

Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1955, Heft 5

Clarences Traum und Ermordung (Shakespeare: Richard III 1, 4)

Von

Wolfgang Clemen

Vorgetragen am 13. Mai 1955

München 1955

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Die Betrachtung einer einzelnen Szene ist eine Aufgabe, die sich die Shakespeare-Wissenschaft bisher verhältnismäßig selten gestellt hat.¹ Wo solche Untersuchungen sich finden, da wird die betreffende Szene meist deswegen näher untersucht, damit an ihr ein bestimmter Einzelzug von Shakespeares Kunst oder eine grundsätzliche Frage der Shakespeare-Philologie demonstriert werden soll. Dabei kann aber nur wenig zur Geltung kommen, in wie hohem Maße dieser einzelne Aspekt mit den übrigen Wirkungs- und Darstellungsmitteln von Shakespeares Kunst zusammenhängt. Die Einzigartigkeit der dramatischen Kunst Shakespeares liegt jedoch gerade darin, in wie besonderer Weise bei ihm die verschiedenen Faktoren – ob es sich nun um Stilmittel oder um Elemente der szenischen Vergegenwärtigung handelt – aufeinander bezogen und abgestimmt sind. Dies Ineinander und Miteinander der mannigfachen Wirkungsebenen im Drama Shakespeares ist schon früh als Wesensmerkmal seiner Größe erkannt worden – man denke an Herders genialen Shakespeare-Aufsatz. Wir sollten daher auch versuchen, unsere verschiedenartigen Untersuchungsmethoden wieder auf eine solche Ganzheit hinzuordnen. Die Interpretation einer Einzelszene mag einen Ansatzpunkt dazu bieten².

¹ Eine allgemeine wohl aber doch zu schematische Einteilung der Shakespeareschen Szenen gab Alois Brandl in seiner in den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie zu Berlin 1906 erschienenen Abhandlung *Zur Szenenführung bei Shakespeare*. Auf die Möglichkeit, die Einzelszene als Einheit für sich zu betrachten, wurde auf diese Weise indirekt aufmerksam gemacht. Vom Gesichtspunkt der Authentizität und Textkritik aus hat L. L. Schücking in seiner in den Sitzungsberichten der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 1943 erschienenen Untersuchung *Über einige Nachbesserungen bei Shakespeare* einzelne Shakespeare-Szenen behandelt. In verschiedenem Zusammenhang, von psychologischen oder stilkritischen Gesichtspunkten aus, im Hinblick auf die Darstellung eines Motivs oder auch zur Veranschaulichung von Shakespeares dramatischer Technik sind hier und da noch einzelne Szenen untersucht worden. Im Rahmen einer Gesamtinterpretation des betreffenden Dramas und mit einer koordinierenden Betrachtungsweise ist die Einzelszene bisher am eingehendsten von H. Granville-Barker gewürdigt worden (*Prefaces to Shakespeare*).

² Für wertvolle Hinweise, die bei der nachfolgenden Interpretation verwendet werden konnten, dankt der Verf. Robert Birley, L. L. Schücking, E. Th. Sehrdt.

*Die Einzelszene
bei Shakespeare*

Der Umstand, daß wir eine Einzelszene Shakespeares zur Interpretation herausgreifen, weist auf einen Tatbestand hin, der jedem Kenner des elisabethanischen Dramas vertraut ist. Denn es tritt in sehr vielen elisabethanischen Dramen die Tendenz hervor, die Einzelszene selbständig auszubauen, ja, mehr von der Szene her als vom Ganzen des Dramas aus die Details anzulegen. Vor allem aber zeichnet sich im vorshakespeareschen Drama dies Bauprinzip ab, die Szenen wie kleine abgeschlossene Episoden oft übergangslos und scharfkantig hintereinanderzustellen und erst in zweiter Linie (falls überhaupt) an die Verknüpfung mit der Gesamthandlung und der Gesamtthematik zu denken. Shakespeare hat nun die Vorteile dieser Kompositionsweise übernommen, ihre Nachteile aber zu vermeiden gewußt. Er hat die Einzelszene oft zu einem abgerundeten kleinen Drama entwickelt, das seinen eigenen dramatischen Ablauf, seine eigene Stimmung und Farbe hat, aber dennoch in die Gesamtkomposition sinnvoll eingeordnet und mit vielen Fäden dem Handlungsverlauf aber auch der geistigen Thematik verknüpft ist. In seinen frühen Dramen scheint Shakespeare jedoch noch stärker zur breiten und selbständigen Ausgestaltung der einzelnen Szene zu neigen. In *Richard III* tritt dies vor allem im ersten Akt hervor, wo Shakespeare offenbar bestrebt ist, als Exposition zu der verschlungenen und in immer rascherem Tempo ablaufenden Handlung einzelne Situationsbilder gleichsam als „Portraits“ vor uns hinzustellen. So ist die erste große Selbstvorstellung Richards mit seinem Rampenmonolog ein solches Portrait, so ist aber auch die zweite Szene, die Werbung um Lady Anne, ein solches Einzelbild, eine breit ausgeführte Einzelepisode. Und so fällt nun in der vierten Szene das ganze Licht auf die Gestalt des Clarence. Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, daß Shakespeare sich gerade bei diesen vier Szenen des ersten Aktes nur wenig nach seiner Quelle richtete, der er in den folgenden Akten sich meist eng anschließt.¹ In freier Erfindung und

¹ Vgl. Robert Law, *Richard the Third: A Study in Shakespeare's Composition*, *PMLA* LX, 1945.

in eigenwilliger Abwandlung der lediglich hier und da zugrunde liegenden von der Chronik berichteten Umstände hat Shakespeare in diesen ersten vier Szenen die betreffenden Episoden ausgestaltet, so daß in diesem auffälligen Abweichen von seiner sonstigen Arbeitsweise eine bewußte Kunstabsicht gesehen werden darf. Vom zweiten Akt an wird dann diese gleichsam mit breiten Pinselstrichen arbeitende Darstellungsweise immer stärker abgelöst durch ein rasches, sich gleichzeitig der Quelle eng anschließendes Vorgehen, das in steigendem Maße die nebeneinander herlaufenden Handlungsfäden und Motive miteinander verflacht und daher nun auch zu „Mischszenen“ uneinheitlichen Charakters und zu fließenderen Übergängen führt.

Ähnlich wie die zweite Szene des ersten Aktes (die Werbungsszene der Lady Anne) hat auch diese Szene ihre eigene dramatische Kurve und stellt uns einen in sich geschlossenen Ablauf vor Augen. Sie bringt in dem Traumerlebnis die Vordeutung auf den eigenen Untergang, der sich dann noch in derselben Szene vollzieht. Und sie enthält wie in einer Tragödie das Moment der möglichen Wendung zum Besseren, enthält das Sehendwerden des Helden kurz vor seinem Tod, nachdem er vorher, wie alle tragischen Helden Shakespeares, blind war für die eigentliche Bedrohung, die ihn umgeben hatte.

*Stellung der Szene im
dramatischen Zusammenhang*

Wenn wir die Frage stellen, wie diese Szene sich nun einfügt in die Handlung und in den größeren Zusammenhang des Ganzen, so ist zunächst zu sagen, daß in dieser Szene zum erstenmal Richard Gloucester fehlt. Doch erleben wir seine Wirkung um so stärker auf indirekte Weise. Denn hier schauen wir die erste Auswirkung seiner bösen Pläne; es geschieht der erste Mord in der Kette der von ihm angestifteten Bluttaten (entgegen der klassischen Konvention auf offener Bühne) und der erste von denen, die ihm im Wege stehen, wird beseitigt. Shakespeares Kunst, die Gestalt seines Haupthelden in diesem Drama auch in denjenigen Auftritten, in denen er nicht anwesend ist, im Auge zu behalten und gegenwärtig zu machen, betätigt sich so in dieser Szene zum erstenmal.

Innerhalb der Aufeinanderfolge der Szenen steht nun unsere Szene auch an einem ganz bestimmten Ort. Denn es folgt hier auf die sehr bewegte vielfigurige Szene I 3, in der am Schluß Gloucesters Zynismus, seine genau berechnete Verstellung und sein rationalistisch-realistisches Planen den Ton angegeben hatten, eine Traumvision. Eine ganz andere, eine poetische und phantasievolle Sprache erklingt, ein Bereich des Überwirklichen tut sich auf und wir hören den ergreifenden Bericht eines von seinem Traum erschütterten Menschen. Außerdem bedeutet die Traumschilderung gleichzeitig ein Innehalten, ein Moment der Besinnung in dem erregten Ablauf von Handlung und Redengefecht, den wir bis jetzt miterlebten.

Doch auch in der großen übergreifenden Architektonik des Stückes nimmt diese Szene einen wichtigen Platz ein. Hier geht die erste der kleineren Nemesis-Handlungen zu Ende, die in die umspannende Nemesis-Handlung von Richard Gloucester als dem Vollzieher und Opfer der Nemesis eingebaut sind.¹ Denn auch Clarence gehört wie König Edward, Hastings, Rivers, Buckingham zu denen, die schuldig geworden sind, und kraft dieser früheren Schuld kann Gloucester an ihnen zum Vollzieher der Nemesis werden.

Die Szene ist aber nicht nur Abschluß einer Handlung, sondern wirkt auch in das Kommende hinein. Sie hat eine wichtige atmosphäre-schaffende Funktion, eine besondere Aufgabe in dem inneren Rhythmus des Dramas. Denn in Clarences Traum verdichtet sich die Atmosphäre der Bedrohung und Todesnähe zu einer großartigen poetischen Vision, die in ihrem zweiten Teil Jenseitsbilder bringt, welche das Grundthema dieses Dramas, das Thema von Schuld und Sühne, gleichsam als eine Überschrift über die folgenden Akte stellen. Clarences Traum überschattet als poetisch und visionär gesteigerte Vorahnung, aber auch als Alpdruck alles Kommende. In ihm eröffnet sich zudem ein neuer Raum hinter der vordergründigen Handlungsebene, eine metaphysische Beziehung, die später in Richards eigenem Traum (V 3) noch einmal deutlich wird. Zu diesem späteren Traum, der sich am Ende des Dramas findet, steht Clarences

¹ Vgl. R. W. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, Oxford 1885/1929 Ch. V.

Traum in einem besonderen, vorbereitenden und kontrastierenden Bezug, über den noch gesprochen werden wird. Ein Kontrast zum Haupthelden entsteht aber auch noch auf andere Weise: denn Clarence stirbt als einer, der schuldig wurde, aber vor seinem Tode bereut, während Richards Weg in den Tod reuelos und zynisch sein wird. Dies sind nur einige der Beziehungen zwischen dieser Szene und dem übrigen Drama, sie werden bei der Interpretation noch ergänzt werden, reichen aber schon aus, um das abfällige Urteil, das manche Kommentatoren über diese Szene geäußert haben,¹ zu widerlegen.

*Verhältnis zur
Quelle*

Vergleicht man, was bei Holinshed-Morus über die Ermordung des Clarence berichtet ist, so ergibt sich auch von hier aus, wie Shakespeare diese Episode stärker zu seinem Titelhelden in Beziehung gesetzt hat, als dies aus der Darstellung der Chronik hervorgehen konnte.² Während Holinshed sich auf einen kurzen Hinweis beschränkt, daß Edwards Haß gegen Clarence „reached such a pitch that finallie the duke was cast into the Tower and therewith adiudged for a traitor, and privilie drowned in a butt of malmesie“ (Hol. III 703/I 40), im übrigen Gloucesters Mitschuld an Clarences Tod nur vermuten läßt, rückt Shakespeare diese Mitschuld Gloucesters in den Vordergrund³ und macht ihn zum Hauptschuldigen, denn die beiden Mörder des Clarence wurden von Gloucester gedungen. So hat Shakespeare auch diese Episode dazu dienen lassen, alles Geschehen, das im Drama uns vorgeführt wird, unmittelbar auf die Gestalt Richards hinzuordnen und zu seiner Charakterisierung indirekt beitragen zu lassen.

¹ Vgl. Hazelton Spencer in seiner Ausgabe von *Richard III* (Heath, New York 1933) „This clumsy scene is typical of the loose-jointedness of the chronicle plays“ (p. 175).

² Vgl. E. Meierl, *Shakespeares Richard III und seine Quelle*. Diss. München 1955.

³ Es mag sein, daß Shakespeare darin auch vom *Mirror for Magistrates* bestärkt wurde, wo es bereits im Titel zur „Tragedie of George Duke of Clarence“ heißt: „How George . . . was by his brother King Edward wrongfully imprisoned and by his brother Richard miserably murdered.“ (*Mirror* ed. L. B. Campbell, 1938, p. 220). Vgl. auch *True Tragedie*, Prolog.

Ebenso wie die übrigen drei Szenen des ersten Aktes mußte die Episode von Clarences Ermordung zeitlich eng an die folgenden, im zweiten Akt beginnenden Ereignisse herangerückt werden. Der Chronik zufolge wurde nämlich Clarence schon im Jahr 1478 hingerichtet, während die Versöhnungsbemühungen und der Tod König Edwards in das Jahr 1483 fielen (Szene II 1). Doch wird der Tod des Clarence in Shakespeares Drama dem König in II 1 berichtet als etwas gerade Geschehenes – in Wirklichkeit waren fünf Jahre seitdem verflossen.¹

Von der Quelle war also diese Szene kaum vorgebildet oder nahegelegt. Zu den schon erwähnten Begründungen, warum Shakespeare sie hier einfügte, mag in diesem Zusammenhang noch nachgetragen werden, daß dieser Richard zugeschriebene Mord an Clarence so gut in das von Shakespeare entwickelte Charakterbild Richards hineinpaßt, daß er keinesfalls fortgelassen werden durfte. Überdies schildert Shakespeare später keine der Mordszenen mehr in gleicher Eindringlichkeit; bewußt tritt ja die Ausführung der späteren Morde in den Hintergrund, wodurch vermieden wird, daß das Drama durch eine Häufung von Bluttaten zur typischen „tragedy of blood“ herabsinkt. Denn immer wieder tritt an die Stelle des äußeren Vollzugs der Tat das geistige Vorher und Nachher. Aber einmal mußte eine solche Mordtat auch vor unseren Augen sich vollziehen, und Shakespeare wählt dafür den Mord am eigenen Bruder, ein menschliches Schicksal, das unter dem Aspekt letzter Gültigkeiten dargestellt wird und unserer stärksten Anteilnahme sicher sein kann. So wird uns das von Richard ausgehende Unheil in seiner verborgenen Heimtücke und in seiner realen Auswirkung gezeigt, gleichzeitig aber doch der Blick in jenen transzendentalen Bereich gerichtet, der dann erst wieder im fünften Akt (V 3) Gestalt gewinnt, und diesmal für Richard selbst.

Aufbau der Szene

Betrachten wir die Komposition der Szene, so fällt der große Gegensatz auf, der ihren Aufbau bestimmt. Auf die epische

¹ Vgl. hierzu ausführlicher R. A. Law, 'Richard the Third: A Study in Shakespeare's Composition' *PMLA* LX Nr. 3 (1945) p. 690.

Traumschilderung mit ihrer poetisch gesteigerten Verssprache folgt die realistisch-derbe Prosa der beiden Mörder, deren grobe Späße und drastischer Zynismus einen scharfen Kontrast zu der Jenseitsvision des Traumes darstellen. An keiner anderen Stelle im Drama finden sich solche Stil- und Gestaltungsgegensätze, wobei freilich auch die Frage auftaucht, ob es sich um „Teile verschiedenen Ursprungs“ handelt, eine Frage, die auch Schücking angesichts dieser Szene gestellt hat.¹ Unverkennbar ist nämlich der Widerspruch, der sich hinsichtlich der Charakterisierung der Mörder zwischen ihrer Darstellung im Prosadialog und in dem nachfolgenden Versteil ergibt. Aber selbst wenn es sich hier um eine nachträgliche Zusammenfügung von ursprünglich nicht miteinander verbundenen Teilen handeln sollte, so ist diese Zusammenfügung sicher von Shakespeare selbst vorgenommen worden, im bewußten Hinblick auf neue Wirkungen, die aus gerade dieser Kombination für das Ganze entstanden. Denn die Teile wirken zu einem überzeugenden Gesamteindruck zusammen, und man kann nicht etwa sagen, daß die Szene in zwei selbständige Hälften auseinanderfällt. Der Prosadialog der Mörder läßt sich nicht als „komische Einlage“ bezeichnen, als Zwischenspiel, das nur der Unterhaltung des Publikums dienen soll und zu dem inneren Gehalt der Szene wenig beizutragen weiß. Die in der Traumerzählung angeschlagenen Themen werden in der Unterhaltung der Mörder in anderer Tonart fortgeführt und das düstere Pathos der Traumvision wird durch den nachfolgenden Prosadialog in einer für Shakespeare typischen Weise kontrapunktiert.

*Realistische Einlagen
in der Tragödie
vor Shakespeare*

Bereits in der Tragödie vor Shakespeare war realistische Clownprosa unmittelbar neben den pathetisch-rhetorischen Stil gestellt worden.² Dramen, in denen sich die Begegnung zwischen

¹ Vgl. L. L. Schücking, *Über einige Nachbesserungen bei Shakespeare*. Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, 95. Bd. 1943 1. Heft S. 25 f.

² Vgl. Clemen, *Die Tragödie vor Shakespeare*, 1955, passim.

nationalem Drama und klassizistischer Senecatragedie vollzog, geben Beispiele dafür. So finden sich in *Locrine* Szenen, in denen die komischen Auftritte der Clown-Figuren Strumbo und Trompart eingerahmt sind von hochpathetischen Reden.¹ Aber für diese und ähnliche Versuche, die darauf hinauslaufen, Komödiensstil und tragisches Redepathos nebeneinanderzustellen, ist es stets charakteristisch, daß die beiden Stilebenen trotz ihrer nachbarlichen Nähe getrennt und beziehungslos nebeneinanderstehen. Beide Elemente zu einer echten gegenseitigen Ergänzung und Verknüpfung zu bringen, war bisher keinem Dramatiker gelungen.² Die Clownerien der niederen Personen stellen Unterbrechungen dar, von einem „Sinnzusammenhang“ läßt sich kaum sprechen. Unsere Szene zeigt, daß der Prosadialog der Mörder einbezogen wird in das innere Geschehen des Dramas, daß er die Gesamtwirkung der Szene nicht stört, sondern vielmehr erhöht. Auf diesem Wege sind freilich noch Fortentwicklungen möglich: die Totengräberszene im *Hamlet* etwa beweist, wie vollkommen Shakespeare auf späterer Stufe die Verbindung der beiden Elemente gelingt.

Clarences Traum

Shakespeare bringt vor dem Traumbericht zunächst eine kurze Unterhaltung zwischen Brakenbury³ und Clarence, in

¹ So folgt z. B. auf die pathetischen Fortuna-Apostrophen des Alba, die dieser vor seinem Selbstmord deklamiert, eine parodistische Umkehrung des rhetorischen Stils durch Trompart (II 5), vgl. auch *Locrine* IV 2.

² Auch die Clownerien in Marlowes *Doctor Faustus* zeigen das noch, wobei freilich die Textüberlieferung und die umstrittene Verfasserschaft Marlowes für diese Teile bei der Beurteilung dieser Frage mit berücksichtigt werden müssen. Vgl. W. W. Greg, *The Tragical History of the Life and Death of Dr. Faustus. A Conjectural Reconstruction*, Oxford 1950.

³ Entgegen der durch die Folio eingeführten Unterscheidung zwischen einem Keeper und dem erst in V 76 vorgesehenen *entry* von Brakenbury, an der im Gegensatz zu den meisten Ausgaben auch Alexander festhält, erscheint die Bezeichnung der Q₁, die den Keeper von Anfang an mit Brakenbury identifiziert, aus den von J. Dover Wilson dargelegten Gründen vorzuziehen (vgl. *Richard III* ed. J. Dover Wilson, Cambridge 1953 p. 149). Über Brakenbury bei Holinshed und Shakespeare vgl. R. A. Law in *PMLA* LX (1945) p. 694/95.

welcher der Eindruck, den dieser Traum auf Clarence gemacht hat, wiedergegeben wird. Vor die epische Erzählung stellt Shakespeare die sprachliche und auch schauspielerische Vergegenwärtigung des Alpdrucks von „ugly sights“, „fearful dreams“ und „dismal terror“, der als Nacherinnerung an die „miserable night“ auf Clarence lastet. Mit der Eingangsfrage „Why looks your Grace so heavily to-day“¹ wird Blick und Aussehen des Erzählers zurückgespiegelt. In viel stärkerem Maße als seine Zeitgenossen macht ja Shakespeare das Mienenspiel, die Geste und Gebärde seiner Personen durch solche indirekten Bühnenanweisungen lebendig. Shakespeare zeigt zuerst eine Stimmung, einen seelischen Zustand, dann erst läßt er den Träumer seinen Traum erzählen.

Der Traum ist ein Todestraum, der über das Sterben hinaus noch fortgesetzt wird; denn ab V. 43 wird der Eingang in das Jenseits beschrieben. So ergeben sich zwei deutlich zu unterscheidende Hauptteile, die auch durch die Zwischenfrage Brakenburys (42) voneinander abgehoben sind. Im ersten Teil werden drei Episoden berichtet: die Szene auf dem Schiffsdeck mit dem abschließenden Sturz in die Meereswogen (-20), die Vision in der Meerestiefe (-33), der Todeskampf (-41). Der Traum gehört jedoch auch zu den „prophetischen Träumen“, er ist also gewiß nicht psychologisch gemeint. Aber er ist dennoch ein „echter Traum“, den, zumal im ersten Teil, eine instinktive psychologische Richtigkeit auszeichnet. Der zweite Teil hingegen ist stärker allegorisch und „literarisch“, er bringt eine epische Jenseitsschilderung, die sich an klassischen Vorbildern orientiert.

Der Traum bewegt sich von den Clarence vertrauten Umständen und Personen hinweg zu dem Unbekannten und Phantastischen. Er beginnt bei einer Meeresüberfahrt nach Burgund (10), aber er endet im Jenseits bei den Furien und Höllenqualen. Doch taucht auch hier – in den Anklagen der Toten (49, 55) – noch einmal die Erinnerung an Selbstgelebtes, an die „thousand heavy times / During the wars of York and Lancaster“ (14) auf.

¹ Zitiert wird nach dem Text der *Complete Works* ed. Peter Alexander, Collins, London 1951.

*Gloucesters Rolle
im Traum*

Clarences Traum beginnt mit einer Wunschsituation: der Befreiung aus dem Kerker, die sich dann – in ironischer Umkehrung – zur Todessituation wandelt. Er ist aus der Gefangenschaft entflohen, ist auf dem Wege nach Burgund, und neben ihm steht sein Bruder Gloucester. Die Doppelrolle, die Richard Gloucester im Leben spielt, spielt er auch hier im Traum. Wie er da neben Clarence auf dem Schiffsdeck steht, erscheint er als Mithelfer, zumindest als Gefährte auf diesem Weg in die Freiheit. Gemeinsam schauen sie auf die Heimatküste, die sie hinter sich gelassen haben, zurück, gemeinsam erinnern sie sich an die Kampfzeiten (14). Als der Bruder stolpert (*stumbled*), springt Clarence ihm mit derselben arglosen und vertrauenden Art, mit der er ihm in der ersten Szene gegenübergetreten war, bei. Aber damit hat er sich seinem Schicksal ausgeliefert. Der Stoß, der Clarence in die Tiefe reißt, kommt von Richard. Und Richard war es auch, der ihn verführte (*tempted me* 12) die schützende Kabine zu verlassen und sich auf Deck zu begeben. So hat Clarence ihn im Traum zwar als Urheber seines Todes gesehen, aber noch nicht als schuldigen, als absichtlichen Urheber. Der Traum enthüllt erst halb, was sich später in der Szene für Clarence als Wahrheit erfüllt, so sehr er sich auch dann noch dagegen wehrt (237–254). Auf eine subtile Weise meldet sich so das Clarence selber noch unbewußte Gefühl einer Bedrohung durch Richard. Mit einem instinktiven Wissen um die Sprache des Traumes ist das undeutliche Ahnen um die Rolle des Bruders und das eigene Verhältnis zu ihm in den Traumvorgang umgesetzt worden.

Ebenso wie das typische Traumerlebnis des Fallens ist nun auch das des Ertrinkens mit qualvoller Eindringlichkeit beschrieben und von Clarence mit allen Sinnen, den Augen, Ohren und dem Kampf des Körpers durchlebt. Die psychologische Richtigkeit des Traumes zeigt sich auch darin, daß er mit all dem Grauen und der angstvollen Beklemmung, die dazugehören, als „Alptraum“ überzeugend dargestellt ist.

*Die Vision auf dem
Meeresgrund*

So ist die Vision, die Clarence auf dem Meeresgrund hat, gekennzeichnet von dem Schauer, aber auch von der Zusammendrängung und Summierung der Bilder (*a thousand fearful wrecks/ A thousand men*), wie sie im Augenblick des Sterbens an dem inneren Auge vorbeiziehen sollen. Warum aber fügt Shakespeare überhaupt diese Vision auf dem Meeresgrund in den Traum ein? Denn normalerweise – entsprechend der bisherigen Tradition – wäre allenfalls der zweite im Jenseits sich abspielende Teil als Gewissens- und Gerichtstraum nach antikem Vorbild zu erwarten gewesen. Warum aber nun ein Traum vom Ertrinken, ein See- und Unterwassertraum? Die Motivierung, daß Clarence doch von seiner Flucht träumte und eine Flucht auf alle Fälle auf dem Seeweg hätte erfolgen müssen, stellt doch nur eine äußerliche Anknüpfungsmöglichkeit dar. Einleuchtender erscheint die Möglichkeit, daß der Seetod eine ironische Vordeutung und Vorahnung für den Tod im Malvasierfaß ist. Doch die Art, wie der Wassertraum nun ausgestaltet ist, legt nahe, nach der tieferen Symbolik zu fragen. Was bedeutet es, wenn der Übergang zum Jenseits durch das Element des Wassers hindurchgeht? Auf diesem Weg stellt doch das Hinabtauchen ins Meer eine erste Grenzüberschreitung zum Todeszustand dar. Wasser ist nach uralten mythischen Vorstellungen das Element der Auflösung und Verwandlung, ist ein Symbol des Todes, weil es auslöscht und verwandelt. Clarence wird aus dem leichteren Element, aus der „Lebensluft“, in das bedrohende, bedrängende, tödliche Element des Wassers hineingeführt und wird nun dort hineingebannt in eine fremde, todesnahe Welt. Auf dem Weg ins Jenseits ist das Wasser ein Übergang zum Zustand der Entkörperung.

Symbolik liegt aber auch in der Schau auf dem Meeresgrund, der Clarence ein riesiges Grab deutet, in dem tausend Wracke, tausend Leichen liegen. Er schaut „*sights of ugly death*“, ein Bild allgemeinen Untergangs, das gleichsam auch seinen eigenen Untergang miteinschließt und ahnen läßt. Shakespeare hat hier eine Vergänglichkeitsvision von besonderer Assoziationsfülle gestaltet: Zwischen den von Fischen benagten Leichen liegen

Goldbarren, Perlen, kostbares Geschmeide. Auch in den Totenschädeln liegt es, ja aus den leeren Augenhöhlen blicken Juwelen, die in merkwürdiger Sinnbeziehung (des „Höhnens“, „Spottens“, „Buhlens“) zu ihrer Umgebung erscheinen. Hier ist nicht nur ein Sinnbild der Vergänglichkeit gegeben, sondern es drückt sich in diesem Nebeneinander von Totengerippe und Geschmeide auch eine Umkehrung der Wertverhältnisse aus. Was im Leben als Inbegriff des Schönen und Wertvollen (in diesem Sinne und als hoher Vergleich für Frauenschönheit erscheinen in den elisabethanischen Sonetten Gold und Edelsteine) geschätzt wurde, liegt hier nun ohne Nutzen herum und steigert durch den grellen Gegensatz zu der Verwesung den Eindruck dieses Todesschauspiels. So wie die Edelsteine, denen Dauer gegeben ist, die Totengebeine und in ihnen die Vergänglichkeit des Lebens „verspotten“, so spottet der Tod über alles zusammen, denn auch diese Schätze sind nun sinnlos geworden, und auch für sie gilt jetzt das Gesetz des Todes. Ihr Liebhaber ist nun „the slimy bottom of the deep“ geworden, den sie „umbuhlen“ statt der Lebendigen, die dort nur noch als Gebein liegen. Man könnte hier an die mittelalterlichen Totentänze erinnern, auf denen prunkender Schmuck oft in Verbindung mit Skeletten erscheint. Doch ließe sich auch behaupten, daß in diesem Nebeneinander von erlesener Schönheit und Todesgrauen jene barocke Antithese schon vorweggenommen wird, die wenige Jahre später in den Gedichten der *metaphysical poets* uns häufiger entgegentritt.

*Wiederkehr einer Bild-
vorstellung im Tempest*

Dieses Bild der Edelsteine in den Augenhöhlen der Skelette kehrt am Ende von Shakespeares Schaffen noch einmal wieder, und zwar in dem berühmten Lied, das Ariel im *Tempest* (I 2, 396) über den ertrunkenen Vater des Ferdinand singt. Doch ist dieses Bild jetzt ins Magische verwandelt worden. Denn nun handelt es sich nicht mehr um einen Gegensatz zwischen Totengebein und Geschmeide, sondern der Körper des Toten hat einen *sea-change* durchgemacht. Aus seinen Augen sind Perlen geworden,

aus seinen Knochen Korallen. Nicht Verwesung, sondern eine märchenhafte Metamorphose hat sich an dem Toten vollzogen, und aus dem Schrecken des Todes ist die geheimnisvolle Verwandlungskraft des Todes geworden. Doch läßt uns diese Gegenüberstellung auch klarwerden, wie im *Tempest* nun das zur reinen Dichtung geworden ist, was hier noch rational gefärbt erscheint, uns als poetisierte Schilderung entgegentritt, aber noch nicht als unmittelbar lyrische Gestaltung. Denn den Versen aus *Richard III*

Where eyes did once inhabit, there were crept,
As 'twere in scorn of eyes, reflecting gems,

unterliegt noch ein bewußter Vergleichsakt, während wir in der Zeile aus dem *Tempest* „Those are pearls that were his eyes“, die ganz unmittelbare Gleichsetzung haben. Von einem *sea-change* konnte erst der Dichter von Ariels Lied sprechen. Hier, in *Richard III*, vollzieht sich die dichterische Darstellung noch in einer Abfolge von verdeutlichenden Einzelbildern, und Brakenburys Frage nach den „secrets of the deep“ läßt die Bewußtheit, die letzten Endes hinter der ganzen Darstellung steht, noch besonders hervortreten, obschon hier natürlich auch die dramatische Funktion dieser unterbrechenden Frage, die den Abstand zwischen Tageswelt und Traumwelt wie auch den Abstand zwischen Clarence und dem bieder-nüchternen Brakenbury klar-macht, mitspricht.

So fällt vom *Tempest* aus ein Licht zurück auf diese frühe und erste Gestaltung des Motivs in *Richard III*. Was Clarence in der Meerestiefe erschaute, war Geheimnis und Wunder, dessen Anblick während des Lebens verwehrt ist und sich nun im Augenblick des Sterbens enthüllt. Diese Schau ist innerhalb des ganzen Traumes der bildkräftigste, der am stärksten visionäre Teil, und übrigens auch die sprachlich und dichterisch großartigste Stelle. Dennoch ergibt sich von hier aus kein eigentlich dramatischer Bezug zur Handlung, wie wir ihn im ersten und letzten Abschnitt des Traums finden. Shakespeare hat nicht wie seine Zeitgenossen diesen Traum so aufgebaut, daß von jedem Motiv aus sich eine

offenkundige „Zweckbeziehung“ zur folgenden Handlung ergeben würde (s. unten). An die Stelle der „Zweckbeziehung“ setzt er etwas anderes: mit der Vertiefung und Ausweitung des Traumerlebens in den allgemeinen Seetod, in die Schau der unerhörten „secrets of the deep“, spricht er die bildhafte Phantasie der Zuschauer an, erschafft Atmosphäre und erzeugt gerade mit diesen Versen eine Wirkung des Grauens, einen Schauer, der im Grunde von dieser Stelle viel stärker ausgeht als von der späteren Beschreibung der Furien und der Höllenqualen. Eine sonst dem Menschen verborgene Tiefe wird hier aufgerissen. So wie in I 2 ein Abgrund von Bosheit aufgetan war, so blicken wir hier in einen Abgrund allgemeiner Vernichtung, auf Wracke als traurige Reste des Lebens, auf zerbrochenes Gebein, auf einen fühllosen Untergang ohne Schuld und Gericht.

*Mögliche Beeinflussung
durch den Untergang der Armada*

Daß Shakespeare bei diesem Schauspiel auf dem Meeresgrund an die kurz vorher untergegangene Armada gedacht hat, die auf ihren Schiffen bekanntlich Goldbarren¹ und Schätze von unermäßigem Wert geladen hatte, ist schon verschiedentlich ausgesprochen worden und darf wohl als ziemlich sicher angenommen werden. Vielleicht ist auch die in der *Faerie Queene* (III, IV 22–23) sich findende Schilderung der Schätze, die am Grunde des Meeres geborgen sind und ebenfalls von Wracken herrühren (through the overthrow / And wreckes of many wretches) durch dieses historische Ereignis schon mitbeeinflusst² worden und hat ihrerseits – zusammen mit Spensers Beschreibung des Mammonschatzes (*F. Qu.* II, VII 4–5) auf Shakespeare gewirkt. Diese Einflußmöglichkeiten erscheinen jedoch weniger wichtig gegenüber der wahrhaft visionären Gestaltungsweise dieser im Bewußtsein der damaligen Zeit sicherlich lebendigen Vorstellung.

¹ Aus diesem Grunde spricht daher auch manches für die bereits von Wright zur Diskussion gestellte und von J. Dover Wilson in seinem Text übernommene Lesart *ingots* an Stelle von *anchors* (26).

² Die ersten drei Bücher wurden von Spenser November 1589 dem Drucker übergeben, er begann freilich die Arbeit an der *F. Qu.* schon 1580.

Der Todeskampf
36–41

Clarence erlebt seinen Todeskampf nicht so sehr als einen Kampf gegen den Tod, um das Leben zu erhalten, sondern als qualvolle Mühe des Sich-Losringens aus dem Leibe. Die Seele wird (wie auch an anderen Stellen bei Shakespeare¹) als flüchtige Substanz, als „Hauch“ aufgefaßt, der in dem Gehäuse des Körpers eingeschlossen ist und nun bei dem Versuch „to find the empty, vast, and wandering air“ von den Fluten in den Körper zurückgedrängt bleibt.² Wieder ist hier ein körperlich-seelischer Vorgang mit drastischer Vergegenwärtigung der körperlichen Qual wiedergegeben worden.

*Der Weg in die
Unterwelt*

Nach einer neuen Zwischenfrage, bei der in den Worten „sore agony“ der Gesamteindruck dieses Todeskampfes noch einmal zurückgespiegelt wird, fährt Clarence fort, um nun – im zweiten Teil seines Traumes – von dem Weg seiner Seele in die Unterwelt zu berichten. Dieser Teil ist weniger bildkräftig, weniger visionär, und insgesamt „literarischer“, worauf im Text selbst die Wendung „which poets write of“ (46) hinweist. Man hat auf *Aeneis* VI, auf Dantes *Inferno* (III 109) und vor allem auf die *Induction* zum *Mirror for Magistrates*³ hingewiesen, die Shakespeare hier vor Augen gestanden haben mögen. Zwingende Par-

¹ Vgl. *Richard III*, IV 4, 11; V 3, 172; *2 Henry VI*, III 2, 391; *3 Henry VI*, V 2, 35; *Richard II* I 3, 195; V 5, 112; *King John* V 7, 28; *Romeo and Juliet* III 1, 123, 131. Vgl. auch Aug. Ackermann, *Der Seelenglaube bei Shakespeare*, Frauenfeld 1914.

² Die Mehrzahl der Herausgeber (auch Alexander und J. D. Wilson) haben sich hier nach dem Folio-Text gerichtet, der gegenüber Q die bessere und gleichzeitig ausdrucksstärkste Lesart gibt. So ist auch die Lesart *empty, vast, and wandering air* (F) der Lesart *empty vast, and wandering air* (Q) (wobei *vast* als Subst. „waste“ aufzufassen wäre) vorzuziehen, weil gerade die Häufung von 3 Adjektiven diese Wendung besonders poetisch und ausdrucksstark macht. Vgl. 55.

³ Hierzu vgl. besonders John Dover Wilson p. XXVII ff. seiner Einleitung zur Ausgabe des Dramas im „New Shakespeare“.

allelen einzelner Worte lassen sich jedoch nicht nachweisen, so daß der Einfluß mehr in der Gesamtvorstellung als im Detail zu suchen ist.¹ Die Vorstellungen, denen wir hier begegnen, Charon und Styx, das „kingdom of perpetual night“, die „dark monarchy“ und die Furien entsprechen mehr der antiken Unterwelt als der christlichen Hölle, obwohl christliche Vorstellungen sich auch mit antiken vermischen, wie in jener Wendung „a shadow like an angel“ (53).²

*Vorschau und Rückschau
in der Traumerzählung*

Dieser letzte Teil des Traumes ist ein Totengerichtstraum. Zwei Tote, denen gegenüber Clarence eine schwere Schuld zu sühnen hat, treten ihm als Ankläger entgegen und liefern ihn den Furien,³ d. h. der Verdammnis, der Bestrafung durch die Höllenqualen, aus. Geht man von dem psychologischen Gehalt

¹ Was das Detail anbelangt, so konnte Shakespeare einzelne seiner Vorstellungen und Kennzeichnungen ebenso gut aus zweiter Hand wie aus erster Hand übernehmen. So konnte er z. B. in der *Spanish Tragedy* lesen: „But churlish Charon, only boatman there“ (I 1, 20) oder in *Tamburlaine*: „Where shaking ghosts with ever howling grones: Hover about the ugly Ferriman“ (1 Ta 2036 vgl. auch 2037, 2245). Die Jenseitsvorstellungen im elisabethanischen Drama behandelt Theodore Spencer, *Death in Elizabethan Tragedy. A Study of Convention and Opinion in the Elizabethan Drama*, Cambridge Mass. 1936. Spencer weist darauf hin, daß Vorstellungen wie „Kingdom of perpetual night“ (47) und viele ähnliche, das Symbol der Nacht, der Dunkelheit und des Schattens für Tod und Jenseits verwendende Stellen bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen letztlich auf die Antike zurückgehen (p. 86 ff.)

² Auf die Vermischung zwischen antiken und christlichen Vorstellungen in den Jenseitsschilderungen des elisabethanischen Dramas macht auch Theodore Spencer aufmerksam (*Death in Elizabethan Tragedy*, Cambridge Mass. 1936 p. 118–20). In der Art, wie hier Shakespeare das Jenseits schildert, spiegelt sich auch (worauf mich Herr Kollege D. Paul Althaus aufmerksam macht) die Vermengung der ursprünglichen Bedeutung von *infernus* (*inferi*) = Totenreich (Hades) mit der späteren Bedeutung *infernus* = Ort der Verdammten, also Hölle im heutigen Sinne des Wortes. Vgl. Paul Althaus, „Niedergefahren zur Hölle“: *Zeitschr. f. systematische Theologie* 19. Jahrg. 1942.

³ Zur Vorstellungsweise der Furien im elisabethanischen Drama vgl. 1 Ta 1655, 1999; *Span. Trag.* III 13, 108 ff.; III 2, 124; *Lochrine* III 6, 21. Vgl. auch Sackvilles *Induction* zum *Mirror* V. 108 ff.

des Traumes aus, so hat sich in diesen anklagenden Toten die Stimme des Gewissens in Clarence verkörpert. Von der dramatischen Verknüpfung aus gesehen aber bedeuten diese beiden Gestalten Vorschau und Rückschau. Was auf dem Schiffsdeck noch ohne genaue Beziehung als Erinnerung auftauchte (14), hat sich nun verdichtet zur anklagenden Mahnung an das „field of Tewksbury“ (56),¹ auf dem Clarence den Prince Edward erschlug (denn dieser ist mit dem „shadow like an angel“ gemeint). Ebenso erinnert Warwick an Clarences Treubruch (in I 3, 135 schon von Gloucester erwähnt) und fordert dafür Bestrafung. Indem aber diese Schuld aus der Vergangenheit von den davon Betroffenen selbst berufen wird, ergibt sich die Verknüpfung zum Folgenden: die Schuld schreit nach Sühne, die noch in der gleichen Szene durch den Mord an Clarence vollzogen werden wird, während im Traum schon die Rachegeister, die Furien, sich auf Clarence stürzen. Das Ineinander-Verschlungen-Sein von Vergangenheit und Zukunft findet fast in jeder Szene dieses Dramas seinen Ausdruck, und jedesmal in etwas anderer Form. Hier dient der Traum dazu: er läßt die Erinnerung an vergangene Schuld wiederaufleben und damit gleichzeitig die Furcht vor der bevorstehenden Sühne. Die Verkettung von Schuld und Bestrafung – im Verlauf des Dramas mehrfach vor unseren Augen sich vollziehend – wird also auch in diesem Traum als unentrinnbares Gesetz deutlich gemacht.

Im übrigen stellt dieses Zurückgreifen auf die Vergangenheit natürlich auch eine Art von nachgeholter Exposition dar. Denn zum Unterschied zu seinen Zeitgenossen, die der Exposition dienende Angaben über die Vergangenheit meist sämtlich in der ersten Szene und oft genug kompakt an einem Stück bringen, hat Shakespeare die Exposition aufgelockert und hat die entsprechenden Hinweise über die historische, genealogische, politische Vergangenheit, die für die Entfaltung der Handlung in *Richard III* von großer Bedeutung ist, über mehrere Akte hin unaufdringlich verstreut. Er hat überdies solche Angaben auch

¹ Aeron Arnold bemerkt, daß durch diese Episode des Traums indirekt auch an die Familienzwickigkeiten während der Rosenkriege erinnert wird „in which families turned against each other and brother killed brother“ (‘The Recapitulation Dream in *Richard III* and *Macbeth*’ *Sh. Qu.* VI 1955).

stets noch an eine andere Funktion – so wie hier – gebunden. Es gibt daher in *Richard III*, im Gegensatz zu *Henry VI*, nur noch wenige Verse, von denen man sagen kann, daß sie ausschließlich der Informierung über die Vergangenheit dienen und nicht gleichzeitig noch eine andere Aufgabe erfüllen würden.

*Vergleich mit Richards
Traum V 3*

Die anklagenden Toten, die Clarence hier im Traum erscheinen, stehen in einer bestimmten Entsprechung zu den Geistererscheinungen der Ermordeten, die Richard auf dem Feld von Bosworth im fünften Akt gegenübertreten, ihn an seine Verbrechen erinnern und ihm den Tod wünschen, der alsbald eintritt. Auch in diesem letzten Traum des Dramas wird ja Vergangenes wiedererweckt und der Zusammenhang zwischen Schuld und Sühne deutlich gemacht. Und doch sind Art und Darstellung des Traumes ganz anders.¹ Denn Richards Traum enthält *nur* die Anklage der Toten, die zudem als Geistererscheinungen auf die Bühne gebracht werden. An Stelle einer zusammenhängenden Traumerzählung mit wechselnden Schauplätzen und einer echten Traumlandschaft haben wir im letzten Akt einen an die Moralität erinnernden reihenweisen Aufzug von Geistern, die in symmetrischer Anordnung sich abwechselnd an Richard und an Richmond wenden. Die Geistererscheinungen des fünften Aktes schließen sich auch enger an die klassische Tragödie an, denn der nach Rache rufende Geist, den Seneca in seinem *Thyestes* gebracht hatte, war in der englischen Tragödie vor Shakespeare wieder aufgenommen worden, z. B. in dem „Ghost of Andrea“, der die *Spanish Tragedy* einleitet.

Clarences Traum ist demgegenüber insgesamt vielschichtiger, umfassender und tiefer. Die Anklage der Toten ist in ihm nur ein Motiv. Er ist, zumal in seinen ersten Teilen, ein echter, kein mit Hilfe des herkömmlichen Apparates aufgebauter Traum.

¹ Der Aufsatz von A. E. Arnold (*Sh. Qu.* VI), der erst nach Abschluß des Manuskripts vorlag, betont mehr die Ähnlichkeiten der beiden Träume als ihre Verschiedenheit.

Echtes Traumerleben bezeugt sich auch in dem jähen Aufwachen zum Schluß (60–63). Das Schreien der beiden anklagenden Verwandten wird gesteigert und fortgesetzt von den „hideous cries“ der Furien und von ihren gellenden Rufen wird Clarence aufgeweckt. Das Gewissen hat sich ihm als Stimme vernehmbar gemacht und ist ihm leibhaftig entgegengetreten.

*Dramatisierung
der Traumerzählung*

Der Traum ist der poetische Höhepunkt des ganzen Dramas. Er ist die längste epische Erzählung, die sich in *Richard III* findet. Die Frage ist daher berechtigt, wie die Erzählung hier gehandhabt wird¹ und wie sie poetisiert und sprachlich gestaltet wurde. Gegenüber der meist ganz undramatischen Einfügung epischer Berichte und Erzählungen in der vorshakespeareschen Tragödie wird hier ein tastender Schritt zur Einbeziehung der Erzählung in die Gesprächssituation getan, indem Clarence ein Zuhörer gegenübergestellt wird, der durch seine Zwischenfragen die Erzählung unterbricht. Auch der schon erwähnte Anfangsdialog, der mit einer Frage von Brakenbury eröffnet wurde, diente dazu, eine gesprächsartige Überleitung zum Traumbericht des Clarence zu geben. Freilich ist dieser „Zuhörer“ noch nicht innerlich beteiligt und von einem Aufgehen der epischen Erzählung in das Gespräch kann noch keine Rede sein, dafür sind die Einwürfe und Zwischenfragen des Brakenbury zu selten und zu wenig gewichtig. Diese mangelnde innere Beteiligung und Ahnungslosigkeit des Brakenbury (vgl. besonders 34–35) könnte jedoch auch von Shakespeare bewußt beabsichtigt gewesen sein. Denn hier hört die erschütternde Traumerzählung ein biederer und nüchterner Mann, der von dem, was in Clarence vor sich geht, überhaupt nicht angerührt wird und nichts von dem ahnt, was in diesem Traum eigentlich ausgesagt wird. So erscheint Clarence in seiner Not und angstvollen Unruhe noch isolierter, als wenn überhaupt kein Zuhörer dagewesen wäre. Allerdings

¹ Vgl. hierzu Kurt Schlüter, *Shakespeares dramatische Erzählkunst. Eine Untersuchung über den Wandel von Funktion und Gestalt der Erzählung in Shakespeares Dramen*. Diss. München 1954, B 4.

bewirken die Zwischenfragen des Brakenbury auch etwas anderes, was für den Ablauf der Traumerzählung wichtig ist. Sie bringen Clarence dazu, mehrmals ganz neu anzusetzen, so daß nicht nur im gedanklichen Aufbau (s. oben), sondern auch „im Atemholen des Erzählens“, im Wellenschlag des sprachlichen Rhythmus der Traumbericht sich gliedert und sich stufenweise aufbaut.

*Zur sprachlichen
Gestaltung*

Zur „Dramatisierung“ der Erzählung trägt weniger die unbedeutende Zuhörerfigur des Brakenbury als vielmehr die Gestaltung der Erzählung selbst bei. Der Traum wird nicht aus der Distanz – als etwas Vergangenes – berichtet, sondern die Erzählung steht noch unter dem ganz unmittelbaren Eindruck dieses Erlebnisses, das in seiner Gegenwärtigkeit und Erschütterung fast in jeder Zeile (vor allem im ersten Teil) nachklingt. Die Erzählung beginnt in einem langsamen Tempo, das sich allmählich steigert. Aus der gemächlichen, doch schon innerlich gespannten Gangart der verschränkten paranthetischen Satzgefüge (and in falling / Struck me, that thought to stay him, overboard . . .) werden wir herausgerissen durch den angstvoll hervorgestoßenen Ausruf (O Lord! methought what pain it was to drown 21), in dem die durchlebte Not dem Erzähler wieder erneut vor das innere Auge tritt. Die mit der Anapher verbundenen syntaktisch gleich gebauten folgenden zwei Ausrufe (22–23) wirken hier nicht als rhetorischer Kunstgriff, sondern als beredter Ausdruck der dem Erzähler nun wiederum ganz gegenwärtig gewordenen Qual des Ertrinkens. Daß es nur zwei Verszeilen sind, die mit der Anapher verknüpft sind, verhindert, daß dieser Kunstgriff als solcher aufdringlich hervortritt. Im übrigen fällt gerade an der Traumerzählung die sehr sparsame Verwendung rhetorischer Figuren auf.

Die mit „Methought“ (24) eingeleitete Aufzählung der in der Meerestiefe geschauten Dinge ist wieder in allmählicher Steigerung gegeben. In rascher atemloser Folge werden in 26–27 die einzelnen Gegenstände genannt, bis dann – in syntaktischer Ver-

schränkung und Spannung – die ausweitende Beschreibung eines einzelnen Bildes folgt.

Die unmittelbare Kraft der Erzählung nährt sich weiterhin aus den transitiven Verben, die an einzelnen Stellen gehäuft auftreten, z. B. in 37–41 (yield, stopp'd in, let it forth, find, smother'd, belch). Im zweiten Teil des Traumes wird die Vergegenwärtigung erreicht durch die eingeschaltete direkte Rede, mit der die Worte der Toten wiedergegeben werden. Vor allem aber wird der Eindruck des Unmittelbaren und Erlebten, den dieser Traum macht, gesteigert durch den ständigen Appell an unsere Sinne, besonders an den Gehörsinn, der auch am Schluß noch einmal eindringlich angesprochen wird. Daß Clarence durch das Schreien der Furien aufwacht, ist nicht nur eine Annäherung an das echte Traumerlebnis (s. oben), sondern auch ein durchaus origineller unkonventioneller Abschluß einer epischen Erzählung.

*Zur Vergestaltung
des Traumberichtes*

Zu beachten ist ferner, wie die innere Spannung und Beteiligung in der Erzählung von der Metrik unterstützt wird. Wenn wir von dem langsamen Tempo sprachen, in dem die Erzählung beginnt, so entspricht dem der Zeilenstil der ersten vier Verse. Wie gezeigt wurde,¹ schließt der erste Satz dann aber nicht an einem Zeilenende, sondern nach dem zweiten Versfuß, und zwar mit einer Senkung, die metrisch schon dem dritten Versfuß angehören müßte (Upon the hatches:). So ergibt sich ein wiederum verlangsamendes Ausklingen, bevor Clarence fortfährt. An der Beschleunigung des Tempos im nächsten kürzeren Satz hat auch die Vergestaltung ihren Anteil: zwei Zeilenenden schließen nicht mehr mit starken Pausen und der Satz selbst „liegt quer zum metrischen Schema“. Im dritten Satz schließlich wird die Erwartung und Spannung und damit das Tempo gesteigert besonders durch die Parenthese (that thought to stay him), die sich zudem nicht mit dem metrischen Schema deckt, sondern,

¹ Vgl., auch zum Folgenden, Thomas Finkenstaedt, *Die Verkunst des jungen Shakespeare*, Diss. München 1955, S. 71.

in die Mitte einer Verszeile eingekeilt, als echte Unterbrechung wirkt.

Die Veränderung des Rhythmus in den nun folgenden Versen, die das Untersinken in das Wasser und die Bilder in der Meeres-tiefe beschreiben, ist besonders eindrucksvoll. Ergab sich durch den Zeilenstil der drei anaphorisch verbundenen Verse 21–23 mit ihren vergegenwärtigenden Exklamationen ein nachdrücklicher Umschwung der Verbewegung, so beschleunigt sich der Rhythmus in den darauf folgenden Zeilen bis V. 26/27, wo in asyndetischer Reihung zuerst drei, dann zwei Glieder eine Zeile bilden, bis dann in einem weitgespannten Satzgebilde, das die letzten fünf Zeilen umfaßt, die bildkräftige Beschreibung¹ ausklingt. Wiederum sind hier die beiden letzten Verse (32–33) am flüssigsten und bilden zusammen eine Satzeinheit, während in den drei vorangehenden Versen (29–31) jeweils die letzten beiden Hebungen auch syntaktisch vom übrigen abgehoben sind.

Das Neuansetzen der Erzählung nach der Unterbrechung durch Brakenbury bringt sogleich eine andere Vergestaltung: durch die Zeilensprünge (36–38) ergibt sich für die Schilderung des Todeskampfes eine ganz andere, unruhigere Verbewegung, die in der gleichmäßigen Betonung der drei poetisch besonders wirkungsvollen Adjektive „empty, vast, and wand'ring“ aufgefangen wird. In der Alliteration und der Vokalfolge von bulk... burst... belch... (40–41) drückt sich der Kampf zwischen Leben und Tod in diesen letzten Versen auch im lautlichen Bereich aus.² Die Zeilensprünge in den eben erwähnten Versen wiederholen sich dann noch einmal in ähnlicher Funktion in den Versen 58–61, die sich kurz vor dem Ende der ganzen Traumerzählung finden, während jener Wendung „empty, vast, and wand'ring air“ sprachlich wie auch versrhythmisch „false, fleeting, perjur'd Clarence“ (55) zu vergleichen wäre. Die letztgenannte Verszeile erhält zudem ihre besondere Kraft durch die wirkungsvolle Anwendung des „Kyklos“, indem der eigene Name am Anfang und Ende der Verszeile erscheint. An besonderen rhythmischen

¹ Zur Würdigung dieser Stelle vgl. auch F. P. Wilson, *Marlowe and the Early Shakespeare*, Oxford 1953 p. 123.

² Hierauf wies schon E. Guest (*History of English Rhythms*, London 1838) hin (zitiert i. d. Variorum Edition von *Richard III* p. 121).

Wirkungen wäre noch hervorzuheben der feierliche Schritt der Verse, die die Erscheinung des gemordeten Edward ankündigen „then came wand'ring by / A shadow like an angel . . .“ (53). Im übrigen ist jedoch der zweite Teil der Traumerzählung auch sprachlich und versrhythmisch weniger vollkommen wie der erste Teil, trotz einzelner großer Schönheiten wie jenes „A shadow like an angel, with bright hair / Dabbled in blood“ (53).

So hat Shakespeare mit dieser Traumerzählung neue sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten verwirklicht. Und dies wohl darum, weil er hier neue Erlebnisbereiche aufzuschließen wußte, die bislang die Aussage des Dramatikers noch nicht erreicht hatte. Er hat überdies ein großes Motiv der allegorischen Dichtung: die Jenseitsvision im Rahmen des Traumes,¹ in den Bereich des Dramas herübergeholt. Er hat gezeigt, wie Episches im Drama aufgehen kann.

*Traum im Drama
vor Shakespeare*

Auch vor Shakespeare war schon der Traum als Mittel der Vordeutung, Warnung und Vorahnung verwandt worden. Damit führte das vorshakespearesche Drama nur fort, was bereits in der attischen Tragödie, bei Seneca,² und nicht zuletzt im Epos bei Homer und Vergil schon gestaltet war. Auch in dem *Mirror for Magistrates*, den Shakespeare bestimmt kannte, wird der Traum als Warnung gebracht, wobei die „Traumsituation“ schon mit eindringlicher Klarheit erfaßt zu sein scheint (*Anthony, Lord Rivers*, V 470–87). Die Träume im Drama vor Shakespeare³ sind

¹ „The latest of a long line of English vision-poems going back to the Roman de la Rose of the thirteenth century, Clarence's Dream, as a fearful vision of the after-life, belongs to a special class of such poems, which drew their inspiration from the sixth book of the Aeneid and Dante's Inferno“, J. D. Wilson, Introduction to *Richard III* (New Shakespeare) p. XXVII.

² Vgl. *Troades*, Traum der Andromache (438 ff.).

³ Einiges Material bei Max Arnold, *Die Verwendung des Traummotivs in der englischen Dichtung von Chaucer bis Shakespeare*. Diss. Kiel 1912. Vgl. auch Bain Tate Stewart, 'The Renaissance Interpretation of Dreams and their Use in Elizabethan Drama' i. *Summaries of Doctoral Dissertations*, Northwestern University X 1942 pp. 33–36.

sich nun darin alle ähnlich, daß stets ein ganz deutlicher und offener Bezug hergestellt wird zwischen dem Traum und dem nachfolgenden Ereignis, auf welches er vordeutet oder vor dem er warnt. Dieser Bezug wird meist eigens herausgehoben und ausgesprochen; es kommt den Dramatikern viel mehr darauf an, diese Nutzenanwendung, diese „Bedeutung“ verständlich zu machen als das „Traumerlebnis“, die „Traumwelt“, mithin den Traum um seiner selbst willen darzustellen. Die Träume des vor-shakespeareschen Dramas sind daher nicht nur sämtlich viel kürzer als Clares Traum, sie sind auch viel ärmer an Anschauung und eigenem Erzählinhalt, dürr und primitiv in der Darstellung, meist kaum mehr als eine auf die notwendigsten Angaben beschränkte allegorische Fabel oder eine vordergründige und ganz offenkundige Handlung (vgl. *Selimus* 2215; *Leir* 1479; *Woodstock* IV 2, 6; *Alphonsus of Aragon* 1355).¹ Eine Traumatmosfera, ein Nachzeichnen der besonderen Erlebnisweise des Traumes ist nirgendwo versucht worden. Hierin scheint Shakespeare wirklich der Erste gewesen zu sein, der diese andere Richtung der Darstellung einschlug. Freilich wird – gemessen an unserem heutigen Wissen um den Traumvorgang – auch Clares Traum noch „rationalisiert“ wiedergegeben. Doch hätte der erste Teil des Traumes wirklich annähernd so geträumt werden können, wie er hier berichtet wird; während ja doch die Traumberichte im Drama vor Shakespeare den Traum lediglich als Vehikel und Verkleidung für eine Warnung oder Vorhersage benutzen. Im übrigen hat auch Shakespeare selber das Traummotiv sonst meist in diesem konventionellen Sinn verwandt² (vgl. in unserem Drama z. B. den Bericht über Stanleys Traum, III 2). Jedoch gibt es in den späteren Dramen Beispiele für eine viel stärkere Einbeziehung der Traumerzählung in die dramatische Situation, wie etwa der Traum der Calpurnia in *Julius Caesar* (II 2), der an einem Wendepunkt der Tragödie eine für

¹ In eine andere Kategorie gehört der von Cornelia in Kyds *Cornelia* (einer Übertragung des Garnierschen Dramas) dem Chorus berichtete Traum, in dem ihr der „ghost of Pompey“ erscheint (III 1, 67). Damit vgl. Seneca, *Troades* 438.

² Vgl. *Romeo and Juliet* V 1, 1; 2 *Henry VI*, I 2, 22; III 2, 31.

die weitere Handlung entscheidende Rolle spielt und dazu dient, die Hauptperson zu überreden und zu beeinflussen.¹

66-74

Die Worte, die Clarence nach seiner Traumerzählung an Brakenbury richtet, sprechen noch einmal die Botschaft aus, die der zweite Teil des Traums enthielt. Das Gewissensmotiv wird auch im Wachsein wieder aufgenommen und fortgeführt: es leitet über zu einem Gebet zu Gott² mit der Bitte, ihn allein zu strafen,³ seine Frau und Kinder aber zu schonen. Gott wird von fast allen Personen des Dramas angerufen und benannt (in diesem Drama sehr viel häufiger als in den übrigen Historien!⁴) und auch Richard nimmt daran teil in heuchlerisch-ironischer Weise. Doch diese Verse hier sind ein echtes Gebet, das an Gott in der Todesangst gerichtet wird. Shakespeare charakterisiert seine Personen ja auch dadurch, daß er sie zu dem gleichen Inhalt in Beziehung setzt, sie die gleichen Wendungen und Worte in verschiedenem Sinn gebrauchen läßt, und sie in die gleichen Situationen bringt. In dieser Hinsicht ist auch die Art und Weise, wie Gott von den einzelnen Personen berufen wird, aufschlußreich.⁵

¹ Vgl. Kurt Schlüter, *Shakespeares dramatische Erzählkunst*, Diss. München 1954.

² Howard Baker sieht in diesem Gebet die „foundational passage“ der ganzen Szene: „Now this scene is a series of manipulations of the theme of divine vengeance. Clarence's prayer is the foundational passage in it, the norm for the rhetoric“. (*Induction to Tragedy. A Study in a Development of Form in Gorboduc, The Spanish Tragedy and Titus Andronicus*, Louisiana State Univ. Press 1939 p. 60).

³ Vgl. zum Problem der Rache Gottes Sister Mary Bonaventure Mroz, *Divine Vengeance: A Study in the Philosophical Backgrounds of the Revenge Motif as It Appears in Shakespeare's Chronicle History Plays*. Diss. The Catholic University of America, Washington 1941.

⁴ 73mal gegenüber 5mal in *King John*, 37mal in *Richard II*, 19mal in 3 *Henry VI*, 25mal in 1 *Henry IV* usw.

⁵ Vgl. z. B. wie God in I 3 von den Hauptpersonen angerufen und genannt wird. Richard: 59, 76, 140, 181, 315. Margaret: 111, 137, 212, 271, 288, 303. Elizabeth: 35, 76, 181. Vgl. mit Clarences Gebet auch das Schlußgebet Richmonds V 5.

Brakenburys Monolog

Der Zeitraum zwischen Clarences Einschlafen und dem Auftreten der Mörder wird überbrückt durch einen Monolog Brakenburys. Es handelt sich um einen moralisierenden Monolog, der zu dem Sprecher selbst (aber auch zum Inhalt des Vorausgegangenen!) in keiner deutlichen Beziehung steht, sondern ihm als eine an die Adresse des Publikums gerichtete chorische und neutrale Betrachtung didaktisch-allgemeinen Inhaltes in den Mund gelegt ist, wodurch die Gestalt des Brakenbury noch unbedeutender und blasser erscheint, als sie sich durch die vorausgegangenen Äußerungen schon ausgewiesen hatte. Vielleicht spielte aber auch hier Shakespeares Absicht mit, durch diese „abseitigen“ Aussagen Brakenburys innere Unbetroffenheit und sein Unverständnis für das, was er gerade mitangehört hatte, zu unterstreichen. Dieser Monolog ist die schwächste Stelle der ganzen Szene und wirkt vom Gesichtspunkt der Handlung wie eingeschoben. Shakespeare schließt sich damit an die im ernstesten Drama vor ihm stark hervortretende Tendenz an, derartige Stellen ohne Rücksicht auf den jeweiligen Sprecher möglichst oft anzubringen und so dem Drama eine Art von fortlaufendem moralischem Kommentar beizugeben.¹ Auch in den romantischen Dramen, die dem Typus der Tragikomödie nahekommen, findet sich dieser Zug häufig, vor allem bei Greene, der kaum eine Gelegenheit zur Einschaltung moralisierender Betrachtungen ungenutzt vergehen läßt (z. B. in *James IV*, *Friar Bacon and Friar Bungay*). Demgegenüber zeigen der zweite und dritte Teil von *Henry VI* ein Zurücktreten derartiger Betrachtungen moralisierenden Inhaltes. Wo sie auftauchen,² stehen sie in einer engeren Beziehung zur Situation und zum Sprecher. Hier aber ist auch die Beziehung zur Situation nicht einleuchtend. Weder mittelbar noch ausdrücklich war in der Traumerzählung des Clarence von seinem „Fürstenschicksal“ die Rede, auch seine bisherige Rolle ließ diesen Aspekt kaum hervortreten. In die durch ihre reine Menschlichkeit ergreifende Szene wird mit die-

¹ Vgl. Clemen, *Tragödie vor Shakespeare* passim.

² Vgl. z. B. 3 *Henry VI*, V 4, 1 ff.

sem Exkurs über die „Titel“ der Fürsten etwas hineingebracht, was das Gesamtbild eher stört als bereichert.

Die Sentenzenweisheit dieser Verse¹ wird durch mehrfache Antithesen zum Ausdruck gebracht. Der Gegensatz zwischen Außen und Innen (outward honour – inward toil) läßt das Grundthema von Schein und Sein aufklingen: Was den Fürsten über andere hinaushebt, ist im Grunde Schein und Illusion, ist „unfelt imagination“, d. h. ein nur in der Einbildung bestehender Besitz oder Genuß, der nicht sinnlich wahrgenommen werden kann (Delius). Damit rührt Shakespeare ein Thema an, das in den Historien immer wieder auftaucht. Man braucht jedoch nur einmal Heinrich des Vierten Verse an den Schlaf (2 *H IV*; III 1, 5) und Heinrich des Fünften große Rede über „Ceremony“ und Königsschicksal zu lesen (*H V*; IV 1, 229), um den Abstand von dieser frühen Stelle zu empfinden. Auch schon Heinrich des Sechsten Betrachtungen über Königtum und Krone (3 *H VI*; II 5, 21; III 1, 5) waren tiefer und persönlicher.

Die Mörderszene

Der Auftritt der Mörder bringt zunächst ein längeres Prosagespräch, in dem die Mörder sich miteinander über „conscience“ unterhalten, sodann – in der zweiten Hälfte, nach Clarences Aufwachen –, einen Versdialog beider Mörder mit Clarence. Der Bruch, der in der Auffassung der Mördergestalten in diesen beiden Teilen zu beobachten ist, legt die Frage nach der inneren Verbindung und Zusammengehörigkeit der beiden Hälften nahe. Im Prosadialog erscheinen die Mörder als grobe und witzige Kerle, als „clowns“, während sie in dem Auftritt mit Clarence als pathetische Ankläger und feierliche Vollzieher eines höheren Schicksals auftreten und dabei sich einer Terminologie bedienen,

¹ Eine richtige Paraphrase bringt H. Spencer: „the only gratification princes can have from their glories is the possession of their titles, and that amounts to a merely superficial honor in return for a real and deepseated necessity of constant exertion ('an inward toil'); while in return for such abstractions as their titles ('imaginations'), which after all are intangible ('unfelt') they often do actually feel the weight of a whole world of cares that deny them any rest.“ (Arden Shakespeare, Heath p. 177).

wie sie ihrer Mördermentalität, die wir im Prosadialog kennenlernten, völlig fremd sein muß. Daß angesichts dieses Gegensatzes die Frage nach dem verschiedenen Ursprung beider Teile aufgeworfen werden konnte, wurde oben schon erwähnt.¹ Gesichtspunkte, mit denen man den Zusammenhang zwischen den beiden Teilen verteidigen könnte, wären, daß Shakespeare vielleicht gerade durch die hohl deklamierten Verse an den Mördern das falsche Pathos zeigen will, mit dem sie – in höherem Auftrag – Clarence seine Schuld vorhalten. Der Second Murderer erklärt ja gleich zu Anfang „My voice is now the king's“ (174). Die rhetorische Verssprache würde so die Mörder mit einer gewissen Feierlichkeit als die Ausführenden eines höheren Befehls, ja eines Schicksalsspruches charakterisieren. Auch auf den Umstand, daß die Mörder deswegen Verse sprechen, weil sie sich – entsprechend der Konvention des vorshakespeareschen Dramas² – den Versen des Clarence *anpassen* müssen, kann noch hingewiesen werden. Doch können diese Gesichtspunkte den Unterschied in der Gestaltungsweise nicht wirklich überbrücken.

Wenn man andererseits eine nachträgliche Einfügung des Prosadialogs annehmen will, wird man zugeben müssen, daß dies mit großer Kunst geschah und der Prosadialog zu einem integrierenden Bestandteil der Szene geworden ist (s. oben S. 9). Auch vom Gesichtspunkt der dramatischen Technik aus kommt dieser Prosaunterhaltung zwischen den beiden Mördern eine besondere Funktion zu.

Denn innerhalb des Handlungsablaufs der Szene wirkt der Prosadialog als retardierendes Moment. Nicht nur wird die Mordtat noch eine Weile herausgeschoben, es sieht während dieses Gespräches auch ein oder zweimal so aus, als ob die Mörder in ihrem Entschluß doch so wankend geworden sind, daß der Zuschauer einige Augenblicke lang hoffen kann, der Mord würde

¹ Vgl. Schücking, Über einige Nachbesserungen bei Shakespeare. *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philol. hist. Klasse* 95. Bd. 1943 1. Heft S. 26. „Gewiß ging die Konzeption des Dichters nicht dahin, schwatzhafte Clowns sich in feierliche Erinnyen verwandeln zu lassen“.

² Traudl Eichhorn, 'Prosa und Vers im vorshakespeareschen Drama', *Shakespeare-Jahrbuch* 84/86, 1950.

am Ende vielleicht doch nicht ausgeführt. Die Zuschauer werden im übrigen erwarten, daß der Mord ins Werk gesetzt wird, sobald die Mörder sich den Eingang in Clarences Verließ verschafft haben (vgl. I 3, 351: *Be assur'd / We go to use our hands and not our tongues*). Unter dieser Spannung auf die vom Publikum erwartete Ermordung hin vollzieht sich also der komische Dialog. Er empfängt von den beiden Versteilen der Szene, die ihn einrahmen, seine besondere Beleuchtung.

Dieser Dialog ist die einzige Prosastelle im ganzen Drama, während in *2 Henry VI* noch in mehreren Szenen die Prosa verwendet wurde. Aber *Richard III* ist ja in höherem Maße rhetorische Tragödie und „Versdrama“ als der dem Typus des *chronicle play* noch näher stehende *2 Henry VI*. Infolgedessen ist auch der Kontrast, der sich zwischen diesem Prosadialog und der Sprache, wie sie nicht nur im übrigen Teil der Szene, sondern im ganzen Drama vorherrscht, besonders bedeutsam.

*Prosa im Drama
vor Shakespeare*

Für den Gebrauch der Prosa im ernsten Drama vor Shakespeare gab es bestimmte Konventionen, die sich aber oft genug überkreuzten und als „Schlüssel“ zur Erklärung aller Prosastellen auch nicht ausreichen.¹ Shakespeare führt diese Konventionen zwar fort, aber er läßt darüber hinaus die Prosa in seinen Dramen so viel neuen Zwecken dienen, daß die ursprünglichen Verwendungsprinzipien nur als Ausgangspunkte erscheinen, von denen aus der Weg zu vielfältigen und ungewohnten Formen der Anwendung gefunden wird. Von diesen Konventionen aus gesehen, ist die Prosa in unserer Szene einmal dadurch bedingt, daß „low characters“ sprechen, zum anderen dadurch, daß es sich um „comic matter“ handelt und die Mörder gleichzeitig als

¹ J. F. Macdonald, 'The Use of Prose in English Drama before Shakespeare', *Univ. of Toronto Quaterly* II 4, 1933; Traudl Eichhorn, *Vers und Prosa im vorshakespeareschen Drama*, Diss. München 1949; Richard David, *The Janus of Poets*, London 1935. Milton Crane, 'English Dramatic Prose before Shakespeare' i. *Shakespeare's Prose*, Chicago 1951. Weitere Literatur bei Crane.

„clowns“ im Sinne der Typen des vorshakespeareschen Dramas zu verstehen sind. Sowohl in der sich noch an Seneca anschließenden Tragödie wie auch im nationalen Volksdrama wurde die Prosa von den Dramatikern dazu verwandt, Komik und Realismus zur Darstellung zu bringen – wobei oft genug beides miteinander zusammenhing.¹ Dabei hatte es sich jedoch meist um recht kunstlose und rohe Prosa gehandelt, in der wohl ein Poltern und Schelten sowie ein paar derbe Späße, aber kein geistvoller Witz und kein feinerer Gedanke zum Ausdruck gebracht werden konnte. Diese Ausdrucksmöglichkeiten wurden der Prosa im Drama erst von Lyly erschlossen, der – natürlich unter Verwendung seiner euphuistischen Stilschemata – die Prosa zu einem Instrument für den geistreichen Dialog, für Ironie und witzige Andeutung ausbildete. Shakespeare hat, wie *Love's Labour's Lost* erkennen läßt, von Lyly in dieser Hinsicht viel übernommen, aber er hat auch an die andere Entwicklungslinie angeknüpft, so daß seine Prosa bereits in *Love's Labour's Lost* die euphuistische Künstlichkeit abzustreifen beginnt und sich an der Umgangssprache, an der „language of common life“ orientiert. Auch die Prosa in unserer Szene hat ihre Wurzeln in beiden Bereichen: in der „literarischen“ Kunstprosa der Komödie und der derberen Umgangssprache, wie sie gelegentlich im ernstesten Drama erscheint.²

Ein Blick zurück auf 2 *Henry VI* läßt deutlich werden, wie dies auf jener Stufe noch nicht der Fall war. Dort wird Prosa angewandt, um entweder einfältigen Tröpfen (Simpcox, Peter, Horner³) oder rauhbeinigen, grob-anmaßenden Rädelsführern (Jack Cade⁴) die zu ihnen passende Sprache zu geben. Aber jener Prosa fehlt noch die Biegsamkeit, die Hintergründigkeit und Ausdrucksfülle, die wir in unserem Mörderdialog finden. Zwar dient die Prosa auch in *Henry VI* schon einer bestimmten Kontrastwirkung⁵ und ist offenbar im Sinne künstlerisch-drama-

¹ Vgl. z. B. *Selimus* Sc XX (1878–1887), *Wounds* IV 2 (1750–92).

² Zur Beurteilung von Shakespeares komischer Prosa vgl. neuerdings Ludwig Borinski, 'Shakespeare's Comic Prose' *Sha-Survey* 8, 1955.

³ II 1; II 3.

⁴ Akt IV und V.

⁵ Vgl. Milton Crane, *Shakespeare's Prose* p. 130–33.

tischer Zwecke verwandt. Doch handelt es sich dort um einen primitiven und offenkundigen Gegensatz, wohingegen unsere Prosastelle in einem komplizierten Kontrast- und Beziehungsverhältnis zu dem Kontext steht.

86–101

Schon gleich in der ersten Antwort, die der First Murderer auf Brakenburys Frage bereit hat, zeigt sich eine grimmige und pfiffige Art, die Grobheit mit einem trockenen Humor vereint, nicht viel Worte macht und den Anderen nichts Gutes ahnen läßt. Wie dann der Second Murderer schlagfertig an das „brief“ der erschreckten Frage des Brakenbury anknüpft, erinnert in der Dialogtechnik durchaus an Lyly, ist aber hier nun in diese andere Tonart übertragen.

Die matten, ausdruckslosen Verse der kleinen Rede, mit der Brakenbury Abschied nimmt, machen den Abstand zu der zupackenden Prosa¹ der Mörder noch einmal erneut deutlich. Die Worte, die der First Murderer dem fortgehenden Brakenbury zuruft: „you may, sir; 'tis a point of wisdom“ (99) werfen noch ein Licht auf Brakenbury, der der Verantwortung und der

¹ Für den Prosadialog ergeben sich zahlreiche Unterschiede zwischen Q 1 und Fol. Sie sind im wesentlichen darauf zurückzuführen, daß die Umgangsprosa mehr als die gebundene Versrede die Schauspieler dazu verführte, kleine kolloquiale Wendungen der Bekräftigung und Verstärkung hinzuzufügen, die der Quarto-Text als „reported text“ bewahrt hat. Z. B. wird den Worten des First Murderer in 153 „I am strong-framed, he cannot prevail with me“ am Anfang „Tut“ und am Ende „I warrant thee“ hinzugefügt. In einer Reihe von Fällen bringt jedoch der Fol. Text auch eine Reihe von Verbesserungen, die verstümmelte mißverständliche Lesarten der Q richtig stellen. Z. B. statt Q 1 „Back to the Duke of Gloucester tell him so“ (119), muß es zweifellos heißen „I'll back to the Duke of Gloucester and tell him so“ (Fol.). In V. 85 muß es ebenfalls nach dem Folio Text heißen: What wouldst thou, fellow, and how cam'st hither? Wie W. W. Greg überzeugend gezeigt hat (*Editorial Problem* p. 83), ist die Lesart der Q „In God's name what are you and how came you hither?“ darauf zurückzuführen, daß „the quarto has anticipated Clarence's own words 'In God's name what art thou?' that occur in both texts some eighty lines further on.“ Weiteres zur Textfrage in dieser Szene in John Dover Wilson's Ausgabe von *Richard III* (The New Shakespeare p. 140 ff., p. 185 ff.) sowie bei Alice Walker, *Textual Problems of the First Folio*, Cambridge 1953, p. 13 ff.

Pflicht gegenüber dem schlafenden Clarence (keeper, I prithee, sit by me awhile, . . . 73) ängstlich ausgewichen ist.

Die beiden Mörder sind gleich von Anfang an unterschieden: Der First Murderer ist ein primitiver Tölpel, ja ein sturer Kerl, er ist auch der rohere und brutalere von beiden; während der Second Murderer um einen Grad empfindsamer und geistvoller erscheint. Er ist es daher auch, der sich dem Gewissen gegenüber zugänglicher zeigt als der First Murderer,¹ der die witzige Rede über *conscience* hält und am Schluß von Mitleid zu Clarence ergriffen wird, während der First Murderer den tödlichen Streich ausführt. So sind die komischen Worte des First Murderer 102–103 sicher als primitive Tölpelei gemeint; es ist der Second Murderer, der in „when he wakes“ erst einen Sinn hineinlegt und mit dem Wort *judgment*, das er in V. 98 nochmals aufgreift, das Stichwort zu dem nun folgenden Gespräch über *conscience* gibt.

*Das Gespräch
über conscience*

Judgement, conscience und *remorse* sind nicht nur Grundthemen des ganzen Dramas, sondern waren auch im ersten Teil der Szene mehrfach hervorgetreten (43–63, 66–72), so daß in anderer Tonart hier fortgeführt wird, was Clarences Worte schon hatten anklingen lassen. Wie Clarence, so kommt auch dem Second Murderer der Gedanke an die ewige Verdammnis, und in ironischer Vorwegnahme der Worte, die Clarence ihm später entgegenhalten wird (200, 260), spricht er aus, daß er sich nicht vor dem weltlichen, sondern vor dem ewigen Gericht fürchtet. Was in der Versunterhaltung nachher nochmals ausführlicher behandelt wird, taucht schon hier auf: die Doppelsituation des Mörders, der unter dem Schutz seiner Obrigkeit einen Befehl ausführt und ausführen muß, sich aber als Mensch

¹ Zwischendurch werden die Rollen freilich auch einmal vertauscht, denn nach der Rede über *conscience* wird der First Murderer von Gewissensskrupeln befallen, die der Second Murderer ihm dann ausreden muß. Damit soll gezeigt werden, daß das Gewissen jeden der beiden anfällt und sie sich gegenseitig stützen müssen. Der Unterschied in der Charakterisierung des Second Murderer bleibt jedoch trotzdem bestehen!

vor der Ewigkeit zu verantworten hat. Das ist hier auf die knappste und primitivste Formel gebracht, wobei die gedankliche Antithese durch die Wort- und Satzentsprechungen (kill-killing, warrant-no warrant) noch schärfer betont wird (die einzige Stelle im Dialog, wo eine Figur der literarischen Kunstprosa deutlich verwendet wird!).

Das Ganze ist ein Gespräch über *conscience*, aber gleichzeitig ein Gespräch, in dem *conscience* selbst seine Macht beweist, indem beide Gesellen sich ihre Gewissensbisse ausreden möchten, zaudern und dann ihr Zögern wieder überwinden, ausweichen und sich mit primitivem Trost selbst betrügen. Der Prosadialog zeichnet also – anders als das bei Lyly meist der Fall ist – einen psychologischen Vorgang nach, der mit seinem Hin und Her uns nachvollziehbar wird. Der Humor hat dabei keine losgelöste Funktion, sondern dient dem Ausdruck dieser primitiven und doch listigen psychologischen Reaktion. Ja, auch kleine sprachliche Nuancen sind in diesem Sinne gleichzeitig komisch und psychologisch ausdrucksvoll (*a kind of remorse* 110, *this passionate humour* 121, *some certain dregs of conscience* 125).

Die Art wie *conscience* während des Gesprächs ständig „materialisiert“ wird und in einer höchst konkreten Drastik und Realität erscheint – beinahe wie ein lästiges Insekt, welches, kaum daß man es vertrieben hat, sich schon wieder einstellt, – ist nicht nur witzig und geistvoll, sondern zeigt auch, wie sehr Shakespeare damit die primitiv-materialistische und gleichzeitig handgreiflich-dingliche Vorstellungsweise der beiden Mörder zum Ausdruck gebracht hat. Der Ausruf des First Murderer „Zounds, it is even now at my elbow, persuading me not to kill the duke“ läßt *conscience* in drastischer Nähe und Realität erscheinen, während die Gleichsetzung von *conscience* mit einem Teufel, den man greifen und verhaften muß,¹ in den Worten des Second 151-3 Murderer auf wieder andere Weise das Gewissen vergegenwärtigt.

¹ H. Thompson (Arden) interpretiert: „Take hold of, i. e. grapple with conscience, which is the devil in thy mind, and believe him not“ ähnlich auch Wright und J. D. Wilson. Demgegenüber hatte Warburton in folgendem Sinne die Stelle verstanden: „Take the devil into thy mind, and believe not conscience – the blushing shamefast spirit, for which the devil will be more than a match“ (Arden Ed.).

Diese Veranschaulichung von *conscience* hat ihren Höhepunkt in der Rede des Second Murderer, die die Verhaltens- und Erscheinungsweise von *conscience* in einer Folge von knappen Definitionen umschreibt. Damit sind wieder Ausdrucksweise und Vorstellungsart des primitiven Volkes unnachahmlich getroffen worden. Es ist das gleiche Idiom, in dem Sprichwörter und volkstümliche Redensarten geprägt werden. Die kurzen und bündigen Parallelsätze sind eine sehr treffende Sprachform für die Assoziationen und Situationen, die bei dem Wort *conscience* vor den Augen des Mörders auftauchen. Beides charakterisiert ihn in genialer Weise: sowohl die eckige, kräftig-primitive Sprache, die in einer Art von Holzschnittmanier mit wenigen deutlichen Strichen die einzelnen Vorstellungen wiedergibt, wie auch diese Vorstellungen selbst mit ihrer realistischen Drastik und Lebensnähe.

Im übrigen gibt es bei Shakespeare eine Reihe von Beispielen dafür, daß eine Abstraktion auf solch witzige und gleichzeitig handgreifliche Weise veranschaulicht und definiert wird.¹ Im Vergleich zu Marlowe, Peele und Greene, ist diese Veranschaulichung von Abstraktionen bei Shakespeare viel dinglich-bildhafter, viel „anschaulicher“ im eigentlichen Sinne. Auch *conscience* selbst wurde von Shakespeare noch an anderer Stelle konkretisiert;² die größte Ähnlichkeit in der witzig-drastischen Ausdrucksweise zeigt jedoch der komische Dialog, den Launcelot im *Merchant of Venice* zwischen seinem Gewissen und dem teuflischen Versucher aufführt (II 2). Sicherlich spielt dabei mit, daß die allegorische Vorstellungsform für Shakespeare und seine Zeit noch lebendig war und daß man es gewohnt war, jegliche Eigenschaft in leibhaftige und konkrete Verkörperungen umzusetzen. Man liebte es, das Wesen bestimmter abstrakter Vorstellungen in prägnanten Bildern zu fassen, und sie am praktischen Beispiel menschlichen Verhaltens zu veranschaulichen. Bacons Methode, Abstraktionen wie *envy*, *ambition*, *deformity*,

¹ Z. B. die Rede Falstaffs über „honour“ (1 *Hen. IV*, V 1, 131); die Rede des Bastard über „commodity“ (*K. John* II 1, 573). Vgl. auch über „rumour“ 2 *Hen. IV*; Ind. 15.

² Vgl. z. B. *K. John* II 1, 564; *Henry VIII*, II 3, 32; *Tempest* II 1, 275–78.

gleichsam als leibhaftige Charaktere uns lebendig zu machen, ist so weit nicht entfernt von dem, was Shakespeare hier bietet. Aber auch in den Jahrzehnten vor Bacon finden wir in der elisabethanischen Literatur eine Fülle von Beispielen dafür, daß etwas „definiert“ wird. So etwa die Definitionen über Love, die Lyly in seinen Komödien gibt. In *Love's Labour's Lost* hat Shakespeare in witzig-geistreicher Art das fortgesetzt. Was uns hier in der *conscience*-Stelle entgegentritt, entspricht also auch einer Neigung der ganzen Zeit. Doch was sonst meist Zierrat, geistvolle „literarische“ Übung war, ist hier eingetaucht in die volkstümliche Denkart und Redeweise und von dort aus neu lebendig geworden.

Daher wirkt auch der Rückzug aus diesem Exkurs über das Gewissen zu der brutalen Frage „Come, shall we fall to work?“ ¹⁵⁸ nicht abrupt, ebenso wenig wie der darauf folgende Vorschlag des First Murderer, der bei seinem Plan für die Ausführung des Mordes die *malmsey-butt*, die in der historischen und populären Überlieferung eine so große Rolle spielt, nicht vergißt.¹

Doch noch einmal ergibt sich eine weitere Verzögerung in der endgültigen Ausführung des Mordes, denn der First Murderer ¹⁶⁶ meint „No, we'll reason with him“, als der zweite Mörder ihm schon „Strike“ zugerufen hatte.

*Das Zeitelement
in der Szene*

Der Zeitaufschub, der in diesem auch schauspielerisch wirk-samen Moment (mit sensationeller Spannung für das Publikum!) erkämpft wird, ist nur eines der Mittel, mit denen Shakespeare uns in dieser Szene das Verstreichen der Zeit spürbar macht. Während des Dialogs wird das, was gesagt wird, „gerade jetzt“ vollzogen; es hat eine momentane stets neue Bedeutung. So erleben wir daher auch das Gespräch als inneren Vorgang und

¹ Mit diesem Detail verbindet Shakespeare die sonst frei erfundene Szene mit der Quellenüberlieferung. Zur Glaubwürdigkeit dieser historischen Überlieferung vgl. J. W. Spargo, Clarence in the Malmsey-Butt i. *MLN*, LI 1936, 3 und Heinz Goldschmidt, Das Ertränken im Faß, eine alte Todesstrafe in den Niederlanden i. *Zeitschr. f. vergleichende Rechtswissenschaft* XLI 1925 u. XLII, 1926.

nicht nur als theoretische Auseinandersetzung. Auch aus den Worten der Personen selbst ergibt sich dieses Erlebnis des jeweiligen Jetzt (vgl. *How dost thou feel thyself now? Where is thy conscience now?* 130; *Zounds, it is even now at my elbow* 149), das Bewußtsein der verstreichenden Zeit, die auch die innere Situation stets ändert (120–22). Das Zeitmoment wird weiterhin zum Ausdruck gebracht durch den Wechsel des dramatischen Tempos,¹ das Shakespeare ebenfalls gegenüber seinen Vorgängern sehr viel wandlungsreicher gestaltet hat. Beides, dramatisches Tempo und Zeitbewußtsein sind neue Errungenschaften in der Geschichte des englischen Dramas, die Shakespeares Darstellungsstil bereichert haben.

167–79

In dem Wortwechsel zwischen den Mördern und Clarence mischen sich beziehungsreiche Ironie, Spontaneität und Künstlichkeit. Die Bitte des Clarence „give me a cup of wine“ ist nicht nur ironisch im Hinblick auf die „malmsey-butt“, sondern entspricht auch dem späteren Befehl Richards am Abend vor seiner letzten Nacht „Give me a bowl of wine“ (V 3, 63, 72).

Die beiden in Betonung und Länge sich entsprechenden Kurzzeilen 171–72, die durch den Reim (*royal-loyal*) zusammengebunden werden, deuten den Übergang zu einer Redeweise an, die nicht nur den Vers wieder aufnimmt, sondern auch durch bestimmte Kunstgriffe Entsprechungen und Verzahnungen zwischen den Äußerungen der beiden Parteien sich ergeben läßt (vgl. auch 173–74). Doch wird dieser erste Ansatz zu regelmäßiger gestalteten Versen gleich wieder abgelöst durch das stockende Eingeständnis der Mörder, zu welchem Zweck sie gekommen sind (177–79).

Bei dieser ersten Berührung zwischen den Mördern und Clarence läßt Shakespeare wieder das Physiognomische in den Vor-

¹ Vgl. etwa die Beschleunigung des dramatischen Tempos nach der moralisierenden Betrachtung Brakenburys 76–83 durch das abrupte „Ho! who's here?“ des ersten Mörders, und die kurz darauf folgende erneute Pause, die durch Brakenburys Lesen der „commission“ und seine nachfolgenden Verse entsteht.

dergrund treten (vgl. V. 1), den gefühlsmäßigen und durch die Sinne zunächst registrierten Eindruck. Das Bewußtmachen der äußeren Erscheinung der Personen, womit gleichzeitig das Schauspielerische zur Mitwirkung aufgerufen wird, unterscheidet Shakespeare sehr wesentlich von seinen Zeitgenossen, auch von Marlowe, der seine Menschen viel seltener und dann undeutlich, ja unstofflich beschreibt.

*Recht und Gerechtigkeit
im Dialog mit Clarence*

In der großen Auseinandersetzung mit Clarence, in der dieser sich ebenso wie in der Traumerzählung, gemäß der Voraussage seines Bruders, als „well-spoken“ erweist (I 3, 348), werden nicht nur die Anklagen, die vorher – im zweiten Teil der Traumerzählung – und auch schon in I 3 (135) auftauchten, nochmals aufgenommen, sondern es wird auch das Problem des Rechts und der Gerechtigkeit von verschiedenem Standpunkt aus beleuchtet. Weltliche und göttliche Gerechtigkeit werden mit einander kontrastiert. Dem Gehorsam einem (unrechtmäßigen!) Befehl der weltlichen Obrigkeit wird der letzte Gehorsam gegenüber Gottes Gebot entgegengesetzt (198–205, vgl. 112–14). Die Frage, inwieweit der Mensch Gott in der Durchführung eines Sühne- und Strafaktes zuvorkommen, inwieweit er die göttliche Rache selber ausführen darf, wird mehrfach berührt (204 ff., 221 ff.),¹ ebenfalls die Frage, inwieweit der Mensch, der im irdischen Bereich schwere Schuld auf sich geladen hat, sich noch auf das göttliche Gesetz berufen darf (210–14). Es kreist also dieses Gespräch um das Problem von Schuld und Sühne, um das Grundthema des ganzen Dramas. Jedoch sind alle diese Gedanken, in denen die letzten Fragen der menschlichen Schuld, der göttlichen und irdischen Gerechtigkeit angesichts des Einzelfalls von Clarence angerührt werden, in einen dramatischen Dialog von äußerster Spannung eingewoben, sie dienen als Argument und Gegenargument in dem verzweifelten Kampf, den Clarence um sein Leben führt.

¹ Vgl. Sister Mary Bonaventure Mroz, *Divine Vengeance . . .*, Washington 1941.

Die Reihenfolge der Mächte, die Clarence dabei zu Hilfe ruft, ist aufschlußreich. Er beginnt mit der Berufung auf die äußerlichste Instanz, das weltliche formale Recht, das keine Hinrichtung zuläßt, ohne daß ein ordentliches Gerichtsverfahren vorausgegangen ist (186–97). Darin liegt Ironie angesichts alles dessen, was in der Folge noch geschehen wird. Clarence verbindet damit gleich die Berufung auf die moralische Verwerflichkeit der Tat, die Erinnerung an die „redemption“, an die Erlösung durch Christi Blut, auf welche die Mörder so wie alle anderen hoffen müssen (194–97). Der Berufung auf den Befehl des Königs, mit dem die beiden Mörder daraufhin sich rechtfertigen, setzt Clarence Gottes Gebot, des *King of kings* entgegen (198–205). Das Wort von der Rache Gottes, das in der Szene zuvor von Margaret schon auf ihn angewandt war (I 3, 136), wird nun von Clarence den Mördern entgegengehalten (204–05), so wie diese es dann wieder auf ihn zurückwenden (206). Die „Rache Gottes“ ist auch der Inhalt der nächsten Verse, die Clarence spricht: Gott
 216–225 allein steht das Recht der Rache zu, und wenn er Rache übt, so wird es offen geschehen (he doth it publicly), er braucht keinen „indirect nor lawless course“.¹ Diese Worte stehen gleichsam auch über den Taten Richards, der zwar als „scourge of God“ aufgefaßt werden konnte, dennoch aber gegen Gott handelte und sich das anmaßte, was nur Gott zustand.

Nach dem weltlichen und göttlichen Recht ist es die Liebe
 232–52 seiner Brüder, die Clarence vergeblich zu Hilfe ruft. Und da dieser Hilferuf sich als schlimme Täuschung erwies, ist es nach
 259–60 einem nochmaligen Blick auf Gott schließlich die Menschlichkeit, das Mitleid und das Gewissen der Mörder, an die Clarence appelliert. Es ist kein Zufall, daß erst mit diesem Appell
 264–74 Clarence Gehör findet. Doch nur bei einem der Mörder, und so ist es wieder vergeblich.

Befragt man diesen ganzen Dialog über Recht und Gerechtigkeit danach, was nun als Shakespeares „Auffassung“ über diese

¹ Diese wiederholte Widerlegung der Meinung, die die Mörder vertreten, darf nicht übersehen werden. Es erscheint daher fraglich, ob einzelne Aussagen innerhalb dieses Gespräches wie z. B. die Verse 206–09 als Belege für Shakespeares Auffassung herangezogen werden können, wie es offenbar Sister Mary B. Mroz tut (*Divine Vengeance* p. 123/24).

Frage in ihrer Anwendung auf Clarence zu gelten habe, so wird man erkennen, daß von Shakespeare hier mehrere Standpunkte einander gegenübergestellt werden. Ungleich dem Vorgehen seiner Zeitgenossen, die eine eindeutige Moral in ihren Dramen darstellen und sich mit dieser Moral meist selbst identifizieren, tritt Shakespeare auch in diesem frühen Drama schon hinter seiner Darstellung zurück, ergreift nicht Partei und beleuchtet einen ethischen Tatbestand von verschiedenen Blickpunkten aus.¹ Schuld und Unschuld des Clarence sind miteinander verknüpft, was in dieser Szene für und wider ihn ausgesagt wird, steht sich in tragischem Widerspruch, aber auch in unseliger Verkettung gegenüber. Darum liegt auch über Clarences Tod ein Hauch von echter Tragik.

In diesem letzten Teil der Unterhaltung zwischen den Mördern und Clarence ergeben sich – vom Dramatischen aus gesehen – wieder neue Spannungsmomente. Die Zuschauer werden darauf gewartet haben, wann Clarence die Gewißheit über den Auftraggeber der Mörder bekommt. Aber trotz der offenen Worte des Second Murderer über Gloucester (*You are deceived . . .* 237) will Clarence es einfach nicht glauben. Und die Mörder staunen, daß einer so verblendet sein kann, den Zusammenhang nicht zu sehen, nutzen die Antworten Clarences zu ironischen Widerlegungen und doppeldeutigen Umkehrungen aus (240, 246, 248, 254) bis schließlich der First Murderer ungeduldig Clarence „for you must die“ zuruft (256).

Die Täuschung, der Clarence unterlegen ist, war so vollkommen, daß er sich kaum daraus loslösen kann. Clarence ist der erste in der Reihe tragischer Gestalten im Drama Shakespeares, denen kurz vor ihrem Tod bewußt wird, daß sie „blind“ waren und einer ungeheuren Illusion zum Opfer fielen. Der Gegensatz von Schein und Sein wird in diesem Dialogstück, das sowohl die Begegnung zwischen Clarence und Richard aus der ersten Szene (251–53) wie auch Richards Worte an die Mörder aus der dritten Szene wieder wachruft (I 3, 354; hier 246), nochmals neu veranschaulicht. Gleichzeitig ist die Episode ein Beispiel dafür, wie

¹ Zu Shakespeares Haltung gegenüber den moralischen Grundfragen vgl. Alfred Harbage, *As They Liked It. An Essay on Shakespeare and Morality*, New York 1947.

nicht nur die vor Beginn des Dramas liegende Vergangenheit (vgl. 207–13; 226), sondern auch die Vergangenheit der vorausgegangenen Szenen auf kunstvolle Weise ins Gedächtnis zurückgerufen wird.

*Das letzte Spannungsmoment
der Ermordungsszene*

Vor den endgültigen Todesstreich, den Clarence empfängt, ist noch einmal ein Moment der Spannung und der Krise eingeschaltet. Denn in der Frage des Second Murderer „What shall we do?“ (263) zeigt sich eine letzte Möglichkeit der Rettung für Clarence. So wird nun auch das Bitten des Clarence in seinen letzten Versen besonders beredt, es schildert sich gleichsam selbst in dem Spiel, das in den beiden letzten Versen mit dem Wort *beg* getrieben wird (*figura etymologica*). An die Stelle der Argumente tritt der Appell an das menschliche Fühlen, wobei in den Worten zum Schluß nochmals das Physiognomische zurückgespiegelt wird. Hatte Clarence im Anfang zum „Second Murderer“ gesagt: „Your eyes do menace me“ (116), so spricht er jetzt zu ihm: „My friend, I spy some pity in thy looks“ (270).

Die „Haupthandlung“ der Szene, nämlich die Ermordung des Clarence vollzieht sich also erst ganz am Ende und in wenigen Augenblicken. Obschon der Traum, der Mörderdialog und das Gespräch der Mörder darauf vorbereitet und darauf hingelenkt hatten, ist das Ereignis der Ermordung trotzdem nicht mehr die „Hauptsache“ in dieser Szene, sondern nur der äußere Vollzug und das Ende von etwas, das sich auf einer anderen Ebene abgespielt hatte. Die äußere Handlung, das „Aktionsdrama“, ist nur mehr das schmale Fundament, das von dem „inneren Drama“ überwölbt und überhöht wird. Die Ausweitung des Bewußtseins in der Sprache über das Augenblicksgebundene und Zielstrebige der äußeren Handlungssituation hinaus in eine neue Tiefendimension der Phantasie, der Reflexion und des Gewissens hinein ist in kaum einer anderen Szene beim frühen Shakespeare so offenkundig. Es mag sein, daß hier Shakespeare diese Möglichkeit der Dramatik entdeckte.

Das Gewissensmotiv, das die ganze Szene in verschiedener Brechung und Spiegelung begleitet hatte, bildet nun auch ihren

Schluß. Das *Relent* (264–66), das Clarence den Mördern zugerufen hatte, findet seine Beantwortung in den Reueworten des Second Murderer (279–80) und in seinem abschließenden Geständnis, „For I repent me that the duke is slain“ (285). Die Erwähnung des Pilatus durch den Second Murderer (279) gibt der Szene von Clarences Ermordung, in der Gott und die christliche Weltordnung so oft beschworen wurde, rückblickend noch einen besonderen Akzent.

*Mordszenen im Drama
vor Shakespeare*

Mordszenen kamen dem Sensationsbedürfnis des elisabethanischen Theaters entgegen und gewannen an Ausbreitung, sobald die Tragödie sich von den Fesseln der Vorschrift, blutige Taten nur indirekt darzustellen, befreit hatte. Das komische und derbrealistische Element läßt sich fast an allen Mördergestalten im Drama vor Shakespeare nachweisen;¹ lediglich Marlowe macht eine Ausnahme. Zum Teil wählt man Ausländertypen (Franzosen), um durch deren französisches Kauderwelsch den Eindruck des Grotesken und Böartigen zu verstärken.² Aber den tief-sinnigen und witzig philosophierenden Mörder hat erst Shakespeare eingeführt. Auch nur bei ihm treten die Mörder mit dem Pathos der Anklage als Vollziehende eines höheren Schicksals auf.

Einzelne Motive, die Shakespeare verwendet, finden sich schon im Drama vor ihm, so vor allem, daß die Mörder vor der Tat oder auch nach der Tat Gewissensbisse und Reue empfinden (*Leir* IV 7; *True Tragedy* 1295; *Woodstock* V 1, 231; *Wounds* 1008; vgl. auch *2 Henry VI*, III 2), daß dem Opfer der eigentliche Auftraggeber zunächst verheimlicht wird (*Edward II*, *Leir*), daß die Mörder das Opfer auffordern, sein letztes Gebet zu sprechen und sich auf den Tod vorzubereiten (*Massacre* 1016, *Leir*), daß das Opfer an den Blicken des Mörders abzulesen glaubt, was ihm bevorsteht (*Edward II* 2492; *Massacre* 996; *True Tragedy*

¹ Material bei J. Blass, *Die Entwicklung der Figur des gedungenen Mörders im älteren englischen Drama bis Shakespeare*, Diss. Gießen 1913.

² Jaques in Greene's *James IV* (III 2; IV 3).

1281), oder daß die Mörder den Befehl ihres Auftraggebers dem Wärter übergeben und dieser sie daraufhin einläßt und seine Schlüssel abliefert. (*Edward II; True Tragedy* 1204). Doch sind im Grunde diese Einzelheiten nicht maßgebend.

Am ehesten ließe sich hinsichtlich der Gesamtanlage der Szene die beabsichtigte, aber nicht ausgeführte Ermordung des alten Leir vergleichen¹ (*Leir* IV 7). Hier hat Leir einen prophetischen Traum, der ihm den gegen ihn beabsichtigten Mordanschlag voraussagt, welcher noch in derselben Szene von dem als „Messen-ger“ bezeichneten Mörder versucht wird. Auch hier wird erst nach längerem Gespräch mit dem Mörder Leir davon überzeugt, daß seine Töchter es sind, die ihn morden lassen wollen; es gelingt ihm jedoch, das Herz des Mörders zu erweichen, wobei er freilich von äußeren Zeichen (Blitz und Donner) unterstützt wird. Ähnlich wie in *Richard III* wird (von Perillus) versucht, dem Mörder vor Augen zu stellen, wie ihn nach der Tat Gewissensqual und Höllenpein erwarten werden. Aber trotz dieser Ähnlichkeit im einzelnen wird man die naiv-treuherzige, redselige Darstellung in *King Leir* mit der beredten, innerlich gespannten und von echter Tragik bewegten Szene in *Richard III* kaum vergleichen können.

Der tragische Ton wird schon eher getroffen in der Ermordungsszene Woodstocks im gleichnamigen Drama (V 1).² Die beiden Geistererscheinungen, die Woodstock vor seiner Ermordung erscheinen und ihn warnen, zeigen die konventionelle Form des prophetischen Traums, das Gewarntwerden durch einen Geist. Die unheilvolle Vorahnung, die nach dieser Traumvision auf Woodstock lastet, wäre mit den entsprechenden Worten Claresces zu vergleichen.³ Die zwei Mörder sind ähnlich wie in *Richard III* voneinander differenziert,⁴ indem der zweite Mörder

¹ Auf die Parallele wurde zuerst von R. A. Law hingewiesen (*PMLA* XXVII [1912] p. 117–41). Zur Beurteilung der Abhängigkeit vgl. neuerdings J. Dover Wilson in seiner Ausgabe von *Richard III* (New Shakespeare) Introduction p. XXXII.

² *Woodstock* ed. A. P. Rossiter London 1946.

³ My state is fear-full, and my mind was troubled / Even at thy entrance, with most fearful visions; V 1, 197.

⁴ Ähnlich sind auch die beiden Mörder Dent und Will in der *True Tragedy* voneinander unterschieden, indem Dent kurz vor der Tat Reue empfindet, aber

(allerdings erst nach der Tat) Gewissensbisse empfindet.¹ Die beiden Mörder sprechen jedoch zusammen nicht mehr als 33 Zeilen, und werden als blutrünstig-rohe, in der Technik des Mordes erfahrene Gesellen ohne einen Anflug von Geist und Witz gezeigt. Vor der Tat regt sich das Gewissen lediglich in dem zwischen sie und den königlichen Auftraggeber geschalteten Lapole² (dem Festungskommandanten von Calais), der ähnlich wie Lightborne in *Edward II* Woodstock gegenüber eine heuchlerische Rolle spielt und ihm seine bevorstehende Ermordung verheimlicht.

Aus dem Kontrast zwischen diesem Heucheln des Mörders und der erratenden Vorahnung des Opfers zieht Marlowes Darstellung der Ermordung Edwards II ihre ergreifende Kraft. Der berühmte Auftritt läßt erkennen, wie ein Verzicht auf die Auseinandersetzung über Recht und Gerechtigkeit in einem Redewechsel von Anklage und Verteidigung und die Beschränkung auf die Darstellung von Todesangst und Vorahnung doch psychologisch noch echter und unmittelbarer wirken kann als die an geistigem und gedanklichem Gehalt wohl reichere Shakespeare-Szene. Beide Szenen stellen durchaus verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung auf künstlerisch gleich hoher Stufe dar.

So hat Shakespeare in dieser Szene von Clarences Traum und Ermordung mehreres zusammenklingen lassen, was in dieser Fülle und Gegensätzlichkeit wohl noch nie in dem Rahmen einer einzelnen Szene miteinander verbunden worden war. Ganz verschiedene dramatische und sprachliche Gestaltungsformen und Stilebenen treffen zusammen, doch auch ein sehr verschiedener Gehalt. So daß auch schon hier, in diesem frühen Drama, ein Beispiel für das Vermögen Shakespeares, mehrere Schichten seines *Publikums* anzusprechen und jedem das Seine zu geben, vorliegt. Trotz dieses Reichtums und obwohl hier nur eine Epi-

von Will rasch wieder umgestimmt wird und sich entschlossen zeigt „for now I am resolute“ (1293–1302).

¹ Tis done ye damned slave . . . pull ye dog; and pull thy soul to hell in doing it . . . for thou hast killed the truest subject, that ever breathed in England (231).

² Horror of conscience, with the king's command / Fights a fell combat in my fearful breast (35).

sode ohne den Haupthelden selbst dargestellt war, konnte diese Szene schon Wesentliches von der Grundthematik des ganzen Dramas¹ offenbaren und gehört ihm sehr innig an, konnte zu den ewigen und letzten Fragen hinführen und doch spannendes Bühnengeschehen sein, das den Zuschauer in einen atemberaubenden Hergang hineinzwingt.

¹ Ein vollständiger Interpretationskommentar des Verfassers zu *Richard III* befindet sich in Vorbereitung.