Werk

Titel: Ueber den ursprünglichen Text des King Richard III

Autor: Delius, N.

Ort: Weimar

Jahr: 1872

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0007|log11

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Ueber den ursprünglichen Text des King Richard III.

Von

N. Delius.

Die Herausgeber der Cambridger Shakespeare-Ausgabe äussern sich in der Vorrede des fünften Bandes, welcher King Richard III. enthält, folgendermaassen über das Verhältniss des Quartotextes dieses Schauspiels zum Foliotexte desselben:

The respective origin and authority of the first Quarto and the first Folio texts of Richard III. is perhaps the most difficult question which presents itself to an editor of Shakespeare. In the case of most of the plays a brief survey leads him to form a definite judgment; in this, the most attentive examination scarcely enables him to propose with confidence a hypothetical conclusion.

The Quarto, Q 1, contains passages not found in the Folio, F 1, which are essential to the understanding of the context: the Folio on the other hand contains passages equally essential, which are not found in the Quarto.

Again, passages which in the Quarto are complete and consecutive, are amplified in the Folio, the expanded text being quite in the manner of Shakespeare. The Folio, too, contains passages not in the Quartos, which, though not necessary to the sense, yet harmonize so well, in sense and tone, with the context that we can have no hesitation in attributing them to the author himself.

On the other hand, we find in the Folio some insertions and many alterations which we may with equal certainty affirm not to be due to Shakespeare. Sometimes the alterations seem merely arbitrary, but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the

force of the passage, or to correct a supposed defect of metre, although the metre cannot be amended except by spoiling the sense.

Occasionally we seem to find indications that certain turns of phrases, uses of words or metrical licences, familiarly enough to Shakespeare and his earlier contemporaries, had become obsolete in the time of the corrector, and the passages modified accordingly. In short, Richard III. seems even before the publication of the Folio to have been tampered with by a nameless transcriber who worked in the spirit, though not with the audacity, of Colley Cibber.

The following scheme will best explain the theory which we submit as a not impossible way of accounting for the phenomena of the text:

A1 is the Author's original MS. B1 is a transcript by another hand with some accidental omissions and, of course, slips of the pen. From this transcript was printed the Quarto of 1597, Q1.

A2 is the Author's original MS. revised by himself, with corrections and additions interlinear, marginal, and on inserted leaves. B2 is a copy of this revised MS., made by another hand, probably after the death of the Author and perhaps a very short time before 1623. As the stage directions of the Folio, which was printed from B2, are more precise and ample as a rule than those of the Quarto, we may infer that the transcript B2 was made for the library of the theatre, perhaps to take the place of the original which had become worn by use, for Richard III. continued to be a popular acting play. Some curious, though not frequent, coincidences between the text of the Folio and that of the Quarto of 1602, lead us to suppose, that the writer of B2 had occasionally recourse to that Quarto to supplement passages, which, by being frayed or stained, had become illegible in A2.

Assuming the truth of this hypothesis, the object of an Editor must be to give in the text as near an approximation as possible to A, rejecting from F1 all that is due to the unknown writer of B2 and supplying its place from Q1, which, errors of pen and press apart, certainly came from the hand of Shakespeare. In the construction of our text we have steadily borne this principle in mind, only deviating from it in a few instances where we have retained the expanded version of the Folio in preference to the briefer version of the Quarto, even when we incline to think that the earlier form is more terse and therefore not likely to have been altered by its Author. Our reason is this: as the Folio version contains substantially that of the Quarto and as the question does not admit of a positive decision we prefer the risk of putting in something which Shakespeare did not to that of leaving out

something which he did write. Caeteris paribus, we have adopted the reading of the Quarto.

In conclusion we commend a study of the text of Richard III. to those, if such there be, who imagine that it is possible by the exercise of critical skill to restore with certainty what Shakespeare wrote.

Ehe wir uns anschicken, der im letzten Passus enthaltenen Aufforderung Folge zu leisten, wollen wir zuvörderst die Bedenken nicht verschweigen, welche auf den ersten Blick schon die von den Herausgebern der Cambridge Edition aufgestellte Hypothese zu erregen geeignet ist. Wir bedienen uns dabei der Kürze wegen der von ihnen in obigem Schema aufgestellten Bezeichnungen, auf die Gefahr hin, dass wir späterhin uns veranlasst sehen könnten, ein anderes und zwar bedeutend reducirtes Schema an die Stelle des ihrigen zu setzen. Denn eine Reduction wird sich wohl als rathsam empfehlen, den so zahlreichen Factoren gegenüber, welche nach der Ansicht der Cambridge Edition mitgewirkt haben sollen, um aus dem Texte A 1 endlich den Text F 1 hervorgehen zu lassen. Es sind, wie wir sehen, dieser Factoren nicht weniger als fünf:

1) B 1, der Copist des Shakespearischen Originalmanuscripts, der sich gelegentliche Auslassungen und Schreibfehler bei seiner Arbeit zu Schulden kommen liess;

2) Q 1, der Setzer und Drucker der ersten Quartausgabe, auf dessen Rechnung die bei jedem Einzeldruck Shakespearischer Dramen in Quarto gleichsam selbstverständlichen Nachlässigkeiten und Incorrectheiten kommen müssen, obgleich die Cambr. Edd. hier gerade diesen Punkt mit Stillschweigen übergehen;

3) A 2, der Dichter selbst, welcher seine Originalhandschrift wieder durchging und mit Verbesserungen und Zuthaten zwischen den Zeilen, am Rande und auf eingeschalteten Blättern versah;

4) B 2, der Copist der Handschrift A 2, der aber keineswegs ein blosser Copist war, wie B 1, sondern mit dem ihm vorliegenden Texte sich alle möglichen Freiheiten gestattete, in der von den Cambr. Edd. vorher charakterisirten Weise;

5) F 1, die Setzer und Drucker der Folio, von deren Mühewaltung in Bezug auf B 2 dasselbe gilt, was, bezüglich des Satzes und Druckes der Q 1, von B 1 anzunehmen ist; denn so unwahrscheinlich es ist, dass wir in Q 1 einen auffällig genauen Abdruck von B 1 besitzen, ebenso unstatthaft erscheint die Annahme, dass B 2 unverändert in F 1 übergegangen sei.

Die Hypothese von diesen fünf einwirkenden Factoren hätte trotz ihrer augenfälligen Künstlichkeit und Kühnheit uns vielleicht

plausibel gemacht werden können, wenn die Cambr. Edd. zugleich versucht hätten, wenigstens in einer vermuthungsweise aufgestellten Reihe von Belegstellen die denkbare Einwirkung jedes einzelnen Factors darzuthun. Da sie aber in der Theorie auf solchen Nachweis verzichtet haben, müssen wir uns schon an ihre Praxis halten, d. h. an die Auswahl, welche sie unter den verschiedenen Lesarten für die Construction ihres Textes treffen. Dass sie dabei überall Q1 zu ihrer Grundlage machen und nur im dringendsten Nothfall F1 folgen würden, das liess sich freilich schon aus dem oben citirten Passus ihrer Vorrede entnehmen, und das finden wir auch auf allen Seiten, man möchte fast sagen in jeder Zeile, ihrer Ausgabe des Richard III. bestätigt. Mit diesem Maassstab gemessen, erscheint die corrigirende und überarbeitende Thätigkeit, welche B2 dem Shakespearischen Texte angedeihen liess, in den Augen der Cambr. Edd. um so umfangreicher, je spärlicher sich in ihrer Ausgabe der von ihnen selbst charakterisirte Einfluss von A2, also des revidirenden Dichters verspüren lässt. Nur die Zuthaten, die wir in F1 finden, haben die Cambr. Edd. in ihren Text mit hinübergenommen, obgleich sie auch in Bezug auf diese ihre Bedenken nicht verschweigen, wenn sie in ihrer Vorrede (vgl. oben) in einigen Fällen *the expanded version of the Folio,* im Gegensatze zu *the briefer version of the Quarto,* kaum als eine von Shakespeare herrührende Verbesserung ansehen mögen. Was aber die sonstigen *corrections* betrifft, welche nach der Theorie ihres Schema's aus der Feder des Dichters selbst in A2 gekommen und dann durch die Vermittlung von B2 in F1 übergegangen sein müssten, so erscheint deren Zahl in der Praxis der Cambr. Edd., d. h. in ihrem Text, als eine so verschwindend kleine, dass nach dieser Seite hin die Charakteristik, die sie von A2 entwerfen: *the Author's original MS. revised by himself, with corrections etc.* kaum zutreffend heissen kann.

Bei diesem Sachverhalte muss sich um so mehr unsere Aufmerksamkeit auf B2 wenden, der, abgesehen von den Zuthaten und einigen wenigen Verbesserungen von unbestrittenster Autorität, so ziemlich Alles zuzuschreiben ist, was an abweichenden Lesarten durch das ganze Drama hindurch F1 von Q1 unterscheidet. Die Cambr. Edd. halten es für wahrscheinlich, dass B2 nach Shakespeare's Tode, vielleicht kurz vor der Veröffentlichung der Folio verfasst sei, und zwar für die Bibliothek des Theaters, in welchem Richard III. fortwährend zur Aufführung gelangte. — Da wirft sich denn zunächst die Frage auf, ob sich gerade mit solchem scenischen Zwecke so durchgreifende und eingreifende Aenderungen vertragen

hätten, wie sie der Urheber von B2 sich überall mit dem ihm vorliegenden Texte verstattet haben müsste. Nach diesem vorliegenden Texte war ja Richard III. längst von den Schauspielern einstudirt und eine lange Reihe von Jahren hindurch von der Truppe des Blackfriarstheaters aufgeführt worden. Welche heillose Verwirrung hätte da unter den Schauspielern eine Neuerung wie die Benutzung des Theatermanuscripts B2 anstiften müssen, die Benutzung eines Textes, der in jeder Rede, ja oft in jeder Zeile einer Scene von dem bisher recipirten abwiche! Allenfalls liesse sich denken, dass ein so unberufener Shakespeareverbesserer, wie B2 den Cambr. Edd. zufolge gewesen sein muss, seine ebenso undankbare wie mühsame Arbeit an einen Text verschwendet hätte, den er etwa durch den Druck veröffentlichen wollte, in der Meinung, damit den Lesern etwas Besseres zu bieten, als die fünf Quartausgaben, welche zu Shakespeare's Lebzeiten nacheinander erschienen und überall verbreitet waren. Aber von solcher Absicht einer Veröffentlichung durch den Druck verlautete bisher weder Etwas, noch reden die Cambr. Edd. davon wie von einer Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit. Auch die sechste Quarto, welche 1622 erschien, also zu einer Zeit, in welche von den Cambr. Edd. die Entstehung von B2 vermuthungsweise gesetzt wird, bringt nur den Text von Q1, denjenigen, den das Lesepublikum also längst als den einzigen ihm zugänglichen kannte und kaufte. Und selbst nach der Erscheinung der Folio im Jahre 1623 besteht dieses Verhältniss fort. Die siebente und die achte Quartausgabe, von 1629 und 1634, bringen den alten Quartotext von 1597, ohne auf den inzwischen publicirten Foliotext die mindeste Rücksicht zu nehmen. Wir sehen: es gab alle diese Jahre hindurch zwei verschiedene und verschiedenen Zwecken gewidmete Texte Richard's III., von denen jeder in seinem Kreise als authentisch und ausschliesslich galt und populär war und blieb: der Quartotext für die Lectüre in einer ganzen Reihe wohlfeiler Volksausgaben verbreitet, das rechtmässige oder unrechtmässige Eigenthum wechselnder Verleger, erst des Andrew Wise und dann des Matthew Lawe; erst ohne Namen des Verfassers leidlich correct gedruckt, später mit dem Namen des Verfassers, aber in immer zunehmender Vernachlässigung der verhältnissmässigen Correctheit, welche die *Editio Princeps* auszeichnet; andererseits der Foliotext, das Eigenthum der Shakespearischen Schauspielergesellschaft, und als solches jenen Druckern und Verlegern in seiner eigenthümlichen Fassung unzugänglich, wenigstens bis zur Erscheinung der Folio im Jahre 1623, aber dem Publikum nichtsdestoweniger sehr wohl bekannt und

vertraut, durch die in ununterbrochener Reihenfolge fortgeführten, durch die Kette schauspielerischer Tradition untereinander verknüpften Aufführungen im Blackfriars- und im Globustheater.

Ist nun, wie wir sahen, die Existenz des B 2 als eines Theatermanuscripts zum Gebrauch der Schauspieler höchst zweifelhaft geworden, so dürfen wir wohl einen Schritt weiter gehen und auch die Existenz des A 2, eines vom Dichter selbst in allen Theilen revidirten, mit Correcturen und Zusätzen versehenen Theatermanuscripts anzweifeln. Hätte Shakespeare zu irgend einer Zeit in dieser Weise die bessernde Hand an sein Drama legen wollen, so konnte, scheint es, ihn nur Ein Zweck dabei leiten. War diese seine Umarbeitung, wie wir nach seiner ganzen sonstigen Praxis annehmen müssen, lediglich für das Theater bestimmt, so hätte sie die Beseitigung etwaiger Mängel in der Charakteristik der Personen, in der Entwicklung der Handlung, die dem Dichter im Laufe der Aufführungen klar geworden wären, bezwecken müssen. Aber gerade in dieser Beziehung unterscheidet sich der Foliotext durchaus nicht von dem Quartotext. Die Abänderungen, zahllos wie sie sind, modificiren nirgendwo die Charakteristik oder die Handlung und würden also, ohne ersichtlichen Grund als reine Wortvertauschungen vom Dichter vorgenommen, für die scenische Darstellung dieselben verwirrenden Uebelstände herbeigeführt haben, auf welche wir schon vorhin hindeuteten, als wir die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit der Existenz von B 2 discutirten. Man weiss aus andern Beispielen,[1]) wie sorgsam Shakespeare die Gewohnheiten und Anschauungen seines Theaterpublikums zu beachten pflegte, wie er lieber an diese anknüpfen, als ihnen entgegentreten mochte; sollte er da, ohne ersichtlichen Zweck, mit einer Unmasse rein verbaler Aenderungen diese sonst so gewissenhaft von ihm beachtete Tradition gestört und zerrissen haben bei einem Drama, das wie Richard III. durch ununterbrochene Aufführungen den Theaterbesuchern nicht nur lieb und werth, sondern zu einem grossen Theile gewiss fast wörtlich im Gedächtnisse war? Und zu welcher Zeit etwa hätte Shakespeare sich zu solcher Revision seines Dramas veranlasst sehen sollen? Doch wohl schwerlich kurz nach der ersten Aufführung, wo die Schauspieler, die eben erst den einen Text einstudirt und dem Publikum zu Gehör gebracht, alsbald einen ganz andern Text desselben Schauspiels hätten lernen und vortragen müssen. Wenn

[1]) Wir verweisen über diesen Punkt auf die Abhandlung „Ueber Shakespeare's Timon of Athens" im zweiten Jahrgang dieses Jahrbuchs (S. 340—341.)

dieser vermeintlichen Shakespearischen Revision namentlich alle die Zusätze zuzuschreiben wären, welche die Folio vor der Quarto voraus hat, so liesse sich allenfalls ein chronologischer Fingerzeig für deren Einschaltung errathen in dem Titelblatte der dritten Quarto von 1602, wo *The Tragedie of King Richard III.* als *Newly augmented By William Shakespeare* bezeichnet wird. Diese dritte Quarto ist freilich in der That nur ein blosser Abdruck der vorhergehenden zweiten Quarto ohne alle Zuthaten, aber die lügnerische Notiz des Titelblattes liesse vermuthen, falls sie nicht ganz aus der Luft gegriffen ist, dass um die Zeit von 1602 von solchen Zuthaten von des Dichters Hand verlautete, mit welchen das Drama damals auf der Bühne bereichert worden sei. Indess bleibt das vorläufig eine Hypothese, welche ihre Begründung erst in einer Prüfung derjenigen Zusätze finden muss, welche die Folio vor der Quarto voraushat, d. h. in einer Prüfung, ob diese vermeintlichen Zusätze wirklich später erst von Shakespeare eingeschaltet sind in A 2, oder ob sie sich schon in A 1 fanden und nur aus irgend welchem Grunde in Q 1 fehlen.

Von dem negativen Verfahren, welches wir bisher der Hypothese der Cambr. Edd. gegenüber innehalten mussten, gehen wir nunmehr zu einem positiven über, indem wir unsre eigne Hypothese über das Verhältniss des Quartotextes zu dem Foliotexte von Richard III. zunächst aufstellen und sodann in eingehender Musterung der vermeintlichen Aenderungen und Zusätze zu begründen versuchen. Nach unserer Ansicht, die wir freilich erst jetzt und auf Grund einer sorgfältigen Prüfung des von den Cambr. Edd. in dankenswerthester Vollständigkeit beschafften Materials gewonnen haben,[1]) bietet im Ganzen und Grossen uns die Folio den echten Shakespearischen Text, und zwar den ursprünglichen, nicht etwa einen später vom Dichter revidirten und mit Zuthaten vermehrten; die Folio bietet uns den Text, der von je her auf der Shakespearischen Bühne gesprochen wurde und, handschriftlich in der Theaterbibliothek der Shakespearischen Truppe aufbewahrt, aus dieser zum ersten Mal in der Folio zum Druck gelangt ist. Die Quarto aber bietet uns

---

[1]) Dass im Ganzen und Grossen die Lesarten der Folio in Richard III. den Vorzug vor den Lesarten der Quarto verdienen, stand uns, wie unsere beiden Ausgaben des genannten Dramas bezeugen können, immer fest, aber wir erklärten diesen Vorzug aus einer nachträglichen Umarbeitung des ursprünglichen Textes durch den Dichter selbst — eine Annahme, die uns nach einem eingehenden Studium des von den Cambr. Edd. so erschöpfend gesammelten kritischen Apparats nicht länger haltbar erscheint.

denselben Text, wie er aus einer wahrscheinlich missbräuchlich und ohne die Vermittelung und Genehmigung Shakespeare's und seiner Theilhaber erlangten Abschrift durch die umarbeitende, vermeintlich verbessernde Hand eines Anonymus im Jahre 1597 von dem Buchdrucker Valentin Sims für den Verleger Andrew Wise gedruckt worden ist. Da diese Veröffentlichung ganz ohne Zuthun der rechtmässigen Eigenthümer des Schauspiels erfolgte, so mochten sich von vornherein alle an ihr Betheiligten von jeder Rücksicht auf den Dichter, dessen Name das Titelblatt sogar unerwähnt liess, entbunden erachten; sie mochten mit dem Texte nach Belieben schalten und dreist alle solche Veränderungen mit ihm vornehmen, wie sie theils aus der Geschmacksrichtung des überarbeitenden Anonymus, theils aus rein muthwilliger Neuerungssucht entsprangen. Das Verfahren unseres Anonymus unterscheidet sich von dem ähnlichen Verfahren jener andern Anonymi, welche nach dem Dafürhalten bewährter Shakespearekritiker die ersten Quartausgaben von *Romeo and Juliet* und *Hamlet* bearbeitet haben, hauptsächlich dadurch, dass ihm eine, bis auf einige gelegentliche Schreibfehler und Auslassungen, vollständige und gute Abschrift des Originals vorlag, während die ersten Herausgeber der beiden andern genannten Dramen sich mit überaus nachlässigen und unvollständigen Handschriften, die sie nothdürftig zusammenflickten und ergänzten, behelfen mussten. So konnte der Herausgeber der Quarto von Richard III. einen Text liefern, der, unbeschadet aller willkürlich mit ihm vorgenommenen Aenderungen, im Ganzen und Grossen den Eindruck einer unverfälschten Shakespearischen Arbeit machte und wahrscheinlich auch auf uns machen würde — wenn etwa die Herausgeber der Folio, wie in einigen andern Fällen, auch in diesem Falle für ihre Gesammtausgabe den Quartodruck statt des Theatermanuscripts benutzt hätten.

Nach diesen Präliminarien, welche selbstverständlich nur eine Hypothese der andern entgegenstellen konnten, beginnen wir unsere eigentliche kritische Arbeit mit der Musterung derjenigen Verse und Stellen, welche sich allein in der Folio finden, und prüfen daran, inwiefern ihre Beschaffenheit und ihre Stellung im Context die Annahme einer spätern Interpolation von Seiten des Dichters rechtfertige, oder aber den Schluss auf Auslassungen von Seiten des Herausgebers der ersten Quarto gestatte. Da diese „Zusätze", wie wir sie vorläufig noch bezeichnen wollen, durch das ganze Stück hindurch zerstreut, beiläufig 120 Verse betragen, so werden wir uns hier mit einer Auswahl derselben begnügen müssen und dürfen das

um so eher, als bei ihnen, die Entscheidung falle aus wie sie wolle, die Shakespearische Autorschaft kaum von irgend einer Seite angezweifelt worden ist.

In dem Monolog der Anna (A. 1, Sc. 2) hat die Folio zwei einzelnstehende Verse mehr als die Quarto:

Cursed the blood that let this blood from hence!

und *And that be heir to his unhappiness!*

Der erste Vers mag aus Versehen von Q1 ausgelassen sein, da auch die beiden vorhergehenden Verse mit *Cursed* beginnen. Den andern Vers scheint aber der Anonymus, dem der eigenthümliche Sinn von *unhappiness* an dieser Stelle nicht recht einleuchten mochte, der platten Verständlichkeit aufgeopfert zu haben — ein Verfahren, das wir unserm Anonymus noch an manchen Stellen werden nachzuweisen haben, an Stellen, wo er dann das Wort des Dichters mit seinem eignen vertauscht. Dass aber Shakespeare diese beiden Verse nicht etwa erst später eingefügt haben kann, das geht hinlänglich ans dem Context hervor. *Cursed the blood etc.* bildet die vollkommene Antithese zu dem vorhergehenden *Cursed the heart etc.* — Und *And that be heir etc.* vervollständigt erst den Fluch, den Anna auf Richard's künftiges Kind herabruft. Dasselbe soll nicht bloss bei der Geburt schon mit seiner Hässlichkeit die Mutter erschrecken, sondern auch fernerhin alle bösen Eigenschaften des argen Vaters erben.

Ein längerer Passus, 12 Verse, fehlt in derselben Scene in Q1 da, wo Gloster von seinen Augen spricht, die niemals weinen konnten:

These eyes which never shed remorseful tear

bis *Thy beauty hath, and made them blind with weeping.*

Der Anonymus strich ihn als überflüssig, weil darin auf historische Ereignisse angespielt wird, die vor unser Drama fallen. Wir wissen aber, wie sorgfältig Shakespeare überall die Fäden zwischen den drei Theilen des King Henry VI. einerseits und Richard III. andrerseits festhält und weiterspinnt. Namentlich musste das sein Augenmerk bei der ersten Abfassung unsres Dramas sein, das zunächst als Fortsetzung und Schluss der grossen Lancaster-Tragödie bei seinem Publikum sich einführen sollte. Späterhin, als die eminente Popularität dieses letzten Schauspiels dasselbe gleichsam von seinen Vorgängern losgelöst und auf eigne Füsse gestellt hatte, konnte dem Dichter weniger darum zu thun sein, solche geflissentliche historische Reminiscenzen aus den vorhergehenden, weniger beachteten Lancastertragödien durch specielle Einschaltungen wieder aufzufrischen oder

seinem Publikum einzuschärfen. Aber davon abgesehen, wird jeder Leser, wenn er die vorhergehenden Verse liest:

Those eyes of thine from mine have drawn salt tears,
Sham'd their aspect with store of childish drops,

eine weitere Ausführung des darin erst angedeuteten Gedankenganges erwarten, und diese weitere Ausführung bietet uns nur der Text der Folio, während die Quarto ohne Weiteres abbrechend fortfährt:

I never sued to friend nor enemy

und damit deutlich genug das Vorhandensein einer nicht vom Dichter herrührenden Lücke spüren lässt.

Wenn Gloster (A. 1, Sc. 3) auf die Drohung der Königin Elisabeth, dass sie ihrem Gemahl die ihr zugefügte Unbill klagen werde, erwidert:

Look, what I have said
I will avouch in presence of the king,

so konnte er sich die bösen Folgen solcher Freimüthigkeit nicht verhehlen und musste hinzufügen, was wir nur in der Folio finden:

I dare adventure to be sent to the Tower.

Dass dem Dichter diese Consequenz erst später klar geworden sein sollte, ist ganz undenkbar; sehr denkbar ist aber, dass der überarbeitende Anonymus den betreffenden Vers überschlagen hat.

In derselben Scene tilgte der Anonymus eine Bezugnahme auf frühere Vorgänge.

Gloster. Wert thou not banished on pain of death?
Q. Mar. I was; but I do find more pain in banishment
Than death can yield me here by my abode.

Shakespeare's Publikum, welches zum Schluss von K. Henry VI. Third Part die Königin Margarethe nach Frankreich in's Exil hatte wandern sehen, musste natürlich sehr erstaunt über ihr unerwartetes, noch dazu von der Chronik nicht berichtetes Wiedererscheinen in England sein; und ebenso natürlich musste der Dichter sich veranlasst fühlen, das befremdende Wiederauftreten der Margarethe zu erklären. Der Anonymus freilich, der es nur mit der Zubereitung eines einzelnen Richard III. für den Druck zu thun hatte, durfte diese orientirenden Verse als überflüssig und störend streichen.

Die Erzählung seines Traums (A. 1, Sc. 4) beginnt Clarence mit den Worten, die bezeichnend genug von seinem gegenwärtigen Gefängniss im Tower ausgehen:

Methoughts that I had broken from the Tower
And was embark'd to cross to Burgundy.

Ist es wahrscheinlicher, dass der Dichter diese beiden Verse der Folio aus dem einen der Quarto:

Methoughts I was embark'd for Burgundy

nachträglich erweitert hat, oder dass der Anonymus die ursprünglich vorhandenen willkührlich in solcher Weise verkürzte und verstümmelte, vielleicht weil ihm die Erwähnung des Tower hier wie an einer Stelle der vorhergehenden Scene (vergl. oben) überflüssig schien? Weiterhin fehlt in derselben Traumerzählung der Vers:

All scatter'd in the bottom of the sea.

Ehe Clarence erzählt, dass einige Juwelen in den Augenhöhlen der Todtenköpfe gesteckt, muss er doch zuvor berichten, wie sämmtliche Kleinodien zerstreut auf dem Meeresgrunde lagen, was der Anonymus freilich übersah.

Das kurze und rührende Gebet, welches Clarence vor seinem Entschlummern spricht:

O God! if my deep prayers cannot appease thee &c.

entspricht so ganz Shakespeare's bekannter Manier, auf kommende Ereignisse im Voraus hinzudeuten, also hier auf die Gefahren, welche der Familie des Clarence drohen, dass wir schon deshalb hier keinen spätern Zusatz des Dichters annehmen könnten, selbst wenn nicht die willkührliche Auslassung dieser vier Verse in der Quarto einen schroffen, unvermittelten Uebergang herausstellte von den Versen:

O Brakenbury, I have done those things &c.

zu den darauf folgenden, an denselben Brakenbury gerichteten:

I pray thee, gentle keeper, stay by me &c.[1])

Der bedeutsame Zug, dass die Mörder selbst erblassen, wenn sie dem erwachenden Clarence mit drohender Miene nahen:

Your eyes do menace me. Why look you pale?

ist doch unserm Dichter schwerlich erst später beigefallen, von dem Anonymus aber vielleicht gestrichen, weil er in seiner platten Verständlichkeit die drohenden Mienen der Mörder nicht mit deren blassem Aussehen zu reimen verstand.

Die Abweichungen des Foliotextes vom Quartotext gegen das Ende dieser Scene, beginnend mit den Worten:

---

[1]) Der Anonymus, dem das nicht bestimmt genug klang, setzte dafür:

Keeper, I pry'thee, sit by me awhile

und ändert denn auch consequenter Weise weiterhin den Vers der Folio:

There lies the duke asleep — and there the keys

in den Vers der Quarto um:

Here are the keys, there sits the duke asleep.

Sec. Murd. What shall we do?
Clar. *Relent, and save your souls &c.*
haben bisher noch keine ganz befriedigende Ausgleichung gefunden, ohne dass deshalb die von der Folio und vielleicht schon im Manuscript an verkehrter Stelle eingeschalteten Verse als ein späterer Zusatz des Dichters zu betrachten wären. Wahrscheinlicher fand der Anonymus sie schon in seiner Handschrift vor und strich sie kurzweg, weil er sie nirgendwo richtig einzufügen wusste.

Nachdem (A. 2, Sc. 1) der sterbende König Eduard in directer Aufforderung zunächst zwischen der Königin und Hastings scheinbare Freundschaftsbezeugungen provocirt hatte, musste er, wie das Folgende ergiebt, eine ähnliche directe Aufforderung an Dorset und Hastings richten. Das geschieht aber nur in der Folio:
K. Edw. Dorset, embrace him; — Hastings, love lord marquess.
In der Quarto umarmen sich die Beiden aus freien Stücken, ohne vom König ausdrücklich gemahnt zu sein.

Verhältnissmässig bedeutendere Auslassungen weist die Quarto in der folgenden Scene auf. Dem Dichter schien es ebenso angemessen, wie dem Anonymus überflüssig, dass Dorset und Rivers ihrer Schwester und Mutter, der Königin Elisabeth, in deren wilden Schmerzausbrüchen Trost einzusprechen suchen, nicht aber theilnahmlos dabeistehen.

Gewiss sind also die Reden der Beiden:
Dors. Comfort, dear mother: God is much displeased &c. und
Riv. Madam, bethink you, like a careful mother &c.
von denen die zweite die wesentliche Hindeutung auf das Kommende, auf die baldige Krönung des jungen Prinzen enthält, kein späterer Zusatz Shakespeare's.

Noch handgreiflicher ist aber folgende, bedeutendere Auslassung von Seiten des Anonymus. Buckingham schliesst seine Rede, welche beginnt:

You cloudy princes, and heart-sorrowing peers

mit den Worten:

Me seemeth good, that with some little train
Forthwith from Ludlow the young prince be fetch'd
Hither to London to be crown'd our king.

Natürlich begehrt nun jeder Anwesende und ebenso jeder Zuschauer zu wissen, weshalb der junge König in so verdächtiger und auffälliger Weise nur „mit kleinem Gefolge" eingeholt werden solle; und Rivers fragt deshalb alsbald:

Why with some little train, my lord of Buckingham?

und erhält von Buckingham eine Erklärung, die ihm selber wie dem Hastings genügt und scheinbar auch Gloster überzeugt. So steht es in der Folio, während in der Quarto Gloster's, dem Vorschlage Buckingham's zustimmende Worte:

Then be it so, and go we to determine &c.

sich unvermittelt an die oben citirten Worte Buckingham's schliessen und das so mysteriös klingende *with some little train* ganz unerklärt lassen, als ob sich das so ganz von selbst verstünde.

In A. 3, Sc. 1 ertheilt Buckingham dem dienstfertigen Catesby den Auftrag, Hastings auf morgen in den Tower zu bescheiden zur Berathung über die Krönung. Die betreffenden Verse:

And summon him to-morrow to the Tower
To sit about the coronation

fehlen aber in der Quarto, so dass in der folgenden Scene es durchaus räthselhaft bleibt, was Hastings im Tower, wohin er auch nach dem Texte der Quarto zu gehen im Begriff steht, zu schaffen haben kann.

Bisweilen streicht der Anonymus, der, wie wir sahen, der vom Dichter geflissentlich betonten Bezugnahme auf Vorhergegangenes und Kommendes abhold ist, einzelne Verse, selbst auf Kosten der Construction wie des Zusammenhanges. So spricht Grey auf dem Wege zu seiner Hinrichtung (A. 3, Sc. 3):

Now Margaret's curse is fall'n upon our heads,
When she exclaim'd on Hastings, you and I,
For standing by when Richard stabb'd her son.

So hat die Folio und so muss Shakespeare von vornherein geschrieben haben, da er unmöglich den mittlern, in der Quarto fehlenden Vers erst später eingefügt haben kann.

Wie unser Dichter ungern seine Personen im Laufe des Dramas auftreten lässt, ohne sie vorher namhaft gemacht und das Publikum auf ihre Erscheinung vorbereitet zu haben, so leitet auch Gloster die Komödie der Heuchelei, welche er den Londoner Bürgern vorspielen will, schon zum Schluss von A. 3, Sc. 5 ein, indem er Lovel und Catesby bescheidet:

Go, Lovel, with all speed to doctor Shaw;
Go thou to Friar Penker; bid them both
Meet me within this hour at Baynard's castle.

Der Anonymus streicht diese drei Zeilen, und so weiss der Leser der Quarto gar nicht, wer die beiden Geistlichen doch sein mögen, zwischen denen Gloster (A. 3, Sc. 7) erscheint. Und, was noch schlimmer ist, der Leser merkt gar nicht, wie Gloster selbst

von langer Hand diese Intrigue schon eingefädelt hat, ohne erst Buckingham's dahin zielenden Rathschlag abzuwarten:

And look you, get a prayer-book in your hand
And stand between two churchmen, good my lord, &c.

Auf das Gebetbuch in Gloster's Händen macht denn auch Buckingham speciell nachher die Londoner Bürger aufmerksam, wenigstens in der Folio, denn in der Quarto strich der Anonymus den betreffenden Vers als eine müssige Wiederholung und ebenso den auf ihn folgenden:

And see, a book of prayer in his hand;
True ornament to know a holy man.

Andere in verschiedener Weise charakteristische Auslassungen hat sich der Anonymus zu Anfang derselben Scene gestattet. In Buckingham's Bericht von seinen Verhandlungen mit den Londoner Bürgern streicht er zunächst:

with his contract with Lady Lucy
And his contract by deputy in France,

natürlich wiederum, weil Shakespeare hier auf Punkte hinweist, die vor den Anfang des Dramas Richard III. fallen, also nach dem Dafürhalten des Anonymus die Leser der Quarto nicht weiter interessiren konnten. Er übersah dabei nur, dass das Vorhergehende:

Glost. Touch'd you the bastardy of Edward's children?
Buck. I did;

durch solche Streichung ganz unverständlich und räthselhaft wird. Die Kinder Eduard's, welche das Shakespearische Publikum für legitim hielt, konnten nur durch den Hinweis auf Eduard's frühere Verlobung mit der Lady Lucy und mit der Prinzessin Bona von Frankreich zu Bastarden gemacht werden. — Die folgende Anschuldigung des verstorbenen Königs in Buckingham's Munde:

The insatiate greediness of his desires

steht in der Quarto so vage wie möglich da und erhält erst ihre volle Bedeutung für die Londoner Bürger durch den folgenden Vers der Folio:

And his enforcement of the city wives.

Die auffälligste Streichung ist aber die dritte in dieser Rede Buckingham's, wo er auch den Eduard selbst, wie vorher dessen Kinder, zum Bastard macht:

his own bastardy,
As being got, your father then in France:
Withal I did infer your lineaments,
Being the right idea of your father, &c.

Wie ungeschickt, fragen wir, kommt da Buckingham von der Erzeugung Eduard's in Abwesenheit des Vaters auf Richard's Gesichtszüge zu sprechen? Es fehlt eben der verbindende Vers, den die Folio auf den Vers *As being &c.* folgen lässt:

And his resemblance, being not like the duke.

Nun erst kommt Sinn und Verstand in die Sache: Eduard, der Bastard, sah dem Herzog York nicht ähnlich, wohl aber Richard, der ächte Sohn.

Einen längern Passus hat die Quarto gestrichen in der Antwort Gloster's auf Buckingham's Bitte, dass er selbst König werden möge Der Dichter, der hier ziemlich genau dem Bericht seines Chronisten folgt, lässt zuerst Gloster im Zweifel sein, ob er lieber stillschweigen oder die Supplicanten bitter tadeln solle. Weshalb er sich am Ende doch zu Letzterm entschieden habe, das muss er natürlich motiviren, und das thut er auch in zehn Versen der Folio, während die Quarto diesen ganz unentbehrlichen Passus:

If not to answer, you might haply think &c.
bis *Definitively thus I answer you*

weglässt und damit den stehen gebliebenen vorhergehenden Versen:

I cannot tell if to depart in silence
Or bitterly to speak in your reproof,
Best fitteth my degree, or your condition

jede Beziehung und Erklärung entzieht. — Es ist schlechterdings undenkbar, dass der Dichter hier in Gloster's so fein berechnetem Raisonnement zuerst eine klaffende Lücke gelassen, die er dann später, nachdem er abermals bei seinem Chronisten sich Raths erholt, mit dessen Hülfe ergänzt haben sollte.

Zu Anfang des vierten Akts treten von der einen Seite die verwittwete Königin Elisabeth und die alte Herzogin von York auf, von der andern Seite Anna, Richard's nunmehrige Gemahlin, welche die junge Tochter des Clarence an der Hand hält. Natürlich begrüssen sich die Damen gegenseitig:

Duch. Who meets us here? — my niece Plantagenet,
Led in the hand of her kind aunt of Gloster? &c.

So in der Folio. In der Quarto nimmt aber in auffällig ungeschickter Weise die Herzogin von ihrer Schwiegertochter gar keine Notiz, sondern allein von ihrer noch unmündigen Enkelin. Der Anonymus liess nämlich nur den ersten Vers stehen, strich das Folgende, einschliesslich Anna's Worte:

A happy and a joyful day to you

und änderte die Replik der Elisabeth, welche nach dieser Streichung freilich nicht mehr passen wollte:

As much to you, kind sister! Whither away?

folgendermaassen um:

Sister, well met. Whither away so fast? [1])

Das leidige Versfüllsel *so fast* scheint sehr wenig dem gemessenen langsamen Gange der trauernden Damen zu entsprechen. — Nebenbei bemerkt, erfahren wir aus dem ersten der hier gestrichenen Verse zuerst die Thatsache, die Shakespeare, nach seiner uns bekannten Art, dem Publikum gleich beim Auftreten der betreffenden Personen anzudeuten nicht unterlässt, dass Richard mittlerweile sich wirklich mit Anna vermählt hat.

Bisher fanden wir keine einzige Stelle, die wie ein späterer Zusatz von der Hand des Dichters aussah. Erst bei der Rede, mit welcher Elisabeth diese Scene schliesst, bei ihrer Apostrophe an den Tower, welche in der Quarto fehlt, läge die Möglichkeit wenigstens einer nachträglichen Einschaltung vor. Und doch musste der Dichter von vornherein, als er diese Scene niederschrieb, gefühlt haben, dass Elisabeth nicht so stumm weggehen dürfe von dem Thor des Gefängnisses ihrer Kinder, in das man ihr den Eingang verweigert hatte. Wohl aber mochte der Anonymus diese pathetischen, seinem prosaischen Geschmack vielleicht nicht zusagenden Verse streichen, in denen mit kühner aber ächt Shakespearischer Personification der Tower als „rauhe Amme“ und „mürrischer Spielgenosse der jungen Prinzen“ angeredet wird. — Gleichen Anstoss nahm wahrscheinlich die zahme Aesthetik des Anonymus an zwei Versen aus Margarethe's Schilderung (A. 4, Sc. 4) des Höllenhundes Richard, die er auch gestrichen hat:

That reigns in galled eyes of weeping souls;
That excellent grand tyrant of the earth.

Vielleicht hätte er sie doch stehen lassen, wenn er sie nicht so gestellt, wie hier und in der Folio, gefunden hätte; sondern in der offenbar richtigen Umstellung, die Capell zuerst mit ihnen vornahm:

That excellent grand &c.
That reigns in &c.

Am weitesten sind die Auslassungen der Quarto gegangen in der

[1]) Der Anonymus hat zudem diese geistreiche Wendung theilweise sich selber entlehnt. A. 2, Sc. 3 beginnt in der Folio:

Good morrow, neighbour: Whither away so fast?

In der Quarto wird daraus:

Neighbour, well met: Whither away so fast?

nun folgenden Scene zwischen Richard und Elisabeth (A. 4, Sc. 4). Die unverhältnissmässig erscheinende Länge dieses Dialogs, wie er sich durch mehr als 200 Verse hinzieht, hat allerdings schon manche Kritiker befremdet, bis uns Oechelhäuser in seinem vortrefflichen Essay über Richard III. im dritten Jahrgang dieses Jahrbuchs den Schlüssel des Räthsels darbot. Ist es aber denkbar, dass Shakespeare diese auch in der Quarto immerhin lange Scene, ohne das Bedürfniss der Aufführung zu berücksichtigen, noch nachträglich um beiläufig 70 Verse verlängert haben sollte? Ist es nicht viel wahrscheinlicher, dass eine so beträchtliche Ausdehnung gleich in der ersten Entwickelung seines leitenden Gedankens gelegen hat, über dessen Verfolgung und Ausführung er dann vielleicht die theatralische Convenienz, die er nach der Bühnenprobe schon eher beachtet haben würde, ausser Acht liess? — Dass aber die Streichungen der Quarto hier nicht vom Dichter herrühren können, indem sie die Kette des Raisonnements gewaltsam zerreissen, ist leicht nachzuweisen. In der Quarto nimmt Richard die Anspielung der Elisabeth auf die Ermordung ihrer Kinder durch ihn:

My babes were destin'd to a fairer death,
If grace had bless'd thee with a fairer life

in auffälliger Weise ruhig hin und geht auf andre Dinge über. — In der Folio macht viel folgerechter Richard zuerst den schwachen Versuch, die ihm vorgehaltene Blutschuld von sich abzuwälzen:

You speak as if that I had slain my cousins,

worauf Elisabeth ihn mit deutlicheren Worten als den Anstifter der Unthat bezeichnet:

Cousins, indeed; and by their uncle cozen'd &c.

Das ihm anstössige Wortspiel mit *cousins* und *cozen'd* war wahrscheinlich für den Anonymus ein Grund, die ganze Rede der Elisabeth zu streichen.

Noch viel ungenirter hat der Anonymus im weiteren Verlauf der Scene aufgeräumt. Er lässt auf Elisabeth's Worte:

There is no other way;
Unless thou couldst put on some other shape,
And not be Richard that hath done all this

alsbald als Richard's Antwort die Worte folgen:

Infer fair England's peace by this alliance.

So plump verfährt aber Shakespeare's Richard nicht. In den 55 Versen, welche der Anonymus hier strich, macht zunächst Richard als Motiv seiner Unthaten seine Liebe zu der Tochter der Elisabeth geltend; und als diese Rechtfertigung bei der Königin natürlich nicht

verfangen will, stellt er ihr als Ersatz des Verlornen die Königswürde und eheliches Glück für ihre Tochter, für sie selbst das Verbleiben der Krone in ihrer Familie, die Heimberufung ihrer Verwandten aus dem Exil in Aussicht. Dann fragt Elisabeth, scheinbar nachgebend, in welcher Weise sie denn ihre Tochter zu Richard's Gunsten stimmen könne, und darauf giebt Richard ihr erst den Bescheid:

Infer fair England's peace by this alliance,

den der Anonymus ungeschickt genug mit den oben citirten Worten der Elisabeth zusammengeflickt hat, obwohl dieselben weder eine Frage enthalten, noch auch eine Hindeutung auf Jemanden, dem Elisabeth „den Frieden England's vorstellen" solle. So steht das *Infer* ~~denn~~ in der Quarto ganz beziehungslos. Der Grund aber, weshalb er diesen Passus strich, lässt sich vielleicht errathen. Richard's Worte:

Say, that I did all this for love of her!

implicirten für den subtilen Geschmack unsers Aesthetikers eine undramatische Wiederholung der zu Anfang unsers Dramas der Anna gegenüber gespielten Heuchlerrolle Richard's und mussten deshalb sammt der ganzen folgenden Rede den Platz räumen.

Wenn wir sahen, wie willkührlich und ungeschickt der Anonymus den vollen Shakespearischen Text des Richard III. in grösseren und kleinern Auslassungen zusammenstrich, so ist uns gewiss ein Zweifel gestattet, ob derselbe Mann auch wohl überall den Wortlaut dessen, was er stehen liess, so weit respectirt habe, dass er nicht, sei es auf Grund seiner engherzigen Aesthetik, sei es im Drang der Verbesserungslust, der er einmal den Zügel hatte schiessen lassen, Shakespeare's Phraseologie mit seiner eignen zu vertauschen in Versuchung gerathen sei. Und dieser Zweifel scheint uns in der That völlig gerechtfertigt zu werden durch eine weitere genauere und unparteiische Vergleichung der Varianten der Quarto und der Folio. Wir sehen uns, indem wir nunmehr zu diesem Theil unserer Untersuchung übergehen, auch hier zunächst nach einem festen Anhaltspunkte um und glauben den am sichersten in einem Kriterium der Metrik zu finden.

Es ist bekannt, mit welcher genauen Regelmässigkeit Shakespeare in der frühern Periode seiner dramatischen Wirksamkeit den Blankvers bildete, und wie die metrischen Licenzen, mit denen er dieses Versmaass mannigfacher und lebendiger zu machen suchte, erst einer späteren Epoche seiner dichterischen Kunst angehören. So

dürfen wir denn von vornherein in Richard III. denselben Versbau erwarten, den wir in den drei Theilen des Henry VI. finden, um so eher, als im Sinne des Dichters diese vier Dramen ja nur Ein Ganzes ausmachen sollten. Wo wir also statt des streng gemessenen Verses der Folio einen unregelmässigen in der Quarto finden, dürfen wir diese Anomalie getrost auf Rechnung des Anonymus setzen, der, namentlich am Schluss der Scenen, so wie in den kurzen Wechselreden das metrische Princip der Shakespearischen Jugendarbeiten so wenig wie überall dessen Stil respectirte. Bei den Beispielen, die wir auswählen, genügt in diesem Fall die einfache Gegenüberstellung zuerst dessen, was der Dichter schrieb (Folio), dann dessen, was der Anonymus daraus machte (Quarto).

(A. 1, Sc. 1) *And the queen's kindred are made gentlefolks*
And that the queen's kindred are made gentlefolks.
(A. 1, Sc. 3) *Are come from visiting his majesty*
Came from visiting his majesty.
(ibid.) *I cry thee mercy then: for I did think*
Then I cry thee mercy, for I had thought.
(A. 1, Sc. 4) *Environ'd me and howled in mine ears*
Environ'd me about and howled in mine ears.
(ibid.) *What wouldst thou, fellow, and how com'st thou hither?*
In God's name, what are you, and how came you hither?
(ibid.) *Thou didst receive the sacrament to fight*
Thou didst receive the holy sacrament to fight.
(ibid.) *'Tis he that sends us to destroy you here*
'Tis he that sent us hither now to slaughter thee.
(A 2, Sc. 1) *Even in his garments and did give himself*
Even in his own garments and gave himself.
(ibid.) *God will revenge it. Come, lords, will you go?*
God will revenge it. But come, let's in.
(A. 2, Sc. 2) *And pitied me, and kindly kiss'd my cheek*
And hugg'd me in his arm, and kindly kiss'd my cheek.
(ibid.) *It were lost sorrow to wail one that's lost*
It were lost labour to weep for one that's lost.
(A. 2, Sc. 3) *And the queen's sons and brothers, haught and proud.*
And the queen's sons and brothers, haughty and proud.
(A. 2, Sc. 4) *That if his rule were true, he should be gracious*
That if this were a true rule, he should be gracious.
(A. 3, Sc. 1) *And look to have it yielded with all kindness*
And look to have it yielded with all willingness.

(A. 3, Sc. 2) What, shall we to the Tower? the day is spent
But come, my Lord: shall we to the Tower?
(ibid.) I am in your debt for your last exercise
I am beholding to you for your last day's exercise.
(A. 3, Sc. 4) Cousin of Buckingham, a word with you
Cousin Buckingham, a word with you.
(A. 3, Sc. 5) Tut, I can counterfeit the deep tragedian;
Tut, fear not me, I can counterfeit the deep tragedian.
(ibid.) I go: and towards three or four o'clock
Look for the news that the Guildhall affords
About three or four o'clock look to hear
What news Guildhall affordeth; and so, my lord, farewell.
(A. 3, Sc. 6) The citizens are mum, say not a word
The citizens are mum and speak not a word.
(A. 3, Sc. 7) Call them again, I am not made of stone
Well, call them again, I am not made of stone.
(A. 4, Sc. 2) Please you, but I had rather kill two enemies
Ay, my lord, but I had rather kill two enemies.
(A. 4, Sc. 4) And do intend to make her queen of England
And mean to make her queen of England.
(ibid.) Well, as you guess?
Well, sir, as you guess, as you guess?
(A. 5, Sc. 3) Sir William Brandon, you shall bear my standard
Where is Sir William Brandon? He shall bear my standard.
(ibid.) To desperate ventures and assur'd destruction
To desperate adventures and assur'd destruction.

In allen diesen Beispielen wie in vielen andern, die wir übergehen, bietet die zuerst citirte Version der Folio den regelmässig gebildeten Blankvers, wie er überall in dem Shakespearischen Drama der ersten Periode so constant erscheint, dass jede unmotivirte Abweichung davon alsbald den Verdacht einer Textcorruption erregen muss. Die dann folgende Version gehört der Quarto an, deren Urheber den normalen fünffüssigen Jambus bald durch Einschiebsel verlängert, bald durch Auslassungen verkürzt, bald durch Aenderungen ganz und gar unmetrisch gemacht hat. Oder sollten wir etwa umgekehrt annehmen, dass Shakespeare selber im Widerspruche mit seinen sonst überall zu der Zeit beobachteten metrischen Grundsätzen für seinen Richard III. eine so beträchtliche Reihe unregelmässiger und unvollständiger Verse geschrieben, die dann ein beliebiger Cor-

rector einer späteren Zeit, in welcher Shakespeare selbst schon einer freieren Metrik huldigte, in den strenggebundenen Blankvers der Shakespearischen Jugendepoche umgeschrieben habe?

Wir betrachteten bisher zwei unterscheidende Merkmale des Quartotextes: seine Lücken und seine Verse, die oft gar keine Verse sind oder wenigstens nicht dem metrischen System des jüngern Shakespeare entsprechen, und wir gehen nunmehr über zu den sonstigen Varianten der Folio und der Quarto. Bei der verwirrenden Masse des hier vorliegenden Stoffes wird zur bessern Uebersicht eine Scheidung und Sichtung nothwendig sein, welche sich füglich nach Maassgabe der von den Cambr. Edd. theilweise selber aufgestellten Kategorieen vornehmen lässt. Freilich finden die Cambr. Edd. in der Folio diese Abweichungen von dem ächten Text, während wir sie in der Quarto finden, aber ihre Charakteristik derselben kann uns doch bis zu einem gewissen Grade als Leitfaden dienen. *Sometimes the alterations seem merely arbitrary,* sagen sie, und wir stimmen in unserm Sinne diesem Urtheil völlig bei. In der That hat der Anonymus an sehr vielen Stellen ohne allen ersichtlichen Zweck geändert, indem er aus reiner Aenderungssucht ein Synonym für das andere setzt. So, um nur einige Beispiele aus dem ersten Akt herauszugreifen, A. 1, Sc. 2: *evils* für *crimes; slew* für *kill'd; soothing* für *smoothing; bosom* für *breast.* — A. 1, Sc. 3: *betwixt* für *between; cause* für *mean; yea* für *ay; ere now* für *ere this; time* für *day; I'll not believe* für *I will not think; laid* für *cast; tell* für *say.* — A. 1, Sc. 4: *kept in* für *stopt in; grim* für *sour; bear evidence* für *give evidence; certify* für *signify.* Ebenso willkührlich wie diese Aenderungen erscheinen die so sehr häufigen Vertauschungen des Artikels oder des einen Relativ- oder Demonstrativpronomens mit dem andern: wo die Folio *who* oder *that* hat, setzt die Quarto *which*; wo erstere *this* hat, setzt letztere *that* und umgekehrt. Desgleichen Vertauschungen von *As* und *Than* wie A. 1, Sc. 2:

More miserable by the death of him
Than I am made by my young lord and thee!

wofür der Anonymus der Quarto setzt:

As miserable by the death of him
As I am made by my poor lord and thee,

wie der Anonymus auch sonst *As-as* für *More-than* setzt. Aehnlich A. 2, Sc. 2: *Was never mother had so dear a loss,* wo die Quarto *a dearer loss* setzt. — Ebenso willkührlich wird der Numerus ver-

ändert: A. 1, Sc. 1: *Brother, good day* in der Folio, *days* in der Quarto. — A. 1, Sc. 2: *Stabb'd by the selfsame hand* in der Folio, *hands* in der Quarto. — *Ibid. Sham'd their aspects* in der Folio, wie Shakespeare in solchem Fall, wo das Object sich auf ein pluralisches Subject bezieht, in der Regel den Plural hat, *aspect* in der Quarto. — *Ibid. smoothing word* in der Folio, *soothing words* in der Quarto. — A. 1, Sc. 3: *And with thy scorns* in der Folio, weil darunter wiederholte Hohnreden verstanden sind; *scorn* in der Quarto. — A. 3, Sc. 4: *Who builds his hope* in der Folio, wo die Quarto *hopes* hat. — A. 3, Sc. 7: *Argues your wisdom,* wie die Folio in Uebereinstimmung mit dem folgenden *and your love* liest, wo die Quarto *wisdoms* hat. — A. 4, Sc. 4: *Forbear to sleep the night, and fast the day,* wo die Quarto *nights* und *days* hat.

Alle diese Fälle, deren Aufzählung sich leicht um das Zehnfache vermehren liesse, sind mit geringfügigen Ausnahmen solche, die, absolut betrachtet, weder für eine vorwiegende Autorität der Folio, noch für eine solche der Quarto geltend gemacht werden können, da Shakespeare sowohl die eine Lesart wie die andere hätte schreiben dürfen. Relativ betrachtet, drängt sich jedoch auch bei diesen rein willkührlichen Aenderungen wieder die Frage auf, zu welchem denkbaren Zwecke doch, um auf die Kategorieen der Cambr. Edd. zurückzukommen, ein Abschreiber (B 2) oder gar Shakespeare selbst (A 2) solche zahllose nichtsbedeutende Aenderungen hätte vornehmen sollen an einem Texte, der durch jahr- und jahrzehntelange Aufführungen schon ein normales, feststehendes Ansehen für das Publikum gewonnen haben musste? Ist es da nicht weit eher denkbar, dass schon im Jahre 1597 ein Dichterling, der einer Abschrift des Shakespearischen Dramas habhaft geworden war und dasselbe ohne Zuthun, ja ohne Namensnennung des Dichters zum ersten Mal veröffentlichen wollte, die gute Gelegenheit benutzt hat, seine eigne Kunst an dem fremden Werke ohne alle Kontrolle zu üben und darzuthun, um so Shakespeare's Schauspiel, nach seiner Meinung in verbesserter Gestalt dem kauf- und leselustigen Publikum darzubieten? Letztere Annahme wird um so wahrscheinlicher, wenn wir nunmehr diejenigen Stellen mustern, in denen der Anonymus nicht bloss unwesentliche und gleichgültige Aenderungen sich herausnahm, wie die bisher von uns betrachteten, sondern wesentliche.

Solche vermeintliche Verbesserungen sind oft syntactischer Art und sollen Ungenauigkeiten und Licenzen, wie sie Shakespeare in seiner Construction sich so oft verstattet, beseitigen. So Akt 1, Scene 1:

Belike, his majesty hath some intent
That you should be new-christen'd in the Tower,

wo die Quarto *shall* für *should* setzt. Und umgekehrt A. 1, Sc. 2:

And by despairing shalt thou stand excus'd,

wo die Quarto, die Energie der Shakespearischen directen Rede verkennend, *shouldst* für *shalt* setzt, in genauerer Bezugnahme auf das vorhergehende Wort Richard's:

By such despair I should accuse myself.

So auch A. 2, Sc. 2:

If that our noble father were alive,

wo die Quarto *be* für *were* setzt, weil das Präsens vorangeht, ein unserm Dichter in Relativsätzen sehr geläufiger Moduswechsel. — Häufig setzt der Anonymus *shall,* wo Shakespeare *will* setzte, z. B. A. 2, Sc. 1:

Come, come, we fear the worst; all will be well —

will in der Folio, *shall* in der Quarto; und umgekehrt. — Desgleichen wird der eigenthümliche Shakespearische Gebrauch bestimmter Präpositionen zu Gunsten des gewöhnlichen Gebrauchs von dem Anonymus verwischt. So A. 1, Sc. 3:

But thus his simple truth must be abus'd
With silken, sly, insinuating Jacks,

wo die Quarto *By* für *With* setzt; und bald darauf in derselben Scene:

By heaven, I will acquaint his majesty
Of those gross taunts,

wo die Quarto *With* für *Of* setzt.

Ibid.: *Or, if she be accus'd on true report.*

Das *on* der Folio „auf Grund wahrer Berichte", sagt mehr als das matte *in* der Quarto „in wahrem Berichte." — *By* für *with* sagt die Quarto auch A. 2, Sc. 2:

I have bewept a worthy husband's death
And lived with looking on his images.

A. 1. Sc. 4: *Because I will be guiltless from the meaning.*

Das *guiltless of the meaning* der Quarto scheint allerdings die natürlichere Construction, drückt aber nicht so prägnant wie die Lesart der Folio das Sichlosmachen, Sichfernhalten von einer Sache aus, mit der man nichts zu schaffen haben will. — So auch A. 2, Sc. 1:

Madam, yourself is not exempt from this.

Der Anonymus setzte nach gewöhnlicherer Construction *are* für *is,* und in loserem Anschluss an *exempt* setzte er *in* für *from.* Eben vorher in derselben Scene hatte die Folio:

And more to peace my soul shall part to heaven

und die Quarto:

And now in peace my soul shall part from heaven.

Hier setzte der Anonymus das Flickwort *now* für *more,* weil er dessen Zusammenhang mit dem folgenden *to peace* nicht fasste: „zum bessern Frieden zum Himmel eingehen". Da ihm aber zugleich das doppelte *to* lästig war, strich er es beide Male und verband willkührlich und gesucht *in peace from heaven* „in einem Frieden, der vom Himmel kommt."

Ibid.: *If I unwillingly or in my rage*
Have aught committed that is hardly borne
To any in this presence.

Shakespeare verband wahrscheinlich in doppelter oder zweideutiger Construction, wie wir sie bei ihm so häufig antreffen, *To any* nicht bloss mit dem nächstvorhergehenden *that is hardly borne,* sondern auch mit dem entfernteren *If I have aught committed,* „wenn ich gegen Jemanden etwas begangen habe". Der Anonymus aber, ein abgesagter Feind aller kühnen und unklaren Constructionen, tilgte jene erste Beziehung, indem er *By any* setzte.

Diese ängstliche Berücksichtigung planer Verständlichkeit, welche Alles wörtlich nimmt und genommen wissen will, hat überhaupt den Anonymus in zahlreichen Fällen seiner vermeintlichen Verbesserungen geleitet. So scheint gleich die erste Variante, die wir überhaupt in Richard III. finden, daher zu rühren:

A. 1, Sc. 1: *He capers nimbly in a lady's chamber*
To the lascivious pleasing of a lute.

Einer Laute ein „üppiges Behagen" zuzuschreiben, schien dem Anonymus doch zu kühn. Er änderte deshalb *love* für *lute* und dachte bei *love* an die *lady,* von der in der vorhergehenden Zeile die Rede war.

Ibid.: *More pity, that the eagles should be mew'd,*
While kites and buzzards play at liberty.

Die Lesart der Quarto *prey* für *play* der Folio erscheint allerdings auf den ersten Anblick ebenso naheliegend wie plausibel und ist deshalb von allen späteren Editoren, auch von denen, die sonst die Lesarten der Folio für Verbesserungen von Shakespeare's Hand halten und bevorzugen, adoptirt worden. Indess scheint der Dichter hier an den einfachen Gegensatz zwischen der Einsperrung, dem Eingesperrtsein der edleren Geschöpfe und dem freien Spielraum der gemeineren gedacht zu haben. — *Eagle* für *eagles* änderte der Anonymus aber, indem er das Gleichniss auf Clarence allein und

ausschliesslich bezog, was schwerlich in der Absicht des Dichters gelegen hat.

A. 1, Sc. 2: *Set down, set down your honourable load.*
Auch das schien dem Anonymus zu kühn gesagt, und da der verstorbene König Heinrich allerdings ein „ehrenreicher Herr" gewesen, setzte er *lord* für *load,* in der gewöhnlichen Abkürzung *lo.,* aus der dann die spätern Quarto's *lord* machten.

Ibid.: *And I no friends to back my suit withal,*
But the plain devil and dissembling looks.
Dass Richard den Teufel und den heuchlerischen Schein zu den Freunden zählt, die seine Werbung um Anna unterstützen, schien dem Anonymus doch zu viel: er setzt deshalb das matte *nothing* für *no friends.* Zugleich scheint er *withal* „damit" entweder nicht verstanden [1]) oder für überflüssig gehalten zu haben. Er ändert *at all,* das er dann mit *nothing* verbindet.

A. 1, Sc. 3: *Against my children, brothers, and myself.*
Die Königin spricht von Gloster's Feindschaft gegen ihre Kinder erster Ehe, Dorset und Grey, gegen ihre Brüder und gegen sie selbst. Der Anonymus in der Besorgniss, dass man unter *my children* auch ihre Kinder zweiter Ehe, die jungen Prinzen, verstehen möchte, änderte *my kindred* dafür, was aber vor *brothers* ziemlich ungehörig steht.

Ibid.: *I do the wrong and first begin to brawl.*
Richard spricht von seinem constanten Verfahren. Der Anonymus denkt aber nur an Richard's Auftreten in dieser Scene und ändert deshalb *began.* Consequenter Weise hätte er freilich dann auch *did* für *do* setzen müssen.

A. 1, Sc. 4: *Tut, I am strong-framed, he cannot prevail with me &c.*
Wenn der Anonymus der Quarto *strong in fraud* für *strong-framed* setzt, so liegt es nahe, den einzelnen Fall für sich allein betrachtet, an einen Schreib- oder Druckfehler zu denken. Wer jedoch die ganze corrigirende Thätigkeit des Anonymus in ihrem System und Zusammenhange betrachtet, der wird auch hier nicht zweifeln, dass der Anonymus nicht einzusehen vermochte, was der starke Körperbau dem Mörder gegen den Teufel helfen würde, und deshalb, indem

---

[1]) Dass er withal im Shakespearischen Sinne nicht verstanden, scheint aus einer andern Aenderung hervorzugehen. A. 4, Sc. 4. hat die Folio:

And bid her wipe her weeping eyes withal.

Die Quarto hat dry für wipe, und therewith für withal.

er sich diesmal von dem *ductus literarum* leiten liess, *in fraud* für *framed* setzte. — Aehnlich mag es sich verhalten

A. 2, Sc. 2: *Thine being but a moiety of my grief,*

wo der Anonymus die Beziehung des *thine* auf das Folgende *a moiety of my grief* entweder nicht verstand oder zu kühn fand, und deshalb *Then* für *Thine* setzte.[1]) — Die Neigung des Anonymus, für ein unverstandenes Wort ein ähnlich lautendes zu setzen, hat ihn denn bisweilen zu ganz sinnlosen Aenderungen veranlasst, so

A. 2, Sc. 4: *Insulting tyranny begins to jet*
Upon the innocent and aweless throne.

Für *aweless,* das hier nicht in dem gewöhnlichen Sinne — *wanting reverence,* sondern in dem ungewöhnlichen — *wanting the power of causing reverence* steht, setzt der Anonymus auf's Gerathewohl das sinnlose *lawless.*

A. 3, Sc. 1: *Death makes no conquest of his conqueror.*

Der Tod besiegt den Julius Cäsar nicht, der vielmehr den Tod besiegt hat, indem er noch lebt, wenigstens in seinem Ruhme. Der Anonymus fasste diese feinere Beziehung so wenig, dass er *this conqueror* setzt.

A. 3, Sc. 7: *He is not lolling on a lewd love-bed.*

Der wollüstige Eduard wird hier charakterisirt, wie er auf einem Bette lottert und schnöder Liebe pflegt. Der Anonymus macht aus *lewd love-bed* ein *lewd day-bed* und damit den Wollüstling zu einem blossen Faullenzer.

Ibid.: *Seduc'd the pitch and height of his degree*
To base declension and loath'd bigamy.

Der Sinn ist, dass König Eduard, indem er sich durch die obscure Wittwe Grey zur Eingehung einer Ehe verführen liess, von der Höhe seines königlichen Ranges herabsank. Statt dieses „königlichen Ranges" bringt der Anonymus hier ganz ungehörig „die Gedanken des Königs" herein, als ob die bisher so erhaben gewesen wären, und setzt *all his thoughts* für *his degree,* weil er Letzteres wahrscheinlich nicht recht verstanden hat.

A. 4, Sc. 2: *Inquire me out some mean poor gentleman.*

Das zweite Epitheton dient zur Erklärung des ersten. Ein

---

[1]) Mit Participialconstructionen wird der Anonymus auch sonst nicht immer fertig. So ändert er A. 4, Sc. 4:

As one being best acquainted with her humour

auf Kosten des Metrums so um:

As one that are best acquainted with her humour.

Edelmann, den seine Armuth um alles Ansehn gebracht hat, wird um so eher geneigt sein, Clarence's Tochter zu heirathen und dieselbe durch solche Missheirath unschädlich für Richard's Pläne zu machen. Der Anonymus, indem er *mean-born gentleman* setzte, verkannte die *contradictio in adjecto.* Aber die niedrige Geburt einmal angenommen, konnte trotz derselben ein Edelmann es sehr wohl zu Ansehn und Reichthum bringen und war dann ein für Richard's Zwecke wenig passendes Werkzeug. [1])

A. 4, Sc. 4: *And the beholders of this frantic play.*

Das Schauspiel war ein solches, das die Zuschauer wohl wahnsinnig machen konnte. Der Anonymus beachtete die Shakespearische Licenz nicht, die Adjectiva auch in causativem Sinne zu gebrauchen, und setzte deshalb das viel mattere *tragic play,* vielleicht auch um anzudeuten, in welchem speciellen Sinne Shakespeare hier das mehrdeutige *play* gebraucht hat.

Ibid.: *Q. Eliz. Where is the gentle Rivers, Vaughan, Grey?*
Duch. Where is kind Hastings?

Jede der beiden königlichen Frauen wirft indirect Richard die Ermordung der ihr Nahegestandenen vor. Das abgekürzte Verfahren des Anonymus theilt dafür allein der Elisabeth den Vers zu:

Where is kind Hastings, Rivers, Vaughan, Grey?

ohne zu erwägen, dass Elisabeth schwerlich den Hastings, von jeher den geschwornen Feind ihrer Partei, als *kind* bezeichnen würde, was der Herzogin in Bezug auf den treuen Anhänger der Yorks und den Freund ihres verstorbenen Sohnes eher zukam.

Ibid.: *Which now, two tender bedfellows for dust.*

Die von Richard ermordeten jungen Prinzen sind nun, als Staub zum Staube bestattet, gleichsam Bettgenossen des Staubes geworden. Da sie aber todt sind und ein Raub der Würmer, wie es im nächsten Verse heisst, so können sie nicht wohl Spielkameraden des Staubes sein, wozu die Lesart der Quarto *play-fellows for dust* sie macht. Der Anonymus dachte vielleicht an die von ihm gestrichenen Schlussverse von A. 4, Sc. 1, in denen es heisst: *old sullen play-fellow for tender princes.* Aber damals waren die Prinzen noch am Leben.

---

[1]) Von seinem andern Werkzeug, Tyrrel, sagt Richard, nachdem der Page ihm dessen Namen genannt hat:

I partly know the man

und macht damit die Bereitwilligkeit erklärlich, mit der er alsbald auf den Vorschlag des Pagen eingeht. Der Anonymus aber streicht diese Worte und reisst damit ein Glied aus der Kette dieses Shakespearischen Raisonnements.

Zu der bisher betrachteten Kategorie unberufener Verbesserungen gehören auch einige Beispiele, wie der Anonymus in seiner Neigung, Alles wörtlich zu fassen, einige uneigentlich, aber absichtlich vom Dichter gebrauchte Verwandtschaftsbezeichnungen corrigirt:
A. 2, Sc. 1: *Madam, yourself is not exempt from this, —*
Nor you, son Dorset.

Dorset, den der König hier eindringlich und väterlich als Sohn anredet, war aber bekanntlich nur des Königs Stiefsohn. So ändert denn der Anonymus *Nor your son Dorset.* So bleibt von Allen, zwischen denen der König Frieden stiftet, Dorset der Einzige, der nicht direct angeredet wird.
A. 2, Sc. 2: *Sister, have comfort, all of us have cause*
To wail the dimming of our shining star:
But none can help our harms by wailing them.
Als Schwester redet hier Richard zum ersten Mal nach dem Tode ihres Gemahls seine Schwägerin Elisabeth an, um ihr unter solcher Maske heuchlerischer Freundlichkeit Zutrauen zu seiner angeblichen Sinnesänderung einzuflössen. Der Anonymus verkannte diesen feinen Zug und setzte das conventionelle *Madam* für das hier so bedeutsame *Sister.* — In der zweitfolgenden Zeile sollte dann noch einer Shakespearischen Constructionslicenz abgeholfen werden. Zu *none* ist im Sinne des Dichters aus dem vorhergehenden *all of us* noch *of us* zu suppliren, so dass *none of us* dem *all of us* gegenübergestellt ist. Der Anonymus aber fasste *none* als für sich allein dastehend und setzte demnach, indem er den engeren Zusammenhang zerstörte, *their harms* für *our harms.* Auch erschien ihm *cure* deutlicher als das weniger deutliche, aber vom Dichter vorgezogene *help.* — Zum Schluss dieser Scene corrigirt der Anonymus den Dichter noch einmal:
Madam, and you, my sister, will you go,
indem er *my mother* für *my sister* setzt, also respectwidrig die Mutter zuletzt anreden lässt. — Eine ebenso überflüssige Titulaturveränderung nimmt der Anonymus einige Zeilen weiter vor:
To part the queen's proud kindred from the prince,
wo die Quarto *king* für *prince* setzt. Als „Prinz" wird aber der Sohn Eduard's noch lange nachher allgemein bezeichnet, insofern er noch nicht gekrönt und proclamirt ist; und Buckingham am Wenigsten würde ihm hier schon den Königstitel geben.

Nicht gering ist ferner die Zahl der Umstellungen und Wortversetzungen, welche den Text der Quarto von dem der Folio unterscheiden. Dieselben sind entweder rein willkührlich gemacht, oder sie

sollen eine dem Geschmacke des Anonymus nicht einleuchtende Shakespearische Inversion beseitigen, oder endlich beruhn sie auf missverstandener Auffassung des Sinnes. Wir können auch von diesen drei Kategorieen nur einzelne Proben hervorheben:

A. 1, Sc. 3: *To be so baited, scorn'd and stormed at.*

Indem der Anonymus, vielleicht um den Gleichklang von *scorn'd* und *stormed* zu vermeiden, dafür theils änderte, theils umstellte:

To be thus taunted, scorn'd and baited at

übersah er, dass das *at* sich wohl nur auf das intransitive Verbum *to storm* beziehen sollte, nicht aber auf die transitiven Verba *to bait* und *to scorn.*

A. 1, Sc. 4: *So full of fearful dreams, of ugly sights.*

So die Folio, in richtiger Wortstellung, denn die „hässlichen Gesichte" erschienen dem Clarence ja erst in seinen „schrecklichen Träumen". Die Quarto aber stellt ungehöriger Weise um:

So full of ugly sights, of ghastly dreams.

Die Variante *ghastly* für *fearful* entspringt einer Tendenz des Anonymus, auf die wir noch zurückkommen werden, nämlich das Shakespearische Wort, wenn es ihm nicht stark genug scheint, durch ein stärkeres zu überbieten. — Die *ugly sights,* die hier erwähnt werden, bringt der Anonymus durch Umstellung bald nachher nochmals an:

What ugly sights of death within mine eyes!

Shakespeare hatte passender diesmal *ugly* auf *death* bezogen:

What sights of ugly death &c.

A. 1, Sc. 4: *That thus I have resign'd to you my charge.*

To you, das des Nachdrucks wegen voransteht, stellt der Anonymus nach: *my charge to you.*

A. 1, Sc. 3: *Thou slander of thy heavy mother's womb*

nennt Margarethe den Richard und sagt damit, seine Mutter habe diese Schmach ihres Schoosses schwer empfunden. Der Anonymus, der diesen Sinn von *heavy* nicht erfasste, setzte das Adjectiv vor *womb,* wo es im Sinne von „schwanger" ziemlich überflüssig steht.

A. 4, Sc. 4: *Without her follows to myself and thee,*
Herself, the land and many a Christian soul
Death, desolation, ruin and decay.

So zählt Richard in richtiger Reihenfolge das Unheil auf, das Allen droht, wenn sein Ehebund mit der Tochter der Elisabeth vereitelt wird. Erst denkt er an sich, dann an die Königin, auf die er einwirken will, dann an deren Tochter, zuletzt an das Land und dessen Bewohner. Der Anonymus lässt aber Richard erst an das Land

denken, das in dieser verballhornisirenden Umstellung ganz von seinen, dazu gehörenden Bewohnern losgerissen wird:

Without her follows to this land and me,
To thee, herself, and many a Christian soul
Sad desolation, ruin and decay.

Dabei muss das müssige Epitheton *sad* an die Stelle des ganz unentbehrlichen *death* treten. Den genannten Personen droht der Tod, dem Lande und dessen Bewohnern Verwüstung, Ruin und Verfall.

Bei der Unmasse von Verbesserungen, welche der Anonymus dem Texte unseres Dichters angedeihen liess, kann es auffallen, dass er die Reime unberührt gelassen hat. Freilich spielen dieselben in Richard III. keine grosse Rolle; sie erscheinen in der Regel nur zum Abschlusse einzelner Scenen und bloss ausnahmsweise an andern Stellen. An einer solchen hat jedoch der Anonymus einmal den vom Dichter zur Bezeichnung eines lyrischen Pathos gesetzten Reim zerstört:

A. 1, Sc. 4: *And, for unfelt imaginations*
They often feel a world of restless cares,
So that between their titles, and low name,
There's nothing differs but the outward fame.

Brakenbury stellt in diesem betrachtenden Monologe die hohen Ehrennamen und Ehrenrechte *(titles)* der Fürsten dem bescheidenen Namen eines geringen Mannes *(low name)* gegenüber und findet den ganzen Unterschied zwischen Beiden darin, dass von den ersteren überall gesprochen wird *(outward fame)*. Weil aber die *titles* in ihrer Menge im Plural stehen, meint der Anonymus, müsse auch der bescheidene Name des Einzelnen den Plural annehmen, und ändert deshalb *names*. — Den Plural, den er hier ungehörig und zum Schaden des Reimes hereinbringt, beseitigt er ebenso ungehörig zwei Zeilen vorher, wo er *imagination* für *imaginations* setzt. Der Dichter stellt hier den Gegensatz auf zwischen den nur eingebildeten, nicht wirklich empfundenen oder genossenen Vorzügen eines fürstlichen Ranges und einer Fülle nimmer ruhender Sorgen. Es sind also beiderseits Collectivbegriffe, die als solche den Plural erfordern.

Schon oben sahen wir gelegentlich, dass der Anonymus auch da geändert hat, wo ihm das Shakespearische Wort nicht prägnant und energisch genug erschien. Wir wollen nun von dieser Art von Emendationen einige Beispiele geben und daneben auch Proben umgekehrter Art, d. h. wo der Shakespearische Ausdruck für den zahmen Geschmack des Anonymus zu stark oder zu absonderlich klingen mochte.

A. 1, Sc. 1: *Unless to see my shadow in the sun.*
Dass blosse „Sehen“ des Schattens genügte dem Anonymus nicht; er machte ein „Spähen“ daraus: *to spy* für *to see,* obwohl es eben keiner Späheraugen bedarf, um den eignen Schatten in der Sonne zu entdecken.
A. 1, Sc. 2: *So I might live one hour in your sweet bosom.*
Der Anonymus mochte finden, dass es sich an einem süssen Busen besser „ruhen“ als „leben“ lasse, und änderte deshalb *rest* für *live.* Er übersah dabei, dass *live* in einer Antithese zu *death* des vorigen Verses stand:

To undertake the death of all the world.

Ibid.: *And if thy poor devoted servant may*
But beg one favour at thy gracious hand;

servant war dem Anonymus nicht bestimmt genug; er machte *suppliant* daraus und anticipirte damit tautologisch den Inhalt des folgenden Verses.
A. 1, Sc. 4: *What was your dream, my lord? I pray you tell me.*
Brakenbury's Bitte, dass Clarence ihm seinen Traum erzählen möge, schien dem Anonymus nicht dringlich genug. Er setzte deshalb:

What was your dream? I long to hear you tell me.

So, mit Weglassung der respectvollen Anrede *my lord* und des respectvollen *I pray you,* durfte etwa ein Höhergestellter oder Gleichgestellter zu Clarence reden, nicht aber der untergebene und ergebene Brakenbury.
A. 2, Sc. 2: *Or, like obedient subjects, follow him*
To his new kingdom of ne'er-changing night.
Die Variante der Quarto *of perpetual rest* ist nicht nur trivialer als die Lesart der Folio, sondern passt auch wenig in den Context, in den Sinn der Königin, die hier in ihrer Trostlosigkeit und Verzweiflung keine tröstlichen Bilder sucht, sondern eher abschreckende und melancholische, wie das Bild von einem Schattenreich, das hier unserm Dichter offenbar vorgeschwebt hat.
A. 2, Sc. 4: *Or let me die, to look on earth no more.*
Indem der Anonymus *death* für *earth* setzte, hat er durch die Zusammenstellung von *die* und *death* der Stelle eine prägnante Pointe gegeben, die ganz Shakespearisch aussieht und deshalb unbeanstandet in die späteren Ausgaben übergegangen ist. Fassen wir jedoch diesen Passus im Zusammenhange mit der ganzen Rede der Herzogin auf, so erkennen wir, dass die scheinbar mattere Lesart *earth* doch die richtigere sein möchte. Das Land, die Erde ist durch alle Greuel der Verwüstung, die darüber so manches Jahr lang vor den Augen

der Herzogin hingegangen sind, ihr so verleidet, dass sie sterben möchte, um endlich von diesem Anblick befreit zu werden.

A. 3, Sc. 1: *Prince. Richard of York! how fares our noble brother?*
York. Well, my dear lord; so must I call you now.

Die Anrede des Prinzen an seinen jüngern Bruder, den er zum ersten Mal seit dem Tode des königlichen Vaters hier wiedersieht, ist in ihrer Förmlichkeit scherzhaft gemeint. Der jüngere Prinz geht ebenso scherzhaft darauf ein, indem er seinen Bruder zwar als seinen Herrn anredet, aber doch das vertrauliche *dear* hinzufügt. Der Anonymus verwischt sowohl die Nüance des Förmlichen in dem ersten Verse, wie die der Herzlichkeit in dem zweiten, wenn er *our loving brother* und *my dread lord* ändert.

A. 3, Sc. 2: *And at the other is my good friend Catesby.*

Wenn Hastings hier den Catesby als seinen guten Freund bezeichnet, so folgt der Dichter darin ganz seinem Chronisten an der entsprechenden Stelle. Es heisst da bei Holinshed: *My lord (quoth the Lord Hastings) on my life never doubt you: for while one man is there which is never thence, never can there be any thing once moved that should sound amiss towards me, but it should be in my ears ere it were well out of their mouths. This meant he by Catesby, which was of his near secret council and whom he very familiarly used, and in his most weighty matters put no man in so special trust &c.* — Der Anonymus aber, der den Chronisten nicht gelesen zu haben scheint, hielt das *my good friend* im Munde eines hohen Herrn für eine zu weitgehende Herablassung und setzte das nichtssagende *my servant Catesby* dafür.

A. 5, Sc. 3: *Make us thy ministers of chastisement,*
That we may praise thee in thy victory.

Schon im Eingange seines Gebets hat Richmond sich als den Feldherrn Gottes bezeichnet; und wie die eventuelle Niederlage des Feindes als ein göttliches Strafgericht aufgefasst wird, so ist auch der eventuelle Sieg Richmond's ein Sieg Gottes. Der Anonymus verstand das so wenig, dass er *the victory* für *thy victory* setzte.

Ibid.: *Let us be laid within thy bosom, Richard,*
And weigh thee down to ruin, shame and death.

Die Lesart *laid* mochte dem Anonymus, wie später dem Herausgeber Theobald als *a poor feeble reading* erscheinen, und er setzte deshalb an deren Stelle das ähnlich klingende *lead*, das, als viel prägnanter, denn auch seinen Platz in den meisten späteren Ausgaben behauptet hat. Es fragt sich nur, ob Shakespeare den Tropus *lead* so unvermittelt hier gebraucht und den im Uebrigen aller

Metaphern baaren Reden der Geistererscheinungen eingefügt haben würde. So erscheint das *Let us be laid &c.* in Verbindung mit dem folgenden Verse als eine Variation des vorher schon dreimal wiederholten:

Let me sit heavy on thy soul to-morrow.

Eine passende Parallelstelle bietet auch Shakespeare's Richard II., wo es A. 1, Sc. 2 heisst:

Be Mowbray's sins so heavy in his bosom,
That they may break his foaming courser's back.

Dem Anonymus wurde seine Emendation *lead* wahrscheinlich durch den kurz vorhergehenden Vers Richmond's suppeditirt:

Lest leaden slumber peise me down to-morrow.

Einer noch allgemeineren Zustimmung, als die zuletzt besprochene Lesart der Quarto hat sich eine andre Aenderung des Anonymus von Seiten der spätern Herausgeber zu erfreuen gehabt, welche, als für sich allein stehend und keiner der aufgestellten Kategorien angehörig, hier erwähnt werden mag. Nach den Worten des Königs Eduard (A. 2, Sc. 1):

There wanteth now our brother Gloster here
To make the blessed period of this peace,

tritt Richard in Begleitung seines Vertrauten Ratcliffe auf, und Buckingham sagt:

And in good time,
Here comes Sir Richard Ratcliffe and the duke.

Es folgt sodann die Bühnenweisung: *Enter Ratcliffe and Gloster.* — So ist das Arrangement der Folio und so wird also auch das der Aufführung gewesen sein wie der Dichter es vorschrieb. Da aber im Verlauf der Scene Ratcliffe, als eine untergeordnete Persönlichkeit, in diesem fürstlichen Kreise weder das Wort nimmt, noch angeredet wird, so hielt der Anonymus es für angemessen, ihn ganz zu streichen, Gloster allein auftreten zu lassen und Buckingham's Rede demnach so zu ändern.

And, in good time, here comes the noble duke.

Er übersah dabei einen wesentlichen Zug in Shakespeare's Dramatik, dass nämlich zur Orientirung des Publikums auf die Stellung der in die Handlung miteingreifenden Personen möglichst frühzeitig hingedeutet werde. Deshalb führt der Dichter schon hier uns den getreuen Helfershelfer Gloster's persönlich und mit geflissentlicher Namensnennung vor, damit wir bei seinem nächstfolgenden Auftreten (A. 3, Sc. 2) wissen, wer denn der Mann ist, der auf Gloster's Befehl die Hinrichtung der Verwandten der Königin Elisabeth

zu beaufsichtigen hat. Es drängt sich uns auch hier wieder die so oft schon erörterte Frage auf: Ist es wahrscheinlicher, dass Shakespeare bereits bei der Anlage und Abfassung seines Dramas den Ratcliffe in Gloster's Begleitung auftreten liess, in scenischer Berechnung und Berücksichtigung der Rolle, die er später zu spielen hatte, oder dass der namenlose Abschreiber, B 2, wie ihn die Cambr. Edd. annehmen, dem solch ein Shakespearischer Calcül doch kaum zuzutrauen wäre, hier nachträglich eine stumme und unbeachtete Person in den Text hineingebracht?

Von den Aenderungen, welche die Folio von der Quarto unterscheiden, sagen die Cambr. Edd., nachdem sie die „rein willkührlichen" charakterisirt haben: *but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the force of the passage.* Von unserm Standpunkte aus können wir auch dieser Wahrnehmung nur beistimmen, insofern allerdings der Quartotext viele Fälle von Wiederholungen desselben Wortes aufweist, die in der Folio vermieden sind. Es fragt sich aber, ob in den betreffenden Fällen ein nachweislich Shakespearischer Redegebrauch vorliegt oder vielmehr die Tendenz des Anonymus, durch Wiederholung desselben Wortes irgend einem beliebigen Passus einen unmotivirten Nachdruck zu verleihen? Umgekehrt sind auch die Fälle nicht selten, wo der Anonymus eine vom Dichter selbst durch Wiederkehr desselben Wortes beabsichtigte Potenzirung durch die Vertauschung des einen Wortes mit einem andern verwischt hat. — Einige Beispiele mögen beiderlei Verfahren erläutern.

A. 1, Sc. 1: *Vouchsafe, divine perfection of a woman,*
Of these supposed crimes, to give me leave,
By circumstance but to acquit myself.
Anne. *Vouchsafe, diffus'd infection of a man*
Of these known evils but to give me leave,
By circumstance to curse thy cursed self.

Man sieht, wie sich in dieser Rede und Gegenrede Alles entspricht, theilweise in wörtlicher Wiederholung, theilweise im Wortklange *(divine perfection-diffus'd infection)*, theilweise endlich im bewussten Gegensatz, wo also eine Wortwiederholung oder ein Wortanklang unstatthaft sein würde. So wird dem, was Gloster als *supposed crimes* d. h. ihm fälschlich zugeschriebne Verbrechen bezeichnet, Anna's Bezeichnung *known evils* d. h. anerkannte Uebel,

entgegengestellt. Indem nun der Anonymus *supposed evils* setzte, um die Rede der Gegenrede noch näher anzupassen, übersah er, dass nur das bestimmte Wort *crimes* hier die deutliche Beziehung auf Gloster, als den Thäter dieser „Verbrechen" enthält und daher nicht mit dem beziehungslosen *supposed evils* vertauscht werden darf. — Andrerseits zerstörte der Anonymus den echt Shakespearischen Gleichklang der entsprechenden Versanfänge: *Vouchsafe — Of these — By circumstance*, indem er der genaueren Construction zu lieb *For these known evils* setzte. Shakespeare construirte freier, etwa so: *vouchsafe to give me leave, of these known evils, to curse thyself.*

Ibid.: *The better for the King of Heaven that hath him.*

„Um so besser ist es für den König des Himmels, der ihn jetzt besitzt", erwidert Gloster in frivolem Spotte auf das Lob, welches Anna dem todten König Heinrich zollt. Der Anonymus aber, indem er *The fitter* setzt, anticipirt und schwächt zugleich durch diese Tautologie einen Gedanken, den Gloster erst in der nächsten Rede äussert:

For he was fitter for that place than earth.

A. 1, Sc. 3: Buckingham versucht zweimal den Redestrom Margarethen's und ihrer Verwünschungen zu unterbrechen. Das erste Mal ruft er ihr zu:

Peace, peace, for shame, if not for charity

und das zweite Mal

Have done, have done.

Der Anonymus, indem er gleich das erste Mal *Have done* setzte und dann das zweite Mal das doppelte *have done* vereinfachte, verkannte die Steigerung von dem milderen *Peace, peace* zu dem stärkeren *Have done, have done.* — Eine ähnliche Steigerung verwischt der Anonymus in einer nächstfolgenden Rede der Margarethe, wo sie den Buckingham vor Gloster warnt:

O Buckingham, take heed of yonder dog

und einige Zeilen weiter:

Have not to do with him; beware of him.

Das Eindringliche dieser Warnung wird durch den Wechsel des Ausdrucks besser verstärkt als durch die Wiederholung, wie in der Quarto, wo *beware* schon für *take heed* gesetzt ist.

A. 1, Sc. 4: *Methought that Gloster stumbled; and, in falling,*
Struck me, that thought to stay him, over-board.

Die Steigerung von dem blossen Straucheln zu dem Fallen ist in der Quarto verwischt durch die müssige Wiederholung des vorhergehenden Wortes in *in stumbling.* — In derselben Scene erwidert

Clarence auf die Frage des ersten Mörders, was ihn denn veranlasst habe, den jungen Prinzen Eduard in der Schlacht von Tewkesbury umzubringen:

My brother's love, the devil, and my rage.

Daran schliesst sich dann die Replik des Mörders:

Thy brother's love, our duty, and thy faults
Provoke us hither now to slaughter thee.

Der Anonymus beseitigt das gewichtige Motiv *our duty*, dass nämlich die Mörder nur ihre Unterthanenpflicht erfüllten, indem sie den Befehl ihres Königs vollziehn, und wiederholt dafür, wahrscheinlich um im Sinne der Cambr. Edd. „den Eindruck des Passus zu verstärken", aus dem Vorhergehenden noch einmal *the devil*. Die Mörder werden aber schwerlich dem Clarence gegenüber an dieser Stelle zur Rechtfertigung ihrer Unthat sich auf den Teufel berufen wollen.

A. 2, Sc. 1: *Whenever Buckingham doth turn his hate*
Upon your grace, but with all duteous love
Doth cherish you and yours, God punish me &c.

Auch in diesen Worten Buckingham's an die Königin liegt eine Steigerung vor: er will die Königin nicht nur nicht hassen, sondern sogar sie sammt allen Ihrigen hegen und pflegen. Diese Steigerung und zugleich die hier nicht unwesentliche Respectsbezeugung der Anrede geht aber verloren, wenn man mit der Quarto *On you and yours* für *Upon your grace* liest.

A. 2, Sc. 4: *How, my young York? I prithee let me hear it*

fragt die Herzogin ihren Enkel, und er erwidert:

Marry, they say, my uncle grew so fast,
That he could gnaw a crust at two hours old;
'Twas full two years ere I could get a tooth.
Grandam, this would have been a biting jest.

Indem der Anonymus *my pretty York* im ersten Verse und *a pretty jest* im letzten setzte, schädigte er im erstern Falle bloss das Metrum, im letztern aber die Pointe des Wortwitzes mit *biting*, das sich zugleich auf das frühzeitige Beissen Gloster's und auf das Beissende dieses Spasses bezog. Ob auch hier die Wiederkehr des nichtssagenden Wortes *pretty* „den Eindruck des Passus verstärkt", scheint doch sehr fraglich. — In der vorhergehenden Scene verwischt umgekehrt der Anonymus eine Wortbetonung Shakespeare's:

When great leaves fall, then winter is at hand

indem er *the* für *then* setzt, den sehr überflüssigen bestimmten Artikel für das im Gegensatz zu *when* stehende *then*.

Das hier beseitigte *then* fügt der Anonymus in der folgenden Scene (A. 2, Sc. 4) wieder einer Frage der Herzogin bei: *What is thy news?* in der Folio, *news then?* in der Quarto. — Derselbe Bote, an den diese Frage gerichtet wird, erwidert dann weiterhin auf eine Frage des Erzbischofs:

Why, or for what the nobles were committed
Is all unknown to me, my gracious lord.

Für *the nobles* setzt der Anonymus *these nobles*, wie er überhaupt vielfach, zur Verstärkung des Nachdrucks, da Demonstrativpronomina anwendet, wo Shakespeare sich mit dem einfachen Artikel begnügt hat. Für *my gracious lord* setzt er ferner *my gracious lady*, obwohl in der Quarto wie in der Folio der Erzbischof die Frage an den Boten richtet, und nicht die Königin, die erst nachher das Wort nimmt mit dem Klageruf:

Ah me, I see the ruin of my house.

Auch hier hat der Anonymus theils willkührlich, theils unverständig geändert:

Ah me, I see the downfall of our house.

Da der Bote nur die Verhaftung der Verwandten der Königin gemeldet hatte, so konnte Elisabeth füglich nur von dem Sturz i h r e s Hauses, nicht etwa des Hauses York, das noch nicht direct bedroht war, reden.

Endlich noch ein Fall, wo der Anonymus ein Shakespearisches substantivisches Compositum nicht verstand:
A. 4, Sc. 3: *Come to me, Tyrrel, soon at after-supper.*
Der Anonymus setzte dafür: *soon and after supper.*

Unsere bisherigen Untersuchungen mussten, zu besserer Begründung unserer Hypothese von der Entstehung des Quartotextes und von der überwiegenden Autorität des Foliotextes, sich ausschliesslich mit den Mängeln des ersteren und mit den Vorzügen des letzteren befassen. Die Unparteilichkeit wie die Vollständigkeit unserer vergleichenden Kritik verlangt aber, dass wir auch im Quartotext etwaigen Spuren der ursprünglichen Shakespearischen Dichtung nachforschen, die möglicherweise durch Nachlässigkeit im Foliotext sich verwischt oder verloren hätten. Müsste es doch von vornherein wunderbar erscheinen, bei der notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher die Gesammtausgabe der Shakespearischen Dramen besorgt wurde, wenn ein Drama, wie Richard III., ungefähr dreissig Jahre nach seiner Abfassung aus der Theaterhandschrift ganz intact in den

Druck der Folio übergegangen wäre. Und ebenso wunderbar wäre es, wenn unser Anonymus, dem eine Abschrift des Dramas verhältnissmässig bald nach dessen erster Aufführung vorgelegen, bei aller maasslosen Willkührlichkeit seiner Aenderungen nicht gelegentlich ein Wort oder eine Stelle des ursprünglichen Textes besser und vollständiger bewahrt und wiedergegeben haben sollte, als der so viele Jahre später, vielleicht nach der Abschrift einer Abschrift hergestellte Druck der Folio es in einzelnen Fällen gethan. In der That bietet uns schon die erste Scene einige Beispiele, wo das Aechte in der Quarto, das aus Lesefehlern und Auslassungen herrührende Unächte in der Folio zu suchen ist.

My lady Grey, his wife, Clarence, 'tis she
That tempers him to this extremity.

So hatte der Anonymus ganz richtig in seiner Handschrift gelesen und in der Quarto wiedergegeben. Aber schon die zweite Quarto hatte das gewöhnlichere *tempts* für das in dem Sinne „modeln, bearbeiten" weniger häufige *tempers* gesetzt. So blieb *tempts* (oder *temps*) in allen folgenden Quartos und ging auch in die Folio über mit der nöthiggewordenen Versergänzung *harsh extremity*. Letztere metrische Correctur lässt vermuthen, dass die Schauspieler auch bei der Aufführung das ächte Shakespearische Wort verloren hatten und den unvollständigen Vers so auf eigne Hand ergänzten.

Ibid.: *Heard you not, what an humble suppliant*
Lord Hastings was to her for his delivery.

Da die Bezugnahme auf die Geliebte des Königs, die Mistress Shore hier kaum zu entbehren ist, so scheint diese Lesart der Quarto authentischer, als die Emendation der zweiten Folioausgabe:

Lord Hastings was for his delivery

statt des *Lord Hastings was for her delivery* der ersten Folio.

Ibid.: *Now, by Saint Paul, that news is bad indeed.*

Da Gloster auch sonst überall bei St. Paul schwört, so ist auch hier die Lesart der Quarto gewiss die richtige, und die der Folio, *Now, by St. John, &c.*, aus Versehen in den Text gerathen, sei es schon aus Shakespeare's Hand oder aus der eines Copisten.

A. 1, Sc. 2: *Than I can wish to adders, spiders, toads,*
Or any creeping venom'd thing that lives.

So liest die Quarto mit besserer Coordinirung der Namen von giftigen kriechenden Thieren. Die Lesart der Folio *to wolves, to spiders, toads &c.* scheint ihre natürlichste Erklärung darin zu finden, dass Shakespeare zuerst bei Gloster an ein Gleichniss mit dem Wolfe gedacht hat. Als er dann den begonnenen Satz anders formulirte

fügte er vielleicht am Rande die Verbesserung, *to adders* für *to wolves, to* hinzu, eine Verbesserung, die aber nur der Anonymus der Quarto beachtet zu haben scheint. Aehnlich mag es sich verhalten mit

A. 1, Sc. 3: *And cheer his grace with quick and merry words.*

Hier mag Shakespeare zuerst, wie in der Folio steht, *eyes* geschrieben und dann das passendere *words* an dem Rande hinzugefügt haben.

Am natürlichsten erscheinen in der Theaterhandschrift Verwechslungen der häufig nur in Abkürzungen verzeichneten Eigennamen, welche der Anonymus, der ja überhaupt Shakespeare's Ungenauigkeit, z. B. in der Construction oder im wechselnden Gebrauche von *thou* und *you,* von *I* und *we,* überall zu reguliren suchte, dann leicht berichtigen mochte. So steht zu Anfang des zweiten Aktes bei der vom Könige unternommenen Friedensstiftung in der Quarto:

Rivers and Hastings, take each other's hand,

wo die Folio *Dorset and Rivers* liest, was Rowe, mit der Quartolesart unbekannt, in *Hastings and Rivers* umänderte. — Ebenso, in Folge ähnlicher, vom Setzer missverstandener Abkürzung, steht gegen das Ende der folgenden Scene zweimal in der Folio *London* für das richtige *Ludlow* der Quarto.

In andern Fällen, wo es sich um Eigennamen handelt, erinnern wir uns, wie Shakespeare auch sonst aus Versehen leicht die Localitäten, die er im Sinne hat, verwechselt, wie er z. B. in *Merchant of Venice* (A. 3, Sc. 4) *Mantua* für *Padua,* und in *Two Gentlemen of Verona* wiederholt sogar drei Städtenamen *(Padua, Milan, Verona)* an verkehrter Stelle namhaft macht. Vollends war solche Verwechslung leicht möglich, wo, wie zu Anfang von A. 2, Sc. 4, der Dichter den Bericht seines Chronisten vor Augen hatte und sich dadurch verwirren liess, dass Holinshed Dinge meldete, die der Erzbischof, dem die betreffenden Worte in den Mund gelegt werden, füglich noch nicht wissen konnte. So schrieb Shakespeare wahrscheinlich, wie die Folio liest:

Last night, I heard, they lay at Stony-Stratford
And at Northampton they do rest to-night.

Der Anonymus der Quarto, welcher wohl wusste, dass man auf dem Wege von Ludlow nach London zuerst nach Northampton und dann nach Stony-Stratford gelangt, änderte in geographischer Berichtigung:

Last night, I hear, they lay at Northampton,
At Stony-Stratford will they be to-night.

Dass die Lesart der Quarto die ursprüngliche gewesen und aus metrischen Gründen in die der Folio umgeändert worden sei, wie Malone und nach ihm die Cambr. Edd. annehmen — dieser Vermuthung widerspricht Alles, was sich aus unserer früheren Vergleichung der metrischen Beschaffenheit der beiden alten Ausgaben uns ergab: dass nämlich der correctere Versbau des Foliotextes, gegen den so vielfach incorrecten des Quartotextes gehalten, als ein Zeugniss für die Priorität des erstern gelten darf. Zudem ist doch weder unserm Dichter, noch dem Herausgeber des Richard III. in der Folio zuzutrauen, dass sie, zur bessern Abrundung des Verses, zwei Englische Städte versetzen und der Geographie dergestalt in's Gesicht schlagen sollten.

A. 4, Sc. 4: *Airy succeeders of intestate joys.*

So las der Anonymus richtig seine Handschrift, während Andre später, den Sinn der kühnen Metapher *intestate joys* nicht fassend, das gewöhnlichere *intestine joys* herauslasen und in die Folio brachten.

A. 5, Sc. 3. Auf den ersten Anblick scheint die Entscheidung nicht schwer zwischen der ganz verständlichen Lesart der Quarto:

I'll strive with troubled thoughts to take a nap

und der ganz unverständlichen der Folio:

I'll strive with troubled noise to take a nap.

Bei näherer Erwägung jedoch wollen die *troubled thoughts* zu dem reinen Bewusstsein und dem festen Gottvertrauen Richmond's nicht recht passen und stehen auch in offenbarem Widerspruch mit dem, was bald nachher der Geist des Hastings dem Sanftschlummernden zuruft:

Quiet untroubled soul, awake, awake.

Dadurch gewinnt denn Grant White's Emendation *troubled with noise* an Gewicht. In der Handschrift mochte das *with* an verkehrter Stelle eingefügt sein, so dass der Anonymus sich veranlasst sah, das sinnlose *with troubled noise* in *with troubled thoughts* umzuändern. — Eine ähnliche verkehrte Wortstellung mag auch in einer folgenden Rede Richard's, wo er aus schweren Träumen auffährt, eine falsche Lesart der Folio und eine ebenso falsche Verbesserung des Anonymus veranlasst haben:

The lights burn blue; is it not dead midnight,

so stand wahrscheinlich in der Handschrift, ohne Fragezeichen und ohne grossen Anfangsbuchstaben des zweiten Satzes. Daraus wurde denn: *It is not dead midnight* in der Folio, und *It is now dead midnight* in der Quarto. Richard will sagen: „Ist es nicht todtenstille Mitternacht, in der sich Nichts regt, ich also Nichts zu

fürchten habe?“ — Die Lesart der Quarto aber will nicht recht in den Context passen.

Eine ähnliche Nachlässigkeit der Interpunktion in der Handschrift mag auch in Richard's Rede an sein Heer eine Abweichung der Folio von dem Shakespearischen Text, der hier schon durch den Versbau geschützt sein sollte, herbeigeführt haben:

Fight, gentlemen of England, fight, bold yeomen.

Indem man das *bold,* das adjectivisch zu *yeomen* gehört, adverbial zu *fight* zog, lag es nahe, die richtigere adverbiale Form *boldly* zu setzen, wie wir in der Folio lesen. Der Anonymus erkannte sehr wohl die von Shakespeare beabsichtigte Verbindung *bold yeomen.* — Beachtenswerth erscheint jedoch der Umstand, dass dieses *boldly* sich in allen Quartos, mit Ausnahme der ersten, findet und möglicherweise aus der dritten Quarto von 1602 in die Folio hinübergenommen sein könnte. Auf eine gelegentliche, wenn auch sehr vereinzelte Uebereinstimmung dieser dritten Quarto und der Folio ist schon früher von verschiedenen Herausgebern hingewiesen worden; und die Cambr. Edd. haben, wie wir in dem obigen Citat ihrer Vorrede sahen, zur Erklärung dieser auffälligen Thatsache die Vermuthung aufgestellt, dass die Handschrift, aus der die Folio abgedruckt wurde, an einzelnen Stellen, wo sie schadhaft und unleserlich geworden, mit Hülfe eines Exemplares der dritten Quarto ergänzt sein mag. Diese plausible Hypothese erklärt vielleicht und am Natürlichsten einen letzten Fall, den wir hier zu verzeichnen haben, wo die Quarto entschieden den Vorzug vor der Folio verdient. Der Schlussvers unserer Scene (A. 5, Sc. 3) lautet in der ersten Quarto:

Upon them! Victory sits on our helms,

und so muss er auch in der Shakespearischen Urschrift gelautet haben. Da diese aber an der betreffenden Stelle aus irgend welchem Grunde nicht für den Druck der Folio benutzt werden konnte, so hielt man sich an die dritte Quarto und entlehnte aus ihr den Druckfehler *helpes.* — Vielleicht liesse sich aus einer gelegentlichen Benutzung der dritten Quarto für die Folio auch die vorher besprochene Variante *tempts* für *tempers* (A. 1, Sc. 1) erklären. Die dritte Quarto hat nämlich *temps* für *tempers* der ersten Quarto.

Endlich erübrigt uns noch eine Prüfung der nicht sehr zahlreichen Verse und Halbverse, welche sich nur in der Quarto, nicht in der Folio finden. Nach dem bisher Ermittelten kann deren Herkunft eine zwiefache sein: entweder aus Shakespeare's Feder, so

dass sie bei der Anfertigung späterer Abschriften und beim Drucke der Folio zufällig übersehen und übergangen wurden, oder aber aus der Feder des Anonymus, dem wir nach seiner sonstigen Beflissenheit gar wohl zutrauen dürfen, dass er den Shakespearischen Text, den er so vielfach verbessert, auch gelegentlich erweitert haben möchte.

A. 1, Sc. 3: *Makes him to send that he may learn the ground.*
So schliesst die Königin ihre Rede, in der sich *the ground* bezieht auf das Vorhergehende: den Grund des Hasses, welchen Richard gegen die Königin hegt und äussert, will der König gern erfahren und hat deshalb seinen Bruder herbeschieden. Dem Anonymus, hier wie überall um die platteste Deutlichkeit bemüht, schien dieser Schluss des Satzes zu abrupt. Er erweiterte ihn deshalb:

Makes him to send that thereby he may gather
The ground of your ill-will and so remove it.

A. 1, Sc. 4: *I'll not meddle with it; it is a dangerous thing.*
Die letzten fünf Worte, die sich nur in der Quarto finden, sind eine ungeschickte Anticipirung dessen, was die Folio viel passender erst im Verlaufe dieser Rede des Mörders hat: *it is turn'd out of towns and cities for a dangerous thing.*

Ibid.: *I charge you, as you hope to have redemption*
By Christ's dear blood shed for our grievous sins.
Hier bietet die Quarto den unzweifelhaft echten Shakespearischen Text, den die Theaterhandschrift und nach ihr die Folio in obligater Berücksichtigung des Statuts gegen jede Profanation des göttlichen Namens auf der Bühne uns nur verstümmelt bietet:

I charge you, as you hope for any goodness.

A. 1, Sc. 2: In den kurzen, in dreifüssigen Halbversen abgefassten Wechselreden zwischen Anna und Gloster, beginnend mit Anna's *I would I knew thy heart* fehlt in der Folio Anna's letzte Replik:

To take is not to give.
Unserer Auffassung des ganzen Zusammenhanges gemäss kann diese Auslassung nur eine zufällige sein, da Gloster's eben vorhergehendes Wort *Vouchsafe to wear this ring* eine Replik Anna's, mag sie nun zustimmend oder weigernd ausfallen, zu erfordern scheint; wie denn auch eine Replik Anna's andrerseits den Umstand erklären und rechtfertigen muss, dass gleich nachher Anna den Ring Gloster's an ihrem Finger hat, und zwar so viel wir sehen, nicht mit brutaler Gewalt, sondern in freundlicher Weise ihr angesteckt. Wir können daher der Vermuthung Oechelhäusers in seinem oben

bereits erwähnten Essay über Richard III. nicht beistimmen, als ob Shakespeare selbst aus ästhetischen Gründen diese Replik Anna's später gestrichen habe. Wir können das nicht, theils weil wir überhaupt, wie unsre ganze Abhandlung zeigt, unsern frühern Glauben an eine bessernde Ueberarbeitung des Dramas durch den Dichter selbst, deren Spuren wir überall in dem Foliotext zu finden vermeinten, aufzugeben uns genöthigt sahen, theils weil, wenn Shakespeare aus ästhetischen Gründen an dieser Stelle das von ihm zuerst Geschriebne wieder strich, er aus denselben Gründen auch nothwendig das Folgende bedeutend im Interesse einer relativ günstigeren Charakteristik der Anna hätte modificiren müssen. Die Variante des nächsten Verses:

Look, how my ring encompasseth thy finger,

wie die Folio, oder *how this ring,* wie die Quarto liest, scheint uns zu der eben erörterten Frage nicht in solcher Beziehung zu stehen, wie Oechelhäuser sie muthmaasst. Der Anonymus setzte *this ring* lediglich in seiner uns längst bekannten Wiederholungsmanier, weil Gloster eben vorher gesagt hatte: *Vouchsafe to wear this ring.* Freilich verwischte er damit die Shakespearische Antithese *my ring — thy finger.* — Nur so viel können wir dem verehrten Verfasser des trefflichen Essay über Richard III. einräumen, dass die erst von Johnson hinzugefügte Bühnenweisung *She puts on the ring* unhaltbar sein mag, d. h. dass nicht Anna sich selber den Ring an den Finger steckt, sondern dass Gloster ihn ihr ansteckt. In dem Falle wäre also die Bühnenweisung, welche Capell zu Gloster's Worten: *Look how this ring &c.* hinzufügt: *Putting it on* vorzuziehen.

A. 2, Sc. 2. *With all our hearts* erwiedern in der Quarto mit Einer Stimme Elisabeth und die Herzogin auf Gloster's Aufforderung:

Madam, and you, my sister, will you go
To give your censures in this weighty business.

Möglich ist es allerdings, dass die vier Worte zufällig in der Folio fehlen, aber ihre Farblosigkeit verstattet auch die Annahme, dass der Anonymus hier eine Antwort von Seiten der Fürstinnen vermisst hat, die der Dichter in Gloster's Sinne gar nicht zu geben beabsichtigte. — Ebenso tragen vorher in derselben Scene zwei der Herzogin in den Mund gelegte, in der Folio fehlende Verse den Anschein einer Ergänzung von Seiten des Anonymus an sich:

These babes for Clarence weep, and so do I:
I for an Edward weep, so do not they.

Sie sind eine unschöne Wiederholung der beiden vorhergehenden Zeilen:

She for an Edward weeps, and so do I:
I for a Clarence weep, so doth not she,

und wurden wahrscheinlich hinzugefügt, damit die Rechnung des folgenden Verses besser stimme:

Alas, you three on me, threefold distress'd.

Indess bezieht sich dieses *you three* füglich auf die vorhergehenden dreifachen Klagelaute der Elisabeth und der beiden Kinder des Clarence:

Ah, for my husband, for my dear lord Edward &c.

A. 3, Sc. 3: Einen charakteristischen Zusatz bringt die Quarto am Schlusse der Unterhandlungen der Londoner Bürger mit Gloster wegen seiner Annahme der Königskrone. In der Folio giebt Buckingham seine scheinbar vergeblichen Bemühungen auf mit den Worten:

Come, citizens, we will entreat no more,

und geht mit den Bürgern ab. — In der Quarto sagt er:

Come, citizens; 'zounds I'll entreat no more,

worauf dann Gloster ihn scheinheilig mahnt:

Oh, do not swear, my lord of Buckingham.

Man könnte annehmen, dass dieser Vers, so wie das eingefügte Fluchwort des vorhergehenden, der oben erwähnten Theatercensur zum Opfer gefallen sei und, deshalb aus der Bühnenhandschrift gestrichen, sich in der Folio nicht finde. Indess ist leicht zu constatiren, dass diese Censur an dem in Shakespeare's Dramen sehr oft wiederkehrenden Fluchwort *'zounds,* bekanntlich aus *God's wounds* abgekürzt, weiter keinen Anstoss nahm und dasselbe ungehindert passiren liess. Da ist es denn sehr unwahrscheinlich, dass ein so prägnanter Zug, wie ihn dieser Vers der Charakteristik Richard's hinzufügt, in der Theaterhandschrift, also auch in der Folio vernachlässigt sein sollte, wenn er wirklich von unserm Dichter herrührte. Wir sind also wohl berechtigt, ihn auf Rechnung des Anonymus zu setzen, der erst das *'zounds* und dann den folgenden Vers in den Text rückte, ohne viel zu fragen, ob das Eine wie das Andre hier grade sehr passend angebracht sei.

Der bedeutendste Zusatz, den die Quarto vor der Folio voraus hat, findet sich A. 4, Sc. 2. Richard knüpft darin zuerst an die vorhergehende Reminiscenz aus K. Henry VI. Third Part (A. 4, Sc. 6), wo der König Heinrich dem jungen Richmond die Königskrone prophezeit, eine andre, bis dahin nirgendwo in den vorhergehenden Dramen erwähnte, Reminiscenz einer ihm selber geltenden Prophezeihung eines irischen Barden. Dann folgt die Zurückweisung des

zudringlichen Mahners Buckingham, den Richard höhnisch und verdriesslich mit einem stets hämmernden Glockenmännchen vergleicht. — Die ganze Stelle trägt an und für sich ein so Shakespearisches Gepräge, dass die Hand des Anonymus unmöglich dabei im Spiel gewesen sein kann. Auch lässt ihre Auslassung deutlich eine Lücke verspüren. In der Folio fehlen die stets wiederholten Mahnungen Buckingham's an das Versprechen Richard's. Richard ist also kaum berechtigt, ihn so unwirsch zurückzuweisen, wie er es thut in den Worten, mit denen beide Texte wieder übereinstimmen:

Thou troublest me: I am not in the vein.

Das letzte *in the vein* weist ausserdem ganz entschieden auf Richard's eben vorhergehende Worte hin:

I am not in the giving vein to-day,

welche sich nur in dem Zusatze der Quarto finden. Die Auslassung dieses Passus von 17 Zeilen in der Folio lässt sich kaum auf eine bestimmte Absicht zurückführen und muss aus reiner Nachlässigkeit des Abschreibers oder Setzers entstanden sein.

Der letzte Zusatz der Quarto ist in A. 5, Sc. 3, nach dem Auftreten Ratcliff's im Zelte Richard's am frühen Morgen der Schlacht. Richard spricht da:

O, Ratcliff, I have dream'd a fearful dream!
What think'st thou, will our friends prove all true?

und Ratcliff erwidert:

No doubt, my lord.

Man hat diese dritthalb Zeilen für unentbehrlich und also nur aus Nachlässigkeit in der Folio ausgelassen gehalten, weil sonst Ratcliff's folgende Worte:

Nay, my good lord, be not afraid of shadows

unerklärlich sein würden, wenn Richard ihm von diesen „Schatten" Nichts gesagt hätte. Aber in der blossen Erwähnung eines „schrecklichen Traums" liegt noch keine Hindeutung auf die „Schatten", die dem König in diesem Traum erschienen sind. Viel eher ist anzunehmen, dass Ratcliff beim Eintreten die drei letzten Verse von Richard's Monolog:

Methought the souls of all &c.

die Shakespeare also geflissentlich und zum Anstoss mancher Kritiker gerade an diese Stelle setzte, noch gehört hat, ehe er sich mit den Worten *My lord!* dem Könige vorstellt. Da wird es denn ziemlich wahrscheinlich, dass der Anonymus der Quarto, wie es manchen späteren Kritikern erging, in dem ursprünglichen Texte eine Beziehung des Ratcliff'schen Verses *Nay, good my lord &c.* auf irgend ein vor-

hergehendes Wort Richard's vermisst und auf eigne Hand mit dem Zusatze der dritthalb Zeilen die vermeintliche Lücke ergänzt hat. Schwerlich that er das im Sinne des Dichters, der in der folgenden Zeile Richard deutlich genug aussprechen lässt, dass seine Furcht nicht die Furcht vor der Stärke des Feindes oder dem Abfall seiner Freunde, sondern die Furcht vor den „Schatten" sei. Der Gedanke, seine Soldaten zu belauschen, ob sie auch zuverlässig seien, kommt ihm erst später und ist hier in dem Verse des Anonymus:

What think'st thou, will our friends prove all true?

in der uns schon hinlänglich bekannten Weise ungehörig anticipirt. Sehen wir uns den ganzen Context mit unbefangenem Auge an, so finden wir, dass das Vorhergehende sich einfacher und natürlicher an das Nachfolgende fügt, wenn wir den störenden Zusatz der Quarto streichen.