

AUS DER FORSCHUNG

DIE ZWEI FASSUNGEN VON SHAKESPEARES *KING LEAR*:
ZUM NEUEN VERHÄLTNIS
VON TEXTKRITIK UND LITERATURKRITIK

VON

KLAUS BARTENSCHLAGER UND HANS WALTER GABLER

Die neue, von der Oxford University Press veranstaltete Gesamtausgabe der Werke Shakespeares¹ enthält zwei edierte Texte des *King Lear*, "The History of King Lear" und "The Tragedy of King Lear". Damit hat die in den 70er Jahren neu angefachte Auseinandersetzung mit der Werkgestalt dieser Tragödie einen vorläufigen Abschluß gefunden. Plötzlich will eine zweihundertjährige Editions-geschichte als ein Holzweg erscheinen, und der Schritt zurück hinter die seit dem 18. Jahrhundert herrschende Herausgeber-tradition als ein wissenschaftlicher Fortschritt.

I

Dieser Wandel in der Editionspraxis des *King Lear* ist von weit über den Einzelfall hinausreichender Bedeutung. Alles andere als zufällig trug eine Antrittsvorlesung im Jahre 1974 an der Universität Augsburg den Titel "Die Krise der Shakespeare-Edition".² Der Literaturwissenschaftler Jürgen Schäfer wies auf, daß die Shakespeare-Edition als Spezialwissenschaft innerhalb der verschiedenen Disziplinen der Shakespeareforschung an Grenzen gestoßen war, zu deren Überwindung die Wege durch die aus der Disziplin selbst entwickelte Methodik nicht mehr offensichtlich vorgezeichnet waren. Mit der

¹ William Shakespeare, *The Complete Works* [Modernised]; und: *The Complete Works, Original-Spelling Edition*, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor (Oxford, 1986). Nach der *Original-Spelling Edition* wird hier zitiert.

² Jürgen Schäfer, *Die Krise der Shakespeare-Edition*. Schriften der Philosophischen Fachbereiche der Universität Augsburg, 2 (München, 1975).

beim Washingtoner World Shakespeare Congress (1976) einsetzenden Diskussion zu *King Lear* rückte die Krise ins allgemeine Bewußtsein. Die Debatte um mögliche oder gar notwendige Neuansätze in der Shakespeare-Textkritik wurde zum vielleicht spannendsten Kapitel in der Shakespeareforschung des letzten Jahrzehnts.

Paradoxerweise geriet gerade jener Bereich der Shakespeare-Philologie in Erschütterung, der mit einem extrem hoch angesetzten Anspruch auf Wissenschaftlichkeit — auf *scientific method* im englischen Wortsinn von *science* — die Gesicherheit und Beständigkeit ihrer Ergebnisse zu begründen gesucht hatte.³ Dieses Bemühen seinerseits war der Versuch gewesen, die Editorik aus der Beliebigkeit einer noch im Geschmäckertum verhafteten Literaturbetrachtung zu lösen. Darin war es wiederum Teil einer Entwicklung, die im frühen 20. Jahrhundert zur Herausbildung einer Literaturgeschichtsschreibung von größtmöglicher Wertungsfreiheit einerseits und zu einer Literaturwissenschaft als letztlich ahistorischer Kunstwissenschaft andererseits führte. Die Polarisierung von *scholarship* und *criticism* war hier vorgezeichnet, die schließlich in der Ära des *New Criticism* vor allem in Amerika vollzogen wurde, wobei dem (*literary*) *criticism* gegenüber *scholarship*, der Hilfswissenschaft, deutlich der höhere Rang eingeräumt wurde.

In solcher Situation konnte sich die Textkritik nicht ins Ahistorische hinüberretten, denn gerade sie gründet ja auf das Unmittelbarste in der Überlieferung, auf das historische Dokument. Urteilsfrei im Sinne einer rein beschreibenden historischen Literaturwissenschaft konnte sie gleichfalls nicht existieren, denn spätestens für die Entscheidungen, wie sie die aus der Textkritik resultierende Konstitution eines kritischen Textes erfordert, benötigt sie Urteilskategorien. Dabei allerdings galt es, editorische Entscheidungen konsequent, ja radikal aus der Subjektivität des Geschmacks und der allfälligen individuellen Präferenzen des einzelnen Editors herauszulösen. Der Weg, dies zu erreichen, führte über die Rückbindung der editorischen Entscheidung an den editorisch relevanten Entscheidungsgegenstand. Dieser wäre zu definieren als der Text in der Situation und den Bedingungen seiner Überlieferung. Bei Shakespeare hieße das, in einem Fall, das frühest nachweisbare Erscheinen eines Stücks in der Sammelausgabe der Dramen von 1623, gegenüber, in

³ Siehe z. B. W. W. Greg, "Bibliography — A Retrospect", in *The Bibliographical Society 1892—1942. Studies in Retrospect* (London, 1949). Der im gleichen Werk enthaltene Beitrag von F. P. Wilson, "Shakespeare and the 'New Bibliography'" ist postum revidiert und annotiert von Helen Gardner nochmals herausgegeben worden und 1970 als Buch bei der Clarendon Press erschienen.

einem anderen Fall, der Erstüberlieferung in einem Einzeldruck. Mit der Rückbindung editorischer Entscheidungen an den Text in den Dokumenten, in denen er zuerst greifbar wird, löste man absichtsvoll die Bindung zu einer als inadäquat empfundenen literarkritischen Urteilsbildung. Daß man sich damit zugleich der Dringlichkeit einer steten Korrespondenz mit einer methodisch und theoretisch fortschreitenden Literaturkritik entthob, sollte erst spät als Nachteil und Defizit offenbar werden.

Die Rückbindung an die frühen Textdokumente wurde ihrerseits aber erst dadurch möglich, daß man diese nun nicht mehr lediglich historisch beschrieb, sondern sie in ihrer Historizität analysierte. Die methodische Grundlage hierfür schuf eine eigentlich naheliegende Verknüpfung von Textkritik und Buchkunde — *textual criticism* und *bibliography* — die aber in umfassender Konsequenz und subtilem Raffinement der Untersuchungsverfahren und Problemlösungen so doch nur in England und Amerika vollzogen wurde. Vor allem auf dem Felde einer *analytical bibliography* vermeinte man, naturwissenschaftliche Methodik erfolgreich simulieren zu können. Bücher waren physische Gegenstände, und ihr Druckvorgang ließ sich, vermeintlich, minutiös rekonstruieren. Die in den Büchern enthaltenen Texte bildeten somit zuallererst Folgen von schwarzen Zeichen auf weißem Papier. Zur Bestimmung von Überlieferungszusammenhängen aus der vergleichenden Analyse ihrer Identitäten oder Unterschiede erschien es als ein anzustrebendes Ideal, von der Sinnhaltigkeit dieser Zeichen und Zeichenfolgen abzusehen. Die Objektivierung von Text in Büchern war ins Extrem getrieben. Wo editorische Entscheidungen zu fällen, Lesarten anzunehmen oder zurückzuweisen waren, geschah dies auf der Basis einer Modellbildung in der sogenannten *editorial hypothesis*, zu deren Erstellung der buchkundliche Befund bis aufs letzte ausgereizt wurde, ehe eine literarkritisch-ästhetische Urteilsbildung in Betracht kam. Die erwähnte Polarisierung von *criticism* und *scholarship* tat hier ein übriges zu einer regelrechten Abschottung einer buchkundlich gegründeten Textkritik und Editorik gegenüber der Literaturkritik. Die Textkritik, besonders in Amerika, zog sich auf die Buchkunde zurück, die vom Hilfsverfahren zum Kernbereich der Editorik, vor allem der Shakespeare-Editorik, ausgebaut wurde, und deren überlegene Objektivierbarkeit ihr Schutzschild, wenn nicht gar ihre Angriffswaffe gegen die Hegemonie eines wie auch immer eingesetzten, jedenfalls aber subjektiven *criticism* darstellte.

Die hier beschriebene, im Zug der Verwissenschaftlichung der Editionswissenschaften erfolgte Dissoziation von Textkritik und Literaturkritik ist kei-

ner der Philologien im 20. Jahrhundert fremd geblieben, wenn sie auch in den einzelnen Alt- oder Neuphilologien etwas unterschiedlich zu begründen wäre und sich unterschiedlich ausgewirkt hat. Insgesamt trat sie ein in der Folge der Umbrüche und Neuorientierungen in der Literaturwissenschaft zu Beginn und im Verlauf des Jahrhunderts. Die Shakespeare-Textkritik bildet nur die besondere Ausprägung, die sie im anglo-amerikanischen Bereich erfuhr. Ihre erwähnte Krise erweist sich gerade als eine Folge dieser Dissoziation, die fast einem Versuch gleichkam, die Textkritik von der Literaturwissenschaft abzukoppeln.

Der Eintritt in das Stadium der Krise war ablesbar an Zurücknahmen in der Axiomatik; um die vermeintliche naturwissenschaftliche Präzision der *bibliography* wurde es still. Es erwies sich als weitgehend illusorisch, von der Sinnträchtigkeit der schwarzen Zeichen auf weißem Papier abzusehen, und die in Büchern analysierbaren Spuren etwa von Setz- und Druckabläufen verwiesen eben nicht auf rein mechanische und so quasi objektiv faßbare Sachverhalte, sondern auf menschliche Handlungen und damit auf geschichtliche, in komplexe Geschehniskonstellationen und soziale Bedingtheiten eingebundene Vorgänge. Diese aber sind, wenn überhaupt, nicht allgemein formalistisch oder im Modell, sondern allenfalls kritisch faßbar.

Modellbildung in der Textkritik ist natürlich nicht erst eine Errungenschaft der buchkundlichen Methode. Sie gehört etwa in der Stemmatis, wie sie vor allem die alphilologische Textkritik betreibt, zur Strategie der Analyse und Argumentation. Den Schlußstein im Gebäude eines Stemmas bildet der sogenannte Archetyp — ein verlorenes, aber aus der Analyse der Identitäten und Varianzen zwischen bezeugten Texten anzusetzendes und womöglich rekonstruierbares Manuskript, von dem die erhaltenen Manuskripte logischerweise alle abstammen müssen. Daß Archetyp und Original identisch wären, kann zumeist nicht angenommen werden. In den weiten Zeiträumen vor der Erfindung des Buchdrucks ist mit einer oft jahrhundertelangen gänzlich unbezeugten Überlieferung vor einer jeweils frühest erhaltenen Textdokumentation zu rechnen. In diese Leerräume versucht man sich wenigstens bis zum Archetyp hin zurückzutasten.

Den Textverhältnissen bei antiken oder auch mittelalterlichen Texten entspricht für Shakespeares Werke, daß alle Originalhandschriften verloren und nur Ableitungen von ihnen, in je unterschiedlicher Entfernung vom Original, und nun, in der Ära Gutenbergs, in Drucken auf uns gekommen sind. Doch sind, verglichen etwa mit dem Fall eines Cicero-Texts, die Entfernungen nicht lächerlich kurz? Eine Druckvorlage; davor — oder identisch mit ihr —

ein Bühnenmanuskript (*prompt-book*) oder eine Reinschrift; und davor — wenn nicht gar wunderbarerweise selbst schon als Druckvorlage — die *foul papers*, das originale Entwurfsmanuskript Shakespeares? Die Vorstellung ist aufregend, zumal wenn der Textgestalt nach unterschiedliche Erstbelegungen die Verheißung bergen, daß sie, nur richtig zueinander in Bezug gesetzt, nun nicht lediglich einen Archetyp, sondern gar das Original, Shakespeares Ur-Text, enthüllen.⁴

Das stemmatische Denkmodell hatte bereits innerhalb der vor-buchkundlichen Shakespeare-Textkritik eine Tradition. Denn die Ahnherren der Shakespeare-Edition im 18. Jahrhundert — sie waren unter den ersten, die überhaupt volkssprachliche Texte edierten — hatten ihr Handwerk bei den Herausgebern klassischer Texte abgeschaut. Schon aufgrund dieser ihrer frühesten Herleitung war die Shakespeare-Textkritik stark überlieferungsbezogen, und in der buchkundlichen Methode perfektionierte sie diese Ausrichtung. Die typischen Shakespeareschen Textsituationen ließen es lange nicht dringlich erscheinen, manche Prämisse, die noch aus vor-buchkundlicher Zeit herrührte, zu hinterfragen, gar auf alternative Denkansätze zu sinnen und etwa Textkritik entstehungsbezogen zu begreifen, auf die Genese von Werk und Text ausgerichtet, wie es für die moderne germanistische Editions-wissenschaft charakteristisch ist.

II

Defizite im (literar-)kritischen Gehalt ihres Verfahrens wie im Bedenken ihrer Prämissen führten zur Krise der buchkundlichen Shakespeare-Textkritik. Ihre Hermetik wurde aufgebrochen, als 1976 die Diskussion um den Text oder vielmehr die Texte von *King Lear* einsetzte. Die Problematik des *Lear*-Textes resultiert bekanntlich aus den zwei stark divergierenden frühen Drucken. Die erste Ausgabe im Quartformat (Q1, 1608) ist ein schlechter Druck mit zahlreichen fragwürdigen Lesungen, erratischer Interpunktion und wirrer Wiedergabe des Shakespeareschen Verses.⁵ Folio-*Lear* (F1, 1623) ist der zweite maßgebliche Quellentext der Tragödie, in vieler Hinsicht ein

⁴ R. B. McKerrow, "The Elizabethan Printer and Dramatic Manuscripts", *The Library*, 4th series, 12 (1931), 253—275 ist hierzu der bahnbrechende Aufsatz; siehe jedoch auch F. P. Wilson (Anm. 3) und Fredson Bowers, *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists* (Philadelphia, 1955), Kap. 1.

⁵ Q2 ist ein Nachdruck von 1619, der sowohl Korrekturen als auch neue Fehler enthält und keine eigene Autorität beanspruchen kann.

sorgfältigeres Druckerzeugnis, das viele Fehler in Q1 korrigiert, besser interpunktiert und vor allem den Vers annähernd korrekt wiedergibt. Allerdings weist F-*Lear* über diese Verbesserungen hinaus auch zahlreiche Varianten, z. B. andere grammatische Formen, Wörter, Zuschreibungen von Repliken, Zusätze und Lücken, auf. Jeder der beiden Quellentexte enthält Wörter, Zeilen, ganze Passagen, Q sogar eine ganze Szene, die im anderen jeweils fehlen. Die Textdivergenz läßt mindestens zwei Deutungen zu: Entweder stellt jeder der beiden Drucke einen Shakespeareschen Originaltext dar, oder sie sind unterschiedlich verderbte Ableitungen eines hinter ihnen stehenden, archetypischen Original-*Lear*. Die Shakespeare-Editoren der Vergangenheit haben sich durchwegs für die zweite Deutung entschieden. Als erster ergänzte Pope den F-Text mit nur in Q zu findenden Passagen, und seither ist es, vor allem durch die Autorität E. Malones, durchgesetzter Brauch, *King Lear* als eine Konflation der beiden Frühdrucke zu edieren, als eine Rekonstruktion des angenommenen "Ur-*Lear*" von Shakespeares Hand.⁶

Für F-*Lear* wurde aufgrund der Striche meist eine unautorisierte Einrichtung fürs Theater als Vorlage angenommen. Wegen seiner sorgfältigeren Drucklegung wurde ihm aber bei der editorischen Zusammenführung in der Regel die größere Nähe zu Shakespeares Original zugestanden. Über Q-*Lear* dagegen gingen und gehen die Meinungen weit auseinander. Die Auffassungen über das zugrundeliegende Manuskript schwanken zwischen Shakespeares *foul papers* und einer im Theater entstandenen illegitimen Nachschrift. Was Vollständigkeit und Genauigkeit des Wortlauts angeht, steht Q-*Lear* jedoch weit über den eigentlichen *Bad Quartos*. Frühe Herausgeber schätzten ihn durchaus hoch ein, und noch A. Pollard zählte ihn zu den guten Quartdrucken, ehe E. K. Chambers ihn zur Gedächtnisrekonstruktion degradierte und W. W. Greg und G. I. Duthie ihm trotz der gewichtigen Gegenargumente M. Dorans und A. Walkers folgten. Ausgaben, die Q die größere Autorität zusprachen, blieben die Ausnahme.⁷

Was das Verhältnis der beiden Quellentexte zueinander angeht, so befließigte sich die Textkritik, wie immer sie die Hypothesen zu den Einzeltexten bildete,

⁶ Zusammenfassungen der wichtigsten Positionen zu den *Lear*-Texten von Dr. Johnson bis in die jüngste Vergangenheit finden sich bei S. Urkowitz, *Shakespeare's Revision of 'King Lear'* (Princeton, 1980), S. 3—13 und bei S. Wells, "The Once and Future *King Lear*", in *The Division of the Kingdoms*, ed. G. Taylor & M. Warren (Oxford, 1983), S. 1—22. Die Diskussion im 19. Jahrhundert ist referiert in H. H. Furness' *New Variorum Edition* (New York, 1880), S. 360—373.

⁷ Eine solche Ausnahme ist M. R. Ripleys *Lear*-Ausgabe in der Reihe des *New Temple Shakespeare* (London, 1935).

bis vor kurzem — also auch noch in der Ära der analytischen Buchkunde — fast ausnahmslos, die Theorie eines Archetyps, eines "eigentlichen" Originals, zu erhärten. Dennoch ist ein minderheitliches Unbehagen an der Konflation der beiden Quellentexte so alt wie diese selbst. Schon Dr. Johnson faßte die Möglichkeit ins Auge, daß *F-Lear* das Ergebnis einer Revision der Tragödie durch Shakespeare selbst sei. Zu den wenigen Nachfolgern im 19. Jahrhundert gehört vor allem Richard Koppel, der in Auseinandersetzung mit Nicolaus Delius die bis vor wenigen Jahren ausführlichste Argumentation für die Revisionsthese lieferte.⁸ Ein Theatermann wie H. Granville-Barker und textkritische Forscher wie M. Doran und A. Walker glaubten an F als eine revidierte Form des Stückes.

Gerade der Fall M. Dorans zeigt die Macht einer vorherrschenden wissenschaftlichen Meinung. W. W. Greg brachte sie dazu, ihre in den frühen dreißiger Jahren veröffentlichte Hypothese zu Q- und *F-Lear* als zwei Autorfassungen zu widerrufen und für ihre Beobachtungen an den Texten stattdessen Deutungen anzubieten, die der *communis opinio* entsprachen. Noch in den sechziger Jahren verhalte E. A. J. Honigmanns Plädoyer für die Möglichkeit Shakespearescher Revisionen in einigen seiner Stücke⁹ weitgehend ungehört. Herausgeber folgten dieser These nur in Ausnahmefällen. Der Viktorianer Charles Knight druckte konsequent den F-Text und setzte alle Q-Ergänzungen in Klammern, und als einziger moderner Herausgeber folgte A. Harbage dem gleichen Prinzip.¹⁰ Die zweihundertjährige Interpretationsgeschichte der Tragödie baut auf dem konflationierten, dem edierten Text auf. Der Anstoß für die jüngste Entwicklung der Forschung, die die traditionellen Thesen zur Verderbtheit des "Ur-*Lear*" aus den Angeln hob und in der radikalen Praxis der Herausgabe zweier *Lear*-Stücke endete, kam von außen. Und es zeugt vom Ausmaß der oben beschriebenen Dissoziation, daß dieses "Außen" in der Literaturkritik zu orten ist, welche der Textkritik den edierten "Ur-*Lear*" nicht mehr abnehmen wollte. Genauer gesagt, kam der Widerspruch aus der jüngeren, spezifisch theaterorientierten Shakespearekritik. In seinem Vortrag beim World Shakespeare Congress 1976 hatte Michael Warren eine je Fassung schlüssige, variante Zeichnung der Charaktere Albany

⁸ N. Delius, "Über den ursprünglichen Text des *King Lear*", *Shakespeare Jahrbuch*, 10 (1875), 50—74; R. Koppel, *Textkritische Studien über Shakespeares "Richard III." und "King Lear"* (Dresden, 1877).

⁹ *The Stability of Shakespeare's Text* (Lincoln, Neb., 1965).

¹⁰ Charles Knight (ed.), *The Pictorial Edition of the Works of Shakespeare*, Bd. 6 (London, 1843); Alfred Harbage (ed.), *The Complete Pelican Shakespeare* (London, 1969).

und Edgar herausinterpretiert. G. Taylor analysierte daraufhin unterschiedliche Verlaufs- und Sinnstrukturen hinsichtlich des politischen Motivkomplexes Krieg und Bürgerkrieg. Und S. Urkowitz wies die dramatisch-theatermäßigen Schwächen des edierten *King Lear* auf und stellte den Q- und F-Text als je in sich stimmige Theaterfassungen dar. Alsbald erscheinende buchanalytische Studien präzisierten die dort zugrundegelegte undifferenzierte Hypothese zum Text und legten den Grund für textkritisch besser fundierte weitere literarische variantenkritische Studien. Eine vorläufige Summe der Argumentation für die Revisionsthese stellt die Sammlung von Originalaufsätzen mehrerer Autoren dar, die unter dem Titel *The Division of the Kingdoms* die *Lear*-Frage konzertiert literarkritisch und textkritisch einkreisen.¹¹

Grundlegend ist die Wiederaufwertung von Q. Generell wird seine wie auch immer zu konstruierende Nähe zu einem Shakespeareschen Manuskript postuliert. Auch wenn man für *Q-Lear* die Zahl der üblichen Fehler auf dem Weg vom Manuskript zum Buch besonders hoch veranschlagt, bleibt eine zu große Zahl von Varianten zwischen den beiden Texten, die nicht plausibel als fehlerhafte Version ihrer jeweiligen F-Alternative erklärt werden können. Und für die reziproke Annahme, die zahlreichen Varianten seien das für elisabethanische Dramendrucke übliche Maß weit überschreitende Fehlleistungen der die F produzierenden Druckerei Isaac Jaggards, gibt es aufgrund druck- und buchtechnischer Untersuchungen ebensowenig Anlaß.¹² Die Ursachen können nur in der jeweiligen Druckvorlage liegen. Der minuziöse Vergleich der alten Drucke erlaubt den Schluß, daß die Druckvorlage für F auf der Basis eines Q1-Exemplars erstellt wurde. Und damit wird die F-Fassung als eine nach dem Druck von Q1 — also nach 1608 — angefertigte Überarbeitung erkennbar. Zugleich bedeutet dies eine beträchtliche Aufwertung von Q1. Denn wer immer in Shakespeares Truppe das F zugrundeliegende Ma-

¹¹ Michael J. Warren, "Quarto and Folio *King Lear* and the Interpretation of Albany and Edgar", in *Shakespeare, Pattern of Excelling Nature*, ed. David Bevington & Jay L. Halio (Newark, Del., 1978), S. 95—107; Gary Taylor, "The War in *King Lear*", *Shakespeare Survey*, 33 (1980), 27—34; Steven Urkowitz, *Shakespeare's Revision of 'King Lear'*; P. W. K. Stone, *The Textual History of King Lear* (London, 1980); T. H. Howard-Hill, "The Problem of Manuscript Copy for Folio *King Lear*", *The Library*, 6 (1982), 1—24; Gary Taylor, "The Folio Copy for *Hamlet, King Lear, and Othello*", *Shakespeare Quarterly*, 34 (1983), 44—61; G. Taylor & M. Warren (eds.), *The Division of the Kingdoms* (Oxford, 1983).

¹² Vgl. bes. Paul Werstine, "Folio Editors, Folio Compositors, and the Folio Text of *King Lear*", in *The Division of the Kingdoms*, S. 247—312.

nuskript redigierte, er hielt Q1 für eine ausreichend zuverlässige Basis und nicht für eine so illegitime und verderbte Version des Stückes, wie es einige moderne Herausgeber von ihm behaupten.

Die Ergebnisse der buchkundlichen Untersuchungen der Quellentexte sind, wenn auch kein objektiver Beweis für die Revisionshypothese, so doch mit ihr vereinbar, und sie entkräften, so will es scheinen, die bisherigen Thesen zu einem verderbten "Ur-Lear". So stärken sie die textkritische Basis der literarästhetischen Untersuchungen der Varianten von Q- und F-Lear, denen die eigentliche Beweislast für die Revision und insbesondere deren Urheberschaft zufällt.

Die Methode¹³ besteht darin, zunächst jede Fassung für sich, in ihrer jeweiligen ästhetisch-strukturellen Schlüssigkeit zu lesen und erst dann die Varianten als mögliche Revisionen zu interpretieren. Es geht darum, Varianten nicht mehr isoliert, sondern "makroskopisch" im funktionalen Zusammenhang der einzelnen Fassung und vor allem im Verein mehrerer funktional gleichgerichteter Varianten zu sehen. Die überzeugenden Arbeitshypothesen sind: (a) Je schlüssiger die varianten Passagen des jeweiligen Quellentextes in sich sind, um so geringer ist die Wahrscheinlichkeit, daß die Abweichung ihre Ursache in der Verderbtheit eines gemeinsamen Vorgängers hat. (b) Der Verdacht auf Verderbtheit muß um so geringer sein, je mehr eine Variante in einem funktionalen Zusammenhang mit einer oder mehreren anderen Varianten steht; denn ein solcher interpretierbarer Zusammenhang deutet auf eine zielbewußte Revision.¹⁴ Ohne Zweifel stellt interpretatorische Spitzfindigkeit in diesem Verfahren eine gewisse Gefahr dar, und manche wirklich verderbte Stelle mag in den letzten Jahren als zielgerichtete Revision gedeutet

¹³ Eine ausführliche Diskussion der Methode bietet Randall McLeod, "Gon. No more, the text is foolish", ebd., S. 153—193.

¹⁴ Das *Jahrbuch* der Deutschen Shakespeare Gesellschaft mag der Ort sein, an Richard Koppel zu erinnern, der von den jüngeren Forschern nicht in ihre Ahnentafel aufgenommen wurde, der aber in seiner Studie zu den beiden *Lear*- Fassungen sowohl diese methodischen Grundprinzipien als auch zahlreiche Detailergebnisse vorwegnimmt. So arbeitet er immer wieder die Schlüssigkeit der einzelnen Fassung heraus, interpretiert die Varianten dramaturgisch und ästhetisch und erkennt die Wichtigkeit des Studiums von Variantenverbänden, so etwa wenn ihn seine Beobachtungen zu der Veränderung Regans und Gonerils in F zu der Erkenntnis führen: "So können wir wiederholt, hier in Streichungen, dort in Zusätzen dieselben künstlerischen Gesichtspunkte erkennen, ein nicht unerhebliches Argument für des Dichters Antheil an diesen Bearbeitungen." (*Textkritische Studien*, S. 85.)

worden sein.¹⁵ Aber gerade hier sind die neuen textkritischen Forschungen geeignet, den Überschwang zu bremsen. Und die Anzahl von so offensichtlich in einem funktionalen Zusammenhang stehenden Varianten, die nicht plausibel als Korruptelen erklärbar sind, ist so groß, daß man sich ihrer Überzeugungskraft kaum entziehen kann und an die modernen konflatierten Ausgaben der Tragödie als bestmögliche Annäherung an Shakespeares Original nicht mehr zu glauben vermag.

III

Für eine konkrete textbezogene Veranschaulichung der Diskussion eignet sich besonders die Eröffnungsszene. Sie erscheint in den Frühdrucken in stark unterschiedlicher Form. (Vgl. die Paralleltex te S. 174—177.) Die Rede, mit der Lear die Reichsteilung einleitet, ist schon verschiedentlich Gegenstand der Untersuchung gewesen, einmal um die Veränderung der Rolle des Königs zu beschreiben, ein andermal um die intensive Revision des Anfangs im Rahmen der im Verlauf des Stücks sehr schwankenden Häufigkeit und Art der Varianz als typische Strategie einer Autorenrevision zu plausibilisieren.¹⁶

F weist unter anderem andere grammatische Formen und zahlreiche alternative Form- und Inhaltswörter auf. Am auffälligsten sind freilich die Zusätze von insgesamt nicht weniger als sieben Zeilen zu den fünfzehn Zeilen der Q. Der allzuschnell en Erklärung der "Lücken" in Q als Mängel einer Gedächtnisrekonstruktion ist die Frage entgegenzuhalten, warum ein *reporter* ausge rechnet die erste Rede Lears so gründlich vergessen haben sollte. Die genaue Analyse macht die Hypothese unwahrscheinlich. Q für sich gelesen ist nicht lückenhaft und könnte so gespielt werden, wenn auch die Reichsteilung, allein mit dem — allerdings von *Henry VI* bis zum *Tempest* immer wieder auftauchenden — Wunsch nach Befreiung von der Last des Regierens motiviert, noch voraussetzungsloser und unverantwortlicher erscheint als in der F-Version. Vor allem aber ist es die Art der Einbindung der nur in F vorhandenen Zeilen, ihre Funktionalität und ihr deutlicher Zusammenhang mit anderen Varianten, was den Gedanken an eine Revision unabwendbar macht.

¹⁵ Besonders Urkowitz ist kritisierbar, wo er — sozusagen noch altmodisch — isolierte Detailvarianten gelegentlich überinterpretiert, ohne ausreichende textkritische Vorarbeit, die ihn hätte prüfen lassen, ob nicht andere Ursachen als Revision für eine Variante in Anschlag zu bringen sind.

¹⁶ Vgl. bes. Thomas Clayton und Mac D. P. Jackson in *The Division of the Kingdoms*, S. 125 f. und 332 ff.

Allein die den F-Zusatz Z.41—46 umgebenden Veränderungen und die Überlänge von 14 Silben der Z.46 weisen die Zeilen als nachträglichen Einschub aus. Betrachten wir die Hinzufügungen selbst, so lassen sich im wesentlichen drei Funktionen erkennen: Die Klärung der Bühnensituation, die Verdeutlichung der berüchtigt knappen Motivation für Lears Handeln und die Neueinführung oder Verstärkung von Motiven, die später im Stück relevant werden und ins Zentrum jeder *Lear*-Deutung führen.

Mit den Anreden an "Our son of *Cornwal*,/And you our no lesse louing Sonne of *Albany*" (Z.42/3) — die beiden erscheinen in Q zunächst nur in der Bühnenanweisung — und mit der Nennung der Töchter wird die Reichsteilung als Erbvorgang erklärt, und die wichtigsten Figuren des Szenenbeginns werden für den Zuschauer frühzeitig identifiziert. Lears Motivation wird modifiziert durch die Intensivierung des individuellen Motivs der Schwäche des Alters bzw. der Stärke der Jugend: F ersetzt "state" und "yeares" durch "Age" und "strengths" und fügt hinzu: "while we/Vnburthen'd crawl toward death." (Z.40—42). Neu hinzu kommt ebenfalls die politische Motivation, "that future strife/May be preuented now" (Z.45/6), die zugleich Lears Bemühung um Gerechtigkeit zum Ausdruck bringt.

Neben solch expositorischen Funktionen überraschen bei genauerem Hinsehen vor allem die vorausdeutenden Funktionen der F-Varianten. Lears Betonung seines "fast intent" in F (Z.39) gegenüber "first intent" in Q verstärkt im Verein mit der Hinzufügung von "We haue this houre a constant will" (Z.44) Lears Entschlossenheit. Zusammen mit der F-Hinzufügung "I am firme" (Z.246) antizipiert dies einen Zug, der im Bösen als verblendete Unnachgiebigkeit, im Guten als unerschütterliche Geduld seinen Charakter prägt und in ironischer Wendung in seiner zuerst von den Töchtern behaupteten, dann seiner realen *infirmitie* gespiegelt wird. Auch Lears Wunsch nach Gerechtigkeit und Sicherung des Friedens wird sich angesichts seiner offensichtlichen Bevorzugung Cordelias und der folgenden Ereignisse bald als dramatische Ironie erweisen.

Das neue emblematische Bild des kriechenden Alters weist voraus auf die Mensch-Tier-Opposition, die das Stück durchzieht, und der F-Einschub

Since now we will diuest vs both of Rule,
interest of Territory, Cares of State (Z.50/1)

kompensiert nicht nur die zuvor durch die Revision "state" zu "Age" erfolgte Abschwächung des Motivs der Sorgen des Herrschers, sondern führt das Bild des Ertrags der Ländereien ein, auf das der Narr sarkastisch zurückkom-

The Historie of King Lear (Q)

*Enter one bearing a Coronet, then Lear, then the
Dukes of Albany, and Cornwell, next Gonorill,
Regan, Cordelia, with followers*

LEAR

Attend my Lords of France and Burgundy, *Gloster*.GLOSTER I shall my Leige. *[Exit]*

LEAR

Meane time we will expresse our darker purposes,
The map there; know we haue diuided
In three, our kingdome; and tis our first intent,
40 To shake all cares and busines of our state,
Confirming them on yonger yeares,

The two great Princes *France* and *Burgundy*,
Great ryuals in our youngest daughters loue,
Long in our Court haue made their amorous soiourne,
And here are to be answerd, tell me my daughters,

Which of you shall we say doth loue vs most,
That we our largest bountie may extend,
Where merit doth most challenge it,
Gonorill our eldest borne, speake first?

GONORILL

Sir I do loue you more then words can weild the
50 matter,
Dearer then eye-sight, space or libertie,
Beyond what can be valued rich or rare,
No lesse then life; with grace, health, beautie, honour,
As much as child ere loued, or father friend,
A loue that makes breath poore, and speech vnable,
Beyond all manner of so much I loue you.

CORDELIA (*aside*)What shall *Cordelia* doe, loue and be silent.LEAR (*to Gonorill*)

Of al these bounds, euen from this line to this,

The Tragedie of King Lear (F)

*Enter King Lear, Cornwall, Albany, Gonerill,
Regan, Cordelia, and attendants*

LEAR

Attend the Lords of France & Burgundy, Gloster.

GLOUSTER I shall, my Lord. *Exit*

LEAR

Meane time we shal expresse our darker purpose.

Giue me the Map there. Know, that we haue diuided

In three our Kingdome: and 'tis our fast intent,

40 To shake all Cares and Businesse from our Age,

Conferring them on yonger strengths, while we

Vnburthen'd crawle toward death. Our son of *Cornwal*,

And you our no lesse louing Sonne of *Albany*,

We haue this houre a constant will to publish

Our daughters seuerall Dowes, that future strife

May be preuented now. The Princes, *France & Burgundy*,

Great Riuals in our yongest daughters loue,

Long in our Court, haue made their amorous

soiourne,

And heere are to be answer'd. Tell me my daughters

50 (Since now we will diuest vs both of Rule,

Interest of Territory, Cares of State)

Which of you shall we say doth loue vs most,

That we, our largest bountie may extend

Where Nature doth with merit challenge. *Gonerill*,

Our eldest borne, speake first.

GONERILL

Sir, I loue you more then words can weild y^e matter,

Deerer then eye-sight, space, and libertie,

Beyond what can be valewed, rich or rare,

No lesse then life, with grace, health, beauty, honor:

60 As much as Childe ere lou'd, or Father found.

A loue that makes breath poore, and speech vnable,

Beyond all manner of so much I loue you.

CORDELIA (*aside*)

What shall *Cordelia* speake? Loue, and be silent.

LEAR (*to Gonerill*)

Of all these bounds euen from this Line, to this,

Q

60 With shady forrests, and wide skirted meades,
 We make thee Lady, to thine and *Albanies* issue,
 Be this perpetuall, what saies our second daughter?
 Our deereest *Regan*, wife to *Cornwell*, speake?

REGAN Sir I am made
 Of the selfe same mettall that my sister is,
 And prize me at her worth in my true heart
 I find she names my very deed of loue,
 Onely she came short, that I professe
 My selfe an enemie to all other ioyes,
 Which the most precious square of sence possesses,
 70 And find I am alone felicitate,
 In your deere highnes loue.

CORDELIA (*aside*) Then poore *Cord*.
 And yet not so, since I am sure my loues
 More richer then my tongue.

LEAR (*to Regan*)
 To thee and thine hereditarie euer
 Remaine this ample third of our faire kingdome,
 No lesse in space, validity, and pleasure,
 Then that confirm'd on *Gonorill*, (*to Cordelia*) but now
 our ioy,
 Although the last, not least in our deere loue,

80 What can you say to win a third, more opulent
 Then your sisters.

CORDELIA Nothing my Lord.

LEAR
 How, nothing can come of nothing, speake againe.

CORDELIA
 Vnhappie that I am, I cannot heaue
 My heart into my mouth, I loue your Maiestie
 According to my bond, nor more nor lesse.

LEAR
 Goe to, goe to, mend your speech a little,
 Least it may mar your fortunes.

F

With shadowie Forrests, and with Champains rich'd
 With plenteous Riuers, and wide-skirted Meades
 We make thee Lady. To thine and *Albanies* issues
 Be this perpetuall. What sayes our second Daughter?
 Our deere *Regan*, wife of *Cornwall*?

REGAN

70 I am made of that selfe-mettle as my Sister,
 And prize me at her worth. In my true heart
 I finde she names my very deede of loue:
 Onely she comes too short, that I professe
 My selfe an enemy to all other ioyes,
 Which the most precious square of sense possesses,
 And finde I am alone felicitate
 In your deere Highnesse loue.

CORDELIA (*aside*) Then poore *Cordelia*,
 And yet not so, since I am sure my loue's
 More ponderous then my tongue.

LEAR (*to Regan*)

80 To thee, and thine hereditarie euer,
 Remaine this ample third of our faire Kingdome,
 No lesse in space, validitie, and pleasure
 Then that conferr'd on *Gonerill*. (*To Cordelia*) Now our
 Ioy,
 Although our last and least; to whose yong loue,
 The Vines of France, and Milke of Burgundie,
 Striue to be interest. What can you say, to draw
 A third, more opilent then your Sisters? speake.

CORDELIA Nothing my Lord.

LEAR Nothing?

90 CORDELIA Nothing.

LEAR

Nothing will come of nothing, speake againe.

CORDELIA

Vnhappie that I am, I cannot heaue
 My heart into my mouth: I loue your Maiesty
 According to my bond, nor more nor lesse.

LEAR

How, how *Cordelia*? mend your speech a little,
 Least you may marre your Fortunes.

men wird: "So much [nämlich "nothing"] the rent of his land comes to." (I.4.638). Vor allem aber erscheint in F hier die Metapher der Machtentkleidung, die als Motiv der Kleidung und des Entkleidens real und metaphorisch den Darstellungs- und Sinnverlauf der Tragödie bestimmt bis hin zu Lears Sterbeworten "Pray you undo this Button" (V.3.2925). Es mag offen bleiben, ob Lear hier die Schließe seines Gewandes oder vielmehr des der toten Cordelia meint; Lears eigenes Gewand jedenfalls ist gemeint mit der fast gleichlautenden Aufforderung in der zentralen Heideszene, als er sich auf die Nacktheit des Tom o'Bedlam reduzieren möchte:

Thou art the thing it selfe; vnaccommodated man,
is no more but such a poore, bare, forked Animall
as thou art. Off, off you Lendings: Come, vnbutton heere.

(III.4.1750—53)

Auch der Schluß dieser Passage ist eine Lesart nur des F-Textes. In Q lautet der Abschluß unspezifischer: "off off you lendings, come on." Die F-Lesung stellt deutlich eine Vorwegnahme von Lears letzten Worten dar. Am Schluß von Lears Reichsteilungsrede schließlich führt die veränderte F-Fassung "Where Nature doth with merit challenge" (Z.54) noch das vielfach bedeutsame Schlüsselwort *nature* ein und stellt die Verbindung von *nature* und *merit* her, die sich für Cordelia und Edgar erhärten, für die Schwestern und Edmund als eine dramatisch ironische Verkennung der Wirklichkeit erweisen wird.

Alle diese Motive und ihre sprachliche Fassung sind im F-Text neu an dieser Stelle; doch waren sie für *King Lear* nicht neu, als sie an dieser Stelle gesetzt wurden. Das ganze Stück nämlich, in seiner Q-Fassung, lag zu dem Zeitpunkt bereits vor, während wir annehmen können, daß es noch nicht existierte, als die knappere Eingangsrede des Q-Textes geschrieben wurde. Wir erkennen die Veränderungen als das retrospektive Einschreiben von thematisch funktionalen Motiven und Bildern, die das gesamte Drama beherrschen, in den Dramenanfang. Sie erfüllen in der neuen Fassung des Dramas eine vorbereitende, gelegentlich auch dramatisch ironisch vorausweisende Funktion. Sie sollen später erinnert werden, so daß das Ganze von Anfang an eine stärkere Dichte der künstlerischen Gestaltung und des Sinnes aufweist.

Ähnliches läßt sich auch in der auf Lears Eingangsrede folgenden Passage feststellen, die in bisherigen Studien kaum Aufmerksamkeit gefunden hat. Darüber hinaus zeigt sie in F die schärfere dramatische Zeichnung des Augenblicks, von dem die Tragödie ihren Ausgang nimmt. Es handelt sich um

den von Lear provozierten rhetorischen Wettkampf der Schwestern um ihre Erbteile, der, als Klimax angelegt, in der Antiklimax von Cordelias *Nothing* zusammenbricht und den von Lear erhofften Gang der Dinge ins Gegenteil verkehrt. Die Passage dramatisiert die Diskrepanz von Worten und Gefühlen und Lears Unfähigkeit, diese zu durchschauen. Aus seiner Ineinssetzung von Rhetorik mit *nature* und *merit* (Z.54) entspringt die Tragödie. Cordelia verweigert sich dem Ritual und kritisiert seine Unangemessenheit als Praxis in der Lebenswirklichkeit. Dies ist so in beiden überlieferten Versionen. Dennoch weisen sie eine Reihe Varianten auf, die nur bei isolierter Betrachtung als Korruptionen von Q oder F erklärbar sind. Ihr dramatischer und thematischer Zusammenhang weist viel eher in die Richtung von *second thoughts* einer revidierenden Hand.

Drei ineinandergreifende Funktionen lassen sich unterscheiden: Erneut wird ein wichtiges Motiv intensiviert, vor allem aber wird in F die antiklimaktische Struktur der Passage verstärkt, und es werden die Antithesen zwischen dem Schwadronieren Gonerils und Regans und dem Schweigen Cordelias sowie zwischen Reden und Fühlen zugespitzt. Die F-Einfügung der beiden Repliken

LEAR Nothing?
CORDELIA Nothing. (Z.89/90)

am für Lear so unerwarteten Ende des rhetorischen Liebestreits ist den Kritikern natürlich nicht entgangen, doch bleibt die Kommentierung merkwürdig vage. Mac D. P. Jackson spricht nur von "two extra tollings of that 'Nothing' which reverberates throughout the rest of the play."¹⁷ Doch dient die Einfügung nicht nur der Hervorhebung des Anknüpfungspunktes zahlreicher Wortechos im Stück, sondern konkreter der Verdeutlichung der Korrespondenz mit dem Dialog zwischen Lear und dem Narren in I.4. Dort entspinnt sich, nachdem Kent des Narren Lehrverslein als "nothing" bezeichnet, ein Spiel um das Wort, das einen ironischen Kommentar auf die erste Szene darstellt:

KENT This is nothing Foole.
FOOLE Then 'tis like the breath of an vnfeed Lawyer, you gaue me nothing for't, (*to Lear*) can you make no vse of nothing Nuncke?
LEAR Why no Boy, nothing can be made out of nothing.
FOOLE (*to Kent*) Prythee tell him, so much the rent of his land comes to, he will not beleeeue a Foole. (I.4.633—9)

¹⁷ *The Division of the Kingdoms*, S. 336.

Parallel zu I.1 erkennt Lear auch hier nicht die Wahrheit hinter einem verbalen *nothing*. Doch der Narr lehrt ihn die Torheit seiner Wortgläubigkeit und deckt den ihm in I.1 noch verborgenen tragisch ironischen Sinn seiner fast wörtlich wiederholten Maxime auf: Ein Lear, der nichts — weder Macht noch Güter — besitzt, ist in dieser Welt ein Nichts geworden. Eine Verdeutlichung des Bezugs der beiden Passagen geschieht in F nun nicht nur durch die Einfügung der zwei *nothing*. Ihr dient auch der schon erwähnte F-Einschub in I.1 von Lears Verzicht auf "Interest of Territory" (Z.50/1) als Vorwegnahme von "the rent of his land" (Z.638) und darüber hinaus auch eine Raffung der Passage in I.4, die zu einer Konzentration auf den zu einem *nothing* gewordenen Lear führt. Es fehlt in F nämlich die Q-Passage über den "sweet and bitter Foole", und es folgt sofort die lange Passage über das Ei, dessen zwei halbe Schalen (*crowns*) Lear verschenkt hat, die im Motiv des zu Nichts gewordenen Lear gipfelt:

thou hast pared thy wit o'both sides, and left nothing
i'th'middle; (Z.673/4)

Wirkt die Intensivierung des *Nothing*-Motivs einerseits als vorausweisender Anknüpfungspunkt für diese ironische Spiegelung, so erscheint sie im unmittelbaren Kontext der Szene von nicht geringerer Bedeutung. Stone sieht sie völlig isoliert als eine von fremder Hand vorgenommene Interpolation, die der dramatischen Emphase diene.¹⁸ Die Betrachtung der Varianten des Umfeldes zeigt jedoch einen Zusammenhang, der die Absicht des F-Bearbeiters erkennen läßt, die antiklimaktische Struktur der Szene zu verschärfen. Lears Erwartung der Rede seiner jüngsten Tochter als dem Höhepunkt des Wortturniers ist auch in Q angelegt und läßt sich in den Anreden Lears an seine Töchter ablesen:

Gonorill our eldest borne, speake first? (Z.49)

what saies our second daughter?
Our deerest *Regan*, wife to *Cornwell*, speake? (Z.61/2)

but now our joy,
Although the last, not least in our deere loue,
What can you say to win a third, more opulent
Then your sisters. (Z.77—80)

¹⁸ *The Textual History*, S. 239.

Die Varianten der F verstärken den Eindruck von Lears steigenden Erwartungen. Am auffälligsten in der durch einen Einschub ausgeweiteten Anrede an Cordelia:

Now our Ioy,
Although our last and least; to whose young loue,
The Vines of France, and Milke of Burgundie,
Striue to be interest. What can you say, to draw
A third, more opilent then your Sisters? speake. (Z.83—7)

Der Zusatz dient nicht nur der zusätzlichen Konkretisierung der bislang erst einmal erwähnten Bewerber um Cordelias Hand,¹⁹ sondern vor allem der Intensivierung von Lears Bevorzugung der Lieblingstochter und damit seiner Hoffnung auf eine besonders befriedigende Antwort und seiner Bereitschaft, sie besonders großzügig zu bedenken.

In diesem Zusammenhang gewinnen weitere Varianten an Bedeutung, die sich alle auf die Antithese von Sprechen und Schweigen beziehen, die den Handlungskern der Passage darstellt. Zwei davon tragen direkt dazu bei, Lears Erwartung der Rede Cordelias plastischer zu zeichnen. In seiner Aufforderung an Regan zu sprechen fehlt in F der abschließende Imperativ "speake". Da dieses *speake* in Q eine Parallele zur Aufforderung an Gonorill bildet und darüber hinaus der Vers metrisch korrekt, in F nun aber unvollständig ist, halten selbst so F-treue Ausgaben wie Blakemore Evans' *Riverside-Shakespeare* die F-Version der Zeile für korrupt und drucken — sogar mit Zustimmung eines Verfechters der Revisionsthese²⁰ — den vollständigen Vers nach Q.

Isoliert betrachtet scheint dies die plausible Lösung. Zweifel tauchen aber auf, wenn dieses "verlorene" *speake* in F plötzlich dort auftaucht, wo es in Q grade nicht steht, am Ende von Lears Aufforderung an Cordelia zu sprechen. Als sechste Hebung verdirbt es hier den regelmäßigen Blankvers, der in Q — korrekte Zeilenordnung vorausgesetzt — vorliegt, so daß ein versehentliches Fehlen dieses *speake* in Q nicht anzunehmen ist. Gerade das unmetrische Ergebnis der Varianz spricht für einen nachträglichen Eingriff in F.²¹ Die Varianten erscheinen vielmehr als ein weiteres Element im Aufbau der Antiklimax. F hebt den in Q vorliegenden Parallelismus der Impera-

¹⁹ Die sprachliche Anpassung des zusätzlichen Texts an den Kotext spricht deutlich für Bearbeitung, die Kürze der Einfügungen gegen einen Strich in Q.

²⁰ P. Werstine in *The Division of the Kingdoms*, S. 283.

²¹ Metrische Mängel in F als Folge revidierender Eingriffe behandelt Honigmann, *The Stability of Shakespeare's Text*, S. 121 ff.

tive *speake* an Goneril und Regan auf und bildet statt dessen die rhetorisch besonders eindringliche Trias von Lears Imperativen an Cordelia: *speake, speake again, mend your speech a little*.

Neben der geschilderten Steigerung von Lears Erwartung der Antwort Cordelias pointieren zwei weitere Varianten die Vorbereitung ihrer Verweigerung. Beide *asides*, mit denen sie bestürzt auf die Schmeichelreden ihrer Schwestern reagiert, verdeutlichen in F gegenüber Q das Motiv des Sprechens. Für das vagere *doe* in Q: "What shall *Cordelia* doe, loue and be silent" setzt F *speake*: "What shall *Cordelia* speake? Loue, and be silent." (Z.63). F ist damit konkreter situationsbezogen und benennt gegenüber Q explizit die Antithese von Sprechen und Schweigen im Verhältnis zu den wahren Gefühlen, die den Kern der Szene ausmacht. In ihrem zweiten *aside* vergleicht Cordelia erneut Lieben und Reden und weiß sich in Q sicher: "My loues/More richer then my tongue." In F formuliert sie "my love's/More ponderous then my tongue." (Z.78/9) Die Herausgeber haben in der Vergangenheit einmal "more richer" ein andermal "more ponderous" den Vorzug gegeben bzw. als Verderbnis des Originals erklärt. *Ponderous* wird von den Kommentatoren, soweit nicht nur als "weighty" glossiert, unter Bezugnahme auf Regans "I am made of that selfe-mettle as my Sister" (Z.70) als ein Wort erklärt, das das spezifische Gewicht bezeichnet, hier des Goldes.²² Dieser Sinn ist nahezu identisch mit "more richer" und läßt freilich den Gedanken an eine gezielte Revision nicht aufkommen. Das *OED* zeigt aber, daß *ponderous* bereits im 16. Jahrhundert in übertragener Bedeutung für eine Qualität der Sprache steht, für ihre inhaltliche Gewichtigkeit und Ernsthaftigkeit.²³ Im Zusammenhang mit den anderen Varianten möchte man deshalb glauben, daß auch "more ponderous" Ergebnis einer Revision ist, die das neutralere

²² Vgl. etwa: "Cordelia cannot produce golden words, cannot 'coin her heart in words', but her heart has love of a better and weightier metal" (Arden); "'Ponderous' suggests the balance used to distinguish false coins from genuine. cf. *Gent* 2.2.16" (New Shakespeare).

²³ Baldwin in seiner *Moral Philosophy* (1547—64) spricht von "gravity of (the) sentences and ponderousness of (the) words" eines Autors und Puttenham verwendet das Wort in seiner *Arte of English Poesie* (1589), um einen aufschlußreichen wertenden Gegensatz zwischen stilistisch und inhaltlich orientiertem Sprachgebrauch zu verdeutlichen: "The most excellent makers of their time, more (. . .) respecting the fitnessse and ponderositie of their wordes than their cadence of simphonie." Nicht auszuschließen ist, daß Shakespeare hier auf charakteristische Art wortspielerisch, und alle Nuancen des Wortes nutzend, den sich im Lauf des 17. Jahrhunderts heranbildenden Sinn des Großsprecherischen und damit Cordelias Kritik am Bombast der Reden ihrer Schwester einbringt.

“more richer” durch ein Wort ersetzt, das auch das zweite *aside* Cordelias noch expliziter in die Sprachthematik der Szene einbindet.

Erst jetzt, wenn wir die Zuspitzung der Passage auf Cordelias erwartete Rede gesehen haben, können wir die Wirkung der von Shakespeare neu gestalteten Antiklimax voll ermessen. Die Veränderung nur weniger Wörter läßt die gleich gebliebenen Worte ganz neu zur Wirkung kommen. Durch den Einschub der zwei *Nothing*-Repliken wird Lears Bestürzung viel dramatischer gestaltet; während Lear in Q auf Cordelias “Nothing my Lord” sofort reagiert und seiner Lieblingstochter eine zweite Chance gibt, führt F in Lears fragender Wiederholung seine Fassungslosigkeit und in Cordelias kargem, jetzt ohne die geziemende höfliche Anrede hingesezten zweiten “Nothing” die Absolutheit ihrer Position vor Augen. Lears “speake again” klingt jetzt als Wiederholung des erst in F eingeführten, vorhergehenden “speake” viel vergeblicher, wie überhaupt die erst in F entstandene Trias der Redeaufforderungen als Antithese zu den vermehrten *nothings* die unüberbrückbare Kluft zwischen Lears Erwartung und Cordelias Verweigerung viel greller in Szene setzt als die Q-Version.

IV

Wir sehen ein bewußtes Dichtertum am Werk. Die Q und F getrennt haltende Zusammenschau und literarästhetische Interpretation der Textveränderungen und der dabei erkannte, im Vergleich zum oft nur geringfügigen Ausmaß der Veränderungen unverhältnismäßig große dramatische Gewinn lassen es dem kritischen Urteil geradezu als unausweichlich erscheinen, daß nur Shakespeare selber als ihr Urheber in Frage kommt. Die textkritische Forschung ihrerseits widerspricht diesem Schluß nicht und erlaubt obendrein die präzisierende Datierung der Autorrevision auf nach 1608, da sich im revidierten Text Spuren der Druckrealisierung von Q1 nachweisen lassen. Zu diesem Faktum würde sehr gut die biographische Hypothese passen, daß Shakespeare, der sich nach 1608 zunehmend weniger in London und mehr in Stratford aufhielt, für die Revision des Stückes nicht das kostbare *prompt-book* des Theaters, sondern ein gedrucktes Exemplar benutzte. Wie immer, die Revisionen erweisen sich als textfortschreibender Niederschlag eines kritischen Dialogs des Autors mit seinem Werk.

Im Ergebnis hat Shakespeare, wie wir gesehen haben, Sprach- und Sinnstrukturen der ersten für die zweite Fassung verstärkt. Gleichzeitig hat er, wie in

der jüngsten Forschung geltend gemacht, die Konzeption einiger Figuren einzeln und im Zusammenspiel modifiziert, hat dramatische Situationen abgeändert und auch weiträumige Abläufe und übergreifende sinnstiftende Konstellationen umgewichtet. Das dramatische Tempo der zweiten Stückerhälfte etwa erscheint gestrafft, und der politische Außenkonflikt, die Invasion aus Frankreich, wird gegenüber dem politischen Innenkonflikt abgeschwächt: In der revidierten Fassung tritt Cordelia bei ihrer Rückkehr allein und nicht, wie in Q, an der Spitze eines französischen Heerhaufens auf.

Derartige Erkenntnisse haben vielfältige und weitreichende Folgen. Zunächst eröffnet sich eine neue Sicht auf die Tragödie *King Lear* selbst. In Zukunft scheint es unabdingbar, die beiden Fassungen getrennt kritisch zu lesen. Ausgaben von F-*Lear*, der "Fassung letzter Hand", sind erforderlich, wo die in F fehlenden Q-Passagen allenfalls im Anhang erscheinen. Daß auch eine entsprechend revidierte deutsche *Lear*-Übersetzung ein dringliches Desiderat ist, versteht sich von selbst. Eine teilweise Revision der auf der Konflation der beiden Fassungen beruhenden Interpretationsgeschichte ist die unvermeidliche Folge. Dabei wird es vonnöten sein, nicht nur die beiden Fassungen getrennt zu studieren, sondern vor allem jede auch mit dem konflationierten Stück zu vergleichen, das historisch die Basis aller Interpretationen ist. Nur so können die Berichtigungen unseres *Lear*-Verständnisses gegenüber dem überkommenen Bild der Tragödie veranschaulicht und durchgesetzt werden.

Über unser Verständnis der Tragödie hinaus vermag die Erkenntnis der Autorrevisionen in *King Lear* auch unser Bild vom Autor selbst zu modifizieren. Denn sie lockert die bisherige Fixierung des textkritisch-buchkundlichen Forscherblicks auf die Druckerwerkstatt und ermöglicht statt dessen einen Blick in die Werkstatt des Dichters. Die zwei *Lear*-Stücke, als Fassungen betrachtet, lassen uns in Shakespeare konkreter als bisher den von den Romantikern entdeckten bewußten Künstler erkennen, der ein Werk als Ganzes konzipiert und es aus der Konzeption heraus überarbeitet. Die in vergangenen Jahren als den Dramencharakter der Texte mißachtend gescholtenen Forschungen zu Shakespeares *imagery* erhalten so eine neue, anschaulich belegbare Rechtfertigung. Und eine der mächtigsten Orthodoxien überkommenen Shakespeareverständnisses, nämlich "that in his writing . . . he never blotted a line", wird aus den Angeln gehoben. Die vielgeschmähte Frage nach der Autorintention läßt sich neu stellen: Die Spuren von Shakespeares kritischem Dialog mit seinem eigenen Werk vermögen den kritischen Dialog des Interpreten mit dem Text zu stimulieren und zugleich zu kontrollieren und vor Beliebigkeit zu bewahren.

Schließlich betrifft das jüngste Bemühen um den Text von *King Lear* das Verständnis der Literaturwissenschaft als solcher. Es könnte sich als geeignet erweisen, theoretische und methodische Fesseln der Disziplin zu lösen, indem es modellhaft die Abhängigkeit literaturwissenschaftlichen Tuns von Grund- und Voreinstellungen verdeutlicht und die Notwendigkeit dartut, sie immer wieder zu überprüfen. Nur die Infragestellung bislang unreflektierten, überlieferungsbezogenen Denkens zu Shakespeares Texten konnte die Annahme erschüttern, daß selbst Textdivergenzen wie die zwischen den Erstdrucken zu *King Lear* insgesamt als Überlieferungsüberfremdungen zu veranschlagen seien. Nur eine entstehungsbezogene Vor-Einstellung zur varianten Textdokumentation konnte zur Annahme zweier Autorfassungen gelangen, um sich dann, die Indizien prüfend und gewichtend, darauf einzulassen, daß Shakespeare nach zwei bis drei Jahren den ersten abgeschlossenen *Lear*-Text wieder gelesen und um- und weitergeformt hat. Ins Wanken gebracht scheint die überkommene Vorstellung vom stabilen originalen, vom archetypischen Text, wie ihn die Textkritik die längste Zeit begriffen hat, wie ihn analog aber auch die Literaturkritik voraussetzt, die ihre Methodik noch immer am Ergebnis und kaum je zugleich auch am Verlauf des Schreibprozesses ausrichtet.

In dieser Situation erlangen die *Lear*-Revisionen über den Einzelfall hinaus entscheidende Bedeutung als Verweis auf den Dialog des kritisch lesenden Autors mit seinem Werk im Schreiben, der eben dieses Werk und seinen Text weiterzeugt. 'Werk' mag dabei nicht lediglich das Einzelwerk im *Œuvre* meinen, es kann das *Œuvre* in seiner Gesamtheit bezeichnen. Wir sind gewiß nicht die ersten, auf die Einzelstücke übergreifende Motiv- und Strukturzusammenhänge aufmerksam zu werden. Doch, nehmen wir etwa nur die Varianten einer Vater-Tochter-Konstellation, die den tragischen Kern *King Lear*s bildet, die in *Pericles* mit mystischer Heilskraft eine inzestuöse Bedrohung zum Tode aufhebt und die in *The Tempest* die zukunftsweisende Regeneration von Individuum und Staat garantiert: Sie sind zwar als geistiger Zusammenhang in Shakespeares Werk interpretiert, nicht bisher jedoch als Varianten beim Wort genommen, als Manifestationen eines fortschreitenden Schreibprozesses auf den Begriff gebracht worden.

Schließlich, und vor allem, ist der Verbund von literarkritischer und textkritischer Argumentation selbst ein erneuernder Durchbruch. Er impliziert, konsequent bedacht, eine Literaturwissenschaft als Wissenschaft vom literarischen Text, die von Grund auf text-kritisch ist. Die neuen Forschungen zu *King Lear* werden ihren Sinn als kritische Literaturwissenschaft im umfas-

sendsten Verständnis erst dann entfalten, wenn sie zur Überwindung der Dissoziation von Literaturkritik und Textkritik beitragen, von der die Geschichte der Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert bisher geprägt war. Mag sein, daß gerade der Anreiz des Shakespeareschen Beispiels dazu verhilft, das zentrifugale — aus der Mitte der Literaturwissenschaft fliehende — Auseinanderstreben von Literatur- und Textkritik in eine spannungsvolle gegenseitige Anziehung — und somit in mehrfachem Verständnis eine Attraktion — umzugewichten.