



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Ziele, Möglichkeiten und Grenzen einer "wörtlichen"
Übersetzung. Die englisch-deutsche Studienausgabe der
Dramen Shakespeares als Sonderform der literarischen
Übersetzung - dargestellt an 3 Henry VI, 1. Akt

Verfasserin

Mag. Alexandra Grabec BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 13.03.2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 342 348

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Übersetzen Englisch Italienisch

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Dr. Norbert Greiner

Danksagung

Mein Dank gilt in erster Linie Prof. Norbert Greiner, dessen Übung zum literarischen Übersetzen mir im Wintersemester 2009 erstmals die Welt Shakespeares eröffnete. Meine anfänglichen Zweifel, was eine mögliche Übersetzung des Historiendramas *3 Henry VI* betraf, wichen bald der Faszination für diese komplexe Aufgabe. Prof. Greiners nahezu grenzenloses Wissen und seine Begeisterung für das Thema waren mir stets ein Ansporn.

Weiters danke ich Matthias Kronfuß, dessen Anmerkungen zum Übersetzungsteil eine wertvolle Hilfe waren.

Ein großes Dankeschön geht an meine Familie, die mich stets in meiner Liebe für das literarische Übersetzen bestärkte.

Schließlich möchte ich diese Arbeit meinem zukünftigen Ehemann Thomas Titze widmen, ohne dessen Unterstützung, Motivation und Rückhalt ein berufsbegleitendes Masterstudium gar nicht möglich gewesen wäre.

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung	3
2 Einführung in die deutsche Shakespeare-Übersetzung	4
2.1 Shakespeare als „deutscher Klassiker“ – Shakespeare-Rezeption im deutschen Sprachraum	4
2.2 Die ÜbersetzerInnen von Shakespeare ins Deutsche	5
2.3 Die Sonderform der Bühnenübersetzung	9
2.4 Probleme bei der Übersetzung von Shakespeare ins Deutsche	10
3 Die zweisprachige Studienausgabe als Sonderform der literarischen Übersetzung	12
3.1 Entstehung und Motivation der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares	12
3.2 Aufbau, Grundlagen und Ziele der englisch-deutschen Studienausgabe	13
3.3 Die englisch-deutsche Studienausgabe aus translationswissenschaftlicher Sicht	16
3.4 Grenzen und Möglichkeiten der „wörtlichen“ Übersetzung	17
4 William Shakespeares <i>history plays</i>	21
4.1 William Shakespeares <i>history plays</i> – Definition	21
4.2 William Shakespeares <i>history plays</i> – Quellen	23
4.3 William Shakespeares <i>history plays</i> – Themen und Motive	24
5 William Shakespeares <i>King Henry VI, Part III</i>	26
5.1 Quellen, Autorschaft, Textsituation und Datierung	26
5.2 Historische Grundlagen und Inhalt von <i>King Henry VI, Part III</i>	27
5.3 Die Hauptmotive in <i>King Henry VI, Part III</i>	29
5.4 <i>King Henry VI, Part III</i> auf der Bühne	31
5.4.1 Englischsprachige Inszenierungen von <i>King Henry VI, Part III</i>	31
5.4.2 Deutschsprachige Inszenierungen von <i>King Henry VI, Part III</i>	32
5.5 Deutsche Übersetzungen von <i>King Henry VI, Part III</i>	33

6 Der 1. Akt von <i>King Henry VI, Part III</i> als englisch-deutsche Studienausgabe	34
6.1 Hilfsmittel	34
6.2 Anmerkungen zur kommentierten Prosaübersetzung	34
6.3 Kommentierte Prosaübersetzung des 1. Aktes von <i>King Henry VI, Part III</i>	35
[1.1]	35
[1.2]	61
[1.3]	67
[1.4]	71
6.4 Sprachliche Besonderheiten in 3 <i>Henry VI</i> und Probleme bei der Übersetzung ins Deutsche	86
7 Conclusio	89
8 Abkürzungen	90
9 Literatur	91
9.1 Zeitgenössische und moderne Ausgaben	91
9.2 Übersetzungen und Einzelausgaben der englisch-deutschen Studienausgabe	91
9.3 Nachschlagewerke	91
9.4 Studien und weitere Literatur	92
9.5 Internetquellen	94
 ANHANG	
Abstract	
Lebenslauf	

1 Einleitung

Die englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares stellt nicht nur einen Meilenstein der Shakespeare-Forschung dar, sondern bietet sowohl Sprach- als auch Übersetzungswissenschaftlern eine Fülle an faszinierenden Erkenntnissen. Trotzdem wird sie von Seiten der Translationswissenschaft bis heute eher stiefmütterlich behandelt. Die vorliegende Masterarbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, einen Überblick über die Ziele, Funktionen und Besonderheiten der Studienausgabe am Beispiel des Dramas *King Henry VI, Part Three*, zu geben. Insbesondere sollen dabei die Charakteristika einer zweisprachigen Studienausgabe im Vergleich zu traditionelleren Übersetzungsformen aufgezeigt werden, sowie das Problem der Wörtlichkeit in der Übersetzung diskutiert werden.

Den Anfang bildet ein Überblick über die Übersetzungen von William Shakespeares Dramen ins Deutsche, wobei einige der bedeutendsten Übersetzerpersönlichkeiten herausgegriffen werden. Dabei wird vor allem auf die Rolle Shakespeares als „deutscher Klassiker“ sowie die Rezeption seiner Stücke im deutschen Sprachraum eingegangen. Auch die Sonderform der Bühnenübersetzung wird kurz behandelt, ebenso wie die Schwierigkeiten bei der Übersetzung der Dramen Shakespeares ins Deutsche.

Das darauffolgende Kapitel befasst sich mit der kommentierten Prosaübersetzung der Dramen Shakespeares als Sonderform der literarischen Übersetzung. Zunächst erfolgt eine kurze Einführung in die Entstehungsgeschichte der englisch-deutschen Studienausgabe, und eine Definition von Zielen und Zielgruppen. Auch auf die translationswissenschaftliche Sicht soll an dieser Stelle eingegangen werden. Des Weiteren soll das Kapitel den Aufbau und die Unterschiede sowie Vorteile der englisch-deutschen Studienausgabe gegenüber literarischen Übersetzungen und kommentierten einsprachigen Editionen erläutern.

Nach dieser theoretischen Einführung, widmet sich das folgende Kapitel dem Drama *The Third Part of King Henry VI*. Hier wird sowohl auf die Stellung des Stückes im Shakespeare-Kanon als auch auf Inhalt, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte näher eingegangen; auch historische Grundlagen, Quellen, Handlung und Hauptmotive finden hier Erwähnung. Eine Einführung in die Hilfsmittel zur Übersetzung bildet die Überleitung zum praktischen Teil der Arbeit.

In diesem werden die zuvor beschriebenen Grundsätze der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares auf den ersten Akt von *3 Henry VI* angewandt. Dafür wird die Prosaübersetzung der entsprechenden Textstelle angefertigt und mit einem laufenden Fußnotenkomentar versehen, um so das Prinzip der englisch-deutschen Studienausgabe zu verdeutlichen. Abschließend sollen die Probleme, die sich im Laufe der Übersetzung ergaben, kurz aufgezeigt werden.

2 Einführung in die deutsche Shakespeare-Übersetzung

2.1 Shakespeare als „deutscher Klassiker“ – Shakespeare-Rezeption im deutschen Sprachraum

Es mag verwunderlich erscheinen, doch William Shakespeare (1564–1616) galt lange Zeit als „dritter deutscher Klassiker“ neben Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) und Friedrich Schiller (1759–1805). Deutsche Übersetzungen seiner Werke wurden von jeher dem Kanon der deutschen Literatur zugerechnet und machen Shakespeare damit zum einzigen nachantiken Autor, dessen übersetzte Werke eine zentrale Rolle in der Nationalliteratur und Sprache eines anderen Landes spielen (vgl. Suerbaum 2006:49).

Die Shakespeare-Rezeption setzte in etwa 150 Jahre nach seinem Tod ein und dauert bis zum heutigen Tage an. Die Gründe für die Etablierung eines „deutschen Shakespeare“ ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sind sowohl übersetzungsgeschichtlicher als auch personeller Natur, wie in den folgenden Kapiteln noch näher erläutert werden soll.

Das Phänomen, das ohne Weiteres als Einbürgerung Shakespeares in die Literatur des deutschsprachigen Raumes bezeichnet werden kann, ist zwar als gesamteuropäisch zu betrachten, nahm seinen Anfang jedoch in Frankreich, wo der Höhepunkt des klassizistischen Theaters den Weg für neue Stoffe und neue dramaturgische Modelle ebnete. Die Renaissance Shakespeares ist dabei Voltaire zuzuschreiben, der den englischen Dichter bereits während eines Englandsaufenthaltes 1726–1728 (wieder) entdeckte (vgl. Greiner 2010:1f.). Der 18. Brief seiner *Lettres Philosophiques*, die 1733 auf Englisch und 1734 auf Französisch erschienen, befasste sich mit der Tragödie und zeichnet ein Shakespeare-Bild, das als verbindlicher Standard für die kommenden Epochen zählen sollte.

„Im Wesentlichen gründet sich das Urteil auf drei Dichotomien: dem Genie steht dessen Regellosigkeit und Wildheit gegenüber; der bühnenwirksamen Kraft der Rhetorik der barbarische Geschmack seiner Zeit, dem die Diktion und die Stillage, besonders auch die Stilmischung Tribut zu zollen hatte; der tragischen Wirkung ein Mangel an Erhabenheit und bon gout.“ (Greiner 2010:3)

Auch wenn Voltaire mit den Jahren immer polemischer wurde und Shakespeares Werk zunehmend kritisierte, wiesen seine Übersetzungsstrategien, die er in den *Lettres* am Beispiel des „To be or not to be“ Monologes anwendete, den Weg für künftige, auch deutsche, ÜbersetzerInnen: Er kürzte, erweiterte und veränderte Textstellen und ersetzte Shakespeares Blankverse durch Alexandriner (vgl. Greiner 2010:3).

Shakespeare war zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Lettres*, bis auf einige Einzelübersetzungen, in Deutschland weitgehend unbekannt. Die erste vollständige Übersetzung eines Shakespearedramas 1741 (von Caspar Wilhelm von Borck, s.u.) stieß noch auf massive Kritik. Erst in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts setzte eine Shakespeare-Rezeption ein, die selbst die Entwicklung in Frankreich überholte. Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) gab den Anstoß. Er bezeichnete Shakespeare als weitaus größeren Tragöden als Corneille, denn „der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet.“ (Lessing [1759] 1967:616, zitiert nach Greiner 2010:10) Diese Ansätze der Aufklärung fanden ihre Fortsetzung in der Shakespeare-Begeisterung des Sturm und Drang, der sowohl der junge Goethe als auch Jakob Michael Reinhold Lenz frönten. Shakespeare galt nicht nur als Bildungserlebnis, sondern verkörperte gleichsam eine Lebenshaltung, der es nachzueifern galt. „Shakespearefestigkeit“ gehörte zum Repertoire junger Dichter wie einst die Bibelfestigkeit (vgl. Greiner 2005:83). Erst die deutsche Klassik schuf jedoch das Shakespeare-Bild, das sich für den deutschen Sprachraum als prägend erweisen sollte. Wo Lenz die Bedeutung Shakespeares vor allem als Komödiendichter sah, ließ das späte 18. Jahrhundert ihn in erster Linie als Tragödien- und Historiendichter gelten. Einen wesentlichen Anteil an Art und Ausmaß der Shakespeare-Rezeption in Deutschland trugen naturgemäß die ÜbersetzerInnen seiner Werke in die deutsche Sprache.

2.2 Die ÜbersetzerInnen von Shakespeare ins Deutsche

Wie bereits erwähnt ist die erste vollständige deutsche Übersetzung eines Shakespeare-Stückes dem preußischen Gesandten in London, Caspar Wilhelm von Borck, zuzuschreiben. 1741 erschien in Berlin der *Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar*, ein in Alexandrinern verfasstes Werk, das eher der Liebhaberei des Übersetzers als seinem ernsthaften literarischen Anspruch entsprang (vgl. Schabert 2009:823). Erst in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts machte sich der deutsche Schriftsteller, Übersetzer und Herausgeber Christoph Martin Wieland (1733-1813) daran, Lessings Forderung nach mehr deutschen Shakespeare-Übersetzungen, die dieser in seinem 17. Literaturbrief gestellt hatte, zu erfüllen (vgl. Greiner 2010:11). Der englische Dichter galt Wieland als das Original schlechthin, ein Naturgenie, das „alle Schönheiten und Mängel der wilden Natur“ aufweist (Suerbaum 2006:50, zitiert nach Ernst Stadler, Wielands Shakespeare, Straßburg 1910:9). Seine Übersetzungen von 22 Dramen Shakespeares erschienen zwischen 1762 und 1766/67 in acht Bänden. Dem Dichter Wieland lag am meisten an den Märchen- und Feenstücken, die er als erstes übersetzte und in Versen wiedergab. *A Midsummer Night's Dream*

wurde bei ihm zum Beispiel zu *Ein Johannisnachts-Traum*. Die übrigen Stücke übersetzte er in Prosa. Wielands Übersetzungen von Shakespeare sollten zwar der Maxime der möglichst wörtlichen, unzensurierten Übersetzung folgen, ohne den Text zu verschönern oder dem Idiom der Zeit anzugleichen (vgl. Suerbaum 2006:50), er nahm sich jedoch gleichzeitig die Freiheit, ganze Sätze und sogar ganze Textstellen zu kürzen, wenn er sie für überflüssig hielt. Er selbst bezeichnete seine Übersetzungen als „literarisches Abenteuer“ (vgl. Schabert 2009:825), schuf damit jedoch so etwas wie eine deutsche Shakespeare-Sprache, obwohl er nicht unter den besten Voraussetzungen arbeitete. Seine Kenntnisse des Englischen, vielmehr des elisabethanischen Englischen, waren marginal, er hatte kein gutes Wörterbuch zur Verfügung und auch seine Textvorlage ließ zu wünschen übrig – er arbeitete mit der Shakespeare-Ausgabe von William Warburton (1747) (vgl. Suerbaum 2006:51; Schabert 2009:825). Im Laufe von Wielands Arbeit nahm seine Kritik an Shakespeare zu, was sich vor allem in Textkommentaren und Übersetzungsanmerkungen äußerte. Anhand der Hauptkritikpunkte lassen sich daraus laut Greiner (2010) Wielands Übersetzungsstrategien ableiten. Er bemängelt vor allem Shakespeares Verstöße gegen die Wohlanständigkeit, das Unlogisch-Rationale, die schwülstige Metaphorik und Bildersprache, die Wort- und Witzspiele und das Ineinander von Hoch und Niedrig, von Ernst und Spaß (vgl. Greiner 2010:12).

Trotz aller Mängel schuf Wieland mit seinen Shakespeare-Übersetzungen die Grundlage für die weitere Shakespeare-Rezeption in Deutschland, sei es die Dramatik des Sturm und Drang, die frühen Dramen Goethes und Schillers oder die Bühnenbearbeitungen des 18. Jahrhunderts (vgl. Greiner 2010:13).

Johann Joachim Eschburg (1743–1820) lieferte zwischen 1775 und 1782 die erste vollständige Übertragung von Shakespeares Werken ins Deutsche. Im Gegensatz zur Übersetzung des Schriftstellers Wieland ist die Fassung des Gelehrten Eschenburg weitaus wissenschaftlicher. Sie zeichnet sich durch „Vollständigkeit, kritische Differenziertheit, Unvoreingenommenheit und wissenschaftliche Kommentierung“ aus (Greiner 2010:13f.). Er näherte sich dem Ursprungstext insofern wieder an, als er Wielands Text mit dem Original verglich und die Richtigkeit seiner Übersetzung überprüfte. Dabei empfand er seine Arbeit nicht als Widerspruch zu Wielands Werk sondern als Verbesserung und Weiterentwicklung desselben. Eschenburg verfügte zudem über weitaus bessere Englischkenntnisse, ausreichende Hilfsmittel und eine bedeutend bessere Vorlage, nämlich die Ausgaben von Samuel Johnson (1773) und George Steevens (1773). Den Mangel an dichterischer Qualität machte er mit umfassenden philologischen Kenntnissen und detailgetreuen Übersetzungen, die der Wörtlichkeit und der Genauigkeit verpflichtet waren, wieder wett (vgl. Greiner 2010:13ff.; Schabert 2009:826).

Im Gegensatz zu Eschenburg, der das Original auch formal als verbindlich betrachtete (vgl. Wertheimer 1988:204), stehen unterschiedliche Übersetzungen, die in der Zeit des Sturm und Drang und der deutschen Romantik entstanden. Voraussetzung dafür war der Shakespeare-Aufsatz von Johann Gottfried Herder (1744–1803) aus dem Jahre 1773, in dem er die Größe Shakespeares ohne Vorbehalte würdigt und auch den Naturbegriff neu definiert, denn:

„Mit ‚Natur‘ ist nicht mehr eine durch den Verstand gezähmte Natur gemeint, sondern eine, deren Wildheit und Maßlosigkeit, Schönheit und Erhabenheit sich in den Leidenschaften und der Lebensvielfalt des dramatischen Universums Shakespeares spiegeln.“ (Greiner 2010:16)

Die Frage, ob Shakespeares Werke als volkstümlich adaptiert werden dürfen, muss in diesem Sinne mit Ja beantwortet werden, denn auch Shakespeare habe doch „alle Stimmen des Volks und der Natur belauscht und idealisiert“, wie Herder 1774 in seiner Sammlung *Alte Volkslieder* schrieb (zitiert nach Schabert 2009:827). So verlegte Gottfried August Bürger (1747–1794) die Handlung seiner *Macbeth* Übersetzung (1783) vom schottischen Hochland in eine niedersächsische Dorfgemeinschaft und unterzog das Werk wesentlichen strukturellen Veränderungen (vgl. Greiner 2005:90ff.). Auch Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Er übertrug 1774 erstmals Shakespeares *Love's Labours Lost* als *Amor vincit omnia* ins Deutsche, mit dem Anspruch eine lebendige Bühnensprache zu schaffen, was ihm mit seiner Prosaversion jedoch nicht vollständig gelang (vgl. Schabert 2009:827). Als „klassische“ deutsche Shakespeare-Übersetzung gilt gemeinhin die so genannte „Schlegel-Tieck“ Übersetzung, die von August Wilhelm von Schlegel (176–1845) ab 1797 begonnen und von Ludwig Tieck (1773–1853) weitergeführt wurde. Der Name ist insofern irreführend, als ein beträchtlicher Teil der Übersetzungen von Wolf Heinrich Graf von Baudissin (1789–1878) und Tiecks Tochter Dorothea (1799–1841), die im Übrigen ungenannt blieb, durchgeführt wurde. Diese Übersetzung in den Versmaßen des Originals zog sich über 40 Jahre und resultierte schlussendlich in der Gesamtausgabe der Werke Shakespeares auf Deutsch. Schlegel begann seine Übersetzung getragen vom Geist der deutschen Romantik und unter der Voraussetzung des „durch Goethe und Schiller entscheidend bereicherte[n] dichterische[n] Potential[s] der deutschen Sprache“ (Schabert 2009:828). Sein Anspruch lag in erster Linie in einer treuen und zugleich poetischen Nachbildung der Verse. Experimentierte er in seiner ersten Übersetzung, *Romeo und Julia*, noch mit Alexandrinern, bezeichnete er später den Blankvers als den geschmeidigsten und ausdrucksvollsten (vgl. Schabert 2009:829).

Schlegel nahm Eschenburg als Ausgangspunkt, ging aber den entscheidenden Schritt weiter:

„...[er] betrachtet den Urtext als Gedicht und die Wörter und Sätze als Funktionsteile einer Struktur, die mit poetischen Kategorien entschlüsselt werden muss. Für ihn gilt es als ausgemacht, dass man neben der denotativen Bedeutung und der äußeren Form auch Aussageelemente wie Stilschichten, Wortwiederholungen oder synonymischen Wechsel nachbilden muss.“ (Suerbaum 2006:51)

Bis 1801 übersetzte Schlegel 16 Werke Shakespeares, dann führten Streitigkeiten mit dem Verleger sowie das Ausbleiben positiver Reaktion von Presse und Bühne zum vorläufigen Ende seiner Arbeit. Erst 1824 einigte sich Ludwig Tieck mit den Verlegern über die Weiterführung des Projektes, das, unter wesentlicher Beteiligung von Dorothea Tieck und Graf von Baudissin, 1839/40 schließlich als vollendet gelten konnte. Als „Nachdichtung allerhöchsten Ranges“ ist diese „einzigartige Übersetzungsleistung in die Literaturgeschichte eingegangen“ (Greiner 2010:19), und spätere Übersetzungen mussten sich stets an ihr messen lassen.

Obwohl das 19. Jahrhundert von einem großen Angebot an Übersetzungen ins Deutsche geprägt war, blieb die Schlegel-Tieck Übersetzung der gültige Standard. Eine neue übersetzerische Aufgabe stellten die Sonette dar, an denen sich Übersetzer wie K.F.L. Kannegiesser (1803), Karl Lachmann (1820) und Gottlob Regis (1836) versuchten. Die Shakespeare-Übersetzung war geprägt von „Komplettierung, Kompilation und Kollaboration“ (Schabert 2009:833).

Das 20. Jahrhundert führte zu einer gewissen Kanonisierung, Anknüpfungen erfolgten an Schlegel-Tieck, das Interesse lag wieder ganz bei der „klassischen“ deutschen Übersetzung. Die Bearbeitung von Friedrich Gundolf (1880–1931), die eine dichterische Erneuerung Shakespeares anstrebte, setzte bei Schlegels Übersetzungen an und verwarf das meiste von Baudissin und Tieck produzierte. Gundolf gehörte zum so genannten George-Kreis, den Anhängern von Stefan George (1868–1933), der mit seiner Übersetzung, oder besser Umdichtung, der Sonette (1909) einen neuen Höhepunkt der Shakespeare-Übersetzung geschaffen hatte. Sein Ziel war eine wörtliche Übertragung der Verse Shakespeares, die auch den Klang umfassen sollte (vgl. Schabert 2009:834f.).

Von den zahlreichen Neuübersetzungen der Werke Shakespeares erscheinen zwei besonders erwähnenswert. Zum einen sind das die Übersetzungen von 27 Dramen

Shakespeares durch den österreichischen Lyriker Erich Fried (1921–1988), die ab 1962 im Auftrag des westdeutschen Theaters entstanden. Fried folgte in seiner Arbeit nicht dem Trend der Zeit, Shakespeare zu einem Zeitgenossen zu machen, sondern löste sich behutsam von der Tradition und bezog sowohl tradierte Übersetzungsstrategien als auch sein eigenes künstlerisches Schaffen in den Prozess mit ein. Seine sprachlich genauen Übersetzungen, die dennoch „dem Sprachempfinden der Gegenwart“ entsprachen, fanden vor allem auf deutschsprachigen Bühnen weite Verbreitung (vgl. Schabert 2009:839f.).

Zum anderen soll auch die Bearbeitung von Frank Günther (geb. 1947) Erwähnung finden, der sich eine Übersetzung des Shakespeare'schen Gesamtwerkes zum Ziel gesetzt hat, die bis 2014 vollständig vorliegen soll (vgl. Website ars vivendi Verlag).

2.3 Die Sonderform der Bühnenübersetzung

Schabert weist darauf hin, dass gerade bei der Kritik an deutschen Shakespeare-Übersetzungen viel zu oft auf die wesentliche Fragestellung vergessen wird: wann, für wen und wozu die Übersetzung denn diene (vgl. Schabert 2009:822). Die in Deutschland entstandenen Shakespeare-Übersetzungen spiegeln zwar immer auch die jeweiligen literarischen Tendenzen wieder, es gilt jedoch zu bedenken, dass die deutschen Übersetzungen von Wieland bis Schlegel ausdrücklich nicht für das Theater intendiert waren, sondern sich ausschließlich an ein Lesepublikum richteten. Aus diesem Grund brauchten sie weder auf eine mögliche Spielbarkeit Rücksicht zu nehmen, noch waren sie gezwungen, zeitgenössisches Theater zu rezipieren (vgl. Suerbaum 2006:51f.).

Erst ab den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde Shakespeare, ausgehend von Bühnen in Wien und Hamburg, auch als deutscher Theaterklassiker wahrgenommen. Dabei kamen jedoch nicht die neusten deutschen Übersetzungen zum Einsatz, sondern eigens zu diesem Zweck geschaffene Bearbeitungen, zudem vor allem Goethe die Aufführung von Shakespeares Werken als höchst mindere Rezeptionsweise ablehnte. So gab es ab dem 18. Jahrhundert zwei parallel laufende Strömungen der Shakespeare-Übersetzung. Auf der einen Seite gab es die literarische Strömung, also den „Shakespeare der Lektüre, eine historische und zunehmend der Erklärung bedürftige Größe, die [...] zum einzig originalgetreuen und nicht bis zur Unkenntlichkeit verhunzten Shakespeare erklärt wurde“ (Suerbaum 2006:49). Auf diesen wurde in Kapitel 2.2 bereits ausführlich eingegangen. Auf der anderen Seite gab es den Shakespeare des Theaters, der adaptiert und zeitgenössischen Tendenzen angeglichen wurde (vgl. Suerbaum 2006:49ff.). Quasi ein Shakespeare für Bühne und Volk,

der oftmals von den „Klischeeversen des Bühnendeutschen“ (Schabert 2009:834) dominiert war.

Ein wichtiger Vertreter dieser Trennung war der deutsche Dichter und Theaterintendant Franz von Dingelstedt (1814–1881), der an Schlegel manches „undeutsch“ fand und sich dafür einsetzte, Shakespeares Werke „aus der Übersetzung noch einmal zu übersetzen“ (Schabert 2009:833). Für die großangelegte Übersetzung von Shakespeares Werk ab 1853 wandte sich Dingelstedt deshalb vor allem an deutsche Schriftsteller. Trotzdem gilt seine Ausgabe, die von 1865–67 in zehn Bänden erschien, zu einer der unscheinbarsten (vgl. Schabert 2009:833f.). Obgleich es in der Übersetzung von Shakespeare für die deutsche Bühne unterschiedliche Ansätze gab, ging die Grundtendenz doch in Richtung Verminderung der sprachlichen Ansprüche, rhythmische Einprägsamkeit der Texte und eindeutige Verständlichkeit (vgl. Schabert 2009:837ff.).

2.4 Probleme bei der Übersetzung von Shakespeare ins Deutsche

Die Probleme, die sich bei der Übersetzung von Shakespeare ins Deutsche stellen, sind vielschichtig. Der deutsche Übersetzer Frank Günther (s.o.) drückte es treffend aus: „Die größte Schwierigkeit beim Shakespeare-Übersetzen ist es, nicht schreiend davonzulaufen.“ (Interview mit dem Tagespiegel, 9.2.2008)

Eines der Hauptprobleme bei der Übersetzung von Shakespeare stellt die Tatsache dar, dass sich auch der englische Originaltext den englischsprachigen LeserInnen nur durch entsprechende Kommentare vollständig erschließt. Eine weitere Schwierigkeit stellt sich durch das Fehlen eines idiomatischen Äquivalents für elisabethanisches Englisch, das nicht einfach durch Barockdeutsch ersetzt werden kann. Dabei reichen nicht nur Kenntnisse der Sprache selbst, es ist auch das Wissen nötig, dass Shakespeare die Sprache auf recht ungewöhnliche Art und Weise anwandte. Seine Sprache ist in hohem Maße komplex und artifiziell, er schwelgt in Assoziationen und Mehrdeutigkeiten, die auch eine heutige englischsprachige Leserschaft nicht mehr ohne Weiteres nachvollziehen kann.

Schabert weist zudem auf eine Reihe von Faktoren auf sprachlicher Ebene hin, die vor allem auf den Unterschieden von englischer und deutscher Sprache basieren und eine adäquate Übersetzung erschweren können (vgl. Schabert 2009:820f.).

Im Englischen existiert eine weitaus größere Anzahl einsilbiger Wörter als im Deutschen, was kürzere Ausdrücke ermöglicht und auch der Bildung von Blankversen entgegenkommt. Im Deutschen ergibt sich bei der Übertragung des Blankverses das Problem, dass dieser „dem deutschen Satze [...] von vornherein zu eng ist“, wie es im Vorwort der Schlegel-Tieck Übersetzung von Shakespeares *Heinrich VI, Teil 3* heißt.

Und weiter: „Der *blank verse* [...] sträubt sich mit einer Hartnäckigkeit, die ans Unglaubliche grenzt, das oft recht krause, sonderbar kondensierte shakespearsche Gedankengut in deutscher Sprache aufzunehmen.“ (Schlegel-Tieck [1801] 1927:9). Oft wurde der Blankvers deshalb durch den Alexandriner ersetzt (s. Kap. 2.2).

Des Weiteren fehlen dem Deutschen die „syntaktischen Möglichkeiten zur knappen Aussage durch Partizipialkonstruktionen“, die dem Englischen eigen sind und die „Shakespeares Lakonismus und Direktheit unerreichbar erscheinen lassen“ (Schabert 2009:820).

Englisch ist außerdem reich an Homophonen und polyfunktional verwendbaren Wörtern, was Shakespeare für eine Vielzahl von Bildern, Wortspielen und Reimen geschickt zu nutzen wusste.

Ein besonderes Problem stellt eben die Übersetzung von Wortspielen dar, die den englischsprachigen LeserInnen des Originals nicht in gleichem Maße erklärt werden müssen wie einem fremdsprachigen Publikum. In vielen Fällen ist das Wortspiel unübersetzbar und wird demzufolge auch nicht ins Deutsche übertragen. Oft gibt die Übersetzung den Sprachwitz des Originals nur unzureichend wieder oder erzielt nicht denselben gewünschten Effekt, auch wenn ein einigermaßen passendes deutsches Wortspiel gefunden werden kann. Zudem stellt sich bei der Übersetzung von Wortspielen die Frage nach der Funktion des Zieltextes. Eine Bühnenversion (s. auch Kap. 2.3) wird naturgemäß andere Kriterien zu erfüllen haben, als eine Version, die auf ein reines Lesepublikum abzielt (vgl. Bartenschlager 1975:93f.). Zum Verständnis und zur Erklärung von Wortspielen bietet sich also die kommentierte Ausgabe der Shakespeare-Übersetzung an, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

3 Die zweisprachige Studienausgabe als Sonderform der literarischen Übersetzung

3.1 Entstehung und Motivation der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares

Bei der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares, die seit 1976 unter dem Patronat der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft als Zusammenarbeit von sieben Universitäten in Deutschland, der Schweiz und Österreich erscheint, handelt es sich um das „erste und einzige Projekt einer vollständigen wissenschaftlichen Ausgabe der Dramen Shakespeares für den Leser des deutschsprachigen Raums“ (Website Stauffenburg Verlag). Bis jetzt sind, beginnend mit *Othello* von Balz Engler (1976), 28 Werke in der kommentierten deutschen Fassung erschienen.

Das Vorhaben, eine englisch-deutsche Studienausgabe sämtlicher Dramen Shakespeares herauszubringen, basiert auf unterschiedlichen Überlegungen, allen voran jedoch der immer stärker werdenden Kritik an der Schlegel-Tieck Übersetzung, die ab den 50er und 60er Jahren in Deutschland verstärkt einsetzte. Schlegels Sprache galt als antiquiert und überholt, er repräsentierte eine bürgerliche Bildungstradition, die nicht mehr dem Zeitgeist entsprach, und auch die „dramatische Substanz“ seiner Arbeit wurde zunehmend kritisiert (vgl. Engler 1974:15). Der Anstoß zu einer englisch-deutschen Studienausgabe ging in erster Linie von Theaterschaffenden im deutschen Sprachraum aus, die eine Übersetzung forderten, die ihren speziellen Bedürfnissen entsprach. Sie hatten den Anspruch, ihre Arbeit an dem zu messen, was als letzter Kenntnisstand des englischen Originals galt, scheiterten jedoch oftmals an der Sprachbarriere, die die etablierten, wissenschaftlichen englischen Ausgaben wie der Arden- oder Oxford-Shakespeare boten, oder einfach an der fehlenden Zeit. Hans Rothe (1894–1963), der ab 1916 eine Neuübersetzung von Shakespeares Werk in Angriff nahm, beklagte in seinen kritischen Schriften, dass die Schlegel-Tieck Übersetzung von der Welt des Theaters meilenweit entfernt sei, was seine sehr freien und höchst umstrittenen Übersetzungen rechtfertigen sollte (vgl. Engler 1974:15; Bartenschlager 1986:333). Auch Hans Schalla, Direktor des Bochumer Schauspielhauses, gab der Shakespeare-Gesellschaft zu verstehen, dass das Theater keine weitere Versübersetzung benötige, sondern viel eher an einer exakten Prosaversion, die auf neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen fußt, interessiert wäre.

Ein weiterer Grund für die Veröffentlichung einer Studienausgabe war die Leserschaft, die immer mehr des Englischen mächtig war, bei elisabethanischen Texten jedoch rasch an ihre Grenzen stieß. Versübersetzungen boten ebenfalls nur beschränkten Zugang zum

Original. Was fehlte, war eine Prosaübersetzung, die jede einzelne Passage des Originaltextes detailliert erklärte.

Die englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares wurde also in Angriff genommen. Gleich zu Beginn des Unternehmens kam es hinsichtlich des Konzeptes der geplanten Studienausgabe jedoch schon zu internen Unstimmigkeiten. Besonders die Frage nach der „wörtlichen“ Übersetzung führte zu hitzigen Diskussionen, es bildeten sich unterschiedliche Fraktionen; jene, die eine Versübersetzung präferierte, und jene, die eine Prosaübersetzung für angemessener hielt. Auch die Frage des wissenschaftlichen Anspruchs und der möglichen Vermarktung war strittig, was schlussendlich in der Veröffentlichung unterschiedlicher Publikationen resultierte. Der Ausgabe des Reclam Verlages (*Der Neue Reclam Shakespeare*), die ab 1973 erschien, wurde unter anderem das Fehlen eines erkennbaren Gesamtkonzeptes vorgeworfen (vgl. Bartenschlager 1986:325; Brönnimann 2004:185).

3.2 Aufbau, Grundlagen und Ziele der englisch-deutschen Studienausgabe

Einige der Grundlagen der englisch-deutschen Studienausgabe lagen schon beim Erstkonzept vor, andere wiederum wurden erst später, von den einzelnen BandbearbeiterInnen, entwickelt.

Die Herausgeber – Rüdiger Ahrens, Andreas Fischer, Ernst Leisi (verst.), Ulrich Suerbaum und Werner Brönnimann – weisen im Vorwort jeder Studienausgabe auf die Ziele und Funktionen des Textes hin. So soll der englische Text möglichst authentisch sein und sich an die ältesten überlieferten Drucke, d.h. die Quarto- und Folio-Ausgaben (siehe auch Kap. 4.4), halten. Als Basis wird in der Regel *The Complete Pelican Shakespeare* von 1969 herangezogen. Abweichungen der Textausgaben sind in den Textnoten anzugeben.

Im Gegensatz zu herkömmlichen Übersetzungen der Dramen Shakespeares will die kommentierte Studienausgabe den englischen Text auf zweierlei Weise vermitteln. Einmal durch die deutsche Prosafassung, die so sinngetreu und wörtlich sein soll, wie es die unterschiedlichen Sprachstrukturen erlauben; weiters durch die Anmerkungen, die die Übersetzung semantisch, stilistisch-strukturell, theatralisch und historisch erläutern. Die Orthografie des Textes ist modernisiert, zieht jedoch ältere Schreibweisen bei (vgl. Vorwort der englisch-deutschen Studienausgaben).

Damit unterscheidet sich die kommentierte Studienausgabe grundlegend von der herkömmlichen literarischen Übersetzung, die auf Anmerkungen und Erläuterungen gänzlich verzichtet und die oft als sehr subjektive Interpretation des Ausgangstextes betrachtet werden muss, weshalb sie sich auch als Grundlage zum Verständnis von

Shakespeares Texten nur in sehr begrenztem Ausmaß eignet. Sie ist auf größtmögliche Autonomie und Äquivalenz ausgerichtet und „soll für sich selbst gelesen und auch aufgeführt werden können; Sie soll alle Aspekte des englischen Originals, auch die künstlerischen, wiedergeben, wobei Kompromisse und Informationsverluste oft unvermeidlich sind“, wie es im Vorwort der Herausgeber der englisch-deutschen Studienausgabe heißt.

Auch im Vergleich zu kommentierten englischsprachigen Ausgaben, wie etwa dem Riverside-, New Arden-, Cambridge- oder Oxford-Shakespeare, die grundsätzlich als wissenschaftlich fundiert und höchst informativ gelten, bietet die englisch-deutsche Studienausgabe einem deutschsprachigen Zielpublikum doch einige Vorteile. Obwohl diese Ausgaben sehr umfassend kommentiert sind und meist über umfangreiches Zusatzmaterial verfügen, sind sie selbst bei ausgezeichneten Englischkenntnissen oft nur schwer verständlich. Anspielungen oder Wortspiele – die selbst englischsprachige LeserInnen oft nur teilweise verstehen – werden nur kurz erläutert oder als bekannt vorausgesetzt. Zudem fehlt dem deutschsprachigen Publikum in den meisten Fällen die Kulturkompetenz um einen Shakespeare-Text, und sei er auch kommentiert, vollends zu begreifen. Gezwungenermaßen ist also die Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext in der englisch-deutschen Studienausgabe auf sprachlicher und auf inhaltlicher Ebene viel intensiver und gründlicher, als in literarischen Übersetzungen ins Deutsche und in kommentierten englischen Ausgaben.

Der Aufbau der englisch-deutschen Studienausgabe folgt einem einheitlichen Konzept. Am Beginn steht das Vorwort der Herausgeber, gefolgt vom Vorwort der jeweiligen BandbearbeiterInnen. Das Herzstück der kommentierten Studienausgabe besteht aus vier Teilen: der Einleitung, dem Prosatext, den Anmerkungen zum Text und dem Kommentar.

Die Einleitung befasst sich mit Fragen zu Datierung, Text, Stil, Quellen und dergleichen. Sie bietet auch Einblicke in die Bühnengeschichte des jeweiligen Dramas, in seine Wirkungsgeschichte, sowie in seine Rezeption in Literatur, Theater oder Film und gibt einen kurzen Abriss über die jeweilige Gattung.

Ein weiterer Punkt, den die englisch-deutsche Studienausgabe in der Einleitung zu behandeln hat, ist die Rezeption des entsprechenden Dramas im deutschen Sprachraum. Der Schwerpunkt liegt dabei, je nach Stück, auf dem Aspekt der für deutschsprachige LeserInnen von Interesse sein könnte. Selbstverständlich haben auch wissenschaftliche Erkenntnisse zu Shakespeare, die im deutschsprachigen Raum entstanden, von Anfang an Eingang in die englisch-deutsche Studienausgabe gefunden.

Ebenso enthält die kommentierte Studienausgabe einen Abriss über die Bühnengeschichte des Stückes im deutschen Sprachraum, da jedes Drama wohl über

seine eigene „nationale Karriere“ verfügt (vgl. Bartenschlager 1986:333). Neben der Theatergeschichte eines Dramas sollten auch seine Übersetzungsgeschichte und gegebenenfalls ein Übersetzungsvergleich Teil der Studienausgabe sein. Dies wurde in den ersten Ausgaben zwar noch nicht berücksichtigt, die englisch-deutsche Studienausgabe von Shakespeares *The Comedy of Errors* – *Die Komödie der Irrungen*, bearbeitet von Kurt Tetzeli von Rosador (1982), bietet jedoch bereits eine ausführliche Diskussion über Fehler und Lösungsvorschläge deutscher Übersetzungen des Stückes, auf Basis einer semantischen Analyse des Textes (vgl. Bartenschlager 1986:333).

Die Studienausgabe sollte eigentlich keine neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse aufbringen, sondern einen gründlichen, aber kritischen Überblick über den wissenschaftlichen Status quo geben, der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung aktuell ist. Das Hauptziel ist eine Vorstellung von gesichertem Wissen und eine Einführung in allfällige Interpretationsprobleme und offene Forschungsfragen (vgl. Bartenschlager 1986:332).

Im Gegensatz zu traditionellen Übersetzungen bietet die englisch-deutsche Studienausgabe keinen für sich stehenden Text mit dramatischer Qualität, der nach Autonomie und Äquivalenz strebt, was im nachfolgenden Kapitel ausführlicher erläutert wird. Das Schwergewicht der Prosafassung liegt jedoch auf dem „semantischen (Bedeutungs-)Gehalt“, wie es im Vorwort der Herausgeber heißt. Die Anmerkungen, in der Form von Fußnoten, bilden eine Einheit mit dem Prosatext und erklären den englischen Text fortlaufend, weshalb sie auch immer das englische Stichwort aufgreifen. Die Anmerkungen sollten, wie bereits kurz erwähnt, folgender Art sein:

„...semantisch (wo sich die Bedeutungen der Wörter und Wendungen nicht voll mit denjenigen der englischen decken), 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 Herausgeber der englisch-deutschen Studienausgabe)

Der Übersetzung folgt ein Kommentar jeder einzelnen Szene, was in diesem Zusammenhang sowohl eine formelle als auch eine methodische Neuheit darstellt. Es findet hier nicht nur eine Einführung zu den einzelnen Szenen statt, sondern es gibt auch Raum für Interpretationen und unterschiedlichste Detailfragen, wie z.B. die Behandlung von Aufbau, Rhythmus, Stil, Versen, o.ä., die in den Anmerkungen keinen Platz hätten. In den Kommentaren haben die BandbearbeiterInnen weitgehend freie Hand (vgl. Bartenschlager 1986:332).

Die „service function“, die Brönnimann (2004:185) anspricht, ist ganz eindeutig ein Hauptziel des Textes, wie auch eine Verbindung von Wissenschaftlichkeit und Allgemeinverständlichkeit.

3.3 Die englisch-deutsche Studienausgabe aus translationswissenschaftlicher Sicht

Trotz ihrer unbestrittenen Relevanz sowohl für ÜbersetzerInnen als auch für SprachwissenschaftlerInnen, wurde die englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares in der Translationswissenschaft bis dato nicht näher zur Kenntnis genommen. Das Kapitel soll nun lediglich einige Punkte aufzeigen, an der eine mögliche Auseinandersetzung der Translationswissenschaft mit dem Thema der Studienausgabe ansetzen könnte.

Der funktionsorientierte Ansatz der Skopostheorie, von Hans J. Vermeer und Katharina Reiß 1984 erstmals formuliert, geht davon aus, dass das Ziel des translatorischen Handelns im Mittelpunkt steht. „Der Translationsskopos bezeichnet dabei das vom Translator intendierte Ziel, während der Translatioskopos für die Funktion des Translats steht, wie sie in der Zielkultur rezipiert wird.“ (Dizdar 2003:105) Dieser Skopos lässt sich im Fall der englisch-deutschen Studienausgabe relativ eindeutig identifizieren, da sich die Funktion des Textes, also sein Skopos, aus den Bedürfnissen des Zielpublikums ergibt. Es umfasst einen relativ eng gesteckten Kreis an deutschsprachigen LeserInnen, die sich eingehender mit den Dramen Shakespeares befassen wollen und deren Muttersprache nicht Englisch ist. Es handelt sich dabei weniger um Shakespeare-ExpertInnen als vielmehr um ein interessiertes Publikum, das Englisch hinreichend beherrscht, um sich das englische Original durch die kommentierte deutsche Fassung weiter zu erschließen. Das sind in erster Linie Studierende der Anglistik oder der Theaterwissenschaften, ÜbersetzungskritikerInnen, ÜbersetzerInnen oder RegisseurInnen. Gerade Letztere sind für ihre Arbeit auf die solide Grundlage einer exakten Prosaübersetzung mit erläuternden Kommentaren angewiesen (vgl. Bartenschlager 1986:324f.).

Wie bereits in Kapitel 3.1 erläutert, stellt die englisch-deutsche Studienausgabe einen Fall dar, in dem das potentielle Zielpublikum seine Bedürfnisse ganz deutlich zum Ausdruck gebracht hat. Obwohl es sich streng genommen um keinen Übersetzungsauftrag gehandelt hat, ergibt sich der Skopos aus den Forderungen der ZielleserInnen, die das Kommunikationsziel von vornherein klar definiert haben. Auch von Seiten der Herausgeber wurden im Vorwort der englisch-deutschen Studienausgabe eindeutige Zielvorgaben formuliert, die sowohl für die jeweiligen BandbearbeiterInnen als auch für das Zielpublikum eine Orientierungshilfe darstellen.

Basierend auf der Texttypologie von Katharina Reiß (1995) findet im Zuge der Translation die Umwandlung von einem expressiven Texttyp mit vorwiegend poetischer Funktion zu einem expressiv-informativen Texttyp mit beschreibender bzw. erläuternder Funktion statt. (vgl. Reiß 1995; Kadric et al. 2005:78f.)

Ausgehend von den Translationstypen und -formen nach Christiane Nord (1988), handelt es sich bei der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares wohl am ehesten um eine dokumentarische Übersetzung, d.h. der Ausgangstext wird als Dokument behandelt, über den in der Zielkultur berichtet wird. Form und Inhalt des Ausgangstextes sollen dabei möglichst unverändert wiedergegeben werden (vgl. Kadric, Kaindl, Kaiser-Cooke 2005:95f.). Wie in den Vorgaben der Herausgeber gefordert, sollte der Zieltext die grammatikalischen Regeln der Ausgangssprache befolgen, jedoch eine möglichst wörtliche Übertragung des Ausgangstextes bieten. Die Frage der Wörtlichkeit soll nun im folgenden Kapitel kurz behandelt werden.

3.4 Grenzen und Möglichkeiten der „wörtlichen“ Übersetzung

Eine theoretische Aufarbeitung der wörtlichen Übersetzung muss bei Friedrich Schleiermacher ansetzen, der in seiner Abhandlung *Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1813) die Methode der Verfremdung vertritt, nach welcher der Übersetzer den Leser dem Autor entgegenbewegen soll, wodurch also ein Text geschaffen wird „dem die Spuren der Mühe aufgedrückt sind und das Gefühl des Fremden beigemischt bleibt“ (Störig 1969:45). Denn „nur so sei die ‚treue Wiedergabe‘ des Originals in der Zielsprache gewährleistet“ (Stolze 2008:27). Wesentlich damit verbunden ist die sprachphilosophische Theorie der Hermeneutik, die Schleiermacher als allgemeine Kunstlehre des Verstehens begriff. Sie geht davon aus, dass „jede objektive Erkenntnis allein durch methodische Analyse herbeizuführen sei“ (Stolze 2003:115).

Die auch von Schleiermacher geforderte „Treue“ in der Übersetzung ist eines der Grundprobleme im Übersetzungsprozess. Gefordert wird in erster Linie eine philologische Genauigkeit in der Übersetzung, denn „Wörtlichkeit galt als Garant der Treue“ (Stolze 2008:94). Sowohl Stolze als auch Thome (1978) weisen jedoch darauf hin, dass „wörtlich übersetzen“ nicht mit „Wort für Wort übersetzen“ gleich zu setzen ist, sondern viel mehr für das Übersetzen in syntagmatischen Sinneinheiten steht.

„Der Begriff der wörtlichen Übersetzung (im folgenden: wÜ) hat in den zwei Jahrtausenden übersetzungstheoretischer Überlegungen immer wieder eine wichtige Rolle gespielt. In der berühmt gewordenen Diskussion um das rechte Übersetzen [...]“

ist wÜ Synonym zu ‚treuer‘, d.h. inhaltlich und formal am ausgangssprachlichen (as) Text ausgerichteter Übersetzung und damit Antonym zu ‚freier‘, d.h. in Inhalt und Form am zielsprachlichen (zs) Text orientierter Übersetzung. Der Begriff wÜ kennzeichnet hier ein auf das Übersetzen des Gesamttextes bezogenes methodisches Postulat.“

(Thome 1978:302)

Für Albrecht (1998) bedeutet „treu“ jedoch viel mehr als nur „wörtlich“, nämlich „dem Ausgangstext verpflichtet“ (vgl. Albrecht 1998:67), was sich größtenteils auch auf die „wörtliche“ Übersetzung des deutschsprachigen Teils der Studienausgabe anwenden lässt, die sich ja der semantischen Treue dem Ausgangstext gegenüber verpflichtet.

Wilss (1992) hingegen unterscheidet zwei Verfahrensweisen, die wörtliche und die nichtwörtliche Übersetzungsprozedur. Inwieweit sich jedoch sein Begriff von Wörtlichkeit auf die Prosaübersetzung der englisch-deutschen Studienausgabe anwenden lässt, ist fraglich, behauptet er doch: „Während wörtliche oder fast wörtliche Übersetzungsprozeduren dem Ür [Übersetzer] relativ leicht aus der Feder fließen, weil er as [ausgangssprachliche] Textsegmente auf die ZS [Zielsprache] direkt abbilden kann, erfordern nichtwörtliche Übersetzungsprozeduren ein verhältnismäßig hohes Maß an kognitiver Energie und Problemlösungskompetenz.“ (Wilss 1992: 65) Das Letztere auch für die kommentierte Übersetzung der Studienausgabe unabdingbar sind, ist, wie ihre Stellung als absoluter Sonderfall der literarischen Übersetzung, wohl unbestritten.

Weiter führt hier vielleicht die Betrachtung eines anderen wichtigen Konzeptes für den Begriff der Wörtlichkeit, auf dem auch Wilss‘ Überlegungen basieren: des übersetzungstheoretischen Ansatzes der „*Stilistique comparée*“ (1958 bzw. 1968). Die Vertreter derselben (Vinay/Darbelnet, Malblanc) „initiierten eine systematische Beschreibung von Übersetzungsverfahren aufgrund des Vergleichs der Oberflächenstrukturen von Sprachen“ (Stolze ⁵2008:69). Demnach kann jede Übersetzung (untersucht wurde zunächst das Sprachenpaar Englisch-Französisch, dann das Sprachenpaar Deutsch-Französisch) einer oder mehreren von sieben Hauptkategorien zugeordnet werden, wobei die drei ersten – *emprunt*, *calque*, *traduction littérale* – die „traduction directe“, also die wörtlichen Übersetzung, betreffen (vgl. Stolze ⁵2008:69 ff.).

„*Emprunt*“, die Direktentlehnung, ist die „graphisch und inhaltlich unveränderte Übernahme ausgangssprachlicher Lexeme in die Zielsprache“, z. B. *Computer*, die dann in der Folge an die Zielsprache angepasst werden und zu Lehnwörtern werden, z. B. *escalation* > *Eskalation*.

„Calque“, die Lehnübersetzung, ist „die von der zielsprachlichen Sprachgemeinschaft geduldete lineare Ersetzung morphologisch analysierbarer ausgangssprachlicher Syntagmen“, z. B. *growth rate* > *Wachstumsrate*.

„Traduction littérale“, die wortgetreue Übersetzung, ist „die Ersetzung ausgangssprachlicher syntaktischer Strukturen durch formal entsprechende, inhaltlich sinngleiche syntaktische Strukturen in der ZS“, z. B. *He had stolen the money* > *Er hatte das Geld gestohlen*. (Stolze ⁵2008:70)

Inwieweit lassen sich nun die oben genannten Konzepte mit der geforderten Wörtlichkeit der Prosaübersetzung der Studienausgabe in Einklang bringen?

Wie bereits in Kapitel 3.2 ausgeführt und im Vorwort der Herausgeber klar dargelegt, soll die Übersetzung der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares „möglichst authentisch“ sein und die deutsche Prosaübersetzung „so wörtlich, wie es die Verschiedenheit der beiden Sprachstrukturen erlaubt“. Eine weitere Definition dieser „Wörtlichkeit“ findet sich jedoch nicht, sie soll jedoch in erster Linie auf semantischer Ebene gegeben sein. Auch Brönnimann (2004) geht auf die Problematik dieser „literalness“ ein. Er nennt als Beispiel Othellos „world of sighs“, die Vertreter einer poetischeren Ausrichtung als „Welt von Seufzern“ übersetzen würden, während auf der Bedeutungsebene „eine Überfülle von Seufzern“ wohl richtiger wäre. Welche Lösung ist nun aber „wörtlicher“? (vgl. auch Engler 1974:16) Laut Brönnimann liegt das Problem hier in einer unterschiedlichen Vorstellung des Ziellesers und der bereits weiter oben erwähnten „service function“. Bei der englisch-deutschen Studienausgabe hätte sich schließlich die prosaischere Fraktion durchgesetzt, die dem Zielpublikum mit der kommentierten Prosaübersetzung eine Ergänzung zum englischen Originaltext bieten möchte, die in erster Linie den Bedeutungsgehalt desselben erhöhen soll. Dabei gilt es auch, die unterschiedlichen Stilebenen innerhalb des Originaltextes zu beachten.

Wörtlichkeit im Sinne der Studienausgabe bedeutet auch die Vermeidung dessen, was Leisi als „situationelle Äquivalente“ bezeichnet, also von semantischen Definitionen, die nur in einem einzigen Kontext gültig sind. Dies schließt das strikte Verbot der Verwendung von Paraphrasen oder Pauschalübersetzungen mit ein. (vgl. Leisi 1997:9)

Zur Einhaltung dieser „Wörtlichkeit“ oder „Treue“ ist wie bereits erwähnt, die Syntax des Originals so weit wie möglich beizubehalten, natürlich kann es aber zu notwendigen Änderungen von Wortart, -ordnung, -anzahl, -stellung kommen, bestimmte grundlegende semantische Komponenten des englischen Wortes müssen jedoch erhalten bleiben, wie zum Beispiel: Nomina actionis (Verbalsubstantive), Partes pro toto, Metaphern, Personifikationen, Abstraktionen und konkrete Begriffe. Dies soll

gleichzeitig eine einheitliche Sprache durch die gesamte Edition garantieren, aber auch genügend Spielraum für allfällige stilistische Änderungen bieten. Wo diese „Wörtlichkeit“ nicht möglich ist, also bei Wortspielen, Mehrdeutigkeiten oder unzureichenden Möglichkeiten der deutschen Sprache, muss der Fußnotenkomentar eine adäquate Ergänzung zur Prosaübersetzung bieten (vgl. Engler 1974:17). Obwohl durch dieses Vorgehen die geforderten Prinzipien von Transparenz und Problematisierung eingehalten werden, werden damit gleichzeitig doch auch die Grenzen der Übersetzung in der zweisprachigen Studienausgabe deutlich, was auch die Grenzen der Wörtlichkeit mit einschließt (vgl. Bartenschlager 1986:331).

Zusammenfassend kann also gefolgert werden, dass mit einer „wörtlichen“ Übersetzung keine wortwörtliche Übertragung gemeint ist, sondern eine auf der semantischen Ebene möglichst adäquate Wiedergabe des englischen Ausgangstextes, was durchaus im Sinne von Treue dem Ausgangstext gegenüber interpretiert werden kann.

4 William Shakespeares *history plays*

4.1 William Shakespeares *history plays* – Definition

Die Definition der Gattung der Historien oder Königsdramen ist relativ einfach; es handelt sich um Dramen, die Stoffe aus der nationalen englischen Geschichte behandeln, wobei sich durchaus auch Elemente von Tragödie und Komödie finden lassen. Während jedoch bei der Tragödie eher das Schicksal des Einzelnen im Vordergrund steht, liegt der Fokus bei der Historie auf jenem des Landes (vgl. Schabert 2009:326). Denn die Entstehung der Gattung, als deren Hauptvertreter William Shakespeare gelten kann, entsprang vor allem einem gesteigerten englischen Nationalbewusstsein und einem „außerordentlichen Interesse an der öffentlichen Repräsentation königlicher Macht“ (Schabert 2009:320) unter der Herrschaft Königin Elisabeths I. Es galt, Analogien zwischen dem Gestern und dem Heute zu finden und damit Muster für zeitgenössische Probleme zu identifizieren. Die Vergangenheit diene also der Kommentierung der Gegenwart. Geschichte war für Shakespeare nicht Selbstzweck, wie Schabert (2009:323) bemerkt, sondern ein Mittel um menschliches Verhalten in politisch schwierigen Situationen zu erkunden.

Die Blüte der Historien beschränkte sich auf einen engen zeitlichen Rahmen, der sich von 1580 bis 1605 erstreckt, und flaute mit dem Tod Königin Elisabeths I. (1603) sukzessive wieder ab.

Zunächst war mit dem Begriff *history* allerdings keine Gattung verbunden, erst in der Quartoausgabe von *Henry IV* (1598) tauchte die Bezeichnung erstmals für ein politisches Drama auf (vgl. Schabert 2009:325). 1623, also sieben Jahre nach Shakespeares Tod, fassten John Heminges und Henry Condell, die Herausgeber des First Folio (der ersten Ausgabe von Shakespeares gesammelten Werken) schließlich zehn Stücke unter dem Begriff *histories* (auch *history plays* oder *chronicle plays*) zusammen (vgl. Hattaway 2002:3). Diese Werke waren jedoch nicht nach dem wahrscheinlichen Zeitpunkt ihrer Entstehung geordnet, sondern wurden in der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse, die sie behandelten, unter einfachen Formeln wieder gegeben: „The Life and Death of“ (King John, Richard II, Richard III); „The Life of“ (Henry V, Henry VIII), sowie „The First/Second/Third Part of“ (Henry IV, Henry VI) (vgl. Campbell 1963:119).

Die nachfolgende Auflistung entspricht den gängigsten Theorien zur Entstehungszeit von Shakespeares Königsdramen (zu abweichenden Theorien siehe Kapitel 5.1):

- *2 & 3 Henry VI* (1590/91)
- *1 Henry VI* (1591/92)
- *Richard III* (1592/93)
- *Richard II* (1595/96)
- *King John* (1596/97)
- *1 & 2 Henry IV* (1597/98)
- *Henry V* (1598/99)
- *Henry VIII* (1612/13)

Anhand ihrer inneren Chronologie lassen sich die Werke allerdings folgendermaßen ordnen:

- *King John*
- *Richard II*
- *1 Henry IV*
- *2 Henry IV*
- *Henry V*
- *1 Henry VI*
- *2 Henry VI*
- *3 Henry VI*
- *Richard III*
- *Henry VIII*

Am Anfang und am Ende stehen damit zwei Werke, die sich, sowohl chronologisch als auch konzeptionell, von den übrigen Stücken absetzen. *King John* und *Richard II* trennen fast 200 Jahre, *Henry VIII* hingegen nähert sich, wie kein zweites von Shakespeares Werken, der damaligen Gegenwart an.

Die übrigen Stücke werden üblicherweise in zwei Vierergruppen zusammengefasst: *Richard II*, die beiden Teile von *Henry IV* sowie *Henry V* werden als Lancaster-Tetralogie bezeichnet, die drei Teile von *Henry VI* sind, zusammen mit *Richard III*, als York-Tetralogie bekannt. Interessanterweise entstand die chronologisch spätere Gruppe jedoch zuerst, wobei Shakespeare die Gruppierung seiner Historien nicht bezweckt haben dürfte, sie sollten wohl eher als selbständige Einzelwerke stehen.

4.2 William Shakespeares *history plays* – Quellen

Ein Grund für den Enthusiasmus des Publikums und den damit verbundenen Erfolg der Historien mag die Tatsache sein, dass historische Quellen und Schriften dank des sich immer weiter verbreitenden Buchdrucks auch in immer größerem Maße verfügbar waren. Unter den narrativen Chroniken der Zeit, den sogenannten *Tudor Chronicles* sind hier an erster Stelle Raphael Holinsheds *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (die zweite Auflage erschien 1587) und Edward Halls *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and York* (1548) zu nennen. Beide boten eine schier unerschöpfliche Quelle an historischen Geschehnissen, aber auch an fantastischen Erzählungen und Geschichtchen, die mit der englischen Geschichte verwoben wurden, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Anekdotischen liegt. Holinshed, eigentlich ein Kollektiv an Autoren, bietet dabei einen Überblick von Englands Frühzeit bis zur jüngeren Geschichte, Hall berichtet über Englands Geschichte von Richard II. bis zum Ende der Rosenkriege. (vgl. Suerbaum 2006:230; Hattaway ³2009:14f.; Schabert 2009:321) Auch aus politischen Gründen beschränkte Shakespeare sich für seine *history plays* auf die Zeit zwischen 1154 – als die englische Krone an das Haus Anjou überging – und 1485 – das Jahr, das mit der Thronbesteigung Heinrichs VII. den Beginn der Tudorzeit markierte. Das Stück *King Henry VIII* stellt hier eine Ausnahme dar, entstand allerdings erst 1613, nach dem Tod Königin Elisabeths und mit großem Abstand zu den übrigen Königsdramen.

Ein weiterer Grund für Shakespeares Stoffauswahl liegt in der Tatsache begründet, dass eben diese Periode die Basis für das historische Selbstverständnis Englands darstellt. Sie wird als „wahre“ englische Geschichte betrachtet.

Shakespeare bediente sich jedoch nicht ausschließlich dieser Chroniken, zu seinen weiteren Quellen gehörten historische Dramen und Epen, aber auch Biographien. Aus all diesen Materialien schöpft der Dichter, dabei steht jedoch nie konkrete Geschichtsforschung im Vordergrund, wie Schabert anmerkt: „Geschichte ist für Shakespeare nie Selbstzweck, sondern immer Anlass für die Erkundung menschlichen Verhaltens in politische Notlagen.“ (Schabert 2009:323)

4.3 William Shakespeares *History Plays* – Themen und Motive

Wie bereits weiter oben erwähnt standen Shakespeares Historien, was die Handlung betraf, den Tragödien in vielen Fällen näher, behandelten sie doch das oft tragische Schicksal eines Herrschers und meist auch seinen Tod. Dies schlug sich auch in den ursprünglichen Titeln nieder: *The Life and Death of King Richard the Second*, *The Tragedy of King Richard the Second*,...

Den Rahmen der einzelnen Stücke bildet meist das Leben oder die Regentschaft eines einzelnen Herrschers, welche, mal mehr mal weniger tatsachengetreu dramatisiert werden. Aufstieg und Fall eines Königs und seiner Zeitgenossen – die einzelnen Charaktere treten dabei oft in mehr als nur einem Stück auf – sind dabei ebenso Motiv wie die Themen Schuld-Sühne, Treue-Verrat und der „Mythos von der launischen Götting Fortuna“ (Schabert 2009:327), wobei weniger das Schicksal das Einzelnen, als das des Landes im Vordergrund steht.

Die von Shakespeare charakterisierten Könige sind entweder schwach (Richard II., Heinrich VI.), schuldbeladen (Heinrich IV.) oder skrupellos (Richard III.). Einzig Heinrich V. und Heinrich VIII. heben sich positiv ab (vgl. Suerbaum 2007:455).

Tendenziell verbinden sich in der Historie verschiedene Gattungen zu einem neuen „hybriden Genre“ (Schabert 2009:327). Dabei steht jedoch nicht die Wiedergabe von Fakten im Mittelpunkt; wesentlich bedeutender war die Wirkung auf die Zuschauer. Shakespeare folgte dabei dem Grundsatz „historia magistra vitae“ (Cicero), demzufolge er die historischen Tatsachen als Grundlage für die weitere dichterische Verarbeitung nutzte.

Die 1590er-Jahre – in denen der Großteil von Shakespeares Historien entstand – bildeten dafür den idealen Nährboden. Gerade sie waren von einem großen, um nicht zu sagen übergroßen, Patriotismus und von nationaler Geschlossenheit geprägt (u.a. Sieg über die spanische Armada 1588, äußere Bedrohungen, z. B. durch Frankreich). All dies fand in der Gattung der Historie, die eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart schuf, Ausdruck und erzeugte damit beim Publikum Widerhall und Zustimmung. Denn „[d]as kollektive Neu-Erleben der eigenen nationalen Vergangenheit, das soziale Ereignis gemeinschaftlich erinnerten Leids [...] machte den imaginativen Reiz [der] Gattung aus“ (Schabert 2009:325).

Ein damit zusammenhängendes und immer wiederkehrendes Thema ist der so genannte „Tudor myth“ – ein Begriff, der von E.M.W. Tillyard (vgl. Tillyard 1944:29–32) geprägt wurde –, der allerdings in den frühen *history plays* eine größere Rolle spielt als in den später entstandenen. Demzufolge beendete die Regentschaft der Tudors, die mit Henry VII. (1485) ihren Anfang genommen hatte, eine Epoche von blutigen Fehden und

politischer Unsicherheit, die allein der unrechtmäßigen Machtübernahme durch das Haus Lancaster zu verdanken war. Die gottgegebene Ordnung war damit erschüttert worden, und „die Absetzung des rechtmäßigen und gottgesalbten Königs trägt den nachfolgenden Herrschern und der ganzen englischen Nation ein generationenlanges Strafgericht ein“ (Suerbaum 2007:42) – die Grundlage also für Shakespeares *history plays*. Die von den Tudors betriebene Verfälschung des Geschichtsbildes gipfelt in Shakespeares Historie *The Tragedy of Richard the Third* (1592/93), der die Welt das überzeichnete Bild eines monströsen politischen Verbrechers „von dämonischer Anziehungskraft“ (Suerbaum 2007:42) verdankt.

Diese systematisch betriebene Glorifizierung des Hauses Tudor beeinflusst die Geschichtswahrnehmung bis heute.

Ein weiteres Element der Historien ist der unbestrittene Unterhaltungswert, bieten sie doch blutige Schlachtenszenen, prächtige Aufzüge, spannende Intrigen, zeremonielle Inszenierungen und komische Figuren wie den Falstaff.

5 William Shakespeares *King Henry VI, Part III*

5.1 Quellen, Autorschaft, Textsituation und Datierung

Wie bereits weiter oben erwähnt, bezog Shakespeare sein Quellenmaterial auch für 3 *Henry VI* aus den beiden Standardgeschichtswerken der Tudorzeit: Halls *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke* (1548), einer Geschichte der Rosenkriege, und aus Holinsheds *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (2. Auflage 1587). Bei Hall bediente er sich vor allem bei den Seiten 233–303 und bei der Einleitung von Thomas Mores *History of Richard III*, die sowohl bei Hall (342–384) als auch bei Holinshed (360–405) wiedergegeben ist. Diese Abschnitte decken einen Zeitraum von 15 Jahren ab. (vgl. Goy-Blanquet 2003:120) Es ist auch nicht auszuschließen, dass weitere Chroniken und Biographien zum Einsatz kamen, zudem bediente Shakespeare sich im *Mirror for Magistrates* (1559) und in *Actes and Monuments* (J. Foxe 1563) (vgl. Schabert 2009:332).

Was die Autorschaft von *Henry VI* betrifft, so tendierten vor allem das 18. und 19. Jahrhundert, die von einer gesteigerten Shakespeareverehrung geprägt waren, dazu, die Stücke einem Autorenkollektiv unter eventueller Mitautorschaft Shakespeares zuzuschreiben. Häufig genannt wurden dabei Christopher Marlowe, Thomas Kyd, George Peele, Robert Greene, Thomas Lodge und Thomas Nashe. Zu sehr unterschied sich der Shakespeare der Anfangszeit stilistisch von den späteren Werken. Kennzeichen dieses frühen Shakespeare sind vor allem theatralische Übersteigerungen, sprachliche Virtuosität und bis zu einem gewissen Grad auch Effekthascherei – alles Eigenschaften, die den „typischen“ elisabethanischen Schriftsteller charakterisieren und die vielleicht mit ein Grund für die Diskussion um die Autorschaft sind. (vgl. Suerbaum 2006:241) Bis vor kurzem ging man allerdings davon aus, dass alle drei Teile von *Henry VI* von Shakespeare selbst stammen, Schabert (2009:321) weist jedoch darauf hin, dass neueste Textanalysen eher auf ein Autorenkollektiv hinweisen würden.

Ehe auf die doch recht komplizierte Textsituation von 3 *Henry VI* eingegangen wird, soll eine kurze Einführung in die allgemeine Textlage der Dramen Shakespeares erfolgen:

Von den bislang 38 Stücken des Shakespeare-Kanons erschienen lediglich 20 zu seinen Lebzeiten oder kurz nach seinem Tod (bis 1622) in gedruckter Form, die so genannten Quartoausgaben (nach der Art der Falzung benannt, durch Doppelfaltung des Papierbogens entstehen vier Doppelseiten), die sich qualitativ stark voneinander unterscheiden. Erst 1623 brachten John Heminge und Henry Condell, ehemalige

Schauspielkollegen Shakespeares, mit dem First Folio (einmal gefalteter Papierbogen) die erste Gesamtausgabe heraus (lediglich *Pericles* fehlte darin). Es handelte sich dabei um eine Kompilation „guter“ und „schlechter“ Quartos (*good quartos* und *bad quartos*), eigenhändiger Manuskripte, Abschriften und Abschriften von Abschriften. (vgl. Suerbaum 2006:56f.; Schabert 2009:192–216)

Zu *3 Henry VI* existiert ein früher Octavo-Druck von 1595 mit dem Titel *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*, der entweder auf einer gekürzten Bühnenversion, auf einer frühen Fassung des Stückes oder auf einer von Schauspielern rekonstruierten Textversion basiert. Auf der Grundlage dieses Octavo-Druckes entstanden 1600 und 1619 zwei Quarto-Ausgaben. Die First Folio Version des Stückes (1623), mit dem Titel *The third Part of Henrie the Sixt, with the death of the Duke of Yorke* ist allerdings um 1000 Zeilen länger als der Octavo-Druck. Diese Änderung des Titels bringt auch eine Änderung des Fokus mit sich, da nun Henry zum Dreh- und Angelpunkt der Geschichte wird. Die Foliofassung kommt nach gegenwärtiger Forschungsmeinung dem Originaltext Shakespeares am nächsten und bildet deshalb die Grundlage zeitgenössischer Ausgaben. Teilweise werden auch Passagen aus der Quartofassung übernommen. (Zu einer genaueren Analyse der Textsituation von *3 Henry VI* vgl. Hattaway 1993:203; Martin 2008:2ff.)

Die Datierung der drei Werke ist nicht eindeutig belegbar. Ursprünglich ging man davon aus, dass alle drei Teile vor Mitte 1592 entstanden, eine Datierung, die durch Hinweise in der zeitgenössischen Literatur untermauert wird. Der erste Teil entstand vermutlich um 1589/90, die Teile 2 und 3 um 1590/91, wofür allerdings keine Beweise existieren. *1 Henry VI* könnte auch nach Teil 2 und 3 entstanden sein. (vgl. Suerbaum 2006:240; Schabert 2009:332) Martin (Oxford 2008:3) geht jedoch davon aus, dass die endgültige Fassung erst 1594-96 entstand. (Zu einer genaueren Analyse der Textsituation siehe die Einführungen der Arden- und der Oxford-Edition.)

5.2 Historische Grundlagen und Inhalt von *King Henry VI, Part III*

Wie bereits in Kapitel 4.1 erwähnt, werden die Stücke *Henry VI*, Teil 1, Teil 2 und Teil 3, zusammen mit *Richard III* zu einer Tetralogie, der so genannten York-Tetralogie, zusammengefasst, die vor der so genannten Lancaster-Tetralogie (*Richard II*, 1 & 2 *Henry IV* und *Henry V*) entstand, wobei die „Trennungslinie zwischen den Gruppen [...] hauptsächlich durch ihre unterschiedliche Entstehungszeit markiert [wird]“ (Suerbaum 2006:233). Die Stücke sind zwar als Reihe angelegt, jedoch grundsätzlich als Einzeldramen konzipiert. Chronologisch decken sie die gesamte Ära der so genannten Rosenkriege – dem Kampf der Häuser York (weiße Rose) und Lancaster (rote Rose) um den Thron Englands – sowie dessen Vorgeschichte ab; vom Tod Heinrichs V. 1422 bis zum Aufstieg Heinrichs VII. 1485. Während sich 1 *Henry VI* vor allem mit dem Konflikt mit Frankreich nach dem Tod Heinrichs V. beschäftigt – das Kind Heinrich VI. hat hier noch kein politisches Gewicht – geht es in 2 *Henry VI* eher um innenpolitische Konflikte, Komplote und Verschwörungen; das Stück gipfelt in der ersten Schlacht von St. Albans, in der die Yorkisten die Armee König Heinrichs VI. schlagen.

Die Handlung von 3 *Henry VI* soll nun etwas ausführlicher wiedergegeben werden: König Heinrich VI. muss nach seiner Rückkehr nach London erkennen, dass Richard, Herzog von York, den Thron besetzt. Nur unter der Bedingung, dass er York als Thronfolger einsetzt, darf Heinrich König bleiben. Damit nimmt er jedoch seinem eigenen Sohn die Chance auf die Königswürde, eine Tatsache, die Königin Margarete und einige Lords nicht akzeptieren können. Die Folge sind eine Reihe grausamer und blutrünstiger Schlachten, in denen die beiden Parteien die jeweiligen Feinde gnadenlos hinmetzeln. In der Schlacht von Wakefield tötet Lord Clifford, ein Parteigänger des Königs, den jungen Grafen von Rutland, den jüngsten Sohn des Herzogs von York. Dieser wird von der Königin und Clifford gefangengenommen, verhöhnt und ebenfalls getötet. Nachdem jedoch in der Schlacht von Towton die Yorkisten siegen und König Heinrich gefangen genommen wird, besteigt Yorks ältester Sohn mit Unterstützung des Grafen von Warwick, des „kingmaker“, als Eduard IV. den Thron, seine Brüder werden zum Herzog von Clarence (George) und zum Herzog von Gloucester (Richard, der spätere Richard III.) ernannt.

Warwick soll für den neuen König in Frankreich um die Schwester der französischen Königin freien, währenddessen heiratet Eduard jedoch die junge Witwe Lady Grey. Warwick, der sich hintergangen fühlt, wechselt in das Lager der Lancastrians, mit ihm der Herzog von Clarence.

Zusammen mit Königin Margarete gelingt es Warwick, Eduard zu stürzen und Heinrich wieder als König einzusetzen. Eduard, der nach Burgund flieht, kehrt von dort jedoch mit einer Armee zurück und nimmt Heinrich VI. erneut gefangen. In der Folge besiegt er auch Warwick und Margarete und tötet ihren Sohn Eduard. Heinrich VI. wird im Tower von Richard von Gloucester ermordet, womit sich bereits die Tyrannei des späteren Richards III. ankündigt.

Shakespeare nahm sich in der Konzeption von *3 Henry VI* die Freiheit, Zeitverläufe nach Belieben zusammenzuziehen, Charaktere oder Episoden miteinander zu verschmelzen, die Chronologie zu ändern oder ganz einfach Ereignisse seinen dramaturgischen Bedürfnissen anzupassen. Zudem strich er ganze Erzählstränge, erweiterte dafür aber andere je nach Belieben. Gerade dieses Stück weist jedoch eine neue Vorgehensweise in der Behandlung von Quellenmaterial auf. Einerseits fällt Shakespeares Treue zum Ausgangsmaterial auf (er konsultiert kaum andere Quellen), andererseits seine Tendenz, die in den Chroniken angebotene Bedeutung und Interpretation zu übernehmen, fast so als ob ihn die Ursachen, die politischen Feinheiten und die historischen Mechanismen nicht länger interessieren würden. (vgl. Goy-Blanquet 2003: 120)

5.3 Die Hauptmotive in *King Henry VI, Part III*

Die gesamte York Tetralogie zeichnet sich durch ein breites historisches Spektrum von Persönlichkeiten, Handlungssträngen und Kampfszenen aus. Vor allem in Shakespeares frühen Historien, wie eben *Henry VI*, fällt der episodenhafte Charakter ins Auge, die epische Aneinanderreihung von Szenen. Erst in den späteren *history plays* reduziert Shakespeare die Anzahl der Protagonisten und legt den Schwerpunkt mehr auf die inneren Konflikte derselben. Gleichzeitig reduziert er auch die Schlachtenszenen. (vgl. Schabert 2009:326)

Grundlage für Shakespeares Historien bildet ein spezifisch englisches Phänomen, nämlich die Abhängigkeit des englischen Adels von ihrem obersten Lehnsherrn, dem König. Die Folgen dieses ständigen Kampfes um Privilegien und Anerkennung waren ständige Machtkämpfe, Wechsel von Loyalitäten und ein reichlich instabiles politisches Gefüge. Eben diese politische Bündnispolitik, der Kampf um Machterhalt und –erwerb sowie die fehlende Kontinuität bilden die Basis für Shakespeares *history plays*. In *3 Henry VI* spielt zudem der bereits erwähnte „Tudor myth“ eine große Rolle, denn „beiden Anwärtern auf die Krone fehlt [...] gleichermaßen die moralische Autorität des wahren Königs“ (Schabert 2009:336). Die Darstellung Heinrichs VI. und seiner Regierung sollte auch die Ursachen für eine schwache Monarchie bzw. einen

schwachen Herrscher und die daraus erwachsenden Gefahren demonstrieren. Auch die Wurzeln von Tyrannei (Richard von Gloucester) werden aufgezeigt, sie sollten wohl als Mahnmal für die Zeitgenossen stehen (vgl. Lull ³2009:102).

Schabert (2009:336) stellt auch fest, dass die *Henry VI*-Trilogie von einem kontinuierlich stärker werdenden inneren Zerfall geprägt ist. Im ersten Teil drückt sich dieser im Verlust der französischen Besitzungen aus, im zweiten durch jenen der politischen Ordnung und in *3 Henry VI* schließlich durch den Niedergang von Moral und sozialer Ordnung.

Jede Art von „ritterlicher Kriegsführung“, die im zweiten Teil noch in Grundzügen vorhanden war, ist nun verschwunden, gnaden- und skrupellos tötet Clifford den kleinen Grafen von Rutland, Margarete und Clifford foltern York, ehe sie ihn töten, Väter töten ihre Söhne und umgekehrt. Die unmenschlichen Gräueltaten des Bürgerkrieges finden im dritten Teil von *Henry VI* ihren Höhepunkt. Einzig der König selbst enthält sich dieser Gräueltaten. Zweifellos schwach, hält er doch auch gewisse Prinzipien hoch. (vgl. Tillyard 1944:188)

Im Unterschied zu anderen Dramen Shakespeares geht es in *3 Henry VI* nicht um den Kampf gegen einen äußeren Feind sondern um ein vom Bürgerkrieg zerrissenes Land. Es gibt hier auch keine dominierende Heldenfigur, die das Stück trägt, vielmehr wird das ständige Auf und Ab, das Hin und Her zwischen dem Haus von York und dem Haus von Lancaster – also der Aufstieg und der Fall von Herrschenden – thematisiert, die sich wechselseitig einmal an der Spitze, dann wieder am Boden wiederfinden. Die Schlüsselemente der Rosenkriege – Verrat, Rache, Betrug, Schuld, Sühne, Klage, Macht des Schicksals, grausamer Tod – werden durch ritualisierte Gesten, eine fast zeremonielle Choreographie und formal überhöhte Sprache dargestellt. Gleichzeitig finden sich jedoch auch Momente von großer emotionaler Intensität, etwa die Verhöhnung Yorks durch Margarete. (vgl. Hattaway 1993:9; Martin 2008:1f.; Schabert 2009:326)

Ein interessanter Aspekt der York-Tetralogie, der hier jedoch nur gestreift werden kann, ist die Rolle der Frauen. Lange wurden Shakespeares *history plays* als besonders maskuline Gattung betrachtet; gerade in *3 Henry VI* stellt Shakespeare dem schwachen König mit Königin Margarete jedoch eine außergewöhnlich starke und aktiv reagierende Frauenfigur zur Seite, die im Verlauf des Stückes zunehmend dominanter wird. Die feministische Forschung hat sich mit dieser Thematik ausführlich auseinandergesetzt. (vgl. Rackin ³2009:71–85; Schabert 2009:327ff., 335)

5.4 *King Henry VI, Part III* auf der Bühne

5.4.1 Englischsprachige Inszenierungen von *King Henry VI, Part III*

Was zeitgenössische Aufführungen von Shakespeares *history plays* betraf, so ging es, wie bereits erwähnt, keineswegs um die ausschließliche Wiedergabe von Fakten, sondern vielmehr um die „patriotische Wirkung der Historien auf das Publikum“ (Schabert 2009:324). Gerade die Tetralogien waren also zu ihrer Entstehungszeit sehr beliebt und konnten große Erfolge verbuchen. Dies lässt sich einerseits aus Zitaten in zeitgenössischen Stücken schließen – Robert Greene beschuldigte Shakespeare in seinem Pamphlet *Groats-Worth of Wit* des Plagiats, indem er die aus *3 Henry VI* stammende Zeile „O tiger’s heart wrapped in a woman’s hide!“ zitierte – andererseits gibt auch Shakespeare selbst eindeutige Hinweise auf die Bekanntheit von *Henry VI*. Im Epilog zu *Henry V* heißt es: „Henry the Sixth, in infant bands crowned King of France and England, [...] Which oft our stage hath shown.“ (vgl. Jermann 2003:26f. und Suermann 2007/355)

In den darauffolgenden Jahrhunderten ließ jedoch die Zugkraft der Stücke nach. Vom 17. Jahrhundert an wurden sie fast ausschließlich als Trilogie gezeigt, in England ungefähr dreißig Mal zwischen 1600 und 1906 (vgl. Jermann 2003:27).

Zu den bedeutendsten Aufführungen der Trilogie im 20. Jahrhundert gehörte die erste Nachkriegsinszenierung in Birmingham (1951-53) unter der Regie von Douglas Seale, dessen gekürzte Version zu einer „klaren, rhythmisch ausgewogenen Darstellung des Bürgerkrieges“ wurde (Jermann 2003:28). Noch einflussreicher sollte jedoch die Inszenierung der Royal Shakespeare Company aus dem Jahre 1963 geraten. *Henry VI* und *Richard III* wurden zu drei Stücken mit dem Titel *The Wars of the Roses* zusammengekürzt, die vor allem die Gräueltaten des Krieges dokumentieren sollten.

1977 zeigte die Royal Shakespeare Company *Henry VI* erstmals seit der elisabethanischen Zeit in einer ungekürzten Version und hatte damit wesentlichen Anteil an der Wiederentdeckung der Stücke.

Eine Inszenierung der English Shakespeare Company von 1986 zerlegte die Trilogie in zwei Einzelstücke: *The Wars of the Roses: House of Lancaster* und *The Wars of the Roses: House of York*.

1988 fand in Stratford eine Aufführung der Royal Shakespeare Company statt, welche die gesamte Tetralogie in zwei Stücken mit dem Titel *The Plantagenets* zeigte.

Henry VI: The Battle for the Throne (1994) unter der Regie von Katie Mitchell basierte in erster Linie auf *3 Henry VI*.

Zu den letzten großen Inszenierungen der Historien gehört der Zyklus *This England*, in dem die Royal Shakespeare Company unter vier Regisseuren und an unterschiedlichen

Spielstätten, die Königsdramen von *Richard II* bis *Richard III* brachte. (Zu den englischsprachigen Inszenierungen von *Henry VI* vgl. Hattaway 1993:36-52; Jermann 2003:25-31)

5.4.2 Deutschsprachige Inszenierungen von *King Henry VI, Part III*

Im deutschsprachigen Raum wurden Shakespeares Historien stets gerne aufgeführt – so wurden 1927 in Bochum alle zehn Stücke im Zyklus gezeigt – wobei *Henry VI* jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg im wahrsten Sinne des Wortes wiederentdeckt wurde, dies wohl als Folge der äußerst erfolgreichen Inszenierung der Royal Shakespeare Company (*The Wars of the Roses*). Auch auf deutschsprachigen Bühnen wurde die Trilogie gerne als Zyklus, oft in stark gekürzter Form, gebracht. So konnte man *Henry VI* 1964 in Wien, unter der Regie von Leopold Lindtberg, zu einem einzigen Stücke zusammengekürzt, sehen. Stuttgart zeigte 1967 mit dem Titel *Der Krieg der Rosen* eine Achtstundeninszenierung der Trilogie in zwei Teilen (Regie Peter Palitzsch und Jörg Wehmeier), ein „Monument der totalen Desillusionierung“ (Schabert 2009:330).

1973/74 inszenierte Giorgio Strehler in der Felsenreitschule *Das Spiel der Mächtigen*, eine monumentale Collage aus Shakespeares Königsdramen *Heinrich V.* und *Heinrich VI.*

1999 fanden gleich zwei Zyklen der beiden Tetralogien statt: im Deutschen Schauspielhaus Hamburg und bei den Salzburger Festspielen unter dem Titel *Schlachten!* sowie an der Berliner Volksbühne unter der Regie von Frank Castorf.

Im Mai 2008 kam die York-Tetralogie unter dem Titel *Die Rosenkriege* in einer umjubelten Inszenierung im Wiener Burgtheater zur Aufführung. Unter der Regie von Stephan Kimmig ist „[n]ach sieben Stunden [...] jeder Funken Hoffnung, dass die Menschheit noch zu etwas anderem fähig sein könnte als zu bitterer Grausamkeit und grenzenloser Gewalt, erloschen“ (Website nachtkritik.de). (Zu den deutschsprachigen Inszenierungen von *Henry VI* vgl. Jermann 2003:32ff.)

Die große Beliebtheit, derer sich Shakespeares *history plays* trotz des typisch englischen Inhalts erfreuen, mag unterschiedliche Gründe haben. Suerbaum (2007:54f.) weist darauf hin, dass gerade die deutschen Bühnen bei der Inszenierung von Shakespeare größere Freiheiten genießen als die englischsprachigen, zudem diese stärker subventioniert werden und aus diesem Grund auch gerne auf unbekanntere und weniger gespielte Stücke zurückgreifen. „Kein anderer Strang der weltweiten Shakespearerezeption ist so flexibel und so supermodern wie der des deutschsprachigen Theaters.“ (Suerbaum 2007:55) Regisseure fanden dabei besonders in *Henry VI* „eine

für die Absichten moderner Bearbeiter besonders geeignete Dramenfolge, da weniger individuelle Figuren und deren Entwicklung sondern Politik und Geschichte im Mittelpunkt stünden“ (Jermann 2003:34).

5.5 Deutsche Übersetzungen von *King Henry VI, Part III*

Der dritte Teil von *Henry VI* wurde, trotz der Beliebtheit der Historien auf deutschsprachigen Bühnen, bis heute nur dreimal ins Deutsche übersetzt. Die erste Übersetzung stammt von Johann Joachim Eschenburg (1776), die zweite, die immer noch als Standardübersetzung gilt, von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck (1801); 2011 erschien schließlich die lang erwartete zweisprachige Ausgabe von Frank Günther.

Als kommentierte englisch-deutsche Studienausgabe existieren aus der York Tetralogie bis dato lediglich *1 Henry VI* (Jennifer Janet Jermann 2003) und *Richard III* (Ute Schläfer 2004).

6 Der 1. Akt von *King Henry VI, Part III* als englisch-deutsche Studienausgabe

6.1 Hilfsmittel

Bereits die Verfasser der ersten Bände der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares konnten sich laut Brönnimann (2004) auf eine Reihe von Hilfsmitteln stützen, die auch heute noch unerlässlich für die Arbeit an der kommentierten Prosaübersetzung sind. Das sind in erster Linie das Oxford English Dictionary (*OED*), das *Shakespeare Lexicon* von Alexander Schmidt (1902), das zweisprachige *Shakespeare Wörterbuch* von Leon Kellner (1922), die Konkordanzen von John Bartlett (1894) und Marvin Spevack (1973), sowie die Grammatik *Die Sprache Shakespeares in Vers und Prosa* (1939).

Ein unerlässliches Hilfsmittel zur Übersetzung sind die kommentierten englischsprachigen Ausgaben, in erster Linie von Arden, Cambridge, und Oxford, sowie die bestehenden deutschen Übersetzungen, in diesem Fall von Eschenburg, Schlegel/Tieck und Frank Günther. Gerade die englischen Kommentare können oft wertvolle Hinweise zur Deutung einer unklaren Stelle bieten.

Zudem stehen natürlich eine schier unerschöpfliche Menge an ein- und zweisprachigen Wörterbüchern, Fachliteratur zu philologischen, translatorischen oder Shakespeare-bezogenen Fragestellungen, Analysen, Interpretationen, etc. zur Verfügung.

6.2 Anmerkungen zur kommentierten Prosaübersetzung

Als Textgrundlage dient *The Arden Shakespeare* (2001), auf dem auch die Zeilenzählung basiert.

In eckigen Klammern finden sich die Bühnenanweisungen, die in den Erstdrucken nicht vorhanden sind, sowie Textteile, die sich zwar in Q, nicht jedoch in F finden.

Eckige Klammern in der deutschen Übersetzung dienen Erläuterungen.

Nachdem der Szenenkommentarteil aus Platzgründen entfallen muss, wurden entsprechende Anmerkungen in die Fußnoten übernommen.

Die Zitation im Fußnotenkommentar erfolgt nicht nach den Regeln der übrigen Arbeit, d.h. nach jenen des Institutes für Translationswissenschaft/Wien, sondern richtet sich in diesem Fall nach der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares.

Auf die Textnoten, die in der englisch-deutschen Studienausgabe unter dem englischen Text stehen und die Varianten des Originaltextes aufzeigen, wird verzichtet.

6.3 Kommentierte Prosaübersetzung des 1. Aktes von *King Henry VI, Part III*

[1.1]¹

Lärm². [Richard]Plantagenet [, der Herzog von YORK], EDUARD, RICHARD, NORFOLK, MONTAGUE, WARWICK [mit weißen Rosen an ihren Hüten³] und Soldaten treten auf.

WARWICK

Ich frage mich⁴, wie der König uns entkommen⁵ konnte.⁶

YORK

Während wir die Reiter des Nordens⁷ verfolgten, stahl er sich unbemerkt davon⁸, und ließ seine Männer im Stich;⁹ worauf¹⁰ der große Lord Northumberland¹¹, dessen kriegserprobtes¹² Ohr den Ruf zum

[1.1]

Alarum. Enter [Richard] Plantagenet [, the Duke of YORK], EDWARD, RICHARD, NORFOLK, MONTAGUE, WARWICK [, with white roses in their hats,] and Soldiers.

WARWICK

1 I wonder how the King escaped our hands.

YORK

2 While we pursued the horsemen of the north,

3 He slyly stole away, and left his men;

4 Whereat the great Lord of Northumberland,

5 Whose warlike ears could never brook retreat,

¹ Shakespeare schließt hier fast übergangslos an das Ende von 2H6 an. Historisch findet die Szene im Juli 1460 nach dem Sieg der Yorkisten in der Schlacht von Northampton statt; das Ende von 2H6 verweist jedoch auf die Schlacht von St. Albans, die tatsächlich schon fünf Jahr früher, am 22. Mai 1455, stattfand. 1455 wurde York während Heinrichs vorübergehend ausgebrochener Geisteskrankheit zum *Protector of the Realm* ernannt, 1460 erhob er öffentlich Anspruch auf die Krone. (vgl. MARTIN 149) Shakespeare zieht diese beiden Ereignisse jedoch zu einem einzigen zusammen. Die Szene findet im Parlament, im Palast von Westminster, statt, worauf die Zeilen 25, 35, 39, 64 und 71 verweisen. Die öffentliche Konfrontation der beiden Parteien ist Shakespeares Erfindung, die Besetzung des Parlaments findet sich jedoch sowohl bei HALL (245) als auch bei HOLINSHED (262).

² *Alarum*: Normalerweise Schlachtenlärm, hier wohl eher der Lärm, den die Auftretenden verursachen. Vgl. KELLNER (5), der dafür ‚Geschrei‘ angibt. Auch MARTIN (149) fasst die Angabe als ‚*sounding the Yorkists violent entry*‘ auf und COX (185) verweist auf die Tatsache, dass die Yorkisten sich gewaltsam Zutritt zum Parlament verschaffen. SCHLEGEL übersetzt die Stelle mit ‚Trommeln‘. Die Szene umfasst nicht weniger als 21 Schauspieler, welche die einander feindlich gesinnten Anhänger der Häuser York und Lancaster darstellen. Sie verursachen bei ihrem Auftritt vermutlich eine Menge Lärm. (vgl. COX 185) Nachdem die elisabethanische Bühne meist völlig illusionslos war und nur wenige Requisiten zum Einsatz kamen, musste die Szenerie mithilfe des Textes geschaffen werden. Bühnenanweisungen spielten dabei eine wichtige Rolle. (vgl. JERMANN 24)

³ *white roses in their hats*: Die Hüte lassen darauf schließen, dass die Schauspieler elisabethanische Kostüme trugen, die eher nach Hüten als nach Helmen verlangten. Die weiße Rose ist das Symbol des Hauses York und findet sich auch im Wappen. (vgl. COX 185) Vgl. auch die Temple Garden Scene (1H6 II.4).

⁴ *wonder*: SCHLEGEL übersetzt die Stelle mit ‚Mich wundert’s‘ und auch HATTAWAY (72) gibt *am amazed* an, wohingegen SCHMIDT (3) für die fragliche Stelle auf die viel logischere Entsprechung *I should like to know* verweist, also ‚ich frage mich‘, ‚ich würde gerne wissen‘.

⁵ *escaped our hands*: ‚Entkommen konnte‘ erscheint hier passender als SCHMIDTS (2) Deutung *to be saved from, to avoid, to shun*.

⁶ Die Flucht des Königs ist eine Erfindung Shakespeares, tatsächlich blieb derselbe nach der verlorenen Schlacht in der Stadt und wurde dann nach London gebracht. (vgl. HATTAWAY 72; COX 185)

⁷ *horseman of the North*: Damit sind die Lancastrians gemeint, die ursprünglich aus dem Norden Englands stammten. (vgl. MARTIN 149)

⁸ *slyly...away*: KELLNER gibt dafür auch ‚unbemerkt‘ an (vgl. auch SCHMIDT 2), im ursprünglichen Sinn schwingt jedoch mit Sicherheit die Konnotation ‚verschlagen‘, ‚hinterlistig‘ mit, die den Akt des sich Davonstehens noch verstärkt.

⁹ *left...men*: Auch dies wieder eine Verstärkung des feigen Aktes. Bloßes ‚Zurücklassen‘ scheint hier zu schwach. ‚Im Stich lassen‘ bringt die Verachtung für Heinrich stärker zum Ausdruck.

Rückzug¹³ nie ertragen konnte, die sich sammelnde¹⁴ Armee ermutigte¹⁵; und er selbst, Lord Clifford¹⁶ und Lord Stafford¹⁷, Seite an Seite¹⁸, griffen¹⁹ die Vorhut²⁰ unseres Hauptheeres²¹ an, und wurden, in sie einbrechend,²² von den Schwerter gewöhnlicher Soldaten²³ getötet²⁴.

EDUARD

Lord Staffords Vater, der Herzog von Buckingham²⁵, wurde entweder getötet oder schwer²⁶ verwundet. Ich hieb seinen Helm²⁷ mit einem mächtigen²⁸ Schlag entzwei. [Zum Beweis²⁹] dass dies wahr ist, Vater, seht sein Blut³⁰.

Cheered up the trooping army; and himself,
Lord Clifford and Lord Stafford, all
abreast,
Charged our main battle's front, and
breaking in,
Were by the swords of common soldiers
slain.

EDWARD

Lord Stafford's father, Duke of
Buckingham,
Is either slain or wounded dangerous.
I cleft his beaver with a downright blow.
That this is true, father, behold his blood.

¹⁰ *whereat*: KELLNER gibt dafür ‚wobei‘ an, was in diesem Zusammenhang nicht passt, eher ‚worauf‘ oder ‚woraufhin‘, vgl. auch OED 2b (*in reference to occasion or cause*).

¹¹ *Lord of Northumberland*: Henry Percy (1384–1455), 2nd Earl of Northumberland. (vgl. COX 183)

¹² *warlike*: Eigentlich ‚kriegerisch‘, ‚kämpferisch‘, SCHMIDT (1) definiert es als *having the qualities of a good soldier, or becoming a good soldier*, in diesem Sinne vielleicht eher ‚kämpferprobt‘, ‚kriegserprobt‘, was die Qualitäten des guten Soldaten eher impliziert als ‚kriegerisch‘.

¹³ *call...retreat*: Der Rückzug wurde in der Schlacht für gewöhnlich mit einem Trompetenstoß angekündigt. (vgl. COX 186)

¹⁴ *trooping*: Kann sowohl ‚marschierend‘ (KELLNER) als auch ‚sich sammelnd‘ bedeuten (vgl. auch OED 1), was in diesem Fall mehr Sinn ergibt.

¹⁵ *cheer up*: SCHMIDT (1a), gibt für die Stelle *to make cheerful, to comfort, to encourage* an, wobei ‚aufmuntern‘ oder ‚ermuntern‘, im Zusammenhang mit einer Schlacht zu schwach wirkt. SCHEGEL übersetzt die Stelle sehr frei mit ‚das matte Heer anfrischt‘.

¹⁶ *Lord Clifford*: ‚Old Clifford‘ und der Vater des 13. Baron Clifford. (vgl. MARTIN 144; HATTAWAY 68)

¹⁷ *Lord Stafford*: Humphrey, wurde in der ersten Schlacht von St. Albans schwer verwundet und starb nur kurze Zeit später. (vgl. HATTAWAY 73; COX 186)

¹⁸ *all abreast*: KELLNER

¹⁹ *charged*: Hier: ‚angreifen‘ (vgl. KELLNER 6; SCHMIDT 7).

²⁰ *front*: Hier: ‚Vorhut‘ (KELLNER 2).

²¹ *main battle's*: Hier: ‚Heer‘ (KELLNER 2); SCHMIDT (4) gibt für die Stelle die Division einer Armee an. HATTAWAY zitiert OED (9b), nach dem es sich um den Hauptkörper einer Armee handelt. Auch COX (186) und HATTAWAY (73) weisen darauf hin, dass es sich um den Hauptkörper einer Armee handelt.

²² *breaking in*: SCHMIDT (II 3) ‚to force one's ways‘, also ‚sich gewaltsam den Weg bahnen‘ in die Reihen der Feinde.

²³ *common soldiers*: ‚Old Clifford‘ wird in der Schlacht von St. Albans von York selbst getötet, hier gibt dieser jedoch an, es wäre durch die Hand gewöhnlicher Soldaten geschehen. Der Mord an seinem Vater gibt Lord Clifford das Motiv um später York zu töten (Zl. 162f.). (vgl. MARTIN 150; HATTAWAY 73; COX 186) GÜNTHER (308) verweist außerdem darauf, dass der Tod durch gewöhnliche Soldaten natürlich noch um einiges schmachvoller war.

²⁴ *slain*: Auch ‚erschlagen‘ (KELLNER 1) wäre möglich, ‚getötet‘ ist jedoch allgemeiner.

²⁵ *Lord Stafford's father*: Humphrey Stafford, der erste Herzog von Buckingham (1402–1460) wurde in der Schlacht von Northampton getötet.

²⁶ *dangerous*: Bei O ‚dangerouslie‘; solche flexionslosen Adverbien sind jedoch bei Shakespeare nicht ungewöhnlich. (vgl. COX 86; ABBOTT 1)

²⁷ *beaver*: Sowohl bei SCHMIDT (2) als auch KELLNER (2) geben für die Stelle ‚Helm‘ an.

²⁸ *downright*: HATTAWAY (73) stimmt mit KELLNERS (1) Version, ‚senkrecht‘ überein, während MARTIN (150) und SCHMIDT (1) für die Stelle eher die Definition *straight down, straight to the point, clean all powerful* plädieren. Gemeint ist wohl beides. Eine deutsche Lösung wäre ‚mächtig‘ oder ‚gewaltig‘, was jedoch keine Bewegungsrichtung impliziert.

²⁹ *That...blood*: Ohne eine Beifügung ist die Konstruktion nicht sinnvoll ins Deutsche zu übersetzen.

³⁰ *blood*: Hier wird normalerweise ein blutbeflecktes Schwert zur Demonstration gezeigt, möglich wäre aber auch blutbefleckte Kleidung etc. (vgl. MARTIN 150)

MONTAGUE

Und, Bruder³¹, hier ist das Blut des Grafen von Wiltshire³², auf den ich stieß³³ als die Heere³⁴ aufeinander trafen³⁵.

RICHARD [*den Kopf von Somerset zeigend*]
Sprich Du³⁶ für mich, und erzähle ihnen was ich tat.

YORK

Richard³⁷ hat sich von all meinen Söhnen am meisten verdient gemacht³⁸. Doch ist Euer Gnaden [etwa] tot, mein Lord Somerset?³⁹

NORFOLK

Dieses [Schicksal] erwartet⁴⁰ die gesamte Linie des Johann von Gaunt.⁴¹

RICHARD

So erwarte ich also, König Heinrichs Kopf zu schütteln.⁴²

WARWICK

Ich ebenso. Siegreicher Prinz von York, bis

MONTAGUE

14 And, brother, here's the Earl of Wiltshire's blood,

15 Whom I encountered as the battles joined.

RICHARD [*Shows the head of Somerset.*]

16 Speak thou for me, and tell them what I did.

YORK

17 Richard hath best deserved of all my sons.

18 But is your grace dead, my Lord of Somerset?

NORFOLK

19 Such hope have all the line of John of Gaunt.

RICHARD

20 Thus do I hope to shake King Henry's head.

WARWICK

21 And so do I. Victorious Prince of York,

³¹ *brother*: Montague (John Neville) ist tatsächlich der Bruder von Warwick (Richard Neville), beider Vater ist der Graf von Salisbury (ebenfalls Richard Neville), mit dessen Schwester Cicely Neville, York verheiratet ist. Strenggenommen sind York und Montague also Onkel und Nefte (vgl. COX 186f.; HATTAWAY 73.) WELLS/TAYLOR gehen davon aus, dass Shakespeare die Familienverhältnisse verwechselt hat und *brother-in-law* gemeint haben könnte, MARTIN (150) schließt sich der Meinung offenbar an. Montague und York nennen einander auch im späteren Verlauf des Stückes ‚Bruder‘ (1.2.4, 35, 54, 59). Möglicherweise verschmolz Shakespeare aber auch nur zwei historische Figuren zu einer literarischen.

³² *Wiltshire*: James Butler, der Graf von Wiltshire (1420–1461) wurde in der Schlacht von Towton gefangen genommen und in Newcastle geköpft. (vgl. HATTAWAY 73)

³³ *encountered*: Im Sinne von ‚treffen‘ eventuell zu schwach, da die Begegnung doch im Zuge einer Schlacht stattfand. SCHMIDT (1a) verweist diesbezüglich auch auf ein feindliches Zusammentreffen.

³⁴ *battles*: siehe OED (8a) *troops in battle array*, also ‚Truppen in Schlachtaufstellung‘ (vgl. COX 187)

³⁵ *joined*: Hier nicht im Sinne von ‚sich zusammenschließen‘ sondern ‚im Zuge eines Kampfes aufeinandertreffen‘ (vgl. SCHMIDT 2b, *to meet, to engage in close fight*).

³⁶ *thou*: Richard spricht den Kopf von Somerset an, er verwendet dafür *thou*, also ‚du‘, was Verachtung ausdrücken soll.

³⁷ *Speak...did*: Der historische Richard kämpfte weder in der ersten Schlacht von St. Albans, noch in Northampton, da er gerade einmal drei bzw. acht Jahre alt war. (vgl. COX 187; HATTAWAY 18)

³⁸ *best deserved*: KELLNER (2) ‚Verdienste haben‘; SCHMIDT (2): *to be worthy*, also ‚am würdigsten‘, scheint in diesem Zusammenhang etwas zu abwertend den anderen Söhnen gegenüber. Die Satzstellung wurde dem Deutschen angepasst.

³⁹ *But...Somerset*: York verwendet hier *your*, also die Höflichkeitsform, um den toten Somerset zu verspotten.

⁴⁰ *hope*: Hier im Sinn von ‚Schicksal‘ oder ‚Erwartung‘ (KELLNER 2). COX (187) verweist auf die Erwartung des (nahenden) Todes.

⁴¹ *John of Gaunt*: Die Lancastrians stammten von John of Gaunt, 1. Herzog von Lancaster (1340–1399) und Vater Heinrichs IV. ab. Heinrich VI. war somit sein Enkelsohn. (vgl. HATTAWAY 73)

⁴² *Thus...head*: Richard schüttelt hier vermutlich Somersets Kopf. Die Wiederholung von *hope* (‚erwarten‘) kann auch im Deutschen ohne Sinnverlust beibehalten werden.

ich Dich auf diesem Thron sitzen sehe, den
jetzt das Haus von Lancaster⁴³
[widerrechtlich] an sich gerissen hat⁴⁴,
schwöre ich bei Gott⁴⁵ sollen diese Augen
sich nie mehr schließen. Dies ist der Palast
des furchtsamen⁴⁶ Königs, und dies der
königliche Thron⁴⁷. Nimm ihn in Besitz⁴⁸,
York, denn er gehört Dir und nicht König
Heinrichs Erben.

YORK

Steh mir denn bei⁴⁹, lieber Warwick, und ich
werde es [tun], denn wir sind hier gewaltsam
eingedrungen⁵⁰.

NORFOLK

Wir werden Euch beistehen; wer flieht⁵¹ soll
sterben.

YORK

Danke, guter Norfolk. Bleibt bei mir, meine
Lords, und Soldaten bleibt und verweilt⁵²
*Sie gehen hinauf [zum Thron].*⁵³

WARWICK

Und wenn der König kommt, droht⁵⁴ ihm
keine Gewalt an, es sei denn, er versucht Euch
mit Gewalt hinaus zu drängen⁵⁵.

22 Before I see thee seated in that throne
23 Which now the house of Lancaster usurps,
24 I vow by heaven these eyes shall never
close.
25 This is the palace of the fearful King,
26 And this the regal seat. Possess it, York,
27 For this is thine and not King Henry's
heirs'.

YORK

28 Assist me then, sweet Warwick, and I will,
29 For hither we have broken in by force.

NORFOLK

30 We'll all assist you; he that flies shall die.

YORK

31 Thanks, gentle Norfolk. Stay by me, my
lords,

32 And soldiers, stay and lodge by me this
night.

They go up [to the chair of state].

WARWICK

33 And when the King comes, offer him no
violence,

34 Unless he seek to thrust you out perforce.

⁴³ *house of Lancaster*: Henry Bolingbroke, der Sohn John of Gaunts, entthronte Richard II., um als Heinrich IV. den Thron zu besteigen. (vgl. MARTIN 151)

⁴⁴ *usurp*: Könnte auch auf Deutsch mit ‚usurpieren‘ übersetzt werden. Wird besonders im Zusammenhang mit dem widerrechtlichen Ergreifen königlicher Rechte gebraucht (SCHMIDT 2).

⁴⁵ *vow...heaven*: ‚Bei Gott schwören‘ scheint Warwicks Überzeugung eher zu entsprechen.

⁴⁶ *fearful*: Hier ‚furchtsam‘, ‚feige‘ (KELLNER 1).

⁴⁷ *regal seat*: ‚Sitz‘ erscheint in diesem Zusammenhang merkwürdig, auch KELLNER (2) gibt ‚Thron‘ an. Der Ausdruck *regal seat* findet sich bei Holinshed (262).

⁴⁸ *possess*: Im Sinne von ‚sich einer Sache bemächtigen‘. Warwick impliziert damit, dass York der Thron ohnehin rechtmäßig zustehe. (vgl. MARTIN 151)

⁴⁹ *assist*: Am ehesten ‚beistehen‘. MARTIN (151) weist darauf hin, dass *assist* hier zwei Bedeutungsebenen aufweist: ‚begleiten‘ oder aber ‚helfen‘, ‚unterstützen‘, was auf eine leichte Unsicherheit Yorks schließen lässt und Raum schafft für den Kompromiss, den er später mit König Heinrich schließen wird. ‚Beistehen‘ deckt wohl beide Aspekte ab.

⁵⁰ *broken in*: Bei HOLINSHED (262) heißt es, York ‚*broke vp the lockes and doores of the palace.*‘

⁵¹ *flies*: Hier im Sinne von ‚fliehen‘ (OED v¹ II 11a).

⁵² *lodge*: Hier: ‚bleiben‘, ‚verweilen‘ (*reside, dwell for a while* SCHMIDT 2).

⁵³ York muss sich zum Thron begeben, da er sich später dort befinden wird. Die Anweisung lässt darauf schließen, dass der Thron auf einem Podest steht. (vgl. HATTAWAY 74)

⁵⁴ *offer*: Hier im Sinn von ‚androhen‘ (KELLNER 5).

YORK

Die Königin hält heute hier ihr Parlament⁵⁶
ab,
doch denkt [sie] kaum daran, dass wir an
ihrem Rat teilhaben werden [in ihre Absichten
eingeweiht sind].⁵⁷ Mit Worten oder Schlägen
lasst uns hier unser Recht erlangen⁵⁸.

RICHARD

Lasst uns so bewaffnet, wie wir sind, in
diesem Haus ausharren.

WARWICK

Das „blutige Parlament“ soll dies genannt
werden, bis Plantagenet⁵⁹, Herzog von York,
König ist, und der jämmerliche⁶⁰ Heinrich
abgesetzt, dessen Feigheit uns zur
Schmach⁶¹ unserer Feinde⁶² gemacht hat.

YORK

Dann verlasst mich nicht; meine Lords, seid
entschlossen. Ich gedenke mein Recht⁶³
einzufordern.

YORK

35 The Queen this day here holds her
parliament,
36 But little thinks we shall be of her council.
37 By words or blows here let us win our
right.

RICHARD

38 Armed as we are, let's stay within this
house.

WARWICK

39 The 'Bloody Parliament' shall this be
called,
40 Unless Plantagenet, Duke of York be king,
41 And bashful Henry deposed, whose
cowardice
42 Hath made us bywords to our enemies.

YORK

43 Then leave me not; my lords, be resolute.
44 I mean to take possession of my right.

⁵⁵ *thrust out*: SCHMIDT (1c) gibt für die Stelle *to push, to drive with force*, also ‚stoßen‘ oder ‚mit Gewalt stoßen‘ an.

⁵⁶ *The...parliament*: Damit ist ein Rat von Adligen gemeint (*council of nobles*, OEDsb¹ 2) und nicht der sog. *Great Council*, mit dem der Begriff *parliament* seit dem späten 16. Jahrhundert besetzt war. (vgl. COX 188) Shakespeare vermischt hier wieder zwei historische Ereignisse von 1460 und 1455, als Königin Margarete eine Ratsversammlung in Greenwich abhielt um York als Protector abzusetzen. (vgl. MARTIN 152)

⁵⁷ *council*: Auch *counsel*. Der Ausdruck hat verschiedene Bedeutungen: ‚in ihre Absichten eingeweiht sein‘ (vgl. KELLNER 18;) oder ‚jemandes Vertrauen genießen‘, aber auch ‚an ihrem Rat teilnehmen‘. (vgl. HATTAWAY 74; MARTIN 152) Diese Doppeldeutigkeit lässt sich in der deutschen Übersetzung nicht wiedergeben, ohne dass eine Bedeutungsebene verloren geht.

⁵⁸ *win*: ‚Erlangen‘ (KELLNER 2) erscheint in diesem Zusammenhang sinnvoller.

⁵⁹ *Plantagenet*: Ursprünglich ein Spitzname Geoffreys von Anjou (1158–1186), dessen Symbol ein kleiner Ginsterzweig (*planta genesta*) war. Die Anspielung auf ‚Pflanze‘ bzw. ‚Zweig‘ geht in der deutschen Übersetzung verloren. (vgl. COX 189)

⁶⁰ *bashful*: Hat neben ‚schüchtern‘ auch die Bedeutung von ‚blöde‘, bei MARTIN (152) findet sich jedoch der Hinweis auf ‚schüchtern‘, ‚zermüht‘, auch SCHMIDT deutet mit *shamefaced* in die gleiche Richtung.

⁶¹ *bywords*: Wörtlich eigentlich ‚Sprichwort‘, bezieht sich auf Psalm 44:15 *'Thou makest us to be a byword among the Heathen'* (‘Du machst uns zum Beyspiel unter den Heiden...‘ Psalm 44:15, Lutherbibel, 1841, S. 567). Gemeint ist, dass Heinrichs Feigheit ganz England zum Gespött seiner Feinde macht. (vgl. MARTIN 152)

⁶² *enemies*: Gemeint ist Frankreich.

⁶³ *right*: Gemeint ist der rechtliche Anspruch auf die Krone. (vgl. MARTIN 152) Möglicherweise setzt York sich hier auf den Thron (vgl. 1.1.50).

WARWICK

Weder der König, noch der, der ihn am meisten liebt, der stolzeste Vogel der [das Haus] Lancaster⁶⁴ unterstützt, wagt es einen Flügel zu rühren, wenn Warwick die Schellen schüttelt.⁶⁵ Ich werde Plantagenet einsetzen⁶⁶; wer es wagt soll ihn [nur] ausreißen. Fasse Deinen Entschluss⁶⁷, Richard; erhebe Anspruch auf die englische Krone.

*Fanfaren*⁶⁸. KÖNIG HEINRICH, CLIFFORD, NORTHUMBERLAND, WESTMORLAND, EXETER [,mit roten Rosen⁶⁹ an ihren Hüten], sowie die Übrigen⁷⁰, treten auf.

KÖNIG HEINRICH

Meine Lords, seht, wo der hartnäckige⁷¹ Rebell sitzt, gleich auf dem Thron des Reiches⁷². Er hat wohl vor⁷³, unterstützt durch die Macht Warwicks⁷⁴, dieses falschen⁷⁵

WARWICK

45 Neither the King, nor he that loves him best,
46 The proudest bird that holds up Lancaster,
47 Dares stir a wing if Warwick shake his bells.
48 I'll plant Plantagenet; root him up who dares.
49 Resolve thee, Richard; claim the English crown.

Flourish. Enter KING HENRY, CLIFFORD, NORTHUMBERLAND, WESTMORLAND, EXETER [, with red roses in their hats,] and the rest.

KING HENRY

50 My lords, look where the sturdy rebel sits,
51 Even in the chair of state. Belike he means,
52 Backed by the power of Warwick, that false peer,

⁶⁴ *proudest bird*: Die Stelle wird von HATTAWAY (75) und MARTIN (153) mit 'Unterstützer' oder 'Anhänger' des Hauses Lancaster erklärt.

⁶⁵ *Dares...bells*: Bezieht sich auf die Schellen oder Glöckchen, die Falken an den Beinen trugen, um von ihrem Falkner leichter lokalisiert werden zu können, gleichzeitig warnten oder erschreckten sie damit auch mögliche Beute. (vgl. MARTIN 189; HATTAWAY 75; COX 189) Warwick setzt sich damit dem Falken gleich, York wäre dann wohl sein Falkner.

⁶⁶ *plant Plantagenet*: Das Wortspiel mit *plant*, also 'pflanzen' und Plantagenet funktioniert im Deutschen nur bedingt. Warwick meint im übertragenen Sinn, er würde die Plantagenet, also York, einpflanzen oder einsetzen, nicht umsonst wird er als *kingmaker*, 'Königsmacher' bezeichnet. HATTAWAY (75) erläutert die Stelle ebenfalls mit 'gründen', 'begründen', 'einsetzen'.

⁶⁷ *Resolve*: Hier 'sich entschließen', 'Entschluss fassen' (KELLNER 26)

⁶⁸ *Flourish*: Fanfarenstöße, die die Anwesenheit des Königs ankündigen, hier jedoch gleichzeitig Warwicks Ankündigung, York zum König zu machen, untermalen. (vgl. HATTAWAY 75, und MARTIN 189, der diesbezüglich auch auf J. Long, *Shakespeare's Use of Music: The Histories and Tragedies*, Florida 1971, S. 27f. verweist.)

⁶⁹ *red roses*: In Entsprechung zu den weißen Rosen der Yorkisten (1.1.0.3), tragen die Lancastrians rote Rosen an ihren Hüten. (vgl. MARTIN 189)

⁷⁰ *rest*: O gibt an dieser Stelle 'with soldiers' an, also Gefolge von Clifford, Northumberland und Westmorland, die die Bühne bei 186-190 zusammen mit ihren Herren wieder verlassen. (vgl. MARTIN 189; HATTAWAY 75)

⁷¹ *sturdy*: 'Frech' KELLNER (2); COX (190) geht davon aus, dass in diesem Fall eher 'hartnäckig' und 'unbeugsam' gemeint ist. Er und auch MARTIN verweisen auf den elisabethanischen Ausdruck *sturdy beggar*, mit dem ein Bettler gemeint war, der verkommen, hartnäckig und rücksichtslos bettelte und dabei sogar gewalttätig werden konnte (OED *beggar*, Ib). HATTAWAY (75) bringt mit 'aufässig' noch die rebellische Komponente ins Spiel.

⁷² *chair of state*: Der Thron auf den York sich in der Zwischenzeit gesetzt haben muss, das würde auch die Doppeldeutigkeit der Fanfaren, die den König ankündigen, verstärken. (vgl. COX 190)

⁷³ *Belike*: 'Vielleicht', 'wohl' (KELLNER).

⁷⁴ *power of Warwick*: Warwick war einer der reichsten und einflussreichsten englischen *peers* und wurde als *kingmaker* bekannt.

⁷⁵ *false*: Kann sowohl 'falsch' und 'unehrlich' als auch 'treulos' bedeuten (KELLNER 1). Bei 'falsch' schwingt die Doppeldeutigkeit mit, dass es sich bei Warwick um einen Emporkömmling handelt.

Edelmannes⁷⁶, die Krone anzustreben und als König zu regieren. Graf von Northumberland, er tötete Deinen Vater, und Deinen, Lord Clifford⁷⁷, und Ihr habt beide Rache geschworen, ihm, seinen Söhnen, seinen Günstlingen⁷⁸ und seinen Freunden.

NORTHUMBERLAND

Wenn ich es nicht [tue], möge der Himmel an mir Rache⁷⁹ üben.

CLIFFORD

Die Erwartung⁸⁰ dessen lässt Clifford in Stahl⁸¹ trauern.

WESTMORLAND

Wie, sollen wir das geduldig hinnehmen⁸²? Lasst ihn uns herunter reißen⁸³. Mein Herz brennt vor Zorn; ich kann es nicht ertragen.

KÖNIG HEINRICH

Habt Geduld, edler⁸⁴ Graf von Westmorland.

53 To aspire unto the crown and reign as king.

54 Earl of Northumberland, he slew thy father,

55 And thine, Lord Clifford, and you both have vowed revenge

56 On him, his sons, his favourites and his friends.

NORTHUMBERLAND

57 If I be not, heavens be revenged on me.

CLIFFORD

58 The hope thereof makes Clifford mourn in steel.

WESTMORLAND

59 What, shall we suffer this? Let's pluck him down.

60 My heart for anger burns; I cannot brook it.

KING HENRY

61 Be patient, gentle Earl of Westmorland.

⁷⁶ *peer*: Bezeichnet den hohen Adel in England.

⁷⁷ *Northumberland... Clifford*: Der Vater Northumberlands, Henry Percy, 2nd Earl of Northumberland, wurde, wie 'Old Clifford' in der ersten Schlacht von St. Albans von den Yorkisten getötet.

⁷⁸ *favourites*: KELLNER schlägt 'Lieblingen' vor, was hier unpassend erscheint. Auch SCHLEGEL wählt 'Günstlinge'.

⁷⁹ *revenge*: COX weist darauf hin, dass 3H6 dasjenige von Shakespeares Dramen ist, in dem am zweithäufigsten Wörter mit dem Stamm *venge* vorkommen. Geschlagen wird es darin nur von *Titus Andronicus*, das in seiner Darstellung von Zorn, Hass und Bühnengewalt 3H6 vergleichbar ist.

⁸⁰ *hope*: Hier wohl eher im Sinn von 'Erwartung'.

⁸¹ *steel*: Gemeint ist, dass Clifford in Rüstung und Waffen um seinen Vater trauert, anstatt das traditionelle zivile Trauergewand anzulegen. (vgl. MARTIN 154)

⁸² *suffer*: Hier im Sinn von 'ertragen', 'tolerieren', 'dulden'. Um die Wortwiederholung 'ertragen' zu vermeiden, fällt die Wahl auf 'geduldig hinnehmen' (KELLNER 4), was wohl am ehesten der Intention Westmorlands entspricht.

⁸³ *pluck...down*: Hat sowohl die Bedeutung von 'herunter reißen' als auch von 'vernichten' und 'absetzen' (KELLNER 6a,b,c) was in dieser Situation alles passen würde. Der Emotionalität der Szene entsprechend, würde Westmorland York jedoch wahrscheinlich am liebsten von dem Thron, auf dem er unrechtmäßig sitzt, herunter reißen.

⁸⁴ *gentle*: Hier im Sinn von 'edel' gebraucht. (vgl. HATTAWAY 75)

CLIFFORD

Geduld ist [etwas] für Memmen⁸⁵, wie ihn. Er würde es nicht wagen⁸⁶ hier zu sitzen, wenn Euer Vater⁸⁷ lebte. Mein gnädiger Herr, hier im Parlament lasst uns das Haus York⁸⁸ angreifen.

NORTHUMBERLAND

Du hast gut gesprochen, Vetter⁸⁹. So sei es.

KÖNIG HEINRICH

Ach, wisst Ihr nicht, dass die Stadt⁹⁰ ihnen wohl gesonnen ist und dass ihnen Scharen von Soldaten⁹¹ zur Verfügung⁹² stehen?

EXETER

Doch wenn der Herzog getötet ist, werden sie rasch fliehen^{93, 94}.

KÖNIG HEINRICH

Fern liege Heinrichs Herz der Gedanke, ein Schlachthaus⁹⁵ aus dem Parlament zu machen. Vetter⁹⁶ von Exeter, [finstere] Blicke, Worte und Drohungen sollen der Krieg sein, den Heinrich führen will. Du, abtrünniger⁹⁷

CLIFFORD

62 Patience is for poltroons, such as he.
63 He durst not sit there had your father lived.
64 My gracious lord, here in the Parliament
65 Let us assail the family of York.

NORTHUMBERLAND

66 Well hast thou spoken, cousin. Be it so.

KING HENRY

67 Ah, know you not the city favours them,
68 And they have troops of soldiers at their beck?

EXETER

69 But when the Duke is slain, they'll quickly fly.

KING HENRY

70 Far be the thought of this from Henry's heart,
71 To make a shambles of the Parliament House.
72 Cousin of Exeter, frowns, words and threats

⁸⁵ *poltroons*: Bis zum Ende des 17. Jh. auf der ersten Silbe betont. (vgl. COX 190) OED (1) zitiert diese Stelle und definiert *poltroon* als *a spiritless coward, a mean-spirited worthless wretch, a craven*, also als 'kleinlichen wertlosen Schuft', oder 'schwachen Feigling', die Bezeichnung 'Feigling' allein, wäre hier daher zu schwach, 'Memme' hingegen drückt etwas mehr Verachtung aus.

⁸⁶ *durst*: Von *dare*.

⁸⁷ *your father*: Heinrich V.

⁸⁸ *family of York*: Die Bezeichnung übernahm Shakespeare aus HALL (245), im Deutschen scheint die Bezeichnung das 'Haus York' jedoch gebräuchlicher.

⁸⁹ *cousin*: Laut HATTAWAY handelt es sich dabei um einen *kinsman*, also um einen Verwandten ganz allgemein, SCHMIDT (1a) führt die Stelle jedoch unter der Beschreibung *the son or daughter of an uncle or aunt*.

⁹⁰ *city*: London. HALL (236) berichtet, dass Königin Margaret es 1457 nicht wagte York in der Nähe der Stadt London anzugreifen, da sie erkannt hatte, dass dieser dort mehr Wertschätzung genoss als der König oder sie selbst.

⁹¹ *troops of soldiers*: KELLNER (1), möglich wären auch 'Heerscharen'.

⁹² *beck*: KELLNER (1) gibt als Beispiel eben diese Stelle an.

⁹³ *fly*: Hier 'fliehen', vgl. 1.1.30.

⁹⁴ O schreibt den Satz Exeter zu, F hingegen Westmorland. Bis auf MARTIN tendieren die Herausgeber der kritischen Editionen zu O.

⁹⁵ *shambles*: *A butchery* (SCHMIDT), also ein 'Schlachthaus'. In 3H6 finden sich deutlich mehr Verweise auf Schlachthaus- bzw. Gemetzel, eine Bildsprache, mit der die im Laufe des Bürgerkriegs immer stärker werdende Brutalität und Barbarei verdeutlicht werden soll. (vgl. Carol McGinnis Kay, 'Traps, Slaughter, and Chaos: A Study of Shakespeare's *Henry VI Plays*', in: *Studies in the Literary Imagination*, 5 (1972), 1–26, zitiert in MARTIN 155)

⁹⁶ *cousin*: Familiäre Form der Anrede eines *peers* durch den König, impliziert nicht notwendigerweise ein Verwandtschaftsverhältnis. (vgl. MARTIN 155; HATTAWAY 76)

⁹⁷ *factious*: KELLNER (4) zitiert eben diese Stelle.

Herzog von York, steig von meinem Thron
und knie zu meinen Füßen um Gnade⁹⁸ und
Erbarmen [zu erflehen]. Ich bin Dein
Herrscher⁹⁹.

YORK

Ich bin der Deine.

EXETER

Zeige Anstand, komm herunter.¹⁰⁰ Er machte
Dich zum Herzog von York¹⁰¹.

YORK

Es war mein Erbe, wie es auch die
Grafschaft¹⁰² war.

EXETER

Dein Vater¹⁰³ war ein Verräter an der Krone.

WARWICK

Exeter, Du bist ein Verräter an der Krone,
indem Du diesem thronräuberischen¹⁰⁴
Heinrich folgst.

CLIFFORD

Wem sollte er folgen, als seinem
rechtmäßigen¹⁰⁵ König?

WARWICK

[Wie] wahr, Clifford, und das ist Richard,
Herzog von York.

KÖNIG HEINRICH

Und soll ich stehen, und Du sitzt auf meinem

73 Shall be the war that Henry means to use.

74 Thou, factious Duke of York, descend my
throne

75 And kneel for grace and mercy at my feet.

76 I am thy sovereign.

YORK

I am thine.

EXETER

77 For shame, come down. He made thee
Duke of York.

YORK

78 It was my inheritance, as the earldom was.

EXETER

79 Thy father was a traitor to the crown.

WARWICK

80 Exeter, thou art a traitor to the crown,

81 In following this usurping Henry.

CLIFFORD

82 Whom should he follow but his natural
king?

WARWICK

83 True, Clifford, and that's Richard, Duke of
York.

KING HENRY

84 And shall I stand, and thou sit in my
throne?

⁹⁸ *grace*: Auch ‚Gunst‘ möglich.

⁹⁹ *sovereign*: KELLNER. Ebenso denkbar wären ‚Fürst‘ oder ‚Souverän‘.

¹⁰⁰ *come down*: GÜNTHER übersetzt die Stelle mit ‚steh auf‘, die Intention bleibt dieselbe: York soll den Thron verlassen.

¹⁰¹ S. 1H6 3.1.

¹⁰² *earldom*: York erbte sowohl das Herzogtum von York als auch die Grafenwürde von Cambridge von seinem Großvater Edmund Langley, Duke of York, dem fünften Sohn von Edward III. (vgl. COX 191)

¹⁰³ *father*: Heinrich V. hatte Yorks Vater wegen Hochverrats hinrichten lassen. (vgl. MARTIN 155)

¹⁰⁴ *usurping*: KELLNER (2) gibt dafür auch ‚sich anmaßen‘ an, was in diesem Fall zu schwach wirkt.

¹⁰⁵ *natural*: Hier im Sinne von ‚rechtmäßig‘. OED (10b) bestätigt dies mit der Angabe *rightful by virtue of his birth*. GÜNTHER übersetzt ‚legitim‘.

Thron?

YORK

Es muss und soll so sein. Füge¹⁰⁶ Dich.

WARWICK [zu Heinrich]

Sei Herzog von Lancaster. Lass ihn König sein.

WESTMORLAND

Er ist sowohl König als auch Herzog von Lancaster¹⁰⁷, und das wird der Lord von Westmorland bekräftigen.

WARWICK

Und Warwick wird es widerlegen. Ihr vergesst, dass wir diejenigen sind, die Euch vom Schlachtfeld¹⁰⁸ jagten und Eure Väter¹⁰⁹ töteten, und mit wehenden¹¹⁰ Fahnen¹¹¹ durch die Stadt bis zu den Toren des Palastes marschierten.

NORTHUMBERLAND

Ja, Warwick, zu meinem Schmerz erinnere ich mich daran. Und bei seiner¹¹² Seele, Du und Dein Haus werden es bereuen.

WESTMORLAND

Plantagenet, Dir und diesen Deinen Söhnen, Deinen Verwandten und Deinen Freunden werde ich mehr Leben nehmen, als Blutstropfen in meines Vaters Adern waren.

YORK

85 It must and shall be so. Content thyself.

WARWICK [to Henry]

86 Be Duke of Lancaster. Let him be King.

WESTMORLAND

87 He is both King and Duke of Lancaster,

88 And that the Lord of Westmorland shall maintain.

WARWICK

89 And Warwick shall disprove it. You forget

90 That we are those which chased you from the field

91 And slew your fathers, and with colours spread

92 Marched through the city to the palace gates.

NORTHUMBERLAND

93 Yes, Warwick, I remember it to my grief;

94 And by his soul, thou and thy house shall rue it.

WESTMORLAND

95 Plantagenet, of thee and these thy sons,

96 Thy kinsmen and thy friends, I'll have more lives

97 Than drops of blood were in my father's veins.

¹⁰⁶ *content thyself*: *Compose yourself, keep your temper, be at ease* (SCHMIDT 3), also 'nimm Dich zusammen', 'beherrsche Dich, In diesem Fall scheint ,füge Dich' jedoch passender (vgl. KELLNER 2).

¹⁰⁷ *both...Lancaster*: GÜNTHER (309) verweist darauf, dass seit Heinrich IV. alle englischen Monarchen auch den Titel eines Herzogs von Lancaster trugen. MARTIN (156) gibt irrtümlich Heinrich V. an.

¹⁰⁸ *field*: Hier das 'Schlachtfeld' (KELLNER 2).

¹⁰⁹ *fathers*: O gibt hier *father* an, der Plural in F könnte sich darauf beziehen, dass Cliffords und Northumberlands Väter in der Schlacht von St. Albans getötet wurden. (vgl. MARTIN 156; COX 192) Das *his* in Zl. 94 wiederum ergibt jedoch nur Sinn wenn davor von *father* die Rede war. Westmorlands Vater starb 1423, jedoch nicht auf dem Schlachtfeld. (vgl. HATTAWY 76).

¹¹⁰ *spread*: Wörtlich 'ausgebreitet', das Bild wehender Fahnen wirkt jedoch stimmiger.

¹¹¹ *colours*: Hier 'Fahnen' (KELLNER 17; OED n¹ 7b).

¹¹² *his*: S. 1.1.91. GÜNTHER behilft sich hier, indem er bei der Übersetzung der Zeile den Vater einfügt: 'bei Vaters Seele'.

CLIFFORD

Sprich¹¹³ nicht länger davon, damit¹¹⁴ ich Dir,
Warwick, nicht anstelle von Worten solch
einen Boten¹¹⁵ schicke, der¹¹⁶ seinen Tod
rächen wird, ehe ich mich rege.

WARWICK

Armer Clifford, wie sehr ich diese leeren¹¹⁷
Drohungen verachte!

YORK

Sollen¹¹⁸ wir unseren Anspruch auf die
Krone¹¹⁹ erklären¹²⁰? Wenn nicht, werden
unsere Schwerter ihn auf dem Schlachtfeld
verteidigen¹²¹.

KÖNIG HEINRICH

Welchen Anspruch hast Du, Verräter, auf die
Krone? Dein Vater war, so wie Du [es bist],
Herzog von York, Dein Großvater, Roger
Mortimer, Graf von March¹²². Ich bin der
Sohn Heinrichs des Fünften¹²³, der den
Dauphin¹²⁴ und die Franzosen dazu brachte

CLIFFORD

98 Urge it no more, lest that instead of words
99 I send thee, Warwick, such a messenger
100 As shall revenge his death before I stir.

WARWICK

101 Poor Clifford, how I scorn his worthless
threats!

YORK

102 Will you we show our title to the crown?
103 If not, our swords shall plead it in the
field.

KING HENRY

104 What title hast thou, traitor, to the crown?
105 Thy father was, as thou art, Duke of York,
106 Thy grandfather, Roger Mortimer, Earl of
March.
107 I am the son of Henry the Fifth,
108 Who made the Dauphin and the French to
stoop
109 And seized upon their towns and
provinces.

¹¹³ *urge*: Hier ‚davon sprechen‘, ‚erwähnen‘, vgl. auch SCHMIDT (5b): *to speak of, to mention*.

¹¹⁴ *lest*: ‚Damit nicht‘ (KELLNER).

¹¹⁵ *messenger*: Welche Art von Bote damit gemeint ist, ist nicht ganz klar. Es könnte sich hier nur um die Umschreibung für einen tödlichen Schlag handeln, wie COX (193) annimmt. Laut HATTAWAY (77) könnte damit aber auch ein himmlischer Bote gemeint sein, ein Racheengel, wie in den Briefen an die Hebräer 1,7, oder aber auch ein Basilisk (vgl. MARTIN 157), dessen bloßer Anblick schon tötet. Dieses Bild benützt Shakespeare auch in 2H6: *Thou baleful messenger....Look not upon me, for thine eyes are wounding...basilisk* (3.2.48-52)

¹¹⁶ *as*: Kann auch anstelle von *which* stehen (KELLNER 7).

¹¹⁷ *worthless*: Im Sinne von ‚leere Drohungen‘.

¹¹⁸ *Will*: Hier ‚wollen‘, ‚wünschen‘ (KELLNER²).

¹¹⁹ *title...crown*: Den rechtlichen Anspruch auf Krone und Thron. (vgl. HATTAWAY 77)

¹²⁰ *show*: Hier im Sinne von ‚erklären‘ (OED V22a).

¹²¹ *plead*: Zweifach deutbar, da es sowohl ‚vorbringen‘ oder ‚anführen‘ heißen kann (KELLNER 4), im rechtlichen Sinne auch ‚geltend machen‘, aber auch ‚verteidigen‘ (KELLNER 5). SCHMIDT (2a) spricht sich für letztere Lösung aus.

¹²² *Thy...March*: Yorks Vater war tatsächlich Earl of Cambridge, er erbte seinen Titel von Edward, dem älteren Bruder seines Vaters, der in Agincourt starb. (vgl. HATTAWAY 77) Yorks tatsächlicher Anspruch auf die Krone – was Heinrich hier unerwähnt lässt – beruht auf der Tatsache, dass der kinderlose Richard II. Edmund Mortimer als Thronerben eingesetzt hatte. Shakespeare sitzt hier dem selben Irrtum wie die Chroniken auf, indem er Roger, den vierten Earl of March – Yorks Großvater mütterlicherseits – mit seinem Vater Edmund, dem fünften Earl of March, verwechselt. (vgl. COX 193; GÜNTHER 310)

¹²³ *Henry the Fifth*: In 2H6 (4.8.16) heißt es bereits, dass der Ruf bzw. die Unterstützung Heinrichs VI. einzig auf dem Ansehen seines Vaters beruhe: *The military reputation of Henry the Fifth is the sole support of his son.* (vgl. HATTAWAY 77)

¹²⁴ *dauphin*: Der französische Thronfolger Louis I. (1396–1415), Sohn von Charles VI.

sich zu unterwerfen¹²⁵, und der ihre Städte
und Provinzen in Besitz nahm.

WARWICK

Sprich nicht von Frankreich, da¹²⁶ Du es doch
ganz verloren hast.¹²⁷

KÖNIG HEINRICH

Der Lord Protector¹²⁸ hat es verloren und
nicht ich. Als ich gekrönt wurde, war ich erst
neun Monate alt.¹²⁹

RICHARD

Jetzt seid Ihr alt genug und doch¹³⁰ scheint
mir, Ihr verliert. Vater, reißt die Krone vom
Kopf des Thronräubers.¹³¹

EDUARD

Lieber Vater, tut es; setzt Sie auf Euer Haupt.

MONTAGUE

Guter Bruder¹³², da Du Waffen liebst und
ehrst, lass es uns also ausfechten und nicht
durch Wortklaubereien¹³³ hinauszögern¹³⁴.

WARWICK

110 Talk not of France, sith thou hast lost it
all.

KING HENRY

111 The Lord Protector lost it and not I.

112 When I was crowned, I was but nine
months old.

RICHARD

113 You are old enough now and yet methinks
you lose.

114 Father, tear the crown from the usurper's
head.

EDWARD

115 Sweet father, do so; set it on your head.

MONTAGUE

116 Good brother, as thou lov'st and
honourest arms,

117 Let's fight it out and not stand cavilling
thus.

¹²⁵ *stoop*: ‚Sich beugen‘, ‚sich unterordnen‘ (KELLNER ³1 & 2). Vgl. dazu Parallelstelle in II.2.151

¹²⁶ *sith*: Hier ‚da‘ (KELLNER 2).

¹²⁷ *Talk...all*: Der Verlust von Englands Besitzungen in Frankreich war eines der Hauptthemen von 1H6, während Shakespeare in 2H6 Heinrichs Abtretung von Anjou und Maine anlässlich der Heirat mit Margaret, an ihren Vater René von Anjou aufgriff; einen der Hauptgründe für die dort behandelten Konflikte. (vgl. HATTAWAY 77)

¹²⁸ *Lord Protector*: Humphrey, Duke of Gloucester, der jüngere Bruder von Heinrich V. übernahm nach dessen Tod während der Minderjährigkeit seines Neffen als Regent die faktische Herrschaft. Sein Sturz wird in 2H6 thematisiert. (vgl. COX 193)

¹²⁹ *When...old*: Heinrich VI. wurde am 6. Dezember 1421 geboren, sein Vater starb am 31. August 1422. Am 1. September, kaum neun Monate alt, wurde er zum Erben seines Vaters eingesetzt. Mit sieben Jahren, am 6. November 1429, wurde er schließlich gekrönt. Heinrich verwechselt hier wohl die beiden Ereignisse. (vgl. HATTAWAY 78)

¹³⁰ *yet*: (KELLNER 1)

¹³¹ *You...lose*: Die Metrik legt nahe, dass *You are* zu *You're* zusammengezogen werden soll, mit Betonung auf *now* und *yet*. Der Einsatz von Extrasilben soll Richards Ungeduld verdeutlichen. (vgl. COX 194; MARTIN 158)

¹³² Siehe dazu 1.14.

¹³³ *cavilling*: ‚Nörgeln‘, ‚bekritteln‘, ‚sticheln‘ im Sinne von ‚Wortklauberei‘, laut KELLNER (3) jedoch auch ‚nach Ausflüchten‘ suchen. SCHMIDT deutet die Stelle als *to find fault*, also ‚herum nörgeln‘ und *quarrel*, ‚streiten‘. Dem schließt sich auch HATTAWAY (78) mit der Deutung *dispute* an. Auch OED (1) verweist auf *captious objections*, also ‚überkritische Einsprüche‘. Gemeint ist wohl am ehesten das sinnlose streiten über Nichtigkeiten, weshalb sich der Ausdruck ‚Wortklauberei‘, am ehesten anbietet.

¹³⁴ *stand*: HATTAWAY (78) deutet *stand* als *delay*, also ‚hinauszögern‘.

RICHARD

Lasst¹³⁵ Trommeln und Trompeten erklingen
und der König wird fliehen¹³⁶.

YORK

Söhne, still¹³⁷.

KÖNIG HEINRICH

Sei du still, und erlaube¹³⁸ König Heinrich zu
sprechen.¹³⁹

WARWICK

Plantagenet soll zuerst sprechen; hört ihn an,
Lords, und seid auch Ihr still und
aufmerksam, denn wer ihn unterbricht, soll
nicht [länger] leben.

KÖNIG HEINRICH

Glaubst Du, dass ich meinen königlichen
Thron aufgeben werde, auf dem [schon] mein
Großvater¹⁴⁰ und mein Vater saßen? Nein,
eher¹⁴¹ soll Krieg dieses mein Königreich
entvölkern. Ja¹⁴², und ihre Fahnen, oft in
Frankreich getragen, und jetzt in England,
zum großen Kummer unseres Herzens, sollen
mein Leichentuch sein. Warum verzagt¹⁴³ ihr,
Lords? Mein Anspruch ist stark¹⁴⁴, und weit
stärker als seiner.

RICHARD

118 Sound drums and trumpets and the King
will fly.

YORK

119 Sons, peace.

KING HENRY

120 Peace thou, and give King Henry leave to
speak.

WARWICK

121 Plantagenet shall speak first; hear him,
lords,
122 And be you silent and attentive too,
123 For he that interrupts him shall not live.

KING HENRY

124 Think'st thou that I will leave my kingly
throne,
125 Wherein my grandsire and my father sat?
126 No, first shall war unpeople this my
realm.
127 Ay, and their colours, often borne in
France,
128 And now in England to our heart's great
sorrow,
129 Shall be my winding-sheet. Why faint
you, lords?
130 My title's good, and better far than his.

¹³⁵ *Sound*: Es handelt sich dabei um einen Optativ (Wunschform). Eigentlich *let sound*.

¹³⁶ *fly*: Hier ‚fliehen‘ vgl. 1.1.30.

¹³⁷ *peace*: Hier: ‚still‘ (KELLNER¹), auch SCHMIDT (5) zitiert die Stelle unter *silence*.

¹³⁸ *give leave*: KELLNER (3a), OED (*n.*¹ 1a)

¹³⁹ O schreibt die Zeile Northumberland zu und streicht Warwicks darauf folgende Erwiderung. Dafür erhält Heinrich vier zusätzliche Zeilen: ‚*Ah Plantagenet, why seekest thou to depose me? / Are we not both both [sic] Plantagenets by birth, / And from two brothers lineallie descent? Suppose by right and equitie thou be king, / Thinkst thou that I will leaue my kinglie seate.*‘ Heinrich spielt dabei auf Abstammung der Häuser York und Lancaster an, die beide auf Edward III. zurückgehen. (vgl. GÜNTHER 310)

¹⁴⁰ *grandsire*: ‚Großvater‘ (OED 1).

¹⁴¹ *first*: Hier ‚eher‘, ‚lieber‘ (KELLNER³²).

¹⁴² *Ay*: Hier wohl im Sinne von ‚ja‘ (KELLNER 1).

¹⁴³ *faint*: Das SCHMIDT (c) gibt für die Stelle *to lose courage*, also ‚verzagen‘ KELLNER (23) ‚schwach werden‘, ‚den Mut verlieren‘.

¹⁴⁴ *good*: Hier wohl in der Bedeutung von ‚stark‘ zu verstehen.

WARWICK

Beweise es, Heinrich, und Du sollst König sein.

KÖNIG HEINRICH

Heinrich der Vierte eroberte¹⁴⁵ die Krone.

YORK

Es war durch einen Aufstand gegen seinen König¹⁴⁶.

KÖNIG HEINRICH [zur Seite]

Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Mein Anspruch ist schwach. – Sag mir, darf nicht ein König einen Erben wählen?

YORK

Was dann?

KÖNIG HEINRICH

Und wenn er es kann, so bin ich rechtmäßiger König: denn Richard, in Anwesenheit¹⁴⁷ vieler Lords, verzichtete auf die Krone zugunsten Heinrichs des Vierten, dessen Erbe mein Vater war, und ich bin seiner.¹⁴⁸

YORK

Er erhob sich gegen ihn, seinen Herrscher und zwang ihn mit Gewalt, die Krone niederzulegen.

WARWICK

Angenommen, meine Lords, er tat es freiwillig¹⁴⁹, denkt Ihr es gälte nachträglich für seine Krone [seinen Sohn]¹⁵⁰?

WARWICK

131 Prove it, Henry, and thou shalt be king.

KING HENRY

132 Henry the Fourth by conquest got the crown.

YORK

133 'Twas by rebellion against his King.

KING HENRY [*aside*]

134 I know not what to say. My title's weak. –

135 Tell me, may not a king adopt an heir?

YORK

136 What then?

KING HENRY

137 An if he may, then am I lawful king:

138 For Richard, in the view of many lords,

139 Resigned the crown to Henry the Fourth,

140 Whose heir my father was, and I am his.

YORK

141 He rose against him, being his sovereign,

142 And made him to resign his crown perforce.

WARWICK

143 Suppose, my lords, he did it unconstrained,

144 Think you 'twere prejudicial to his crown?

¹⁴⁵ *by conquest*: Die Betonung auf der Eroberung soll den Anschein erwecken, als hätte Heinrich IV. die Krone als Sieger in einem Kampf erobert, tatsächlich wurde jedoch Richard II. gezwungen abzudanken. Henry Bolingbroke bestieg in der Folge als Heinrich IV. den Thron. (vgl. MARTIN 159)

¹⁴⁶ *his king*: Richard II.

¹⁴⁷ *view*: KELLNER (5) gibt ‚unter den Augen‘ an, also ‚in Anwesenheit‘.

¹⁴⁸ *An...his*: Heinrich unterschlägt hier allerdings die Tatsache, dass Richard II. nicht zugunsten Henry Bolingbrokes abdankte, sondern dass er Edmund Mortimer zu seinem Erben einsetzte. (vgl. COX 195)

¹⁴⁹ *unconstrained*: Eigentlich ‚ungezwungen‘, auch KELLNER verweist für die Stelle auf ‚freiwillig‘.

EXETER

Nein, denn er hätte nicht so auf die Krone
verzichten können, dass nicht¹⁵¹ sein nächster
Erbe [ihm] nachfolgt und regiert¹⁵².

KÖNIG HEINRICH

Bist du gegen uns, Herzog von Exeter?

EXETER

Er ist im Recht¹⁵³, und deshalb verzeiht mir.¹⁵⁴

YORK

Warum flüstert ihr, meine Lords, und
antwortet nicht?

EXETER

Die Vernunft¹⁵⁵ sagt mir, dass er¹⁵⁶
rechtmäßiger König ist.

KÖNIG HEINRICH

Alle werden von mir abfallen¹⁵⁷ und sich ihm
zuwenden.

NORTHUMBERLAND [zu York]

Plantagenet, bei all dem Anspruch, den Du
erhebst, glaube nicht, dass Heinrich so
abgesetzt wird.

EXETER

145 No, for he could not so resign his crown,
146 But that the next heir should succeed and
reign.

KING HENRY

147 Art thou against us, Duke of Exeter?

EXETER

148 His is the right, and therefore pardon me.

YORK

149 Why whisper you, my lords, and answer
not?

EXETER

150 My conscience tells me he is lawful king.

KING HENRY

151 All will revolt from me and turn to him.

NORTHUMBERLAND [to York]

152 Plantagenet, for all the claim thou lay'st,
153 Think not that Henry shall be so deposed.

¹⁵⁰ *prejudicial...crown*: Gemeint ist damit, ob Richards Verzicht auf die Krone, sollte er tatsächlich aus freien Stücken erfolgt sein, nur für ihn selbst gilt oder auch auf das Erbrecht seiner Nachkommen anzuwenden wäre. HATTAWAY (79) verweist auf Johnson (S. Johnson, *Johnson on Shakespeare*, 1968), der vermutet, dass es sich bei *crown* um einen Abschreibefehler handeln, und es viel eher *son* heißen müsse, also ob der Verzicht den Rechten seines (Richards II.) Sohnes geschadet hätte.

¹⁵¹ *but that: Withou bringing it about*, also 'ohne mit sich zu bringen, dass' (HATTAWAY 79; ABBOTT 120).

¹⁵² *No...reign*: Exeter ist der Ansicht, dass der Verzicht Richards das Erbrecht seiner Söhne nicht betroffen hätte. Er spricht damit gegen seinen eigenen Herrn. Dem zugrunde liegt die Vorstellung, dass die Königswürde von Gottes Gnaden erfolgt und somit den Nachfahren Richards II. (also York), die Königswürde zustünde.

¹⁵³ *his...right*: Wörtlich 'das Recht ist sein', was im Deutschen unidiomatisch wäre.

¹⁵⁴ Yorks Erwiderung in der darauf folgenden Zeile (1.1.149) lässt darauf schließen, dass die Unterhaltung von 1.1.145 an, im Flüsterton geführt wird. Zudem spielt York damit schon auf einen Konflikt unter den Lancastrians an. (vgl. MARTIN 195)

¹⁵⁵ *conscience*: Hier ist weniger das Gewissen gemeint, als das Urteilsvermögen. Auch HATTAWAY (79) verweist auf *reason* und *understanding*. (vgl. OED sv 3)

¹⁵⁶ *he*: Muss sich auf York beziehen, da Heinrich in der darauffolgenden Zeile äußert, er würde von allen verlassen. Ob auch diese Zeile noch geflüstert wird, ist nicht ganz klar.

¹⁵⁷ *revolt*: Hier 'abfallen' (KELLNER 32; OED I1b).

WARWICK

Abgesetzt wird er, allen zum Trotz¹⁵⁸.

NORTHUMBERLAND

Du irrst¹⁵⁹ Dich. Es ist nicht Deine Armee¹⁶⁰
im Süden¹⁶¹, von Essex, Norfolk, Suffolk oder
Kent, die Dich so anmaßend und stolz macht,
die den Herzog mir zum Trotz einsetzen¹⁶²
kann¹⁶³.

CLIFFORD

König Heinrich, sei Dein Anspruch nun
rechtmäßig¹⁶⁴ oder nicht, Lord Clifford
schwört, zu Deiner Verteidigung zu
kämpfen.¹⁶⁵ Möge der Boden sich dort auftun
und mich lebendig verschlingen¹⁶⁶, wo ich vor
demjenigen knien soll, der meinen Vater
tötete.

KÖNIG HEINRICH

Oh, Clifford, wie Deine Worte mein Herz
beleben¹⁶⁷!

YORK

Heinrich von Lancaster, verzichte auf Deine
Krone. Was murmelt Ihr, oder was heckt ihr
aus, Lords?¹⁶⁸

WARWICK

154 Deposed he shall be, in despite of all.

NORTHUMBERLAND

155 Thou art deceived. 'Tis not thy southern
power
156 Of Essex, Norfolk, Suffolk nor of Kent,
157 Which makes thee thus presumptuous and
proud,
158 Can set the Duke up in despite of me.

CLIFFORD

159 King Henry, be thy title right or wrong,
160 Lord Clifford vows to fight in thy
defence.
161 May that ground gape and swallow me
alive
162 Where I shall kneel to him that slew my
father.

KING HENRY

163 O Clifford, how thy words revive my
heart!

YORK

164 Henry of Lancaster, resign thy crown.
165 What mutter you, or what conspire you,
lords?

¹⁵⁸ *despite of all*: OED (2): *In defiance of another's power or inclination*, also 'trotz allen'. Siehe auch die Wiederholung in Zl. 58)

¹⁵⁹ *deceived*: Hier nicht im Sinn von ‚betrogen‘, sondern ‚getäuscht‘. Auch SCHMIDT (2b) gibt *to be mistaken* für die Stelle an.

¹⁶⁰ *power*: Hier im Sinne von ‚Armee‘ (vgl. HATTAWAY 79).

¹⁶¹ *southern power*: Mit der Macht im Süden sind hier die Yorkisten gemeint, deren Besitzungen, vom Blickwinkel eines Lords aus dem Norden, wie es Northumberland ist, gesehen, weit südlich liegen. Siehe auch 1.1.2. die *horsemen of the North*, also die Lancastrians.

¹⁶² *set up*: Als König einsetzen.

¹⁶³ *can*: *That can*. (vgl. COX 196).

¹⁶⁴ *right*: Im Sinne von ‚rechtmäßig‘ zu verstehen.

¹⁶⁵ *King...defence*: Auch Clifford lässt hier den Zweifel bestehen ob Heinrichs Anspruch auf die Krone nun gerechtfertigt ist oder nicht, er hebt jedoch die Frage auf die Ebene des persönlichen Rachefeldzuges. Es steht nicht fest, ob diese Zeile geflüstert widergegeben werden, COX (196) geht jedoch nicht davon aus.

¹⁶⁶ *May...alive*: Ein Verweis auf die Bibel (Num. 16.32-3): ‚...zerriss die Erde unter ihnen und tat ihren Mund auf und verschlang sie mit ihren Sippen...‘.

¹⁶⁷ *revive*: Alternativ, aber altmodischer, ‚erquickend‘, eventuell auch ‚erfreuen‘ oder ‚aufleben lassen‘.

¹⁶⁸ *What...Lords*: Dies lässt wiederum darauf schließen, dass die gesamte Unterhaltung davor nur unter den Lancastrians stattfindet.

WARWICK

Handle gerecht¹⁶⁹ am fürstlichen¹⁷⁰ Herzog
von York, oder ich werde das Haus mit
bewaffneten Männern füllen und über dem
Thron, auf dem er jetzt sitzt, seinen Anspruch
mit thronräuberischem Blut¹⁷¹ schreiben.
*Er stampft mit dem Fuß auf und die Soldaten
zeigen sich.*

KÖNIG HEINRICH

Mein Lord von Warwick, hört¹⁷² nur ein Wort
[von mir]: Lasst mich für diese meine
Lebenszeit als König herrschen.¹⁷³

YORK

Versprich mir¹⁷⁴ die Krone¹⁷⁵ und meine
Erben, und du sollst in Frieden¹⁷⁶ herrschen,
so lange Du lebst.¹⁷⁷

KÖNIG HEINRICH¹⁷⁸

Ich bin einverstanden. Richard Plantagenet,
erfreue Dich am Königreich nach meinem
Tod.

CLIFFORD

Was für ein Unrecht ist dies am Prinzen,
Eurem Sohn!

WARWICK

166 Do right unto this princely Duke of York,
167 Or I will fill the house with armed men
168 And over the chair of state where now he
sits
169 Write up his title with usurping blood.
*He stamps with his foot, and the Soldiers show
themselves.*

KING HENRY

170 My Lord of Warwick, hear me but one
word:
171 Let me for this my lifetime reign as king.

YORK

172 Confirm the crown to me and to mine
heirs,
173 And thou shalt reign in quiet while thou
liv'st.

KING HENRY

174 I am content. Richard Plantagenet,
175 Enjoy the kingdom after my decease.

CLIFFORD

176 What wrong is this unto the Prince, your
son!

¹⁶⁹ *do right*: Im Sinne von *justice*, also Gerechtigkeit. (vgl. MARTIN 161)

¹⁷⁰ *princely*: *Worthy of being king* (MARTIN 161), also 'des Titels würdig'. GÜNTHER entscheidet sich hier für 'königlich'.

¹⁷¹ *usurping blood*: Also mit Heinrichs Blut.

¹⁷² *hear*: Die Metrik verlangt hier nach Zweisilbigkeit, weshalb F3 wohl ein *me* einfügt. (vgl. HATTAWAY 80)

¹⁷³ *My...king*: nach HALL (249) war dieser Vorschlag das Ergebnis langer Diskussionen: ',...long arguments made, & deliberate consultacion had emong the peeres, prelates, and commons oft he realme.'

¹⁷⁴ *to me*: Vorausgesetzt, dass Heinrich vor York stirbt. (vgl. MARTIN 161)

¹⁷⁵ *confirm the crown*: Genauer: das Anrecht auf die Krone.

¹⁷⁶ *in quiet*: Gemeint ist 'in Frieden'. Siehe auch SCHMIDT (1): *freedom from disturbance or alarm, tranquillity, peace, repose*, also frei von jeder Störung oder Beunruhigung, in Ruhe, Frieden, Stille.

¹⁷⁷ *Confirm...liv'st*: COX (197) weist darauf hin, dass Yorks rasche Annahme von Heinrichs Vorschlag für seinen politischen Realitätssinn spricht, während für Heinrich genau das Gegenteil gilt; er bringt sich und seine Erben damit in eine äußerst schwache und angreifbare Position.

¹⁷⁸ O weist an dieser Stelle zwei zusätzliche Zeilen auf, die Heinrich weniger nachgiebig zeigen (',Convey the soldiers hence, and then I will') worauf York erwidert: ',Captain, conduct them into Tuttle fields.' (vgl. HATTAWAY 80; COX 197)

WARWICK

Wie gut ist dies für England, und ihn selbst!¹⁷⁹

WESTMORLAND

Niederträchtiger, furchtsamer und
verzweifelter Heinrich!

CLIFFORD

Welchen Schaden hast Du Dir selbst und uns
[nur] angetan¹⁸⁰.

WESTMORLAND

Ich kann nicht bleiben um diese
Abmachungen¹⁸¹ mit anzuhören.

NORTHUMBERLAND

Noch ich.

CLIFFORD [*zu Northumberland*]

Komm, Vetter¹⁸², lass uns der Königin diese
Neuigkeiten berichten.

WESTMORLAND

Leb wohl, schwachherziger¹⁸³ und
niederträchtiger¹⁸⁴ König, dessen kaltes
Blut¹⁸⁵ keinen Funken Ehre enthält.

NORTHUMBERLAND

Sei Du eine Beute für das Haus York und stirb
in Fesseln¹⁸⁶ für diese unmännliche Tat.

WARWICK

177 What good is this to England, and
himself!

WESTMORLAND

178 Base, fearful and despairing Henry!

CLIFFORD

179 How hast thou injured both thyself and us.

WESTMORLAND

180 I cannot stay to hear these articles.

NORTHUMBERLAND

181 Nor I.

CLIFFORD [*to Northumberland*]

182 Come, cousin, let us tell the Queen these
news.

WESTMORLAND

183 Farewell, faint-hearted and degenerate
King,

184 In whose cold blood no spark of honour
bides.

NORTHUMBERLAND

185 Be thou a prey unto the house of York

186 And die in bands for this unmanly deed.

¹⁷⁹ *What...himself*: Man beachte die rhetorische Stilfigur des Parallelismus in Zl 176/177 (*What wrong...What good...*).

¹⁸⁰ *injured*: Hier weniger ‚verletzen‘ als ‚Schaden zufügen‘ (SCHMIDT 2: *to wrong*).

¹⁸¹ *articles*: *Terms of agreement* (HATTAWAY 80)

¹⁸² *cousin*: Cliffords Großvater John war mit Elizabeth Percy, Tochter von Henry ‚Hotspur‘ Percy verheiratet (s. 1H4). (vgl. COX 198)

¹⁸³ *faint-hearted*: KELLNER gibt dafür ‚mattherzig‘ an, gemeint ist wohl ‚schwach‘, ‚feige‘.

¹⁸⁴ *degenerate*: KELLNER gibt dafür ‚entartet‘ an, eine Lösung die SCHLEGEL-TIECK wählten, jedoch auch ‚gemein‘ und ‚niederträchtig‘, was in diesem Zusammenhang passender erscheint.

¹⁸⁵ *cold blood*: Ein Oxymoron, da Blut normalerweise zu den heißen Temperamenten gezählt wird. Hitze stand auch für Männlichkeit, die Heinrich hiermit abgesprochen wird. Kalt wird leidenschaftslos gleichgestellt (vgl. MARTIN 162; HATTAWAY 80;)

¹⁸⁶ *in bands*: In Gefangenschaft, gefesselt.

CLIFFORD

In entsetzlichem Krieg mögest Du überwältigt werden, oder aber in Frieden leben, verlassen und verachtet.

[*Westmorland, Northumberland, Clifford und ihre Soldaten gehen ab.*]

WARWICK

Wende Dich hier her, Heinrich, und beachte sie nicht.

EXETER

Sie trachten¹⁸⁷ nach Rache und werden deshalb nicht nachgeben^{188 189}.

KÖNIG HEINRICH

Ach, Exeter.

WARWICK

Weshalb seufzt Ihr Mylord?

KÖNIG HEINRICH

Nicht meinetwegen, Lord Warwick, sondern um meines Sohnes Willen, den ich nun gegen die Natur¹⁹⁰ enterben muss. Doch sei es, wie es sei¹⁹¹. [zu York] Hiermit übertrage¹⁹² ich die Krone Dir und Deinen Erben auf ewig, unter der Bedingung, dass Du hier einen Eid ablegst, diesen Bürgerkrieg zu beenden und, solange ich lebe, mich als Deinen König und Herrscher zu ehren, und weder durch Verrat

CLIFFORD

187 In dreadful war mayst thou be overcome,
188 Or live in peace abandoned and despised.
[*Exeunt Westmorland, Northumberland and Clifford, with their Soldiers.*]

WARWICK

189 Turn this way, Henry, and regard them not.

EXETER

190 They seek revenge and therefore will not yield.

KING HENRY

191 Ah, Exeter.

WARWICK Why should you sigh, my lord?

KING HENRY

192 Not for myself, Lord Warwick, but my son,
193 Whom I unnaturally shall disinherit.
194 But be it as it may. [*to York*] I here entail
195 The crown to thee and to thine heirs forever,
196 Conditionally, that here thou take an oath
197 To cease this civil war and, whilst I live,
198 To honour me as thy King and sovereign,
199 And neither by treason nor hostility

¹⁸⁷ *seek*: Weniger im Sinn von ‚suchen‘ als ‚begehren‘, ‚trachten‘.

¹⁸⁸ *yield*: KELLNER (10).

¹⁸⁹ *They...yield*: Westmorland, Northumberland und Clifford gehen nicht, weil sie die Rechtmäßigkeit dieses Beschlusses anzweifeln, sondern weil sie besiegt wurden und Rache fordern werden. (vgl. HATTAWAY 80, der Johnson zitiert)

¹⁹⁰ *unnaturally*: Eigentlich ‚unnatürlicherweise‘, gemeint ist damit, dass Heinrich allen Gesetzen der Natur, ergo der Erbfolge, zuwider handeln muss, wenn er seinem eigenen Sohn das diesem zustehende Geburtsrecht nimmt. (vgl. MARTIN 163)

¹⁹¹ *be...may*: Vgl. das Sprichwort *Be as be may* (OED *may* v¹ 9d), das erstmals bei Geoffrey Chaucer (*The Man of Law's Tale*, das fünfte der *Canterbury Tales*), entstanden um 1386, auftrat. (vgl. DENT B65)

¹⁹² *entail*: Das Wort beinhaltet eigentlich viel mehr als ‚übertragen‘ alleine ausdrücken kann. Laut OED (v²2) bedeutet *to entail*, *to cause to descend to a designated series of possessors; to bestow as an inalienable possession*; dies enthält vor allem die Unübertragbarkeit des Rechtes und die Weitergabe an eine vorher festgelegte Reihe von Personen. Die Rechtsform des Fideikommiss, des unveräußerlichen und unteilbaren Familienbesitzes, wird im Englischen als *entailed estate* bezeichnet.

noch Feindschaft versuchen wirst mich zu
stürzen und selbst zu herrschen.

YORK

Diesen Eid¹⁹³ lege ich gerne ab, und werde ihn
halten¹⁹⁴.

WARWICK

Lang lebe König Heinrich! Plantagenet,
umarme ihn.¹⁹⁵

KÖNIG HEINRICH

Und lang sollst auch Du leben und diese,
Deine verheißungsvollen¹⁹⁶ Söhne.

YORK

Nun sind York und Lancaster ausgesöhnt.

EXETER

Verflucht sei derjenige, der versucht sie
[einander] zu Feinden zu machen.

*Fanfare*¹⁹⁷. Sie treten
vom Thron herunter.

YORK

Lebt wohl, mein gnädiger Herr, ich will [fort]
zu meiner Burg¹⁹⁸.

[York, seine Söhne und
ihre Soldaten gehen ab.]

200 To seek to put me down and reign thyself.

YORK

201 This oath I willingly take, and will
perform.

WARWICK

202 Long live King Henry! Plantagenet,
embrace him.

KING HENRY

203 And long live thou, and these thy forward
sons.

YORK

204 Now York and Lancaster are reconciled.

EXETER

205 Accursed be he that seeks to make them
foes.

Sennet. Here they come

down.

YORK

206 Farewell my gracious lord, I'll to my
castle.

[*Exeunt York, his sons and their*

Soldiers.]

¹⁹³ *oath*: Bei Holinshed (265–268) findet sich eine rechtswirksame Vereinab rung zwischen Heinrich und York, die auch einen Eid von Letzterem beinhaltet.

¹⁹⁴ *perform*: ‚Wort halten‘ (KELLNER 4).

¹⁹⁵ *embrace him*: Möglicherweise eine implizite Bühnenanweisung. Warwick wird hier seiner Rolle als *kingmaker* gerecht. Unklar ist allerdings ob York dafür den Thron verlässt oder Heinrich zu ihm hinauf steigt.

¹⁹⁶ *forward*: KELLNER (14) verweist auf ‚feurig‘, ‚ungestüm‘, während HATTAWAY (81) auch *presumptuous*, *bold*, also ‚überheblich‘, ‚anmaßend‘, ‚kühn‘, ‚dreist‘ für möglich hält, was angesichts der Situation eher unwahrscheinlich erscheint. OED (A6a) *eager*, also ‚erwartungsvoll‘ scheint ebenfalls passend. OED (7) bezieht sich allerdings auf ebendiese Szene und gibt als Bedeutung *well-advanced for one's years*, *precocious*, also ‚weitfortgeschritten‘, ‚frühreif‘ an. GÜNTHERS Lösung ‚verheißungsvoll‘ entspricht dem wohl am ehesten. Natürlich kann dies auch sarkastisch verstanden werden.

¹⁹⁷ *Sennet*: Fanfaren oder Trompetenstöße, die den Abgang oder Auftritt eines Würdenträgers begleiten. Eine typische Bühnenanweisung des elisabethanischen Theaters. (vgl. OED; KELLNER; HATTAWAY 81)

¹⁹⁸ *castle*: Sandal Castle bei Wakefield. O gibt Wakefield an.

WARWICK

Und ich will mit meinen Soldaten in London
bleiben¹⁹⁹.
[*Geht ab.*]

NORFOLK

Und ich will nach Norfolk mit meinen
Gefolgsleuten.
[*Geht ab.*]

MONTAGUE

Und ich will zur See, wo ich hergekommen
bin.²⁰⁰
[*Geht ab.*]

KÖNIG HEINRICH

Und ich will mit Kummer und Gram an den
Hof.

Die KÖNIGIN [MARGARETE²⁰¹ und PRINZ
EDUARD] *treten auf.*

EXETER

Hier kommt die Königin, deren Blicke ihren
Zorn²⁰² verraten²⁰³. Ich stehle mich davon.
[*Schickt²⁰⁴ sich an zu gehen.*]

KÖNIG HEINRICH

Exeter, das werde ich auch tun.

WARWICK

207 And I'll keep London with my soldiers.
[*Exit.*]

NORFOLK

208 And I to Norfolk with my followers.
[*Exit.*]

MONTAGUE

209 And I unto the sea, from whence I came.
[*Exit.*]

KING HENRY

210 And I with grief and sorrow to the court.

Enter QUEEN [MARGARET *and* PRINCE
EDWARD]

EXETER

211 Here comes the Queen, whose looks
bewray her anger.
212 I'll steal away. [*Offers to leave.*]

KING HENRY Exeter, so will I.

¹⁹⁹ *keep*: SCHLEGEL-TIECK und GÜNTHER übersetzen die Stelle mit ‚halten‘, gehen also davon aus, dass London von Warwicks Truppen besetzt ist und gehalten wird. HATTAWAY gibt für *keep* jedoch *remain in* an, was einfach bedeuten würde, dass Warwick in London bleibt. Das OED (33) bestätigt dies mit *to stay or remain in*. Vgl. auch KELLNER (5): ‚hüten‘, ‚bleiben in‘ und SCHMIDT (2): *to guard*, also ebenfalls ‚hüten‘, ‚beschützen‘, ‚bewachen‘.
²⁰⁰ *sea*: Shakespeare hat hier möglicherweise Montague mit Sir Falconbridge verwechselt, da eine Verbindung von Montague zur See nicht nachweisbar ist. Siehe 1.1.239. Vielleicht auch mit Sir Simon Montford, der die Küste von Kent und die Cinque Ports hielt. (vgl. HATTAWAY 81)

²⁰¹ Margarete von Anjou (1430–1482), eine der beeindruckendsten Frauenfiguren Shakespeares, ist der einzige Charakter, der in allen Teilen der York-Tetralogie auftritt. Am Ende von 1H6 gewinnt sie Heinrichs Herz in dessen Abwesenheit; die Ehe war vom Duke of Suffolk – ihrem Liebhaber in 2H6 – arrangiert und 1445 in Abwesenheit Heinrichs in Nancy geschlossen worden. In 3H6 verliert sie Ehemann und Sohn und triumphiert doch in R3 über die Yorkisten. Einzig ihre unermüdliche Tatkraft hielt Heinrich auf dem Thron, wobei ihre politischen Aktivitäten am Hof eher für Unmut sorgten. (vgl. COX 182; MARTIN 144)

²⁰² *anger*: HALL (241) zufolge war dieser Ausdruck charakteristisch für die Königin ‚*whose loke was so terrible, that to al men, against whom she toke a small displeasure, her frounyng was their vndoyng, & her indignacion, was their death.*‘ Margaretes Zusammentreffen mit Heinrich an dieser Stelle ist jedoch Shakespeares Erfindung. (vgl. COX 200; MARTIN 164 und Appendix A)

²⁰³ *bewray*: ‚Verraten‘, ‚offenbaren‘ (KELLNER).

²⁰⁴ *Offers*: *To intend, to be ready, to attempt*, also ‚beabsichtigen‘, ‚versuchen‘ (SCHMIDT 3).

KÖNIGIN MARGARETE

Nein, laufe²⁰⁵ nicht fort von mir; ich werde
Dir folgen.

KÖNIG HEINRICH

Sei nachsichtig, edle²⁰⁶ Königin, und ich
bleibe.

KÖNIGIN MARGARETE

Wer kann nachsichtig sein in solcher
Gefahr²⁰⁷? Ach, erbärmlicher²⁰⁸ Mann, ich
wünschte ich wäre als Jungfrau²⁰⁹ gestorben
und hätte Dich nie gesehen, nie Deinen Sohn
geboren, nachdem Du Dich als so
widernatürlicher²¹⁰ Vater herausgestellt hast.
Hat er es verdient, so sein Geburtsrecht zu
verlieren? Hättest Du ihn nur halb so viel
geliebt wie ich, oder den Schmerz²¹¹ gefühlt,
den ich einst für ihn fühlte, oder ihn
genährt²¹², wie ich es mit meinem Blut²¹³ tat,
so hättest Du eher Dein teuerstes Herzblut
dort gelassen, als diesen grausamen²¹⁴
Herzog²¹⁵ als Deinen Erben einzusetzen und
Deinen einzigen Sohn zu enterben.²¹⁶

QUEEN MARGARET

213 Nay, go not from me; I will follow thee.

KING HENRY

214 Be patient, gentle Queen, and I will stay.

QUEEN MARGARET

215 Who can be patient in such extremes?

216 Ah, wretched man, would I had died a
maid

217 And never seen thee, never borne thee
son,

218 Seeing thou hast proved so unnatural a
father.

219 Hath he deserved to lose his birthright
thus?

220 Hadst thou but loved him half so well as I,

221 Or felt that pain which I did for him once,

222 Or nourished him, as I did with my blood,

223 Thou wouldst have left thy dearest heart-
blood there,

224 Rather than have made that savage Duke
thine heir

225 And disinherit thine only son.

²⁰⁵ *go*: Hier im Sinne von ‚fortlaufen‘ zu verstehen.

²⁰⁶ *gentle*: COX (200) verweist auf *noble*, wenn es im Sinne von *tender*, also ‚zart‘ gemeint ist, dann wohl ironisch, obwohl dies Heinrich kaum zuzutrauen ist.

²⁰⁷ *extremes*: Hier ‚Gefahr‘ (KELLNER 3). Die Königin sieht hier wohl weniger die aktuelle Kriegssituation als gefährlich an, sondern die Zukunft ihres Sohnes in Gefahr durch die Schwäche ihres Mannes.

²⁰⁸ *wretched*: Auch ‚elend‘ möglich; ‚erbärmlich‘ bringt jedoch die Verachtung der Königin besser zum Ausdruck.

²⁰⁹ *maid*: Auch ‚Mädchen‘ möglich.

²¹⁰ *unnatural*: Vgl. Heinrichs eigene Charakterisierung in 1.1.193.

²¹¹ *pain*: Vermutlich der Schmerz der Geburt.

²¹² *or...blood*: Parallelismus von Zl. 221 und 222.

²¹³ *blood*: An dieser Stelle würde man die ‚Milch‘ erwarten, die das Kind nach der Geburt nährt. Eventuell handelt es sich um eine unbeabsichtigte Vorwegnahme der folgenden Zeile durch den Schriftsetzer. (vgl. COX 201) MARTIN (165) weist jedoch auf die zu Shakespeares Zeiten gültige Vorstellung hin, dass Muttermilch aus Blut gebildet würde (er zitiert dazu Dorothy McLaren, ‚Marital Fertility and Lactation 1570–1720‘, in: Mary Prior (Hrsg.) *Women in English Society 1500 – 1800*, London/New York, 1985, S. 22–53.) Auch die Ernährung des Kindes im Mutterleib durch das Blut der Mutter könnte gemeint sein. (vgl. MARTIN 165)

²¹⁴ *savage*: Auch ‚wild‘ und ‚hart‘ möglich; ‚grausam‘ scheint jedoch passender.

²¹⁵ *Duke*: York.

²¹⁶ *Ah...son*: MARTIN (165) weist auf Ähnlichkeiten zu dem zeitgenössischen Stück *Gorboduc* von Thomas Norton und Thomas Sackville hin (1561/62). Dieses erste für die Bühne geschriebene englische Stück, erzählt die Geschichte einer Reichsteilung, die zu Untergang und Bürgerkrieg führt, und war Shakespeare wohl bekannt. (vgl. SUERBAUM 2006:297) Die Rede von Königin Margarete erinnert an Königin Videnas Klage über die Entscheidung Gorboducs, König von Britannien, die Hälfte des Erbes und des Geburtsrechts seines Sohnes Ferrex an dessen jüngeren Bruder Porrex zu übertragen (*Gorboduc* I.1.22–9.).

PRINZ EDUARD²¹⁷

Vater, Ihr könnt mich nicht enterben. Wenn
Ihr König seid, warum sollte ich [Euch] nicht
nachfolgen?

KÖNIG HEINRICH

Vergib mir Margarete; vergib mir, lieber
Sohn; der Graf von Warwick und der Herzog
zwangen mich dazu.

KÖNIGIN MARGARETE

Zwangen Dich? Du bist König, und willst
gezwungen worden sein? Ich schäme mich
Dich [so] sprechen zu hören. Ach, elender
Feigling²¹⁸, Du hast Dich selbst vernichtet²¹⁹,
Deinen Sohn und mich, und dem Haus York
solch freien Lauf²²⁰ gelassen, dass²²¹ Du nur
so herrschen wirst, wie sie es dulden²²².
Ihm²²³ und seinen Erben die Krone zu
übertragen²²⁴, was heißt das [anderes], als
[Dir] Dein Grab zu bereiten und weit vor der
Zeit hinein zu kriechen²²⁵?

PRINCE EDWARD

226 Father, you cannot disinherit me.
227 If you be king, why should not I succeed?

KING HENRY

228 Pardon me, Margaret; pardon me, sweet
son;
229 The Earl of Warwick and the Duke
enforced me.

QUEEN MARGARET

230 Enforced thee? Art thou king, and wilt be
forced?
231 I shame to hear thee speak. Ah, timorous
wretch,
232 Thou hast undone thyself, thy son and me,
233 And given unto the house of York such
head
234 As thou shalt reign but by thy their
sufferance.
235 To entail him and his heirs unto the
crown,
236 What is it, but to make thy sepulchre
237 And creep into it far before thy time?

²¹⁷ Der Prinz war zum Zeitpunkt der hier dargestellten Geschehnisse sieben Jahre alt.

²¹⁸ *timorous wretch*: Die Umkehrung im Deutschen ist idiomatischer als ‚ängstlicher Wicht‘ oder ‚furchtsamer Kerl‘.

²¹⁹ *undone*: Hier ‚vernichtet‘, ‚zerstört‘ (vgl. SCHMIDT 3, *to ruin*).

²²⁰ *given...head*: ‚Freien Lauf‘ lassen (KELLNER 9); GÜNTHER (311) weist auch darauf hin, dass es sich um einen Ausdruck aus der Reitersprache handelt, ‚dem Pferd Zügel geben‘. Im übertragenen Sinn sind ‚Freiheiten‘ gemeint und damit ein mächtiges Motiv für Aufstände. (vgl. MARTIN 165)

²²¹ *as*: Hier ‚dass‘.

²²² *sufferance*: Die Königin drückt damit aus, dass Heinrich nur mehr mit Erlaubnis bzw. ausdrücklicher Genehmigung von York, von Yorks Gnaden also, regieren wird.

²²³ *him*: York.

²²⁴ *entail*: Siehe dazu 1.1.194. Vgl. auch OED (v 2b) *appoint as heir*, also ‚als Erben einsetzen‘.

²²⁵ *What...time*: MARTIN weist darauf hin, dass die Königin sich damit auf die weit verbreitete Vorstellung bezieht, dass mit dem Verlust der Königswürde auch der nahe Tod einhergeht. (vgl. Samuel Johnson , *Plays*, 1765, Bd. V, zitiert in. MARTIN 165)

Warwick ist Kanzler²²⁶ und Lord von Calais;
 Der grausame²²⁷ Falconbridge²²⁸ beherrscht
 die enge See[straße]²²⁹. Der Herzog²³⁰ wurde
 zum Protektor²³¹ des Reiches ernannt; Und
 dennoch sollst Du in Sicherheit²³² sein? Das
 ist die Sicherheit²³³ des zitternden Lammes,
 das von Wölfen umringt²³⁴ ist. Wäre ich dort
 gewesen, ich, eine hilflose²³⁵ Frau, dann
 hätten mich die Soldaten auf ihren Lanzen²³⁶
 aufspießen²³⁷ müssen, ehe ich dieser
 Entscheidung²³⁸ zugestimmt²³⁹ hätte. Doch Du
 ziehst Dein Leben der Ehre vor. Und
 angesichts Deiner Tat²⁴⁰, trenne²⁴¹ ich mich
 hier sowohl von Deinem Tisch, Heinrich, als
 auch von Deinem Bett, ehe nicht dieser
 Parlamentsbeschluss²⁴², durch den mein²⁴³
 Sohn enterbt wird, aufgehoben ist.

238 Warwick is Chancellor and the lord of
 Calais;
 239 Stern Falconbridge commands the narrow
 seas;
 240 The Duke is made Protector of the realm;
 241 And yet shalt thou be safe? Such safety
 finds
 242 The trembling lamb environed with
 wolves.
 243 Had I been there, which am a silly
 woman,
 244 The soldiers should have tossed me on
 their pikes
 245 Before I would have granted to that act.
 246 But thou preferr'st thy life before thy
 honour.
 247 And seeing thou dost, I here divorce

²²⁶ *Chancellor*: Laut HOLINSLED (242) und HALL (233) wurde Richard Neville, First Earl of Salisbury und Warwicks Vater, 1455 zum Kanzler ernannt. Warwick selbst war Captain of Calais. (vgl. MARTIN 166; HATTAWAY 83)

²²⁷ *stern*: *Severe, strict*, also ‚streng‘ (OED 1a), aber auch *resolute in battle* (OED 2) und *merciless, cruel*, also ‚gandelos‘ und ‚grausam‘ (OED 3). All diese Attribute könnten zutreffen. SCHMIDT (3) tendiert zu ‚grausam‘.

²²⁸ *Falconbridge*: William Neville (gest. 1463), Warwicks Onkel und 1462 Admiral der Kanalflotte. In den Chroniken finden sich noch zwei weitere Personen desselben Namens: der viel spätere Thomas, Vize-Admiral zur See (HOLINSLED 321; HALL 301) und sein Vater Lord Thomas Falconbridge, der sich laut HOLINSLED (321) der Piraterie zugewandt hatte. Nachdem Falconbridge im Stück selbst nicht auftritt, scheint Shakespeare hier wieder verschiedene Persönlichkeiten, darunter wohl auch Montague (s. 1.1.211), vermischt zu haben. (vgl. HATTAWAY 83)

²²⁹ *narrow seas*: Die Meerenge von Dover bzw. der Ärmelkanal, faktisch ist damit wohl die gesamte Seehoheit gemeint.

²³⁰ *Duke*: York.

²³¹ *Protector...realm*: HALL (249) zufolge sah die Vereinbarung zwischen Heinrich und York vor, dass dieser bis zu Heinrichs Tod zum Lord Protector ernannt würde. (vgl. COX 202)

²³² *save*: SCHMIDT (3) gibt für die Stelle *free from danger* an, also ‚in Sicherheit‘, ‚außer Gefahr‘.

²³³ *safety*: Gemeint ist die trügerische Sicherheit.

²³⁴ *environed*: To surround, also ‚umgeben‘ (SCHMIDT).

²³⁵ *silly*: *Helpless, defenceless* (OED A 1a), also nicht unbedingt eine dumme, sondern eine einfache, hilflose Frau; was von Margarete auch ironisch gemeint sein kann, da sie dem Bild der hilflosen Frau rein gar nicht entspricht.

²³⁶ *pikes*: Lanzen mit axtförmigen Köpfen, die Waffe, die ein Großteil der Infanterie trug. (vgl. HATTAWAY 83)

²³⁷ *toss*: Eigentlich ‚werfen‘ in diesem Sinn jedoch *to carry triumphantly on a pike or anything similar* (SCHMIDT 2), also das triumphierende Herumtragen auf einer Lanze, was impliziert, dass der Körper vorher aufgespießt wurde.

²³⁸ *act*: *Decree, law, edict* (SCHMIDT 7). Nachdem die gesetzliche Wirksamkeit jedoch nicht klar ist, scheint ‚Entscheidung‘ wohl am allgemeinsten. HATTAWAY (83), gibt *decision* und *decree* an. Siehe auch 1.1.180.

²³⁹ *granted to*: Hier ‚zustimmen‘ oder ‚die Einwilligung erteilen‘ (KELLNER²).

²⁴⁰ *And...dost*: Wortwörtlich eigentlich ‚und da ich sehe, dass Du das tust‘, was von der Bedeutung ‚angesichts‘ entspricht.

²⁴¹ *divorce*: Hier nicht als ‚scheiden lassen‘ im rechtlichen Begriff zu verstehen, sondern ‚trennen‘ (KELLNER²; SCHMIDT 2a). MARTIN (166) verweist auf O. Hood Phillips, *Shakespeare and the Lawyers*, 1973, S.133, demzufolge der Ausdruck ‚von Tisch und Bett‘ (*a mensa et toro*) die Rechtsformel für die Scheidung darstellt.

²⁴² *act of parliament*: Könnte auch ‚Handlung‘ oder ‚Gesetz‘ heißen.

²⁴³ *my*: Es ist interessant festzustellen, dass Margarete nicht von ‚unserem‘ sondern von ‚meinem‘ Sohn spricht. Offenbar hat Heinrich durch sein Handeln sein Recht als Vater verwirkt.

Die Lords des Nordens, die Deiner Fahne²⁴⁴
abgeschworen haben²⁴⁵, werden meiner
Folgen, wenn sie sie wehen²⁴⁶ sehen: Und
wehen soll sie, zu Deiner schmachvollen²⁴⁷
Schande, und zum vollkommenen Untergang
des Hauses York. So lasse ich Dich zurück.
Komm, Sohn, fort von hier. Unsere Armee ist
bereit; komm²⁴⁸, wir folgen ihr.

KÖNIG HEINRICH

Bleib, gute²⁴⁹ Margarete, und höre was ich
sage.

KÖNIGIN MARGARETE

Du hast bereits zu viel gesagt. Scher Dich
fort.²⁵⁰

KÖNIG HEINRICH

Lieber Sohn Eduard, Du bleibst bei mir?²⁵¹

KÖNIGIN MARGARETE

Ja, um von seinen Feinden ermordet zu
werden.

PRINZ EDUARD

Nachdem ich siegreich vom Schlachtfeld
heimgekehrt bin, werde ich Euer Gnaden²⁵²
sehen; bis dahin, werde ich ihr folgen.

myself

248 Both from thy table, Henry, and thy bed,

249 Until that act of Parliament be repealed

250 Whereby my son is disinherited.

251 The northern lords, that have forsworn thy
colours,

252 Will follow mine if once they see them
spread:

253 And spread they shall be, to thy foul
disgrace,

254 And utter ruin of the house of York.

255 Thus do I leave thee. Come, son, let's
away.

256 Our army is ready; come, we'll after
them.

KING HENRY

257 Stay, gentle Margaret, and hear me speak.

QUEEN MARGARET

258 Thou hast spoke too much already. Get
thee gone.

KING HENRY

259 Gentle son Edward, thou wilt stay with
me?

QUEEN MARGARET

260 Ay, to be murdered by his enemies.

PRINCE EDWARD

261 When I return with victory from the field

²⁴⁴ *colours*: Hier ‚Fahne‘. Siehe auch 1.1.91.

²⁴⁵ *northern... colour*: Margarete spielt hier auf Westmorland, Northumberland und Clifford an, die die Szene an
Stelle 1.1.183–188 aufgebracht verlassen haben.

²⁴⁶ *spread*: Hier vermutlich wieder im Sinne von ‚wehend‘, siehe 1.1.91. Möglicherweise auch ‚entfaltet‘.

²⁴⁷ *foul*: Hinweis von N. GREINER (anlässlich des Shakespeare-Seminars an der Uni Wien im WS 2009): *foul* ist ein
bei Shakespeare oftmals verwendetes Epitheton, das sowohl moralische, gesetzliche und materielle als auch
philosophische Verwerflichkeit und Verderbtheit ausdrückt und das hier tautologisch eingesetzt wird.

²⁴⁸ *Come...come*: Prinz Eduard scheint hier zu zögern, hin- und hergerissen zwischen den Eltern. (vgl. MARTIN 166)

²⁴⁹ *gentle*: Hier womöglich eher im Sinne von ‚gut‘, da Heinrich die Königin zu beschwichtigen sucht.

²⁵⁰ *get...gone*: Da Margarete doch sehr erobert wirkt, scheint die vielleicht etwas rüde wirkende Übersetzung
angebracht. Alternativ: ‚verschwinde‘.

²⁵¹ *thou...me*: Die Satzstellung wurde auch im Deutschen beibehalten, da sie Heinrichs Verzweiflung verdeutlicht.

²⁵² *your grace*: Alternativ wäre auch nur ‚Euch‘ denkbar. Sowohl SCHLEGEL-TIECK, als auch GÜNTHER wählten
diese Form, wobei GÜNTHER sich für das modernere ‚Sie‘ entschied.

KÖNIGIN MARGARETE

Komm, Sohn, hinfort. Wir dürfen hier nicht verweilen.

[*Geht mit Prinz Eduard ab*]

KÖNIG HEINRICH

Arme Königin, wie die Liebe zu mir und zu ihrem Sohn sie dazu brachte, in Wut²⁵³ auszubrechen.

Sie möge sich an diesem verhassten Herzog²⁵⁴ rächen, dessen hochmütiger Geist, von der Begierde²⁵⁵ beflügelt²⁵⁶, meiner Krone nachjagen²⁵⁷ wird, und wie ein hungriger Adler²⁵⁸, mein Fleisch und das meines Sohnes zerreißen²⁵⁹ wird. Der Verlust dieser drei Lords²⁶⁰ quält mein Herz. Ich werde ihnen schreiben und sie freundlich²⁶¹ bitten²⁶². Komm, Vetter, Ihr sollt der Bote sein.

EXETER

Und ich werde sie, wie ich hoffe, allesamt aussöhnen.

Fanfare.

Gehen ab.

262 I'll see your grace; till then, I'll follow her.

QUEEN MARGARET

263 Come, son, away. We may not linger thus.

[*Exit with Prince*

Edward.]

KING HENRY

264 Poor Queen, how love to me and to her son

265 Hath made her break out into terms of rage.

266 Revenged may she be on that hateful Duke,

267 Whose haughty spirit, winged with desire,

268 Will coast my crown and, like an empty eagle,

269 Tire on the flesh of me and of my son.

270 The loss of those three lords torments my heart.

271 I'll write unto them and entreat them fair.

272 Come, cousin, you shall be the messenger.

EXETER

273 And I, I hope, shall reconcile them all.

Flourish.

Exeunt.

²⁵³ *terms of rage*: Eigentlich ‚Worte der Wut‘, idiomatischer ist jedoch der Ausdruck ‚in Wut ausbrechen‘.

²⁵⁴ *hateful Duke*: York.

²⁵⁵ *desire*: Heinrich unterstellt York Stärkeres als den bloßen Wunsch oder das Verlangen. ‚Begierde‘ scheint hier angebracht.

²⁵⁶ *winged*: Auch ‚beschwingt‘, das Bild, dass York von der Begierde regelrecht angetrieben wird, passt hier jedoch gut. Die ALLiteration von *winged with* findet ihre Entsprechung in ‚Begierde beflügelt‘.

²⁵⁷ *coast*: F gibt hier *cost* an, was bedeuten würde, dass York Heinrich die Krone kosten wird. *Coast* bei O würde jedoch der Vogelmetaphorik eher entsprechen, OED gibt für eben diese Stelle an: *to approach with hostility, to attack* (OED v 9), also sich einer Sache feindlich gesinnt nähern, sie attackieren. COX verweist darauf, dass der Ausdruck aus der Beizjagd kommt, die Shakespeare gerne für seine Bildsprache einsetzt. *To coast* bedeutet, dass der Falke nicht den direkten Weg nimmt, sondern die Bahn seiner Beute kreuzt. (vgl. COX 203; OED v 10) All diese Interpretationen spielen hier wohl zusammen und ‚nachjagen‘ scheint die Kernaussage zu erfassen.

²⁵⁸ *empty eagle*: Alliteration, *empty* hier im Sinn von ‚hungrig‘. (vgl. SCHMIDT 6)

²⁵⁹ *tire on*: Hier ‚zerfleischen‘. (KELLNER 2). Um die Wortwiederholung zu vermeiden, wurde ‚zerreißen‘ gewählt.

²⁶⁰ *three Lords*: Westmorland, Northumberland, Clifford.

²⁶¹ *fair*: Hier wohl am ehesten ‚freundlich‘.

²⁶² *entreat*: KELLNER (21), möglicherweise auch ‚einladen‘ (KELLNER 22).

[1. 2]²⁶³

Eduard²⁶⁴, Richard und Montague treten auf.

RICHARD

Bruder²⁶⁵, obwohl ich der Jüngste bin, erlaube mir²⁶⁶ [zu sprechen].

EDUARD

Nein, ich bin der bessere Wortführer²⁶⁷.

MONTAGUE

Doch ich habe Gründe, stark und überzeugend²⁶⁸.

Der Herzog von York tritt auf.

YORK

Warum nun, Söhne und Brüder, seid ihr uneins²⁶⁹? Worum geht es in Eurem Streit? Wie kam es dazu?

EDUARD

Kein Streit, nur ein unbedeutender²⁷⁰ Zwist²⁷¹.

YORK

Worüber?

[1.2]

Enter RICHARD, EDWARD, and MONTAGUE.

RICHARD

1 Brother, though I be the youngest, give me leave.

2

EDWARD

3 No, I can better play the orator.

4

MONTAGUE

3 But I have reasons strong and forcible.

Enter the Duke of YORK.

YORK

4 Why, how now sons and brother, at a strife?

5 What is your quarrel? How began it first?

EDWARD

6 No quarrel but a slight contention.

YORK

About what?

²⁶³ Aus den Chroniken geht hervor, dass sich York 1461, nachdem er erfahren hatte, dass die Lancastrians eine große Armee im Norden aufgestellt hatten, auf seine Burg Sandal, bei Wakefield, zurückzog, wo die Szene stattfindet (vgl. HALL 250; HOLINSLED 268). Seine Söhne Richard und Eduard, sowie sein Neffe Montague bestürmen ihn hier den Eid zu brechen und die Krone sofort zu beanspruchen, wovon York sich rasch überzeugen lässt. Schließlich erfährt er, dass Margarete bereits in der Nähe des Schlosses mit zwanzigtausend Mann Aufstellung genommen hat. York lässt nach Warwick schicken und es wird beschlossen, der Königin die Stirn zu bieten, obwohl Yorks Armee in der Minderheit ist.

²⁶⁴ *Edward*: Den Chronisten zufolge kämpfte Edward nicht bei Wakefield. Als er vom Tod seines Vaters und seines Bruders erfuhr, war er in Gloucester. (HALL 251; HOLINSLED 269)

²⁶⁵ *brother*: Siehe dazu auch 1.14.

²⁶⁶ *give me leave*: 1. ‚erlauben‘ bzw. ‚gestatten‘ (OED 1c.); 2. ‚erlaubt mir zu sprechen‘ (HATTAWAY, 84)

²⁶⁷ *play the orator*: Ein englisches Sprichwort (DENT 074.1), wörtlich der ‚Wortführer‘.

²⁶⁸ *forcible*: ‚Stark‘, ‚mächtig‘, aber auch *compelling*, also ‚fesselnd‘, ‚zwingend‘ (MARTIN, 168).

²⁶⁹ *at a strife*: OED (2b) zitiert eben dieses Beispiel und gibt dafür *at variance*, also ‚uneins sein‘, ‚eine Meinungsverschiedenheit austragen‘ an.

²⁷⁰ *slight*: ‚Unbedeutend‘ (KELLNER 283,1.)

²⁷¹ *contention*: Zitiert in Schmidt (234,1) und als *debate*, *dispute* erklärt. OED (2b), gibt das Beispiel als *a particular act of strife, a quarrel, contest, dispute* wieder. Da *contention* hier als Abschwächung zu *quarrel* zu verstehen ist, liegt die Bedeutung wohl eher bei ‚Zwist‘ oder ‚Disput‘. Zudem scheint das Wort *contention* einen besonderen Stellenwert bei Shakespeare einzunehmen, da die erste Ausgabe von 2H4 1594 unter dem Titel *The First Part of the Contention Betwixt the Two Famous Houses of York and Lancaster* erschien. (vgl. MARTIN 169)

RICHARD

Über das, was Euer Gnaden und uns angeht,
die Krone Englands, Vater, die Euer ist.

YORK

Mein, Knabe? Erst wenn König Heinrich tot
ist.

RICHARD

Euer Anspruch²⁷² hängt nicht von seinem
Leben oder Tod ab.

EDUARD

[Schon] jetzt seid Ihr Erbe, darum erfreut
Euch [auch] jetzt daran. Gebt Ihr dem Hause
Lancaster Gelegenheit Atem zu schöpfen²⁷³,
werdet Ihr, Vater, am Ende auf der Strecke
bleiben.²⁷⁴

YORK

Ich leistete einen Eid, dass er in Frieden²⁷⁵
herrschen solle.

EDUARD

Doch für ein Königreich darf jeder Eid
gebrochen werden²⁷⁶; Ich würde tausend Eide
brechen um ein Jahr zu herrschen.²⁷⁷

RICHARD

Nein, Gott verhüte²⁷⁸, dass Euer Gnaden
meineidig²⁷⁹ werden.

RICHARD

7 About that which concerns your grace and
us:

8 The crown of England, father, which is
yours.

YORK

9 Mine, boy? Not till King Henry be dead.

RICHARD

10 Your right depends not on his life or death.

EDWARD

11 Now you are heir; therefore enjoy it now.

12 By giving the house of Lancaster leave to
breathe,

13 It will outrun you, father, in the end.

YORK

14 I took an oath that he should quietly reign.

EDWARD

15 But for a kingdom any oath may be
broken;

16 I would break a thousand oaths to reign
one year.

RICHARD

17 No. God forbid your grace should be
forsworn.

²⁷² *right*: Hier im Sinne von ‚Anspruch‘ oder ‚Rechtstitel‘ zu verstehen. (vgl. MARTIN 169; HATTAWAY 85)

²⁷³ *leave to breathe*: SCHMIDT (3) führt die Stelle unter *to take breath, to rest from action* an, was sich mit der Erklärung in MARTIN (169) deckt, *an opportunity to recover their strenght*, also eine Möglichkeit, zu Kräften zu kommen bzw. Atem zu schöpfen.

²⁷⁴ *outrun*: KELLNER (2) gibt die Stelle als ‚entrinnen‘ an, was auch der Bedeutung von *elude* (MARTIN 169), entkommen, entspricht. SCHLEGEL-TIECK übersetzen die Stelle allerdings als ‚So läuft’s am Ende Euch zuvor‘, was eher der Bedeutung von ‚zuvorkommen‘ entsprechen würde.

²⁷⁵ *quietly*: Hier ‚in Frieden‘. SCHMIDT (2) führt die Stelle unter *without disturbance or alarm, peaceably*.

²⁷⁶ *kingdom...broken*: Die Zeile bezieht sich auf ein englisches Sprichwort: *For a kingdom any law may be broken* (DENT K90), das auch in *Gorboduc* vorkommt. (vgl. MARTIN 169; siehe auch Zl. 225). HATTAWAY (85) führt auch Ciceros *De Officiis* (III.c.21) an ‚Nam si violandum est ius, regnandi gratia violandum est‘.

²⁷⁷ *But...year*: MARTIN (169) äußert die Vermutung, dass die Aufhebung der Metrik in diesem Vers ein Verweis auf Edwards Ehrgeiz ist.

²⁷⁸ *God forbid*: ‚Gott verhüte es!‘ (KELLNER).

²⁷⁹ *forsworn*: *Perjured* (OED 1) ‚eidbrüchig‘, ‚meineidig‘.

YORK

Das werde ich, wenn ich offen²⁸⁰ Krieg
fordere.

RICHARD

Ich beweise [Euch] das Gegenteil, wenn Ihr
mich anhört.

YORK

Das kannst Du nicht Sohn, es ist unmöglich.

RICHARD

Ein Eid hat keine Gültigkeit²⁸¹ wenn er nicht
vor einer wahren²⁸² und rechtmäßigen
Obrigkeit²⁸³ abgelegt wird, die
[Amts]gewalt²⁸⁴ über den Schwörenden hat.
Heinrich hatte keine, doch riss²⁸⁵ die
Stellung²⁸⁶ an sich. Und da er es war, der
Euch schwören²⁸⁷ ließ, ist Euer Eid, mein
Herr, nichtig²⁸⁸ und wertlos²⁸⁹.
Deshalb zu den Waffen! Und Vater bedenkt
nur wie wundervoll²⁹⁰ es ist, eine Krone zu
tragen, in deren Kreis²⁹¹ sich das Elysium²⁹²

YORK

18 I shall be if I claim by open war.

RICHARD

19 I'll prove the contrary, if you'll hear me
speak.

YORK

20 Thou canst not son; it is impossible.

RICHARD

21 An oath is of no moment, being not took
22 Before a true and lawful magistrate
23 That hath authority over him that swears.
24 Henry had none, but did usurp the place.
25 Then seeing 'twas he that made you to
depose,
26 Your oath, my lord, is vain and frivolous.
27 Therefore, to arms! And, father, do but
think
28 How sweet a thing it is to wear a crown,
29 Within whose circuit is Elysium
30 And all that poets feign of bliss and joy.

²⁸⁰ *open*: SCHMIDT (5) zitiert die Stelle als *undisguised, free from dissimulation*, also ‚frei von Verstellung‘.

²⁸¹ *moment*: Hier *consequence, importance* (SCHMIDT 1), siehe auch OED (4) *importance*, ‚weight‘, also ‚Konsequenz‘, ‚Wichtigkeit‘, auch im Sinne von ‚Gültigkeit‘ zu verstehen. SCHLEGEL-TIECK (277) übersetzen die Stelle als ‚gilt nicht‘.

²⁸² *true*: *Conformable to law and justice, rightful, legitimate* (SCHMIDT 7), also ‚dem Gesetz entsprechend‘, ‚rechtmäßig‘ und ‚legitim‘. Da jedoch die Übersetzung von *lawful* im Deutschen die selbe Entsprechung hat, wird hier der Übersetzung ‚wahr‘ der Vorzug gegeben.

²⁸³ *magistrate*: SCHMIDT gibt die Stelle als a *public functionary*, also eine ‚öffentliche Beamtenschaft‘, wieder. Dies entspricht der Idee von ‚Obrigkeit‘.

²⁸⁴ *authority*: Bei SCHMIDT (1) als *legal and official power* paraphrasiert, was einer ‚rechtmäßigen‘ bzw. ‚gesetzmäßigen‘ ‚offiziellen Macht‘ entspricht.

²⁸⁵ *usurp*: ‚An sich reißen‘, ‚sich anmaßen‘, die Übersetzung, die SCHLEGEL-TIECK wählten. (vgl. KELLNER) Bei *usurp* schwingt jedoch auch die Konnotation des Thronräubers mit, da Heinrichs Anspruch auf den Titel ebenso zweifelhaft ist.

²⁸⁶ *place*: Hier im Sinne von *position (as king and thus chief magistrate)* (MARTIN 170), also die Stellung oder Position als König und oberster Machthaber. (vgl. OED 9a)

²⁸⁷ *depose*: *To promise formally upon oath* (OED 5c), *to declare upon oath, to swear* (SCHMIDT 2) also ‚unter Eid schwören‘.

²⁸⁸ *vain*: ‚Nichtig‘ (KELLNER 1), aber auch SCHMIDT (1), der für die Stelle ebenfalls das deutsche Wort ‚nichtig‘ angibt.

²⁸⁹ *frivolous*: Bei SCHMIDT als *slight, of no value* paraphrasiert. Die Verwendung *frivolous* als *legal term* = *manifestly insufficient or futile* (HATTAWAY 86), ist laut OED (1b) erst wesentlich später gebräuchlich und diesem Fall folglich nicht anzuwenden. Passender erscheint ‚wertlos‘.

²⁹⁰ *sweet*: *That which is pleasant to the mind or feelings, a pleasure, a delight* (OED 3a), also etwas, das eine angenehmes und freudvolles Gefühl erzeugt. ‚Wundervoll‘ scheint in diesem Zusammenhang angebracht.

²⁹¹ *circuit*: Kann sowohl ‚Reif‘, also die Krone selbst bedeuten, was auch von SCHMIDT (1) so verstanden wurde, als auch im Sinne von *circumference* ‚Umkreis‘ gedeutet werden kann (MARTIN 170 und HATTAWAY 86).

befindet und all das, was Dichter von Glückseligkeit und Freude ersinnen^{293 294}. Warum zögern²⁹⁵ wir so? Ich kann nicht ruhen bis die weiße Rose²⁹⁶, die ich trage, gefärbt ist durch das laue²⁹⁷ Blut von Heinrichs Herz.

YORK

Richard genug, ich werde König sein oder sterben.
(*an Montague gewandt*) Bruder, du musst sofort²⁹⁸ nach London und Warwick zu der Unternehmung anspornen²⁹⁹.
Du Richard begib dich zum Herzog von Norfolk um ihm im Vertrauen³⁰⁰ von unserer Absicht zu berichten.³⁰¹ Ihr³⁰² Eduard begehrt Euch zu [meinem] Lord Cobham³⁰³ mit dem die Kenter³⁰⁴ sich willig erheben³⁰⁵ werden.³⁰⁶
Auf sie vertraue ich, denn sie sind Soldaten,

31 Why do we linger thus? I cannot rest
32 Until the white rose that I wear be dyed
33 Even in the lukewarm blood of Henry's heart.

YORK

34 Richard enough. I will be king or die.
35 Brother, thou shalt to London presently
36 And whet on Warwick to this enterprise.
37 Thou, Richard, shalt to the Duke of Norfolk
38 And tell him privily of our intent.
39 You, Edward, shall unto my Lord Cobham.
40 With whom the Kentishmen will willingly rise.
41 In them I trust, for they are soldiers
42 Witty, courteous, liberal, full of spirit.

Möglicherweise soll der Begriff bei Shakespeare beide Bedeutungsinhalte umfassen. Die Übersetzung ‚Kreis‘ kann sowohl auf die Krone als Form, als auch auf den sie umgebenden Raum angewandt werden.

²⁹² *Elysium*: Das Elysium (lat.) oder Elysion (griech.) ist in der griechischen Mythologie jener paradiesische Teil der Unterwelt, der den unsterblichen Helden und jenen, die die Götter lieben, vorbehalten ist.

²⁹³ *feign*: Sowohl KELLNER (1) als auch SCHMIDT (1) geben die Stelle im Sinne von ‚dichten‘ bzw. *to invent, to image* an, es wäre jedoch durchaus denkbar, hier auch die Bedeutung ‚heucheln‘ oder ‚vorgeben‘ heraus zu lesen.

²⁹⁴ Zeile 29–31 sind möglicherweise eine Referenz auf Christopher Marlowes (c. 1564–1593) Stück *Tamburlaine the Great* (Teil 1), das 1587 erstmals aufgeführt wurde und wo ebenfalls auf die Glückseligkeit, eine Krone tragen zu dürfen, hingewiesen wird. (vgl. Hart, H.C., *The Third Part of King Henry the Sixth*, 1910, zitiert nach MARTIN, 170)

²⁹⁵ *linger*: SCHMIDT (2a) führt die Stelle unter *to tarry, to stay, to hesitate* (SCHMIDT 2a), also ‚zögern‘, ‚bleiben‘ ‚säumen‘ an.

²⁹⁶ *white Rose*: Die weiße Rose, das Symbol des Hauses York. (s. auch Zl. 1.1)

²⁹⁷ *lukewarm*: ‚Lau‘ oder ‚lauwarm‘ im übertragenen Sinn jedoch auch auf Personen bezogen, denen es an Enthusiasmus, Emotionen oder Antrieb mangelt (vgl. OED 2B), hier eine Anspielung auf Heinrichs emotionale Kälte. (vgl. MARTIN 170)

²⁹⁸ *presently*: In diesem Zusammenhang mit ‚sofort‘ zu übersetzen. (vgl. OED 2a) Sie auch KELLNER (1) und SCHMIDT).

²⁹⁹ *whet*: Eigentlich ‚wetzen‘ oder ‚schleifen‘, in diesem Zusammenhang jedoch ‚drängen‘, ‚anspornen‘. (vgl. KELLNER 2)

³⁰⁰ *privily*: *Secretly* (MARTIN 170, OED 1) also ‚im Geheimen‘, ‚im Vertrauen‘.

³⁰¹ *Brother...Norfolk*: Warwick, Norfolk und andere wurden von York in London zurückgelassen *to govern the king in his absence* („um über den König in seiner, also Yorks, Abwesenheit zu wachen“) (HALL Ggiii^v-iv^v HOLINSHEAD Qqiv^{r-v}, zitiert nach MARTIN 170)

³⁰² *You*: York spricht Richard mit *thou*, also Du an, dessen Bruder Eduard jedoch mit *you*, Ihr, vermutlich weil dieser bereits den Titel eines Earl of March trägt.

³⁰³ *Cobham*: Sir Eduard Brooke, ein überzeugter Yorkist und einer von Yorks *special friends*, der in St. Albans gekämpft hatte. (vgl. auch HATTAWAY 86)

³⁰⁴ *Kentishmen*: Die Einwohner von Kent. Auch SCHLEGEL verwendet den Ausdruck ‚Kenter‘.

³⁰⁵ *rise*: nach SCHMIDT (5) *to rise up for action, to be ready for combat*, soll also die Bereitschaft zum Kampf anzeigen. HATTAWAY (86) gibt *rebel*, also ‚rebellieren‘, ‚sich auflehnen‘ an.

³⁰⁶ *Kentishmen...rise*: Die Kenter hatten mit Cobham in der Schlacht von Northampton gekämpft. (vgl. MARTIN 171)

klug, kultiviert³⁰⁷, großmütig³⁰⁸, geistvoll^{309 310}.
 Solang Ihr damit beschäftigt seid, was bleibt
 [mir] mehr, als Gelegenheit zum Aufstieg³¹¹
 zu suchen,
 damit [weder] der König meine Absicht
 durchschaut³¹², noch irgendjemand aus dem
 Hause Lancaster.
Ein Bote tritt auf.
 Doch halt, was gibt es³¹³? Wieso kommst du
 in solcher Eile³¹⁴?

BOTE

Die Königin mit all ihren nordischen Earls
 und Lords hat vor³¹⁵ Euch hier in Eurem
 Schloss zu belagern. Sie ist [schon] nahe³¹⁶
 mit zwanzigtausend Mann, befestigt deshalb
 Euer Bollwerk³¹⁷, Mylord.
 [Geht ab.]

YORK

Ja, mit meinem Schwert. Was, denkst du, dass
 wir³¹⁸ sie fürchten? Eduard und Richard, ihr
 sollt bei mir bleiben, mein Bruder Montague
 soll nach London eilen³¹⁹. Lasst die edlen
 Warwick, Cobham und den Rest, die wir als
 Beschützer³²⁰ des Königs [zurück] ließen, sich
 [selbst] mit mächtiger List³²¹ stärken und

43 While you are thus employed, what resteth
 more,
 44 But that I seek occasion how to rise,
 45 And yet the King not privy to my drift,
 46 Nor any of the house of Lancaster.
Enter a Messenger.
 47 But stay, what news? Why com'st thou in
 such post?

MESSENGER

48 The Queen with all the northern earls and
 lords
 49 Intend here to besiege you in your castle.
 50 She is hard by with twenty thousand men,
 51 And therefore fortify your hold, my lord.
 [Exit.]

YORK

52 Ay, with my sword. What, think'st thou
 that we fear them?
 53 Eduard and Richard, you shall stay with
 me,
 54 My brother Montague shall post to
 London.
 55 Let noble Warwick, Cobham and the rest
 56 Whom we have left protectors of the King,
 57 With powerful policy strengthen

³⁰⁷ *courteous*: KELLNER (4) paraphrasiert die Stelle als ‚wohlerzogen‘, ‚kultiviert‘, ‚gebildet‘

³⁰⁸ *liberal*: OED 2a gibt *generous, open-hearted*, also ‚großmütig‘, ‚großzügig‘ an.

³⁰⁹ *full of spirit*: Bei SCHMIDT (2) wird die Stelle als *vivacity, mettle, fire* und *courage* angegeben, was sohl Lebhaftigkeit, als auch Mut evoziert.

³¹⁰ *Witty...spirit*: In 2H6 zitiert Lord Say ein Stelle in Cäsars *Commentarii*, die die Vorzüge Kents und seiner Einwohner preist. (vgl. 2H6,4.7.52)

³¹¹ *rise*: Aufstieg zur Macht (MARTIN 171).

³¹² *privy to*: ‚Eingeweiht‘ (KELLNER 3) In diesem Zusammenhang ist wohl gemeint, dass der König nicht in die Pläne Yorks eingeweiht ist und diese auch nicht erfahren soll.

³¹³ *What news*: Auch SCHLEGEL-TIECK wählen diese Lösung.

³¹⁴ *post*: ‚Eile‘ (SCHMIDT 4).

³¹⁵ *intend*: ‚Vorhaben, beabsichtigen‘ (KELLNER 3).

³¹⁶ *hard by*: ‚Nahe‘, in der Nähe‘ (KELLNER 24).

³¹⁷ *hold: Stronghold* (CAMBRIDGE 87), also ‚Festung‘ oder ‚Bollwerk‘. Um eine Wortwiederholung (‚befestigen‘) zu vermeiden wurde in diesem Fall die Lösung ‚Bollwerk‘ gewählt.

³¹⁸ *we*: York spricht hier entweder im Majestätsplural oder aber er meint das Kollektiv. (vgl. MARTIN 172)

³¹⁹ *post*: ‚Eilen‘, vgl. Zl. 48.

³²⁰ *protector*: SCHMIDT (1) gibt für die Stelle die Bedeutung des Beschützers an.

³²¹ *policy*: In diesem Zusammenhang ‚Hinterlist‘, ‚Ränke‘ (KELLNER 4; OED 4b). SCHLEGEL-TIECK übersetzen etwas unpräzise ‚Politik‘.

nicht dem einfältigen³²² Heinrich und seinen
Schwüren trauen.

MONTAGUE

Bruder, ich gehe. Ich werde sie³²³ [für uns]
gewinnen, zweifle nicht³²⁴ [daran].
Geht ab.

[SIR JOHN] MORTIMER *und sein Bruder*
[Sir Hugh Mortimer] treten auf.

YORK

Sir John und Sir Hugh Mortimer, meine
Onkel³²⁵,
Ihr kommt in einer günstigen³²⁶ Stunde nach
Sandal³²⁷. Die Armee der Königin hat vor³²⁸
uns zu belagern.

SIR JOHN MORTIMER

Sie braucht es nicht, wir treffen³²⁹ sie im Feld.

YORK

Was, mit fünftausend Mann?

RICHARD

Ja, mit fünfhundert, Vater, wenn es sein
muss³³⁰.
Eine Frau als Heerführer³³¹, was sollen wir
[da] fürchten?
Ein Marsch in der Ferne.

themselves

58 And trust not simple Henry nor his oaths.

MONTAGUE

59 Brother, I go; I'll win them, fear it not.
60 And thus most humbly I do take my leave
Exit.

Enter [SIR JOHN] MORTIMER and his
brother [Sir Hugh Mortimer].

YORK

61 Sir John and Sir Hugh Mortimer, mine
uncles,
62 You are come to Sandal in a happy hour.
63 The army of the Queen mean to besiege
us.

SIR JOHN MORTIMER

64 She shall not need, we'll meet her in the
field.

YORK

65 What, with five thousand men?

RICHARD

66 Ay, with five hundred, father, for a need.
67 A woman's general. What should we fear?
A march afar
off.

³²² *simple*: SCHMIDT (4) führt die Stelle unter der Bedeutung *silly, witless, weak in intellect* (,dumm', ,witzlos', ,von geringem Intellekt'), was am ehesten ,schlicht' oder ,einfältig' entspricht. (SCHLEGEL-TIECK schwächen die Bedeutung jedoch in ,schwach' ab.

³²³ *them*: Vermutlich sind Norfolk, Warwick Cobham *and the rest* gemeint. (vgl. MARTIN 172)

³²⁴ *fear*: ,Zweifeln' (SCHMIDT 3b2)

³²⁵ *mine uncles*: Yorks Mutter Anne war die Tochter von Roger Mortimer, des 4. Earl of March. Ihre Brüder Sir John und Sir Hugh Mortimer sollen Bastarde gewesen sein. (vgl. HOLINSHED 268, HALL 250)

³²⁶ *happy*: In diesem Zusammenhang ,günstig, ,passend' (KELLNER 3; HATTAWAY 87).

³²⁷ *Sandal*: Yorks Schloss, Castle Sandal bei Wakefield.

³²⁸ *mean*: ,Vorhaben' (KELLNER 3).

³²⁹ *meet*: *To encounter or oppose in battle* (OED 3a.1.3a), also 'im Kampf aufeinander treffen'.

³³⁰ *for a need*: ,Im Notfall' (KELLNER 12).

³³¹ *woman's*: *Woman is*.

Ich höre ihre Trommeln. Lasst uns unsere
Männer
aufstellen³³² und einen Ausfall machen³³³ und
gebieten ihnen sofort³³⁴ die Schlacht.

YORK

Fünf Mann gegen zwanzig! Obwohl der
Vorteil [der anderen] groß ist, zweifle ich
nicht an unserem Sieg, Onkel.
Viele Schlachten habe ich in Frankreich³³⁵
gewonnen, wo³³⁶ der Feind zehn [Mann] zu
eins war; warum sollte mir nicht der gleiche
Erfolg beschieden sein?
Kriegslärm. Alle gehen ab.

[1.3]³³⁷

Auftritt RUTLAND³³⁸ und sein Erzieher.

RUTLAND

Ach, wohin soll ich fliehen um ihren Händen
zu entkommen?

Auftritt Clifford und Soldaten

Oh Erzieher, sieh, hier kommt der
blutrünstige³³⁹ Clifford.

CLIFFORD

Kaplan, fort mit dir, die Priesterwürde rettet
dir dein Leben. Was nun das Balg³⁴⁰ dieses
verfluchten Herzogs angeht, dessen Vater

68 I hear their drums. Let's set our men in
order,

69 And issue forth and bid them battle
straight.

YORK

70 Five men to twenty: though the odds be
great,

71 I doubt not, uncle, of your victory.

72 Many a battle have I won in France,

73 When as the enemy hath been ten to one.

74 Why should I not now have the like
success?

Alarum.

Exeunt.

[1.3]

Enter RUTLAND and his Tutor.

RUTLAND

1 Ah, whither shall I fly to scape their hands?

Enter CLIFFORD [with Soldiers].

2 Ah, tutor, look where bloody Clifford
comes!

CLIFFORD

3 Chaplain away, thy priesthood saves thy
life.

4 As for the brat of the accursed Duke,

5 Whose father slew my father, he shall die.

³³² *set in order*: SCHMIDT führt die Stelle unter (1) *regular disposition, proper state*, was durchaus als Aufstellung der Truppen zu verstehen sein kann.

³³³ *issue forth*: *Sally out* (MARTIN 173), also 'aufbrechen' oder im militärischen Sinn 'einen Ausfall machen', was in diesem Zusammenhang sinnvoll erscheint.

³³⁴ *straight*: *Straightaway* (HATTAWAY 88), also 'sofort' (KELLNER 298,2).

³³⁵ *France*: York war Regent in Frankreich. (vgl. MARTIN 173)

³³⁶ *Whenas*: *When*, 'als' (KELLNER).

³³⁷ Die Szene behandelt die Schlacht bei Wakefield, die im Dezember 1460 stattfand. Es handelte sich dabei um eine der wichtigsten Schlachten der Rosenkriege. Yorks Sohn Rutland flieht von der Schlacht, doch Clifford stellt und tötet ihn um seinen Vater zu rächen, der wiederum von York getötet wurde. Die Episode basiert auf HALL (250f.)

³³⁸ *Rutland*: Edmund, Earl of Rutland (1443–1460) war zur Zeit der Schlacht bei Wakefield tatsächlich siebzehn Jahre alt, soll bei Shakespeare jedoch wesentlich jünger, nämlich zwölf, sein. Er war Yorks zweitältester Sohn.

³³⁹ *bloody*: Hier wohl im Sinn von 'blutrünstig'. *Bloody Clifford* ist ein Epitheton.

³⁴⁰ *brat*: OED (*n*²) weist darauf hin, dass der Ausdruck fast immer Bedeutungslosigkeit beinhaltet.

meinen Vater erschlug, er soll³⁴¹ sterben.³⁴²
ERZIEHER
Und ich, mein Herr, werde ihn begleiten³⁴³.

CLIFFORD
Soldaten, fort mit ihm.

ERZIEHER
Oh Clifford, ermorde nicht dieses unschuldige
Kind³⁴⁴, damit³⁴⁵ du nicht von Gott und den
Menschen gehasst wirst.
Abgang. [Von Soldaten weggezerrt.]

CLIFFORD
Wie nun, ist er schon tot? Oder ist es Angst,
die ihn die Augen schließen lässt? Ich werde
sie ihm öffnen.

RUTLAND
So blickt der ausgehungerte³⁴⁶ Löwe über dem
Unglücklichen, der unter seinen
zerreißen³⁴⁷ Pranken zittert, und so
schreitet³⁴⁸ er, triumphierend³⁴⁹ über seine
Beute, und so kommt er seine Glieder zu
zerreißen.³⁵⁰ Oh, edler Clifford, töte mich mit
deinem Schwert, und nicht mit diesem
grausam drohenden Blick. Guter Clifford, hör
mich an bevor ich sterbe: Ich bin ein zu
unwürdiges³⁵¹ Geschöpf für deinen Zorn;

TUTOR
6 And I, my lord, will bear him company.

CLIFFORD
7 Soldiers, away with him.

TUTOR
8 Ah, Clifford, murder not this innocent
child,
9 Lest thou be hated both of God and man.

Exit
[guarded].

CLIFFORD
10 How now, is he dead already? Or is it fear
11 That makes him close his eyes? I'll open
them.

RUTLAND
12 So looks the pent-up lion o'er the wretch
13 That trembles under his devouring paws;
14 And so he walks, insulting o'er his prey,
15 And so he comes to rend his limbs
asunder.
16 Ah gentle Clifford, kill me with thy sword
17 And not with such a cruel threat'ning look.
18 Sweet Clifford, hear me speak before I die:
19 I am too mean a subject for thy wrath;

³⁴¹ shall: Impliziert die Unabänderlichkeit der Aussage.

³⁴² Whose...die: HALL (251) gibt eine Rede Cliffords wider, die die Worte ‚Thy father slew mine‘ enthält. Cliffords Vater starb in der ersten Schlacht von St. Albans, was tatsächlich fünf Jahre zurück lag, im Stück jedoch erst kürzlich geschah.

³⁴³ bear company: KELLNER gibt dafür ‚Gesellschaft leisten‘ an, was in diesem Zusammenhang zu schwach ist und die Dramatik der Situation nicht erfasst.

³⁴⁴ innocent child: Shakespeare stellt Rutland auch aufgrund des Effektes jünger dar, als er tatsächlich war.

³⁴⁵ Lest: ‚Damit nicht‘ (KELLNER).

³⁴⁶ pent-up: OED (1) gibt dafür shut up or confinded within narrow limits, closely confined, imprisoned; also ‚eingesperrt‘ an, was das Bild eines Löwen hervorruft, der schon lange Zeit, alleine und ohne Nahrung eingesperrt ist. Die Tatsache, dass er hungrig ist, erscheint für die Stimmigkeit des Bildes wichtiger, als jene, dass er eingesperrt ist. Auch HATTAWAY (89) und COX (209) zitieren S. Johnson (8.599) mit ‚That is, the lion that hath been long „confined“ without food, and is let out to devour a man condemned.’

³⁴⁷ devouring: Eigentlich ‚verschlingen‘, da es sich jedoch um die Pranken handelt, eher ‚zerreißen‘.

³⁴⁸ walk: Eigentlich ‚gehen‘, die Gangart des Löwen.

³⁴⁹ insulting: Hier ‚triumphierend‘ (KELLNER).

³⁵⁰ Parallelismus von Zl. 14 und 15.

³⁵¹ mean: ‚Gemein‘, ‚niedrig‘, ‚gering‘ (KELLNER), im Sinne von ‚unwürdig‘.

Nimm Rache an Männern³⁵² und lass mich leben.

CLIFFORD

Umsonst sprichst du, armer Knabe: meines Vaters Blut verschloss den Durchgang, der deinen Worten Einlass geben könnte.³⁵³

RUTLAND

Dann lass meines Vaters Blut ihn wieder öffnen: Er ist ein Mann³⁵⁴, und Clifford kämpfe³⁵⁵ mit ihm.

CLIFFORD

Hätte ich deine Brüder³⁵⁶ hier, ihr Leben und deines wären nicht ausreichend Rache für mich; Nein, wenn ich die Gräber deiner Ahnen aufgraben würde und ihre verfaulten Leiber in Ketten hängen würde, würde es weder meinen Zorn mindern³⁵⁷, noch mein Herz erleichtern. Der Anblick jedes Mitglieds des Hauses York ist eine Furie³⁵⁸, die meine Seele quält, und eh ich nicht ihren verfluchten Stamm³⁵⁹ ausgerottet habe³⁶⁰ und nicht einen einzigen am Leben lasse, lebe ich in der Hölle. Deshalb³⁶¹ –
Er hebt die Hand.

20 Be thou revenged on men and let me live.

CLIFFORD

21 In vain thou speak'st, poor boy; my father's blood

22 Hath stopped the passage where thy words should enter.

RUTLAND

23 Then let my father's blood open it again.

24 He is a man and, Clifford, cope with him.

CLIFFORD

25 Had I thy brethren here, their lives and thine

26 Were not revenge sufficient for me.

27 No, if I digged up thy forefather's graves

28 And hung their rotten coffins⁵⁸⁰ up in chains,

29 It could not slake mine ire nor ease my heart.

30 The sight of any of the house of York

31 Is as a Fury to torment my soul:

32 And till I root out their accursed line

33 And leave not one alive, I live in hell.

34 Therefore –

He lifts his hand.

³⁵² *men*: Clifford solle sich nicht am Kind Rutland vergreifen, sondern sich mit dem Mann York, einem ebenbürtigeren Gegner, messen. Das eingefügte *and* soll besonderen Fokus auf diesen Umstand lenken.

³⁵³ *my...enter*: Vgl. auch Macbeth 1.5.42-43: *Make thick my blood, / Stop up th'access and passage to remorse.*

³⁵⁴ *man*: Ebenfalls ein Verweis auf Zl. 20.

³⁵⁵ *cope*: Hier im Sinne von ‚kämpfen‘ (OED v² II.2). KELLNER (²1) gibt dafür ‚handgemein werden‘ an.

³⁵⁶ *brethren*: Besondere Pluralform von *brother* (OED). Gemeint sind Edward, der spätere Edward IV., George, der spätere Duke of Clarence und Richard of Gloucester, der spätere Richard III.

³⁵⁷ *slake*: Hier ‚dämpfen‘, im Sinne von ‚mindern‘.

³⁵⁸ *Fury*: Eine Anspielung auf die Rachegöttinnen der griechischen Mythologie.

³⁵⁹ *line*: ‚Stamm‘, ‚Stammbaum‘, ‚Linie‘ (KELLNER 6).

³⁶⁰ *root out*: Wörtlich eigentlich ‚ausgraben‘, ‚entwurzeln‘, ‚heraus reißen‘.

³⁶¹ *Therefore*: Clifford setzt hier wohl zum tödlichen Schlag an. (vgl. COX 210)

RUTLAND

Oh lass mich beten, bevor ich sterbe^{362,363} Zu
Dir bete ich: guter Cliffors hab Erbarmen.

CLIFFORD

Nicht mehr Erbarmen als meines Schwertes³⁶⁴
Spitze gewährt.

RUTLAND

Ich fügte dir nie ein Leid zu, warum willst du
mich töten?

CLIFFORD

Dein Vater tat es.

RUTLAND

Doch ehe ich noch geboren war.³⁶⁵ Du hast
einen Sohn: um seiner Willen verschone
mich, damit nicht aus Rache, denn³⁶⁶ Gott ist
gerecht, er ebenso erbärmlich erschlagen wird
wie ich.³⁶⁷ Ach, lass mich für den Rest meiner
Tage im Gefängnis leben, und gebe ich dir
Anlass zur Verstimmung, dann töte mich,
doch jetzt hast du keinen Grund.

CLIFFORD

Kein Grund? Dein Vater erschlug meinen
Vater, darum stirb.
[*Er ersticht ihn.*]

RUTLAND

35 O, let me pray before I take my death;
36 To thee I pray: sweet Clifford pity me!

CLIFFORD

37 Such pity as my rapier's point affords.

RUTLAND

38 I never did thee harm; why wilt thou slay
me?

CLIFFORD

39 Thy father hath.

RUTLAND

But t'was ere I was born.

40 Thou hast one son, for his sake pity me,
41 Lest in revenge thereof, sith God is just,
42 He be as miserably slain as I.
43 Ah, let me live in prison all my days,
44 And when I give occasion of offence
45 Then let me die, for now thou hast no
cause.

CLIFFORD

46 No cause?
47 Thy father slew my father; therefore die.
[*Stabs
him.*]

⁵⁸⁰ *coffins*: Gemeint sind wohl eher die Knochen der Vorväter als deren Särge. Zumindest wäre das Bild nicht stimmig.

³⁶² *take my death*: ‚Sterben‘ (KELLNER).

³⁶³ *O...death*: Die Chronisten berichten, dass Rutland starb, während er vor Clifford kniete. (vgl. HALL 251; HOLINSHEAD 269)

³⁶⁴ *rapier's*: *Long, pointed, two-edged sword* (OED). KELLNER übersetzt *rapier* mit ‚Stoßdegen‘, der auf Deutsch auch als ‚Rapier‘ bezeichnet wird. Im 16. Jh. verstand man unter ‚Rapier‘ allgemein das Schwert des Adels, als Übersetzung wären sowohl ‚Rapier‘ als auch ‚Schwert‘ möglich. Ein Anachronismus, da das Rapier erst ab der Mitte des 16. Jh. in England verwendet wurde. (vgl. COX 210)

³⁶⁵ *ere...born*: Nachdem Old Clifford in der ersten Schlacht von St. Albans (tatsächlich 1455) getötet wurde, übertreibt Rutland hier wohl etwas. Er wurde 1443 geboren. Vermutlich soll die Aussage die Dramatik verstärken.

³⁶⁶ *sith*: *Since* (OED), also ‚da‘.

³⁶⁷ *He...I*: COX (210) weist darauf hin, dass Rutlands Voraussage sich, zumindest bei Shakespeare, nicht erfüllt.

RUTLAND

*Dii faciant laudis summa sit ista tuae.*³⁶⁸ [Er stirbt.]

CLIFFORD

Plantagenet³⁶⁹, ich komme Plantagenet, und
deines Sohnes Blut, das an meiner Klinge
klebt³⁷⁰, soll an meiner Waffe rosten, bis dein
Blut, mit diesem zusammen geronnen, mich
beide abwischen lässt.
Geht ab [mit Rutlands Leiche].

RUTLAND

48 *Dii faciant laudis summa sit ista tuae.*
[Dies.]

CLIFFORD

49 Plantagenet, I come, Plantagenet!
50 And this thy son's blood cleaving to my
blade,
51 Shall rust upon my weapon till thy blood
52 Congealed with this do make me wipe off
both.

*Exit [with Rutland's
body].*

[1.4]³⁷¹

*Kriegslärm. Auftritt Richard, Herzog von
YORK*

YORK

Die Armee der Königin hat die Schlacht
gewonnen³⁷². Meine Onkel³⁷³ wurden beide
getötet, als sie versuchten mich zu retten, und
all meine Gefolgsmänner³⁷⁴ kehrten dem
gierigen³⁷⁵ Feind den Rücken³⁷⁶ und flohen³⁷⁷
wie Schiffe vor dem Wind³⁷⁸, oder Lämmer,

[1.4]

Alarum. Enter Richard, Duke of YORK.

YORK

1 The army of the Queen hath got the field.
2 My uncles both are slain in rescuing me,
3 And all my followers to the eager foe
4 Turn back and fly like ships before the
wind,
5 Or lambs pursued by hunger-starved
wolves.

³⁶⁸ *Dies...tuae*: Lat. ‚Geben die Götter, dass dies der Höhepunkt Deines Ruhmes ist!‘, sprach Phyllis zu Demophon, der sie verführte und dann sein Eheversprechen nicht hielt (Ovid, *Heroides*, ii 66).

³⁶⁹ *Plantagenet*: York.

³⁷⁰ *cleaving*: Hier ‚kleben‘ (KELLNER 1).

³⁷¹ Szene 1.4. findet ebenfalls im Rahmen der Schlacht bei Wakefield statt, jedoch an einem Nebenschauplatz. York muss realisieren, dass die Schlacht verloren und der Tod nahe ist. Noch einmal rekapituliert er in einem Monolog den Lauf der Ereignisse. Schließlich wird er von Margarete, Prinz Eduard, Clifford, Northumberland und Soldaten überwältigt. Eine Gelegenheit zur Verteidigung wird ihm nicht zugestanden, stattdessen wird er verhöhnt, gefoltert und schlussendlich getötet. Angesichts des nahenden Todes setzt auch York zu einer mündlichen Abrechnung mit der Königin an. Diese lässt ihn, nachdem Clifford und sie ihn erstochen haben, den Kopf abschlagen und öffentlich ausstellen, ein Detail, das sich ebenso in den Chroniken findet wie die Szenen von Gefangennahme und Tod Yorks. (vgl. HALL 250 und HOLINSHED 268f.) Einige Details, wie das mit Rutlands Blut getränkte Taschentuch oder Margaretes Verhöhnung von York entspringen jedoch Shakespeares Fantasie. (vgl. COX 211)

³⁷² *got the field*: Hat die Schlacht gewonnen (HATTAWAY 90). Siehe auch KELLNER (2).

³⁷³ *uncles*: Sir John und Sir Hugh Mortimer, die bei 1.1.62 in die Schlacht eintraten.

³⁷⁴ *followers*: *Servant, retainer*, also ‚Diener‘ SCHMIDT (4). KELLNER (4) gibt ‚Gefolgsmann‘ an.

³⁷⁵ *eager*: KELLNER (3) gibt für die Stelle die Übersetzung ‚heftig‘, ‚wild‘, ‚ungestüm‘ an, MARTIN (176) weist jedoch darauf hin, dass es sich hier wieder um einen Terminus handelt, der bei der Beizjagd Verwendung findet und er ‚hungrig‘ bedeutet. (vgl. auch OED 7). In diesem Sinne würde sich ‚gierig‘ anbieten.

³⁷⁶ *turn back*: *To turn their backs*, also ‚den Rücken zukehren‘.

³⁷⁷ *fly*: Siehe Zl. 1.1.30.

³⁷⁸ *ships...wind*: Shakespeare wendet hier ein nautisches Bild an, ein Thema das zu seinen beliebtesten Motiven gehört.

die von hungergeplagten Wölfen³⁷⁹ verfolgt werden. Meine Söhne³⁸⁰, Gott weiß, was ihnen widerfahren³⁸¹ ist; Doch dies weiß ich, sie haben sich verhalten³⁸² wie Männer, zum Ruhm geboren³⁸³, durch Leben oder Tod. Drei Mal schlug Richard sich zu mir durch³⁸⁴ und dreimal schrie er: „[Nur] Mut, Vater, ficht es aus³⁸⁵!“ Und ebenso oft kam Eduard an meine Seite, mit blutrotem³⁸⁶ Schwert³⁸⁷, das bis zum Heft mit dem Blut derer gefärbt war, die ihn angegriffen hatten³⁸⁸; Und als die kühnsten³⁸⁹ Krieger sich zurück zogen³⁹⁰, schrie Richard: „Greift an, und weicht keinen Fußbreit zurück³⁹¹!“ und³⁹² schrie: „Eine Krone, oder ein ruhmreiches Grab, ein Szepter, oder eine irdische Gruft!“ So griffen wir wieder an, doch ach³⁹³, erneut wichen wir zurück³⁹⁴, gleich einem Schwan³⁹⁵, den ich sah, der mit vergeblicher³⁹⁶ Mühe gegen die Flut³⁹⁷ anschwamm und seine Kraft in den übermächtigen Wellen vergeudete.

6 My sons, God knows what hath bechanced them;
7 But this I know, they have demeaned themselves
8 Like men born to renown, by life or death.
9 Three times did Richard make a lane to me
10 And thrice cried, ‘Courage, father, fight it out!’
11 And full as oft came Edward to my side,
12 With purple falchion painted to the hilt
13 In blood of those that had encountered him;
14 And when the hardiest warriors did retire,
15 Richard cried, ‘Charge, and give no foot of ground!’
16 And cried, ‘A crown, or else a glorious tomb,
17 A sceptre, or an earthly sepulchre!’
18 With this we charged again, but, out, alas,
19 We budged again, as I have seen a swan
20 With bootless labour swim against the tide
21 And spend her strength with overmatching

³⁷⁹ *lams...wolves*: Auch hier verwendet Shakespeare wieder die Lamm-Wolf Symbolik, wie auch in 1.1.242.

³⁸⁰ *my sons*: In der Schlacht bei Wakefield ist nur die Anwesenheit von Rutland historisch gesichert. Eduard hielt sich im Gebiet der Welsh Marches auf, Richard und George waren noch Kinder. (vgl. MARTIN 177)

³⁸¹ *bechanced*: *To befall (a person)* (OED 2), also einer Person ‚zustoßen‘, oder ‚geschehen‘.

³⁸² *demeaned*: ‚Benommen‘ (KELLNER).

³⁸³ *born to renown*: Von Geburt an dazu bestimmt Ruhm zu erwerben. Die Version *borne*, die F angibt, erweitert die Bedeutung zu ‚zum Ruhm getrieben/getragen‘.

³⁸⁴ *make a lane*: Sich durch die feindlichen Linien schlagen. (vgl. MARTIN 177)

³⁸⁵ *fight it out*: SCHLEGEL-TIECKs Lösung erscheint hier am stimmigsten.

³⁸⁶ *purple*: *Blood-stained* (OED 2d), also ‚blutbefleckt‘.

³⁸⁷ *falchion*: Das Falchion oder Fauchon ist ein einschneidiges Schwert, das sich zum Heft hin verjüngt und ab dem Hochmittelalter in Verwendung war. Im poetischen Gebrauch ist jedoch ganz allgemein ein Schwert gemeint (vgl. OED).

³⁸⁸ *encounter*: ‚Begegnen‘ scheint in diesem Zusammenhang zu schwach. OED gibt *to confront in battle* an, also eine Begegnung im Kampf.

³⁸⁹ *hardiest*: Der Superlativ von *hardy*: ‚mutig‘, ‚wagemutig‘, ‚heldenhaft‘, ‚tapfer‘. (OED 1) ‚Kühn‘ schafft jedoch eine schöne Alliteration mit ‚Krieger‘.

³⁹⁰ *retire*: Hier im Sinn von *to retreat*, also ‚zurückweichen‘. (vgl. HATTAWAY 91), *to retreat from battle or danger* (SCHMIDT 3b), also ‚sich aus der Schlacht zurückziehen‘.

³⁹¹ *give...ground*: *To give ground*: ‚sich zurückziehen‘, ‚weichen‘.

³⁹² Die Oxfordausgabe (MARTIN 177) schreibt den folgenden Ausruf Eduard zu, was insofern Sinn ergeben würde, als dieser als ältester Sohn nach seinem Vater Anspruch auf die Krone hätte. Nur *And*, ohne einen Namen, wie in F angegeben, drückt wiederum eine gewisse Ironie aus, da damit Richards Ambitionen verdeutlicht werden. (vgl. HATTAWAY 91)

³⁹³ *out alas*: Ein Ausdruck von vorwurfsvoller Empörung oder von Klage. (vgl. OED *int.* 2)

³⁹⁴ *budged*: ‚Davonlaufen‘, ‚zurückweichen‘ (KELLNER 2).

³⁹⁵ *swan*: Im englischen Original ein weiblicher Schwan. ‚Schwänin‘ wirkt im Deutschen jedoch merkwürdig. Das Bild bleibt auch mit ‚Schwan‘ dasselbe.

³⁹⁶ *bootless*: *Unavailing*, *useless*, also ‚vergeblich‘, ‚unnütz‘ (SCHMIDT).

³⁹⁷ *tide*: Angesichts des starken Wellengangs muss hier die Flut gemeint sein.

*Kurzes Kampfgetümmel in der Nähe.*³⁹⁸

Da, horch, die verhängnisvollen Verfolger³⁹⁹
sind schon nahe⁴⁰⁰, und ich bin schwach⁴⁰¹
und kann ihrer Wut⁴⁰² nicht entfliehen⁴⁰³; und
wäre ich⁴⁰⁴ stark, so würde ich ihre Wut nicht
scheuen⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ Der Sand, der mein Leben
ausmacht⁴⁰⁷, ist gezählt⁴⁰⁸: Hier muss ich
stehen, und hier muss mein Leben enden.⁴⁰⁹

*Auftritt KÖNIGIN [MARGARETE],
CLIFFORD, NORTHUMBERLAND, der
junge PRINZ [EDUARD]⁴¹⁰ und Soldaten.*

Komm blutrünstiger Clifford⁴¹¹, grausamer
⁴¹²Northumberland, ich fordere⁴¹³ Eure
unstillbare Wut zu [noch] mehr Zorn heraus;
Ich bin Euer Ziel⁴¹⁴ und harre⁴¹⁵ Eures
Schusses.

NORTHUMBERLAND
Ergib⁴¹⁶ Dich unserer Gnade, stolzer
Plantagenet!

waves.

A short alarum

within.

22 Ah, hark, the fatal followers do pursue,
23 And I am faint and cannot fly their fury;
24 And were I strong, I would not shun their
fury.
25 The sands are numbered that makes up my
life:
26 Here must I stay, and here my life must
end.

*Enter QUEEN [MARGARET], CLIFFORD,
NORTHUMBERLAND, young PRINCE
[EDWARD] and Soldiers.*

27 Come bloody Clifford, rough
Northumberland,
28 I dare your quenchless fury to more rage;
29 I am your butt and I abide your shot.
NORTHUMBERLAND
30 Yield to our mercy, proud Plantagenet!

³⁹⁸ *within*: Müsste eigentlich ‚drinnen‘, ‚im ‚Inneren‘ heißen, sowohl SCHLEGEL als auch GÜNTHER geben jedoch ‚draußen‘ an. Man kann davon ausgehen, dass der Lärm nicht weit entfernt ist, also wohl in der Nähe.

³⁹⁹ *fatal followers*: Um die Alliteration zu erhalten, wurde für fatal die Übersetzung ‚verhängnisvoll‘ gewählt. Möglich wären auch ‚todbringend‘ oder ‚unheilvoll‘.

⁴⁰⁰ *pursue*: Eigentlich ‚verfolgen‘, ‚fortfahren‘ oder auch ‚nachsetzen‘, sinngemäß nähern sie sich jedoch.

⁴⁰¹ *faint*: Hier ‚schwach‘, ‚kraftlos‘ (OED II 4).

⁴⁰² *fury*: Hier ‚Wut‘, auch ‚Blutdurst‘ oder ‚Wahnsinn‘ (vgl. KELLNER) möglich.

⁴⁰³ *fly*: Siehe Zl 1.1.30.

⁴⁰⁴ Parallelismus von Zl. 23 und 24.

⁴⁰⁵ *shun*: ‚Ausweichen‘, ‚meiden‘.

⁴⁰⁶ *fly...fury*: Shakespeare wendet hier die rhetorische Stilfigur der Epiphrase an. Will man diese im Deutschen erhalten, so müsste der Satz lauten: ‚kann nicht entfliehen ihrer Wut [...] würde nicht scheuen ihre Wut‘.

⁴⁰⁷ *makes*: Die Kombination von Plural-Hauptwort und Singular-Verb ist in der elisabethanischen Grammatik nicht ungewöhnlich. (vgl. MARTIN 177; ABBOTT 333)

⁴⁰⁸ *sands...life*: Eine Anspielung auf den Sand in einer Sanduhr oder einem Stundenglas, das die Lebenszeit anzeigt.

⁴⁰⁹ *Here...here*: Parallelismus.

⁴¹⁰ *EDUARD*: Der Prinz war zur Schlacht bei Wakefield, die 1460 stattfand, acht Jahre alt.

⁴¹¹ *bloody Clifford*: Siehe 1.3.2.

⁴¹² *rough*: Hier ‚grausam‘ (KELLNER 14).

⁴¹³ *dare*: Hier wohl am ehesten ‚herausfordern‘, im Sinne von ‚anstacheln‘.

⁴¹⁴ *butt*: Die Zielscheibe im Bogenschießen. (vgl. HATTAWAY 92)

⁴¹⁵ *abide*: ‚Erwarten‘ (OED I.1)

⁴¹⁶ *Yield*: Hier *surrender*, also ‚sich ergeben‘ (SCHMIDT 2d). Ob Northumberland und Clifford York mit *thou* oder *you* anspricht ist nicht ersichtlich, York spricht die beiden offenbar mit *thou* an, es ist jedoch davon auszugehen, dass auch York nicht die Höflichkeit des *you* erwiesen wird.

CLIFFORD

Ja, solcher Gnade wie sein unbarmherziger
Arm meinem Vater mächtig⁴¹⁷ beglich⁴¹⁸.
Phaeton⁴¹⁹ ist nun von seinem [Sonnen]wagen
gestürzt und lässt den Abend⁴²⁰ schon zur
Mittagszeit anbrechen⁴²¹.

YORK

Aus meiner Asche wird, wie der Phoenix⁴²²,
ein Vogel auferstehen, der an Euch allen
Rache üben wird⁴²³, und mit dieser Hoffnung
wende ich meinen Augen dem Himmel zu,
und verspötte⁴²⁴ all das, womit ihr mich
quälen⁴²⁵ könnt. Warum kommt ihr nicht?
Was, so viele [von Euch]⁴²⁶ und Angst?

CLIFFORD

So kämpfen Feiglinge, wenn sie nicht weiter
fliehen können⁴²⁷, so hacken Tauben nach den
scharfen⁴²⁸ Krallen des Falken, so⁴²⁹
verzweifelt stoßen⁴³⁰ Diebe, die am Leben
verzagen, Schmähungen gegen die
Gerichtsdienere⁴³¹ aus.

CLIFFORD

31 Ay, to such mercy as his ruthless arm
32 With downright payment showed unto my
father.
33 Now Phaëton hath tumbled from his car
34 And made an evening at the noontide
prick.

YORK

35 My ashes, as the phoenix, may bring forth
36 A bird that will revenge upon you all,
37 And in that hope I throw mine eyes to
heaven,
38 Scorning whate'er you can afflict me with.
39 Why come you not? What, multitudes, and
fear?

CLIFFORD

40 So cowards fight when they can fly no
further,
41 So doves do peck the falcon's piercing
talons,
42 So desperate thieves, all hopeless of their

⁴¹⁷ *downright*: Siehe Zl. 1.1.12.

⁴¹⁸ *payment*: Eigentlich ‚Zahlung‘, was hier jedoch merkwürdig wirkt. MARTIN (178) verweist auf die pure Rachsucht, die damit ausgedrückt wird.

⁴¹⁹ *Phaëton*: Siehe Ovids Metamorphosen II. Phaeton, Sohn des Sonnengottes Helios, stürzt in den Tod, als er mit dem Sonnenwagen seines Vaters fährt und dieser außer Kontrolle gerät. Um eine größere Katastrophe zu verhindern, schleudert Zeus einen Blitz auf das Gespann und Phaeton stirbt. Clifford könnte damit auch auf Yorks heraldisches Zeichen, die Sonne, anspielen. Vor allem der junge Shakespeare setzte die Sonnensymbolik des Öfteren ein. In 2.6.12 schreibt er sie allerdings Heinrich zu. (vgl. COX 213) Clifford verwendet dieselbe Metapher bei seiner Sterbeszene im 2. Akt. (II.6.12)

⁴²⁰ *evening*: Hiermit ist wohl auch der Lebensabend gemeint. (vgl. MARTIN 178)

⁴²¹ *noontide prick*: Dies bezeichnet die Markierung auf einer Sonnenuhr, welche die Mittagszeit anzeigt (vgl. OED n. 2b).

⁴²² *phoenix*: Der legendäre Vogel, der sich der Legende nach, alle fünfhundert Jahre aus seiner eigenen Asche erhebt, kann auch als Symbol für immerwährende politische Macht gesehen werden. (vgl. HATTAWAY 92)

⁴²³ *revenge...all*: Yorks Vorhersage erfüllt sich in seinen Söhnen Eduard und Richard. Ersterer wird als König Edward IV. den Thron besteigen, der Letztere zudem das Haus Lancaster im Mannesstamm auslöschen. (vgl. COX 213)

⁴²⁴ *scorning*: Hier ‚verspotten‘ (KELLNER 24).

⁴²⁵ *afflict*: *To give bodily or mental pain* (SCHMIDT), also ‚quälen‘, ‚plagen‘.

⁴²⁶ *multitudes*: SCHMIDT (1) zufolge *a great number*.

⁴²⁷ *cowards...further*: Bezieht sich auf das Sprichwort *Despair makes cowards courageous*, also ‚Die Verzweiflung macht Feiglinge mutig‘. (vgl. TILLEY, D216)

⁴²⁸ *piercing*: Eigentlich ‚durchbohrend‘, hier wohl im Sinne von ‚scharf‘ zu verstehen.

⁴²⁹ Parallelismus von Zl. 40, 41, 42. Clifford wiederholt Zl. 41 sinngemäß in 2.2.18.

⁴³⁰ *breathe out*: Hier ‚äußern‘ (KELLNER 7b). OED (v. 12b) weist jedoch auf die Vehemenz und Leidenschaft hin, die damit einhergeht.

⁴³¹ *officers*: Hier *a public functionary, especially applied to constables or catchpolls*, am passendsten wäre hier also ‚Gerichtsdienere‘ (SCHMIDT 3).

YORK

Oh Clifford, besinne dich noch einmal, und betrachte⁴³² in Gedanken mein bisheriges Leben⁴³³: Und wenn es Dir gelingt, ohne⁴³⁴ vor Scham zu erröten⁴³⁵, betrachte dieses Gesicht und hüte deine Zunge⁴³⁶, die demjenigen Feigheit unterstellt⁴³⁷, dessen finsterer Blick Dich einst⁴³⁸ den Mut verlieren⁴³⁹ und fliehen ließ.

CLIFFORD

Ich werde nicht Worte mit Dir wechseln⁴⁴⁰, sondern Schläge⁴⁴¹, zweimal zwei für einen.

KÖNIGIN MARGARETE

Halt ein⁴⁴², tapferer Clifford⁴⁴³, aus tausend Gründen würde ich das Leben des Verräters für eine Weile⁴⁴⁴ verlängern. Der Zorn macht ihn⁴⁴⁵ taub: sprich Du, Northumberland.

NORTHUMBERLAND

Halte ein, Clifford, erweise ihm nicht so viel Ehre, dass Du Dich in Deinen Finger stichst um sein Herz zu verletzen.⁴⁴⁶

lives,

43 Breathe out invectives 'gainst the officers.

YORK

44 O Clifford, but bethink thee once again,
45 An in thy thought o'errun my former time:
46 And, if thou canst for blushing, view this face
47 And bite thy tongue that slanders him with cowardice
48 Whose frown hath made thee faint and fly ere this.

CLIFFORD

49 I will not bandy with thee word for word,
50 But buckler with thee blows twice two for one.

QUEEN MARGARET

51 Hold, valiant Clifford, for a thousand causes
52 I would prolong awhile the traitor's life.
53 Wrath makes him deaf: speak thou, Northumberland.

NORTHUMBERLAND

54 Hold, Clifford, do not honour him so much

⁴³² *o'errun*: Review, look over (COX 214), also 'überdenken'.

⁴³³ *former time*: Hier im Sinne von 'vorheriges Leben'.

⁴³⁴ *for*: Hier im Sinne von 'ungeachtet' (KELLNER 11). Die deutsche Übersetzung behält den Sinn bei, ändert dafür jedoch die Satzstellung.

⁴³⁵ *blushing*: Eigentlich nur 'erröten', die Komponente der Scham schwingt jedoch mit.

⁴³⁶ *bite thy tongue*: Wörtlich 'beiß Dir auf die Zunge'. HATTAWAY (93) verweist auf die sprichwörtliche Verwendung (DENT T.400.1), die zum Schweigen auffordert.

⁴³⁷ *slanders*: Wörtlich 'verleumdet mit Feigheit'.

⁴³⁸ *ere this*: KELLNER¹ gibt dafür 'früher' an.

⁴³⁹ *faint*: 'Den Mut verliert' (KELLNER²3).

⁴⁴⁰ *bandy... word*: Wörtlich 'Worte hin und her werfen' (KELLNER 1), eine Metapher, die aus dem Tennis stammt ('Bälle wechseln'). (vgl. COX 214)

⁴⁴¹ *buckler*: Vermutlich *buckle blows*, wie in O angegeben 'Hiebe tauschen' (KELLNER²3). To *buckler* würde bedeuten 'Hiebe mit dem Schild abwehren'.

⁴⁴² *hold*: Hier im Sinn von 'einhalten', 'sich zurückhalten' (SCHMIDT 2b).

⁴⁴³ *valiant Clifford*: Ein Epitheton, wie auch *bloody Clifford* und diesem entgegengesetzt.

⁴⁴⁴ *awhile*: *For a short time*, also 'für eine kurze Zeit' (OED).

⁴⁴⁵ *him*: Clifford.

⁴⁴⁶ *prick... heart*: Eine Umformung des englischen Sprichwort 'The pricking of thy finger is the piercing of his heart' (DENT, P571.1). Clifford soll sich nicht in den Finger stechen, um Yorks Herz zu verwunden, denn dieser ist nicht einmal diesen kleinen Schmerz wert. (vgl. MARTIN 179)

Wie mutig⁴⁴⁷ wäre es wohl, einem Köter, der die Zähne fletscht⁴⁴⁸, die Hand ins Maul⁴⁴⁹ zu stoßen, wenn man ihn auch mit dem Fuß wegstoßen⁴⁵⁰ könnte? Es ist das Privileg⁴⁵¹ des Krieges, alle Gelegenheiten zu nutzen, und zehn [Mann] gegen einen mindert die Tapferkeit nicht.⁴⁵²
[Sie kämpfen und überwältigen⁴⁵³ York.]

CLIFFORD

Ja, ja, so windet sich die Schnepfe in der Schlinge.⁴⁵⁴

NORTHUMBERLAND

So zappelt das Kaninchen⁴⁵⁵ im Netz.

YORK

So frohlocken Diebe über ihre eroberte Beute;
So ergeben⁴⁵⁶ sich Ehrenmänner⁴⁵⁷, wenn sie derart von übermächtigen Räubern bedrängt⁴⁵⁸ werden.⁴⁵⁹

55 To prick thy finger, though to wound his heart.

56 What valour were it when a cur doth grin

57 For one to thrust his hand between his teeth,

58 When he might spurn him with his foot away?

59 It is war's prize to take all vantages,

60 And ten to one is no impeach of valour.

[They fight and take York.]

CLIFFORD

61 Ay, ay, so strives the woodcock with the gin.

NORTHUMBERLAND

62 So doth the cony struggle in the net.

YORK

63 So triumph thieves upon their conquered booty;

64 So true men yield, with robbers so o'ermatched.

⁴⁴⁷ *valour*: ‚Tapferkeit‘, ‚Mut‘ (KELLNER 1).

⁴⁴⁸ *grin*: Hier im Sinn von *bare its teeth* (OED 1a), also ‚die Zähne fletschen‘.

⁴⁴⁹ *teeth*: Um die Wortwiederholung ‚Zähne‘ zu vermeiden, wurde hier die Übersetzung ‚Maul‘ gewählt.

⁴⁵⁰ *spurn...away*: Wörtlich ‚zurückweisen‘, ‚wegstoßen‘ entspricht dem Bild jedoch eher.

⁴⁵¹ *prize*: Hier im Sinne von ‚Privileg zu verstehen (OED n¹ 3b).

⁴⁵² *ten to one*: Northumberland drückt damit aus, dass auch eine Übermacht von zehn Personen zu einem einzigen Mann, der Tapferkeit keinen Abbruch tut und folglich auch keine Schande ist. (COX 214) bemerkt, dass die offensichtliche Falschheit von Northumberlands Aussage, den durch den Bürgerkrieg ausgelösten Werteverlust verdeutlicht. GÜNTHER (314) schließt sich an und meint, der Satz wäre ‚ein deutlicher Bruch mit allem zivilisierten und ritterlichen Verhaltenskodex‘. II.1.50–58. gibt eine genaue Beschreibung von Yorks Todesszene, was die Regie an dieser Stelle berücksichtigen muss.

⁴⁵³ *take*: Hier im Sinne von ‚ergreifen‘ oder auch ‚gefangen nehmen‘ (KELLNER 1 & 9), Zl. 61 verdeutlicht jedoch, dass York sich wehrt, also scheint ‚überwältigen‘ die passendere Übersetzung.

⁴⁵⁴ *gin*: ‚Falle‘ oder ‚Schlinge‘, Schnepfen wurden jedoch eher mit ausgelegten Schlingen gefangen.

⁴⁵⁵ *cony*: Kaninchen (KELLNER¹). Schnepfen und Kaninchen gelten als leicht zu fangende und demnach dumme Tiere. (vgl. HATTAWAY 93)

⁴⁵⁶ *yield*: Hier ‚sich ergeben‘ (KELLNER 11).

⁴⁵⁷ *true men*: Wörtlich ‚ehrliche‘, ‚gerechte Männer‘, sinngemäß also Ehrenmänner.

⁴⁵⁸ *o'ermatch'd*: KELLNER gibt für die Stelle ‚von einem an Zahl überlegenen Feinde bedrängt‘ an.

⁴⁵⁹ Parallelismus von Zl. 61–64, wobei Yorks Zeilen eine fast sarkastische Erwiderung auf die vorhergehenden Zeilen von Clifford und Northumberland sind.

NORTHUMBERLAND

Was wünschen Euer Gnaden⁴⁶⁰, dass ihm
angetan⁴⁶¹ wird?

KÖNIGIN MARGARETE

Tapfere Krieger, Clifford und
Northumberland, kommt, stellt ihn auf diesen
Maulwurfshügel⁴⁶² hier, der mit
ausgestreckten Armen nach Bergen⁴⁶³ griff⁴⁶⁴,
und mit seiner Hand doch nur⁴⁶⁵ ihren
Schatten erreichte⁴⁶⁶. Was, wart Ihr es, der
Englands König sein wollte? Wart Ihr es, der
in unserem Parlament ein Spektakel
aufführte⁴⁶⁷, und eine Predigt⁴⁶⁸ über Eure
hohe Abstammung hieltet? Wo ist denn Euer
Quartett⁴⁶⁹ von Söhnen, um Euch
beizustehen⁴⁷⁰?

NORTHUMBERLAND

65 What would your grace have done unto
him now?

QUEEN MARGARET

66 Brave warriors, Clifford and
Northumberland,
67 Come, make him stand upon this molehill
here
68 That raught at mountains with outstretched
arms,
69 Yet parted but the shadow with this hand.
70 What, was it you that would be England's
king?
71 Was't you that revelled in our Parliament
72 And made a preachment of your high
descent?
73 Where are your mess of sons to back you
now?

⁴⁶⁰ *your grace*: Die Königin.

⁴⁶¹ *done unto*: Sinngemäß eigentlich ‚was soll mit ihm geschehen‘, die Art der Formulierung (‚ihm angetan‘) ist in dieser dermaßen von Rache und Vergeltung bestimmten Atmosphäre jedoch wichtig.

⁴⁶² *molehill*: Die Szene bezieht sich auf HOLINSHEDs (269) Beschreibung von Yorks Verhöhnung durch Margarete, die auf einem Maulwurfshügel stattgefunden haben soll (nicht bei HALL). Für die Königin ist in erster Linie der Vergleich zu einem Berg von Bedeutung, um York damit herabzusetzen, vgl. auch das Sprichwort ‚*Of a molehill he makes a mountain*‘ (TILLEY M1035). Auch der Vergleich mit der Passion Christi auf dem Kalvarienberg kommt hier zum Tragen. In diesem Zusammenhang sei auch auf das Sprichwort ‚*Better to be king of a molehill than a kaiser's slave*‘ (TILLEY K55) verwiesen. Der Maulwurfshügel steht symbolisch sowohl für edle Demut als auch für die Verachtung von fehlgeleitetem Ehrgeiz. (vgl. MARTIN 180; HATTAWAY 93)

⁴⁶³ *mountains*: Der Berg als Antithese zum Maulwurfshügel. (vgl. TILLEY M1035)

⁴⁶⁴ *raught at*: *Reached for*, also ‚sich nach etwas strecken‘, ‚greifen‘. (vgl. COX 215)

⁴⁶⁵ *but*: *Only*, also ‚nur‘.

⁴⁶⁶ *parted*: Im Sinne von *took as his share* (OED 10), also ‚einen Anteil erhalten‘, ‚etwas erreichen‘.

⁴⁶⁷ *revelled*: ‚Spektakel machen‘ (KELLNER). HATTAWAY paraphrasiert die Stelle mit ‚*led your party of riotous masquers*‘, also sinngemäß ‚ausschweifend feiern‘. GÜNTHER (315) verweist auf die Maifeiern ‚mit ihren *revels* unter dem *Lord of Misrule*, der ein karnevaleskes, lärmendes Regiment führte, als Parodie der Mächtigen‘.

⁴⁶⁸ *preachment*: Sinngemäß eine lange, ermüdende Predigt, ein Sermon. (vgl. COX 215) Verweist auf Yorks Rede vor dem Parlament, 1460, die seinen Anspruch auf die Krone untermauern sollte und über die HOLINSHED berichtet. (vgl. MARTIN 181)

⁴⁶⁹ *mess*: KELLNER (14) gibt für die Stelle eine ‚Gesellschaft von vier Leuten‘ an, traditionellerweise bei einem Bankett. (vgl. auch OED 5) ‚Quartett‘ würde sich hier anbieten. Soll der Zahlenfaktor außer Acht gelassen werden, kämen noch ‚Rudel‘ (SCHLEGEL-TIECK), ‚Pack‘ (GÜNTHER) oder ‚Meute‘ in Frage, dann jedoch mit einer Verachtung ausdrückenden Konnotation, die dem Original zwar unterstellt werden kann, jedoch so nicht vorhanden ist.

⁴⁷⁰ *back*: ‚Unterstützen‘, ‚schützen‘ (KELLNER 32), also ‚den Rücken stärken‘. KELLNER verweist jedoch auch noch auf den Nebensinn ‚den Rücken zeigen‘, ‚im Stich lassen‘.

Der zügellos⁴⁷¹ Eduard und der lüsterne⁴⁷²
 Georg? Und wo ist das tapfere, bucklige⁴⁷³
 Ungetüm⁴⁷⁴, Dicky⁴⁷⁵, Euer Junge, der, mit
 seiner nörgelnden Stimme, seinen Vater bei
 Rebellionen⁴⁷⁶ zu ermutigen pflegte?
 Oder vielmehr, wo ist Euer Liebling,
 Rutland? Seht, York, ich tränkte⁴⁷⁷ dieses
 Taschentuch⁴⁷⁸ mit dem Blut, dass der tapfere
 Clifford mit der Spitze seines Schwertes⁴⁷⁹
 aus der Brust des Knaben ausströmen⁴⁸⁰ ließ;
 Und wenn Deine Augen⁴⁸¹ wegen seines
 Todes Tränen vergießen können, gebe ich
 Dir⁴⁸² dies um Deine Wangen damit⁴⁸³ zu
 trocknen. Ach, armer York, hasste ich Dich
 nicht⁴⁸⁴ tödlich⁴⁸⁵, so würde ich Deinen
 jämmerlichen Zustand beklagen.

74 The wanton Edward and the lusty George?
 75 And where's that valiant crookback
 prodigy,
 76 Dickie, your boy, that with his grumbling
 voice
 77 Was wont to cheer his dad in mutinies?
 78 Or with the rest, where is your darling,
 Rutland?
 79 Look, York, I stained this napkin with the
 blood
 80 That valiant Clifford with his rapier's
 point
 81 Made issue from the bosom of the boy;
 82 And if thine eyes can water for his death,
 83 I give thee this to dry thy cheeks withal.
 84 Alas, poor York, but that I hate thee
 deadly
 85 I should lament thy miserable state.

⁴⁷¹ *wanton*: Das Adjektiv *wanton* hat verschiedene Bedeutungen, u.a. ‚leichtfertig‘, ‚spielerisch‘, aber auch ‚schamlos‘ und ‚lüstern‘. SCHMIDT (1) gibt für die Stelle *playful, sportive, frolicsome*, also ‚ausgelassen‘ an, es liegt jedoch nahe, dass Margaretes Charakterisierung des Prinzen weniger positiv ausfällt und eher in Richtung ‚lüstern‘ geht. Um jedoch die Wortwiederholung bei der Übersetzung von *lusty* (ebenfalls ‚lüstern‘) zu vermeiden, wurde hier die Lösung ‚zügellos‘ gewählt.

⁴⁷² *lusty*: Siehe auch Zl. 74 (*wanton*), *lusty* kann jedoch auch ‚fröhlich‘, ‚munter‘ bedeuten.

⁴⁷³ *crookback*: *Hunchback*, also ‚Buckliger‘. HALL (342) nennt Richard *croke backed* (‚mit krummem Rücken‘) und bezieht sich damit auf Thomas Mores *Life of Richard III* (1513–18). Die Bezeichnung *crookback* findet sich ausschließlich in 3H6 (2.2.96, 5.5.30).

⁴⁷⁴ *prodigy*: Hier nicht im Sinn von ‚Wunderkind‘, sondern ein Hinweis auf Richards abnormale Monstrosität. (OED 2; vgl. Cox 58 und 215).

⁴⁷⁵ *Dicky*: Abkürzung von Richard, hier verächtlich gemeint. GÜNTHER wählte ‚Richie‘.

⁴⁷⁶ *mutinies*: Hier eher ‚Rebellionen‘ als ‚Meutereien‘. (vgl. MARTIN 181)

⁴⁷⁷ *stained*: Hier wohl nicht nur ‚befleckt‘ mit Blut, sondern regelrecht ‚gefärbt‘ KELLNER (²1), sinngemäß, und idiomatischer, also ‚getränkt‘.

⁴⁷⁸ *napkin*: Hier ‚Taschentuch‘. Das blutgetränkte Taschentuch war für ein elisabethanisches Publikum ein eindeutiger Hinweis auf eine andere zeitgenössische Tragödie, Thomas Kyds *The Spanish Tragedy, or Hieronimo is Mad Again* (entstanden zwischen 1582 und 1592), auch dort ist Hieronimos blutgetränktes Tuch eine Erinnerung an den ermordeten Sohn. MARTIN (181) und HATTAWAY (94) verweisen diesbezüglich auf Marion Lomax, *Stage Images and Traditions: Shakespeare to Ford*, 1987, 35 ff.

⁴⁷⁹ *rapier's point*: Eine Wiederholung von Zl. 1.3.37.

⁴⁸⁰ *issue*: Das Herausströmen des Blutes kann hier wieder als Verweis auf die christliche Passion gesehen werden, im Englischen wird das Wort *issue* im Zusammenhang mit Blut und Wasser verwendet, die aus dem Körper Christi austreten. (vgl. MARTIN 181)

⁴⁸¹ *water*: Hier ‚mit Tränen füllen‘ oder einfach ‚tränen‘, ‚feucht werden‘ (OED v 5b).

⁴⁸² *thine*: Hier wechselt Margarete vom höflichen *you* zum vertraulichen *thou*.

⁴⁸³ *withal*: ‚Damit‘ (KELLNER¹).

⁴⁸⁴ *but*: Hier *were it not*, also ‚wäre es nicht so‘ (ABBOTT 127).

⁴⁸⁵ *hate...deadly*: Für den elisabethanischen Zuschauer ein Verweis auf ein weiteres Stück von Thomas Kyd, *Soliman and Perseda*, in dem Perseda Soliman mit den Worten *A kiss I grant thee, though I hate thee deadly*. ‚Rache schwört (5.4.67). (vgl. HATTAWAY 94)

Ich bitte Dich⁴⁸⁶, leide⁴⁸⁷ um mich zu
 erheitern, York.⁴⁸⁸ Wie, hat Dein feuriges⁴⁸⁹
 Herz Deine Eingeweide⁴⁹⁰ so
 ausgetrocknet⁴⁹¹, dass nicht eine Träne für
 Rutlands Tod fallen kann?
 Warum bist Du [so] ruhig⁴⁹², Mann? Du
 solltest rasen⁴⁹³; Und ich verhöhne Dich um
 Dich rasend zu machen. Stampfe, tobe und
 wüte⁴⁹⁴, damit ich singen und tanzen kann. Ich
 sehe, Du willst⁴⁹⁵ entlohnt⁴⁹⁶ werden, um mich
 mit solchen Späßen⁴⁹⁷ zu unterhalten⁴⁹⁸: York
 kann nicht sprechen, ehe er nicht eine Krone
 trägt. Eine Krone für York, und, Lords,
 verneigt Euch tief⁴⁹⁹ vor ihm.⁵⁰⁰ Haltet Ihr
 seine Hände [fest] während ich sie ihm
 aufsetze.⁵⁰¹ Ja, gewiss⁵⁰², Herr, jetzt sieht er
 wie ein König aus; ja, er ist es, der König
 Heinrichs Thron⁵⁰³ [ein]nahm, und er ist es,
 der sein angenommener Erbe war. Doch wie
 kommt es, dass der große Plantagenet so bald

86 I prithee grieve to make me merry, York.
 87 What, hath thy fiery heart so parched thine
 entrails
 88 That not a tear can fall for Rutland's
 death?
 89 Why art thou patient, man? Thou shouldst
 be mad;
 90 And I to make thee mad do mock thee
 thus.
 91 Stamp, rave and fret, that I may sing and
 dance.
 92 Thou wouldst be fee'd, I see, to make me
 sport:
 93 York cannot speak unless he wear a
 crown.
 94 A crown for York, and, lords, bow low to
 him.
 95 Hold you his hands whilst I do set it on.
 96 Ay, marry, sir, now looks he like a king;
 97 Ay, this is he that took King Henry's chair,

⁴⁸⁶ *prithe*: *Pray thee*, also ‚ich bitte Dich‘. (OED)

⁴⁸⁷ *grieve*: *To be afflicted, to e sorry* (SCHMIDT 2a), also ‚betrübt sein‘, ‚leiden‘.

⁴⁸⁸ *I... York*: Margaret's grausame Verhöhnung von York, die sie fast wie ein Spiel betreibt, erinnert wieder an die Verspottung Christi, ein Faktor, auf den HOLINSHED (269) hinweist. Ein Vergleich lässt sich auch zu christlichen Mysterienspielen ziehen. (vgl. HATTAWAY 216)

⁴⁸⁹ *fiery*: Hier wohl am ehesten im Sinn von ‚feurig‘ zu verstehen, da sonst die nachfolgende Zeile keinen Sinn ergeben würde. (vgl. KELLNER 62)

⁴⁹⁰ *entrails*: Die Eingeweide, die als Sitz der Gefühle und Gedanken galten und damit gleichbedeutend mit Herz oder Seele zu verstehen waren (OED 4). Sind sie vertrocknet, so können auch keine Tränen mehr fließen.

⁴⁹¹ *parched*: Auch ‚ausgedörrt‘.

⁴⁹² *patient*: Hier ‚ruhig‘ (KELLNER 2). Yorks Ruhe lässt sich entweder auf Sprachlosigkeit zurückführen oder aber auf die Tatsache, dass er Margaret nicht die Genugtuung geben will, das zu tun, was sie verlangt.

⁴⁹³ *mad*: *Angry* (OED 5), also wohl ‚wahnsinnig vor Zorn‘, ‚rasend‘.

⁴⁹⁴ *fret*: Hier ‚wüten‘ KELLNER (26).

⁴⁹⁵ *wouldst*: Hier ‚willst‘.

⁴⁹⁶ *feed*: ‚Bezahlt‘, wie auch ein Darsteller entlohnt wird. Eine weitere Beleidigung Margaret's, die York damit als gewöhnlichen Schausteller oder gar Hofnarren bezeichnet. (vgl. COX 216)

⁴⁹⁷ *sport*: Hier ‚Späße‘, ‚Narreteien‘ (vgl. OED n¹ 2b).

⁴⁹⁸ *make me*: *Provide me with*, also ‚mir zu liefern‘ (vgl. MARTIN 182).

⁴⁹⁹ *bow low*: Vgl. Matth. 27:27–31 ‚and [they] bowed their knee before him, and mocked him, saying, Hail, King of the Jews!‘; ‚Und [sie] beugten die Knie vor ihm und verspotteten ihn und sprachen: „Gegrüßet seist du, der Juden König!“‘ nach *bow low* jedoch nicht explizit auf das Beugen des Knies verweist, wurde auch in der Übersetzung nur ‚verneigt Euch tief‘ gewählt.

⁵⁰⁰ *York...him*: Auch hier wieder ein Verweis auf die Passion Christi, anstelle einer Dornenkrone verhöhnt Margaret York mit einer Papierkrone. Auch HOLINSHED (269) beschreibt die Stelle. Die Krone ist dort allerdings aus Gräsern oder Binsen. HALL (251) erwähnt dezidiert eine Krone aus Papier. Auch in R3 1.3.174 wird darauf verwiesen (*When thou did'st crown his warlike brows with paper.*). Vgl. auch Matth. 27:27–31 ‚and [they] bowed their knee before him, and mocked him, saying, Hail, King of the Jews!‘; ‚Und [sie] beugten die Knie vor ihm und verspotteten ihn und sprachen: „Gegrüßet seist du, der Juden König!“‘

⁵⁰¹ *Hold...on*: Eine implizite Bühnenanweisung; Margaret soll York an dieser Stelle die Krone aus Papier aufsetzen.

⁵⁰² *marry*: Steht hier für Mary, die Jungfrau Maria; eine abgeschwächte Form des Ausrufs *by the Virgin Mary*.

KELLNER gibt dafür auch ‚gewiß‘, ‚freilich‘, ‚je nun‘ an.

⁵⁰³ *chair*: Hier ‚Thron‘.

gekrönt wurde und seinen feierlichen Eid⁵⁰⁴
brach? Wenn ich es [recht] überlege, Ihr⁵⁰⁵
solltet nicht König werden, bis unser König
Heinrich das Zeitliche segnet⁵⁰⁶. Und werdet
Ihr Euer Haupt mit Heinrichs Ruhm⁵⁰⁷
bekrönen⁵⁰⁸ und seine Schläfen der Krone⁵⁰⁹
berauben, jetzt, wo er [noch] lebt, gegen
Euren heiligen Eid? Oh, dieses Vergehen ist
gar zu⁵¹⁰ unverzeihlich. Hinunter mit der
Krone, und mit der Krone sein Kopf, und
während wir ausruhen⁵¹¹, nützt die Zeit⁵¹² ihn
zu töten!

CLIFFORD

Das ist meine Aufgabe⁵¹³, um meines Vaters
Willen.

KÖNIGIN MARGARETE

Nein, wartet⁵¹⁴, lasst uns seine Gebete⁵¹⁵
anhören.

98 And this is he was his adopted heir.
99 But how is it that great Plantagenet
100 Is crowned so soon and broke his solemn
oath?
101 As I bethink me, you should not be king
102 Till our King Henry had shook hands with
death.
103 And will you pale your head in Henry's
glory
104 And rob his temples of the diadem
105 Now, in his life, against your holy oath?
106 O, 'tis a fault too too unpardonable.
107 Off with the crown, and with the crown,
his head,
108 And whilst we breathe take time to do
him dead!

CLIFFORD

109 That is my office, for my father's sake.

QUEEN MARGARET

110 Nay, stay, let's hear the orisons he makes.

⁵⁰⁴ *oath*: Der Eid, den York Heinrich gab, siehe I.1.201. HOLINSHED (269) berichtet, dass Yorks Tod als Strafe für diesen Eidbruch betrachtet wurde.

⁵⁰⁵ *you*: Margarete wechselt hier wieder zum *you*, was wohl sarkastisch aufgefasst werden muss.

⁵⁰⁶ *shook...death*: Ein englisches Sprichwort (DENT SS6), gleichbedeutend mit ‚sterben‘. Die Übersetzung ist ebenso idiomatisch.

⁵⁰⁷ *glory*: Also mit der Krone.

⁵⁰⁸ *pale*: KELLNER gibt für die Stelle ‚krönen‘ an. SCHMIDT (*vb.* 1) spezifiziert dies jedoch mit *to enclose*, *to encompass*, also ‚umgeben‘, ‚umschließen‘, ‚umfassen‘.

⁵⁰⁹ *diadem*: Die Königskrone.

⁵¹⁰ *too too*: Ein gebräuchliches Verstärkungswort. (vgl. HATTAWAY 94)

⁵¹¹ *breathe*: Hier ‚ruhen‘, ‚rasten‘, also während die Schlacht ruht.

⁵¹² *take time*: Die Gelegenheit nützen, ihn zu töten. Möglich wäre auch ‚soll er sterben‘, was jedoch etwas zu passiv wäre. Im Original ein aktiver Befehl Margaretes.

⁵¹³ *office*: Könnte sowohl ‚Amt‘, als auch ‚Dienst‘ oder ‚Recht‘ heißen. (vgl. KELLNER) HATTAWAY (95) gibt *particular duty*, also ‚besondere Pflicht‘ an. ‚Aufgabe‘ ist wohl die allgemeinste Lösung.

⁵¹⁴ *stay*: Hier im Sinne von ‚warten‘, ‚einhalten‘.

⁵¹⁵ *orisons*: ‚Gebete‘. GÜNTHER hat hier, etwas freier, ‚Reden‘ übersetzt, ‚Gebete‘ passt jedoch auch zur Passions-Metaphorik.

YORK

Wölfin⁵¹⁶ von Frankreich⁵¹⁷, doch schlimmer
noch als die Wölfe von Frankreich, deren
Zunge giftiger ist als der Zahn der Natter⁵¹⁸!
Wie unziemlich⁵¹⁹ ist es für Dein Geschlecht,
wie eine Amazonen-Hure⁵²⁰ über das Unglück
derjenigen zu triumphieren, die Fortuna⁵²¹
zum Sklaven macht⁵²².

Wäre Dein Gesicht nicht⁵²³ maskenhaft⁵²⁴,
durch böse Taten schamlos⁵²⁵ geworden, ich
würde versuchen, stolze Königin, Dich zum
Erröten zu bringen. Dir zu sagen woher⁵²⁶ Du
kamst, von wem du abstammtest, wäre genug
Schande um Dich zu beschämen, wärest Du
nicht schamlos⁵²⁷. Dein Vater trägt den
Titel⁵²⁸ eines Königs von Neapel, Beider
Sizilien und Jerusalems, und doch ist er nicht
[einmal] so reich wie ein englischer Bauer⁵²⁹.
Hat dieser arme Monarch dich gelehrt zu
verhöhnen⁵³⁰? Weder hat es einen Sinn, noch
nützt⁵³¹ es Dir, stolze Königin, außer um das

YORK

111 She-wolf of France, but worse than
wolves of France,
112 Whose tongue more poisons than the
adder's tooth!
113 How ill-beseeming is it in thy sex
114 To triumph like an Amazonian trull,
115 Upon their woes whom Fortune
captivates.
116 But that thy face is vizard-like,
unchanging,
117 Made impudent with use of evil deeds,
118 I would assay, proud Queen, to make thee
blush.
119 To tell thee whence thou cam'st, of whom
derived,
120 Were shame enough to shame thee, were
thou not shameless.
121 Thy father bears the type of King of
Naples,
122 Of both the Sicils and Jerusalem,

⁵¹⁶ *She-wolf*: MARTIN (183) verweist auf A.S. Cairncross (,Shakespeare and the history play', *Explorations in Renaissance Culture*, 1 (1973), S. 65–78), der die Aussage als klassische Schmähung von Margaretes Herkunft, persönlicher Erscheinung, Charakter, Verhaltensweise und Nationalität bezeichnet. Zudem stand das lateinische Wort für Wölfin, *lupa*, auch für ,Prostituierte' (so definiert in Thomas Coopers *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*, 1565, unter *trull*, 114, zitiert in MARTIN 183).

⁵¹⁷ *France*: Margarete war die Tochter von René von Anjou.

⁵¹⁸ *adder's tooth*: Vgl. Ps 140,4 ,Wie die Schlangen haben sie scharfe Zungen / und hinter den Lippen Gift wie die Nattern.'

⁵¹⁹ *ill-beseeming*: KELLNER⁴ gibt dafür ,ungeziemend' an.

⁵²⁰ *Amazonian trull*: Erzeugt das Bild einer sich prostituierenden Kriegerin. Amazonen wurden nur selten mit Bewunderung betrachtet, öfter galten sie als widernatürlich, da sie über typisch männliche Eigenschaften verfügten und damit gegen die natürliche Ordnung verstießen. (vgl. MARTIN 183; COX 217)

⁵²¹ *Fortune*: Nachdem hier großgeschrieben, ist hier wohl Fortuna gemeint, im übertragenen Sinn also das Schicksal.

⁵²² *captivate*: ,Gefangen halten'. KELLNER (12) gibt für eben diese Stelle ,zum Sklaven machen' an.

⁵²³ *but that*: Hier *were it not that*, also 'wäre nicht' OED (*prep. adv.* 9).

⁵²⁴ *vizard-like*: Wie eine Maske, ohne Emotionen. (vgl. COX 217) Auch Prostituierte und Frauen von zweifelhaftem Charakter trugen in der Öffentlichkeit Masken (OED *n.* 5).

⁵²⁵ *impudent*: ,Frech', ,dreist', aber auch ,schamlos' (OED 1).

⁵²⁶ *whence*: Woher.

⁵²⁷ *shame...shameless*: Die dreifache Wiederholung von *shame* ist in der deutschen Übersetzung weder möglich, ohne merkwürdig zu wirken, noch würde sie den gleichen Effekt auslösen.

⁵²⁸ *type*: Hier *distinguishing mark or sign*, also eine bestimmte Kennzeichnung (OED *n.*¹ 3), aber auch *highest dignity*, ,die höchste Würde' (OED *tipe n.*¹). SCHLEGEL-TIECK und GÜNTHER interpretieren die Stelle im Sinne von: ,er heißt', ,er nennt sich'.

⁵²⁹ *yeoman*: kann sowohl ,Nichtadeliger', ,Gemeiner', als auch ,Bauer' oder ,Soldat' heißen. SCHMIDT (2) gibt für die Stelle jedoch *freeholder, farmer*, also ,Grundbesitzer' oder ,Bauer' an. Für die Übersetzung wurde ,Bauer' gewählt, da dies die größtmögliche Schmähung der Königin beinhaltet. Einer der Einwände gegen Margaretes Verheiratung mit Heinrich war die Tatsache, dass sie keine Mitgift vorzuweisen hatte. In 2H6 (I.1.108–109) heißt es deshalb 'King René, whose large style / Agrees not with the leanness of his purse.' (vgl. MARTIN 184)

⁵³⁰ *insult*: Hier scheint ,verhöhnen' die passendere Lösung.

⁵³¹ *boots*: *To be of use or value*, also ,nützen' (OED *v.*¹ 3).

Sprichwort⁵³² zu bestätigen, dass der Bettler
im Sattel das Pferd zu Tode reitet⁵³³. Es ist die
Schönheit, die Frauen oft stolz sein lässt, doch
Gott weiß, dass Dein Anteil daran klein
ausfiel. Es ist Tugend, für die man sie am
meisten bewundert, doch wegen des
Gegenteils wundert man sich über Dich. Es ist
Selbstbeherrschung⁵³⁴, die sie göttlich
erscheinen lässt, der Mangel daran macht
Dich verabscheuungswürdig.⁵³⁵ Du bist so
gegensätzlich zu allem Guten wie es die
Antipoden⁵³⁶ zu uns sind, oder wie es der
Süden zum Norden⁵³⁷ ist. Oh Tigerherz
gehüllt in Weiberhaut^{538, 539}, wie konntest Du
das Herzblut⁵⁴⁰ des Kindes auffangen⁵⁴¹ um
den Vater damit⁵⁴² die Augen auswischen zu
lassen, und trotzdem scheinbar ein
Frauengesicht zu tragen? Frauen sind sanft,
mild, mitleidsvoll und fügsam⁵⁴³; Du
[dagegen] grausam, hartherzig⁵⁴⁴, gefühllos⁵⁴⁵,
gewalttätig⁵⁴⁶, unbarmherzig. Du willst⁵⁴⁷,
dass ich rase? Nun⁵⁴⁸ denn, Du hast Deinen
Wunsch. Willst, dass ich weine? Nun denn,
Du hast Deinen Willen.⁵⁴⁹ Denn rasender

123 Yet not so wealthy as an English yeoman.
124 Hath that poor monarch taught thee to
insult?
125 It needs not, nor it boots thee not, proud
Queen,
126 Unless the adage must be verified
127 That beggars mounted run their horse to
death.
128 'Tis beauty that doth oft make women
proud,
129 But God he knows thy share thereof is
small.
130 'Tis virtue that doth make them most
admired,
131 The contrary doth make thee wondered at.
132 'Tis government that makes them seem
divine,
133 The want thereof makes thee abominable.
134 Thou art as opposite to every good
135 As the Antipodes are unto us,
136 Or as the south to the Septentrion.
137 O, tiger's heart wrapped in a woman's
hide,
138 How couldst thou drain the lifeblood of

⁵³² *adage*: ‚Sprichwort‘ (OED¹).

⁵³³ *beggars...death*: Bezieht sich auf das englische Sprichwort ‚Set a beggar on horseback and he will run his horse out of breath/and he will ride a gallop.‘ (TILLEY B238). York wirft der Königin also sinngemäß Anmaßung vor, und keine Ahnung von ihrer Aufgabe zu haben.

⁵³⁴ *government*: KELLNER (5) gibt für diese Stelle ‚maßvolles Wesen‘, ‚edle Zucht‘ an, SCHMIDT (2) *self-control, decency of manners*, also ‚Selbstbeherrschung‘, ‚Anstand‘.

⁵³⁵ Parallelismus der Zeilen 128, 130 und 132.

⁵³⁶ *Antipodes*: Die Menschen die genau auf der gegenüberliegenden Seite der Erdkugel wohnen. ‚People goyng directly agaynst vs, foote to foote‘ (Cooper, zitiert in COX 218).

⁵³⁷ *Septentrion*: Der Norden, die nördlichen Regionen (OED 2), oder auch die sieben Sterne des Sternbildes des Großen Wagens.

⁵³⁸ *hide*: Hier ‚Haut‘ (KELLNER¹; OED n.¹ 1a).

⁵³⁹ *tiger's...hide*: Diese Stelle adaptiert Robert Greene in *Greene's Groatsworth of Wit* (1592) um Shakespeare ironisierend des Plagiats zu bezichtigen (‚his Tygers hart wrapt in a Players hyde [...] is in his owne conceit th onely Shake-scene in a countrey‘) Gleichzeitig handelt es sich dabei auch um die erste Erwähnung Shakespeares als Dramatiker. (vgl. COX 218)

⁵⁴⁰ *lifeblood*: Auch ‚Lebenssaft‘ möglich.

⁵⁴¹ *drain*: ‚Aufnehmen‘, ‚aufsaugen‘, was allerdings merkwürdig wirkt.

⁵⁴² *withal*: Damit (KELLNER 1)

⁵⁴³ *flexible*: Hier ‚folgsam‘, ‚gefügig‘ (vgl. OED 3a).

⁵⁴⁴ *obdurate*: Hier ‚hartherzig‘ (vgl. HATTAWAY 97; KELLNER 1; OED 1b)

⁵⁴⁵ *flinty*: Hier ‚unfeeling, hard-hearted, also ‚gefühllos‘ (vgl. OED 3).

⁵⁴⁶ *rough*: Hier ‚gewalttätig‘ (HATTAWAY 97; KELLNER 3).

⁵⁴⁷ *bid'st*: KELLNER gibt dafür ‚heißen‘, ‚befehlen‘, ‚gebieten‘ an.

⁵⁴⁸ *Why*: Hier im Sinne von ‚ja‘, ‚nun‘, KELLNER (3) gibt auch ‚wahrhaftig‘ an.

⁵⁴⁹ Parallelismus von Zl. 143 und 144.

Wind wirbelt unablässige Schauer auf, und
wenn das Rasen nachlässt⁵⁵⁰, setzt der Regen
ein⁵⁵¹: Diese Tränen sind die Totenfeier⁵⁵² für
meinen lieben Rutland, und jeder Tropfen
schreit nach Rache für seinen Tod, an Dir,
grausamer⁵⁵³ Clifford, und an Dir, falsches
Franzosenweib⁵⁵⁴!

NORTHUMBERLAND

Verdammt soll ich sein⁵⁵⁵, doch sein Leiden⁵⁵⁶
rührt mich so, dass ich die Tränen kaum
zurückhalten kann⁵⁵⁷.⁵⁵⁸

the child

139 To bid the father wipe his eyes withal,
140 And yet be seen to bear a woman's face?
141 Women are soft, mild, pitiful and flexible;
142 Thou stern, obdurate, flinty, rough,
remorseless.
143 Bidd'st thou me rage? Why, now thou
hast thy wish.
144 Wouldst have me weep? Why, now thou
hast thy will.
145 For raging wind blows up incessant
showers,
146 And when the rage allays, the rain begins:
147 These tears are my sweet Rutland's
obsequies,
148 And every drop cries vengeance for his
death
149 'Gainst thee, fell Clifford, and thee false
Frenchwoman!

NORTHUMBERLAND

150 Beshrew me, but his passions moves me
so
151 That hardly can I check my eyes from
tears.

⁵⁵⁰ *allays*: ‚Sich legen‘, ‚sich beruhigen‘ (KELLNER¹2).

⁵⁵¹ *For...begins*: Vergleich auch die englischen Sprichwörter ‚*Small rain allays great winds*‘ (‚Etwas Regen beschwichtigt starken Wind‘) (TILLEY R16) und ‚*After wind comes rain*‘ (‚Nach dem Wind kommt der Regen.‘) (TILLEY T275).

⁵⁵² *obsequies*: Immer im Plural. Auch ‚Leichenfeier‘, ‚Leichenbegängnis‘, ‚Trauerfeier‘.

⁵⁵³ *fell*: *Cruel, fierce*, also ‚grausam‘ (OED *a.* A1)

⁵⁵⁴ *Frenchwoman*: ‚Frau‘ scheint hier zu schwach.

⁵⁵⁵ *Beshrew me*: KELLNER gibt für die Stelle ‚Gott strafe mich‘ an, COX (219) verweist auf den Fluch *Curse me* (‚verfluche mich‘), der hier im Sinn von ‚der Himmel soll mir helfen‘ verwendet wird.

⁵⁵⁶ *passions*: ‚Leiden‘, auch im Sinne der Passion Christi zu verstehen (OED I). ABBOTT (333.154) verweist darauf, dass ein Plural-Nomen mit einem Singular-Verb in der Folio-Ausgabe sehr häufig vorkommt, zudem ist der Gebrauch der Pluralform als kollektiver Singular auch im OED mit zahlreichen Beispielen vertreten. Einige Herausgeber gehen dennoch von *passion* aus, auch aufgrund der Tatsache, dass Shakespeare die Pluralform sonst nirgends für den Singular einsetzt (eine Ausnahme bildet *Hamlet* 2.1.106 – 107). (vgl. MARTIN 185 f.)

⁵⁵⁷ *check...tears*: Wörtlich: ‚die Tränen in den Augen halten kann‘.

⁵⁵⁸ *Beshrew...tears*: Vermutlich zur Seite oder zu sich selbst gesprochen.

YORK

[Selbst] die hungrigen Kannibalen⁵⁵⁹ hätten
sein⁵⁶⁰ Gesicht nicht berührt, nicht mit Blut
befleckt; Doch Ihr seid noch unmenschlicher,
noch erbarmungsloser, oh zehnmal schlimmer
als Tiger aus Hyrkanien⁵⁶¹. Sieh,
unbarmherzige Königin, die Tränen eines
unglücklichen⁵⁶² Vaters. Dieses Taschentuch
tauchtest Du in das Blut meines lieben
Jungen, und ich wasche das Blut mit Tränen
heraus. Behalte Du das Taschentuch und
prahle damit. Und wenn Du die traurige⁵⁶³
Geschichte richtig erzählst, bei meiner Seele,
die Zuhörer werden Tränen vergießen. Ja,
sogar meine Feinde werden heiße⁵⁶⁴ Tränen
vergießen. Und sagen: „Fürwahr, es war eine
erbärmliche⁵⁶⁵ Tat!“ Hier, nimm die Krone⁵⁶⁶,
und mit der Krone meinen Fluch, und in
Deiner Not soll Dir solcher Trost
zuteilwerden, wie ich ihn nun von Deiner
allzu grausamen Hand erfahre⁵⁶⁷. Hartherziger
Clifford, nimm mich aus der Welt, meine
Seele in den Himmel, mein Blut auf Eure
Häupter^{568, 569}!

YORK

152 That face of his the hungry cannibals
153 Would not have touched, would not have
stained with blood;
154 But you are more inhuman, more
inexorable,
155 O, ten times more than tigers of Hyrcania.
156 See, ruthless Queen, a hapless father's
tears.
157 This cloth thou dipp'd'st in blood of my
sweet boy,
158 And I with tears do wash the blood away.
159 Keep thou the napkin and go boast of this,
160 And if thou tell'st the heavy story right,
161 Upon my soul the hearers will shed tears.
162 Yea, even my foes will shed fast-falling
tears.
163 And say, „Alas, it was a piteous deed!“
164 There, take the crown, and with the crown
my curse,
165 And in thy need such comfort come to
thee
166 As now I reap at thy too cruel hand.
167 Hard-hearted Clifford, take me from the
world,
168 My soul to heaven, my blood upon your
heads!

⁵⁵⁹ *cannibals*: Bezieht sich hier auf die erst kurz zuvor entdeckten amerikanischen Ureinwohner im Allgemeinen, denen man generell Kannibalismus unterstellte. (vgl. HATTAWAY 97)

⁵⁶⁰ *his*: Rutlands.

⁵⁶¹ *tigers...Hyrcania*: Ein Verweis auf Vergils *Aeneis* (4,365), wo Dido Aeneas beschuldigt: „Nicht aus *Dardanos*' Stamm; von des Kaukasus starrenden Felsen / Bist du erzeugt. Dich nährte die Milch hyrkanischer Tiger.“ (Vergil, *Aeneis* 4, 365). Das antike Hyrkanien (am südkaspischen Meer gelegen) war für seine Tiger berühmt.

⁵⁶² *hapless*: ‚Unglücklich‘ (OED).

⁵⁶³ *heavy*: Hier ‚traurig‘ (vgl. HATTAWAY 97).

⁵⁶⁴ *fast-falling*: ‚heiße Tränen‘ sind hier idiomatischer als ‚schnell-fallende Tränen‘.

⁵⁶⁵ *piteous*: Hier ‚erbärmlich‘, ‚kläglich‘

⁵⁶⁶ *take... crown*: Eine implizite Bühnenanweisung. York nimmt die Krone entweder ab oder schüttelt sie vom Kopf, falls seine Hände gefesselt sind.

⁵⁶⁷ *reap*: Hier ‚erfahren‘ (KELLNER 4).

⁵⁶⁸ *blood...heads*: Eine Schuldzuweisung und damit auch die Ankündigung, dass die Tat nicht ungesühnt bleiben wird. Laut OED (35b) bedeutet *to be upon one's head*, ‚die Schuld an etwas tragen.‘, hier tragen also Clifford und die Königin die Schuld am vergossenen Blut Yorks. Vgl. auch II.2.129 wo Warwick die gleiche Formulierung verwendet.

⁵⁶⁹ *take...heads*: Rhetorisches Stilmittel der Ellipse (‚mich‘, ‚meine Seele‘, ‚mein Blut‘ sind Objekte von ‚nimm‘).

NORTHUMBERLAND

Wäre er der Mörder meiner ganzen Sippe⁵⁷⁰,
so würde ich, bei meinem Leben, nichts als
mit ihm weinen, jetzt wo ich sehe, wie
tiefes⁵⁷¹ Leid seine Seele quält^{572 573}.

KÖNIGIN MARGARETE

Was, zu Tränen gerührt⁵⁷⁴, mein Lord
Northumberland? Denkt an das Schlechte, das
er uns allen antat, und es wird die Tränen, die
das Herz erweichen⁵⁷⁵, rasch trocknen.

CLIFFORD [*Ersticht York zweimal.*]

Dies ist für meinen Schwur; Dies ist für
meines Vaters Tod!

KÖNIGIN MARGARETE [*Ersticht York.*]

Und dies um unseren gütigen König zu
sühnen⁵⁷⁶!

YORK

Öffne Dein Gnadentor, gütiger Gott, meine
Seele flieht⁵⁷⁷ durch diese Wunden um zu Dir
zu kommen!
[*Stirbt.*]

KÖNIGIN MARGARETE

Ab mit seinem Kopf⁵⁷⁸ und setzt ihn auf die
Tore Yorks, damit York, die Stadt York
überblicken kann.⁵⁷⁹
Fanfare. Gehen ab [mit der Leiche.]

NORTHUMBERLAND

169 Had he been slaughter-man to all my kin,
170 I should not for my life but weep with him
171 To see how inly sorrow gripes his soul.

QUEEN MARGARET

172 What, weeping-ripe, my Lord
Northumberland?
173 Think but upon the wrong he did us all,
174 And that will quickly dry the melting
tears.

CLIFFORD [*Stabs York twice.*]

175 Here's for my oath; here's for my father's
death!

QUEEN MARGARET [*Stabs York.*]

176 And here's to right our gentle-hearted
King!

YORK

177 Open thy gate of mercy, gracious God,
178 My soul flies through these wounds to
seek out thee!
[*Dies.*]

QUEEN MARGARET

179 Off with his head and set it on York gates,
180 So York may overlook the town of York.
Flourish. Exeunt [with the body].

⁵⁷⁰ *kin*: Eigentlich ‚Verwandschaft‘.

⁵⁷¹ *inly*: Eigentlich ‚innerlich‘, KELLNER gibt für die Stelle ‚tief‘ an.

⁵⁷² *gripes*: ‚Quält‘, ‚plagt‘, auch ‚ergreift‘. (vgl. OED v.¹ 7)

⁵⁷³ *Had...soul*: Vermutlich wieder zur Seite gesprochen.

⁵⁷⁴ *weeping-ripe*: KELLNER verweist auf diese Lösung. ‚Nahe am Wasser gebaut‘ wäre die idiomatischste Entsprechung.

⁵⁷⁵ *melting tears*: GÜNTHER (316) verweist hier auf die Tränen, die das Herz zum Schmelzen bringen. Auch Tränen des Mitgefühls. (vgl. MARTIN 187)

⁵⁷⁶ *to right*: *To avenge*, also ‚sühnen‘. (OED 7)

⁵⁷⁷ *flies*: Siehe 1.1.30.

⁵⁷⁸ *off...head*: Die Königin wiederholt hier ihre Forderung von 1.4.107.

⁵⁷⁹ *set...York*: Bei HALL (251) enthauptet Clifford York und präsentiert Margarete die Trophäe.

6.4 Sprachliche Besonderheiten in 3 *Henry VI* und Probleme bei der Übersetzung ins Deutsche

Abschließend sollen die häufigsten Probleme, die bei Übersetzung des ersten Aktes auftraten, kurz angesprochen werden. Teilweise wurden diese Schwierigkeiten bereits in Kapitel 2.4 behandelt.

Kennzeichnend für Shakespeares frühe Dramen ist eine ausgeprägte Stilisierung und Formalisierung im Ausdruck, Riehle (1997) verweist auch auf die rhetorische Durchformung, die besonders in den Historien zum Tragen kommt. Was er für *Henry V* beschreibt, gilt auch für 3 *Henry VI*: „Besonders in die Augen springend sind hier die parallel gebauten Sätze bzw. Satzteile, die anaphorischen Satzanfänge sowie die Vorliebe für Synonymien, Redundanzen und Dubletten, die zur Intensivierung der Aussage dienen.“ (Riehle 1997:96).

Genau diese rhetorischen Figuren und Stilmittel galt es, in der kommentierten Prosaübersetzung des ersten Aktes von 3 *Henry VI* ausfindig zu machen und dem Zielpublikum näher zu bringen. Dabei traten jedoch die unterschiedlichsten Schwierigkeiten auf:

Zunächst stellte sich die Frage, ob die Namen der Protagonisten englisch belassen oder ganz bzw. teilweise eingedeutscht werden sollten. Die Herausgeber der englisch-deutschen Studienausgabe geben hierzu keine konkreten Hinweise. Gerade bei den Historien ist die Frage jedoch von besonderer Bedeutung, da die Hauptpersonen zumeist historische, real existierende Persönlichkeiten sind, die oftmals schon einen gebräuchlichen deutschen Namen haben, wie z. B. König Heinrich, König Richard,... Konsequenterweise hätten entweder alle Namen in der Originalfassung belassen, oder aber alle eingedeutscht werden müssen. Der Konsistenz zuliebe wurde letztere Lösung gewählt auch wenn dies manchmal altmodisch wirken mag (Eduard statt Edward). In diesem Zusammenhang wurden auch sämtliche Titel (Prince, Earl, Duke) eingedeutscht, lediglich in den Anmerkungen wurde, wenn es um die Wiedergabe historischer Tatsachen ging, die Originalform des Namens beibehalten.

Schwieriger gestaltete sich die Übersetzung des Titels Lord, der manchmal im Sinne von ‚Herr‘, meist jedoch als konkreter Titel verwendet wird. Im ersten Akt wurde jedoch ausschließlich die Übersetzung ‚Lord‘ verwendet, da sie sowohl als Titel (‚Lord Northumberland‘ 1.4), als auch in der Unterhaltung Gleichrangiger (York: ‚meine Lords‘, 1.31) passend schien.

Ein interessantes Phänomen ist der Gebrauch von *you* oder *thou*. Wie bereits in den Anmerkungen kurz erklärt ist *you* die Höflichkeitsform und wird mit Ihr/Euch übersetzt (GÜNTHER wählt die modernere Version ‚Sie‘), während *thou/thee*, die, je nach Situation, vertraulichere bzw. distanzlosere Form darstellt. Der Einsatz dieser Personalpronomina sagt sehr viel über die Stimmung in einer Szene oder die Intention des Sprechers aus. Oftmals findet ein abrupter Wechsel der Anredeform statt, besonders auffällig war dies in Yorks Monolog in der vierten Szene des 1. Aktes, in der er die Königin abwechselnd mit *thou* und mit *you* anspricht und damit sehr subtil Zorn, Verachtung aber auch Sarkasmus ausdrückt. Schwierig wird es dann, wenn aus der Originalversion nicht ersichtlich ist, welche Form der Anrede gemeint ist, da im Deutschen auf jeden Fall eine Wahl getroffen werden muss. Meistens wurde die Übersetzungsvariante je nach Situation gewählt oder von anderen Stellen abgeleitet, die deutlicher waren. Es stellte sich zum Beispiel auch die Frage ob York mit seinen Söhnen per Du oder per Sie/Ihr ist. Richard spricht er mit *thou*, also Du an, dessen Bruder Eduard aber mit *you*. Eine mögliche Erklärung wäre, dass der ältere Sohn bereits den Titel eines Earl of March trägt.

Auch andere Kulturspezifika müssen in den Anmerkungen erklärt werden, wobei die kommentierten englischen Ausgaben von 3H6 eine große Hilfe darstellten. So konnten zum Beispiel spezifische Bräuche, die die Jagd betreffen – ein Motiv, das Shakespeare mit Vorliebe verwendet – zuerst einmal erkannt und in einem zweiten Schritt erläutert werden (so z. B. die Verwendung von Schellen bei der Falkenjagd, 1.47). Andere Kulturspezifika, die einer englischen Leserschaft vielleicht vertraut sind – wie Warwicks Ruf als *kingmaker* – müssen dem deutschsprachigen Publikum in den Anmerkungen erklärt werden. Auch die Bedeutung von *mess* (4.73), also einer Bankettgesellschaft von vier Personen, würde ohne Erläuterung nicht erkannt werden.

Ein weiteres, bereits weiter oben behandeltes, Problem stellt die Übersetzung von Wortspielen dar, die im Deutschen meist keine Entsprechung haben oder nur unzureichend und mit Verlusten wiedergegeben werden können. Gerade die zweisprachige Studienausgabe hat es sich jedoch zum Ziel gesetzt, solche Wortspiele zunächst zu erkennen und in der Folge zu erläutern und zu kommentieren. Folglich ist größtmögliche Übereinstimmung mit dem Original hier gar nicht das Ziel. Warwicks Wortspiel „*I'll plant Plantagenet*“ (1.48), konnte in diesem Fall also „nur“ identifiziert und in der Anmerkung erklärt werden.

Einer der Hauptproblempunkte sind die zahlreichen Doppeldeutigkeiten bzw. unterschiedlichen Bedeutungen eines Wortes. Oftmals gab es mehrere Möglichkeiten

der Übersetzung, die alle gepasst hätten, jedoch den Sinn oder auch die Stimmung eines Satzes oder einer Szene verändert hätten. Die Übersetzung kann also den Schwerpunkt oder die Konnotation beeinflussen, oder aber auch die vom Dichter intendierte Meinung verändern. So kann die Charakterisierung von Yorks Söhnen durch Margarete (*wanton* und *lusty*, 4.74), je nach gewählter Übersetzung, ein völlig unterschiedliches Bild der beiden Männer zeichnen. Hier liegt jedoch auch eine der größten Stärken der kommentierten Prosaübersetzung, da damit die unterschiedlichen Bedeutungsebenen aufgezeigt und auch die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, die Wörterbücher oder Kommentare bieten, verglichen und abgewogen werden können. Im Fußnotenkomentar muss verdeutlicht werden, dass es verschiedene Möglichkeiten der Übersetzung gibt, und die gewählte Lösung kommentiert werden.

7 Conclusio

Die vorliegende Masterarbeit hatte es sich zum Ziel gesetzt, die Spezifika der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares unter besonderer Berücksichtigung des translatorischen Blickwinkels, darzustellen. Dies geschah anhand des Historiendramas *The Third Part of King Henry VI*, zu dem bislang keine kommentierte Prosaübersetzung existiert und das auch nur in einigen wenigen deutschen Übersetzungen vorliegt.

Neben einer kurzen Einführung in die Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzung wurden sowohl die besondere Stellung des Dichters im deutschen Sprachraum als auch die Schwierigkeiten bei der Übersetzung seiner Werke ins Deutsche aufgezeigt. Das folgende Kapitel befasste sich dann mit der Entstehung bzw. Motivation der englisch-deutschen Studienausgabe und ihrem Aufbau, ihren Grundlagen und Zielen. Besonderes Augenmerk wurde in diesem Teil der Arbeit auf den translationswissenschaftlichen Aspekt und die Problematik der wörtlichen Übersetzung gelegt.

Des Weiteren erfolgte ein Einblick in die Gattung der Historie sowie eine kurze Werkseinführung in *The Third Part of Henry VI*. Im darauf folgenden Teil der Arbeit wurden die eingangs erläuterten Grundlagen dann praktisch umgesetzt. Die kommentierte Prosaübersetzung des 1. Aktes sollte so authentisch wie möglich den Prinzipien und Vorgaben der englisch-deutschen Studienausgabe folgen und veranschaulichen, welche Möglichkeiten diese bietet, aber auch welche Grenzen sie ÜbersetzerInnen aufzeigt. Die Ergebnisse wurden dann in einem abschließenden Kapitel zusammengefasst.

Abschließend bleibt zu bemerken, dass das einzigartige und ambitionierte Projekt der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares nicht nur LinguistInnen und ShakespeareforscherInnen wertvolle Dienste leistet, sondern auch ÜbersetzerInnen und TranslationswissenschaftlerInnen eine Fülle an Anregungen zu bieten hat. Vielleicht konnte auch diese Arbeit zumindest einen kleinen Teil dazu beitragen.

8 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
F	Erste Folio-Ausgabe
F3	Dritte Folio-Ausgabe (1663)
O	Octavo-Ausgabe
OED	Oxford English Dictionary
Q	Quarto-Ausgabe
R3	Richard III
Zl.	Zeile

9 Literatur

9.1 Zeitgenössische und moderne Ausgaben

- 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“]
- 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“]
- Hattaway, Michael (Hrsg.). 1993. *King Henry VI. Part 3. The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge: University Press.
- Cox, John D./Rasmussen, Eric (Hrsg.). 2001. *King Henry VI Part 3. The Arden Shakespeare*. Third Series. London: Thomson Learning.
- Martin, Randall (Hg.). 2008. *Henry VI Part Three. The Oxford Shakespeare*. Oxford: University Press.

9.2 Übersetzungen und Einzelausgaben der englisch-deutschen Studienausgabe

- Günther, Frank. 2011. *König Heinrich VI. (Teil 3), Zweisprachige Ausgabe, Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther*. William Shakespeare Gesamtausgabe, Band 30. Cadolzburg: ars vivendi.
- Jermann, Jennifer Janet (Hrsg.). 2003. *King Henry VI, Part I – König Heinrich VI, Teil I*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- 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.

9.3 Nachschlagewerke

- Abbott, Edwin Abbott. 1870. *A Shakespearian grammar: an attempt to illustrate some of the differences between Elizabethan and modern English*. London: Macmillan.
- Dent, Robert William. 1981. *Shakespeare's Proverbial Language: An Index*. Berkeley: University of California Press.
- Schabert, Ina. 2009. *Shakespeare-Handbuch*. Stuttgart: Körner.
- 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.
- Wells, Stanley/Taylor, Gary. 1987. *William Shakespeare: A Textual Companion*. Oxford: Clarendon Press.

9.4 Studien und weitere Literatur

- Albrecht, Jörn. 1998. *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bartenschlager, Klaus. 1975. *Shakespeares Wortspiele als Problem einer deutschen Shakespeare-Edition*. In: Heuer, Hermann (Hrsg.), 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, S. 324–334.
- Brönnimann, Werner. 2004. *The Bilingual Studienausgabe of Shakespeare*. In: Hoenselaars, Ton, S. 184–198.
- Delabastita, Dirk/D'Hulst/Lieven (Hrsg.). *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Dent, Robert W. 1981. *Shakespeare's Proverbial Language*. Berkeley: University of California Press.
- Dizdar, Dilek 2003. *Skopostheorie*. In: Snell-Hornby, Mary et al (Hrsg.), S. 104–107.
- Engler, Balz. 1974. *Shakespeare into German Prose: a New Bilingual Edition*. In: Shakespeare Translation (Tokyo) 1, S. 15–18.
- Goy-Blanquet, Dominique. 2003. *Shakespeare's Early History Plays, From Chronicle to Stage*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Greiner, Norbert. 1993. *Comic Matric of Early German Shakespeare Translation*. In: Delabastita, Dirk/D'Hulst/Lieven (Hrsg.), S. 203–217.
- 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, Traduction. 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.
- Greene, Robert. 1592. *Greene's Groats-Worth of Witte, bought with a Million of Repentance*. Harrison (Hrsg.), G.B. 1966. New York: Barnes & Noble.

- 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.
- Hall, Edward. 1150. *The Vnyon of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke*. London.
- Hattaway, Michael. The Shakespearan History Play. In: Hattaway, Michael (Hrsg.), ³2009. S. 3–24.
- Hattaway, Michael (Hrsg.). ³2009. *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heuer, Hermann (Hrsg.). *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (West)*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Hoenselaars, Ton. 2004. *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Thomas Learning.
- Holinshed, Raphael. 1927. *Holinshed's Chronicle*. Allardyce & Josephine Nicoll (Hrsg.). London: Campbell.
- 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.
- Leisi, Ernst. 1997. *Problemwörter und Problemstellen in Shakespeares Dramen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Lull, Janis. ³2009. Plantagenets, Lancastrians, Yorkists, and Tudors: 1–3 *Henry VI, Richard III, Edward III*, in: Hattaway, Michael (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Cambridge University Press. S. 89–105.
- Nord, Christiane. 1988. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.
- Rackin, Phyllis. ³2009. Women's roles in the Elizabethan history plays, in: Hattaway, Michael (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*. Cambridge University Press. S. 71–85.
- Reiß, Katharina. 1995. *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen von Katharina Reiß*. Mary Snell-Hornby & Mira Kadric (Hrsg.). Wien: WUV-Verlag.
- Riehle Wolfgang. 1997. *Shakespeares Trilogie King Henry VI und die Anfänge seiner dramatischen Kunst*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Snell-Hornby, Mary et al. (Hrsg.). ²2003. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.
- Stolze Radegundis. 2003. Sprachphilosophie (Hermeneutik). In: Snell- Hornby (Hrsg.)

- Stolze, Radegundis. ⁵2008. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Störig, Hans Joachim (Hrsg.). ²1969. *Das Problem des Übersetzens. Wege der Forschung VIII*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Thome, Gisela. 1978. Die wörtliche Übersetzung (Französisch-Deutsch). In: Wilss, Wolfgang. 1981. S. 302-322.
- Tillyard, Eustace M.W. 1948. *Shakespeare's history plays*. London: Chatto & Windus.
- Wilss, Wolfgang (Hrsg.). 1981. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Wilss, Wolfgang. 1992. *Übersetzungsfertigkeit. Annäherungen an einen komplexen übersetzungspraktischen Begriff*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

9.5 Internetquellen

http://www.arsvivendi.com/programm?page=shop.browse&category_id=34

[eingesehen am 1.10.2010]

<http://www.stauffenburg.de/asp/reihe.asp?id=26>

[eingesehen am 25.9.2010]

<http://www.tagesspiegel.de/zeitung/shakespeare-lieben-oder-nicht-lieben/1159622.html>

[eingesehen am 13.9.2010]

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1421

[eingesehen am 20.1.2012]

ANHANG

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit hatte es sich zum Ziel gesetzt, die Ziele, Funktionen und Besonderheiten der englisch-deutschen Studienausgabe der Dramen Shakespeares unter besonderer Berücksichtigung des translatorischen Blickwinkels, darzustellen. Dies geschieht anhand des Historiendramas *The Third Part of King Henry VI*, zu dem bislang keine kommentierte Prosaübersetzung existiert und das auch nur in einigen wenigen deutschen Übersetzungen vorliegt. Insbesondere werden dabei die Charakteristika einer zweisprachigen Studienausgabe im Vergleich zu traditionelleren Übersetzungsformen aufgezeigt, sowie das Problem der Wörtlichkeit in der Übersetzung diskutiert.

Neben einer kurzen Einführung in die Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzung, wobei einige der bedeutendsten Übersetzerpersönlichkeiten herausgegriffen werden, wird sowohl die besondere Stellung des Dichters im deutschen Sprachraum als auch die Schwierigkeiten bei der Übersetzung seiner Werke ins Deutsche aufgezeigt. Auch die Sonderform der Bühnenübersetzung wird kurz behandelt.

Das folgende Kapitel befasst sich mit der Entstehung bzw. Motivation der englisch-deutschen Studienausgabe und ihrem Aufbau, ihren Grundlagen und Zielen. Besonderes Augenmerk wird in diesem Teil der Arbeit auf den translationswissenschaftlichen Aspekt und die Problematik der wörtlichen Übersetzung gelegt. Des Weiteren erläutert das Kapitel den Aufbau und die Unterschiede sowie Vorteile der englisch-deutschen Studienausgabe gegenüber literarischen Übersetzungen und kommentierten einsprachigen Editionen.

Es folgt ein Einblick in die Gattung der Historie sowie eine kurze Werkseinführung in *The Third Part of Henry VI*. Hier wird sowohl auf die Stellung des Stückes im Shakespeare-Kanon als auch auf Inhalt, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte näher eingegangen; auch historische Grundlagen, Quellen, Handlung und Hauptmotive finden hier Erwähnung. Im darauf folgenden Teil der Arbeit werden die eingangs erläuterten Grundlagen praktisch umgesetzt. Die kommentierte Prosaübersetzung des 1. Aktes, die mit einem laufenden Fußnotenkomentar versehen ist, soll so authentisch wie möglich den Prinzipien und Vorgaben der englisch-deutschen Studienausgabe folgen und veranschaulichen, welche Möglichkeiten diese bietet, aber auch welche Grenzen sie ÜbersetzerInnen aufzeigt. Abschließen werden die Probleme, die sich im Laufe der Übersetzung ergaben, kurz aufgezeigt.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Mag. Alexandra Grabec BA
geboren am 4. Oktober 1976 in Wien
österreichische Staatsbürgerschaft

Ausbildung:

<i>seit 10/2009</i>	Masterstudium Literaturübersetzen Englisch und Italienisch an der Universität Wien
<i>09/2004–06/2009</i>	Studium der Transkulturellen Kommunikation (ehem. Übersetzen und Dolmetschen) an der Universität Wien, Italienisch und Englisch, Abschluss Bachelor of Arts
<i>03/1998–04/2004</i>	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg
<i>10/1995–02/1998</i>	Studium der Handelswissenschaften an der Wirtschaftsuniversität Wien, Diplomprüfung aus Wirtschafts-Englisch

Stipendien und Auslandsaufenthalte:

<i>02/2012</i>	Übersetzerpreis der Stadt Wien 2011 (It. > D)
<i>04/2010</i>	Nachwuchsförderstipendium der Österreichischen Übersetzergemeinschaft im Bereich Literaturübersetzen (It. > D)
<i>04/2009</i>	Nachwuchsförderstipendium der Österreichischen Übersetzergemeinschaft im Bereich Literaturübersetzen (E > D)
<i>01/2003–06/2003</i>	Forschungsstipendium für Aufenthalt in Venedig zur Verfassung der Diplomarbeit aus Kunstgeschichte (<i>Suq-Bazar-Rialto. Islamische Elemente in der venezianischen Handelsarchitektur und –struktur</i>)
<i>10/2000–06/2001</i>	ERASMUS-Aufenthalt an der <i>Université de Lausanne</i> /Schweiz

Sprachen:

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (1. Arbeitssprache, aktiv und passiv)
Italienisch (2. Arbeitssprache, passiv)
Französisch (gut)
Spanisch (Grundkenntnisse)

Berufspraxis:

<i>4/2010</i>	Mitgründerin des Übersetzerinnen- und Dolmetscherinnen-Netzwerks Textillerie
<i>seit 2009</i>	Tätigkeit als freie Übersetzerin & Lektorin
<i>seit 11/2005</i>	Assistant European Editor und seit 10/2009 European Editor für den Catalogue Raisonné of Works by Philip de László, London
<i>seit 09/2011 und 09/2006–12/2006 01/2008–07/2011</i>	Referentin, Teilzeit in der Ausfuhrabteilung des Bundesdenkmalamtes, Wien
<i>09/2003–08/2005</i>	freie Mitarbeiterin in der Ausfuhrabteilung des Bundesdenkmalamtes, Wien
	Administrator bei Christie's Kunstauktionen GmbH, Wien

Berufsverbände:

Österreichische Übersetzergemeinschaft
UNIVERSITAS (Berufsverband für Dolmetschen und Übersetzen)
Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker