

„König Lear“ – Medienpsychologische Untersuchungen zu Wirkungen und Bewältigungsformen eines dramatischen Werkes

Ein Beitrag zur Morphologischen Medienwirkungsforschung

1. Einführung und Fragestellung

„König Lear“ nimmt als Kultur- und Medienwerk eine exponierte Stellung ein. Das universale Ausmaß seines ‚Wirkungsraumes‘ wird deutlich in einer Vielzahl literarischer Bearbeitungen, in Verfilmungen, Vertonungen und Theater-Inszenierungen. Als Märchen sind u.a. indische, afrikanische und chinesische Fassungen verbreitet. Nach vier Jahrhunderten wirkt die von SHAKESPEARE anhand von Vorlagen bearbeitete Version des „König Lear“ weiter. Namhafte Regisseure (u.a. BROOK, KOSINZEW, KUROSAWA) haben das ‚Motiv‘ in Filmversionen verarbeitet. Auf den Spielplänen deutschsprachiger Bühnen erscheint das Drama als häufig ausgewiesener Programmbestandteil.

Die Auswirkungen setzen sich in einer Vielzahl außerwissenschaftlicher Betrachtungen und wissenschaftlicher Bearbeitungen fort, welche die Wirkungsstruktur und -dynamik des Dramas fassen und seine ‚Logik‘ erklären wollen (KLOSE 1990). Hier drängt sich der Eindruck auf, das Drama fordere geradezu extreme und widersprüchliche Positionen heraus und widersetze sich einer eindeutigen Bestimmung.

Ein weitgehendes Einverständnis besteht hingegen in Bezug auf seinen Stellenwert als Kunst- und Kulturwerk, das dem Leser bzw. Zuschauer eine vom Alltäglichen abgehobene Wirklichkeitserfahrung vermitteln. Verwiesen wird auf Vergleiche mit BACHS h-moll-Messe, BEETHOVENS Fünfter und Neunter Symphonie, mit MICHELANGELOS ‚Jüngstem Gericht‘ und DANTES ‚Inferno‘ (KOTT 1964).

Medienpsychologisch interessant erscheint neben den genannten Phänomenen vor allem, daß in Zuschauerreaktionen und Medienkritiken durchgängig Erlebensqualitäten thematisiert werden, die auf Zwiespältiges und schwer Faßbares hinweisen. Eindrücke eines verschachtelten und überfrachtet collagierten *Flickwerkes* kollidieren mit denen einer faszinierenden *Bilderwelt* verwobener Allegorien und Symbolisierungen. Sinnmachendes und Widersprüchliches, Geheimnisvoll-Verstelltes und Platt-Durchsichtiges, alles scheint in diesem Drama *zugleich* wirksam zu sein.

Unter diesem Blickwinkel drängt sich eine Vielzahl von Fragen auf wie zum Beispiel: Wie kommen derart ineinander ‚verrückte‘ Wirkungen und Nachwirkungen zustande? Mit welchen ‚Leiden‘ werden Zuschauer konfrontiert, die sich auf dieses Drama einlassen? Wie halten sie das (auch zeitlich) überdimensionierte Geschehen durch, und welche typischen Durchhalteformen gibt es? Werden bestimmte seelische ‚Abwehrmechanismen‘ provoziert? Und schließlich die Frage: Was hat der Zuschauer psychologisch gesehen davon, sich auf dieses Kultur-Werk einzulassen?

Daraus ergibt sich ein erster Ansatz für eine psychologisierende Fragestellung. Läßt sich die montageartig ineinander-‚verrückte‘ Bilder-Welt des Dramas in einen Zusammenhang bringen, und worin liegt seine psychologisch begründete ‚Dramatik‘? Welche eigentümliche Wirklichkeitserfahrung vermittelt das (Theater-)Werk „König Lear“?

2. Morphologische Werkanalyse – methodischer und theoretischer Bezugsrahmen

Die Rekonstruktion der Erlebensverläufe von Zuschauern orientiert sich an dem Prinzip der „Ausdrucksbildung“ eines sich in Entwicklungen produzierenden Werkes (SALBER 1983). Dieses Entwicklungs-Werk soll in seiner Erlebensdynamik analysiert werden. In ihm legt sich Seelisches als ein ‚Indem‘ aus, das Tendenzen von Gestaltung und Entwicklung, Einheit und Vielfalt, Sinnfälligem und Widersinnigem zugleich zum Ausdruck bringt. Aus den Produktionsformen spannungsvoller Dialektik leiten sich Mehrdimensionalität und Überdeterminiertheit seelischer Wirklichkeit ab, die von paradoxen Bildungsprinzipien her organisiert und bewegt werden. Von daher erscheint das Bemühen um ‚objektive‘ und logisch geklärte Ergebnisse als methodisch fragwürdiger Lösungsversuch, die paradoxe Dynamik seelischer Werke durch diese Beschränkung in eine ‚eindeutig‘ bestimmte Form einzuzugrenzen.

Die Dynamik seelischer Gestaltbildung „kennzeichnet Seelisches als eine paradoxe Übergangsstruktur – als eine Konstruktion, die nur in Entwicklungen existieren kann“ (SALBER 1975, 192ff). Sie produziert eine ‚Bild‘-Wirklichkeit, einen bildhaft gestalteten Zusammenhang von seelischer Wirklichkeit. Die Psychologische Morphologie macht es sich zur Aufgabe, die gestalthaften, paradoxen Bild- und Bildungsprinzipien u.a. in Kunst-, Alltags- und Charakter-Werken methodisch zu analysieren und darin etwas über ihre Wirksamkeit zu erfahren.

Entsprechend dem Prinzip der Ausdrucksbildung kommt Seelisches erst in materialen Produktionsgestalten zum Ausdruck, ebenso wie, beispielsweise für den Bereich der Wirkung von Film- und Theaterwerken, Szenen-Bilder als materiale Angebote Anhalt und Ausdruck für das Erleben des Zuschauers sind. Die Morphologische Medienwirkungsforschung untersucht komplexe Geschehensverläufe, in denen sich ein Zusammenhang

von Erleben (und Verhalten) und Handlungs-geschehen als Produkt und Produktion ‚vermittelt‘. Sie rekonstruiert diesen Bildungsprozeß, indem sie ein ‚Werk‘ als Produktion in Entwicklung zum Gegenstand der Untersuchung macht und seine Verwandlungs-Konstruktion herausarbeitet. Diese Werke bilden sich beispielsweise beim Betrachten einer Theater-Aufführung, eines Films oder bei der Lektüre aus. Erst aus der systematischen Rekonstruktion dieses Produktionsprozesses läßt sich psychologisch etwas über die Wirkungen und Nachwirkungen des Werkes „König Lear“ sagen und die Frage nach dem ‚Besonderen‘ dieses Kultur-Werkes beantworten.

Diese Auffassung impliziert ein ‚universales‘ Verständnis von Medium, wonach jedes Medium zum ‚Vermittler‘ seelischer Wirklichkeit und Kultivierung werden kann (s.a. WINTERHOFF-SPURK 1989). Film-, Literatur- und Theaterwerke, Werke der Bildenden Kunst, aber auch High-Tech-Werke oder Produktionen des Alltags sind als komplexe Werke seelischer Kultivierung zu verstehen.

2.1 Die ‚Eigenlogik‘ von Medien-Werken

Die Psychologische Morphologie geht von einer Seherfahrung aus, welche dem seelischen Geschehen eine ‚Eigenlogik‘ anerkennt, die in Wirkungen von Widersprüchlichem, mehrfach Determiniertem und Paradoxem zum Ausdruck kommt und darin zugleich eine Systematik wie einen Sinnzusammenhang aufweist (DILTHEY 1927; FREUD 1969). Denkansätze, welche die seelische Realität in ‚logischen‘ Kategorien fassen wollen, folgen hingegen einer Seherfahrung, die Psychisches von den benannten Wirksamkeiten ‚bereinigen‘ will. Diese Festlegungs- und Ausgrenzungsversuche gegenüber der ‚Eigenlogik‘ seelischer ‚Realität‘ laufen Gefahr, sich über die ‚Wirklichkeit‘ des untersuchten Gegenstandes zu täuschen.

Die morphologische Wirkungsforschung geht davon aus, daß sich ein Werk in einer *Zwischenwelt*



(SALBER 1983) entwickelt, die sich zwischen dem Zuschauer und dem Handlungsgeschehen bildet. Erst wenn die Erlebensewicklung Schritt für Schritt im Nacheinander nachvollzogen wird, bildet sich methodisch ein Werk heraus, das Mehrdimensionales und Perspektivisches, Zwiespältiges und Eindeutiges, Widersprüchliches und Geklärtes, Spannendes und Gelöstes, Fesselndes und Abstoßendes zum Ausdruck bringen kann und damit auf die Kennzeichen der Gestaltbildung verweist: Polaritäten, Gegenläufe, Determiniertheit und Überdeterminiertheit. Erst in der Ableitung aus diesem Erlebenszusammenhang heraus läßt sich etwas über die Qualitäten von ‚Angst‘, ‚Aggression‘ oder ‚Mitleid‘ sagen. Indem die morphologische Wirkungsanalyse seelischen Gestalttendenzen folgt, deckt sie die ‚phantastische‘ Konstruktion seelischer Werke auf.

Von daher wird deutlich, daß es im Rahmen dieser Untersuchung nicht um ein Auflisten von Erwartungen, Eindrucksunterschieden oder themenbezogenen Einstellungsänderungen über ein Medienereignis gehen kann. Wirklichkeit als Wirkendes wird nicht sequentiell zerlegt in künstliche Untersuchungseinheiten, die eine Analyse des ‚Gefallensgrades‘, der ‚Motivationsstruktur‘ oder der ‚Einstellungsänderung‘ des Zuschauers in Bezug auf inhaltlich abgegrenzte Wirkungsfaktoren (wie z.B. Aggressives, Sexuelles) zum Gegenstand haben. Vielmehr soll die Ausdrucksfülle und Dynamik seelischer Bewegungen aus einem Wirkungszusammenhang heraus rekon-

struiert werden, der im Drama wirksam wird und nicht durch eine Folge von Variablenkonstellationen erst hergestellt werden muß.

Literatur- oder theaterwissenschaftliche Gegenstandsbestimmungen setzen demgegenüber andere Akzente. Sie beschäftigen sich mit der Analyse thematischer Strukturen, charakteristischer Stilelemente oder mit dramaturgischen Aspekten der Ausdrucksgestaltung von Rollen-Darstellung und Bühnenbild. Die psychologische Untersuchung intendiert hingegen keine Stilkritik und Formanalyse im Rahmen einer Theorie des Tragischen und ihrer kulturhistorischen oder kunstphilosophischen Einflüsse. Sie betrachtet das Drama unter einem anderen Blickwinkel, indem sie seine Wirkungen im Zusammenhang mit seelischen Strukturproblemen und Lösungsformen sieht. Damit ist weder eine charakterologische Bestimmung der Dramengestalten noch eine individual-psychologisch ausgerichtete Zuschaueranalyse nach demoskopischen Gesichtspunkten beabsichtigt.

Die ‚eigentümliche‘ Erlebensewicklung des einzelnen Zuschauers kann im Rahmen einer psychologischen Werkanalyse jedoch Aufschluß geben über die Wirklichkeit, die das Drama „König Lear“ im ganzen erfahrbar werden läßt. Erst dann sind Aussagen möglich, ob und in welchem

Zusammenhang die von anderen Gegenstandsbestimmungen in der Regel durch eine Inhaltsanalyse erstellten kategorialen Festlegungen (Dialektik, Widersprüchliches, Paradoxes, Absurdes) wirksam werden.

2.2 Dramatisierung als morphologisches Problem

Morphologische Wirkungspsychologie versteht Dramatisierung als eine universale Ausdrucksform, als spannungsvollen Austausch seelischer Konstruktionsprinzipien mit sich gestaltenden und gestalteten Bildern von Wirklichkeit. Sie beschränkt Dramatisierung nicht auf die Kennzeichnung konstituierender Bedingungen einer ‚dramatischen‘ Handlung und ihrer ‚Logik‘, sondern entwirft ein systematisches und komplexes Bild von einer psychologischen Realität, die immer bereits dramatisch ist.

Gegenüber der allgemein methodisch-theoretischen Bestimmung, die Dramatisierung als Strukturmerkmal seelischer Formenbildung ausweist, muß das spezifische Dramatisierungs-Werk des untersuchten Gegenstandes herausgestellt werden. In der Rekonstruktion der für das jeweilige Werk eigentümlichen Entwicklungs-Dynamik läßt sich das ‚Besondere‘ der dramatischen Produktion ‚König Lear‘ herausarbeiten und Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede zu anderen Dramatisierungsformen benennen.

Theatralische Darstellungen wirken, indem sie auf die Konstruktionsprobleme seelischer Wirklichkeit eingehen und eine ‚Inszenierung‘ dieser Wirklichkeit vornehmen. Sie bieten prototypische Ausdrucksformen für umfassende Verwandlungsprobleme im Seelischen an. Die ihnen eigentümliche Dramatik hebt Transfigurationen als Verrückungen und Verkehrungen in umfassenden Bild-Verhältnissen heraus, die Szenen-Bilder, Personen und ‚Handlungslogik‘ überspannen. Wie im folgenden zu zeigen sein wird, ist ‚König Lear‘ ein Werk, das in seiner eigentüm-

lichen ‚Logik‘ vertraute Alltagsformen und ihre Behandlung von Wirklichkeit irritiert und darin seine Dramatik entwickelt.

Von der Fassung, die sich im Verlauf der Handlungseinheit ‚König Lear‘ aufbaut, hängt ab, wie sich Leiden und Nicht-leiden-Können als Gestaltungsprozesse in Steigerungen, Abminderungen und Übergängen entwickeln und ‚erfahren‘ werden. ‚Lust‘, ‚Unlust‘, ‚Schrecken‘, ‚Mitleid‘ erweisen sich in diesem Gestaltungszusammenhang als komplexe Produktionen seelischer Regulationsmöglichkeiten (Mechanismen). Aus der Übergangsstruktur seelischer Werke läßt sich die phänomenale Ambivalenz ableiten, die im Umgang mit ihnen wirksam wird.¹

2.3 Entwicklung und Konkretisierung der Fragestellung

Wie die Entwicklungslinien der Gegenstands-bildung konkretisiert sich die Fragestellung in einem Austauschprozeß von theoretischem Bezugsrahmen und methodischer Vorgehensweise (s.o.). Ausgehend von der dramatischen Formenbildung seelischer Werke stellt sich die Frage nach dem seelischen Verwandlungsproblem, das im Dramatisierungsprozeß des untersuchten Werkes zum Ausdruck kommt.

Bei ‚König Lear‘ stellt sich psychologisch gesehen die Frage, wie der Rezipient das Werk überhaupt als Ganzes erleben kann, wenn er sich während des Verlaufs einerseits permanent in einem Konflikt zwischen Entscheidungszwängen (i.S. einer eindeutigen Festlegung) erlebt und andererseits zugleich mit der Erfahrung einer totalen Austauschbarkeit von im Alltag als gegensätzlich erlebten Positionen konfrontiert wird.

3. Psychologische Rekonstruktion des Dramas ‚König Lear‘

Die Rekonstruktion des Erlebens-Werkes macht im folgenden den Wirkungsraum des Dramas

„König Lear“ überschaubar. Auf eine ausführliche Inhaltsbeschreibung wird an dieser Stelle verzichtet, da eine Nacherzählung bereits eine bestimmte Form der Bearbeitung darstellt. Die Version des Kindler Literaturlexikons:

Das Stück verarbeitet das alte Märchenmotiv vom König, der sein Reich unter seine drei Töchter aufteilt, dabei seine Liebe zu ihm auf die Probe stellt und, geblendet von den Schmeicheleien der beiden älteren, die jüngste, von ihm am meisten geliebte Tochter enterbt und verstößt: Von den beiden Heuchlerinnen enterbt und dem Elend preisgegeben, wird er schließlich von der Jüngeren gerettet ... Schon der Anfang, der Exposition und Katastrophe zugleich ist, macht deutlich, daß Lears Verhalten nicht rational zu begründen und daher nicht zu entschuldigen ist, sondern einzig seinem hybriden Geltungsbedürfnis und völligen Mangel an Menschen- und Selbstkenntnis entspricht. Sein unbesonnener Entschluß, sich aller Macht zu entäußern, seine unangemessen heftige Reaktion auf Cordelias Weigerung, die bombastischen Liebesbeteuerungen ihrer Schwestern Regan und Goneril zu übertrumpfen, lösen die eng verkettete Ereignisfolge aus, die zu seinem und zu fast aller Beteiligten Untergang führt ... Shakespeare hat – ein einmaliger Fall in seinem dramatischen Schaffen – die Hauptfabel durch eine konsequent durchgeführte Parallelhandlung, die Gloster-Tragödie, ergänzt. Wie Lear ... läßt sich Gloster, blind für die Wirklichkeit, von seinem verleumderischen natürlichen Sohn Edmund gegen seinen integren, legitimen Sohn Edgar aufbringen ... Wie Lear von Cordelia, wird Gloster im äußersten Elend von Edgar gerettet, und auch ihn tötet, als sich der einst von ihm verfolgte Sohn zu erkennen gibt, das Übermaß seines Gefühls.

Welche Dramatik entfaltet sich nun im Erleben des Zuschauers um diese Geschichte ?

Bereits in den ersten globalisierenden Eindrucksbeschreibungen deuten sich ambivalente Erlebensqualitäten an. „König Lear“ wird als ein montageartig an- und ineinandergefügtes Werk erlebt, das sich zwischen fragmentarischen und prägnanten, beschränkenden und ausgreifenden Bildern bewegt. Ungewöhnliche Wendungen wie abrupte, als dramatisch erlebte Qualitätswechsel von Abstoßendem in lustvoll Anziehendes fallen

auf, ebenso Umzentrierungen von Durchsichtigem, Platitüdenhaftem in widersinnig Verdrehtes; Verkehrungen von Eindeutigem in eine komplex verdichtete Vielfalt von Bedeutungen; Übergänge von ‚kleiner Welt‘ in monströse Auswucherungen, die sich wiederum in überschaubaren, statisch wirkenden Sequenzen zentrieren; faszinierend und zugleich abstoßend ‚Verrücktes‘, das Züge von haltgebender ‚Normalität‘ aufweist; ein stringenter ‚Realismus‘, der sich in einer rauschartigen Bewegungs- und Bilderfülle auflöst; Übergänge von Durchgewirbelt-Werden in lähmendes Stillhalten und Langeweile.

Kurz gesagt: Festlegungs- und Auflösungstendenzen geraten in einen Austausch, der in der Folge immer beweglicher wird und eine Eigendynamik entwickelt, die ‚Unfaßbares‘ produziert.

3.1 Dramatisierungs-Typen

Drei *Dramatisierungstypen* zeigen Lösungsformen im Umgang mit dieser Übergangsbewegung auf. Sie sind typische Bearbeitungsformen des Erlebens, die in ihren Variationen das Konstruktionsproblem des Werkes, die Vereinheitlichung von Gegensätzlichem, in verschiedenartigen Ansätzen zu bewältigen versuchen.

Dramatisierungstyp A will die Grundspannung lösen, indem er auf eine radikale Vereinheitlichung drängt. Gegenläufe und Ambivalenzen werden durch Rationalisierungen, Verharmlosungen und Verdrängungen ausgeschlossen. Betont werden vor allem tonalisierende Züge des Seelischen, die in ausmalenden Phantasien extrem gesteigert werden. Er setzt den Mechanismus der Verkehrung ein, um sich gegen ungewollte Verrückungen durchzusetzen, um das unmöglich Erscheinende (Vereinheitlichung ‚um jeden Preis‘) möglich zu machen. Wenn dieser Vereinheitlichungszwang nicht mehr gelingt, kommt es zu Einbrüchen von Betroffenheit und hochgradiger Irritation, die mit Bindungs- und Abspal-

tungsmaßnahmen aufgefangen werden müssen (s. Abb. S. 66). Ein Beispiel einer Erlebensentwicklung dieses Typs:

Im Erleben will sich gleich zu Beginn die Tendenz durchsetzen, die Ungereimtheiten und aufdrängenden Verwicklungen in klar abgehobene, gegensätzliche Verhältnisse zu unterteilen. Mit Cordelias Rückkehr verbindet man eine Harmonisierung des Geschehens. Die eingesetzten Klischees lassen sich im folgenden nur mit aufwendigen Drehungen und Wendungen halten, die mit ungewollten Verzerrungen und unerwarteten Umbrüchen konfrontiert werden. Der vermutete Spielraum für eine gewünschte Umkehrung der Verhältnisse in Erlösendes wird immer enger, die Verrechnungen der Chancen auf ein harmonisches Ende gegenüber zunehmender Bedrängnis immer aufwendiger und verkehrungsanfällig. Zeitweise ist man damit beschäftigt, sich gegenüber unvermeidbar erscheinenden Wendungen gefaßt zu machen. Immer ‚kippliger‘ wird die Verfassung, immer zwingender wird die gewünschte Erlösung mit dem Wiederauftreten Cordelias in Verbindung gebracht. Nur phasenweise kann man im Auskosten von Situationskomik die spürbare Bedrängnis lockern. Dann wieder muß man den Rahmen enger stecken und nimmt nur noch Ansätze auf, die auf eine schnelle Erlösung hindeuten. Man muß schmerzliche Enttäuschungen hinnehmen.

Stillhalteangebote scheitern. Die letzten Sequenzen erlebt man nur noch fassungslos, fühlt sich wie von einem „Hammer“ getroffen. Am Ende löst sich die Befangenheit im Applaus nur langsam auf. Man fühlt sich wie nach einem beklemmenden Traum und erinnert im Anschluß nur noch vereinzelte Kipp- und Umbruchstellen ungewollter Entwicklungen. In nachträglicher Verrechnung entspricht man nach dem Muster ‚Was wäre wenn...‘ unerfüllt gebliebene Lösungsmöglichkeiten durch.

Dramatisierungstyp B versucht, der vereinnahmenden Sogwirkung der Tendenzen zu entgegen, indem er sich nicht von ihnen festlegen lassen will. Er forciert Entwicklungen, gibt aber verbindliche Absicherungen nicht auf. Er gerät ‚zwischen die Fronten‘ und will eine ungewollte Hin- und Her-Bewegung zwischen den Extremen auskuppeln. Diese Erlebensentwicklung führt im Umgehen von Entschiedenheit zu Phasen des





Stillstands unerträglicher Langeweile und produziert in einem Forcieren von unvermeidbarer Entschiedenheit ein Bruch-Werk von Augenblickserlebnissen.

Das Werk wird hier insgesamt als auffallend bruchstückhaft erlebt. Bildfragmente werden aufgegriffen und die sich darin entwickelnde Explosibilität in eine abgeklärt-distanzierte Haltung eingebunden und entschärft. Im zweiten Teil hat man Mühe, dem vorandrängenden und als überdreht erlebten Geschehen zu folgen. Die stabilisierenden Abschätzungen werden durchbrochen von Sequenzen aufwirbelnder Irritation. Eine spürbare Unverträglichkeit läßt sich nur durch radikale Ausweichmanöver in Grenzen halten. Zeitweise will man die Aufführung abbrechen, dann wieder fühlt man sich in lähmender Betroffenheit befangen. Schließlich drängt alles auf ein Stillegen ungewollter Drehungen und Wendungen, die auch entlastende Übertreibungen in ein Lächerlichmachen unterbinden. Das Werk bleibt auch in den Nachwirkungen bruchstückhaft und befremdend. Nur vereinzelt wird im Aufdecken von Bildfragmenten eine Faszination spürbar, die sich schnell wieder verflüchtigt.

Am *Dramatisierungstyp C* läßt sich die Entfaltung des genannten Bildungsprinzips exemplarisch rekonstruieren. Er zeigt die besondere ‚Morphologie‘ des Werkes auf, indem er das Gefüge, das den Spannungsbogen von Extremisierung, Austauschbarkeit und Gleichwertigkeit des dominierenden Verhältnisses prototypisch ausbildet, umfaßt. Er läßt sich tragen von den verführerischen Zügen des Geschehens, gibt sinnstiftende Bemühungen auf und geht über in ein widerstandsloses Mitgehen. Phasenweise gerät das Erlebens-Werk in rauschähnliche Zustände. Schwer faßbare Eindrücke von Sinnmachendem und zugleich Widersinnigem, von Faszinierendem und zugleich Abstoßendem werden durchlebt, ohne daß eine Differenzierung und Kontrastierung in Richtung einer rigiden Einordnung erfolgt. Es entwickelt sich ein spielerischer Umgang mit Verkehrbarkeit und eine Faszination am Austausch von zu Vereinbarem und nicht zu Vereinbarem. Ein Beispiel für eine ‚Erfahrungs-Reise‘, wie man diese durchgängige Erle-

bensentwicklung umschreiben könnte, die Widersinniges, Faszinierendes und zugleich Abstoßendes durchlebt, ohne daß eine Differenzierung und Kontrastierung in Richtung einer rigiden Einordnung erfolgt; es entwickelt sich ein spielerischer Umgang mit Verkehrbarkeit und eine Faszination am Austausch von zu Vereinbarem und nicht zu Vereinbarem:

Man sieht sich die meiste Zeit mit Eindrücken wenig verlässlicher Überlagerungen, Zwiespältigkeiten und Verzerrungen konfrontiert, die man zunächst in Verbindung mit verallgemeinernden Überlegungen zuläßt und daran festhält, Lear werde mit einer Gegenwendung alle bedrohlichen Auswucherungen unterbinden. Von daher kann man Eindrücke von ‚Fiesem‘ und Widerwärtigem zulassen, um sich sporadisch auf bedrohlich-faszinierende Detailbetrachtungen einzulassen. Im folgenden erweisen sich gewohnte Einordnungen als gefährlich brüchig und widersprüchlich. Nach und nach gleitet man in einen faszinierenden Sog ungeahnter Möglichkeiten. Machtphantasien keimen auf, die in nebenherlaufenden Überlegungen zum eigenen Tochter-Vater-Verhältnis ausschweifen. Dann wieder sucht man verkrampft nach Handlungssperren für die „perverse Situation“. Merkwürdig wird man in eine unaufhaltsam vereinnahmende Bewegung hineingetrieben und sieht sich phasenweise fassungslos Unverträglichem ausgeliefert. Derart unter Zugzwang, setzt man trotz gleichzeitig verspürter Eindrücke von Unerbittlichem und Unaufhaltsamem auf einen schlagartig einsetzenden Erlösungseffekt. In einem permanenten Insistieren auf Harmonie und Ruhe, aus dem man zeitweilig in träumerisch ausschweifende Phantasien ausbricht, gerät man in eine gefährlich rotierende Verfassung, in der sich Unglaubliches und Tatsächliches vermischen. Unvermittelt wird man mit einer unerwartet harten, realistischen Sterbedramatik konfrontiert, der man sich schließlich in abrundenden Überlegungen hingibt ...

Nach der Aufführung drängt es einen zu tiefergehenden Gesprächen, doch man bleibt „rein oberflächlich“ und ertappt sich in einem Amüsiertsein über mißglückte Versuche szenischer Effekte und einer darin aufgedeckten Scheindramatik. Schließlich gelingt in einer symbolischen Auslegung des Bühnenbildes ein Abschluß für das als parabelhaft erlebt Ganze: „Das Leben ist ein wandelnder Schatten“.

Das aus medienpsychologischer Sicht Dramatische des Werkes läßt sich von daher genauer fassen, indem in diesem Spannungsfeld Vereinheitlichungsversuche der Zuschauer unter Druck geraten. Seine aufgesetzten Klischee-Bilder provozieren Verrückungsnotwendigkeiten und üben in einen spielerischen Umgang mit der Austauschbarkeit von Auslegungen ein, in denen Ungewohntes und faszinierend ‚Unheimliches‘ anklingt. Die Bilder konfrontieren zugleich mit dem Zwang, Bild-Wirklichkeiten eindeutig zu bestimmen. Reste von Ungereimtheiten, Qualitäten des Widersprüchlichen und Doppelbödigen ziehen den Zuschauer in ein sich auflösendes Durcheinander hinein, das herkömmliche Erklärungsversuche aufbricht und die gewohnten tragfähigen Sinnbezüge des Alltags außer Kraft setzt.

Das Werk drängt auf Übergänge *zwischen* den extremen Positionen (Typ C), zieht in den Sog entgegengesetzter Tendenzen und gerät darin zunehmend in eine *rotierende* Bewegung („Wirbel“). Die Konfrontation mit einer „harten Realität“ zwingender Vereindeutigungen drängt auf ein Abrücken und Umerzählen. Die Sogbewegung forciert eine Vielfalt von Auslegungsmöglichkeiten, verfängt sich in Widersprüchlichem und im Wirrwarr irritierender Sinn-Verkehrungen (siehe Abb. S. 66).

3.2 Prototyp ‚Erfahrungs-Reise‘

Kennzeichnend für die Erlebensentwicklung des Typs C ist, daß sich eine vermittelnde Bewegung *zwischen* Platzanweisung und Überdetermination durchsetzen und sich darin eine Organisation des Ganzen ausbilden will. Von daher läßt sich erklären, warum das Geschehen bei diesem Typ zu Beginn zugleich vertraut und eigentümlich befremdend, sinnmachend und zugleich unreal erlebt wird, warum die Zuschauer eine abgeklärte Haltung einnehmen und zugleich auch ihrer Irritation Ausdruck geben wollen.

In der Heideszene treffen die ‚Gestalten‘ (personalisiert in Edgar, Gloster und Lear) aufeinander,

die diesen Erlebensrichtungen Anhalt und Ausdruck geben und auf ein ‚gemeinsames Schicksal‘ ausgerichtet sind. Zum einen drängt sich ein ‚rücksichtsloser Vorstoß‘ (Typ A) im Dienst einer Setzung auf Klärung der Verfassung vor, zum anderen kommt es bei Typ C zu einem Sichttreiben-Lassen in ungewisse Abenteuer (Selbstbewegung). Beide Bewegungen sind auf eine Vielfalt und Erlebensfülle ungewohnter Erfah-

rens in eine vermittelnde Bewegung zwischen Vereindeutigung und Überdetermination. Die Angebote des Werkes gehen darauf im Verhältnis Lear-Narr/Gloster-Thoms ein.

In Cordelias Tod kommt es zu einem dramatischen Einbruch im Erleben der Zuschauer. Unerwartet sieht man sich mit Entsetzlichem und Unwiderruflichem konfrontiert. Forderungen nach einer vermittelnden Organisation des Geschehens greifen nicht



rungen aus. Während Typ A sich ständig neuen Gefährdungen ausgesetzt sieht, gibt sich Typ C in einen ‚Wirbel‘ körperlich-sinnlicher Eindrücke der Erfahrung hin, den Zwang kategorialer Bestimmungen aufzugeben und zu einem ‚freischwebenden‘ Verstehen ohne sinnsuchende Erklärungen überzugehen. Indem er sich auf diese Erfahrung der Austauschbarkeit von Gleichwertigem einläßt, löst er das Konstruktionsproblem der Vereinheitlichung von Gegensätzen. Typ B drängt auf einen Austausch der Verhältnisse im Sinne einer Reorganisation des Gesche-

mehr. In der Konfrontation mit dem ‚Einen‘ wird die ‚andere‘ Seite nur noch als Störung erlebt. Das Geschehen bleibt unfaßbar und entzieht sich allen sinnsuchenden Zugriffen. Inflationartig auftretende Spekulationen und Analogien zu dramatischen Lebensbildern im Umgang mit Sterben und Tod weisen darauf hin, daß das Werk an dieser Stelle eine ungeheure Dramatik in Bewegung bringt, um die ungewollte Setzung in annehmbaren Versinnbildlichungen faßbar zu machen oder in mehrdeutigen Auslegungen (Überdetermination) zu verrücken. Eine Überdrehung ins Makabre wird spürbar, als Kent sich unvermittelt zum Sterben ‚hinlegt‘. Die Zuschauer sehen darin eine unannehmbare, wenn

auch ersehnte Möglichkeit, sich in einer ironisierenden Wendung ‚einfach‘ aus allem herauszudrehen.

Im Dramatisierungstyp C kommt es im ‚schweigenden‘ Hinnehmen von ‚verrückter‘ Wirklichkeit zu einer Übergangs-Erfahrung, die eindeutige Kategorienbildungen im (alltäglichen) Umgang mit Wirklichkeit in Frage stellt. Der Verstehensprozeß des Ganzen wird bei diesem Typ gefördert, indem auf den Handlungs-Zwang i.S. des Einsatzes gewohnter Erklärungsmuster verzichtet wird und sich eine Verfassung entfaltet, die als *zweifache Sinn-Krise* bezeichnet werden kann. Paradoxerweise verspüren die Zuschauer im Verlauf des Dramas, daß einmal im Scheitern und Aufgeben von eindeutigen Kategorienbildungen (Heideszene) und zum anderen im Durchsetzen einer radikalen Entschiedenheit (Schleifszene) das Bildungsprinzip der *Gleichwertigkeit* wirksam wird. Paradox ist, daß der Zwang zur Entschiedenheit ebenso zur Erfahrung von ‚Gleich-Wertigkeit‘ führt wie das Aufgeben einer Wahlmöglichkeit zwischen Alternativen. Dies erklärt, daß in den Dramatisierungstypen A und B vermehrt Eindrücke des Verfehlens und Verpassens zum Ausdruck gebracht werden. In der Übergangserfahrung kommt ein Spektrum von Wirklichkeit zum Ausdruck, welcher das Drama aus psychologischer Sicht in Bewegung hält.

Im ‚Überschreiten von Widersprüchlichem‘ (Typ C) durch ein ‚schweigendes‘ Hinnehmen wird das ‚Ineinandergreifen gegensätzlicher Wirkungen‘ als Übergang erfahrbar (SALBER a.a.O., 135). Psychologisch erklärt sich damit, daß dieses ‚Drama‘ als Geschehen-Lassen i.S. von Zulassen von Erfahrungen, die ‚jenseits‘ der Kategorien des alltäglichen Umgangs mit Wirklichkeit liegen, wirksam wird. ‚Drama‘ i.S. von Eingreifen und Vereinheitlichen von Wirklichkeit durch Stilllegen oder Ausgrenzen von Widersprüchlichem und Nicht-Verstehen wirkt dieser Erfahrung entgegen. Die Rekonstruktion des Werkes „König Lear“ erklärt auch die von den Zuschauern immer wieder thematisierte ‚Sprachlosigkeit‘, in-

dem es Wirklichkeit im Verlauf der Geschehensentwicklung einmal als ‚grenzenlosen‘ Übergang (Heide-Szene), dann wieder als ‚unrückbar‘ widerständig wirksam werden läßt (Schleifszene). In einem für das Werk typischen Dramatisierungsprozeß kann diese Erfahrung – je nach Erlebensentwicklung – ‚Unlust‘ bewirken oder ‚lustvoll‘ ausgekostet werden. Die schillernde Vielfalt, die sich durch die dramatischen Leidens-Geschichten der Zuschauer hindurchzieht und sie zugleich aufbricht, wird in einem weiteren Arbeitsgang in drei Grundverhältnisse ausdifferenziert. Die Phänomene zentrieren sich dabei um *ein dominierendes Spannungsverhältnis*, das eine *radikale Vereinheitlichung* (als ein Nichts-Anderes; ein Festhalten an ganz bestimmten Vor-Bildern, Vor-Urteilen und Sinnauslegungen; ein Einordnen nach ‚infantilen‘ Mustern) in einen Übergang mit einer *totalen Austauschbarkeit* bringt (s. Tabelle 1).

Eine Differenzierung hebt sich in der Entwicklung eines zweiten Verhältnisses heraus, das ‚Vertrautes‘ (Alltags-Muster, ‚vertretbare‘ Umgangsformen mit Bildern von Sexualität, Sterben, Tod u.a.) mit etwas ‚Unfaßbarem‘ in einen Austausch bringt und darin Grenzen des Leiden-Könnens überschreitet bzw. verwischt. In einem weiteren Verhältnis wird die Spannung zwischen Formen von ‚Macht-Haben‘ und ‚Bemächtigt-Werden‘ als Übergangsbewegung herausgestellt. Die Übergangsbewegung führt bis zu einem Vertausch der im Alltagszusammenhang getrennt gehaltenen Positionen von Macht-Haben und Opfer-Sein, von Vertrautem und Befremdlichem.

Am dominierenden Spannungsverhältnis zeigt sich das *paradoxe Bildungsprinzip*, die besondere ‚Morphologie‘ von „König Lear“. Das Werk bindet den Zuschauer in den Druck von ‚radikaler Vereinheitlichung‘ und ‚totaler Austauschbarkeit‘ ein und stellt zugleich die *Gleichwertigkeit* dieser Extreme heraus. In einer Übergangsbewegung irritiert es das Selbstverständnis von herkömmlichen Klassifizierungen und führt zu

einem Verstehen der in anderen Zusammenhängen nicht zugelassenen Erfahrung, daß extrem kontradiktorische Positionen gleichwertig sind.

Das Prinzip der ‚Gleichwertigen‘ verweist auf einen entschiedenen Wechsel (Krise) in der Erfahrung von Wirklichkeit (‚Sinn‘), der sich im Verlauf als Übergang des dominierenden Spannungsverhältnisses von ‚Vereinseitigkeit‘ und ‚Austauschbarkeit‘ vollzieht. Die Qualität dieses Übergangs hat etwas *Nicht-Faßbares*, in dem auflösende und verbindende Bewegungen zugleich wirksam werden und der Zuschauer einerseits mit einer schwer zu verkräftenden ‚harten Realität‘, andererseits mit diffus Konturlosem konfrontiert wird. Hiermit ist ein Extrem von Verwandlung angesprochen, das sich in einer Entwicklung über bereits behandelte Zwischenschritte ausbildet. Ein Zulassen der Übergangsqualität löst das Verwandlungsproblem (Typ C), indem zugleich auch das Werk als Ganzes (Einheitsbildung) erfahren wird.

Und das ist das psychologisch Interessante: Das Zulassen von Nicht-Faßbarem ist eine Produktion, etwas ‚Gemachtes‘, das man ‚leiden‘ kann. Wo diese Einheitsbildung nicht gelingt, wirkt sich die Qualität des Nicht-Faßbaren beim Zuschauer zum einen in einem (anhaltend) gestörten Sinn-Verständnis, zum anderen in Formen körperlich-sinnlicher Wahrnehmungsstörungen aus. Das Ganze scheint einem verborgenen Getriebe zu folgen, das der Zuschauer nicht in den Griff bekommt, das zugleich aber auch Bilder von „knallharter“ Eindeutigkeit produziert, die er ebenfalls nicht fassen kann.

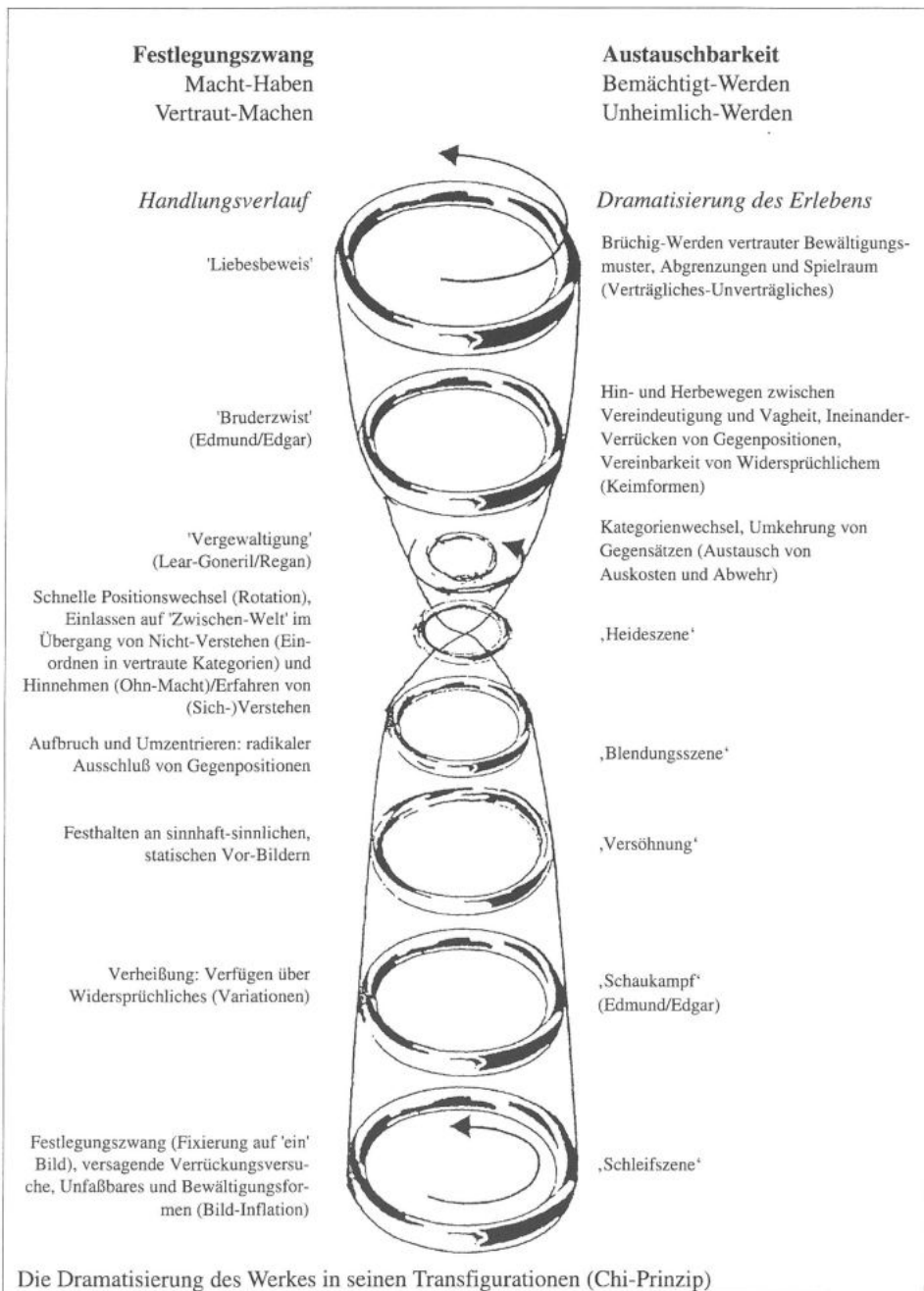
4. Das Drama als Kultivierungs-Trauma

Die Ergebnisse geben zu einigen weiterführenden Überlegungen Anlaß. Es wurde dargestellt, daß die Wirklichkeitserfahrung, die das Werk „König Lear“ als Kultur-Werk ermöglicht, herkömmliche Kategorisierungen in Frage stellen und vertraute Bewältigungsformen aufbrechen

kann. Es provoziert auch nach vier Jahrhunderten Unverträgliches, konfrontiert mit einer eigentümlichen ‚Sprachlosigkeit‘ und fordert moralisierende Beschränkung heraus. Es läßt sich in seinen Wirkungen mit Filmen wie „Das Schweigen“ von I. BERGMANN vergleichen, der in den sechziger Jahren eine Welle extrem widersprüchlicher Reaktionen der Empörung und Zustimmung ausgelöst hat (vgl. SALBER 1966).

In den angeführten Werken werden Erfahrungen wirksam, die auf Bezugspunkte übergreifender kultureller Wirkungseinheiten aufmerksam machen. In „Das Unbehagen in der Kultur“ verweist FREUD (1969) darauf, daß ein Kultivierungsprozeß mit der Entwicklung vereinheitlichender Organisationsformen verbunden sei, der die aggressiven und libidinösen Auflösungstendenzen des Individuellen mit Beschränkungen und Bewertungen eingrenzt. FREUD stellt demgegenüber den ‚Gewinn‘ eines kulturellen Vereinheitlichungsprozesses, der vor allem in idealisierten Bildern von Ordnung, Schönheit, Reinheit, Gesundheit sowie in den Ausdrucksformen von Wissenschaft und Kunst wirksam werde. Er führt ein dennoch permanent wirksames ‚Unbehagen‘ als psychologisch beachtenswerte Kehrseite eines Kulturzustandes auf Spannungs- und Kombinationsnotwendigkeiten des Seelischen zurück.

SALBER (1973, 1987) hebt in diesem Zusammenhang das „Un-vollkommene als Kulturprinzip“ heraus und stellt zugleich die Frage nach dem ‚Vollkommenen‘ und der Möglichkeit ‚glatter Lösungen‘ im Seelischen. Er sieht im ‚Unvollkommenen‘ das grundlegende Strukturmerkmal des Seelischen. Indem ein Kultivierungsprozeß die von ihm produzierten Bilder wandelt und ‚umbringt‘, zeigt sich darin zugleich das Unvollkommene seelischer Gestaltungsformen. In einer ‚Stillegung‘ von Verwandlung bei einem gleichzeitigen Versprechen radikaler Umwandlungen, wie sie in psychologischen Problemen der ‚Selbstverwirklichung‘ und des ‚Ausstei-



Die Dramatisierung des Werkes in seinen Transfigurationen (Chi-Prinzip)

gers' in der Gegenwartskultur thematisiert werden – aber auch im „Auskuppeln“ von Entschiedenheiten – zeigt sich für SALBER ein spezifisches Merkmal unserer Gegenwartskultur. Gerade die Medien bieten Möglichkeiten, das ‚Ausgesparte‘ in ‚ekstatischen Stunden-Welten‘ zu beleben. Beim Ansehen von Horrorfilmen und -Videos oder im Umgang mit Computerspielen wird eine ‚Erlebens-Welt‘ dramatischer Bilder Wirklichkeit, in der seelische Konstruktionsprobleme behandelt werden.

FOUCAULT (1973) verweist auf den Wandel kultureller Systeme und die Verschiebung der Grenzen von kulturell Zugelassenem und Unterdrücktem. In seiner Analyse kultureller Formen des 17. Jahrhunderts in England stellt er einen Transformationsprozeß von einem gelockerten Umgang mit Obszönem, Rohem und Unanständigem in Unterdrückung dieser Tendenzen bei gleichzeitigem Aufkommen pervertierter Erscheinungsformen heraus. Im gegenseitigen Sichbedingen von Lust und Macht sieht er ein typisches Merkmal der viktorianischen Kultivierungsform.

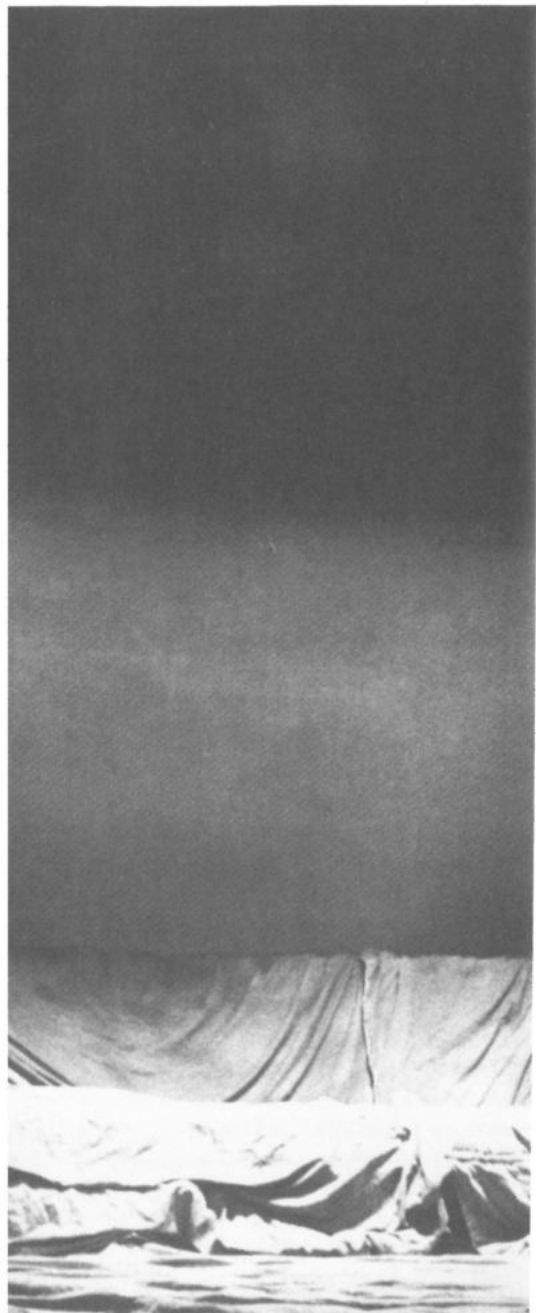
„König Lear“ greift beide Tendenzen auf, indem er einerseits im ‚Auskuppeln‘ von Festlegungen und Zulassen von Alles-Möglichem, andererseits im radikalen Setzen auf Entschiedenem erfahrbar macht, daß ein Vereinheitlichungszwang (als Merkmal eines Kultivierungsprozesses) in einen Übergang, in eine Zwischenwelt führt, die nur dann lebbar wird, wenn man im Umgang mit dem Werk die Verbindlichkeiten und ‚Rechenheiten‘ der Kultur – wenn auch für begrenzte Zeit – überwindet. Paradoxerweise liegt diese Überwindung in einem Erfahren-Lassen dieser Wirklichkeit. Diese Erfahrung erschien in den einzelnen Epochen als durchweg bedrohlich. Dafür sprechen die zahlreichen Überarbeitungen der SHAKESPEARE-Fassung im 18. und 19. Jahrhundert (s.o.). Von daher wird auch verständlich, warum „König Lear“ als Beweismuster für eine jeweils entwickelte Dramentheorie in der Literatur eher vernachlässigt wurde. Das etwa von

LESSING (1927) geforderte ‚rechte Maß‘ wird von der Wirkungsstruktur des Werkes vernachlässigt, indem eine Vermittlung ambivalenter Tendenzen im Sinne des Ausgleichs verfehlt wird.

Die Beantwortung der Frage nach der Wirkung von „König Lear“ heute muß berücksichtigen, daß Wirkung immer im Zusammenhang mit übergreifenden Wirkungseinheiten innerhalb des jeweiligen kulturellen Zusammenhangs gesehen werden muß. Die Analyse der Grundstruktur der Erlebensentwicklung deckt im Aufzeigen unterschiedlicher Entwicklungslinien Verarbeitungsformen auf, die Analogien im Umgang mit dem Werk im gesellschaftlichen Kontext zulassen. Auch diese bewegen sich im Spannungsfeld von Abwehren (Zensur) und Zulassen von Unvollkommenem und Übergangserfahrung. Die erarbeitete Entwicklungsqualität des ‚Nicht-Faßbaren‘ läßt die Vermutung zu, daß das Werk damals wie heute vertraute Kategorien in Frage stellt und im Gleichnis des ‚Verrückt-Werdens‘ in eine ‚wahnsinnige‘ Verfassung Chancen und Gefahren bietet, kulturelle Konventionen aufzubrechen².

Zusammenfassung

Das Medienereignis „König Lear“ schafft es, eindimensionale Erklärungsversuche aufzubrechen, indem es extrem divergierende Verhältnisse wie das einer radikalen Vereinheitlichung (Festlegungszwang) und einer totalen Austauschbarkeit heraushebt und in einer Drehbewegung ihre Gleichwertigkeit erfahrbar werden läßt. Der Zuschauer gerät in einen ‚Wirbel‘, der in der Verkehrung der Extreme dieses Verhältnisses Wirklichkeit einmal als grenzenlos austauschbar, dann wieder als unverrückbar eindeutig und nicht mehr behandelbar in Szene setzt. „König Lear“ kann daher als literarisch manifestierter Prototyp einer Erlebensentwicklung verstanden werden, die dem Zuschauer die Gleichwertigkeit von Gegensätzen dramatisch vermittelt – ein im Vergleich zu der unverzichtbaren Dialektik herkömmlicher Kultivierungsleistungen ‚wahnsin-



niges', für den Zuschauer in der Regel unfaßbares Erlebnis.

Anmerkungen

¹ Im Rahmen der Untersuchung kommen zur Materialerhebung und -auswertung Tiefeninterviews und qualitative Beschreibung zum Einsatz. Beide Verfahren weisen eine notwendige Beweglichkeit auf, um das Spektrum seelischer Formenbildung von bindender struktureller Formung und Wandelbarkeit zu erfassen. Sie folgen den Versionen der Gestaltbrechung und bilden den untersuchten Gegenstand darin systematisch heraus (vgl. SALBER 1969; WIEDEMANN 1986). Im ersten Untersuchungsabschnitt wurden im Rahmen der *Materialerhebung* 47 Tiefeninterviews von männlichen und weiblichen Probanden im Alter von 17 bis 69 Jahren ausgewertet, die anhand von zwei Inszenierungen erhoben wurden. Es handelt sich um 1 3/4 bis 3 1/2-stündige Interviews, die mit den Zuschauern in einem Zeitraum von bis zu sieben Tagen nach der Aufführung durchgeführt wurden. Unter Bezugnahme auf die bisherigen Ausführungen wird darauf verwiesen, daß in der Zahl der Versuchspersonen kein Maß für eine statistisch repräsentative Stichprobe erfüllt werden soll und kann.

² Die Theater-Kritik von B. HEINRICHS (1992) zu den aktuellen Inszenierungen von FLIMM (in Hamburg) und CASTORF (in Berlin) macht deutlich, daß diese beiden Inszenierungen das beschriebene Übergangserlebnis nicht in Gang setzen. Die von HEINRICHS erspürte Erlebensbewegung der FLIMM-Version („eine gemächliche Wanderung durch ödes Flachland und durchs milde Mittelgebirge“) verweist ebenso auf ein Scheitern wie die eindeutige Anspielung auf die lediglich im Bühnenbild materialisierte Abrutschbewegung in *Bodenloses* bei CASTORF („Die Bühne in der Berliner Volksbühne ist ein schiefes Brett. Das Leben ist eine Rutschbahn... Shakespeares Tragödie ist in Frank Castorfs Inszenierung auf die schiefe Bahn geraten.“) Etabliertes ‚Staatstheater‘ in Hamburg versus ‚Antitheater‘ in Berlin, es scheint, als sei das Werk getrennt worden in etwas, das zusammengehört – und notwendig durch die Berührung der Extreme in einen unfaßbaren Austausch geraten muß.

Literatur

- DILTHEY, W. (1927): Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie. In: *Gesammelte Schriften* Bd. 5, Leipzig
- FOUCAULT, M. (1973): *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt/M

- FREUD, S. (1969): Das Motiv der Kästchenwahl. In: Studienausgabe Bd. 10, Frankfurt/M
- HEINRICHS, B. (1992): König Bier, König Leer. In: DIE ZEIT vom 23.10.1992
- KLOSE, K. (1990): König Lear. Medienpsychologische Untersuchungen zu Wirkungen und Bewältigungsformen eines dramaturgischen Werkes. Diss. Köln
- KOTT, J. (1964): Shakespeare Our Contemporary. London
- LESSING, G.-E.: Hamburgische Dramaturgie. In: Petersen, J./Olshausen, W.v. (Hg): Lessings Werke Bd. 5, Berlin
- SALBER, W. (1969): Strukturen der Verhaltens- und Erlebensbeschreibung. In: Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden 7, München
- (1975): Der psychische Gegenstand. 4. Aufl., Bonn
- (1983): Morphologie des seelischen Geschehens. 2. Aufl., Köln
- (1987): Kulturpsychologie – Wie und Warum. Zwischenschritte, (6) 2, 41-49
- WIEDEMANN, P.M. (1986): Erzählte Wirklichkeit. Zur Theorie und Auswertung narrativer Interviews. Weinheim/München
- WINTERHOFF-SPURK, P. (1989): Medienpsychologie: Themen, Befunde und Perspektiven eines expandierenden Forschungsfeldes. Psychologische Rundschau, (40) 1, 18-31

Abbildungsverzeichnis

- S.54 René MAGRITTE (1950): Das heimgesuchte Schloß. Öl/Lwd, 38x46
- S.57: Paolo UCCELLO (1446/48): ‚Storie‘ die Noe.
- S.60/1: Szenenphoto ‚König Lear‘ (Bayerisches Staatsschauspiel 1984. Regie: Hans LIETZAU/Ausstattung: Ezio TOFFOLUTTI. Photos: Gisela SCHEIDLER)
- S.63: Hieronymus BOSCH (1507): Das jüngste Gericht. (Ausschnitt) Öl auf Holz
- S.68/9: Szenenphoto ‚König Lear‘ (Bayerisches Staatsschauspiel 1984)

Dipl.Psych. Dr. Klaus Klose
 Rolandstraße 97
 W-5000 Köln 1

Arbeitsschwerpunkte: Medienpsychologie, Arbeits-, Betriebs- und Organisationspsychologie. Veröffentlichungen u.a. zur ‚Wohnraum-Gestaltung‘ und zu ‚König Lear‘.

