

William Shakespeare

King Lear
König Lear

Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung
und Kommentar von Werner Brönnimann



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

King Lear
König Lear

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung,
Anmerkungen, Einleitung und Kommentar
von Werner Brönnimann

**STAUFFENBURG
VERLAG**

INHALT

Vorwort der Herausgeber	9
Vorwort des <i>Lear</i> -Herausgebers	11
Hinweise zur Benutzung dieser Ausgabe	13

Einleitung

1. Die Quellen des <i>King Lear</i>	15
2. Der Text	42
3. <i>King Lear</i> und Shakespeares Bühne	68
4. <i>King Lear</i> auf der englischen Bühne	77
5. <i>König Lear</i> auf deutschsprachigen Bühnen	115
6. <i>König Lear</i> auf den Bühnen der DDR	149
7. Neuschreibungen	156
8. <i>King Lear</i> in der Musik	205
9. Verfilmungen	213
10. Cartoons, Comics, Graphic Novels	245
11. <i>King Lear</i> in der Bildenden Kunst	247
12. Streiflichter auf die Geschichte der Interpretationen	268

KÖNIG LEAR / KING LEAR	306
------------------------------	-----

Szenenkommentar	641
-----------------------	-----

Die Ballade vom König Leir und seinen drey Töchtern	798
The Ballad of King Lear and His Three Daughters	

Abkürzungen	811
-------------------	-----

Literaturverzeichnis	817
----------------------------	-----

EINLEITUNG

1. Die Quellen des *King Lear*

Shakespeare	Lear	Goneril und Albany	Regan und Cornwall	Cordelia
Geoffrey of Monmouth (um 1136)	Lleir	Gorenilla	Ragau, Regau Henuinus	Cordeilla
Layamon (um 1200)	Leir	Gornoille	Regau	Cordoille
John Higgins, <i>The Mirror for Magistrates</i> (1574)	Leire	Gonerell Albany	Ragan Hinnine	Cordila, Cordile, Cordilla, Cordell
Holinshed, <i>The Second Booke of the Historie of England</i> (1577)	Leir	Gonorilla	Regan	Cordeilla
Anonym, <i>The True Chronicle Historie of King Leir</i> (um 1590)	Leir	Gonorill König von Cornwall	Ragan König von Wales (<i>Cambria</i>)	Cordella
Spenser, <i>The Faerie Queene</i> (1596)	Leyr	Gonorill Maglan	Regan König von Wales (<i>Cambria</i>)	Cordelia Cordeill
Sir Philip Sidney, <i>Arcadia</i> (1590)		Gloucester: König von Paphlagonien	Edgar: Leonatus Edmund: Plexirtus	

1.1 Der Annesley-Fall

Gier, Neid, Eifersucht, fehlende oder einseitige Eltern- oder Kinderliebe sind Triebfedern vieler Konflikte, die Gerichte wie Dramatiker beschäftigen. So auch im Jahr 1604, als Grace Annesley und ihr Mann, Sir John Wildgosse, das Testament des Vaters von Grace anfochten. Die gierige Grace und Sir John verloren diesen Prozess, der zu Gunsten der jüngsten von drei hinterbliebenen Töchtern ausging. Diese Tochter hieß Cordell Annesley.

Grace, Christian und Cordell waren die drei Töchter des verstorbenen Brian Annesley aus Lee (Grafschaft Kent), eines Großgrundbesitzers und langjährigen Schützlings von Queen Elizabeth I, der etwa ein Jahr vor seinem Tod allmählich den Verstand verlor. In der Folge versuchten Grace und ihr Mann, ein Inventar seiner Besitztümer zu erstellen und den betagten Vater und Schwiegervater zu entmündigen. Diesem rufschädigenden und unwürdigen Vorhaben widersetzte sich Cordell, die jüngste Tochter; es gelang ihr, durch Bittschriften an einflussreiche Persönlichkeiten des königlichen Hofes die Demütigung ihres Vaters zu verhindern.

Die Ähnlichkeit dieser zeitgenössischen Skandalgeschichte mit der *Lear*-Handlung ist frappant, auch wenn Cordell im Gegensatz zu Cordelia bei ihrem Vater nie in Ungnade fiel und am Schluss den Großteil des Vermögens erbe. Ob die Annesley-Geschichte Shakespeare bekannt war, wissen wir nicht. Freilich hat ein guter Dramatiker immer ein offenes Ohr für zirkulierende Geschichten.¹

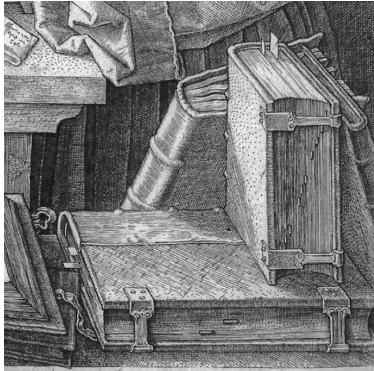
1.2 Shakespeares Bibliothek

Natürlich las Shakespeare Bücher – tat er dies im Gehen, wie Hamlet, las er schnell, langsam, systematisch oder ganz nach Lust und Laune, steckte er Buchzeichen in die Bände, wie auf Dürers Porträt des Erasmus von Rotterdam (1526), machte er Randnotizen und unterstrich wichtige Stellen, wie sein Freund und Rivale Ben Jonson, notierte er Textstellen in einer persönlichen Zitatensammlung, in einem sog. *Commonplace Book*, las er

¹ Vgl. Geoffrey Bullough, „*King Lear* and the Annesley Case: A Reconsideration“, in *Festschrift Rudolf Stamm* (Bern 1969), S. 43–49, und Bullough, *Sources*, S. 309–311. Christopher Marlowe macht sich in *Dr. Faustus* lustig über die menschliche Schwäche für Klatsch: Der deutsche Kaiser wünscht sich die Heraufbeschwörung des Geists von Alexander dem Großen und seiner Geliebten, nur um zu sehen, ob diese wirklich eine Warze am Hals hat (xiii.59–68 in John D. Jumps Edition).

Dramentexte oder genügte ihm das Erlebnis einer Aufführung, besaß er überhaupt eine persönliche Bibliothek, und wenn ja, wie groß war sie?

Obwohl es auf diese Fragen keine schlüssigen Antworten gibt, wird Shakespeare heute meist als spontaner, unersättlicher jedoch eklektischer Leser gesehen, der sich nicht systematisch in einen Themenbereich einarbeitete, sondern der, versehen mit einem wunderbaren Gedächtnis, jegliches Material absorbierte, bei Bedarf abrief und mehr oder weniger neu formuliert in seinen eigenen Text einfließen ließ, manchmal punktuell, manchmal als Handlungsgerüst eines neuen Stücks.²



In Dürers Porträt des Erasmus von 1526 sind deutlich die Buchzeichen des Gelehrten zu sehen

Dieses Gegenbild zum gezielt sammelnden und penibel sichtenden Gelehrten mag eine romantisierende Projektion sein; die Vorstellung des assoziativen Verwerter passt jedoch ausgezeichnet zur Vielstimmigkeit der Einflüsse, die sich in *King Lear* nachweisen lassen. Mündliche wie schriftliche Quellen flossen offensichtlich zusammen; bei der Verwendung von Stellen aus der Bibel ist es wahrscheinlich, dass Shakespeare Strukturen,

² Vgl. H.R.D. Anders, *Sh.'s Books: A Dissertation on Sh.'s Reading and the Immediate Sources of His Works* (Berlin 1904); Robert S. Miola, *Sh.'s Reading*, S. 152–169; Leonard Barkan, "What did Sh. read?", nennt ihn einen *language sponge*, einen Schwamm, der besonders die Terminologien verschiedenster Disziplinen aufsog (S. 45); Jonathan Bate, "Sh.'s small library", in *Soul of the Age*, S. 131–146; Michael Ursell und Melissa Yinger, "Sh.'s Books", in Sean Keilen und Nick Moschovakis, *Classical Literature*, S. 5–13.

Themen und Formulierungen sowohl der Bibellektüre wie auch seiner Erinnerung an Predigten entnahm. Sicher war er zum Beispiel mit dem Buch *Hiob* vertraut, das immer wieder als biblisches Vorbild für die Tragödie des Lear erwähnt wird.³

1.3 Das Buch *Hiob*

Zu Beginn dieses Bibeltextes sagt Gott zu Satan, dass ihn sein treuer Diener Hiob niemals lästern werde, auch wenn er all sein weltliches Glück verlöre. Satan nimmt darauf dem reichen und glücklichen Hiob sein gesamtes Hab und Gut, lässt seine zehn Kinder umkommen, und überzieht seinen Körper mit grausam schmerzenden Geschwüren. Dennoch lästert Hiob Gott nicht, obwohl seine Frau, die er nicht verliert, ihn dazu auffordert. Allerdings beklagt er sich, dass er schuldlos sei und dass Gott über ein Schicksal wie seines lache.⁴ Analog dazu sagt Lear: *I am a man / More sinned against than sinning*; er bestreitet also seine Schuld, und ähnlich klagt Gloucester die Götter an, das Unglück der Menschen diene ihnen zur Unterhaltung.⁵

Kann das Buch *Hiob* wirklich als Quelle bezeichnet werden? Das Motiv der Nacktheit etwa mag die Problematik der Beweisführung illustrieren. In seiner Verzweiflung zerreißt nämlich Hiob seine Kleider, so wie auch Lear sich im Toben des Sturms die Bekleidung vom Leibe reißen will. Was jedoch in den Geschichten des Alten Testaments traditioneller Trauergestus ist, wirkt bei einer Königsfigur in der englischen Tragödie befremdend. Die Parallele ist also nur bedingt relevant, zumal die biblische Geste Verzweiflung und Trauer ausdrückt, nicht Trotz und Wahnsinn, wie bei Lear.

Allerdings spricht Hiob unmittelbar nach einem Verzweiflungsanfall ein berühmtes Gebet: "Nackt bin ich gekommen aus dem Leib meiner Mutter,/und nackt gehe ich wieder dahin./Der HERR hat gegeben, der HERR hat

³ Eine weitere biblische Quelle wird in der Geschichte vom verlorenen Sohn (*Lukas* 15.11–32) gesehen. Vgl. Susan Snyder, "Prodigal Son": Lear ist wie ein unreifes Kind, das zu einer Existenz im Schweinestall herabsinkt, bis er Gnade und Vergebung erfährt. Vgl. dazu auch Peter von Matt, *Verkommene Söhne*, S. 167–168. Arthur Kirsch untersucht die gedankliche und motivische Nähe von Lear zum Buch *Kohélet* (*Ecclesiastes*); auffallend ähnlich seien das Wortfeld des Herzens, die zahlreichen Tiervergleiche sowie der Vanitas-Gedanke und die damit verknüpfte Nähe des Menschen zum Narren. Außerdem bestimmten Gegensatzpaare die Struktur beider Texte: Weinen und Lachen, Schweigen und Reden, Liebe und Hass ("Emotional Landscape", S. 156–159).

⁴ Vgl. *Hiob* 9.21–23.

⁵ Vgl. *Lear* III.2.56–57 und IV.1.38–39.

genommen,/der Name des HERRN sei gepriesen.“ Es gibt keinen Anspruch, sagt hier Hiob, auf Glück und weltliche Güter, alles ist nur geliehen. Analog zu diesem Gedanken sagt Lear, als er sich zu entblößen beginnt: *Off, off, you lendings!*⁶ Selbst die Kleider sind also nur geliehen, Nacktheit ist das Wesen des Menschen. Man könnte deshalb vermuten, Lears ungewöhnliche Wortwahl in *lendings* sei ein interpretierendes Echo von Hiobs Gebet.⁷

Doch selbst wortwörtliche Echos sind nicht immer beweiskräftig.⁸ So erklärt Hiob zwar die Würmer zu seinen Verwandten, nennt sie ‘Mutter’ und ‘Schwester’, und ebenso klagt Gloucester, wie ihn der Anblick von Mad Tom daran erinnert habe, dass der Mensch ein Wurm sei – aber der Vergleich des Menschen mit einem Wurm oder einer Made kommt auch anderswo in der Bibel vor.⁹ Der gleiche Einwand lässt sich gegen das in *Hiob* und *King Lear* verwendete Wort *dust* vorbringen, das als Metapher der menschlichen Nichtigkeit häufig ist.

Neben Einzelbezügen fallen jedoch in beiden Werken sehr ähnliche Handlungsmuster auf. Wenn Hiobs Elend unerträglich scheint, wird alles noch schlimmer; das Gleiche erleben Lear und Gloucester.¹⁰ Nicht nur sind die Leidensgeschichten verwandt, sondern es finden sich auch auffällig viele thematische Entsprechungen. In beiden Texten werden Glückliche ins Unglück gestürzt, die Mächtigen quälen und demütigen die Schwachen, und die unglücklichen Mächtigen werden zusehends von früheren Untergebenen verlassen und von diesen schnöde behandelt. Hiob, Lear und Gloucester verfluchen ihr Schicksal, doch nur Lear beschwört – ähnlich wie später Kapitän Ahab in Melvilles *Moby Dick* – den Untergang der ganzen Schöpfung,¹¹ und nur Gloucester sehnt sich, wie Hiob, nach dem Tod. Hiob verflucht seine Geburt, Lear den Schoß seiner Tochter Goneril. Hiob wird (metaphorisch) in den Fußblock gesteckt, in *Lear* widerfährt dies Kent. Hiobs Freunde suchen den Grund für das Elend in seinen Sünden; sowohl Albany wie Edgar denken in ähnlich konventionellen Vergeltungs-

⁶ Vgl. *Hiob* 1.21 und *Lear* III.4.96.

⁷ Anders interpretiert Kurt Tetzeli Hiobs Gebet: Es bedeute schutzloses Ausgeliefertsein und Leiden (*Nakedness*, S. 30–31).

⁸ Zur Beweiskraft von Wortechos vgl. Peter Hollands kritischen Artikel “Theseus’ Shadows in *A Midsummer Night’s Dream*”, *SbS* 47 (1994), S. 139–151.

⁹ Vgl. John Holloway, *The Story of the Night* (London 1961), S. 85, und *Lear* IV.1.35, Anm. 11. Jan Kott, *Sb. heute*, S. 157, argumentiert ähnlich wie Holloway.

¹⁰ Holloway, *Story of the Night*, S. 89.

¹¹ Vgl. Richard B. Sewall, *The Vision of Tragedy* (New Haven, CT, 1959; 1980), S. 16.

mustern.¹² Geduld wird weder in *Hiob* noch in *King Lear* besonders gepriesen und Zorn nicht völlig verdammt, sondern beide werden gegen einander abgewogen, wie überhaupt in *Hiob* und *King Lear* die Frage der abwägenden Gerechtigkeit immer wieder angesprochen wird.¹³ Rettende und heilende Figuren finden sich ebenfalls in beiden Texten, auch wenn in Shakespeares Drama letztlich niemand gerettet oder geheilt wird.¹⁴ Das Leiden des Menschen ist in *Hiob* wie in *King Lear* unergründlich radikal.¹⁵

1.4 Griechische und römische Dramatiker

In seiner Studie zu *Shakespeare's Originality* geht John Kerrigan insofern archäologisch vor, als er damit beginnt, den Einfluss der Tragödien Senecas auf *Lear* zu untersuchen, bevor er weitere Schichten abträgt, um schließlich auf Spuren der griechischen Tragödien *König Ödipus* und *Ödipus auf Kolo-nos* zu stoßen. In Senecas *Phoenissae* oder *Thebais* (*Die Phönizischen Frauen*) entdeckt Kerrigan Stellen, die an die Dover Cliff-Szene (IV.6) erinnern. Ödipus, der von seiner Tochter Antigone geleitet wird, will sich von einem Felsvorsprung hinunterstürzen. Einen deutlichen Hinweis darauf, dass Shakespeare die *Phoenissae* nicht nur in englischer Übersetzung, sondern auch im lateinischen Original las, ortet Kerrigan an jener Stelle, wo Antigone zu Ödipus sagt, sie werde ihn über ebenen Grund (*in plana tendis*) und über steile Abhänge (*praerupta*) geleiten.¹⁶ In *Lear* wird diese Äußerung aufgeteilt: Gloucester denkt, der Boden sei eben (*Methinks the ground is even*, IV.6.3), während Edgar darauf besteht, er sei schrecklich steil (*Horrible steep*, IV.6.3). Da zudem bereits im 16. Jahrhundert zweisprachige, d.h. griechisch-lateinische Ausgaben des Sophokles gut zugänglich

¹² Vgl. *Lear* IV.2.8–9: *This shows you are above, / You justicers*, und V.3.175–176: *The dark and vicious place where thee he got / Cost him his eyes*.

¹³ G.W. Knight sagt, *Hiob* und *King Lear* stellen beide die Frage, ob es eine universell gültige Gerechtigkeit gebe (*Wheel of Fire*, S. 191).

¹⁴ Zu den thematischen Entsprechungen vgl. Rosalie L. Colie, "Biblical Echo", D. Aberbach, "The Job Motif in 'King Lear'", *N&Q* 26 (1979), S. 129–132 und Steven Marx, "'Within a Foot of the Extreme Verge': *The Book of Job and King Lear*", in *Sh. and the Bible* (Oxford 2000), S. 59–78. Hannibal Hamlin sieht auch Calvins *Hiob*-Predigten als wichtigen Einfluss: "The Patience of *Lear: King Lear and Job*" in *The Bible in Sh.* (Oxford 2013), S. 305–333. Simon Palfrey, *Poor Tom*, interpretiert Edgar als *Hiob*-Figur (S. 34–44). Vgl. auch Anm. 103 zu *true blank* in I.1.156.

¹⁵ Zur Nähe von *Lear* zum *Buch Kobolet* (*Prediger*; engl. *Ecclesiastes*) vgl. Arthur Kirsch, "Emotional Landscape", S. 156–158.

¹⁶ Zum Kontrast 'eben' oder 'steil' bei Seneca vgl. John Kerrigan, *Originality*, S. 64.

10. Cartoons, Comics, Graphic Novels

Ian Pollock, Cartoon *King Lear* (1984)

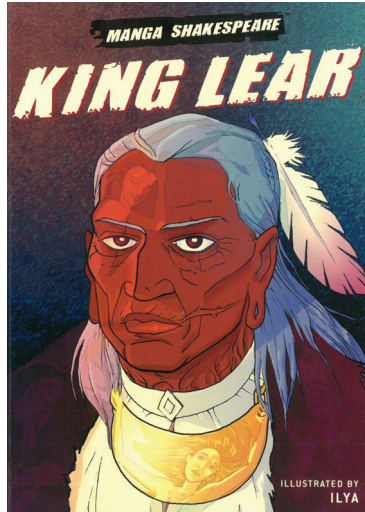
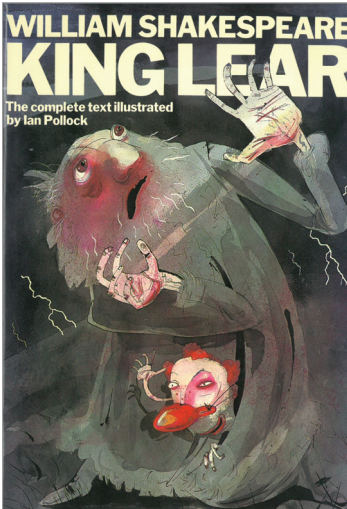
Ilya, Manga *King Lear* (2009)

Comic-Versionen sind durch die Wahl von Figurentypus, Kostümierung und Raumgestaltung einer Bühnenfassung nicht unähnlich, während Perspektivenwechsel und abrupte Übergänge von Vogelperspektive zu rahmenfüllendem Porträt oder bedeutsamem Detail sich dem Film annähern. Solche Variation von visueller und gleichzeitig erzählerischer Distanz erlaubt dem Leser Einblick in Machtgefüge und innere Vorgänge. Ian Pollocks illustrierter *Lear* mit seinem fast integralen Text¹ setzt schon in seiner skurrilen Porträtierung, in seinen Längungen und Stauchungen von Gesichtern, stark interpretierende Akzente. Augen und Münder sind expressiv ohne aufdringlich stereotyp zu wirken; so ist Cordelias Gesicht geradezu unfertig, während ihre beiden Schwestern bereits allzu reif durchblutet erscheinen. Unterschiede im Gebrauch visueller Hinweise zwischen Pollock und Ilya lassen sich gut am Beispiel von zeichnerisch manipulierten Augen veranschaulichen. Pollocks Goneril glänzt während ihrer Liebesrede an den Vater mit roten Herzchen im Auge, während Ilyas Regan meist vertikale Schlangenspupillen aufweist, außer sie lügt gerade: Dann blickt sie durch weißlere Löcher. Pollock ironisiert Heuchelei, während Ilya diese mit konventioneller Bildlichkeit signalisiert. Bei Pollock sind Zeit und Landschaft so vage wie einige seiner Gesichter; besonders zu Beginn vermengen sich archaische Impressionen mit modernistischer Hochhausarchitektur.

Ilyas zeichentechnisch an japanischen Vorbildern geschulte Bebilderung der *Lear*-Geschichte verlegt die Handlung in die Mitte des 18. Jahrhunderts, in die Jahre des Franzosen- und Indianerkriegs (1754–1763) zwischen den englischen und französischen Kolonien mit ihren jeweiligen einheimischen Verbündeten; *Lear* und seine Töchter sind Indianer, Albany und Cornwall englische Kolonialherren, und auch die Franzosen Burgund und Frankreich passen ganz gut in die neue historische Konstellation. Edmunds Mutter war zudem eine schwarze Amerikanerin – eine etwas gewagte Hervorhebung seines Außenseitertums. Allerdings wirkt die Verpflanzung des Geschehens

¹ Sind Sprechblasen zu lang, wird das Bild zur bloßen Kulisse und trägt wenig zur Handlung bei. Pollock gelingt es jedoch gut, den Text gleichmäßig zu verteilen. Vgl. Rocco Versaci, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature* (New York 2007), S. 191.

vor allem visuell; überraschende Einsichten in kulturelle oder geschichtliche Gegebenheiten schafft Ilyas Manga kaum.²



² The Cartoon Shakespeare Series, *King Lear*, illustriert von Ian Pollock (London 1984). Manga Shakespeare, *King Lear*, arrangiert von Richard Appignanesi und illustriert von Ilya (London 2009).

11. *King Lear* in der Bildenden Kunst

Meist konzentrieren sich Bilder zum Theater und Drama auf sofort erkennbare Schlüsselszenen oder besonders bewegende Handlungsmomente. Eine Ausnahme ist Heinrich Füsslis (1741–1825) mysteriöses Bild, manchmal *Fantasie über König Lear* genannt.



Heinrich Füsslis, Ungedeutete Szene [Fantasie über *König Lear*], Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, gemalt ca. 1810–1825

Zwei Frauenfiguren umschlingen sich, die eine steht, die andere kniet beschwörend (vielleicht in inniger Einigkeit) vor ihr. Es handelt sich am ehesten um die bösen Schwestern, obwohl keine der beiden in Shakespeares Drama jemals hinkniet. Knapp sichtbar ist Lear mit seinem weißen Bart. Die Stehende scheint ihn mit ihrem gestreckten Arm anzuklagen, während die Knieende sie vielleicht zu besänftigen sucht. Es handelt sich

um eine rätselhafte, erfundene Szene, deren implizierte eifersüchtige Spannungen möglicherweise vor Beginn des Dramas anzusiedeln sind.¹



William Holman Hunt, *The Hireling Shepherd* (1851). Manchester City Art Gallery. 76.4cm auf 109.5cm.

Ein weiteres außerhalb der Dramenhandlung situiertes Bild stammt von William Holman Hunt (1827–1910), einem Mitglied der Bruderschaft der Präraffaeliten. 1851 malte er *The Hireling Shepherd*, ein äußerst farbenfrohes Bild, in dem ein Schäfer die ihm anvertraute Herde vernachlässigt. Er ist völlig eingenommen von einer jungen Frau mit grünen Äpfeln und einem Lämmlein im Schoß. Hunt selber wies auf die allegorische Bedeutung des Gemäldes und dessen Titel hin. Im biblischen Gleichnis des Johannes-Evangeliums schützt der 'Lohnarbeiter' seine Herde nicht vor dem Wolf, sondern rennt davon. Er ist nicht der Gute Hirte, der sein Leben gibt für seine Schutzbefohlenen. Implizit klagt Hunt hier nachlässige

¹ Horst Oppel interpretiert das Bild als eine Vision Lears in der Gerichtsszene (III.6). Dem König erscheinen die allegorischen Figuren des guten (Cordelia) und des bösen Engels; die stehende Figur 'verschmilzt' dabei das Böse in Goneril und Regan zu einer einzigen Gestalt (*Gerichtsszene*, S. 41). Vgl. auch Oppel 1982, "Sh.s Dramen in der Bildkunst", S. 670–674.

Priester seiner Zeit an. In der King James-Bibel heißt der ‘Lohnarbeiter’ *hireling* (Johannes 10.11–13). Nicht vom Wolf droht in Hunts Gemälde die Gefahr, sondern vom Getreide. Die Schafe streunen ins Kornfeld und fressen die für sie schädlichen Körner; einige Tiere am linken Bildrand sind ihren Blähungen bereits erlegen. Diese Situation kommt in der Handlung des *King Lear* nicht vor, wohl aber in ein paar Liedversen Edgars, auf die Hunt ebenfalls verwies. Edgar fragt während Lears Scheinprozess: “Sleepest or wakest thou, jolly shepherd? / Thy sheep be in the corn” (III.6.38f.).

Hunt visualisierte und interpretierte hier also die scheinbar sinn- und harmlosen Zeilen Edgars und verwandelt sie in eine oberflächlich idyllische, in Wirklichkeit unglückliche Pastoralzene.²

In der Tradition der bildkünstlerischen Umgestaltung des *King Lear* sind solche indirekten Bezüge und Ambiguitäten nicht die Regel. Allerdings bieten sehr viele Bilder eigene Auslegungen der dramatischen Situationen und Figuren. Sie beziehen sich manchmal auf das Theater, manchmal entstammen sie der malerischen Vorstellungskraft; gelegentlich schöpfen sie aus beiden Quellen. Öfters lässt sich eine Wechselwirkung zwischen Bildender Kunst und Kulissenmalerei beobachten.

Die ersten Bilder zu *King Lear* sind Buchillustrationen. Jacob Tonsons von Nicholas Rowe edierte *Shakespeare*-Ausgabe von 1709 zeigte auf ihrer Titelseite (*frontispiece*) einen Kupferstich mit der Sturmszene. Der Maler war François Boitard, der Graveur Elisha Kirkall.



Links: Titelbild zu Rowes *King Lear*-Ausgabe von 1709. British Library.

Rechts Titelbild zu Rowe 1714

² Zu Edgars Zeilen vgl. Anm. 25 zu III.6.41. Zur Deutung von Hunts Gemälde vgl. Judith Bronkhurst, *William Holman Hunt: A Catalogue Raisonné* (New Haven 2006), S. 147–150; Stuart Sillars, *Shakespeare, Time and the Victorians: A Pictorial Exploration* (Cambridge 2012), S. 83–83. Zur Interpretation des *King Lear* als Anti-Pastorale vgl. Mack, *Time*, S. 67.

Der bärtige König ist hutlos und rauft sich die Haare. Am rechten Bildrand steht Edgar mit Stock und Federhut; diese Attribute (der Hut später oft mit Strohhalmen bestückt) begleiten Mad Tom in vielen Bildern der nächsten hundert Jahre. Die den König umrahmenden, etwas steif wirkenden Kent und Gloucester tragen die Hüte, Perücken und Röcke des frühen 18. Jahrhunderts, wie sie auch auf der zeitgenössischen Bühne üblich waren. Es ist wohl Gloucester, der mit seiner Linken auf die schützende Hütte zeigt. Der Narr fehlt, denn die Szene kumuliert mehrere Stellen aus Tates Version von 1681 (vgl. S. 79). Der Himmel über dieser Figurengruppe wird durch gezackte Diagonalblitze, die auch in späteren Sturmdarstellungen häufig vorkommen, zerrissen. Die Gegend gleicht eher einem Bauerngarten und passt weder zu Tates Heide noch zu Shakespeares karger Landschaft, wo es kaum einen Busch gibt (II.4.297). Vieles entstammt somit der Fantasie des Künstlers. Schon für Rowes Edition von 1714 wird Shakespeares Narrenfigur wieder in das Bild mit Edgars Hütte integriert. Der Narr zeigt da spöttisch auf Lear, der im Begriff ist, seine Kleidung abzureißen.

Der Narr ist auch in Francis Haymans (1708–1776) Zeichnung, die vom meisterhaften Hubert Gravelot für Hammers Ausgabe von 1744 gestochen wurde, anwesend. Er wirkt dort zwergenhaft, stützt sich auf Lears Knie und klammert sich an dessen Mantelsaum.³



3

Vgl. *Off, off, you lendings!* (III.4.96). Zu Rowe vgl. James Ogden, "Lear's Blasted Heath", in Ogden und Scouten, Hrsg., *Study to Stage*, S. 135–145; Stuart Sillars, *The Illustrated Shakespeare, 1709-1875* (Cambridge 2008), S. 31-72. Zu Hayman vgl. W.M. Merchant, "Francis Hayman's Illustrations of Shakespeare", *SbQ* 9.2 (1958), S. 141–147, 143, und Marcia Allentuck, "Sir Thomas Hamner Instructs Francis Hayman: An Editor's Notes to his Illustrator (1744)", *SbQ* 27.3 (1976), S. 288–315.

Die Entkleidungsszene wird 1761 von George Romney und 1788 von Benjamin West aufgenommen. Dabei ist Benjamin Wests (1738–1820) klassizistisches Gemälde im Vergleich mit Romneys statischer Komposition von weitaus größerer Dynamik und Dramatik. Lears rechte Armstellung ist teilweise von der Laokoön-Gruppe beeinflusst.⁴



Benjamin West, *King Lear* (1788; Stich von William Sharpe 1793). British Library

In der Mitte des 18. Jahrhunderts holten sich die Maler zusehends prominente Bühnendarsteller ins Atelier. So entstanden nicht nur Schauspielerporträts, sondern auch Studio-Inszenierungen. 1755 schuf Pieter van Bleek (1697–1764) eine auf Tate beruhende Heideszene mit Cordelia und ihrer Dienerin Arante (Mrs. Cibber in the Character of Cordelia).

⁴ Zu Benjamin West vgl. Tiecks Kritik, dem die Figur des Lear als ‘Herkules’ und ‘Gigant’ sehr missfällt (in “Kupferstiche”, S. 32); vgl. Pape und Burwick, *Boydell Gallery*, S. 280; Whitfield, *Illustrating Sh.*, S. 36.



Pieter van Bleeck, *Mrs. Cibber in the Character of Cordelia* (1755) British Museum

Susannah Cibber spielte wiederholt die Rolle der Cordelia an der Seite Garricks und wird in diesem Kupferstich in zeitgenössisch höfischer Kleidung dargestellt, mit feinen Absatzschuhen und auf Taille geschnittenem, langem und prachtvollem Gewand. Wahrscheinlich trat sie in Tates *King Lear* immer in solch üppiger Kostümierung auf. Auf der Suche nach ihrem Vater wird sie von zwei Entführern bedroht, die sie dem Vergewaltiger Edmund zuführen sollen. Diese weichen jedoch vor Edgars drohendem Stock und seinem gemäß Tate teuflischen Aussehen zurück (III.4.20 in Tate). Im Zentrum des Kupferstiches steht freilich nicht der Retter Mad Tom, sondern die Heldin Cordelia, die der Maler so positioniert, als träte sie an die Rampe der Bühne. Das gepflegte Erscheinungsbild der Figuren

steht in sonderbarem Kontrast zur bedrohlichen Situation und zur Gewitterstimmung: Die Frisuren der Damen sind trotz heftigem Wind unverehrt, Edgars Sandalenstroh ist eher ein gediegenes Mode-Accessoire denn ein Zeichen der Not und der Hund, der niemandem zu gehören scheint, wirkt unbeteiligt. Bleecks Cordelia ist eine Heldin mit Stil: Bestürzung zeigt nur ihr verlorener Blick, Bedrohung allenfalls das hinter ihr hoch in die Luft gewirbelte Schleppekleid.⁵



Benjamin Wilson, *Garrick in the Character of King Lear* (1762)
Metropolitan Museum of Art

Garrick war *der* Star auf Englands Bühnen; von 1742 bis 1776 spielte er Lear in seiner durch ihn selber modifizierten Tate-Fassung fast hundert Mal. Ohne ihn wäre Tates Version kaum so erfolgreich geworden. In Benjamin Wilsons (1721–1788) Bild (Gravur von McArdeU 1762) trägt Lear den Krönungsmantel mit Hermelinbesatz, der zur Bühnentradition wurde. Seine Haare sind wie bei beiden anderen Figuren windzerzaust. Auch dies

⁵ Zu van Bleecks Gemälde und Druck s. Christopher Lennox-Boyd et al., Hrsg., *Theatre: the Age of Garrick* (London 1994), S. 11–13.

wird zum Topos der Sturmszenen. Der Narr fehlt. Kent zeigt Mitgefühl und hält den König an dessen linker Hand. Die gebirgige Gewitterlandschaft des Hintergrundes ist menschenleer; der Baumstamm ganz im Vordergrund krachte eben zu Boden, wie die belaubten Äste andeuten. Garricks expressive Gestik, für die er berühmt war, trägt zur diagonalen Gesamtstruktur bei. Weder seine Geste noch sein nach oben gerichteter Blick oder sein Mienenspiel verraten, an wen er sich wendet, ob an Edgar, dessen linke Hand ihn vage grüßt, oder an die Mächte des Sturms. Es ist ebenso unklar, ob er sich fürchtet oder sich den Elementen mutig entgegenstellt. Diese Unbestimmtheit, die schon in Haymans Zeichnung von 1744 angedeutet ist (vgl. oben), sollte vielleicht für den Wahn stehen, den Garrick auf der Bühne zu vermitteln suchte. Er hatte eigens für die Lear-Rolle das Verhalten geisteskranker Patienten studiert.



John Runciman, *King Lear in the Storm* (1767), National Galleries Scotland

In seinem Gemälde *King Lear in the Storm* (1767) gelingt es John Runciman (1744–1769), eine unkonventionelle Sicht der Sturmatmosphäre zu vermitteln. Die Aufwühlung der inneren und äußeren Natur wird im Wüten des Meeres versinnbildlicht. Damit konkretisiert Runciman den Bericht des Gentleman in III.1, Lear befehle dem Meer, die gischtgelockten

KÖNIG LEAR

DIE NAMEN DER AKTEURE

LEAR, König von Britannien¹

GONERIL, Lears älteste Tochter

REGAN, Lears zweite Tochter

CORDELIA, Lears jüngste Tochter²

DER NARR, im Dienste des Königs

DER EARL VON KENT, später als Caius verkleidet

HERZOG VON ALBANY, Gonerils Ehemann

HERZOG VON CORNWALL, Regans Ehemann

OSWALD, Gonerils Haushofmeister

KÖNIG VON FRANKREICH

HERZOG VON BURGUND

DER EARL VON GLOUCESTER³

EDGAR, sein älterer Sohn, später als Mad Tom verkleidet

EDMUND, sein jüngerer, unehelicher Sohn⁴

CURAN, ein Diener Gloucesters

ALTER MANN, einer von Gloucesters Lehensmännern

Ein Arzt (nur im Quartodruck), ein Hauptmann, ein Herold, Ritter, ein Edelmann, Diener, Trompeter, Boten

¹ FOAKES (Arden³) schlägt vor, dass Sh. die Schreibweise *Lear* statt der in allen Quellen üblichen Orthographie *Leir* wählte, um sein Stück schon im Titel vom anonymen Drama *King Leir* abzuheben.

² Manche Kritiker sehen in Cordelias Namen eine Anspielung auf lat. *cor*: 'Herz'; am weitesten geht Mark J. Blechner, der *Cor de lia*: 'Herz von Lear' in den Namen hineinliest ("Incest", S. 317). Es gibt jedoch in *Lear* keine Wortspiele oder implizite Andeutungen auf die Etymologie der Namen, auch nicht auf jenen Cordelias, außer vielleicht in I.1.101 (vgl. dort Anm. 68).

³ *Gloucester* wird in den frühen Drucken oft *Gloster* geschrieben – damit wird die Aussprache des Namens deutlich.

⁴ Die Namen der Söhne Gloucesters sind auffallend ähnlich; selbst von renommierten Kritikern wurden die beiden gelegentlich verwechselt. Es ist nicht abwegig anzunehmen, dass der 'brüderliche' Gleichklang von Sh. gezielt gewählt wurde.

KING LEAR

NAMES OF THE ACTORS

LEAR, King of Britain

GONERIL, Lear's eldest daughter

REGAN, Lear's second daughter

CORDELIA, Lear's youngest daughter

FOOL, attendant on the King

EARL OF KENT, later disguised as Caius

DUKE OF ALBANY, Goneril's husband

DUKE OF CORNWALL, Regan's husband

OSWALD, Goneril's steward

KING OF FRANCE

DUKE OF BURGUNDY

EARL OF GLOUCESTER

EDGAR, his elder son, later disguised as Mad Tom

EDMUND, his younger bastard son

CURAN, servant to Gloucester

OLD MAN, Gloucester's tenant

A Doctor (Quarto only), a Captain, a Herald, Knights, a Gentleman,
Attendants, Trumpeters, Messengers

I.1 *Kent, Gloucester und Edmund treten auf.*

KENT. Ich dachte, der König möge den Herzog von Albany besser als den von Cornwall.

GLOUCESTER. Das schien uns immer so; aber jetzt, wo das Königsreich aufgeteilt wird, ist nicht klar, welchen der Herzöge er mehr schätzt, [5] denn Vor- und Nachteile¹ sind so ausgewogen, dass keines Spitzfindigkeit² des anderen Hälfte vorziehen könnte.³

KENT. Ist dies nicht Euer Sohn,⁴ mein Herr?

GLOUCESTER. Seine Kinderstube, Herr, geht auf mein Konto.⁵ Ich habe ihn schon so oft schamrot anerkannt, dass ich jetzt richtig abgehärtet⁶ bin.

KENT. [10] Ich komme da nicht ganz mit.

GLOUCESTER. Mein Herr, die Mutter dieses jungen Burschen kam ganz gut mit; darauf wurde ihr Bauch rund, und sie hatte, Herr, bereits einen Sohn für ihre Wiege bevor sie einen Gatten für ihr Bett hatte. Riecht Ihr ein Vergehen?⁷

KENT. Ich kann mir das Vergehen nicht ungeschehen wünschen, da sein Ergebnis so trefflich geraten ist.

¹ *qualities*: Sind damit die Qualitäten der Schwiegersöhne Lears oder die Qualitäten der ihnen zugesprochenen Landesteile gemeint? Die Logik des Satzes fordert das zweite; vgl. Calibans chiasmisch strukturierte Rede, in der er bereut, dass er Prospero die guten und schlechten Seiten der Insel gezeigt habe: *then I loved thee/ And showed thee all the qualities o' th' isle./ The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile*: 'damals liebte ich dich, und zeigte dir die wesentlichen Eigenschaften der Insel, die Süßwasserquellen und die Salzbrunnen, dünnen Ort und fruchtbaren' (*Temp.* I.2.336–338). Da Gloucester die Vorzüge und Nachteile der zu vererbenden Reichsteile ähnlich genau abzuwägen weiß wie Caliban seine Insel, ist Gloucester auch im Detail darüber informiert, wer was erbt. Die Variante *equalities* in Q ist tautologisch, denn das Resultat des Wägens wird vorweggenommen.

² *curiosity in neither*: Spitzfindiger Argwohn oder Missgunst, die Albany oder Cornwall packen könnten; vgl. Lears Verwendung von *jealous curiosity*: 'argwöhnische Empfindlichkeit' in I.4.57.

³ *moiety*: Das Wort kommt häufig im Zusammenhang mit Erbteilungen vor, kann jedoch neben 'Hälfte' – wie in der Quelle *Leir*, wo mit *moity* eindeutig das halbe Königreich gemeint ist (Z. 441) – auch 'Drittel' bedeuten. Cordelia wird jedoch hier nicht erwähnt, so dass eine gewisse expositorische Unsicherheit entsteht.

⁴ *this ... son*: Mit *this* zeigt Kent auf Edmund; es bleibt jedoch offen, wie nahe der uneheliche Sohn bei den beiden steht und ob er die Gerüchte über die Reichsteilung und die folgenden saloppen Sprüche seines Vaters über seine außereheliche Zeugung hört. Falls er mithört, oder falls Gloucester ihn sogar bewusst ins Gespräch einbezieht, könnte er – wie schon Coleridge feststellt – leicht seinen Respekt vor dem Vater verlieren und sich seine eigenen Gedanken zur Frage des Erbens machen. Vgl. Anm. 19 zu I.2.17f.

I.1 *Enter Kent, Gloucester and Edmund.*

KENT. I thought the king had more affected the Duke of Albany than Cornwall.

GLOUCESTER. It did always seem so to us, but now, in the division of the kingdom, it appears not which of the dukes he values most, [5] for qualities are so weighed that curiosity in neither can make choice of either's moiety.

KENT. Is not this your son, my lord?

GLOUCESTER. His breeding, sir, hath been at my charge. I have so often blushed to acknowledge him, that now I am brazed to't.

KENT. [10] I cannot conceive you.

GLOUCESTER. Sir, this young fellow's mother could; whereupon she grew round-wombed, and had indeed, sir, a son for her cradle ere she had a husband for her bed. Do you smell a fault?

KENT. I cannot wish the fault undone, the issue of it being so proper.

0 BA *Edmond* F; *Bastard* Q: 'der Bastard'.

4 *Kingdome* F; *kingdoms* Q: 'der Königreiche'.

5 *qualities* F; *equalities* Q: 'gleiche Einheiten'. Vgl. Anm. 1.

⁵ *His breeding ... charge*: 'Zeugung', 'Benehmen' und 'Erziehung' sind mögliche Bedeutungen von *breeding*. Zu 'Erziehung' vgl. *She had her breeding at my father's charge*:: 'Sie wurde auf Kosten meines Vaters aufgezogen' (Bertram in *All's Well* II.3.113 über Helena).

⁶ *blushed ... brazed*: Gloucesters Schamröte ist bildhaft die Kohlenglut, auf der seine Verlegenheit mit der Zeit zu hartem Messing (*brass*) geschmiedet wurde. Für die Bedeutung 'glühendes Metall in die gewünschte Form schmieden' vgl. *Arrow-heads shall be well boiled, brased, and hardened*:: 'Pfeilspitzen sollen gut glühend gemacht, geschmiedet und gehärtet werden' (OED *arrow-head* Beleg 1618). In *Haml.* III.4.37, wo Hamlet hofft, das Herz seiner Mutter sei noch nicht so 'verhärtet' (*brazed*), dass sie nichts mehr empfinde, wird das Wort wie in *Lear* im übertragenen Sinn verwendet. Gloucesters selbsterklärte 'Abgebrühtheit' äußert sich im Folgenden in der Ausschachtung der Doppeldeutigkeit von Kents *conceive*, das als 'schwanger werden' verstanden wird, sowie in der liebevollen Verwendung von Schimpfwörtern für seinen Edmund (Z. 16 *knave* auch 'Schurke' und Z. 19 *whore-son*).

⁷ *smell ... fault*: *Fault* heißt nicht nur 'Fehler', 'Missgeschick', sondern in der Jägersprache auch 'Fährte', manchmal 'verlorene Fährte'. Gleichzeitig spielt Gloucesters Frage spöttisch auf Kents vorheriges *I cannot conceive you* an: 'Könnt Ihr mir der Spur nach folgen?', und ist zudem obszön, denn *fault* ist auch die weibliche Scham; John H. Astington sieht hier eine Vorwegnahme von Lears Ekel vor dem Geruch der Sexualität in IV.6.125–128 ("Fault", S. 332). Zur Jagdmetaphorik von *fault* vgl. zudem Harsnetts *Egregious Impostures*, eine der Quellen Sh.s, in Brownlow, *Devils*, S. 252, sowie DENT D460.

GLOUCESTER. [15] Aber ich habe noch einen Sohn, Herr, einen rechtmäßigen, etwa ein Jahr älter als dieser, der für mich dennoch nicht mehr zählt.⁸ Obwohl dieser Kerl da gar forsch zur Welt kam, bevor man ihn bestellte, war seine Mutter doch schön, seine Zeugung war ein echter Spaß, und der Hurensohn muss anerkannt sein. Kennt Ihr⁹ diesen edlen Herrn, Edmund?

EDMUND. [21] Nein, mein Herr.

GLOUCESTER. Der Graf von Kent. Merk ihn dir in Zukunft als meinen verehrten Freund.

EDMUND. Ich stehe zu Euren Diensten, mein Herr.

KENT. [25] Ich muss Euch lieben und wünsche, Euch näher kennen zu lernen.¹⁰

EDMUND. Herr, ich will mich anstrengen, Euer Vertrauen zu verdienen.

GLOUCESTER. Er ist neun Jahre weg gewesen, und er muss wieder fort.¹¹

Der König kommt.

*Fanfare.*¹² ^QEiner trägt ein Diadem¹³ herein, ^Qdann treten König Lear, Cornwall, Albany, Goneril, Regan, Cordelia und Diener auf.¹⁴

LEAR. Kümmert Ihr Euch um die Herrscher von Frankreich und Burgund, Gloucester.

GLOUCESTER. [30] Jawohl, mein Herr.

^FEr geht ab.^F

⁸ *dearer in my account*: Diese Finanzmetapher nimmt das Anfangsthema des Bevorzugens und der Gleichbehandlung von Kindern wieder auf. Zum Bild der buchhalterischen Liebesbemessung vgl. Portias Rede in *Merch. V. III.2.155–157*.

⁹ *you*: Gloucester redet seinen Sohn Edmund nicht mit dem familiären *thou* sondern mit dem formelleren *you* an, was nach seinen unflätigen Äußerungen überrascht, jedoch darauf hinweisen mag, dass diese nicht für Edmunds Ohren bestimmt waren. In I.2 verwendet auch Edgar im Gespräch mit seinem Halbbruder nicht das vertraulichere *thou*, wohl aber im affektgeladenen Zweikampf in V.3. Zur Verwendung der Anredepronomen vgl. Franz §289 und Finkenstaedt, *You and Thou*.

¹⁰ *sue ... better*: Kents Sprache ist hier wie Edmunds vorangehender Satz formell-höflich; vgl. Sir Andrew Aguecheek: *I desire better acquaintance*: 'Ich möchte mit Euch besser bekannt werden' (*Twel. N. I.3.48*).

¹¹ *out nine years ... again*: Vielleicht dient die Aussage zusätzlich als Aufforderung für Edmund, abzugehen – mit *away* als gestisch untermaltem Signal –, oder der uneheliche Sohn verlässt die Bühne zusammen mit Gloucester (Z. 30); denkbar ist auch, dass er im Folgenden stummer Zeuge der Reichsteilung wird. Seine Außen-seiterstellung wird durch Gloucesters beiläufig Erwähnung seiner Familienferne hervorgehoben, denn *out* heißt 'außer Haus', 'im Ausland'. Was bei Sh. nur andeutungsweise als Fehler erscheint, wird in Norton und Sackvilles *Gorboduc* explizit verurteilt, denn der Ratgeber Eubulus warnt den König davor, seine Söhne von zu Hause fern zu halten, weil sie sich sonst unversehens zu Verrätern entwickeln können: *If planting now your sonnes in furdher partes/You sende them furdher from your present reach,/Lesse shall you know how they them-selves demeane*: 'Wenn Ihr jetzt

GLOUCESTER. [15] But I have a son, sir, by order of law, some year elder than this, who yet is no dearer in my account. Though this knave came something saucily to the world before he was sent for, yet was his mother fair, there was good sport at his making, and the whoreson must be acknowledged. Do you know this noble gentleman, Edmund?

EDMUND. [21] No, my lord.

GLOUCESTER. My lord of Kent. Remember him hereafter as my honourable friend.

EDMUND. My services to your lordship.

KENT. [25] I must love you, and sue to know you better.

EDMUND. Sir, I shall study deserving.

GLOUCESTER. He hath been out nine years, and away he shall again. The king is coming.

Sennet. Enter ^Qone bearing a coronet, then ^QKing Lear, Cornwall, Albany, Goneril, Regan, Cordelia and attendants.

LEAR. Attend the lords of France and Burgundy, Gloucester.

GLOUCESTER. [30] I shall, my lord.

^F*Exit.*^F

28 BA *Sennet ... attendants* F; *Sound a sennet. Enter one bearing a Coronet, then Lear, then the Dukes of Albany, and Cornwall, next Gonorill, Regan, Cordelia, with followers: 'Es ertönt eine Fanfare. Einer trägt ein Diadem herein, dann Lear, dann die Herzoge von Albany und Cornwall, als nächste Goneril, Regan, Cordelia, mit Gefolge'* Q. Vgl. Anm. 13 und 86.

29 *the Lords* F; *my Lords* Q.

30 *my Lord* F; *my Leige* Q: 'mein Lehensherr'.

Eure Söhne in weiter entfernte Gegenden verpflanzt, schickt Ihr sie weiter fort aus Eurem jetzigen Einflussbereich, und noch weniger werdet Ihr wissen, wie sie sich aufführen' (I.2.313–315).

¹² *sennet*: Eine Fanfare, die beim Auftritt der Höchsten im Staate an besonders feierlichen Anlässen ertönt. Der zeremonielle Charakter des folgenden Staatsaktes wird so akustisch untermalt, wobei die Trompetenklänge nicht nur vor dem Auftritt, sondern während seiner gesamten Dauer erschallen. Vgl. Manifold, *Music*, S. 28–30, Shirley, *Off-Stage Sounds*, S. 71–75.

¹³ *coronet*: In der Quarto wird noch vor Lears Auftritt eine kleine Krone oder ein Diadem hereingetragen. Wahrscheinlich ist das *coronet* in Q nicht die Königskrone, sondern nur ein für Cordelia oder ihren zukünftigen Mann bestimmtes Diadem. Es ist nicht sicher, ob Lear in Z. 136 dieses *coronet* oder seine eigene Königskrone zerbricht.

¹⁴ *Sennet ... attendants*: Die angekündigte Reichsteilung und die offene Frage, welchen Schwiegersohn Lear vorzieht, macht die Auftrittsreihenfolge zum Politikum. Sie ist in der Quarto streng hierarchisch nach Rang und Seniorität geordnet, wobei Albany und Cornwall vielleicht auch gleichzeitig und nebeneinander auftreten. In F dagegen tritt Cornwall – mit der jüngeren Regan verheiratet – vor Albany auf, und er wird von Lear auch zuerst angesprochen (Z. 36).

LEAR. [31] Unterdessen wollen wir unser geheimes Vorhaben¹⁵ bekanntgeben. ^FGebt mir^F die Karte¹⁶ da. Wisst, dass wir¹⁷ unser Königreich in drei Teile geteilt haben;¹⁸ und wir sind fest entschlossen,¹⁹ alle Sorgen und Verpflichtungen²⁰ von unserem Alter abzuschütteln,²¹ [35] um sie jüngeren Kräften zu übertragen,²² ^Fwährend wir von der Bürde befreit dem Tode entgegenkriechen.²³ Unser Schwiegersohn

¹⁵ *darker purpose*: Damit meint Lear offenbar die kommende Liebesprüfung, über die er seine Untertanen noch *in the dark* gelassen hat, so dass sie ihn nicht verstehen können. Das Wort *dark* kann ‘schwer zu verstehen’, ‘unklar’ bedeuten: Vgl. *Hys woordes be so dark and so intriked of purpose withoute any dependence or order*: ‘Seine Worte sind so dunkel und so vertrackt in ihrer Intention, ohne Zusammenhang oder Ordnung’ (OED s.v. *dependence* 2b, Beleg 1535). Die unheilvollen Implikationen von *darker* werden von den Darstellern Lears manchmal übertrieben, als kokettiere der König mit seinen ‘finsternen Gedanken’, als verweise er mit dem unechten Komparativ *darker* implizit auf *lighter purposes* (vgl. Franz § 217b und *Rich. III*, V.3.3: *My heart is ten times lighter than my looks*: ‘Mein Herz ist zehnmal leichter als es aussieht’.).

¹⁶ *map*: In *1 Hen. IV*, III.1 dient den streitsüchtigen Rebellen Mortimer, Glendower und Hotspur ebenfalls eine Landkarte als Requisit, mit dessen Hilfe die Aufteilung von England in drei gleiche Teile visuell und gestisch veranschaulicht wird. Verrat, Betrug und Täuschung – nicht unbedingt Präzision – wurden offenbar mit der neuen kartographischen Kunst verknüpft; Marshall McLuhan war einer der ersten, der betonte, wie fremd Landkarten den Zeitgenossen noch waren und dass die Karte in *Lear* das Motiv der Blindheit, die in der Überbewertung des Sehsinns gründet, einführt (*Gutenberg Galaxy*, S. 14). Die Größe der Landkarte ist in modernen Bühnen- und Videoversionen oft beträchtlich: sie vermag teilweise die ganze Bühne zu füllen oder wird im neuen Globe wie ein Wandteppich vom Balkon heruntergelassen. Die Situation auf Sh.s Bühne ist nicht genau rekonstruierbar, doch kann Hotspurs Aussage in *1 Hen. IV*, III.1.4f. einen Hinweis geben: *A plague upon it! I have forgot the map*: ‘Zum Teufel! Ich habe die Karte vergessen’. Worauf Glendower antwortet: *No, here it is*. Riesig kann sie nicht sein.

¹⁷ *Know that we*: Die Wendung ist formell und leitet eine offizielle Bekanntmachung ein; vgl. *Know that* als Eröffnung der Ankündigung, die Römer hätten Titus Andronicus zum Kaiser gewählt (*Tit. A.* I.1.20). Zum öffentlichen Stil gehört auch die Verwendung des *pluralis majestatis*.

¹⁸ *divided in three our kingdom*: Die Erben wissen vielleicht schon von der Drittelung, sind aber gespannt auf den genauen Verteilungsmodus. Ob das Komma nach *three* in Q eine Kunstpause andeutet, muss offen bleiben. Das Motiv der Reichsteilung ist für den zeitgenössischen Zuschauer im noch wenig gefestigten Nationalstaat negativ belastet, zumal die Bibel davor warnte (*Matthäus* 12.25: *Euery kingdome deuided against it selfe, is brought to nought*: ‘Jedes Reich, das in sich gespalten ist, wird verwüstet’) und Dramen wie *Gorboduc* die Folgen der Teilung der Macht drastisch geschildert hatten.

¹⁹ *fast intent*: Lears Sprache markiert hier, zusammen mit der impliziten Gestik von *shake* (Z. 34) sowie mit *constant will* (Z. 38) eine Entschlossenheit, die überhaupt nicht zu einem selbstmitleidig zum Tode Hinkriechenden (Z. 36) passen will. Qs

- LEAR. [31] Meantime we shall express our darker purpose.
^FGive me^F the map there. Know^F that^F we have divided
 In three our kingdom; and 'tis our fast intent
 To shake all cares and business from our age,
 35 Conferring them on younger strengths,^F while we
 Unburdened crawl toward death. Our son of Cornwall,

31 *purpose* F; *purposes* Q: 'Absichten'.

32 *Give me the Map there. Know, that we* F; *The map there; know we* Q.

33 *fast intent* F; *first intent* Q: 'primärer Entschluss', 'Hauptentscheid'. Vgl. Anm. 19.

34 *from our Age* F; *of [= off] our state* Q: 'von unserer Machtstellung weg'.

35 *Conferring ... strengths* F; *Confirming them on yonger years* Q: 'sie jüngeren Jahrgängen zuzusichern'.

35–40 *while we Unburthen'd ... prevented now* F; nicht in Q.

first intent nimmt das mit *three* eingeführte Denken in Zahlen auf, ohne es jedoch weiter zu entwickeln.

²⁰ *cares and business*: Vgl. *overcome and tormented with worldly cares, and onerous business*: 'überwältigt und gequält von weltlichen Sorgen und belastenden Aufgaben' in Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy* (1621), 1.2.4.7 (S. 372).

²¹ *shake ... age*: Lear versucht wohl ein Bild wilder Kraft zu evozieren, wie Patroclus, der Achill auffordert, seine Verliebtheit abzuschütteln, den 'Cupido wie einen Taupfropfen aus einer Löwenmähne in die Luft zu schleudern' (*like a dew-drop from the lion's mane, / Be shook to air.*; *Tr. and Cr.* III.3.224f.). Mit *shake*, *cares* und *age* mahnt Lears Wortwahl jedoch unwillkürlich an das Alterszittern.

²² *Conferring ... strengths*: Zur Variante *Confirming* in Q vgl. Richard Plantagenet, Vater des späteren Richard III., der sich von Heinrich VI. frech die Krone garantieren läßt: *Confirm the crown to me and to mine heirs / And thou shalt reign in quiet while thou liv'st*: 'Überschreib die Krone mir und meinen Erben und du sollst in Ruhe herrschen so lange du lebst' (*3 Hen. VI.* I.1.172f.). Die Präposition *on* in Abhängigkeit von *confirm* ist zwar im OED sonst nirgends belegt, kommt jedoch in Z. 78 gleich wieder vor.

²³ *crawl*: Lear verwendet die Metapher zwar melodramatisch, aber ironisch: Sein Ton soll insgesamt den Eindruck der Stärke vermitteln. Dennoch erinnert ein kriechender König an den schwachen Richard II., der tatsächlich auf der Erde herumkriecht und mit diesem grotesken Bild den Beginn seiner Abdankung unbewusst ankündigt (*Rich. II.* III.2.), wie auch an Macbeths ironische Todesverachtung in seinem Wort *Creeps* (V.5.20). Für das Gesundheitsargument in Lears Abdankung vgl. Arostus' Rat an den König in Norton und Sackvilles *Gorboduc*: *For cares of kynges that rule – as you have ruled – / For publike wealth and not for private ioye / Do wast mannes hfy, and hasten crooked age / With furrowed face and with enfeebled lymmes / To draw on creepynge death a swifter pace*: 'Denn die Sorgen der Könige, die regieren – wie Ihr regiert habt – nämlich für das öffentliche Wohl und nicht zum eigenen Vergnügen, verschleiß den Menschen Leben und treiben das gebeugte Alter mit seinem furchigem Gesicht und geschwächten Gliedern dazu, den kriechenden Tod noch geschwinder herbeizuziehen' (I.2.101–105).

I.1

Die Sonne, die Mondgöttin Hekate, alle Gestirne, Apollo und Jupiter beschwört Lear in seinem Wutausbruch, nach dem sich alles ändert. Auf die Treuegelübde eines Vasallen beruft sich der König bei seinem Bannspruch gegen den treuen Kent, der ihn als seinen Lehensherrn anspricht. Lears Glaube an die Macht der Himmelskörper und an römische Götter ist anachronistisch, denn er wird hier verknüpft mit einer späteren Zeit, einer feudalistischen Staatsordnung. Damit wird auf eine hybride Welt verwiesen, die vielleicht am ehesten in die Phase der Konsolidierung nach den Umbrüchen der Völkerwanderung und dem Untergang des Weströmischen Reiches passt. Ein Bewusstsein von historischer Nähe zu vergangenen Umwälzungen findet sich jedoch in *King Lear* nicht. Vielmehr wird zunächst auf bewährte politische Strukturen und Strategien verwiesen. So betont Kent seine weit zurückreichende Loyalität, die er im Dienste seines Schutzherrn bewiesen habe. Selbst das materialistische Denken des Burgunderfürsten, der eine Heirat mit Cordelia vor allem vom Gesichtspunkt territorialer Ausdehnung betrachtet, zeugt von der Tradition dynastischen Denkens. Das Chaos in *King Lear* liegt nicht in der Vergangenheit, es kommt erst.

Politische Veränderungen, wenn auch im Voraus geplante, werden bereits im Eröffnungsdialog angekündigt, als Gloucester Kent die Lage schildert und eine unparteiische Reichsteilung voraussagt. Keine Seite werde bevorzugt, obwohl der König ursprünglich den Herzog von Albany besser zu mögen schien.¹ Auf Kents Bedenken, die Teilung könnte ungerecht verlaufen, verweist das Verb *affected* (Z. 1), das die politisch disruptive Kraft ungleicher Zuneigung evoziert. Seine Befürchtung bewahrheitet sich, doch Lears Sympathien für den einen oder anderen Herzog sind für das Desaster irrelevant.² Wer die Lear-Geschichte nicht schon kennt, wird zudem durch Gloucesters Aussagen irritiert oder getäuscht, denn nicht nur sind sie teilweise schwierig zu verstehen – obwohl in umgangssprachlicher Prosa und in komischem Ton gehalten –, sie suggerieren auch eine Zweiteilung des Reiches. Vorgesehen ist jedoch eine Dreiteilung – der Anspruch Cordelias ist offenbar für Gloucester und Kent so selbstverständlich, dass sie ihn nicht

¹ Später wird klar, dass Lear mit dieser Wertschätzung solide Menschenkenntnis beweist.

² Auch im weiteren Verlauf des Dramas wird wiederholt auf Differenzen zwischen Albany und Cornwall hingewiesen; es sind jedoch falsche Fährten ohne Einfluss auf die Handlung. Vgl. Stephen Booth, *Indefinition*, S. 56.

erwähnen – oder Lear behielt ihre Berücksichtigung für sich. Jedenfalls wird ein nicht bereits eingeweihtes Publikum ungenau informiert. Auch Cordelias Schwestern und deren Namen bleiben ungenannt, als hinge die Größe des Erbteils allein von der Beliebtheit ihrer Ehemänner beim König ab. Dies wird im folgenden Liebeswettbewerb Lügen gestraft.

Desinformation als Teil der dramatischen Exposition ist ungewöhnlich, denn sie schafft Unsicherheit. Shakespeares Dramenanfänge schaffen üblicherweise einen Bezugsrahmen, der hilft, sich im Kommenden zu orientieren.³ Dies trifft hier nicht ganz zu. Symptomatisch für die auktoriale Verwirrungsstrategie ist das Wort *moiety*, das eine Hälfte wie auch ein Drittel bedeuten kann (Z. 7). Ebenso irritierend ist die Einführung des unehelichen Edmund als eine Figur, die – kaum wurde sie formell mit Namen und informell als leidenschaftlich gezeugtes Kind vorgestellt – wieder aus der Handlung verschwinden soll: *away he shall again* (Z. 27). Das geschieht natürlich nicht. Tatsächlich abwesend ist freilich während Lears Staatsakt der rededreudige Gloucester. Dies hat vielleicht dramaturgische Gründe, denn wäre er Zeuge des königlichen Jähzorns, erschiene seine eigene Überreaktion in I.2 weniger glaubwürdig, weil er sich an Lears Ausbruch als schlechtes Beispiel hätte erinnern können.

Konstellationen mit zwei Figuren werden in der ersten Szene systematisch durch ironische Brechung in Frage gestellt. So gesellt sich bereits im dramatischen Auftakt⁴ zum politischen Zwiegespräch der zwei Earls als Dritter Edmund, worauf der Dialog plötzlich ins sehr Private und scheinbar Unpolitische abgeleitet. Andererseits rührt das in lockerem Ton vorgetragene Geständnis des Ehebruchs an wichtige Themen des Dramas, nämlich das Verhältnis von Vater und Kind und die Fragen der Bevorzugung und der Anerkennung des Nachwuchses.⁵ Eine weitere Doppelung wird erweitert, wenn zu den zwei offiziellen Freiern, dem Herzog von Burgund und dem König von Frankreich, unerwartet und unpassend plötzlich Lear stößt, nämlich als er sagt: *I loved her most, and thought to set my rest / On her kind nursery* (Z. 120–121). Ebenso steht den zwei verheirateten und macht-

³ Peter Holland, "Openings", S. 17.

⁴ Zu diesem Terminus vgl. Ernst Theodor Sehr, *Auftakt*, besonders S. 186–188.

⁵ Stanley Cavell interpretiert Gloucesters etwas bemühte Scherze über die Zeugung des unehelichen Edmund als Zeichen dafür, dass er sich schämt und ihn deshalb gleich wieder loswerden will. Die englische Aristokratie schickte allerdings damals mit Ausnahme des Erstgeborenen ihre (ehelichen) Söhne bereits sehr jung zu anderen Adelsfamilien oder in auswärtige Schulen – offenbar ohne große Schamgefühle (vgl. Cavell, "Avoidance of Love", S. 277; Lawrence Stone, *Crisis*, S. 270–271).

gierigen Schwestern die dritte entgegen. Dabei scheinen Goneril und Regan zunächst Verbündete zu sein, doch Cordelias Enterbung macht die beiden ihrerseits zu Rivalinnen, wie im vorsichtig taktierenden Schlussgespräch bereits angedeutet wird.

Gezielte Verunsicherung steckt ebenfalls in des Königs geheimnisvollen Worten *darker purpose* (Z. 31), zumal nie deutlich wird, was er genau damit meint.⁶ Immerhin ist seine folgende Ansage klar genug: Er will die Staatsgeschäfte abgeben und das Reich dritteln – wie genau bleibt zunächst offen. Die Schenkung der Ländereien müssen sich die Töchter verdienen. Diese Aufgabe wird meist ‘Liebesprüfung’ (*love test*) genannt, sie ist jedoch eher eine Rhetorikprüfung.⁷ Zwei Wörter umreißen die Bewertungskriterien: *nature* und *merit* (Z. 49). Die ‘natürliche Liebe’ zum Vater muss sich ihren ‘Wert’ im sprachlichen Können, das er als Schiedsrichter beurteilen wird, ‘verdienen’. Lear initiiert und inszeniert also ein Stück im Stück, einen Redewettbewerb, ein Sprachspiel.

Oft wird behauptet, die Heuchelei der bösen Schwestern sei offensichtlich. Dies erscheint insofern voreilig, als Goneril und Regan für ihre geschliffenen Verse einfach ihre ganze Sprachkunst aufbieten, wie ihnen aufgetragen wurde. Gonerils Rede basiert auf dem Topos der Unsagbarkeit, d.h., es fehlen ihr zwar die Worte zur Beschreibung ihrer Liebe, sie findet aber für ihre Wortlosigkeit sehr eloquente Umschreibungen. Regan kontert mit dem Topos der Überbietung. Sie sagt, die Schwester rede ihr zwar aus dem Herzen, sie selber übertrumpfe aber Gonerils Liebe, denn ihre eigene, im übrigen sehr erotische, gelte einzig und allein ihm, dem Vater. Björn Quiring sieht in Gonerils Rede die sublime Transzendenz eines lyrischen Minnedienstes, der sich jenseits jeglicher konkreten Liebeshandlung, außer im gegenwärtigen – allerdings inzestuösen – Sprechakt, positioniert, während Regan der Implikatur dieses Sprechakts den Sprachschleier abreißt und die dahinter steckende Körperlichkeit entblößt.⁸

⁶ Am einleuchtendsten scheint die Erklärung, dass der Liebestest insgeheim bezweckt, den älteren Schwestern schmackhaft zu machen, dass Cordelia den schönsten Teil des Reiches erbt.

⁷ Werner Habichts Wort ist ‘Töchterbefragung’; vgl. seinen Aufsatz “Gefahr”. Sigurd Burckhardt nennt die Liebesprüfung einen Dichterwettstreit (*poetry contest*; vgl. “Quality of Nothing”, S. 239).

⁸ Die beiden Topoi werden in Ernst Robert Curtius besprochen; vgl. *Europäische Literatur*, S. 168–174. Anne Barton verfolgt die Dominanz des Unsagbarkeits-Topos in *Lear*; sie sieht Cordelias Schweigen, ihre Unfähigkeit ihre Liebe auszudrücken, als ironische Spiegelung der Rhetorik ihrer Schwestern (“Limits of Language”, S. 24). Vgl. Frank Kermodé, *Language*, S. 185, und Björn Quiring, *Fluch*, S. 191.

Gail Kern Paster argumentiert ebenfalls mit der Körperlichkeit der verwendeten Rhetorik: Die Heuchelei sei in die Körpermetaphorik eingeschrieben und deshalb auch sprachlich als verlogene Unterwürfigkeit erkennbar. Paster sucht induktiv zu beweisen, dass Kents satirische Zeichnung des schleimigen Oswald als einer jener Hofschranzen, die jede Zuckung der Herrschaften wahrnehmen und imitieren (II.2.63–68), auch in Gonerils und Regans Reden steckt. Wenn Goneril sagt, ihre Vaterliebe sei ihr teurer als ihr Augenlicht und verunmögliche ihr, richtig zu atmen und zu sprechen, opfert sie ihre körperliche Unversehrtheit dem Willen des Vaters. Solche Verleugnung lebensnotwendiger Organfunktionen sei in ihrer physischen Unmöglichkeit ein deutliches Zeichen der Falschheit. Cordelias Weigerung, ihr Herz in den Mund zu pressen (Z. 87–88), distanzieren sich genau von solcher Selbstverstümmelung.⁹ Zweifellos ist die Hyperbolik der beiden Schwestern grotesk, was sich auf der Bühne vielleicht allzu leicht ins Lächerliche wenden lässt.

Dem häufig geäußerten moralisierenden Vorwurf, die Reden Gonerils und Regans seien von materialistischem Denken geprägt, ist zu entgegnen, dass Wörter wie *dear*, *rich*, *rare* oder *worth* in der Liebeslyrik nicht nur sehr häufig, sondern auch positiv konnotiert sind. Terence Hawkes argumentiert jedoch, dass noch zur Shakespeare-Zeit das Verb *love*, abgeleitet vom altenglischen *lofian*, auch ‘den Wert einschätzen’ oder ‘den Preis bestimmen’ bedeuten konnte. Er erachtet deshalb besonders die übersteigerten Liebesbeteuerungen Gonerils als Spiel mit der Doppelbedeutung des Wortes *love* zwischen ‘Liebe’ und ‘Selbsteinschätzung ihres Wertes, ihres Preises’.¹⁰ Zusätzlich konnten die überspannten Beteuerungen der zwei Schwestern für die Zeitgenossen als Parodie der sprachlichen Strategien von Queen Elizabeth I verstanden werden. Man hatte wohl drei Jahre nach ihrem Tod noch nicht vergessen, wie die Königin Emotionen als Machtmittel nutzte, mit ihren Höflingen exzessiv flirtete und diese ständig zu noch verstiegeneren Liebesbezeugungen nötigte.¹¹

Cordelia nimmt den Unsagbarkeitstopos wörtlich und hält keine Liebesrede. Ganz stumm ist sie allerdings nicht. Sie spricht vorerst zweimal beiseite und äußert mit diesen *asides* jeweils einen kurzen Kommentar zu den Reden ihrer Rivalinnen. Die Konvention des Beiseitesprechens erlaubt es ihr, ihre Meinung offen auszudrücken. Die anderen Figuren auf der Bühne halten sich an die Fiktion, dass sie Cordelias Worte nicht hören,

⁹ Gail Kern Paster, “Weather”, S. 208–211.

¹⁰ Terence Hawkes, “‘Love’ in *King Lear*”.

¹¹ Vgl. William Dodd, “Impossible Worlds”, S. 481.

obwohl diese natürlich deutlich vernehmbar sind.¹² Wie Wolfgang Riehle ausführt, empört sich in der anonymen Quelle *King Lear* Cordella beim Beiseitesprechen explizit über die Heuchelei der Schwestern. Shakespeares Cordelia hingegen beschreibt besorgt ihr eigenes Dilemma und ist gleichzeitig ironisch. In *King Lear* zeigt sie also mit dem Finger auf die Schwestern, in *King Lear* auf ihr Inneres. Wenn sie fragt: *What shall Cordelia speak?* (Z. 58), wird ihre Verwendung der dritten Person manchmal als Zeichen distanzierter Überheblichkeit oder der unschuldigen Kindlichkeit interpretiert. Es ist freilich denkbar, dass man sich vorstellen muss, wie sie sich mental ins eingeforderte Rollenspiel versetzt und sich davon distanziert: „Was könnte die vom Vater mit Namen Aufgerufene sagen?“ Ihre Antwort auf diese Vereinnahmung und Zumutung lautet: Sie wolle lieben und schweigen.

William Dodd weist darauf hin, dass für die Identifizierung der Figur eine einmalige Nennung genügt hätte; sie erwähnt ihren eigenen Namen jedoch gleich zweimal. Mit dieser Wiederholung werde sie ins Zentrum gerückt.¹³ Cordelia teilt hier mit Hamlet die Besonderheit, dass sie sich mit einem *aside* ins Stück einführt.¹⁴ Beide Figuren distanzieren sich dabei von ihrer Umgebung und nehmen so den Status von Außenseitern ein. Für die

¹² Allerdings zeigt Robert Weimann, wie Sh. das Beiseitesprechen dramaturgisch insofern verfeinerte, als ein *aside* von anderen Figuren zwar nicht gehört, aber doch ‘aufgefangen’ wird; dieses sozusagen unbewusste Verstehen äußert sich in *Hamlet*. in sprachspielerischen Echos. Solche verbale Wirkungen sind jedoch bei Lear nicht festzustellen; denkbar wären allenfalls mimische Reaktionen anderer Figuren, z.B. bei Kent (*Tradition des Volkstheaters*, S. 397).

¹³ Vgl. Wolfgang Riehle, *Beiseitesprechen*, S. 68–71, und William Dodd, “Impossible Worlds”, S. 491–492. Riehle betont Cordelias Stolz: “[sie] richtet die Frage, was zu tun sei, an sich selbst in der dritten Person. Diese zweifellos ungewöhnliche Redeform ist keineswegs als eine ans Publikum gerichtete rhetorische Frage, auf die sie die Antwort selbst gibt, zu verstehen. Denn wenn bei Shakespeare Personen für eine Aussage über sich selbst diese Redeform wählen, sind sie meist von stolzem Selbstgefühl erfüllt, was sich sehr deutlich an *Julius Caesar* beobachten läßt: *Caesar should be a beast without a heart, / If he should stay at home to-day for fear. / No, Caesar shall not*” (II.2.42–44). Zu den vielfältigen dramaturgischen Funktionen des *aside* vgl. Weimann, *Tradition des Volkstheaters*, S. 396–397. Vgl. auch Ruth Lunney, “Speaking to the Audience: Direct Address in the Plays of Marlowe and His Contemporaries”, in Sarah K. Scott und M.L. Stapleton, *Christopher Marlowe the Craftsman: Lives, Stage, and Page* (Farnham 2010), S. 109–122. Zu Cordelias Ironie und Sprachkritik vgl. Z. 74 und dort Anm. 50.

¹⁴ Vgl. *Hamlet*. I.2.65: *A little more than kin, and less than kind*: ‘Ein wenig mehr als verwandt, aber weniger als zugetan / von Natur aus verbunden’. Vgl. Charlotte Ehrh, *Sprachstil*, S. 183–184.

Sympathie lenkung¹⁵ ist deshalb die Frage nicht unerheblich, ob Cordelia näher beim Publikum steht als der ganze Hofstaat, denn wer näher steht, sticht unweigerlich hervor. J.L. Styan schlägt vor, dass Cordelia nicht nur das Gesicht zum Publikum wendet, sondern sich auch von der Hofgesellschaft fort zum Bühnenrand hin bewegt. Jedenfalls erregt allein schon die Unvermitteltheit ihrer beiden *asides* Aufmerksamkeit.¹⁶ Ihre im Foliotext geänderten Worte *speak* (Z. 58) und *ponderous* (Z. 74) machen ihre beiden *asides* sprachkritisch und ironisch, denn *speak* ist ein Echo der väterlichen Aufforderung an Goneril (Z. 50), und *ponderous* parodiert die Hyperbolik ihrer Schwestern (Z. 73). Signal ihrer öffentlichen Rebellion ist jedoch ihr Wort *nothing*, das – im Foliotext – gleich fünfmal dicht hintereinander erscheint (Z. 83–85) und danach leitmotivisch das ganze Stück durchzieht. Mit der Wortwiederholung erscheint hier zum ersten Mal ein Stilmittel, das sich immer wieder findet.¹⁷

Das ‘Nichts’ der Cordelia – eines der Schlüsselwörter des Dramas – wurde sowohl in seiner Wirkung als Sprechakt im Rahmen der Reichsteilung wie auch in seiner dramaturgischen Ausstrahlung auf die ganze Tragödie reichlich diskutiert. Wie viele andere Kritiker erkannte William Empson das Echo-Potenzial des Worts. Wenn zum Beispiel im Foliodruck der König (im Quartodruck ist es Kent) den Narren tadelt, was er da sage, sei gar nichts, worauf dieser zunächst den König dazu bringt, sein

¹⁵ Der Begriff wurde in Werner Habicht und Ina Schabert, Hrsg., *Sympathie lenkung*, systematisch behandelt. Er bezeichnet viel mehr als eine Skalierung zwischen Anbetung und Hass oder zwischen identifikatorischer Nähe und Distanz, denn gemeint ist die auktoriale Lenkungsstrategie der historisch und kulturell variablen Rezipientenhaltung zu Einzelfiguren, Figurenkonstellationen, Völkern, Lokalitäten, Handlungen oder Sprache. Die Manipulation des Publikums durch erotische Anziehung gehört ebenso dazu wie Appelle an den Humor, an das Mitgefühl oder die Abscheu, an den Gerechtigkeitssinn, den Respekt für Würde, Ehre und gesellschaftliche Normen oder an deren Verachtung. Zu den Lenkungsstrategien gehört z.B. die Darstellung der Reaktion anderer Figuren (Kent protestiert gegen Cordelias Enterbung) oder das Hervorheben von Kontrasten (sehr deutlich bei Cordelia und ihren Schwestern).

¹⁶ Vgl. J.L. Styan, “Actor”, S. 56 und 61, sowie *Stagecraft*, S. 90. Zum Sympathiepotenzial eines *aside* vgl. Norbert Greiner, Jörg Hasler et al., *Einführung ins Drama*, Bd. 2, S. 141; Carol Rutter beschreibt den Sympathieverlust, den Cordelia in Peter Brooks Verfilmung durch das Streichen ihrer beiden *asides* erfährt (“Eel Pie”, S. 184).

¹⁷ Vgl. die Wiederholung und Variierung von *base* in I.2.10, von *nothing* in I.2.31–35, und das fünfmalige *never* in V.3.314. Für weitere Beispiele vgl. Harley Granville-Barker, *Prefaces*, S. 281–282.

formelhaftes “aus nichts wird nichts” zu wiederholen¹⁸ und ihm dann vorrechnet, was sein Land ihm jetzt an Zinsen abwerfe, nämlich gar nichts, sieht Empson das ironische Nachwirken des Cordelia-Wortes (I.4.108–113).¹⁹

Für die Bühne machte Herbert Blau in seiner San Francisco-Inszenierung (1961) die Idee des ‘Nichts’ zum Kern seiner Gesamtkonzeption. Edgar erfuhr in seiner Verkleidungsszene, wie es sich anfühlt ein Nichts zu sein, wie auch die Schrumpfung des königlichen Gefolges ihren Lauf nahm, bis keiner mehr da war. Zudem überwältigte in Blaus Aufführung den wahn-sinnigen König ein Gefühl des Nichts, und Cordelias Vergebung und Hilfe hatte keine Ursache, sie geschah von selbst, so wie ihr ursprüngliches *nothing* ganz aus dem Nichts zu kommen schien.²⁰ William Elton nennt *nothing* einen ironischen Refrain, der das Stück durchzieht: Goneril und Regans neuer Besitz führt zu nichts; Cordelia, die am Anfang nichts mehr hat, gleicht dem Lear des Endes, der alles verlor; selbst das Universum, auf dessen Götter er sich verließ, entpuppt sich als nichtig.²¹ An die Konzeption der zwei Körper des Königs – zentrales Thema in *Richard II* – erinnert Northrop Frye: Ein toter König ist immer noch ein König, doch wer sein göttlich verliehenes Königtum (*kingship*) verliert, wird zum Nichts. Ähnlich wendet sich Reginald Foakes gegen die Reichsteilung: Sie sei im Kontext der englischen Renaissance unmöglich und illegal, denn das Land sei unveräußerlicher Teil des göttlichen Königskörpers. Es ist also wohl allzu anachronistisch, wenn man Lears Plan als Vorwegnahme der konstitutionellen Monarchie, wie sie 1688 eingeführt wurde, bezeichnet.²²

Nothing in seinem unmittelbaren Kontext bedeutet gemäß Nicholas Brooke nicht nur, dass Cordelia nichts sagen kann, sondern sie beleidigt Lears Schilderung der Reichtümer seines Landes, das er zu verschenken im Begriff ist, denn ihr Wort kontrastiert mit Lears *opulent*, mit dem er sie zu einer schönen Rede motivieren will (Z. 82). Ihr *nothing* ist ein Schlag ins Gesicht von Lears Großzügigkeit.²³ Ebenfalls nicht in seiner Echowirkung, sondern in seinem unmittelbaren Effekt, betrachtet Geoffrey Hartman das Schlüsselwort: Lear erwarte den Segen seiner Tochter und erhalte ihren

¹⁸ Diese sprachliche Reminiszenz, die der Narr provoziert, deutet darauf hin, dass dieser bei der Reichsteilungsszene anwesend war.

¹⁹ William Empson, *Seven Types*, S. 67–68.

²⁰ Vgl. die Schilderung in Maynard Mack, *King Lear in Our Time*, S. 37.

²¹ William R. Elton, *Gods*, S. 179.

²² Northrop Frye, “King Lear”, S. 109; R.A. Foakes, “Monarch”, S. 278–280.

²³ Nicholas Brooke, *King Lear*, S. 19–20.