — sein
 harter Sinn,
„Der seinen Segen ihr entzog, sie preis gab
„Dem fremden Zufall, und ihr theures Erbrecht
„Den hünd'schen Schwestern lieb, — das
 alles sticht
„So giftig ihm das Herz, daß glühn'de Scham
„Ihn von Cordelien fern hält.“

Kent,

„Der verbannte Kent, der in Verkleidung
„Nachfolgte dem ihm feindgesinnten König,
„Und Dienste that, die keinem Sklaven ziemten,“
begiebt sich nun in das französische Heer zur

*) IV. 3.

Königin Cordelia und übergibt die Obhut des Kranken inzwischen einem Ritter derselben.

Dieser Obhut entweicht der König in erneutem Wahnsinn, indem er, wie es Irre vielfach ermöglichen, die Wachsamkeit seines Wärters zu täuschen weiß. Er gewinnt das freie Feld, und hier erreicht sein Wahnsinn, in der Scene der Begegnung mit dem geblendeten Gloster, noch einmal die möglichste Höhe.

In maniakalischem Irresein schmückt er sich, wie solche Kranke ganz gewöhnlich thun*), mit den Blumen und Kräutern der Flur**):

— „mit wildem Erdrauch, Windenranken,
„Mit Kletten, Schierling, Nesseln, Kuckucks=
blumen,
„Und allem müß'gen Unkraut, welches wächst
„Im nährenden Weizen,“

und durchstreift

„In Wuth, wie das empörte Meer, laut
singend***)“

die Felder.

*) Vgl. über „Sammeltrieb“ und „Buzsucht“ in der Manie Griesinger o. c. § 134 und § 142; f. auch m. „Ophelia“ S. 53.

**) IV. 4.

***) Vgl. über das Singen in der Manie Griesinger o. c. § 42 u. 135.

Bei dieser wilden Streiferei begegnet er dem unglücklichen Gloster, der soeben durch seinen Sohn Edgar vor Selbstmord und Verzweiflung bewahrt worden ist, und erscheint zu dieser Begegnung wieder dramatisch*) vor uns, „phantastisch mit Blumen und Kränzen aufgeschmückt“.

Von hoher Bedeutung ist es, daß der Dichter erst jetzt den geisteskranken Helden in diesem phantastischen Schmuck erscheinen läßt: erst in dieser Scene sollen wir nämlich den Gipfelpunkt des Wahnsinns sehen**). Der erste Blick schon soll es uns sagen, daß eine heitere Stimmung sich Lear's bemächtigt haben muß. Diese exaltirte heitere Stimmung nach der früheren Depression des Gemüthes ist eben in ihrer äußeren Grundlosigkeit ein Zeichen weiterer Entgeistigung. Die Trauer ist von ihm gewichen, ein hohes Selbstgefühl schwellt ihm die Brust, wie es der Manie in ihrer höchsten Potenz regelmäßig eigen ist.

*) IV. 6.

***) Auch Ophelia (in unseres Dichters „Hamlet“) erscheint erst bei ihrem letzten Auftreten, das den Gipfelpunkt ihres Wahnsinns bezeichnen soll, mit dem Blumenschmuck. S. m. „Ophelia“ S. 53.

Schon seinem ersten Worte, mit dem er in dieser Scene die Bühne betritt:

„Nein, wegen des Münzens können sie mir nichts thun; ich bin der König selbst,“ entnehmen wir dies erhöhte Selbstgefühl; aber auch eine neue Wahnidée seines kranken Hirnes, die als der Grund seines Entweichens figurirt, hören wir heraus: Er wähnt als Verbrecher, als Falschmünzer verfolgt zu werden. Er kann nämlich in seiner verworrenen und defekten Denkfähigkeit die wahre Ursache der steten Obhut und Bewachung nicht mehr ergründen, und so hat sich allmählich, als „falscher Erklärungsversuch“, (wie Griesinger*) diese abnorme Denkfähigkeit genannt hat) der Verfolgungswahn ausgebildet.

Er erblickt den wie einen Bauernburschen gekleideten Edgar, und sofort will er ihn, in Weiter-spinnung seines Wahngedankens, zum Kampfe gegen seine vermeintlichen Verfolger anwerben:

„Da ist euer Handgeld“ —

*) l. c. § 44 „Die aller verschiedensten äußeren Anlässe und Ereignisse und alle möglichen Erinnerungen — können das mannigfaltigste Material dieser Erklärungsversuche abgeben, und der Zufall, die Bildungsstufe und die Lebensansichten des Individuums haben hier den größten Einfluß.“

er läßt ihn in seinem Wahne, zur Probe seiner Leistungsfähigkeit, den Bogen spannen, nach dem fliegenden Vogel, nach dem Schwarzen der Scheibe schießen, die Hellebarde zum Gefecht ergreifen:

„Der Bursch führt seinen Bogen wie eine Vogelscheuche. Spannt mir eine volle Tuchmacherelle, — da ist mein Panzerhandschuh; gegen einen Riesen verfecht' ich's. Die Hellebarden her! O schön geflogen, Vogel. In's Schwarze, in's Schwarze! Hui!“

Dazwischen fährt eine Sinnestäuschung:

„sieh, sieh, eine Maus — — still, still, dieß Stück gerösteter Käse wird gut dazu sein.“ —

Er fährt in dem vermeintlichen Einexerciren seines Neugeworbenen fort:

„Gebt die Parole!“

und da Edgar auf den Wahn eingehend

„Süßer Majoran“

geantwortet, läßt er ihn passiren.

Der blinde Gloster, der bis jetzt geschwiegen, spricht:

„Die Stimme kenn' ich“ —

und mit dem Hören dieser Töne bricht die bisherige Wahnvorstellung des Königs sofort ab

und leitet ihn zu seiner alten, alles Denken beherrschenden „fixen Idee“ von den undankbaren Töchtern hinüber; er wähnt in Gloster seine Tochter Goneril zu sehen:

„Ha, Goneril!“

und wundert sich über den Bart, den sie trägt:

„Mit 'nem weißen Bart!“

Dieser Gedankengang bringt ihn sofort zu seinen eigenen weißen Haaren:

„Sie schmeichelten mir wie die Hunde, und erzählten mir, ich hätte weiße Haare im Bart, ehe die schwarzen kamen. — Ja und Nein zu sagen zu allem, was ich sagte! — Ja und Nein zugleich, das war keine gute Theologie. Als der Regen einst kam, mich zu durchnässen, und der Wind mich schauern machte, und der Donner auf mein Geheiß nicht schweigen wollte, da fand ich sie, da spürte ich sie aus. Nichts da, es ist kein Verlaß auf sie; sie sagten mir, ich sei alles: das ist eine Lüge, ich bin nicht fieberfest.“

Gloster hat endlich aufhorchend an Stimme und Rede seinen König erkannt:

„Den Ton von dieser Stimme kenn' ich wohl:

„Ist's nicht der König?“

und nun folgt jene Rede des Königs, welche die Selbstüberschätzung, die Freimüthigkeit und die Obscönität*) der Manie bis zur äußersten Grenze des in der Kunst noch Erlaubten ausdrückt:

„Ja, jeder Zoll ein König —
„Blick' ich so starr, sieh, bebt der Unterthan. —
„Dem schenk' ich's Leben: was war sein Ver-
gehn?“ 2c. 2c.

eine leidenschaftliche Schmährede gegen das ganze weibliche Geschlecht. Seine Leidenschaftlichkeit wird dabei so übermäßig, daß er bei den Worten:

„Bestgeruch,
„Verwesung — pfui, pfui, pfui“ —

wirkliche Täuschungen des Geruchssinnes (Geruchshallucinationen) empfindet und deshalb an Gloster, den er schnell für einen Apotheker erklärt, Geld giebt, behufs besseren Geruches Bisam fordernd:

*) Obscöne Worte und Handlungen kommen auf der Höhe dieser Seelenstörung, wie jeder Irrenarzt weiß, leider ganz gewöhnlich vor, auch bei solchen Personen, bei denen man wegen des bisherigen Lebenswandels mit Gewißheit annehmen kann, daß Derartiges ihren gesunden Tagen vollständig fern lag. Vgl. „Ophelia“ S. 50.

„Gieb etwas Bism, guter Apotheker,
„Meine Phantasie zu würzen. Da ist Gold
für dich.“

Und als der blinde Gloster die Hand seines Königs in Bewegung seines Gemüthes ergreift, sie zu küssen, ist seine Geruchstäuschung noch immer vorwaltend:

„Laß mich sie erst abwischen; sie riecht nach dem Grabe.“

Immer mehr wird der Zuschauer inne, daß diese ganze Scene der Begegnung der beiden unglücklichen Väter von dem Dichter, abgesehen von dem kurz vorher von mir angegebenen Grunde, auch in der Absicht arrangirt wurde, um in der vergleichenden Zusammenstellung ihre traurige Verschiedenheit uns vor Sinn und Gemüth zu führen, um das Leiden Lear's, das in der dramatischen Kunst einer weiteren Steigerung nicht fähig ist, durch diesen Vergleich wiederum zu heben, ähnlich wie das Bild des verstellwahnfinnigen Thom's*) den echten Wahnsinn Lear's zu heben bestimmt ist. Gloster, blind, voll innerer Qualen, muß verstummen vor dem

*) III. 4 und 6.

größeren Leid des Königs, kein Wort der Klage über sein eigenes Leid kommt mehr über seine Lippen, nur des Königs Jammer muß er beklagen. Lear dagegen ist in dem exaltirten Gefühl der Selbstüberschätzung, wie es der Manie in ihrer Ausgeprägtheit eigenthümlich ist, der eignen Noth im Augenblick sich kaum bewußt. „Die vermehrte Bildung und rasche Aufeinanderfolge der Gedanken“, sagt Griesinger*), „führt einen Strom längst eingeschlafener Erinnerungen wieder neu und lebhaft herauf, — — eine Erhöhung des Gedächtnisses. — Auch ergeben sich nun zuweilen Gedanken und Combinationen voll beißenden Witzes, launige Vergleichen mit fecker Sicherheit des Urtheils.“ Aus diesen wenigen Sätzen der Wissenschaft ergiebt sich leicht unsere Meinung über Lear's ferneren Redestrom, welcher der Ausdruck der Ideenjagd in seinem Hirne ist, sein Witzeln über Gloster's Blindheit, den er jetzt erst, wenn auch nicht klar, wieder zu erkennen scheint und mit dem blinden Gott der Liebe vergleicht; über seinen Wortwitz, (den der Uebersetzer mit

*) l. c. § 135.

„Höhlten sie dir die Augen und holten dir den Beutel?“*)

geschickt wieder zu geben sich bemüht hat) und über seine „Predigt“ und seine große Beredsamkeit bezüglich des Ganges der Welt, ihrer Ungerechtigkeit und Bestechlichkeit!

Ich will nicht unterlassen darauf besonders aufmerksam zu machen, daß der Dichter den franken Helden mit Recht vollständig gleichgiltig und ohne Mitgefühl für das furchtbare Elend des geblendeten Gloster darstellt, ja daß er ihn über dessen Unglück spotten und witzeln läßt. Es ist das ein wahrer, der Natur abgelauschter Zug und soll wiederum den Gipfelpunkt der Seelenstörung Lear's bezeichnen, der doch im Anfange der Erkrankung noch Mitgefühl für seinen frierenden Narren hatte.

Eine Sinnes Täuschung macht endlich der maniakalischen Geschwähigkeit ein Ende. Die Diener Cordeliens kommen von allen Seiten herbei, ihn wieder einzufangen. In seinem Wahne hält er

*) Im Urtext:

„Your eyes are in a heavy case, your purse in a light.“
ist ein zwiefacher Doppelsinn, herrührend von zwiefacher Bedeutung des Wortes case (Fall und Gehäuse) und des Wortes light (leicht und Licht).

sie für seine Feinde, seine Schwiegersöhne, mit denen er im Kriege lebt, und will ihnen ebenfalls mit „Kriegslist“ begegnen. Schnell sind die Schuhe von seinen Füßen, unbeschuhet schleicht er heran und überfällt dann, im Wahne, einen der Feinde vor sich zu haben, einen der Bedienten, mit lautem Ruf zum Kampf ausholend:

„Schlagt sie todt, todt, todt! — Todt, todt!“ —

Er wird festgehalten und glaubt sich nun, da ihm „kein Entsatz“, „kein Beistand“ kommt, kriegsgefangen, und weil der Kampf seine Kräfte erschlaffte und sein Kopf ihm schwindelt, bezieht er fälschlich diese Schmerzen auf seinen Wahn:

„Schafft mir 'nen Wundarzt,

„Ich bin in's Hirn gehauen.“

Noch einmal weiß er listig die Wachsamkeit seiner Umgebung zu täuschen; wie im Scherze entwindet er laufend sich seinen Häschern und entkommt ihnen. Er enteilt der Bühne, gefolgt von den Häschern.

Erst in der Genesungsscene sehen wir den kranken Lear wieder, nachdem er von den Dienern Cordeliens von Neuem eingefangen und in die Zelte derselben gebracht ist.

Doch bevor ich zur Erörterung der Genesungsscene übergehe, muß ich noch einen Augenblick bei der Betrachtung der eben besprochenen Scene stehen zu bleiben bitten, um bei dieser Gelegenheit einer Meinung Heinrich Laube's, welcher diese ganze Scene als „überständig“ streichen will, mit Bedauern entgegenzutreten. Laube sagt wörtlich:*) — „Wir haben den Ausbruch des Wahnsinns gesehen, wir haben das Toben desselben auf der Heide erlebt, und wir haben bei der Rückkehr zu Gloster's Schlosse noch eine ausführliche Wahnsinnscene, die Gerichtscene für Goneril und Regan, durchgemacht. Alle Stadien sind durchlaufen (!), und wenn nun der alte König mit Strohkranz und Stecken nochmals gesprungen kommt, da wird der immer wiederkehrende Wahnsinn peinlich und lästig (!). Wie oft habe ich aufmerksam das Stück angesehen, und jedesmal mußte ich eingestehen, daß die Scene überständig (!) erschien, daß unser Publikum ermattet war und sie nur über sich ergehen ließ. Das geflügelte Wort „Jeder Zoll

*) „Shakespeare-Splitter“ in Rodenbergs Deutscher Rundschau 1875, Febr. S. 290.

ein König“ ist ebenso gut anzubringen bei der Ankunft Lear's vor Gloster's Schlosse (!).“

Diesen wörtlich wiedergegebenen Sätzen des erfahrensten Bühnenleiters habe ich Folgendes zu erwidern:

In den früheren Scenen (des dritten Actes) hat der Dichter uns die Seelenstörung des Helden im Beginne (Haidescenen) und im Wachsen (Gerichtscene) gezeigt, in der Scene des vierten Actes, der eben erörterten, hat er den Wahnsinn Lear's auf seiner höchsten Höhe dargestellt. Vollkommen der Naturwahrheit entsprechend brachte der Kenner menschlicher Seelenleiden, Shakespeare in jenen ersten Scenen die traurige, gedrückte Stimmung des eben erkrankten Helden zu wiederholtem Ausdruck, der Inhalt der Delirien ist da immer nur der Undank seiner Kinder; in der letzten Wahnsinns-scene dagegen giebt er ihm erst eine heitere Stimmung, Laune und Uebermuth, läßt ihn jetzt erst das erhöhte Selbstgefühl zur Schau tragen, das der Manie in ihrer Ausgeprägtheit eigen ist. Es waren eben in jenen früheren Scenen „alle Stadien“ des Wahnsinns

noch nicht „durchlaufen“. Darum auch erst jetzt, in dieser Scene, der Reichthum der Delirien und Sinnestäuschungen, die haltlose Ideenjagd und ihre Äußerung in unendlichem Wortschwall bis zum wirklichen „Predigen“, erst jetzt Silbenstecherei und Wortwitz, erst jetzt Obscönitäten und Verständnislosigkeit für fremdes Leid. Darum ist es auch unmöglich, ohne der Naturwahrheit gradezu entgegenzuhandeln, jene Rede Lear's

„Ja, jeder Soll ein König“ u. s. w.

wie es Heinrich Laube vorschlägt, schon den ersten Scenen einzureihen.

Und was ich soeben Heinrich Laube gegenüber sagen mußte, gilt ebenmäßig an die Adresse von Gustav Freytag, welcher in seinem berühmten Werke: „Die Technik des Dramas“*) sich folgendermaßen über die eben besprochene Scene äußert: — „Was auf die Hüttenscene folgt, ist fast nur Episode oder unvollständig organisirter Stoff von ungenügender Wirkung, auch die zweite Wahnsinnscene Lear's ist keine (!) Steigerung der ersten.“ —

*) Leipzig. S. Hirzel. 1872. II. Auflage. S. 162.

Nein, auch hier bei Betrachtung dieser letzten Wahnsinnszene kann ich meine Bewunderung der Meisterschaft des großen Dichters nicht unterdrücken, der nicht nur der vollendetsten Naturwahrheit ihr volles Recht zu wahren wußte, nicht nur trotz der schwierigsten Lage der ästhetischen Schönheit keinen Abbruch that, der auch des Theaterpublikums Sinn und Gemüth mit dieser Scene statt „peinlich und lästig“ zu fallen, tragisch rührt und erhebt! Ist doch schon das sinnlich Anschauliche in dieser Scene allein, ohne jede Erläuterung, ohne Weiteres für sich sprechend, und kann ohne wirkliche Rührung von Niemand betrachtet werden! Wirkt doch schon der bloße Anblick des festlich mit Blumen geschmückten Greises, des menschlichen Elendes in seiner beklagenswerthesten Verkörperung, gerade durch den Contrast so ergreifend und erschütternd, daß selbst der professionirte Irrenarzt, der ähnliche Scenen in lebensvoller Wahrheit täglich zu sehen Gelegenheit hat, immer von Neuem wieder von dieser Gestalt der Kunst mächtig bewegt wird!

Auch abgesehen von der innern Wahrheit, von der absoluten Nothwendigkeit und von der

tragischen Wirkung dieser Scene, hat der Dichter mit dieser Scene auch noch einen andern, nicht geringen Zweck erreicht: er hat mit ihr die bald kommende der Genesung um so wirkungsvoller gestaltet! Durch die schrille Dissonanz dieser Scene, in der der Wahnsinn gipfelt, wird die Consonanz der Genesungsscene um so wohlthuender und befriedigender!

IV.

Year's Genesung.

In der Scene der Heilung und Wiedergenesung des geisteskranken Greises*) giebt der Dichter ein ebenso naturwahres, lebenswarmes, wie künstlerisch schönes, echt sympathisches Bild. Alles, was in dieser Scene zu unserer Seele dringt, löst die schrillen Dissonanzen der vorhergehenden zu sanften, lieblichen Harmonieen auf.

Echter, wahrer Kindesliebe gelingt es, den durch Kindesundank Leidenden zu heilen! Was schwer durch zwei bevorzugte, unwürdige Töchter gefrevelt ist, stellt die eine, verstoßene Tochter in rührender Kindesliebe wieder her!

Wessen Thränen fließen nicht zu denen der betenden Cordelia, wenn sie, in der der eigentlichen Genesungscene voraufgehenden Scene, bei

*) IV. 7.

der Berathung mit dem Arzte,*) sich an die gesammte Schöpfung wendend, zum Himmel fleht:

„All' ihr gesegneten, geheimen Wunder,
„All' ihr verborgnen Kräfte der Natur,
„Spriest auf durch meine Thränen! Lindert, heilt
„Des guten Greises Weh!“ —

Das Haupt- und Radikalmittel, das der Dichter nun zur Heilung seines Kranken in Anwendung zieht, ist eben Liebe, echte Kindesliebe, durch deren Mangel das Leiden begann, wuchs und gedieh. Die Heranziehung aller weiteren Unterstützungsmittel, den ganzen Gang des Heilprocesses legt er in die Hand des Arztes, welcher der um Heilung flehenden Königin versprochen hat:

„Es giebt noch Mittel, Fürstin!
„Die beste Wärt'rin der Natur ist Ruhe,
„Die ihm gebriecht; und diese ihm zu schenken,
„Bermag manch wirksam Heilkraut, dessen
Kraft

„Des Wahnsinns Auge schließen wird.“

Sehen wir nun zu, wie der Arzt sein Wort löst, und wie er seine Mittel anwendet.

*) IV. 4.

Nachdem Lear auf seiner irren Flucht durch die Bedienten der Königin eingeholt und in ihr Zelt getragen war, hat der Arzt durch Anwendung geeigneter narkotischer Mittel dem Kranken den lang entbehrten Schlaf verschafft. Schlafend ist der Kranke mit frischen Kleidern versehen worden, damit bei seinem Erwachen auch jede äußere Spur des eben erfahrenen Elendes vertilgt sei, und Nichts von Außen ihn mehr daran erinnere. Und nun läßt der Arzt seinen schlafenden Patienten zum Augenblicke des Erwachens, zum Beginne des Genesens, zur Königin auf die Bühne tragen. Es wollte eben der Dichter uns selber zu Zeugen der so überaus wohlthuenden Genesungsscene machen. Die Frage des Arztes:

„Gefällt's Eu'r Hoheit

„Daß wir den König wecken?“

ist nur Höflichkeit, er hält die Zeit, ihn zu wecken, für gekommen, drum setzt er

„er schlief lang“

hinzu; nach ertheilter Erlaubniß bittet er die ängstliche Königin ruhig und getrosten Muthes zu sein:

„Ich zweifle nicht an milderer Stimmung,“

und befiehlt für den Eintritt des Erwachens:

die unmittelbare Nähe der königlichen Tochter und ein allmähliches Verstärken der bis dahin nur leise ertönenden Musik. Cordelia küßt ihren Vater wach!

„Mein theurer Vater! O Genesung, gieb
„Heilkräfte meinen Lippen; dieser Kuß
„Lindre den grimmen Schmerz, mit dem die
Schwestern

„Dein Alter fränkten!“ — —

Er erwacht bei ihren Liebe athmenden Worten. Kängstlich um ihn besorgt bittet sie den Arzt:

„Sprecht zu ihm!“

Der entgegnet:

„Thut ihr's, Mylady; 's ist am besten.“

Und Cordeliens befangenes, erstes Wort an ihn:

„Was macht mein königlicher Herr? Wie geht's
„Euer Majestät?“ —

— wie ist dies Alles so einfach, so wahr und so schön!

Hören wir nun weiter, wie der Dichter die Genesung allmählich und stufenweise vor sich gehen läßt.

Der erwachende König glaubt vom Tode zu erstehen, dem Grabe entnommen zu werden; sein

Allgemeingefühl beginnt gleichzeitig wieder zur Norm zurückzukehren, ist aber für jetzt noch krankhaft überempfindlich:

„'s ist Unrecht, daß ihr aus dem Grab mich nehmt.

„Du bist ein sel'ger Geist; ich bin gebunden
„Auf einem Feuerrad, das meine Thränen
„Durchglühn, wie flüßig Blei.“

Und da, auf die fernere Frage der Tochter:

„Herr! Kennt ihr mich?“

er noch immer sie für einen Geist erklärt, noch immer sich in diese Welt nicht zu finden weiß:

„Du bist ein Geist, ich weiß es wohl, — wann starbst du?“

da tritt mit leisem Mahnwort der Arzt dazwischen:

„Er ist kaum wach, laßt ihn ein Weilchen ruhig.“

Endlich hat er sich in Raum und Zeit gefunden:

„Wo war ich denn? Wo bin ich? — Heller Tag? —

zweifelt aber noch an der Richtigkeit der Wahrnehmung seiner eigenen Sinne, prüft darum durch Nadelftich, ob Täuschung im Spiele, und ist doch immer noch nicht überzeugt:

„Ich will nicht schwören, dieß sei meine Hand —
„Laß sehn! Ich fühle diesen Nadelsstich.

„Wär ich doch überzeugt von meinem Zustand!“ —

Erst bei den weitem Worten seines um den Vatersegen flehenden Kindes kehrt sein Selbstbewußtsein wieder:

„Spottet meiner nicht! —

„Ich bin ein schwacher, kind'scher, alter Mann,

„Achtzig und drüber: keine Stunde mehr

„Noch weniger; und grad' heraus,

„Ich fürchte fast, ich bin nicht recht bei Sinnen.

„Mich dünkt, ich kenn' euch, kenn' auch diesen

Mann,

„Doch zweifl' ich noch, denn ich begreif' es nicht,

„An welchem Ort ich bin; all mein Verstand

„Entsinnt sich dieser Kleider nicht, noch weiß ich,

„Wo ich die Nacht schlief. Lacht nicht über mich;

„Denn so gewiß ich lebe,

„Die Dame halt' ich für mein Kind Cordelia.“

Trotz deren Betheuerung, die sie, vor Rührung weinend, macht, prüft er wiederum noch einmal experimentell die Richtigkeit seiner Sinneswahrnehmung, streicht zärtlich hiebei über Cordeliens Wangen:

„Sind deine Thränen naß? Ja, wirklich! Bitte,
„O weine nicht!“ —

Er ist sich seiner großen Schuld gegen sie, die Verstoßene, bewußt, kann daher an ihre volle Kindesliebe nach Allem, was er von den andern Töchtern erfahren, kaum glauben. Sein Gefühl für Cordelia erwacht, er möchte zärtlich gegen sie sein, aber Scham und Reue kämpfen noch dagegen an, und so ist sein Gemüth noch im Zwiespalt; nicht ohne Heftigkeit weist er die Be-
theuerung, in England zu sein, im „eigenen Königreich“, ab, und sowie der Arzt diese Gemüths-
lage übersehen hat, bittet er die Königin, für jetzt von ferneren Erklärungen absehen zu wollen:

„Seid ruhig, hohe Frau!

„Die große Wuth, ist, wie ihr seht, geheilt;

„Doch wär's gefährlich, die verlorne Zeit

„Ihm zu erklären. Führt ihn jetzt hinein!

„Und stört ihn nicht, bis er sich mehr erholt.“

Behufs Prüfung dieser vom Dichter also gegebenen Heilung und Genesung auf ihre Natur-
wahrheit hat die Kritik die Pflicht, der hier
speziell das Wort gebührenden Wissenschaft, der
Psychiatrie, dieses einzuräumen.

An sie richten wir also zunächst die Frage: Ist es möglich, daß Seelenstörungen von der Form und dem Umfange unseres Falles geheilt werden? Die Antwort lautet: Ja. So gewiß es ist, daß z. B. paralytischer Blödsinn für dauernd unheilbar erklärt werden muß, weil er auf bleibender Entartung der Hirnsubstanz beruht, ebenso gewiß und von allen Autoren anerkannt ist die Heilbarkeit von Schwermuth, Tobsucht und Wahnsinn*). Ferner: Sind die vom Dichter herangezogenen und von dem Arzt im Stücke angeordneten Mittel geeignet, eine Heilung zu vollziehen? Auch hier muß die Antwort mit rückhaltlosem Ja gegeben werden. Es muß zuvörderst das Hauptmittel, das der Dichter selber zur Heilung seines Kranken in Anwendung bringt, mit vollem Rechte als ein „Radikalmittel“ bezeichnet werden. Nach dem Grundsatz aller ärztlichen Wissenschaft und Erfahrung: *Sublata causa tollitur effectus* (d. h. wer die Wirkung heben will, entferne vorher die Ursache), reicht er echte Kindesliebe dem durch Kindesfrevel Erkrankten, und will so mit Aus-

*) Vgl. Griesinger l. c. § 198.

rottung der Wurzel des Uebels dem Weiterwuchern wenigstens vorbeugen. Ja, unser oft citirter Autor*) behauptet kurzweg, daß die Befolgung dieser sogenannten „kausalen Indikation“, d. h. die möglichste Beseitigung jener Momente, durch deren Zusammenwirken die Geisteskrankheit entstanden ist, oder auch nur eines der schädlichen Momente „oftmals genügt, um ihre gegenseitige Verkettung, aus der die Krankheit entstand, dauernd zu lösen.“

Der Heilapparat ferner, den der Arzt im Drama bringt, besteht zweckgemäß aus zwei Reihen von Mitteln, und zwar erstens aus solchen, die auf den Körper ihren Einfluß ausüben sollen (= „somatistische Behandlung“) und zweitens solchen, die auf die Seele wirken sollen (= „psychische Behandlung“). Von ersteren hat er hauptsächlich durch Anwendung narkotischer Mittel zunächst absolute Ruhe des Gehirnes durch Schlaf gegeben: „er schlief lange,“ wird referirt; es schaffen aber die Narcotica nach Griesinger**) außerdem „in geeigneten Fällen Besserung

*) Griesinger l. c. § 207.

**) l. c. § 215.

der Erscheinungen von Hirnreizung, zunehmende Beruhigung des Kranken, Ermäßigung der Sinnesstörungen, Schwinden der Angstgefühle und der mit ihnen verknüpften Wahnvorstellungen und mitunter baldige vollständige Genesung.“ — Von Mitteln der zweiten Reihe hat der Dichter dem Arzte, wie natürlich, eine größere Zahl zur Verfügung stellen können: da haben wir nach toller Hezjagd über die öde Haide, durch Felder und Fluren, die adäquate Umgebung in den Gezelten der Königin, frische Kleidung; im Augenblicke des Erwachens ferner liebevollen Zuspruch und Stimmung gebende Musik und vor allem Andern das Wichtigste endlich: die die genesende Seele im gesunden Denken decent und richtig führende Leitung und Ueberwachung des Arztes. Bezüglich dieser psychischen Führung sagt unser Lehrer*): „Am besten und am allgemeinsten anwendbar ist das System, den Wahn möglichst unberührt zu lassen und seine Schwächung hauptsächlich dadurch herbeizuführen, daß er in keiner Weise Nahrung erhält, indem der Kranke in anderer, mit den frankten Vorstellungen durchaus nicht congruenter

*) Griesinger l. c. § 221.

Weise geistig in Anspruch genommen wird. Diese psychische Ableitung, eine Hauptgrundlage aller psychischen Behandlung, geschieht in verschiedenen Fällen durch sehr verschiedene Mittel, — obenan steht alle adäquate Thätigkeit gesunder Art, dann alle Zerstreungsmittel, Unterhaltungen und Gespräche, welche mit genauer Berücksichtigung des individuellen Geschmacks nur Gesundes, Vernünftiges zum Gegenstande haben sollen, wo Allem, was auf den Wahn des Kranken führen kann, ausgewichen wird. — Es ist also nothwendig, nicht nur die Berührung des Wahns, der Ereignisse, welche zur Erkrankung beitragen, sondern überhaupt vieles directes Sprechen über den Zustand des Kranken zu vermeiden.“

Alle diese Sätze des hochberühmten Irrenarztes, des gefeierten klinischen Lehrers, klingen sie nicht, als wären sie direct für unseren Fall geschrieben?

An der Naturwahrheit der von Shakespeare gezeichneten Heilung und Genesung Lear's ist, wie ich genügend bewiesen zu haben glauben darf, nicht ferner zu zweifeln. Denn daß er — es ist

dies vielleicht ein letzter Einwand — die ganze Heilung und Genesung in eine einzige Scene zusammendrängt, ist seine künstlerische Pflicht, wie sein Recht, seine Freiheit als Dramatiker, ein Recht, von dem er übrigens nicht in voller Ausschließlichkeit Gebrauch macht, da ja einerseits der eigentlichen Genesungscene eine Scene der Berathung der Königin mit dem Arzte*) vorausgeschickt ist, und weil andererseits die ärztliche Behandlung und weitere Genesung des Reconvalescenten als nun erst in Gang gebracht und in stetem Fortschreiten gedacht werden soll. Darauf wenigstens deuten im Stücke die letzten Worte des Arztes:

„Führt ihn jetzt hinein!
„Und stört ihn nicht, bis er sich mehr erholt.“ —

*) IV. 4.

V.

Lear's Rückfall und Tod.

Lear ist genesen und mit Cordelien vereint. Frankreich's Heer rüstet sich zur Entscheidungsschlacht gegen die vereinigten britischen Streitkräfte, welche einerseits der Herzog von Albanien als Gemahl Regan's, andererseits, auf Befehl und in Vertretung der durch den Tod des Herzogs von Cornwall verwittweten Goneril, der Bastard-Herzog Edmund als General commandiren.

Von diesem Entscheidungskampfe zeigt uns der Dichter, der die Grenzen des in einem Drama von einer Schlacht Darstellbaren kannte und inne hielt, in wenigen, aber farbenreichen Strichen das Bühnenmögliche: Vorbereitung und Ausgang. Wir sehen die zögernde Vereinigung Albaniens mit Edmund (wobei das eifersüchtige Haderen der beiden Schwestern um ihren gemeinsamen Buhlen sichtbar wird); wir sehen das Aus-

rücken der französischen Streitkräfte, an ihrer Spitze neben dem befehligenen Marschall die Königin Cordelia und den greisen König Lear*); wir vernehmen sodann das Getümmel der Schlacht hinter der Bühne, hören darauf aus Edgar's Munde des Kampfes Ausgang und sehen schließlich Edmund als Sieger, Lear und Cordelia als Gefangene!

Die dramatische Vorführung der beiden Kriegsgefangenen**) war für den Dichter eine Nothwendigkeit, weil es ihm darauf ankam, uns seinen Helden, ehe er ihn durch sein weiteres Schicksal in Rückfall enden ließ, als vom Irrsinn genesen erst in Person vorzustellen, wozu er in dem unaufhaltsam zum Schlusse eilenden Fortgange der dramatischen Aktion eine passendere Gelegenheit nicht fand. Die bezeichnete Scene wirkt aber auch auf den Zuschauer ungemein wohlthuend: nirgends im ganzen Stücke sehen wir den greisen König verhältnißmäßig so glücklich und zufrieden, wie in dieser Scene; trotz aller Noth und Drangsal, trotz drohenden Kerkers und strenger Haft, will

*) V. 2.

**) V. 3.

er in der Liebe seines Kindes glücklich sein, in seiner Cordelia Verzeihung und Versöhnung allem andern Glück der Welt Troß bieten. Und Cordelia, die gefangene Königin, klagt nicht um das eigene Leid, sondern allein um das ihres Vaters:

„Ich bin nicht die Erste,
„Die, Gutes wollend, dulden muß das Schlimmste.
„Dein Unglück, Vater, beugt mir ganz den Muth,
„Sonst übertroßt' ich wohl des Schicksals
Muth!“ —

Es sind dies — man beachte das! — die letzten Worte, die Cordelia auf der Bühne spricht, ihr Schwanenlied, und, nach der Weise des Dichters, liegt in diesen Worten ihr ganzer Lebensinhalt.

Wie sympathisch berührt darauf des Vaters Antwort unser Gemüth, von dem im ganzen Stücke bisher nur die schrillen Töne der Leidenschaft und die Dissonanzen des Wahnsinnes zu hören waren:

— „Komm fort! Zum Kerker fort! —
„Da laß uns singen, wie Vögel in dem Käfig.
„Bittst du um meinen Segen, will ich knien

„Und dein Verzeihn erflehn; so woll'n wir leben,
„Beten und fingen, Märchen uns erzählen,
„Und über goldne Schmetterlinge lachen.
„Wir hören armes Volk vom Hofe plaudern,
„Und schwagen mit; wer da gewinnt, verliert;
„Wer in, wer aus der Gunst; und thun so tief
„Geheimnißvoll, als wären wir Propheten
„Der Gottheit: und so überdauern wir
„Im Kerker Ränk' und Spaltungen der Großen,
„Die ebbn mit dem Mond und fluthen. —
„Auf solche Opfer, o Cordelia, streun
„Die Götter selbst den Weihrauch. Hab' ich dich?
„Wer uns will trennen, muß mit Himmelsbränden
„Uns scheuchen wie die Füchse. Weine nicht!“ —

Diese so überaus sympathisch berührende Scene aus dem Leben Lear's ist und bleibt die einzige im ganzen Trauerspiel, das nun mit raschem, wuchtigem Tritt seinem tragischen Schlusse entgegen eilt.

Raum sind die beiden königlichen Gefangenen in's Schloßverließ geschafft, trifft den greisen, schmergebeugten König, so viel er im Leben auch schon gelitten, hier der schwerste Schlag: Cordelia, sein einziges ihm gebliebenes Kind, das trotz

ungerechter Verstoßung ihn geliebt und gerettet, die einzig ihm gebliebene Freude seines Lebens, wird von einem Offizier Edmunds vor seinen Augen überfallen und durch Erhängen getödtet! Der Bastard = Herzog Edmund, der nach der Krone selber trachtet, gab im Bunde mit Goneril den Befehl, beide Gefangenen sofort zu tödten. Und so stirbt Cordelia, scheinbar das unschuldige*) Opfer des Stückes, nach der Intention des Dichters eines schnellen, unblutigen Todes, geeint und versöhnt mit ihrem Vater, den sie gerettet hat!

Wir sind dem Dichter von Herzen dafür dankbar, daß er ihr eine Todesart giebt, die

*) Der tragische Opfertod Cordeliens findet deswegen, glaube ich, so vielseitigen Tadel im Publikum, weil ihre tragische „Schuld“ nicht sofort Jedem klar entgegentritt; (Vgl. Laube, „Shakespeare-Splitter“ in der Deutschen Rundschau 1875, Febr.) und doch ist sie ganz entschieden da. Schon Gerwinus (Shakespeare, Leipzig 1862, II. p. 209 f.) erklärte diese Schuld in ihrer politischen That des Krieges gegen ihr Vaterland mittels des französischen Heeres, in der unklugen Unterlassung jeder Erklärung ihres nur kindlichen Beweggrundes, zu diesem Kriege, in der unbedachten Wahl so schwer wiegender Mittel, wenn auch zu gutem Zwecke! Ähnlich urtheilt auch Dehmann („Cordelia als tragischer Charakter“, im Jahrb. d. D. Sh.-Gesellsch. II. p. 124 ff.): „Ein Charakter, der alle Gemüthstugenden besitzt, wie Cordelia, wird doch zu einem tragischen, weil ihm Vernunft fehlt.“

einerseits ihrem Leben ein schnelles, schmerzloses und unblutiges Ende setzt, andererseits der Darstellung auf der Bühne sich aus technischen Gründen von selbst entziehen mußte.

Lear selber, welcher in neu ausbrechender Wuth den Mörder seines Kindes darniederschlug, er selber ist es, welcher, vom Herzog von Albanien in Freiheit gesetzt, die Leiche Cordeliens in den Armen tragend uns die Trauerbotschaft bringt.

In erneuter Seelenstörung betritt er die Bühne — und Niemand nimmt es Wunder, daß die Nacht des Wahnsinns sich wieder auf seine gequälte Seele gesenkt hat. „Dem Genesenen, der zum Elend, zu den Ursachen heftiger Leidenschaften und Affekte zurückkehrt,“ lehrt Griesinger*) „können Recidive fast sicher vorausgesagt werden.“

Mit den Worten:

„Heult, heult, heult, heult! O ihr seid all von
Stein!

„Hätt' ich nur Aug' und Zunge nur, mein
Jammer

„Sprengte des Himmels Wölbung!“

*) o. c. § 203.

hat Lear die Leiche seines Kindes über die Bühne getragen und sie mit neuem Klageruf:

„Hin auf immer!“ —
auf die Erde gelegt.

Dann klammert sich seine Vaterliebe noch einmal mit wachsender Hartnäckigkeit an der Möglichkeit fest, daß Cordelia dennoch nur scheinodt sei; und er führt, um Gewißheit zu haben, an der Leiche knieend, in zwei Versuchen, mit Spiegel und Feder, die Athemprobe aus:

„Ich weiß, wenn einer todt und wenn er lebt:
„Todt wie die Erde! — Gebt 'nen Spiegel her;
„Und wenn ihr Hauch die Fläche trübt und
streift,

„Dann lebt sie.“ —

„Die Feder regte sich, sie lebt! O lebt sie,
„So ist's ein Glück, das allen Kummer tilgt,
„Den ich jemals gefühlt.“

Doch nicht die Leiche, sondern seine Seelenstörung nimmt mehr und mehr Leben an und wächst an Umfang. Schon glaubt er Cordeliens Stimme zu hören:

„Cordelia, Cordelia! Wart ein wenig; ha!
„Was sprichst Du?“ —

Da sich diese Gehörstäuschung nicht wiederholt, erinnert er sich zu seiner Beruhigung und um den Glauben an Cordeliens Leben noch immer festzuhalten:

„Ihre Stimme war stets sanft,
„Zärtlich und mild;“ —*)

Wie sehr aber sein Geisteszustand sich schnell im Fortgange der Scene immer mehr verwirrt, zeigt seine Unterredung mit Kent, seine volle Verständnißlosigkeit bei der Nachricht von dem Ende seiner beiden andern Töchter, seine Theilnahmlosigkeit bei der Resignation Albaniens. Er hat nur noch einen Gedanken: Cordelia, nur einen Wunsch: ihr Leben! Darum verläßt er die ganze Scene hindurch keinen Augenblick den Leichnam und ist fortwährend mit Wiederbelebungsversuchen beschäftigt. Immer mehr sieht endlich auch er die traurige Gewißheit ihres

*) Im Urtext:

„Her voice was ever soft,
„Gentle and low“ —

Low bedeutet leise, und wie wichtig es ist, diesen Sinn in der Uebersetzung auszudrücken, lehrt der Zusammenhang. Max Moltke übersetzt die Stelle richtig:

„Ihr Ton war immer sanft,
„Gar leif' und mild.“

Todes ein und giebt diesem ihn vollständig niederwerfenden Schmerze in der erschütternden Klage Ausdruck:

„Und todt mein armes Märchen? — Nein!
kein Leben!

„Ein Hund, ein Pferd, 'ne Maus soll Leben
haben,

„Und du nicht einen Hauch? — O du kehrtst
nimmer wieder,

„Niemals, niemals, niemals, niemals, niemals!“ —

Noch ein Letztes thut er, um jeden Zweifel über Cordeliens Todesjchickfal aus seiner Seele zu entfernen, um jeder Täuschung seines schwachen Gedächtnisses ein Ende zu machen: er läßt die eng anliegende Halsbekleidung der Leiche aufknöpfen,*) und sowie er hier die Strangu-

*) Ich weiß sehr wohl, daß ich mit der gegebenen Erklärung dieser Stelle von allen bisherigen Interpreten abweiche, welche die Worte:

„Knöpft hier auf!“

auf die Kleidung des Königs selber beziehen, der seinen Tod herannahen fühle und nun, wie Delius sagt, (o. c. p. 489) „sich rüstet zur Ruhe zu gehen.“ Meine Rechtfertigung begründe ich zunächst in den Worten des Dichters. Der Urtext:

„Undo this button!“

spricht nur von einem Knopfe, und es liegt näher zu denken, daß damit die Agraffe des Halsstragens, der üblichen Damentracht bezeichnet sei, als die 'ganze Knopfreihe am Wammse Lear's! Ferner begründe

lationsrinne zu beiden Seiten des Halses gesehen und seiner Umgebung mit den Worten:

„Seht ihr dieß? Seht sie an! — Seht ihre Lippen,

„Seht hier, — seht hier!“ —

gezeigt hat, macht eine Herzlähmung nach leichtem Taumeln seinem lange und viel gequälten Leben ein schnelles, schmerzloses Ende! (s. Anm. auf S. 124.)

ich meine Auffassung dieser Stelle in der Natur der abzuweisenden üblichen Erklärung. Es lassen nämlich die bisherigen Commentatoren bekanntlich unsern Helden „am gebrochenen Herzen“ sterben. Ist nun diese Todesart überhaupt schon eine so überaus seltene, so dürfte dieselbe für die Redenzeit unseres Stückes nicht ohne zwingende Nothwendigkeit zur Erklärung herangezogen werden. Eine Perreißung des Herzmuskels (ruptura cordis) kommt überdies auch nur da zu Stande, wo derselbe durch organische Veränderungen (Entzündungen, Abscesse, Verfettung, Aneurysmen) eine Leichtbrüchigkeit und Perreißlichkeit nach jahrelangem Leiden erlangt hat. In unserm Falle hat aber der Dichter im Verlaufe der Tragödie uns keinerlei Handhabe gegeben, eine so bedeutende Veränderung am Herzen seines Helden annehmen zu dürfen. Was wir aus dem von ihm gegebenen Krankheitsbilde eruiren konnten, war ein nervöses Herzleiden, das sich in unregelmäßiger Herzthätigkeit äußerte. Liegt nun da der Gedanke nicht näher, Dear an eben dieser Krankheit, die durch Steigerung zur Lähmung führen kann, enden zu lassen? Die erlangte Gewißheit vom Tode Cordeliens giebt nun jene Steigerung: das Herz hört auf zu schlagen, weil das Hirn, von dem seine Thätigkeit gelenkt wird, dem höchsten Grade von Gemüthsleid nicht mehr gewachsen ist und unterliegt. (Vgl. Friedreich, o. c. § 308: „Der plötzliche Tod während heftiger Gemüthsaffekte möchte ebenfalls als die Wirkung einer vom Gehirn ausgehenden Herzparalyse aufzufassen sein.“) — In der

Für die künstlerische Darstellung der Rolle Lear's in der Schlussscene ist eine stufenweise vor sich gehende Steigerung in dem Ausbruche des Wahnsinns nothwendig, welche mit der wachsenden Ueberzeugung von Cordeliens Tod Hand in Hand zu gehen hat, bis diese Ueberzeugung nach dem sinnlichen Anblick der Strangulationslinie am Halse der Leiche zur unumstößlichen geworden ist, und nun die Katastrophe des Herzschlages ein schnelles Ende bringt. Das Sterben braucht und soll der Künstler nicht ausführlicher und deutlicher darstellen, als wie er früher (in den Scenen des zweiten Actes) das Herzleiden dargestellt hat, ich sage ausdrücklich, er darf in seinem Spiele nicht allmählich sterben, weil dies gegen die Naturwahrheit der Todesart verstoßen würde, und weil ja außerdem die Begleitreden Edgar's und

Plötzlichkeit der Herzlähmung liegt auch gleichzeitig die Begründung, warum ich die übliche Auffassung von einer „Rüstung“ Lear's zum Sterben nicht theilen kann. Die Todesart gestattet keine Zeit zu solchen Vorbereitungen und Dankesäußerungen, zu umständlichen Manipulationen und Demonstrationen. — Nach meiner Auffassung aber bemüht sich Lear bis zum letzten Schlage seines Herzens mit seinem Rinde, und der Tod ereilt ihn plötzlich! Gönnen wir dem Leidenshelden nach langer Qual den schnellen Tod, den der große Dichter wohlweislich ihm gegeben!

Kent's den Tod Lear's genugsam signalisiren. Es gestaltet sich demnach der Moment des Sterbens dramatisch folgendermaßen: Edgar bemerkt zuerst die plötzliche Veränderung in der Haltung Lear's; dieser hat bisher an der Leiche seines Kindes gekniet und ist taumelnd im Sterben an derselben niedergestürzt, mit den Händen an der Leiche sich noch haltend. Edgar sieht es zuerst und während er die Worte:

„Er schwindelt,“ —

ruft, eilt er hinzu und redet den Sterbenden an:

„O mein König!“

während Kent den Tod als Erlöser für Lear's Leiden herbeiruft mit den Worten:

„Brich, Herz, ich bitt' dich, brich!“

Edgar hat, während diese Worte gesprochen werden, das Haupt des bereits verstorbenen Königs aufzurichten versucht, weil er am Tode noch zweifelt, und will ihn nun ermuntern, daher seine Worte:

„Blickt auf, mein König!“

worauf Kent, im Sinne seiner vorigen Bitte, dem Könige den erlösenden Tod nach der Marter des Lebens gönnend, erwidert:

„Quält seinen Geist nicht! Laßt ihn ziehn!
Der haßt ihn,
„Der auf die Folter dieser zähen Welt
„Ihn länger spannen will.“

Erst jetzt erkennt Edgar, daß Lear wirklich schon gestorben ist, und daß er die Leiche seines Königs in den Armen hat, und ruft voll Wehmuth aus:

„O wirklich todt!“ —

Mit Lear's Tode ist aber das ganze königliche Haus ausgestorben. Seine „Schuld“, so wollte es der Dichter, hat schließlich nicht nur ihn selber vernichtet, sondern auch sein ganzes Haus in den Untergang mit hinabgerissen!

Albanien, der Erbe Lear's, entsagt von Neuem und bekleidet, da Kent mit Rücksicht auf sein Alter zurücktritt, Edgar mit der Königswürde.

So endet die Tragödie mit „allgemeiner Trauer“, aber auch mit der Krönung reinsten Kindesliebe!



B.

Gloster,

ein Nebenbild zum Bilde Lear's.

Zu der Figur des Königs Lear schuf der Dichter, um dieselbe durch Verdoppelung zu heben und durch Vergleich zu stärken, eine Nebenfigur, ein Parallelbild, in der Person des Grafen Gloster.

Der Parallelismus beider Figuren besteht wesentlich in folgenden, der Tragödie selbst entnommenen Punkten:

Erstens: Gloster sündigt, wie Lear, gegen seine Pflicht als Vater. Auf die böswilligen Verleumdungen seines natürlichen Sohnes Edmund hin, verstößt, verfolgt und enterbt er, ohne gerechte Prüfung, ein edelsinniges Kind, seinen einzig berechtigten Sohn Edgar und erhebt

zur Erbfolge in der Grafschaft den verleumderischen Bastard*).

Zweitens: Gloster wird, wie Lear, durch die Folgen seiner Schuld schwer gestraft. Der ungerecht begünstigte Alleinerbe Edmund geht nämlich nunmehr in seinen selbstfüchtigen Ränken, sich zur Herrschaft zu bringen, weiter und benutzt die edelmüthige Theilnahme seines Vaters an dem Schicksale des in der Haide irrenden Königs zum Verrathe und zur Verleumdung bei dem Landesherrn, dem Herzog von Cornwall. Gloster wird als Hochverräther ergriffen und vor das herzogliche Paar geführt, hier gefesselt, auf die roheste Weise, durch Fußtritte, seiner Augen beraubt und geblendet rechtlos aus dem Thor seines Schlosses gebracht**).

Wegen dieser That der Blendung im Stücke, auf offener Bühne, vor den Augen der Zuschauer, hat die gesammte bisherige ästhetische Kritik mit Recht das Verfahren des Dichters nicht billigen können. Es sei auch mir gestattet, hier, gleichsam als Einschaltung, mein Urtheil zu motiviren.

*) I. 2; II. 1.

***) III. 7.

Unter keinen Umständen darf es, meiner Meinung nach, irgend einer darstellenden Kunst, nicht der Malerei, nicht der Skulptur, geschweige der dramatischen Poesie, gestattet sein, Thaten so blutiger Rohheit unmittelbar vor unsere Augen zu bringen; und zwar ist der Grund hievon, abgesehen von allem Andern, in dem menschlichen Gemüthe zu suchen. Geschehen nämlich solche grausigen Thaten auch nur in der künstlerischen Darstellung vor unsern Sinnen, so wird das Gefühl des Mitleidens mit dem unglücklichen Opfer im Gemüthe übertönt von dem stärkern Gefühle des Abscheus, des Ekels und Entsetzens; wir wenden uns ab, und — der künstlerische Zweck, eben unser Mitleiden kommt nicht zur Geltung.

Uebrigens, das hat noch kein dramatischer Dichter gewagt, so viele auch den Akt der Blendung als tragisches Mittel benutzten, die Handlung selbst vor den Augen der Zuschauer geschehen zu lassen. Ich erinnere hier nur an zwei der bedeutendsten Dramatiker aller Zeiten: an Sophokles und an Schiller. Ersterer, der größte Tragiker des klassischen Alterthums, läßt

seinen „König Oedipus“ für seine Sünden, die er sehend unbewußt beging, Sühne suchen in bewußter Selbstblendung. Aber wie geschieht es dort? Etwa vor unsern Augen? Nicht im Geringsten! Sowie Oedipus Klarheit über seine Abstammung und damit die Gewißheit seiner ohne Wissen begangenen Verbrechen hat, geht er erschüttert mit den Worten ab*):

„O Götter, Götter! Alles kommt nun klar zu Tag!

„O Licht, zum letzten Male schau ich heute dich“ —

und während der Chor die Eitelkeit alles menschlichen Glückes bejammert, geschieht, fern unsern Augen, im Innern des Pallastes, die in jenen Worten uns schon leise angedeutete That; und ein Diener, noch zitternd vor Schrecken aus dem Hause eilend, theilt sie dem Chore und den Zuschauern mit**). Bei dessen Erzählung und Beschreibung der Selbstblendung des Königs beharren die der Tragödie als Endzweck nothwendigen Gefühle der Furcht und des Mitleidens

*) König Oedipus, übersetzt von Donner. B. 1151 ff.

***) Ebenda B. 1242—1270.

in dem Gemüthe des Zuhörers, sie kommen zur Alleinherrschaft; und wenn nun der geblendete König erscheint, ist es allein innigste Rührung, die bei seinen Worten der Klage und des Abschieds das Herz des Zuschauers gefangen hält. — Und Schiller, der größte Dramatiker der Neuzeit, der die überkommenen dramatischen Gesetze der Alten mit gewissenhafter Strenge prüfte, sie nach allen Richtungen hin weiter ausarbeitete und endlich in unsterblichen Meisterwerken zum verkörperten Ausdruck brachte, — wie verhält sich Schiller zur Inszenirung der Blendung? Auch er benutzt ja bekanntlich in seinem letzten und schönsten dramatischen Meisterwerke, in „Wilhelm Tell“ die Blendung des alten Heinrich vom Melchthal als tragisches Mittel. Nun, auch er giebt nur eine Erzählung jener blutigen That! Und von wie starker, ergreifender Wirkung diese bloße Erzählung aus dem Munde Stauffachers, vor den Ohren des ungekannt gegenwärtigen Sohnes Arnold vom Melchthal auf diesen, sowie auf alle Hörer ist, weiß Jeder, der diese Scene*) einmal nur hat spielen sehen! Ja, Schiller konnte

*) I. 4.

und durfte so sehr und so sicher auf die Wirkung dieser bloßen Erzählung rechnen, daß er unmittelbar mit ihr die Begründung des Bündnisses der drei Führer im Befreiungskampfe zu geben wagte!

Wohl wäre es daher ein Akt pietätvollen Dankes, wollte ein begnadeter Dichter durch Umarbeitung dieser Blendungs-Szene den häßlichen Fleck nehmen, welcher unserer Tragödie bei ihren tausend Schönheiten so grellen Abbruch thut! Freilich ein schwieriges Unterfangen, das selbst ein Laube für nicht ausführbar erklärt. Ich gebe des gefeierten Dichters, des erfahrensten Bühnenleiters eigene Worte hier ausführlich:*) „Die Blendung Glosters, eine durchaus abschreckende und widerwärtige Scene für den heutigen Geschmack, bleibt für die Vorstellung ein Kreuz, welches nicht zu beseitigen ist. Der Gang der Doppelhandlung im Stück macht sie unentbehrlich. Auch bei der wärmsten Aufnahme des Dramas wird hier jedesmal das Publikum todtenstill, und kein zustimmendes Zeichen läßt sich vernehmen, wenn der Vorhang fällt. Wir zahlen

*) „Shakespeare-Splitter“ in Rodenberg's „Deutsche Rundschau“, 1875, Februar.

da eben einen Tribut für die andern Scenen, welche erschüttern, ohne roh und grausam in leibhaftiger Marter vor uns hinzutreten.“

„Solche leibhaftige Grimmigkeit hat wahrscheinlich die Engländer vor dritthalb Jahrhunderten nicht verletz — sind sie doch heute noch dankbar für ähnliche grimmige Dinge auf ihrer Bühne! — und wir nehmen sie schweigend hin und machen uns stark durch historische*) Kenntniß, welche belehrend unsern Widerwillen niederhält.“

Nach dieser für die ästhetische Kritik der ganzen Tragödie nothwendigen Einschaltung über die Verstümmelung Glosters kehren wir zur weitern Betrachtung des Parallelismus der beiden unglücklichen Väter zurück und bemerken

*) Gerwinus, der ebenfalls den Vorgang der Blendung auf der Bühne tadelt (o. c. II. p. 183 ff.), hält dafür, daß der Dichter durch die Darstellung solcher barbarischen Vorgänge, wie die Blendung durch Fußtritte, die maßlose Grobheit Kent's u. dgl. im Lear schon sein Publikum nur historisch getreu in die zur Anschauung gebrachte barbarische Vorzeit dramatisch versetzen wollte. — Prof. D. Marbach indeß ist principiell gegen jeden solchen historischen Genuß dramatischer Kunst und hat aus diesem Grunde eine Neubildung Shakespeare'scher Dramen (Cäsar, Othello, Romeo, Hamlet) für die heutige Bühne unternommen. Seinen hierauf bezüglichen Standpunkt erläutert er in seinen „dramaturgischen Blättern“. (Selbstverlag 1870) p. 209 ff.

drittens: daß Gloster, wie Lear, gar bald, und doch zu spät, zur Einsicht seiner Schuld und zur Reue kommt. Gleich nach der Blendung, da er nach Edmund fragt, um ihn zur Rache aufzurufen, und da er erfährt, daß dieser grade es gewesen ist, der seinen angeblichen Hochverrath entdeckt hat, wird ihm sein Unrecht klar, und voll Wehmuth und tiefster Reue ruft er aus:

„O mein Wahnsinn!“ (sc. jenen zu bevorzugen)

„Dann that ich Edgar Unrecht.

„Götter, vergebt mir das, und segnet ihn!“ —

Und später, blind und blutend aus dem Hause gestoßen, sagt er zum alten, ihn führenden Manne jene an König Dedipus*) gemahnenden Worte**):

„Ich habe keinen (Weg), brauch' drum keine Augen;

„Ich strauzelt', als ich sah. Oft zeigt sich's, Mangel

„Wird uns zum Heil, und die Entbehrung selbst

„Gedeiht zur Hülfe. O mein Sohn! mein Edgar,

„Den des betrogenen Vaters Zorn vernichtet! —

*) S. 1245—1248.

***) IV. 1.

„Erlebt' ich noch, unarmend dich zu sehen,
„Dann sprach' ich, wieder hab' ich Augen!“ —

Viertens: Nachdem an Gloster, wie an Lear, grade durch die bevorzugten Kinder aufs unnatürlichste gefrevelt ist, werden beide unglücklichen Väter durch die wahre Liebe des verstoßenen Kindes gerettet. Cordelia rettet den irrenden Vater vor Kriegesnoth und Tod drohender Verfolgung und giebt ihm Genesung aus der Nacht des Wahnsinns; Edgar, *) unter der Maske des Wahnsinns, führt bettelnd den geächteten und verfolgten, augenlosen Vater, unerkant von diesem, gen Dover, schützt ihn vor Verzweiflung und Selbstmord und rettet noch einmal das bedrohte Leben des wieder ermuthigten Vaters vor Gefangenschaft und grausamem Tode durch persönliche Tapferkeit. **)

Geht in den eben bezeichneten vier Punkten Lear's und Gloster's Leben parallel neben einander, so weichen sie hinwiederum in anderen weit von einander, und zwar

*) IV. 1; IV. 6.

**) IV. 6.

erstens: während Lear in Folge seines traurigen Schicksales in Tobsucht und Wahnsinn verfällt und Rache plant an seinen Peinigern, bleibt Gloster Herr seiner Vernunft und will in Selbstmord seinen Leiden ein Ende machen. Denn, — ich muß dies wiederholend betonen, — Gloster's Selbstmordversuch geschieht bei voll erhaltener psychischer Integrität. Was auch immer Einzelne sagen mögen, — Selbstmord ist nicht immer das Zeichen oder Ergebnis einer Seelenkrankheit. „Da ist er es nicht,“ sagt Griesinger,*) „wo die Stimmung des Lebensüberdresses in einem gewissen richtigen Verhältnisse zu den gegebenen Umständen — steht, wo der Entschluß frei gefaßt und nach Umständen wieder aufgegeben werden konnte und kein anderweitiges Zeichen psychischer Erkrankung sich findet. Wenn ein feinführender Mensch sich tödtet, um den Verlust seiner Ehre oder eines anderen, mit seinem geistigen Sein aufs innigste verwachsenen, hohen Gutes nicht zu überleben; wenn Jemand den Tod einem in tiefem Elend, in Schande, in stets sich erneuern-

*) l. c. § 125.

dem geistigem und körperlichem Leiden hinzubringenden Leben vorzieht, so ist vielleicht seine Berechtigung hiezu von Seiten der Moral anzufechten, aber es liegt kein Grund vor, einen solchen für geisteskrank zu halten.“ — Der Dichter giebt den Ausdruck dieses Unterschiedes in der Seelenbeschaffenheit seiner beiden Leidenshelden Gloster selber ausdrücklich in den Mund, indem er, nach jener mächtig ergreifenden Scene,*) in welcher beide, wie zum Vergleichen herausfordernd, gleichzeitig in ihrem Unglücke vor uns erschienen, ihn sagen läßt:

„Der König rast. Wie starr ist meine Seele,

„Daß ich noch aufrecht steh' und scharf empfinde

„Mein schweres Loos! Besser, ich wär' verrückt;

„Dann wär mein Geist getrennt von meinem Gram,

„Und Schmerz in eiteln Phantasien verlöre

„Bewußtsein seiner selbst.“

Und schließlich wie verschieden ihr Ende, ihr Tod! Lear stirbt vor schwerstem Herzeleid, da seine heißgeliebte Cordelia vor seinen Augen

*) IV. 6.

gemordet liegt, — in erneutem Wahnsinn; Gloster stirbt durch die freudige Erregung über die Erkennung seines endlich wiedergefundenen treuen Sohnes:*)

— „Sein zerspaltnes Herz — ach schon zu schwach,

„Den Kampf noch auszuhalten zwischen Schmerz
„Und Freud' — im Uebermaß der Leidenschaft
„Brach lächelnd.“

Lears Herz hört vor schwerstem Seelenschmerz zu schlagen auf, Gloster's dagegen vor Freude!

So hat es der geniale Dichter verstanden, sowohl durch die Gleichheiten, als durch die Verschiedenheiten in dem Leben der beiden Leidenshelden, die Tragik des einen Haupthelden als die höchste zum Bewußtsein des Zuschauers zu bringen!

*) V 3.



C.

Edgar's simulirter Wahnsinn.

Nicht die Figur Edgar's, wohl aber die Ausführung derjenigen Rolle, welche diese so sehr interessante und für das Drama wichtige Person nothgedrungen unter der Maske des Wahnsinnes spielen muß, sein „armer Thom's“*) ist Aufgabe der wissenschaftlich = kritischen Besprechung auf diesen Blättern.

Die äußeren Gründe**), warum der unglückliche Edgar zu diesem seltsamsten Mittel der Rettung greifen muß, sind den Zuschauern aus

*) Die Schreibart im Urtext ist: Tom, in unserer Uebersetzung überall Thom's — ich folge der Uebersetzung, weil ich diese zu citiren genöthigt bin.

***) Shakespeare benutzte die Figur und Rolle des „armen Thom's“ auch noch tendenziös, um den in seiner Zeit krassen Dämonenglauben, der sich auch in die damalige ärztliche Richtung, wenigstens theilweise, eingeschlichen hatte, lächerlich zu machen. Fast alle Symptome und Einzelheiten des Besessenseins entlehnte er dem (schon citirten) Buche Harshnet's (s. oben S. 59.)

vorgängigen Scenen bekannt, zum Ueberflusse gewährt der Dichter noch durch den Monolog desselben*) Gelegenheit, ihn zu belauschen, wie er die Nothwendigkeit der Simulation erkennt und die Art der Ausführung des Gedankens plant:

„Ich hörte mich geächtet,
„Und durch die günst'ge Höhlung eines Baums
„Entkam ich noch der Jagd. Kein Port ist frei,
„Kein Platz, an dem nicht strenge Wacht und
Sorgfalt
„Mir nachstellt. Retten will ich mich, so lang
„Ich noch entfliehn kann: und ich bin bedacht,
„Den allertiefsten, ärmsten Schein zu borgen,
„In dem die Noth den Menschen je zum Vieh
„Erniedrigt. Mein Gesicht schwärz' ich mit
Schlamm,
„Die Lenden schürz' ich, zaus' in Knoten all
„Mein Haar, und mit entschloss'ner Nacktheit
troß' ich
„Dem Sturm und den Verfolgungen der Luft.
„Die Gegend beut Vorbild und Muster mir

*) II.. 3.

„An Tollhausbettlern*), die mit hohler Stimme
„In ihre nackten, tauben Arme schlagen
„Holzpflocke, Nägel, Splitter, Rosmarin,
„Und in so grausem Anblick sich in Mühlen,
„Schafhürden, armen Dörfern, Meiereien,
„Bald mit mondsücht'gem**) Fluch, bald mit Gebet,
„Mitleid erzwingen. Armer Turligood! Armer
Thomz! —
„So bin ich etwas noch, — als Edgar nichts!“ —

*) Shakespeare schrieb „Bedlam beggars“. Bedlam scheint zu damaliger Zeit überhaupt schon der Ausdruck für „Irrenhaus“, „Tollhaus“ gewesen zu sein, hergenommen von dem Eigennamen des großen Londoner Irrenhauses Bedlam, das ursprünglich eine Propstei „unseres Herrn von Bethlehem“ war, und welches König Heinrich VIII. bei Aufhebung der Klöster der Stadt London zu bezeichnetem (noch heute gewidmetem) Zwecke übergab. Es liegt der Gedanke nahe, daß hier in Bedlam unser Dichter seine, wie ersichtlich, sehr eingehenden Studien der Geisteskrankheiten getrieben habe. Irgend eine Angabe hierüber existirt in den bekanntlich sehr dürftigen biographischen Notizen über Shakespeare nicht. Auch Dr. Stark kommt in seiner schon citirten Studie (p. 94) zu dem Resultate: „Sicher hat Shakespeare Geistesranke beobachtet.“ Ebenso Prof. Aubert (o. c. p. 13): „Wir müssen annehmen, daß Sh. Gelegenheit gehabt hat, Geistesranke und die Entwicklung von Geisteskrankheiten zu beobachten.“ —

**) Im Urtext steht „lunatic“, was zwar ganz ursprünglich, nach der Abstammung des Wortes, „mondsüchtig“ heißt, dann aber allgemein und im erweiterten Begriffe für „geistig krank, irr, wahnsinnig“ gebraucht wird, so wie das Wort lunacy nicht mehr Mondsucht, sondern Irrsinn, Wahnsinn, geistige Krankheit überhaupt bezeichnet. Es ist also obige Uebersetzung trotz wörtlich treuer Wiedergabe dem Sinne nach untreu, falsch.

Es ist durch die Beschreibungen zeitgenössischer Schriftsteller (z. B. Decker's Bell-man of London) erwiesen, daß dergleichen unschädliche und ungefährliche Irre zur Zeit des Dichters sich bettelnd und das Mitleid beanspruchend auf dem Lande umhertrieben, und daß Figuren wie „der arme Thomſ“ und „der arme Turlgood“ als Typen solcher „Tollhaus-Bettler“ vollständig sprichwörtlich*) waren.

Einen solchen „Tollhaus-Bettler“ (im Urtext „the Bedlam-beggar“, einmal [III. 7] kurz „the Bedlam“ genannt) verpflanzt nun der Dichter in die dargestellte Zeit des Stückes, in das Spiel seines Edgar.

Der ausgesprochenen Absicht läßt der verfolgte Grafensohn sofortige Ausführung folgen; deshalb rathe ich, daß der Künstler auf der Bühne, der diese interessante Rolle wirksam zu spielen trachtet, schon in dem letzten Theile des Monologes, gewissermaßen zur Probe und Einübung, namentlich bei den Worten „armer Turlgood! armer Thomſ!“ die Stimme zu verstellen und leichte

*) Vgl. auch im Stücke (I. 2) Edmund's Worte: „Mein Stichwort ist spitzbüßische Melancholie und ein Seufzer wie Thomſ aus Bedlam“.

Änderung in der Costümirung beginne und dann, in der Ausführung dieses Thuns begriffen, eilend abgehe!

Sodann erscheint der „arme Thoms“ erst wieder inmitten jener Schreckensnacht, da der unglückliche König im wirklichen Wahnsinn, von seinem Narren begleitet und vom treuen Kent als seinem Bedienten dazu gedrängt, um Einlaß an seine Hütte pocht*). Edgar's plötzliches, wahnsinnig-wild scheinendes Auftreten mit den ängstlichen Worten:

„Hinweg! der böse Feind verfolgt mich —“
u. s. w.

macht jenes theatralisch so wirksame Trio, in welchem des Königs wirklicher Wahnsinn durch den verstellten Wahnwitz Edgar's unterstützt wird, und nur der Narr von Beruf vernünftig erscheint, erst vollständig, und die Scenen, in welchen dieses Trio seine unheimlich-schönen Dissonanzen ertönen läßt*), bezeichnen einen Höhepunkt der „Tragödie des Wahnsinns.“

*) III. 4.

**) III. 4 und 6.

Edgar hat sich, wie schon aus seinen ersten Worten als Thoms hervorgeht, den Verfolgungswahn als Gegenstand seiner Verstellungskunst ausgewählt, und zwar den Wahn, vom bösen Geist und seinen Helfern, den Dämonen, verfolgt und gepeinigt zu sein:

„Wer giebt dem armen Thoms was? — den der böse Feind durch Feuer und durch Flammen geführt hat, durch Fluth und Strudel, über Moor und Sumpf; der ihm Messer unter's Kissen gelegt hat und Schlingen unter seinen Stuhl; der ihm Rattengift in die Suppe that, der ihm Hoffahrt eingab, auf einem braunen, trabenden Roß über vier Zoll breite Stege zu reiten, und seinem eigenen Schatten, wie einem Verräther nachzujagen.“ —

Bei den einzelnen Donner schlägen folge der Schauspieler der jedesmaligen Richtung und rufe:

„Hier könnt' ich ihn“ (= den bösen Feind)
„jetzt haben, und hier — und da, — und hier wieder, — und hier.“ —

Dann später, bei der Annäherung des alten Grafen, der mit einer Fackel herbeikommt, den

König zu suchen und zu sichern, führt er den Gedanken des Verfolgungswahnes weiter aus:

„Das ist der böse Feind Flibbertigibbet; er kommt mit der Abendglocke und geht um bis zum ersten Hahnenschrei; er bringt den Staar und den Schwind, macht das Auge schielend und schießt Hasenscharten, verschrumpft den weißen Weizen und quält die arme Creatur auf Erden.“ —

Und in der andern Scene den des Besessenseins:

„Frateretto ruft mir und sagt, Nero fische im Pfuhl der Finsterniß.“ —

„Der böse Feind beißt mich im Rücken.“ —

„Der böse Feind verfolgt den armen Thoms mit der Stimme der Nachtigall. Hoptanz schreit in Thoms Bauch nach zwei Heringen. Krächze nicht, schwarzer Engel! Ich habe kein Futter für dich.“ —

In der Ausführung und Darstellung seiner aufgenommenen Rolle, merken wir, ist unser Simulant keineswegs verlegen. Dem Beispiele seiner wahnsinnigen „Vorbilder“ sucht er durch fortwährendes Schwätzen und Wiederholen, durch Einreihen von Liederstücken und Balladenfragmenten,

durch dazwischen angebrachte Bettelreden, Segensprüche und Sentenzen möglichst gleichzukommen:

„Wer giebt dem armen Thoms was? — Thoms friert — Gott schütze deine fünf Sinne — Laß nicht das Knarren der Schuhe, noch das Rascheln der Seide dein armes Herz den Weibern verrathen — Bete, du Unschuldiger, und hüte dich vor dem bösen Feind“ — u. s. w. u. s. w. und es gelingt ihm wirklich, Alle, selbst seinen Vater, vollständig über seine Person zu täuschen.

Doch bevor wir ihn in der Fortführung seiner Wahnsinnsrolle weiter beobachten, sei es an dieser Stelle erlaubt, die Wahrheit dieser dichterischen Figur in der Gestaltung Shakespeare's wissenschaftlich zu beleuchten und zu prüfen. Wie bereits gesagt, entnahm der Dichter sowohl eigener Beobachtung als auch der Schilderung von Zeitgenossen Sprache und Gebahren des „armen Thoms“ und zeichnete getreu nach der Natur ein Bild, in dem wir noch heute die spezielle Form der Dämonomanie erkennen. „Bei dieser Form,“ lehrt Griesinger*) „nimmt die von dem

*) o. c. § 120. Dieser Autor schlägt für die geschilderte Krankheit den Namen „Dämono-Melancholie“ vor, weil er sie richtiger zur Klasse der melancholischen Seelenstörungen rechnet.

Kranken hypostasirte fremde, feindliche Macht, durch welche er sich beherrscht glaubt, nach dem in Ort und Zeit liegenden Aberglauben verschiedene dämonische Gestalten an (Teufel, Gespenster), denen wohl auch, bei gleichzeitigen, aus einzelnen Körpertheilen entstehenden anomalen Sensationen, von dem Kranken zuweilen ein beschränkter Sitz, bald in einer ganzen Körperhälfte, bald im Kopf, der Brust, dem Rücken u. s. w. angewiesen wird. Nicht selten sind dabei Convulsionen der willkürlichen Muskeln, Krämpfe des Kehlkopfs, wodurch die Stimme auffallend verändert wird, Anästhesien einzelner Hautpartien und Hallucinationen des Gesichts und Gehörs vorhanden.“ —

Aber so geschickt und listig auch Edgar seine Rolle als Wahnwitziger durchführt, an einem Punkte strauchelt sein Können, an einem Umstande tritt seine Simulation klar zu Tage (freilich nur für den Kenner): Er geht auf die Delirien des wahnsinnigen Königs ein und delirirt in diesen weiter*): das thut kein wirklich Wahnsinniger, der bleibt in seinem Wahn.**)

*) In der fingirten Gerichtsſigung III. 6.

***) S. auch die Anm. **) auf S. 150.

War's nun vom Dichter Absicht, ihn hier straucheln zu lassen, oder eig'ne Unkenntniß? ich will's nicht entscheiden: War es erstere, so hat er eben seinem Edgar nicht die volle Kenntniß seiner Rolle geben wollen; war es eig'ne Unkenntniß, so ist es doch für das Ganze recht unerheblich.

Dem sei nun, wie ihm wolle, die Welt des Stückes, die Personen des Dramas ahnen keine Simulation, sie sehen in ihm eben nichts weiter, als den „armen Thoms.“

Weit entfernt, daß diese Wahnsinnsmaske des verfolgten Grafensohnes der tragischen Wirkung des ganzen Stückes überhaupt oder der beiden mehrfach bezeichneten Scenen*) insbesondere Abbruch thäte, bringt sie grade, sowohl durch die Gegenüberstellung des wirklich wahnsinnigen Königs**), als auch durch die des irrenden Vaters einen neuen Reichthum an tragischen Schönheiten in ergiebiger Fülle.

*) III. 4 u. 6.

**) Eine Gegenüberstellung zweier Seelengestörter findet sich in der gesammten poetischen Literatur meines Wissens nur noch ein einziges Mal, und zwar bei Shakespeare's Zeitgenossen Cervantes (Don Quixote III. 10): Hier delirirt jeder in seiner speciellen Geisteskrankheit, und welche großartige komische Wirkung grade diese Stelle in dem an komischen Effecten so überreichen Romane erzielt, weiß jeder Leser.

Nach Beendigung der fingirten Gerichtsſigung, da des wahnsinnigen Königs Raserei den Gipfel-punkt erreicht hat, muß Edgar, voll Wehmuth über ſeines Königs Leid, ſein Spiel einen Augenblick unterbrechen und „beiseit“ ſeinem theilnehmenden Schmerze Ausdruck geben:

„Meine Thränen nehmen ſo Partei für ihn,
„Daß ſie mein Spiel verderben.“

Und wenn dann der König vor Erſchöpfung eingeklaſen und von Gloſter, Kent und dem Narren fortgetragen iſt, macht er, in dem Monologe zu Ende der Scene, ſeinem herzlichen Mitgefühl Luſt und ſpricht es ausdrücklicly aus, daß des Königs Unglück das eig'ne ſehr weit überrage:

„Sehn wir den Größern tragen unſern Schmerz,
„Raum rührt das eigne Leid noch unſer Herz.
„Wer einſam duldet, fühlt die tieffte Pein,
„Fern jeder Luſt, trägt er den Schmerz allein:
„Doch kann das Herz viel Leiden überwinden,
„Wenn ſich zur Qual und Noth Genoffen finden.
„Mein Unglück dünkt mir leicht und
minder ſcharf,
„Da, was mich beugt, den König nieder-
warf.“ —

Auch die Gegenüberstellung des irrenden Vaters, sowohl vor als nach der Blendung, erhöht die Tragik der einzelnen Szenen und des ganzen Stückes.

Gloster's Worte über des Königs „schlechte Gesellschaft,“ über seinen eigenen verstoßenen Sohn, sein Erbarmen auch über Thom's — Alles das ist wohl dazu angethan, Rührung und Mitleid mit der Gloster'schen Familie zu erwecken und diese Sympathie dauernd zu steigern, bis sie in jener Scene*) ihren Höhepunkt erreicht, in welcher der alte Graf, nach seiner Blendung, eben des verachteten „armen Thom's“ Führung mit Freuden annehmen muß auf seinem traurigen Wege zum geplanten Selbstmord.

In dieser Scene läßt Edgar dem blinden Vater gegenüber seine nur im höchsten Unmuthenoch getragene Maske immer mehr sinken, sein Schmerz wird immer lauter, kaum kann er sich noch halten und Fassung heucheln, (— in fünfmaligen „beiseit“ gesprochenen Worten läßt ihn der Dichter seinen wahren Seelenzustand den

*) IV. 1.

Zuschauern offenbaren —) aber er „muß“, um den unglücklichen Vater führen und über sein heiliges Leben wachen zu können, weiter heucheln, und so antwortet er auf des Blinden Frage:

„Weißt Du den Weg nach Dover?“ —

„ „Steg' und Hecken, Fahrweg und Fußpfad. Der arme Thoms ist um seine gesunden Sinne gekommen. Gott schütze dich, du gutes Menschenkind, vor'm bösen Feind! Fünf Teufel waren zugleich im armen Thoms: der Geist der Lust, Obidicut; Hoptanz, der Fürst der Stummheit; Mahn, des Stehlens; Modu, des Mords; und Flibbertigibbet, der Grimassen-teufel, der seitdem in die Zofen und Stubenmädchen gefahren ist. Gott helfe dir, Herr!“ — und später wiederholend:

„ „Ja, Herr! — Gieb mir den Arm, Thoms will Dich führen.“ “

Es sind dies seine letzten Worte in der Maske des Wahnsinnes. In der folgenden Scene,*) kurz vor der Ausführung des von ihm geahnten Selbstmordversuches seines Vaters, hat er nicht mehr die Kraft der Verstellung, so daß selbst

*) IV. 6.

der blinde Vater an der Stimme seines Führers eine Veränderung zu bemerken im Stande ist. Und nach dem gewöhnten Sprung von der Klippe ist die Rolle Thoms ausgespielt — als fremder, zufällig gegenwärtiger Mann, der vorläufig unbekannt bleiben will,

„Der durch die Schule selbstempfund'nen Grams
„Empfänglich ward für Mitleid“ —

führt nunmehr Edgar seinen geretteten und zum Leben ermutigten Vater, ihn vor Kriegesnoth und Gefangenschaft sichernd, in ein schützendes Asyl. —



D.

Der Narr im „König Lear“.

Es ist unmöglich, die Bedeutung der Figur des Narren in unserm Drama, die Tragik der Person bei der Komik des Kostüms in richtigem Sinne zu verstehen, es ist unmöglich die bedeutende That Shakespeare's, nämlich die Umwandlung der komischen Narrenrolle in der Tragödie überhaupt zu einer tragischen, welche grade im „König Lear“ in größter Meisterschaft ausgeführt ist, zu erkennen und in ihrer ganzen schwerwiegenden Wichtigkeit zu würdigen ohne eine vorhergehende historische Betrachtung der Narrenfigur in der dramatischen Poesie überhaupt, nicht nur derjenigen Shakespeare's, sondern seines ganzen Zeitalters. Erst durch eine solche, im engen Rahmen dieser Monographie allerdings nur knappe, historische Betrachtung wird es, hoffe ich, klar werden, daß Shakespeare nur einer

Forderung seines Zeitalters, nur einer Gewohnheit des „lustigen Alt-England“ entsprach, wenn er auch in dieser ernstesten Tragödie, in der „Tragödie des Wahnsinns,“ seinem Publikum den gewohnten liebgewordenen und begehrten Anblick des Narren nicht entzog. Aus der hierauf folgenden speciellen Erörterung der Rolle des Narren in unserm Drama werde ich aber sodann zu beweisen versuchen, daß der Dichter aus wohl bewußten, tief in dem Wesen des Tragischen liegenden Gründen dieser Narrenrolle, einzig und allein dieser in unserer Tragödie, und hier zum ersten Male, nur das komische Exterieur, die Narrentracht und die sozusagen amtliche Narrensprechweise ließ, im Uebrigen aber diese Figur aus der Komik ihrer äußern Hülle hoch heraus hob und zu einer vollkommen tragischen umschuf, die er der gigantischen Leidensgestalt des greisen Lear zu keinem andern Zwecke vergesellschaftete, als um durch sie die Tragik der Hauptperson Lear's wiederum zu verstärken und so durch dieses dramatische Mittel die tragische Wirkung des Ganzen zu erhöhen.

Gleichwie schon im Alterthume dem Bedürfnisse nach einem künstlichen Gegensatz zum tragischen Ernste des Lebens durch professionirte Lustigmacher (durch den *γελωτοποιός* bei den Griechen, den *scurra* und *joculator* bei den Römern) Rechnung getragen wurde, so kannte Alt-England wahrscheinlich schon zur angelsächsischen Zeit die Profession der Haus- und Hofnarren, der *domestic fools*. Geschichtliche Thatsache ist es, daß die Narrenzunft unter der Regierung Wilhelm's des Eroberers schon eine ziemlich allgemeine Verbreitung hatte. Anfangs nur an den Höfen der Könige und in den Burgen der Barone heimisch, gewinnt dieselbe, namentlich nach Beendigung der sogenannten „Rosenkriege“, mit der zunehmenden Macht des Bürgerthumes auch in bürgerlichen Kreisen und Körperschaften immer mehr an Gebiet, so daß zur Zeit der Königin Elisabeth die City von London, mit ihren vielen Gilden und Körperschaften, jede ihren eigenen Narren hat, daß schon kein öffentliches Volksfest, kein Jahrmarkt ohne den Volksnarren gefeiert wird, ja daß selbst Wirth in Kneipen und Gastgeber von Privat-

festlichkeiten zur Belustigung ihrer Gäste den Lustigmacher von Beruf, den Jester, aus der Zunft der Narren in Sold nahmen.

Bei dieser allgemeinen Verbreitung und Beliebtheit der Narrenfigur in der Welt der Wirklichkeit konnte es nicht ausbleiben, daß sich auch die Kunst, und namentlich die dramatische dieselbe aneignete. Daher begegnen wir schon in den altenglischen Stücken, in den sogenannten „Mysterien“ und in den „Moral-Plays“, einer typisch-komischen Figur, dem sogenannten „Vice“, dem „Hanswurst“. Derselbe tritt jedoch in allen diesen Stücken keineswegs als ein dramatisches Individuum, sondern vielmehr als eine immer gleich bleibende (typische), allegorische Figur auf und war lange Zeit, namentlich in der Rolle eines siegreichen Gegners des höllischen Erzfeindes, im Volke sehr beliebt. Aber gerade das Typische seines Auftretens und Gebahrens, das ewige Einerlei seiner Witzesrichtung, verbunden mit dem reformatorischen Grundzuge des sechszehnten Jahrhunderts war die Ursache, daß diese komische Figur endlich dem anders gearteten Geschmacke der Zeit nicht mehr zusagte, daß auch der Hans-

wurft sich einer Reform, einer gründlichen, unterziehen mußte, und daß schließlich nach mannichfachen Modifikationen zur Zeit des „lustigen Alt-England“ der Hanswurst von der Schaubühne verschwunden ist.

An Stelle dieses allegorischen Possenreißers sind zwei wesentlich andere, dem wirklichen Leben entnommene komische Figuren getreten: die eine derselbe ist der tölpelhafte Naturbursche, der in den englischen Dramen den Namen Clown*) führt; die andere ist der lustige Hausbediente, der Narr von Beruf, der domestic fool, schlechtweg fool genannt. Der tölpelhafte Clown ist ein bäuerisch naiver, gutmüthiger Gesell, der hauptsächlich durch das Mißverhältniß seines unzureichenden Verstandes die drastische Komik der Situation herbeiführt, der, wenn er gefoppt wird, gutmüthig mitlacht, gelegentlich aber auch in derber, selbst obscöner Weise, ein roher Naturbursche, zum wüthigen Angriffe übergeht. Der Clown ist also nicht, wie der Hanswurst der vorigen Periode, eine allegorische Person, sondern

*) Von dem lateinischen Worte colonus (= Landmann, Bauer, Tölpel) am leichtesten abzuleiten.

eine dem wirklichen Leben nachgebildete, in allen Stücken wiederkehrende, typische Figur. Wie er, ist auch der Narr eine typische Figur, die aber, im Gegensatz zu jener, als berufsmäßige, besoldete Person, als Hausbedienter, mittels höhern Verstandes, durch Humor und Wiß, durch Ironie und Spott zum Behagen des Ganzen beizutragen hat.

Beiden Figuren, dem Clown wie dem Narren, wurde in den Dramen der Elisabethanischen Zeit eine fast unbegrenzte Redefreiheit zu Theil. Kein Ziel war für ihren Wiß zu weit, für ihren Spott zu hoch; den niedrigsten Knecht, den schlichten Bürger, den einfachen Edelmann wie den hohen Lord stellte der Narr vor das Tribunal seines Wises, der ihre Leidenschaften und Thorheiten, Laster und Verbrechen rücksichtslos bloßlegte; selbst die Krone und das Parlament war vor den Pfeilen des Wises aus dem Köcher des Narren nicht sicher. Dazu kommt, daß der Spott des Narren nicht immer in den Grenzen heiteren Scherzes blieb, der lachende Mund des Clown selten frei von derben Joten und grobem Cynismus war. Der Geschmack des Publikums

jener Tage nahm keinen Anstoß daran; im Gegentheil, je wüster die Zote auf der Bühne war, desto toller antwortete der Jubel im Theater, und selbst die vornehmsten Damen lachten unter ihrer Gesichtsmaske, welche die Sitte der Zeit für den Besuch des Theaters vorschrieb, zu den Späßen der lustigen Gefellen!

Außer diesem Uebelstande, der, wie ich glaube, mehr von Außen, aus der Geschmacksrichtung der Zeit, in die dramatische Poesie hineingetragen war, fand unser Dichter noch einen andern, nicht minder die Poesie entstellenden, die Wirkung namentlich der tragischen Poesie zum Theil aufhebenden Uebelstand vor, einen innern Fehler der Kunst. Der Clown sowohl wie der Narr gehörten in den Dramen jener Zeit eigentlich gar nicht zur Fabel des Stückes, standen vielmehr außerhalb desselben, es nur mit ihrem Wize und Spotte gewissermaßen begleitend. Sie inscenirten heitere Episoden und lustige Intermezzi und spielten sozusagen den Zwischenakt, wobei sie unbekümmert in direkter Rede sich an das Publikum richteten. So konnte es nicht fehlen, daß ihr Thun zwar das letztere belustigte,

aber die eigentliche Wirkung des Stückes hemmte oder ganz und gar aufhob. In das befreiende Lachen der Komödie trat oft genug zur Unzeit der Clown mit der hemmenden Mahnung an die eigene Thorheit. In das Thränenmeer der Tragödie ergoß sich plötzlich die ätzende Lauge des Narrenspottes und hemmte die tragische Wirkung.

Der geniale Shakespeare erkannte, sowie er zur Bühne trat, gar bald diese beiden Gebrechen der dramatischen Poesie seiner Zeit: die geschmacklose Verbtheit ihrer Narren und Clowns und den hemmenden Einfluß dieser Figuren auf die dramatische Wirkung, und zugleich mit dieser Erkenntniß erfaßte sein Geist die hohe Aufgabe, diese Gebrechen zu heilen.

Auf die Frage, was nun unser Dichter that, welche Mittel behufs Läuterung und Veredlung der dramatischen Poesie er angewendet hat und wie er dabei vorgegangen ist, müssen wir heute, in Bewunderung seiner überaus fruchtbaren Schaffenskraft und seiner weltmännischen Klugheit, es eingestehen und dankbar anerkennen, daß er dieser seiner Aufgabe sein ganzes Leben gewidmet,

daß er in richtiger Würdigung seines Zeitalters die praktisch richtigsten Mittel zu seinem Zwecke zur Anwendung gebracht hat, bis er, endlich am Ziele, hier in unserer Tragödie in der Figur des Narren, in dem Kostüme einer komischen Person, eine vollendet tragische Gestalt vor sein Publikum zu bringen wagen durfte!

Aber freilich ein weiter Weg und eine sehr delikate Methode waren seinem Publikum gegenüber bis zu diesem Ziele nothwendig.

Was zunächst die Figur des Clown betrifft, so darf ich unseres Dichters Plan zu ihrer Reform hier nur in knappster Skizze*), wie sie sich aus der chronologischen Betrachtung seiner Dramen ergibt, mit wenigen Strichen zeichnen.

Zuerst brachte er denselben aus seiner außerhalb des eigentlichen Dramas befindlichen Stellung in den Kreis der dramatisch wirkenden Personen

*) Eine eingehende Betrachtung lieferte Thümmel in seinem Aufsatz „über Shakespeare's Clowns (im Jahrb. d. D. Sch.-Ges. XI. p. 79—96.) Zu weiterem Studium über die komischen Figuren unseres Dichters empfehle ich ferner desselben Autors Abhandlung „über Shakespeare's Narren“ (Jahrb. 2c. IX. p. 57—106), den Vortrag v. Prof. Leo: „Shakespeare, das Volk und die Narren“ (im Jahrbuch 2c. XV. p. 1—17) und den Vortrag von Prof. Delius „über die Figur des Narren in Shakespeare's Dramen“ vom 3. Febr. 1860 (abgedruckt in der Kölnischen Zeitung 1860 Nr. 40^{u.} 41.)

hinein. Und zwar ließ er ihn anfänglich ohne eigentlich nothwendige Bethätigung an der Handlung sich scherzend durch den Kreis der agirenden Personen hindurchwinden (so finden wir ihn in „Maß für Maß“, „der Liebe Müß umsonst“, „Ende gut, Alles gut“, „Was ihr wollt“, „Othello“); sodann versetzte er ihn aus der bloß unthätigen in eine thätige, wenn auch noch nicht wichtige Stellung (so im „Kaufmann von Venedig“ den Lancelot Gobbo, im „Wintermärchen“ des alten Schäfers Sohn, im „Hamlet“ die beiden Todtengräber und in „Antonius und Cleopatra“ den Bauer, welcher die Schlangen bringt). Zuletzt ist es nicht mehr die allbekannte Figur des Naturburschen, die dem Bedürfnisse des Publikums nach Späßen und Wizen Rechnung trägt, sondern andern, selbst wichtigen Personen des Dramas ist diese Aufgabe übergeben und so die Gestalt sowohl als die Rohheit des ursprünglichen Clowns aus den späteren Stücken des Dichters verschwunden. (Ich erinnere hier nur an die Figur Falstaffs und seine Kumpane, an die Küpel im „Sommernachtstraum“, an die possierlichen Vertreter der Polizei- und Gerichtsstube in mehreren

Dramen des Dichters: die Gerichtsdiener Klaue und Schlinge in „Heinrich IV.“, die Konstabel Dumm in „der Liebe Mühe umsonst“ und Elbogen in „Maß für Maß“, an Holzapfel und Schlewein in „Viel Lärmen um Nichts“, die Friedensrichter Schaal und Stille in „Heinrich IV.“ zweitem Theil und in den „lustigen Weibern von Windsor“, ferner sodann an die Amme in „Romeo und Julie“, an den Pförtner in „Macbeth“, an Menenius Agrippa im „Coriolan“ und endlich an Polonius im „Hamlet.“

Wesentlich anders als mit der Clownfigur verfuhr unser Dichter mit der noch beliebteren Gestalt des Narren. Während er jene, wie ich eben angedeutet habe, allmählich in die Reihe der dramatisch wichtigen, agirenden Personen aufnahm, ließ er dem Narren gemäß der überall im Leben niedrigen, ja mißachteten Hausdienerstellung auch im Drama eine nur untergeordnete Stellung ohne activen Antheil an den pragmatischen Begebenheiten des Dramas, ließ ihm ferner auch sein althergebrachtes Narrenkostüm: die Narrenkappe über dem geschorenen Kopfe, verziert mit Hahnenkamm, Federbüschel, Fuchs-

schwanz oder Felsöhren; den an die Kappe anschließenden, auf Brust und Schultern herabhängenden Kragen; das buntscheckige, meist halbseitig kolorirte Gewand, den langen, gelb verbrämten Rock,*) mit klingenden Schellen besetzt; die Attribute des Kolbens oder der Britsche in der Hand. Aber trotz dieser äußerlich untergeordneten und unwichtigen Stellung stattete der Dichter die Figur des Narren, wo er sie in seinen Stücken auftreten ließ, dafür innerlich um so bedeutender, um so reicher, ja mit einer idealen Liebenswürdigkeit und Characterschönheit aus. Doch ließ er denselben nicht mehr in jedem Drama auftreten, nachdem er dem Bedürfnisse des Publikums nach Späßen und Wizen durch den Clown in anderer Weise Rechnung getragen hatte. Umsonst sehen wir uns in den meisten Shakespeare'schen Stücken nach dem Narren um. In seinem bedeutendsten, tieffinnigsten und populärsten Trauerspiele beispielsweise, im „Hamlet“, hören wir nur einen ehrenden Nachruf aus dem Munde des

*) Vgl. Thümmel, über Shakespeare's Narren, im Jahrbuch d. D. Sch.-Ges. IX. p. 89. — „Long motley coat“ heißt es ausdrücklich bei Shakespeare, „Wie es euch gefällt“, II. 7.

trauernden Prinzen beim Anblick von des Hofnarren Yorik's Todtenschädel.*) Im Ganzen von allen 36 Dramen Shakespeare's finden wir den Narren nur in 6 Stücken: in 3 Komödien, nämlich in „Ende gut, Alles gut“ den Schloßnarren Lavache, in „Wie es euch gefällt“ den Hofnarren Probstein und in „Was ihr wollt“ den Narren Feste, und sodann in 3 Tragödien, nämlich im „Timon von Athen“, im „Othello“ und schließlich im „König Lear.“

In den genannten Lustspielen sind die Narren gutmüthige, liebenswürdige, treue Gefellen, die, ohne sich zu breit zu machen, zum Zwecke der Komödie das Ihrige redlich beitragen. Shakespeare machte sie darin zu Trägern des rein Komischen, das Niedrig-Lächerliche andern Rollen überlassend; doch kann hier nur so viel angedeutet werden, daß der Hauptinhalt der Rolle des Narren Lavache vergleichender Wiß, derjenigen des Narren Probstein die Selbstironie, der einfache Humor und derjenigen des Narren Feste der naive Humor, „die zur Naturstimmung erhobene gute Laune“ ist.

*) In der Kirchhofsscene, V. 1.

In der Tragödie sah er aus gewichtigen, im Wesen der Tragödie liegenden Gründen von der Mitwirkung eines komischen Narren, nach zweien ich möchte sagen prüfenden Versuchen, bald ganz ab. Denn ein Dichter wie Shakespeare war zu sehr Meister seiner Kunst, um nicht zu wissen, daß er die tragische Wirkung seines Kunstwerkes, welches ja durch die Mittel der Furcht und des Mitleids eine Läuterung und Erhebung bezweckt, hemmen, wenn nicht geradezu zerstören würde, wollte er dem tragischen Helden einen komischen Narren beigesellen. Er war zu sehr Kenner des menschlichen Gemüthes, um nicht zu wissen, daß jede Nachbarschaft des Komischen in der tragischen Kunst dasselbe dem tragischen Mitleiden sofort zu entziehen vermag, weil es allgemein allem Schmerzhaften und Peinvollen abhold ist. Denn Niemand wird sich anstrengen, im schmerzlichen Mitgefühl dem Schicksale des tragischen Helden zu folgen, wenn er seinen Blicken nur eine andere Richtung zu geben braucht, um diese Pein in Lust zu verwandeln, wenn er die beengende und beängstigende Furcht, die die tragische Verwicklung erzeugte, durch das befreiende

Lachen über die Späße des Komikers heben und heilen kann!

Das wußte unser Dichter nur zu gut. Und darum schuf er, nach zwei Versuchen, dem Narren auch in der Tragödie die komische Tendenz zu belassen, in unserer Tragödie „König Lear“ die tragische Narrenfigur. Jene beiden Versuche, im „Timon von Athen“ und im „Othello,“ sind noch dazu so kärglich bedacht und so dürftig ausgestattet, daß die Narren in der je einen kurzen Scene, in welcher sie auftreten, weder zur Entwicklung noch zur Geltung kommen.

So entstand also die Figur des Narren in unserm Stück, die ich in ihrem vollen Umfange als eine tragische auffasse. Denn auch die scheinbar rein komischen Theile der Rolle können, wie ich weiterhin bei der speciellen Betrachtung zu beweisen versuchen werde, an dieser Auffassung nichts ändern: dieselben sind theils aus fremdem Geiste, von fremder Hand in das einheitliche Bild unseres Dichters hinzugebracht, theils tragen sie nur äußerlich das komische Gewand der Narrensprechweise, in ihrem Innern aber den bittersten Ernst

und die herbste Tragik, theils endlich sind sie Ergebnisse nur augenblicklich besserer Stimmung.

Mit liebenswürdiger Anmuth, reich an Geist, treu an Gemüth, mit fast idealer Charakter= schönheit stattete der Dichter dies hehre Narren= bild aus und gab ihm so hohe Vollendung, daß in ihm, wie ein berühmter Redner*) sich ausdrückte, „die Summe und Quintessenz aller Lebens= weisheit, Herzenstreue und Charaktergröße hineingelegt“ erscheint, die das Ideal der Menschheit bilden.

Neben der hohen tragischen Bedeutung aber ist an dieser Narrengestalt sehr leicht noch eine andere, kaum minder wichtige zu erkennen. Während der unglückliche König bald nach seiner Abdankung zur Einsicht seines Fehltritts kommt, aber in verstocktem Eigensinne uns das Innere seiner Seele auf's hartnäckigste verschließt, ist es sein Narr, der die Privilegien seines Amtes dazu benutzt, seinem Herrn die Wahrheit zu sagen. Indem er nun in seiner Weise, namentlich mit den spitzen Pfeilen der herbsten Ironie seines Amtes waltet, deckt er, scheinbar unbarmherzig,

*) Prof. Leo, in seinem citirten Vortrage, p. 17.

des Königs wunde Seele auf, zeigt uns dessen Fehler und Thorheit und was immer in dem kranken Gemütthe sich regt und bewegt. So wird der Narr in der That „das Gewissen Lear's“ und „die Brille, durch die wir in Lear's Innerem lesen“! Ja, so sehr scheint mir diese ergänzende Bedeutung der Narrenfigur für den Dichter maßgebend gewesen zu sein, daß mit dem Augenblicke, da der Wahnsinn des Königs in hellster Lohe emporflammt, und sein Mund sich zu den freimüthigsten Delirien öffnet, er den Mund des Narren verstummen läßt und seine Rolle aus diesem Grunde, obchon in der Mitte des Stückes, für beendet erklärt.

Gehen wir nunmehr zur speciellen Betrachtung der Rolle des Narren über, wie sie sich aus dem pragmatischen Gange des Dramas ergibt, hören wir eingehend, was der Dichter ihn sagen und sehen zu, was er ihn thun läßt, so werden sich fast von selbst die Beweise für alle unsere Behauptungen ergeben.

Der Narr erscheint in unserer Tragödie nicht etwa in den ersten Scenen, wo sein König den dummen Streich begeht, der ihn am Ende selber

zum Narren macht; er erscheint erst dann, als die Folgen dieses Narrenstreiches sich bemerkbar zu machen beginnen und bleibt dann seines unglücklichen Herrn treuester Begleiter, bis dieser vollständig in Wahnsinn versunken ist. Wir erblicken ihn grade in solchen Scenen, mit denen es einzig und allein auf die tragische Wirkung abgesehen ist, und hier ist er meiner Ueberzeugung nach zur Verstärkung dieser Wirkung da.

An dem Schicksale des Königshauses hat der Narr so herzlichen Antheil genommen, daß er vor bitterm Gram über den Fehlgriff des Königs, über die Abdankung und über Cordeliens Verstoßung, sich uneingedenk seiner Hofchargenpflicht zwei Tage lang vor dem König nicht hat blicken lassen, und daß diesem, der ihn endlich fühlbar vermißt und der sein Erscheinen mit Ungestim verlangt, gemeldet wird*):

„Seit der jungen Fürstin Abreise nach Frankreich, gnädiger Herr, hat sich der Narr ganz abgehärmt.“

Sowie er nun auf ausdrücklichen Befehl seines Königs diesem wieder vor Augen tritt

*) I. 4.

(— es ist dies sein erstes Erscheinen auf der Bühne*) —) so bedient er sich auch sofort seines Rechtes, seinem Herrn in Narrenweise die bittere Wahrheit sagen zu dürfen, zunächst nach der Richtung hin, die Größe der Thorheit zu kennzeichnen, die der König begangen hat. Er strengt all' seinen Witz an, immer diesen einen Zielpunkt zu treffen, er ist so voll davon, daß selbst die Androhung der Peitsche seine Zunge zu zügeln nicht im Stande ist. Er kann seinen Aerger und Ingrimm trotzdem immer noch nicht verwinden,

„Daß solch ein König spielt Versteck,

„Und zu den Narren kam“ —

und indem er so, in gesprochenen und gesungenen, gereimten und ungereimten Witzworten fortwährend das eine gewichtige Thema von der Thorheit des Königs variirt, weckt er in dem Zuschauer das Gefühl des Mitleids mit dem unglücklichen Könige, dessen Seelenwunde immer wieder aufgerissen von Neuem blutet, und flößt ihm schon hier am Anfange der Tragödie das Gefühl der Böses für den König vorahnenden Furcht ein!

*) I. 4.

Ja, schon jetzt wird durch des Narren Witz dem Zuschauer klar, daß des Königs Lage schlimm genug sein müsse, wenn er jenen z. B. sagen hört:

„Lieber wollt' ich alles in der Welt sein, als ein Narr: und doch möchte ich nicht du sein, Gevatter“ —

und bald darauf:

„Ich bin jetzt mehr als du: ich bin ein Narr, du bist Nichts; du bist eine Null ohne Ziffern.“

Ja, selbst da noch, als Lear nach der Unterredung mit Goneril und Albanien deren undankbare Sinnesart erkannt und seine eigne Thorheit eingestanden hat, zielt er mit den Pfeilen seines ironischen Witzes auf diese Thorheit, zugleich aber auch auf die Grundlosigkeit in der Hoffnung des Königs, daß die andere Tochter ihn besser aufzunehmen bereit sei*):

„Gieb Acht, deine andre Tochter wird dir artig begegnen; denn obgleich sie dieser so ähnlich sieht, wie der Holzapfel dem Apfel, so weiß ich doch, was ich weiß.“ —

„Sie wird ihr an Geschmack so gleich sein, als ein Holzapfel einem Holzapfel.“

*) I. 5.

Er weckt also auf's Neue im Gemüthe des Zuschauers ahnungsvolle Furcht schon für die allernächste Zukunft des Königs.

Daß aber alle seine angedeuteten Reden zu seinem Herrn nur ironisch gemeint sind, geht aus dem hervor, was er in Abwesenheit desselben äußert. Da hören wir sein inniges Mitgefühl mit dem Unglück seines Königs, seinen Ingrimm über das schändliche Gebahren der mißrathenen Erbtöchter, seine eigene unwandelbare Treue heraus; so z. B. beim Abgange in der vierten Scene des ersten Actes:

„Ein Fuchs, den man gefangen,
„Und solche Rangen,
„Die müßten am Baum mir hangen,
„Könnt' ich 'nen Strick erlangen:
„Der Narr kommt nachgegangen.“

Und ferner seine ganze Unterhaltung mit dem in den Block gespannten Kent in Gloster's Schloßhofs*), endend mit den Worten:

„Herr**), wer euch dient für Gut und Geld
„Und nur gehorcht zum Schein,

*) II. 4.

**) Im Urtext (Dyce, Delius) „That sir which“ zc. ohne Interpunktion vor und hinter sir; also ist sir nicht Anrede, sondern nur das

„Packt ein, sobald ein Regen fällt,
„Läßt euch im Sturm allein.
„Doch ich bin treu; der Narr verweilt,
„Läßt fliehn der Weisen Schaar:
„Der Schelm wird Narr, der falsch enteilt,
„Der Narr kein Schelm fürwahr.“

Dagegen stammt das Abgangswort am Ende des ersten Aktes meiner festen Ueberzeugung nach nicht aus dem Geiste unseres Dichters, sondern ist aus irgend einer unlautern schauspielerischen Tradition in die frühesten Ausgaben übergegangen*). Was sollten auch am Schlusse des so ernst endigenden Aktes Worte, die doch nur an das Publikum gerichtet sein können, wie folgt:

Relativpronomen vorbereitend, und zu übersetzen: „Derjenige, welcher“.
Molke übersetzt: „Wer dient und sucht Gewinn an Geld“ u. s. w.

*) Diese meine Ueberzeugung durch das gewichtige Urtheil des Herrn Prof. Delius gestützt zu finden, war mir eine große Freude! Derselbe sagt in Bezug auf die fraglichen Abgangsworte (o. c. p. 446. Anm. 10): „Diese an den weiblichen Theil des Publikums gerichteten Knittelverse sind dem abgehenden Narren schwerlich ursprünglich vom Dichter in den Mund gelegt, sondern von dem Schauspieler, der den Narren darstellte, zuerst improvisirt, — eine damals bestehende Sitte oder Unsitte, die Sh. ausdrücklich in seinem „Hamlet“ rügt. Sie fanden vermuthlich einen solchen Beifall beim Publikum, welches sie später nicht mehr entbehren wollte, daß sie dem Bühnenmanuscripte beigelegt wurden, und so auch in die alten Ausgg. geriethen.“

„Die jetzt noch Jungfer ist und spottet mein
und stichelt,

„Die bleibt's nicht lange, wird nicht alles weg=
gesichelt.“

Sie sind ohne allen innern Zusammenhang mit dem Stücke, sind ein an den weiblichen Theil der Zuhörerschaft gerichteter, grobschmukziger Witz irgend eines die Rolle spielenden Mimen, welcher bei dem schwülernsten Aktschlusse wenigstens noch einen seiner Meinung nach erheiternden Wortwitz machen wollte. (In der Ursprache nämlich, in welcher der König eben in Leidenschaft ausgerufen hat:

„O let me not be mad, not mad, sweet heaven!

„Keep me in temper: I would not be mad!“

[deutsch:

„Dschükt vor Wahnsinn mich, vor Wahnsinn, Götter!

„Schenkt Fassung mir, ungeru wär' ich wahn=
sinnig!“]

nimmt der Narr, dem das dreimalige Wort des Königs (mad) noch in den Ohren klingt, den Klang dieses Wortes zum Thema seines Wortwizes (maid) und spricht in derben Knittelversen zum Publikum:

„She that's a maid now, and laughs at my
departure,
„Shall not be a maid long, unless things
be cut shorter.“)

In der deutschen Uebersetzung muß, abgesehen von allem Andern, aus sprachlichen Gründen selbst dieser äußere Zusammenhang des Wortwitzes fortfallen, und so stehen wir bei der Inszenirung vor der Alternative, entweder das Abgangswort des Narren, welches ohnedies nicht vom Dichter herrührt, ganz fortzulassen, oder aber, will man hier dem Narren die traditionelle Gelegenheit zu einem Abgangsworte belassen, ein ganz anderes, dem Ernste der Situation entsprechendes, die tragische Wirkung des ersten Aktes nicht aufhebendes, sondern steigerndes an die Stelle zu setzen. In geziemender Bescheidenheit und ohne irgend welche Prätension erlaube ich mir, jenen Versen möglichst nahe kommend, folgende Worte vorzuschlagen:

„Noch ist der Keim voll Unschuld eine Maid,
„Doch wächst er weiter, bringt er schweres Leid!“

Spricht der Narr diese Worte, mit einer Geberde, die das Irrefein andeutet, und folgt

dann langsamen Fußes dem voranstürmenden Gebieter, so würden dieselben, glaube ich, dazu beitragen, in dem Gemüthe des Zuschauers die Vorahnung des kommenden Elendes, den Beginn der tragischen Gefühle der Furcht und des Mitleids zu erwecken, und der erste Akt wäre wirksam und gehaltvoll geschlossen.

Im zweiten Akte, da der Undank der beiden Königstöchter immer offener zu Tage tritt, richtet auch der Narr nicht mehr andauernd die Pfeile seines Wizes gegen die dereinstige Thorheit des in tiefster Seele verletzten königlichen Vaters und bleibt während der ganzen Zeit der Unterredung Lear's mit seinen Töchtern stumm auf der Bühne, bis zu dem erschütternden Momente, wo sich der aufs heftigste gemüthlich alterirte und körperlich schwankende Greis mit den Worten:

„O Narr, ich werde rasend!“

zu ihm wendet und auf ihn gestützt die Bühne verläßt. Hier läßt ihn meine Phantasie den kranken König stützend umfassen, den Blick im Gehen noch einmal gegen die Zuschauer gewandt, mit einer Geberde höchster Angst für das Befinden des Königs!

Ungleich schwieriger als in den beiden ersten Akten ist die Rolle des Narren im dritten Akte, in welchem dieselbe zugleich endet, und zwar schwieriger nicht so sehr für das Verständniß des Dichters, als vielmehr für die künstlerische Darstellung auf der Bühne.

Der Dichter selber aber ist es, der dem aufmerksamen Künstler einen belehrenden Fingerzeig für das Spiel giebt. „Wer ist bei dem König?“ fragt Kent gleich in der ersten Scene (des dritten Aktes), und der Ritter antwortet:

„Der Narr allein, der wegzuscherzen strebt
„Sein herzerschütternd Leid.“

Nun tritt der König im Kampfe mit den wüthenden Elementen auf, und der Narr strengt sichtbar alle Kräfte seines Geistes an, die Laune des Spaßmachers selbst gegen den Schmerz zu behaupten, der sie in seinem Gemüthe niederzukämpfen droht. In dem ersten Versuche, den er macht, treibt sein Wiß Nichts auf, als das armselige Wortspiel mit Hofweihwasser und Regenwasser. Doch der Kummer behält die Oberhand und dringt ihm die Worte ab:

„Lieber Gevatter, hinein und bitt' um deiner
Töchter Segen; das ist 'ne Nacht, die sich
weder des Weisen noch des Thoren erbarmt.“

Der zweite Versuch läuft nicht glücklicher ab.
Das Sprichwort von Haus und Helm und die
dasselbe weiter ausführenden Verse mahnen zweck=
widrig an Lear's Thorheit, die dieses Elend
herbeigeführt hat; und sowie der Narr diesen
Fehler seines Wizes bemerkt, bringt er faden
Unsinn vor. Da erscheint Kent und bietet eine
in der Nähe befindliche Hütte zum Schutze gegen
das Unwetter an. Der König kommt wieder zu
sich, und im Erbarmen über seinen getreuen
„Jungen“, redet er ihn freundlich, ja herzlich an:

„Wie geht's, mein Junge? Komm, mein Junge!
Friert dich?

„Mich selber friert. —

„Du armer Schelm und Narr, mir blieb ein
Stückchen

„Vom Herzen noch, und das bedauert dich.“
Nach solchen Worten fühlt der Narr, wehmüthig
gestimmt, keine Bitterkeit mehr über die der=
einstige Thorheit des Königs, und fast freudig
erregt singt er das Liedchen vom Wind und Regen.

Der armfelige Trost wirkt bei dem Könige, der nun auf den Vorschlag Kents eingeht und sein Anerbieten annimmt. Der Narr ist darüber hoch erfreut, und für einen Augenblick fühlt er wieder den Stolz und die Geisteskraft besserer Tage. So giebt er, ehe er dem mit Kent abgehenden Gebieter folgt, in einem witzigen Monologe, den er in die Form einer Prophezeihung einkleidet, dieser frohen Stimmung alsbaldigen Ausdruck, gleichsam als wollte er versuchen, ob er seine Witzeschärfe noch festzuhalten vermöchte.

In der vierten Scene, wo Edgar's verstellter Wahnwitz die Geistesverwirrung des Königs vollendet, geht dem mitfühlenden Narren die Laune ganz aus; seine Worte:

„Nein, er behielt ein Laken, sonst müßten wir uns alle schämen —“

und:

„Diese kalte Nacht wird uns alle zu Narren und Tollen machen“ —

und endlich, da der König seine Kleidung abzureißen beginnt:

„Ich bitt' dich, Gevatter, laß gut sein; das ist eine garstige Nacht zum Schwimmen“ 2c. 2c.

werden in immer mehr gesteigertem Kummer und Verdruß gesprochen, und seine Amtspflicht scheint ganz vergessen zu sein. Zwar macht er, in der sechsten Scene, noch einmal einige Versuche, sie selbst dem wahnsinnigen Gebieter gegenüber zu erfüllen, aber da dessen Zustand in der fingirten Gerichtsscene bis zur offenbaren Raserei steigt, giebt er sein Amt resignirt auf — und schweigt; der Schmerz wird ausschließlich Herr seines Gemüthes, Wehmuth der Ausdruck seiner Geberden; und wenn nun der König erschöpft auf's Lager sinkt und nach den Worten:

„So, so, wir wollen zur Abendtafel morgen früh gehn“ —

einschläft, verwünscht der Narr sein Leben und wünscht sich selber den Tod, nachdem er all das herzbrechende Leid an seinem geliebten Herrn und König hat sehen müssen. Im Anschlusse an die letzten Worte des Königs und in der Ausdrucksweise seiner gewohnten figürlichen Amtssprache gestaltet sich aber dieser sein tief-wehmüthiger Wunsch (— zugleich seine letzten Worte auf der Bühne, die Beendigung seiner Rolle! —) zu dem häufig genug vollständig mißverstandenen, in

geradezu verkehrter Weise komisch vorgetragenem, in Wahrheit aber allein in tragischem Sinne aufzufassendem Ausrufe:

„Und ich will am Mittag zu Bett gehn!“
Denn dieser Ausruf bedeutet, aus der figürlichen Narrenamtsprache in die Redeweise gewöhnlicher Menschen übersetzt, in dieser Situation so viel wie:

„Und ich will, nachdem ich solches Leid gesehen, inmitten des Lebens sterben!“

Thränenden Auges, blutenden Herzens, mit einer Geberde tiefster Wehmuth, die das Sterben wenn auch nur leichthin andeutet, so sollen die letzten Worte des Narren gesprochen werden, so soll die Rolle wirksam beendigt sein.

Die eben von mir auseinandergesetzte Auffassung der letzten Worte in der Narrenrolle ist keineswegs neu, sondern schon vor einem halben Jahrhundert dem deutschen Publikum gegeben. Meines Wissens war es Adolf Müllner*), der bekannte Dichter der „Schuld“, der diese

*) Vermischte Schriften. Stuttgart 1826. Ueber den Narren im „König Lear“ (auch abgedruckt in der vom Bibliographischen Institut zu Hildburghausen herausgegebenen Bibliothek der deutschen Klassiker 1861. Bd XVII. p. 569—72.)

Auffassung zuerst öffentlich aussprach und vertheidigte, sowie er überhaupt die tragische Bedeutung dieser Narrenrolle zuerst erkannte. „Was kann mitleidswürdiger sein,“ schließt er den betreffenden Aufsatz, „als der Zustand eines Königs, der Thränen aus dem Auge seines Hofnarren preßt und den Wunsch zu sterben auf seine Zunge bringt?“ Wenn andere Interpreten den armen Schelm von Narren demnächst wirklich, hinter den Koulissen, entweder sofort oder später in Dover, nachdem er der Sänfte seines Herrn dahin gefolgt ist, aus Gram am gebrochenen Herzen sterben lassen, so ist dies keine aus den Worten des Dichters sich mit Nothwendigkeit ergebende Folgerung. Daß der Dichter über das fernere Schicksal des Narren in den folgenden zwei Akten nirgends eine Andeutung giebt, erklärt sich aus dem Umstande, daß der Narr gar nicht zu den handelnden Figuren und außerdem eine speciell untergeordnete Persönlichkeit ist, und daher sein Verschwinden von der Bühne so geräuschlos vor sich gehen kann. Ueberdies bemerkt Thümmel mit Recht, daß man im Zeitalter Lear's nicht so leicht am gebrochenen Herzen

stirbt, am allerwenigsten ein „Hausnarr an solcher sentimentalen Krankheit des feinern Kulturlebens“, und darum gönnt er „dem armen Schelm das Leben, für den wir in irgend einem vornehmen Hausstande, sei es beim biedern Albanien, oder beim braven Kent, oder bei Edgar, in unsrer Phantasie sicherlich ein Plätzchen ausfindig machen möchten, wo der ehrliche Bursch ein wärmeres Bett finde, als in kühlem Grabe. Nur mit dem Wunsche nicht ferner zu leben, wiederhole ich, läßt ihn der Dichter seine Rolle beenden. Den tiefinnern Grund aber, warum er ihn hier schon abtreten läßt, habe ich schon an anderer Stelle*) angedeutet. Bevor nämlich der Wahnsinn des Königs zu seiner vollen Größe gediehen, ist der Narr in seiner Freimüthigkeit und offenen Wahrheit der Richter des Königs, der dessen Thorheit in scheinbar rücksichtslofester Härte bloßlegt und geißelt: wenn nun aber der Wahnsinn seinen Gipfel erreicht hat*), ist die Zunge des Königs gelöst, der Wahnsinnige übernimmt die Rolle des Narren, wird selbst zum Richter,

*) S. 171.

*) IV. 6.

und so ist der Narr thatsächlich überflüssig geworden; abgesehen davon, daß die Tragik der nun folgenden Begebenheiten schon allein für sich selber redet und des Contrastes der Ironie nicht mehr bedarf, die andernfalls nur noch verhöhnend wirken würde.



Schluss.

Shakespeare's „König Lear“ ist eine echte Tragödie, von mächtig ergreifender nachhaltiger tragischer Wirkung.

Schon der Leser fühlt sein ganzes Gemüth von der Tragik des Stückes erschüttert*). Aber

*) Bezeichnend für diese Wirkung durch bloße Lektüre sind die Worte Ulrich Bräker's, des „armen Mannes in Toggenburg“, in seinem „Shakespeare-Büchlein“ vom Jahre 1780 (herausgegeben von Dr. Ernst Götzinger, im Jahrb. d. D. Sch.-Ges. XII. p. 100—168), aus welchem ich wörtlich folgende Stelle citire: „Dies ist mir eins von den aller schönsten stücken — es setzt alle lebensgeister in bewegung — ich las und konnte nicht aufhören, ich war ganz leidenschaft, bald in zorn entbrannt, bald so voll mitleid, daß ich weinen konnte, bald voll hoffnung, bald unwillig und aufrührisch in meinem busen — und wann ich wüßte daß es eine fabel wäre, könnt' ich mich nicht erwehren an jeder scene antheil zu nehmen. Ich war ganz in jenen zeiten, in allen gegenden, ich verfolgte die heuchlerischen hägen Gonnriß und Regan und zupfte den eigenliebigen, leichtgläubigen Lear aus allen kräften gleich anfangs beim ermel. Ich begleitete mit tausent segenswünschen die gute Cordelia und den ehrlichen Kent. Ich folgte dem teüfel Edmund mit flüchen auf dem fuße nach — —, ich irrte mit dem edlen Edgar in der irre umher und verlor ihn im gebüsch. Ich fand den armsäligen Lear und seinen narren im sturm und wetter, und der gute Kent stieß zu uns — wir

wie kaum ein zweites, ist grade dieses Drama „theatralisch“ d. h. zur sinnlichen Anschauung geschaffen und durch diese allein schon von höchster Wirkung. Denn — „das schon“), was man im Stücke sieht, ist von der höchsten theatralischen Gewalt. Figuren, Vorgänge und Situationen sind so eigenthümlich und frappant, daß sie unwiderstehlich anziehen und fesseln, daß man sie nie wieder vergißt. Die bloße Erscheinung, das sinnlich Anschauliche ist von so prägnanter und energischer Wirkung, als Pantomime so sprechend und so Bedeutsames uns verkündigend, daß es durch den Anblick schon uns reizt und rührt, erschreckt und erschüttert.“ Der alte, franke Lear von Tochter zu Tochter irrend; sodann der ausgestoßene, wahnsinnige Greis mit der Schauer erregenden Beschwörung der empörten Elemente, allein mit dem Narren auf öder Heide; das Bild des „armen Thoms“; das tragische

fanden dich armer Edgar in einem elenden Schopf — der arme Thoms friert. Wer konnte mich in der stube so in gräßliches sturm und donnerwetter verwickeln, wer kann so die sprache — reden als du, großer William“, 2c. 2c.

*) Worte Werder's, in seiner ersten Hamlet-Vorlesung (Berlin. Wilhelm Herz. 1875).

Trio in der Hütte; die Gerichtsscene; — in all diesem immer nur den Anblick, immer nur das Bild meine ich — ferner: der blinde Gloster vom „armen Thomſ“ geführt; Lear und Cordelia im Lager; der Zweikampf der Brüder; Lear mit der Leiche Cordeliens in den Armen! Wahrlich, solche Gestalten dringen mit zwingender Gewalt durch ihren bloßen sinnlichen Umriß uns in die Seele und nehmen unser volles Interesse durch das leibhaftige Bild allein gefangen. Diese Kraft des Dramas, schon durch den bloßen Anblick seiner Gestalten und Vorgänge zu wirken, nennt Werderſeine „theatralische“ Eigenschaft. Sie gehört, sagt er von ihr*), wesentlich dazu, ein Drama populär zu machen. „Ein echtes Drama ist immer beides,“ (d. h. dramatisch und theatralisch) „der Stoff als solcher macht es nicht volksmäßig. — Auch das interessanteste Wesen kann von der Bühne herab nicht populär werden, wenn ihm diese Macht des sinnlichen Eindrucks abgeht. — Dergleichen zu finden und zu erfinden, solch sichtbar Unvergeßliches, sinnlich Anschauliches

*) In der ersten Hamlet-Vorlesung. (p. 6 ff.)

von solchem Reiz und solcher Unauslöschlichkeit des Eindrucks: darin ist Shakespeare so einzig groß und auch darin ist kein moderner Dichter ihm vergleichbar.“ Und er ist um so größer, weil auch die innere Gewalt seiner Stücke, die Tiefe der Erfindung, der poetische Inhalt bei ihm größer ist, als bei irgend einem andern Dramatiker.

Dieser Inhalt im „König Lear“! die große Seele in dem Riesenleibe des Gedichtes! Kein Stück Shakespeare's ist so reich an Handlung, keines so ohne Hast fortstrebend und mit Allgewalt fortziehend zum fest markirten tragischen Ende. In keinem Stücke ist eine größere Meisterschaft in der Gruppierung von Personen, Situationen und Vorgängen um die eine Hauptperson! Gloster, Edgar, der Narr, Cordelia, alle diese tragischen Personen werden um die **eine** Leidensgestalt des Königs gruppirt, nur um von dessen Tragik überragt zu werden! Daher die große, vielleicht übermächtige Wirkung des Stückes auf das Gemüth jedes Zuschauers, daher seine Erschütterung wie durch die Donnerstimme göttlichen Strafgerichtes!

Darum bin ich der Ueberzeugung, daß dies Trauerspiel, so lang es eine Bühne geben wird, auch seine Lebensdauer behalten und seine Wirkung nimmer verfehlen wird!

Die größten Dichter, die Gesetzgeber der dramatischen Poesie, die kundigsten Bühnenleiter urtheilen nicht anders. Es genüge hier, auf Schiller, Laube und Butlig zu verweisen:

„Wenn der hilflose Lear,“ sagt Schiller*), „in Nacht und Ungewitter vergebens an das Haus seiner Töchter pocht, wenn er sein weißes Haar in die Lüfte streut und den tobenden Elementen erzählt, wie unnatürlich seine Regan gewesen, wenn sein wüthender Schmerz zuletzt in den schrecklichen Worten von ihm strömt: „„Ich gab euch alles!““ — Wie abscheulich zeigt sich uns da der Undank! Wie feierlich geloben wir Ehrfurcht und kindliche Liebe!“ —

Nicht anders Laube, der gefeierte Dichter, der langjährige, erfahrene Bühnenleiter**):

*) In seinem Vortrage: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.“

**) Shakespeare-Splitter von Heinrich Laube (in Rodenberg's „Deutsche Rundschau“ 1875, Februar.)

„Der „König Lear“ mit seinen großen Zügen wird nie versagen. Shakespeare hat diese Züge zu mächtig auf die Scene geworfen, als daß sie wirkungslos bleiben könnten auf irgend ein Publikum.“

Und endlich Putliz schließt einen für die dramatische Kunst hochwichtigen Aufsatz*) mit den Worten:

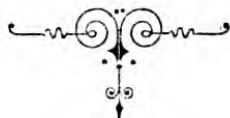
„Ob die Bühne durch ihre Leistung erheitert, rührt, erschüttert oder religiös erhebt, immer bleibt sie in ihrer Aufgabe, wenn sie es in veredelnder Weise thut — stets aber verläßt sie dieselbe, wenn sie den Zweck der Veredelung aus dem Auge verliert.“

Shakespeare's „König Lear“ sollte daher häufiger auf den Brettern des Theaters gegeben, sollte von der Leitung gut, ja reich ausgestattet, sollte von jedem thätigen Mitgliede mit hingebender Treue gespielt werden; dann, das ist

*) Die Erfüllung religiöser Aufgaben durch die dramatische Kunst, von G. zu Putliz. (In Rodenberg's „Deutsche Rundschau“ 1875, August.) — Warm empfohlen sei hier noch der gründliche Aufsatz von Karl Elze: „Shakespeare's Geltung für die Gegenwart“ (Jahrbuch der Deutschen Sh.-Gesellschaft II. p. 96—123), aus welchem zu citiren der enge Rahmen vorliegender Monographie mir nicht gestattet.

kein Zweifel, wird dies Trauerspiel jedesmal die echte Wirkung der Tragödie erzielen, Reinigung, Läuterung, Beredelung: denn es wird in seinem klaren Spiegel immer wieder in scharfen Bildern die unseligen Folgen zeigen des Frevels gegen die heiligsten Naturpflichten, welche jede Religion, auch der primitivste Naturcultus, zu strengster Befolgung ans Herz legt, und welche die geoffenbarte zusammengefaßt hat in den Worten (2. B. M. 20,12):

„Ehre deinen Vater und deine Mutter, auf daß du lange lebest und es dir wohl ergehe auf Erden! —“



Anhang.

Bibliographie.*)

- 1) Aubert, Dr. Hermann, Prof.: Shakespeare als Mediciner. Vortrag. (Rostock. Stiller. 1873). 17 Seiten.
- 2) Bucknill, Dr. John Charles: Remarks on the medical knowledge of Shakespeare. (London. 1860).
- 3) Bucknill, Dr. John Charles: The mad folk of Shakespeare. In seinen „Psychological Essays.“ Zweite Aufl. (London. Macmillan).
- 4) Bucknill, Dr. John Charles: The Psychology of Shakespeare. (London. 1859).
- 5) Cless, G. von, Dr., Obermedicinalrath: Medicinische Blumenlese aus Shakespeare zu eigener und seiner Kollegen Kurzweil gesammelt. Zweite Auflage. (Stuttgart. Cotta. 1865).

*) Gilt zugleich für m. Monographie „Daphnia.“

- 6) Hall: Medical case book. (Referat darüber im „Jahrb d. Deutsch. Sh.-Ges.“ V. p. 357).
- 7) Hense, Dr. C. C., Gymnasialdirector: „Die Darstellung der Seelenkrankheiten in Shakespeare's Dramen.“ (Im Jahrbuch der D. Sh.-Ges. XIII. p. 212—247). Ist eine nicht medicinische, sondern ästhetisch = kritische Abhandlung des bezeichneten Themas.
- 8) Kellog, A. O.: Shakespeare's Delineations of Insanity, Imbecility and Suicide. (New-York. Hurd & Haughton. 1866).
- 9) Klöpfel, Shakespeare als Mediciner im Allgemeinen und im Besondern auf dem Gebiete des kranken Seelenlebens. Vortrag im Gewerbeverein zu Riga vom 14. Januar 1874. Abgedruckt in der Rigai'schen Zeitung 1874. Nr. 37, 38 und 39.
- 10) Neumann, H. Dr., Prof.: Ueber Lear und Ophelia. Ein Vortrag. (Breslau. Korn. 1866). 13 Seiten.
- 11) Onimus, Dr.: La psychologie [medicale] dans les drames de Shakespeare. (Zuerst in der Revue des deux Mondes, 1. Avril 1876, und dann als Monographie. Paris C. Reinwald & Co. 1876. 23 Octavseiten. Mit Citaten der bedeutendsten Stellen besprochen im Jahrbuch der D. Sh.-Ges. XII. p 312 und 313.

- 12) Ray, J., M. D.: Shakespeare's Delineations of Insanity. (A. reprint with alterations and additions of an article in the „American Journal of Insanity. Avril 1847). In: Contributions to Mental Pathology by J. Ray, M. D., author of Medical Jurisprudence of Insanity. (Boston 1873) p. 482—534.
- 13) Ross, George, Dr.: „The mad characters of Shakespeare,“ in desselben Autors Biographical and Literary studies (Simpkin, Marschall & Co. 1867).
- 14) Stark, Carl, Dr.: König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie. (Stuttgart. H. Lindemann. 1871). 96 Seiten.



Druck von A. W. Kafemann in Danzig.

Von demselben Verfasser ist in unterzeichnetem Verlage bereits erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Ophelia, ein poetisches Lebensbild von Shakespeare, zum ersten Male im Lichte ärztlicher Wissenschaft, zugleich als Beitrag zur ästhetischen Kritik der Tragödie „Hamlet“. — Eine Monographie für gebildete Leser aller Stände. Von Dr. Hirschfeld, praktischem Arzte zu Danzig. 1881. (61 S.) 1,50.

Ueber diese Schrift haben sich die ersten Shakespeare-Gelehrten und die hervorragendsten Kritiker Deutschlands aufs rühmlichste ausgesprochen. Die Verlags-Handlung glaubt nur folgende zwei öffentliche Recensionen zum Abdruck bringen zu sollen:

Die Deutsche Romanzeitung (Berlin. Otto Janke) schreibt in No. 44 ihres 18ten Jahrganges:

„Der Verfasser bietet diese Monographie als Musterstück einer größeren systematischen Arbeit, welche die in der Dichtung behandelten Seelenstörungen vom wissenschaftlichen Standpunkt aus erörtern und damit eine in der That vorhandene Lücke der ästhetischen Kritik beseitigen soll. Das Musterstück ist gut gewählt, und wir sehen danach den weiteren Arbeiten des Verfassers mit lebhaftem Interesse entgegen. Er wendet sich speziell gegen Kümelin, der in seinen vortrefflichen „Shakespearestudien“ Opheliens Wahnsinn für dramatisch wie psychologisch nicht ge-

nügend motivirt erklärt, weiter gegen Werder, der die Nothwendigkeit ihrer Seelenstörung durch das Verhängniß der Tragödie, den dichterischen Plan bedingt findet, und sucht zu beweisen, daß dieser Wahnsinn voll und ganz durch das dem individuellen Leben Ophelia's vom Dichter gegebene Schicksal motivirt sei, so zwar, daß unter ähnlichen Bedingungen jedes Mädchen vom Charakter Ophelia's naturnothwendig diesen Gemüthserschütterungen unterliegen müsse. Der Beweis, dessen Analyse wir uns leider versagen müssen, ist schneidig und schlagend geführt, und wir verweisen unsere Leser um so lieber auf denselben, als er uns eine der rührendsten und reizvollsten Gestalten der Weltliteratur näher bringt, und namentlich den Schatten der Lüsternheit und des Leichtsinns von ihrem reinen Bilde wischt, den, verleitet durch die Lieder der Geistesverwirrten, selbst Goethe auf dasselbe geworfen hat."

Die Altpreußische Monatschrift, herausgegeben von Dr. Reicke und Ernst Wichert. (Königsberg. Ferdinand Beyer) bringt in ihrem Doppelhefte 5|6 des 18ten Jahrganges folgende eingehende Recension:

— „Nachdem der Verfasser in der Vorrede die Gründe angegeben, die ihn veranlaßten, gerade die Gestalt der Ophelia zu diesem Zweck zu erwählen, kommt er in der Einleitung auf die Bedeutung, welche die Geistesstörung derselben für den Verlauf des Stückes hat, zu sprechen. „Nach der genialen Intention des Dichters mußte, um die Sündenlast des einen großen Verbrechers noch erst bergeshoch zu häufen, auch ein so unschuldiges Opfer wie Ophelia fallen“; aber sowohl um sie selbst ihr hartes Schicksal nicht in seiner ganzen Schwere empfinden zu lassen, als auch, damit in uns die Erregung und Erschütterung, welche Opheliens Leiden hervorgerufen, gedämpft werde, läßt Shakespeare sie in Wahnsinn verfallen, so daß sie

•

auf solche Weise fühllos einen schnellen Tod findet, und wir von unserer übergroßen Mitleidenschaft befreit werden. Die Einleitung hat es also lediglich damit zu thun, zu begründen, in wie fern die Geistesstörung durch die Dekonomie des Stückes bedingt ist. Der zweite Schritt wird hiernach naturgemäß der sein, durch die Charakter-Schilderung der betreffenden Person eine solche Krankheit glaublich, ja nothwendig erscheinen zu lassen. Und so bildet denn in unserm Fall der Beweis, daß Shakespeare dies im vollsten Maaße gethan, den ersten Theil der nunmehr folgenden Ausführung (Ätiologie). Mit großem Geschick, und indem er zugleich die Angriffe Andrer, wie Werder und Rümelin, zurückweist, legt derselbe darin dar, wie durch die Seelenkämpfe, welche Ophelia durchzumachen hat (man denke nur an das gewaltsame Zurückdrängen ihrer Liebe zu Hamlet, an den jähen Tod des Vaters, an den Schmerz über die vermeintliche Geistesstörung des Geliebten) ihr Gemüth in die heftigste Erregung versetzt wird, und wie vor allem durch den schnellen Wechsel der höchsten Liebesseligkeit in tiefste Trauer, und dieser wieder in heftigsten Schrecken das ganze Seelenleben der Jungfrau die erschütterndsten Stöße erfährt. Des längeren weist nunmehr der Verfasser dieses nach, indem er jede der vier Scenen, in denen Ophelia vor ihrer Erkrankung überhaupt auf der Bühne erscheint, besonders durchgeht, und gelangt so endlich zu dem Schluß, daß ein ohnehin schon so zart angelegtes Gemüth wie Ophelien's durch solche Schläge unbedingt vernichtet, vom Wahnsinn umnachtet werden müßte, ja, daß jedes Mädchen unter den nämlichen Bedingungen auch demselben Schicksal unterworfen sein würde. Damit ist der erste Theil, die Begründung des Wahnsinns abgeschlossen. Es folgt zweitens die Symptomatologie, die über die mit solchen Krankheitsfällen verbundenen Erscheinungen und deren poetische Wiedergabe in der dramatischen Vorführung handelt. Die Darstellung braucht durchaus keine treue Kopie der Natur zu

geben; jedoch muß sie zwei Bedingungen erfüllen: sie darf 1) der Wahrheit nicht widersprechen 2) die ästhetische Schönheit nicht verletzen. Wie es hiermit bei Shakespeare stehe, darüber zu entscheiden ist nun der Verfasser vermöge seiner medizinischen Kenntnisse mehr wie ein anderer berufen, und die Erklärung, die er hierüber abgibt, darf demgemäß als die einer Autorität gelten. Dieselbe fällt nun in jeder Beziehung zu Gunsten des Dichters aus. Mit fast peinlich zu nennender Genauigkeit weist der Autor nämlich nach, wie jener es verstanden habe, die einzelnen Phasen der Geistesstörung genau so wie sie in Wirklichkeit aufeinander folgen, zu charakterisiren, oft zwar nur mit wenig Worten, aber immer treffend richtig und mit gewohnter Meisterschaft. Mehrmals citirt der Verfasser dabei zum Belege seiner Aussagen Griesinger's „Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten“ und indem er gewisse Stellen dieses Werkes als übereinstimmend aufweist mit einzelnen Versen der Shakespeare'schen Tragödie, welche den Wahnsinn Opheliens zu schildern versuchen, macht er darauf aufmerksam, daß selbst in ganz kleinen Eigenthümlichkeiten der Geisteskranken Shakespeare mit wunderbarer Genauigkeit der Natur gefolgt sei. Dies geschieht mit solcher Ausführlichkeit, daß kaum ein Wort, welches ein Beitrag zur Schilderung von Opheliens Zustande sein könnte, unbeachtet bleibt. Hieran schließt sich dann noch die Besprechung der zweiten Frage, ob die ästhetische Schönheit verletzt sei oder nicht. Auch hier geht der Vf. genau das einzelne durch: weist nach, warum der Dichter uns mit dieser Phase im Verlauf der Krankheit nur durch die Erzählungen Anderer bekannt macht, jene dagegen auf der Bühne selbst vorführt, und wie auch hierin den Dichter die höchste Einsicht und das ausgebildetste Schickslichkeitsgefühl geleitet habe. Er kommt somit zu dem Schlusse, daß nach jeder Hinsicht die Gestalt Opheliens und vornehmlich die Darstellung ihrer Geistesstörung ein Meisterstück Shakespeare'scher Kunst sei.

Ähnlich angelegt und ausgeführt werden wir uns nun auch die andern Aufsätze aus jenem größeren systematischen Werke zu denken haben, auf das wir billiger Weise begierig sein dürfen.

Das vorliegende Büchlein ist leicht und glatt geschrieben, und interessant, wie man sieht, eben so sehr durch die Neuheit des Stoffes, als es durch die Ergebnisse der darin enthaltenen Untersuchung befriedigt. Man kann es daher als einen sehr schätzbaren Beitrag zur ästhetischen Kritik des vielbesprochenen Hamlet ansehen, für den wir dem Verfasser besten Dank wissen. Es sei hiernit also bestens empfohlen.“

Danzig, im Oktober 1881.

Ernst Gruhn's Verlag.





