

Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1952, Heft 4

Wandlung des Botenberichts
bei Shakespeare

Von

Wolfgang Clemen

Vorgetragen am 14. Dezember 1951

München 1952

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Das Shakespearesche Drama gleicht einem großen Sammelbecken, in das aus den verschiedensten dramatischen Gattungen und Überlieferungen, die es vor ihm ja schon gab, Stil- und Formelemente, Motive und Figuren, Kompositionstypen und Kunstgriffe eingeflossen sind, um dann in einem Umschmelzungsprozeß neuen Verwendungen zugeführt zu werden oder durch eine andersartige Einordnung einen neuen Platz im dramatischen Gefüge einzunehmen. Shakespeares dramatische Kunst, von der wir bis heute nur eine recht allgemeine und sehr oft subjektive Vorstellung haben, wird sich uns erst dann klarer und genauer erschließen, wenn zunächst solche einzelnen Aspekte dieser Kunst an konkreten und vergleichbaren Beispielen untersucht und von ihrem historischen Hintergrund abgehoben werden. Das Ziel einer Zusammenschau der verschiedenen Stil- und Kunstmittel, der formalen, sprachlichen und inhaltlichen Komponenten des Shakespeareschen Dramas dürfte erst dann erreicht werden, wenn vorher durch Einzeluntersuchungen sichere Grundlagen für eine solche entwicklungsgeschichtliche Gesamtbetrachtung der dramatischen Kunst Shakespeares geschaffen werden. In diesem Sinne möchte die folgende Untersuchung einen Beitrag liefern. Denn das Gesagte trifft auch für den Botenbericht und für die Figur des Boten zu, die seit der antiken Tragödie zum ernstesten Drama gehörten. Indem wir ihr Weiterleben und ihre Funktion bei Shakespeare studieren, gewinnen wir einen Einblick in die Art und Weise, mit der er gewisse Gegebenheiten fortbildet, umformt und neuen dramatischen Baugesetzen unterordnet.

*Botenbericht
in der griechischen Tragödie
und bei Seneca*

Mit dem Hinweis auf den auch von Horaz (*Ars poetica* 182 – 184) formulierten Grundsatz der antiken Poetik, daß bestimmte Ereignisse, die auf der Bühne nur unvollkommen dargestellt werden können, besser hinter die Szene verlegt werden sollen, um dann von einem Augenzeugen berichtet zu werden, faßt man

wohl nur eine äußere, wenn auch wichtige Ursache für die hervorragende Rolle, die der Botenbericht im antiken Drama spielt. Auch die Feststellung, daß dem an äußerer Handlung armen griechischen Drama die Wiedergabe der Vorgänge in der dramatischen Erzählung, im Bericht, angemessener war und daß auch die beschränkte Schauspielerzahl des griechischen Theaters ein solches Verfahren nahelegen mußte, betrifft nur eine Seite des Problems. Denn bei Aeschylos, Sophokles, Euripides dient der Botenbericht schon verschiedenartigsten Zwecken. In der Weise, wie er in die Handlung als ein Neues, von außen Kommandes, oder als ein sich aus vorherigem Geschehen notwendig Ergebendes eingreift, wie er als Lösung, Enthüllung, als Krise und Peripetie, als Spiegel oder Kontrast verwendet wird, oder wie er zur Rückschau oder Charakterisierung dient, ergeben sich so viele Spielarten, daß es unmöglich ist, diese Vielfalt in eine Formel zu fassen. Auch die Funktion des Chors in der antiken Tragödie läßt sich ja nicht auf einen Nenner bringen.¹

Weniger der Botenbericht in der griechischen Tragödie als vielmehr seine Verwendung in den Dramen Senecas und den nach dessen Vorbild in England entstandenen klassizistischen Dramen wird Shakespeare vor Augen gestanden haben.² Bei Seneca nimmt zunächst der Botenbericht einen noch größeren Raum als in der attischen Tragödie ein, wenn auch seine „dramatische Funktion“ infolge der Besonderheit des Senecadramas geringer geworden ist und aus demselben Grunde seine Anwendung weniger differenziert als bei den griechischen Tragikern erscheint. In das Gefüge dieser Rezitationsdramen, in dem die lange, kunstvoll aufgebaute Rede den Vorrang hat, während auf bewegte, szenische Handlung ganz verzichtet wird, gliedert sich der ausführliche, in epischer Breite erzählende Botenbericht sinnvoll ein,³ er ist auch von der Fabel her, die bei Seneca ja stets sensa-

¹ Zum Botenbericht in der antiken Tragödie vgl. Joh. Fischl, *De nuntiis tragicis*, Diss. Wien 1910. Interpretation eines einzelnen Botenberichtes vgl. Karl Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, S. 80.

² Zum folgenden vgl. *Early English Classical Tragedies*, ed. John W. Cunliffe, Oxford 1912 (Introduction); W. Grosch, *Bote und Botenbericht im englischen Drama bis Shakespeare*, Diss. Gießen 1911.

³ Vgl. Clarence W. Mendell, *Our Seneca*, New Haven 1941, Ch. V.

tionelle, grauenvolle, blutige Handlungen enthält, notwendig gefordert. Denn diese Handlungen stellen ja meist den Höhepunkt der Tragödie dar, der aber nun nicht auf die Bühne gebracht, sondern nur berichtet wird. So sind die Botenberichte bei Seneca oft die Kern- und Glanzstücke des ganzen Dramas, wie z. B. im *Thyestes* (der in der Übersetzung von Heywood bei den Elisabethanern besonders verbreitet war) der Bericht des Nuntius über das fürchterliche Mahl, bei dem Thyest seine eigenen Söhne verspeist, den eigentlichen Höhepunkt des Dramas ausmacht und den ganzen vierten Akt (Verse 623–788) ausfüllt. Man kann dann verfolgen, wie in den Imitationen Senecas, wie sie zuerst in Italien, dann in Frankreich und England erschienen, in lateinischer Sprache und in den Volkssprachen, der Botenbericht stets eine bevorzugte Rolle spielt.¹

*Botenbericht
im klassizistischen englischen Drama
des 16. Jahrhunderts*

Wichtig für die weitere Entwicklung im sechzehnten Jahrhundert ist, daß die Befolgung der Vorschriften der Poetik Scaligers (1561) der Rolle des Boten wie der des Vertrauten und damit dem Ersatz der Handlung durch den Nachbericht einen noch größeren Raum als bisher einräumen mußte.² Scaliger wollte an Handlung nur das im Drama gelten lassen, was nach dem Gesichtspunkt der Wahrscheinlichkeit und dem Maßstab der gleichen, mit der Wirklichkeit übereinstimmenden Zeitdauer auf der Bühne aufgeführt werden könnte. Die in seinen Grundsätzen implizierte Forderung nach Einheit der Zeit und des Ortes, die zu der Aristotelischen Forderung nach Einheit der Handlung hinzukam, mußte zu einer weiteren Verringerung der äußeren Handlung führen. So enthält das klassizistische Drama, wie es uns in Eng-

¹ Schon in der wohl ersten nach dem Muster von Seneca in Padua von Albertino Mussato im Anfang des 14. Jahrhunderts verfaßten lateinischen Tragödie *Ecerinis* treten im Verlauf des Dramas nicht weniger als vier Boten auf, und zwei Jahrhunderte später in der italienischen Tragödie *Orbecche* des Giraldis haben wir im vierten Akt – in genauer Nachahmung des *Thyestes* – einen ausführlichen Botenbericht über den Tod des Oronte und seiner Kinder (vgl. Cunliffe, a. a. O., Introduction).

² Vgl. Cunliffe, a. a. O. Introduction p. XLIV.

land in den von gelehrten vornehmen Mitgliedern der law-courts verfaßten Stücken *Gorboduc* (1562), *Gismond of Salerne* (1567 bis 1568) und *The Misfortunes of Arthur* (1588) entgegentritt, nicht die Handlung selbst, sondern lediglich das Vorher und Nachher der Handlung, vor- und rückschauende Betrachtungen über die Handlung, oder die stimmungsmäßige Reaktion der Personen auf das Geschehene.¹ Das Geschehene selbst wird aber nur berichtet. Ähnlich wie bei Seneca füllen in *Misfortunes of Arthur* und *Gismond of Salerne* die Botenberichte ganze Szenen von manchmal beträchtlicher Länge.² Dabei sind die Berichtenden nicht immer Boten, sondern z. T. Haupt- und Nebenfiguren des Dramas.³ Aber das bedeutet nicht, daß der Bericht nun organischer in das Zusammenspiel der Personen einbezogen würde.

*Botenbericht
im Volksdrama
und in den Mysterien*

Diese auf Seneca zurückgehende und im englischen klassizistischen Drama ihren Ausdruck findende Entwicklung⁴ stellt freilich nur den einen Überlieferungsstrang dar, der hinsichtlich des Botenberichts zu Shakespeare hinführt. Neben dem klassizistischen Drama hatte sich in England aus heimischer Tradition das nationale Volksdrama entwickelt, das, im Gegensatz zum Seneca-Vorbild, nun nicht etwa die Darstellung der Geschehnisse selbst vermeidet, sondern diese möglichst bunt und wirkungsvoll auf die Bühne bringt und so nun auch die Schaulust des Publikums befriedigt. Dies bedingt ganz andere dramatische Formen. Die lange Rede tritt zurück, der Dialog wird aufgelockert, die Zahl der mitspielenden Personen wird erhöht, die derbe Alltagssprache

¹ Zur Form dieser Dramen vgl. Rudolf Fischer, *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare*, Straßburg 1893.

² Vgl. *Misfortunes of Arthur*, IV 2, wo auf den Boten allein 213 Verse entfallen.

³ So Porrex und Marcella in *Gorboduc*, Renuccio in *Gismond of Salerne*.

⁴ Gegenüber den bislang geltenden Auffassungen bestreitet Howard Baker die Bedeutung des senecaschen Einflusses auf Shakespeare und betont die Wichtigkeit der mittelalterlichen Vorbilder (*Induction to Tragedy*, Louisiana 1939).

dringt ein, und wir sehen drastische Kampf-, Mord- und Streitszenen, die *auf der Bühne* sich abspielen. Hier ist der lange Botenbericht überflüssig und findet sich sehr viel seltener. Statt seiner erscheint die kurze Botschaft, die manchmal nur wenige Worte enthält. In den Geschichtsdramen berichtet sie vom Ausgang einer Schlacht, vom Tod der Heerführer, vom Nahen feindlicher Heere, von Überfällen, Niederlagen und Verschwörungen; kurzum, diese Botschaften schlagen die Brücke zwischen den auf getrennten Schauplätzen vor sich gehenden Handlungen, sie stellen eine Art Nachrichtendienst dar, dessen sich der Dramatiker bedient, um die Exposition fortlaufend zu ergänzen und die Tatsachen- und Geschehnismasse, die er vor allem in Stücken mit historischem Inhalt verarbeiten mußte, an den Mann zu bringen.

Daneben gibt es noch ein drittes Vorbild für die Verwendung von Bote und Botenbericht im Drama, ein Vorbild, das, wie wir wissen, bis in Shakespeares Zeit hinein seine Wirkung auf die jungen elisabethanischen Dramatiker ausübte: das Mysterienspiel und die Moralität. Hier in den Mysterien erscheinen immer wieder Engel als die Boten des Himmels, um Befehle, Weisungen, Warnungen und manchmal auch „Nachrichten“ zu überbringen; ob nun dem Noah befohlen wird, seine Arche zu bauen, oder dem Abraham, den Isaak zu opfern, oder ob die drei Könige gewarnt werden oder den Frauen von der Auferstehung des Herrn berichtet wird. Aber auch den irdischen Boten finden wir, den Nuntius,¹ der etwa dem Herodes die Flucht der Drei Könige meldet oder dem Cayphas und Hannas die Gefangennahme Jesu. In den Moralitäten werden aus diesen himmlischen und irdischen Boten dann meist Personifikationen, im „*Jedermann*“ z. B. ist es der Tod, der von Gott zu den Menschen ausgesandt wird.²

Mithin gab es, als Shakespeare seine ersten Stücke zu schreiben begann, eine schon ausgebildete Tradition für die Verwen-

¹ Howard Baker weist außerdem auf die Verwendung des Nuntius als Prolog, Epilog bzw. „Expositor“ in den Mystery Plays und Moralities hin. Wir finden hier den Boten in chorischer Funktion. *Induction to Tragedy*, Louisiana 1939, p. 142ff.

² Vgl. dazu R. W. Zandvoort, „The Messenger in the Early English Drama“, *English Studies* III 4 (1921). Diese Abhandlung untersucht auch den Zusammenhang zwischen der Figur des *Messenger* und dem *Vice*.

dung von Bote, Botenbericht und Botschaft. Und es gab innerhalb dieser Tradition den Gegensatz zwischen dem ausführlichen Botenbericht, der im klassizistischen Drama eine eigene dramatische Kunstform darstellt, und der kurzen Botennachricht, der Botschaft. Wir werden also danach fragen müssen, ob und wie bei Shakespeare dieser Gegensatz, der sich auch bei Shakespeares unmittelbaren Vorgängern, bei Kyd, Marlowe, Peele, Greene, noch abzeichnet, ausgetragen wird. Die Frage danach, wie Shakespeare sich mit dieser ihm wohlvertrauten Kunstform des ausführlichen Botenberichts klassizistisch-senecaischer Prägung auseinandersetzt, ist ja gleichzeitig die Frage nach der Aufnahme und dem Einbau epischer Elemente in das Drama, ein Formproblem also, dessen Lösung durch Shakespeare von besonderem Interesse sein muß.

Die Verwendung von Bote und Botenbericht in Shakespeares frühen Geschichtsdramen, den drei Teilen von *Henry VI.* (von denen beim ersten Teil Shakespeares Verfasserschaft recht zweifelhaft ist) scheint sich zunächst in mehreren Punkten an das anzuschließen, was wir im vorshakespeareschen Chronikdrama vorfinden.

*Der Botenbericht
als Hilfsmittel zur Dramatisierung
der Chronik*

Die Umsetzung des epischen Chronikberichtes mit seiner Personen- und Ereignisfülle, seinen verwickelten politischen und historischen Umständen geht in diesen frühen Dramen Shakespeares noch auf Kosten der dramatischen Geschlossenheit vor sich. Es sind im Grunde zu viele Ereignisse und Umstände, die hier in dramatische Handlung verwandelt werden sollen. Und so ist der Bericht stellvertretend für die dramatische Szene selbst, er schließt die Lücken in der Geschehniskette, er vermittelt zwischen den verschiedenen Kriegsschauplätzen, bringt Umstände zur Kenntnis, die wir für das Weitere wissen müssen usw. Ein technisches Mittel der Verknüpfung und Überbrückung erscheint hier also noch als äusserer Notbehelf. Solcher technischen Mittel kann freilich auch der auf der Höhe seiner Kunst stehende Dramatiker noch nicht entraten – aber da ist der Mechanismus dann nicht mehr sichtbar, er ist völlig überdeckt und

absorbiert von dem Schauspiel, das uns jeden Augenblick gefangennimmt. In den früheren Historien jedoch sind Inhalt und Form der Berichte wie die Art ihrer Einflechtung nur zu einem geringen Grad der dramatischen Situation anverwandelt. Die Mitteilung ist kahl und bezieht sich nur auf das Tatsächliche, sie entbehrt noch der „Farbe“, die wir später auch an diesen Stellen wahrnehmen werden, sie erfolgt auch meist unvermittelt und kompakt, in einem Stück, während sie später immer häufiger dialogisch aufgeteilt und oft genug auch vorbereitet wird. Die Boten selbst sind neutrale schemenhafte Personen, deren Aussehen und Persönlichkeit noch kaum erfaßt ist; später sind sie dagegen oft mitfühlend und selbst belastet von der Unglücksbotschaft, die sie zu überbringen haben.

Soweit die Botennachrichten und Botenberichte nicht rein expositorisch und informatorisch sind, in die Handlungsführung selbst also kaum eingreifen, erscheinen sie nur als Anstöße, die, von außen kommend, die Handlung weitertreiben, zu neuen Entschlüssen hinführen oder die bevorstehenden äußeren Ereignisse – meist kriegerischer Art – einleiten und ankündigen. Sie ersparen dem Dramatiker also die innere Motivierung. In *Henry VI* sind es ja überhaupt äußere Momente, die die Handlung vorwärtsbewegen, und unter diesen äußeren Momenten spielt die neue, meist Schlimmes bringende Nachricht, die in eine szenische Situation hineintrifft, eine wichtige Rolle. Natürlich gibt es auch später – in den großen Tragödien – im Handlungsablauf diese von außen hinzutretenden neuen Umstände und Ereignisse, denn kein Drama kann sich nur „von innen her“ entfalten. Aber dort sind sie nicht mehr die eigentlichen Triebkräfte des Handelns, sondern lösen diese nur aus; sie werden umgesetzt in inneres Reagieren und Sich-Verhalten. Das Handeln selbst aber entspringt dem Charakter, der auf ein äußeres Ereignis so oder so antwortet. Hier jedoch erscheint alles noch von außen her bestimmt. Die eintreffenden Botennachrichten über das Nahen feindlicher Heere, den Verlust eigener Gebiete, den Verrat der eigenen Lords usw. stellen hier noch nicht, wie in den späteren Historien, die Betreffenden vor eine Wahl und Entscheidung. Sie enthüllen uns noch nichts von dem Wesen der Angesprochenen in deren Reaktion auf die Botschaften.

*Häufung von Botenberichten
in 1 Henry VI*

Ein Beispiel dafür findet sich gleich in der ersten Szene des von Shakespeare wohl nur zum Teil verfaßten *1 Henry VI*,¹ in der drei Boten nacheinander auftreten, von denen der dritte einen langen Bericht über die Überwältigung und Gefangennahme Talbots gibt. Diese Häufung der Botenberichte in *einer* Szene ist ein von Shakespeare in seinen frühen und mittleren Historien öfters angewandter Kunstgriff, der noch zu betrachten sein wird. Sie gehört zusammen mit der von L. L. Schücking beobachteten variierenden Wiederholung wirksamer Situationen zu den typischen Zügen des elisabethanischen Tragödienstils, die Shakespeare mit seinen Zeitgenossen teilt.² Die drei Boten bringen den an der Bahre von König Henry V. trauernden Lords die Kunde vom Verlust der französischen Provinzen, von der Krönung des Dauphin Charles, von dem Zusammenschluß eines Gegenheers, vom unglücklichen Ausgang des Kampfes zwischen Talbot und den Franzosen. Diese Unglücksbotschaften schildern also die Ausgangssituation, rufen die um Vergangenes trauernden Lords in die bedrohte Gegenwart zurück, rufen sie zum Handeln auf. Aber die dramatischen Möglichkeiten, die in dem Gegensatz zwischen dem rückgewandten Pathos der Totenklage und dem diese unterbrechenden mahnenden Weckruf der unerbittlichen Wirklichkeit liegen, sind hier nur wenig ausgeschöpft.³ Im Grund sind diese Botenberichte von außen angesetzte Handlungshebel, durch welche die Aktion nun ins Rollen kommt. Der Bericht des dritten Boten ist angesichts dieser Situation viel zu lang,

¹ Hierzu vgl. Peter Alexander, *Shakespeares 'Henry VI' and 'Richard III'*, Cambridge 1929, sowie Charles F. Denny, *The Sources of 1 Henry VI as an Indication of Revision*. *Ph. Qu.* XVI; C. A. Greer, *The Place of 1 Henry VI in the York-Lancaster Trilogy*. *PMLA* LIII; "Revision and Adaptation in *1 Henry VI*" in *Univ. of Texas Studies in English* (Austin 1942).

² L. L. Schücking, *Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit*, Bern 1947, Kap. III.

³ In seiner anregenden und wichtigen Schrift *Construction in Shakespeare* (The University of Michigan Press 1951 p. 27) führt zwar Hereward I. Price gerade diese Szene an, um Shakespeares Meisterschaft im Aufbau einer Szene zu erweisen. Jedoch sind die später von ihm in dieser Hinsicht gebrachten Beispiele überzeugender.

der epische Ursprung der breiten Schlachtschilderung noch ganz deutlich; dem zweiten Boten sind Worte in den Mund gelegt, die nicht zu ihm passen, die aber in der Szene, weil die „Moral“ der Situation kennzeichnend, irgendwo untergebracht werden mußten.¹ Als „Personen“ sind die Boten gar nicht erfaßt; die Reaktion auf ihre Berichte erschöpft sich nur im Pragmatischen. Das durch die Situation gegebene Thema dieser ersten Szene heißt doch eigentlich „Aufbruch zum Handeln“, aber Rede und epischer Bericht, aus denen hier wie auch an vielen anderen Stellen der früheren Königsdramen entsprechend dem Seneca-Vorbild die Szene gebaut wird,² sind wie bleierne Gewichte, die ein erhöhtes Tempo, eine bewegte dramatische Darstellung noch verhindern.

*Der Botenbericht
innerhalb der dramatischen
Komposition*

Erst die Betrachtung von *Richard III*, *Richard II*, *King John* und *Henry IV* zeigt, wie Shakespeare den Botenbericht neuen dramatischen Zwecken unterordnet und ihn innerhalb der Gesamtkomposition eine bestimmte Funktion erfüllen läßt. Über die Häufung der Botennachrichten in einer Szene (1 *H VI* I 1) wurde oben schon gesprochen. Im IV. Akt von *Richard III* haben wir nun ein Beispiel dafür, wie diese sich wiederholenden Botennachrichten im Aufbau der Szene eine bestimmte dramatische Aufgabe erfüllen und gleichzeitig mit der Schicksalskurve des Dramas in inneren Zusammenhang gebracht sind. IV₄ ist eine der längsten Szenen, die Shakespeare geschrieben hat (540 Verse). Sie beginnt mit der großartigen chorischen Verfluchung Richards durch die drei königlichen Frauen, ein Auftritt, der ganz statisch und monumental gestaltet ist und mit seiner melodramatischen Rhetorik die Merkmale jenes ritualen Stils³ auf-

¹ A. C. Sprague glaubt, daß ein solches Abweichen vom Botenauftrag im Einklang sei mit der "departure from realism", wie sie in den Botenreden feststellbar ist. *Shakespeare and the Audience*, Cambridge, Mass. 1935, p. 179.

² Vgl. z. B. 3 *Henry VI*, II 1, wo wir zuerst den ausführlichen Bericht des Boten über den Tod des Duke of York haben (50ff.), dann (104ff.) den Bericht Warwicks über die Schlacht bei St. Albans.

³ Vgl. A. P. Rossiter, "Richard III", in *Durham University Journal*, 1938.

weist, die Shakespeare für eine bestimmte Kategorie von Situationen in seinen frühen Stücken verwendet. Dann folgt – in ähnlicher rhetorisch-statistischer Gestaltungsweise – die Werbung Richards um Elisabeth.¹ Doch am Ende der Szene löst sich nun dies starre Gegenüberstehen, dieser meist symmetrische Wechsel von Rede und Gegenrede in bewegte Handlung auf. Der Gang der äußeren Geschehnisse, die Wirklichkeit von draußen bricht in die Geschlossenheit dieses Redewettstreits ein, und zwar in der Form jener 7 Botennachrichten, die in immer rascher werdender Folge von dem berichten, was nun Fall und Niederlage Richards bedeuten wird: das Nahen Richmonds, der Abfall der letzten Freunde. Die Botennachrichten sind gleichsam die Antwort der Wirklichkeit auf das, was als bloßer Gedanke, als Fluch und Verwünschung, im Beginn der Szene von den drei Frauen ausgesprochen wurde. Anfang und Ende der Szene verhalten sich zueinander wie zwei sich ergänzende Hälften; jenes Bauprinzip der inneren Entsprechungen und Kontraste – in *Richard III* so oft angewandt – äußert sich hier in der Architektonik einer einzelnen Szene. Stand im ersten Teil der Szene die Zeit gleichsam still, so erleben wir im letzten Teil der Szene durch jene nacheinander hereinstürzenden Boten eine starke Beschleunigung des dramatischen Tempos, so daß wir nun mit atemloser Spannung selber Zeugen der über Richard hereinbrechenden Katastrophe zu sein meinen. Vom Gesamtbau der Handlung her gesehen bezeichnen diese Botennachrichten das nun unaufhaltsam über Richard niedergehende Verhängnis, den unerbittlichen Gang der Nemesis. Sie stehen also an einem wichtigen Punkt seiner Schicksalskurve, deren erste Abwärtsneigung zwei Szenen zuvor charakteristischerweise auch eine Unglücksbotschaft angezeigt hatte (Dorsets

¹ Über das Echtheits- und Überlieferungsproblem, das mit dieser zweiten Werbungsszene verknüpft ist, vgl. L. L. Schücking, „Über einige Nachbesserungen bei Shakespeare“, in *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Klasse, 95. Band, 1943, 1 S. 24ff.

² Stanley:

Know, my loving lord,
The Marquess Dorset, as I hear, is fled
To Richmond, in the part where he abides.

(*Richard III*, IV 2, 47ff.)

Flucht zu Richmond IV 2, 47; der Name Richmonds fällt hier zum erstenmal).²

*Das Reagieren
auf die Botennachricht*

Die Botennachrichten dienen Shakespeare jedoch nicht nur zur Verwirklichung eines architektonischen kompositionellen Prinzips, sondern er verwendet sie auch, um den Empfänger der Botschaft zu charakterisieren. Wiederum lassen sich aus *Henry VI* nur wenige Botenszenen herauslösen, in denen sich erste Ansätze für eine solche Entwicklung finden. Da berichten in *2 Henry VI* III 2 die von Suffolk gedungenen Mörder diesem den an Gloucester vollzogenen Mord. Dann tritt der König auf, will Gloucester durch Suffolk holen lassen und zeigt sich um ihn besorgt. Suffolk kommt zurück und berichtet dem König den Tod Gloucesters. Die Antwort auf diese Unglücksbotschaft ist aber nicht eine wohlgesetzte, pathetische Rede – wie früher –, sondern eine Ohnmacht, und als der König aus dieser wieder erwacht, da sind seine Worte:

O heavenly God!

Erst dann, nach einer Unterbrechung, kommt die Rede:

King: What, doth my Lord of Suffolk comfort me ?
Came he right now to sing a raven's note
Whose dismal tune bereft my vital powers;
And thinks he that the chirping of a wren,
By crying comfort from a hollow breast,
Can chase away the first-conceived sound ?
Hide not thy poison with such sugar'd words;
Lay not thy hands on me; forbear, I say;
Their touch affrights me as a serpent's sting.
Thou baleful messenger, out of my sight!
Upon thy eye-balls murderous tyranny
Sits in grim majesty, to fright the world.
Look not upon me, for thine eyes are wounding;
Yet do not go away: come, basilisk,
And kill the innocent gazer with thy sight;

For in the shade of death I shall find joy;
 In life but double death, now Gloucester's dead.
 (2 *Henry VI* III 2)

Da löst also eine Unglücksnachricht tiefere Wirkungen aus, und aus dem Überbringen und Empfangen dieser Todesbotschaft ist hier schon eine dramatische Situation geworden, in der mehreres gegeneinandergestellt und miteinander verknüpft ist, was im Zuschauer wechselnde Gefühle der Spannung und Anteilnahme erregen kann: die vorherige Einweihung des Publikums in den von Suffolk angestifteten Mord an Gloucester, das mit dramatischer Ironie erfolgende Entsenden desselben Suffolk um Gloucester holen zu lassen, die ahnungsvollen Worte des Königs als Suffolk wieder hereintritt, des Königs gewaltsame körperliche Reaktion auf diese Botschaft und seine abwehrende an Suffolk wie an die Umstehenden gerichtete Rede, mit der er halb den eigentlichen Mörder errät, halb vor ihm instinktmäßig zurückschreckt. Freilich trägt die lange Rede des Königs sprachlich noch alle Kennzeichen des frühen Stils: die künstlichen Antithesen, die rhetorisch geschmückte Diktion.¹ Aber diese Rede ist doch mehr als nur Wortdeklamation: denn das Gegenüber ist hier schon ganz gegenwärtig, bis in die abgewehrten Gebärden und Blicke hinein, die in der Sprache aufgefangen sind. Und ferner: nicht Argumente, rationale Erwägungen oder abstrakte Betrachtungen machen hier den Inhalt der Rede aus, wie es sonst meist der Fall ist, sondern im Moment Gefühltes, das zwischen den kunstvoll gefügten Worten sich mit einer gewaltsamen und direkten Abwehrgeste („forbear, I say“) Geltung verschafft. So hat hier eine Botschaft einmal tiefer gezündet als es sonst der Fall ist: sie hat zu einer Erschütterung, zu einem Augenblick dramatischer Wirkung geführt, – auch wenn in der dann folgenden rhetorisch-pathetischen Auseinandersetzung diese Wirkung wieder verlorengehen mag.

¹ Die beiden Fragen am Anfang, in der zweiten Frage die künstliche Antithese zwischen dem “dismal tune” des “raven” und dem “chirping” des “wren,” der melodramatische und etwas forcierte Kontrast, mit dem auf das “out of my sight” als Gegensatz “come, basilisk, and kill the innocent gazer with thy sight” folgt, usw.

*Die Botenszene
als Charakterisierungsmittel*

Von einer eigentlichen „Charakterisierung“ des Empfängers durch die Botennachrichten können wir aber erst in *Richard III* reden. Während der König in IV 2 auf Stanleys¹ Nachricht vom Abfall Dorsets zunächst gar nicht antwortet, sondern rasch einen Befehl an Catesby erteilt, das Ereignis selbst aber erst 30 Verse später registriert,² erscheint angesichts der Botennachrichten in IV 4 seine Sicherheit und Selbstbeherrschung in zunehmendem Maße erschüttert; er gibt verworrene, sich widersprechende Weisungen an Ratcliff und Catesby, er zeigt sich in seiner Sprache aufbrausend und zerfahren (455, 470 ff.), er schlägt unbeherrscht den einzigen der sieben Boten, der Gutes berichtet, noch ehe dieser hat reden können. Das sind vorerst nur Anwandlungen und Schwankungen, die noch neben Äußerungen der alten Entschlußkraft einhergehen, aber gerade deshalb um so stärker wirken.

Auch in *King John* hat Shakespeare der sich neigenden Schicksalskurve und der wachsenden Unsicherheit des Königs durch mehrere in derselben Szene eintreffende Botennachrichten dramatischen Ausdruck gegeben. Doch an Stelle jener noch übersteigerten „Reihentechnik“ in *Richard III* erscheinen die Botschaften jetzt in so variierender Folge und Darbietung, daß ganz neue szenische Wirkungen entstehen. Gleich die erste Nachricht hören wir nämlich nicht, sondern sind nur Augenzeugen ihrer Übermittlung. König Johann nimmt Hubert beiseite und sie flüstern zusammen (IV 2, 68): Der Zuschauer weiß, daß es sich dabei um den Bericht Huberts über den (in Wirklichkeit nicht ausgeführten) Mord an Arthur handelt. Und auch die bereits in Opposition dabeistehenden Lords erraten dies und kommentieren das stumme Gespräch der beiden; sie glauben dem König nicht, als er ihnen mitteilt, Arthur sei an einer Krankheit gestorben, und verlassen ihn in offener Empörung. Der König selbst aber gesteht, allein gelassen, seine erste Reue. So durchleuchtet also ein gar nicht ausgesprochener und zudem der Wahrheit nicht

¹ In dramatischer Ironie ist dann die letzte Unglücksbotschaft, die Richard erreicht und seinem Ende unmittelbar vorausgeht, die vom Abfall Stanleys (V 3, 343).

² Rich: Well, let that rest. Dorset is fled to Richmond. (IV 2, 84).

entsprechender Bericht die ganze nachfolgende szenische Situation und führt zu den verschiedensten Reaktionen. Als dann am Ende der Szene derselbe Hubert die Wahrheit berichtet, ist es schon zu spät für eine Abwendung des Schicksals. Und inzwischen – im Mittelteil der Szene – prasseln neue Unglücksnachrichten auf den König nieder, und diesem überwältigenden wettersturzartigen Hereinbrechen der Unheilsbotschaften¹ wird nun auch beredter sprachlicher Ausdruck gegeben, wie die folgenden Äußerungen des Königs zeigen:

Enter a Messenger

A fearful eye thou hast: where is that blood
That I have seen inhabit in those cheeks?
So foul a sky clears not without a storm:
Pour down thy weather: how goes all in France?
(*King John* IV 2, 106)

Withhold thy speed, dreadful occasion!
(125)

Thou hast made me giddy
With these ill tidings. (131)

(zum Bastard)

. . . do not seek to stuff
My head with more ill news, for it is full.
(133)

¹ In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Shakespeare gegenüber *The Troublesome Raigne of King John*, wo sich an dieser Stelle nur die Nachricht von der Landung eines französischen Heeres in Frankreich findet, noch eine zweite Unglücksbotschaft hinzufügt: den Tod der Constance und den Tod der Mutter von King John. In einer späteren Botenszene jedoch, wo es ihm um andere Wirkungen zu tun war, geht Shakespeare umgekehrt vor: während nämlich *The Troublesome Raigne* in II 7, 22ff. in der alten Reihentechnik drei Boten nacheinander auftreten läßt, um dem Dauphin Lewes die Nachrichten über den Verlust der eigenen Truppen und die Flucht König Johanns zu bringen, braucht Shakespeare nur einen Boten für diese verschiedenen Botschaften, von denen überdies eine vom Dauphin selbst auf Grund eines nicht gespielten vorherigen Auftritts mitgeteilt wird. (V 5).

Bear with me, cousin, for I was amaz'd
Under the tide; but now I breathe again
Aloft the flood, and can give audience
To any tongue, speak it of what it will.

(137)

In dieser Folge zeigt sich ein ungleich wandlungsreicheres und ausdruckskräftigeres Reagieren auf die Botschaften als in den früheren Stücken. In den folgenden Szenen setzen sich dann die Unglücksbotschaften noch fort – teils die Handlung in Fluß haltend, teils den allgemeinen Niedergang dramatisch unterstreichend¹ und es ist nicht ohne Sinn, wenn der König in dem Augenblick stirbt, in dem ihm der Bastard die letzte Unglücksbotschaft zuruft (V 7, 65).

Daß sich bei der Botenszene das Schwergewicht von der Nachricht selbst auf das durch sie ausgelöste Fühlen und Reagieren verschiebt, findet in *King John* einmal seinen Ausdruck in einer ganz neuartigen dramatischen Situation. Da sehen wir zu Beginn des dritten Aktes Constance in leidenschaftlicher Erregung über die Nachricht von der Versöhnung der französischen und englischen Partei. Das Überbringen der Nachricht wird jedoch gar nicht aufgeführt, sondern die Szene beginnt erst als dies schon geschehen ist, wenn auch der Überbringer der Nachricht, Salisbury, als Gesprächspartner in dieser fast monologisch verlaufenden Auseinandersetzung Constance weiter gegenübersteht. Es wird also nur noch der innere Zustand gezeigt, in den ein Mensch durch eine Unglücksnachricht geraten ist.

Richard II

Auch in *Richard II* wird die Botennachricht zur Charakterisierung des Haupthelden in kunstvoller Weise verwendet. So enthalten Richards Worte, mit denen er die von Northumberland überbrachte Nachricht vom Tode Gaunts abtut

The ripest fruit first falls, and so doth he
His time is spent, our pilgrimage must be.

(II 1, 153)

¹ V 1, 30ff.; V 3, 5; V 6, 22; V 7, 59.

tragische Ironie und enthüllen seinen entscheidenden Charakterfehler. In III 2 werden dann dem König lauter Nachrichten überbracht, deren Inhalt wir schon kennen. Shakespeare geht es jetzt nicht mehr darum mittels der Botennachricht Handlungslücken auszufüllen, oder die „Masse der Ereignisse und Umstände“ zu bewältigen, sondern er will durch sie den König charakterisieren. So führt die erste von Salisbury überbrachte Nachricht vom Abfall der wallisischen Truppen zu jenem schon oft kommentierten *conceit*, mit dem der König in schauspielerischer Selbstdarstellung seine eigene Blässe interpretiert.¹ Die Reaktion Richards auf das Erscheinen Scroops, der neue Unglücksbotschaften ankündigt (93–103), ist wieder in anderer Weise charakteristisch. Denn der König läßt zunächst Scroop gar nicht zu Wort kommen, sondern ergeht sich – mit dem für ihn typischen Schwelgen in Worten – in Betrachtungen über die gegenwärtige Situation. Ebenso bezeichnend ist dann sein Reagieren auf die Nachricht vom Verrate Bushys, Bagots und Greens und sein Abwehren weiterer Nachricht, auf die Aumerles präzise Frage „Where is the duke my father with his power?“ (143) hindrängt, durch die berühmte lange Rede:

„No matter where; of comfort no man speak:“ (144)

Erst später in der Szene kann dann Scroop diese letzte Unheilskunde melden. So führen alle diese Unglücksbotschaften in II 2 beim König nicht zum Handeln, sondern nur zur wortreichen Selbstbespiegelung oder zur völligen Aufgabe jeder tatkräftigen Gegenwehr (211 ff.). Doch bringen diese Nachrichten Richard auch zur Erkenntnis seiner selbst, seines einfachen Menschentums, das er mit allen anderen teilt:

I live with bread like you, feel want,
Taste grief, need friends: subjected thus,
How can you say to me, I am a king?

(III 2, 175)

Wenn von *Richard II* gesagt werden kann, daß wir hier das erste tragische Schauspiel vor uns haben, in dem der Held einen

¹ III 2, 75–79.

Läuterungsweg gehen muß, einen Weg, der von der Selbsttäuschung zur Selbsteinsicht führt, so sind, wie die eben betrachtete Szene gezeigt hat, Unglücksnachrichten zu auslösenden Momenten auf diesem Weg geworden.

*Verwendung
des Botenberichts
in Henry IV*

Auch die beiden Teile von *Henry IV*, in denen Shakespeares Kunst der variierenden Umbildung überkommener dramatischer Formelemente auf mehreren Ebenen deutlich wird, zeigen, wie ständig neue Wege gefunden werden, um den Botenbericht und die Botenszene „einzubeziehen“ und sie lebendiger zu gestalten. In der ersten Szene des ersten Teils läßt sich z.B. beobachten, wie Shakespeare hier die drei verschiedenen Botennachrichten (36 ff.; 50 ff.; 66 ff.), die in eine solche Expositionsszene notwendig einverleibt werden mußten, nicht mehr durch eigene Boten überbringen, sondern sie von Westmorland im Laufe seines Gespräches mit dem König berichten läßt. Das geschieht offenbar, um unsere Aufmerksamkeit ganz auf den König zu konzentrieren und den Gang dieses Gespräches, in dem die sorgenvolle Gegenüberstellung des eigenen Sohnes mit Hotspur in der Rede des Königs das Kernstück und gleichzeitig die rechte Einleitung für das ganze Drama ist, nicht durch hinzutretende Boten unterbrechen zu lassen.

In der ersten Szene des zweiten Teiles haben wir demgegenüber ein Beispiel, wie Shakespeare die drei aufeinanderfolgenden Botennachrichten nicht mehr als drei gleichgeordnete „Informationsstücke“ bringt, sondern wie er hier eine einzige wichtige Nachricht in drei sich teilweise widerlegende und die Wahrheit auf Umwegen und allmählich enthüllende kleine Einzelauftritte zerlegt, wobei er die Botenszenen aus einem bewegten dramatischen Vorgang herauswachsen läßt, mit ihnen auf eine bewußte Spannung und Steigerung hinarbeitet und die „Reaktion“ auf die überbrachte Nachricht in besonders wirkungsvoller Weise gestaltet. Vergleicht man diese Anfangsszene und ihre drei Botenauftritte mit der schon erwähnten ersten Szene aus *1 Henry VI*, in der wir gleichfalls ein aufeinanderfolgendes Auftreten von

drei Boten hatten, so ergibt sich ein gutes Beispiel für das, was Shakespeare aus der stereotypen Botenfolge im Chronikdrama machen konnte.

Hier ist zunächst einmal aus dem „Ankommen“ des Boten, der in der Gestalt des Lord Bardolph erscheint, ein lebendiger Auftritt gemacht worden.¹ Der Bote klopft ans Tor, der Pförtner öffnet, Northumberland, der die Nachricht gespannt erwartet, wird gerufen. In der Sprache Lord Bardolphs zittert die Freude über die gute Nachricht nach (O such a day / So fought, so followed and so fairly won . . .), sein Bericht ist dialogisch auseinandergeteilt: auf die Gegenfrage Northumberlands folgt die bekräftigende Bestätigung. Aber auch die beiden anderen „Boten“ erscheinen als miterlebende Menschen. Travers verlebendigt und dramatisiert seine Mitteilung, indem er von einem reitenden *Gentleman* erzählt, der ihn einholte und ihm Neues berichtete:

After him came spurring hard
A Gentleman, almost forspent with speed,
That stopp'd by me to breathe his bloodied horse.

(2 *Henry IV* I 1, 36/38)

Die fragmentarische Nachricht selbst aber umfaßt nur 2 Zeilen,

He told me that rebellion had bad luck,
And that young Harry Percy's spur was cold.

(2 *Henry IV* I 1, 41/42)

doch ist sie eingespannt in diesen wiedererzählten dramatischen Vorgang der Begegnung der zwei Reiter, bei der keine Zeit blieb für die ausführlichere und klare Mitteilung. Das doppeldeutige und die erste Nachricht² in Frage stellende "Harry Percy's spur was cold" mit der sich daran anschließenden Unterhaltung zwischen Northumberland und Lord Bardolph wirkt daher wie eine ahnungsvolle Vorbereitung auf die dritte Botennachricht, die

¹ Vgl. auch schon *Richard III* III 2, 1ff.

² Daß die erste Nachricht nicht stimmt, weiß die *audience* freilich auch schon. Sprague (a. a. O. p. 178) nennt diese Szene zusammen mit *Romeo and Juliet* V 1, *Antony and Cleopatra* IV 12 als Beispiele für Fälle, in denen Boten etwas berichten, was nicht wahr ist.

eigentliche Unglücksbotschaft, die, von Morton gebracht, nun durch den Kontrast zur ersten guten Botschaft noch schärfer hervorgehoben erscheint. Aber er braucht kaum zu reden, denn hier ist es so, daß Northumberland, dem er den Tod seines Sohnes melden soll, diese Nachricht selbst aus Miene, Gebärde und der stockenden Rede des Boten errät und das, was Morton wohl hätte sagen wollen, wörtlich vorwegnimmt ("This thou wouldst say,.."). An die Stelle der historisch erzählenden, klar explizierenden Darlegung ist hier das Sich-Erraten getreten, und in den Reden des Northumberland spiegelt sich diese fast stumme Unheilsbotschaft des Morton; der Botenbericht wird sozusagen vom Boten auf den Empfänger übertragen. Eine neue Stufe des Dialogs, des miteinander-In-Verbindung-Stehens im Gespräch ist hier erreicht und das Schauspielerische kommt dabei gleichzeitig viel stärker zur Geltung. Die nackte Tatsache des Todes ist hier so überwältigend, daß es erst sehr viel später zum eigentlichen Bericht der Einzelheiten und des Hergangs kommt. Doch dieser Bericht selbst (105–135) ist jetzt kaum mehr das Zentrum der Szene zu nennen, das vielmehr in dem, was er ausgelöst hat und in der Art, wie sein entscheidender Inhalt (der Tod Hotspurs) vorher erraten wird, liegt. Zu beachten ist fernerhin, wie Northumberland, als er nach einer Pause wieder zu sprechen beginnt, Zeugnis gibt von seiner inneren Umwandlung, die nun sein körperliches wie seelisches Sein gewaltsam ergriffen hat und ihn uns erfüllt zeigt von maßloser Leidenschaft und Zerstörungsgedanken, so daß Lord Bardolph ihm entgegen muß: "This strained passion doth you wrong."

Auch in früheren Königsdramen gab es schon Beispiele für das Überbringen einer Todesnachricht (z. B. *3 Henry VI* II 1, 43 ff.). Aber während dort der Bericht des Hergangs noch im Vordergrund steht, wird nun in *Henry IV* das epische Beiwerk bewußt im Hintergrund gehalten. Was in *Henry VI* noch un gelenk und ungeschickt zur Darstellung gebracht wird¹ ist hier nun in seiner ganzen Dynamik ergriffen worden und erscheint in jenem ge-

¹ Als keimhafte Ansätze für das später in *Henry IV* Gestaltete wäre von der Szene in *3 Henry VI* zu erwähnen die Begrüßung des Boten und die kurze Vorwegnahme der Todesnachricht; ebenso die nachfolgenden Worte Edwards und Richards (68 ff., 79 ff.), denn das schmerzliche Ergriffensein und Entbranntsein zu neuen Taten äußert sich auf vergleichbare Weise.

steigerten Pathos des Ausdrucks, das schon an die Wiedergabe der Leidenschaft in den Tragödien erinnert.

*Der Bote
in der Abschiedsszene*

Bei den bisher besprochenen Szenen handelte es sich oft darum, daß der Bote mit seiner Nachricht in eine geschlossene dramatische Situation als etwas Störendes oder Unterbrechendes hereintritt. In seiner Stimme meldet sich wieder die Wirklichkeit von Draußen mit ihrem unentrinnbaren Gang, durch ihn wird immer wieder die Illusion zerstört, als ließe sich im Leben etwas aufbauen, ohne daß dabei der umgebenden Realität Rechnung getragen wird. Dies wird nun an den Abschiedsszenen besonders deutlich. Der Bote unterbricht das Abschiednehmen der einander nahen Menschen und gemahnt sie an die feindliche Welt. Auch hier ist ein Vergleich früher mit späteren Szenen lehrreich. Während nämlich in den beiden frühesten Abschiedsszenen, die wir in 2 *Henry VI* haben (Gloucesters Abschied von der Duchess of Gloucester II 4; Suffolks Abschied von der Königin III 2) der Bote eine schemenhafte Figur ist, die lediglich eine Unterbrechung des Zusammenstehens der Liebenden bewirken soll, bedeutet Northumberland, der in der Abschiedsszene zwischen Königin und König in *Richard II* (V 1, 50) als Bote hinzutritt, etwas anderes, nämlich eine menschliche Gegenstimme. Ein schriller Ton des Verrats und der Gefühllosigkeit kommt durch ihn in die Szene hinein, und so wendet Richard sich auch an ihn unmittelbar mit prophetischen und wissenden Worten.

In *Romeo and Juliet* ist es die Amme, die den Abschied zwischen den Liebenden mit der Nachricht vom Nahen der Lady Capulet beschleunigt (III 5). Die Amme ist uns eine vertraute Figur, die mit ihrer so unverwechselbaren Individualität in allen Szenen, in denen sie den Liebenden gegenübersteht, jene realistische Kontrastwirkung schafft, an denen dieses Drama reich ist. Ähnliche Kontraste, doch auf höherer Stufe, entstehen durch die großartige Figur des Pandarus, der als „Bote“ das Zusammensein zwischen Troilus und Cressida unterbricht und durch seine kommentierenden Bemerkungen die satirisch-ironische Grundstim-

mung, die über diesem Liebesverhältnis liegt, noch vertieft.¹ (z. B. *Troilus and Cressida* IV 4). Solche Kontraste² fehlen aber in den Abschiedsszenen des vorshakespeareschen Dramas.

*Doppelte Kommentierung
des Botenberichtsinhaltes*

Ein besonderes Merkmal der Shakespeareschen Kunst besteht darin, daß das, was im Drama geschieht, entschieden oder berichtet wird, gleichsam eine doppelte Beleuchtung empfängt. Es wird uns von mehreren Seiten her gezeigt oder gedeutet. Shakespeare unternimmt immer wieder etwas, um die Dinge in ihre rechte Mitte zu rücken, um ihnen jene Rundheit und Allseitigkeit der Erscheinung mitzugeben, durch die nicht nur die Plastik der dramatischen Darstellung erreicht, sondern auch ein Schritt zur Lebenswahrheit hin getan wird, ohne daß damit nun realistische Gestaltungsmethoden miteinbeschlossen wären. Ja, man könnte sagen, daß es im mittleren und späten shakespeareschen Drama kaum etwas gibt, das nur von einer Seite her sein Licht und seine Wahrheit erhielte. Wie findet dieses Grundprinzip der dramatischen Kunst Shakespeares nun Anwendung auf den Botenbericht, die Botennachricht? Denn im vorshakespeareschen Drama stellen diese ja doch stets ein eindeutiges und einseitiges Faktum dar, das durch die Reaktion des Empfängers kaum eine zusätzliche oder andere Beleuchtung erfährt.

Ein erstes Beispiel haben wir in *Richard III*. Da berichtet Tyrrel in IV 3 seinem königlichen Auftraggeber den an den Prinzen vollzogenen Mord. Aber diese Unglücksbotschaft ist für Richard ja eine Freudenbotschaft, auf die er mit der zynisch-selbstgefälligen Bemerkung reagiert, Tyrrel möge nach dem Abend-

¹ Hierzu vgl. Oscar J. Campbell, *Shakespeare's Satire*, New York 1943, p. 112 ff.

² Im Sinne solcher ironischen Kontrastwirkung erscheint übrigens gerade die Amme als „Botin“ in einer anderen Szene (III 2), die nicht „Abschiedsszene“, sondern im Grunde reine „Botenszene“ ist und wieder eine ganz neue Umbildung dieses Szenentypus erkennen läßt. Das Mißverstehen der Botschaft von Tybalts Tod durch Julia, das durch die komisch-vage Ausdrucksweise der Amme noch hinausgezögert wird, bildet einen Kontrast zu unserem Eingeweihtsein in den Tatbestand, und so entsteht eine spannungsreiche „Botenszene“, in der Lustspielhaftes und Tragisches sich mit jener für Shakespeare so charakteristischen Kunst der gleitenden Übergänge schillernd vermischen.

essen noch einmal zu ihm kommen um ihm den Hergang des Mordes – also gewissermaßen als Nachspeise – zu berichten. Doch diese Szene wird gar nicht mehr gespielt, wohl aber ist diesem kurzen Auftritt vorangestellt ein Monolog des Tyrrel, in dem der Henker sich als ein ganz anderer zeigt und mit innerer Erschütterung und Reue uns einen ergreifenden Bericht vom Tod der beiden Kinder gibt. Ein Botenbericht also, der sich lediglich an die Zuhörer wendet, aber keinen Empfänger im Raum der Szene hat! Shakespeare ist hier offenbar neue Wege gegangen um dem menschlichen Ergriffensein über diese grauenvolle Mordtat innerhalb derselben Szene Darstellungsraum zu geben, was nicht möglich gewesen wäre, hätte er nur den Auftritt zwischen König Richard und Tyrrel gebracht. Auch ein Vergleich mit der Behandlung der Figur des gedungenen Mörders im vorshakespeareschen Drama¹ erweist das Neue an dieser Shakespeare-szene. Also nicht nur ein Bote, sondern auch ein Henkersknecht, kann von dem, was er berichten soll, von dem, was er getan (bzw. veranlaßt) hat, bis ins innerste Mark ergriffen sein!

Ebenso haben wir in *Richard II* Beispiele für diese Kunst, den Bericht eines Boten von verschiedenen Seiten her zu beleuchten, ihn vorzubereiten und ihn ins Relief zu setzen. Da überbringt in II 2 Green der Königin die Nachricht vom Nahen Bolingbrokes und vom Abfall der Lords.² Doch ist diese Unglücksbotschaft hier

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

² Green: Ah, madam, 'tis too true: and that is worse,
 The Lord Northumberland, his son young Henry Percy,
 The Lords of Ross, Beaumont, and Willoughby,
 With all their powerful friends, are fled to him.
 Bushy: Why have you not proclaim'd Northumberland
 And all the rest revolted faction traitors?
 Green: We have: whereupon the Earl of Worcester
 Hath broke his staff, resign'd his stewardship,
 And all the household servants fled with him
 To Bolingbroke.
 Queen: So, Green, thou art the midwife to my woe,
 And Bolingbroke my sorrow's dismal heir:
 Now hath my soul brought forth her prodigy,
 And I, a gasping new-deliver'd mother,
 Have woe to woe, sorrow to sorrow join'd. (II 2, 52–66).

nur eine äußere Bestätigung der unbestimmten Vorahnung, die zu Beginn derselben Szene die Königin erfüllt, ist also die Antwort der äußeren Tatsachenwelt auf das was in der Seele der Königin schon vorher als Stimmung angelegt ist (II 2, 5–32). Und wiederum ist dies Vorgefühl der Königin, diese ihr selbst unerklärliche innere Sorge ein subjektives Ahnen des gegen das königliche Paar heranziehenden, ihm aber noch nicht bekannten Unheils, das in der vorhergehenden Szene (II 1) in den Mitteilungen Northumberland und im Entschluß der Lords den König zu verlassen sich uns angekündigt hatte.

Wir haben die gleiche Verkettung zwischen Äußerem und Innerem etwas später in derselben Szene noch einmal. Denn als York erscheint, da geht von seiner Erscheinung und von seinen Worten (77 ff.) wieder eine Stimmung der Hoffnungslosigkeit und Sorge aus; kurz darauf (97) bringt ein Diener ihm die Nachricht vom Tode seiner Gemahlin. Wie spüren wir hier bis in den Rhythmus seiner Sätze hinein die innere Erschütterung und Ratlosigkeit durch die Häufung des Unglücks!

what a tide of woes
Comes rushing on this woeful land at once!
I know not what to do: (98)

Viel kunstvoller also als in den früheren Dramen sind hier die Unglücksbotschaften in den Schicksalsablauf des ganzen Stückes eingebaut, und stellen nur noch *einen* Faktor in dem Zusammenwirken mehrerer Kräfte dar.

Noch einmal ist in *Richard II* die Königin Empfängerin einer Unglücksbotschaft, deren Inhalt in merkwürdiger dramatischer Technik vorher kommentiert und allegorisiert wird, so daß wiederum jene doppelte Beleuchtung des durch die Nachricht vermittelten Tatbestandes deutlich wird. In der Gartenszene (III 4) ist nämlich die Königin die unfreiwillige und ungesehene Zeugin eines Gespräches zwischen dem Gärtner und seinen Gehilfen, bei dem der Garten zum Symbol des Staates wird und seine Gesetze für den König und Bolingbroke Anwendung finden. Und da wird nun auch von der bevorstehenden Absetzung des Königs gesprochen, so daß die Königin diese Nachricht schon erfährt ehe sie dann selber den Gärtnern gegenübertritt. Sicherlich soll durch

die Art und Weise, wie diese Kunde hier an die Königin herankommt, auch die unselige Vereinsamung dieser im ganzen Stück zu einer passiven Rolle verdamnten Frau gezeigt werden, ihre Worte deuten das an (92–101). In diesem Auftritt erfährt also der Botenbericht eine neue Wandlung: er wird aufgelöst und umgesetzt in ein überhörtcs Gespräch.

*Die Botenauftritte
in den
Tragödien*

Überblickt man die Botenberichte und Botenauftritte in den Tragödien, so fällt auf, wie Shakespeare sehr wohl zu unterscheiden wußte zwischen Wichtigem und Unwichtigem. Dort, wo er die Botennachricht lediglich brauchte, um eine für den Fortgang der Handlung notwendige Information einfließen zu lassen, um eine Verknüpfung und Überbrückung herzustellen, flicht er sie unauffällig, mit meist nur wenigen Zeilen ein.¹ An anderen Stellen, wo der Botenbericht oder das Auftreten des Boten zu der dramatischen Wirkung der Szene hätte beitragen können, ihm aus irgendeinem Grund „wichtig wurde“, macht er etwas daraus, was in manchmal erstaunlicher Weise zur Verlebendigung und Vertiefung der Situation dienen kann.

So erscheint am Ende der berühmten Szene, in der Caesar auf dem Capitol ermordet wird, ein Bote, um dem Antonius die Nachricht vom Nahen des Octavius zu überbringen. Aber mitten in seiner Botschaft stockt ihm die Rede: er erblickt den Leichnam Caesars und die Tränen treten aus seinen Augen (III 1, 277ff.). So wird noch einmal am Ende dieser großen Szene in dem ergriffenen Verstummen und Beiseitetreten des anonymen „Servant“ durch eine schlichte Geste das verdeutlicht, was Shakespeare vielleicht das Wichtigste an der Szene war und was unmittelbar vorher der Monolog des Antonius auf andere Weise, nämlich mit Worten, zum Ausdruck gebracht hatte.

¹ Vgl. z. B., mit welcher Kürze in *Othello* der Türkenangriff, den Shakespeare für die Ausgangssituation brauchte und erfand, abgetan wird, nachdem er in der Exposition seinen Zweck erfüllt hatte. *Oth.* II 1, 20. Vgl. H. Granville Barker, *Prefaces to Shakespeare, Fourth Series*, London 1942, p. 2.

*Der Botenbericht
als Vorankündigung
und Vorbereitung*

Andere Botenauftritte in *Julius Caesar* unterscheiden sich hingegen kaum von dem, was schon im vorshakespeareschen Chronikdrama gefunden werden kann. Da tritt z. B. zu Beginn des fünften Aktes ein Bote auf, um den mit ihren Truppen zur Schlacht gerüsteten Generälen Octavius und Antonius das Nahen des Feindes zu melden. Dieser erscheint unmittelbar darauf. Den Boten für eine solche „Vorankündigung“ von dem, was meist gleich darauf und noch in derselben Szene geschieht, zu verwenden, ist eine schon im vorshakespeareschen Drama häufige Konvention.¹ Verschiedentlich wird auf diese primitive Weise das nachfolgende Auftreten wichtiger Personen vorbereitet.² Shakespeare übernimmt dieses Mittel der Vorbereitung, und in den frühen Historien,³ wie auch hier noch im *Caesar* enthalten diese Vorankündigungen nicht viel mehr als die nackte Tatsache. Schlagen wir aber den *Hamlet* auf, so sehen wir, wie dieser dem Auftreten einer wichtigen Person unmittelbar vorangehende Bericht, von einer anonymen Figur gegeben, an Plastik und Dramatik gewonnen hat und als ganz bewußtes Steigerungs- und Vorbereitungsmittel nun verwendet wird. Zwei Beispiele haben wir in IV, 5. Kurz ehe die unglückliche Ophelia in ihrer geistigen Umnachtung uns selber vorgeführt wird, hat ein *Gentleman* der Königin eingehend von ihr berichtet (5–13). Er bereitet uns vor allem auf ihre Redeweise vor, so daß wir die nachfolgenden Liedchen und verworren-bedeutungsvollen Äußerungen dann mit geschärfter Aufmerksamkeit anhören. Etwas später in derselben Szene erzwingt sich Laertes mit dem Haufen der empörten Dänen den Eingang in den Königspalast. Wiederum gibt kurz vorher (98–108) ein *Gentleman* einen solchen Vorankündigungsbericht,

¹ Zur Vorbereitung des ersten Auftretens einer Person durch den Boten vgl. Rossbach, *Das erste Auftreten der Personen im älteren englischen Drama*, Diss. Giessen 1928, S. 19, 52. Ebenfalls vgl. Julius Haller, *Die Technik des Dialogs im mittelalterlichen Drama Englands*, Diss. Gießen 1913, S. 146.

² Vgl. z. B. *The Troublesome Raigne of King John*, Part II, III 151; VIII 110.

³ Z. B. 3 *Henry VI* II 2, 67.

der uns in dramatischer, die direkte Rede einflechtender Form den Laertes inmitten seiner neuen Anhänger beschreibt und ein Moment der Spannung, Erwartung und Besorgnis erweckt, das als Vorbereitung für den kommenden Auftritt wichtig ist.

Auch in *King Lear* dient der Bericht eines *Gentleman* (III 1) dazu, uns auf das sehr wichtige Wiedererscheinen der Helden vorzubereiten.¹ Ehe wir Lear selber im Unwetter auf der Heide sehen, im gewaltigen Kampf mit den Naturelementen, die durch seine Verwünschungen und Apostrophen ins Leben treten und eine furchtbare Wirklichkeit erhalten (III 2), wird dem Kent dies sein Erscheinen kurz vorher von demselben *Gentleman* berichtet, der dann in IV 2 wieder auftaucht, hier also schon einmal als „Bote“ auftritt (in derselben Szene erfolgt seine Absendung an den französischen Hof). Auf eine Szene, die so sehr an die Grenzen des Darstellbaren heranreicht und so riesige Ausmaße von menschlicher Leidenschaft auf die Bühne bringt, müssen wir vorbereitet werden. Durch den Bericht des *Gentleman* von dem Naturaufruhr, gegen den der barhäuptige König ankämpft, senkt sich schon in unsere Phantasie ein Vorstellungsbild hinab, das dann in der nachfolgenden Szene mit der Gewalt der Wirklichkeit erfüllt wird. Die Darstellung des *Gentleman*, weniger kühn, gemäßigter und

¹ In kleinerem Maßstabe wird dieser Kunstgriff der Vorbereitung auf das Auftreten einer Hauptfigur mittels eines Berichtes auch in der Komödie angewandt, so z. B. wenn im *Merchant of Venice* ein Diener auf das erste Erscheinen des Bassanio vor Portia (das wir dann in der übernächsten Szene erleben werden) so vorbereitet

A day in April never came so sweet,
To show how costly summer was at hand,
As this fore-spurrer comes before his lord.

(II 9, 93ff.)

Oder in *As You Like It*, wenn die erste Szene des 2. Aktes zu zwei Dritteln dem Bericht des First Lord über Jaques eingeräumt wird, jener berühmten Beschreibung, wie Jaques den verblutenden Hirsch betrauert und ihm dieser Anblick zum tiefsinnigen Gleichnis wird. Auch dieser Bericht ist eine Vorbereitung auf das Erscheinen des Jaques selbst gegen Ende des Aktes; er klingt aber auch zusammen mit den besinnlichen Worten des Herzogs über die Waldeinsamkeit, die Jagd und das Schicksal der Verbannung und trägt wie jene Worte bei zu der Vergegenwärtigung der Waldatmosphäre, die diese wie die übrigen im „Forest of Arden“ spielenden Szenen erfüllt.

in der Sprache zurückhaltender als die folgende Szene, ist für diese wie eine hinaufführende Vorstufe.

Am kunstvollsten und spannungsreichsten verwendet Shakespeare jedoch dieses Mittel der Vorankündigung durch Boten in *Othello* II 1, als im Hafen von Cypern nacheinander die Schiffe gesichtet werden, auf denen zuerst Cassio, dann Desdemona mit Jago, Emilia und Roderigo und schließlich Othello ankommen. Die schon einmal, auch vermittelt eines Boten, im *Julius Caesar* gestaltete „Teichoskopie“¹ erscheint hier ungleich verfeinerter und trotz der mehrmaligen Wiederholung ungewöhnlich dramatisch und wirkungsvoll. Im Grunde löst hier ein „Botenbericht“ den anderen ab, denn außer den vier *Gentleman*, die von dem, was sie auf der hohen See und im Hafen erblicken können, melden, nehmen ja auch noch Montano und Cassio selbst an den Berichten teil. Und in diesen entfaltet sich nicht nur ein lebendiges sich steigerndes Bild vom Meer, dem Seesturm und den Schiffen,² sondern dann auch, in den Worten Cassios, die Vorstellung von der wunderbaren Bewahrung der „divine Desdemona“. Durch die ständig hin und her gehenden und hinausspähenden Boten erhält diese Szene ein besonderes Spannungsmoment, einen farbigen Hintergrund, von dem sich die Gespräche der Wartenden abheben. Auch dort wo sich das Gespräch von der Erwartungssituation loszulösen und in selbstgenügsamem Redespiel zu verlieren scheint – wie einige Augenblicke lang in dem Wortgeplänkel zwischen Jago und Desdemona – erinnert die besorgte Frage der Desdemona nach dem Ausschau haltenden Boten („There's one gone to the harbour?“ 121) an die unter der Oberfläche stets wache Spannung, mit der um das Ankommen der Schiffe gebangt wird.³ Diesen Kunstgriff, eine auf der Bühne abrollende Szene mit einem anderen im Hintergrund sich vollziehenden Vorgang in Beziehung zu setzen und die Verbindung durch hin und her gehende Boten herzustellen, hat Shakespeare

¹ Vgl. *Julius Caesar* V 3, 22. Cassius schickt den Pindarus auf den Hügel hinauf mit der Bitte, ihm das, was er von der Schlacht sehen kann, zu berichten. Kurz darauf läßt sich Cassius durch Pindarus erstechen.

² Hierzu vgl. Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare, Fourth Series*, Othello, London 1947², p. 16ff.

³ Vgl. H. Granville-Barker, a. a. O. p. 18.

hier zu vollendeter Anwendung gebracht. Der kompakte, große Botenbericht der antiken Tragödie, wie z. B. der Bericht von der Seeschlacht in den *Persern*, ist hier zu einer leisen Begleitstimme geworden, die aber wichtig genug ist, um der Szene jene Mehrschichtigkeit und Tiefe zu geben, die wir so oft an Shakespeares reifer Kunst bewundern.

*Der durch Boten
überbrachte Brief*

Ähnlich wird in *Othello* nun auch eine andere Spielform des Botenberichts, nämlich der durch einen Boten überbrachte Brief¹, in neuer Weise zur Dramatisierung und Steigerung der szenischen Situation verwandt. Hatten wir noch in *Hamlet* Beispiele dafür, daß der überbrachte Brief *in extenso* vorgelesen wird² und bei der ersten in Frage kommenden Szene sogar wenig kunstvoll in die Situation eingebaut erscheint, so können wir an der Eingangsszene des vierten Aktes in *Othello* sehen, wie der von Lodovico dem Othello überbrachte Brief (232 ff.) hier nicht mehr in seinem Wortlaut, sondern nur noch in seiner Wirkung auf Othello eine Rolle spielt. Kunstvoll wird das Öffnen und Lesen des Briefes von dem sich zwischen Desdemona und Lodovico anspinnenden Gespräche überlagert, in das aber auch Othello eingreift; während wir von dem, was in dem Brief steht, nur durch einen aus dem Zusammenhang gerissenen Satz, den Othello zwischendurch vorliest (240), und eine erklärende Zwischenbemerkung des Lodovico (246) erfahren. Der Brief wird der Anlaß zu einer erneuten, unseligen Parteinahme der Desdemona für Cassio, und sein für Othello enttäuschender und kränkender Inhalt führt zusammen mit Desdemonas mißverstandener Äußerung bei Othello zu jenem für den weiteren Verlauf des Dramas wichtigen Anfall von Roheit, in dem er Desdemona schlägt. Ähnlich wie bei den „untergegangenen“, nicht ausgesprochenen oder abgekürzten Boten-

¹ Freilich ist der von einem Boten überbrachte Brief, der bei Shakespeare vor allem in der Komödie eine wichtige Rolle spielt, wieder ein eigenes Motiv, das seine besondere Vorgeschichte hat und einer eigenen Untersuchung bedürfen würde.

² *Hamlet* IV 6; V 7, 37.

berichten war es hier die Reaktion und Wirkung, die Shakespeare darstellen wollte, während der Wortlaut und der faktische Inhalt ganz in den Hintergrund treten konnten.

Natürlich wäre hier auch die Kunst zu erwähnen, mit der im *Macbeth* die Verlesung des Briefes, den Lady Macbeth von ihrem Gemahl erhielt, zu einer beiderseitigen Charakterisierung der zwei Hauptgestalten in großartiger und knappster Antithetik verwendet wird (I 5).

*Botenszenen
in Macbeth*

Auch in anderer Beziehung kann *Macbeth* zeigen, wie die verschiedenen bisher besprochenen Verwendungsarten des Botenberichtes hier nun, in Shakespeares späterem Werk, auf höherer Ebene wiedererscheinen und die einzelnen Entwicklungslinien, die wir bisher verfolgten, weitergeführt werden. Bei Gelegenheit von *Richard III* und *King John* sprachen wir von dem Einbau der Botennachrichten in die „Schicksalskurve“ des Dramas. Auch dies findet sich nun in *Macbeth*. Denn im fünften Akt bezeichnen drei Botennachrichten (die erste erscheint V 3, die beiden anderen V 5) den äußeren Wendepunkt von Macbeths Weg, das Wirksamwerden des sich gegen ihn richtenden Widerstandes. Nur daß hier – im Vergleich zu den Königsdramen, entsprechend der sehr viel stärker auf den inneren Vorgängen ruhenden Darstellung – die Spiegelung dieser Nachrichten (das Nahen eines riesigen englischen Heeres V 3; das Anrücken des Birnam-Waldes V 5) in Macbeths Selbstbewußtsein und vorahnendem Wissen um sein Schicksal stärker zum Ausdruck kommt.¹ Und daneben steht –

¹ Macbeth: Seyton! – I am sick at heart
When I behold – Seyton, I say! – This push
Will cheer me ever or disseat me now. (V 3, 19ff.)

Macbeth: I pull in resolution and begin
To doubt the equivocation of the fiend
That lies like truth; 'Fear not, till Birnam wood
Do come to Dunsinane.' And now a wood
Comes toward Dunsinane; (V 5, 42ff.)

Macbeth: I 'gin to be aweary of the sun,
And wish the estate o' the world were now undone.
(V 5, 49ff.)

ähnlich wie in *Richard III* – jenes Sich-Auffragen zu harter Entschlossenheit. Macbeths Reaktion auf die Nachricht vom Tode seiner Frau hingegen läßt uns einen Blick tun in seine ausgehöhlte Seele, in der ein echter Schmerz keinen Raum mehr hat. Auf seine lakonische und merkwürdige Antwort auf die Todesbotschaft folgen jene unvergeßlichen Zeilen "To-morrow, and to-morrow, and to-morrow."¹ Jedesmal führt hier also eine Botennachricht zu einer Selbstenthüllung, die uns tiefere Schichten der sich in Macbeth selbst vollziehenden Tragödie aufdeckt.

Auch den in *Richard III* beobachteten Kunstgriff der Szenenführung, ein statisches Gespräch durch eine von außen hinzukommende Nachricht aufzulockern und so zu einer bewegteren Handlung überzuleiten, finden wir in *Macbeth* wieder. In IV 3, 193, wird das angesichts der straffen Szenengestaltung im *Macbeth* ungewöhnlich lange Gespräch zwischen Malcolm und Macduff unterbrochen durch das Hinzukommen des „Doctor“, der von den Wunderheilungen des Königs berichtet,² während der unmittelbar darauf eintreffende Ross, in schneidendem Gegensatz zu diesen Segensbotschaften, Träger der Nachricht vom Morde an der Lady Macduff und ihren Kindern ist. Noch einmal läßt sich das Überbringen dieser Todesnachricht mit den schon angeführten Szenen vergleichen. Denn hier wagt es der Bote nicht, diese furchtbarste Nachricht dem Macduff mitzuteilen. Zweimal weicht er aus und sagt anderes, ja sogar das genaue Gegenteil, obwohl die Wahrheit schon in der Ironie der Worte ver-

¹ Macbeth: She should have died hereafter;

There would have been a time for such a word . . .

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,

Creeps in this petty pace from day to day,

To the last syllable of recorded time;

And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death. Out, out, brief candle! (V 5, 17ff.)

² J. D. Wilson (Macbeth Ed. New Shakespeare p. XXXII) erkennt dieser Stelle nur "slight dramatic relevance" zu und hält sie für eine spätere Einfügung. Durch den Kontrast zum folgenden und die ebenfalls so erfolgende Gegenüberstellung des "true prince" mit dem Tyrannen entsteht doch aber ein sinnvoller dramatischer Zusammenhang (vgl. J. D. Wilson, a. a. O. p. 158 Note 140-159).

borgen liegt;¹ und erst nach solchen Umwegen und nach einem Ausdruck des Erschauerns vor dem Grauen der eigenen Nachricht² kommt es zur direkten Mitteilung. Für uns aber, die wir den Mord an Macduffs Kindern ja selber mit angesehen haben (IV 2), sind alle jene Worte des Ausweichens und Andeutens mit tieferer Bedeutung und Spannung geladen, eine Kunst der Vorbereitung, wie sie im früheren Drama noch nicht zu finden war. Hier wird also, was uns bereits bekannt ist und was wir selber haben geschehen sehen, nachträglich noch einmal als Botenbericht gebracht, der mithin, technisch-expositorisch gesehen, nicht mehr notwendig wäre, wohl aber um der dramatischen Wirkung willen an dieser Stelle eingefügt wird. Wie wir ferner schon an *Caesar* sahen, sind hier aus den neutralen und sozusagen nur als Briefträger oder als Informationsquelle dienenden Boten mitfühlende Menschen geworden, die die Trauerbotschaft schonend und behutsam dem Betroffenen mitteilen, mitergriffen sind von dem Inhalt ihrer Nachrichten und an dem Zusammenspiel der Szene voll teilnehmen.³ Zwar kennt auch Seneca die Ergriffenheit des Boten von seiner Trauerbotschaft,⁴ aber der Bericht selbst, auf den es ja ankam, ist bei ihm kaum auf das Gegenüber abgestellt. Die gegenseitige Verbundenheit der Personen haben wir erst bei Shakespeare, und zwar in höherem Maße als bei Marlowe oder bei Peele, Greene, Kyd. Auch an der Figur des Boten kann das also deutlich werden.

*Stilisierung
der Botenberichte*

Schließlich legt uns gerade *Macbeth* am Beispiel des umstrittenen Botenberichts der zweiten Szene die Untersuchung der

¹ Macd: The tyrant has not batter'd at their peace?

Ross: No, they were well at peace when I did leave them. (IV 3, 178)

² Ross: But I have words

That would be howl'd out in the desert air,

Where hearing should not latch them.

Macd: What concern they?

The general cause? or is it a fee-grief

Due to some single breast?

(IV 3, 193 - 197)

³ Vgl. *Macbeth* IV 2, 65; *Richard* II, III 2, 104ff.; *Anthony and Cleopatra* IV 14, 27ff.

⁴ Z. B. *Thyestes* IV.

Frage nahe, inwieweit Shakespeare seine Botenberichte gelegentlich in bewußter epischer Stilisierung hat erscheinen lassen. Die Echtheit der Szene als Ganzes ist oft angezweifelt worden,¹ der „Botenbericht“ des Sergeant insbesondere aber hat es sich gefallen lassen müssen, als ganz unshakespearisch bezeichnet zu werden. „The bombastic phraseology of the sergeant is not like Shakespeare's language even when he is most bombastic“ schrieben die Herausgeber der Cambridge Edition (1869), Clark und Wright, über diese Stelle und Cunningham, der Herausgeber der Arden Edition von 1912 nannte sie „a corrupt piece of bombast.“² Doch hat in den letzten Jahren eine Rechtfertigung dieser Stelle sich eben darauf stützen können,³ daß hier von Shakespeare bewußt der epische Stil – als angemessenes Kleid für den Botenbericht – verwendet wurde, so wie auch in der berühmten Pyrrhus-Rede im *Hamlet* dieser antiquierte epische Stil als „angemessen“ gerade hierfür verwendet wird.⁴ Schon Coleridge hatte die Stelle in dieser Richtung verstanden.⁵ Auch hier scheint Shakespeare den episch-pathetischen Stiltypus des konventionellen Botenberichts bewußt benützt zu haben, um durch solche Übersteigerung gelegentlich der ersten (ausführlicheren) Erwähnung des Macbeth einen ironischen Kontrast zu seinem etwas späteren persönlichen Erscheinen zu bringen.

Doch ist diese Stelle ja nicht die einzige, an der man eine bewußte Stilisierung des Botenberichtes wahrnehmen zu können

¹ Vgl. zu dieser Szene J. Dover Wilson, Introduction zu *Macbeth* im „New Shakespeare“ (1947) p. XXIV–XXVI sowie p. 90.

² Vgl. Anmerkungen zur neuen Macbeth-Ausgabe i. Arden Shakespeare (1951) von Kenneth Muir.

³ Vgl. Nosworthy in *Review of English Studies*, April 1946.

⁴ Vgl. außer Nosworthy auch die aufschlußreiche Interpretation von Harry Levin „An Explication of the Player's Speech“ in *The Kenyon Review* XII, 1950, Nr. 2.

⁵ „the epic is substituted for the tragic, in order to make the latter be felt as the real-life diction“ . . . Vgl. den Kommentar in der neuen Arden Edition von *Macbeth*. Darüber hinaus zeigt Roy Walker in seiner Macbeth-Interpretation wie gerade diese Szene, insbesondere der Bericht des *sergeant*, so viele vordeutende und das Gesamtthema beleuchtende Bezüge enthält, daß die ganze Szene in den Gesamtzusammenhang notwendig hineinpaßt. (*The Time is Free*, London 1949, p. 29–30).

glaubt.¹ Im ersten Teil von *Henry IV* (IV 1) berichtet Vernon dem Hotspur vom Nahen der königlichen Kriegsmacht:

All plumed like estridges that with the wind
 Baited like eagles having lately bathed;
 Glittering in golden coats, like images;
 As full of spirit as the month of May
 And gorgeous as the sun at midsummer;
 Wanton as youthful goats, wild as young bulls.

(1 *Henry IV* IV 1, 98–103)²

Durch solchen Aufwand von schmückenden und prächtigen Bildern soll zweifellos das Nahen des feindlichen Heeres in ein etwas ironisches Licht gerückt werden. Abgesehen davon ist dieser Stil eine Annäherung an die hyperbeln- und metaphernreiche, überschwengliche Diktion Hotspurs, der zu jenen wenigen Figuren in den Königsdramen gehört, denen Shakespeare eine unverkennbar eigene Sprache mitgegeben hat. Daß Shakespeare sich hier die frühere Konvention zunutze gemacht hat, den Botenbericht im Sinne einer prunkenden *descriptio* auszubauen und dadurch nun hier eine charakterisierende (und ironische) Wirkung erzielt, ist nicht sicher, aber durchaus wahrscheinlich.

*Der Botenbericht
 im Rahmen der übrigen
 Berichte im Drama*

Der „Botenbericht“ ist nun durchaus nicht die einzige Form des Berichtes, die es bei Shakespeare gibt. Bereits bei mehreren der von uns behandelten Beispiele war es ja so, daß nicht ein anonymer *Messenger*, ein *Gentleman* oder *Servant* Überbringer der Nachricht war, sondern öfters auch einer der Mithandelnden, meist freilich eine Nebenfigur. Damit verläßt der Botenbericht zwar noch nicht seine Gattung, aber wir sehen, wie sich hier schon gleitende Übergänge ergeben, die eine genaue Abgrenzung von dem, was „Botenbericht“ ist, erschweren. Aus dem Botenbericht

¹ Vgl. z. B. auch *Richard II* III 2, 104.

² Über das Textproblem dieser Stelle vgl. die Anmerkung von J. D. Wilson im „New Shakespeare“ *Henry IV* Part I, Cambridge 1946, p. 172.

kann sich jedenfalls sehr leicht die „Erzählung“ entwickeln, und wenn diese von einer Hauptperson getragen wird, stehen wir vor der Frage, ob solche in das Drama eingeschalteten epischen Berichte, Nacherzählungen, Beschreibungen von zurückliegenden Episoden nun etwas völlig anderes darstellen als der Botenbericht. Es ergibt sich dann, daß die Entwicklung des Botenberichtes und seiner Technik zum mindesten im Zusammenhang gesehen werden muß mit jener umfassenderen Gattung des Berichtes im Drama, mit der *narrative*. Dies hier im einzelnen zu tun, würde über den vorgegebenen Rahmen dieser Studie jedoch hinausgehen, denn die Entwicklung von Bericht und Erzählung im Shakespeareschen Drama bedarf noch einer eigenen Untersuchung. Es sollen deshalb hier nur an wenigen Beispielen von Nacherzählung einige der Fragestellungen weiterverfolgt werden, die sich aus der Betrachtung des Botenberichtes bei Shakespeare ergeben.

Es wäre ein Irrtum zu meinen, Shakespeare habe aus seinen späteren Dramen alle epischen Bestandteile, alle nacherzählenden Partien, herausgeworfen. Das Erstaunliche ist vielmehr, wie Shakespeare die Kunst der Nacherzählung, des Berichtes über nicht-gespielte Ereignisse wie sie das Seneca-Drama als wesentliches Element kennt, beibehält, jedoch diese nacherzählenden Partien nun so dramatisiert, daß sie zu organischen Teilen eines Ganzen werden. Die Entwicklung dieses wichtigen Aspektes von Shakespeares Kunst soll an einigen Beispielen noch dargelegt werden.

*Dramatisierte
„narrative“*

Auf die dramatisch ungelenke lediglich der chronikmäßigen Nacherzählung dienende Gestaltung der epischen Berichte in *Henry VI* wurde schon hingewiesen. Bei Talbots Selbsteinführung mittels eines epischen Berichtes (1 *Henry VI* I 4, 27ff.) ist aber nicht einmal entscheidend, daß eine Hauptfigur besser durch gegenwärtiges Handeln bzw. im Ensemblespiel des Gesprächs eingeführt wird als durch einen rückwärtsgewandten selbsterstateten Bericht, sondern entscheidend ist bei diesem Auftritt vielmehr die farblose und ungeschickte Art des Ganzen.¹ In *Richard II*

¹ So würde auch dieser Bericht Talbots wieder als Kriterium für die (anzuzweifelnde) Echtheit des ersten Teils v. *Henry VI* herangezogen werden können.

finden wir dann aber im letzten Akt (V 2) einen Bericht, der, obwohl sehr lang, doch schon die Merkmale der dramatisierten „narrative“ trägt und auf vielfältige notwendige Weise zum Gang des Dramas in Beziehung steht. York berichtet der Duchess über den Einzug Richards und Bolingbrokes in London. Die durch das ganze Drama kunstvoll durchgeführte Kontrastierung der beiden großen Gegenspieler in Aussage und Gebärde, Redestil und Situation, Sprachbild und der Spiegelung durch die Mitspielenden findet hier – gegen Schluß des Dramas – noch einmal einen eindrucksvollen Höhepunkt in der Wiedergabe eines unvergeßlichen Szenenbildes, das uns, obwohl nur „berichtet“, mit dramatischer Lebendigkeit vor Augen tritt. (Also nicht „Umstände“, sondern ein geschlossener visuell erfaßbarer Vorgang wird hier berichtet!) Die Szene beginnt, als der Bericht schon zur Hälfte vorüber ist, wir werden mitten in eine Gesprächssituation hineingeführt. Die innere Beteiligung des Berichtenden und der Zuhörerin kommt in vielen kleinen Zügen zum Ausdruck. Und die Erzählung selbst ist nun ein Beispiel für eine augenhafte Vorgangsschilderung, die bis in diese Einzelheiten hinein den Blick des Schauspielers, Regisseurs und Dramatikers verrät.¹ Wie hier – bei aller Enthalt-

¹ Nur die ersten 20 Zeilen seien hier wiedergegeben:

Duch: My lord, you told me you would tell the rest,
When weeping made you break the story off,
Of our two cousins coming into London.

York: Where did I leave?

Duch: At that sad stop, my lord,
Where rude misgovern'd hands from windows' tops
Threw dust and rubbish on King Richard's head.

York: Then, as I said, the duke, great Bolingbroke,
Mounted upon a hot and fiery steed
Which his aspiring rider seem'd to know,
With slow but stately pace kept on his course,
Whilst all tongues cried 'God save thee, Bolingbroke!'
You would have thought the very windows spake,
So many greedy looks of young and old
Through casements darted their desiring eyes
Upon his visage, and that all the walls
With painted imagery had said at once
'Jesu preserve thee! welcome Bolingbroke!'
Whilst he, from the one side to the other turning,

samkeit im deskriptiven Detail – Reiter und Pferd mit dem Blick für das Typische von Geste und Gebärde erfaßt sind, wie da die ganze Straße lebendig wird mit dem zujubelnden und dann verächtlich reagierenden Volk, wie der Bedeutungs- und Gefühlsgehalt dieses kontrastierenden Szenenbildes sich auf unabsichtliche, leise und doch tief ergreifende Weise offenbart, das alles steht schon einzig da im elisabethanischen Drama und zeigt die Hand des Meisters.

*Nicht-gespielte
nacherzählte Szenen*

Handelte es sich bei Yorks Bericht noch um einen Vorgang, der auf der Bühne nicht hätte dargestellt werden können, so haben wir in den Tragödien öfters Beispiele dafür, daß die Berichtsform gewählt wird, obwohl das Berichtete eine wirksame dramatische Szene abgegeben hätte. Dies darauf zurückzuführen, daß Shakespeare so die Handlung abkürzen wollte, ist keine befriedigende Erklärung, zumal da sich in einigen Fällen zeigen läßt, daß die gespielte Szene kaum länger als die beschriebene ausgefallen wäre. Alle solche Erklärungen¹ gehen von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß der Nachbericht letzten Endes doch ein Notbehelf sei. Shakespeare hat ihn aber zu solcher Kunst entwickelt, daß ihm bestimmte Wirkungen anderer Art abgewonnen werden können, die die gespielte Szene nicht bietet. Dies dürfte der eigentliche Erklärungsgrund für das Auftauchen der „wiedererzählten“ Szene in Shakespeares großen Tragödien sein.

Ein einleuchtendes Beispiel haben wir gleich in *Julius Caesar*. Die große zweite Szene leitet einen Teil ihrer inneren Spannung und Wirkung aus der Tatsache her, daß zwischen dem ersten und

Bareheaded, lower than his proud steed's neck,
Bespake them thus: 'I thank you, countrymen.'
And thus still doing, thus he pass'd along.

Duch: Alack, poor Richard! where rode he the whilst? (V 2, 1–22)

¹ Auch die Erklärung, die Janet Spens in ihrem sonst so aufschlußreichen Buch *Elizabethan Drama*, London 1922, p. 18 gibt, befriedigt in diesem Zusammenhang nicht: "In Shakespeare's theatre boys acted the women's parts and he seems to have become increasingly conscious of their inadequacy to the great moments. The messenger's speech used with greater frequency as time went on is probably partly to be accounted for in this way."

zweiten Auftreten Caesars sich auf dem Forum die (nicht gespielte) Szene vollzieht, bei der Caesar die ihm angebotene Krone zurückweist. Wir ahnen etwas von diesem Vorgang, denn aus der Ferne dringt das Rufen der Menge herüber und gibt dem Gespräch zwischen Brutus und Cassius Hintergrund. Dann erscheint Caesar mit seinem Gefolge wieder und der Eindruck, daß da etwas Wichtiges hinter der Szene vor sich gegangen ist, verstärkt sich. Caesar zieht ab, und aus dem zurückbleibenden Casca wird dann allmählich der Bericht über das, was vorgefallen ist, herausgeholt. So erscheint der Bericht dialogisch aufgelockert und durch die Gegenfragen und die Spannung der Zuhörer in die Lebendigkeit des Gespräches hineingezogen. Die beiden langen Partien¹ (235–253; 265–278) sind genügend eingerahmt und vorbereitet, so daß sie aus der Komposition nicht als Fremdkörper herausfallen. Doch nun der Bericht selber: die derbe ungekünstelte Prosa,² in der er abgefaßt ist, gibt ihm jene Ungeschminktheit und Direktheit, wie sie zu Casca paßt, aber auch in dieser Szene ihren besonderen Sinn hat, indem sie jenen Ton von illusionsloser Verächtlichkeit und fehlender Verehrung Caesar gegenüber zuläßt, der vorher – in anderer Weise – schon einmal von Cassius angeschlagen wurde. Der Bericht bedeutet hier mehr als nur eine Nacherzählung einer nicht gespielten Szene. Er charakterisiert Casca, er wirkt auf Brutus und Cassius, indem er das vorher in ihrem Gespräch Begonnene und Angedeutete hier nun durch den Anruf der Wirklichkeit vorwärtstreibt. Er enthält aber auch eine Menge

¹ Bru: Tell us the manner of it, gentle Casca.

Casca: I can as well be hanged as tell the manner of it: it was mere foolery; I did not mark it. I saw Mark Antony offer him a crown; -yet 'twas not a crown neither, 'twas one of these coronets; -and, as I told you, he put it by once: but, for all that, to my thinking, he would fain have had it. Then he offered it to him again; then he put it by again: but, to my thinking, he was very loath to lay his fingers off it. And then he offered it the third time; he put it the third time by: and still as he refused it, the rabblement hooted and clapped their chopped hands and threw up their sweaty night-caps and uttered such a deal of stinking breath because Caesar refused the crown that it had almost choked Caesar; for he swooned and fell down at it: and for mine own part, I durst not laugh, for fear of opening my lips and receiving the bad air.

² Zum Gebrauch der Prosa hier vgl. Milton Crane, *Shakespeare's Prose*, Chicago 1951, p. 142.

kleiner Züge, die die szenische Darbietung *nicht* hätte geben können.¹ Denn diese Szene erscheint hier gesehen durch das Auge eines künftigen Mitverschwörers, und das kalt-zynische Licht, in das seine Persönlichkeit gerückt wird, ist ein wesentliches Moment in der Vorbereitung und dem Zusammenspiel der Verschwörung. Caesar wird ja von Shakespeare absichtlich im Hintergrund gehalten – aber neben seine verhältnismäßig kurzen und wenigen Auftritte tritt eine andere Art der Erscheinung: die Spiegelung im Wort und Bericht der Mitspielenden und die Wirkung auf sie. Beide Formen der Vergegenwärtigung von Caesars Persönlichkeit sind wie zwei sich ergänzende und kontrastierende Hälften. Auch von diesem Blickpunkt aus ergibt sich ein Sinn für Cascas Bericht.

Ähnliche Fragen ergeben sich bei der Betrachtung des Berichtes, den im *King Lear* der *Gentleman* über seinen Besuch am französischen Hof gibt (wohin ihn Kent in III 1 geschickt hatte, damit er Cordelia einen Brief übergeben sollte). Auch diese Szene (IV 3) hätte durchaus wirkungsvoll „gespielt“ werden können, und auf den ersten Blick überrascht es sogar, daß dies nicht geschah und daß Shakespeare sich so die Chance entgehen ließ, Cordelia selber in ihrer Reaktion auf die Nachrichten vom Los ihres Vaters zu zeigen. Denn Cordelia, zweifellos doch eine der Hauptfiguren im Drama, tritt ebenfalls nur selten und kurz auf – ja sie spricht im ganzen Drama nicht mehr als 100 Zeilen. Aber auch das ist bewußte Kunstabsicht. Cordelia kommt uns durch diesen Bericht des *Gentleman* nahe und bleibt doch noch in der Ferne – wir ersehnen nach dieser bewegenden Schilderung ihres Verhaltens beim Empfang des Briefes ihr persönliches Kommen doppelt, damit sie als helfender Schutzgeist für eine kurze Weile in die tragische Handlung eintrete. Der Bericht des *Gentleman* kann also als Vorbereitung für das persönliche Erscheinen der ja vorher lange Zeit aus der Handlung ausgeschlossenen Cordelia verstanden werden, als eine Vorbereitung, die uns mit inniger

¹ U. a. auch Shakespeares Darstellung der Volksmasse hier, sein Insistieren auf ihrem Gestank, durch den Caesar – nach Cascas Darstellung – ohnmächtig wurde. Über die Volksmenge bei Shakespeare vgl. Brents Stirling, *The Populace in Shakespeare*, New York 1949. Das eben genannte Motiv wird p. 68ff. behandelt.

Anteilnahme und Sympathie für diese liebenswerte Gestalt erfüllt, von der trotz der Kargheit ihres Auftretens eine so unvergeßliche reine Wirkung ausstrahlt. Und in der Tat ist diese Schilderung des *Gentleman* ja mit solcher Innigkeit, mit einer gleichzeitig so poetisch verklärten und doch so augenhaft klaren und lebenswahren Verdeutlichung von Mienenspiel und Gestik, von spontaner Sprachäußerung und Gefühlsbewegtheit gegeben, daß sie wie eine vollkommene Skizze einer Spielszene anmutet, ja manches uns vermittelt, was die *gespielte* Szene nicht hätte geben können, wie z. B. die Reaktion der Zuhörer. Denn Shakespeare vermag jetzt gewissermaßen eine dreidimensionale statt einer zweidimensionalen Darstellung zu geben. Kents wichtiger Kommentar:

It is the stars,

The stars above us, govern our conditions;

Else one self mate and mate could not beget

Such different issues.

(IV 3, 35)

vermag also auf diese Weise natürlich eingeflochten werden und es kann ferner, als Antwort auf die Erzählung des *Gentleman*, der Bericht Kents über Lears Umstimmung Cordelia gegenüber angefügt werden, eine weitere Vorbereitung für die liebevolle Wiederbegegnung und Genesung, die sich dann am Ende des Aktes (IV 7) vollzieht.

Durchmustert man die Tragödien daraufhin, ob ein bestimmter Typus der Nacherzählung oder des Botenberichtes am häufigsten ist, bzw. ob überhaupt klar voneinander zu scheidende Typen aufzustellen seien, so wird ein solches Bemühen von dem Erfindungsreichtum und der Variationsfülle Shakespeares immer wieder durchkreuzt. Schon aus den obigen Beispielen ging hervor, daß auch dort, wo beim Bericht gewisse frühere Grundformen durchschimmern, so daß ein Aufzeigen bestimmter konventioneller Ursprünge möglich war, bei Shakespeare so viel Neues, Bereicherndes und vorher nicht Nachweisbares hinzukommt, daß wir jedesmal wieder vor neuen Lösungen stehen, die sich unerwartet aus dem Weiterführen alter Formen und ihrer Verknüpfung mit neuen Funktionen ergeben. Es läßt sich darum auch keinerlei

Regel aufstellen. Würde man z.B. darauf hinweisen, daß Shakespeare im *Lear* den Grundsatz des klassizistischen Dramas: Greuel-taten durch Boten berichten zu lassen, zu befolgen scheint, indem er die gegenseitige Ermordung von Goneril und Regan durch einen Gentleman melden läßt (V 3, 222 ff.), so müßte man gleichzeitig erwähnen, daß die schauerliche Blendung Gloucesters auf offener Bühne geschieht (III 7), aber außerdem noch einmal (IV 2) vom Messenger dem Albany berichtet wird. Und beides hat seinen Sinn. Das gegenseitige Sich-Umbringen von Regan und Goneril würde uns kaum innerlich bewegen, während die Blendung Gloucesters ein so erschütterndes zum Sinngehalt des Stückes in innigster Beziehung stehendes,¹ „Furcht und Mitleid“ erregendes Ereignis ist, daß wir in einem Nachbericht noch einmal daran gemahnt werden sollen.² Die Erklärung, das Ereignis müsse doch Albany noch mitgeteilt werden, trifft wieder nur Äußerliches.

*Botenberichte
in Antony and Cleopatra
und Coriolanus*

Ebensowenig befriedigt es, den Grund für die größere Häufigkeit der Botennachrichten in den letzten Römerdramen *Antony and Cleopatra* und *Coriolanus* nun darin zu sehen, daß hier die Handlung auf auseinanderliegenden Schauplätzen spielt, zwischen denen der Bote vermitteln muß, oder darin, daß in beiden Dramen der größere Umfang der kriegerischen Verwicklungen das alte dramatische Überbrückungsmittel der Botennachricht erneut in stärkerem Ausmaß fordere. Das spielt sicher auch mit, doch wird man den Dingen damit kaum gerecht. Denn wie sehr wird nicht in beiden Dramen Tempo, Spannung und Bewegtheit

¹ In seiner eingehenden Lear-Interpretation widmet Robert B. Heilman der Blindheit Gloucesters ein ganzes Kapitel (I stumbled when I saw) *This Great Stage, Image and Structure in King Lear*, Louisiana State University Press 1948, p. 41 ff.

² Ähnlich wie bei dem Bericht des Gentleman über Cordelia in IV 3 der Kommentar Kents ist hier der Kommentar des Albany wichtig:

This shows you are above,
You justicers, that these our nether crimes
So speedily can venge! (IV 2, 77)

der Handlung durch die kunstvolle Einflechtung der Botennachrichten mitbestimmt, die doch jeweils – im Aufbau der Szene – mehr bedeuten als eine notwendig gewordene Information oder die Ausfüllung einer Ereignislücke. Zumal in *Antony and Cleopatra* dienen die zwischen den beiden großen Liebenden hin und her gehenden Boten dem Ausdruck des eigentümlichen Spannungsverhältnisses, das zwischen Antonius und Cleopatra besteht und die Szenen, die sich gerade aus dem Empfang der Boten entwickeln, sind charakterisierend in höchstem Maße.

Die Szene II 5, in der Cleopatra den Boten aus Italien empfängt, der ihr die Nachricht von der Heirat des Antonius mit Octavia bringt, ist ein Höhepunkt der Dramatisierung einer einfachen Botennachricht. Das Mitteilen dieser Nachricht ist in atemlosem Dialog, in bestürmender Frage und immer wieder ansetzender, doch unterbrochener Antwort, in Schelten und Schlägen, Drohen und Belohnen über 85 Zeilen hin ausgesponnen, von denen Cleopatra, also die Empfängerin der Nachrichten, selbst 61 spricht. Die ganze Skala der widerspruchsvollen und heftigen Empfindungen, die Unbeherrschtheit, die sich mit einer großen leidenschaftlichen Frauenseele verbindet, all dies, was Cleopatras Wesen bezeichnet, wird durch diese Botenszene schauspielerisch und sprachlich vergegenwärtigt. Diese Szene ist die letzte denkbare Stufe der Auflösung und Umsetzung des „Botenberichts“ von früher in ein erregendes Spiel zwischen zwei Partnern von höchster dramatischer Spannkraft. Nimmt man ergänzend noch die Szene III 3 hinzu (in der der gleiche Bote die Octavia schildert) und die Szene (IV 14) in der erst Mardian dem Antonius die Todesnachricht von Cleopatra bringt, die dann von dem herbeistürmenden Diomedes am Ende der Szene allzu spät widerrufen wird, so haben wir hier neue Beispiele für eine Verwendung der Botennachricht in charakterisierender Funktion und gleichzeitig dafür, wie aus der Botenszene neue Spannungsmomente, neue Grundformen der dramatischen Situation gewonnen werden. Aus dem Botenbericht der Königsdramen, der von Schlachten, Verschwörungen, nahenden feindlichen Heeren und Todesfällen erzählte, ist hier die ganz unpolitische, die menschliche Botschaft geworden, durch die die beiden großen Liebenden in entscheidenden Momenten miteinander in Verbindung treten. Die Boten-

berichte und Botennachrichten sind für Shakespeare hier ein Mittel, um die räumliche Ferne zur geistigen Nähe werden zu lassen, um zu zeigen, wie aus dem geringen Botenwort sich die lebendigste Vergegenwärtigung¹ des anderen zu entzünden vermag oder wie die falsche Todesnachricht – so wie in *Romeo and Juliet* – zum eigenen Tode führen kann.

Botenberichte und Botennachrichten sind also bei Shakespeare Instrumente von vielfältiger mächtiger Wirkung und reicher Anwendungsweise. Aus den beiden stereotypen Grundformen des senecaschen Botenberichts und der kurzen Botschaft der Chronikdramen hat Shakespeare eine ganz ungeahnte Fülle neuer dramatischer Situationen und Wirkungen herausentwickelt.² Er hat dem Botenbericht neue Aufgaben im dramatischen Gefüge zugewiesen, hat ihn enger, als es je vorher der Fall war, mit den anderen Mitteln der dramatischen Gestaltung verknüpft und hat durch ihn seine Charakterisierungskunst bereichert. Aber mehr noch als eine solche Mehrung dramatischer Kunstgriffe ist es die Art und Weise, wie die Botenszene für menschliche Begegnungen, für menschlich-ergreifende und menschen-enthüllende Situationen ausgenützt und verwendet wird, was uns ein Staunen abnötigt angesichts der unerschöpflichen Verwandlungsfähigkeit einer dramatischen Kunst, die aus geringem Anlaß vielfältigen Reichtum entwickeln konnte.

¹ Eine solche Vergegenwärtigung auf dem Wege des Berichtes ist auch die berühmte Schilderung, die Enobarbus von Cleopatra auf ihrer Barke gibt (II 2, 195 ff.), einem Höhepunkt der Beschreibungskunst im Shakespeareschen Drama. *Antony and Cleopatra* hat also Raum für beides, für die atemlos gebrachte und in die dramatische Handlung hineingezogene Botennachricht und für die episch breite, prunkende Beschreibung.

² Es würde den Rahmen dieser Studie gesprengt haben, wenn außer den Tragödien und Historien auch noch die zahlreichen Beispiele aus den Komödien und Märchendramen herangezogen worden wären. Die wichtigsten Gesichtspunkte ergaben sich jedoch in den Königsdramen und Tragödien. Die Märchendramen sind zwar für die Fortentwicklung des Berichtes und der Erzählung im Drama wichtig, ergeben aber für die eigentliche Botenszene keine wesentlich neuen Aspekte.

INHALTSÜBERSICHT

Einordnung der Studie in die Untersuchung von Shakespeares dramatischer Kunst S. 3. – Botenbericht in der griechischen Tragödie S. 3 – Bei Seneca S. 4 – In den Seneca-Nachahmungen S. 5 – In den englischen klassizistischen Dramen des 16. Jahrhunderts S. 5 – Einfluß der Poetik Scaligers S. 5 – Das nationale Volksdrama S. 6 – Die Mysterien und Moralitäten S. 7 – Botenbericht als Hilfsmittel zur Dramatisierung des Chronikstoffes: *Henry VI* S. 8 – Botenbericht als äußerer Handlungsanstoß: 1 *Henry VI* I 1 S. 9 – Häufung der Botenberichte S. 10 – Stellung des Botenberichts in der dramatischen Komposition, Funktion der Botenberichte in *Richard III* IV 4 S. 11 – Das Reagieren auf den Botenbericht: 2 *Henry VI* III 2 S. 13 – Die Botenszene als dramatische Situation S. 14 – Die Botenszene als Charakterisierungsmittel: *Richard III* S. 15 – Verdeutlichung der Schicksalskurve des Dramas durch die Unglücksbotschaften: *King John* S. 15 – Nachwirken der überbrachten Botschaft: *King John* S. 17 – Charakterisierung Richards II durch sein Reagieren auf Botennachrichten S. 17 – Einbeziehung der Botennachrichten in das Gespräch unter Ausschaltung der Botenszene: 1 *Henry IV* I 1 S. 19 – Variierende Aufeinanderfolge von 3 Botennachrichten, Erraten der Botennachricht, Zurücktretten des Epischen, Intensivierung der Gefühlsreaktion: 2 *Henry IV* I 1 S. 19 – Vergleich mit dem Empfangen einer Todesbotschaft in 3 *Henry VI* II 1 S. 21 – Der Bote in der Abschiedsszene 2 *Henry VI* II 4; III 2; *Richard II* V 1; *Romeo and Juliet* III 5 S. 22 – Die Amme als Botin: *Romeo and Juliet* III 2 S. 22 – Doppelte Kommentierung der Nachrichten: *Richard III* IV 3 S. 23 – Vorbereitung und Verknüpfung der Unglücksbotschaften in *Richard II* II 2 S. 24 – Umsetzung der Botennachricht in ein überhörttes Gespräch *Richard II* III 4 S. 25 – Abgekürztes und nebenbei erfolgendes Einflechten von Botennachrichten in den Tragödien: *Othello* II 1 S. 26 Anm. – Hervorhebung einzelner Botenszenen: *Caesar* III 1 S. 26 – Der Botenbericht als Vorankündigung und Vorbereitung auf unmittelbar folgendes: *Caesar* V 1; *Hamlet* IV 5; *Lear* III 1; *Merchant of Venice* II 9; S. 27 – Vorbereitung der Ankunft von Cassio, Desdemona, Othello durch eine Folge von Botennachrichten: *Othello* II 1 S. 29 – Der durch Boten überbrachte Brief: *Hamlet* IV 6; V 7; *Othello* IV 1; *Macbeth* I 5; S. 30 – Verwendung der

Botennachrichten im Macbeth: *Macbeth* IV 3; V 5; S. 31 – Überleitung zu bewegter Handlung vermittelt Botennachrichten: *Macbeth* IV 3 S. 32 – Der mitfühlende Bote: *Macbeth* IV 2; IV 3; S. 33 – Epische Stilisierung der Botenberichte: *Macbeth* I 2; *1 Henry IV* IV 1; S. 33 – Der Botenbericht als Sonderform des Berichtes im Drama, sein Zusammenhang mit der Entwicklung der *narrative* im Drama S. 35 – Dramatisierung der Nacherzählungen: *1 Henry VI* I 4; *Richard II* V 2; S. 36 – Ersatz von nicht gespielten Szenen durch den Nachbericht: *Caesar* I 2; *Lear* IV 3; S. 38 – Keine Regel und kein Schema in Berichten von Greuelszenen: *Lear* V 3; III 7; IV 2 S. 42 – Botenberichte in *Coriolanus* und *Antony and Cleopatra*: *Antony and Cleopatra* II 5; III 3; IV 14 S. 42.