

HERZSTÜCKE
TEXTE, DIE DAS LEBEN
ÄNDERN

Ein Lesebuch zu Ehren von *Karl-Josef Kuschel*
zum 60. Geburtstag

herausgegeben von
Christoph Gellner und Georg Langenhorst

Patmos

Georg Langenhorst

„Reif sein ist alles“?

William Shakespeare: King Lear

Worte, Sätze, Monologe, Dialoge, Sprache – aus diesem Material webt *William Shakespeare* (1564–1616) seine Dramen. Gewiss, am besten erlebt man sie unmittelbar im Theater mit, direkt auf der Bühne präsentiert und gestaltet, im kollektiven Kontext der Zuhörer- und Zuschauerschaft. Doch man kann sie auch privat, ganz für sich selbst lesen und die Ausgestaltung allein der eigenen Phantasie überlassen. Denn Shakespeare braucht keine ausgefeilten Requisiten, keine prachtvolle Szenerie, keine Handlung jenseits des sprachlich Gestalteten: Seine Bühnenstücke sind zuallererst Sprachwerke – aus gesprochenem, gehörtem und real oder in der Phantasie gestaltetem Wort knüpft sich die Dramaturgie. Das macht ihren spezifischen Reiz aus, das macht sie zeitlos, darin erlangt der legendenumwobene Engländer Weltruhm.

Ganze Schülergenerationen sind mit Shakespeare konfrontiert worden. Vielen blieb der Zugang versagt, weil im Englischunterricht die elisabethanische Sprachvariante hohe Hürden setzt. Für manche sind die zahlreichen Verfilmungen ein Zugang, der freilich in bunten Bildern den Reiz des Wortes eher verstellt. Mein eigener Zugang lief über „Macbeth“ als halbfaszinierender Schullektüre, „Romeo und Julia“ als fast schon voyeuristisch gelesener Teenagertragödie im Stil der „Love-story“, über „Hamlet“, den intellektuellen und doch seltsam stets nur um sich selbst kreisenden Grübler, zu „King Lear“. Einmal gelesen, einmal auf der Bühne gesehen, ließ dieser mich nicht los, tauchte immer wieder auf, brachte sich in Erinnerung, forderte neue Lektüre, neue Deutung, neue Auseinandersetzung. Lear, der weißhaarige Greis – die letzte Paraderolle alternder Schauspielstars. Lear, der von Eitelkeit und Bestätigungssucht Verblendete. Lear, der sich in seinem Hofstaat einen alles durchschauenden und alles frech benennenden Narren hält und schließlich selbst zum eigentlichen Narren wird. Lear, der sich irrende Weise, der erst im Wahnsinn wahre Erkenntnis erfährt. Lear, der Hiob Shakespeares. Was macht ihn zum Narren, was zum Urbild selbst mitverschuldeten Leids? Und wie erzählt, wie inszeniert man eine solche Geschichte auf der Bühne, so dass sie noch 400 Jahre später aktuell oder zeitlos stimmig wirkt?

Lear – nährischer K6nig

Die Handlungsstruktur selbst hat Shakespeare, wie eigentlich fast immer, aus Vorlagen entnommen: Schon im 12. Jahrhundert tauchte sie als eine von vielen Erzählfragmenten in der *Historia Regnum Britanniae* des *Geoffrey of Monmouth* auf. Und mehrfach war sie danach weitererzählt und umgeformt worden. 1594 erschien der Stoff sogar erstmals in Form eines B6hnenst6cks. Shakespeares Version wurde 1606 uraufgef6hrt – und wie stets nutzt er zwar episch wie dramatisch bereits entfaltete Stoffe, macht aus ihnen jedoch Eigenes, Anderes, Zeit6berdauerndes. Wir befinden uns weit vor Beginn der christlichen Zeitrechnung. Lear, der K6nig von Britannien, Vater dreier T6chter tritt auf. Sein Plan: Um – in den Worten der fortan zitierten kongenialen 6bersetzung *Erich Frieds* (1921–1988) – „abzusch6tteln alle Sorgen und M6hn auf J6ngere, dass wir befreit dem Tod zukriechen“, will er seinen T6chtern und ihren Ehegatten je ein Drittel des zu seiner Zeit geeinten Reiches 6bertragen. Vor Antritt ihres Erbes jedoch m6chte er sich erst noch einmal von allen drei T6chtern bestätigen lassen, wie sehr sie ihn lieben. Der ihre Vaterliebe am 6berzeugendsten Beschw6renden soll der beste Teil 6bertragen werden: „Dass wir am reichsten beschenken, wo Natur wetteifert mit Verstand“.

Bevor wir den fatalen Folgen dieser Verblendung durch Eitelkeit, dieser Aufforderung zu falscher Lobrede, dieser selbstverliebten Gier nach flacher Bestätigung nachsp6ren, ein kurzes Innehalten: Shakespeare wäre nicht Shakespeare, wenn er nicht gleich zu Beginn die gängigen Normen sprengen w6rde. Was bislang beschrieben wurde, klingt wie der Auftakt zu einer klassisch-strengen griechisch anmutenden Trag6die oder wie der Beginn eines eher langweilig-bildenden Historiendramas. Dem beugt der Autor gleich doppelt vor. Denn noch ehe der alte K6nig mit seinem Gefolge erstmals die B6hne betritt, 6ffnen drei Randfiguren das Geschehen und legen den Ton f6r alle folgenden Auftritte fest. Shakespeare mag es deftig-derb. Es darf, es soll gelacht, geschmunzelt, gefeixt werden, gerade *in* aller Tragik und allem Ernst. Wärend sich die eine Generation j6ngeren, einflussreichen franz6sischen Dramatiker *Corneille* (1606–1684) und *Racine* (1639–1699) streng an die Vorgaben der Gattungseinheit halten werden, mischt Shakespeare munter durch: „mingled drama“ nennt man diese kom6diantisch-tragische Gattungsmischung. Und wo das klassische Drama die Einsträngigkeit der Handlung zum normativen Prinzip erhebt, da spiegeln und kommentieren sich bei Shakespeare Haupthandlung und Nebenhandlungen zu einem komplexen Perspektivengeflecht.

So auch hier. Erster Auftritt: Kent, getreuer Freund und tragischer Gefährte Lears, begegnet dem Grafen von Gloster und dessen Sohn Edmund. Dieser, ein Jahr nach dem ersten und legitimen Sohn geboren, entstammt einem Seitensprung, den Gloster offen und zotig in typisch shakespearischem Wortwitz bekennt: „Der Mutter von diesem Spund da bin ich aber so ganz eingegangen, dass ihr Schoß davon aufgegangen ist. So, mein Herr, hatte sie eher einen Sohn für ihre Wiege als einen Ehegatten für ihr Bett!“ Verrat, Versuchung, Eifersucht – die Grundthemen des Stücks sind so schon benannt, noch bevor Lear selbst die Bühne betritt. Als Parallelhandlung wird das Schicksal der beiden Gloster-Söhne Lears Schicksal begleiten und beleuchten. Ausgerechnet Edgar, der durch Intrige und Verrat verleumdete Erstgeborene, wird am Ende der Tragödie die nach allem geschehenen Unglück letztlich wieder eingerenkte Harmonie des Weltgeschehens bezeugen.

Doch zurück zum König, zurück zu Lear, zurück zur Einforderung der Lobreden. Was werden die beiden ältesten Töchter schon sagen, aufgefordert ihre Vaterliebe wortreich zu beschwören? Höchste Bilder, unüberbietbare Beschwörungen, pathetische Liebesrhetorik, letztlich entleerte Formelsprache, übertrieben-schamlose Schmeichelrede. Was aber bleibt der Jüngsten, der den Vater am reinsten Liebenden, der einzigen noch Unverheirateten, was bleibt dann Cordelia? Das Spiel hohler Phrasen und unehrlicher Schwüre kann und will sie nicht mitspielen: „Arme Cordelia, dann! Doch *nicht* arm, denn ich weiß, dass meine Liebe viel schwerer wiegt als meine Zunge.“ Viel größer ihre Liebe als die Möglichkeit, von dieser Liebe zu reden! Als sich der König nun ihr zuneigt in der Erwartung, bei ihr die Aufgipfelung der Liebesschwüre zu hören, verweigert sie das Gewünschte: „Nichts, edler Vater“, habe sie zu sagen. Der, verblüfft, nachfragend, dann drohend: „Aus nichts wird nichts. Sag etwas.“ Cordelia aber erkennt, dass die Liebesbeteuerungen der Schwestern nicht einmal Platz lassen für die Liebe zu ihren jeweiligen Gatten. Das kann sie selbst nicht schwören. Gewiss, sie liebt den Vater „wie sich’s gehört“, mehr Beteuerungen sind ihr nicht zu entlocken. „So jung und so unzärtlich?“, fragt der Vater, schwankend zwischen Schock und Wut. „So jung und wahr, mein Vater!“, entgegnet diese bangen Herzens.

Enttäuschte Eitelkeit, verweigerte Bestätigung – was immer Lear nun antreibt, es wird fatale Folgen haben. Er schließt Cordelia von dem ihr zgedachten Erbe aus, verstößt sie aus seinem Familienkreis, ja, belegt sie mit einem dem biblischen Hiobbuch entlehnten Fluch: „Wärst du doch lieber niemals geboren als nicht liebevoller zu mir zu sprechen!“ Umsonst

ihr Appell, ihr zu vergeben, dass sie die „ölig glatte Kunst“ nicht habe, zu sagen, was sie „gar nicht meine“. Der Herzog von Frankreich, angetreten mit dem Wunsch sich mit ihr und dem anvisierten Erbe zu vermählen, nimmt sie auch als nunmehr Mittellose und Verstoßene auf. Lear jedoch teilt Besitz und Stand unter den beiden älteren Töchtern auf und liefert sich selbst gleichzeitig deren künftigem Wohlwollen aus. Cordelias abschließende Mahnung an die Schwestern – „Liebt nur unsern Vater! Ich leg ihn euch ans Herz, wie ihr's zur Schau tragt!“ – lässt nichts Gutes ahnen.

Und tatsächlich: Zwei kleine menschliche Schwächen – das vorzeitige Abtreten von lebenslang zudedachter Macht und Verantwortung wie das Beharren auf schmeichlerische Liebesrede – setzen das erbarmungslose Rad der Fortuna in Bewegung. Einmal in Bewegung, walzt es nieder, was sich ihm in den Weg stellt, Schuldige wie Unschuldige. Ordnung kann erst wieder eintreten, wenn das Rad der Fortuna nach opferreicher Drehung wieder in einen Stillstand eingeschwungen sein wird. Und da im elisabethanischen Weltbild alle Elemente der Welt miteinander verbunden sind in einer „great chain of being“ – einer großen Kette der Seins-elemente – wird die ganze Welt in Unruhe sein, werden Gewitter tosen und Unwetter toben bis das harmonische Gleichgewicht wieder erreicht sein wird. Schon im ersten Akt bemerkt Gloster: „Diese Sonnen- und Mondfinsternisse in letzter Zeit zeigen uns nichts Gutes an ... die Natur selbst findet sich durch solche Zeichen gepeinigt.“ Der hier erst erahnte Verlust der Urharmonie wird sich im Folgenden rasant und drastisch beweisen. „Gute Nacht nun, Fortuna; Dreh nur dein Rad und lächle einmal wieder“, so hofft Kent, der treue Gefolge Lears noch am Ende des zweiten Akts, als das Geschehen bereits den Abgründen entgegensteuert. Doch ein langer und blutiger Weg liegt noch vor ihm und den Gefährten bis zum erneuten natürlichen Stillstand: „Das Rad hat völlig sich gedreht“, wird der sterbende Intrigant und Mörder Edmund im letzten Akt sagen, bevor sein Halbbruder Edgar als Garant der künftigen Ordnung den Weg in die Zukunft weisen wird.

Lear – königlicher Narr

Das konnte nicht gut gehen: Ein König, der sich seiner Herrschaft entkleidet und doch König bleiben will. Der Narr, den er sich zum Zeitvertreib hält, sagt wie so oft bei Shakespeare als Einziger bereits früh die in

Versform gekleidete Wahrheit, die andere wohl ahnen, aber sich nicht auszusprechen getrauen. Akt eins, vierter Aufzug:

„Den Herrn, der geraten hat dir
Herzuschenken dein Land
Komm, stell ihn gleich her zu mir,
Und stell dich hin, wo er stand“.

Darauf Lear, erbost: „Nennst du mich einen Narren, Junge?“ Dieser mit aller Klarheit: „All deine anderen Titel hast du ja weggegeben, mit dem aber bist du geboren.“ Lear auf dem Weg zum Narren, zum Irren! Es wird noch einige Aufzüge brauchen, bis auch er selbst erkennt: „O Narr, ich werd irr!“ Denn so hatte er sich sein Leben vorgestellt: Mit der Würde eines Königs würde er mit großem Gefolge aber ohne Aufgabe einige Zeit bei der einen – ja so reich beschenkten – Tochter leben, dann einige Zeit bei der anderen, gleichreich bedachten. Ein Tross prassenden, nichtsnutzigen, selbstbewussten Hofstaates in fremdem Haus? Schon bald häufen sich die Klagen, die Spannungen, die Übergriffe. Die eine Tochter schlägt ihm vor, die Zahl seiner Begleiter zu halbieren, sonst müsse sie ihn vom Hofe weisen. Erbost bricht er zu der anderen auf, um auch von ihr zurechtgewiesen zu werden. Immer kleiner soll die Schar der Gefährten werden, immer direkter widersetzen sich die Töchter seinen Vorgaben, immer dreister führen sie sich gegen Lears engste Gefährten auf – bis Lear zusammenbricht. Fassungslos wirft er ein: „Ich gab euch alles!“ Um doch nur die kalt-nüchterne Auskunft zu erhalten: „Höchste Zeit, Ihr gabt es.“ Während ein tosendes Unwetter einsetzt, wendet sich Lear im Tiefsten getroffen an die Götter: „Gebt mir Geduld, Götter“. Zu spät, während der Orkan tobt, gibt sich Lear dem Wahnsinn preis.

Der wahnsinnige Lear im Sturm – eine Urszene der Dramenwelt. Ein Mensch, verzweifelt an einer Welt, die nur noch Chaos, nacktes Element, apokalyptisches Tohuwabohu ist. Als sei die unnatürliche Natur eine Person, brüllt Lear gegen sie an und auf sie ein, bittet sie um die Zerstörung ihrer selbst:

„Weh, Sturm! Spreng deine Backen! Wüte! Weh!
Schleusen des Himmels und Orkane, speit!
Ertränkt die Kirchtürme und Wetterhähne!
Ihr, schweflige, gedankenschnelle Blitze,
Vortrab des Donnerkeils, der Eichen spaltet,

Versengt mein weißes Haupt! Du Allerschütterer, Donner,
Schlag flach den runden Erdball, brich entzwei,
Die Formen der Natur, verschütt den Samen,
Aus dem der undankbare Mensch entsteht!“

Was für apokalyptische Wahnsinnsfluchbitten: Die rasende Natur möge sich selbst zerstören, ihn selbst mit, denn wie alle Menschen ist auch er ein Fehlgeschöpf! Und falls eine derart heraufbeschworene sintflutartige Gesamtzerstörung nicht möglich sein sollte, dann – so Lear – doch wenigstens die Bestrafung der Täter:

„Jetzt, große Götter, die ihr
so furchtbar donnert über meinem Haupt,
Sucht eure Feinde!“

Lear selbst weiß dabei inzwischen nur zu gut, Teil des Schuldsystems zu sein, aber fest steht für ihn: „Ich bin einer, an dem / Gesündigt ward mehr als er sündigte.“

Während Lear im Wahnsinn durch den Sturm wankt, dreht sich die menschliche Verwerfung in immer abgründigere Tiefen. Gloster, der Lear treu bleibt und ihm helfen will, werden von Lears Tochter Regan und ihrem Mann die Augen ausgerissen. Blind und verzweifelt tastet er sich über die Heide. Am Tiefpunkt menschlichen Elends, bereit zur Selbstvernichtung, spricht er einen Satz, der fortan durch die Jahrhunderte hallen und widerhallen wird: „Was Fliegen sind für übermütige Knaben / Sind wir für die Götter: Sie töten uns zum Spaß.“ Der von ihm als letzter Ausweg geplante Suizid wird freilich verhindert. Sein in Verkleidung und Verstellung auftretender Sohn Edgar bringt Gloster zur Erkenntnis. Gibt vor, ihn zu den höchsten Klippen Dovers zu führen, von wo er sich herabstürzen soll. Tatsächlich bleiben Vater und Sohn jedoch auf der ebenen Heidefläche. Glosters blinder Sturz in die vermeintliche Tiefe ist so nur ein kurzer Fall, den er überlebt – gewandelt: „Fortan trag ich mein Leid, / Bis es von selbst ‚genug‘ einst schreit und stirbt.“

Dann begegnen sie sich: Hier der seiner geplanten Selbsttötung entronnene blinde Gloster, und dort der irre, in seinem Wahnsinn tiefsinnige Lear, „des Schicksals geborner Narr“, um miteinander – so scheint es – einer nach und in aller Zerstörung versöhnlichen Zukunft entgegen zu gehen. Alles scheint nun so gut zu werden, wie es die Quellen Shakespeares in ihrem durchgängigen Zug zum versöhnlichen Ende erzählen.

Nicht so hier: Cordelia tritt auf, die treue, ehrliche, die wahrhaft liebende Tochter. Um Lear zu retten, ist sie mit ihrem Gatten, dem Herzog von Frankreich, nach England gekommen, um dort Recht und Sitte wieder einzusetzen. Lear – der sie ja auf ewig verstoßen hatte – glaubt seinen Augen nicht zu trauen, als er sie erblickt: „Du bist ein Geist! ... Spottet meiner nicht! Ich bin ein ganz /Törichter, einfältiger, alter Mann.“ Als er sie schließlich doch als die geliebte Tochter erkennt, im Herzen ergriffen, weiß er um seine Schuld und bittet innigst um Verzeihung. Cordelia, Urbild der liebenden Vergebung, nimmt ihn in die Arme und weist seine Selbstbeziehung zurück: Für seine Bitte um Nachsicht mit ihm, dem alten Toren, gibt es „keinen Grund, gar keinen!“

Verweigerte Versöhnung

Versöhnung liegt nahe, Vergebung, Gnade, eine neue Zukunft, ja, eine neue Einsicht, die Edgar formulieren soll, als Sprichwort in die künftige Weltkultur hinein:

„Dulden muss der Mensch,
bis seine Zeit kommt.

Kommen oder Gehen:

Reif sein ist alles.“

Aber noch hat das Rad der Fortuna seine letzte Drehung nicht vollzogen. Jetzt geht es Schlag auf Schlag: Edmund, der Väterverräter und Intrigant, stirbt im Duell mit dem aufrichtigen Halbbruder Edgar; Gonerill und Regan, die undankbaren Töchter Lears und Rivalinnen um die Liebe Edmunds, bringen sich gegenseitig um. Der poetischen Gerechtigkeit scheint Genüge getan. Dass Böse bestraft werden, fordert die Logik der Bühne genauso wie die Logik der Rechtsprechung oder des ‚Tun-Ergehen-Zusammenhangs‘, der in vielen biblischen Büchern als von Gott garantierte Gerechtigkeitsordnung verdichtet wird. Doch Tragik fordert anderen Tribut. Das Schicksalsrad steht noch nicht still, es walzt Schuldige wie Schuldlose nieder.

Szenenanweisung: „Lear tritt auf, mit der toten Cordelia in seinen Armen.“ Als letzte Untat hatten die Schwestern Lears Narr erhängen lassen und den Befehl zur Ermordung der jüngsten Schwester weitergeleitet – erfolgreich. Lear, erneut im Wahnsinn, jetzt aus Trauer und Schmerz:

„Heult, heult, heult! O, ihr Menschen seid von Stein!
Hätt ich nur eure Zungen, eure Augen,
Ich wollt sie brauchen, um des Himmels Kuppel
zu sprengen.“

Zuviel des Leids! Im letzten Moment seines Lebens drückt Lear die tote Cordelia an sich, blickt in ihr Gesicht: „Schaut!“, ruft er entsetzt oder euphorisch, „Ihre Lippen! Da schaut!“ und stirbt. Der Text lässt offen, ob Lear in seinem Sterbensblick die Unwiderruflichkeit des Todes der geliebten Tochter erkennt (tragisch genug!) oder ob er in einem letzten Trugbild glaubt, sie atme doch wieder (nochmalige Steigerung der Absurdität der Tragik, da Lear so im Irrtum stürbe!) – jede Inszenierung setzt hier ihre eigenen Deutungen. Am Ende liegen beide, Vater wie Tochter, tot auf der Bühne. Edgar, dem ehelichen Sohn Glosters und Garanten der künftigen Ordnung, bleiben die letzten Worte. Zum Zeichen dieser abschließenden neuen Ordnung gereimt, durchbrechen sie bewusst die Theaternorm:

„Eins schulden wir der Zeit, die uns verstört:
Sagt, was ihr fühlt; nicht das, was sich gehört.
Leid drückt; – doch so viel sehn und leiden kann
Keiner von uns wie dieser alte Mann.“

Einmaliges Anschauen, einmaliges Lesen wird Shakespeares „King Lear“ nicht gerecht. Was für eine Fülle von Themen, Motiven, Handlungssträngen, entfaltet in einzigartigem Sprachwitz und Sprachernst! Da geht es um menschliche Selbsttäuschung und Selbsterkenntnis, um Irrtum und Einsicht, um tragende und zerbrechende Werte, um ehrliche und aufgesetzte Beziehungen, um die Stellung des Einzelnen in der Gesellschaft, um Liebe und Hass, Reichtum und Armut, Willkür und Gerechtigkeit, um Sinngebung von Leiderfahrungen, um menschliche Selbstmächtigkeit und schicksalhaftes Ausgeliefertsein. Diese Deutungsvielfalt, dieser Perspektivenreichtum macht „King Lear“ zu einem Werk, das immer wieder neu aufgeführt, gedeutet, aktualisiert wird.

Lear und Hiob: literarische Schmerzensbrüder

Man hat ihn einen Vorfater des Absurden Theaters genannt, diesen Lear, hat ihn Seite an Seite neben Vladimir und Estragon aus *Samuel Becketts*

„Warten auf Godot“ gestellt. Ein anderer geistig-literarischer Bruder kann sein Profil vielleicht noch deutlicher konturieren: Hiob, *die* archetypische Leidgestalt der Bibel. Auch das Hiobbuch präsentiert sich fast so wie ein Theaterstück – in keinem anderen Buch kommt die Bibel der ihr unbekannteren Form des Theaters so nahe. Auch das Hiobbuch ist rein literarisch betrachtet ein Gipfelpunkt der Weltliteratur, gleichartig verfasst in einer Mischung aus Prosa und Verssprache. Hiob wie Lear, zwei alte Männer, in der künstlerischen Rezeptionsgeschichte durchgängig weißhaarig dargestellte Repräsentanten von Weisheit. Beide literarisch fiktive Symbolgestalten, zurückversetzt in eine vorchristliche Zeit der Uranfänge, die als Zeit des Anfangs wesensmäßige Grundeinsichten vermitteln soll. Beide zunächst Urbilder des Erfolgs, geachtet, erfolgreich, mächtig, reich. Beide unerwartet und unversehens von größtem Glück in tiefstes Elend gestürzt, Idealbilder größtmöglicher dramaturgischer Fallhöhe. Beide Väter, die alles verlieren, symbolisch verdichtet im Verlust der Kinder. Beide Opfer offensichtlich sinnlosen Verhängnisses.

Hiob und Lear, beide werden vor allem als Urbilder des Leids in die Geistesgeschichte eingehen: Edgar charakterisiert Learns Leiden abschließend mit den Worten „leiden kann/keiner von uns wie dieser alte Mann“. Umgekehrt gilt Hiob als „Nabel der Schmerzen“ (*Nelly Sachs*). In dem von ihnen archetypisch verkörperten Schmerz und Leiden werden beide jedoch zusätzlich zu Rebellen gegen jene Ordnung, die ihnen solches Leid zufügt. Hiob wie Lear verwünschen die Schöpfung, fordern ihre Selbstzurücknahme. Sie sehen nur lebensfeindliches Chaos, Tohuwabohu. Und die zuvor unreflektiert in die vermeintlich sichere Weltordnung eingeschriebene Gottesvorstellung hat sich für beide radikal verdunkelt: Götter? – Dämonen! „Was Fliegen sind für übermütige Knaben / Sind wir für die Götter: Sie töten uns zum Spaß“, so ja Lear angesichts des sinnlosen Sterbens Schuldiger wie Unschuldiger. Und Hiob: „Schuldlos wie schuldig bringt er um./Wenn die Geißel plötzlich tötet,/spottet er über der Schuldlosen Angst./Die Erde ist in Frevlerhand gegeben./Ist er es nicht, wer ist es dann?“ (Ijob 9,22–24).

Da stehen sie also Seite an Seite, die im Leid irren, im Leid erst sehenden alten Männer, Repräsentanten der leidenden Menschheit, beklagen ihr Schicksal, weisen die chaotische Schöpfung zurück, rebellieren gegen Ungerechtigkeit, verklagen die Urmächte, die diese Fehlschöpfung hervorriefen. Von Menschen verlassen und unverstanden, allein vor der Unendlichkeit des Kosmos, dem sie trotzig widerstehen. Allein in den Unwettern, die erneut in erstaunlicher Parallelität beider Werke jeweils

das Rasen der Natur verdeutlichen. Der Gewittersturm wird beiden, Lear wie Hiob, zum Ort tiefsten Verständnisses und wahren Verstehens. Und noch eine weitere Parallele: In beiden Werken wird ein in allen Kulturen tief beheimateter Ratschlag zum Ertragen von Leid gegeben, dem beide Protagonisten gerade *nicht* folgen können: „Reif sein ist alles“, so Edgar, der damit ein geduldig-demütiges Ertragen des so oder so auferlegten Schicksals meint. Ganz ähnlich Hiob selbst zu Beginn des biblischen Buches: „Der Herr hat gegeben, der Herr hat genommen; gelobt sei der Name des Herrn.“ (Ijob 1,21) Demütiges, geduldiges Ertragen – dafür stehen sie *nicht*, die Schmerzensbrüder Lear und Hiob. Im Gegenteil: Irre Rebellen gegen Ungerechtigkeit, wahnsinnige Ankläger von Leid sind sie.

Hiob und Lear, bei allen Gemeinsamkeiten sind sie aber doch eher Komplementärgestalten. Denn neben Ähnlichkeiten treten signifikante Unterschiede: Lear ist bewusst in ein nicht vom Monotheismus bestimmtes Weltbild gestellt, während Hiob gerade die Frage des Leidens *innerhalb* des Gottesglaubens thematisiert. Lears Fall wird von ihm selbst ausgelöst, wenngleich er ja recht hat, dass er jemand sei, „an dem gesündigt ward mehr als er sündigte“. Hiob wird demgegenüber als absolut Schuldloser, als „Knecht Gottes“ präsentiert, um so das Zerbrechen des ‚Tun-Ergehen-Zusammenhangs‘ als absolut gültiges Muster der Welterklärung demonstrieren zu können. Entsprechend verschiebt sich die Richtung des Haderns, der irrsinnigen Anklage: Wo Lear gegen ein fühlloses Universum anobt, ringt Hiob mit einem – für ihn völlig unverständlich gewordenen – personalen göttlichen Gegenüber.

So müssen beide Werke in ein gänzlich verschiedenartiges Schlussbild einmünden: Lear stirbt, die tote Tochter im Arm, unversöhnt, vielleicht ja sogar noch einmal selbst im Tod ein letztes Mal getäuscht. Hiob stirbt nach göttlicher Wiederherstellung lebenssatt, alt, im Kreis von drei Töchtern und deren Kindern. Das fiktiv erzählte Leben der beiden Protagonisten endet also auf den ersten Blick gesehen im Gegensatz. Dieser Gegensatz wird jedoch noch einmal von einer tieferen Gemeinsamkeit aufgefangen: Bei aller Gegensätzlichkeit enden die Werke in einem erneut funktional vergleichbaren Grundton: Nach allem Chaos, allem Leid, allen sinnlosen Opfern, allen tiefen Erkenntnissen in Wahrheit und Wirklichkeit steht am Ende ein nichts beschönigendes, nichts zurücknehmendes, aber in eine neue Zukunft führendes Schlussbild. Das alles zermalmende Rad der Fortuna ist in „King Lear“ wieder zur Ruhe gekommen, Edgar garantiert den Neuanfang. Hiob seinerseits kann selbst zur Symbolfigur der Möglichkeit neuen Lebens nach allem Chaos werden.

Hat Shakespeare das biblische Hiobbuch vor Augen gehabt, als er seinen „King Lear“ genau so konzipierte? Fast scheint es, als habe er seine nicht tragischen Vorlagen unter der Vorgabe verändert, sie „hiobartiger“ auszugestalten. Nachweisen lässt sich das nicht. Letztlich ist es auch unerheblich, ob es sich hier – wie etwa bei Goethes Konzeption des „Faust“ – um bewusste motivische Rezeption handelt oder um unbewusste strukturelle Parallelisierung.

Ein Herzenstext? Einer der das Leben verändert? Tatsächlich, das verbindet Hiob und Lear ein letztes Mal: Einmal auf sie gestoßen, einmal in sie verbissen, einmal mit ihnen konfrontiert, lassen sie einen nicht mehr los. Werden zu Lebensbegleitern: im Ringen um Sinn im Leid, im Nachspüren einer Sprache gegen das Verstummen, im Suchen nach tragfähigen Hoffnungsvisionen eines Lebenkönnens, nachdem sich das Schicksalsrad gedreht hat.

Literatur zur Vertiefung

- Fried, Erich*: Shakespeare. 27 Stücke von William Shakespeare übersetzt von *Erich Fried*, hrsg. von *Friedmar Apel* (Berlin 1995), Bd. 3, 145–223
- Langenhorst, Georg*: Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung (Mainz 21995)
- Schabert, Ina*: Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – der Mensch – das Werk – die Nachwelt (Stuttgart 42000)