

»MÜHSAMER ALS ROMANSCHREIBEN«

Alfred Döblin als Filmschriftsteller und sein Projekt *Queen Lear*

Am 10. Oktober 1941 meldet Alfred Döblin über seine Arbeit in den Studios von Metro-Goldwyn-Mayer: »[ich] hatte [...] verrückt zu tun mit einer story, die ich noch abgeben wollte.«¹ In dieser Filmerzählung liegt die letzte Hoffnung des 63jährigen auf eine Erneuerung seines auslaufenden Jahresvertrags als »Filmschriftsteller«,² wie er seine Tätigkeit bezeichnet. Man hat die Äußerung mangels besserer Erklärungen auf den Filmentwurf *Staatsanwalt Fregus* bezogen, dessen Abschluß jedoch bereits ein Brief vom 31. August dokumentiert.³ Erich Kleinschmidt, der Herausgeber der bislang bekannten Filmskripte Döblins, hat auf diese Verwerfung der Werkchronologie ausdrücklich hingewiesen.⁴ Ein im Nachlaß aufgefundener Typoskriptdurchschlag mit dem Titel *Queen Lear* – 27 Blätter Maschinschrift und ein handschriftliches »Beiblatt« – füllt nun die Lücke, die zwischen Anfang September und Mitte Oktober 1941 liegt. Damit klärt sich zugleich der Hintergrund von Thomas Manns berühmtem Brief an Studio-Boss Louis B. Mayer auf. Im Umgang mit den Filmgewaltigen versiert und auf seine Reputation bei ihnen rechnend, bittet Mann im Oktober 1941 um die Weiteranstellung einiger deutscher Exilautoren, wozu er ausführt: »Was Döblin betrifft, so hat er soeben eine story eingereicht, die bei Mr. Keneth McKenna [sic] großes Gefallen gefunden hat. Es ist Döblin

¹ Alfred Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 10. Oktober 1941 (in: Alfred Döblin, Briefe, hrsg. v. Heinz Graber, Olten, Freiburg i. Br. 1970, S. 260).

² Alfred Döblin, Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis, hrsg. v. Anthony W. Riley, Solothurn, Düsseldorf 1993, S. 274. Vgl. zu Döblins Filmbeziehungen grundsätzlich: Erich Kleinschmidt, Döblin's Engagement with the New Media: Film, Radio and Photography, in: A Companion to the Works of Alfred Döblin, hrsg. v. Roland Dollinger, Wulf Koepke u. Heidi Thomann Tewarson, Rochester/NY 2004, S. 161-182; zu den näheren Lebensumständen: David Midgley, Döblin in Hollywood, in: Refuge and Reality. Feuchtwanger and the European Émigrés in California, hrsg. v. Pól O'Dochartaigh u. Alexander Stephan, Amsterdam, New York 2005, S. 57-70.

³ Alfred Döblin an Peter Döblin, 31. August 1941 (Döblin, Briefe, a.a.O., S. 592).

⁴ Vgl. Alfred Döblin, Drama, Hörspiel, Film, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, Olten, Freiburg i. Br. 1983, S. 576f.

ein American ›Junior‹ Writer zur Seite gegeben worden, um seine story zu entwickeln. Auch in diesem Fall hat sich bereits der Wert des Engagements für die Firma erwiesen.«⁵ Es war nicht nur Manns Auffassung, sondern – wie Döblin selber berichtet⁶ – auch die Einschätzung des langjährigen Hollywood-Regisseurs William Dieterle, daß die Studios ein geschäftliches Interesse an den emigrierten Schriftstellern haben müßten. Das Votum von Kenneth MacKenna (1899-1962) hat darin besonderes Gewicht. Er arbeitete seit 1937 für M.G.M., zunächst als ›story editor‹ in New York, ab 1939 als ›scenario editor‹ in Hollywood. Später stieg er zum ›editorial director‹ auf, der obersten Instanz für die Begutachtung und Auswahl der wenigen Filmmanuskripte, die zum Drehbuch ausgearbeitet werden. Günstig für Döblins Vorhaben dürfte sich MacKennas frühere Schauspielertätigkeit in New York ausgewirkt haben. Bei einem Mann, der gute Figur als Jago und Macduff gemacht hat, kommt die Unterstützung für eine *Lear*-Bearbeitung nicht von unerwarteter Seite.⁷

Mit *Queen Lear* greift Döblin ein ureigenes Interesse auf: »das Weißhaupt, Lear. Die Reichsverteilung. Welch herrlicher Stoff. Was für ein Dichter, Shakespeare«, so schreibt er in einer Berliner Theaterbesprechung von 1923.⁸ Die Fabel würde sich nur zu gut zum Ausdruck seiner wachsenden Verbitterung über Weltläufe anbieten, wie sie der Elisabethaner den Grafen Gloster beklagen läßt: »We have seen the best of our time: machinations, hollowness, treachery and all ruinous disorders follow us disquietly to our graves.«⁹ Statt dessen gibt sich der Filmautor Döblin für diesmal spürbar Mühe, empfundenen Verpflichtungen gegenüber einer Kultur des Pragmatismus und Optimismus nachzukommen. Das robust vitale und prinzipiell anti-tragische Filmschaffen unter kalifornischer Sonne bietet ihm dafür bereits auf der Rezeptionsseite Chancen. Gegenüber

⁵ Thomas Mann an Louis B. Mayer, Oktober 1941 (in: Thomas Mann, Briefe 1937-1947, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt/M. 1979, S. 211).

⁶ Döblin, Schicksalsreise, a.a.O., S. 269.

⁷ Vgl. den Nachruf in *The New York Times*, 17. Januar 1962, S. 33; sowie Samuel L. Leiter (Hrsg.), *The Encyclopedia of the New York Stage. 1930-1940*, New York 1989, S. 463 u. 590.

⁸ Alfred Döblin, Gott Pan und ein Dichter, in: ders., *Kleine Schriften II*, hrsg. v. Anthony W. Riley, Olten 1990, S. 243-246, hier S. 243.

⁹ William Shakespeare, *Tragedy of King Lear. With Preface, Glossary etc. by Israel Gollancz*, 13. Aufl., London, New York 1906 (*The Temple Shakespeare*, 10), S. 21. Es ist dies die kommentierte und mit einem Glossar versehene Ausgabe, die Döblin als Englisch Lernender offenbar mit besonderem Gewinn benutzte. Vgl. Anthony W. Riley, Ein deutscher Lear? Zu einigen Quellen in Alfred Döblins »Erzählung vom König Lear« in seinem Hamlet-Roman, in: *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975*, hrsg. v. Leonhard Forster u. Hans-Gert Roloff, Bern, Frankfurt/M. 1976, H. 3, S. 475-482, hier S. 477.

New Yorker Freunden beteuert er: »was für eine Freude für mich der amerikanische Humor! [...] die funnies machen mir kolossalen Spaß; sehen Sie sich einmal an Walt Disneys: ›saludo [sic] amigos‹.«¹⁰ Zu den avancierteren Elementen dieser Art Animationsfilm gehört eine Lizenz zur Skurrilität, von der Döblin – nicht ganz spartengerecht – in seinem Spielfilmwettbewerb Gebrauch macht. Er stellt seinem Lear eine streitbare Gattin zur Seite und führt einen Dichter, nämlich Shakespeare ein, der sich erfolglos um intellektuelle Instruierung des Königs bemüht, zunächst nur für »entertainment« (S. 6) bezahlt wird, zuletzt aber mit einem Propagandastück, nämlich *King Lear*, reüssiert. Andererseits hat man in dieser Filmerzählung mit hoher Wahrscheinlichkeit die älteste Schicht von Döblins letztem, 1945/46 verfaßtem Roman vor sich: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Dort werden an der »Geschichte vom König Lear – oder von der Queen Lear«¹¹, der gewagtesten und ausgreifendsten Binnenerzählung des Alterswerks, zu der sich Döblin 1945 kaum noch vorbereitende Notizen machen mußte,¹² geschichtspessimistische Remodifikationen vorgenommen. Die Frau und der Dichter gewinnen Lear zwar das Reich zurück, ermorden ihn aber einige Jahre später, weil er sich zu dem literarisch aufgestellten Herrscherideal nicht versteht. Die Königin findet in den darauf folgenden Staatswirren ebenfalls den Tod. Damit fordert Döblin den »stärksten Mut zur Vernichtung« wieder ein, den Friedrich Gundolf der *Lear-Tragödie in Shakespeare und der deutsche Geist* attestiert,¹³ ein Buch, das sich in Döblins Bibliothek befand.

Gundolf dokumentiert eine lange Bearbeitungstradition, in der dem Schauspiel ein versöhnlicher Schluß verliehen wird. In den Erläuterungen einer von Döblin benutzten *Lear*-Ausgabe heißt es dazu: »the play is beyond all art, as the tamperings with it show: it is too hard and stony; it must have love scenes, and a happy ending.«¹⁴ Döblins weitere Umbauten der Shakespeareschen Konstruktion setzen ebenfalls an alten Kontroversen der *Lear*-Rezeption an; jedoch nur, um die verschiedenen Eigentümlich-

¹⁰ Alfred Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 4. Oktober 1943 (in: Döblin, Briefe, a.a.O., S. 296). *Saludos Amigos* kam im Februar desselben Jahres in die Kinos.

¹¹ Alfred Döblin, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, hrsg. v. Heinz Graber, Olten, Freiburg i. Br. 1966, S. 275.

¹² Vgl. Riley, *Ein deutscher Lear?*, a.a.O., S. 475f.

¹³ Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1911, S. 19. Grundlegende Shakespeare-Kenntnisse einschließlich einiger Hinweise auf Shakespeares Arbeitsweise in *King Lear* vermittelt auch die umfangreiche Einleitung in die Textausgabe, die Döblin besaß: Rudolf Fischer, Einleitung, in: *Shakespeare, Sämtliche dramatische Werke*, Bd. 1, S. V-LVII, hier S. XXII u. XXXVIIff.

¹⁴ Charles Lame, zitiert von Israel Gollancz, in: *Shakespeare, Tragedy of King Lear*, a.a.O., S. IV.

keiten der Tragödie als die Spuren fingierender Akte auszugeben. »Was macht uns bei der Lear-Geschichte, so wie wir sie kennen und wie sie uns Shakespeare serviert, stutzig?«, lautet der text-detektivische Suchauftrag in *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*.¹⁵ In dessen Verfolgung taucht hinter Lears unwahrscheinlicher Abdankung sein Plan auf, sich der erdrückenden Staatsschulden zu entledigen. Cordelias unpolitischer Edelmut geht auf eine poetische Operation zurück, die die Wahrheit ihres infantilen Trotzes verschleiert. Das Verschweigen einer Königin dient der Erregung von Mitleid für den einsamen Lear. Die kunstvolle Spiegelhandlung um Gloster existierte niemals außerhalb des Baus der Tragödie.

Den Grundzug einer lebensfreundlichen, von tragischen Gattungsregeln sich abstoßenden Entdramatisierung teilt Döblins Filmkonzeption mit Jakob Gordins *Der jidisher kenig lir*, einem »König Lear im Kaftan«, den Kurt Pinthus an erster Stelle im Schaffen des »jüdischen Shakespeare« rühmt.¹⁶ Gordin fügt dem Personal erstens eine Gattin namens Khane Leah (!) hinzu, die ihrem unglücklichen Mann zur Seite steht, zweitens einen von modernen politischen Ideen inspirierten Lehrer, Herrn Yaffe, der dem Ghetto-Patriarchen mehrfach Shakespeares König vor Augen hält, auf daß sein eigenes Geschick eine andere Wendung nehme. Die 1892 in New York uraufgeführte, seit 1908 in Berlin gespielte Komödie ging nicht allein in das Repertoire der jiddischen Bühnen ein, sondern wurde 1934 auch auf die Leinwand gebracht.¹⁷ Döblins Aufmerksamkeit für diese junge Kulturerrscheinung ist grundsätzlich belegt. 1921 etwa schreibt er: »zur Zeit gibt es in Berlin nur zwei unantastbar gute und ernste Ensembles: das russische Theater und das jüdische Theater.«¹⁸ Es wäre verwunderlich, sollte die späte Brücke zu diesem Kontext nicht durch Döblins Büronachbarn bei M.G.M. geschlagen worden sein: Walter Mehring, seit April 1941 im »writer's department« angestellt, hatte seinen letzten größeren Erfolg mit dem an die jiddische Dramatik angelehnten Schauspiel *Der Kaufmann von Berlin* (1929).¹⁹ Die Idee

¹⁵ Döblin, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, a.a.O., S. 216.

¹⁶ Kurt Pinthus, *Jüdisches Theater* (1913), in: Peter Sprengel, *Scheunenviertel-Theater. Jüdische Schauspieltruppen und jiddische Dramatik in Berlin (1900-1918)*, Berlin 1995, S. 303-307, hier S. 304.

¹⁷ Vgl. Ruth Gay (Hrsg.), *Jacob Gordin, The Jewish King Lear. A Comedy in America*, New Haven 2007, S. 106 u. 117ff.; sowie den Film *The Jewish King Lear*. Regie: Harry Thomashefsky, VHS 2000.

¹⁸ Alfred Döblin, *Deutsches und Jüdisches Theater*, in: ders., *Kleine Schriften I*, hrsg. v. Anthony W. Riley, Olten, Freiburg i. Br. 1985, S. 362-367, hier S. 366. Dazu Sprengel, *Scheunenviertel-Theater*, a.a.O., S. 30-32 u. 71.

¹⁹ Walter Mehring, *Der Kaufmann von Berlin*, in: ders., *Die höllische Komödie. Drei Dramen*, hrsg. v. Christoph Buchwald, Düsseldorf 1979, S. 135-272. Dazu Peter Sprengel, *Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933*, Berlin 1997, S. 132ff.

der Shakespeare-Aktualisierung, namentlich unter Zentrierung einer weiblichen Hauptfigur, wandert im übrigen weiter. Brecht, einer der wenigen, mit denen Döblin während der ersten Hollywood-Jahre noch privaten Kontakt pflegte, wird 1945 mit dem 30seitigen Treatment eines in der amerikanischen Gegenwart spielenden Kriminalfilms *Lady Macbeth of the Yards* in eine ähnliche Richtung arbeiten, nur daß seine blutige Moritat keinerlei Neigung erkennen läßt, sich ernsthaft auf herrschende filmgeschichtliche Strömungen einzulassen.

Dagegen stellt Döblin mit *Queen Lear* eine weitgehende Bereitschaft unter Beweis, das Umfeld der Kulturindustrie zu sondieren und für sich selber einen Ort darin zu finden. So verrät die Stoffwahl einen Überblick über zeitgenössische Entwicklungen, die freilich selbst für einen Büchermenschen schwer zu ignorieren waren. Die Einleitung einer in Döblins Besitz befindlichen Auswahlsgabe von Shakespeares Tragödien legt dem Leser 1939 die jüngsten »motion-picture version[s]« mit bewegten Worten ans Herz: »Suddenly we realize, as we should have done long ago, that Shakespeare has something of importance to say to us and – an even more startling discovery – he could say it entertainingly.«²⁰ Im deutschen *Shakespeare-Jahrbuch* ist 1940 die Zeit für einen engagierten Aufsatz über *Shakespeare im Film* gekommen.²¹ Max Reinhardt und William Dieterle lösten die Welle, auf deren Kamm Döblin Segel setzt, 1935 mit *A Midsummer Night's Dream* aus. M.G.M. reagierte darauf mit dem Prestigeprojekt von George Cukors *Romeo and Juliet* (1936), das nun auch Shakespeare als Person ins Spiel bringt: Eine begleitende zehninminütige Filmbiographie präsentiert *Master Will Shakespeare* als den Kunst und Popularität vereinigenden Dichter seiner Königin und von Millionen Menschen aus dem Volk. Sein steiniger Weg zu »fame and fortune« in London wird mit dem heutigen Weg nach Hollywood verglichen, das Kino als Erfüllungsraum von Shakespeares kühnsten Träumen insinuiert.²² Daß Döblin anderes als eine solche Idolatrie der Literatur unter der kulturellen Selbstnobilisierung des Kinos im Sinn hat, zeigt bereits die Bezeichnung »Swing- und Jazz-

²⁰ Henry W. Simon, Shakespeare – Teller of Stories, in: William Shakespeare, Five Great Tragedies. Hamlet, King Lear, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Macbeth, hrsg. v. William Aldis Wright, New York 1939, S. V-VIII, hier S. V.

²¹ Irmgard Thurmann, Shakespeare im Film, in: Shakespeare-Jahrbuch 76, 1940, S. 189-198.

²² Vgl. *Romeo and Juliet*. Regie: George Cukor, DVD 2007; sowie *Master Will Shakespeare*. Regie: Jacques Tourneur, ebd., Special Features. Bemerkenswert ist auch die begleitende Drehbuchedition mit literaturwissenschaftlicher Einleitung und filmwissenschaftlichem Anhang: *Romeo and Juliet* by William Shakespeare. A Motion Picture Edition, New York 1936, S. 17-24 u. 269-290.

komödie«, die als Perspektive für die weitere Ausarbeitung zu verstehen ist und zielbewußt auf das Genre der ›musical comedy‹ abhebt. Die erste Shakespeare-Adaption, die in das Format des Musikfilms eingeschrieben war – *The Boys from Syracuse* nach *The Comedy of Errors* –, beherrschte gerade den Kinospieleplan, als Döblin im September 1940 in die Staaten einreiste.²³ Erfahrungsmangel zeichnet Döblins Kalkül insofern aus, als die Studios für diese Zwecke keine eigenen Kompositionsaufträge vergaben, sondern Komplettlösungen (ggf. mit Choreographien und geeigneten Ausführenden) vom Musiktheater des Broadway einkauften. *Kiss Me, Kate* und *West Side Story* – beide bei M.G.M. produziert – bezeichnen die späteren Höhepunkte dieser äußerst durchsetzungsfähigen Medienkreuzung. Es entspricht Döblins schriftstellerischen Überzeugungen und stimmt mit der fiktionalen Entfiktionalisierung in *Queen Lear* überein, gegen den betont werktreuen Cukor-Film und seine Zelebration einer unzeitgemäßen Hochton-Dichtung (der Begleitfilm spielt Shakespeares »hunger for beauty« gegen die vermeintlichen Illusionsdefizite der elisabethanischen Bühne aus)²⁴ für die offene Form mit illusionsdurchbrechenden Anachronismen zu optieren, auf die Dialog und Musik in *The Boys from Syracuse* angelegt sind. Die Verse Shakespeares, in der ungenau zitierten Schlegel/Tieck-Übersetzung, läßt Döblin nur sprechen, um eine komische und befreiende Fallhöhe zum Erdboden der Alltagssprache zu erreichen.

In *Queen Lear* scheint Döblin den Puls des Filmschaffens zu suchen, ohne den eigenen Arbeitsantrieb verleugnen zu wollen. Deshalb entwirft er nicht nur einen Film aus Literatur, sondern ebenso über Literatur. Auch diese Entscheidung steht in einer Tradition, zu der Döblin seinen Beitrag leistet. Mit dem Auge der Kamera die dichterische Einbildungskraft zu erkunden, ist ein frühes Anliegen literarischer Filmentwürfe. »Dichter bei seiner Arbeit« betitelt Max Brod einen wünschenswerten Film in der Vorbemerkung seines Beitrags zum *Kinobuch* (1914).²⁵ Albert Ehrenstein wendet die Themenvorgabe satirisch, wenn er in seinem Filmszenario *Der Tod Homers oder Das Martyrium eines Dichters*, ebenfalls im *Kinobuch*, die armseligen Lebensumstände eines Dichters vergegenwärtigen und »die

²³ *The Boys from Syracuse*. Regie: A. Edward Sutherland, Kopie im British Film Institute, London. Der Kinostart war im August 1940. Zu allen genannten Adaptionen vgl. Douglas Brode, *Shakespeare in the Movies. From Silent Era to ›Shakespeare in Love‹*, Oxford 2000, S. 63–66, 43–48 u. 15.

²⁴ *Master Will Shakespeare*, Min. 9.

²⁵ Max Brod, *Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten*, in: *Das Kinobuch. Dokumentarische Neu-Ausgabe*, hrsg. v. Kurt Pinthus, Zürich 1963, S. 71–75, hier S. 71.

leichtgläubig betrogene Nachwelt« darüber aufklären will.²⁶ Hofmannsthal phantasiert in seiner Filmerzählung *Daniel De Foe* (1922) die Entstehung des *Robinson Crusoe* aus. Dieser ausgeprägte Typus einer Filmidee ist keine praxisferne Marotte von Schriftstellern, sondern treibt zuallererst die Regisseure um. Georges Méliès, der Pionier des erzählenden Kinos, inszenierte 1907 in *Le Rêve de Shakespeare* (!) die lebendige poetische Imagination – hier die Mordszene aus *Julius Caesar* – als einen kinematographisch sich vollziehenden Vorgang, von dem die schriftliche Fixierung nur ein Abglanz ist. Das Medium verspricht Eröffnungen über die kreativen Prozesse der Einbildungskraft. William Dieterles *The Life of Emile Zola* (1937) siegte unter diesem Zeichen in drei Oscar-Kategorien.

Die Enthüllungsfiktion von *Queen Lear* nimmt dieses Versprechen nicht ernst, sondern aufs Korn. Auch feiert Döblin nicht die freischaffende Phantasie, sondern zeichnet der Shakespeare-Figur seine Hollywooder Situation als »Dichter auf Wochenlohn«²⁷ ein. Vom König als zu ungefällig gescholten, ist Döblins Shakespeare erst gefragt, wo er sich in einer politischen Krise für intelligente Propaganda nützlich erweist. Die politischen Entwicklungen seit März 1941 laufen in Hollywood genau darauf hinaus. Der einzige nennenswerte Filmerfolg eines Exildichters ist denn auch Brechts Drehbuch für den Antinazifilm *Hangmen Also Die* (1943). Nicht anders als Brecht und beispielsweise auch Zuckmayer macht Döblin die Erfahrung, daß sich das Schreiben für den Film bei aller Geringfügigkeit der Erfolgchancen nicht in Nebenstunden erledigen läßt, vielmehr die Zeit für näher liegende Unternehmungen vollständig aufzehrt: »Sonst arbeite ich nichts.«²⁸ Die Aufgabe ist handwerklich und sozial überaus fordernd: »mühsam, weil alles genau in Bildern erzählt werden muß«, und »viel mühsamer als Romanschreiben, weil ein Dutzend Menschen ihre Nase reinstecken und jeder was besonderes zu meckern hat.«²⁹ »Raubbau an meinem Gehirn« sieht er sich üben, während im ›reader's department‹ doch schon »ganze Katakomben« mit Manuskripten liegen.³⁰ Vor diesem Hintergrund liest sich die Geschichte der Prinzessin von Tripoli, die der Schriftsteller Gordon Allison im *Hamlet*-Roman erzählt, als unmißver-

²⁶ Albert Ehrenstein, Der Tod Homers oder Das Martyrium eines Dichters, in: Das Kinobuch, a.a.O., S. 91–98, hier S. 91.

²⁷ Alfred Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 10. Oktober 1940 (in: Döblin, Briefe, a.a.O., S. 243).

²⁸ Alfred Döblin an Hermann Kesten, 24. Juli 1941 (in: Döblin, Briefe, a.a.O., S. 255).

²⁹ Alfred Döblin an Peter Döblin, 31. August 1941 (in: Döblin, Briefe, a.a.O., S. 592).

³⁰ Alfred Döblin an Hermann Kesten, 31. März 1941 (in: Döblin, Briefe II, hrsg. v. Helmut F. Pfanner, Düsseldorf, Zürich 2001, S. 154f., hier S. 155). Vgl. auch den Brief vom 24. Juli 1941 an Kesten (Döblin, Briefe, a.a.O., S. 255).

ständige Hollywood-Allegorie. In aller Welt läßt die Prinzessin den Ruf ihrer Tugend, ihrer Schönheit und ihres Reichtums ausstreuen, um Schriftsteller zu ihrem Dienst zu gewinnen. »Mit jedem Schiff laufen Bündel von Manuskripten bei ihr ein. Sie hat schon eine Bibliothek. Sie hält sich ein Büro mit mehreren Damen, die Manuskripte katalogisieren.«³¹ Für ein Jahr plant man bei ihr zu bleiben. Sie entpuppt sich alsbald als ein »Vampir«, der seine »eiskalten Lippen« an der Glut der Dichter erwärmt: Ihr »weißer, fetter, schwellender Frauenkörper [...] war sonderbar mit Blut besprenkelt.«³²

Textgrundlage der nachfolgenden Edition ist ein im amerikanischen Exil in Hollywood 1941 entstandener Typoskriptdurchschlag (tH), bestehend aus 28 Blättern, davon 27 in Maschinenschrift, und einem handschriftlichen »Beiblatt«. Der Verbleib des Originals ist unbekannt. Die Typoskriptversion wurde – entsprechend den Gepflogenheiten der Zusammenarbeit zwischen dem Ehepaar Döblin – vermutlich von Erna Döblin angefertigt. Die handschriftlichen Ergänzungen, Korrekturen und die Paginierung (1-27) stammen zweifellos von Alfred Döblins Hand; sie werden hier in Kursivschrift wiedergegeben. Die orthographischen Eigenheiten und vereinzelt Inkonsistenzen (»Pappa« vs. »Papa«) wurden beibehalten, offenkundige Verschreibungen (z.B. »Sheakespeare« statt Shakespeare) jedoch stillschweigend berichtigt. Alle anderen editorischen Eingriffe, Ergänzungen und Anmerkungen erscheinen in eckigen Klammern. Die Doppelvirgel (//) markiert einen Seitenumbruch.

Die Dreiteiligkeit des Typoskripts folgt den professionellen Konventionen des Studio-Betriebs, der zur Effizienzmaximierung neben der ausgearbeiteten Erzählung eine Zusammenfassung und eine Zusammenfassung der Zusammenfassung verlangt: Auf der »original story« liegt daher das »outline«, darüber die »synopsis«.

Unser Dank gilt der Erbgemeinschaft Alfred Döblin, vertreten durch Stephan Döblin (Paris), und dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach a.N., das den Abdruck des bislang unveröffentlichten Textes freundlicherweise genehmigte.

³¹ Döblin, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, a.a.O., S. 87.

³² Ebd., S. 110f. Zu »Kinosituationen« in Döblins Spätwerk vgl. auch Helmuth Kiesel, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins*, Tübingen 1986, S. 336ff.

Alfred Doeblin

Queen Lear

Heitere Variation des alten Learstoffes: ein Vater teilt seine Habe auf unter seine Kinder und erntet Undank. Hier denkt sich der lustige und bankrotte König Lear durch Erbteilung zu sanieren, gerät in Elend durch die Grausamkeit der Töchter, wird aber wieder gehoben und gerettet, ja wieder auf seinen Thron geführt durch die Rührigkeit seiner neugewonnenen Queen Lear und durch das zugkräftige Theaterstück seines treuen Hofdichters Shakespeare.

*

Dies ist eine Swing- und Jazzkomödie unter Benutzung des King Lear-themas //

Queen Lear

Dem leichtsinnigen und lebenslustigen König Lear wird bei einer Jagd von der 25 jährigen Olivia, einer entschlossenen Landedeldame, der Weg über ihr Gutsgebiet versperrt. Ihre Entschiedenheit gefällt dem König. Er zieht sie an seinen Hof, der im übrigen vor einer Finanzkatastrophe steht. Man spricht bald über die Beziehungen zwischen dem König und Olivia.

Die herzoglichen Verwandten Lears, dabei seine älteren Töchter, sind empört über den Skandal und legen Lear die Abdankung nahe. Er benutzt das bisher unbegründete Gerede, um seine aussichtslose Finanzlage zu verschleiern, dankt ab und teil[t] sein Reich. Er heiratet wirklich Olivia und lässt sich, wie es sein kluger Vertrag vorsieht, von den Töchtern aushalten.

Aber die Töchter machen nicht lange mit. Als er zur zweiten will, jagt sie ihn auf die Strasse. Sein fröhlicher Hof, dem er nichts mehr bieten kann, verlässt ihn. Er steht allein mit Olivia auf der nächtlichen Heide. Er ist aber diesem tragischen Aufenthalt nicht gewachsen. Olivia zieht ihn auf ihr Gut.

Aus dieser trüben Situation rettet ihn sein Hofdichter, Shakespeare. Dieser startet einen grosszügigen Propagandafeldzug zugunsten des abgedankten Königs. Er stellt ein Theaterstück »König Lear« her, in dem er das grausame Verhalten der Töchter, unter Ausschaltung anderer Momente, an den Pranger stellt. Er zieht damit über Land. Es gelingt, Lear zu bewegen, aktiv mitzuwirken und selber die Rolle des Königs zu übernehmen. Bei einer Aufführung kommt es zu einem sensationellen Vorgang: die verstossene 3. Tochter des Königs erscheint, versöhnt sich mit dem Vater, stellt sich in den Dienst der Sache und spielt ihre Rolle. Olivia führt die beiden herzoglichen Töchter schliesslich zu einer Aufführung, wo sie vom Volk gezwun-

gen werden, sich blosszustellen und ihre schändlichen Rollen zu übernehmen. Lear biegt den Ernst ab. Er kehrt als König zurück.

*//

x x x

Es ist früher Morgen, die Sonne wirft ihre ersten Strahlen auf ein Hügelgelände, Wiesen und eine ausgedehnte Farm. Stalltüren öffnen sich, Herden beginnen ihren Auszug. Während sie vorrücken und sich auf den Hügeln ausbreiten, von Hirten geführt, zeigt sich eine ländlich, aber nicht bäurisch gekleidete junge Frau, welche aufmerksam in die Landschaft blickt. Sie gibt den Hirten Anweisungen und macht sich selbst daran, das Gehege zu überprüfen, innerhalb dessen sich die Herde bewegt. Sie schliesst Gatter und wirft zuletzt, unterstützt von den Männern, Balken und Bretter auf Zugangswege und auf die Chaussee. Man sieht: es wird eine Barriere. Das betrachtet sie befriedigt, lächelt mit Genugtuung und steht unter einem Baum.

Dies ist Olivia, eine Landedeldame, kräftig und energisch. Sie ist, wie wir nachher erfahren werden, eine junge Witwe, die ihr Haus behütet. Sie scheint sich auf etwas vorzubereiten. Es lässt nicht lange auf sich warten. Wir hören Hörner, Hunde. Und während Olivia am Baum die Arme über einander schlägt, braust eine höfische Jagd heran.

Diesen eleganten Cavalieren geht es jetzt schlecht. Die junge Witwe hat ihnen eine Falle gestellt. Die Pferde stolpern, die edlen Herrschaften schießen auf den Boden. Immerhin rasen noch genug über die Hügel, um die Schafherde bei ihrem Frühstück zu stören. Die böse Olivia hat sich an dem von ihr angestifteten Malheur geweidet. Ihre Laune schlägt aber um, wie sie hinten die Unordnung bei der Herde bemerkt. Die Jäger rappeln sich auf und laufen wütend auf sie zu. Da kommen sie aber an die rechte. Es entspinnt sich eine kraftvolle Debatte. Die Sache sieht kriegerisch aus, denn bei dem Lärm versammeln sich Olivias Hirten und Hunde um sie. Und wir sehen auch, warum sie diesen Baum gewählt hat: teils der Rücken- deckung wegen, teils wegen einer Heugabel, die sie jetzt hält.

Da reiten langsam neue Herren heran, die der Debatte im Hintergrund folgen. Wie man sie vorn bemerkt, öffnet sich der Kreis vor ihnen. Es scheinen sehr edle // Herren zu sein.

Und nun blickt von seinem Ross ein Mann in gesetztem Alter, ein freundlicher kräftiger Herr auf Olivia herunter, die als alles schweigt, auch schweigt und spöttisch die Arme um ihre Waffe schlingt.

Dieser Herr ist König Lear. Er ist nicht so alt wie wir erwartet haben. Warum die Historie ihn so alt macht und mit weissem, flatterndem Haar vor-

stellt, fehlerhafter Weise, werden wir im weitem Verlauf unseres Berichtes erfahren. Hier sitzt er auf seinem Ross, von einer Landedelfrau am Fortgang seiner Frühjagd nach einer lustigen Nacht gehindert. Er möchte ihr Bescheid sagen, und zwar entgeltigen, wie es ihm als König zusteht.

Es ist aber erstens die ganze Situation ungewöhnlich, zweitens die spöttisch-freche Art der Dame, 3. die Dame selbst. Und so fühlt sich der König, der nicht leicht vom Pferde steigt, das Wohlleben hat ihn fett gemacht, genötigt, nach einigen unbeantworteten Fragen seinen erhöhten Sitz zu verlassen, um die Angelegenheit persönlich, sehr persönlich zu untersuchen. Schicklicher Weise zieht sich das Gefolge zurück.

Ohne alle Schleier von dieser ersten Unterhaltung, der ersten Fühlungnahme zwischen Lear und Olivia zu heben, geben wir folgende Gesprächssetzen preis.

Der König: »Wo wohnst du? Weit weg? Womit beschäftigst du dich? Ach so, ich sehe, Schafe. Wo ist dein Mann?«

Olivia: »Ich habe keinen mehr. Hier wohnt noch mein Vater. Was geht dich das übrigens an. Macht, dass Ihr aus meinem Gehege herauskommt.«

Lear: »Du hast Balken über unsern Weg geworfen, höre ich.«

Olivia: »Ueber meinen Boden.«

Lear: »Kind, das ist alles königlicher Jagdgrund. Wie heisst du übrigens?«

Olivia: »Erst sage, wie du heisst.«

König: »Ich bin König Lear.«

Olivia, nach einer Pause des Staunens, lacht: //

»Den habe ich mir eigentlich älter vorgestellt.«

Lear geschmeichelt: »Ich bin nicht so alt, wie?«

Olivia: »Es geht.« (lacht)

Lear: »Man verbreitet über mein Alter Gerüchte. Ich weiss nicht, wer daran Interesse hat.«

Olivia: »Ich bin 25. Bist du wirklich König Lear? Ich wollte dich schon lange sprechen.«

Lear: »So. Ich habe furchtbaren Durst.«

Es ist wahr, er hat Sodbrennen nach der schweren Nacht. Sie geht ihm voran zu ihrem Gehöft und gibt ihm ein Glas Milch. Er betrachtet das Glas misstrauisch und würgt die Milch auf ihr Drängen herunter. Er fühlt sich genötigt zu sagen:

»Welche Labsal, ein Glas Milch. Das schwere englische Bier.«

Olivia: »Ihr trinkt alle zu viel. Nur trinken und jagen.«

Lear: »Womit soll ich mich denn befassen, mein Kind.«

Olivia: »Mit regieren.«

Lear, mild: »Mein Kind, das sagt man im Anfang. Ich habs auch gesagt. Aber das Land ist gesund. Es regiert sich von selbst. Sieh deine Schafe an. Sieh dich an. Habe ich nötig gehabt, dich gesund zu machen?«

Olivia derb: »Nein, wirklich nicht.«

Lear, bedauernd: »Bisher jedenfalls nicht.«

Olivia schnöde: »Wir erhalten uns selbst. Wir zahlen unsere Steuern. Und damit basta.«

Lear: »Du solltest ein besseres, ein mehr menschliches Verh[ä]ltnis zu deiner Regierung haben.«

Da hat er in ein Wespennest gegriffen. Ein Sturm bricht los. Menschlich wo sie nicht wissen, wo sich vor Abgaben lassen? Und wo käme alles hin? Sie blickt ihn drohend und anklagend an.

Lear begütigt sie. Die Anklage ist ihm nicht nur an sich peinlich, sondern noch // dazu vor den Hofleuten, die sich in der Nähe bemerkbar machen.

Er erhebt sich, verabschiedet sich gnädig und unter peinlicher Beachtung der Weganweisungen, die Otavia [recte: Olivia] nun der Calvalkade gibt. Er befiehlt, sich zu merken, wo man sich befand.

Schmunzelnd sitzt dann der etwas fette Reck auf seinem Gaul, den Glanz des Gesprächs mit Olivia auf seinem Gesicht.

Im Reiten Lear zu Kent: »Kent.«

Kent: »Majestät.«

Lear: »Können wir keinen Hausgehilfen gebrauchen oder eine Hofdame?«

Kent: »Majestät, wir sind schon so viel.«

Lear: »Aber eine Schäferin als Hofdame.«

Kent: »Um Gotteswillen. Wir haben keine Schafe.«

Lear: »Die können wir anschaffen. Sie kommt auch ohne das aus.«

*

Lear hat einen kuriosen Tag.

Ein Theaterdirektor zieht mit seiner Truppe in die königliche Residenz ein. Geben wir dem Mann den Namen Shakespeare (man weiss wenig über Shakespeare; hier liefern wir einen Beitrag zu seiner Geschichte). Sh. soll wieder vor Lears Hof spielen. Lear und Sh. stehen in merkwürdigen, schwankenden Beziehungen. Zuletzt hat Lear dem Dramatiker kündigen müssen, denn der Mann war ihm auf die Nerven gefallen. Er hatte mit einer gewissen Verbohrtheit ein Königsdrama nach dem andern geschrieben, offenbar zur Belehrung von Lear, – während er seine Rente erhielt für entertainment. Nach einer ärgerlichen Debatte, in der Lear zu Sh. sagte,

er könne auch etwas origineller sein, er solle sich das Leben nicht so bequem machen und alle Geschichtsbücher abschreiben, verschwand Sh. Jetzt hat ihn Lear wieder eingeladen, weil es ihm draussen zu schlecht ging; Lear glaubt, Sh[.] nehme sich das nun zur Warnung. //

Der dürftige Thespiskarren rollt an. Der Theaterdirektor spaziert zu Fuss neben dem Transport. An seiner Seite mit einer Klingel der Narr, der Ausrufer, der Clown des Cirkus Shakespeare. Das sammelt sich, Shakespeare selbst hält eine prahlerische Ansprache. Das Interesse ist nicht überwältigend.

Da fällt das Auge des Narren auf ein Gebäude, das die Inschrift trägt: »Königliche Finanzverwaltung.« Dies interessiert naturgemäss auch Shakespeare. Sie treten auf den Hof.

Da sieht man eine Schalterreihe links mit dem Schild: »Einzahlungen«, rechts eine mit dem Schild: »Auszahlungen, Rechnungen.«

Die Menschen drängen sich tumultuös vor dem rechten Schild, sie stehen Schlange. Es gibt Debatten. Einige sagen, sie seien schon gestern dagewesen; andere, sie kämen täglich seit einer Woche, andere rühmen sich, seit Monaten herzukommen, vergeblich.

Versunken steht ein einzelner Herr an dem Schalter für »Einzahlungen.« Man alarmiert Beamte. Sie kommen freudestrahlend angelaufen, umringen den Herrn, der Schalter öffnet sich. Aber – der Abscheu. Der Mann hat eine Rechnung, er kommt zum 1. Male und hat nicht aufgepasst.

Hinter den Schaltern rechts nehmen freundliche Beamte Platz. Sie sind jetzt im Besitz gedruckter Formulare, auf denen steht:

»Der Eingang einer Rechnung wird mit Dank bestätigt. Königliche Finanzverwaltung. etc.«

Es wird den [dahinter gestr.: Beamten] Leuten rechts, die gierig drängen, in die Hand gedrückt. Staunend stehen alle davor. Auch der Narr liest ein Blatt, in das man ihn blicken lässt (er selbst bekommt keins; »nur für Rechnungen« bemerkt der Beamte).

Narr zu Shakespeare: »Auch in diesem Land wird für uns nicht Milch oder Honig fliessen.«

Sh. aber denkt weiter und hebt den Finger: Sie kämen hier im rechten Moment. Nun sähe man, wozu ihn Lear gerufen habe. Der König brauche ihn. // Er sässe auf dem Trockenen.

Narr: »Wie wir.«

Sh. verächtlich und stolz (er hat sich also nicht geändert):

»Ich habe es ihm vorausgesagt. Aber ich stelle mich ihm zur Verfügung.«

»Der hat mir noch grade gefehlt« denkt Lear, als Shakespeare vor ihm steht, fröhlich von ihm begrüsst, weil er nun wirklich etwas Spasshaftes erwartet. Statt dessen glaubt Shakespeare, der alte Narr, dem es draussen schlecht genug ging, ihm Vorhaltungen über Zustände im Land und Aehnliches zu machen. Er erzählt beinah triumphierend von dem, was er auf der »königlichen Finanzverwaltung« gesehen habe.

Lear gähnt: »Das habe ich heute schon alles aus *einem* andern Mund gehört, aus einem viel zarteren Mund als Deinem. Du musst origineller sein, Shakespeare.«

Es ist sein alter Vorwurf.

Shakespeare wird dringender. Er warnt.

»Ach«, meint der König kalt, »es ist alles nur halb so schlimm.«

Sh. solle nur fleissig lustige Stücke schreiben. Dann würden die Leute auf andere Gedanken kommen. Unschuldig und ungeniert, wie er nun einmal ist, meint Lear: ja, da liege ein grosses Feld für Sh.: Humor. Er selber, Lear, neige schon zum Trübsinn. Es dränge ihn zur Einsamkeit, in die Natur.

Interessiert nimmt Shakespeare diese Bekenntnisse entgegen. Das ist ein neuer Ton. Es ist Wasser auf seine Mühle. Er spricht dem König teilnahmsvoll zu. Er reizt Lear freilich mit einem Hinweis auf die Weisheit des Alters.

Ja, meint Lear hinterhältig, es dränge ihn zur ländlichen Stille. Zum Beispiel hätte er da draussen, – die Cavaliere könnten Sh. sagen, wo – einen Gutshof gesehen mit Weiden, Kühen, Schafen, Hühnern, Fasanen, Pfauen, mit allem, was es gibt. //

Sh[.]: »Pfauen gibt es hier wohl nicht.«

Lear: »Kuhglocken. Eine Schäferin.«

Shakespeare macht einige druckreife Bemerkungen über die Natur und die Idylle.

Lear bleibt beim Geschäft: Ob Sh. sich wirklich auch, und ernsthaft für die Natur interessiere? Es sei dazu, wie gesagt, in der Nähe ein Gut und eine Schäferin, eine Edeldame.

»Bläst sie Flöte?« fragt Shakespeare.

Lear: »Wahrscheinlich. In meiner Gegenwart nicht. Man trinkt Milch, frisch von der Kuh.«

Sh. begeistert: »Das gesündeste Getränk.«

»Dummkopf« denkt Lear, lässt sich aber nichts merken und fragt: ob Sh. sich diese Idylle ansehen wolle, auch mit der Schäferin sprechen wolle? Es würde ihn vielleicht inspirieren.

Lear: »Wenn Du davon etwas an meinen Hof verpflanzen könntest.«

Sh. glücklich über diese Aufgabe, die ihm liegt, verspricht alles, was in seinen Kräften steht.

Lear ruft ihm nach: »Sie heisst Olivia.«

*

Das gepriesene Glas Milch schluckt Sh., den ein Cavalier hinbegleitet hat, in Gesellschaft Olivias. Er fällt stark bei der Dame ab, als er Notizen macht und von der Idylle schwärmt. Er solle, sagt sie, nicht auf den Gedanken kommen, den Leuten vom Hof so etwas zu erzählen, damit *man* ihr noch mehr den Boden zertrampelt. Als sie stolz von der gelungenen Verteidigung gegen den Jagdzug Lears spricht, kommt dem Dichter ein, wie ihm scheint, origineller Gedanke: wie wärs, wenn er diese Person, die der König offenbar gesehen habe, einfach bei Hof einschmuggle? Sie könnte da seine Bundesgenossin sein.

Er fragt sie, ob sie nicht Lust habe, sich den Hof anzusehen.

Olivia: »Wozu? Um zu lachen?« //

Shakespeare: [»]Um den Herren den Kopf zu waschen. Auch die Damen benehmen sich nicht immer gehörig.«

Olivia: »Gibts auch Damen?«

Sh[.]: »Gelegentlich. Eine Königin haben wir nicht. Aber die Herren bringen gelegentlich Verwandte mit.«

Olivia macht: »Hm hm.«

Sh[.]: »Ja, es ist schlimm an einem Hof ohne eine Herrin. Komm hin. Der König ist nicht schlecht; er ist für Ratschläge empfänglich. Und du hast das Herz am rechten Fleck.«

Olivia zögert, mit Lear liesse sich schon reden, aber die andern.

Sh[.]: Aber der König sei die Hauptsache. Wenn man ihn gewinne, habe man alles.

Da bekommt sie Appetit. Ja, es reizt sie. Aber was für einen Posten? – Oh, das werde sich schon finden; vielleicht als Silberbewahrerin (Sh. denkt: wenn Silber da ist) [.]

Olivia ist schon dabei: »Und ich gehe nach Haus, wenn ich genug habe.«

»Aber natürlich.«

»Sei nicht zu scharf« warnt Shakespeare sie, als er mit ihr abzieht und als sie sich von ihren Leuten verabschiedet hat, Olivia reitet auf einem Maulesel. Sh. geht wie immer zu Fuss; der Cavalier stark geniert durch die beiden, reitet zu Pferd voraus.

* //

Und so geht es durch die Gassen der königlichen Residenz und in die Burg.

König Lear steht am Fenster, wie Olivia sich unten mit Höflingen streitet, die mit ihr spassen wollen.

Lear stösst seinen dicken Freund Kent an: »Das ist sie, eine Neue. Die ist lustig.«

Sie freuen sich über die Abwechslung. Es sieht nicht so aus, als ob König Lear von dieser Olivia grade eine Reform seines Hofes erwartet.

*

Schliessen wir eine Bemerkung an und beugen wir einem Missverständnis vor. Lear hat wirklich nur die Absicht, sich mit dieser nicht unebenen Person am Hof einen Spass zu machen. Sie gehört da vielleicht in die bekannte Kategorie der Narren und Spassmacher, die man ~~sich~~ durchfüttert. Aber – das ist nicht alles. Im Geheimen hat sich in ihm etwas bei der Begegnung mit ihr geregt, unter dem Katzenjammer einer lustigen Nacht. Halloh, alter Junge, dachte er, die ist eigentlich das, was dir fehlt, – eine starke Hand, und zwar eine feste weibliche Hand. So was müsste man haben.

Er ruft sich, ohne es zu wissen und zu wollen, sein gutes Verhängnis ins Haus.

*

Natürlich läuft die Sache am Hof nicht so glatt wie sich Olivia – und auch Lear gedacht hat. Sie kränken und beleidigen sein neues Spielzeug. Es gibt Szenen, bei denen sie weint, wegwill, ihm das Leben schwer macht. Er ist genötigt, einzugreifen. Er gibt ihr wirklich einen Posten, als Silberbewacherin, wobei sie natürlich entdeckt, dass kein Silber da ist. Er lässt ihr höfische Kleider machen, damit sie nicht zu sehr Angriffen ausgesetzt ist. Sie lernt auch Tanzschritte u.s.w., und ein Cavalier hat sie zu schützen. Nun beginnt man am Hofe aufzuachten.

* //

Wir begegnen in einem der grossen Gesellschaftsräume des Schlosses eines Morgens einer andern, sehr jungen, uns bisher unbekanntem Dame. Sie ist vielleicht 17-18 Jahre alt. Sie ist sehr fein, hofmässig gekleidet. Sie hat ein Bubengesicht und scheint ein lustiger Vogel.

Sie zieht kurioserweise einen Puppenwagen für Kinder hinter sich und drückt einen Teddybären ans Gesicht. So bewegt sie sich scheu die Wand des Saals entlang und blickt in die Mitte des Raumes.

Den Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit bildet Olivia, die in voller Funktion ist. Es hat sie überwältigt und sie schrubbert den Boden.

Endlich fasst das Mädchen an der Wand Mut und bewegt sich in die Mitte des Saals. Sie fährt mit ihrem Wagen mehrmals um Olivia herum, ohne ihre Aufmerksamkeit zu erregen. Erst wie das Mädchen über den heftigen Schrubber hüpfte, – um sofort still weiter seine Runde zu machen, – blickt Olivia hin, steht auf und sieht erstaunt zu.

Sie blicken sich an, sagen nichts, das Mädchen macht um Olivia seine Runde mit Puppenwagen und Teddybär, Olivia dreht sich als Centrum des Kreises mit.

Olivia bricht das Schweigen:

»Was tust du hier? Ein grosses Mädchen, ein Fräulein mit einem Puppenwagen.«

»Und dem Teddybären. Ich geh zu Pappa.«

Sie macht weiter ihre Runde.

Olivia: »Warum rennst du eigentlich immer um mich herum?«

»Ich wollte dich was fragen.«

Olivia: »Darum brauchst du doch nicht um mich herumzufahren.«

»Pappa hat es gern, wenn ich mit dem Wagen fahre.«

Olivia: »Wer ist dein Pappa?«

»König Lear.«

Olivia hält den Wagen fest und betrachtet das Fräulein.

Das nickt: »Ich bin die Jüngste, Cordelia. Die beiden andern // sind doch verheiratet. Ich bin die einzige im Haus. Bist du Olivia?«

Olivia nickt.

Cordelia: »Sie haben mir gesagt, dass du im Hause bist. Kannst du mir bei Pappa eine Audienz verschaffen? Ich habe etwas Wichtiges.«

Olivia ist natürlich geniert bei dieser Begegnung; sie hält sich an ihrem Schrubber und stottert:

»Was – soll ich sagen?«

Cordelia: »Ich habe es mir überlegt. Ich heirate doch den König von Frankreich. Kennst du den König von Frankreich?«

Olivia: »Nein.«

Cordelia: »Ich auch nicht. Weisst du, wo Frankreich ist?«

Olivia: »Nein.«

Cordelia: »Ueber dem Meer. Ich werde ihn heiraten, obwohl ich bestimmt seekrank werde.«

Olivia weiss damit nichts anzufangen. Cordelia steht und wartet:

Cordelia: »Also ich bitte, mich bei meinem Pappa anzumelden.«

Olivia ärgert sich, sie greift wieder zu ihrem Instrument.

Olivia: »Es ist noch zu früh. Der König ist nach Mitternacht schlafen gegangen.«

Cordelia spitz: »Aber es eilt, meine Liebe. Es wird ihn interessieren, dass ich den König von Frankreich heiraten will. Ich habe mich extra für die Audienz angezogen und das Spielzeug mitgebracht. Ich bin Pappas kleines Mädchen.«

Olivia schrubbert: »Geht mich nichts an.«

Cordelia schwingt ihren Bären: »Also wirst du gehen? Ich verlange es. – Du verlässt diesen Raum.«

Das ist was Neues. Olivia schert sich nicht *darum*, sie arbeitet, sie ist ganz andere Dinge gewohnt.

Cordelia wird kratzbürstig: »Du sollst rausgehen. Putz draussen, wenn du putzen willst. Du bist mir im Wege.« //

Olivia: »Der Saal ist gross, – wenn du mit deinem Wagen fahren willst.«

Cordelia: »Ich kann dich hier nicht brauchen. Gehst du – oder gehst du nicht?«

Sie ändert den Ton, sie bittet: »Geh doch, Olivia, warum gehst du nicht, es ist ja schon hell und so spät.«

Sie weint; Olivia versteht nichts.

Aber sie bekommt gleich etwas anderes nicht zu verstehen. Als Cordelia weint und bittet, springt eine Tapetentür auf, und ein junger, sehr eleganter Höfling kommt zum Vorschein. Cordelia lässt bei seinem Anblick den Kopf sinken, stösst rasch mit dem Fuss ihren Wagen beiseite und weint weiter. Ihr Weinen richtet sich an die Adresse der verdutzten Olivia, – soll aber auch den Höfling von ihrem merkwürdigen Aufzug ablenken.

Sie sind alle drei von einander überrascht. Gehen wir über die Entwicklung dieser Scene hinweg. Berichten wir ihr Ergebnis, das erstaunlich ist. Cordelia küsst und umarmt Olivia. Olivia ist ihre beste Freundin geworden, und Cordelia will garnicht den König von Frankreich heiraten. Es war bloss eine Bemerkung, um Olivia aus dem Saal zu graulen. Sie will nur diesen Herrn hier, der im Namen und Auftrag des Königs von Frankreich kam; ihn will sie. Er gesteht beschämt sein Unrecht ein, die Werbung sei ihm vorbei geraten, er werde nun hier bleiben. Cordelia aber benimmt sich jetzt garnicht mehr kindisch. Sie ist rasend glücklich, weil Olivia ihre Auffassung teilt, dass man unmöglich einen völlig unbekanntem Herrn jenseits des Kanals heiraten könne.

Cordelia macht die pikierte Bemerkung:

»Mein Papa will mich ausserdem bloss mit dem König verheiraten, weil das eine reiche Partie ist, und er kann immer Geld brauchen.«

Olivia flammt vor Entrüstung und Empörung auf. Dem armen Lear droht ein furchtbares Gewitter.

x x x

Das Gewitter zieht auch von einer andern Seite herauf.

In der herzoglichen Residenz von Albany sitzen steif und streng unter kaltem Pomp der Herzog und seine Gemahlin Regan, auch eine Tochter Lears beisammen. Man ist nicht lustig und verwahrlost, sondern wohlhabend und ordentlich. Man ist sparsam. Ja, ohne dass es Lear es [sic] weiss, ist er sogar an diese herzoglichen Verwandten verschuldet.

Regan ist ein zartes überfeines Persönchen, das sich schminkt und parfümiert und zweifellos von Art ihrer längst toten und von Lear ins Grab geärgerten Mut[t]er ist. Wie eine Bombe hat hier die Nachricht eingeschlagen, dass sich neuerdings am königlichen Hofe eine Landedelfrau, eine gewisse Olivia tummelt, die von Lear stark begünstigt wird. Ja, man munkelt von mehr.

Regan hechelt diese unerhörte Angelegenheit mit ihrer ebenso herzoglichen Schwester Gonerel durch, die es sich nicht hat nehmen lassen, zum Zwecke dieses Klatsches zu ihrer Schwester herüber zu kommen. Sie sind sich beide darüber einig, dass mit Lear bald etwas geschehen müsse. Sein Treiben gefährdet den Bestand der Dynastie. Gonerel ist noch empörter als die zarte Regan, bei ihr schlägt das heftige Blut des Vaters durch, und das Schicksal hat ihr zu allem noch einen sehr höflichen und langsamen Gemahl beschert, bei dem der Adelshochmut zu vollem Stumpfsinn ausgeblüht ist.

Es wird deutlich, dass sie alle vier, zwei Herzöge und zwei Gemahlinnen, bereit sind, den guten Lear entweder zu entmündigen oder abmurksen zu lassen. Der Mann ist ihnen aus vielen Gründen schon längst ein Greul, er hat sich auch nie um ihre Proteste gekümmert, und, Welch Glück, jetzt kann etwas Legales gegen ihn geschehen.

»Er soll abdanken« sagt Gonerel, die in Reithosen und mit Jagdpeitsche herumspaziert. Er soll seine Olivia behalten, aber er soll sich davon scheeren.

Archivare werden bemüht. Sie erscheinen mit alten Pergamenten. Es wird über Legi-//timität geredet. Die Perrücken [sic] wallen.

*

Daran, seine Olivia zu heiraten, hatte Lear bisher nicht gedacht. Sie war gewiss eine famose Person. Sie entwickelte sich im Umgang mit dem Hofpersonal segensreich, wie er es vermutet hatte, herrschte gewaltig, mit der Autorität des Königs hinter sich, über Schranzen und Kammerherren. Sie sorgte, dass der König nicht zu viel trank und stellte sich zwischen Lear und seine Cavaliere, wenn sie es zu wild trieben. Aber sie heiraten?

Sie stellt Lear tränenströmend.

Man ziehe sie auf.

Lear: »Wer, wie weshalb?«

Olivia: [S]ie solle angeblich den König heiraten. Diese Gemeinheit.

Lear: Wer solche Gerüchte in die Welt setze.

Olivia: Das möchte sie selber wissen. Ob etwa Lear sie vom Hof verjagen wolle? Sie ginge schon allein.

Lear gestand, der Wahrheit gemäss, nie einen Gedanken an Heirat gehabt zu haben.

Olivia: Was das nun wieder heisse. Ob sie eine Gänsemagd sei.

Lear: Aber sie solle sich doch nicht um leeres Geschwätz kümmern (sie weinte unentwegt)[.] Er wolle sie wirklich nicht verjagen.

Olivia: Das solle ihm auch nicht gelingen.

Lear kratzte sich den Kopf. Es kam ihm auch so vor.

Als sie sich ihm schluchzend näherte, fragte er ahnungsschwer, ob sie ihm – etwa gut sei, ob sie ihn – vielleicht gar liebe. Er fürchtete das Schlimmste.

Und richtig, sie fiel ihm um den Hals. Es war für sie das Stichwort. Halb entgeistert, halb neugierig und fröhlich hatte er sie auf dem Schoss. Er rückte // sich seine Krone zurecht, – die sie ihm aber abnehmen [recte: abnahm], um damit im Saal herumzugehen.

Er konnte sich noch grade die Krone wieder aufsetzen, als es klopfte. Sie griff nach den Insignien ihrer Hausmacht, dem Staublappen. Sie verliess aber nicht den Raum, als die gemeldeten Deputationen eintraten und ihr der Ceremonienmeister wütende Blicke zuwarf. Die neuen Herrschaften trugen Dinge vor, für die sich auch Olivia interessierte.

Es waren erstens Vertreter der königlichen Schatulle – um Lear mitzuteilen, dass sich in der Schatulle nichts befinde. Es waren dann Vertreter der Gläubiger und Hoflieferanten, um Lear zu versichern, dass sie auf diese Audienz ihre letzte Hoffnung setzten. Lear lobte sie für ihre frohe Zuversicht und für ihr Vertrauen.

Er sass auf seinem Thron, putzte an seiner Krone und zog ärgerlich von dem Samt inwendig einige lange Haare Olivias ab. Gütig liess er sich vortragen, wieviel der Hof ihm schulde. Ein Sekretär neben ihm notierte ernsthaft alles; Lear ermahnte ihn mehrfach, auch alles sorgfältig aufzuschreiben. Er versprach den Herrschaften, der Sache nachzugehen. Er dankte den Erschienenen für die wirklich interessanten Informationen. Er werde sobald alles schriftlich vorliege, an sie eine Antwort gelangen lassen. Huldvoll ernste Entlassung, Tusch, Abzug.

Als Olivia allein vor ihm stand, die Fäuste in den Hüften, sagte Lear, der seine feierliche Haltung nicht veränderte:

»Jetzt bleibt nur die Frage, ob du mich heiraten willst.«

Olivia: »Mit den Schulden?«

Lear: »Du nimmst mich auf dein Gut draussen.«

Olivia: »Was willst du tun?«

Lear: »Deine Schafe hüten.«

Olivia: »Du kannst nicht einmal das.«

Lear entschlossen: »Dann bleibe ich König.« //

Olivia: »(die nicht versteht, dass er scherzt) Und wovon bitte?«

Lear: »Von nichts. Es bleibt mir nichts weiter übrig, wenn du mich nicht nimmst.«

Olivia steht nachdenklich; sie ist ernster als er, der königliche Luftikus:

»Ich werde es mir überlegen, wo man dich unterbringt.«

Lear: »Ja, überlegs dir, Olivia.«

Als er allein ist, lacht er herzlich, steigt dann seufzend vom Thron und betrachtet ihn nachdenklich und mit einem trüben Nicken.

* //

x x x

Es ist der Narr, der Propagandachef von Shakespeares Truppe, der dem Dichter aus der Stadt die letzte Neuigkeit bringt: der König stehe vor dem Bankrott, man könne einpacken, es heisse wieder wandern. Er bestehe Gefahr, dass sich Leute an Lear vergriffen. Es werde brenzlich in der Residenz.

Shakespeare ist erschüttert. Er hat es kommen sehen. Er hat Olivia an den Hof gebracht – sie hat nicht viel ausgerichtet, hat nur mitgemacht, auch sie war eine Niete. Er ordnet die Abreise an und begibt sich mit tragischer Miene aufs Schloss.

Dort erlebt der König, der im Sturm gelassen bleibt, grade eine Familienszene. Seine lieben Anverwandten, Herzöge und Gemahlinnen, sind angerückt, essen nicht, trinken nicht, wollen ihn nur sprechen. Er liebt nicht sprechen, ohne essen und trinken. Er isst und trinkt in tiefer Ahnung allein, bezw. mit seinem Kent, dann begibt er sich in die Staatsräume, wo die Herrschaften warten. Sie machen ihm ohne Umschweif eisig ihren Standpunkt klar: er habe abzudanken, falls er diese Person ehelichen wolle.

Die Ansprachen überraschen Lear und tun ihm wohl: kein Wort fällt von seinen Schulden? Daran stösst man sich nicht. Vielleicht wissen sie wenig davon? Er sondiert; nein, Geld ist nicht wichtig; die Mesalliance und das Prinzip der Legitimität ist alles. Lear gefällt das; er sieht eine unerwartete Möglichkeit. –

Er erklärt sich seine Entschlüsse wegen ihrer weittragenden Folgen vorbehalten zu müssen. Er wirft immerhin sofort als Hypothese die Frage auf: wer denn, im Falle er und seine Ratgeber sich den vorgebrachten Anregungen nicht verschlossen, wer alsdann für die königliche Civilliste aufkäme? Sie sind entzückt über seine Bereitwilligkeit. Ihr Ton ändert sich momentan. Oekonomische Fragen spielen überhaupt keine Rolle. Das klingt wie Musik in Lears Ohren.

Er entlässt sie huldvoll, ernst. Dann muss ihm Kent Aufklärung geben über die Finanzlage dieser Herzöge – die Aufklärung fällt höchst günstig au[s] // – und über die eigene königliche Kasse: niederschmetternder Bericht.

Nun ist der Augenblick für Shakespeare da. Wenig interessiert lässt ihn Lear eintreten. Der Dramatiker stösst Kassandrarufe aus.

Als ihn Lear zustimmend und milde nach Vorschlägen fragt, trägt der Dramatiker ein ganzes Reformprogramm vor. Gnädig lässt ihn Lear reden, nickt, er merkt: der Mann weiss nichts. Lear hat seinen Entschluss gefasst.

*

Das Land horcht auf. Der König hat einen Grossen Kronrat einberufen. Es ist etwas im Gange. Herzöge und Würdenträger sind pomphaft im Schloss versammelt.

Lear erscheint fröhlich, winkt nach allen Seiten. Unterwegs fängt ihn seine Cordelia an der Tür ab und fragt ihren Papa, was denn sei. Sie denkt, Olivia habe mit ihm gesprochen.

Lear herzt sie und flüstert ihr zu: er habe für sie ein Geschenk, ein unerwartetes. Sie denkt natürlich an ihren Schatz.

Bevor sich Lear setzt, blickt er sich noch einmal im Saal um und fragt Kent, was mit dem französischen Brautwerber sei.

Kent schüttelt den Kopf und flüstert: der Mann sei seit 2 Tagen verschwunden.

Lear: »Warum? Hat er etwas gemerkt?«

Kent zuckt die Achseln: »Er hat nur mit Cordelia gesprochen.«

Lear redet alsdann. Er sagt nach der Ankündigung seines Ceremonienmeisters, dass er etwas mitzuteilen habe. Er redet bequem und quasi privat in die Versammlung hinein. Er spricht die Verse Shakespeares:

»Enthüllen wir jetzt verschwiegenen Vorsatz. (zu Kent) Die Karte her. (Kent breitet eine Karte vor Lear aus)

Wisst, dass wir unser Reich geteilt in drei. S'ist unser fester Schluss, Von unserm Alter Sorg und Müh zu schütteln, Sie jüngerer Kraft vertrauend, während wir Zum Grab entbürdet wanken.« //

(Diese listige Ansprache ruft verschiedene Reaktionen hervor, besonders weil Lear frisch da oben sitzt; man staunt, – andere stossen sich an, lächeln verschmitzt – Cordelia reisst verblüfft den Mund auf.)

Lear: »Sohn von Cornwell [sic],

Und Ihr gleich sehr gelobter Sohn Albium,
(Die Herrschaften traben vor und verbeugen sich)
Wir sind jetzund gewillt, bekannt zu machen
Der Töchter festbeschiedene Mitgift, dass
Wir künftigen Streiten so begegnen. –
Sagt mir, meine Töchter,
Da wir uns jetzt entäussern der Regierung,
Des Landbesitzes und der Staatsgeschäfte –
Welche von Euch liebt uns nun wohl am meisten?
Dass wir die reichste Gabe spenden, wo
Natur kämpft mit Ve[r]diensten?«

Lear lehnt sich befriedigt zurück und pausiert. Unten allgemeine Verblüpfung. Empörung bei den herzöglichen Töchtern.

Regan sagt: »Es ist unerhört.«

Gonerel: »Das sieht nach ihm aus. Er hat uns nichts gesagt. Er will uns blamieren.«

Regan: »Ich sags ihm ins Gesicht.[«]

Gonerel: »Nicht doch. Das könnte ihm passen. Ich sags.[«]

Regan: »Was?«

Gonerel: »Was mir einfällt. Dass ich ihn liebe. (sie beginnt nach einem ersten betretenen Räuspern, zu deklamieren):

»Mein Vater,
Mehr lieb ich Euch, als Worte je umfassen,
Weit inniger als Lust und Luft und Freiheit, //
Weit über Schätze, deren Wert man abwägt,
Wie Schmuck des Lebens, Wohlsein, Ehre.
Das Wort bedrückt mich nur, die Sprache stumm.
Weit mehr als all das, lieb ich Euch.«

Lear ist stumm vor Bewunderung und applaudiert:

»All das Gebiet, von dem zu jenem Strich
An schattigen Forsten und [G]efilden reich,
Beherrsche du. Dir und Albanis Stern
Sei dies auf ewig.–

Was sagt unsere zweite Tochter, die treue Regan, Cornwalls Gattin?«

Regan will nicht recht ran, aber Gonerel kneift sie in den Arm, sie kreischt leise, dann beginnt sie ziemlich kläglich, um zuletzt herauszuschreien:

»Ich bin vom selben Stoff wie meine Schwester.

Ich erkläre mich als Feindin jeder andern Lust
 Und fühl in Eurer Hoheit Liebe
 Mein einziges Glück.«

Lear: »Sag es noch einmal, meine Tochter. Es war so schön.[«]

Regan wiederholt: »Ich fühl in Eurer teuern Hoheit Liebe
 Mein einzig Glück.«

Lear (blickt um sich zu Kent): »Wirklich, es lohnt sich abzudanken,
 um so was zu hören.«

Sie zwinkern sich an.

Lear zu Regan:

»Dir und den Deinen

Dieses zweite Drittel unseres schönen Reichs.

– Und nun Cordelia, du jüngste, nicht geringste.

Was sagst du? (Er unterbricht sich)

Wo ist sie? Ich sah sie vorhin. Bitte sie zu holen.« //

Pause, bis Cordelia erscheint.

Lear: »Wo warst du, Kind? Hier ist Grosser Kronrat. Du bist ein-
 geladen.«

Cordelia bockig: »Ich habe geschlafen.«

Lear milde: »Sie ist ein Kind. Nun, Cordelia, weil du nicht da
 warst, muss ich alles noch einmal sagen. (Er zitiert)

Wisst, dass wir unser Reich

Geteilt in drei, s'ist unser fester Schluss,

Von unserm Alter Sorg und Müh zu schütteln,

Und so weiter. Welche von Euch liebt uns wohl am meisten?«

Cordelia: »Ich nicht.«

Lear (tut, als habe er nichts gehört): »Einen Augenblick. Mein
 Herz blutet, dich nach dem schönen Frankreich ziehen zu lassen. (zu Kent)
 Wo steckt der Brautwerber?«

Kent zuckt die Achseln: »Er ist eingeladen.«

[(Lear zu Cordelia): »Ich hoffe, dass du hinter deinen Schwestern
 nicht zurückstehst.«

Cordelia: »Was haben die gesagt?«

Lear: »Dass sie mich lieben.«

Gonerel: »Mehr liebe ich ihn, als Worte je umfassen[.]«

(Sie tritt spöttisch Cordelia gegenüber)

Regan von oben zu Cordelia: »Ich fühl in seiner Hoheit Liebe
 mein einzig Glück.«

[(Cordelia blickt Lear an): »Das haben sie gesagt. So. Ich lieb dich
 nicht.«

Lear: »Mein Kind, Cordelia, Cordelia, wir sind hier nicht in Papas Stube. Dies ist Grosser Kronrat. Sei vernünftig.«

Cordelia: »Ich bin vernünftig. Deinen König von Frankreich // kannst du allein heiraten.«

Lear (dämmert etwas): »Hast du den Brautwerber des Königs beleidigt?«

Cordelia verwirrt: »Warum?«

Lear: »Weil er nicht hier ist. (Er donnert) Du hast ihn beleidigt. Das hast du gewagt? Wie steht es mit deiner Liebe zu mir?«

Cordelia: »Ich lass mich nicht an einen fremden König verheiraten, ich werde seekrank.«

Lear: »Und mich –«

Cordelia: »Ich mag dich nicht. Ich hasse dich.«

Lear: »Nun ists genug. (Er tobt und steht auf)

Denn bei der Sonne heiligem Strahlenkreis

Sag ich mich los hier aller Vaterpflicht

Aller Gemeinschaft und Blutsverwandtschaft

Und wie ein Fremdling sei du mir von jetzt auf ewig.«

Cordelia im Weglaufen: »Gern geschehen. Viel Vergnügen.«

([Scenen dieser Art kennt Lear von Cordelia. Aber das ist zuviel])

Lear: »Ihr Cornwall und Albanien,

Zu Euerm Drittel schlage ich dies Drittel.

Wir bewahren nur den Namen und des Königs Ehrenrecht.

Die Macht und alle Staatsgewalt ist Euer.«

Er verlässt den Thron. Die Töchter amüsieren sich.

Gonerel: »Da ist ihm was vorbeigeraten.«

Regan: »Sein Cordelchen.«

Wie Lear sich ihnen nähert, verneigen sie sich ehrfurchtsvoll.

Regan hinter ihm her: »Er hats eilig. Jetzt kann er seine Olivia freien.«

Sie lachen.

* //

x x x

Ueberfliegen wir das Folgende.

Lange hat Lear sorglos und heiter gelebt. In einem Vorgefühl hat er Olivia an den Hof gezogen. Die Entwicklung stürzt über ihn.

Zufrieden mit seinem Schachzug der Abdankung, sitzt Lear auf dem Schloss seiner Tochter Gonerel, der Herzogin von Albanien. Er ist König und Privatmann und kann andere für sich sorgen lassen. Er beginnt mit

einem grossartigen Fest, bei dem seine Trauung mit Olivia erfolgt. Denn da er nun schon einmal ihretwegen abgedankt haben soll, muss er es auch wahr machen. Die Herzogsfamilie schneidet dieses Fest.

Olivia aber ist Königin und fühlt sich als solche. Man will sie in das Treiben des Hofes, – Lears alte Sauf- und Jagdkompagnie – hineinziehen. Sie bremst; sie hat mit Kent und andern Zusammenstösse. Im Schloss selbst ist man über die ganze Gesellschaft empört und möchte sie rasch loswerden; Regan und Gonerel führen bittere Gespräche[.] Sie lassen Olivia merken, wofür sie sie halten. Olivia warnt den König.

Und als die Monate um sind, muss Lear entsprechend dem Staatsvertrag zu Regan ziehen. Olivia ist garnicht einverstanden mit diesem ganzen Staatsvertrag, dessen Folgen sie spürt. Sie weiss *nun*, Lear hat ~~ihn~~ *die Abdankung* hauptsächlich wegen seiner Verschuldung [dahinter gestr.: geschlossen] *vorgenommen* und nicht ihretwegen. Sie sieht, dass sich Lear aller Machtmittel begeben hat, – und nur auf den Vertrag und die kindliche Liebe vertraut. Da will Lear mit seinem Hof zu Regan ziehen.

Aber die Töchter haben schon ihren Entschluss gefasst. Regans Türen sind verschlossen. Regan braucht grausame, kalte Worte. *Und* [davor gestr.: Aber] schliesslich ruft sie ihre Hunde, um die Fremden zu vertreiben.

Lear und seine Gesellschaft stehen im Freien. Seinen Leuten, die sich roh benehmen, kann er nichts bieten. Sie ziehen ab; auch Kent lässt ihn im Stich. Er steht mit Olivia auf der nächtigen Heide.

»Das ist alles, was mir von meinem Königreich übrig bleibt« stellt er bitter lächelnd fest und hält sich an sie. //

Sie erinnert ihn daran, dass er einmal auf ihr Gut wollte. Er lässt sich lange nicht bewegen. Dann findet er es in der Tat zu kalt. Er macht seinem Zorn auf die Töchter Luft, – auch auf seine erbärmlichen Gefährten. (*Beiblatt!*) [*»Beiblatt«* unterstrichen]

// (*Beiblatt* zu Seite 26)

Er würde, meint er, wenn jetzt Amerika entdeckt wäre, gleich rüberfahren. Wie lange es damit daure! Was denn dieser Columbus täte? Olivia meint: ach, der lasse sich Zeit; sie müssten inzwischen hier aushalten! //

Er sitzt bei ihr auf dem Gut und trinkt wie einstmals Milch. Aber er ist finster. Sie nicht minder. Olivia ist die Königin. Sie ist auch betroffen. Sie ruft den herumziehenden Shakespeare herbei.

Der Dichter erkennt sie noch an. Von ihm und Olivia wird ein Komplott geschmiedet: sie wollen das Volk alarmieren – gegen die schlechten Töchter.

Shakespeare kommt zu dem bei ihm naheliegenden Entschluss, das mit einem zugkräftigen Theaterstück zu tun, welches das Unrecht, das die Töchter begangen haben, an den Pranger stellt. So wird »König Lear« ge-

schrieben, in grosser Eile. Und während Shakespeare Olivia und dem König Partien daraus vorliest, kommt Shakespeare der Gedanke: Lear solle und müsse die Hauptrolle spielen.

Lear will nicht; er werde zu alt geschildert, und das Ganze passe ihm nicht. Dann bestimmt ihn die Wut auf die Töchter zuzustimmen: die Welt soll sehen, wie tief er gesunken sei.

Lear: »So muss ich mir mein Brot verdienen.«

Er lässt sich dann wirklich über die Einnahmen und ihre Verteilung orientieren; Debatte über das Honorar des Stückeschreibers und des Hauptdarstellers, des Stars etc.

Lear spielt grossartig, wie es ihm seine Empörung eingibt. Das Volk stürmt die Aufführungen. Das Land wird alarmiert.

Im Laufe dieses Propagandafeldzuges ereignet sich ein sensationeller Vorgang.

Die lebende Cordelia erscheint, stürzt auf die Bühne und bittet ihren Vater um Entschuldigung.

Das Fräulein hat inzwischen ein unruhiges Schicksal gehabt; sie hat bei Regan gewohnt, wo sie auch heimlich ihren französischen Cavalier einquartiert hat. Die stolzen Herrschaften haben das Tachtelmechtel gemerkt, Cordelia ist geflogen, und hat nach Lears Vertreibung ihn gesucht. //

Cordelia wird nun neben dem König spielen.

»Wir müssen ganz komplett werden« meint Lear nun grimmig.

Und Shakespeare ist der selben Auffassung. Und da geht Olivia als Billetverkäuferin auf Regans Schloss, wo sich auch Gonerel aufhält. Sie nennt sich, und bittet ihr in ihrer Armut Billets abzunehmen. Das tun die andern, die ihren Triumph vollständig sehen. Sie sind aber der Meinung, man müsse dem Skandal ein Ende machen. Sie nehmen eine kleine Zahl Bewaffneter mit, um Lear nach der Aufführung festzunehmen.

Die Aufführung verläuft ganz anders. Lear weiss von der Anwesenheit der beiden im Zuschauerraum. Er vertreibt die beiden Schauspielerinnen von Regan und Gonerel und fordert die richtigen. Das Publikum ergreift seine Partei. Sie müssen auf die Bühne. Das Stück geht weiter, die Töchter müssen unter dem Hohngelächter und den Drohungen des Publikums ihre Worte sprechen.

Wir sind nun am Schluss der Abdankungsszene.

Der König spricht unter dem Toben der Masse grade den bösen Töchtern das Erbe zu. Da erscheint in grossem Aufzug mit der Krone auf dem Kopf – Olivia.

Sie stellt sich neben den König, nachdem eben unter Hohnrufen und Toben des Publikums die weinende Regan gestammelt hat:

»Ich fühle in Eurer teuren Hoheit Liebe mein einzig Glück.«

Wie Lear, unsicher gemacht durch Olivias Erscheinen beginnt:

»Nun unsere Freude, du Jüngste, nicht Geringste,«
um sich Cordelia zuzuwenden, unterbricht ihn Olivia. Sie verlangt zu diesem Grossen Kronrat zugelassen und gehört zu werden. Lear sagt zu und nun erklärt sie mit Hinweis auf die beiden älteren Töchter: sie erhebe Einspruch gegen dies ganze Verfahren und diese Erbteilung.

»Kein schlechter Gedanke« bemerkt Lear, der sich zurücklehnt und auch aus seiner Rolle fällt.

»Komm« sagt Olivia zu ihm.

Sie nimmt ihm Perrücke [sic] und Bart ab. Er erhebt sich als der lebende Lear[.] //