



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Funktionen, Möglichkeiten und Grenzen
einer ‚wörtlichen‘ Übersetzung:
Die englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen
Shakespeares als Sonderform der literarischen
Übersetzung, dargestellt am Beispiel
‚The Third Part of Henry VI, 2. Akt‘

Verfasser

Matthias Kronfuß, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 02.04.2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 351

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen

Betreuerin / Betreuer:

V.-Prof. Dr. Norbert Greiner

Mein besonderer Dank gilt meiner *Familie*,
die mich während des gesamten Studiums unterstützt hat,
Prof. Dr. Norbert Greiner, der mich erst auf die verrückte Idee brachte,
mich an eine Shakespeareübersetzung zu wagen,
John Musson, der mir mit seinem Gefühl für die englische Sprache
bei so manchem verzwickten Übersetzungsproblem weiterhalf,
sowie meiner lieben Kollegin *Mag. Alexandra Grabec*,
die derzeit am ersten Akt arbeitet und mir stets
mit Rat und Tat zur Seite stand.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Der deutsche Shakespeare	3
2.1	Die Anfänge: Wieland und Eschenburg	3
2.2	Experimente der Umbruchszeit: Herder, Lenz und Bürger	4
2.3	Die Erschaffung eines Klassikers: Schlegel und Tieck	5
2.4	Revision und Erneuerung: Postromantische Shakespeare-Übersetzer	5
3	Die englisch-deutsche Studienausgabe als Sonderform der literarischen Übersetzung	7
3.1	Zur Entstehung der englisch-deutschen Studienausgabe	7
3.2	Zielgruppe, Aufbau und Charakteristika der englisch-deutschen Studienausgabe	9
3.3	Unterschiede und Vorteile gegenüber literarischen Übersetzungen und englischen kommentierten Editionen	12
3.3.1	<i>Literarische Übersetzungen</i>	12
3.3.2	<i>Einsprachige kommentierte Ausgaben</i>	14
3.4	Die englisch-deutsche Studienausgabe aus translationswissenschaftlicher Sicht	17
3.4.1	<i>Funktionale Aspekte der englisch-deutschen Studienausgabe</i>	18
3.4.2	<i>Was bedeutet „wörtlich übersetzen“?</i>	18
4	Einführung in Shakespeares „The Third Part of Henry VI“	22
4.1	Das Frühwerk einer literarischen Legende	22
4.2	Shakespeares Historien	23
4.3	Quellen und Einflüsse	25
4.4	Handlung	25
4.5	Zur Textlage: „The True Tragedy“ und „The Third Part of Henry VI“	27
4.6	Motive und Themen	29
4.7	Produktionen	31
4.8	Rezeptionsgeschichte	32
4.9	Deutsche Übersetzungen von „3 Henry VI“	35
5	„The Third Part of King Henry VI“ als englisch-deutsche Studienausgabe	36
5.1	Vorbemerkungen	36
5.2	Methodik und Hilfsmittel	36
5.2.1	<i>Englische Ausgaben</i>	37
5.2.2	<i>Übersetzungen und zweisprachige Ausgaben</i>	37
5.2.3	<i>Einzelausgaben in der englisch-deutschen Studienausgabe</i>	37
5.2.4	<i>Nachschlagewerke</i>	37
5.2.5	<i>Literatur der Rezeptionsgeschichte</i>	38
5.3	König Heinrich VI, Teil III. 2. Akt	39
5.3.1	<i>1. Szene</i>	39
5.3.2	<i>2. Szene</i>	54
5.3.3	<i>3. Szene</i>	68
5.3.4	<i>4. Szene</i>	72
5.3.5	<i>5. Szene</i>	73
5.3.6	<i>6. Szene</i>	82
5.4	Translatorische Problemfelder und Lösungsansätze	89
5.4.1	<i>Eigennamen, Anreden und Kulturspezifika</i>	89
5.4.2	<i>Wortspiele und Phraseologismen</i>	90
5.4.3	<i>Kollokationen</i>	91
6	Zusammenfassung	93

7	Abkürzungsverzeichnis	94
8	Bibliographie	95
8.1	Zeitgenössische und moderne Werksausgaben (chronologisch)	95
8.2	Übersetzungen und Einzelausgaben der englisch-deutschen Studienausgabe.....	95
8.3	Nachschlagewerke.....	96
8.4	Studien und weitere Literatur	97
8.5	Internetquellen.....	100
	Anhang.....	i
	Abstract	i
	Lebenslauf	ii

1 Einleitung

Seit der Veröffentlichung des ersten Bandes 1977 ist die englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares eines der ambitioniertesten Übersetzungsprojekte des deutschen Sprachraums und verdient aufgrund ihrer innovativen Machart – der Verbindung von Prosaübersetzung und Anmerkungen – auch die Aufmerksamkeit der Translationswissenschaft. Die vorliegende Arbeit soll einen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Studienausgabe geben, ihre Zielsetzungen und Vorteile erläutern und anhand des zweiten Aktes von *The Third Part of Henry VI* die Möglichkeiten und Grenzen einer solchen Übersetzung veranschaulichen.

Zur Einstimmung wird ein kurzer Überblick über die Meilensteine der deutschen Shakespeare-Übersetzung geboten und insbesondere ihr nachhaltiger Einfluss auf die literaturgeschichtliche Entwicklung des deutschen Sprachraums herausgearbeitet, der schließlich auch zur Inangriffnahme der kommentierten Prosaübersetzung führte.

Das darauffolgende Kapitel widmet sich ganz der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares als Sonderform der literarischen Übersetzung. Nach einem Abriss über Geschichte und Beweggründe für eine kommentierte Prosaübersetzung werden Ziele und Zielgruppen, Aufbau und Inhalt sowie Unterschiede und Vorteile im Vergleich zu literarischen Übersetzungen und kommentierten einsprachigen Editionen erläutert. Schließlich soll die Studienausgabe auch aus dem Blickwinkel der Translationswissenschaft beleuchtet und der Begriff der „Wörtlichkeit“ kritisch hinterfragt werden.

Auf diese theoretischen Ausführungen folgt zum besseren Verständnis der Prosaübersetzung eine Einführung in *The Third Part of Henry VI*. Das Drama wird hinsichtlich seiner Stellung im Gesamtwerk Shakespeares und seiner Rezeptionsgeschichte als Text- und Bühnenphänomen beleuchtet; auch auf Quellen, Textlage, Handlung und Hauptmotive wird eingegangen.

Schließlich folgt das Herzstück der Arbeit, in dem das Prinzip der Studienausgabe anhand der Übersetzung des zweiten Akts dargestellt werden soll. Nach einem Überblick über Methodik und Hilfsmittel folgt die Prosafassung mit laufendem Fußnotenkomentar, der der englische Originaltext gegenübergestellt ist. Die Erstellung einer englischen Edition des Textes, wie sie in der Studienausgabe vorgesehen ist, ist nicht Teil der Eigenleistung der vorliegenden Arbeit. Daher wird – lediglich zur Erleichterung der Lektüre der kommentierten Übersetzung – der Text in der Ausgabe des Arden Shakespeare von John D. Cox und Eric Rasmussen (2001) parallel abgedruckt. Im Falle einer Publikation würde ein eigener englischer Text als Edition zu erstellen sein. Hier ist der gesamte englische Text zitiert, da er nur als Bezugsgröße fungiert.

Im Anschluss an die Prosaübersetzung werden anhand einer Reihe von Fallbeispielen einige der translatorischen Problemfelder erörtert und Lösungsansätze, die sich aus der Arbeit an der Übersetzung ergaben, vorgeschlagen.

Ziel der Arbeit ist es, darzustellen, auf welchen theoretischen Überlegungen die englisch-deutsche Studienausgabe beruht, wie eine Prosafassung des bisher unübersetzten *3 Henry VI* aussehen könnte und welche Methoden bei der Erstellung dieser translatorischen Sonderform zum Einsatz kommen.

2 Der deutsche Shakespeare

Bevor näher auf die englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares eingegangen wird, scheint es unerlässlich, in aller Kürze die Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzung und somit die Ausgangssituation zu umreißen, die solch ein weltweit einzigartiges Übersetzungsprojekt erst ermöglichten. Denn weltweit einzigartig ist auch der Einfluss, den der Dramatiker auf eine nationale Literatur- und Theatergeschichte im deutschsprachigen Raum seit Mitte des 18. Jahrhunderts ausübt. Nach nur zwei Generationen hatte sich der übersetzte Shakespeare als „dritter deutscher Klassiker“ neben Goethe und Schiller etabliert – ein höchst erstaunliches Phänomen, das nur durch ein Zusammentreffen einer Reihe günstiger historischer und personeller Bedingungen zustande kommen konnte (vgl. Suerbaum 2006:49).

Shakespeares Werke erreichten Deutschland über Frankreich, dessen dramatische Tradition im 18. Jahrhundert vorbildhaft war. Voltaire, der dessen Stücke während seiner Englandreise kennenlernte, entdeckte in ihnen eine reizvolle Alternative zum bereits tradierten französischen klassizistischen Theater, das sich im deutschen Sprachraum vor allem durch Gottsched gerade erst etablierte. Diese Rückständigkeit des deutschen Theaters erklärt das verzögerte Interesse an Shakespeare, das erst in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts einsetzte (vgl. Greiner 2010:2). Ein erster eminenter Fürsprecher war Lessing, der Shakespeares Tragödien über jene Corneilles stellte. Die Wildheit seines Werk fiel vor allem in der darauffolgenden Zeit des Sturm und Drang auf fruchtbaren Boden, für dessen Vertreter, etwa den jungen Goethe, der Dramatikers nicht nur ein Bildungserlebnis darstellte, sondern gleichzeitig eine nachzuahmende Lebenshaltung verkörperte (vgl. Greiner 2005:3).

2.1 Die Anfänge: Wieland und Eschenburg

Der deutsche Shakespeare des Sturm und Drang ist der Übersetzung Christoph Martin Wielands (1733–1813) zu verdanken. Der Weimarer Dichter kam Lessings Forderung nach einer brauchbaren Übersetzung nach und übertrug zwischen 1762 und 1766 22 der Dramen ins Deutsche. An Shakespeares Werk faszinierte ihn besonders das Märchenhafte, weshalb er auch mit *A Midsummer Night's Dream* („*Ein Johannisnachts-Traum*“) begann. Rasch stellte er fest, welche große Herausforderung er sich dabei aufgebürdet hatte. Die Schwierigkeit, Shakespeares Sprache zu übertragen, setzt bereits bei seiner höchst idiosynkratischen Form des elisabethanischen Englisch an, das sich dem Rezipienten ohne Texterläuterungen kaum vollends erschließt. Die Diskrepanzen der beiden Sprachsysteme tun ihr Übriges dazu: Der hohe Anteil an einsilbigen Wörtern und der typische Einsatz von Partizipialkonstruktionen erleichtert im Englischen die Bildung von Blankversen, deren Metrik dem Deutschen stets ein

wenig zu eng erscheint; daneben eignet sich die Fülle von englischen Homophonen und Polysemien deutlich besser für Wortspiele und Reime (vgl. Schabert 2009:820f.). Wieland experimentierte anfangs noch mit Blankvers und Alexandrinern, wechselte jedoch bald in die leichter umsetzbare Prosa, wie sie auch im damals modernen bürgerlichen Trauerspiel üblich war (vgl. Schabert 2009:824). Seine philologischen Rahmenbedingungen waren dabei denkbar schlecht: Es mangelte ihm sowohl an ausreichenden Englischkenntnissen und Wörterbüchern als auch an einer brauchbaren Textvorlage. Dazu kam, dass Wieland, der Shakespeare für ein Naturgenie hielt, das „alle Schönheiten und Mängel der wilden Natur“ aufwies (Schabert ibd.), sich großzügige Freiheiten nahm, eben diese „Schönheiten“ hervorzuheben und die „Mängel“ zu bereinigen; darunter fielen für ihn etwa unsittliche Andeutungen, der Überfluss an Wortspielen und die Vermischung von Tragik und Komik. Wenngleich Wielands Übersetzung von seinen Zeitgenossen äußerst kritisch betrachtet wurde, ist sie als eine „Pioniertat“ (Greiner 2010:15) zu verstehen, die erst das deutsche „Shakespeare-Fieber“ ermöglichte und in vielerlei Hinsicht für spätere Übersetzungen vorbildhaft war.

Ergänzt und philologisch verbessert wurde Wielands Werk vom Braunschweiger Professor Johann Joachim Eschenburg, der als erster eine vollständige Ausgabe der Dramen Shakespeares (1175–1777) vorlegte. Ausgezeichnete Englischkenntnisse sowie Zugriff auf eine bessere Textvorlage und eine Fülle von Hilfsmitteln machten seine Prosaübersetzungen wissenschaftlich präziser, unvoreingenommener und originalgetreuer; andererseits mangelte es dem Gelehrten Eschenburg an der poetischen Kreativität Wielands, weshalb er von Goethe und Schiller vernichtende Kritiken erntete. Allerdings legte Eschenbachs wissenschaftliche Kommentierung den Grundstein für den akademischen Shakespeare-Diskurs in Deutschland und die poetischen Übersetzungen der Romantik (vgl. Greiner 2010:19 u. Schabert 2009:826).

2.2 Experimente der Umbruchszeit: Herder, Lenz und Bürger

Während Eschenburg noch an seiner treuen Übersetzung arbeitete, entdeckten die jungen Stürmer und Dränger ihren eigenen, subversiven Shakespeare. Johann Gottfried von Herders einflussreicher Aufsatz huldigte dem Dramatiker erstmals als uneingeschränkte Größe und erhob ihn zur geistigen Lebensform, dessen „dramatisches Universum“ die neu empfundene wilde, ungebändigte Natur widerspiegelt (vgl. Greiner 2010:20). Herders Shakespearebild prägte nicht nur den aufstrebenden Goethe, sondern später auch die junge Garde der Romantiker, die den Dramatiker ganz im Sinne ihrer Ideologie volkstümlich interpretierten. Jakob Michael Reinhold Lenz betonte in seiner Übersetzung von *Love's Labour's Lost* („*Amor Vincit Omnia*“, 1774) die

gesellschaftskritischen und derb-komischen Elemente in einem „wendigen, knappen [...] Theateridiom“ (Schabert 2009:827), während Gottfried August Bürger seinen *Macbeth* in der dörflichen Welt anlegte, die Hexen zu deutschen Märchenfiguren stilisierte und auch anderweitig in den Text eingriff, um ihn seinem volksnahen Konzept anzupassen (vgl. Greiner 2005:11). Die stilistische Pluralität der Shakespeare-Übersetzung am Ende des 18. Jahrhunderts ist Ausdruck der „raschen Entwicklung und Entfaltung der deutschen Literatursprache in jener Zeit“ (Schabert 2009:828) und zugleich Grundlage für das poetisch brillante Werk von Herders Schüler August Wilhelm von Schlegel.

2.3 Die Erschaffung eines Klassikers: Schlegel und Tieck

Nicht nur Schlegels herausragendes Übersetztalent und das „durch Goethe und Schiller bereicherte dichterische Potential der deutschen Sprache“ (Schabert ibd.), sondern auch sein verändertes Textverständnis ermöglichten eine nächste Stufe der Aneignung. Schlegel fasste den Urtext als Gedicht auf, dessen Funktionsteile mit poetischen Kategorien entschlüsselt werden mussten; neben dem Inhalt mussten also auch Form und Stil so genau wie möglich nachgebildet werden (vgl. Suerbaum 2006:51). Zwischen 1797 und 1801 übersetzte er 16 Stücke im Blankvers, den er als den originalgetreuesten und geschmeidigsten empfand. Doch auch Schlegel griff in den Text ein, strich derbe Passagen und Wortspiele, harmonisierte und passte Figuren seinen romantischen Idealen an (vgl. Greiner 2010:23). Nach einem Zerwürfnis mit dem Verleger brach er die Arbeit ab; sein Dichterfreund Ludwig Tieck führte sie weiter und brachte sie mit beträchtlicher – wenn auch oft verschwiegener – Unterstützung seiner Tochter Dorothea und Wolf Graf von Baudissin erst 1833 zu Ende. Als „Schlegel-Tieck-Übersetzung“ wurde sie die „klassische“ deutsche Shakespeare-Übersetzung schlechthin und, viel mehr noch, sie wurde als eigenständiges literarisches Kunstwerk begriffen (vgl. Schabert 2009:830 u. Greiner ibd.).

2.4 Revision und Erneuerung: Postromantische Shakespeare-Übersetzer

Bis ins 20. Jahrhundert sollte es keiner Übersetzung gelingen, der Schlegel-Tieck'schen den Rang abzulaufen. Da diese rein als Lesetext konzipiert war, entstanden daneben eigene Bühnenversionen, etwa jene Franz von Dinglstädts, während Stefan George und Richard Flatter sich der Übertragung der Sonette annahmen. Friedrich Gundolf versuchte sich Anfang des 20. Jahrhunderts an einer Überarbeitung der Schlegel-Tieck-Übersetzung, doch erst Hans Rothes und Erich Frieds Neufassungen der 50er und 60er Jahren stellten – zumindest für das Theater – ernstzunehmende Alternativen zum romantischen Klassiker dar. Ebenso der Bühne verpflichtet ist Frank Günther, der seit 1976 an einer zweisprachigen Ausgabe des Gesamtwerkes arbeitet und dessen Text

heute nach Angabe seines Verlags sogar der am meisten an deutschsprachigen Theatern gespielte ist (vgl. Website ars vivendi Verlag). Dies verdankt er vor allem seiner stilistisch vielfältigen, von „Sprachlust“ geprägten, freien Interpretation Shakespeares (vgl. Schabert 2009:841f.). Bisher sind 30 der 39 Werke in dieser zweisprachigen Ausgabe erschienen. Die Veröffentlichung des 3. Teils *Heinrichs VI* steht laut ars vivendi übrigens unmittelbar bevor.

3 Die englisch-deutsche Studienausgabe als Sonderform der literarischen Übersetzung

Eine wesentliche Neuerung auf dem Gebiet der deutschen Shakespeare-Übersetzung stellt neben den erwähnten Versübersetzungen die Anfang der 70er Jahre in Angriff genommene englisch-deutsche Studienausgabe dar. Dieses „erste und einzige Projekt einer vollständigen wissenschaftlichen Ausgabe der Dramen Shakespeares“ (Website Stauffenberg-Verlag), die unter dem Patronat der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Rüdiger Ahrens, Andreas Fischer, Ulrich Suerbaum, Ernst Leisi und – seit dessen Ableben – Werner Brönnimann publiziert wird, hat sich zum Ziel gesetzt, das Werk des Dramatikers nach dem neuesten Stand wissenschaftlicher Erkenntnisse und unter Berücksichtigung der besonderen Informationsbedürfnisse der deutschsprachigen Leserschaft zu erschließen. Seit Balz Englers *Othello* (1977) sind 28 Werke bei Stauffenberg erschienen.

3.1 Zur Entstehung der englisch-deutschen Studienausgabe

Erst die in Kapitel 2 dargestellte herausragende Stellung Shakespeares im deutschsprachigen Raum und dessen Übersetzungsgeschichte machten die Entstehung einer englisch-deutschen Gesamtausgabe seiner Dramen nötig und möglich. Mitte des 20. Jahrhunderts machte sich auf den deutschsprachigen Bühnen tiefgreifende Unzufriedenheit mit den damals noch immer vorherrschenden Schlegel-Tieck-Übersetzungen breit, deren Sprache als antiquiert, romantisierend und theatralisch ineffektiv galt. Sie repräsentierten außerdem eine bürgerliche Bildungstradition, von der sich das Theater abzugrenzen versuchte (vgl. Engler 1974:15). Von den damals verfügbaren Alternativen hatten sich nur die äußerst freien Übertragungen Hans Rothes als bühnentauglich erwiesen, denen wiederum vonseiten der Anglisten vorgeworfen wurde, sie seien philologisch unverantwortlich (vgl. Bartenschlager 1986:325). Gleiches galt auch für Dramaturgen und Regisseure, die selbst Hand an die Übersetzungen legten, um sie für ihr Konzept passend zu machen. Dagegen konterten diese, dass die Philologen, statt sich zu beklagen, lieber eine bessere Grundlage schaffen und die interessierte Leserschaft, von Theatermachern bis hin zu Studenten, wieder näher an die authentischen Texte Shakespeares heranführen sollten (vgl. Leisi 1995:163). Hans Schalla, damaliger Direktor des Bochumer Schauspielhauses, wandte sich etwa mit der Forderung an die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, dass die Theater keine neue Versübersetzung benötigten, sondern vielmehr eine präzise Prosafassung mit einem ausführlichen Kommentar, der Regisseuren und Übersetzern als Verständnishilfe dienen sollte (vgl. Bartenschlager ibd.). Denn die einzigen zeitgenössischen wissenschaftlichen Ausgaben waren diverse englische einsprachige Editionen, zu deren gründlichem

Studium oft sowohl die nötigen Englischkenntnisse als auch die Zeit fehlten. Der zweite Grund für die Inangriffnahme der Studienausgabe war die wachsende Zahl von Studenten mit einem gewissen Grad an Englischkenntnissen, die für ein umfassendes Verständnis von Shakespeares Dramen jedoch unzureichend waren. Diesen Lesern der Originaltexte konnten die Übersetzungen nur sehr eingeschränkt Hilfestellung bieten. Sie benötigten vielmehr eine Ausgabe, die ihr Verständnis des Originals korrigierte und erweiterte (vgl. Engler 1974:16).

Die Shakespeare-Gesellschaft setzte sich mit diesen Anregungen der Theaterleute teils auch öffentlich – etwa in einer „Disputation“ im April 1971 – auseinander, wobei anfangs zwei grundsätzlich unterschiedliche Konzepte diskutiert wurden. Von einer Fraktion wurde „die anspruchsvolle Idee eines »neuen deutschen Shakespeare«, d.h. einer in sich autonomen, aufführbaren deutschen Wiedergabe, [...] die – durch die Hilfsmittel der modernen Sprach- und Literaturwissenschaft gestützt – eine auf längere Zeit vorbildliche Übersetzung werden sollte“ (Leisi ibd.) vertreten; die andere, die sich schließlich auch durchsetzen sollte, sprach sich für eine kommentierte Prosafassung mit einer mehr dienenden Funktion ohne Anspruch auf künstlerische Äquivalenz aus. Als Gründe dafür wurde ins Treffen geführt, dass es an poetischen deutschen Übersetzungen nicht mangle und solche auch schwer durch ein Komitee organisierbar wären. Weiters sah man semantische Präzision bei gleichzeitiger Formbewahrung bei der Übertragung von Shakespeares Texten als ein praktisch unmachbares Unterfangen an. Als wichtiger für das Zielpublikum sahen die Vertreter der zweiten Gruppe die Transparenz des Übersetzungsvorganges und die Problematisierung aller verfügbaren und oft stillschweigend übernommenen Interpretationen als Grundlage für ihre individuelle Deutung an.

Während die Shakespeare-Gesellschaft also ab 1971 ihre Arbeit aufnahm, starteten die Vertreter der ersten Position mit dem Reclam Verlag ein Konkurrenzprojekt ohne einheitliche Herausgeberschaft und erkennbares Konzept. Da sich der Reclam Shakespeare als preisgünstige, im wesentlichen unwissenschaftliche Ausgabe der wichtigsten Dramen etablierte, musste sich die Studienausgabe umso schärfer davon abgrenzen und das Projekt wurde in der Folge um ein Vielfaches ambitionierter, als dies ursprünglich abzusehen war (Bartenschlager ibd.). Doch wenngleich das Konzept seit der ersten Ausgabe immer wieder leicht adaptiert wurde, sind seine Grundcharakteristika seit Englers *Othello* gleichgeblieben.

3.2 Zielgruppe, Aufbau und Charakteristika der englisch-deutschen Studienausgabe

Der Aufbau und die Inhalte der Studienausgabe leiten sich direkt aus den Bedürfnissen des intendierten Zielpublikums ab. Zu diesem zählen die Herausgeber weniger professionelle Philologen als vielmehr Shakespeare-Interessierte mit ausreichenden Englischkenntnissen, die sich mit dem Werk des Dramatikers ernsthaft auseinandersetzen wollen. Darunter fallen neben Theatermachern (Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, etc.) auch Übersetzer, Studierende der Theaterwissenschaften und Anglistik, Lehrende an Gymnasien und Hochschulen sowie allgemein Shakespeare-Enthusiasten (vgl. Bartenschlager ibd.). Diese Leser werden dem Original so oft wie möglich folgen und die Prosaübersetzung nur bei Unklarheiten oder für weitergehende semantische Erläuterungen konsultieren. Falls die Übersetzung überraschend oder widersprüchlich erscheint, werden sie in den Anmerkungen darunter in der Regel eine Argumentation für den gewählten Ausdruck finden (vgl. Brönnimann 2004:186).

Jeder Band der Studienausgabe behandelt ein Drama und setzt sich aus vier Teilen zusammen:

Die **Einleitung** gibt eine Einführung in das Werk, seine Stellung im Shakespeare-Kanon sowie seine Quellen und deren Adaptierung durch den Dramatiker. Sie erläutert ferner die Textlage und unternimmt den Versuch einer zeitlichen Einordnung. Daneben geben vor allem die jüngeren Ausgaben verstärkt einen Überblick über die Rezeptions- und Bühnengeschichte des jeweiligen Stücks, ohne jedoch individuelle Interpretationen der Herausgeber hervorzuheben. Vielmehr sollen die wichtigsten Interpretationsströmungen zusammengefasst und strukturiert dargestellt werden.

Der zweisprachige Text bildet das Herzstück der zweisprachigen Studienausgabe. Er besteht aus dem englischen Originaltext auf der rechten Seite, der deutschen Prosafassung auf der linken und darunter die über beide Seiten laufenden Anmerkungen.

Der **englische Text** soll möglichst authentisch sein und basiert auf den ältesten Drucken der Werke, den Folio-, Octavo- bzw. Quartoausgaben. Spätere Hinzufügungen durch Herausgeber – wie etwa Bühnenanweisungen und Ortsangaben – werden prinzipiell vermieden, und wenn diese auftreten, werden sie immer in eckige Klammern gestellt, um sie deutlich als Zusätze zu kennzeichnen. Der zugrundeliegende Text der Ausgaben ist der von Alfred Harbage herausgegebene Complete Pelican Shakespeare (1969), für den zum damaligen Zeitpunkt die Nutzungsrechte erworben wurden. Auf dieser Edition

beruht auch die Zeilenzählung und Szeneneinteilung. Da seitdem die Textkritik in vielen Fällen zu neuen Erkenntnissen rund um die Wiederherstellung möglichst authentischer Texte gelangt ist, wird die Adäquatheit dieser Textbasis immer wieder in Frage gestellt. Jedoch können die Herausgeber in jedem Fall die generelle Textlage in der Einleitung und spezielle Varianten, Textverbesserungen und gegensätzliche Lehrmeinungen in den Textnoten unter dem Originaltext sowie im Kommentar darstellen, was für den Großteil der Leserschaft mehr als ausreichend sein wird (vgl. Vorwort der Studienausgabe und Bartenschlager 1986:331).

Die **deutsche Prosaübersetzung** unterscheidet sich wesentlich von literarischen Übersetzungen, die nach Autonomie und Äquivalenz streben. Die Prosafassung muss weder als Text alleine bestehen, noch die künstlerischen Aspekte des Originals, also die Beziehungen zwischen Bedeutung, Klang, Metrik und Stil, wiedergeben können. Sie soll „so wörtlich sein, wie es die Verschiedenheit der beiden Sprachstrukturen erlaubt; ihr Schwerpunkt liegt auf dem semantischen (Bedeutungs-)Gehalt.“ (Vorwort der Studienausgabe). Von Beginn an haben die Herausgeber eine Reihe von Kriterien festgelegt, an die sich die Übersetzer der Studienausgabe zu halten haben. Der sprachliche Stil soll klar und ungezwungen sein, die Syntax so weit wie möglich beibehalten werden. Metaphorische und poetische Ausdrücke müssen von Redewendungen unterschieden und dementsprechend übertragen werden: Othellos *a world of sighs* (Oth I.3.158) folglich nicht – wie bei Schlegel-Tieck und anderen – als „eine Welt von Seufzern“, sondern als ebenso geläufigen Quantifizierungsausdruck wie zu Shakespeares Zeiten, also etwa „eine Überfülle von Seufzern“ (vgl. Engler 1974:16). Ernst Leisi postulierte weiters das Verbot der „situativen Äquivalente“, d.h. der Verwendung von Paraphrasen oder äquivalenten Ausdrücken, die nur im jeweiligen Kontext passen (vgl. Brönnimann 2004:186). Außerdem forderte er eine unbefangene Neuuntersuchung der Shakespeare'schen Lexik, um die Übernahme eingefahrener Lehrmeinungen von einer Ausgabe in die nächste zu vermeiden. Insbesondere sollten semantische Fragen mehr in Bezug auf Shakespeares Werk als auf andere Zeitgenossen betrachtet werden, und daher auch mehr auf die Konkordanzen als auf das OED (Oxford English Dictionary, s. Kap. 5.2.4) zurückgegriffen werden. Denn Shakespeares Sprache ist in höchstem Maße idiolektisch. Durch dieses Prinzip hat die englisch-deutsche Studienausgabe schon so manche semantische Neuentdeckung erreicht, obwohl dies ursprünglich nicht ihre Intention war (siehe dazu z.B. Brönnimann 2004:188 ff. zu Othellos Attribut *great of heart*).

Vollständig ist die deutsche Prosafassung erst durch den Anmerkungsteil, mit dem sie eine feste Einheit bildet, weshalb die Fußnoten zwar im deutschen Text vermerkt sind, aber immer den englischen Ausdruck aufgreifen. Die Anmerkungen setzen dort an, wo

die Prosaübersetzung an ihre Grenzen stößt, etwa bei Wortspielen, Polysemien, unterschiedlichen Bedeutungsumfängen oder schlicht unübersetzbaren Stellen. Wenn es etwa bei 3H6 II.2.13–14 lautet „*Whose hand is that the forest bear doth lick? / Not his that spoils her young before her face*“, kann *spoil* entweder „rauben“ oder „versehren“ bedeuten. In der Übersetzung muss hier eine Entscheidung getroffen werden, doch alternative Bedeutungen sollten in den Anmerkungen angeführt und gegeneinander abgewogen werden. Dadurch wird ein hohes Maß an Transparenz angestrebt. Ebenso können bedeutungsreiche englische Wörter wie *fortune* (u.a. Schicksal, Glück, Geschick, Reichtum, etc.) kaum zufriedenstellend mit einem einzigen deutschen Ausdruck übertragen werden, ohne die anderen Bedeutungsnuancen zu erläutern. Da durch die Prosaübersetzung bereits ein Großteil der semantischen Fragen geklärt wird, bietet der Fußnotenkommentar mehr Raum für Anmerkungen anderer Art, etwa:

„[...] stilistisch-strukturell (bei bestimmten Klangwirkungen, rhetorischen Figuren, Wortspielen), theatralisch (Hinweise auf Probleme der szenischen und gestischen Verwirklichung der dramatischen ‚Partitur‘), historisch (Hinweise auf Vorbilder, auf zeitgenössische Zustände und Vorgänge, deren Kenntnis zum Verständnis notwendig ist).“

(Vorwort der englisch-deutschen Studienausgabe)

Falls Anmerkungen sich nicht nur auf eine konkrete Stelle beziehen, sondern auf die gesamte Szene, sollten sie im anschließenden **Szenenkommentar** Platz finden. Dieser ist die wohl wichtigste formale und methodologische Neuerung der Studienausgabe. Wenngleich er im Aufbau jenen Studiumshilfen gleicht, auf die vor allem gerne Studenten zurückgreifen, die es nicht geschafft haben, das jeweilige Werk zu lesen, gehen die gebotenen Inhalte jedoch weit darüber hinaus. Sein Konzept beruht auf Wolfgang Clemens' Kommentar zu *Richard III* und gibt einerseits der Leserschaft die Möglichkeit, gezielt Informationen zu einer bestimmten Szene zu finden, und andererseits den Herausgebern genügend Raum für all jene interpretatorischen Aspekte, die den Rahmen des Fußnotenkommentars sprengen würden. Während sich also die Anmerkungen mit der einzelnen Textstelle befassen, behandelt der Szenenkommentar allgemeine Fragen zur Inszenierung, Dramaturgie, Stilistik und Rezeption der jeweiligen Szene. Dabei sollen die Leser durch eine ausgewogene Darstellung und weiterführende Literatur zur eigenständigen Deutung ermuntert werden (vgl. Brönnimann 2004:195f.).

Der von den Herausgebern angepeilte Stil für Anmerkungen und Kommentar ist in Hinblick auf die „dienende Funktion“ der Studienausgabe jener der „diskreten Wissenschaftlichkeit“.

3.3 Unterschiede und Vorteile gegenüber literarischen Übersetzungen und englischen kommentierten Editionen

Da die zweisprachige Studienausgabe sich zum Ziel gesetzt hat, die Lücke zwischen den einschlägigen einsprachigen Editionen, unter denen die New Arden, Oxford und Cambridge Editionen als die vorbildlichsten und wissenschaftlich fundiertesten gelten, und den literarischen Übersetzungen von Wieland bis Günther zu schließen, sollen im Folgenden die wesentlichen Unterschiede und Vorteile zu diesen herausgearbeitet und anhand von Beispielen aus *3 Henry VI* und anderen Werken veranschaulicht werden.

3.3.1 Literarische Übersetzungen

Das intendierte Zielpublikum der Studienausgabe, also Studierende und Theaterleute des deutschsprachigen Raumes, wird zunächst mit Shakespeares Übersetzungen konfrontiert werden, wenn sie sich dem Werk des Dramatikers annähern wollen, und hier meist mit den eminenten Schlegel-Tieck-Übersetzungen. Doch ungeachtet deren poetischer Brillanz herrscht Konsens über die weitreichenden Unzulänglichkeiten der Übersetzungen (v.a. jener, die vorrangig von Dorothea Tieck und Graf Baudissin bearbeitet worden waren), sowohl in Hinblick auf die heute antiquiert anmutende Sprache, die philologischen Ungenauigkeiten als auch auf deren bewusste Manipulation und Zensur zugunsten der damals vorherrschenden romantischen Ideale (vgl. Bartenschlager 1986:324). Die Diskrepanz zwischen Original und Übersetzung entsteht also nicht nur durch die unüberbrückbaren Differenzen der Sprachsysteme, wie sie vor allem im Bereich des Wortspiels bestehen, sondern auch durch bewusste Eingriffe der Übersetzer im Sinne ihrer persönlichen Ideologie. Dessen sind sich jedoch die Rezipienten, die den direkten und erläuterten Vergleich zu Shakespeares Text nicht haben, nicht bewusst und so führen diese beizeiten zu einer verzerrten Wahrnehmung der Aussage. Die Manipulationen der Schlegel-Tieck-Übersetzungen gehen oft so weit, dass komplett andere Szenen mit unterschiedlicher Wirkung und Funktion entstehen, wie beispielsweise die Eröffnungsszene von *Romeo and Juliet*, in der aus 28 Zeilen voller anzüglicher Wortspiele bloße zehn werden, die von der Derbheit des Originals kaum noch etwas erahnen lassen. Die Schlegel-Tieck-Übersetzungen sind somit in vielen Fällen ein unzureichendes Mittel zum zeitgemäßen Textverständnis Shakespeares.

Doch auch die moderneren Übertragungen, die bis zu den radikalen Neufassungen Frank Günthers reichen, können trotz der aufgebrauchten Mühe und Kreativität die Bedeutung der Texte nicht vollends ins Deutsche übertragen und müssen aus verschiedensten Gründen eine Vielzahl der Wortspiele unübersetzt lassen (vgl. Bartenschlager 1975:93). Durch deren mangelhafte oder gar fehlende Übertragung

gehen in literarischen Übersetzungen nicht nur unterhaltsame und erhellende Momente an den Rezipienten vorüber, sondern auch deren inhärente strukturgebende Funktion (vgl. Bartenschlager 1975:94ff.).

Als Beispiel dafür soll ein Wortspiel aus dem 2. Akt 3 *Henry VI* herangezogen werden. In der folgenden Szene erscheinen Yorks Söhne Eduard und Richard drei Sonnen, die sich zu einer vereinigen, was Eduard als gutes Omen für ein treues Bündnis zwischen den drei Brüdern deutet und ihn dazu inspiriert, fortan drei Sonnen auf seinem Wappen zu tragen:

<p>EDWARD „Whate'er it bodes, henceforward will I bear Upon my target three fair-shining suns.</p> <p>RICHARD Nay, bear three daughters: by your leave, I speak it, You love the breeder better than the male.“ (3H6 II.1.42)</p>	<p>EDUARD „Was es auch deuten mag, ich will hierfüro Drei Sonnengötter auf der Tartsche tragen.</p> <p>RICHARD Nein, lasst sie weiblich bilden: denn, vergönnt, Ihr mögt das Weibchen lieber als das Männchen.“ (Schlegel-Tieck-Übersetzung)</p>
---	--

Richards Wortspiel, das auf der Homophonie von *sun* und *son* und der Polysemie von *bear* – „tragen“ und „hervorbringen“ – beruht, konnte von Schlegel/Tieck nur mäßig erfolgreich wiedergegeben werden. Es hat aber vor allem neben der Charakterisierung Eduards als Frauenheld, die sich noch aus der etwas unrunderen Übersetzung ableiten ließe, eine wichtige strukturelle Funktion für das Stück, die verloren geht; denn Richards Streben nach der Krone nimmt hier erstmals deutliche Formen an, und er spielt mit dem Gedanken, dass in der Thronfolge weibliche Nachkommen ein weniger großes Hindernis darstellen würden als männliche. Seine Bemerkung steht somit auch im krassen Widerspruch zu Eduards naiver Hoffnung, friedvoll die Macht ihres Vaters weiterzuführen, was den späteren Verlauf des Stücks (und insbesondere *Richard III*) prägen soll. Da in der Schlegel/Tieck-Übersetzung aber nicht von „Töchtern“ die Rede ist, geht diese politische Dimension des Wortspiels im Deutschen verloren.

Auch abseits der Wortspiele müssen poetische Übersetzer stets Entscheidungen treffen, die den gesamten Bedeutungsumfang des Originals beschneiden, und durch die Bewahrung der Form sogar in solchen Fällen, in denen sonst keine semantische Änderung eintreten würde. Diesen Einschränkungen unterliegen die Übersetzer der Studienausgabe nicht, da sie nicht dem Verszwang verpflichtet sind und durch die Anmerkungen alle anderen (semantischen) Unschärfen klären können.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass literarische Übersetzungen, insbesondere Günthers moderne Ausgabe, in der seine Übersetzung parallel zum englischen Original abgedruckt ist, zwar insofern erfolgreich sind, als sie versuchen, die szenische und poetische Wirkung des Shakespeare-Texts wiederzugeben, wissenschaftliche Antworten auf semantische Unklarheiten können sie jedoch im Allgemeinen nicht bieten.

3.3.2 Einsprachige kommentierte Ausgaben

Wer diese Antworten sucht und über ausreichende Englischkenntnisse verfügt, griff früher zu einer der einsprachigen kommentierten Editionen der Arden, Oxford oder Cambridge Verlage. Diese umfassen eine ausladende Einleitung, die auf historische Aspekte, Textkritik, Rezeptionsgeschichte und Inszenierungen eingeht, sowie einen nach Ansicht der Herausgeber möglichst authentischen Text mit Fußnotenkommentar. Die Probleme, die sich nach Ansicht der Initiatoren der Studienausgabe daraus für deutschsprachige Leser ergeben, sind vielfältig.

Zu allererst ist leider wahr, dass der erläuternde Kommentar für Rezipienten nicht-englischer Muttersprache oft fast so schwer zu verstehen ist wie Shakespeares Text selbst. Allzu oft werden archaische Ausdrücke einfach durch (für deutsche Leser) nicht minder undurchschaubare Glossen ersetzt, wie z.B. der getrocknete Stockfisch *poor-John* (RJ I.1.28) als „*salted hake; cheap lenten fare suggestive of sexual passivity*“ (Evans 2003:54). Wie Bartenschlager treffend bemerkt, werden Studierende, vor allem, wenn ihre Lektüre nicht auf Freiwilligkeit beruht, wohl öfter nicht zum Wörterbuch greifen, um die unverständlichen Ausdrücke nachzuschlagen (vgl. Bartenschlager 1986:326). Unglücklicherweise zeichnet sich bei den englischen Editionen zunehmend die Tendenz ab, immer mehr Erläuterungen in Form von knappen Paraphrasierungen und Glossen zu liefern, die der deutschen Leserschaft nur bedingt Hilfestellung bieten. Vor allem im Bereich der Wortspiele ist der Kommentar oft unzureichend: Wo den englischsprachigen Lesern meist schon eine Andeutung genügt, brauchen deutschsprachige eine genauere Erklärung der Homophone und ihrer Konnotationen. So kommentiert beispielsweise die New Arden Edition das schon in Kapitel 3.3.1 angeführte Wortspiel bei 3H6 II.1.41–42 mit „*Richard's mocking remark, simultaneously characterizing both himself and his brother, may be an aside. [...]*“ (Cox 2001:223), erwähnt aber gar nicht, dass es sich bei der spöttischen Bemerkung um ein Wortspiel handelt und worin dies besteht. Ein weiterer Nachteil der Tendenz zur Glossierung ist der, dass dadurch weniger die Sprache Shakespeares im Kontext der Renaissanceliteratur dargestellt wird als im Vergleich zum modernen Englisch. Es wird also meist nicht erläutert, welche Stellung ein gewisser Ausdruck zu Shakespeares Zeit

hatte, sondern nur, dass er heute „eigentlich“ dies oder jenes bedeutet. Dadurch fördern die englischen Ausgaben den Eindruck, dass Shakespeares Texte eine Ansammlung von heute unverständlichen Archaismen seien (vgl. Bartenschlager 1986:329f.).

Doch nicht nur in Bezug auf die vorausgesetzte Sprachkompetenz, sondern auch auf philologische, historische und kulturelle Vorkenntnisse sind englische Ausgaben für deutschsprachige Benutzer oft unzureichend. Gerade im Bereich der Historiendramen kommt dies zum Tragen, da zumindest britische Studenten über ein Grundwissen der relevanten geschichtlichen Zusammenhänge, etwa der Rosenkriege und des Aufstiegs des Hauses Tudor, verfügen. Verweise auf Christopher Marlowe und andere bekannte englische Dramatiker werden Lesern aus dem angloamerikanischen Kulturkreis ebenfalls mehr sagen als deutschsprachigen. Und auch Textstellen, die sich auf englisches Allgemeinwissen beziehen, werden deshalb von den Herausgebern gar nicht als mögliche Verständnishürden aufgefasst. Wenn beispielsweise Prinz Eduard mit „*Unsheathe your sword, good father, cry 'Saint George'!*“ (3H6 II.2.80) zum Kampf aufruft, ist dieser Verweis auf den in England selbstverständlich bekannten Nationalheiligen der New Arden Edition keinen Kommentar wert. Die aktuellere Oxford Edition von 2008 hingegen erklärt den Verweis.

Dieses Beispiel illustriert gleichzeitig, dass die Auswahl der Stellen, die im Kommentar erläutert werden, in erster Linie von der persönlichen Einschätzung der Herausgeber abhängt und somit von Edition zu Edition sehr unterschiedlich ausfallen kann (vgl. Bartenschlager 1986:330), was wiederum für die deutschsprachigen Leser bedeutet, dass die Wahl der Ausgabe darüber entscheidet, ob sie Erläuterungen zu einer konkreten Stelle finden.

Die zweisprachige Studienausgabe ist in dieser Hinsicht um vieles vollständiger und konsistenter, da sie durch die Kombination von Prosaübersetzung und Kommentar keine solche Auswahl treffen muss. Die Übersetzung ersetzt dabei die Paraphrasierung oder Glossierung der englischen Edition und tut dies genauer, da sie sich nicht über problematische Stellen hinwegschummeln kann. Durch die möglichst wörtliche, in jedem Fall aber semantisch präzise Übersetzung muss bei jedem Wort eine translatorische Entscheidung getroffen werden, wodurch neue Lesarten eröffnet werden können, die von der englischsprachigen Rezeption nicht als solche erkannt (oder ignoriert) wurden. Aus diesem Entscheidungszwang ergibt sich nicht selten ein gewisser „semantic discomfort“, der ein Indiz für unzureichendes Verständnis einer Textstelle ist. Eine Umgehung von Verständnisschwierigkeiten ist in der Prosaübersetzung nicht möglich und muss daher von den Herausgebern gegebenenfalls in den Anmerkungen problematisiert werden. Im Gegensatz dazu fördert die Tendenz zur Glosse in den

einsprachigen Editionen nur den Trugschluss, dass die Bedeutung der Shakespeare-Texte schon größtenteils erschlossen ist und gewisse Stellen nur diese oder jene Lesart erlauben. In Wirklichkeit besteht jedoch in vielen Fällen absolut keine semantische Sicherheit oder einhellige Meinung und viele Auslegungen sind äußerst spekulativ. Diese „trügerische Sicherheit“ will die Studienausgabe bewusst vermeiden. Durch Anführung der vorherrschenden Lehrmeinungen zu semantischen Problemen und eine Abwägung der Argumente soll die Leserschaft vielmehr zur eigenständigen Auseinandersetzung mit dem Text angeregt werden (vgl. Bartenschlager 1986:330).

Daneben erweckt die Studienausgabe durch die durchgängige Prosaübersetzung nicht den schon erwähnten Anschein, Shakespeares Sprache sei ein mit Archaismen gespicktes Mysterium. Elisabethanisches Englisch wird durch modernes Deutsch ersetzt, wodurch Leser das Original eher als einen in sich geschlossenen Text wahrnehmen. Bei den Erläuterungen zu Archaismen wird auf eine möglichst synchrone Herangehensweise Wert gelegt, die wie erwähnt vor allem den Bezug zum Shakespeare-Englisch selbst sucht (vgl. Bartenschlager 1986:331).

Wann immer durch die Prosaübersetzung eine semantische Entsprechung gefunden werden kann, muss diese im Fußnotenkommentar nicht mehr erläutert werden, wodurch der Anteil an semantischen Erläuterungen (der nach Spevack 65–80 % der Anmerkungen in englischen Ausgaben ausmacht, vgl. Bartenschlager 1986:327) reduziert wird. Eine Ausnahme sollte in solchen Fällen gemacht werden, in denen sich die Leser aufgrund einer starken Bedeutungsänderung gegen die gewählte Übersetzung sträuben mögen (etwa bei „Ehrfurcht gebietend“ für *awful*), oder, wenn die Übersetzung nur teilweise die Bedeutung des Originals abdeckt. Im Bereich der Wortspiele und Sprichwörter stehen die Herausgeber jedoch vor dem Problem, ob diese konsequent wörtlich übersetzt werden sollen (und dadurch meist unsinnige Phrasen ergeben), oder sie nach Möglichkeit durch Äquivalente ersetzt und durch eine Fußnote erläutert werden sollen. Soll also beispielsweise *feather* in „[...] *And of their feather many moe proud birds*“ (3H6 II.1.169), das auf das bekannte Sprichwort „*birds of a feather flock together*“ (dt. etwa „Gleich und Gleich gesellt sich gern“) zurückgeht, mit *Feder* übersetzt werden, oder vielleicht mit der Kompromisslösung *Schlag* (im Sinne von „vom selben Schlag“, was im Zusammenhang mit *birds* Sinne ergäbe)? Bis dato hat sich noch keine einheitliche zufriedenstellende Lösung dafür gefunden, doch im Allgemeinen wird die Erklärung von Wortspielen immer größtenteils Aufgabe des Kommentars sein, gleich, für welche Strategie sich die Herausgeber in der Prosaübersetzung entschieden haben (vgl. Brönnimann 1975:94).

Durch die Reduzierung der semantischen Erläuterungen wird mehr Platz für Anmerkungen zum historischen Kontext, zu literarischen Vorbildern und inszenierungstechnischen Fragen geschaffen. Weiters kann verstärkt auf Idiosynkrasien der elisabethanischen Grammatik sowie rhetorische Figuren und deren Funktion eingegangen werden – Aspekte, die in englischen Editionen immer mehr vernachlässigt werden.

Schließlich bietet die englisch-deutsche Studienausgabe auch den entscheidenden Vorteil, dass sie auf die Shakespeare-Rezeption im deutschsprachigen Raum, sowohl als Text als auch im Theater, den Stellenwert der einzelnen Stücke sowie Adaptionen und ihren Einfluss auf Film, Fernsehen und die Musik eingehen kann. Die New Arden Edition von *Richard III* etwa erwähnt W. Clemens wegweisende Arbeit, die auch in englischer Übersetzung vorliegt, nicht mit einem Wort. Gleiches gilt für die deutschsprachige Bühnengeschichte, die weltweit zu den innovativsten und aktivsten zählt: fast jedes Stück hat seine eigene, „nationale“ Karriere und Rezeption (vgl. Bartenschlager 1986:333). Weiters können Herausgeber, wie etwa Kurt Tetzeli von Rosador in seiner Ausgabe von *The Comedy of Errors – Die Komödie der Irrungen*, die vorhandenen deutschen Übersetzungen auf kreative Lösungen und Fehler untersuchen. Nicht zuletzt wird auch eine maßgeschneiderte Bibliographie für die deutsche Leserschaft zweckdienlicher sein, da ein beträchtlicher Teil der englischsprachigen Sekundärliteratur im deutschsprachigen Raum nur schwer zugänglich ist.

3.4 Die englisch-deutsche Studienausgabe aus translationswissenschaftlicher Sicht

Obwohl nun schon seit vier Jahrzehnten an der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares gearbeitet wird, wurde diese Sonderform der literarischen Übersetzung bis jetzt noch nicht aus dem Blickwinkel der Translationswissenschaft erforscht. Die einzigen veröffentlichten Artikel, die auch in der vorliegenden Arbeit zitiert werden, sind im Grunde Erläuterungen der Herausgeber zur Entstehungsgeschichte der Studienausgabe sowie ihrer Ziele und Vorteile. Auch allgemein kann festgestellt werden, dass die Behandlung von Shakespeare-Übersetzungen eher der Philologie (bzw. Übersetzungsforschern, die aus der Philologie kommen) überlassen wird, was deshalb erstaunt, weil solche Berührungspunkte etwa bei der Bibelübersetzung nicht bestehen. Da die englisch-deutsche Studienausgabe aber in Hinblick auf ihren Skopos, ihre Form und textliche Beschaffenheit äußerst ungewöhnlich ist, soll sie im Folgenden kurz aus translationswissenschaftlicher Sicht beleuchtet werden und vor allem der im Vorwort der Herausgeber etwas vage benutzte Begriff der „Wörtlichkeit“ hinterfragt werden.

3.4.1 Funktionale Aspekte der englisch-deutschen Studienausgabe

Ein interessanter Aspekt der Studienausgabe ist, dass sie einerseits eine stark an den Ausgangstext gebundene Übersetzung ist, andererseits jedoch auch sehr adressatenorientiert ist, was speziell für literarische Übersetzungen ungewöhnlich ist. Der Grund darin liegt in ihrem besonderen Skopos, nämlich, einem ganz klar definierten „model reader“ den durch Lexik, Syntax und Form gegebenen semantischen Gehalt des Ausgangstextes so verständlich wie möglich zu machen. Die Übersetzung kann dabei nur deshalb so sehr am Original orientiert sein, da sie die Form (Metrik, Stil) nicht bewahren muss und sich diverser „Hilfsverfahren“ (vgl. Schreiber 2006:152) bedient (Ergänzungen in eckigen Klammern, Anmerkungen, Einleitungen, Kommentar). Insofern ist die Form der Studienausgabe ein „Idealmedium“ für Übersetzer, deren innerster Wunsch es ja meist ist, den Adressaten das „Gemeinte“ in all seinen Facetten verständlich zu machen. Durch die erwähnten Hilfsverfahren, die sonst die Ausnahme darstellen und (selbst in kleinerem Umfang) kaum akzeptiert werden, kann die Verständnislücke geschlossen werden, wenn auch auf Kosten der (poetischen, dramatischen) Wirkung.

Soll eine Einordnung in die Übersetzungstypenkategorisierung nach Katharina Reiß getroffen werden, dann fällt die Studienausgabe in jene der „philologischen Übersetzung“. Sie beruht auf dem Postulat Friedrich Schleiermachers, den „Leser zum Autor zu bewegen“; für ihn ist diese Art der Übersetzung vor allem für „Erzeugnisse der Kunst und der Wissenschaft“ die geeignetste (vgl. Schleiermacher 1813:38–70). Die philologische Übersetzung „sieht den Text als Ganzes, hat aber den alleinigen Zweck – und kann auch nicht mehr leisten als – den zielsprachigen Leser darüber zu informieren, wie der ausgangssprachliche Autor mit seinen Originallesern kommuniziert hat“ (Reiß 1984:35). Syntaktisch, semantisch und pragmatisch orientiert sich die Übersetzung an den ausgangssprachlichen Zeichen, wodurch das Original stets „durchscheint“, manchmal jedoch zur völligen Verfremdung der Zielsprache führt (z.B. bei Wortspielen).

3.4.2 Was bedeutet „wörtlich übersetzen“?

Wie schon erwähnt postulieren die Herausgeber der Studienausgabe, die Prosaübersetzung solle „so wörtlich, wie es die Verschiedenheit der beiden Sprachstrukturen erlaubt“ sein; ihr Schwerpunkt liege auf dem „semantischen (Bedeutungs-) Gehalt“ (Vorwort der Studienausgabe). Worin die „Wörtlichkeit“ bestehen soll, wird nicht weiter erläutert. In der Translationswissenschaft hat der Begriff der „wörtlichen Übersetzung“ immer wieder eine tragende Rolle gespielt, allerdings verbanden die jeweiligen Forscher äußerst unterschiedliche Vorstellungen damit, wodurch die Bedeutung immer unschärfer wurde.

Einerseits wird er synonym für die „treue“ Übersetzung, also als Gegensatz zur „freien“ Übersetzung verwendet, etwa in der berühmt gewordenen Diskussion um das rechte Übersetzen (vgl. Kloepfer 1967), und bezieht sich somit auf die enge Orientierung des Gesamttextes am Original (vgl. Thome 1981:302). Nach Koller ist die wörtliche Übersetzung „das Bemühen des Übersetzers um Treue gegenüber den Inhalts- und Formkomponenten der Vorlage auf Satz-, Satzelement- und Wortebene“ (Koller 1972:114).

Die moderne Translationswissenschaft hingegen verwendet den Begriff für konkrete linguistische Transferprozesse auf der Wort- bzw. Satzebene, bei denen der Ausgangstext bzw. das Ausgangstextsegment direkt zielsprachlich rekonstruiert wird. Im Gegensatz dazu versteht sie unter nichtwörtlicher Übersetzung alle Prozesse, bei denen syntaktische und/oder semantische Veränderungen gegenüber dem Original vorgenommen werden (vgl. Thome 1981:303). Die Vertreter der „*Stylistique comparée*“ z.B. unterscheiden zwischen „*traduction directe*“ und „*traduction oblique*“, sind sich jedoch hinsichtlich der Größenordnung der jeweiligen Übersetzungseinheiten uneins. Auf der Wortebene umfasst die „Direktübersetzung“ für sie die *Entlehnung* (engl. *clever* > dt. clever), die *Lehnübersetzung* (engl. *flood light* > dt. Flutlicht) und die *wörtliche Übersetzung im engeren Sinne* (engl. *sky* > dt. Himmel). Auf syntaktischer Ebene grenzen sie die wörtliche Übersetzung auf den seltenen Sonderfall der absoluten Parallelität von Ausgangs- und Zieltextsegment ein (vgl. Thome 1981:304).

Thome entwirft hingegen einen dynamischeren Wörtlichkeitsbegriff, der Abstand von der engen Sichtweise der „*Stylistique comparée*“ nimmt, da für sie „zwischen den beiden Extremen Wort-für-Wort-Übersetzung und nichtwörtliche Übersetzung ein Bereich anzusetzen ist, in dem sich Prozeduren vollziehen, die, da in jedem Fall noch nicht als nichtwörtlich, zunächst einmal global als wörtlich bezeichnet werden können“ (Thome 1981:306). Sie zitiert auch Catford, der feststellt: „*A free translation is always unbounded [...]. Word-for-word translation is essentially rank-bound at word rank [...]. Literal translation lies between these extremes.*“ (Catford 1965:18f., zit. nach Thome ibd.). Genau in diesem Zwischenbereich ist auch die Prosaübersetzung der Studienausgabe angesiedelt.

Anhand mehrerer Textkorpora arbeitet Thome eine Reihe von obligatorischen und fakultativen Abweichungen („Divergenzen“) heraus, die sich aus den unterschiedlichen Sprachsystemen ergeben. Im Folgenden soll ihre Einteilung angeführt und anhand von Beispielen aus Norbert Greiners Studienausgabe von *Hamlet* veranschaulicht werden:

a) obligatorische positionelle Divergenz: Eine durch die zielsprachliche Syntax bestimmte Abweichung:

Is *not* parchment *made* of sheepskins? > Wird Pergament *nicht* aus Schafshäuten *gemacht*? (V.1.106)

b) obligatorische quantitative Divergenz: Eine durch die Verschiedengliedrigkeit eines Satzelementes bestimmte Abweichung, die jedoch nicht die Wortklasse betrifft:

It *falls* right. > Es *trifft sich* gut. (IV.7.68)

c) obligatorische materielle Divergenz: Eine durch die unterschiedliche grammatische Struktur eines Satzelementes bestimmte Abweichung, die jedoch nicht die Wortklasse betrifft:

You *should not* have *believed* me. > Ihr *hättet* mir *nicht glauben sollen*. (III.1.117)

d) fakultative positionelle Divergenz: Umstellung der Syntax aus Gründen der Betonung oder Textkohärenz:

Mad let us grant him then [...] > Setzen wir also voraus, daß er *wahnsinnig* ist [...] (II.2.100)

e) fakultative quantitative Divergenz: Änderung der Anzahl der Satzglieder als subjektive Entscheidung des Übersetzers bei semantischer Äquivalenz:

The *humorous man* shall end his part in piece. > Der *Launenhafte* soll seine Rolle ungestört beenden. (II.2.317)

f) fakultative materielle Divergenz: Änderung der grammatischen Struktur, z.B. Kasus, Plural/Singular, etc., als subjektive Entscheidung des Übersetzers:

O, help him, *sweet heavens!* > Oh, hilf ihm, *gütiger Himmel!* (III.1.134)

(nach Thome 1981:309ff.)

Übersetzungen, die nur diese nach Ansicht Thomes typischen Divergenzen aufweisen, schreibt sie einen hohen Grad an Wörtlichkeit zu. Für alle weiteren Abweichungen führt sie eine Art Rangordnung ein, bei der immer mehr formale und semantische Korrespondenzen auf Wort-, Satz- und Textebene nur mehr eingeschränkt vorhanden sind (vgl. Thome 1981: 320). Auch wenn Thomes Systematisierung des

Wörtlichkeitsbegriffes durchaus einen Fortschritt darstellt, ist sie jedoch eher auf dominant informative Texte anwendbar, die nicht idiomatisch durchsetzt sind. Daher soll ihre Einteilung an dieser Stelle noch um zumindest zwei Divergenzen erweitert werden, die bei expressiven Texten im Allgemeinen und bei der Studienausgabe im Besonderen verstärkt auftreten können und dennoch als wörtliche Übersetzungen in Thomes weiter gefassten Sinne verstanden werden können.

- g) grammatisch-positionelle Divergenz:** Diese ist eine erweiterte Form von a) bzw. d), bei der nicht nur eine Abweichung der Syntax, sondern auch der Wortklasse vonnöten ist.

Why, what should be *the fear*? > Ach, was sollte denn *zu fürchten* sein? (I.4.64)
Leave wringing of your hands. > *Hört auf*, Eure Hände *zu ringen*. (III.4.34)

- h) idiomatische Divergenz:** Diese tritt auf, wenn es für einen ausgangssprachlichen idiomatischen Ausdruck eine zielsprachliche Entsprechung gibt, die davon lexikalisch, grammatisch bzw. syntaktisch abweicht. Es kommt also nicht nur zur Änderung von Wortklassen, sondern der Lexeme selbst.

Well be with you, gentlemen. > *Möge es Euch gut gehen*, Ihr Herren. (II.2.371)
From *top to toe*? > Vom *Scheitel bis zur Sohle*? (I.2.227)

Eine Durchsicht von Greiners *Hamlet* hat ergeben, dass sich fast alle Abweichungen vom Original auf diese acht Kategorien beschränken. Als zusätzliches Regelwerk dienen die von den Herausgebern postulierten Anforderungen, dass die folgenden semantischen Bestandteile der englischen Wörter soweit wie möglich beibehalten werden müssen: Nomina actionis (Verbalsubstantive), Partes pro toto, Metaphern, Personifizierungen sowie abstrakte und konkrete Begriffe (vgl. Engler 1974:17).

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass die im Vorwort der Studienausgabe geforderte „Wörtlichkeit“ weitgehend Thomes Begriff entspricht; der geringe Grad erklärt sich vor allem durch die idiomatikreiche Sprache Shakespeares, die diese größeren Abweichung nötig macht.

4 Einführung in Shakespeares „The Third Part of Henry VI“

Da der literaturhistorische, thematische und theatralische Kontext, der in der Einleitung und dem Szenenkommentar erläutert wird, ein wichtiges Element der Studienausgabe darstellt, soll im Folgenden, wenn auch in abgewandelter Form, ein kurzer Überblick über *The Third Part of Henry VI* gegeben werden.

4.1 Das Frühwerk einer literarischen Legende

Shakespeares erste Erwähnung als erfolgreicher Stückeschreiber und Theatermensch findet sich in einer neiderfüllten Attacke des Dichters und Dramatikers Robert Greene in dessen Pamphlet *A Groatsworth of Wit* von 1592. In ihm brüskiert sich der Poet aus dem Kreise der *university wits* über jene ungebildeten Schauspieler, die dachten, selbst Stücke schreiben zu können, die sich mit jenen der Intellektuellen messen könnten, mit folgenden Worten: „*Yes, trust them not, for there is an upstart crow, beautified with our feathers, that with his ‚Tiger’s heart wrapped in a player’s hide‘ supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you, and being an absolute Iohannes fac totum, is in his own conceit the only Shake-scene in a country.*“ (zit. nach Jermann 2003:26) Obwohl Shakespeare nicht explizit genannt wird, erschließt sich die Attacke Eingeweihten sowohl aus dem Wortspiel „*Shake-scene*“, also in etwa „*Bühnenerschütterer*“ (Shakespeares Name wurde oft mit Bindestrich, also „*Shakespeare*“ geschrieben) als auch aus der Anspielung auf einen berühmten Vers jenes Stücks, das Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist: Mit „*O tiger’s heart, wrapped in a woman’s hide!*“ beleidigt der Herzog von York Königin Margarete kurz vor seiner Lynchung im ersten Akt von *The Third Part of Henry VI* (vgl. Cox 2001:6f.).

Aus den Anspielungen lässt sich nicht nur schließen, dass Shakespeare 1592 bereits ein gefeierter Schauspieler und Dramatiker war, sondern auch, dass *3 Henry VI* schon seit einiger Zeit aufgeführt wurde und so bekannt war, dass andere Stückeschreiber das parodierte Zitat verstanden. Daher geht die Shakespeareforschung im Allgemeinen davon aus, dass die *Henry VI*-Trilogie zu den ersten Werken des Dramatikers zählt. Über die genaue Datierung und auch die Reihenfolge, in der die drei Teile verfasst wurden, können nur Mutmaßungen angestellt werden; üblicherweise nimmt man an, dass der erste Teil zwischen 1589 und 1590 und der zweite und dritte Teil um 1590/91 entstanden (vgl. Suerbaum 2006:240).

Dass *Henry VI* dem Frühwerk Shakespeares zugeordnet wird, liegt jedoch nicht nur an den externen Zeugnissen wie Greenes spöttischem Pamphlet, sondern auch an der Machart der Stücke selbst. Im Gegensatz zu seinen großen Dramen sind die drei Teile von *Henry VI* noch typisch elisabethanische Stücke variierender Qualität, die nur

stellenweise die spätere Genialität und Einzigartigkeit Shakespeares erkennen lassen. Noch hatte es der Dramatiker nicht vermocht, sich von den damals herrschenden Vorbildern wie Seneca und den *morality plays* zu lösen, die Vielschichtigkeit der Aussage und Tiefe der Charakterzeichnung sind erst in Ansätzen (und hier vor allem im dritten Teil) erkennbar (vgl. Suerbaum 2006:241). Shakespeare ist noch ganz der strengen Metrik des Blankverses verpflichtet, was im Unterschied zu seinen späteren Werken, die durch eine einzigartige sprachliche Vielfalt gekennzeichnet sind, zu einer gewissen Gleichförmigkeit und Pathetik führt. Die von der Kritik bemängelte Qualität der Texte, vor allem des ersten Teils, führte dazu, dass über die Jahrhunderte hinweg sogar die alleinige Autorschaft Shakespeares der *Henry VI*-Trilogie (und auch einiger anderer Werke) bestritten wurde. Heute geht man jedoch im Allgemeinen davon aus, dass alle drei Teile aus Shakespeares Feder stammen und sieht die drei Stücke als das an, was sie wohl sind: Frühwerke eines aufstrebenden Dramatikers, der gerade zu seiner ihm eigenen, unverwechselbaren Sprache fand.

4.2 Shakespeares Historien

Als das Gesamtwerk des Dramatikers in der sogenannten ersten Folio-Ausgabe von 1623 (mehr dazu in Kapitel 4.5) erstmals erschien, wurden seine Dramen in drei Kategorien eingeteilt: *Comedies*, *histories* und *tragedies*.

Die Gattung der *histories*, auch *history plays* oder *chronicle plays* (deutsch „Historien“ oder „Königsdramen“), zu der die *Henry VI*-Trilogie zählt, ist klar definiert: Sie handeln von Begebenheiten der nationalen englischen Geschichte (*Macbeth* ist daher keine Historie sondern Tragödie, da die Titelfigur in Schottland regiert). Als Gattung ist die Historie im Gegensatz zur Komödie und Tragödie, deren Geschichte bis in die griechische Antike zurück reicht, relativ jung und ihr Erfolg zeitlich sehr beschränkt – ihre Blütezeit liegt zwischen 1580 und 1605. Shakespeare kann als ihr Hauptbegründer bezeichnet werden; als Vorläufer der Gattung seien ferner John Bales *Kynge Johan* (ca. 1534) und Norton und Sackvilles *Gorboduc* (uraufgeführt 1561) erwähnt.

Das plötzliche Interesse der Engländer an der eigenen Geschichte wurzelte in einem gesteigerten Nationalbewusstsein, das sich zunächst aus dem Kräftigen mit der großen Kontinentalmacht Frankreich im Hundertjährigen Krieg und später speziell durch die Auseinandersetzungen mit der katholischen Kirche unter Heinrich VIII. einstellte. Die Bedrohung von außen, die erst durch den schmachvollen Sieg über die spanische Armada 1607 abgewendet war, führte zu einer extrem antikatholischen und fremdenfeindlichen Stimmung und einer Zuwendung zur eigenen Geschichte. Neuverfasste Chroniken, Fürstenspiegel und eben auch Historiendramen erfreuten sich größter Beliebtheit. Ihre oft anekdotenhafte Erzählweise hob die allgemeingültigen

Gesetze der Weltordnung, die Grundnormen guten Herrschens und die Bedrohung des Friedens durch zivile Unruhen und Usurpationen hervor und diene so der Bevölkerung als Mahnung in der politisch instabilen Regierungszeit der kinderlosen Elisabeth I.

Die Hauptthemen in Shakespeares *histories* sind fast immer der Kampf um die Thronfolge sowie diverse Machtrochaden und Bündniswechsel innerhalb des Hochadels, die vom König als oberstem Lehnsherrn abhängig waren und sich entweder mit ihm arrangieren oder sich mit anderen *peers* gegen ihn verbünden mussten. Die Herrscher werden jedoch (mit Ausnahme von *Henry V*) nicht als unfehlbar, sondern als unfähig, schuldbeladen oder moralisch verwerflich dargestellt. Die kritische Grundhaltung gegenüber den vergangenen Regenten begründet sich unter anderem auch in dem damals vorherrschenden und vom Königshaus geförderten *Tudor Myth*, der die chaotischen Verhältnisse des englischen Mittelalters als Gottes Strafe für den unrechtmäßigen Thronraub Heinrichs IV. auffasste, der erst durch die Zusammenführung der rivalisierenden Dynastien von York und Lancaster durch Elisabeths Großvater Heinrich VII. ausgemerzt werden konnte (vgl. Tillyard 1948:29). Inwieweit Shakespeare den *Tudor Myth* verinnerlicht hatte, ist jedoch noch immer Gegenstand hitziger Debatten in der Forschung (vgl. etwa Cox 2001:53).

Die zehn Historien des Dramatikers werden innerhalb des Kanons oft in zwei Tetralogien, die von zwei Einzelstücken unterschiedlicher Machart umrahmt werden, eingeteilt. Auf *King John*, das im 13. Jahrhundert angesiedelt ist, folgen die Lancaster-Tetralogie (*Richard II*, *Henry IV*, Teil 1 und 2 sowie *Henry V*) und die York-Tetralogie (die drei Teile *Henry VI* und *Richard III*). Den Abschluss bildet *Henry VIII*, das über 60 Jahre später spielt und somit am nächsten an die damalige Gegenwart heranreicht. Wie bereits erwähnt, entstand die York-Tetralogie zuerst und wurde erst später durch die restlichen Dramen ergänzt.

Die zweite Tetralogie umfasst ohne größere Lücken die lange Regentschaft Heinrichs VI., die währenddessen einsetzende Zeit der Rosenkriege zwischen den namengebenden Häusern Lancaster und York und die anschließende Herrschaft Richards III., des letzten Königs aus dem Hause Plantagenet. Wie bereits ausgeführt, konnte der Zwist, der das Land über Jahrzehnte hinweg in den Bürgerkrieg stürzte, erst durch den Tod Richards und dem daraus resultierenden Aufstieg des Hauses Tudor beigelegt werden. Daher wurde dem Stoff in der elisabethanischen Gesellschaft auch besonderes Interesse zuteil (zu den Historiendramen vgl. etwa Suerbaum 2006:73f. u. 229ff., Schabert 2000:69ff. u. 328ff. sowie Jermann 2003:13ff.).

4.3 Quellen und Einflüsse

Die geschichtlichen Hintergründe für seine Historien entnahm Shakespeare vor allem zwei Werken, Edward Halls *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke* (1548) und Raphael Holinsheads *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1587). Halls *Union*, die die englische Geschichte von Richard II. bis zum Ende der Rosenkriege abdeckt, ist ein Werk von origineller Machart, während Holinsheads *Chronicles* eine eher uninspierte Kompilation geschichtlicher Ereignisse von der grauen Vorzeit bis in die nahe Vergangenheit darstellt. Beizeiten übernimmt Shakespeare sogar ganze Sätze aus den genannten Chroniken, doch noch viel öfter entfernt er sich von ihnen, rafft Handlungsstränge, stellt Begebenheiten um und erfindet neue Ereignisse hinzu (vgl. etwa Suerbaum 2006:230).

Daneben schöpfte Shakespeare Inspiration aus zeitgenössischen Werken wie William Baldwin's *Mirror for Magistrates* (1559), einer Sammlung von moralisierenden Gedichten über den Niedergang von Fürsten und Adeligen, die auch auf den Fall des Herzogs von York eingeht (vgl. Martin 2008:11), und den ersten großen elisabethanischen Dramen, Christopher Marlowes humanistisch geprägtem *Tamburlaine* (1587) und Thomas Kyds Rachedrama *The Spanish Tragedy* (ca. 1582) (vgl. Martin 2008:52ff.). Daneben hatte auch das schon erwähnte Drama *Gorboduc*, das die verheerenden Konsequenzen unkluger Politik für den zivilen Frieden aufzeigt, einen wahrnehmbaren Einfluss auf Shakespeares Historiendramen, insbesondere *3 Henry VI* (vgl. z.B. Martin 2008:21ff.). Besonders in dieser Trilogie tritt zudem auch der geisteswissenschaftliche Umbruch vom christlichen Spätmittelalter in die humanistisch geprägte Neuzeit, der sich unter den Tudors vollzog, zutage (vgl. Riehle 1997:210ff.). Während einige Bilder, wie Yorks Verhöhnung mit der Papierkrone, die an die Kreuzigung Christi erinnert, noch in der Tradition der Mysterienspiele stehen, macht sich doch vor allem eine Tendenz hin zur humanistischen Ideologie breit, die sich beispielsweise an den zahlreichen Anspielungen an die antike Mythologie und der zunehmend selbstbestimmten, machiavellistischen Handlungsweise der Herrschenden erkennen lässt. Oft werden die ausschweifenden, grausamen Tötungsszenen, das Rachemotiv und die pathetischen Monologe der Trilogie auf den Einfluss der damals beliebten Dramen Senecas zurückgeführt (vgl. Cox 2001:95f.), wobei Riehle den Vergleich für beschränkt legitimiert hält (vgl. Riehle 1997:106ff.).

4.4 Handlung

Heinrich VI. von Lancaster, schon als Kind nach dem Tode seines zum Nationalhelden hochstilisierten Vaters Heinrich V. zum König von England gekrönt, kann an dessen politische Erfolge nicht anknüpfen und verliert den Kampf gegen Frankreich. Gutmütig

und fromm, aber ohne Durchsetzungsvermögen und Regierungswillen wird seine Fähigkeit, das Land zu führen, von vielen *peers* in Frage gestellt. Richard von York, ein Nachfahre des entthronten Richard II., beansprucht die Krone für sich, da Heinrichs Großvater die Königswürde unrechtmäßig erworben hatte. In zwei Lager gespalten versinkt England mehr und mehr im Chaos der Rosenkriege, die das Ende des zweiten Teils der Trilogie dominieren.

Zu Beginn von Teil drei treffen der König und sein Widersacher im Londoner Parlament aufeinander, wo York den Thron besetzt. Unter Gewaltandrohung geht Heinrich auf einen Pakt mit ihm ein, wonach er bis zu seinem Tode König bleiben dürfe, dann aber die Krone an York gehe. Dadurch kommt es zum Zerwürfnis mit Königin Margarete, de facto Regentin Englands, da so ihr Sohn um die Thronfolge gebracht würde. Das Gesetz wird von einigen der Lords nicht angenommen und der Bürgerkrieg geht weiter. In der Schlacht von Wakefield kommt es zum blutigen Aufeinandertreffen der verfeindeten Häuser. Lord Clifford, Anhänger der Lancastrians, dessen Vater durch Yorks Hand im zweiten Teil starb, tötet aus Rache dessen jüngsten Sohn, den kleinen Grafen von Rutland. Auch York selbst wird gefasst und gemeinsam von Clifford und Margarete verhöhnt, psychisch gefoltert und schließlich ermordet. Lancasters Anhänger können die Schlacht für sich entscheiden.

Zu Beginn des zweiten Akts warten Yorks Söhne Eduard und Richard (der spätere Richard III.) abseits des Schlachtfelds auf ein Lebenszeichen ihres Vaters und es erscheinen ihnen drei Sonnen am Himmel, die sie als gutes Omen für das Haus York, dessen Emblem sie ist, deuten. Doch gleich darauf überbringt ihnen ein Bote die Nachricht vom Tode ihres Vaters. Die Söhne schwören auf Rache und es folgt eine weitere brutale Schlacht bei Towton, bei der auch Yorks dritter Sohn George, soeben aus Frankreich eingetroffen, mitkämpft. Nur Heinrich, den Margarete und Clifford vom Schlachtfeld geschickt haben, betrachtet das Gemetzel aus der Ferne und sinniert über die Gräuel des Bürgerkriegs. Diesmal tragen die Yorkisten den Sieg davon, Clifford fällt auf der Flucht und wird von Eduard, Richard und Warwick noch als Toter verhöhnt.

Nach der Schlacht wird Eduard vom engsten Verbündeten seines verstorbenen Vaters, dem einflussreichen Grafen von Warwick (der „Kingmaker“), zum König Eduard IV. ernannt, Richard wird Herzog von Gloucester und Georg Herzog von Clarence. Heinrich wird auf der Flucht gefasst und von den Yorkisten nach Schottland gebracht.

Um Eduards Macht zu sichern, reist Warwick mit der Absicht an den französischen Hof, eine Heirat mit der Schwester der Königin von Frankreich zu arrangieren, und trifft dort auf Margarete, die ihrerseits den König um Unterstützung gegen die Usurpatoren

bitten möchte. Als König Ludwig der Heirat zustimmt, überbringt ein Bote die Nachricht, dass Eduard unterdessen die Hofdame Lady Grey gehehlicht hat. Erzürnt über die Hintergehung wechselt Warwick die Seiten und zieht gemeinsam mit Margarete und französischen Truppen gegen Eduard. Zurück in England kann Warwick auch Georg für sich gewinnen und Eduard wird gefangengenommen. Heinrich wird befreit und wieder König. Doch Eduard kann nach Burgund fliehen und kehrt mit militärischer Unterstützung nach England zurück. Georg wechselt wieder die Seiten und gemeinsam können die drei Brüder die Armee des „Kingmakers“ schlagen; Warwick fällt. Auch Margarete unterliegt den Yorkisten bei Tewkesbury und wird gefangengenommen.

Ihr Sohn und Thronfolger wird vor ihren Augen von den York-Brüdern erstochen. Richard eilt zum Tower, wo Heinrich gefangen gehalten wird, und tötet ihn. Bei der Siegesfeier Eduards trägt die Idylle, denn Richard plant schon seinen Umsturz, um selbst die Krone zu erlangen, was ihm im letzten Teil der Tetralogie als König Richard III. auch gelingen soll.

4.5 Zur Textlage: „The True Tragedy“ und „The Third Part of Henry VI“

Wie bei allen Dramen Shakespeares ist auch bei *3 Henry VI* der Ausgangstext, wie er seinerzeit vom Autor konzipiert und im Theater aufgeführt wurde, nicht erhalten. Der Text liegt in zwei äußerst unterschiedlichen Fassungen vor, deren Herkunft und Verhältnis zueinander noch nicht restlos geklärt sind.

Die erste Version (in der Textkritik abgekürzt als „O“, nach dem Octavo-Format, in dem es gedruckt wurde) erschien 1595 als „The true Tragedie of Richard | *Duke of Yorke, and the death of* | good King Henrie the Sixt, | *with the whole contention betweene* | the two Houses Lancaster | and Yorke [...]“, wurde 1600 im Quarto-Format (daher „Q₂“) neu bearbeitet aufgelegt und 1619 als Teil einer Sammlung von zehn Stücken erneut herausgegeben („Q₃“). Die zweite Version, auf der alle modernen Ausgaben basieren, erschien 1623 posthum in der sogenannten First Folio („F“), dem ersten Abdruck des Gesamtwerks Shakespeares (mit Ausnahme von *Pericles*) unter dem Titel „The Third Part of Henry the Sixt, | with the death of the Duke of | YORKE“.

The True Tragedy (O) ist um etwa 1000 Zeilen kürzer als *The Third Part of Henry VI* (F). Es verfügt über ausführlichere Bühnenanweisungen, dafür aber über eine etwas kleinere Besetzung, weniger Verweise auf klassische Vorbilder (etwa lateinische Zitate) und metaphorische Ausschmückungen (Heinrichs berühmte „Molehill“-Rede fehlt beispielsweise fast ganz). Beizeiten ist die Metrik stark beeinträchtigt und einige Passagen ergeben schlichtweg keinen Sinn (vgl. Martin 2008:104).

Durch diese gravierenden Unterschiede ergibt sich die Frage, wie diese zustande kamen, auf welchen „Original“-Texten sie basieren und welche der beiden Fassungen als die „echte“ zu sehen ist. Die Forschung ist sich heute größtenteils darüber einig, dass die Folio-Ausgabe auf einer (eventuell annotierten) *foul copy*, also einer Rohfassung des Stücks, basiert. Dafür sprechen die allgemein gute Qualität des Textes, die entwurfsartigen Regieanweisungen und die fallweise Einstreuung von Schauspieler-Namen (mehr dazu z.B. bei Wells/Taylor 1987:197).

In Bezug auf die Herkunft der *True Tragedy* herrschen drei Theorien vor, die alle ihre Befürworter und Gegner haben. Die erste besagt, dass O eine frühere Fassung eines Stücks ist, das von einem anderen Dramatiker verfasst und später von Shakespeare als F überarbeitet wurde (Malone 1800). Die zweite sieht O als eine von Schauspielern aus dem Gedächtnis rekonstruierte oder illegal von Zuschauern mitnotierte Version von F (Alexander 1929), während die dritte, heute meist abgelehnte, Theorie O für eine gekürzte Fassung von F für wandernde Schauspieltruppen hält (Doran 1928).

Alexanders Theorie stützt sich auf eine einzelne abweichende Stelle, bei der O die Familienverhältnisse dreier Hofdamen im Gegensatz zu F, die mit Halls *Chronicle* übereinstimmt, falsch wiedergibt. Diese „Geschichtsverdrehung“ könne nur auf einen Gedächtnisfehler zurückzuführen sein und O daher nicht auf einem Originalmanuskript Shakespeares basieren (vgl. z.B. Cox 2001:161). Weitere Indizien dafür, dass O aus dem Gedächtnis wiedergegeben wurde, sind unabsichtliche Vorwegnahmen von Ereignissen, die in F nicht vorkommen (diese sprechen insbesondere für eine Reproduktion durch beteiligte Schauspieler, vgl. Martin 2008:110), das schon erwähnte Fehlen von klassischen Zitaten, die dem Mitschreiber unbekannt waren sowie offensichtlich akustisch bedingte Missverständnisse (z.B. O: *deaf, aire, Forespent* im Gegensatz zu F: *death, heir, Sore spent*, die im Kontext mehr Sinn ergeben, vgl. Cox 2001:165).

Gegen Alexanders und Dorans Hypothesen sprechen jedoch ebenfalls mehrere Fakten. Das Argument der Kürzung wurde zuletzt von Martin in der Oxford Edition von 2008 (114ff.) widerlegt, da die Anzahl der benötigten Schauspieler trotz der unterschiedlichen Rollen fast gleich bleibt und O zwar kürzer ist, jedoch auch einige sinnvolle, auf den Chroniken basierende, Stellen hinzufügt, was eine eher sonderbare Art der Kürzung darstellen würde. In Bezug auf die veränderten Textstellen stellte schon Malone fest, dass „*no fraudulent copyist or short-hand writer would invent circumstances totally different from those [...] in the first folio; or insert whole speeches, of which scarcely a trace is found in that edition*“ (Malone 1800:6.397). Schließlich spricht auch gegen die Rekonstruktions-These, dass z.B. O in Bezug auf die

Schreibung von Eigennamen und Truppengrößen im Gegensatz zu F oft mit Hall übereinstimmt, was darauf schließen lässt, dass der Autor von O sich direkt auf die Chronik berief.

Während Wells und Taylor in ihrem *Textual Companion* zur Oxford Edition 1987 also noch Alexanders These unterstützen, dass O eine aus dem Gedächtnis wiedergegebene Version von F sei, und Cox in der Arden Edition von 2001 sich galant aus der Schlinge zieht, indem er keine der vorherrschenden Theorien befürwortet, wagt sich Martin in der bisher aktuellsten Ausgabe des Oxford Shakespeare (2008) an Malones These, dass O eine frühe, ebenfalls von Shakespeare verfasste Version von *3 Henry VI* ist. Laut Martins Schlussfolgerungen könnte Shakespeare die *True Tragedy* um 1592 geschrieben und um 1594 überarbeitet haben, als ca. zur selben Zeit wie *Romeo and Juliet*.

Letztlich sind sich Forscher, die sich der Textkritik widmen, darüber im Klaren, dass ihre Thesen höchstgradig spekulativ sind und auch auf moderne Texteditionen kaum Einfluss haben. Die Tendenz, nicht mehr den einen, wahren Text wiederherstellen zu müssen, zeigt sich auch darin, dass die New Arden Edition im Anschluss an den modernisierten und kommentierten Folio-Text auch die *True Tragedy* als verkleinertes Faksimile abdruckt, die sie – in Anlehnung an Richard – als „*crookbacked prodigy, unable to stand on its own merits yet impossible to dismiss*“ (Cox 2001:149) bezeichnet.

4.6 Motive und Themen

The Third Part of Henry VI zeigt uns eine vom Bürgerkrieg zerrissene Nation, die ihre eigenen sozialen und moralischen Fundamente zerstört. Der Kampf einiger Weniger um die Krone, der das Land gegen den Willen der Bevölkerung in zwei Lager gespalten hat, nimmt unmenschliche Ausmaße an und führt zum Verfall der sozialen Ordnung. Familienbande weichen schierem Machtstreben oder werden grausamst durch Folter und Mord durchtrennt. An die Stelle des mittelalterlichen Ritterehrenkodex tritt kaltblütiger Machiavellismus, und Rachegeleüste ersetzen die Staatsräson. Dies gilt nicht nur für den Parade-Bösewicht Richard, sondern für alle Protagonisten, sogar Heinrich, der, wenn auch erst kurz vor seiner Ermordung, selbst zu denselben untergriffigen rhetorischen Mitteln wie seine Widersacher greift. Merkbar wird dieser Werteverfall an dem sich durchziehenden Motiv des Eidbruchs, der zu einem Zustand der Rechtlosigkeit führt: Treffend stellt Prinz Eduard fest, dass „*if that be right which Warwick says is right / There is no wrong but every thing is right.*“ (II.2.131–132, vgl. auch Riehle 1997:86). Shakespeare stellt die Hauptfiguren als isolierte Einzelkämpfer dar, die alle ihre großen dramatischen Momente gleichmäßig über das Stück verteilt erhalten, ohne dass einer von ihnen das Hauptaugenmerk zuteil würde.

Durch diese fragmentierte, an- und abschwellende Erzählweise wird das um sich greifende Chaos des Bürgerkriegs und das Fehlen von autoritativen moralischen Instanzen szenisch umgesetzt (vgl. Martin 2008:2). Die Austauschbarkeit der menschlichen Schicksale wird durch eine symmetrische Anordnung von Szenen, wie z.B. dem Tod Rutlands und Yorks zu Beginn und dem Ableben Edwards und Heinrichs zum Schluss des Stückes, verdeutlicht. Doch auch durch die vier großen Bühnenschlachten, mehr als in jedem anderen Shakespeare-Stück, werden die Gräueltaten des Bürgerkriegs szenisch höchst effektiv dargestellt. Kampfszenen waren zu Shakespeares Zeiten sicherlich „*crowd pleasers*“ (vgl. Cox 2001:10), auch wenn sie von den gebildeten Schichten eher belächelt wurden (vgl. Martin 2008:5).

Letztendlich ist *3 Henry VI* jedoch mehr ein Stück vom Sterben als vom Kämpfen. Im Verlauf der fünf Akte stirbt ein Großteil der Protagonisten in ritualartigen Todesszenen, in denen sie nicht nur verspottet und gefoltert werden, sondern auch selbst wilde Verunglimpfungen und Beleidigungen ausstoßen, anstatt um Gnade zu bitten. In ihrem furchtlosen Verhalten und ihren pathetischen Sterbereden äußert sich ihr aristokratischer Ethos, dem Tod ehrenhaft zu begegnen (vgl. Suerbaum 2006:243f.).

Wie bereits in Kapitel 4.2 erwähnt, wurde der stetige Zerfall der sozialen Ordnung, der in die Tyrannei Richards III. mündet, bis ins 20. Jahrhundert und hier vor allem durch das einflussreiche Werk Tillyards über Shakespeares Historien im Sinne des von ihm geprägten Begriffs des *Tudor Myth* als Gottes Strafe für die unrechtmäßige Entthronung Richards II. durch Heinrichs Großvater gedeutet. Dieses „*providential moral pattern*“ (Cox 2001:63) fungiert nach dem heutigen Stand der Forschung allerdings lediglich als große Klammer für das Werk und tritt vereinzelt wie in Heinrichs prophetischer Vorahnung, dass der junge Earl of Richmond (und spätere Henry Tudor) den Thron erringen würde, zutage. Die eigentlichen kausalen Verstrickungen beruhen auf rein menschlichen Schwächen wie Eidbruch, Verrat, mangelndem Durchsetzungsvermögen und Rachegeleuten (vgl. Cox 2001:63f.). So stellt auch Heinrich selbst den Krieg und das daraus resultierende Chaos nicht als Strafe Gottes, sondern als ein natürliches (und vom Menschen als Teil der Natur aktiv vorangetriebenes) Phänomen dar (vgl. Riehle 1997:133). Treibende Kraft ist dabei das Racheprinzip, dessen inhärente Absurdität und nicht enden wollende zerstörerische Wirkung besonders in diesem Werk anschaulich demonstriert werden. Die Schuld überträgt sich dabei von den Vätern auf die Söhne, welche zunehmend nur mehr ihren animalischen Instinkten folgen und sich auch auf die Natur berufen, um ihre Taten zu rechtfertigen („*Who scapes the lurking serpent's mortal sting? / Not he that sets his foot upon her back.*“; II.2.15–16).

Das allzu (un)menschliche, selbstbestimmte Handeln der Führungselite wirft unweigerlich die Frage nach den Eigenschaften eines guten Herrschers auf – eine Frage, die im elisabethanischen Zeitalter besonders brisant war. In der herrschenden Klasse hatte sich das Gedankengut des kontinentalen Humanismus breitgemacht, Ciceros *De Officiis* („Vom pflichtmäßigen Handeln“) und Erasmus von Rotterdams *Institutio Principis Christiani* („Die Erziehung des Christlichen Fürsten“) wurden zu geachteten Leitfäden für eine christlich-moralische, friedliche Politik. Shakespeare führt die Komplexität des Problems am Beispiel Heinrichs vor, der zwar einerseits viele der Kriterien Erasmus, wie Milde und Gerechtigkeitssinn, erfüllt, doch auch genau jene Schwächen aufweist, die ihn vom wahren *rex pacificus* trennen, etwa mangelnde Autorität (vgl. Riehle 1997:222ff.). Es sind also gerade seine Tugenden, die zu seinem politischen Scheitern führen und dadurch den Verfall der Ordnung vorantreiben (vgl. Cox 2001:73). Letztlich wirft Shakespeare – als kritischer Humanist – auch indirekt die Frage auf, ob die so charakterabhängige Erbmonarchie wirklich die geeignetste Regierungsform darstellt (vgl. Riehle 1997:231). Die im Stück thematisierten überzeitlichen Problemkomplexe und die scharfe Kritik am „Fluch“ des Bürgerkriegs machen *3 Henry VI* zu einem hochaktuellen Stück, das sowohl für Regisseure als auch Ensembletheater enormes Potenzial enthält.

4.7 Produktionen

Die inhärente Kraft des Stücks wurde jedoch von den Theatermachern lange nicht entdeckt und genutzt. Wenngleich sich die York-Tetralogie beim elisabethanischen Publikum äußerster Beliebtheit erfreute, wie externe Zeugnisse belegen, sollte sie erst fast 100 Jahre nach ihrem Entstehen wieder aufgeführt werden, und das in einer stark adaptierten Fassung. 1680 produzierte John Crowne für das Duke Theatre *The Misery of Civil War*, für das er Teile aus dem zweiten und dritten Teil kombinierte und durch neu verfasste Szenen ergänzte, um das Drama dem Zeitgeschmack entsprechend um sentimentale Elemente – wie eine heimliche Geliebte Eduards IV. – zu erweitern (vgl. Cox 2001:12). Die Bearbeitung verstärkte auch die Bürgerkriegskritik durch Szenenarrangements, die anschaulich die Gräuel ziviler Unruhen darstellten und damit ihre Wirkung in der sensibilisierten *Restoration*-Gesellschaft nicht verfehlten. Durch seinen hemmungslos freien Umgang mit Shakespeares Historien legte Crowne den Grundstein für viele weitere Bühnenadaptionen der *Henry VI*-Stücke, die jedoch zu der Meinung führten, dass die Stücke einzeln nicht zufriedenstellend umsetzbar seien. Dies lag vor allem an der Fülle von Handlungssträngen und dem Fehlen von großen Star-Rollen, wie sie bis ins 19. Jahrhundert besonders beliebt waren. Erst 1906 wurden die drei Dramen unter Frank Benson wieder einzeln auf einer englischen Bühne aufgeführt (vgl. Cox 2001:16). Zuvor war die Tetralogie nur 1864 in Weimar in der Regie von

Franz Dingelstedt im Rahmen eines Königsdramenzyklus von *Richard II* bis *Richard III* inszeniert worden.

Ihren wahrhaften Siegeszug auf der Bühne begann die York-Tetralogie jedoch erst nach dem 2. Weltkrieg durch John Bartons und Peter Halls stark bearbeitete Fassung *The War of the Roses* (1963) für die Royal Shakespeare Company, die für viele spätere Produktionen beispielhaft sein sollte. Die stark politisierte Inszenierung mit Anleihen an Brechts episches Theater traf den Nerv der Nachkriegsgesellschaft. 1977 erfolgte unter Terry Hands eine politisch konservativere Neuinszenierung, die weit weniger in den Originaltext eingriff und stattdessen das Chaos der Rosenkriege in effektvollen Bildern zum Leben erweckte. In den 80er Jahren wurde *The War of the Roses* erneut adaptiert, einmal als BBC/Time Life Fernsehreihe von Jane Howell (1983) und 1987 von Michael Bogdanov mit der English Shakespeare Company als Teil eines Königsdramen-Zyklus. Bogdanovs Inszenierung, die mit einer anachronistischen Mischung aus historisierenden und modernen Kostümen überzeugte, fiel besonders politisch und pessimistisch aus, und nicht wenige Kritiker bemerkten Margaretes frappante Ähnlichkeit zu Großbritanniens damals amtierender Iron Lady. Barton und Halls Fassung sorgte unterdes auch am Kontinent für Furore und wurde beispielsweise 1967 unter Regisseur Peter Palitzsch als *Der Krieg der Rosen* in Stuttgart inszeniert. In Italien wiederum adaptierte Star-Regisseur Giorgio Strehler 1965 die *Henry VI*-Trilogie höchst erfolgreich als *Il gioco dei potenti* und brachte das Stück im Rahmen der Salzburger Festspiele (Das Spiel der Mächtigen, 1973) auch auf die deutschsprachige Bühne (vgl. Cox ibd.: 18ff.).

4.8 Rezeptionsgeschichte

Shakespeares Dramen wurden schon zu seinen Lebzeiten einerseits als Bühnenphänomene und andererseits als Lesetexte rezipiert. Die beiden wissenschaftlichen Ansätze beeinflussten einander zwar, doch noch öfter standen sie in einem konkurrierenden und spannungsvollen Verhältnis zueinander. Goethe etwa sah Aufführungen als eine mindere, wenn nicht sogar abzulehnende Rezeptionsweise an (vgl. Suerbaum 2006:47).

Im Falle von 3 *Henry VI* führte das abrupte Ende des Historiendramen-Hypes ab 1605 auch zu schwindendem Interesse an Shakespeares frühen Königsdramen, sowohl als Stücke, als auch als poetische Texte. Kritiker wie Gerard Langbaine (1691) bemängelten die Nichteinhaltung der neoklassischen Regeln der drei Einheiten von Handlung, Ort und Zeit und die aus der Mode gekommenen „unnatürlich“ langen Monologe der Protagonisten (vgl. Cox 2001:44 und Jermann 2003:15f.). Ansonsten befasste sich die Wissenschaft bis ins 19. Jahrhundert vor allem mit Fragen der

Authentizität der Trilogie. Mit der zunehmenden Idolisierung Shakespeares wendete die Forschung beinahe all ihre Energie darauf auf, die wahrgenommenen Unzulänglichkeiten seines Frühwerks durch Theorien der Mitautorschaft zu rechtfertigen, statt sich mit den Stücken selbst auseinanderzusetzen. Inzwischen hat sich jedoch die Erkenntnis durchgesetzt, dass die Autorenfrage ein unlösbares Problem darstellt, das jedoch auch nicht zentral für die Wertschätzung der Stücke ist.

Ab dem 19. Jahrhundert erfuhren die Historien mehr Aufmerksamkeit, vor allem in Deutschland, wo Schlegel die Königsdramen als epischen Zyklus über die englische Geschichte auffasste, der als eine Sammlung von allgemeingültigen, politischen Lehrstücken über „die verderblichen Folgen von Schwächen, Fehlritten und Verbrechen der Könige für ganze Nationen und auf mehrere Menschenalter hinaus“ fungiert (Schlegel 1967:184). Die Auffassung Schlegels war zugleich ein Ausdruck des Nationalgefühls der deutschen Romantik, deren Mitgestalter er war (vgl. Jermann 2003:16).

Das von Schlegel aufgebrachte Motiv der göttlichen Vergeltung wurde ab Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem von Tillyard (1948) ausformuliert. Sein schon mehrmals erwähnter *Tudor Myth* dominierte die Deutung der *Henry VI*-Trilogie für mehrere Jahrzehnte. Er sah in Shakespeare einen „systemtreuen“ Erfüller der Tudor-Ideologie, nach der ein Angriff auf die göttliche Weltordnung mit Chaos und Krieg bestraft werde. Wenngleich Tillyard den dezentralisierten Aufbau des Stücks als Ausdruck des Verfalls der Ordnung anerkannte, empfand er es insgesamt als wenig gelungen. Er warf Shakespeare vor, noch keine völlige Kontrolle über den verarbeiteten Stoff gehabt zu haben und bemängelte die variierende poetische Qualität: „*There are indeed splendid things in it, but they are rather islands sticking out of a sea of mediocrity [...]*“ (Tillyard 1948:190). Schließlich unterstellte er Shakespeare, während der Arbeit schon „*tired*“ und „*bored*“ (ibid.) gewesen zu sein und sich vor allem auf die Anlage der Figur Gloucesters als Vorbereitung auf *Richard III* konzentriert zu haben, das er wahrscheinlich unmittelbar danach verfasste.

Doch ab den 70ern und vermehrt in den 80er Jahren regte sich Widerstand gegen Tillyards „*Divine providence*“-These, vor allem aus dem Lager der neu formierten Bewegungen des *New Historicism* und des marxistischen *Cultural Materialism*. Seine Kritiker argumentierten, dass das von Tillyard postulierte Weltbild als Mittel der sozialen und politischen Kontrolle fungierte (vgl. Greenblatt 1985:55ff.) und nur von einer kleinen Elite so wahrgenommen wurde. Ihrer Meinung zufolge war Shakespeare kein Anhänger des *Tudor Myth*, sondern versuchte vielmehr, diesen zu hinterfragen und

unterwandern, indem er das menschliche Versagen der herrschenden Klasse für den Verfall der sozialen Ordnung verantwortlich machte (vgl. Frey 1976:2).

Neben der politisch aufgeladenen Diskussion über die Aussage der Stücke wandten sich andere Forscher der Charakterstudie und der Textanalyse zu. Bereits im 18. Jahrhundert befasste sich Samuel Johnson insbesondere mit den Figuren Heinrich und Richard (Johnson 1968). Im Falle Heinrichs stellt sich die Forschung bis heute vor allem die Frage, inwiefern der König ein unschuldiges, visionäres Opfer eines unmenschlichen und machiavellistischen Umfeldes ist oder ob er vielmehr aufgrund seiner Passivität seine Aufgabe als Herrscher nicht erfüllt und dadurch die zivilen Unruhen erst herbeiführt. Bei Richard wiederum scheiden sich die Geister, ob er eine Verkörperung des Bösen im Sinne der „Vice“-Figur der Moralitäten ist und dessen Ungestalt bloßer physischer Ausdruck seiner inneren Verderbtheit (vgl. z.B. Whateley 1839 und Spivack 1958), oder umgekehrt seine Menschenverachtung und Skrupellosigkeit auf sein verkrüppeltes Äußeres zurückzuführen seien (siehe Johnson ibd. und Coleridge 1930). Diese Frage beschäftigte sogar Sigmund Freud, der Richards Verhalten so interpretiert, dass dieser sich aufgrund seiner unverschuldeten Zurückweisung in der Kindheit als außerhalb der menschlichen Norm wahrnimmt und wegen des Unrechts, das ihm von der Natur angetan worden war, selbst Unrecht tun darf (zit. nach Cox 2001:113f.). Die Frage nach Richards Beweggründen läuft auf die Frage hinaus, ob er – wie die anderen Figuren des Stücks – ein bloßer Typ ist oder, wie z.B. Adelman behauptet, Shakespeares erste „*voice of a fully developed subjectivity*“ (Adelman 1992:1).

Losgelöst vom historischen und weltanschaulichen Kontext untersuchte eine weitere Schule, die oft unter der Bezeichnung *New Criticism* zusammengefasst wird, Shakespeares Texte auf ihre innere Struktur und ästhetische Qualität. Entscheidend geprägt wurde dieser Ansatz durch Caroline Spurgeons *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (1935). Spurgeon identifizierte in Shakespeares Historiendramen ein wiederkehrendes Muster von Bildern, die vor allem aus dem Bereich des Gartens, der Raubtiere und der Seefahrt stammen (vgl. Spurgeon 1935:227ff.). Weiters legten die Anhänger des *New Criticism* eine den Stücken zugrunde liegende Struktur frei und nahmen damit erstmals auch *3 Henry VI* als eigenständiges, vollwertiges Drama wahr (vgl. Cox 2001:121). Diese wertschätzende Haltung setzte sich bis Riehle (1997) fort, der die verknüpfenden Elemente der drei Teile und den bemerkenswerten Einsatz von Bildern des frühen Shakespeare aufzeigte.

Der modernste Ansatz zur Analyse der York-Tetralogie stammt aus dem Bereich der feministischen Kritik. Obwohl eine Frau – Margarete von Anjou – die einzige Figur ist, die in allen vier Teilen vorkommt, wurde sie bis ans Ende des 20. Jahrhundert von der

Forschung weitgehend ignoriert. Erst 1966 ortete David Bevington in *The domineering female in Henry VI* in der Machtergreifung durch weibliche Figuren (Johanna von Orleans im ersten Teil und besonders Margarete im dritten) eine Parallele zum generellen Motiv der Unterwerfung der Vernunft durch das Fleisch (vgl. Bevington 1966:56). Margarete – und in geringerem Maße Lady Grey – werden als die Nachfolgerinnen Johannas gesehen, die die patriarchale Ordnung zum Einsturz bringen (vgl. z.B. Kahn 1981:55). Erst das Chaos des Bürgerkriegs erlaubt es, dass Frauen Männerrollen übernehmen, und es ist in der Tat Margarete, die im dritten Teil Heinrichs Aufgaben erfüllt. Unterdes lösen sich die Männerbünde auf, Söhne werden enterbt und verraten ihre Brüder, Väter töten ihre Söhne und Lords fallen einander in den Rücken (vgl. Howard/Rackin 1997:93). Leslie Fiedler zufolge ist Shakespeares Faszination für Margarete und ihre gleichzeitige Darstellung als Pervertierung und Gefahr des sozialen Gefüges Ausdruck seiner Gespaltenheit in Bezug auf die weibliche Sexualität (Fiedler 1972:52). Es ist zu erwarten, dass aus diesem Bereich noch weitere interessante Erkenntnisse über die Geschlechterrollen in *Henry VI* zutage kommen.

4.9 Deutsche Übersetzungen von „3 Henry VI“

Das geringe Interesse an Shakespeares Frühwerk im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert hatte zur Folge, dass *3 Henry VI* bis dato nur zweimal ins Deutsche übersetzt wurde: von Johann Joachim Eschenburg (1776) und August Wilhelm Schlegel (1801). Eine moderne Übersetzung ist von Frank Günther laut seinem Verlag 2011 zu erwarten; Teil 1 und 2 sind bereits erschienen.

Im Rahmen der englisch-deutschen Studienausgabe ist bis heute lediglich der erste Teil der *Henry VI*-Trilogie von Jennifer Janet Jerman erschienen (2003), weshalb der Versuch einer Prosaübersetzung des unbestritten besten Teils der Trilogie eine besonders reizvolle Herausforderung darstellt. Im folgenden Kapitel soll anhand des 2. Akts veranschaulicht werden, wie eine Studienausgabe von *3 Henry VI* aussehen könnte, welche Methoden und Hilfsmittel dabei angewandt werden und welche Probleme und Strategien sich daraus ergeben.

5 „The Third Part of King Henry VI“ als englisch-deutsche Studienausgabe

5.1 Vorbemerkungen

Da sich die vorliegende Arbeit vor allem mit den translatorischen Aspekten der Studienausgabe beschäftigt und sie schon aufgrund der Beschränkung auf einen Akt keine Nachbildung dieser sein kann, soll an dieser Stelle auf einige formale Unterschiede hingewiesen werden.

Ein eigenständiger **Szenenkommentar** hätte den Umfang dieser Arbeit gesprengt und auch den Schwerpunkt zu sehr in eine philologische bzw. theaterwissenschaftliche Richtung verlegt. Auf dieser Einschätzung beruht die Entscheidung, im Unterschied zur Studienausgabe gewisse Anmerkungen, die eigentlich Teil des Kommentars wären, v.a. interpretatorische Aspekte, die sich auf ganze Szenen beziehen, in den Fußnotenkommentar zu integrieren, wann immer eine Erläuterung zum Verständnis notwendig erscheint.

Ebenfalls in die Anmerkungen eingearbeitet wurden einige **Textnoten**, die ja für gewöhnlich gesondert unter dem englischen Text abgedruckt werden. Auch in diesem Fall liegt die Begründung im translationswissenschaftlichen Fokus der Arbeit. Daher werden nur solche Lesevarianten in Form von Anmerkungen integriert, die in Bezug auf die Übersetzung sinnverändernd sind oder Auswirkungen auf die Inszenierung haben.

Schließlich wurde als **Textgrundlage** nicht wie bei der Studienausgabe der Pelican Shakespeare verwendet, sondern, Frank Günther folgend, die New Arden Edition. Schreibung, Zeichensetzung und Zeilenzählung folgen dieser Ausgabe, wenngleich auch bei Abweichungen zu anderen modernen Editionen diese meist mit einer Anmerkung versehen werden. Wie bereits in der Einleitung festgehalten wurde, ist die Erstellung einer eigenen englischen Edition des Textes nicht Teil dieser Arbeit, weshalb lediglich zur leichteren Lektüre der Übersetzung der Text der New Arden Edition übernommen wurde; der gesamte abgedruckte englische Originaltext ist daher als Zitat von Cox und Rasmussens Ausgabe von 2001 zu verstehen.

5.2 Methodik und Hilfsmittel

Glücklicherweise können moderne Übersetzer Shakespeares im Gegensatz zu Eschenburg und Schlegel/Tieck auf eine unglaubliche Fülle von Literatur zurückgreifen, die ihre Arbeit erheblich erleichtern. Neben den unzähligen Ausgaben der „Original“-Texte zählen dazu Nachschlagewerke, Rezensionen, Interpretationen und

Analysen zu den einzelnen Werken. In Anlehnung an die Bibliografien der Studienausgabe sollen diese Hilfsmittel kurz vorgestellt werden.

5.2.1 Englische Ausgaben

Wie in Kapitel 4.5 ausgeführt, liegt *3 Henry VI* in vier Originaldrucken vor – dem Octavo, drei Quarto-Ausgaben und der First Folio. Spätere Editionen gingen fast ausschließlich von der Folio-Ausgabe aus, emendierten diese jedoch oft unter Hinzuziehung von O. Für die moderne Textkritik sind neben den wissenschaftlichen kommentierten Editionen – Arden, Oxford und Cambridge – Gesamtausgaben wie der Riverside Shakespeare relevant. Grundlage für die Studienausgabe ist wie bereits erwähnt der Complete Pelican Shakespeare.

5.2.2 Übersetzungen und zweisprachige Ausgaben

Diese können hinzugezogen werden, um beispielsweise in den Anmerkungen geglückte Übersetzungslösungen für Wortspiele zu zeigen, oder aber um Übersetzungsfehler aufzuzeigen. Im konkreten Fall liegen zwei Übersetzungen (Eschenburg, Schlegel/Tieck) vor, die zweisprachige Ausgabe von Frank Günther ist für 2011 zu erwarten.

5.2.3 Einzelausgaben in der englisch-deutschen Studienausgabe

Prosaübersetzungen der anderen Werke Shakespeares sind insofern wertvolle Werkzeuge, da Parallelstellen herangezogen werden können und die Übersetzungen auch auf den konkreten Fall anwendbar sein können. Die Herausgeber der einzelnen Werke berufen sich gerne auf andere Ausgaben, wohl auch, weil eine gewisse semantische Einheitlichkeit der Studienausgabe angestrebt wird.

5.2.4 Nachschlagewerke

Diese Gruppe umfasst Werke unterschiedlichster Art, von ein- und zweisprachigen Wörterbüchern über Konkordanzen bis hin zu Fachliteratur zu Grammatik und Stilistik.

Das *Oxford English Dictionary (OED)* ist das umfassendste einsprachige Wörterbuch der englischen Sprache und die erste Anlaufstelle für semantische Fragen, da es versucht, die Bedeutungen und Veränderungen sämtlicher Wörter des Englischen seit der ersten Aufzeichnung bis in die Moderne darzustellen und mit Quellen zu belegen.

Daneben bietet Alexander Schmidts *Shakespeare-Lexicon*, ein einsprachiges Wörterbuch sämtlicher Wörter des Shakespeare'schen Vokabulars mit Angabe der Textstellen, eine außerordentliche Hilfestellung.

Als zweisprachiges, spezifisches Wörterbuch ist Leon Kellners *Shakespeare-Wörterbuch* zu erwähnen, das aus dem Versuch heraus entstanden ist, der deutschen

Leserschaft den Zugang zum Werk Shakespeares zu erleichtern und semantische Fehler in Schmidts Werk zu korrigieren.

Eine für die Herausgeber der Studienausgabe besonders wichtige Quelle sind die *Konkordanzen*, alphabetisch geordnete Listen aller Wörter des Shakespeare'schen Werks mit den dazugehörigen Textstellen. Da für viele Wissenschaftler seine Sprache so einzigartig ist, ziehen sie vor, „Shakespeare durch Shakespeare“ zu erklären und anhand von Parallelstellen versuchen, die möglichen Bedeutungen zu bestimmen.

Zur linguistischen Fachliteratur zählen weiters Abbots *Shakespearean Grammar* und Franz' *Shakespeare-Grammatik*, Tilley's *Dictionary of the Proverbs in England in the 16th and 17th centuries*, Dents *Shakespeare's Proverbial Language* sowie Kökeritz' *Shakespeare's Pronunciation*.

Im Falle der Historiendramen sind natürlich Halls und Holinsheads *Chronicles* und andere Vorbilder und Zeitgenossen wie Kyds *Spanish Tragedy*, Spensers *Faerie Queene* und Marlowes Werke von großer Bedeutung.

Aufgrund der zahlreichen Anspielungen auf christliche und antike Traditionen sind die *Bibel* sowie die *griechischen und römischen Klassiker* (Homer, Ovid, Seneca, etc.) ebenfalls wichtige Quellen.

5.2.5 Literatur der Rezeptionsgeschichte

Zu dieser Gruppe zählen Aufsätze und Monografien, die die verschiedensten Aspekte Shakespeares beleuchten, von der semantischen, stilistischen, psychologischen, theatralischen und soziokulturellen Analyse einzelner Szenen oder Werke über Charakterstudien bis zur Beleuchtung der historischen, wissenschaftlichen und politischen Hintergründe des elisabethanischen Zeitalters.

5.3 König Heinrich VI, Teil III. 2. Akt

5.3.1 1. Szene¹

*Ein Marsch*². EDUARD, RICHARD und ihre Truppen treten auf.

A march. Enter EDWARD, RICHARD, and their power.

EDUARD

Ich frage mich, wie unser edler³ Vater entkam⁴,
oder ob er [überhaupt] Cliffords und
Northumberlands Verfolgung entkam [oder nicht].
Wäre er gefangengenommen⁵ worden, hätten wir
[wohl] davon erfahren; wäre er getötet⁶ worden,
hätten wir [wohl] davon erfahren; und wäre er
entkommen, [so] scheint mir, man hätte uns die
frohe Nachricht seiner gelungenen⁷ Flucht [bereits]
überbracht. Wie steht es um meinen Bruder?
Warum ist er so betrübt?

EDWARD

1 I wonder how our princely father scaped,
2 Or whether he be scaped away or no
3 From Clifford's and Northumberland's pursuit.
4 Had he been ta'en, we should have heard the
news;
5 Had he been slain, we should have heard the
news;
6 Or had he scaped, methinks we should have
heard
7 The happy tidings of his good escape.
8 How fares my brother? Why is he so sad?

RICHARD

Ich kann nicht froh sein, ehe ich mit Sicherheit
weiß⁸, was aus unserem so tapferen Vater wurde⁹.

RICHARD

9 I cannot joy, until I be resolved
10 Where our right valiant father is become.

¹ *II.1*: Die erste Szene des zweiten Akts, die bei Mortimer's Cross an der walisischen Grenze spielt, entstammt Shs. Erfindung. Eduard kämpfte nicht wie sein Vater in der Schlacht von Wakefield in Yorkshire (Nordengland), sondern befand sich schon damals bei Mortimer's Cross im Kampf gegen die Truppen der Lancastrians. Durch die Ausklammerung dieser Schlacht entsteht das Bild einer Reihe von Siegen für das Haus Lancaster, wodurch sich ein stärkerer Kontrast zum Umschwung bei Towton (II.3–6) ergibt. Auch Richard war nicht in Wakefield anwesend, sondern befand sich noch in Utrecht, wohin er mit seinem Bruder George von seiner Mutter nach dem Tode Yorks geschickt worden war.

² *A march*: Im elisabethanischen Theater wurden die Märsche, die bei Truppenbewegungen in kriegerischen Auseinandersetzungen zum Einsatz kamen, teils von eigens angeheuerten königlichen Musikern nachgespielt (vgl. Long 1971:4ff.). Sie verliehen den Stücken Authentizität, da viele Besucher durch deren eigene Teilnahme an Kriegen die Stücke wiedererkannten. Märsche wurden im Allgemeinen von einem Trommler, der manchmal von einem Flötisten begleitet wurde, gespielt.

³ *princely*: Wtl. ‚fürstlich‘, hier im übertragenen Sinne ‚edel‘, ‚hochgesinnt‘; vgl. OED 3.

⁴ *scaped*: Kontraktion von *escaped* ‚entkommen‘. Die Ähnlichkeit zur Einleitung des ersten Akts (*I wonder how the King escaped our Hands*, I.1.1), die kurz nach der für die Yorkisten siegreichen ersten Schlacht von St. Albans (22. Mai 1455) spielt, unterstreicht die raschen Machtwechsel während der Rosenkriege. Da die Zuschauer schon über Yorks Schicksal Bescheid wissen, ergibt sich eine gewisse tragische Ironie aus Eduards Mutmaßungen.

⁵ *ta'en*: Kontraktion von *taken*, ‚gefangengenommen‘. Durch die Verkürzung reimt sich *ta'en* auf *slain* und bildet so mit Z. 5 einen Parallelismus, der dann (weniger eng) in Z. 6 fortgesetzt wird. Die rhetorische Figur könnte Ausdruck von Eduards Erregung und Anspannung angesichts des ungewissen Schicksals seines Vaters sein.

⁶ *slain*: *to slay* ist ein überaus geläufiges Verb in Shs. Historien, das wtl. ‚erschlagen‘ bedeutet, oft aber allgemein für ‚gewalttätig mit einer Waffe töten‘ verwendet wird; vgl. OED 5a. Die von KELLNER einzige vorgeschlagene Übersetzung ‚erschlagen‘ hat heute einen etwas einschränkenden Bedeutungsumfang.

⁷ *good*: Gemeint kann hier sein: 1) ‚geschickt‘, ‚gelungen‘ (vgl. OED 1f.) oder 2) ‚erfreulich‘, ‚vorteilhaft‘ (vgl. OED 10) mit Bezug auf die *happy tidings*, also die ‚guten Nachrichten‘. Beide Bedeutungen schwingen mit.

⁸ *until ... resolved*: ‚bis ich frei von Zweifeln bin‘. Die Verwendung des Subjunktivs *be* nach *until* war bei Sh. nicht zwingend notwendig (vgl. ABBOT §361). Hier ist er Ausdruck der Ungewissheit und des Zukunftsaspekts seiner Aussage.

⁹ *Where ... is become*: Eine im elisabethanischen Englisch geläufige Variante des modernen *what has become of* ‚was aus ihm geworden ist‘; vgl. OED 1b. SCHMIDT und die meisten zeitgenössischen Ausgaben paraphrasieren hingegen mit *where [he] has gone* ‚wo er sich hinbegeben hat‘. Der Bedeutungsunterschied ist jedoch vernachlässigbar; Richard fragt sich jedenfalls, wie es um das Schicksal seines Vaters bestellt ist.

Ich sah ihn in der Schlacht umherstreifen und beobachtete [ihn], wie er sich Clifford herausuchte¹⁰. Mir schien, er behauptete sich¹¹ im dichtesten Kampfgetümmel, gleich einem Löwen¹² inmitten einer Rinderherde¹³, oder einem von Hunden umringten Bären, der einige [von ihnen] gebissen¹⁴ und zum Jaulen gebracht hatte, so dass die anderen [bloß] abseits [um ihn herum]stehen und ihn anbellten. So verfuhr unser Vater mit seinen Feinden; so flüchteten seine Feinde vor meinem streitbaren¹⁵ Vater; mir scheint, es ist Auszeichnung¹⁶ genug, sein Sohn zu sein.

[Drei Sonnen erscheinen in der Luft.¹⁷]

Seht¹⁸, wie der Morgen seine goldenen Pforten öffnet und Abschied von der strahlenden¹⁹ Sonne nimmt. Wie sehr gleicht sie der Jugend in voller Blüte²⁰, herausgeputzt wie ein Jüngling²¹, der zu seiner Geliebten stolziert.

11 I saw him in the battle range about
12 And watched him how he singled Clifford
forth.
13 Methought he bore him in the thickest troop
14 As doth a lion in a herd of neat,
15 Or as a bear, encompassed round with dogs,
16 Who having pinched a few and made them
cry,
17 The rest stand all aloof, and bark at him.
18 So fared our father with his enemies;
19 So fled his enemies my warlike father;
20 Methinks, 'tis prize enough to be his son.

[Three suns appear in the air.]

21 See how the morning opes her golden gates,
22 And takes her farewell of the glorious sun.
23 How well resembles it the prime of youth,
24 Trimmed like a younker prancing to his love.

¹⁰ *singled forth*: Ein Begriff aus dem Jagdwesen; ein Tier aus einer Herde oder Gruppe wird ausgesucht, von den anderen getrennt und gejagt. Mit diesem Bild wird die Reihe von Tier- und Jagdmetaphern in II.1.14–17 eingeleitet.

¹¹ *him*: Gemeint ist hier *himself*, eine im elisabethanischen Englisch gängige Verkürzung; vgl. ABBOT §223.

¹² *lion ... neat ... bear ... dogs*: Die Tiermetaphorik ist die mit Abstand ausgeprägteste in der gesamten Trilogie und kennzeichnet in ihrer Direktheit und Einfachheit das Frühwerk Shs., der später zu viel komplexeren und subtileren Bildern greifen sollte. Je nach dem gewünschten Effekt werden Personen und Personengruppen mit gewissen Tieren gleichgesetzt: Kriegshelden mit Löwen und Bären, Bösewichte mit Wölfen, Schlangen und Hunden, wehrlose Opfer mit Lämmern oder Rindern (vgl. z.B. auch I.1.241–242 u. II.5.74–75).

¹³ *neat*: Ein bis ins Ende des 19. Jhd. geläufiger Ausdruck für das Rind als Tier und Kollektiv; vgl. OED.

¹⁴ *pinched*: Bedeutet hier ‚mit den Zähnen nach jemandem schnappen‘, ‚beißen‘ (vgl. OED 4, zitiert diese Stelle)

¹⁵ *warlike*: Gemeint ist hier nicht nur die negative Bedeutung ‚kriegerisch‘ im Sinne von ‚kriegslustig‘, wie KELLNER vorschlägt, sondern vielmehr ‚streitbar‘, ‚kampfprobt‘; vgl. auch OED 1. Die Kombination der rhetorischen Figuren Chiasmus (kreuzweise Anordnung von Satzteilen) und Parallelismus verleihen der Rede Dramatik.

¹⁶ *prize*: Hier ‚Privileg‘, ‚Auszeichnung‘, vgl. OED 3b.

¹⁷ *Three ... air*: Diese BA findet sich nur in O, wird aber von den meisten modernen Ausgaben übernommen. Da O im Allgemeinen als ein aufführungsbasierter Text angesehen wird, wird angenommen, dass die drei Sonnen durch pyrotechnische Effekte auf der Galerie (vgl. Chambers 1923, Bd. 3: 76–77) oder eine mechanische Einrichtung auf der Bühne dargestellt wurden. Die Cambridge-Herausgeber stellen sie sich als einen Apparat mit drei separaten Armen vor, an denen je eine Sonne befestigt ist. Wenn dieser in die Bühne hinuntergelassen wird, werden die zwei äußeren Arme durch Bühnenarbeiter seitlich entfaltet. Beim Hochziehen des Apparats (II.1.29–31) klappen die drei Sonnen wieder zusammen (vgl. EVANS:20). Die Begebenheit wird sowohl von HALL (Ggiii^v–iv^v) als auch HOLINSHED (Qqiv^v) beschrieben und war von emblematischer Bedeutung, da die Sonne das Symbol des Hauses York war.

¹⁸ *See ... love*: Das folgende Bild des Sonnenaufgangs kombiniert Sh. sowohl aus biblischen als auch klassischen Motiven. Der Morgen wird durch die römische Göttin der Morgenröte Aurora personifiziert (was auch das feminine Possessivpronomen *her* erklärt), die Abschied vom Sonnengott Apollo vor seiner Reise über den Himmel nimmt. Der Vergleich der Sonne mit dem jungen Liebhaber findet sich sowohl in Ps 19:5–6 ‚[...] Dort hat er der Sonne ein Zelt gebaut. Sie tritt aus ihrem Gemach hervor wie ein Bräutigam; sie frohlockt wie ein Held und läuft ihre Bahn.‘, als auch in *Faerie Queene* 1.5.2.1–4 ‚At last the golden Oriental gate | Of greatest heaven gan to open faire, | and Phoebus fresh, as bridegroom to his mate, | Came dancing forth [...]‘.

¹⁹ *glorious*: Hier ‚strahlend‘ im Sinne von ‚strahlender Sieger‘, also ‚ruhmreich‘, eine Eigenschaft, die sowohl auf Personen als auch die Sonne anwendbar ist.

²⁰ *prime ... youth*: Wtl. bedeutet *prime* ‚die erste Stunde des Tages‘ (vgl. OED 2), die Wendung *prime of youth* im Besonderen bezieht sich auf den Frühling des Lebens, also die ‚Blütezeit‘ der Manneskraft; vgl. OED 8.

²¹ *younker*: Ein modischer junger Mann, vgl. OED 2.

EDUARD

Sind meine Augen geblendet²², oder sehe ich [etwa] drei Sonnen²³?

RICHARD

Drei strahlende Sonnen, [und] jede davon eine vollkommene Sonne, nicht von den ziehenden Wolken geteilt, sondern getrennt [von einander] an einem blassen klaren Himmel [stehend]. Seht²⁴, seht, wie sie sich vereinigen, umarmen und einander zu küssen scheinen, als ob sie einen untrennbaren Bund beschwüren. Nun sind sie nichts als ein Gestirn²⁵, ein Licht, eine Sonne: Damit kündigt der Himmel [wohl] ein Ereignis an.

EDUARD

Es ist wundersam²⁶ eigenartig, noch nie zuvor hat man von desgleichen gehört. Ich glaube, Bruder, es ruft uns zum Schlachtfeld, auf dass wir, die Söhne des tapferen Plantagenet, von denen jeder einzelne bereits durch seine Verdienste strahlt, dennoch unsere Lichter vereinen sollten, um die Erde zu erleuchten, wie dieses [Licht] die Welt. Was [immer] es auch bedeuten mag, von nun an werde ich auf meinem Schild²⁷ drei hellstrahlende Sonnen tragen.

EDWARD

25 Dazzle mine eyes, or do I see three suns?

RICHARD

26 Three glorious suns, each one a perfect sun,
27 Not separated with the racking clouds
28 But severed in a pale clear-shining sky.
29 See, see, they join, embrace and seem to kiss,
30 As if they vowed some league inviolable.
31 Now are they but one lamp, one light, one sun:
32 In this, the heaven figures some event.

EDWARD

33 'Tis wondrous strange, the like yet never heard of.
34 I think it cites us, brother, to the field,
35 That we, the sons of brave Plantagenet,
36 Each one already blazing by our meeds,
37 Should, notwithstanding, join our lights together
38 And over-shine the earth, as this the world.
39 Whate'er it bodes, henceforward will I bear
40 Upon my target three fair-shining suns.

²² *dazzle ... eyes: to dazzle* ‚blenden‘, wird hier intransitiv verwendet; vgl. OED 1.

²³ *suns*: Sh. macht aus der in den Chroniken nur knapp geschilderten Erscheinung der drei Sonnen eine bedeutungsschwangere Prophezeiung. Durch die Homophonie von *sun* und *son*, auf der Richards späterer *pun* (II.1.40–41) beruht, werden schon an dieser Stelle die drei Sonnen mit den drei Söhnen Yorks gleichgesetzt. Die Sonne ist dabei nicht nur das Wappenemblem des Hauses York, sondern auch ein allgemeines Königssymbol. Doch entgegen Eduards Interpretation wird sich die Prophezeiung als unheilvoll entpuppen: Eduard stirbt bald nach seiner Krönung, Georg wird von Richard beiseite geschafft und selbst dieser kann sich nicht lange der Krone erfreuen (siehe dazu R3). Das Sonnenphänomen als böses Vorzeichen ist übrigens auch in Erasmus von Rotterdams *Parabolae Sive Similia* (1544) nachzulesen, wonach die Erscheinung mehrerer Sonnen ein schlechtes Omen darstelle, und das gleiche treffe auf mehrere Monarchen oder Herrscher zu. Diese Symbolik war humanistisch gebildeten Zuschauer bereits bekannt (nach RIEHLE 84f.).

²⁴ *see*: Wie an Z. 41–42 zu erkennen ist, spricht Richard seinen älteren Bruder mit *you* an, was der deutschen Höflichkeitsform ‚Ihr‘ entspricht.

²⁵ *lamp*: Ist hier ein Oberbegriff für jedweden leuchtenden Himmelskörper, wie Sonne, Mond, oder auch Blitze (vgl. OED 2).

²⁶ *wondrous*: Adverbien ohne die moderne Endung *-ly* waren bei Sh. geläufig. *Wondrous* ist hier in Kombination mit *strange* tautologisch, da es bereits selbst *in a strange degree* (SCHMIDT) bedeutet; es verstärkt jedoch Eduards Erstaunen angesichts des Wunders der Sonnenerscheinung.

²⁷ *target*: Diminutiv von *targe*, einem kleinen, leichten Schild (‚Tartsche‘), der im 13. bis 16. Jhd. vor allem von der Infanterie und Bogenschützen verwendet wurde.

RICHARD

Nein, tragt drei Töchter²⁸ / bringt drei Töchter
hervor: Mit Verlaub, Ihr mögt das Weibchen²⁹
lieber als das Männchen.

*Ein BOTE tritt auf. (Er bläst sein Horn. /
Er keucht.³⁰)*

Doch wer bist du, dessen trauriger Blick ahnen
lässt, dass dir eine furchtbare Geschichte auf der
Zunge brennt?

BOTE

Ach, einer, der gramerfüllt mitansah³¹, wie der edle
Herzog von York umgebracht wurde, Euer
fürstlicher Vater und mein lieber Herr!

EDUARD

Oh, sprich nicht weiter, [denn] ich habe schon zu
viel gehört.

RICHARD

Sag', wie er starb, [denn] ich will³² [es] alles
hören³³.

RICHARD

41 Nay, bear three daughters: by your leave,
I speak it,
42 You love the breeder better than the male.

Enter a MESSENGER blowing.

43 But what art thou whose heavy looks foretell
44 Some dreadful story hanging on thy tongue?

MESSENGER

45 Ah, one that was a woeful looker-on
46 When as the noble Duke of York was slain,
47 Your princely father and my loving lord!

EDWARD

48 O, speak no more, for I have heard too much.

RICHARD

49 Say how he died, for I will hear it all.

²⁸ *bear ... daughters*: Richards spöttisches Wortspiel, das sowohl ihn selbst als auch seinen Bruder charakterisiert, basiert auf der Homophonie von *son* und *sun* und der Polysemie von *bear* ‚tragen‘ (vgl. OED 6) und ‚(er)zeugen, gebären‘ (vgl. OED 42). Es bezieht sich auf Eduards Ruf als Frauenheld, der auf HALL zurückgeht, nach dem Eduard ‚*loved well both to look and to feel fair damsels*‘ (HALL Hhvi^o); auch Margarete bezeichnet ihn in I.4.74 als *wanton*, also ‚zügellos und frivol‘. Doch Richard mag sich insgeheim auch weibliche Nachkommen für Eduard wünschen, da diese in der Thronfolge leichter zu beseitigen sein würden. Seine Bemerkung kann also auch als Vorzeichen seines späteren Strebens nach der Krone, das er in seinem berühmten Monolog (III.2.124–195) ausformuliert, gesehen werden.

²⁹ *breeder*: Allgemein alle Lebewesen, die Nachkommen zeugen: gemeint sind hier natürlich ‚Frauen‘ (vgl. OED 1a, zitiert diese Stelle).

³⁰ *blowing*: Bei dieser BA kann sowohl 1) *blowing [a horn]* ‚bläst sein Horn‘, wie etwa MARTIN und EVANS emendieren, als auch 2) ‚schnaufen‘, ‚keuchen‘ gemeint sein. Beide Bedeutungen haben ihre Berechtigung: Für erstere spricht die Parallelstelle III.3.161 (‚*Post blowing a horn within*‘), für letztere MW III.3.80 *Mistress Page at the door, sweating and blowing and looking wildly* ‚Frau Page an der Tür, schwitzend, keuchend und zerfahren‘, Bader, Hrsg. (Studienausgabe), sowie die Verwendung des Wortes in diesem Sinne in den Chroniken (‚[...] and came blowing to king Edward‘).

³¹ *looker-on*: Da bei Yorks Hinrichtung laut O (‚Enter the Duke of *Yorke solus*‘ [Kursivierung im Original]) keine weiteren Yorkisten anwesend waren, könnte es sich bei dem Boten, den Richard auch nicht erkennt, um einen Soldaten des Hauses Lancaster handeln, der die Seiten wechselte. In der Besetzungsliste von MARTIN teilt dieser ihm daher auch denselben Schauspieler zu wie einem der Soldaten, der in I.4.26 mit Clifford und Margarete auftritt.

³² *will*: Sh. verwendet *will* sowohl als Hilfsverb der Zukunft (‚werden‘) als auch als Modalverb (‚wollen‘), was beizeiten zu semantischen Unklarheiten führt (vgl. ABBOT §316). Hier spricht der Kontext für die zweite Bedeutung.

³³ *O ... all*: An den unterschiedlichen Reaktionen auf die Nachricht vom Tod ihres Vaters lassen sich die gegensätzlichen Charakterzüge Eduards und Richards erkennen. Während Eduard mitgenommen wirkt, will Richard die blutrünstigen Details von Yorks Ermordung erfahren, die ihn dem Thron einen Schritt näherbringen.

BOTE

Er war von vielen Feinden umzingelt und trat ihnen entgegen wie die Hoffnung Trojas³⁴ den Griechen, die Troja einnehmen wollten³⁵. Doch selbst Herkules muss sich einer Übermacht beugen³⁶:
 Und viele Hiebe, selbst mit einer kleinen Axt [gesetzt], zerhauen³⁷ und fällen [sogar] die härteste Eiche.³⁸
 Von vielen Händen wurde Euer Vater überwältigt, doch ermordet erst vom zorn erfüllten Arm des erbarmungslosen Clifford und der Königin, die den gnädigen³⁹ Herzog mit blankem Hohn krönte, ihm ins Gesicht lachte und, als er kummervoll weinte, reichte ihm die unbarmherzige Königin zum Trocknen seiner Wangen ein Taschentuch⁴⁰, getränkt mit dem unschuldigen Blut des lieben jungen Rutland, der vom barbarischen Clifford getötet worden war. Und nach vielen Verhöhnungen und üblem⁴¹ Spott schlugen sie ihm den Kopf ab und steckten diesen über den Toren Yorks auf, wo er noch immer steht, [es ist] der traurigste Anblick⁴², der mir je unter die Augen gekommen ist.

MESSENGER

50 Environèd he was with many foes
 51 And stood against them, as the hope of Troy
 52 Against the Greeks that would have entered
 Troy.
 53 But Hercules himself must yield to odds:
 54 And many strokes, though with a little axe,
 55 Hews down and fells the hardest-timbered oak.
 56 By many hands your father was subdued,
 57 But only slaughtered by the ireful arm
 58 Of unrelenting Clifford and the Queen,
 59 Who crowned the gracious duke in high
 despite,
 60 Laughed in his face, and when with grief he
 wept,
 61 The ruthless Queen gave him to dry his cheeks
 62 A napkin steepèd in the harmless blood
 63 Of sweet young Rutland, by rough Clifford
 slain.
 64 And after many scorns, many foul taunts,
 65 They took his head, and on the gates of York
 66 They set the same, and there it doth remain,
 67 The saddest spectacle that e'er I viewed.

³⁴ *hope of Troy*: Gemeint ist Hektor, Sohn des trojanischen Königs Priamos (vgl. Vergil, Aeneis II.281, *spes o fidissima Teucrum*‘, dt. ‚Oh sicherste Hoffnung der Teukrer‘). Als Heerführer Trojas kann er die Griechen mehrfach daran hindern, die Stadt einzunehmen. In seiner letzten Schlacht stellt er sich alleine vor den Stadtmauern seinem Gegenspieler Achilles, der ihn schließlich durch eine List Athenes töten kann und Hektor zwölf Tage lang hinter seinem Wagen herschleift. Der Vergleich soll also sowohl auf Yorks Heldenhaftigkeit in der Schlacht als auch auf seine schändliche Lynchung durch Margarete und Clifford hinweisen. Man beachte weiters die rhetorische Figur der Epipher (Wiederholung eines Wortes am Ende der nächsten Zeile) zur Verstärkung der dramatischen Wirkung.

³⁵ *would have entered*: Wie auch *will* hatte *would* im elisabethanischen Englisch neben der Funktion als Hilfsverb auch jene eines Modalverbs der Willensäußerung. *Would* leitet hier also nicht eine Möglichkeit ein, sondern steht für *wanted to*; vgl. ABBOT §232.

³⁶ *Hercules ... odds*: Die Wendung findet sich bei DENT (*Hercules himself cannot deal with two*, vgl. DENT H436) und geht auf das lateinische Sprichwort ‚Ne Hercules quidem contra duos‘ in Aulus Gellius zurück.

³⁷ *hews ... fells*: Die Endung auf -s in der 3. Pers. Pl. ist bei Sh. sehr üblich, vor allem in der Folio-Ausgabe; vgl. ABBOT §333.

³⁸ *many ... oak*: Ein weiteres geläufiges Sprichwort zu Sh.s Zeit, das beispielsweise auch in Kyds *Spanish Tragedy* zitiert wird (*In time small wedges cleave the hardest Oake*) und laut TILLEY auf Erasmus von Rotterdams *Adagia* 1.8.94 zurückgeht (‚Multis ictibus deicitur quercus‘, zit. nach TILLEY). Weiters reiht sich das Bild auch in die Garten-Metaphorik ein, die sich durch das gesamte Stück zieht (vgl. dazu z.B. II.2.165–168).

³⁹ *gracious*: Ist ein häufiges, höfliches Epitheton für Mitglieder der Aristokratie, das mehrere seiner Einzelbedeutungen umfasst – ‚gnädig‘, ‚edel‘, ‚tugendhaft‘, etc.; vgl. SCHMIDT 6.

⁴⁰ *napkin*: Hier in der damals geläufigen Bedeutung ‚Taschentuch‘; vgl. OED 2a. Das Bild des blutgetränkten Taschentuchs erinnerte das elisabethanische Publikum auch an die *Spanish Tragedy*, in der Hieronimo ebensolches als Erinnerung an seinen ermordeten Sohn mit sich trägt.

⁴¹ *foul*: Ein bei Sh. sehr gebräuchliches Epitheton, das hier moralische Verwerflichkeit ausdrückt.

⁴² *spectacle*: Hier weniger im Sinne von ‚Spektakel‘, ‚Schauspiel‘ (wie Schlegel/Tieck übersetzen), sondern allgemeiner ‚Anblick‘, ‚Zurschaustellung‘, da der Bote sich ja hier nicht auf die Lynchung Yorks bezieht, sondern die Präsentation seines Kopfes; vgl. OED 2 u. 3.

EDUARD

Geliebter Herzog von York, unsere Stütze, auf der wir ruhten, nun, da du [von uns] gegangen bist, sind wir ohne Stab⁴³ und Halt⁴⁴. Oh Clifford, grausamer⁴⁵ Clifford, du tötetest die Blüte⁴⁶ Europas für seine Ritterlichkeit⁴⁷; und hinterlistig besiegest du ihn, denn Mann gegen Mann hätte er dich besiegt. Nun ist aus dem Palast meiner Seele ein Gefängnis⁴⁸ geworden: Ach, würde sie⁴⁹ doch ausbrechen, damit mein Körper in der Erde begraben Ruhe finden könnte, denn von nun an werde ich mich nie mehr erfreuen [können]. Nie, oh nie mehr werde ich Freude erfahren!

RICHARD

Ich kann nicht weinen, denn meines Körpers ganze Feuchtigkeit⁵⁰ reicht kaum, um mein Herz zu löschen⁵¹, das wie ein Ofen⁵² brennt; noch kann meine Zunge mein Herz von seiner schweren Last befreien, denn derselbe Atem⁵³, mit⁵⁴ dem ich sprechen sollte, schürt [schon] die Kohlen, die meine [ganze] Brust entfachen⁵⁵ und mich in Flammen aufgehen lassen, die [nur] von Tränen gestillt würden.

EDWARD

68 Sweet Duke of York, our prop to lean upon,
69 Now thou art gone, we have no staff, no stay.
70 O Clifford, boist'rous Clifford, thou hast slain
71 The flower of Europe for his chivalry;
72 And treacherously hast thou vanquished him,
73 For hand to hand he would have vanquished thee.
74 Now my soul's palace is become a prison:
75 Ah, would she break from hence, that this my body
76 Might in the ground be closèd up in rest,
77 For never henceforth shall I joy again.
78 Never, O never, shall I see more joy!

RICHARD

79 I cannot weep, for all my body's moisture
80 Scarce serves to quench my furnace-burning heart;
81 Nor can my tongue unload my heart's great burden,
82 For selfsame wind that I should speak withal
83 Is kindling coals that fires all my breast
84 And burns me up with flames that tears would quench.

⁴³ *staff*: Ein Hirtenstab oder Gehstock, im übertragenen Sinne eine ‚Stütze‘; vgl. OED 4a und z.B. auch MofV II.2.60–61 ‚*The boy was the very staff of my age, my very prop*‘, ‚der Junge war der rechte Stab meines Alters, meine rechte Stütze‘, Heine-Harabasz, Hrsg. (Studienausgabe).

⁴⁴ *stay*: Ist hier Synonym von *prop*, bedeutet also auch ‚Stütze‘, ‚Unterstützung‘. Die Verwendung für Personen war im 16. Jhd. äußerst geläufig, heute wird sie als eher archaisch angesehen; vgl. OED II 1b.

⁴⁵ *boist'rous*: Hier in der heute nicht mehr gebräuchlichen Bedeutung von ‚brutal‘, ‚grausam‘; vgl. OED 9a.

⁴⁶ *flower*: Die Phrase geht u.a. auf HALL (Ggv^v) zurück, der die Bezeichnung allerdings modifiziert auf Eduard IV bezieht (‚*flower of chivalry*‘). *Flower* hat hier die übertragene Bedeutung von ‚Blüte‘, also ‚der Beste‘, ‚Auserwählte‘, der erlesenste Vertreter einer Gruppe – hier der Herrscher Europas (vgl. OED 7); in Verbindung mit Tugenden wie *chivalry* ‚Ritterlichkeit‘ (siehe z.B. auch RuJ II.5.44 ‚*the flower of courtesy*‘) auch so viel wie ‚Inbegriff‘.

⁴⁷ *chivalry*: Die ritterliche Tugend, oder vielmehr ihre Dekonstruktion, ist eines der zentralen Themen des Stücks. Der ritterliche Ehrenkodex, der das mittelalterliche Wertesystem prägte, hat bei Sh. längst machiavellistischem Machtstreben Platz gemacht. Eduards Lobpreisung auf die Tugendhaftigkeit seines Vaters wohnt also eine gewisse Ironie inne, da auch York ein Eidbrecher war und nicht ehrenhafter als seine Widersacher handelte. Mit dem zunehmenden Werteverfall im Verlauf des Stückes verkommt der Begriff der *chivalry* also zur hohlen Phrase, der als bloßer Vorwand für kaltblütige Machtpolitik dient.

⁴⁸ *palace ... prison*: Die Metapher beruht auf zwei antiken Auffassungen des Körpers: einerseits als ‚Tempel der Seele‘, und andererseits dem u.a. auf Platon zurückgehenden Konzept des ‚Gefängnisses der Seele‘, aus dem diese erst beim Tod ausbrechen kann.

⁴⁹ *she*: Beeinflusst vom lateinischen Genus ist die Seele bei Sh. oft feminin, vgl. auch II.6.42 ‚*Whose soul is that which takes her heavy leave?*‘ und ABBOT §229.

⁵⁰ *moisture*: Bezieht sich auf die *bodily humours*, die Körpersäfte der mittelalterlichen Humoralpathologie, die als Verantwortliche des menschlichen Temperaments galten; Wut wurde dabei als eine Überhitzung des Körpers, die direkt vom Herzen ausging, aufgefasst. Das bildreiche Pathos von Richards Rede erinnert an Senecas Racherhetorik.

⁵¹ *quench*: Könnte hier neben ‚löschen‘, ‚stillen‘ (OED 1a) auch ‚abkühlen‘ bedeuten (OED 2a bzw. b).

⁵² *furnace-burning*: Man beachte die bei Sh. noch übliche Kompositumsbildung aus Substantiv und Partizip, ‚wie ein Ofen brennend‘; vgl. ABBOT §430.

⁵³ *wind*: Bedeutet hier ‚Atem‘ (zum Sprechen); vgl. OED 11b.

⁵⁴ *withal*: Eine empathische Form von *with*, die nach dem Objekt am Satzende steht; vgl. ABBOT §196.

⁵⁵ *fires ... burns*: Die Verwendung von Singularverben in Relativsätzen, die sich auf ein Pluralobjekt beziehen, ist bei Sh. üblich; vgl. ABBOT §247.

Wer weint, nimmt der Trauer ihre Tiefe: Tränen
[sind] daher für Kinder; Schläge und Rache für
mich. Richard⁵⁶, ich trage deinen Namen, [und] ich
will deinen Tod rächen oder im Ruhm sterben, es
versucht zu haben.

EDUARD

Seinen Namen ließ dieser tapfere Herzog dir;
sein Herzogstitel⁵⁷ und sein Stuhl⁵⁸ bleiben mir.

RICHARD

Nein, wenn du der Nachkomme⁵⁹ dieses
fürstlichen⁶⁰ Adlers⁶¹ bist, zeige deine
Abstammung, indem du in die Sonne blickst⁶²; statt
Stuhl und Herzogswürde, strebe nach Thron und
Königswürde / sag⁶³ ‚Thron und Königswürde‘;
mache sie zu deinen, sonst warst du nicht seiner.

85 To weep is to make less the depth of grief:

86 Tears then for babes; blows and revenge for
me.

87 Richard, I bear thy name, I'll venge thy death

88 Or die renownèd by attempting it.

EDWARD

89 His name that valiant duke hath left with thee;

90 His dukedom and his chair with me is left.

RICHARD

91 Nay, if thou be that princely eagle's bird,

92 Show thy descent by gazing 'gainst the sun;

93 For chair and dukedom, throne and kingdom
'ssay/say;

94 Either that is thine, or else thou wert not his.

⁵⁶ *Richard*: Sein toter Vater Richard, Herzog von York.

⁵⁷ *dukedom*: Eduard beansprucht als ältester Sohn hiermit sein Recht auf die Nachfolge als Herzog von York. Mit *dukedom* kann hier sowohl ‚Herzogtum‘ (OED 1) als auch ‚Herzogswürde‘, ‚Herzogstitel‘ (OED 2) gemeint sein. Gleiches gilt für *kingdom* (‚Königreich‘, ‚Königswürde‘) in Z. 93.

⁵⁸ *chair*: Bedeutet hier ‚Regierungsstuhl‘ (des Herzogs), und wird als Gegenstück zu *throne*, also dem Regierungsstuhl des Königs verwendet. Man beachte den parallelen Aufbau des Satzes, um den Gegensatz zwischen Richard und Eduard zu unterstreichen.

⁵⁹ *bird*: Gemeint ist das Vogeljunge, das Küken; vgl. OED I 1a.

⁶⁰ *princely*: Hier schwingt auch die Bedeutung ‚königlich‘ mit, da der Adler als der König (lat. *princeps*) der Vögel galt.

⁶¹ *eagle*: Der vielfach in der Heraldik eingesetzte Adler galt als der edelste unter den Vögeln und symbolisierte Stärke, Mut und Gottverbundenheit. Der Vergleich könnte sich jedoch auch auf ein weiteres Emblem des Hauses Yorks abzielen, nämlich den Falken.

⁶² *gazing ... sun*: Die damalige Vorstellung, der Adler sei der einzige Vogel, der in die Sonne blicken konnte, ohne zu erblinden, geht auf antike Vorbilder zurück, beispielsweise Aelianus (Tiergeschichten 2.26). Richard stachelt seinen Bruder somit an, nach Höherem als dem Herzogtum zu streben und den König, dessen Symbol die Sonne ist, herauszufordern.

⁶³ *'ssay/say*: Die meisten modernen Ausgaben behalten Fs Version *say* bei und fassen somit ‚*chair and dukedom*‘ und ‚*throne and kingdom*‘ als Aussagen auf, die sie auch mit Anführungszeichen versehen. Nur COX emendiert zu *'ssay* (von *essay*), ‚den Versuch unternehmen, etwas zu erreichen‘ (vgl. OED 4). Gemeint ist damit jedenfalls Richards Forderung, Eduard solle sich nicht mit dem Herzogstitel zufrieden geben, sondern Yorks Anrecht auf den Königsthron in Anspruch nehmen. Zur Bedeutung von *dukedom* und *kingdom*, siehe Anm. 57.

Ein Marsch. WARWICK, der Marquis von MONTAGUE⁶⁴ und ihre Truppen treten auf.

March. Enter WARWICK, Marquess [of] MONTAGUE, and their army.

WARWICK

Nun, werthe Lords! Wie steht's? Was gibt es Neues hier draußen⁶⁵?

WARWICK

95 How now, fair lords! What fare? what news abroad?

RICHARD

Großer Lord Warwick, [selbst] wenn wir nochmals unsere entsetzlichen⁶⁶ Neuigkeiten erzählten und uns bei der Äußerung jedes Wortes Dolche⁶⁷ ins Fleisch bohrten, bis alles geschildert wäre, würden [uns] doch die Worte mehr Schmerz zufügen als die Wunden. Oh tapferer Herr, der Herzog von York ist tot!

RICHARD

96 Great Lord of Warwick, if we should recount
97 Our baleful news, and at each word's
deliverance
98 Stab poniards in our flesh till all were told,
99 The words would add more anguish than the
wounds.
100 O valiant lord, the Duke of York is slain!

EDUARD

Oh Warwick, Warwick! Dieser Plantagenet, dem gleich⁶⁸ viel an Dir lag wie an der Erlösung seiner Seele, wurde vom unbarmherzigen⁶⁹ Lord Clifford umgebracht.

EDWARD

101 O Warwick, Warwick! that Plantagenet,
102 Which held thee dearly as his soul's
redemption,
103 Is by the stern Lord Clifford done to death.

WARWICK

[Schon] vor zehn Tagen⁷⁰ ertränkte ich diese Neuigkeiten in Tränen; und nun, um noch zu Eurem Kummer beizutragen, bin ich gekommen, um Euch zu schildern, was sich seither⁷¹ zugetragen hat.

WARWICK

104 Ten days ago I drowned these news in tears;
105 And now, to add more measure to your woes,
106 I come to tell you things sith then befall'n.

⁶⁴ MONTAGUE: Die Figur des Montague (bzw. Montacute) der Folio-Ausgabe scheint zwei historischen Personen zu entsprechen: einerseits Richard Neville, Earl of Salisbury (1400–1460), Warwicks Vater und Yorks Schwager, und andererseits John Neville, Marquess of Montague (†1471), Warwicks Bruder und einem Cousin der York-Brüder. In 2H6 läuft Richard Neville noch unter dem Namen ‚Salisbury‘ (er erwarb den Namen Montague erst durch seine Heirat mit Yorks Schwägerin Alice von Montague), der nach der ersten Schlacht von St. Albans schon seinen baldigen Tod kommen sieht (2H6 V.5.22–24). Tatsächlich stirbt der historische Richard Neville nach der Schlacht von Wakefield, die das Ende des ersten Akts von 3H6 markiert. Dies würde erklären, warum Montague und York einander im ersten Akt mehrfach mit *brother* anreden (also eigentlich *brother-in-law*), Warwick ihn aber im 2. Akt als seinen Bruder vorstellt (*And therefore comes my brother Montague*, II.1.166). Sh. scheint hier also den ‚alten‘ Montague am Ende des 1. Akt sterben zu lassen und ihn als seinen Sohn, den Marquis von Montague, neu in das Stück einzuführen. Die Tatsache, dass O im Gegensatz zu F diese Vermischung von historischen Personen nicht aufweist, wird als ein Indiz gewertet, dass O doch keine bloß aus dem Gedächtnis rekonstruierte Fassung ist, sondern die Chroniken teilweise richtiger wiedergibt als F (vgl. etwa MARTIN Appendix C).

⁶⁵ *abroad*: Bedeutet hier allgemeiner ‚draußen‘, ‚in der Welt‘. Warwick bezieht sich eventuell auf das abseits vom englischen Kerngebiet liegende walisische Grenzland; vgl. OED 2.

⁶⁶ *baleful*: Hier schwingen mehrere Bedeutungen mit: ‚entsetzlich‘, ‚kummervoll‘, ‚schmerzlich‘, etc.

⁶⁷ *words ... poniards*: Zu diesem Bild vergleiche auch Ado II.1.220: *She speaks poniards and every word stabs*, ‚Sie spricht Dolche, und jedes Wort ersticht‘, Greiner, Hrsg., (Studienausgabe).

⁶⁸ *dearly as*: Die Auslassung des grammatikalisch notwendigen *as* (*as dearly as*?) ist bei Sh. kein Einzelfall und wohl metrisch bedingt; vgl. ABBOT §276.

⁶⁹ *stern*: Ist wie die anderen Epitheta (*boisterous, rough, etc.*) Cliffords ein Ausdruck seiner Verroththeit und Gnadenlosigkeit im Kampf.

⁷⁰ *Ten days ago*: Diese Zeitangabe soll das Publikum darauf hinweisen, wie viel Zeit seit der letzten Szene, in der York starb, vergangen ist. Zeitsprünge wie dieser sind zwar bei Sh. nicht unüblich, wurden aber von seinen Zeitgenossen kritisch bewertet.

⁷¹ *sith*: Heute obsolet Form von *since*, ‚seit‘; vgl. OED prep. 1.

Nach der blutigen Schlacht bei Wakefield, wo Euer
kühne Vater seinen letzten⁷² Atemzug tat, wurde
mir, so schnell die Boten laufen konnten, die
Nachricht Eurer Niederlage und seines
Dahinscheidens überbracht. Ich, der zu der Zeit in
London über den König wachte, ließ meine
Soldaten antreten, versammelte Scharen von
Freunden und marschierte, sehr gut gerüstet⁷³, wie
ich glaubte, gegen Saint Albans⁷⁴, um die Königin
abzufangen⁷⁵, und hatte zu meinen Gunsten⁷⁶ [auch]
den König mitgenommen; denn meine Späher
hatten mir berichtet, dass sie in der festen Absicht
kam, unseren jüngsten⁷⁷ Parlamentsbeschluss⁷⁸
betreffend König Heinrichs Eid und Eure
Nachfolge aufzuheben⁷⁹.

Um es kurz zu machen, wir traten einander bei
Saint Albans entgegen, unsere Armeen⁸⁰ trafen
aufeinander und beide Seiten kämpften wild:

107 After the bloody fray at Wakefield fought,
108 Where your brave father breathed his latest
gasp,
109 Tidings, as swiftly as the posts could run,
110 Were brought me of your loss and his depart.
111 I, then in London keeper of the king,
112 Mustered my soldiers, gathered flocks of
friends,
113 And very well appointed, as I thought,
114 Marched toward Saint Albans to intercept the
queen,
115 Bearing the king in my behalf along;
116 For by my scouts I was advertised
117 That she was coming with a full intent
118 To dash our late decree in parliament
119 Touching King Henry's oath and your
succession.
120 Short tale to make, we at Saint Albans met
121 Our battles joined, and both sides fiercely
fought:

⁷² *latest*: Ein früher zulässige, heute aber archaisch anmutende Alternative zu *last*; vgl. OED 1.

⁷³ *appointed*: ‚ausgestattet‘, ‚ausgerüstet‘; vgl. OED 3.

⁷⁴ *Saint Albans*: Geschildert wird hier die zweite Schlacht von St. Albans (17. Februar 1461), 35 km nördlich von London, aus der die Lancastrians siegreich hervorgingen, und in der Sir John Grey, Ehemann der zukünftigen Königin, fiel (vgl. III.2.1–2).

⁷⁵ *intercept*: Hat hier zwei Bedeutungsnuancen: 1) ‚abfangen‘ und 2) ‚aufhalten‘, ‚sich in den Weg stellen‘; gemeint ist hier eher erstere, da sich Margaretes Truppen auf dem Weg von Wakefield in Nordengland nach London befanden.

⁷⁶ *in my behalf*: Bedeutet hier ‚zu meinem Vorteil‘, ‚zu meinen Gunsten‘, also um ein Druckmittel gegenüber den Lancastrians zu haben; vgl. OED 4.

⁷⁷ *late*: Bedeutet hier *latest* – ‚jüngster‘, ‚neuester‘; vgl. OED 6.

⁷⁸ *decree in parliament*: Gemeint ist der 1460 erlassene ‚Act of Accord‘, ein Parlamentsbeschluss, der vorsah, dass Heinrich bis zu seinem (natürlichen) Ableben König bleiben dürfe, danach aber sollte der Titel an York bzw. seinen Nachfolger gehen.

⁷⁹ *dash*: Hier in der Bedeutung von ‚aufheben‘, ‚zu Fall bringen‘. Im 16. und 17. Jhd. die übliche Kollokation für Parlamentsbeschlüsse und Gesetze; vgl. OED v¹ 6.

⁸⁰ *battles*: Gemeint sind hier die zur Schlacht aufgestellten Truppen, die ‚Bataillons‘; vgl. OED II 8a.

Doch, ob es [nun] die Gleichgültigkeit⁸¹ des Königs, der seine kriegerische Königin voller Zärtlichkeit anblickte, war, die meinen Soldaten ihren feurigen Mut nahm⁸²; oder ob es die Nachricht über ihren⁸³ Sieg war; oder [doch] die ungemein große Angst vor Cliffords Unerbittlichkeit, der seinen Gefangenen⁸⁴ grollend Blut und Tod androht⁸⁵, kann ich nicht sagen: doch um mit Wahrheit abzuschließen, ihre Waffen kamen und gingen [so schnell] wie der Blitz; die [Waffen] unserer Soldaten fielen, gleich dem trägen Flug der Nachteule oder einem müßigen Drescher mit einem Schlegel, [so] sanft hinab, als ob sie ihre Freunde schlugen⁸⁶. Ich spornte sie mit Verweis auf die Gerechtigkeit unserer Sache an, mit Versprechungen auf hohen Sold und große Belohnungen: Doch alles vergeblich; sie hatten kein Herz zu kämpfen, und wir durch sie keine Hoffnung, siegreich aus diesem Tag hervorzugehen; so flüchteten wir, [und] der König zur Königin;

122 But whether 'twas the coldness of the king,
123 Who looked full gently on his warlike queen,
124 That robbed my soldiers of their heated spleen;
125 Or whether 'twas report of her success;
126 Or more than common fear of Clifford's rigour,
127 Who thunders to his captives blood and death,
128 I cannot judge: but to conclude with truth,
129 Their weapons like to lightning came and went;
130 Our soldiers', like the night-owl's lazy flight,
131 Or like an idle thresher with a flail,
132 Fell gently down, as if they struck their friends.
133 I cheered them up with justice of our cause,
134 With promise of high pay and great rewards:
135 But all in vain; they had no heart to fight,
136 And we in them no hope to win the day;
137 So that we fled; the king unto the queen;

⁸¹ *coldness*: Schon im ersten Akt bezichtigt Westmorland Heinrich ‚kalten Blutes‘ (*In whose cold blood no spark of honour bides*, I.1.184), also mangelnden Kampfesiebers. Wut und Emotionen allgemein wurden in der Säftelehre auf eine Erhitzung des Körpers zurückgeführt. Da Blut als ein heißer Saft galt, deutete ‚kaltes Blut‘ auf Passivität und Gleichgültigkeit hin. Hitze war weiters ein Ausdruck von Männlichkeit, die Heinrich somit abgesprochen wird. Gemeint ist also nicht ‚emotionale Kälte‘, sondern Apathie und fehlendes Durchsetzungsvermögen. Sowohl HALL (Ggiv^v) als auch HOLINSHED (Qqiv^v) berichten, dass Heinrichs Anwesenheit in der Schlacht die eigenen Soldaten entmutigte; vgl. auch Anm. 178.

⁸² *But ... spleen*: Warwick versucht durch Mutmaßungen, seine Niederlage in der Schlacht zu rechtfertigen, da er bis dato als herausragender Feldherr bekannt war und St. Albans schon die zweite von den Yorkisten verlorene Auseinandersetzung in Folge war.

⁸³ *her success*: Gemeint ist ihr Sieg in der Schlacht von Wakefield.

⁸⁴ *Who ... death*: Diese Textstelle lässt mehrere Lesarten zu, vor allem aufgrund der O-Variante *captaines*, also ‚Hauptmänner‘ für *captives* ‚Gefangene‘: Sollten wirklich Cliffords Hauptmänner gemeint sein, dann müsste *blood and death* eine Art Schlachtruf sein, den er ihnen zuruft. Wahrscheinlicher ist aber, dass der als unerbittlich geltende Clifford Kriegsgefangene nicht wie üblich verschonte, sondern auch sie töten ließ. Unter diesen Umständen wäre es nur zu verständlich, dass den Truppen der Yorkisten angesichts der aussichtslosen Lage jeder Mut fehlte, es mit den Lancastrians aufzunehmen.

⁸⁵ *thunders*: Kann sowohl 1) ‚mit Worten massivst bedrohen‘ als auch 2) ‚brüllen‘, ‚grollen‘ bedeuten. Da es sich bei Cliffords Äußerung wohl um eine Drohung an seine Gefangenen handelt (s. dazu Anm. 84), ist eher ersteres gemeint; vgl. OED 3b.

⁸⁶ *Our ... friends*: Warwick vergleicht die Kraftlosigkeit und Apathie seiner Soldaten einerseits mit dem Flug der Eule, die für ihre fast geräuschlosen und sanften Bewegungen bekannt ist, und andererseits mit einem müden Drescher, der mit seinem Werkzeug, dem Schlegel, antriebslos auf das Getreide schlägt.

Lord Georg, Euer Bruder, Norfolk und ich begaben⁸⁷ uns unverzüglich⁸⁸ auf den Weg zu Euch: Denn wir hörten, dass Ihr hier an der Grenze⁸⁹ seid, um neuerlich Truppen zum Kampf aufzustellen⁹⁰.

EDUARD

Wo ist der Herzog von Norfolk, lieber Warwick? Und wann kam Georg aus Burgund⁹¹ nach England?

WARWICK

Etwa sechs Meilen entfernt weilt der Herzog mit den Soldaten; und was Euren Bruder anbelangt, er wurde [erst] kürzlich von Eurer gütigen Tante, der Herzogin von Burgund⁹², mit einer Hilfsarmee zu diesem verlangenden⁹³ Krieg gesandt.

RICHARD

Sie müssen wohl⁹⁴ in der Übermacht gewesen sein, als der tapfere Warwick die Flucht ergriff: [Denn schon] oft hörte ich von seinem Ruhm als Verfolger, doch noch nie bis jetzt von der Schmach [s]eines Rückzugs⁹⁵.

138 Lord George your brother, Norfolk and myself,

139 In haste, post-haste, are come to join with you:

140 For in the marches here we heard you were,

141 Making another head to fight again.

EDWARD

142 Where is the Duke of Norfolk, gentle Warwick?

143 And when came George from Burgundy to England?

WARWICK

144 Some six miles off the duke is with the soldiers;

145 And for your brother, he was lately sent

146 From your kind aunt, Duchess of Burgundy,

147 With aid of soldiers to this needful war.

RICHARD

148 'Twas odds, belike, when valiant Warwick fled:

149 Oft have I heard his praises in pursuit,

150 But ne'er till now his scandal of retire.

⁸⁷ *are come*: Die Verwendung von *to be* als Hilfsverb zur Perfektbildung war zu Shs. Zeit vor allem bei Verben der Bewegung nach Vorbild des Französischen noch sehr geläufig; vgl. z.B. auch II.1.2 ‚*Or whether he be scaped*‘.

⁸⁸ *haste, post-haste*: Das Kompositum *post-haste*, hier als Sb. gebraucht, bedeutet wtl. soviel wie ‚Boteneile‘, also ‚Windes Eile‘ und stellt eine Steigerung von *haste* ‚Eile‘, dar. Der Ausdruck *haste, post-haste* stammt ursprünglich von der Beschriftung von Briefen, die per Boten versandt wurden: ‚*Haste, post, haste*‘, also ‚Eile, Bote, eile!‘. Daraus wurde später die fixe Wendung, zu finden z.B. auch in Oth I.2.37: ‚*requires your haste-post-haste appearance*‘ ‚verlangt Euer unverzügliches Erscheinen‘, Engler, Hrsg. (Studienausgabe); vgl. OED *post-haste* sb.

⁸⁹ *marches*: Bezeichnet im Allgemeinen eine Landesgrenze bzw. ein Grenzgebiet, im Speziellen aber die Grenzen zwischen England und Wales bzw. Schottland. Als *Earl of March* (dt. Graf von March) hatte Eduard im walisischen Grenzgebiet viele Verbündete.

⁹⁰ *making ... again*: *To make head* bedeutet hier ‚Truppen aufstellen‘ ‚sich zum Kampf gegen jemanden formieren‘; vgl. OED *head* 57b.

⁹¹ *Burgundy*: Wie bereits erwähnt, waren sowohl Georg als auch Richard nach dem Tod Yorks und Rutlands von ihrer Mutter nach Utrecht (damals ein Teil von Burgund) geschickt worden, wo sie von Philipp von Burgund aufgenommen worden waren. Erst nach der Schlacht von Towton, nach der Eduard zum König gekrönt wurde, kehrten sie nach England zurück. Sh. machte aus dem damals neunjährigen Richard einen Erwachsenen, um ihm mehr Bühnenpräsenz zu verleihen und ihn für seine große Rolle als Richard III aufzubauen.

⁹² *Duchess of Burgundy*: Isabella von Portugal (1397–1471), Frau von Herzog Philipp, dem Guten, von Burgund. Als Enkelin von John of Gaunt war sie eigentlich eine entfernte Cousine der York-Brüder und eine eifrige Unterstützerin der Yorkisten.

⁹³ *needful*: Gemeint ist hier ‚Unterstützung benötigend‘, ‚auf Hilfe angewiesen‘; vgl. OED 2a.

⁹⁴ *belike*: *in all likelihood* ‚mit aller Wahrscheinlichkeit‘; vgl. OED A.

⁹⁵ *'Twas odds ... retire*: Richard versucht, Warwick aufzustacheln, indem er seine Rechtfertigungsgründe kleinredet und seine Ehre als gefeierter Krieger in Frage stellt.

WARWICK

Auch nun hörst du⁹⁶ nicht von meiner Schmach,
Richard; denn du sollst wissen, dass diese⁹⁷ starke
rechte Hand die Krone⁹⁸ vom Kopf des mutlosen⁹⁹
Heinrich reißen¹⁰⁰, und seiner Faust das Ehrfurcht
gebietende¹⁰¹ Zepter entringen kann, selbst wenn er
so ruhmvoll und kühn im Kampf wäre, wie er
berühmt für Milde, Friedsamkeit und Andacht ist.

RICHARD

Ich weiß es [nur zu] gut, Lord Warwick, tadle mich
nicht¹⁰²: Es ist die Liebe für deinen Ruhm, die¹⁰³
mich sprechen lässt.

Doch was soll man in solch düsteren¹⁰⁴ Zeiten tun?
Sollen wir unsere Panzerhemden¹⁰⁵ wegwerfen und
unsere Körper in schwarze Trauerkleider hüllen,
um [unsere] Ave Marias an unseren
Rosenkränzen¹⁰⁶ abzählen? Oder sollen wir
[vielmehr] unsere Hingabe¹⁰⁷ mit rachsüchtigen
Armen auf den Helmen unserer Feinde zeigen?
Wenn [ihr] für Letzteres [seid], sagt ‚Ja‘, und lasst
uns [in den Kampf] ziehen, Lords.

WARWICK

151 Nor now my scandal, Richard, dost thou hear;
152 For thou shalt know this strong right hand of
mine
153 Can pluck the diadem from faint Henry's
head,
154 And wring the awful sceptre from his fist,
155 Were he as famous and as bold in war
156 As he is famed for mildness, peace, and
prayer.

RICHARD

157 I know it well, Lord Warwick; blame me not:
158 'Tis love I bear thy glories makes me speak.
159 But in this troublous time what's to be done?
160 Shall we go throw away our coats of steel,
161 And wrap our bodies in black mourning
gowns,
162 Numb'ring our Ave-Maries with our beads?
163 Or shall we on the helmets of our foes
164 Tell our devotion with revengeful arms?
165 If for the last, say 'Ay', and to it, lords.

⁹⁶ *thou*: Warwick, sichtlich erregt durch Richards Provokation, wechselt vom höflichen *you* ins respektlosere *thou*, spricht ihn also eher an, wie ein Vater seinen anmaßenden Sohn.

⁹⁷ *this ... hand*: Eine indirekte Regieanweisung, dass Warwick seine rechte Hand erhebt und die folgenden Zeilen gestisch untermalt.

⁹⁸ *diadem*: Gemeint ist hier die Königskrone; vgl. OED 1.

⁹⁹ *faint*: Steht hier für *faint-hearted*, also ‚mutlos‘, ‚schwach‘.

¹⁰⁰ *Can ... head*: Hier spricht Warwick als ‚Kingmaker‘, als der er in die englische Geschichte eingehen sollte (vgl. II.3.37: *Thou setter-up and plucker-down of kings*). Trotz seines niedrigeren Ranges gelang es ihm durch geschickte Heirat, bis ins Zentrum der Politik vorzustoßen und zum einflussreichsten *peer* seiner Zeit aufzusteigen. Seinen Beinamen verdankte er der Tatsache, dass er maßgeblich an der Krönung Eduards und der Entmachtung und Wiedereinsetzung Heinrichs beteiligt war.

¹⁰¹ *awful*: Im elisabethanischen Englisch hatten viele Adjektive, vor allem jene mit den Nachsilben -ful, -less, -ive etc. sowohl eine aktive als auch eine passive Bedeutung. *Awful* hieß also nicht nur *full of awe*, sondern, wie in diesem Fall, auch *awe-inspiring*, also ‚Ehrfurcht gebietend‘; vgl. ABBOT §3.

¹⁰² *blame*: Hier in der heute archaischen Bedeutung von ‚schelten‘, ‚tadeln‘ (vgl. OED 2). Richard merkt, dass er zu weit gegangen ist, und versucht, Warwick zu besänftigen, indem er eine unterwürfige Rolle einnimmt.

¹⁰³ *makes me speak*: Wie dieser Satz zeigt, konnten im elisabethanischen Englisch nicht nur Dativ-, sondern auch Nominativ-Relativpronomen weggelassen werden. Er lautet also vollständig *,Tis love (which) I bear thy glories (which) makes me speak‘*; vgl. ABBOT §244.

¹⁰⁴ *troublous*: Bedeutet hier sowohl ‚trüb‘, ‚düster‘, als auch ‚chaotisch‘, ‚unstet‘.

¹⁰⁵ *coats of steel*: Gemeint ist das *coat of mail*, das ‚Panzerhemd‘ (ugs. auch als ‚Kettenshemd‘ bekannt), eine für Ritter typische Oberbekleidung aus Leinen oder Leder, die mit überlappenden Ringen oder Plättchen aus Stahl besetzt war und als Schutz in der Schlacht getragen wurde.

¹⁰⁶ *beads*: Steht hier für den Rosenkranz. Aus der ursprünglichen altenglischen Bedeutung ‚Gebet‘ (selbe etymologische Wurzel wie dt. ‚beten‘) wurde im 14. Jhd die Bezeichnung für die Perlen des Rosenkranzes, woraus sich die moderne Bedeutung ‚Perle‘ ableitet. Margarete verwendet in 2H6 I.3.57 dasselbe Bild der frommen Andacht als Gegensatz zur Kampfeslust ebenso abschätzig gegenüber Heinrich (*,I thought King Henry had resembled thee / In courage, courtship, and proportion. / But all his mind is bent to holiness, / To number Ave-Maries on his beads.‘*)

¹⁰⁷ *tell our devotion*: Das ironische Wortspiel beruht auf den Doppelbedeutungen von *devotion* 1) ‚Andacht‘, ‚Verehrung (der Mutter Gottes)‘ bzw. 2) ‚Hingabe‘, ‚Eifer‘ (für eine Sache) und *tell* 1) ‚zählen‘ (OED 21c) bzw. 2) ‚zeigen‘, ‚offenbaren‘ (OED 5a). Die Perlen des Rosenkranzes werden also mit den Feindeshelmen gleichgesetzt, statt Ave Marias gebetet werden Köpfe abgeschlagen. Ein für Richards morbiden Humor typisches Bild.

WARWICK

Ja, aber [genau] deshalb hat Euch Warwick aufgesucht; und deshalb ist mein Bruder¹⁰⁸ Montague [mit mir] gekommen. Hört mir zu, Lords. Die stolz triumphierende¹⁰⁹ Königin, [mit] Clifford und der hochmütige Northumberland, und von ihrem Schlag¹¹⁰ viele weitere stolze Vögel, haben den weichen König wie Wachs¹¹¹ bearbeitet. Er beschwor seine Zustimmung zu Eurer Nachfolge, sein Eid wurde [bereits] als Parlamentsakt festgehalten¹¹²; und nun hat sich das ganze Pack¹¹³ nach London aufgemacht, um sowohl seinen Eid als auch alles andere, was zum Nachteil des Hauses Lancaster sein mag, zu widerrufen. Ihr Heer ist, glaube ich, dreißigtausend [Mann] stark: Nun, falls Norfolks und meine [Hilfs]truppen¹¹⁴, [gemeinsam] mit all den Freunden, die du, tapferer Graf von March, unter den ergebenen Walisern¹¹⁵ anwerben kannst, sich [auch] nur auf fünfundzwanzigtausend belaufen, dann *drauf los!*¹¹⁶, wir wollen schleunigst nach London marschieren, [und] abermals unsere schweißbedeckten¹¹⁷ Rösser besteigen, und abermals unseren Feinden ‚Angriff!¹¹⁸ entgegenrufen, doch ihnen niemals mehr den Rücken zukehren¹¹⁹ und die Flucht ergreifen¹²⁰.

WARWICK

166 Why, therefore Warwick came to seek you out;
167 And therefore comes my brother Montague.
168 Attend me, lords. The proud insulting queen,
169 With Clifford and the haught Northumberland,
170 And of their feather many moe proud birds,
171 Have wrought the easy-melting king like wax.
172 He swore consent to your succession,
173 His oath enrollèd in the parliament;
174 And now to London all the crew are gone,
175 To frustrate both his oath and what beside
176 May make against the house of Lancaster.
177 Their power, I think, is thirty thousand strong:
178 Now, if the help of Norfolk and myself,
179 With all the friends that thou, brave Earl of March,
180 Amongst the loving Welshmen canst procure,
181 Will but amount to five and twenty thousand,
182 Why, *via*, to London will we march amain,
183 And once again bestride our foaming steeds,
184 And once again cry ‘Charge!’ upon our foes,
185 But never once again turn back and fly.

¹⁰⁸ *brother*: zu Montagues Identität s. Anmerkung 64.

¹⁰⁹ *insulting*: Hier in der heute obsoleten Bedeutung ‚hochmütig triumphierend über jmd.‘, ‚frolockend‘, vgl. auch I.3.14 und OED 1a.

¹¹⁰ *feather ... birds*: Wtl. ‚von seiner Feder ...‘. Beruht auf dem noch heute geläufigen Sprichwort *birds of a feather flock together* ‚Gleich und gleich gesellt sich gern‘ – gemeint sind also Gleichgesinnte; vgl. TILLEY B393.

¹¹¹ *wrought ... wax*: Ebenfalls sprichwörtlich. *To work (upon one) like wax* ‚jemanden wie Wachs bearbeiten‘, vergleichbar mit dt. ‚Wachs in jemandes Händen sein‘ (*wrought* ist eine alte Partizipform von *to work*); vgl. DENT W138. MARTIN weist auch auf einen möglichen Bezug zu Ikarus hin, der seine Flügel mit Wachs befestigte, und dessen Hochmut sprichwörtlich zum Fall führte.

¹¹² *enrollèd*: *to enroll* bedeutet hier ‚Eingang in die (Gesetzes)rollen finden‘, also offiziell als Gesetz niedergeschrieben zu werden. Somit war es für das Parlament bindend.

¹¹³ *crew*: Eigentlich eine Gruppe von Soldaten, hier allerdings schwingt die abschätzige Konnotation ‚Pack‘, ‚Gesindel‘ mit; vgl. OED 4.

¹¹⁴ *help*: Gemeint sind hier ‚Hilfstruppen‘, ‚Verbündete‘; vgl. OED 3b.

¹¹⁵ *Welshmen*: s. dazu Anmerkung zu II.1.140.

¹¹⁶ *via*: Die aus dem lateinischen (*via*, ‚Weg‘) bzw. italienischen stammende Interjektion wurde vor allem von Reitern und Kommandanten verwendet, um die Truppen anzufeuern oder Befehl zum Abmarsch zu geben; vgl. OED *via* int. 1, zitiert diese Stelle. Sautter belässt in der Studienausgabe von LLL (V.II.136) *Via*. Die fehlende vierte Silbe (*metrical gap*) lässt Raum für eine Pause des Nachdrucks nach dem Ausruf.

¹¹⁷ *foaming*: Kann hier zwei Bedeutungen haben: 1) ‚schäumend‘, ‚beschäumt‘, also ‚Schaum ums Maul habend‘, wie wenn Pferde am Mundstück des Zaumzeugs kauen und dadurch schäumenden Speichel produzieren, oder 2) ‚schweißbedeckt‘; vgl. OED *foam* v. 1. Da ein schäumendes Maul beim Pferd eher Ausdruck der Zufriedenheit ist, Warwick aber davon spricht, so schnell wie möglich nach London zu reiten, ist wohl eher zweitere Bedeutung gemeint.

¹¹⁸ *Charge ... foes*: Einige Ausgaben fassen die Stelle als *And once again cry ‘Charge upon your foes!’* – ‚und abermals ‘Auf die Feinde!’ rufen‘ – auf.

¹¹⁹ *turn back*: Gemeint ist *turn our backs* ‚ihnen den Rücken zukehren‘, also unehrenhaft die Flucht zu ergreifen.

¹²⁰ *via ... fly*: Warwick versucht, die Schmach seines Rückzugs aus der Schlacht von Towton mit dieser anfeuernden Rede wieder wettzumachen.

RICHARD

Ja, nun scheint mir, höre ich den großen Warwick sprechen: Niemals mehr mag einen Freudentag erleben, wer ‚Rückzug‘ ruft, wenn Warwick ihm gebietet, Stand¹²¹ zu halten.

EDUARD

Lord Warwick, an deine Schulter will ich mich lehnen¹²²; und wenn du – Gott behüte! – [dem Feind] erliegen solltest, muss [auch] Eduard fallen, [der] Himmel bewahre [uns vor solcher Gefahr]!

WARWICK

[Ihr seid] nicht länger Graf von March, sondern Herzog von York¹²³; der nächste Schritt¹²⁴ ist Englands Königsthron; denn zum König von England sollst du erklärt werden¹²⁵ in jeder Ortschaft¹²⁶, durch die wir ziehen; und wer nicht vor Freude seine Mütze [in die Lüfte] wirft, soll für die Verfehlung seinen Kopf verlieren. König Eduard, tapferer Richard, Montague, wir wollen nicht länger [hier] verharren und [bloß] vom Ruhm träumen, sondern lasst die Trompeten ertönen, und ans Werk.

RICHARD

Nun denn, Clifford, wäre dein Herz [auch] hart wie Stahl, und steinern¹²⁷ lassen es deine Taten erscheinen, ich komme, um es zu durchbohren oder dir meines zu geben.

RICHARD

186 Ay, now methinks I hear great Warwick speak:
187 Ne'er may he live to see a sunshine day,
188 That cries 'Retire', if Warwick bid him stay.

EDWARD

189 Lord Warwick, on thy shoulder will I lean;
190 And when thou fail'st – as God forbid the hour! –
191 Must Edward fall, which peril heaven forbend!

WARWICK

192 No longer Earl of March, but Duke of York:
193 The next degree is England's royal throne;
194 For King of England shalt thou be proclaimed
195 In every borough as we pass along;
196 And he that throws not up his cap for joy
197 Shall for the fault make forfeit of his head.
198 King Edward, valiant Richard, Montague,
199 Stay we no longer, dreaming of renown,
200 But sound the trumpets, and about our task.

RICHARD

201 Then, Clifford, were thy heart as hard as steel,
202 As thou hast shown it flinty by thy deeds,
203 I come to pierce it, or to give thee mine.

¹²¹ *stay*: Hier in der Bedeutung ‚Stand halten‘, ‚ausharren‘; vgl. OED 7b.

¹²² *should ... lean*: Das Bild von Warwick als Stütze seiner Macht verwendet Eduard später nochmals (*For in thy shoulder will I build my seat*, II.6.100) und bestätigt damit seinen Ruf als ‚Kingmaker‘.

¹²³ *Duke of York*: Durch den Tod Yorks steigt Eduard, sein Erstgeborener, zum Herzog auf. Dadurch hat er nach dem Ableben Heinrichs Anrecht auf den englischen Königsthron.

¹²⁴ *degree*: Bedeutet hier sowohl ‚Schritt‘, ‚Stufe‘ (in der Machergreifung, vgl. OED I.2a) als auch ‚Rang‘, ‚Titel‘ (vgl. OED I.4a).

¹²⁵ *for King ... proclaimed*: Die Ernennung Eduards zum König von England ging weit weniger willkürlich vonstatten als von Sh. dargestellt, sondern erfolgte erst, nachdem sich eine breite Zustimmung des Parlaments dafür gefunden hatte.

¹²⁶ *borough*: Darunter verstand man zu Sh. Zeiten Ballungsräume, die noch nicht zur Stadt erhoben worden waren (also noch kein Stadtrecht besaßen), jedoch über einen eigenen ‚Gemeinderat‘ (*municipal corporation*) verfügten und teils auch Abgeordnete ins Parlament entsandten (*parliamentary boroughs*); sie entsprechen in etwa mit den deutschen ‚Marktflecken‘ (Braun verwendet diesen Begriff in seiner Studienausgabe zu I.H4: *Met him in boroughs, cities, villages* ‚empfangen ihn in Marktflecken, Städten, Dörfern‘; I.H4 IV.3.69); vgl. OED 3a.

¹²⁷ *flinty*: Von *flint* ‚Feuerstein‘, vgl. die dt. Redewendung ‚ein Herz aus Stein haben‘ und OED 3. Selbst Clifford gibt in 2.H6 zu, dass sein Herz seit dem Tod seines Vaters zu Stein geworden ist (*My heart is turned to stone, and while 'tis mine / It shall be stony. [...]'*).

EDUARD

Dann rührt die Trommeln, Gott und Sankt Georg¹²⁸
seien mit uns!

Ein BOTE tritt auf.

WARWICK

Nun? Was gibt es?

BOTE

Der Herzog von Norfolk lässt Euch durch mich
ausrichten, dass die Königin mit einer mächtigen
Armee im Anmarsch ist und eure Anwesenheit für
eine rasche Unterredung wünscht.

WARWICK

Na, das trifft sich gut¹²⁹, tapfere Krieger, lasst uns
gehen.

Alle gehen ab.

EDWARD

204 Then strike up drums: God and Saint George
for us!

Enter a MESSENGER.

WARWICK

205 How now! what news?

MESSENGER

206 The Duke of Norfolk sends you word by me,
207 The queen is coming with a puissant host;
208 And craves your company for speedy counsel.

WARWICK

209 Why then it sorts, brave warriors, let's away.

Exeunt omnes.

¹²⁸ *God and Saint George*: Ein geläufiger Schlachtruf – Sankt Georg ist der Schutzheilige Englands und somit auch der des Thronfolgers.

¹²⁹ *it sorts*: Gemeint ist hier ‚dann kommt es, wie es soll‘, ‚alles hat seine Ordnung‘; vgl. OED III 18b, zitiert diese Stelle.

5.3.2 2. Szene¹³⁰

Fanfaren. KÖNIG HEINRICH, KÖNIGIN MARGARETE, CLIFFORD, NORTHUMBERLAND *und der junge*¹³¹ PRINZ EDUARD *sowie Trommler und Trompetenspieler treten auf. [Yorks Kopf prangt über den Toren.*¹³²]

KÖNIGIN MARGARETE

Willkommen, mein Herr, in dieser prächtigen¹³³ Stadt [von] York. Dort drüben prangt der Kopf jenes Erzfeindes, der danach trachtete, sich mit eurer Krone zu umgeben¹³⁴. Erfreut der Anblick¹³⁵ nicht Euer Herz, mein Herr?

KÖNIG HEINRICH

Ja, so wie die Felsen jene erfreuen, die Schiffbruch¹³⁶ fürchten: Dieser Anblick tut mir wahrlich in der Seele weh. Verschone mich vor deiner Rache, lieber Gott! Weder ist es meine Schuld, noch habe ich mutwillig¹³⁷ meinen Eid gebrochen.¹³⁸

Flourish. Enter KING HENRY, QUEEN MARGARET, CLIFFORD, NORTHUMBERLAND *and young* PRINCE EDWARD, *with Drum and Trumpets. [York's head is set above the gates.]*

QUEEN MARGARET

1 Welcome, my lord, to this brave town of York.
2 Yonder's the head of that arch-enemy
3 That sought to be encompassed with your crown:
4 Doth not the object cheer your heart, my lord?

KING HENRY

5 Ay, as the rocks cheer them that fear their wrack:
6 To see this sight, it irks my very soul.
7 Withhold revenge, dear God! 'Tis not my fault,
8 Nor wittingly have I infringed my vow.

¹³⁰ II.2.: Die zweite Szene des zweiten Akts schildert ein fiktives ‚friedliches‘ Zusammentreffen der Kontrahenten in York vor der entscheidenden Schlacht von Towton im Umland der Stadt, das dazu dient, die Positionen der einzelnen Personen deutlicher zu zeichnen und diese verbal duellieren zu lassen. Der Übergang von der ersten Szene erscheint etwas unglücklich, da sie ja weit entfernt von York an der walisischen Grenze spielt, jedoch durch die Ankündigung Margaretes der Eindruck entsteht, sie sei im Anmarsch. Vielmehr zogen sich die Lancastrians nach der zweiten Schlacht von St. Albans in den Norden zurück, während Eduard und sein Gefolge nach London marschierten, um ihn dort in einer hastigen Zeremonie zum König krönen zu lassen. Danach machten sich die York'schen Truppen auf in Richtung Norden, um Edwards Stellung durch einen militärischen Sieg gegen Margarete zu sichern.

¹³¹ *young PRINCE EDWARD*: Der historische Eduard von Westminster, geb. 1453, war zur Zeit der Schlacht von Towton in seinem achten Lebensjahr.

¹³² *York's ... gates*: COX übernimmt die BA aus O. Es ist möglich, dass eine Attrappe im oberen Teil der Bühne angebracht wurde, wie auch beispielsweise in einigen modernen Produktionen (z.B. die der English Shakespeare Company 1987), doch Margarete könnte auch einfach nur nach oben zeigen, wenn sie Z. 2 spricht.

¹³³ *brave*: Bedeutet hier ‚prachtvoll‘, ‚herrlich‘ (vgl. OED 2) bzw. auch allgemeiner als Epitheton der Bewunderung ‚berühmt‘, ‚strahlend‘ (vgl. OED 3).

¹³⁴ *encompass*: Kann sich hier sowohl auf *head* als auf *arch-enemy* beziehen. Gemeint ist ‚umgeben‘, ‚begränzen‘; vgl. OED 4.

¹³⁵ *object*: Gemeint ist *object of sight*, der ‚Anblick‘; vgl. OED 3b.

¹³⁶ *wrack*: Eine heute unübliche Variante von *shipwreck* ‚Schiffbruch‘ (OED 2). Nautische Bilder sind neben der Tier- und Gartenmetaphorik die dritte große Gruppe in Shs. metaphorischem Repertoire, vgl. dazu vor allem Margaretes Schlachtrede im fünften Akt ([...] *From shelves and rocks that threaten us with wrack [...]*; V.4.23)

¹³⁷ *wittingly*: Hier in der Bedeutung ‚mutwillig‘, ‚absichtlich‘, ‚vorsätzlich‘; vgl. OED 1.

¹³⁸ *Withhold ... vow*: Heinrich tritt als Einziger gegen das Racheprinzip, dem Leitmotiv des Dramas, auf. Als frommer Mann fürchtet er die Rache Gottes für das frevellose Verhalten der Adeligen und auch seines eigenen Eidbruchs, der zwar über seinen Kopf hinweg begangen wurde, gegen den er sich allerdings auch nicht gewehrt hatte. Heinrich ist somit auch der Einzige, der in einem Eidbruch noch etwas Verwerfliches sieht.

CLIFFORD

Mein¹³⁹ gnädiger Fürst¹⁴⁰, diese übermäßige Milde¹⁴¹ und schädliche Barmherzigkeit müssen beiseite gelegt werden. [Denn] wem werfen Löwen ihre sanftmütigen Blicke zu¹⁴²? Nicht dem Tier, das ihre Höhle einnehmen wollte¹⁴³. Wessen Hand ist es, die die wilde¹⁴⁴ Bärin leckt? Nicht jene, die ihre Jungen vor ihren Augen raubt¹⁴⁵. Wer entkommt dem tödlichem Stachel¹⁴⁶ der lauenden Schlange? Nicht der, der seinen Fuß auf ihren Rücken setzt. Der kleinste Wurm wird sich winden¹⁴⁷, wenn man auf ihn tritt, und Tauben werden picken, um ihre Brut zu beschützen. [Der] ehrgeizige York zielte¹⁴⁸ auf deine Krone ab, [und] du lächeltest [nur], während er seine zornigen Brauen runzelte: Er, bloß ein Herzog, wollte seinen Sohn zum König machen und seine Nachkommen besserstellen¹⁴⁹ wie ein liebevoller Vater¹⁵⁰; du, ein König, mit einem vorzüglichen¹⁵¹ Sohn gesegnet, gabst deine Zustimmung, ihn zu enterben, was dich als äußerst lieblosen Vater erscheinen ließ.

CLIFFORD

9 My gracious liege, this too much lenity
10 And harmful pity must be laid aside.
11 To whom do lions cast their gentle looks?
12 Not to the beast that would usurp their den.
13 Whose hand is that the forest bear doth lick?
14 Not his that spoils her young before her face.
15 Who scapes the lurking serpent's mortal sting?
16 Not he that sets his foot upon her back.
17 The smallest worm will turn being trodden on,
18 And doves will peck in safeguard of their brood.
19 Ambitious York did level at thy crown,
20 Thou smiling while he knit his angry brows:
21 He, but a duke, would have his son a king,
22 And raise his issue, like a loving sire;
23 Thou, being a king, blest with a goodly son,
24 Didst yield consent to disinherit him,
25 Which argued thee a most unloving father.

¹³⁹ *My gracious ... with him*: Clifford, der ruchlose Berater des Königs, der an andere Figuren elisabethanischer Historien erinnert (z.B. Hermon in *Gorboduc*), versucht in einer rhetorisch brillanten Rede Heinrich auf den Kampf einzuschwören. Er wendet dazu eine Reihe von parallelistisch angeordneten Frage-Antwortpaaren (‚Hypophora‘) mit Bildern aus der Natur an, die an Heinrichs fast franziskanische Naturverbundenheit appellieren sollen. Diese Vergleiche gehen einerseits auf bekannte Sprichwörter zurück, andererseits war Sh. wohl von einer Rede Warwicks in den Chroniken inspiriert: ‚*What worm is touched, and will not once turn again? What beast is striken, that will not roar or sound? What innocent child is hurt that will not cry? If the poor and unreasonable beasts, if the sely babes that lacketh discretion, groan against harm to them proffered; how ought an honest man to be angry, when things that touch his honesty be daily against him attempted?*‘ (HALL Iiiv⁵, HOLINSHED Rrriv³). Das letzte Bild der pickenden Taubenmutter greift er auf und baut es zu einem Vergleich aus, der Heinrich als lieblosen Vater darstellen soll. Clifford zieht dann auch den Vergleich zu Heinrichs Vorgängern, die das Haus Lancaster groß gemacht hatten und führt sein Versagen als Herrscher vor. Am Ende steht ein Aufruf, die Weichherzigkeit zum Wohle seines Sohnes beiseite zu legen.

¹⁴⁰ *liege*: Wtl. ‚Lehensherr‘; im feudalistischen System des englischen Hochmittelalters war der König höchster Lehensherr.

Clifford, Lehensmann (Vasall) Heinrichs, beginnt seine flammende Beratungsrede mit einer unterwürfigen *captatio benevolentiae*.
¹⁴¹ *lenity*: Erasmus von Rotterdam zählt in seinem zu Shs. Zeiten hochaktuellem Werk *Institutio Principis Christiani* (Die Erziehung des christlichen Fürsten) *lenitas* (‚Milde‘) zu den Attributen eines guten Regenten, wirft jedoch zugleich ein, dass die Nachgiebigkeit des Herrschers nur im Verbund mit weiteren staatsmännischen Eigenschaften wie etwa *firmus* (‚Entschiedenheit‘) rechtfertigt seien. Vgl. dazu v.a. RIEHLE, S. 222f. Aus Cliffords und Heinrichs gegensätzlichen Positionen ergibt sich die Kernfrage des Stücks nach den Attributen des guten Herrschers und der moralischen Bewertung von Heinrichs ‚Appeasement-Politik‘.

¹⁴² *lion*: Löwen galten als sanftmütige Wesen – ein zeitgenössisches Sprichwort etwa besagt ‚*The lion spares the suppliant*‘ ‚Der Löwe verschont den Flehenden‘ (TILLEY L316). Bezeichnenderweise verwendet gerade der um Gnade flehende Rutland das umgekehrte Bild für den unerbittlichen Clifford (I.3.12–17).

¹⁴³ *would usurp*: Ein Verb, das immer wieder im Verlauf des Stückes fällt, und bei dem stets auch die ursprüngliche Sünde der Rosenkriege – der Thronraub Heinrichs IV. – mitschwingt. Zur Verwendung von *would* s. Anm. 35.

¹⁴⁴ *forest*: ‚Wild lebender‘ Bär im Gegensatz zum ‚gezähmten‘, wie er oft in Städten zu sehen war; vgl. OED 4b.

¹⁴⁵ *spoils*: Hier schwingen zwei Bedeutungen mit: 1) ‚rauben‘, ‚plündern‘ (OED 4a), aber auch 2) ‚verletzen‘, ‚versehren‘ (OED 10a).

¹⁴⁶ *sting*: Obwohl auch die (eigentlich logischen) Bedeutungen ‚Biss‘ (vgl. OED 1b.) bzw. ‚Giftzahn‘ (vgl. OED 2) gemeint sein könnten, spricht hier eine Parallelstelle aus *Faerie Queene* eher für ‚Stachel‘, dem Irrglauben folgend, die Schlange hätte am Ende ihres Schwanzes ebensolchen: ‚*Her huge long tail her den all overspred, / Yet was in knots and many bouts upwound, / Pointed with mortal sting.*‘ (I.1.15). CAIRNCROSS vergleicht die Stelle mit Lucr 262–364: ‚*Who sees the lurking serpent steps aside; / But she, sound sleeping, fearing no such thing, / Lies at the mercy of his mortal sting.*‘

¹⁴⁷ *worm ... turn*: Vergleiche dazu Warwicks Rede in Anm. 139 und das Sprichwort ‚*Tread on a worm and it will turn*‘ (TILLEY W909).

¹⁴⁸ *level*: Hier in der Bedeutung von ‚zielen‘, ‚ins Visier nehmen‘; vgl. OED II.7a und auch 2H6 II.1.160.

¹⁴⁹ *raise his issue*: Gemeint ist hier: seine Söhne ‚besserstellen‘, ‚in eine höhere Position bringen‘; vgl. OED 18a.

¹⁵⁰ *sire*: Synonym für *father* ‚Vater‘; vgl. OED 6.

¹⁵¹ *goodly*: Bedeutet einerseits ‚vorzüglich‘, ‚stattlich‘, es schwingt aber auch ‚bestens geeignet‘ mit; vgl. OED 3.

[Sogar] vernunftlose¹⁵² Geschöpfe füttern ihre Jungen; und wenn des Menschen Angesicht ihnen auch furchterregend¹⁵³ erscheinen mag, wer hat [noch] nicht [mitan]gesehen, wie sie dennoch zum Schutz ihrer zarten Kleinen¹⁵⁴ sogar mit jenen Schwingen, die sie zuweilen zur furchtsamen¹⁵⁵ Flucht benutzt hatten, den angriffen, der zu ihrem Nest emporkletterte, und dabei ihr eigenes Leben zur Verteidigung ihrer Jungen boten? Schämt Euch¹⁵⁶, mein Fürst, [und] nehmt sie Euch zum Vorbild! Wäre es nicht ein Jammer, wenn dieser vorzügliche Junge sein Geburtsrecht durch seines Vaters Nachlässigkeit¹⁵⁷ verlöre, und er später einmal seinem Kind sagen müsste: ‚Was mein Urgroßvater und Großvater¹⁵⁸ errangen, gab mein leichtsinniger Vater töricht weg?‘ Ach, was für eine Schande wäre das! Sieh’ den Jungen an, und lass dir von seinem männlichen Antlitz, das siegreiches Geschick verheißt, dein schmelzendes Herz¹⁵⁹ stählen, um dein Eigen[tum] zu halten und ihm dein Eigen[tum] zu hinterlassen.

KÖNIG HEINRICH

Vortrefflich hat Clifford den Redner gespielt¹⁶⁰ und Gründe von großer [Überzeugungs]kraft vorgebracht.

26 Unreasonable creatures feed their young;
27 And though man’s face be fearful to their eyes,
28 Yet, in protection of their tender ones,
29 Who hath not seen them, even with those wings
30 Which sometime they have used with fearful flight,
31 Make war with him that climbed unto their nest,
32 Offering their own lives in their young’s defence?
33 For shame, my liege, make them your precedent!
34 Were it not pity that this goodly boy
35 Should lose his birthright by his father’s fault,
36 And long hereafter say unto his child,
37 ‘What my great-grandfather and grandsire got
38 My careless father fondly gave away?’
39 Ah, what a shame were this! Look on the boy,
40 And let his manly face, which promiseth
41 Successful fortune, steel thy melting heart
42 To hold thine own and leave thine own with him.

KING HENRY

43 Full well hath Clifford played the orator,
44 Inferring arguments of mighty force.

¹⁵² *Unreasonable*: Gemeint ist hier nicht ‚unvernünftig‘, sondern *lacking reason*, also ‚nicht mit Vernunft ausgestattet‘. Der Ausdruck stammt wohl aus der in Anm. 139 angeführten Rede Warwicks.

¹⁵³ *fearful*: Hatte bei Sh. sowohl aktive als auch passive Bedeutung, also *inspiring fear* ‚furchterregend‘ und *full of fear* ‚angsterfüllt‘, ‚furchtsam‘ (wie in Z. 30); vgl. auch Anm. 101 zu *awful* und ABBOT §3.

¹⁵⁴ *tender ones*: *tender* bedeutet hier sowohl ‚zart‘, ‚verletzbar‘ als auch ‚jung‘; vgl. OED 3b u. 4.

¹⁵⁵ *fearful*: S. Anm. 153.

¹⁵⁶ *For shame*: Ein Ausruf der Missbilligung – ‚Schämt Euch‘, ‚pfui‘; vgl. KELLNER und OED 16a. Man beachte, wie Clifford bei seinem Gefühlsausbruch ins höfliche *you* wechselt, um nicht allzu respektlos zu wirken.

¹⁵⁷ *fault*: Kann hier mehrere Bedeutungen haben: ‚Fehler‘, ‚Versagen‘; MARTIN fasst es als *neglect*, also ‚Nachlässigkeit‘, ‚Gleichgültigkeit‘, auf. Heinrichs Verhalten lässt alle Bedeutungsnuancen zu.

¹⁵⁸ *great-grandfather and grandsire*: Prinz Eduards Urgroßvater Heinrich IV. (Henry Bolingbroke) errang mithilfe einer Rebellion des englischen Adels die Königswürde von seinem Cousin Richard II. und begründete somit die Herrschaft des Hauses Lancaster. Sein Sohn Heinrich V. (Eduards Großvater) nahm den Krieg gegen Frankreich wieder auf und konnte durch zahlreiche Siege gegen den Erzfeind Besitztümer am Kontinent zurückerobern, die allerdings während der Herrschaft Heinrichs VI. wieder verloren gingen.

¹⁵⁹ *thy melting heart*: Clifford wirft, wie auch schon Warwick in II.1.171 mit demselben Bild (*the easy-melting king*), Heinrich vor, zu weichherzig zu sein.

¹⁶⁰ *played the orator*: Eine geläufige Redewendung (vgl. DENT 074.1). Heinrich erkennt und würdigt die rhetorische Qualität von Cliffords Rede, ist aber keineswegs von den vorgebrachten Argumenten überzeugt. Wie die Parallelstellen in III.2.188 (*I’ll play the orator as well as Nestor*) und auch R3 III.5.95 zeigen, ist für Sh. die Redekunst des *orators* immer auch eine Art der Täuschung und Manipulation, die somit Heinrich auch Clifford indirekt unterstellt. Er kontert ebenso rhetorisch gewandt mit zwei bekannten Redewendungen, die dessen Argumentation widerlegen. Doch für Clifford und Margarete (sowie alle anderen Figuren des Stücks) sind alle Werte, die über die naheliegenden Familienbande und Vater-Sohn-Rachebedürfnisse hinausgehen, illusorisch (vgl. Berman 1962).

Doch Clifford, sag' mir, hast du [noch] nie gehört,
dass unrecht Gut stets schlecht gedeiht?¹⁶¹ Und
kann sich [wirklich] jeder Sohn glücklich wähen,
dessen Vater für seine Raffgier in die Hölle fuhr?¹⁶²
Ich werde meinem Sohn meine tugendhaften Taten
hinterlassen¹⁶³ und wünschte, [auch] mein Vater
hätte mir sonst nichts gelassen!¹⁶⁴ Denn alles
Übrige¹⁶⁵ hält man um solch hohen Preis¹⁶⁶, dass¹⁶⁷
die Bewahrung tausendmal mehr Sorgen¹⁶⁸ bereitet
als sein Besitz ein Jota Freude bringt. Ach,
Vetter¹⁶⁹ York, ich wünschte, deine werten
Freunde¹⁷⁰ wüssten, wie es mich grämt, dass dein
Kopf hier steckt.

KÖNIGIN MARGARETE

Mein Herr, fasst frischen Mut: unsere Feinde sind
nah, und diese Weichherzigkeit¹⁷¹ lässt Eure
Anhänger verzagen. Ihr versprach unserem
eifrigen¹⁷² Sohn die Ritterwürde: Zieht Euer
Schwert [aus der Scheide] und schlagt¹⁷³ ihn auf
der Stelle¹⁷⁴ [zum Ritter]. Eduard, knie nieder.

45 But, Clifford, tell me, didst thou never hear
46 That things ill got had ever bad success?
47 And happy always was it for that son
48 Whose father for his hoarding went to hell?
49 I'll leave my son my virtuous deeds behind,
50 And would my father had left me no more!
51 For all the rest is held at such a rate
52 As brings a thousandfold more care to keep
53 Than in possession any jot of pleasure.
54 Ah, cousin York, would thy best friends did
know
55 How it doth grieve me that thy head is here.

QUEEN MARGARET

56 My lord, cheer up your spirits: our foes are
nigh,
57 And this soft courage makes your followers
faint.
58 You promised knighthood to our forward son:
59 Unsheathe your sword, and dub him presently.
60 Edward, kneel down.

¹⁶¹ *things ... success*: Mit seiner Variante des Sprichworts ‚Evil-gotten goods never prove well‘ (vgl. TILLEY G301 und auch dt. ‚Unrecht Gut gedeiht nicht / tut selten gut‘) spielt Heinrich auf die unrechtmäßige Usurpation seines Großvaters an, die er (wie auch Tillyard mit seinem Tudor Myth) als Fluch ansieht, der England heimsucht. *Success* bedeutet hier weniger ‚Erfolg‘ als ‚Ausgang‘, ‚Folge‘ (von lat. *successus* ‚Fortgang‘), aber im übertragenen Sinne auch ‚Glück‘, also *bad success* ‚Unglück‘ (vgl. OED 2a).

¹⁶² *happy ... hell*: Durch die rhetorische Frage zweifelt Heinrich einen weiteren damaligen Gemeinplatz an: ‚*Happy is the child whose father goes to the devil*‘ (TILLEY C305). Finanzieller Wohlstand durch Erbschaft bedeutet für ihn also keinesfalls ein unbeschwertes Leben. *Hoard* bedeutet hier in etwa ‚Reichtümer zusammentragen‘, ‚raffen‘.

¹⁶³ *leave ... behind*: Heinrichs Grundsatz findet sich auch im einflussreichen *The Book named the Governor* des Gelehrten Thomas Elyot (1490–1546), welcher sich wiederum auf Cicero („Tully“) beruft: ‚*As Tully saith, the best inheritance that the fathers leave to their children, excelling all other patrimony, is the glory or praise of virtue and noble acts.*‘ (zit. nach RIEHLE, S. 223).

¹⁶⁴ *would ... more*: Im Gegensatz zu der fast mythischen Glorifizierung seines Vaters in Teil 1 stellt Heinrich sein Vermächtnis in Frage, was ihn aber auch als schwachen Herrscher erscheinen lässt.

¹⁶⁵ *all the rest*: Heinrich meint damit alles abseits der tugendhaften Taten, also weltliche Besitztümer, Reichtum, Macht, die seine Vorfahren unrechtmäßig erworben hatten.

¹⁶⁶ *rate*: Gemeint ist sowohl der finanzielle, als auch der menschliche und ethische Preis, den das Haus Lancaster für den Machterhalt zahlt. Es schwingt auch die Bedeutung (*interest*) *rate*, also ‚(Zins)satz‘ mit; Das Land zahlt ‚Zinsen‘ zu horrenden (*thousandfold*) Konditionen.

¹⁶⁷ *as*: Steht hier durch das einleitende *such* für *that, as the result of which*; vgl. ABBOT §109.

¹⁶⁸ *care*: Bedeutet hier ‚Sorge‘, ‚Kummer‘; vgl. OED 1a bzw. 2.

¹⁶⁹ *cousin*: Yorks Großvater Edmund Langley, 1st Duke of York, war Bruder von John of Gaunt, Heinrichs Urgroßvater.

¹⁷⁰ *best friends*: *Best* ist hier ein leeres Höflichkeitsepitheton für hochstehende Personen. Heinrich meint damit den dem Hause York verbundenen Hochadel, wie Warwick und Norfolk; vgl. SCHMIDT u. KELLNER.

¹⁷¹ *soft courage*: Mit *courage* ist hier ‚Herz‘ als Sitz der Gefühle gemeint (von lat. *cor* ‚Herz‘, vgl. OED 1); folglich *soft courage* ‚weiches Herz‘.

¹⁷² *forward*: Hat mehrere Bedeutungsnuancen – 1) ‚eifrig‘, ‚feurig‘; 2) ‚vielversprechend‘; 3) ‚frühreif‘; alle drei sind hier möglich.

¹⁷³ *dub*: Bei der *accolade*, der Verleihung der Ritterwürde, musste der Auserwählte vor dem Monarchen niederknien und wurde von diesem mit dem Schwert auf beiden Schultern sanft geschlagen (*dubbing*). Der historische, damals achtjährige Eduard wurde gleich nach der zweiten Schlacht von St. Albans zum Ritter geschlagen.

¹⁷⁴ *presently*: Hier noch in der ursprünglichen Bedeutung ‚sofort‘; vgl. OED 3.

KÖNIG HEINRICH

Eduard Plantagenet, erhebe dich als Ritter, und beherzige folgende Lehre: Zieh dein Schwert für die Gerechtigkeit¹⁷⁵.

PRINZ EDUARD

Mein gnädiger Vater, mit Eurer königlichen Gunst will ich es als Kronerbe ziehen, und es in diesem Zwist bis in den Tod gebrauchen.

CLIFFORD

Na also, so spricht ein verheißungsvoller Prinz.

Ein BOTE tritt auf.

BOTE

Königliche Befehlshaber, haltet Euch bereit: Denn mit einer Schar von dreißigtausend Mann kommt Warwick zur Unterstützung des Herzogs von York¹⁷⁶, und in den Städten, durch die sie ziehen, erklärt er ihn zum König, und viele laufen zu ihm über: Bringt Eure Truppen¹⁷⁷ in Stellung, denn sie sind nahe.

CLIFFORD

Ich würde es vorziehen, wenn Eure Hoheit das Feld verlief. Die Königin schlägt sich am besten, wenn Ihr fernbleibt.¹⁷⁸

KÖNIGIN MARGARETE

Ja, mein guter Herr, [und] überlasst es unserem guten Geschick.

KÖNIG HEINRICH

Aber nein, es betrifft doch auch mein Geschick¹⁷⁹; darum will ich bleiben.

KING HENRY

61 Edward Plantagenet, arise a knight,
62 And learn this lesson, draw thy sword in right.

PRINCE EDWARD

63 My gracious father, by your kingly leave,
64 I'll draw it as apparent to the crown,
65 And in that quarrel use it to the death.

CLIFFORD

66 Why, that is spoken like a toward prince.

Enter a MESSENGER.

MESSENGER

67 Royal commanders, be in readiness,
68 For with a band of thirty thousand men
69 Comes Warwick, backing of the Duke of
York,
70 And in the towns, as they do march along,
71 Proclaims him king, and many fly to him:
72 Deraign your battle, for they are at hand.

CLIFFORD

73 I would your highness would depart the field.
74 The queen hath best success when you are
absent.

QUEEN MARGARET

75 Ay, good my lord, and leave us to our fortune.

KING HENRY

76 Why, that's my fortune too; therefore I'll stay.

¹⁷⁵ *arise ... in right*: Dem *rhyming couplet*, das Schlegel/Tieck mit ‚Eduard Plantagenet, steh als Ritter auf / Und zieh dein Schwert nur für des Rechtes Lauf‘ übersetzen, wohnt angesichts der herrschenden Rechtlosigkeit eine unfreiwillige Ironie inne.

¹⁷⁶ *Duke of York*: Gemeint ist Eduard, der sich im Anmarsch von London befindet. Der historische Eduard war in der Tat ein beim Volk sehr beliebter Herrscher; Sh. konzentriert sich in seiner Darstellung aber eher auf seine negativen Aspekte als Frauenheld, der für sein Laster die politische Instabilität Englands in Kauf nimmt.

¹⁷⁷ *battle*: siehe Anm. 80.

¹⁷⁸ *The ... absent*: Diese Feststellung geht auf HALLs Chronik zurück: ‚Happy was the queen in her two battles, but unfortunate was the king in all his enterprises, for where his person was present, their victory fled ever from him to the other part, and he commonly was subdued and vanquished‘ (HALL Ggiv¹).

¹⁷⁹ *fortune ... fortune*: ‚Geschick‘ ist hier im Sinne von ‚Schicksal‘ zu verstehen, nicht ‚Fertigkeit‘. An der Wechselrede zeigen sich zwei der vielen Bedeutungsdimensionen von *fortune*: 1) ‚Glück‘, ‚gutes Geschick‘ und 2) ‚Schicksal‘, ‚Zukunft‘. Die Schlegel/Tieck-Übersetzung ‚[...] und überlasst uns unserem Schicksal.‘ verzerrt die Bedeutung etwas, da sie eher an ‚im Stich

NORTHUMBERLAND

Dann [sei es] aber mit der Entschlossenheit zu kämpfen.

PRINZ EDUARD

Mein königlicher Vater, spornt diese edlen Lords an und spricht denen Mut zu, die zu Eurer Verteidigung kämpfen. Zieht Euer Schwert, mein Vater, ruft ‚Sankt Georg!‘.¹⁸⁰

Ein Marsch. EDUARD, WARWICK, RICHARD, GEORG, NORFOLK, MONTAGUE *und Soldaten treten auf.*

EDUARD

Nun, meineidiger¹⁸¹ Heinrich, wirst du¹⁸² um meiner Gnade Willen niederknien und deine Krone¹⁸³ auf meinen Kopf setzen oder ein tödliches Schicksal im Feld erleiden?¹⁸⁴

KÖNIGIN MARGARETE

Geh und schilt deine Lieblinge¹⁸⁵, stolz triumphierender¹⁸⁶ Junge. Gehört es sich [denn], vor deinem Herrscher und rechtmäßigen König so frech daherzureden¹⁸⁷?

NORTHUMBERLAND

77 Be it with resolution then to fight.

PRINCE EDWARD

78 My royal father, cheer these noble lords
79 And hearten those that fight in your defence.
80 Unsheathe your sword, good father, cry ‘Saint George!’

March. Enter EDWARD, WARWICK, RICHARD, GEORGE, NORFOLK, MONTAGUE *and soldiers.*

EDUARD

81 Now, perjured Henry, wilt thou kneel for grace,
82 And set thy diadem upon my head,
83 Or bide the mortal fortune of the field?

QUEEN MARGARET

84 Go rate thy minions, proud insulting boy.
85 Becomes it thee to be thus bold in terms
86 Before thy sovereign and thy lawful king?

lassen‘ denken lässt. Vielmehr ist aber Margarete nach den letzten gewonnenen Schlachten selbstbewusst, dass ihr auch diesmal das Glück zur Seite steht.

¹⁸⁰ *Saint George*: S. Anm. 128.

¹⁸¹ *perjured*: Ein zynischer Vorwurf, wenn man bedenkt, dass der Parlamentsbeschluss eigentlich durch Yorks Eidbruch in I.2 fiel. Das erste Aufeinandertreffen von König und Usurpator dient, wie erwartet, nicht zur Klärung der Rechtslage, sondern ist von Beginn an ein Kräfteressen mit Worten, das wie so oft in Verunglimpfungen und schlussendlich in blutigen Kampfhandlungen endet.

¹⁸² *thou*: Besonders interessant und bezeichnend für die Figurenkonstellationen ist in diesem Zusammentreffen die Verteilung von höflicher und respektloser Anrede. Heinrich wird sowohl von Warwick als auch Eduard mit *thou* angesprochen (*‘What sayst thou, Henry, wilt thou yield the crown?’*, Z. 101), von ihnen also nicht ernstgenommen. An den ‚Kingmaker‘ hingegen wenden sich alle mit *you*, was seine Machtposition unterstreicht (*‘Why, how now, long-tongued Warwick, dare you speak?’*, Z. 102). Margarete wird von Eduard zunächst zwar noch mit *you* angeredet (*‘You that are king, though he do wear the crown’*, Z. 90), doch als der Streit schließlich in Beleidigungen übergeht, wechseln alle Yorkisten ihr gegenüber ins respektlose *thou* (*‘Sham ’st thou not, knowing whence thou art extraught [...]’*, Z. 142). Auch Richard wird von Margarete und Clifford verhöhrend geduzt (*‘But thou art neither like your sire nor dam’*, Z. 135).

¹⁸³ *diadem*: Die Krone, s. Anm. 98. Naomi Liebler setzt in *Ritual and Play in ‘3 Henry VI’* den Kampf um die Krone einem Ballspiel gleich, bei dem die Krone zur bedeutungsleeren Requisite degradiert wird, die zwischen den beiden Mannschaften hin- und herwechselt, und bei dem der Sieg nur bis zur nächsten ‚Runde‘ andauert. In ihrer Analogie entsprechen Heinrich und Eduard den Spielern, Margarete, Clifford und Richard den Trainern und Warwick dem Schiedsrichter (*‘the setter-up and plucker-down of kings’*, II.3.37); vgl. dazu Liebler 1996:36ff.

¹⁸⁴ *bide*: Kann hier dreierlei bedeuten: 1) ‚warten‘ (OED 1); 2) ‚sich stellen‘, ‚standhalten‘ (OED 7) oder 3) ‚erleiden‘, ‚erdulden‘ (OED 9). Alle Bedeutungen schwingen mit, da Heinrich aber nicht für seine Streitbarkeit bekannt ist, ist wohl am ehesten Letzteres gemeint.

¹⁸⁵ *minions*: Kann schlicht ‚Günstlinge‘ bedeuten (vgl. OED A 1c), doch besonders in Anbetracht von Eduards Ruf als Schürzenjäger (*‘wanton Edward’*, vgl. auch Margaretess spöttische Bemerkung in I.4.74) spielt die Königin mit Sicherheit auch auf seine ‚Geliebten‘ an (OED A 1a). In dieser Bedeutung hatte *minion* immer eine eher abwertende Konnotation.

¹⁸⁶ *proud insulting*: Man beachte, dass Warwick in II.1.167 dieselben Attribute für Margarete verwendet, was unterstreicht, wie schnell sich das Blatt in den Rosenkrieg wenden konnte. Die herrische Königin behandelt Eduard wie einen frechen Jungen, der für sein Verhalten getadelt werden muss.

¹⁸⁷ *to be ... bold in terms*: Bedeutet hier ‚sich anmaßend ausdrücken‘, ‚frech daherreden‘; vgl. OED *term* 14b.

EDUARD

Ich bin sein König, und er sollte in die Knie gehen.
 Ich wurde mit seiner Zustimmung als [sein] Erbe
 angenommen. [Doch] seitdem¹⁸⁸ wurde sein Eid
 gebrochen; denn, wie ich höre, habt Ihr¹⁸⁹, die Ihr
 [der wahre] König seid, wengleich [auch] er die
 Krone trägt, ihn dazu gedrängt, mich mittels neuem
 Parlamentsakt auszulöschen¹⁹⁰, und [stattdessen]
 seinen eigenen Sohn einzusetzen.¹⁹¹

CLIFFORD

Und zu Recht¹⁹² obendrein; [denn] wer sollte dem
 Vater nachfolgen außer der Sohn?

RICHARD

Bist du da, Schlächter¹⁹³? Oh, mir verschlägt es die
 Sprache!

CLIFFORD

Ja, Buckliger¹⁹⁴, hier bin ich, um dir Rede zu
 stehen,¹⁹⁵ oder jedem anderen Mann¹⁹⁶, [sogar]
 dem Kühnsten deines Schlags.¹⁹⁷

RICHARD

Ihr wart es, der den jungen¹⁹⁸ Rutland ermordete,
 nicht wahr?

EDWARD

87 I am his king, and he should bow his knee.
 88 I was adopted heir by his consent.
 89 Since when his oath is broke; for, as I hear,
 90 You, that are king, though he do wear the
 crown,
 91 Have caused him, by new act of parliament,
 92 To blot out me, and put his own son in.

CLIFFORD

93 And reason too;
 94 Who should succeed the father but the son?

RICHARD

95 Are you there, butcher? O, I cannot speak!

CLIFFORD

96 Ay, crookback, here I stand to answer thee,
 97 Or any he the proudest of thy sort.

RICHARD

98 'Twas you that killed young Rutland, was it
 not?

¹⁸⁸ *since when*: *When* hat in diesem Fall die Bedeutung von *then*; folglich ‚seitdem‘, ‚seit jener Zeit‘; vgl. OED 6b.

¹⁸⁹ *You*: Eduard richtet sich damit an Margarete, die in den Chroniken stets als die eigentliche Herrscherin dargestellt wird: ‚*The Queen having a wit more than the common sort of women have, and considering the estate of her husband, the condition of herself, and the peril of her only son, thought it necessary to pluck the sword of authority out of their hands*‘ (HALL Eeiii^{r-v}).

¹⁹⁰ *blot out*: *To blot* bedeutet (mit Tinte), beklecksen‘, gemeint ist hier ‚(durch Tintenkleckse) unkenntlich machen‘, also Eduards Namen aus den Aufzeichnungen ‚wegstreichen‘; vgl. OED 4.

¹⁹¹ *Since ... in*: Z. 89–92 werden sowohl in O als auch in F fälschlich Georg zugewiesen, was darauf schließen lässt, dass der Setzer von F kurzfristig O oder einem seiner Nachdrucke (wahrscheinlich Q₃) gefolgt sein könnte, jedoch den Text seiner Vorlage beließ. Die O-Version der Stelle (‚*Since when he hath broke his oath. / For as we hear you that are king / Though he do wear the crown, / Have caused him by new Act of Parliament / To blot our brother out, and put his own son in.*‘) ist rhetorisch nicht so elegant wie F.

¹⁹² *reason*: Hier kurz für *with good reason* – ‚zu Recht‘, ‚mit gutem Grund‘.

¹⁹³ *butcher*: Nach seinem Mord an Rutland, der in der Bevölkerung für Empörung sorgte, erhielt Clifford (vielleicht von Eduard) den Beinamen ‚The Butcher‘. Aus Richards Munde klingt der Vorwurf allerdings ironisch.

¹⁹⁴ *crookback*: Richards Darstellung als Buckliger geht in erster Linie auf Thomas Mores Biografie *Life of Richard III* zurück, der diese im Sinne der Tudor-Ideologie verfasste, die Richard als Tyrannen und Bösewicht darzustellen versuchte, um den Herrschaftsanspruch des Hauses zu legitimieren. Moderne Historiker halten Richards Buckel und deformierten Arm hingegen für eine Legende. Das Wort *crookback* geht ebenfalls auf Mores Werk zurück, der Richard *croke backed* nennt, und kommt ausschließlich in 3H6 vor (I.4.75, II.2.96 u. V.5.30); vgl. OED, zitiert diese Stelle.

¹⁹⁵ *answer*: Gemeint ist hier ‚Rede stehen‘, ‚(mit Worten) die Stirn bieten‘. Clifford leitet ein Wortgefecht ein, das in Beleidigungen und Verunglimpfungen zwischen allen Beteiligten und schließlich Waffengewalt kumuliert.

¹⁹⁶ *he*: *He* und *she* wurden im elisabethanischen Englisch noch für *man* und *woman* verwendet; vgl. ABBOT §224.

¹⁹⁷ *the proudest of thy sort*: Eine gängige Wendung, vgl. DENT P614.1 u. z.B. Greenes *Friar Bacon and Friar Bungay* (ca. 1589) ‚*The proudest of them all draw your weapon if he can*‘ (2.2 552f.). *Proud(est)* hat hier weniger die Bedeutung ‚stolz‘ im Sinne von ‚hochmütig‘, sondern ist ein Epitheton für Krieger, bedeutet also in etwa ‚siegessicher‘, ‚stark‘, ‚kühn‘. S. dazu SCHMIDT 2 u. OED 7a.

¹⁹⁸ *young Rutland*: Der historische Edmund, Earl of Rutland (1443–60), war der zweitälteste Sohn Yorks und bei der Schlacht von Wakefield, in der er von Clifford getötet wurde, 17 Jahre alt.

CLIFFORD

Jawohl, und den alten York¹⁹⁹, und [ich bin] immer noch nicht befriedigt.²⁰⁰

RICHARD

Um Gottes Willen, [meine] Lords, gebt das Signal zum Kampf.

WARWICK

Was sagst du, Heinrich, gibst du die Krone ab?

QUEEN MARGARET

Wie nun, großmäuliger²⁰¹ Warwick, Ihr wagt es zu sprechen? Als wir letztens bei Saint Albans aufeinandertrafen, erwiesen Euch Eure Beine einen besseren Dienst als Eure Hände.²⁰²

WARWICK

Damals war's an mir zu fliehen, und nun ist's an dir.

CLIFFORD

Das habt Ihr schon einmal gesagt, und dennoch seid Ihr geflüchtet.

WARWICK

Es war nicht Eure Tapferkeit, Clifford, die²⁰³ mich [vom Schlachtfeld] vertrieb.

NORTHUMBERLAND

Nein, noch [war es] Eure Mannhaftigkeit, die Euch standhalten ließ²⁰⁴.

CLIFFORD

99 Ay, and old York, and yet not satisfied.

RICHARD

100 For God's sake, lords, give signal to the fight.

WARWICK

101 What sayst thou, Henry, wilt thou yield the crown?

QUEEN MARGARET

102 Why, how now, long-tongued Warwick, dare you speak?

103 When you and I met at Saint Albans last,

104 Your legs did better service than your hands.

WARWICK

105 Then 'twas my turn to fly, and now 'tis thine.

CLIFFORD

106 You said so much before, and yet you fled.

WARWICK

107 'Twas not your valour, Clifford, drove me thence.

NORTHUMBERLAND

108 No, nor your manhood that durst make you stay.

¹⁹⁹ *York*: Wenn der Kopf Yorks tatsächlich auf der Bühne zu sehen ist, könnte Clifford an dieser Stelle hinauf zu ihm deuten.

²⁰⁰ *yet not satisfied*: Seinen unstillbaren Rachedurst offenbart Clifford schon während Rutlands Tötungsszene (I.3.25–33).

²⁰¹ *long-tongued*: ‚Geschwätzig‘, ‚großmäulig‘; vgl. DENT LL6 u. OED. Nachdem keine der Parteien nachgibt und Eduards und Heinrichs ‚rationale‘ Konfliktlösungsversuche fehlgeschlagen sind, beginnen sich die Gegner zu befeigen. Anfangs beziehen sich die Verunglimpfungen noch auf Feigheit im Kampf, doch dann verlagern sie sich auf eine persönlichere Ebene – Männer werden als unmännlich diffamiert, Richard wegen seiner Missgestalt und Margarete aufgrund ihres Ehebruchs und ihrer niederen Herkunft.

²⁰² *Your ... hands*: Leitet sich von dem Sprichwort ‚*One pair of heels is worth two pair of hands*‘ (DENT P34) ab. Margarete hält Warwick dessen ‚*scandal of retire*‘ vor; vgl. II.1.147–149 u. Anm. 95.

²⁰³ *drove me*: Zum fehlenden Relativpronomen siehe Anm. 103 und ABBOT §244.

²⁰⁴ *durst*: Archaisches Partizip von *dare* ‚ermutigen‘, ‚lassen‘.

RICHARD

Northumberland²⁰⁵, ich schätze dich zutiefst.
[Darum] brich das Gespräch²⁰⁶ ab; denn ich kann
kaum noch verhindern, mein [vor Wut]
angeschwellenes Herz an diesem Clifford
auszulassen²⁰⁷, diesem grausamen Kindsmörder.²⁰⁸

CLIFFORD

Ich tötete deinen Vater, nennst du ihn ein Kind²⁰⁹?

RICHARD

Ja, wie ein abscheulicher²¹⁰ und hinterlistiger
Feigling, genau so, wie du unseren jungen²¹¹
Bruder Rutland ermordetest; doch [noch] vor
Sonnenuntergang will ich dich deine Tat
verfluchen lassen.

KÖNIG HEINRICH

Genug der Worte, meine Lords, und hört mich
an.²¹²

KÖNIGIN MARGARETE

Dann biete ihnen die Stirn²¹³, oder halt deinen
Mund.

KÖNIG HEINRICH

Ich bitte dich, setze meiner Zunge keine
Schranken: Ich bin ein König und befugt zu
sprechen.

RICHARD

109 Northumberland, I hold thee reverently.
110 Break off the parley; for scarce I can refrain
111 The execution of my big-swoll'n heart
112 Upon that Clifford, that cruel child-killer.

CLIFFORD

113 I slew thy father, call'st thou him a child?

RICHARD

114 Ay, like a dastard and a treacherous coward,
115 As thou didst kill our tender brother Rutland;
116 But ere sunset I'll make thee curse the deed.

KING HENRY

117 Have done with words, my lords, and hear me
speak.

QUEEN MARGARET

118 Defy them then, or else hold close thy lips.

KING HENRY

119 I prithee, give no limits to my tongue:
120 I am a king, and privileged to speak.

²⁰⁵ *Northumberland*: Henry Percy, 3rd Earl of Northumberland (1421–1461), kämpfte trotz seiner engen Verwandtschaft mit den York-Brüdern (sie waren direkte Cousins) wie sein Vater für das Haus Lancaster. Northumberlands Großvater wiederum war der legendäre ‚Harry Hotspur‘ aus 1H6.

²⁰⁶ *parley*: ‚Gespräch‘, hier besonders im militärischen Sinne ‚(Verhandlungs)gespräch während der Waffenruhe‘; vgl. OED 2. Richard appelliert an seinen Cousin, es nicht zum Äußersten kommen zu lassen.

²⁰⁷ *execution*: Gemeint ist die ‚Umsetzung‘ der Gefühle in Taten; vgl. OED 1b, zitiert diese Stelle.

²⁰⁸ *cruel child-killer*: Auch Richard und seine Brüder werden noch zu Kindermördern, wenn sie Prinz Eduard in V.5 erdolchen. Die Bezeichnung geht auf HALL (Ggiii^v) zurück: ‚Yet this cruel Clifford [...], not content with this homicide, or child-killing [...]‘. Beachtenswert ist die alliterative Folge von Gutturalen, die Richards grollende Rede verstärkt.

²⁰⁹ *I ... child?*: Clifford versteht Richard absichtlich falsch, um damit zu prahlen, sowohl York als auch dessen Sohn umgebracht zu haben. Richard geht jedoch auf die Provokation nicht ein. Speziell an Clifford und seinen stetig wiederkehrenden Formeln ‚he slew my father‘ ... ‚I slew your father‘ etc. wird das Vater-Sohn-Racheprinzip, das die Gewalt vorantreibt, deutlich; vgl. I.1.161; I.3.5, 37, 47; II.4.9.

²¹⁰ *dastard*: Laut OED ein ‚verabscheuenswerter Feigling‘; vgl. OED 2.

²¹¹ *tender*: Hier eher in der Bedeutung ‚jung‘; s. Anm. 154.

²¹² *hear me speak*: Dass Heinrich zweimal vergeblich versucht, sich Gehör zu verschaffen (Z. 117 u. 119), ist bezeichnend für seinen Mangel an Autorität und Durchsetzungsvermögen.

²¹³ *Defy*: Gemeint kann hier sein 1) ‚zum Kampf herausfordern‘ (OED 2) oder 2) ‚trotzen‘, ‚die Stirn bieten‘ (OED 4).

CLIFFORD

Mein Fürst, die Wunde²¹⁴, die dieses
Aufeinandertreffen²¹⁵ herbeiführte, kann nicht mit
Worten geheilt werden; darum seid still²¹⁶.

RICHARD

[Na] dann, Scharfrichter, zieh dein Schwert [aus der
Scheide]. Bei unser aller Schöpfer²¹⁷, ich bin
überzeugt, dass Cliffords Mannhaftigkeit auf seiner
Zunge wohnt.²¹⁸

EDUARD

Sag, Heinrich, soll ich zu meinem Recht kommen
oder nicht? Tausende²¹⁹ Männer haben heute ihr
Fasten gebrochen²²⁰, [und sie] werden nie wieder
zu Mittag speisen²²¹, wenn du nicht die Krone²²²
abgibst.

CLIFFORD

121 My liege, the wound that bred this meeting
here
122 Cannot be cured by words; therefore be still.

RICHARD

123 Then, executioner, unsheathe thy sword.
124 By him that made us all, I am resolved
125 that Clifford's manhood lies upon his tongue.

EDWARD

126 Say, Henry, shall I have my right, or no?
127 A thousand men have broke their fasts today,
128 That ne'er shall dine unless thou yield the
crown.

²¹⁴ *wound*: Clifford denkt hier wohl an seinen persönlichen Verlust, den seines Vaters, nach dessen Tod er klagte: ‚*Shame and confusion, all is on the rout! / Fear frames disorder, and disorder wounds / Where it should guard [...]*‘ (2H6 V.2.31–33), bei Schlegel/Tieck ‚Scham und Verwirrung! Alles flüchtet sich; / Die Furcht schafft Unordnung, und statt zu schirmen, / Verwundet sie. [...]‘.

²¹⁵ *meeting*: Hier schwingt die heute obsoleete Bedeutung ‚kriegerisches Aufeinandertreffen‘, ‚Kampf‘ mit; vgl. auch II.1.119 (‚*We at Saint Albans met*‘) u. OED 2a.

²¹⁶ *still*: Hier noch in der ursprünglichen (germanischen) Bedeutung ‚still‘, ‚ruhig‘; vgl. OED 2a.

²¹⁷ *By ... all*: Wtl. ‚bei dem, der uns alle schuf‘, also ‚Gott‘.

²¹⁸ *manhood ... tongue*: Richard behauptet also, dass Clifford besser mit Worten als seinem Schwert kämpft. Übermäßige Geschwätzigkeit wurde als weibliche Eigenschaft angesehen, was die Beleidigung noch verschärft.

²¹⁹ *a thousand*: Da sich nach II.2.68 alleine die York'sche Armee auf 30.000 Mann beläuft, ist hier *thousand* wohl im Sinne SCHMIDT's als *any great number* aufzufassen.

²²⁰ *broke their fasts*: Gemeint ist, dass die Soldaten, statt wie üblich vor der Messe zu fasten, schon ihr Frühstück (daher auch engl. *breakfast*) eingenommen hatten – die Schlacht von Towton, die unmittelbar bevorsteht, fand am Palmsonntag des Jahres 1461 statt. Es herrschte daher auch generell Fastenzeit, doch durch die Gegenüberstellung *break fasts* – *dine* bezieht sich die Bemerkung wohl eher auf das Frühstück.

²²¹ *dine*: Bezeichnet hier das Einnehmen der Hauptmahlzeit, typischerweise zu Mittag. Die moderne Bedeutung ‚zu Abend essen‘ entstand erst durch die Veränderung der Essgewohnheiten im 20. Jhd.; vgl. OED *dinner*.

²²² *crown*: Zur Krone als ‚Spielball‘ s. Anm. 183.

WARWICK

Wenn du dich weigerst, sollst du die Schuld an ihrem vergossenen Blut tragen²²³, denn York legt sich die Rüstung²²⁴ für die Gerechtigkeit an.

PRINZ EDUARD

Wenn das recht sei, was Warwick als recht[ens] bezeichnet, dann gibt es kein Unrecht, sondern alles ist recht[ens].²²⁵

RICHARD

Wer immer dich auch zeugte²²⁶, dort steht deine Mutter, denn ich weiß es wohl, du hast die Zunge²²⁷ deiner Mutter.

KÖNIGIN MARGARETE

Du hingegen gleichst weder deinem Vater noch deiner Mutter²²⁸, sondern einem abscheulichen, durch Missgestalt Gezeichneten²²⁹, gebrandmarkt von den Schicksalgöttinnen²³⁰, um gemieden zu werden, wie giftige Kröten²³¹ oder fürchterliche Eidechsstacheln²³².

WARWICK

129 If thou deny, their blood upon thy head,
130 For York in justice puts his armour on.

PRINCE EDWARD

131 If that be right which Warwick says is right,
132 There is no wrong, but everything is right.

RICHARD

133 Whoever got thee, there thy mother stands,
134 For, well I wot, thou hast thy mother's tongue.

QUEEN MARGARET

135 But thou art neither like thy sire nor dam,
136 But like a foul mis-shapen stigmatic,
137 Marked by the Destinies to be avoided,
138 As venom toads, or lizards' dreadful stings.

²²³ *their ... head*: Wtl. ‚[soll] ihr Blut über deinen Kopf [kommen]‘. Die Wendung *to be upon one's head* bedeutet hier soviel wie ‚die Verantwortung bzw. Schuld für etwas tragen‘ (vgl. OED *head* 35a). *Blood* ist folglich als ‚Schuld bzw. Verantwortung für Blutvergießen‘ aufzufassen (vgl. OED I.3c). Die Schuld am Tod der Soldaten ergießt sich also sinnbildlich als ihr Blut über Heinrichs Haupt.

²²⁴ *armour*: Gemeint sind hier nicht wie bei Schlegel/Tieck die ‚Waffen‘ (‚Denn in Gerechtigkeit führt York die Waffen‘), sondern schlicht die ‚Rüstung‘; vgl. SCHMIDT.

²²⁵ *If ... right*: Prinz Eduard bringt die um sich greifende Rechtlosigkeit auf den Punkt: Keiner der Ansprüche ist vollends legitimiert und dient nur dem persönlichen Machtstreben. Die von Clifford beklagte *disorder* (s. Anm. 214) besteht also nicht nur in militärischer, sondern auch juristischer Hinsicht. Die Absurdität der Machtansprüche wird durch die dreifache Wiederholung von *right* (eine sog. Epanalepse) und die parallele Struktur (Epipher – gleiche Zeilenenden) betont.

²²⁶ *Whoever got thee*: Richard greift die auch bei HALL beschriebenen Gerüchte auf, wonach Heinrich zeugungsunfähig und Prinz Eduard ein Resultat von Margaretes Untreue mit Suffolk (beschrieben in 2H6) gewesen sei: ‚*On the thirteenth day of October was the Queen delivered at Westminster of a fair son [...] whose mother sustained not a little slander and obloquy of the common people, saying that the King was not able to get a child, and that this was not his son, with many slanderous words to the Queen's dishonour*‘ (HALL Ddvi^o). Die Verleumdungen wurden sicher zum Teil von Margaretes zahlreichen Feinden, die sie als mächtige Französin in England hatte, in die Welt gesetzt und konnten nie bewiesen werden. Zum Untreuevorwurf s. auch Eduards Schmährede ab Z. 146.

²²⁷ *her tongue*: Ihre ‚spitze Zunge‘, mit der sie sich anmaßt, zu sprechen; s. dazu Anm. 218.

²²⁸ *sire ... dam*: Bezeichnen auch Vater- und Muttertier bestimmter Tiere (z.B. Pferde), werden hier also von Margarete abwertend verwendet; vgl. OED *sire* 7 u. OED *dam* n² 2 bzw. 3.

²²⁹ *stigmatic*: Von griech. über lat. *stigma* ‚Zeichen‘, ‚Brandmal‘; eine durch Missbildungen gezeichnete Person, eine ‚Missgeburt‘; vgl. OED 2.

²³⁰ *Destinies*: Die drei Schicksalgöttinnen der griechischen und römischen Mythologie – die Moiren bzw. Parzen *Klotho*, *Lachesis* und *Atropos*, die das Schicksal der Menschen von ihrer Geburt bis zum Tod bestimmen.

²³¹ *venom toads*: Gemeint ist *venomous* ‚giftig‘, ein Irrglaube, der etwa auf Aelianus (IX.11) zurückgeht.

²³² *lizards' dreadful stings*: Ein weiterer Irrglaube, der auf die Falschübersetzung von lat. *anguis* ‚Schlange‘ als *lizard* ‚Eidechse‘ zurückgeht. Zur Vorstellung, Schlangen hätten einen Stachel am Schwanzende, s. Anm. 146. *Dreadful* ist hier im Sinne von *inspiring dread* ‚furchteinflößend‘ zu verstehen, siehe dazu auch Anm. 153.

RICHARD

Eisen Neapels²³³, verdeckt unter englischer Vergoldung²³⁴, dessen Vater den Titel eines Königs trägt²³⁵, als ob ein Rinnsal²³⁶ Ozean genannt werden könne, schämst du dich, wissend, woher du stammst²³⁷, nicht dafür, dass deine Zunge dein niedrig geborenes Herz verrät?

EDUARD

Ein Strohbandel²³⁸ wäre [mir] tausend Münzen²³⁹ wert, damit sich diese schamlose Keiferin²⁴⁰ selbst erkennt. Helena von Griechenland²⁴¹ war weitaus schöner als du, auch wenn dein Gemahl Menelaos sein mag; und [dennoch] wurde Agamemnon's Bruder nie von jenem falschen Weib so schlecht behandelt wie dieser König von dir.

RICHARD

139 Iron of Naples hid with English gilt,
140 Whose father bears the title of a king,
141 As if a channel should be called the sea,
142 Shamest thou not, knowing whence thou art
extraught,
143 To let thy tongue detect thy base-born heart?

EDWARD

144 A wisp of straw were worth a thousand
crowns,
145 To make this shameless callet know herself.
146 Helen of Greece was fairer far than thou,
147 Although thy husband may be Menelaus;
148 And ne'er was Agamemnon's brother
wronged
149 By that false woman, as this king by thee.

²³³ *Iron of Naples*: Als Antwort auf Margaretes Beleidigungen tritt Richard eine Lawine an Verunglimpfungen los, mit der die York-Brüder sie vor allem wegen ihrer niederen Herkunft und ihrer Machtambitionen, die zum Herrschaftsverlust in Frankreich und den Rosenkriegen führten, angreifen. Margarete war die Tochter des verarmten Königs von Neapel, René von Anjou (1409–1480), der Heinrich V. keine Mitgift für die Heirat seiner Tochter mit Heinrich VI. zahlen musste (s. dazu Anm. 247). Richard nennt Margarete ‚eisern‘, also sowohl ‚hart‘ und ‚erbarmungslos‘, als auch (im Vergleich zum ‚englischen Gold‘, mit dem sie sich umgibt) ‚minderwertig‘; des Weiteren war Neapel damals für die Herstellung von Rüstungen bekannt. Vgl. auch die sehr ähnlich gearteten Beleidigungen, die York Margarete vor seiner Ermordung an den Kopf wirft (I.4.117–124).

²³⁴ *hid with English gilt*: *Gilt* bedeutet hier *gilding* ‚Vergoldung‘, ist aber auch Homophon von *guilt* ‚Schuld‘, womit Richard entweder auf ihre Schuld am Machtverlust der englischen Krone oder auf ihre Untreue mit Suffolk anspielen könnte (vgl. dazu auch H5 II.0.26, [...] *for the gilt of France (O guilt indeed!) [...]*).

²³⁵ *Whose ... sea*: René von Anjou trug zwar offiziell noch den Titel König von Neapel, hatte aber die Herrschaft auf Grund mangelnder Geldmittel 1441 de facto an seinen Widersacher Alfonso von Aragon abgegeben und lebte nunfort in Frankreich.

²³⁶ *channel*: Hier sind mehrere Bedeutungen möglich: 1) ‚Bach‘, ‚Rinnsal‘ (OED 2), 2) ‚Abfluss‘, ‚Rinne‘ für Abwasser (OED 3), 3) ‚(Meeres)Kanal‘, eventuell in Anspielung auf den Ärmelkanal oder den Kanal von Sizilien (OED 4).

²³⁷ *extraught*: Variante von *extracted*, hier in der Bedeutung von ‚(ab)stammen‘; vgl. OED 6b.

²³⁸ *wisp of straw*: Zänkische Frauen (*common scolds*, lat. *communis rixatrix*) mussten nach dem Common Law zur Strafe (unter anderem) öffentlich einen Strohkrantz tragen oder eine Strohfürger schelten – daher galt es auch schon als Beleidigung, einer Frau ein Strohbandel vorzuhalten; vgl. OED *wisp* 2b und z.B. Nares 1859.

²³⁹ *crowns*: Eine Münze im Wert von fünf Shillings, eventuell aber auch eine Anspielung auf ‚Krone‘, nach der Eduard strebt; vgl. OED 8b.

²⁴⁰ *callet*: Ein Schimpfwort für eine *common scold* (s. Anm. 238), im weiteren Sinne eine allgemeine Verunglimpfung für Frauen – ‚Weibsbild‘, ‚Hure‘; vgl. OED.

²⁴¹ *Helen ... by thee*: Die Helena der griechischen Mythologie, Tochter des Zeus und der Leda, galt als die schönste Frau ihrer Zeit. Sie war mit Menelaos, dem König Spartas und Bruder Agamemnon's, vermählt, ließ sich aber vom trojanischen Prinzen Paris entführen, was den Trojanischen Krieg einläutete. Eduard spielt mit dem Vergleich abermals auf ihr vermeintliches Verhältnis mit Suffolk an, wirft ihr aber auch vor, wie Helena einen Krieg entfacht zu haben.

Sein Vater²⁴² tobte²⁴³ im Herzen Frankreichs und zähmte den König, und zwang den Dauphin, sich zu [ver]beugen²⁴⁴; und hätte er²⁴⁵ seinem Rang entsprechend geheiratet, hätte er diesen Ruhm vielleicht bis heute bewahrt. Doch als er sich eine Bettlerin in sein Bett nahm und deinen armen Vater mit seinem²⁴⁶ Hochzeitstag beglückte²⁴⁷, braute ihm dieser Sonnenschein²⁴⁸ trotz allem einen [Regen]schauer, der seines Vaters Glück²⁴⁹ aus Frankreich fortspülte und in der Heimat die Auflehnung gegen seine Herrschaft²⁵⁰ schwellen ließ²⁵¹. Denn was hat diesen Aufruhr entfesselt²⁵², wenn nicht dein Stolz? Wärest du genügsam²⁵³ gewesen, würde unser Titel²⁵⁴ immer noch ruhen und wir hätten aus Achtung vor dem sanftmütigen König unseren Anspruch bis in eine spätere Ära aufgeschoben.²⁵⁵

150 His father revelled in the heart of France,
151 And tamed the king, and made the dauphin
stoop;
152 And had he matched according to his state,
153 He might have kept that glory to this day;
154 But when he took a beggar to his bed,
155 And graced thy poor sire with his bridal day,
156 Even then that sunshine brewed a shower for
him,
157 That washed his father's fortunes forth of
France,
158 And heaped sedition on his crown at home.
159 For what hath broached this tumult but thy
pride?
160 Hadst thou been meek, our title still had slept,
161 And we, in pity of the gentle king,
162 Had slipped our claim until another age.

²⁴² *His father ... king ... dauphin*: Heinrich V. entfachte den Krieg um die französischen Besitztümer neu und konnte in der Schlacht von Agincourt (1415) einen entscheidenden Sieg gegen Karl VI. von Frankreich erringen. Durch den Vertrag von Troyes wurde Heinrich V. als Erbe des französischen Throns anerkannt, starb jedoch bald darauf und überließ die Krone dem damals acht Monate alten Heinrich (VI.). Der Dauphin (Kronprinz) Frankreichs, Karl (VII.), musste vorerst auf seinen Anspruch verzichten.

²⁴³ *revelled*: Bedeutet in etwa ‚ausgelassen und lautstark feiern‘, ist hier aber eher bezogen auf Heinrichs militärische Dominanz: ‚toben‘, ‚sich austoben‘, ‚sich also benehmen, wie es einem gefällt (abgeleitet von der urspr. Bedeutung des Substantivs *revel* ‚Rebellion‘, ‚Tumult‘; vgl. OED n¹ 3). Vgl. auch I.4.71.

²⁴⁴ *stoop*: Sich verbeugen, hier auch im übertragenen Sinn ‚sich unterwerfen‘; vgl. OED 1 u. 2.

²⁴⁵ *he*: Heinrich VI.

²⁴⁶ *his*: Heinrichs.

²⁴⁷ *graced*: Wird von den einschlägigen Editionen unterschiedlich ausgelegt: 1) ‚ehren‘, ‚zu (neuen) Ehren bringen‘, 2) ‚bereichern‘, ‚beglücken‘, ‚Vorteile bringen‘. Beide Bedeutungen schwingen hier mit – René musste für Margarete keine Mitgift bezahlen und erhielt die Herzogtümer Anjou und Maine zurück, während Heinrich sogar für die Reisekosten seiner Braut aufkommen musste. Vgl. dazu 2H6 I.1.57–61.

²⁴⁸ *sunshine*: Gemeint sind hier wohl die von Heinrich V. geschaffenen günstigen Bedingungen (vgl. OED 2c, das diese Stelle zitiert), oder aber auch wörtlich der Sonnenschein an ihrem Hochzeitstag (COX).

²⁴⁹ *fortunes*: Hier schwingen abermals die vielen Bedeutungen von *fortune(s)* mit: ‚Besitztümer‘, ‚Vermögen‘, ‚Glück‘, ‚Geschick‘; vgl. Anm. 179. Man beachte auch die kraftvolle Alliteration.

²⁵⁰ *crown*: Hier sinnbildlich für seine Herrschaft, dessen Symbol die Krone ist; vgl. OED 3.

²⁵¹ *heaped*: Wtl. ‚anhäufen‘, hier im übertragenen Sinne ‚verstärken‘, ‚kumulieren lassen‘, eventuell als Fortführung des Bildes in Z. 157, dass Wasser Sand wegschüpft und anderswo anhäuft.

²⁵² *broach*: Eigentlich ‚anstechen‘, hier im übertragenen Sinne von OED 5 ‚brechen, um etwas freizusetzen‘, also ‚entfesseln‘, ‚der Anstoß sein‘ etc. – in Weiterführung des Bildes von Z. 157–158 ein brechender Damm.

²⁵³ *meek*: Hier im Sinne von ‚bescheiden‘, ‚genügsam‘ (in ihrem Machtstreben), vielleicht aber sogar ‚demütig‘, ‚gefügig‘, wie es von einer Frau zu erwarten wäre.

²⁵⁴ *title*: Gemeint ist hier ‚Titel‘ im Sinne von ‚Anspruch‘; vgl. OED 6.

²⁵⁵ *For ... age*: Eduard versucht, den York'schen Herrschaftsanspruch zu rationalisieren, indem er Margarete beleidigt, zu Unrecht allerdings, da York in 1H6 schon nach der Krone strebt, bevor Heinrich sie überhaupt ehelicht.

GEORG

Doch als wir sahen, dass unser Sonnenschein²⁵⁶ dir den Frühling machte, und dass dein Sommer uns keine Früchte²⁵⁷ eintrug, setzten wir die Axt an deine thronräuberische²⁵⁸ Wurzel; und wenngleich die Schneide uns auch selbst ein wenig²⁵⁹ getroffen hat, sei dir dennoch gewiss, dass wir, seit wir zu schlagen begannen, nicht mehr davon ablassen werden, bis wir dich zu Fall gebracht²⁶⁰, oder deinen Wuchs mit unserem heißen Blut²⁶¹ ertränkt haben.²⁶²

EDUARD

Und mit dieser Entschlossenheit fordere ich dich [zum Kampf] heraus, nicht willens, diese Unterredung²⁶³ noch länger fortzuführen, da du dem sanftmütigen König verwehrt zu sprechen. Lasst [die] Trompeten ertönen! Lasst unsere blutigen²⁶⁴ Fahnen wehen; und entweder [den] Sieg, oder [sonst] ein Grab!

KÖNIGIN MARGARETE

Bleib, Eduard.

EDUARD

Nein, zänkisches Weib, wir bleiben nicht länger: Diese Worte²⁶⁵ werden heute [noch] zehntausend Leben kosten.²⁶⁶

Alle gehen ab.

GEORGE

163 But when we saw our sunshine made thy spring,
164 And that thy summer bred us no increase,
165 We set the axe to thy usurping root;
166 And though the edge hath something hit ourselves,
167 Yet, know thou, since we have begun to strike,
168 We'll never leave till we have hewn thee down,
169 Or bathed thy growing with our heated bloods.

EDWARD

170 And, in this resolution, I defy thee;
171 Not willing any longer conference,
172 Since thou denied'st the gentle king to speak.
173 Sound trumpets! Let our bloody colours wave;
174 And either victory, or else a grave!

QUEEN MARGARET

175 Stay, Edward.

EDWARD

176 No, wrangling woman, we'll no longer stay:
177 These words will cost ten thousand lives this day.

Exeunt.

²⁵⁶ *sunshine*: Bedeutung wie in Z. 156, jedoch spielt Georg hier auch auf die Sonne als Emblem Yorks an; vgl. II.1.40.

²⁵⁷ *increase*: Hier in der Bedeutung ‚Früchte‘, ‚Ernte‘; vgl. OED 7a.

²⁵⁸ *usurping*: Georg spricht damit wohl Heinrichs IV. ursprünglichen Thronraub an, er könnte sich aber auch an Margarete richten, die als französischer Eindringling wahrgenommen wird (vgl. dazu Schlegel/Tieck: [...] legten wir die Axt / An deine fremd hier eingedrängte Wurzel).

²⁵⁹ *something*: Steht für *somewhat* ‚ein wenig‘; vgl. OED B.1a.

²⁶⁰ *We set ... down*: Das Bild des (Stamm)baums zieht sich durch die gesamte Trilogie und wird beispielsweise nochmals von Eduard in V.4.67–69 aufgenommen. Ein ähnlicher Vergleich findet sich bei Lk 3.10: ‚Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; jeder Baum, der keine gute Frucht hervorbringt, wird umgehauen und ins Feuer geworfen.‘

²⁶¹ *heated bloods*: Kochend vor Wut; s. Anm. 81.

²⁶² *bathed*: Hier kann gemeint sein 1) mit ihrem Blut ‚ertränken‘, um die Lancastrians zu zerstören, oder 2) sie mit ihrem Blut ‚nähren‘ bzw. ‚düngen‘ (vgl. dazu R2 IV.1.128), d.h. durch die Ausrottung des Hauses York den Stammbaum Lancasters wieder zu stärken. Beide Deutungen sind möglich.

²⁶³ *conference*: Hier in der damals noch allgemeineren Bedeutung ‚Unterredung‘, ‚Gespräch‘; vgl. OED 4a.

²⁶⁴ *bloody*: Entweder 1) ‚blutverschmiert‘ (OED 2a) oder 2) ‚Blutvergießen verheißend‘ (OED 5; MARTIN).

²⁶⁵ *words*: Gemeint sind hier ‚Verunglimpfungen‘ (vgl. OED 5). Obwohl eigentlich die Yorkisten die meisten Beleidigungen äußerten, schiebt Eduard wieder Margarete die Schuld zu und nutzt sie als Vorwand, den Worten Taten folgen zu lassen. Der Streit endet in der größten und blutrünstigsten Schlacht in der Geschichte Englands, der Schlacht von Towton.

²⁶⁶ *stay ... day*: Im Gegensatz zur ersten Szene schließt Sh. hier wie so oft mit einem *rhyming couplet* ab.

5.3.3 3. Szene²⁶⁷

*Schlachtenlärm. Ausfälle.*²⁶⁸ WARWICK tritt auf. *Alarum. Excursions. Enter WARWICK.*

WARWICK

Erschöpft von der Mühsal [des Gefechts], wie Läufer²⁶⁹ von einem Wettrennen, lege ich mich ein Weilchen nieder, um neuen Atem zu fassen²⁷⁰; denn erhaltene Schläge und viele erteilte Hiebe haben meine straffen Sehnen²⁷¹ ihrer Stärke beraubt, und aller Widrigkeiten zum Trotz²⁷² muss ich eine Weile rasten.

EDUARD kommt gelaufen.

EDUARD

Lächle, gnädiger Himmel, oder schlag zu, gnadenloser²⁷³ Tod! Denn diese Welt blickt finster drein²⁷⁴, und Eduards Sonne²⁷⁵ ist von Wolken verdunkelt.²⁷⁶

GEORG tritt auf.

WARWICK

Sagt mir, mein Herr, wie steht es um unser Schicksal²⁷⁷? Besteht Hoffnung auf eine glückliche²⁷⁸ [Fügung]?

WARWICK

1 Forspent with toil, as runners with a race,
2 I lay me down a little while to breathe;
3 For strokes received, and many blows repaid,
4 Have robbed my strong-knit sinews of their strength,
5 And, spite of spite, needs must I rest awhile.

Enter EDWARD, running.

EDWARD

6 Smile, gentle heaven, or strike, ungentle death!
7 For this world frowns, and Edward's sun is clouded.

Enter GEORGE.

WARWICK

8 How now, my lord, what hap? What hope of good?

²⁶⁷ II.3.: Szenen drei bis sechs des zweiten Akts behandeln die berühmte *Battle of Towton* (29. März 1461), bis dato die blutigste auf britischem Boden gefochtene Schlacht mit Beteiligung fast der Hälfte aller *peers* und zwischen 50.000 und 80.000 Soldaten. Nach einem hier szenisch umgesetzten kleineren Gefecht bei Ferrysbridge am Vortag, in dem Lancaster noch die Oberhand hatte, konnten die Yorkisten am Palmsonntag unter erheblichen Verlusten (Schätzungen belaufen sich auf bis zu 28.000 Tote) einen der entscheidenden Siege der Rosenkriege erringen.

²⁶⁸ *Alarum. Excursions*: Schlachtszenen wurden auf der elisabethanischen Bühne durch Schlachtenlärm (*alarum*), meist Trompetensignale und Trommeln hinter der Bühne, sowie Auftritten und Abgängen von einander attackierenden Soldaten (*excursions*) durch beide Bühnentüren begleitet. In modernen Inszenierungen werden die *alarums* oft durch modernen Kriegslärm wie Explosionen oder Maschinengewehre wiedergegeben.

²⁶⁹ *runners*: Georg greift das Bild der Wettkämpfer in Z. 52–55 nochmals auf.

²⁷⁰ *breathe*: Bedeutet hier ‚sich ausrasten‘, ‚verschnaufen‘, ‚neuen Atem fassen‘; vgl. OED 5.

²⁷¹ *sinews*: Die Sehnen wurden als Sitz der körperlichen Stärke gesehen und *sinews* daher auch sinnbildlich für ‚Stärke‘, ‚Kraft‘ verwendet; vgl. OED 3.

²⁷² *spite of spite*: Eine heute archaische Redewendung (vollständig *in spite of spite*), die so viel wie ‚komme, was da wolle‘, ‚aller Widrigkeiten zum Trotz‘ bedeutet; vgl. DENT SS18 und OED 5c.

²⁷³ *gentle ... ungentle*: Das Gegensatzpaar dieses Parallelismus bedeutet soviel wie ‚gütig‘, ‚freundlich‘ bzw. ‚unbarmherzig‘, ‚feindlich‘; Schlegel/Tieck verwenden die heute eher antiquiert anmutenden Ausdrücke ‚holder Himmel [...] unholder Tod‘.

²⁷⁴ *frown*: Wtl. ‚die Stirn runzeln‘; vgl. KELLNER.

²⁷⁵ *Edward's sun*: Eduard greift erneut das Bild der Sonne als Symbol des Hauses York auf; vgl. dazu II.1.21–40.

²⁷⁶ *clouded*: ‚Hinter Wolken versteckt‘, ‚verdunkelt‘.

²⁷⁷ *hap*: Ein heute eher obsoleter Ausdruck, der ähnlich wie *fortune* ‚Glück‘, ‚Geschick‘ bedeutet und bis heute *in to happen* ‚widerfahren‘ weiterbesteht. Man beachte die Parachese (Aufeinanderfolgen von ähnlich klingenden Wörtern), die Warwicks aufgebrauchten Zustand rhetorisch verstärkt. Die Frage ist wohl an Eduard gerichtet, wird aber von Georg, der gerade auftritt, aufgegriffen.

²⁷⁸ *of good*: Elliptisch für *of good fortune*; vgl. MARTIN.

GEORG

Unser Schicksal ist [es] zu verlieren²⁷⁹, unsere Hoffnung nichts als trostlose Verzweiflung²⁸⁰, unsere Reihen sind gebrochen, und das Verderben folgt uns. Welchen Rat gebt Ihr? Wohin sollen wir fliehen?

EDUARD

Fliehen ist zwecklos: sie folgen uns mit Flügeln²⁸¹, und wir sind schwach und können ihrer Verfolgung nicht entrinnen²⁸².

RICHARD tritt auf.

RICHARD

Ach, Warwick, warum hast du dich zurückgezogen? Die durstige Erde²⁸³ trank das Blut deines Bruders²⁸⁴, zum Fließen gebracht²⁸⁵ von Cliffords stählerner Lanzenspitze; und schon in Todeswindungen schrie er, gleich einem unheilverkündenden²⁸⁶, von fern gehörtem Schmetter²⁸⁷, ‚Warwick! Rache! Bruder, räche meinen Tod!‘ [Und] so hauchte der edle Herr²⁸⁸ unter den Bäuchen ihrer Rösser, deren Hufhaar²⁸⁹ mit seinem sprühenden²⁹⁰ Blut besudelt war, sein Leben aus.²⁹¹

GEORGE

9 Our hap is loss, our hope but sad despair,
10 Our ranks are broke, and ruin follows us.
11 What counsel give you? Whither shall we fly?

EDWARD

12 Bootless is flight: they follow us with wings,
13 And weak we are and cannot shun pursuit.

Enter RICHARD.

RICHARD

14 Ah, Warwick, why hast thou withdrawn thyself?
15 Thy brother's blood the thirsty earth hath drunk,
16 Broached with the steely point of Clifford's lance;
17 And in the very pangs of death he cried,
18 Like to a dismal clangour heard from far,
19 'Warwick, revenge! brother, revenge my death!'
20 So underneath the belly of their steeds,
21 That stained their fetlocks in his smoking blood,
22 The noble gentleman gave up the ghost.

²⁷⁹ *loss*: Mit *loss* kann hier entweder gemeint sein 1) ‚Niederlage‘ (im Kampf) oder 2) ‚Verluste‘ von Menschenleben. Es schwingen wohl beide Bedeutungen mit.

²⁸⁰ *sad despair*: Georgs niedergeschlagene Stimmung könnte daher rühren, dass von beiden Seiten beschlossen worden war, kein Pardon zu geben, also keine Kriegsgefangenen zu nehmen und alle Besiegten zu töten.

²⁸¹ *wings*: Ein Wortspiel auf *fly* ‚flüchten‘ bzw. ‚fliegen‘ (Z. 11) und *flight* ‚Flucht‘ bzw. ‚Flug‘ (Z. 12).

²⁸² *shun*: Wtl. ‚vermeiden‘, ‚entkommen‘ und nicht – wie bei Schlegel/Tieck – ‚[...] und halten sie nicht auf‘; s. auch KELLNER, der diese Stelle zitiert.

²⁸³ *Thy ... drunk*: Vgl. dazu Gen 4:10–11 über Kain und Abel ‚[...] Das Blut deines Bruders schreit zu mir vom Ackerboden. So bist du verflucht, verbannt vom Ackerboden, der seinen Mund aufgesperrt hat, um aus deiner Hand das Blut deines Bruders aufzunehmen.‘

²⁸⁴ *brother*: Gemeint ist hier nicht Montague (s. dazu Anm. 64), sondern ein anderer Bruder Warwicks, der sogenannte *Bastard of Salisbury*, der tatsächlich in Ferrybridge fiel und dessen Tod Warwick so mitnahm, dass er nach HALL sein Pferd tötete, um nicht von der Schlacht fliehen zu können, bevor er seinen Bruder gerächt habe (s. Z. 24).

²⁸⁵ *broached*: Wie in II.2.159 ist das Bild hier, dass etwas wie ein Fass Bier angestochen wird, um eine Flüssigkeit zum Fließen zu bringen.

²⁸⁶ *dismal*: Allgemein ‚fürchterlich‘, hier aber im Besonderen ‚ill-boding‘ ‚unheilverkündend‘; vgl. SCHMIDT u. OED 2.

²⁸⁷ *clangour*: Ein lautes, metallisch klingendes Geräusch, etwa einer Trompete oder Glocke; vgl. OED.

²⁸⁸ *gentleman*: Als uneheliches Kind des Earl of Salisbury war Warwicks Bruder zwar nicht Mitglied der Aristokratie, aber dennoch *of gentle birth*; vgl. dazu OED 1.

²⁸⁹ *fetlocks*: Die Haarbüschel rund um den Pferdehuf; vgl. OED 1.

²⁹⁰ *smoking*: Bedeutet hier ‚stiebend‘, ‚spritzend‘, also in feine Flüssigkeitspartikel zerstäubt; vgl. OED *smoking* ppl.a. 2a.

²⁹¹ *gave ... ghost*: Eine fixe Wendung (*to give up the ghost*), die wie dt. ‚den Geist aufgeben‘, ‚sein Leben aushauchen‘ bedeutet; vgl. OED 1.

WARWICK

Dann soll die Erde mit unserem Blut getränkt sein²⁹². Ich will mein Pferd töten²⁹³, damit²⁹⁴ ich nicht fliehe[n kann]. Warum stehen wir hier wie weichherzige Frauen, beweinen unsere Verluste, während der Feind wütet, und sehen zu, als ob die Tragödie bloß zur Unterhaltung²⁹⁵ von mimenden²⁹⁶ Schauspielern dargeboten würde?²⁹⁷ Kniend²⁹⁸ schwöre ich hier zu Gott dort oben, dass ich nie mehr einhalten, nie mehr stillstehen werde, bis mir entweder der Tod diese Augen geschlossen oder das Schicksal²⁹⁹ meine Rache befriedigt hat.

EDUARD

Oh³⁰⁰ Warwick, ich knie mit dir nieder und kette mit diesem Schwur meine Seele an deine. Und bevor mein Knie sich [wieder] von der Erde kaltem Antlitz erhebt, werfe ich meine Hände, meine Augen, mein Herz zu dir empor³⁰¹, du Macher und Absetzer von Königen³⁰², und bitte dich, wenn es dein Wille ist,

WARWICK

23 Then let the earth be drunken with our blood.
24 I'll kill my horse, because I will not fly.
25 Why stand we like soft-hearted women here,
26 Wailing our losses, whiles the foe doth rage,
27 And look upon, as if the tragedy
28 Were played in jest by counterfeiting actors?
29 Here on my knee I vow to God above,
30 I'll never pause again, never stand still,
31 Till either death hath closed these eyes of mine
32 Or fortune given me measure of revenge.

EDWARD

33 O Warwick, I do bend my knee with thine,
34 And in this vow do chain my soul to thine.
35 And, ere my knee rise from the earth's cold face,
36 I throw my hands, mine eyes, my heart to thee,
37 Thou setter-up and plucker-down of kings,
38 Beseeking thee, if with thy will it stands

²⁹² *let ... blood*: Ebenfalls eine Anspielung auf die Heilige Schrift: ‚Mit ihr werden wir sie vernichten, sodass die Berge von ihrem Blut getränkt und die Felder mit ihren Leichen übersät sein werden. [...]‘ (Judith 6:4).

²⁹³ *kill my horse*: Die Anekdote findet sich sowohl bei HALL (Ggvi) als auch HOLINSHED (Qqqvi): ‚And with that [he] lighted down and slew his horse, saying, “Let him flee that will, for surely I will tarry with him that will tarry with me” [...]‘.

²⁹⁴ *because*: Hat hier finale, und nicht kausale Funktion; vgl. dazu ABBOT §117.

²⁹⁵ *jest*: Hier in der damals geläufigen Bedeutung ‚Unterhaltung‘, ‚Darbietung‘; vgl. z.B. auch in der *Spanish Tragedy* ‚He promised [...] to grace our banquet with some pompous jest.‘ sowie OED 8.

²⁹⁶ *counterfeiting*: Hier ohne die übliche negative Konnotation der betrügerischen Absicht – ‚darstellen‘, ‚verkörpern‘; vgl. OED 5 bzw. 7.

²⁹⁷ *Why ... actors*: Warwick, sichtlich getroffen vom Tod seines Bruders, wird sich plötzlich seines ‚unmännlichen‘, wehmütigen Verhaltens inmitten des Schlachtgetümmels bewusst und findet wieder in seine Rolle als Heerführer zurück.

²⁹⁸ *On my knee*: Eine indirekte Regieanweisung, dass sich Warwick zu Boden kniet.

²⁹⁹ *fortune*: Nur COX übernimmt die Großschreibung von F, fasst *Fortune* also als Fortuna, die Schicksalsgöttin auf.

³⁰⁰ *O ... thee*: Die folgenden Zeilen enthalten zahlreiche Regieanweisungen für den Darsteller Eduards, der sich neben Warwick hinkniet und dann in Richtung Himmel gestikuliert, während er seinen Schwur spricht.

³⁰¹ *I ... thee*: Hier wendet sich Eduard an Gott, in Anlehnung an Ps 25:1 ‚Zu dir, Herr, erhebe ich meine Seele‘.

³⁰² *setter-up ... kings*: Die Rolle des ‚Kingmaker‘ die im restlichen Stück Warwick zuteil wird, schreibt Eduard hier in Anlehnung an Dan 2:21 (‚er setzt Könige ab und setzt Könige ein.‘) und Ps 75:8 (‚Nein, der Richter ist Gott; den einen erniedrigt er, den andern erhöht er.‘) Gott zu, wobei Margarete in III.3.157 bezeichnenderweise einen fast wortgleichen Ausdruck für Warwick verwendet (‚Proud setter-up and puller-down of kings‘).

dass dieser Körper meiner Feinde Beute sein muss, sich aber dennoch deine eisernen³⁰³ Himmelstore³⁰⁴ öffnen und meiner sündigen Seele Einlass³⁰⁵ gewähren mögen.
Nun, Lords, tretet ab, bis wir einander wieder treffen, wo immer es sein mag, im Himmel oder auf³⁰⁶ Erden.

RICHARD

Bruder, reich mir deine Hand; und, edler Warwick, lass mich dich in meine müden Arme nehmen. Ich, der noch nie weinte, schmelze³⁰⁷ nun vor Gram, dass der Winter derart unserem Frühling ein Ende setzen soll³⁰⁸.

WARWICK

Hinweg, hinweg! Noch einmal, lebt wohl, werte Lords.

GEORG

Lasst uns nun alle gemeinsam zu unseren Truppen zurückkehren, und erlaubt jenen zu fliehen, die nicht bleiben wollen, und nennt jene [unsere] Pfeiler³⁰⁹, die zu uns halten wollen; und, sollten wir siegen, verspricht ihnen solche Auszeichnungen³¹⁰, wie sie die Sieger bei den Olympischen Spielen tragen. Dies möge Mut in ihrer angsterfüllten Brust säen, denn noch besteht Hoffnung auf Leben und Sieg. [Drum] zögert nicht länger, machen wir uns schleunigst³¹¹ auf den Weg.

Alle gehen ab.

39 That to my foes this body must be prey,
40 Yet that thy brazen gates of heaven may ope
41 And give sweet passage to my sinful soul.
42 Now, lords, take leave until we meet again,
43 Where'er it be, in heaven or in earth.

RICHARD

44 Brother, give me thy hand; and, gentle Warwick,
45 Let me embrace thee in my weary arms.
46 I, that did never weep, now melt with woe
47 That winter should cut off our springtime so.

WARWICK

48 Away, away! Once more, sweet lords farewell.

GEORGE

49 Yet let us all together to our troops,
50 And give them leave to fly that will not stay,
51 And call them pillars that will stand to us;
52 And, if we thrive, promise them such rewards
53 As victors wear at the Olympian games.
54 This may plant courage in their quailing breasts,
55 For yet is hope of life and victory.
56 Forslow no longer, make we hence amain.

Exeunt.

³⁰³ *brazen*: Wtl. ‚[stark] wie Messing‘, da dieses für seine Härte und Unverwüstlichkeit bekannt war; vgl. OED *brazen* 1b u. *brass* 1.1c.

³⁰⁴ *thy brazen ... heaven*: ABBOT merkt an, dass bei Sh. oft zwei Substantive, die mit *of* verbunden sind, als ein Wort aufgefasst werden und das Pronomen vorangestellt wird und nicht, wie strenggenommen richtig, vor dem zweiten Substantiv steht (also *the brazen gates of thy heaven*); vgl. ABBOT §423.

³⁰⁵ *sweet passage*: Ist hier ein verstärkendes Adjektiv ohne wirkliche Bedeutung, das nach SCHMIDT auch auf ‚*heaven and celestial things*‘ angewendet wird.

³⁰⁶ *in earth*: In wurde im elisabethanischen Englisch oft noch gleichbedeutend mit *on* verwendet; vgl. ABBOT §159 u. 160.

³⁰⁷ *melt*: Eine Anspielung auf die *springtime* in Z. 47; gemeint ist natürlich ‚sich in Tränen auflösen‘; vgl. OED 3b.

³⁰⁸ *winter ...springtime*: Die Yorkisten verwenden wohl in Bezugnahme auf ihr Sonnenemblem Bilder aus dem Bereich der Jahreszeiten (vgl. II.2.163–164 u. auch R3 I.1.1–2); der Winter steht hier für Tod oder Unheil, der Frühling für den Aufstieg des Hauses Yorks (vgl. dazu II.2.1 ‚*our sunshine made thy spring*‘).

³⁰⁹ *pillars*: Gemeint ist ‚Stützen‘, ‚Unterstützung‘.

³¹⁰ *rewards*: Hier in der Bedeutung *awards* ‚Auszeichnungen‘, in der Antike für gewöhnlich Oliven- oder Lorbeerkränze.

³¹¹ *amain*: Die meisten Herausgeber und auch SCHMIDT fassen *amain* hier als ‚schleunigst‘ und nicht ‚mit aller Macht‘ (Schlegel/Tieck) auf.

5.3.4 4. Szene³¹²

Ausfälle. RICHARD und CLIFFORD treten auf.

RICHARD

Nun, Clifford, hab ich mir dich herausgesucht³¹³.
Denk dir, dieser Arm ist für den Herzog von York,
und dieser³¹⁴ für Rutland, beide bereit zur Rache,
selbst wenn du von einer eisernen³¹⁵ Mauer
umgeben wärst.

CLIFFORD

Nun³¹⁶, Richard, bin ich hier mit dir allein. Dies ist
die Hand, die deinen Vater York erstach, und dies
die Hand, die deinen Bruder Rutland tötete, and
hier ist das Herz³¹⁷, das über ihren Tod frohlockt
und diese Hände, die deinen Vater und Bruder
töteten, anfeuert, dasselbe [nun] an dir zu
vollziehen. Und drum, auf dich!

Sie kämpfen. WARWICK kommt gelaufen.

CLIFFORD flieht.³¹⁸

RICHARD

Nein, Warwick, such dir eine andere Beute aus,
denn diesen Wolf werde ich selbst zu Tode
jagen³¹⁹.

Alle gehen ab.

Excursions. Enter RICHARD and CLIFFORD.

RICHARD

1 Now, Clifford, I have singled thee alone.
2 Suppose this arm is for the Duke of York,
3 And this for Rutland, both bound to revenge,
4 Wert thou environed with a brazen wall.

CLIFFORD

5 Now, Richard, I am with thee here alone.
6 This is the hand that stabbed thy father York,
7 And this the hand that slew thy brother
Rutland,
8 And here's the heart that triumphs in their
death
9 And cheers these hands that slew thy sire and
brother
10 To execute the like upon thyself.
11 And so, have at thee!

They fight. WARWICK comes. CLIFFORD flies.

RICHARD

12 Nay, Warwick, single out some other chase,
13 For I myself will hunt this wolf to death.

Exeunt.

³¹² II.4.: Sh. lässt in dieser Szene während der Schlacht von Towton, die nicht den Chroniken entstammt, die grausamsten Vertreter der beiden Parteien aufeinandertreffen und ihre Rachegeleüste rhetorisch überhöht zum Ausdruck bringen. O spezifiziert, dass Richard und Clifford durch die gegenüberliegenden Bühneneingänge auftreten und mit Schlachtrufen aufeinander losgehen.

³¹³ *singled ... alone*: Zu diesem Terminus aus dem Jagdwesen s. Anm. 10.

³¹⁴ *this arm ... this*: Diese Stelle lässt darauf schließen, dass sowohl Clifford als auch Richard in beiden Händen Waffen tragen, also Schwert und Dolch, und heftig damit gestikulieren.

³¹⁵ *brazen*: S. dazu Anm. 303.

³¹⁶ *Now ... death*: Clifford kontert seinem Erzfeind durch Nachahmung seiner rhetorischen Mittel und einem parallelen Aufbau, was die Symmetrie der Szene unterstreicht.

³¹⁷ *heart*: Wahrscheinlich eine indirekte Regieanweisung, dass sich Clifford mit einer Hand auf die Brust klopft.

³¹⁸ *They ... flies*: Während die Kampfszene in F nicht näher bestimmt ist, sondern nur, dass Clifford schließlich flieht, hat in O Clifford die Oberhand, bis Warwick auftritt und Richard rettet; Richards folgende Worte fehlen.

³¹⁹ *Nay ... death*: Richard, der so lange auf diesen Zweikampf gewartet hat, sieht durch Warwicks Einmischung das Gleichgewicht gefährdet und schickt ihn wieder fort. Clifford bekommt es mit der Angst zu tun und ergreift unehrenhaft die Flucht, was ihn das Leben kosten soll.

5.3.5 5. Szene³²⁰

Schlachtenlärm. KÖNIG HEINRICH tritt alleine auf.

KÖNIG HEINRICH

Diese Schlacht³²¹ tobt³²² wie des Morgens Krieg, wenn sterbende Wolken gegen das anschwellende Licht kämpfen, wenn³²³ der Schäfer, der sich auf seine Fingernägel haucht³²⁴, ihn weder [schon] vollends Tag noch Nacht nennen kann. Nun wogt sie hierhin, wie eine mächtige See, von der Flut gezwungen, mit dem Wind zu kämpfen³²⁵; nun wogt sie dorthin, wie dieselbe See, durch des Windes Zorn zum Rückzug gezwungen: Manchmal gewinnt die Flut die Oberhand, und dann [wieder] der Wind; nun [ist] der eine besser, dann [wiederum] der andere der beste, beide Brust an Brust um den Sieg ringend³²⁶, doch keiner ist Bezwinger noch Bezwungener: Solch ist das Gleichgewicht³²⁷ dieses grausamen Krieges. Hier auf diesem Maulwurfshügel³²⁸ will ich Platz nehmen. Wer Gott will, wird den Sieg davontragen!

Alarum. Enter KING HENRY alone.

KING HENRY

1 This battle fares like to the morning's war,
2 When dying clouds contend with growing light,
3 What time the shepherd, blowing of his nails,
4 Can neither call it perfect day nor night.
5 Now sways it this way, like a mighty sea
6 Forced by the tide to combat with the wind.
7 Now sways it that way, like the selfsame sea
8 Forced to retire by fury of the wind:
9 Sometime the flood prevails, and then the wind;
10 Now one the better, then another best,
11 Both tugging to be victors, breast to breast,
12 Yet neither conqueror nor conquerèd:
13 So is the equal poise of this fell war.
14 Here on this molehill will I sit me down.
15 To whom God will, there be the victory!

³²⁰ II.5: In der folgenden Szene, die oft als das dramatische und philosophische Herzstück des Werks angesehen wird, zieht sich Heinrich aus der Schlacht von Towton in eine romantisierende Schäferidylle zurück und entwirft in einem choralartigen Monolog eine utopische Gegenwelt zur um ihn wütenden Realität des Bürgerkriegs. Es ist ein Rückzug nicht bloß vom Schlachtfeld, sondern auch von seiner Verantwortung als Herrscher, und so setzt ihn Sh. voller Ironie auf eben jenen (Bühnen-)Maulwurfshügel, auf dem York von Margarete in I.4 als ‚Möchtegern-König‘ verspottet wurde (vgl. dazu den sprichwörtlichen *king of a molehill*, etwa bei DENT K55). Heinrichs Wahl des Maulwurfshügels als seinen ‚Thron‘ ist der ultimative Ausdruck seines Machtverzichts und zugleich seiner Unfähigkeit als Regent. Doch seine pazifistische, gegen den Werteverfall ankämpfende Haltung, die ihn als König versagen lässt, macht ihn zugleich als Menschen bewundernswert (vgl. dazu Watson 1990:85). Allerdings wird Heinrichs Pastorale schließlich jäh von der blutigen Kriegsrealität, für die er die Mitverantwortung trägt, eingeholt, als zwei Soldaten, die ihren Vater bzw. Sohn töteten, auftreten, und die Perversion des Bürgerkriegs beklagen. Die Idee zu dieser stark stilisierten und symbolischen Szene geht wohl unter anderem auf HALL zurück, der in Bezug auf die Schlacht von Towton zu dem Schluss kommt, dass ‚*This conflict was in manner unnatural, for in it the son fought against the brother, the nephew against the uncle, and the tenant against his lord*‘ (HALL Ggvii³). In Bezug auf die Szenenstruktur zeigte Mark Rose in *Shakespearean Design* den symmetrischen Aufbau der Schlacht von Towton auf, bei dem die emblematische, zentrale ‚Molehill-Szene‘ von jeweils zwei Schlachtszenen eingerahmt wird, wobei zuerst die Yorkisten vor der Niederlage stehen (II.3 u. 4) und danach die Lancastrians (II.6 u. 7); vgl. dazu Rose 1972:33.

³²¹ *This battle ... wind*: Dass auch Heinrich sich nicht völlig vom Denken in Kategorien des Krieges lösen kann, zeigt sich darin, dass er selbst einfache Naturvorgänge als Kampf zwischen den Elementen auffasst; der Krieg ist für ihn daher ein naturgegebener Vorgang, dessen Willkür die Menschen unterworfen sind (vgl. dazu Riehle 1997:133).

³²² *fares*: Hier in der Bedeutung ‚toben‘, ‚wüten‘; vgl. OED 4b.

³²³ *what time*: Umschreibung für *that time when*, also ‚zu jener Zeit, wenn ...‘

³²⁴ *blowing of*: Gemeint ist eigentlich *blowing on*, also sich auf die Finger hauchen, um sie zu wärmen.

³²⁵ *Now ... wind*: Das Gleichgewicht der Kräfte in der Schlacht und der Vergleich zur wogenden See entstammt wohl HALLS Chronik: ‚*This deadly battle and bloody conflict, continued ten hours in doubtful victory. The one part some time flowing, and sometime ebbing [...]*‘ (HALL Ggvii³). Diese Ausgewogenheit wird durch die parallelistischen Zeilen rhetorisch nachgebildet. Im Bereich der Metaphorik stellen nautische Motive als Sinnbild des Bürgerkriegs als Naturschauspiel in F laut MARTIN den größten Unterschied zu O da, wo diese fast gänzlich fehlen.

³²⁶ *tugging ... breast*: Das intendierte Bild ist hier wohl das von ineinander verschränkten Ringern.

³²⁷ *equal poise*: Wtl. ‚gleiches Gewicht‘, wie auf einer Waage – ein Bild aus den klassischen Epen, in denen das Schicksal der Helden von den Göttern aufgewogen wurde.

³²⁸ *molehill*: In manchen Inszenierungen nimmt Heinrich auf demselben Hügel Platz, auf dem York im ersten Akt gelyncht wurde.

Denn Margarete, meine Königin, und auch Clifford, verscheuchten³²⁹ mich von der Schlacht, beide schwörend, dass es ihnen am allerbesten glücke, wenn ich fort sei³³⁰. Wäre ich doch tot, wenn es Gottes [guter] Wille wäre. Denn was bietet diese Welt außer Leid und Gram?³³¹ Oh Gott! Mir scheint, es wäre ein glückliches Leben³³², nichts als ein einfacher Schäfer³³³ zu sein, auf einem Hügel zu sitzen, wie ich es nun tue, kunstvoll³³⁴ Sonnenuhren³³⁵ Punkt für Punkt zu schnitzen, dabei zuzusehen, wie die Minuten verstreichen: Wie viele eine volle Stunde ergeben³³⁶, wie viele Stunden vergehen, bis der Tag sich neigt, wie viele Tage ein Jahr vollenden, wie viele Jahre ein Sterblicher leben darf. Wenn man dies weiß, teilt man die Zeiten ein: So viele Stunden muss ich meine Herde hüten³³⁷, so viele Stunden muss ich Ruhe halten, so viele Stunden muss ich vor mich hin sinnieren³³⁸, so viele Stunden muss ich mich vergnügen³³⁹, so viele Tage tragen³⁴⁰ meine Schafe [schon], so viele Wochen, ehe die armen Tierchen³⁴¹ werfen, so viele Jahre, ehe ich ihre Wolle scheren werde. So viele Minuten, Stunden, Tage, Wochen, Monate³⁴² und Jahre, verstrichen zu dem Zweck, zu dem sie geschaffen wurden,

16 For Margaret my queen, and Clifford too,
17 Have chid me from the battle, swearing both
18 They prosper best of all when I am thence.
19 Would I were dead, if God's good will were so.
20 For what is in this world but grief and woe?
21 O God! methinks it were a happy life,
22 To be no better than a homely swain,
23 To sit upon a hill, as I do now,
24 To carve out dials quaintly, point by point,
25 Thereby to see the minutes how they run:
26 How many makes the hour full complete,
27 How many hours bring about the day,
28 How many days will finish up the year,
29 How many years a mortal man may live.
30 When this is known, then to divide the times:
31 So many hours must I tend my flock,
32 So many hours must I take my rest,
33 So many hours must I contemplate,
34 So many hours must I sport myself,
35 So many days my ewes have been with young,
36 So many weeks ere the poor fools will ean:
37 So many years ere I shall shear the fleece:
38 So minutes, hours, days, weeks, months, and years,
39 Passed over to the end they were created,

³²⁹ *chid*: Part. von *chide*, eigentlich ‚schelten‘, hier im Sinne von OED 4 ‚durch Schelten vertreiben‘, ‚verscheuchen‘.

³³⁰ *Margaret ...thence*: Mehr dazu bei Anm. 178.

³³¹ *so ... woe*: Durch das *rhyming couplet* schafft Sh. einen Abschluss, nach dem sich Heinrich seiner Schäferidylle hingibt.

³³² *me thinks ... swain*: Sh. lässt Heinrich in eine Art Mini-Pastorale flüchten, jene zur Entstehungszeit des Stücks gerade hochmoderne Dramenform, die sich, aus Italien kommend, in ganz Europa ausbreitete und mehrere seiner Werke, insbesondere *As you like it*, beeinflusste. In 3H6 wird das Schäferspiel jedoch brutal unterbrochen und Heinrichs Idylle zerstört. Seine Überforderung mit den Pflichten als Herrscher und der Wunsch, sein fürstliches Leben gegen das eines einfachen Mannes einzutauschen, machen ihn zu einem Vorläufer von Sh. späteren tragischen Königen Richard II und King Lear, für die er ähnliche, wenn auch elaboriertere Szenen schreibt, etwa in R2 III.3.145–156: ‚I'll give my jewels for a set of beads, / My gorgeous palace for a hermitage, / My gay apparel for an almsman's gown [...]‘ ‚Ich will meine Juwelen für einen Rosenkranz hergeben, meinen prunkvollen Palast für eine Einsiedelei, meine prächtige Kleidung für die Tracht eines Fürbitters‘, Braun, Hrsg. (Studienausgabe). Formal ist der fast gesanghafte Monolog durch eine ansteigende Folge von Parallelismen bzw. Anaphern geprägt, die durch ihre meditative Rhythmik Heinrichs kontemplative Haltung widerspiegeln. Im Mittelpunkt steht das Verhältnis des Menschens zur Zeit: Während das gemeine Volk in der Zeit lebt, leben Könige in der Geschichte und ihr Handeln hat weit über ihre eigene Lebenszeit hinaus Bedeutung, und genau das belastet Heinrich so sehr (vgl. dazu Liebler 1996: 46).

³³³ *swain*: Allgemein ein Mann niedriger, ländlicher Herkunft, oft aber, wie hier, ein ‚Schäfer‘; vgl. OED 4.

³³⁴ *quaintly*: Hier im Sinne ‚kunstvoll‘, ‚mit Geschick‘, mit dem Ziel, etwas Dekoratives und Raffiniertes zu schaffen; vgl. OED 2.

³³⁵ *dials*: Gemeint sind hier ‚Sonnenuhren‘, wohl aus Holz oder anderem bearbeitbarem Material, in die der Schäfer die Ziffern schnitzte.

³³⁶ *makes*: Zur s-Endung im Plural s. Anm. 37

³³⁷ *tend*: Hier in der Bedeutung ‚achtgeben‘, ‚hüten‘; vgl. OED 3b.

³³⁸ *contemplate*: ‚Vor sich hin sinnieren‘, ‚der Beschaulichkeit pflegen‘ (KELLNER), ‚Andacht üben‘ (Schlegel/Tieck), Ausdruck Heinrichs Wunsch nach einer mönchischen *vita contemplativa*.

³³⁹ *sport*: Verkürzung von *disport* ‚sich vergnügen‘, ‚sich zerstreuen‘; vgl. OED I.1a.

³⁴⁰ *been with young*: ‚trächtig sein‘; vgl. OED *young* B.2c.

³⁴¹ *poor fools*: Hier ein Kosewort, im Sinne von ‚die armen Kleinen‘; vgl. OED *fool* A.I.1c.

³⁴² *weeks*: Die meisten modernen Ausgaben emendieren in dieser Z. das in F fehlende *weeks*, um die Metrik zu vervollständigen.

würden [meine] weißen Haare in ein stilles Grab bringen³⁴³.

Ach, welch ein Leben wäre das, wie süß, wie lieblich! Spendet³⁴⁴ der Weißdornbusch den Schäfern, die über ihre einfältigen³⁴⁵ Schafe wachen, nicht einen wohligeren Schatten als ein reichbestickter Baldachin³⁴⁶ Königen, die ihrer Untertanen Verrat fürchten? Oh ja, das tut er, tausendmal so viel. Und schließlich ist des Schäfers einfacher³⁴⁷ Quark, sein kalter, schwacher³⁴⁸ Trank aus seiner Lederflasche, sein gewohnter Schlaf unter dem kühlen Schatten eines Baumes, welches er alles sorglos³⁴⁹ und wohligh genießt, weit mehr wert als eines Fürsten Köstlichkeiten³⁵⁰; seine Speisen funkeln in einer goldenen Schale, sein Leib ruht in einem prachtvollen³⁵¹ Bett³⁵², wenn ihn [dafür] Sorgen³⁵³, Misstrauen und Verrat erwarten.

40 Would bring white hairs unto a quiet grave.
41 Ah, what a life were this! how sweet! how lovely!
42 Gives not the hawthorn-bush a sweeter shade
43 To shepherds looking on their silly sheep
44 Than doth a rich embroidered canopy
45 To kings that fear their subjects' treachery?
46 O, yes, it doth, a thousandfold it doth.
47 And to conclude, the shepherd's homely curds,
48 His cold thin drink out of his leather bottle,
49 His wonted sleep under a fresh tree's shade,
50 All which secure and sweetly he enjoys,
51 Is far beyond a prince's delicacies;
52 His viands sparkling in a golden cup,
53 His body couchèd in a curious bed,
54 When care, mistrust, and treason waits on him.

³⁴³ *would ... grave*: Eine Referenz zu Gen 42:38: „[...]then shall ye bring down my grey hairs with sorrow to the grave“, „dann bringt ihr mein graues Haar vor Kummer in die Unterwelt“.

³⁴⁴ *Gives ... him*: Sh. wird ähnliche Vergleiche zwischen Königen und dem einfachen Volk später Heinrich V. zuschreiben (vgl. 2H4 IV.5.23–28 u. H5 IV.1.254–281).

³⁴⁵ *silly*: Ein gebräuchliches poetisches Epitheton für Schafe, mit der Bedeutung ‚harmlos‘, ‚einfach‘, ‚einfältig‘; vgl. OED 1c.

³⁴⁶ *canopy*: Hier kann entweder 1) der ‚Baldachin‘ über dem Königsthron bzw. seinem Sitz bei Prozessionen oder 2) das ‚Dach‘ seines Himmelbetts (mit Bezug auf Z. 53) gemeint sein.

³⁴⁷ *homely*: ‚Einfach‘, ‚grob‘; vgl. OED 4.

³⁴⁸ *thin*: Gemeint ist hier wohl Alkohol, daher ‚schwach‘; vgl. OED 4c.

³⁴⁹ *secure*: Hier in der lat. Bedeutung ‚frei von Sorgen‘; vgl. OED 1.1a.

³⁵⁰ *delicacies*: ‚Köstlichkeiten‘ im weiteren Sinne: Annehmlichkeiten, Delikatessen, Luxusgüter; vgl. OED *sub.* 2a.

³⁵¹ *curious*: In der heute obsoleten Bedeutung ‚kunstvoll verziert‘, ‚prachtvoll‘, ‚aufwändig‘ etc.; vgl. OED 7b (zitiert diese Stelle).

³⁵² *his viands ... cup*: MARTIN setzt Z. 52 u. 53 als Einschub zwischen Gedankenstriche.

³⁵³ *care*: S. dazu Anm. 168.

*Schlachtenlärm. Durch die eine Tür tritt ein SOHN auf, der seinen Vater getötet hat, durch eine andere Tür ein VATER, der seinen Sohn getötet hat, [mit deren Leichen].*³⁵⁴

SOHN

Schlecht weht der Wind, der niemandem Nutzen bringt³⁵⁵. Dieser Mann, den ich Mann gegen Mann³⁵⁶ im Kampf tötete, könnte im Besitz³⁵⁷ einiger³⁵⁸ Münzen³⁵⁹ sein, und ich, der sie ihm, wie es der Zufall will³⁶⁰, jetzt nimmt, könnte doch noch vor der Nacht sowohl mein Leben als auch sie

Alarum. Enter a SON that hath killed his father at one door, and a FATHER that hath killed his son at another door [with their bodies].

SON

55 Ill blows the wind that profits nobody.
56 This man, whom hand to hand I slew in fight,
57 May be possessèd with some store of crowns,
58 And I, that haply take them from him now,
59 May yet ere night yield both my life and them

³⁵⁴ *Enter ...body*: Heinrichs bukolische Träumerei nimmt ein jähes Ende, als zwei Soldaten auftreten, durch die auf selbst für Sh. ungewöhnlich emblematische und abstrahierende Weise die Gräuel des Bürgerkriegs auf persönliche Schicksale verdichtet werden. Die Adelsfehde hat Vater und Sohn nicht nur ihrer Identitäten beraubt, sondern auch aller menschlichen Werte, und zurück blieben blinde, blutrünstige und raffgierige Mörder. Ihre Läuterung stellt die Antithese zu den die Trilogie dominierenden Vater-Sohn-Racheautomatismen dar, da diese im Gegensatz zu den *peers* nicht auf Vergeltung drängen, sondern die Sinnlosigkeit und Abartigkeit des Krieges erkennen. Die Symbolhaftigkeit, die schonungslose Emotionalität und der stilistische Bruch zu den restlichen Szenen des Stücks machen das Vater-Sohn-Bild zu einem höchst effektiven und bewegenden Bühnenergebnis (vgl. Watson 1990:83). In Bezug auf die Inszenierung weichen die Octavo- und Folio-Ausgabe voneinander ab. In O tritt zuerst der Sohn und dann der Vater auf (*Enter a soldier with a dead man in his arms ... Enter another soldier with a dead man*); in F hingegen betreten sie die Bühne gleichzeitig durch die beiden Türen (*Enter a son that hath killed his father, at one door: and a father that hath killed his son at another door*), und nach Heinrichs Passage (Z. 73–78) tritt der Vater nochmals mit seinem Sohn in den Armen auf (*Enter Father, bearing of his son*). Die vorherrschende Lehrmeinung zu dieser 2. BA in F ist, dass Sh. sich im Laufe des Schreibens umentschied und vergaß, die 1. BA zu adaptieren, doch MARTIN versucht dies zu widerlegen, da die BA *Enter Father* darauf hindeutet, dass der *Father* schon genannt wurde (sonst würde es eher *Enter a Father, [...]* lauten). Dies würde bedeuten, dass beide gemeinsam auftreten, der Vater dem Sohn zuhört, die Bühne wieder verlässt und nach Heinrichs Passage mit dem Sohn in den Armen auf die Bühne zurückkehrt. Der Vater könnte sich also erst vom Sohn die Idee holen, sein Opfer auszurauben. Wenn er dann abgeht, würde dies auch erklären, warum er den gleichen Fehler wie der Sohn begeht. Diese Ausgabe übernimmt die BA von COX, der die Versionen von O und F kombiniert. Die meisten modernen Inszenierungen gestalten die Szene als symmetrisches ‚Tableau‘, in der Sohn und Vater nacheinander links und rechts von Heinrich Platz nehmen. Es folgen abwechselnd Reden des Sohnes, Heinrichs und des Vaters, wobei die ersten Passagen von Sohn und Vater einen parallelen Aufbau aufweisen: Kommentar über die Kampfhandlung – Suche nach Geld – Erkenntnis des Fehlers – Verfluchen des Bürgerkriegs – Beklagen der Tat (mit ähnlich konstruierten Wortspielen). Danach wechseln sie in ein anaphernreiches Hin-und-Her, bis dann zuerst wieder der Sohn und dann der Vater abgehen und Heinrich alleine zurückbleibt.

³⁵⁵ *Ill ... nobody*: Beruht auf dem Sprichwort *It is an ill wind that blows no man good* (vgl. TILLEY W421) und greift Heinrichs Kriegsmetapher von Z. 6 auf.

³⁵⁶ *hand to hand*: Der Beginn eines Wortspiels, das in Z. 67–68 weitergeführt wird. *Hand to hand* entspricht dem dt. ‚Mann gegen Mann‘, im Zweikampf.

³⁵⁷ *possessèd*: Man beachte die bis ins 19. Jhd gebräuchliche Passivkonstruktion; vgl. OED 8c.

³⁵⁸ *store*: Bedeutet hier ‚Besitz‘, daher redundant; vgl. SCHMIDT und OED 5a.

³⁵⁹ *crowns*: ‚Münzen‘, s. Anm. 239.

³⁶⁰ *haply*: Alle modernen Editionen fassen *haply* (wie auch das OED) als *by chance*, also ‚durch Zufall‘ auf, SCHMIDT und KELLNER hingegen lesen es als ‚glücklicherweise‘.

an einen anderen Mann verlieren, wie dieser tote Mann sie an mich. Wer ist das? Oh Gott! Es ist meines Vaters Antlitz, den ich in diesem Streit unwissentlich getötet habe. Oh kummervolle³⁶¹ Zeiten, die solche Ereignisse hervorbringen! Ich wurde aus London vom König [hierher in den Krieg] gezwungen³⁶². Mein Vater, als Untertan³⁶³ des Grafen von Warwick, kam auf Seiten Yorks, von seinem Herren [in den Heerdienst] gezwungen. Und ich, der mein Leben aus seinen Händen³⁶⁴ empfang, habe ihn mit meinen [eigenen] Händen³⁶⁵ seines Lebens beraubt. Vergib mir, Gott, ich wusste nicht, was ich tat³⁶⁶; und vergib mir, Vater, denn ich erkannte³⁶⁷ dich nicht. Meine Tränen sollen diese blutigen Male wegwischen, und keine Worte mehr, bis sie zur Genüge³⁶⁸ geflossen sind.

KÖNIG HEINRICH

Oh³⁶⁹ klägliches Schauspiel³⁷⁰! Oh blutrünstige Zeiten! Während [die] Löwen³⁷¹ um ihre Höhlen Krieg führen und kämpfen, leiden³⁷² [die] armen, unschuldigen Lämmer unter deren Feinschaft. Weine, elender Mann, ich will dir Träne für Träne beistehen, und lass³⁷³ unsere Herzen und Augen, wie der Bürgerkrieg, blind vor Tränen sein, und vom Leid übermannt brechen. [*Der*] Vater [*tritt vor*], mit seinem Sohn in den Armen.³⁷⁴

60 To some man else, as this dead man doth me.
61 Who's this? O God! it is my father's face,
62 Whom in this conflict I unwares have killed.
63 O heavy times, begetting such events!
64 From London by the king was I pressed forth.
65 My father, being the Earl of Warwick's man,
66 Came on the part of York, pressed by his master.
67 And I, who at his hands received my life,
68 Have by my hands of life bereavèd him.
69 Pardon me, God, I knew not what I did;
70 And pardon, father, for I knew not thee.
71 My tears shall wipe away these bloody marks,
72 And no more words till they have flow'd their fill.

KING HENRY

73 O piteous spectacle! O bloody times!
74 Whiles lions war and battle for their dens,
75 Poor harmless lambs abide their enmity.
76 Weep, wretched man, I'll aid thee tear for tear,
77 And let our hearts and eyes, like civil war,
78 Be blind with tears, and break o'ercharged with grief. [*The*] Father [*comes forward*], bearing of his son.

³⁶¹ *heavy*: ‚Sorgen bereitend‘, ‚traurig‘: vgl. OED 25a.

³⁶² *pressed*: Ist hier doppeldeutig: 1) ‚[aus London hierher zum Kampf] drängen‘ (vgl. OED *press* v¹ 8a), 2) ‚in den Heerdienst zwingen‘ (vgl. OED *press* v² 2a). Die zwangsweise Einberufung war zu Sh. Zeit ein höchst aktuelles Thema, das für die Betroffenen über Leben und Tod entscheiden konnte. Auch mussten wohl viele der Zuschauer im Londoner Theater wie der Sohn aus sozialen Gründen ihre Heimat verlassen und in die fremde Hauptstadt ziehen, wodurch der irrtümliche Mord am Vater auch auf die regionale Entwurzelung zurückzuführen ist (vgl. dazu MARTIN, S. 32).

³⁶³ *man*: Hier als Gegensatz zu *master* (Z.66) ‚Diener‘, ‚Untertan‘, ‚Vasall‘; vgl. 10c.

³⁶⁴ *at his hands*: Idiomatisch; ‚von ihm‘; vgl. OED 10.

³⁶⁵ *by my hands*: Ebenfalls idiomatisch; ‚eigenhändig‘, ‚eigenmächtig‘; vgl. OED *hand* 3.

³⁶⁶ *Pardon ... did*: Wie bei Yorks Lynchungsszene (I.4) bezieht sich Sh. hier eindeutig auf die Kreuzigung Christi (vgl. Lk. 23:34 ‚Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun‘), wohl ein Einfluss der Mysterienspiele und Moralitäten.

³⁶⁷ *knew*: Ein Wortspiel auf *know* 1) ‚wissen‘ (OED III.8) und 2) ‚erkennen‘ (OED I.1b).

³⁶⁸ *fill*: Gemeint ist hier ‚eine genügende Menge‘; vgl. OED I.1a.

³⁶⁹ *O ... grief*: Heinrich übernimmt in dem emblematischen ‚Tableau‘ die Funktion des Chors, der die Ereignisse moralisierend kommentiert. Dass er sich eher den unschuldigen Lämmern zurechnet als den für das Chaos verantwortlichen Löwen, legt seine weltfremde Sichtweise dar.

³⁷⁰ *spectacle*: Kann hier wie bei II.1.67 sowohl ‚Anblick‘ als auch ‚Schauspiel‘ bedeuten (s. dazu Anm. 42), da Heinrich sich aber auf ein konkretes Geschehnis bezieht, ist letzteres wahrscheinlicher.

³⁷¹ *lions ... lambs*: Wie auch in I.1.242–243 setzt Sh. die Schutzlosen mit Lämmern und die Bösewichte mit Raubtieren (Wölfe bzw. Löwen) gleich. Der Kampf um die Löwenhöhle findet sich ebenfalls in Cliffords Rede bei II.2.11–12.

³⁷² *abide*: Kann hier zweierlei bedeuten: 1) ‚erdulden‘, ‚etwas ausgesetzt sein‘ (OED 17) oder 2) ‚leiden [unter]‘ (OED 16).

³⁷³ *let ... grief*: Heinrichs Kommentar endet in einer kreuzartigen rhetorischen Figur (Chiasmus), bei der die äußeren (*hearts ... break*) und inneren (*eyes ... be blind*) Satzglieder zusammengehören. Der Einschub *like civil war* bezieht sich wohl nur auf das innere Paar, im Sinne von ‚der Bürgerkrieg verschont niemanden‘.

³⁷⁴ [*The*] Father ... son: Zu Fragen der Inszenierung s. Anm. 354.

VATER

Du, der mir so wacker³⁷⁵ widerstanden hat, gib mir dein Gold, sofern du überhaupt Gold hast, denn ich habe es mir mit hundert Schlägen erkauft. Doch lass mich sehen: ist das ein Antlitz unseres Feindes? Ach, nein, nein, nein, es ist mein³⁷⁶ einziger Sohn! Ach, Junge, wenn in dir noch ein Funke Leben steckt, schlag' dein[e] Auge[n] auf! Sieh, sieh, welche Schauer³⁷⁷ sich zusammenbrauen, vom stürmischen Unwetter³⁷⁸ meines Herzens auf deine Wunden geweht, die mir Auge und Herz töten³⁷⁹! Oh, [hab] Erbarmen, Gott, dieses elende Zeitalter! Welch Gräueltaten³⁸⁰, so grausam³⁸¹, unmenschlich³⁸², verwerflich³⁸³, aufrührerisch³⁸⁴ und widernatürlich³⁸⁵, die dieser tödliche Zwist Tag für Tag hervorbringt³⁸⁶! Oh Junge, dein Vater gab dir das Leben zu früh und hat dich deines Lebens zu bald³⁸⁷ beraubt.³⁸⁸

KÖNIG HEINRICH

Gram über Gram! Leid, mehr als gemeines Leid!³⁸⁹ Oh, wenn nur mein Tod diesen beklagenswerten Taten ein Ende setzen könnte! Oh Erbarmen, Erbarmen, gütiger Himmel, Erbarmen!

FATHER

79 Thou that so stoutly hast resisted me,
80 Give me thy gold, if thou hast any gold,
81 For I have bought it with an hundred blows.
82 But let me see: is this our foeman's face?
83 Ah, no, no, no, it is mine only son!
84 Ah, boy, if any life be left in thee,
85 Throw up thine eye! see, see what showers arise,
86 Blown with the windy tempest of my heart,
87 Upon thy wounds, that kills mine eye and heart!
88 O, pity, God, this miserable age!
89 What stratagems, how fell, how butcherly,
90 Erroneous, mutinous and unnatural,
91 This deadly quarrel daily doth beget!
92 O boy, thy father gave thee life too soon,
93 And hath bereft thee of thy life too late!

KING HENRY

94 Woe above woe! grief more than common grief!
95 O that my death would stay these ruthless deeds!
96 O pity, pity, gentle heaven, pity!

³⁷⁵ *stoutly*: Hier schwingen mehrere Bedeutungsnuancen mit: 1) ‚wacker‘, ‚tapfer‘ (OED 3a), 2) ‚kräftig‘ (OED 3d) und 3) ‚hartnäckig‘, ‚verbissen‘ (OED 4b).

³⁷⁶ *mine*: Im elisabethanischen Englisch wurden *mine*, *hers* und *theirs* auch als Possessivartikel statt *my*, *her* und *their* verwendet; vgl. ABBOT §238.

³⁷⁷ *showers*: Gemeint sind des Vaters Tränen; ein ähnliches Bild verwendet York kurz vor seinem Tod bei I.4.145.

³⁷⁸ *windy tempest*: Tautologisch; unter *tempest* ist ein kräftiger Sturm, der meist von Regen, Hagel, Schnee oder Donner begleitet wird, zu verstehen; vgl. OED 1a.

³⁷⁹ *kills*: Zur s-Endung von Pluralverben s. Anm. 37.

³⁸⁰ *stratagems*: Eine äußerst blutrünstige und grausame Tat; vgl. OED 3 (zitiert diese Stelle).

³⁸¹ *fell ... unnatural*: Diese Accumulatio (Worthäufung) von Adjektiven zur Intensivierung des Ausdrucks ist eine weitere Parallele zu Yorks Todesrede (*Women are soft, mild, pitiful and flexible; / though stern, obdurate, flinty, rough, remorseless*; I.4.142–143).

³⁸² *butcherly*: Wie von einem Schlächter ausgeführt, also ‚grausam‘, ‚barbarisch‘, ‚unmenschlich‘ (KELLNER); vgl. OED B.

³⁸³ *erroneous*: Von lat. *errare* ‚wandern‘, hier im Sinne ‚von rechten Weg abgekommen‘, ‚sündhaft‘ (KELLNER), ‚[moralisch] verwerflich‘; vgl. OED 2 (zitiert diese Stelle).

³⁸⁴ *mutinous*: Wtl. ‚meuterisch‘ (s. auch Schlegel/Tieck), gemeint ist ‚Streit provozierend‘, ‚Chaos stiftend‘; vgl. OED 2.

³⁸⁵ *unnatural*: Eine Entlehnung aus HALLs Beschreibung der Schlacht von Towton, s. Anm. 320.

³⁸⁶ *age ... beget*: Man beachte die parallele Klage des Sohnes: *O heavy times, begetting such events* (Z. 63).

³⁸⁷ *late*: Bedeutet hier ‚vor kurzem‘, ‚jüngst‘, daher wtl. ‚[...] und hat dich deines Lebens vor zu kurzem beraubt‘; vgl. OED *late* adv. 4a.

³⁸⁸ *thy ... late*: Dieses parallelistische Wortspiel, ein Echo von Z. 67–68, lässt mehrere Deutungen zu. Entweder ist gemeint, dass der Sohn nur deshalb am Krieg teilnehmen musste, weil der Vater ihm ‚zu früh‘ das Leben geschenkt hatte, und dieser ihm nun ‚zu bald‘ das Leben wieder genommen hat; oder mit *life* in Z. 92 ist (nach MARTIN) das ‚ewige Leben‘ gemeint (vgl. dazu OED I.2 ‚the state of existence of the souls of the blessed departed, [...]‘), mit dem darauf folgenden das ‚irdische Leben‘.

³⁸⁹ *woe ... grief*: Heinrichs Sprache wird durch die rhythmischen Wiederholungen (‚Repetitio‘) und Umschließungen (‚Kyklos‘) immer musikalischer.

Die rote Rose und die weiße³⁹⁰ zeigt sein Gesicht,
die unheilbringenden Farben unserer streitenden
Häuser:

Die eine gleicht ganz seinem purpurnen Blut, die
andere, scheint mir, stellt seine blassen Wangen
dar. Lass eine Rose verwelken, und lass die andere
erblühen; wenn ihr kämpft, müssen tausend Leben
welken.³⁹¹

SOHN

Wie wird mir meine Mutter wegen des Vaters Tod
zürnen³⁹² und sich nie zufrieden geben!³⁹³

VATER

Wie wird meine Frau wegen meines Sohnes Mord
ein Meer³⁹⁴ von Tränen vergießen und sich nie
zufrieden geben!

KÖNIG HEINRICH

Wie wird das Land wegen dieser jammervollen
Geschehnisse dem König grollen³⁹⁵ und sich nicht
zufrieden geben!

SOHN

Hat je ein Sohn so eines Vaters Tod bereut?

VATER

Hat je ein Vater so seinen Sohn betrauert?

KÖNIG HEINRICH

Hat jemals ein König so seiner Untertanen Gram
bedauert? Groß ist Euer Kummer, [doch] meiner
zehn Mal so groß.

97 The red rose and the white are on his face,
98 The fatal colours of our striving houses:
99 The one his purple blood right well resembles,
100 The other his pale cheeks, methinks,
presenteth.
101 Wither one rose, and let the other flourish;
102 If you contend, a thousand lives must wither.

SON

103 How will my mother for a father's death
104 Take on with me and ne'er be satisfied!

FATHER

105 How will my wife for slaughter of my son
106 Shed seas of tears and ne'er be satisfied!

KING HENRY

107 How will the country for these woeful
chances
108 Misthink the king and not be satisfied!

SON

109 Was ever son so rued a father's death?

FATHER

110 Was ever father so bemoaned his son?

KING HENRY

111 Was ever king so grieved for subjects' woe?
112 Much is your sorrow; mine ten times so
much.

³⁹⁰ *red ... white*: Die rote und die weiße Rose waren die Symbole Lancasters und Yorks während der Rosenkriege. In der berühmten ‚Temple Garden‘-Szene (1H6 II.4) pflücken Richard von York und Warwick je eine Rose, und der ‚Kingmaker‘ prophezeit schon damals, dass ‚*this brawl today [...] shall send between the red rose and the white / a thousand souls to death [...]*‘ (1H6 II.4.124–126), ‚Dieser heutige Streit [...] wird zwischen der roten und der weißen Rose tausend Seelen in den Tod [...] schicken‘, Jermann, Hrsg. (Studienausgabe). Heinrich interpretiert den Streit der beiden Häuser als einen Kampf zwischen Leben (Blut) und Tod (Blässe), der auf dem Rücken des Volkes ausgetragen wird.

³⁹¹ *if ... wither*: Heinrich kommt zu dem Schluss, dass Warwick Prophezeiung (s. Anm. 390) eingetreten ist, und dass die einzige Aussicht auf Frieden darin besteht, dass eines der Häuser untergeht. Seine Rede schließt mit einem ‚Kyklos‘ ab.

³⁹² *take on*: Bedeutet hier soviel wie ‚vor Wut rasen‘, ‚jmd. zürnen‘; vgl. OED 86j

³⁹³ *How ...satisfied*: Die Klage der drei Männer ist in Form einer ‚Symploke‘ gestaltet, jener rhetorischen Figur, die Anapher (gleicher Satzanfang) und Epipher (gleiches Satzende) kombiniert, oft auch mit demselben Fragepronomen beginnend.

³⁹⁴ *sea of tears*: Wtl. ‚Meere von Tränen‘, also ‚eine überwältigende Menge von Tränen‘; vgl. DENT T82.1 und OED *sea* 7.

³⁹⁵ *misthink*: Hier in der Bedeutung ‚über jmd. schlecht denken‘, ‚jmd. etwas äußerst übel nehmen‘; vgl. OED 3.

SOHN

Ich will dich forttragen, um meinen Kummer
auszuweinen³⁹⁶.

Er geht mit dem Leichnam ab.

VATER

Diese Arme³⁹⁷ sollen dein Grabtuch sein; mein
Herz, [mein] lieber Junge, soll dein Grab sein, denn
niemals soll dein Bild in meinem Herzen vergehen;
meine seufzende Brust soll deine Totenglocke sein;
und eine solche Trauerfeier³⁹⁸ will dein Vater, der
keinen anderen [Sohn] hat, nur³⁹⁹ für den Verlust
deiner ausrichten wie Priamos⁴⁰⁰ für alle seine
tapferen Söhne [gemeinsam]. Ich will dich
forttragen; und sollen die kämpfen, die wollen,
denn ich habe gemordet, wo ich nicht töten⁴⁰¹
sollte.

Er geht mit dem Leichnam ab.

KÖNIG HEINRICH

Tiefbetrübte Männer, vollends überwältigt vom
Schmerz, hier sitzt ein König, der sich noch mehr
grämt als ihr.

SON

113 I'll bear thee hence, where I may weep my
fill.

Exit with the body.

FATHER

114 These arms of mine shall be thy winding-
sheet;
115 My heart, sweet boy, shall be thy sepulchre,
116 For from my heart thine image ne'er shall go;
117 My sighing breast shall be thy funeral bell;
118 And so obsequious will thy father be
119 E'en for the loss of thee, having no more,
120 As Priam was for all his valiant sons.
121 I'll bear thee hence; and let them fight that
will,
122 For I have murdered where I should not kill.

Exit with the body.

KING HENRY

123 Sad-hearted men, much overgone with care,
124 Here sits a king more woeful than you are.

³⁹⁶ *fill*: s. Anm. 368.

³⁹⁷ *These arms ... sepulchre*: Vgl. dazu Christopher Marlowes *Jew of Malta*: ‚*These arms of mine shall be thy sepulchre*‘ (III.2.10–11).

³⁹⁸ *obsequious*: Von *obsequies* ‚Trauerfeier‘, also ‚gebührende Trauerfeierlichkeiten ausrichtend‘; vgl. OED 1b.

³⁹⁹ *E'en*: Alle modernen Ausgaben übernehmen Capells Emendation von Fs *Men*, ein Fehler, der wohl auf ein Versehen des Setzers zurückgeht, da die Abteile der M- und E-Lettern in den damaligen Setzkästen nebeneinanderlagen.

⁴⁰⁰ *Priamos ... sons*: Priamos, der König Trojas und Vater Hektors, soll über 50 Kinder gehabt haben, die fast alle im Trojanischen Krieg umkamen.

⁴⁰¹ *will ... kill*: Man beachte den Reim des *couplets* mit den abschließenden Worten des Sohns in Z. 113.

Schlachtenlärm. Ausfälle. KÖNIGIN
MARGARETE, PRINZ EDUARD *und* EXETER
*treten auf.*⁴⁰²

PRINZ EDUARD
Fliehe, Vater, fliehe! Denn all deine Freunde sind
geflüchtet,⁴⁰³ und Warwick tobt wie ein wütender
Bulle: [drum] fort, denn der Tod ist uns auf den
Fersen.

KÖNIGIN MARGARETE
Setzt auf, mein Herr; eilt⁴⁰⁴ schleunigst nach
Berwick⁴⁰⁵. Eduard und Richard, gleich einem Paar
Windhunden, den Blick auf den furchtsam
fliehenden Hasen gerichtet, mit feurigen, vor
blanker Wut funkeln den Augen und blutigem Stahl
in ihren zorngefüllten Händen, sitzen uns im
Nacken, und darum schleunigst fort.

EXETER
Fort! Denn [die] Vergeltung kommt mit ihnen.
Nein, verharret nicht, um Euch zu beklagen⁴⁰⁶,
macht schnell; oder sonst kommt nach. Ich will
voranreiten.

KÖNIG HEINRICH
Nein, nimm mich mit, [mein] guter, lieber Exeter:
Nicht, dass ich fürchtete, zu bleiben, doch ich will
gehen, wohin die Königin zieht⁴⁰⁷. Vorwärts; fort!

Alle gehen ab.

Alarums. Excursions. Enter QUEEN
MARGARET, PRINCE EDWARD *and* EXETER.

PRINCE EDWARD
125 Fly, father, fly! For all your friends are fled,
126 And Warwick rages like a chafed bull:
127 Away, for death doth hold us in pursuit.

QUEEN MARGARET
128 Mount you, my lord; towards Berwick post
again.
129 Edward and Richard, like a brace of
greyhounds
130 Having the fearful flying hare in sight,
131 With fiery eyes sparkling for very wrath,
132 And bloody steel grasped in their ireful hands,
133 Are at our backs, and therefore hence again.

EXETER
134 Away! for vengeance comes along with them:
135 Nay, stay not to expostulate, make speed;
136 Or else come after: I'll away before.

KING HENRY
137 Nay, take me with thee, good sweet Exeter:
138 Not that I fear to stay, but love to go
139 Whither the queen intends. Forward; away!

Exeunt.

⁴⁰² *Enter ... EXETER:* HATTAWAY übernimmt die szenisch effektivere BA von O, in der zuerst Prinz Eduard, dann Margarete und Exeter auftreten, um Heinrich zum Flüchten zu bewegen. Die angeführte Reihenfolge der Auftritte spiegelt nicht unbedingt die tatsächliche Inszenierung wider, da F immer vom höchsten bis zum niedrigsten Rang der Figuren reiht.

⁴⁰³ *Fly ... fled:* Eine beachtliche Abfolge von Alliterationen. Zur Perfektbildung mit *to be* s. Anm. 87.

⁴⁰⁴ *post:* Von *post* ‚Bote‘, hier als Verb gebraucht, also ‚eilen‘; s. dazu auch Anm. 88.

⁴⁰⁵ *Berwick:* Berwick-on-Tweed an der schottischen Grenze, wohin die Yorkisten nach Towton flohen; s. HALL Ggvii^v.

⁴⁰⁶ *expostulate:* Bedeutet hier ‚sich beklagen‘, ‚diskutieren‘, ‚widersprechen‘ und ist eine indirekte Regieanweisung, dass Heinrich zu einer Rede ansetzen wollte; doch wie schon am Ende von II.2 verbieten die Untertanen ihrem König das Wort. In der Hall-Barton-Produktion von 1963 gibt Exeter dem verwirrten und überforderten Heinrich sogar eine leichte Ohrfeige.

⁴⁰⁷ *intends:* Hier nicht im modernen Sinne von ‚vorhaben‘, sondern ‚sich aufmachen‘; vgl. OED 6.

5.3.6 6. Szene⁴⁰⁸

Lauter Schlachtenlärm. CLIFFORD tritt auf,
verwundet [mit einem Pfeil im Nacken].⁴⁰⁹

*A loud alarum. Enter CLIFFORD, wounded [with
an arrow in his neck].*

CLIFFORD

Hier brennt meine Kerze⁴¹⁰ ab; ja, hier erlischt sie,
die, solange sie währte, König Heinrich Licht
spendete.
Oh Lancaster⁴¹¹, ich fürchte deinen Sturz mehr als
meines Körpers Abschied von meiner Seele! Meine
Liebe und Furcht⁴¹² banden⁴¹³ viele Freunde an
dich, und nun, da ich falle, schmilzt dein starker
Verbund⁴¹⁴ [dahin], schwächt Heinrich und stärkt
den anmaßenden⁴¹⁵ York. Das gemeine Volk
schwärmt⁴¹⁶ wie Sommerfliegen⁴¹⁷, und wohin
sonst fliegen die Mücken als zur Sonne⁴¹⁸? Und
wer scheint nun außer Heinrichs Feinden? Oh
Phoebus⁴¹⁹, hättest du nie zugestimmt, dass
Phaeton deine feurigen Rösser führt, dann hätte
dein brennender Wagen nie die Erde in Brand
gesetzt! Und Heinrich, hättest du geherrscht, wie es
Könige tun sollten, oder wie es dein Vater und sein
Vater taten und hättest keinen Fußbreit an das Haus
York abgegeben,

CLIFFORD

1 Here burns my candle out; ay, here it dies,
2 Which, whiles it lasted, gave King Henry light.
3 O Lancaster, I fear thy overthrow
4 More than my body's parting with my soul!
5 My love and fear glued many friends to thee,
6 And now I fall, thy tough commixtures melts,
7 Impairing Henry, strengthening misproud
York.
8 The common people swarm like summer flies,
9 And whither fly the gnats but to the sun?
10 And who shines now but Henry's enemies?
11 O Phoebus, hadst thou never given consent
12 That Phaethon should check thy fiery steeds,
13 Thy burning car never had scorched the earth!
14 And, Henry, hadst thou swayed as kings
should do,
15 Or as thy father and his father did,
16 Giving no ground unto the house of York,

⁴⁰⁸ II.6: Diese Szene spielt während des Rückzugs der lancastrianischen Truppen von Towton. Historisch fiel Clifford schon auf der Flucht von Ferrybridge am Vortag (s. Anm. 320), doch durch die Verlegung ans Ende der Schlacht wird der Eindruck verstärkt, dass sich das Blatt zugunsten der Yorkisten wendet.

⁴⁰⁹ *with ... neck*: Die meisten Ausgaben fügen diese BA aus O hinzu, wenngleich Clifford gemäß den Chroniken in die Kehle getroffen wurde (vgl. HALL Ggvi^o). Der Schuss in die Nacken impliziert Cliffords unehrenhafte Flucht vor den Yorkisten, wodurch dieses Thema, das Szenen 2 und 3 beherrscht, wieder aufgegriffen wird (vgl. Warwicks *scandal of retire* bei II.1.150ff. u. II.2.103ff.). Z. 27 und 60ff. sprechen allerdings gegen einen Pfeil im Nacken, und auch die meisten modernen Produktionen umgehen diese leicht ins unfreiwillig Komische ableitende BA.

⁴¹⁰ *candle*: Sprichwörtlich – *candle of life*, das ‚Lebenslicht‘; vgl. DENT CC1.

⁴¹¹ *Lancaster*: Gemeint ist hier nicht Heinrich, sondern das Haus Lancaster.

⁴¹² *my love and fear*: Die Liebe, die ihm von seinen Freunden entgegengebracht wurde und die Furcht vor seiner Tapferkeit.

⁴¹³ *glued*: Hier nicht im konkreten Sinn ‚kleben‘, ‚leimen‘, sondern allgemein ‚binden‘, ‚zusammenhalten‘, besonders durch Gefühle; vgl. OED 2 (zitiert diese Stelle).

⁴¹⁴ *commixtures melts*: Eine Mischung aus mehreren Zutaten, die eine feste Verbindung schafft, also ein ‚Verbund(stoff)‘ wie eine Legierung (vgl. OED 2). *Commixtures* steht hier im Plural; zur s-Endung des Verbs s. Anm. 37.

⁴¹⁵ *misproud*: Hier in der Bedeutung ‚unberechtigt stolz‘, also ‚anmaßend‘.

⁴¹⁶ *swarms*: Gemeint ist hier ‚laufen in Massen zu den Yorkisten über‘, ‚umschwärmen ihn‘; vgl. II.2.71: ‚[...] Proclaims him king, and many fly to him‘.

⁴¹⁷ *The ... flies*: Die Mehrzahl der modernen Ausgaben übernimmt die Emendation Lewis Theobalds, der um der Kohärenz Willen diese Zeile aus O einfügt. Dafür spricht, dass der Einschub einen notwendigen Übergang zwischen Z. 7 und 9 und eine Einleitung für Z. 17 schafft; dagegen allerdings die Störung des Bezuges zwischen York und seinem Symbol, der Sonne, sowie die Tatsache, dass Sh. sonst zwischen *summer flies* und *gnats* unterscheidet: Erstere assoziiert er mit Hitze, schneller Vermehrung und Korruption, während letztere vom Licht angezogen werden (vgl. LLL V.2.408, H5 V.2.305, Oth IV.2.68). Außerdem führt er zu einer ‚lame repetition‘ (MARTIN), die O vermeidet, da dort Z. 17 fehlt.

⁴¹⁸ *sun*: Eine Anspielung auf Yorks Symbol, die Sonne; vgl. Anm. 23.

⁴¹⁹ *Phoebus ... Phaethon ... earth*: Der Phaeton der griechischen Mythologie ist der Sohn Eos und des Sonnengottes Helios, welcher später mit Phoebus Apollo gleichgesetzt wurde. Nach Ovid bittet Phaeton seinen Vater, für einen Tag den Sonnenwagen lenken zu dürfen, doch der junge Gott kann die Rösser nicht im Zaum halten und er stürzt mit dem Wagen auf die Erde, wo er eine Katastrophe auslöst und schließlich von Zeus getötet wird. Phaethon ist somit der Inbegriff des jugendlichen Heißsporns, dessen Abenteuer im Chaos endet.

hätten sie sich nie vermehrt wie [die]
Sommerfliegen; ich und zehntausend [andere] in
diesem glücklosen Reich hätten keine unseren Tod
betauernden⁴²⁰ Witwen zurückgelassen, und du
hättest heute deinen Thron in Frieden bewahrt⁴²¹.
Denn was fördert Unkraut mehr als linde Luft?
Und was macht Räuber kühner als zu viel
Milde⁴²²? Vergeblich sind [meine] Klagen, und
unheilbar sind meine Wunden: Weder Ausweg,
noch Kraft, um die Flucht zu durchstehen. Der
Feind ist gnadenlos und wird kein Erbarmen
zeigen, denn von ihnen⁴²³ habe ich kein Erbarmen
verdient. Die Luft⁴²⁴ ist in meine tödlichen Wunden
gelangt, und das viele vergossene Blut lässt mich in
Ohnmacht fallen⁴²⁵. Kommt, York und Richard,
Warwick und der Rest, ich durchbohrte Eurer
Väter⁴²⁶ Brust, [nun] spaltet meine [Brust].

Er fällt in Ohnmacht.

*Kriegslärm und Trompetensignal zum Rückzug.
EDUARD, WARWICK, RICHARD und Soldaten
sowie MONTAGUE und GEORG treten auf.*⁴²⁷

17 They never then had sprung like summer flies;
18 I and ten thousand in this luckless realm
19 Had left no mourning widows for our death,
20 And thou this day hadst kept thy chair in
peace.
21 For what doth cherish weeds but gentle air?
22 And what makes robbers bold but too much
lenity?
23 Bootless are plaints, and cureless are my
wounds:
24 No way to fly, nor strength to hold out flight.
25 The foe is merciless, and will not pity,
26 For at their hands I have deserved no pity.
27 The air hath got into my deadly wounds,
28 And much effuse of blood doth make me faint.
29 Come, York and Richard, Warwick and the
rest:
30 I stabbed your fathers' bosoms, split my
breast.

He faints.

*Alarum and retreat. Enter EDWARD,
WARWICK, RICHARD and Soldiers,
MONTAGUE and GEORGE.*

⁴²⁰ *mourning widows*: Die Stellung des Adjektivs (*mourning*) vor das Nomen (*widows*), obwohl es zum Adverb (*for our death*) gehört (statt *Had left no widows mourning for our death*), war im elisabethanischen Englisch noch üblich; vgl. ABBOT §419a.

⁴²¹ *kept ... chair*: Ein Wortspiel auf *chair* 1) ‚Thron‘ und 2) ‚hohes Alter‘ (in dem man dann vor allem sitzt; vgl. OED 2a), also ‚hättest deinen Thron bewahrt‘ bzw. ‚hättest du dir einen friedlichen Lebensabend gesichert‘; vgl. auch 2H6 V.2.48 ‚*thy chair-days*‘.

⁴²² *too much lenity*: Cliffords Warnung an Heinrich bei II.2.9–10 hat sich bewahrheitet.

⁴²³ *at their hands*: Vgl. dazu Anm. 364.

⁴²⁴ *air ... wounds*: Es wurde angenommen, dass frische Luft schlecht für offene Wunden sei, da diese die Ansteckungsgefahr mit Krankheiten erhöhte; vgl. dazu das Sprichwort ‚*Fresh air is ill for the wounded man*‘ (TILLEY A93).

⁴²⁵ *faint*: Kann hier entweder als Infinitiv (*to faint* ‚in Ohnmacht fallen‘) oder als Adjektiv ‚schwach‘ verstanden werden.

⁴²⁶ *your father's bosom*: Warwicks Vater Richard Neville, 5th Earl of Salisbury, wurde zwar nach der Schlacht von Wakefield von den Lancastrians getötet, allerdings gibt es keine historischen Belege für Cliffords Zutun. Die Aussage soll vielmehr Cliffords Vater-Sohn-Rache-Thema nochmals als seine letzten Worte aufbringen; s. dazu auch Anm. 209.

⁴²⁷ *MONTAGUE and GEORGE*: Die unübliche Anführung von weiteren Darstellern nach *Soldiers* könnte daher stammen, dass die zwei Gruppen die Bühne von verschiedenen Seiten betraten, um damit den Eindruck zu erwecken, die Truppen sammelten sich nach der Schlacht.

EDUARD

Nun können wir Atem⁴²⁸ fassen, Lords; das Glück gebietet uns, Rast zu halten und des Krieges finstere Miene⁴²⁹ mit friedvollen Blicken zu glätten. Einige Truppen verfolgen die blutdürstige Königin, die den stillen Heinrich fortführte, wengleich er König sein mag, so wie ein Segel, aufgebläht von einer fauchenden⁴³⁰ Böe, ein Schiff⁴³¹ gegen die Wellen antreibt. Doch glaubt Ihr, Lords, dass Clifford mit ihnen floh?

WARWICK

Nein, es ist unmöglich, dass er entkam, denn selbst wenn ich [ihm] diese Worte in sein⁴³² Angesicht sagte, Euer Bruder Richard bestimmte⁴³³ ihn fürs Grab, und wo immer er auch sein mag, er ist sicherlich tot.

CLIFFORD *stöhnt*.⁴³⁴

RICHARD

Wessen Seele nimmt da ihren schweren Abschied? Ein tödliches Stöhnen, wie das Scheiden von Leben und Tod.

EDUARD

Sieh nach, wer es ist; und, nun, da die Schlacht zu Ende ist, behandelt ihn, gleich ob Freund oder Feind, wie einen Edelmann⁴³⁵.

EDWARD

31 Now breathe we, lords; good fortune bids us pause,
32 And smooth the frowns of war with peaceful looks.
33 Some troops pursue the bloody-minded queen,
34 That led calm Henry, though he were a king,
35 As doth a sail, filled with a fretting gust,
36 Command an argosy to stem the waves.
37 But think you, lords, that Clifford fled with them?

WARWICK

38 No, 'tis impossible he should escape,
39 For though before his face I speak the words,
40 Your brother Richard marked him for the grave,
41 And wheresoe'er he is, he's surely dead.

CLIFFORD *groans*.

RICHARD

42 Whose soul is that which takes her heavy leave?
43 A deadly groan, like life and death's departing.

EDWARD

44 See who it is; and, now the battle's ended,
45 If friend or foe, let him be gently used.

⁴²⁸ *breathe ... pause ... frowns*: Man beachte die Parallelen zum Beginn der Schlacht bei II.3., was Mark Roses These des symmetrischen Szenenaufbaus stützt (s. Anm. 320).

⁴²⁹ *frowns*: Wtl. die ‚Stirnfalten‘, wie sie beim finsternen Blick gerunzelt werden.

⁴³⁰ *fretting gust*: Ist hier v.a. tautologisch (vgl. OED *fretting* 3b ‚Of the wind: Blowing in frets or gusts‘), doch auch eine Anspielung auf Margaretes Temperament (*to fret* ‚irritieren‘, ‚belästigen‘; vgl. OED *fret* v¹ 8). Sh. bringt Margarete wiederholt mit nautischen Bildern in Verbindung (vgl. III.3.4ff, V.4.1ff. u. auch I.H6 V.5.3ff.).

⁴³¹ *argosy*: Ein großes Handelsschiff, im Speziellen jene Venedigs und Ragusas.

⁴³² *his*: Einige Ausgaben beziehen *his* auf Richard, doch wahrscheinlicher ist, dass Clifford angesprochen wird, denn dadurch steigert sich die dramatische Ironie ihrer Unkenntnis, bevor sie ihn entdecken. Alternativ könnte auch gemeint sein: ‚Obwohl ich das nicht erst sagen müsste, da Richard ohnehin hier ist‘ oder, wenn Richard sich darüber ärgert, Clifford nicht selbst getötet zu haben ‚obwohl ich Richards Versagen in seinem Beisein zugeben muss‘.

⁴³³ *marked*: ‚Kennzeichnen‘, ‚bestimmen‘ (s. II.2.137), mit der Nebenbedeutung ‚[einen Toten] mit einem Kreuz auf der Stirn versehen‘ (vgl. OED 5).

⁴³⁴ *groans*: F spezifiziert im Gegensatz zu O (‚groans and dies‘) nicht, ob Clifford schon hier stirbt, und die Spannung der Szene liegt zum Teil darin, dass das Publikum nicht weiß, ob Clifford bei den folgenden Verhöhnungen noch bei Bewusstsein ist.

⁴³⁵ *let ... used*: Dass Eduard seinen gerade noch großzügig angekündigten Gnadenspruch nicht einhalten wird, zeigt, dass die ritterlichen Werte endgültig ausgedient haben und selbst der Respekt vor den Toten verlorengegangen ist. *Gently* kann hier entweder ‚einem Edelmann gebührend‘ (COX), oder aber auch schlicht ‚ehrenhaft‘, ‚respektvoll‘ (MARTIN) bedeuten.

RICHARD

Nimm deinen Gnadenspruch zurück, denn es ist Clifford, der sich nicht damit begnügte, den Zweig⁴³⁶ gestutzt zu haben, indem er Rutland niederhieb, als dessen Blätter austrieben, sondern sein mörderisches Messer an der Wurzel ansetzte, aus der jener zarte⁴³⁷ Trieb lieblich spross, ich meine unseren fürstlichen Vater, den Herzog von York.

WARWICK

Von den Toren Yorks holt den Kopf herunter, Eures Vaters Kopf, den Clifford dort aufstecken ließ; stattdessen lasst diesen [hier] seinen Platz einnehmen: Maß für Maß⁴³⁸ muss heimgezahlt werden.

EDUARD

Bringt⁴³⁹ diese für unser Haus so unheilbringende Kreischeule⁴⁴⁰ her, die uns und den unsrigen nichts als Tod [herbei]sang: Nun soll der Tod seinem fürchterlich⁴⁴¹ drohenden Schrei ein Ende setzen, und seine unheilverkündende Zunge soll nie mehr sprechen.

WARWICK

Ich glaube, er ist nicht mehr bei Sinnen. Sprich, Clifford, weißt du [noch], wer zu dir spricht? Der dunkel umwölkte Tod überschattet seine Lebensstrahlen, und weder sieht, noch hört er, was wir sagen.

RICHARD

46 Revoke that doom of mercy, for 'tis Clifford,
47 Who not contented that he lopped the branch
48 In hewing Rutland when his leaves put forth,
49 But set his murdering knife unto the root
50 From whence that tender spray did sweetly
spring,
51 I mean our princely father, Duke of York.

WARWICK

52 From off the gates of York fetch down the
head,
53 Your father's head, which Clifford placèd
there;
54 Instead whereof let this supply the room:
55 Measure for measure must be answerèd.

EDWARD

56 Bring forth that fatal screech-owl to our house,
57 That nothing sung but death to us and ours:
58 Now death shall stop his dismal threatening
sound,
59 And his ill-boding tongue no more shall speak.

WARWICK

60 I think his understanding is bereft.
61 Speak, Clifford, dost thou know who speaks to
thee?
62 Dark cloudy death o'ershades his beams of
life,
63 And he nor sees nor hears us what we say.

⁴³⁶ *branch ... hewing ... leaves ... root*: Das schon wiederholt verwendete Bild des Stammbaumes, insbesondere von Georg bei II.2.163–169.

⁴³⁷ *tender*: s. dazu Anm. 154.

⁴³⁸ *measure for measure*: Ein Sprichwort biblischen Ursprungs (vgl. DENT M800 u. Mk 4:24), welches das Dilemma des Racheprinzips auf den Punkt bringt.

⁴³⁹ *bring forth*: MARTIN fügt hier die durch den Text angedeutete BA ‚Clifford wird nach vorne gezerrt‘ ein.

⁴⁴⁰ *fatal screech-owl*: Der namensgebende charakteristische Schrei der Kreischeule war dem Aberglauben nach ein böses Omen (vgl. dazu auch 1H6 IV.2.15 u. 2H6 III.2.331). Zur Voranstellung des Adjektivs s. Anm. 420.

⁴⁴¹ *dismal*: S. dazu Anm. 286.

RICHARD

Oh, ich wünschte, er könnte! Und vielleicht kann er es ja [noch]: Es ist bloß seine List, [uns] zu täuschen, [nur] um⁴⁴² solch boshaften⁴⁴³ Verhöhnungen zu entgehen, denen er unseren Vater in dessen Todesstunde aussetzte.⁴⁴⁴

GEORG

Wenn du so glaubst, [dann] quäle ihn mit scharfen⁴⁴⁵ Worten.

RICHARD

Clifford⁴⁴⁶, bitte um Vergebung, und finde keine Gnade.

EDUARD

Clifford, bereue mit vergeblicher Buße.

WARWICK

Clifford, denk dir Entschuldigungen für deine Fehler aus.

GEORG

Während wir uns grausame Folterqualen für deine Fehler ausdenken.

RICHARD

Du liebtest York, und ich bin Yorks Sohn.

EDUARD

Du hattest Erbarmen mit Rutland; [und so] will ich Erbarmen mit dir haben.

RICHARD

64 O, would he did! and so perhaps he doth:
65 'Tis but his policy to counterfeit,
66 Because he would avoid such bitter taunts
67 Which in the time of death he gave our father.

GEORGE

68 If so thou think'st, vex him with eager words.

RICHARD

69 Clifford, ask mercy and obtain no grace.

EDWARD

70 Clifford, repent in bootless penitence.

WARWICK

71 Clifford, devise excuses for thy faults.

GEORGE

72 While we devise fell tortures for thy faults.

RICHARD

73 Thou didst love York, and I am son to York.

EDWARD

74 Thou pitied'st Rutland; I will pity thee.

⁴⁴² *because*: Zur finalen Funktion von *because* s. Anm. 294.

⁴⁴³ *bitter*: Hier im übertragenen Sinne ‚boshaft‘, ‚grausam‘; vgl. AYL II.5.69 (*I'll sauce her with bitter words*) u. OED 7.

⁴⁴⁴ *O ... father*: Warwick und die York-Brüder scheinen regelrecht enttäuscht und zornig, dass Clifford nicht mehr für ihren Spott empfänglich ist. Die folgende Verhöhnung eines Toten stellt den moralischen Tiefpunkt der Trilogie dar, denn noch im ersten Teil verbietet der Dauphin dem Bastard von Orleans, die Feindesleichen zu schänden: ‚[...] for that which we have fled / During this life, let us not wrong it dead‘ (1H6 IV.7.49–50). Hier aber wird das letzte Tabu gebrochen, und noch dazu in einem blasphemischen Ritual, in dem Clifford als Opfer stellvertretend für Margarete herhält. Die Interaktion mit einer Leiche verwischt die Grenze zwischen Leben und Tod, dem Irdischen und Heiligen, und drückt damit die Auflösung des Wertesystems aus (vgl. Liebler 1996:49f.).

⁴⁴⁵ *eager*: Hier in der direkt aus dem Lat. übernommenen Bedeutung ‚scharf‘, ‚beißend‘ (von *acer* ‚scharf‘); vgl. OED 1c.

⁴⁴⁶ *Clifford ... thee*: Das pervertierte Bußritual ist die Antwort auf Margaretens nicht minder blasphemisches Kreuzungsritual Kreuzigung? Yorks im ersten Akt. Die stichomythische Verhöhnung wird in vielen Inszenierungen von körperlichen Folterungen begleitet; in Michael Bogdanovs Inszenierung beispielsweise richtet Georg Cliffords Leichnam auf und schüttelt seinen Kopf wild, als ob dieser den Anschuldigungen beipflichtete.

GEORG

Wo steckt Hauptmann Margarete jetzt, um dich zu beschützen?

WARWICK

Sie verspotten dich, Clifford: Fluche, wie du es gewohnt warst.

RICHARD

Was, nicht ein Fluch? [Aber] nein, dann steht es schlecht um die Welt⁴⁴⁷, wenn Clifford nicht einmal einen Fluch für seine Freunde übrig hat. So weiß ich, dass er tot ist, und, bei meiner Seele, wenn ich mir für diese rechte Hand⁴⁴⁸ zwei Lebensstunden erkaufen könnte, damit ich ihn voller Spott beschimpfen könnte, dann würde diese [linke] Hand sie abschlagen, und mit dem herausströmenden Blut den Bösewicht ersticken, dessen unstillbaren Durst York und der junge Rutland nicht befriedigen konnten.

WARWICK

Ja, aber er ist [bereits] tot. Ab mit des Verräters Kopf, und steckt ihn an dem Platz auf, wo [jetzt] der Eures Vaters steht.⁴⁴⁹ Und nun auf nach London im Triumphmarsch, um zu Englands König gekrönt zu werden: von dort will Warwick das Meer nach Frankreich überqueren und Lady Bona⁴⁵⁰ bitten, deine Königin zu werden. So sollst du diese beiden Länder verbinden; und mit Frankreich als Freund musst du den zerschlagenen⁴⁵¹ Feind, der hofft, sich wieder zu erheben, nicht fürchten, denn auch, wenn ihre Stiche dir keine großen Schmerzen bereiten können, stell⁴⁵² dich doch darauf ein, dass sie mit ihrem Summen⁴⁵³ deine Ohren stören werden.

GEORGE

75 Where's Captain Margaret to fence you now?

WARWICK

76 They mock thee, Clifford: swear as thou wast wont.

RICHARD

77 What, not an oath? nay, then the world goes hard

78 When Clifford cannot spare his friends an oath.

79 I know by that he's dead, and, by my soul,

80 If this right hand would buy two hour's life,

81 That I in all despite might rail at him,

82 This hand should chop it off, and with the issuing blood

83 Stifle the villain whose unstaunched thirst

84 York and young Rutland could not satisfy.

WARWICK

85 Ay, but he's dead. Off with the traitor's head,

86 And rear it in the place your father's stands.

87 And now to London with triumphant march,

88 There to be crownèd England's royal king:

89 From whence shall Warwick cut the sea to France,

90 And ask the Lady Bona for thy queen.

91 So shalt thou sinew both these lands together;

92 And, having France thy friend, thou shalt not dread

93 The scattered foe that hopes to rise again,

94 For though they cannot greatly sting to hurt,

95 Yet look to have them buzz to offend thine ears.

⁴⁴⁷ *the world goes hard*: Sprichwörtlich (*As hard as the world goes*, vgl. DENT W877.1). Gemeint ist ‚dann ist die Welt ein unwirtlicher, abweisender Ort‘. Die Feststellung ist charakteristisch für Richards sarkastisch-beißenden Humor.

⁴⁴⁸ *this hand ... right hand*: Richard ist sichtlich rasend, dass er Clifford nicht selbst zur Strecke brachte, und würde sich am liebsten seine rechte Hand abhacken, um seinen Widersacher mit dem Blut zu ersticken. Richards Rede muss zur Verdeutlichung mit entsprechender Gestik begleitet werden.

⁴⁴⁹ *rear... stands*: Nach den Chroniken ließ Eduard nach der Schlacht den Kopf seines Vaters und den Salisburys (Warwicks Vater) von den Toren Yorks holen, mit deren Körpern beisetzen und stattdessen drei Köpfe von (nicht näher spezifizierten) Lancastrians aufstecken (vgl. HALL Ggvii^r, HOLINSHED Rrri^r).

⁴⁵⁰ *Lady Bona*: Die Schwägerin des französischen Königs Ludwig XI.

⁴⁵¹ *scattered*: Gemeint ist hier ‚zerstreut‘, ‚zerschlagen‘; vgl. OED 1a.

⁴⁵² *look to*: Archaisch für ‚etwas erwarten‘, ‚sich auf etwas einstellen‘; vgl. OED 3c.

⁴⁵³ *buzz*: Gemeint ist ihr wohl ‚Gerüchte verbreiten‘, ‚Unfrieden stiften‘.

Zuerst will ich der Krönung beiwohnen; und dann
will ich in die Bretagne übersetzen, um diese
Heirat zu erwirken, wenn es meinem Herren
genehm ist.

EDUARD

Ganz, wie du willst, lieber Warwick, so soll es
sein; denn auf deiner [starken] Schulter⁴⁵⁴ errichte
ich meinen Thron⁴⁵⁵, und niemals will ich etwas
unternehmen, wo dein Rat und deine Zustimmung
fehlen.⁴⁵⁶ Richard, ich ernenne dich zum Herzog
von Gloucester, und [dich,] Georg, [zum Herzog]
von Clarence.⁴⁵⁷ Warwick, wie wir⁴⁵⁸ selbst, soll
tun und lassen, was ihm genehm ist.

RICHARD

Lass mich Herzog von Clarence sein, [und] Georg
von Gloucester; denn Gloucesters Herzogtitel ist
[mir] zu unheilvoll.⁴⁵⁹

WARWICK

Pah, was für eine törichte Bemerkung. Richard, du
seist Herzog von Gloucester. Nun auf nach
London, um diese Würden in Besitz zu nehmen.

Alle gehen ab.

96 First will I see the coronation;
97 And then to Brittany I'll cross the sea,
98 To effect this marriage, so it please my lord.

EDWARD

99 Even as thou wilt, sweet Warwick, let it be;
100 For in thy shoulder do I build my seat,
101 And never will I undertake the thing
102 Wherein thy counsel and consent is wanting.
103 Richard, I will create thee Duke of
Gloucester,
104 And George, of Clarence. Warwick, as
ourselves,
105 Shall do and undo as him pleaseth best.

RICHARD

106 Let me be Duke of Clarence, George of
Gloucester;
107 For Gloucester's dukedom is too ominous.

WARWICK

108 Tut, that's a foolish observation.
109 Richard, be Duke of Gloucester.
Now to London,
110 To see these honours in possession.

Exeunt.

⁴⁵⁴ *shoulders*: Die Schultern wurden als Sitz der Stärke und Macht angesehen (vgl. II.1.189 u. OED 3c). Das Bild erinnert weiters an den Hl. Christophorus, der den jungen Jesus auf seiner Schulter über den Fluss trug.

⁴⁵⁵ *build my seat*: Hier doppeldeutig ‚Platz nehmen‘ (in Anlehnung an das Bild des Hl. Christophorus) und ‚den Thron errichten‘.

⁴⁵⁶ *never ... wanting*: Eduards Treuebekundungen muten besonders ironisch an, da sie schon in der nächsten Szene gebrochen werden sollen.

⁴⁵⁷ *Richard ... Clarence*: Nach HALL (Hhiⁱ) fanden die Titelverleihungen erst nach seiner Krönung in London statt. Eventuell schlägt Eduard seine Brüder hier ‚zur Probe‘ mit seinem Schwert.

⁴⁵⁸ *ourselves*: Eduard spricht hier im Pluralis Majestatis.

⁴⁵⁹ *ominous*: Richards Aberglaube, der auch in den Chroniken zu finden ist (vgl. HALL Bbiiiⁱ), spielt auf das gewaltsame Ende seiner Vorgänger an: Hugh Despenser (1286–1326), Günstling Eduards II, und Thomas Woodstock (1355–1397), Verschwörer gegen Richard II, wurden wegen Verrats hingerichtet; Humphrey von Gloucester (1390–1447), zentrale Figur in 2H6, wurde von seinen Rivalen zu Hof getötet. Und auch Richard soll mit seiner Vorahnung recht behalten – er stirbt in der Schlacht von Bosworth 1485.

5.4 Translatorische Problemfelder und Lösungsansätze

Da Transparenz eine der Hauptforderungen der Herausgeber der Studienausgabe ist, sollen zum Abschluss dieser Arbeit einige Problemfelder, die sich während des Übersetzungsprozesses ergaben, dargestellt und die Strategien, die für ihre Lösung angewandt wurden, anhand konkreter Beispiele offengelegt und begründet werden. Sie können natürlich nur einen sehr beschränkten Einblick in die unzähligen Entscheidungssituationen bieten, die sich im Laufe der Arbeit einstellen.

5.4.1 Eigennamen, Anreden und Kulturspezifika

Das erste Problemfeld, das schon die Rollenübersicht betrifft, stellen die Eigennamen und Titel dar. Da die *Dramatis personae* der Königsdramen keine Erfindungen sind, sondern auf historischen Persönlichkeiten beruhen, die auch in der deutschen Geschichtsschreibung bereits gängige Bezeichnungen haben, stellt sich die Frage der Übertragung der Namen. Hier greifen zwei Faktoren ineinander: einerseits die historiografische Nomenklatur, die Herrschernamen traditionell eindeutscht (James I. wird Jakob I., Louis XIV. wird Ludwig XIV.), wobei dies bei modernen Herrschern kaum mehr der Fall ist (Prinz Charles, König Juan Carlos); und andererseits die auf den damaligen Konventionen beruhende Namensgebung der Schlegel-Tieck-Übersetzung, die viele Rollen so geprägt hat, dass eine Änderung schwierig erscheint.

Die konsequenteste Lösung wäre entweder eine vollständige Belassung der englischen Namen oder aber eine komplette Eindeutschung. Ersteres scheint inakzeptabel, da Henry in allen Übersetzungen und auch der Geschichtsschreibung durchwegs Heinrich genannt wird. Wird folglich entschieden, nur die Herrschernamen zu verdeutschen, stellt sich die Frage, wer als Herrscher gilt. Margaret of Anjou als Königin wohl auf alle Fälle, insbesondere, da ja schon „Margaret“ eine englische Aneignung des französischen „Marguerite (d’Anjou)“ ist. Bei Schlegel-Tieck heißt sie „Margareta“, in der vorliegenden Übersetzung nach der modernen historiografischen Tradition „Margarete“. Nach Henrys Sturz folgt ihm Edward IV, im Deutschen gemeint bekannt als Eduard IV. Doch heißt er erst ab seiner Krönung so, oder schon als Graf? Und wie verhält es sich mit seinem Namensvetter, Henrys Sohn Prince Edward? Erdolcht König Eduard dann Prinz Edward im 5. Akt? Die Schwierigkeiten setzen sich mit Edwards Brüdern fort. Richard wird später Shakespeares berühmter Richard III, den wohl niemand englisch ausspricht. Erfolgt auch hier die Eindeutschung bei der Krönung? Dann bleibt noch George, den selbst Schlegel-Tieck weiterhin „George“ benennen. Angesichts dieser Ungereimtheiten fiel die Entscheidung auf die vollständige Eindeutschung aller Vornamen, selbst wenn die Übersetzung dadurch vielleicht

antiquierter wirkt, als dies beabsichtigt ist. Sie ist in jedem Fall konsequenter und nachvollziehbarer als eine teilweise Belassung der englischen Namen.

Damit verbunden ist die Übertragung des Wortes „Lord“. Dieses wird sowohl als Anrede („Mount you, my *lord!*“) für Ranghöhere, als auch als Titel („*Lord George, your brother*“) und allgemeine Bezeichnung von *peers* verwendet („My royal father, cheer these noble *lords*“). Nach dieser Trennung wurde auch die Übersetzungsstrategie gewählt: Wird ein Ranghöherer angesprochen, ist er ein „Herr“, bezieht *lord* sich auf einen Untergebenen oder gleichrangigen *peer*, ist er ein „Lord“. Folglich fordert Margarete ihren König auf „Setzt auf, mein *Herr!*“ und der Bote bezeichnet York als „Euer fürstliche Vater und mein lieber *Herr!*“; Prinz Eduard jedoch fordert „Mein königlicher Vater, spornt diese edlen *Lords* an“.

Aus dem Bereich der Kulturspezifika soll nur kurz auf ein Beispiel eingegangen werden, da deren Erläuterung meist Aufgabe der Anmerkungen ist. Das mittelalterliche *borough* bezeichnet – im Gegensatz zu heute – einen Ballungsraum, der kein Stadtrecht besaß, aber doch über gewisse andere Rechte, wie dem Marktrecht oder der Entsendung von Abgeordneten ins Parlament, verfügte. Er entspricht somit in etwa dem deutschen „(Markt)flecken“. Heutzutage ist diese Bezeichnung jedoch eher ein Terminus technicus, der gerade bei jüngeren Lesern unbekannt sein dürfte. Daher wurde bei II.1.194–195 („*For King of England shalt thou be proclaimed / In every borough as we pass along*“) entschieden, *borough* mit dem semantisch ungenaueren, aber verständlichen „Ortschaft“ zu übersetzen und die Erläuterung mit dem deutschen Äquivalent „Marktflecken“ in die Anmerkung zu verlegen. Da das *borough* im Zusammenhang völlig unbedeutend ist, würde der archaisch wirkende „Marktflecken“ nur unnötig viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wodurch die eingeräumte Freiheit im Sinne der dienenden Funktion der Studienausgabe als gerechtfertigt erscheint.

5.4.2 Wortspiele und Phraseologismen

In Kapitel 3.3.2 wurde bereits kurz auf die Problematik bei der Übertragung von Wortspielen in der Studienausgabe eingegangen. Die Arbeit an der vorliegenden Übersetzung hat bestätigt, dass schwer allgemeingültige Regeln aufgestellt werden können. Fest steht, dass beim Großteil der auftretenden Wortspiele keine deutsche Entsprechung gefunden werden konnte, die auch semantisch dem Original entspricht (eine Ausnahme stellt II.5.67–68 dar: „*And I, who at his hands received my life, / Have by my hands of life bereaved him*“; dt. „Und ich, der mein Leben aus seinen Händen empfang, habe ihn mit meinen [eigenen] Händen seines Lebens beraubt.“). Bei einer anderen Stelle (II.6.35) konnte eine akzeptable Annäherung gefunden werden: [...] „*As doth a sail, filled with a fretting gust*“; dt. „[...] so wie ein Segel, aufgebläht von einer

fauchenden Böe“. „Fauchend“ stellt eine Kompromisslösung zwischen den beiden Bedeutungsebenen „heftig“ und „ärgernd“, „quälend“ dar. Die genauen semantischen Bezüge werden aber dennoch in einer Anmerkung dargelegt. Ein weiterer solcher Fall ist die schon zitierte Stelle II.1.170: „*And of their feather many moe proud birds*“ (siehe S. 15). Bei allen anderen Wortspielen wurde die Hauptbedeutung übersetzt und die Nebenbedeutung in der Anmerkung erläutert (z.B. *tell our devotion, kept thy chair, gilt/guilt*).

Anders verhält es sich bei Phraseologismen. Hier wurde in der Regel nach einer deutschen Entsprechung gesucht, die je nach Fall mehr oder weniger vom Original abweicht: Aus „*God forbid the hour!*“ wurde schlicht „Gott behüte!“ (II.1.190); aus „*Things ill got have ever bad success*“ „Unrecht Gut gedeiht schlecht“ (II.2.46). Im Falle von „*the noble gentleman gave up the ghost*“ (II.4.22) gäbe es zwar die wörtliche Entsprechung „der edle Herr gab seinen Geist auf“ (so übersetzten im Übrigen auch Schlegel-Tieck), doch aufgrund der heute gebräuchlichen umgangssprachlichen Verwendung von „den Geist aufgeben“ wurde zugunsten der neutraleren Wendung „der edle Herr hauchte sein Leben aus“ entschieden. Die Abweichung wurde aber mit einer Anmerkung versehen. Auch im Falle von „*If thou deny, their blood upon thy head*“ (II.2.129) wurde der verlockenden, aber leicht sinnverändernden Übersetzung „[...] klebt ihr Blut an deinen Händen“ die neutralere, erläuternde Fassung „[...] sollst du die Schuld an ihrem vergossenen Blut tragen“ vorgezogen. „Freie“ Übersetzungen wurden also nur dann gewählt, wenn sie semantisch deckungsgleich mit dem Original sind und somit dieselben Bilder im Leser erwecken.

5.4.3 Kollokationen

Das wohl größte translatorische Problemfeld stellt das Finden von semantisch präzisen Kollokationen dar. Shakespeares bildreiche Sprache ist voller Metaphern und Vergleiche, die zu ungewöhnlichen Wortkombinationen führen. Die Schwierigkeit besteht nun darin, für die einzelnen Wörter semantisch möglichst exakte Entsprechungen zu finden, die jedoch auch im Deutschen miteinander „funktionieren“. Als Beispiel soll eine Textstelle aus der 2. Szene dienen (II.2.156–159):

„Even then that sunshine brewed a shower for him,
That washed his father's fortunes forth of France,
And heaped sedition on his crown at home.
For what hath broached this tumult but thy pride?“

Auffallend sind hier die bildlich eingesetzten Verben *brew*, *wash forth*, *heap* und *broach*, die gemeinsam einen bildhaften Vergleich zur Kraft des Wassers formen: der Regen *spült fort*, *häuft* woanders etwas *auf*, das schließlich durch jemandes Schuld

bricht und etwas *zum Fließen bringt*. Semantische Entsprechungen für *heap* wären „häufen“, „anhäufen“, „stapeln“, „türmen“; für *sedition* „Auflehnung“, „Rebellion“, „Aufruhr“. Doch kann man „Auflehnung anhäufen“? „Auflehnung“ kann vielleicht „sich häufen“, doch da es sich in diesem Fall um ein Satzobjekt handelt, müsste eine Konstruktion mit „lassen“ verwendet werden: „[...] der in der Heimat die Auflehnung gegen seine Herrschaft (sich?) häufen ließ“. Es muss daher entweder ein passendes transitives oder ein nichtreflexives intransitives Verb gefunden werden. „Auflehnung“ könnte man etwa „steigern“, „vergrößern“, „anheizen“, „antreiben“, „fördern“; oder aber „wachsen lassen“, „steigen lassen“, „schwellen lassen“. Die Wahl fiel schließlich auf den letzten Begriff, da hier noch ein gewisser bildlicher Bezug zum Wasser besteht (z.B. „der Fluss schwillt an“).

Ähnlich verhält es sich mit der nächsten Zeile. *To broach* bedeutet wörtlich „anstechen“, etwa ein Fass, also einen Gegenstand durchbohren oder brechen, um eine Flüssigkeit freizusetzen. Das Verb bezeichnet also sowohl die Handlung als auch deren Folge. Im konkreten Fall bezieht sich *broach* allerdings nur auf die Folge, und könnte daher mit „freisetzen“, „zum Fließen/Strömen/Auslaufen/Rinnen bringen“, „auslassen“ etc. übertragen werden. Doch als Kollokation für *tumult*, also „Tumult“, „Aufruhr“, „Unruhe“ eignet sich keines davon. Daher muss auf einer höheren, sinnverwandten Ebene nach einer Lösung gesucht werden. In einem solchen Wortfeld stößt man etwa auf „auslösen“, „erwecken“, „heraufbeschwören“, „entfachen“, „entfesseln“. Als besonders geeignet, da auch für Naturgewalten passend, sticht hier „entfesseln“ hervor (z.B. „entfesselte Fluten“). Eine Übersetzungslösung für diese Stelle könnte also wie folgt lauten:

„[...] braute ihm dieser Sonnenschein trotz allem einen [Regen]schauer, der seines Vaters Glück aus Frankreich fortspülte und in der Heimat die Auflehnung gegen seine Herrschaft schwellen ließ. Denn was hat diesen Aufruhr entfesselt, wenn nicht dein Stolz?“

Sie mag nicht ideal sein, doch zumindest ist sie kohärent und ungezwungen; semantische Defizite wurden soweit wie möglich in den Anmerkungen ausgeglichen.

Die angeführten Beispiele haben gezeigt, dass sich der Übersetzungsprozess und die gewählten Strategien für jeden Fall sehr individuell und auch subjektiv gestalten. Einige Grundprinzipien sollten dabei jedoch immer beachtet werden: Nachvollziehbarkeit und innere Logik, weitestgehende semantische Äquivalenz, insbesondere die Erzeugung von möglichst gleichen Bildern und Vorstellungen, sowie sprachliche und pragmatische Adäquatheit für eine moderne Leserschaft.

6 Zusammenfassung

Basierend auf Shakespeares Königsdrama *The Third Part of Henry VI* wurde versucht, einen Überblick über das einzigartige Projekt der englisch-deutschen Studienausgabe seiner Dramen zu geben. Die Tatsache, dass bisher noch keine kommentierte Prosafassung und nur zwei Versübersetzungen zu diesem Stück vorliegen, macht es für eine solche Betrachtung äußerst reizvoll, stellte allerdings bei der Übersetzung eine besondere Herausforderung dar.

Durch den Abriss über die Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzung konnten sowohl der gewaltige Einfluss des Dramatikers im deutschen Sprachraum als auch die verschiedenen translatorischen Ansätze bei der Übertragung ins Deutsche dargestellt werden. Diese haben ihren Ursprung nicht nur in den Eigenheiten von Shakespeares Sprache, sondern auch in der jeweiligen literarisch-ideologischen „Agenda“ der Übersetzer.

Des Weiteren konnten in einer ausführlichen Betrachtung der Entstehungsgeschichte, der Ziele und der Eigenheiten der kommentierten englisch-deutschen Prosafassung die Funktionen, Möglichkeiten und Grenzen dieser Sonderform der Literaturübersetzung aufgezeigt werden und vor allem ihre didaktischen Vorteile gegenüber Versübersetzungen und einsprachigen Editionen herausgearbeitet werden. Weiters wurde die Studienausgabe aus translationswissenschaftlicher Sicht beleuchtet und die von den Herausgebern postulierte „Wörtlichkeit“ auf ihre Beschaffenheit analysiert.

Nach einer Einführung in das Werk wurde schließlich anhand des zweiten Akts veranschaulicht, wie eine kommentierte Prosaübersetzung von *3 Henry VI* aussehen könnte, welche Vorteile und Beschränkungen die „wörtliche“ Übersetzung aufweist und welche linguistischen, semantischen, historischen und theatralischen Anmerkungen nötig sind, um den Text einem deutschsprachigen Publikum näherzubringen.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es, sowohl die Prinzipien einer englisch-deutschen Studienausgabe anhand eines praktischen Beispiels zu demonstrieren, als auch die Berechtigung dieses für die deutsche Shakespeare-Forschung so bedeutenden Projektes überzeugend darzulegen. Es kann nur gehofft werden, dass die Reihe in nicht allzu ferner Zukunft vervollständigt wird und sich als neuer „deutscher Klassiker“ etablieren kann.

7 Abkürzungsverzeichnis

- 1H4 The First Part of King Henry IV
- 2H4 The Second Part of King Henry IV
- 1H6 The First Part of King Henry VI
- 2H6 The Second Part of King Henry VI
- 3H6 The Third Part of King Henry VI
- Ado Much Ado about Nothing
- AYL As You Like It
- BA Bühnenanweisung
- F First Folio-Ausgabe
- H5 Henry V
- LLL Love's Labour's Lost
- Lucr The Rape of Lucrece
- MofV The Merchant of Venice
- MW The Merry Wives of Windsor
- O Octavo-Ausgabe
- OED Oxford English Dictionary
- Oth Othello
- R2 Richard II
- R3 Richard III
- RJ Romeo and Juliet
- Wtl. Wörtlich
- Z Zeile

8 Bibliographie

8.1 Zeitgenössische und moderne Werksausgaben (chronologisch)

The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two Houses Lancaster and Yorke. By William Shakespeare. 1595. London: Thomas Millington. [„The Octavo“, O]

Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies (London 1623). Facsimile-Ausgabe: Hinman, Charlton (Hrsg.). 1968. *The First Folio of Shakespeare. The Norton Facsimile.* New York: WW Norton & Co Inc. [„The First Folio“, F]

Cairncross, Andrew S. 1969. *King Henry VI Part 3. The Arden Shakespeare.* London: Methuen & Co. [=CAIRNCROSS]

Cox, John D./Rasmussen, Eric (Hrsg.). 2001. *King Henry VI Part 3. The Arden Shakespeare. Third Series.* London: Thomson Learning. [=COX]

Evans, G. Blakemore (Hrsg.). 2003. *Romeo and Juliet. The New Cambridge Shakespeare. Updated Edition.* Cambridge: University Press. [=EVANS]

Hattaway, Michael (Hrsg.). 1993. *King Henry VI. Part 3. The New Cambridge Shakespeare.* Cambridge: University Press.

Martin, Randall (Hrsg.). 2008. *Henry VI Part Three. The Oxford Shakespeare.* Oxford: University Press. [=MARTIN]

8.2 Übersetzungen und Einzelausgaben der englisch-deutschen Studienausgabe

Bader, Rudolf (Hrsg.). 2000. *The Merry Wives of Windsor – Die lustigen Weiber von Windsor.* Tübingen: Stauffenberg.

Braun, Wilfrid (Hrsg.). 1980. *King Richard II – König Richard II.* Tübingen: Stauffenberg.

Braun, Wilfrid (Hrsg.). 2010. *King Henry IV, Part I – König Heinrich IV, Teil I.* Tübingen: Stauffenberg.

Engler, Balz (Hrsg.). 1977. *Othello – Othello.* Bern: Franke.

Heine-Harabasz, Ingeborg (Hrsg.). 1982. *The Merchant of Venice – Der Kaufmann von Venedig.* Bern: Franke.

Jermann, Jennifer Janet (Hrsg.). 2003. *King Henry VI, Part I – König Heinrich VI, Teil I.* Tübingen: Stauffenberg.

- Greiner, Norbert (Hrsg.). 2005. *Hamlet*. Tübingen: Stauffenberg.
- Greiner, Norbert (Hrsg.). 1989. *Much Ado about Nothing – Viel Lärm um Nichts*. Tübingen: Stauffenberg.
- Sautter, Ursula (Hrsg.). 1999. *Love's Labour's Lost – Verlorene Liebesmühe*. Tübingen: Stauffenberg.
- Schlegel, August Wilhelm/Tieck, Ludwig /Wagner, Emil/ Bodenstedt, Friedrich/Simrock Karl. 1801. König Heinrich der Sechste, Dritter Teil. In: Christiansen, Christian. 1927. *Shakespeares sämtliche Werke*. Hamburg: Gutenberg Verlag.

8.3 Nachschlagewerke

- Abbott, Edwin Abbott. 1870. *A Shakespearian grammar: an attempt to illustrate some of the differences between Elizabethan and modern English*. London: Macmillan. [=ABBOT]
- Dent, Robert William. 1981. *Shakespeare's Proverbial Language: An Index*. Berkeley: University of California Press. [=DENT]
- Kellner, Leon. 1922. *Shakespeare-Wörterbuch*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz. [=KELLNER]
- Long, John H. 1971. *Shakespeare's Use of Music. The Histories and Tragedies*. Gainesville: University of Florida Press.
- Chambers, Edmund K. 1923. *The Elizabethan Stage*. 3 Bd. Oxford: University Press.
- Schabert, Ina. 2009. *Shakespeare-Handbuch*. Stuttgart: Körner.
- Schmidt, Alexander. 1902. *Shakespeare-Lexicon. A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet. Third Edition*. Berlin: Georg Reimer. [=SCHMIDT]
- Suerbaum, Ulrich. 2007. *Das Elisabethanische Zeitalter*. Stuttgart: Reclam.
- Suerbaum, Ulrich. 2006. *Der Shakespeare-Führer*, Stuttgart: Reclam.
- Tilley, Morris Palmer. 1950. *A Dictionary of the Proverbs in England in the 16th and 17th Centuries*. Ann Arbor: Michigan University Press. [=TILLEY]
- Oxford English Dictionary Second Edition on CD-ROM (v. 4.0)*. 2009. Burchfield, R.W. u.a. (Hrsg.). Oxford: University Press. [=OED]
- Wells, Stanley/Taylor, Gary. 1987. *William Shakespeare: A Textual Companion*. Oxford: Clarendon Press.

8.4 Studien und weitere Literatur

- Adelman, Janet. 1992. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays: Hamlet and The Tempest*. New York: Routledge.
- Aelianus, Claudius. 1958. *On the characteristics of animals. With an English translation by A.F. Scholfield*. London: Heinemann.
- Alexander, Peter. 1929. *Shakespeare's Henry VI and Richard III*. Cambridge: University Press.
- Bartenschlager, Klaus. 1975. Shakespeares Wortspiele als Problem einer deutschen Shakespeare-Edition. In: Heuer, Hermann (Hrsg.). *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (West)*. Heidelberg: Quelle & Meyer, S. 93–108.
- Bartenschlager, Klaus. 1986. Editing Shakespeare for ‚Foreigners‘: The Case of the English-German Studienausgabe of Shakespeare's Plays. In: Habicht, Werner/Palmer, D.J./Pringle, Roger. *Images of Shakespeare: Proceedings of the Third Congress of the International Shakespeare Association*. Newark: University of Delaware Press, S. 324–334.
- Berman, Ronald S. 1962. Fathers and Sons in the Henry VI Plays. In: *Shakespeare Quarterly* 13. New York: The Shakespeare Association of America. S. 487–97.
- Bevington, David M. 1966. *The domineering female in 1 Henry VI*. In: *Shakespeare Studies* 2. New Jersey: Farleigh Dickinson. S. 51–58.
- Blanpied, John W. 1983. *Time and the Artist in Shakespeare's English Histories*. Delaware: University Press.
- Brönnimann, Werner. 2004. The Bilingual Studienausgabe of Shakespeare. In: Hoenselaars, Ton. 2004. *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Thomas Learning, S. 184–198.
- Coleridge, Samuel T. 1930. *Coleridge's Shakespearean Criticism*. Hrsg. von Raysor, T.M. London: Constable.
- Doran, Madeleine. 1928. *Henry VI, Parts II and III: Their Relation to The Contention and The True Tragedy*. Iowa: University of Iowa Press.
- Engler, Balz. 1974. Shakespeare into German Prose: a New Bilingual Edition. In: *Shakespeare Translation*. Tokyo. S. 15–18.
- Fiedler, Leslie. 1972. *The Stranger in Shakespeare*. New York: Stein and Day.
- Frey, David L. 1976. *The First Tetralogy: Shakespeare's Scrutiny of the Tudor Myth*. The Hague: Mouton.

- Greiner, Norbert. 2010. Europäische Shakespeare-Übersetzung im 18. Jahrhundert: Von der Apologie zum ästhetischen Programm. Erscheint in: Frank, Armin Paul/ Greiner, Norbert/Kittel, Harald u.a., (Hrsg.). *Übersetzung, Translation, Tranduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Bd. 3. Berlin: de Gruyter. (zitiert nach vorliegender Manuskriptfassung)
- Greiner, Norbert. 2005. Shakespeare im Schatten der Klassik. In: Schabert, Inga (Hrsg.). *Shakespeare Jahrbuch 141*. Bochum: Kamp, S. 81–97.
- Greenblatt, Stephen. 1985. Invisible bullets. Renaissance authority and its subversion: Henry IV and Henry V. In: Dollimore, John / Sinfield, Alan (Hrsg.). *Political Shakespeare*. Chicago: University Press. S. 18–47.
- Greene, Robert. 1592. *Greene's Groats-Worth of Witte, bought with a Million of Repentance*. Hrsg. von Harrison, G.B. 1966. New York: Barnes & Noble.
- Greene, Robert. ca. 1590. *Friar Bacon and friar Bungay*. Hrsg. von Seltzer, Daniel. 1964. London: Arnold.
- Hall, Edward. 1550. *The Vnyon of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke*. London. [=HALL]
- Holinshed, Raphael. 1587. *Chronicles of England, Scotland and Ireland*. Hrsg. von Ellis, H. 1807–1808. London: Longman. [=HOLINSHED]
- Howard, Jean E./Rackin, Phyllis. 1997. *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories (Feminist Readings of Shakespeare)*. London: Routledge.
- Johnson, Samuel. 1968. Johnson on Shakespeare. In: Sherbo, Arthur (Hrsg.). *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*. New Haven: Yale University Press.
- Kadric, Mira/Kaindl, Klaus/Kaiser-Cooke, Michèle. 2005. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kahn, Coppelia. 1981. *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley: University of California Press.
- Kloepfer, Rolf. 1967. *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch-deutscher Sprachraum*. München: Wilhelm Fink.
- Koller, Werner. 1972. *Grundprobleme der Übersetzungstheorie*. Bern: Franke.
- Kyd, Thomas. ca. 1590. *The Spanish Tragedy*. Hrsg. von Smith, Emma. 1998. London: Penguin. [=ST].
- Leisi, Ernst. 1995. *Streiflichter: Unzeitgemäße Essays zu Kultur, Sprache und Literatur*. Tübingen: Narr.

- Liebler, Naomi Conn. 1996. King of the Hill: Ritual and Play in the Shaping of 3 Henry VI. In: John W. Velz (Hrsg.). *Shakespeare's English Histories: A Quest for Form and Genre*. New York: MRTS Verlag. S. 31–54.
- Malone, Edmund. 1800. *An Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage*. Basel: Tourneisen.
- Marlowe, Christopher. ca. 1690. *The Jew of Malta*. Hrsg. von van Fossen, Richard W. 1965. London: Arnold.
- Nares, Robert. 1859. *A Glossary or Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Costums, Proverbs etc., Which Have Been Thought to Require Illustration, in the Work of English Authors, particularly Shakespeare and His Contemporaries*. London: John Russell Smith.
- Reiß, Katharina. 1984. Was heißt Übersetzen? In: Gnilka, Joachim / Rüger, Hans Peter (Hrsg.). 1984. *Die Übersetzung der Bibel – Aufgabe der Theologie*. Bielefeld: Luther Verlag.
- Riehle Wolfgang. 1997. *Shakespeares Trilogie King Henry VI und die Anfänge seiner dramatischen Kunst*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Rose, Mark. 1972. *Shakespearean Design*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schlegel, August Wilhelm. 1967. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 2. Teil. In: *Kritische Schriften und Briefe*, Edgar Lohner (Hrsg.). Stuttgart: Kohlhammer.
- Schleiermacher, Friedrich. 1813. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.). 1963. *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Goverts.
- Schreiber, Michael. 2006. Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hrsg.). *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenber. S. 151–154.
- Spenser, Edmund. 1590. *The Faerie Queene*. Neuauflage 1978 bei Penguin Classics. London: Penguin.
- Spivack, Bernard. 1958. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York: Columbia University Press.
- Spurgeon, Caroline F. 1935. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: University Press.
- Tillyard, Eustace M.W. 1948. *Shakespeare's history plays*. London: Chatto & Windus.

- Thome, Gisela. 1981. Die wörtliche Übersetzung. In: Wilss, Wolfram (Hrsg.). 1992. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wertheimer, Jürgen. 1988. ‚So macht Gewissen Feige aus uns allen‘: Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A. W. Schlegels. In: Bauer, Roger (Hrsg.). *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris: Lang, S. 201–225.
- Whateley, Thomas. 1839. *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare*. London: B. Fellowes.
- Watson, Donald G. 1990. *Shakespeare's early history plays: politics at play on the Elizabethan stage*. London: Macmillan.

8.5 Internetquellen

Frank Günthers Neuübersetzungen beim ars vivendi Verlag:

http://www.arsvivendi.com/programm?page=shop.browse&category_id=34

[eingesehen am 9.1.2011]

Die Online-Präsenz der englisch-deutsche Studienausgabe:

<http://www.stauffenburg.de/asp/reihe.asp?id=26>

[eingesehen am 9.1.2011]

Artikel über Frank Günther

<http://www.tagesspiegel.de/zeitung/shakespeare-lieben-oder-nicht-lieben/1159622.html>

[eingesehen am 9.1.2011]

Die Bibel in der Einheitsübersetzung, aufbereitet von der Universität Innsbruck

<http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/>

[eingesehen am 9.1.2011]

Anhang

Abstract

Die vorliegende Arbeit beleuchtet das einzigartige Übersetzungsprojekt der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares, die seit 1977 unter dem Patronat der deutschen Shakespearegesellschaft in Form einer kommentierten Prosaübersetzung herausgegeben wird, aus dem Blickwinkel der Translationswissenschaft und stellt ihre Ziele, Funktionen und Grenzen anhand des 2. Aktes des Dramas *The Third Part of Henry VI* dar.

Zur Einstimmung wird ein kurzer Überblick über die Meilensteine der deutschen Shakespeare-Übersetzung geboten und insbesondere ihr nachhaltiger Einfluss auf die literaturgeschichtliche Entwicklung des deutschen Sprachraums herausgearbeitet, der schließlich auch zur Inangriffnahme der kommentierten Prosaübersetzung führte.

Das darauffolgende Kapitel widmet sich der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares als Sonderform der literarischen Übersetzung. Nach einem Abriss über Geschichte und Beweggründe für eine kommentierte Prosaübersetzung werden Ziele und Zielgruppen, Aufbau und Inhalt sowie Unterschiede und Vorteile im Vergleich zu literarischen Übersetzungen und kommentierten einsprachigen Editionen erläutert. Schließlich wird die Studienausgabe auch vom Standpunkt der Translationswissenschaft analysiert und der Begriff der „Wörtlichkeit“ kritisch hinterfragt.

Auf diese theoretischen Ausführungen folgt zum besseren Verständnis der Prosaübersetzung eine Einführung in *The Third Part of Henry VI*. Das Drama wird hinsichtlich seiner Stellung im Gesamtwerk Shakespeares und seiner Rezeptionsgeschichte als Text- und Bühnenphänomen beleuchtet; auch auf Quellen, Textlage, Handlung und Hauptmotive wird eingegangen.

Im Hauptteil der Arbeit wird das Prinzip der Studienausgabe anhand der Übersetzung des zweiten Aktes dargestellt. Nach einem Überblick in Methodik und Hilfsmittel folgt die zweisprachige Prosafassung mit laufendem Fußnotenkommentar. Im Anschluss daran werden anhand einer Reihe von Fallbeispielen einige der translatorischen Problemfelder erörtert und Lösungsansätze, die sich aus der Arbeit an der Übersetzung ergaben, vorgeschlagen.

Ziel der Arbeit ist zu darzustellen, auf welchen theoretischen Überlegungen die englisch-deutsche Studienausgabe beruht, wie eine Prosafassung des bisher unübersetzten *The Third Part of Henry VI* aussehen könnte und welche Methoden bei der Erstellung dieser translatorischen Sonderform zum Einsatz kommen.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

Name	Matthias Kronfuß
Geburtsdatum	18. Jänner 1981
Geburtsort	Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich
E-Mail	mkronfuss@yahoo.com

AUSBILDUNG

1991–1999	Bundesrealgymnasium Krottenbachstraße, Wien XIX <i>Matura mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden</i>
1999–2000	Grundwehrdienst
2000–2002	Fachausbildung für Grafik-Design Werbeakademie <i>Diplomprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden</i>
2006–2009	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien Deutsch–Englisch–Spanisch <i>mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen</i>
2009–2011	Masterstudium Übersetzen Schwerpunkt Literaturübersetzen Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien Deutsch–Englisch–Spanisch

ARBEITSERFAHRUNG

1997–2002	Selbstständiger Grafik-Designer
2002	Praktikum bei Dalton Maag Ltd., London
2002–2004	Grafik-Designer bei Designhouse, London
Seit 2006	Selbstständiger Grafik-Designer und Übersetzer
Seit 2007	Zusammenarbeit mit Austria Sprachendienst als Leiter sprachübergreifender Grafikprojekte

SPRACH- UND COMPUTERKENNTNISSE

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Fließend in Sprache und Schrift
Spanisch	Fließend in Sprache und Schrift
Französisch	Gute Kenntnisse
Russisch	Grundkenntnisse
PC und Mac	MS Office (Word, Excel, PowerPoint) Adobe Creative Suite (Photoshop, Illustrator, InDesign)