

Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, hg. Von Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. 58-67.

Zuerst als "Buch, Bühne, Bildschirm: Begegnungen mit König Lear." *Freiburger Universitäts-Blätter*, Heft 125, September 1994, 35-42.

Balz Engler

Buch, Bühne, Bildschirm: *König Lear* intermedial

“Who is it that can tell me who I am?“ fragt Lear, und der Narr antwortet seinem Herrn: “Lear’s shadow.” (I.iv.238-39)¹ Lears Frage wird meist als ein frühes Zeichen seiner Verwirrung verstanden. Die Antwort des Narren aber geht in eine andere Richtung (und erinnert von ferne an Platos Höhlengleichnis). Sie geht darauf, was wirklich ist und was dieses Wirkliche als Erscheinung hinter sich lässt. Die gleiche Frage lässt sich auch an das Stück selbst richten: Wie erscheint es uns, und was ist es uns wirklich?

Zum Kanon der grossen Shakespeare-Tragödien gehören spätestens seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts als Gruppe die vier Charaktertragödien *Hamlet*, *Othello*, *König Lear* und *Macbeth*. Wegen ihrer Substanz, ihrer Struktur und der Reife ihrer Ausführung beschreibt der englische Kritiker A.C. Bradley sie in seinem einflussreichen, 1904 erstmals publizierten Buch *Shakespearean Tragedy* als Gruppe; für ihn sind Handeln und Charakter in ihrer gegenseitigen Bedingtheit entscheidende Kriterien.² *Romeo und Julia*, zweifellos die beliebteste Tragödie Shakespeares, zieht er deshalb nicht in Betracht; das Schicksalsspiel darin eine allzu einfache und eindeutige Rolle. Aber seine Auswahl hat auch andere Gründe, die in seiner Präferenz für die Lektüre als Vermittlungsform liegen und die ihn Stücke mit *einem* Helden vorziehen lassen. Aber darüber wird noch mehr zu sagen sein.

Welche aber ist die bedeutendste in Bradleys Kanon der vier grossen Shakespeare-Tragödien? Bis vor einigen Jahren wäre die Antwort wohl leicht gefallen: Es war *Hamlet*. Aber das trifft heute nicht mehr zu. *König Lear* hat diese Rolle übernommen; die Meinungen der Literaturwissenschaftler, aber auch die Spielpläne der Bühnen in England und Deutschland belegen dies. Den Gründen geht R.A. Foakes in einer neuen Studie nach.³ Er weist darauf hin, wie Interpretationen immer versuchen, ein Stück *besser* zu verstehen, dass aber dieses

Verständnis von den jeweiligen historischen Interessen geprägt wird. Er stellt fest, *Hamlet* habe seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts als Shakespeares bedeutendstes Stück gegolten. Um 1960 sei es recht plötzlich von *Lear* abgelöst worden; gleichzeitig habe sich auch ein ganz neues Verständnis von *Lear* durchgesetzt. Zuvor habe die Kritik das Stück in erster Linie verstanden als Lears Weg zu Selbsterkenntnis und Erlösung durch die Geschichte seines Leidens; nach 1960 habe die Kritik das Stück politisch gesehen, als die Geschichte einer Welt, deren alte und oft korrumpierte Herrscher ihre Macht missbrauchen und nicht von ihr lassen können. Dieses neue Verständnis sieht er begründet in einem Wechsel des politischen Klimas durch die Entwicklung der Wasserstoffbombe und den Bau der Berliner Mauer. Hamlet andererseits sei lange verstanden worden als das Bild des liberalen Intellektuellen, der unfähig ist zu handeln; mit der zunehmenden Marginalisierung dieses Menschenschlags habe auch das Stück viel von seinem politischen Gewicht verloren.

<59>> Foakes' Hinweis auf die geschichtliche Bedingtheit des kritischen Verständnisses ist nützlich. Ob allerdings der Zeitpunkt und die politischen Gründe, die er angibt, überzeugend sind, darauf soll hier nicht eingetreten werden (Zweifel sind angebracht), auch nicht darauf, in welcher Form die radikale Inszenierung des Stücks durch Peter Brook (1962) und Jan Kotts Buch *Shakespeare heute* (1964)⁴ berücksichtigt werden müssten. Vielmehr soll auf eine Dimension eingegangen werden, die Foakes in seinem Buch vernachlässigt, ja auszuschliessen versucht, die der Medien und ihrer Vermittlungsformen. Die Medien, in denen Stücke uns in Erscheinung treten, prägen unser Verständnis, neben Faktoren, wie Foakes sie nennt; oder anders und etwas salopp ausgedrückt, bestimmte Stücke geben in bestimmten Medien besonders viel her.

Im folgenden sollen die drei Vermittlungsformen umrissen werden, die bei Shakespeare eine besonders wichtige Rolle spielen: Buch, Bühne und Bildschirm. Es geht dabei nicht nur darum, dass verschiedene Vermittlungsformen auch verschiedene Interpretation des *König Lear* nahelegen. Vielmehr soll auch gezeigt werden, dass eine bestimmte Vermittlungsform dominierend werden kann und sich dann auch auf andere auswirkt, mit andern Worten: Wenn das Lesen als die angemessene Vermittlungsform gilt, so wirkt sich dies auch darauf aus, wie ein Stück im Theater gespielt wird.

Dabei gilt es von Anfang an festzuhalten: Die Lektüre wird hier nicht, wie es vor allem bei theaterinteressierten

Literaturwissenschaftlern Brauch ist, als scheinbar voraussetzungslos vorausgesetzt verstanden und deshalb privilegiert. Theateraufführungen, Filme und Videos werden nicht einfach als Uebertragungen des dramatischen Textes in ein anderes Medium verstanden.⁵ Vielmehr sollen die verschiedenen Vermittlungsformen gleichwertig nebeneinander gestellt werden; und die spezifischen Bedingungen der Lektüre sollen genauso herausgearbeitet werden wie die der anderer Vermittlungsformen. Die Rolle der Textlektüre, gleich, welcher Art, darf nicht vernachlässigt werden; aber andere Vermittlungsformen, vor allem das Theater, haben Traditionen, die ebenso wirksam für die Gestalt des Werkes sind. Der Text ist, um das anfangs gebrauchte Bild wieder aufzunehmen, nur *ein* Schatten, den es wirft.

Die Unterschiede zwischen verschiedenen Vermittlungsformen sollen diskutiert und an einer einzelnen Szene illustriert werden; Die Szene, eine der grössten der Welttheaters, zeigt den Versuch des blinden Gloucester, sich über die Klippen von Dover zu Tode zu stürzen. Am Schluss sollen die Auswirkungen der heutigen Mediensituation auf *König Lear* verallgemeinert werden.

Lesen und Charakter

Lesen können wir überall und jederzeit, unter zwei Bedingungen: Es muss hell genug sein, und wir dürfen nicht allzu stark abgelenkt werden. Anders als Theater und Video gibt uns das Buch als Medium Unabhängigkeit: von andern Menschen (jenen, die Theater für uns machen), aber auch von technischen Mitteln (wir brauchen kein Videogerät). Wir können uns selbst die Gelegenheit zum Lesen schaffen; wir können uns in den Schatten eines Baumes setzen oder die Bahnfahrt zur Arbeit dafür nutzen. Das Buch, vor allem, wenn wir es so lesen, wie das seit dem 18. Jahrhundert für den Roman Brauch geworden ist, ermöglicht uns nicht nur Unabhängigkeit, es zwingt uns auch in die Isolation. Wir müssen uns von dem, was uns umgibt, abschliessen, uns ganz <60>> auf den Text konzentrieren, ganz als lesende Individuen tätig werden. Dann allerdings können wir in die Welt des Buches eintreten; dann können wir mitvollziehen, was die Figuren fühlen und erleben, und uns in der Phantasie ausmalen, was beschrieben wird.

Im 19. Jahrhundert galt diese Vermittlungsform als angemessen für Shakespeares Dramen. Noch in Bradleys Studie wird postuliert, man solle ein Stück mehr oder weniger so lesen, als sei man ein Schauspieler, der alle Rollen zu studieren hat. Dabei

brauche man sich selbstverständlich nicht vorzustellen, wo die Figuren stehen, oder welche Gesten sie verwenden sollten. Hingegen sollte man sich ausgiebig und genau die inneren Regungen vergegenwärtigen, welche gerade zu diesen Worten, gerade zu diesen Handlungen geführt haben. Dies, durch ein ganzes Stück hindurch befolgt, sei die angemessene Art, den Dramatiker Shakespeare zu erfahren.⁶

Bei diesem Umgang mit Shakespeare geschehen allzu leicht zwei Dinge, welche die Lese-Erfahrung sehr stark von jener einer Aufführung verschieden werden lassen: Wir verlieren unser Gefühl für Rhythmus und Tempo; und wir vernachlässigen die Gesprächssituation.

Beim Lesen gehen uns Rhythmus und Tempowechsel verloren, weil wir mit unsern an der Prosa geschulten Lektüregewohnheiten viel stärker auf Bedeutungen als auf die sinnlichen Qualitäten der Sprache achten; vor allem aber gehen sie verloren, weil wir selbst bestimmen können, wie der Lesevorgang ablaufen soll. Wir können die fortlaufende Lektüre des Damentexts unterbrechen, weil wir eine Stelle nochmals lesen wollen, weil wir nachsehen wollen, was sie bedeuten könnte, aber auch, weil das Telefon läutet. Ja, wir überspringen sogar Zeilen, weil sie uns nichts Neues zu versprechen scheinen.

Beim Lesen vernachlässigen wir die Gesprächssituation, weil wir uns auf die sprechenden Figuren konzentrieren; dass eine Figur anwesend ist, aber *schweigt*, kann auf der Bühne allerdings viel aussagekräftiger sein als lange Reden. Im *Lear* gibt es gleich zu Beginn einen solchen Moment, wenn Gloucester sich zu Kent über seinen unehelichen Sohn Edmund auslässt, und dieser schweigend, aber nicht unbeteiligt, daneben steht. Hier wird Edmund in der Aussenseiterrolle definiert, die sein Verhalten als Schurke im Stück mitbegründet.

Weil wir die Gesprächssituation vernachlässigen, neigen wir auch dazu, die Aussagen einer Figur eher als Ausdruck ihrer Gedanken und Gefühle zu verstehen, denn als Versuch, einen Gesprächspartner zu beeinflussen. Wir lesen ihre Reden dann wie Monologe. Weil wir, unterstützt von den Lesebräuchen beim Roman, eine zentrale Perspektive auf das Geschehen erwarten, suchen wir eine Instanz, welche dies möglich macht. Wir finden diese Perspektive allzu leicht in jener der Hauptfigur und konzentrieren uns dann auf deren innere Entwicklung. Im Extremfall wird das Stück dann zu einem Seelendrama dieser einen Gestalt.

In der romantischen Kritik finden wir die Bevorzugung des Lesens in der Ueberzeugung verabsolutiert, Shakespeare habe

überhaupt nicht für die Bühne geschrieben. In seinem Aufsatz "On the Tragedies of Shakespeare" von 1811 beschreibt der englische Kritiker Charles Lamb den *Lear* für unaufführbar:

To see Lear acted, --to see an old man tottering about the stage with a walking-stick, turned out of doors by his daughters in a rainy night, has nothing in it but what is painful and disgusting... The greatness of Lear is not in corporeal dimension, but in intellectual: the explosions of his passion are terrible as a volcano: they are storms turning up and disclosing to the bottom that sea, his mind, with all its vast riches. It is his mind which is laid bare [...]. On the stage we see nothing but corporeal infirmities and weakness, the impotence of rage; while we read it, we see not Lear, but we are Lear,--we are in his mind [...]⁷

Alle Elemente des Stücks dienen bei einer solchen Interpretation der Hauptfigur: Die Töchter lösen im aufbrausenden Lear den Kampf der Leidenschaften aus; der Sturm im dritten Akt ist Ausdruck seines inneren Aufruhrs. Die Handlung um Gloucester verdeutlicht als Analogie die innere Entwicklung Lears; so wie Gloucester nach seiner Blendung lernt, die Wirklichkeit zu sehen, so vermag Lear erst im Wahnsinn die Wahrheit zu erkennen. Mit andern Worten: Das Stück als Lears Reise zur Selbsterkenntnis, die Interpretationsweise, die Foakes für die Zeit vor 1960 als gültig bezeichnet, entspricht der Vermittlungsform des Lesens, wie sie hier beschrieben worden ist.⁸

Die Szene, in der Gloucester sich über die Klippen von Dover zu stürzen versucht, illustriert die Bedingungen der Lektüre. Edgar führt Lear über die Bühne; er glaubt, am Abgrund zu stehen, und Edgar beschreibt ihm, was es zu sehen gebe:

How fearful
And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low!
The crows and choughs that wing the midway air
Show scarce so gross as beetles. Half way down
Hangs one that gathers sampire, dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head.
(IV.6.11-16)

Gloucester betet zu den Göttern und springt dann, wie er glaubt, hinab; er fällt aber nur hin, und wird von Edgar, der sich mit verstellter Stimme und Aussprache als Fischer ausgibt, wieder angeredet. Zwei Momente, Edgars Beschreibung des Abgrunds und Gloucesters Sturz, sind dabei von besonderem Interesse.

Lesen wir die Szene, so ruft die Beschreibung des Abgrunds, die so viel deutlicher als andere Reden eine Perspektive entwirft, in unserer Phantasie Bilder hervor, die uns geradezu Höhenangst empfinden lassen, genauso wie wir das für Gloucester erwarten können. Im übrigen aber bleibt unsere Erfahrung unsinnlich. Weil uns die Spannung fehlt, die durch Gloucesters physische Vorbereitungen zum Sturz und durch die physische Anwesenheit Edgars geschaffen wird, kann Gloucesters Gebet ins Zentrum des Interesses rücken, das Gebet, in welchem er seinen eigenen Seelenzustand vor den Göttern beschreibt. Der Sturz hat keineswegs die Bedeutung, die ihm in einer Aufführung zukommt. Man liest, ohne wirklich innezuhalten, über ihn hinweg.⁹

<62>> Theater und Konflikt

Heute wirkt Lambs Ueberzeugung, Shakespeares *Lear* sei nicht für die Aufführung bestimmt, überholt, ja widersinnig. Die gegenteilige Ueberzeugung hat sich durchgesetzt und ist zur Orthodoxie geworden: Shakespeare sei ein Theatermann gewesen und habe für das Theater geschrieben; nur in der Aufführung auf der Bühne kämen seine Stücke deshalb angemessen zur Geltung. Einer der Pioniere dieser Ansicht, Harley Granville-Barker, verbindet diese Ueberzeugung mit seiner Erfahrung bei einer Aufführung des *Lear*; ganz unabhängig von den Dialogen sei er von der Begegnung des blinden Gloucester mit dem wahnsinnigen Lear (III.iv) zutiefst beeindruckt gewesen.¹⁰

Anders als beim Lesen des Stücks können wir bei der Teilnahme an der Aufführung die Gelegenheit nicht frei wählen; sie ist uns vorgegeben. Wir bereiten uns auf die Aufführung vor, wir gehen ins Theater, warten auf den Beginn. Wir isolieren uns nicht von andern Menschen wie beim Lesen. Im Gegenteil: Zusammen mit den andern Menschen im Publikum und den Schauspielerinnen und Schauspielern befinden wir uns im selben Raum. Wir sitzen einer Bühne gegenüber; wir reagieren darauf, was dort geschieht, und darauf, was um uns herum vorgeht. Wir erleben nicht als Individuen, sondern als Gruppe und passen uns dieser an; wir können die Aufführung nicht wie ein Buch weglegen. Wenn wir eine Aufführung vorzeitig verlassen, so wird dies immer als Demonstration, als Zeichen an die andern Teilnehmer verstanden.

Auf der Bühne sehen wir, ausser bei Monologen, meistens Figuren in Interaktion miteinander; ihre Beziehungen werden durch ihre Stellung im Bühnenraum definiert. Alle erscheinen

gleich gross. Nicht das Innenleben einer einzelnen Figur steht deshalb auf der Bühne im Vordergrund, sondern Figuren im Konflikt miteinander und mit ihrer Umgebung.

Vermittelt wird uns dies nicht wie beim Lesen allein durch Sprache, sondern vor allem durch jene andern Zeichen, in welche die Sprache eingebettet ist. Shakespeare schrieb zwar für ein Theater, das stärker als unseres auf Sprache angewiesen war; aber auch bei ihm gewinnt sie ihre gültige Bedeutung erst durch den szenischen Kontext, durch Stimme, Mimik, Gestik, Bewegung, Kostüme, Requisiten, Bühnenbild, Geräusche, Musik, etc.

Anders als beim Lesen entsteht im Theater sehr rasch und sehr deutlich eine räumliche Beziehungen, die das Stück für das Publikum prägen. Im *Lear* geschieht dies nach einem kurzen Auftakt in der grossen Szene der Reichsteilung. Ein grosser Aufzug, eine grosse Zahl von Figuren weisen sie als Staatsszene aus. Eine Landkarte steht im Mittelpunkt des Geschehens, ein Herrscher verteilt sein Reich entgegen seinen Verpflichtungen als König an seine Töchter, und er verbindet diesen Staatsakt mit der unbedachten Forderung nach einem Liebesbeweis seiner Töchter. Oeffentliches und Privates wird miteinander vermischt. Beziehungen stehen dabei im Vordergrund, zwischen den Generationen, in der Herrscherfamilie, zwischen dem Herrscher und seinem Reich, aber auch zwischen dem Menschen Lear und den Göttern.

Als mitwirkendes Publikum engagieren wir uns anders als beim individuellen Lesen. Die Sicht auf die ganze Bühne schafft Distanz, die uns zum kritischen Urteil auffordert. Gleichzeitig werden unsere Sympathien geweckt, nicht nur für eine zentrale Figur. Wir setzen uns Spannungen und widerstreitenden Gefühlen aus, zwischen <63> verschiedenen Figuren, zwischen Mitfühlen und kritischem Urteilen, Spannungen, die uns zu packen, zurückzustossen, ja aufzuwühlen vermögen. Und diese Emotionen wirken auf die Bühne zurück und beeinflussen den Fortgang der Aufführung. Es entsteht die Einmaligkeit der Theateraufführung, die sie von allen andern Formen der Vermittlung unterscheidet.

Auf der Bühne ist die Wirkung von Gloucesters Sturz ungeheuerlich, wegen der verschiedenen Spannungen, die in ihr aufgebaut und gelöst werden. Der Bühnenraum ist unbestimmt; zwei Figuren treten in ihn auf und durchqueren ihn. Edgar entwirft mit Hilfe der Sprache die Szenerie, und wir sind, den Konventionen der Shakespeare-Bühne entsprechend, darauf eingestellt, diesen sprachlichen Entwurf zu akzeptieren, genau wie der blinde Gloucester. Aber *gleichzeitig* sehen wir auch,

dass Edgar Gloucester etwas einredet, was offensichtlich nicht zutrifft. Wenn Gloucester sich hinstürzt, wirkt sein ungelener Fall so stark, weil in ihm die vorgestellte Welt Gloucesters, an der wir mit teilgehabt haben, in jene der sichtbaren Realität zusammenbricht, weil das, was er als Selbstaufgabe gegenüber den Göttern beabsichtigte, sich als banales Hinfallen erweist.

Video schafft Perspektiven

Auf dem Bildschirm ist vieles anders. Gleich zu Beginn ist allerdings festzuhalten, dass Shakespeares Dramaturgie erstaunliche Aehnlichkeiten zu Film und Video aufweist. Szenen können mitten in einer Handlung beginnen und wieder abgebrochen werden; sie können in Schnitten gegeneinandersetzt werden, im *Lear* etwa dort, wo die Szenen zwischen der Heide und den Schlössern der Töchter hin und her wechseln.

Dennoch sahen sich Film und Video lange in einem Legitimationszwang. Im Unterschied zu Buch und Bühne können sie nicht scheinbar selbstverständlich für sich in Anspruch nehmen, ein angemessenes Medium für die Vermittlung von Shakespeares Werk zu sein; es gab sie noch nicht zu Shakespeares Zeit, bzw. im 18. Jahrhundert, als er zum Klassiker wurde. Eine frühe amerikanische *Lear*-Version von 1916, ein 43-minütiger Stummfilm, ist hier bezeichnend: Er beginnt mit dem Bild eines bekannten Schauspielers, der im Text des Stücks liest; dieser verwandelt sich dann in die Figur des Helden, und ein längerer Text, den wir *lesen* müssen, erklärt uns den Platz des Stücks in Shakespeares theatralischem Schaffen.¹¹

In weniger offensichtlicher Form zeigt sich das gleiche Legitimationsproblem auch beim BBC-Shakespeare. Diese Video-Version wurde mit Blick auf den Bildungsmarkt produziert. Der Klassiker Shakespeare darf sich deshalb nicht allzu sehr von den etablierten Kriterien seiner Grösse als Autor entfernen. Die Gefahr lässt sich deshalb nicht immer vermeiden, dass Text, dass Theater für den Fernsehschirm aufbereitet wird, dass also kaum gekürzt wird, und dass die Bedingungen des Mediums gar nicht voll genutzt werden.

Film und Video sind in einer Weise voneinander verschieden, welche nicht einfach vernachlässigt werden darf; man denke an den Ort der Aufführung, die Rezeptionsgewohnheiten, die Grösse des Bildes, etc. Dennoch soll hier vor allem von Video die Rede sein, weil Shakespeare auf Video besonders leicht zugänglich ist.¹²

<64>> Im Vergleich zum Theater ist die Gelegenheit, bei der wir Video erleben, ziemlich privat: Wir sind allein, vielleicht in einer kleinen Gruppe, meist in einer gewohnten Umgebung. Unsere Vorbereitungen sind minimal; wir schieben die Kassette ein und drücken auf einen Knopf. Wir sind ablenkbar--wenn das Telefon läutet, unterbrechen wir die Vorstellung. Das Intime des Anlasses wird durch die technischen Bedingungen und die Sehgewohnheiten verstärkt: Video umgibt uns nicht wie das Theater, sondern wir schauen aus unserer gewohnten Umgebung auf ein kleines Fenster. Auftritte können nicht von der Seite erfolgen, weil es auf dem Bildschirm keine Seite gibt; die Figuren würden ins Bild stürzen. Alle Auftritte geschehen deshalb von hinten oder von vorne.

Die illusionistische Tradition des Mediums prägt unsere Erwartungen: Es wird nicht wie im Theater ein Geschehen vorgestellt; hier wird Wirkliches abgebildet. Deutlich werden diese Unterschiede bei der Uebertragung von Aufführungen am Fernsehen: Stimmen, Mimik und Gestik wirken alle um einige Nummern zu gross; wir fühlen uns deshalb nicht in Sympathie einbezogen, sondern distanziert.

Die Grösse des Bildschirms ist, anders als bei der Leinwand im Kino, sehr beschränkt, ebenso das Auflösungsvermögen. Massenszenen lassen sich kaum zeigen; mehr als fünf bis sieben Figuren sind nur noch als Schemen erkennbar; Staats-Szenen wie der Reichsteilung lassen sich immer nur in einem Ausschnitt vorstellen. Konflikte zwischen Gruppen müssen deshalb deutlicher auf solche zwischen Einzelpersonen reduziert werden. Oft rücken wir sehr nahe an eine einzelne Figur heran. Ihre Gesichtszüge lassen Gefühle und ihren Wandel deutlich erkennen; ihr Gegenüber in der Szene aber verschwindet aus unserem Blickfeld.

Einen entscheidenden Unterschied zwischen Bühne und Bildschirm ist noch gar nicht genannt worden: die Kamera. Im Theater können wir immer unter einem grossen Angebot von visuellen Eindrücken auf der Bühne auswählen, besonders im zeitgenössischen Theater, das seine eigenen Möglichkeiten gegen die der Massenmedien ausspielt. Beim Video schiebt sich die Kamera als völlig neue Instanz vermittelnd zwischen uns und das Geschehen; sie gibt uns immer den Blickwinkel vor, hebt hervor, drängt zurück, fügt hinzu und lässt aus. Die Kamera spielt die Rolle des Erzählers, plaziert das, was uns gezeigt wird, in einem narrativen Kontext und gibt uns Anweisungen, wie wir uns dazu verhalten sollen.

In einigen Punkten ist Shakespeare auf dem Bildschirm zwischen Bühne und Buch angesiedelt: Wie im Theater sind die

visuellen Elemente stark. Wie im Theater können die handelnden Figuren auch präsent sein, wenn sie nicht sprechen. Wie im Theater sind die Beziehungen zwischen Figuren, wenn auch nicht zwischen Figurengruppen, deutlich darstellbar.

Wie beim Buch, und anders als im Theater, ist die Gelegenheit relativ intim. Wie beim Buch kann der Schauplatz rasch und beliebig verlegt werden. Wie beim Buch gibt es eine Tradition der realistischen Darstellung. Wie beim Buch stehen die Regungen der einzelnen, in grösserer Isolation erscheinenden Figur im Vordergrund, und wir werden zum Mitfühlen mit ihr aufgefordert. Wie beim Buch gibt es keine Rückkoppelung zwischen Spielern und Zuschauern. Und deutlicher als beim Buch treten durch die Kamera erzählende Elemente in den Vordergrund.

<65>> Zwei Video-Versionen von Gloucesters Sturz mögen dies verdeutlichen, die erste die von Granada (1984), mit Laurence Olivier in der Hauptrolle, die zweite die der BBC (1982). Beide Male fällt auf, wie selten wir die ganzen Figuren sehen; meist sind es nur die Oberkörper oder die Gesichter.

In der ersten Version ist die Szene naturalistisch und wird mit Musik untermalt. Edgar steht neben Gloucester, blickt in die Weite und flüstert ihm die Beschreibung des Abgrunds ins Ohr; seine offenen Augen machen uns klar, dass hier jemand bewusst getäuscht werden soll. Edgar kniet dann nieder; wir sehen Gloucester aus einer Perspektive von unten; dieser bekommt heroische Züge. Wenn er sein Gebet verrichtet, so warten wir etwas ungeduldig auf das, was folgen muss. Beim Sturz fällt Gloucester vornüber aus dem Bild. Die Kamera fährt sehr rasch zurück und nach oben und wir sehen die Szene aus grosser Distanz (ein Verfahren, das schon Peter Brook in seinem Film angewandt hatte). Vielleicht soll dies visuell eine gestrichene Rede Edgars ersetzen, in der das Geschehen kommentiert wird. Aber es hat eine doppelte, eine widersprüchliche Wirkung: einerseits wird ein tiefer Sturz auch visuell angedeutet (entgegen dem, was die Grösse des Moments im Theater ausmacht); andererseits gewinnen wir als Zuschauer kritische Distanz--die uns allerdings auch die verunglückte Darstellung deutlicher erkennen lässt.

Im BBC-Shakespeare rückt die Kamera den Gesichtern noch näher. Da Edgar bei der Beschreibung des Abgrunds die Augen geschlossen hält, wird uns eine Innensicht suggeriert, unsere Phantasie viel stärker angeregt; wir empfinden auch stärker mit Gloucester, dessen Gesichtsausdruck deutlicher Emotionen zeigt. Gloucester sinkt nach unten aus dem Bild, Edgar bleibt sichtbar und kommentiert das Geschehen in der Rede, die in der

andern Version gestrichen wurde; diese wirkt etwas hilflos, weil uns jetzt in erster Linie interessiert, was mit dem von der Bildfläche verschwundenen Gloucester geschehen ist. Wenn Edgar zu Gloucester niederkniet, so bleibt die Szene, im Unterschied zur andern Version ganz intim.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Wenn das Lesen unser Interesse an der Psychologie der einzelnen Figur fördert, das Theater das Interesse am sozialen, am politischen Konflikt, so lassen die Möglichkeiten des Bildschirms beides zu, stellen aber beides in den Rahmen einer erzählerischen Perspektive. Was in den Vordergrund rückt, wird von der Kamera bestimmt. Ob sie uns zu kritischer Distanz zu einer Figur zwingt, ob sie uns zur Sympathie anregen soll, bleibt der Regie überlassen. Das Interesse am Stück, welches der Bildschirm fördert, ist deshalb, abgesehen von den Verpflichtungen gegenüber den Traditionen des Mediums und dem Klassiker Shakespeare, erzählerisch, aber auch offen und beliebig, postmodern beliebig, möchte man sagen.

Im Medienverbund

Diese Gegenüberstellung von drei Vermittlungsformen führt zurück zu zwei Problemen, welche am Anfang aufgeworfen wurden: Wie sieht die mediale Situation heute aus? Und welche Rolle spielt sie dabei, dass *König Lear* zur bedeutendsten der grossen Tragödien geworden ist?

Die romantische Tradition der Lektüre--die auch eine literarische Tradition ist--dominiert heute nicht mehr als Vermittlungsform. Neben ihr und gegen sie haben sich <66> die Vermittlungsform des Theaters, und neuerdings von Video (und Film), mit ihren je spezifischen Möglichkeiten durchgesetzt. Das literarische Interesse an Shakespeares Charakteren verschob sich dabei zuerst auf ein im wesentlichen theatralisches für politische und soziale Konflikte. Neuerdings ist zwar das Interesse an Shakespeares Charakteren wieder grösser geworden. Aber dies ist nicht einfach als Rückkehr zu alten Bräuchen zu verstehen; das Interesse richtet sich auch nicht auf die Figuren als grosse Individuen. Vielmehr ist es auf die wachsende Bedeutung des Videos (und des Films) als Vermittlungsform zurückzuführen.

Die Ablösung von *Hamlet* durch *Lear* als bedeutendste Shakespeare-Tragödie, die Foakes postuliert, liegt wohl nicht einfach an den politischen Gründen, die er anführt, sondern an einer Verschiebung bei den dominierenden Vermittlungsformen. *Hamlet* gibt besonders viel für die Lektüre her: Das Stück hat

einen Helden, dessen Perspektive auf die Ereignisse zentral ist. Die Motive seines Verhaltens bleiben dunkel (und deshalb interessant), obwohl sie immer wieder erörtert werden, in Monologen, die einen wesentlichen Teil des Stücks ausmachen und grösseren Raum einnehmen als die Monologe in jedem andern Shakespeare-Stück. Hamlets Versuch, die Wahrheit über den Tod seines Vaters herauszufinden, und seine Zweifel, ob sich seine Rache vor Gott rechtfertigen lasse, sind treibende Kräfte des Stücks.

König Lear lässt sich nicht so leicht einer einzelnen Perspektive unterordnen. Die Welt des Stücks kann leichter als bei *Hamlet* als eine verstanden werden, in der Perspektiven unübersichtlich miteinander in Konflikt geraten, in der es nicht eine einzelne Wahrheit gibt, sondern so viele, wie es eben Götter gibt;¹³ in welcher Leiden deshalb auch nicht als Martyrium, sondern als Absurdität erfahren werden kann. Ein solches Stück gibt in unserer Situation viel mehr her als *Hamlet*.

“Who is it that can tell me who I am?“ -- ”Lear’s shadow.“--Das Stück von *König Lear* wirft nicht nur *einen* Schatten, sondern viele. Um nochmals Platons Höhlengleichnis aufzunehmen: ob dies so ist, weil es mehrere Lichtquellen gibt, oder mehrere Gegenstände, welche das Licht verschieden brechen, muss offen bleiben.

Anmerkungen

¹ Shakespeare wird zitiert nach: *The Riverside Shakespeare*, hg. Blakemore Evans (Boston 1974).

² A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, (London 1971): 7.

³ R.A. Foakes, *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare’s Art*, (Cambridge 1993).

⁴ Jan Kott, *Shakespeare heute*, (München 1964).

⁵ Vgl. in diesem Sinne allgemein: Egil Törnqvist, *Transposing Drama: Studies in Representation* (London 1991); zu *Lear*: James P. Lussardi and Jane Schluter, *Reading Shakespeare in Performance: ‚King Lear‘* (London 1991)

⁶ Bradley, *Shakespearean Tragedy*: xiii-xiv.

⁷ Zitiert nach D. Nichol Smith (hg.), *Shakespeare Criticism, A Selection, 1623-1840* (London 1963): 204-205.<67>>

⁸ Bei dieser Konzentration auf die Hauptfigur ist es im übrigen kein Zufall, dass die romanhafte Behandlung des Lear-Stoffs in Jane Smileys *A Thousand Acres* (London 1992)

gerade deshalb so stark wirkt, weil sie die Handlung nicht aus der Perspektive des Helden, sondern der seiner Tochter Ginny (alias Goneril) schildert.

⁹ Die Erstausgaben haben nicht einmal alle eine Bühnenanweisung; bezeichnenderweise fühlten sich spätere Herausgeber, welche das Stück für das Lesen aufbereiteten, verpflichtet, diese deutlicher zu formulieren.

¹⁰ Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, Bd. I, *Hamlet*, (London 1963): 8.

¹¹ Kenneth S. Rothwell, "Representing *King Lear* on Screen: From Metatheatre to 'Meta-Cinema'." *Shakespeare Survey* 39 (1987): 76-77.

¹² Ausgerechnet von *König Lear* gibt es allerdings grossartige Verfilmungen; man denke an die Versionen von Grigori Kosintsev und Peter Brook (beide 1970).

¹³ Die Vielzahl der Perspektiven findet ihren Niederschlag auch in einer Behauptung, die in der Textkritik in den letzten Jahren heftig diskutiert worden ist: Es gebe mehr als einen *Lear* von Shakespeare. Der *Oxford Shakespeare* druckt zwei Versionen ab, eine *tragedy* und eine *history*.

Eine frühere Fassung dieses Aufsatzes erschien unter dem Titel „Buch, Bühne, Bildschirm: Begegnungen mit König Lear“ in *Freiburger Universitäts-Blätter*, Heft 125 (September 1994): 35-42.