

William Shakespeare

Twelfth Night Or, What You Will  
Zwölfte Nacht Oder, Was Ihr Wollt

Englischer Text und deutsche Prosaübersetzung  
mit Anmerkungen von Therese Steffen



**STAUFFENBURG  
VERLAG**

William Shakespeare

Twelfth Night Or, What You Will  
Zwölfte Nacht Oder, Was Ihr Wollt

Englischer Text und deutsche Prosaübersetzung  
mit Anmerkungen von Therese Steffen

Mit einem Vorwort von Ernst Leisi

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

## INHALT

Ein Wort des Dankes . . . . .	7
Vorwort . . . . .	9
Hinweise zur Benutzung der Ausgabe . . . . .	21
TWELFTH NIGHT – WAS IHR WOLLT . . . . .	22
Abkürzungen . . . . .	289
Literaturverzeichnis . . . . .	292

## VORWORT

Der vorliegende Band ist eine Sonderausgabe innerhalb des internationalen Projekts "Englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares". In meinem Vorwort werde ich zunächst in Kürze darlegen, worum es sich bei dem generellen Projekt handelt, nachher, was der Sinn dieser Sonderausgabe ist.

Die "Studienausgabe" geht auf die lebhaften Diskussionen zurück, die in den Jahren um 1970 in der "Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West" um das Problem der Werktreue geführt worden sind. Von seiten der Philologen waren damals einige Bearbeiter und Dramaturgen wegen ihres Abgehens vom authentischen Text scharf kritisiert worden. Daraus entsprang – auf der Seite des Theaters, aber auch bei den Shakespeare-Freunden allgemein – der Wunsch nach einer besseren textlichen Grundlage, aus der klar hervorgehen sollte, "was Shakespeare eigentlich meinte", in anderen Worten, der Wunsch nach einem *sorgfältig edierten, annotierten und kommentierten deutschen Text*, sowohl für das Theater (nicht zur Aufführung, aber zu ihrer Vorbereitung), als auch für Studenten, Forscher, Lehrer und schließlich überhaupt für jeden an einem tieferen Verständnis interessierten deutschsprachigen Leser.

Die Idee einer *Verständnishilfe*, ohne Anspruch auf poetische Schönheit, gewann in den Diskussionen die Oberhand gegenüber der – vom damaligen Linguistik-Optimismus getragenen – ambitiöseren Idee einer linguistikunterstützten "schönen" Versübersetzung. Und für dieses bescheidenere Projekt übernahm die "Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West" das Patronat.

Wesentliche Förderer der Ausgabe waren Wolfgang Clemen (München, 1909–1990) und Rudolf Stamm (Basel, 1909–1991); die gegenwärtigen Herausgeber sind: Ernst Leisi (Zürich, Leiter), Werner Habicht (Würzburg), Ulrich Suerbaum (Bochum), Andreas Fischer (Zürich). Ein "wissenschaftlicher Beirat" steht den Herausgebern zur Seite. Gegenwärtig (Anfang 1992) sind 12 Bände erschienen.<sup>1</sup> Dem

1 Die bis jetzt erschienenen Bände und ihre Bearbeiter sind (in der Reihenfolge des Erscheinens): *Othello* (Balz Engler), *Measure for Measure / Maß für Maß* (Walter Naef und Peter Halter), *Richard II* (Wilfrid Braun), *The Comedy of Errors / Die Komödie der Irrungen* (Kurt Tetzeli von Rosador), *The Merchant of Venice / Der Kaufmann von Venedig* (Ingeborg Heine-Harabasz), *The Winter's Tale / Das Wintermärchen* (Ingeborg Boltz), *Troilus and Cressida* (Werner Brönnimann-Egger), *Julius Caesar* (Thomas Pughe), *The Taming of the Shrew / Der Widerspenstigen Zähmung* (Thomas Rüetschi), *All's Well that Ends Well / Ende gut, alles gut* (Christian Gertsch), *Much Ado about Nothing / Viel Lärm um nichts* (Norbert Greiner), *Antony and Cleopatra* (Dimitar Daphinoff).

Wunsch der Gesellschaft entsprechend war die Ausgabe ursprünglich als rein praktische *Dienstleistung* geplant. Sie versteht sich auch heute noch als solche. Doch ist im Laufe der Arbeiten auch der *wissenschaftliche Gewinn* immer deutlicher hervorgetreten. Es hat sich nämlich gezeigt, daß das – vorher selten praktizierte – wissenschaftliche Übersetzen eines poetischen Textes ein neuartiges Mittel zur Aufdeckung von bisher unbekanntem Problemen und damit auch zu deren Lösung darstellt. Das Projekt ist deshalb nolens volens von hohem wissenschaftlichem Wert, obwohl man dies von einer “Übersetzung” zunächst nicht vermuten würde. Und es ist angetan, eine Lücke zwischen den bekannten einsprachigen englischen Shakespeare-Ausgaben einerseits und den poetischen deutschen Übersetzungen zu schließen, indem es sich von beiden deutlich abhebt.

Der Gegensatz unserer Ausgabe zu den deutschen *poetischen Übersetzungen* ist erstaunlicherweise selbst von guten Rezensenten nicht immer gesehen worden; er muß deshalb hier etwas ausführlich dargestellt werden. Das Ziel der poetischen Übersetzungen ist es, einen Text für die Bühne abzugeben, sie zielen also auf einen stilistisch adäquaten, “schönen” und sprechbaren Verstext. Auf dem deutschsprachigen Gebiet gibt es großartige Leistungen in der poetischen Übersetzung. Hingewiesen sei jetzt auf das Werk von Frank Günther. Es ist interessant zu sehen, wie die klassische Schlegel-Tiecksche Verdeutschung, die in der Mitte der Sechzigerjahre auf Grund eines hochgespielten Modernitäts-Kriteriums ganz abgeschätzt worden war, 25 Jahre später wieder in hohem Ansehen steht. Die poetischen Übersetzungen machen etwas fast Unmögliches möglich, nämlich Dichtung ebenso dichterisch wiederzugeben, daß eine beinahe völlige Äquivalenz erreicht wird.

Sie können dies freilich nur tun, indem sie zwei Dinge opfern: *Transparenz* und *semantische Präzision*. In den poetischen Übersetzungen gibt es keine Transparenz. Das heißt: Der Leser erfährt das *Resultat* des Übersetzungsprozesses, nämlich die deutsche Wiedergabe des englischen Textes. Aber er erfährt nichts über den *Prozeß* selbst: Es bleibt für ihn im dunkeln, aus welchen Überlegungen, mit Hilfe welcher Informationen, auf Grund welcher Beweise der Übersetzer zu dem uns vorliegenden Resultat gekommen ist.

In der “Studienausgabe” dagegen herrscht *Transparenz*. Bei jeder auch nur einigermaßen problematischen Stelle wird in einer Fußnote angegeben, warum und auf welchem Wege der Übersetzer zu der betreffenden deutschen Wiedergabe kam, und welches allenfalls die noch verbleibenden Fragen sind. Dabei wird versucht, Gesichertes einerseits und Problematisches andererseits möglichst klar zu trennen.

Die Transparenz führt ganz natürlich zu dem zweiten wichtigen Merkmal, zur *semantischen Präzision*. Die poetischen Übersetzer sind eher Dichter als Philologen, und in ihrem Streben nach einer adäquaten deutschen Wiedergabe vernachlässigen sie oft die erste Phase der Übersetzung, nämlich die genaue Bestimmung der englischen Bedeutungen. Wenn Bolingbroke (*Richard II*, III.1) seinen Gegnern vorwirft, sie hätten ihm auf jede Weise geschadet, zum Beispiel *dispark'd my parks*, so ist es die erste Sorge der meisten Übersetzer, diese kühne rhetorische Figur adäquat zu übersetzen. Sie fragen etwa: Was ist besser: 'Meine Parke entparkt', oder 'Meine Parke zunichte gemacht' oder 'Meine Gärten zerstört'? Heißt es überhaupt 'Parks' oder 'Parke'?

Diese Überlegungen sind sicher fruchtbar. Was ihnen aber vorausgehen muß – dies ergibt sich aus der Forderung nach Transparenz – ist die erste Phase jeder Übersetzung: die genaue Bestimmung der ursprünglichen Wortbedeutung. Der Philologe, skeptisch gegenüber "stillschweigenden" Wort-Deutungen, findet folgendes: *park* hatte im Englischen vor 1680 noch nicht die heutige Bedeutung; vielmehr hieß es 'Wildgehege', deshalb die Wiedergabe in der "Studienausgabe": 'meine Wildgehege aufgehoben', mit Opferung des Wortspiels aber dafür genau in der Bedeutung. Diese Eigenschaften, Transparenz und semantische Präzision, grenzen die "Studienausgabe" von den poetischen Übersetzungen ab.

Eine klare funktionale Grenze läßt sich aber auch zwischen ihr und den *einsprachigen englischen Ausgaben* ziehen. Zuerst ein trivialer aber sehr folgenreicher Unterschied: In der "Studienausgabe" wird *übersetzt*, nicht dagegen in den englischen Ausgaben. Dies hat zur Folge, daß in der "Studienausgabe" zu *jedem* Wort irgendwie Stellung bezogen werden muß; denn jedes muß – so oder so – deutsch wiedergegeben werden. In den englischen Ausgaben besteht dieser Zwang zur Lückenlosigkeit nicht: Sie lassen deshalb unzählige Dinge unkommentiert – etwa die vielen *Ha*, welche nicht als pathetischer Ausruf, sondern (wie neuenglisch *eh* oder deutsch dialektal *hä*) lediglich als Frage gemeint sind, oder die Hunderte von *shall* in der dritten Person, welche um 1600 kein Sollen sondern noch reines Futurum bedeuten – Einzelheiten, welche eine unmittelbare Wirkung auf die Interpretation schwieriger Stellen haben können.<sup>2</sup>

---

2 Über die Bedeutung von "shall" und "should" s. M. E. Ehrman, *The Meaning of the Modals in Present-Day American English*, The Hague 1966, App. A. S. 90–94. Speziell zu der umstrittenen *Macbeth*-Stelle "she should have died hereafter": H. W. Donner in *English Studies* 40 (1959), S. 385–389; nicht: 'sie hätte später sterben sollen', sondern: 'sie wäre ohnehin einmal gestorben'. Zur Bedeutung von "ha", s. E.

Ein zweiter Unterschied gegenüber den englischen Ausgaben besteht darin, daß die Bedeutungsansätze konsequenter belegt, das heißt bewiesen werden. In der Mehrzahl der englischen Editionen stehen Worterklärungen einfach als (nicht weiter bewiesene) Behauptungen da. Und aus mehreren Wörtern bestehende Wendungen werden pauschal wiedergegeben, ohne daß die Bedeutung der Wörter, aus denen sie bestehen, klar wird. In *Measure for Measure* (II.3.11) ist von einer Frau die Rede,

*Who, falling in the flaws of her own youth,  
Hath blister'd her report.*

Die englischsprachigen Ausgaben geben für die zweite Zeile pauschale Umschreibungen wie *blemished her reputation* (Arden, Penguin) oder *besmirched her reputation* (Yale), die zwar den Sinn ungefähr wiedergeben, aber wichtige Fragen, wie die, ob bei *blister* 'Hitze' impliziert sei, unbeantwortet lassen. Dies hängt unter anderem damit zusammen, daß die englischen Shakespeare-Herausgeber mit wenigen Ausnahmen Vertreter der Literaturwissenschaft und nicht der Linguistik sind. In der "Studienausgabe" dagegen, an welcher Linguisten und Literaturforscher beteiligt sind, werden in solchen Fällen immer auch die Komponenten der Phrasen, also die einzelnen Wörter, untersucht. Allen Stellen nachgehend, in denen *blister* erscheint, findet man: *Blister* bedeutet nie 'Hitzeblase'; damit wird auch die von vielen Herausgebern vorgeschlagene Emendation von *flaws* zu *flames* klar hinfällig. Der Sinn der Stelle: 'eine, die in den Stürmen ihrer Jugend fallend ihrem Ruf geschadet hat'.<sup>3</sup>

Durch die Verschiedenheit des methodischen Ansatzes – sowohl gegenüber den deutschen poetischen Ausgaben wie gegenüber den englischsprachigen Ausgaben – haben sich in den erschienenen Bänden (oder bereits bei deren Vorbereitung) neue Resultate ergeben, von denen einige sich unmittelbar auf die Gesamtinterpretation oder Aufführung der Stücke auswirken können. Davon seien zunächst zwei Wort-Interpretationen herausgegriffen.

Im letzten Akt des *Othello* – der Held hat sich soeben erstochen – sagt Cassio, er habe dies schon befürchtet, *for he [= Othello] was great of heart* (V.2.361). Die englischen Ausgaben kommentieren diese Stelle in der Regel nicht, da sie annehmen, *great of heart* bedeute dasselbe wie

---

Leisi, "Ha, Schurke!: Falsche und richtige Shakespeare-Übersetzungen" in *Neue Zürcher Zeitung* 13./14. 6. 1987.

<sup>3</sup> So die Wiedergabe im Band *Measure for Measure* der "Studienausgabe". Zur Methodik der Ermittlung von Shakespeareschen Wortbedeutungen s. E. Leisi, *Praxis der englischen Semantik*, Heidelberg, 2. Aufl. 1985, Kapitel 8: Techniken der Bedeutungsbestimmung.

das heutige *great-hearted*, also 'großherzig'. Und die deutschen poetischen Ausgaben konzentrieren sich verständlicherweise auf die Zielsprache: ist Baudissins 'hochsinnig' besser als 'großherzig'; wie sind beide mit dem iambischen Rhythmus zu vereinbaren? Balz Engler, der Herausgeber des *Othello* in der "Studienausgabe", stellte dagegen die Grundfrage: Was heißt *great of heart* bei Shakespeare? Und es stellte sich heraus, daß man von der älteren Bedeutung von *great*, 'dick', auszugehen hat: In der damaligen Physiologie nahm man an, daß das Herz bei übermächtigen Emotionen anschwellt – vergleiche noch heute französisch: *avoir le cœur gros*, 'Kummer haben'. So ergibt sich für jene Stelle der Sinn 'denn er war in großer Erregung', eine weniger "hehre" aber objektiv begründbare Lesung, die besser in den Kontext paßt.<sup>4</sup>

Die nun folgende Bedeutungsbestimmung – aus den Vorbereitungsarbeiten zur "Studienausgabe" – wirkt sich noch unmittelbar auf die Bühnenpraxis aus. Die große dramatische Auseinandersetzung zwischen Hamlet und seiner Mutter, in deren Verlauf der Geist nochmals erscheint und Polonius erstochen wird (III.4), spielt sich in einem Raum ab, den man bis heute allgemein als das Schlafzimmer der Königin auffaßt. Hierzu ist zu bemerken, daß Shakespeare selbst, wie man aus den Erstdrucken entnehmen kann, keine Orts- und Kulissenangaben macht. Die Räume sind bei ihm neutral, das heißt, es gibt keine wechselnden Bühnenbilder. Die Ortsbestimmung wird nur, falls nötig, durch die sogenannten Wortkulissen angedeutet, Textstellen also, die in der Phantasie des Zuschauers eine bestimmte Szenerie – gotisches Schloß in *Macbeth* (I.6), nächtlicher Park in *Romeo and Juliet* (II.2) – wachrufen.

Die heutigen Regisseure fassen wie gesagt, den Ort der Unterredung als Schlafzimmer auf. An zentraler Stelle prangt meist ein Bett; Hamlet greift seine Mutter mehr oder weniger tötlich an, und beide rollen munter und inzestuös auf dem Bett herum. Aber nicht nur die Regisseure, denen eine pikante Note willkommen sein mag, auch so ernsthafte Gelehrte wie John Dover Wilson sprachen hier stets von der *bedroom scene*.

Nun gibt aber Shakespeare auch zu diesem Raum eine Wortkulisse: er wird nämlich stets als *closet* bezeichnet. Eine genauere Untersuchung der Bedeutung dieses Wortes bei Shakespeare<sup>5</sup> ergab folgendes: *Closet*

4 Vgl. den *Othello*-Band der "Studienausgabe" und ausführlicher: Balz Engler, "Othello's Great Heart", in: *English Studies* 68 (1987), S. 129ff., sowie Ernst Leisi, *Naturwissenschaft bei Shakespeare*, München 1988, S. 11 und 23ff.

5 S. E. Leisi, "War Hamlet im Schlafzimmer? – Eine lexikalische Frage", in: *Aufsätze*, Heidelberg 1978, S. 161–164.

bedeutet das, was man im älteren Deutsch als 'Kabinett' zu bezeichnen pflegte: einen Raum für private Tätigkeiten (Studium, Besprechungen) oder zur Aufbewahrung von wichtigen Dingen (Briefen, Medikamenten). Dieser Befund läßt sich linguistisch noch auf zweierlei Weise abstützen, nämlich sowohl in der syntagmatischen (den Text entlang gehenden), wie auch in der paradigmatischen (feldmäßigen) Richtung.

Syntagmatisch vorgehend kann man feststellen, daß die Kollokationen von *closet* (Wörter, die gern mit diesem Wort vergesellschaftet erscheinen) folgende sind: *letter, box, pen, parchment, seal; read, write, sew* – aber nie *bed, sleep*, und schon gar keine erotischen Ausdrücke.

Paradigmatisch argumentierend stellt man ergänzend fest: Für den Begriff des Schlafzimmers gibt es bei Shakespeare ein fest eingesessenes anderes Wort, nämlich *bedchamber* oder gekürzt *chamber*; dieses bezeichnet eindeutig den Ort, wo man schläft und an den sich auch die erotischen Assoziationen knüpfen.

So wird man sich also daran gewöhnen müssen, sich den Ort der Unterredung zwischen Hamlet und der Königin nicht mehr als Schlafzimmer sondern als 'Kabinett' vorzustellen, wie sehr dies auf Effekt bedachte Regisseure auch frustrieren mag.

Im Zusammenhang mit der "syntagmatischen" Betrachtung ist hier der Begriff der Kollokation – des Zusammen-Auftretens von bestimmten Wörtern – genannt worden. Hier hat die Arbeit an der "Studienausgabe" zur Reaktivierung einer schon lange bekannten, aber in Vergessenheit geratenen Methode geführt, der Cluster-Analyse. Unter Clusters ('Ballungen', 'Häufungen') versteht die Forschung: regelmäßig auftretende nichttriviale Wortverbindungen, sozusagen Wahlverwandtschaften zwischen Wörtern. Bei gewissen in Shakespeares Text erscheinenden Wörtern ist festgestellt worden, daß in der näheren Umgebung – Größenordnung: bis 20 Zeilen vorher oder nachher – vorzugsweise ganz bestimmte andere Wörter auftauchen. Natürlich könnte ein solches Zusammen-Auftreten trivial sein, wenn zum Beispiel *cow* und *milk* oder *thief* und *steal* nicht weit voneinander in einem Text zu finden sind. Man versteht aber unter Clusters nur die nichttrivialen, also überraschenden Wortverbindungen. Als solche muß man es bezeichnen, wenn bei Shakespeare *beetle* überdurchschnittlich häufig mit *death* zusammen auftritt, oder wenn das Substantiv *planet* häufig mit dem Verb *strike* 'zuschlagen' vorkommt.<sup>6</sup>

---

6 Zur neueren Cluster-Forschung siehe: Barbara Sträuli, "Word and Image Clusters in Shakespeare" in: *SPELL, Swiss Papers in English Language and Literature*, Vol. 3: The Structure of Texts, ed. by Udo Fries, Tübingen 1987, S. 133ff. Zum gemeinsamen Auftreten von *planet* und *strike* siehe: E. Leisi, "A Possible Emendation of Shake-

Die Cluster-Forschung hat sich in drei Richtungen als ertragreich erwiesen. Einmal bei Emendationsproblemen. In *Henry V* (III.4.35) droht der König den Bürgern von Harfleur, wenn sie sich nicht ergäben, würden die plündernden Soldaten

*Desire the locks of your shrill-shrieking daughters.*

Für das ganz unwahrscheinliche *desire* ist schon früh *defile* vorgeschlagen worden. Betrachtet man aber die umgebenden Wörter und sucht sie an andern Shakespeare-Stellen auf, so sieht man, daß sie ungewöhnlich häufig mit einem bestimmten Wort zusammen vorkommen, nämlich *deface*. Es ist deshalb in hohem Grade wahrscheinlich, daß dieses Wort – textlich wie paläographisch eine gute Lesung – auch in unserer Stelle intendiert war.<sup>7</sup>

Weiter geben die Clusters oft Schlüssel zu Shakespeares Weltanschauung: Wenn, wie wir gesehen, das Wort *planet* so oft zusammen mit dem Verb *strike* erscheint, dann ist dies ein starkes Argument dafür, daß der Dichter, der sich über den angeblichen Einfluß der Tierkreiszeichen (also der Fixsterne) eher lustig macht, dennoch an einen Einfluß – ein böses Zuschlagen – der Planeten geglaubt hat.

Wie die Argumentation von Barbara Sträuli gezeigt hat, kann man sogar bis in biographisch-psychologische Geheimnisse Shakespeares vordringen. Hinter dem *tiger*-Cluster und den damit verknüpften Wortverbindungen steht halbbewußte Erinnerung an erschütternde Stellen aus Shakespeares lateinischer Schullektüre: Die Klage der verlassenen Dido (Virgil) und die Verstümmelung der Philomela (Ovid). Beide müssen sich ihm so tief und schmerzlich eingepägt haben, daß Bruchstücke daraus in seinen Texten immer wieder in ganz bestimmten Verknüpfungen auftauchen.

Soviel zu den neueren linguistischen Methoden. Aber auch auf anderen Gebieten haben sich heute Voraussetzungen ergeben, kraft derer neue Funde möglich sind. Neuere Brennpunkte des allgemeinen Interesses, etwa das Ozon-Bewußtsein,<sup>8</sup> das Problem der Umwelt-

peare's Sonnet 146", in: *English Studies*, 47 (1966), S. 271ff., und derselbe, *Naturwissenschaft bei Shakespeare*, München 1988, S. 53 u. Anmerkungen.

7 Zu dieser Stelle siehe E. Leisi, "Die Töchter von Harfleur", in: *Festschrift für Edgar Mertner*, München 1968, S. 169ff. Andere Emendationen auf Grund von Clusters nennt Barbara Sträuli, s. unsere Anm. 6.

8 Horst Lemmerich, *Die Entdeckung des Ozons*, Berlin 1990, weist darauf hin, daß die Vorstellung von den "schwefeligen Blitzen", die schon in der Ilias (8.135) sowie auch bei Shakespeare häufig vorkommt, daher rührt, daß man den bei elektrischen Entladungen auftretenden Ozongeruch früher als Schwefelgeruch ansah.

## HINWEISE ZUR BENUTZUNG DER AUSGABE

Als Grundlage für den englischen Text dient in der Regel *The Complete Pelican Shakespeare*, herausgeben von Alfred Harbage (Baltimore 1969). Ein Variantenapparat erörtert textkritische Probleme. In den Prosapassagen des englischen Textes weicht der Zeilenfall der vorliegenden Ausgabe wegen ihres breiteren Satzspiegels von dem des *Pelican Shakespeare* ab; da jedoch die Zählung der *Pelican*-Ausgabe beibehalten wird, ergeben sich an solchen Stellen geringfügige Differenzen zwischen Zählung und aktuellem Bestand.

In *eckigen Klammern* stehen Bühnenanweisungen, die nicht aus den Erstdrucken stammen. In der deutschen Fassung kennzeichnen die eckigen Klammern außerdem Zusätze, die der Klärung des Sinnes dienen.

*Schrägstriche* (z.B. 'Den Hirsch/das Herz' für *hart* I.1.18) werden bei der Wiedergabe von Wortspielen verwendet, wenn dies das Verständnis des deutschen Textes erleichtert.

Die *hochgestellten Zahlen* im deutschen Text verweisen auf die Anmerkungen, die sich am Fuß der Seite an ihn anschließen.

Die Einträge des *Variantenapparats* stehen unter dem englischen Text. Die vorangestellte Zahl gibt die Zeile an, in der sich das Textproblem stellt.

*Verweise* auf Stellen im Werk Shakespeares sowie *Zitate* richten sich, wo nichts anderes angegeben ist, nach dem Text des *Complete Pelican Shakespeare*.

Die *Abkürzungen* sind auf S. 291 erklärt.

ZWÖLFTE NACHT  
ODER, WAS IHR WOLLT<sup>1</sup>

[NAMEN DER SPIELER<sup>2</sup>

Orsino, Herzog/Graf von Illyrien<sup>3</sup>

Sebastian,<sup>4</sup> Zwillingbruder Violas

Antonio,<sup>5</sup> Kapitän und Freund Sebastians

Kapitän, ein Freund Violas

Valentine,<sup>6</sup> }

Curio,<sup>7</sup> }

Edelleute im Dienst Orsinos

- 1 *Twelfth Night or, What You Will*: Der 'zwölfte Tag' nach Weihnachten (6. Jan., Epiphanie, Dreikönigsabend, in franz. Übers. deshalb *La nuit/Le soir des rois*; vgl. II.3.78) bildet Höhepunkt und Abschluß der weihnachtlichen Lustbarkeiten. Mit *Twelfth Night* ist jedoch nicht nur ein genaues Datum angesprochen, sondern, wie bei den Mai- und Mittsomerfeiern (s. III.4.134; III.4.50), auch eine Zeit karnevalesker Ausgelassenheit und 'verkehrter Welt' (*misrule*), die sich mit Spiel und Spaß Luft verschafft von den Regeln des Alltags, sei es in Form einer *Christmas Comedy* (s. *L. L. L. V.2.463*) oder einer *Comedy of Errors* (vgl. auch I.3.101-102 Anm. 62), dies meist unter der Führung eines 'Lord of Misrule' am Hof, in adligen Haushalten, Pfarreien oder in den Rechtskollegien, den *Inns of Court*. *What You Will - Was Ihr Wollt*: meist alleiniger Titel von dt. Übers., aber der einzige Untertitel eines Sh.-Stücks in der Folio, weist in der Nachfolge von *A. Y. L.* 'Wie es euch gefällt' auf diese saturnalische Gegenwelt hin. Ab 17. Dezember kehrte man im antiken Rom zu Ehren Saturns für ein paar Tage sinnbildlich in jene glückliche Zeit des Friedens, der Freude und der Freiheit(en) zurück, die unter seiner Ägide geherrscht haben soll. Knaben und Mädchen tauschten dabei ihre Kleider, wohl in Erfüllung des ewigen Traums vom Überschreiten der Grenze, die Körper und Geschlecht setzen. Zum Topos der 'verkehrten Welt' vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur*, S. 104 ff. sowie II.3.78 Anm. 45; C. L. Barber, *Sh's Festive Comedy* (Princeton, 1959, <sup>2</sup>1972) und M. Pfister, "Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Sh.," *Sh/jb* (West) 1987, S. 27-43.
- 2 *Names of the Actors*: Die Folio überliefert kein Personenverzeichnis. Das erstmals von Rowe (1709) veröffentlichte, wie auch dasjenige der MS Douai (1694-1695), sind nach dem Vorbild anderer Stücke der Folio (z.B. *Wint. T.*) hierarchisch und unter gleichzeitiger Trennung der Geschlechter gestaltet. Zum möglichen Personal einer Weihnachtskomödie vgl. *L. L. L. V.2.463ff.*: *Some carry-tale* 'ein Schwätzer', *some please-man* 'ein Schmeichler', *some slight zany* 'ein gefügiger Einfaltspinsel', *Some mumble news* 'Ein/e Klatschbase, Zuträger/in', *some trencher-knight* 'ein parasitärer Ritter', *some Dick That smiles his cheek in years* 'ein Kerl, der seine Wangen zu Lachfalten verzieht.'
- 3 *Orsino ... Illyria*: *Orsino* verweist auf das in erster Linie römische Adelshaus der Orsini. In Venedig findet sich nur das Dogengeschlecht der Orseolo. Daß es sich bei Orsino, wie Leslie Hotson vermutet, um Don Virginio Orsini, Herzog von Bracciano, handelt, der in den Weihnachtstagen um 1600 als Gast der Königin in London weilte, ist wenig wahrscheinlich. Einmal wäre *Twel. N.* so in äußerst kurzer Zeit im Auftrag

TWELFTH NIGHT  
OR, WHAT YOU WILL

[NAMES OF THE ACTORS

Orsino, Duke of Illyria  
 Sebastian, brother of Viola  
 Antonio, a sea captain, friend to Sebastian  
 A Sea Captain, friend to Viola  
 Valentine } gentlemen attending on the Duke  
 Curio }

von Königin Elisabeth I. entstanden; dann aber sähe sich die *Virgin Queen* im Vergleich mit einer heiratswilligen Gräfin wohl eher beleidigt. (Vgl. L. Hotson, *The First Night of 'Twelfth Night'*, London 1955, S. 35–64). Bei Orsino könnte es sich um einen Gouverneur handeln, der von Venedig in die illyrischen, heute zu Jugoslawien gehörenden Besitzungen entsandt wurde. Als Vertreter des Dogen trug er einen Adelstitel, vgl. Violas *Who governs here?* 'Wer regiert hier?' (I.2.24). In I.2.25 wird Orsino *Duke* genannt, später im Text durchwegs *Count* (s. I.2.36 und Anm. 15). Daß er dennoch ranghöher einzustufen ist als die Gräfin, geht hervor aus Sir Tobys *She'll none of the Count. She'll not match above her degree* 'Sie will nichts vom Grafen wissen. Sie will nicht über ihrem Stand heiraten' (I.3.96–98). Adelstitel sind bei Sh. nicht absolut zu verstehen, sondern verkörpern die Idee eines Souveräns. So wird in *L. L. L.* I.2.35 der König einmal Herzog genannt, in *Two Gent.* der Herzog wiederum *emperor* 'Kaiser' (I.3.27, 38, 41, 58). – Vgl. W. Schleiner, "Orsino and Viola: Are the Names of Serious Characters in *Twel. N.* Meaningful?" *ShS* 16 (1983), S. 135–141. Zur Namengebung Sh.s allgemein s. M. J. Levith, *What's in Sh.'s Names* (London & Sydney 1978), S. 91–93. Zur Bedeutung und Funktion der sprechenden Namen in *Twel. N.* s. vor allem W. von Koppenfels, "Sh.s *Twel. N.*", *Das englische Drama*, (Düsseldorf 1970), Bd. I, S. 134–138.

- 4 *Sebastian*, in II.1.14 Roderigo, assoziiert als Sebastos, (griech. Beiname 'Augustus' für Caesar Octavian), Violas Pseudonym 'Cesario', s. Anm. 14. Allenfalls spielt das Märtyrium des jugendlich tapferen heiligen Sebastian herein. In *Two Gent.* ist Sebastian der von Julia angenommene Männername, und als Schiffbrüchige finden sich Sebastian und Antonio wiederum in *Tempest* (s. II.1). Zu Gemeinsamkeiten Sebastian mit Plautus' *Menaechmi*, s. L. G. Salingar, "The Design of *Twelfth Night*", S. 138–139.
- 5 *Antonio* ist ein beliebter Name bei Sh., auch in *Merch. V.* derjenige des engsten Freundes, und hier wie dort ein glückloser Kaufmann und Seefahrer, der zwar rehabilitiert, nicht aber in den glücklichen Komödienenschluß einbezogen wird.
- 6 *Valentine*: der liebesverheißende Bote tritt nur in I.1 und I.4 auf. Mit dem am 14. Februar begangenen Gedenktag zweier italienischer Heiliger namens Valentin verbinden sich traditionsgemäß Themen wie die Wahl eines Liebespartners oder die Paarung von Vögeln (s. *OED* 1 und *Mids. N. D.* IV.1.138–139). – 1586 erschien bei T. Purfoot in London *The old book of Valentine and Orson* (s. F. Douce, *Illustrations of Sh. and of Ancient Manners* (London 1839), S. 462.
- 7 *Curio*, von lat. curia 'Hof', geläufiger Name für einen Höfling. Als Kürzel für *curiosity*, *curious* – hier allerdings nicht neugierig, sondern in obsoleten Bedeutungen wie 'sorgfältig, aufmerksam, besorgt, vorsichtig, gewandt' (*OED* I.1–4) – auch passend für einen Diener.

Sir Toby Belch,<sup>8</sup> ein Verwandter Olivias

Sir Andrew Aguecheek<sup>9</sup>

Malvolio,<sup>10</sup> Haushofmeister Olivias

Fabian<sup>11</sup>

Feste,<sup>12</sup> ein Narr

Olivia,<sup>13</sup> eine Gräfin

Viola,<sup>14</sup> Zwillingsschwester Sebastians

im Dienst Olivias

- 
- 8 *Sir Toby Belch*: Ein sprechender Name: *Toby*, kurz für Tobias, stammt aus dem hebräischen *Tobbiyah* 'der Herr ist gut' und ruft das apokryphe Buch Tobit in Erinnerung. Diesen biblischen Anklängen stellt sich der Nachname *Belch* 'Rülpser' entgegen (s. I.5.115, Anm. 55), bildlich auch 'Zotenreißer', 'Unflat' (*OED* 2). – In der Regel sind sprechende Namen bei Sh. jedoch nicht Adligen, sondern Figuren aus dem Volk vorbehalten (vgl. Anm. 9 und 10). Ihr 'nomen est omen' signalisiert Fixiertsein auf einen Typus und damit Entwicklungslosigkeit. *Froth* 'Schaum', *Bum* 'Hintern', *Abhorson* 'Hurensohn' oder *Overdone* 'Überbeschlafen' (alle *Meas. for M.*) deuten auf ein Laster, einen Defekt hin, aus dem es kein Entrinnen gibt, und der letztlich identisch ist mit ihrem Sein (s. Naef/Halter, S. 312). Zu sprechenden Namen vgl. auch M. Spevack, "Genre and Vocabulary in Sh.", *Gattungsprobleme in der anglo-amerikanischen Literatur*. Festschrift U. Suerbaum. Hrsg. R. Borgmeier (Tübingen 1986), S. 51.
- 9 *Sir Andrew Aguecheek*: Heutige Aussprache [ˈeɪɡjuːtʃiːk], zu Sh.s Zeit jedoch [ˈeːɡiːtʃiːk]. In I.3.40 *Agueface*. Ebenfalls sprechend und mit ironisch kontrastierenden Vor- und Nachnamen: *Andrew* heißt 'Breitschwert' (*OED* 1) oder 'Diener eines Gentleman' (*OED* 2). *Merry Andrew* 'lustiger Narr' dagegen ist erst um 1673 belegt (s. IV.1.17 Anm. 11). Griech. bedeutet *andros* 'männlich tapfer', engl. *Aguecheek* dagegen 'Fieberwange', vgl. *Jul. Caes.* II.2.113 oder *K. John* III.4.83–85, wo diese als *hollow as a ghost ... dim and meagre as an ague's fit* 'geisterhaft hohl ... fahl/schwach und hager' geschildert wird. Nach elisabethanischer Physiologie verrät die Beschaffenheit und Farbe der Wange den Charakter und Gemütszustand einer Person. Vgl. Th. Vicary, *The Anatomie of The Bodie of Man* (London 1548; <sup>2</sup>1577; ed. F. J. Furnivall 1888), S. 41 und *Tr. and Cr.* I.3.2; *Merch. V.*, I.1.85–86. Blässe verweise auf ein phlegmatisches Temperament. Die in diesem Sinn interpretierende Übersetzung 'Bleichenwang' (Schlegel-Tieck et al.) trifft den Sinn also nur bedingt. Möglicherweise spielen auch span. Bedeutungen herein: *Aguiciachica*, kurz *Agu-chica* 'Schwachkopf mit vor Feigheit zitternden Wangen' (s. L. Hotson, S. 116) und *Andrajo* 'verachtungswürdige Person', vgl. I.3.39 Anm. 25. – Im weitesten Sinn stehen Sir Toby und Sir Andrew auch in der Tradition komischer (Diener)paare der ital. *Commedia dell'Arte*: der eine schlagfertig und geistesgegenwärtig, der andere dumpf und tölpelhaft. Als Typen verkörpern sie außerdem den alten, aber heruntergekommenen, respektive neuen, jedoch kaum verdienten Geldritter (s. III.4.220–221 Anm. 87). Da die übliche dt. Übersetzung 'Junker' gerade diese komödiantisch inszenierte und dramatisch wirkungsvolle Diskrepanz von Schein und Sein der 'Ritter' neutralisiert, bleiben wir beim englischen *Sir*.
- 10 *Malvolio*, anagrammatisch verbunden mit Viola und Olivia (vgl. II.5.100 Anm. 46), wird der Name des Majordomus von den meisten Hrsg. als Hinweis auf seinen Charakter gelesen: ital. *Mal-voglio*, wörtlich 'Übel will ich', was sich etwa in I.5.70–72, 78–91; II.3.87ff; II.5.6–7 zeigt, oder *Mala-voglia* 'böses Begehren' (s. III.4.28). Vgl. dazu Benvolio 'das Gute will ich' (*Rom. and Jul.*) – Ein liebeskranker Misser Agnol Malevolti findet sich in *Il Sacrificio*. In dieser, den *Gl'Ingannati* (Siena 1531/37), einer möglichen (Teil)vorlage von *Twel. N.* vorangestellten 'Comedia', wirbt

Sir Toby Belch, uncle to Olivia  
 Sir Andrew Aguecheek  
 Malvolio, steward to Olivia  
 Fabian  
 Feste, a clown } servants to Olivia  
 Olivia, a countess  
 Viola, sister to Sebastian

eine als Mann verkleidete Frau stellvertretend für den von ihr heimlich Geliebten, s. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources*, S. 270–271. – Die Intrige um Malvolio ist jedoch Sh.s eigene Erfindung und so effektiv, daß König Karl I. das Stück in seinem Exemplar der zweiten Folioausgabe mit ‘Malvolio’ überschreibt. L. Hotsons These, wonach für Malvolio der in die Hofdame Mary (Mall) Fitton verliebte Haushofmeister Sir William Knollis Vorbild war – sein Name daher ‘Mall-voglio’ ‘Mall will ich’ besage – , muß wohl amüsante Spekulation bleiben (s. *The First Night of Twel. N.*, S. 108). – Ein *Nicolao Malevole* tritt auf in Th. Nashes *Pierce Penilesse His Supplication to the Divell* (1592, hg. Mc Kerrow, Bd. I., S. 183), vgl. II.5.4–5 Anm. 6. – Malvolio wird von Viola vor Orsino als *gentleman and follower of my lady's* eingeführt. Er nimmt aus Violas Sicht dieselbe Stellung ein wie Maria.

- 11 *Fabian* ist ein Höfling unbestimmten Ranges, Alters und Charakters und wird meist als *signior* und *master* angesprochen (s. II.5.1; III.4.241; V.1.2), in V.1.291 als *sirrah*. In II.5.6 nennt er Sir Toby *man* ‘Mann’. Zu Fabians möglichem Friedensrichteramt vgl. III.2.12–13. Fabian, an der Intrige gegen Malvolio beteiligt, eignen jedoch auch Züge der *Flaunting Fabian*-Figur, des ‘Stolzen Fabians’, wie *rioutous* ‘lärmend’, ‘schwelgerisch’, ‘auführerisch’, *lavish* ‘wild’, ‘zügellos’, *careless* ‘sorglos’ (s. *OED* B.1; J. Florio, *World of Wordes* 1598 unter ‘Bravazzo’ und ‘Sfoggiatore’). Zu *flaunting Fabian* s. ferner Th. Nashe, *Lenten Stuffe* (1599), hg. McKerrow, Bd. III, S. 199. In E. Guilpins *Skialetheia* (London 1598), D 1<sup>r</sup> sieht sich ein ‘anmaßender Fabian’ besonders wegen seiner Teilnahme an *Christmas Revels* kritisiert: *Thou hast had som doings with the prince d'Amore / And playd a noble mans part in a play: / Now out upon thee Fabian, I dare say, ... 'Du hastest mit dem Liebesprinzen zu tun / Und spieltest den Adligen in einem Stück: / Jetzt schäm dich, Fabian, will ich sagen, ...'* (zitiert in D. Allen Carroll, ‘Fabian’s Grudge against Malvolio’, *SbQ* 26 [1975], S. 62–66).
- 12 *Feste*, so nur einmal in II.4.10, evoziert als sprechender Name sowohl lat. ‘festus’ ‘festlich’ wie ‘festinus’ ‘schnell, rasch’. In den Bühnenanweisungen durchwegs *Clown*, heißt er im Text stets *fool* ‘(weiser) Narr’ (vgl. Anm. 1 zu I.5.1). Als *Festus* ist der Narr sowohl *Lord of Misrule* ‘Zeremonienmeister heiterer weihnachtlicher Lustbarkeiten’ (vgl. E. Welsford, *The Fool* [London 1935], S. 197–217 und E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Bd. I, Kapitel XVII, ‘Masks and Misrule’), wie auch, in Anlehnung an Apostelgeschichte (*The Acts*) 25–26 ‘Richter’. Vgl. die anonyme, aus dem Französischen stammende Sammlung von Paradoxa *The Defence of Contraries* (London 1593; rpt. Amsterdam 1969, S. 32), wo ein *Festus the iudge* ‘Richter Festus’ auftritt. Feste, geistreich und witzig, ist nicht nur ein Katalysator von Entwicklungen, sondern gleichsam ihr ironisch distanzierter Kommentator und ‘Richter’.
- 13 *Olivia*, wie das Beinahe-Anagramm Viola (vgl. Anm. 10), ein botanischer Name. Ihm ist das Friedens- und Herrschaftssymbol des Ölzweigs zugeordnet.
- 14 *Viola* assoziiert als Musik- und Blumenname Harmonie, Jugendfrische und frühlinghafte Liebe (s. I.1.6 Anm. 8). In Emanuel Fordes *Parismus, the renowned Prince of Bohemia* (London 1598–99), einer von Bullough (S. 363ff.) erwähnten Quelle zu *Twel. N.*, tritt neben Königin Olivia von Thessalien die Kaufmannstochter Violetta auf. Als Page Adonius verkleidet, wirbt sie um die Liebe von Parismus. Violas Pagenname *Cesario*, ‘kleiner Kaiser’ lehnt sich, auch in den assoziierten Bedeutungen

Maria,<sup>15</sup> Kammerfrau Olivias

Lords, ein Pfarrer, Seeleute, Offiziere, Musiker, Gefolge

Schauplatz: Illyrien]<sup>16</sup>

---

an den Bruder Sebastian an (s. Anm. 4). *Cesare* heißt zudem die als Mann verkleidete Heldin in Curzio Gonzagas Komödie *Gl'Inganni* (1592), eine der wahrscheinlichen Quellen zu *Twel. N.* (s. Bullough S. 270ff.). In *Gl'Ingannati* (s. Anm. 10) nennt sich die Heldin Romulo oder Ramele, weil sie aus der Kaiserstadt Rom stammt.

- 15 *Maria* wird auch *Mary* (u.a. I.3.49) und *Marian* (II.3.13) gerufen; zum Stand der Kammerfrau vgl. Anm. 27 zu *handmaid* I.1.26. *Maria* steht ebenfalls in der Tradition der listenreichen Dienerfigur, wie sie in Sh.s frühen Komödien *Com. Err.* oder *Two Gent.* auftritt (s. Anm. 9 und *Meas. for M.* [hg. Naef/Halter], S. 21). Über ihre kleine Statur s. I.5.194 Anm. 92.
- 16 *Illyria*: Das Gebiet der Illyrer erstreckte sich in der Antike ungefähr vom Adriatischen Meer bis zur Morawa und von Epirus bis zur mittleren Donau, vgl. Abraham Ortelius, "Illyricum", *Theatrum Orbis Terrarum* (London 1606), pag. 92, und *Cymb.* III.1.72. Dem Elisabethaner war Illyrien – *Illyria, or Sclauonia* – aus der *Geneva Bible* (London 1560) bekannt, vgl. "To the Romaines" 15.19: *so that from Ierusalem,*

Maria, Olivia's woman  
Lords, a Priest, Sailors, Officers, Musicians, and Attendants

Scene: Illyria]

---

*and rounde about unto Illyricum, I have caused to abunde the Gospel of Christ.* Sh. geht es im allgemeinen weniger um einen – abseits von England – örtlich fixierten Schauplatz, sondern um eine, auch in der Tradition der 'verkehrten Welt' um *Twelfth Night* stehenden grenzüberschreitenden und entgrenzenden Gegenwart: hier um ein in italienischen und spanischen Vornamen präses mediterranes Ambiente, um den antiken Komödienschauplatz 'par excellence': im illyrischen Epidamnum spielten die *Menaechmi* des Plautus. Illyrien liegt geographisch und geistesgeschichtlich aber auch in der Nähe von Arkadien, wo man sich in Muße der Musik, dem Spiel, dem Zechen und Liebeswerben hingibt. Unerwartetes kann da ebenso geschehen wie im Gehölz des *Mids. N. D.*, im Wald von Arden (*A. Y. L.*), auf Belmont (*Merch. V.*) oder in Ephesus (*Com. Err.*). Daß Illyrien in diesem Sinn im Bewußtsein der Elisabethaner stand, belegt Th. Nashes *An Almond for a Parrat*, hg. McKerrow, Bd. III, S. 367.

I.1 Orsino, Herzog von Illyrien, Curio und andere Adlige treten auf [mit Musikanten].<sup>1</sup>

HERZOG. Wenn die Musik die Nahrung der Liebe<sup>2</sup> ist, spielt weiter,<sup>3</sup> gebt mir ein Übermaß davon, damit sich das Verlangen<sup>4</sup> bis zur Krankheit sättige und so sterbe.<sup>5</sup> Noch einmal diese Melodie, sie  
 5 starb so hin.<sup>6</sup> O, sie kam über mein Ohr, wie der süße Klang,<sup>7</sup> der über ein Beet von Veilchen<sup>8</sup> streicht, den Duft [zugleich] stiehlt

- 
- 1 Die Musik erfüllte in elisabethanischen Theateraufführungen unterhaltende und dramatische Funktionen und war Ouvertüre, Einlage, Untermauerung oder auch Fortsetzung der 'Sprache' im Emotionalen. Zu Beginn des Stückes vermittelt sie zwischen Alltag und Bühnenillusion und führt ein in die atmosphärisch und thematisch dichten fünfzehn Verszeilen der ranghöchsten Figur. – In der Bühnenpraxis ertönte häufig "The Lord of Salisbury his Pavin" von Orlando Gibbons (s. Naylor, *Sh. and Music*, S. 105–106), oder der Anfang von John Dowlands "Lachrimae: or seven tears" (*The Collected Music of John Dowland*, London 21978, S. 67).
- 2 *music ... food of love*: *music* 'Musik' und *food* 'Nahrung' sprechen die spirituall-seelische und materiell-leibliche Dimension der Liebe an, zwei Ebenen, die fortan gemeinsam anklingen, vgl. u.a. *Tr. and Cr.* III.2.22 und *Ant. and Cl.* II.5.1–2. Dort und andernorts verbindet Sh. kulinarische und sinnliche Genüsse zur reichhaltigen Speise- und Liebesmetaphorik (vgl. I.4.25–28; II.1.22–25). So bezeichnet sich Cleopatra, in ähnlich sprunghafter Art wie Orsino, als *morsel for a monarch* 'Leckerbissen für einen Herrscher' (I.5.31; III.13.116) oder ist Mark Antonius' *Egyptian dish* 'ägyptische Speise' (II.6.123). Vgl. ferner *Twel. N.* I.3.109. – Obgleich *love* bei Sh. meist spirituell zu deuten ist (vgl. *Ven. and Ad.* 803: *Love surfeits not, Lust like a glutton dies* 'die Liebe übersättigt sich nicht, die Lust stirbt wie ein Vielfraß'), ist sie hier auch 'sinnlich' zu verstehen. Sexuelles Verlangen drückt Sh. in der Regel aus mit: *desires* 'Begierden' (Z. 23), *appetite(s)* 'Begierde' (*Ant. and Cl.* II.2.238), *passion* 'Leidenschaft' (*Rom. and Jul.* II.2.104), *affection* (*Ven. and Ad.* 387, 569, 650).
- 3 *play on*: Textintegrierte BA. Orsino wendet sich hier wie in I.1.7 (*Enough, no more*) und I.1.4 (*That strain again*) an die Musiker.
- 4 *appetite*: Die ausgedehnte kulinarisch-erotische Metapher setzt sich fort in 'Appetit, Verlangen', wie *Oth.* I.3.226: *to please the palate of my appetite* 'um den Gaumen meiner Lust zu erfreuen'; vgl. Anm. 5, 6 und J. Russell Brown, *Sh's Dramatic Style*, S. 132ff.
- 5 *surfeiting ... sicken ... die*: 'Überdruß und Ekel' empfinden ... 'erkranken' ... aber auch 'Erleichterung nach dem Brechreiz', in der Analogie nach der 'Liebeserfüllung', s. *All's Well* IV.2.36: *But give thyself unto my sick desires, Who then recovers* 'ergib dich meinem [liebes]kranken Verlangen, damit ich alsdann genesen.' Doch während andere Frauen den Liebesappetit sättigen, macht Cleopatra *hungry Where most she satisfies* 'hungrig, wo sie am meisten befriedigt' (*Ant. and Cl.* II.2.236–239). Dieselbe assoziative Verbindung von 'Liebe/Sexualität' – 'Appetit/Übersättigung' – 'Krankheit/Tod' findet sich in *Sonn.* 147.1–8. Vgl. dazu auch R. Warren, "Orsino and *Sonn.* 56", *N&Q* 18.2 (1971), S. 146–147.
- 6 *dying fall*: *dying* 'ersterbend', 'verhallend' und *fall*, in der Bedeutung 'Kadenz', 'sinkende Tonfolge' (*OED* 9), bei Sh. nur einmal belegt, ergeben den Sinn eines leiser und zugleich tiefer werdenden musikalischen Schlusses. Impliziert ist auch der 'kleine Tod' nach dem Liebesakt, wie in *Tr. and Cr.* III.1.111 oder *Much Ado* IV.2.90–92: *I will live in thy heart, die in thy lap, and be buried in thy eyes* 'Ich möchte gerne in deinem Herzen leben, in deinem Schoß vergehen und in deinen Augen begraben sein'. *Die* und *dying fall*, Z. 3 und 4 bilden bedeutungsintensivierend ein Polypoton; *fancy* und *fantastical* Z. 14 und 15 eine 'figura etymologica' (Lausberg §280 & 281). Die

I.1 *Enter Orsino Duke of Illyria, Curio, and other Lords, [with Musicians].*

DUKE. If music be the food of love, play on,  
 Give me excess of it, that, surfeiting,  
 The appetite may sicken, and so die.  
 That strain again. It had a dying fall;  
 5 O, it came o'er my ear like the sweet sound  
 That breathes upon a bank of violets,

- 
- 0 BA. *Musick attending* Capell; *Musicians attending* Malone; nicht in F (s. Anm. 1).  
 5 *sound* F und u.a. Rowe 2, Kittredge, New Arden, New Cambridge (1985), Oxford; *wind* Rowe 1; *south* Pope et al.; *sough* Dover Wilson (s. Anm. 7).
- 

Übersetzung von Z. 3 folgt Schlegel.

- 7 *sound ... odor*: Ernsthaft diskutiert werden in dieser textkritischen Frage heute nur noch Fs *sound* 'Klang' und Popes Emend. *south* 'Südwind' (s. Variantenapparat). Der zweiten sind die dt. Übersetzer Wieland, Eschenburg, Flatter und Fried wörtlich, Schlegel mit dem 'Weste' gefolgt. Es dürfte sich jedoch weniger um "einen Mangel des Nachdenkens" handeln (so Pope in der "Vorrede zu seiner Ausgabe des *Shakespeare*", Übers. Wieland, [Zürich 1762], Bd.1, S. 12), sondern um eine der bei Sh. zahlreichen Übertragungen von einer Sinnesempfindung auf die andere (Synästhesie). Der "akustisch-geschmacklichen" *food of love* erwächst nun gleichsam eine zweite "akustisch-olfaktorische" Synästhesie *a sound breathes ... Stealing and giving odor*. Vgl. dazu II.3.53; *Mids. N. D.* V.1.190-191; *Temp.* IV.1.177-17 und Francis Bacon's Essay "Of Gardens": *The Breath of Flowers is farre sweeter in the Aire, when it comes and goes, like the Warbling of Music* 'Der Atemduft von Blumen ist viel süßer in der Luft, wenn er kommt und geht wie das Klingen von Musik', (s. Stephen Ullmann, *The Principles of Semantics*, Glasgow, Oxford 1957, S. 270; ders., *Semantik*, dt. Übers. 1973, S. 272), wo *Twel. N.* I.1.1-7 "eine komplexe Folge synästhetischer Bilder" illustriert. Den Einwand Hudsons (zit. in *New Variorum*), *sound* sei deshalb abzulehnen, weil ein Klang wieder mit einem Klang verglichen werde, entkräftet Portia in *Merch. V.* III.2.48-51 gleich zweifach. Hier emendierte Pope nicht. Überdies ist die Kollokation von *sweet* und *sound* bei Sh. häufig, etwa in *Merch. V.* V.1.8; die Konnotationen von *south* dagegen wie 'neblig, naß' (*A. Y. L.* III.5.50; *Coriol.* IV.2.349) oder 'stürmisch' (*1 Hen. IV.* V.1.4-6) sind mit *sweet* schwerlich vereinbar. Zwei Ausnahmen bestätigen die Regel: *Wint. T.* V.1.161-164 und *Compl.* 103 *when winds breathe sweet, unruly though they be* 'wenn Winde lieblich wehen, so turbulent sie auch sind', wo die Unvereinbarkeit von 'lieblich' und 'stürmisch' im Paradoxon aufgehoben ist. Die F braucht nicht emend. zu werden.
- 8 *violets*: In *violet* mag Orsino unbewußt den Diminutiv von *Viola* antizipieren. Damit klingt ihr Name zwischen den exzessiven Beschwörungen der leiblichen und seelischen Liebe im ersten, respektive dritten Vierzeiler dieses Beinahe-Sonetts (Z. 1-15) noch vor dem der 'idealisierten *Olivia*' (Z. 20) an; dazu in einem Bild des Atmens und Austauschens (*breathes ... Stealing and giving*, Z. 6-7). Den 'Veilchen' sagte man einerseits wegen ihres Wohlgeruchs eine heilende, reinigende und entspannende Wirkung nach (*OED* 1c), gelegentlich eine liebesfördernde (*Mids. N. D.* II.1.169; *Ven. and Ad.* 123-125). Andererseits verbinden sich mit dem Purpur ihrer Trauerfarbe bei Sh. Motive wie Kurzlebigkeit (*Haml.* I.3.7-10), Liebesschmerz (*Mids. N. D.* II.1.168) oder die Dualität von Liebe und Tod (*Per.* IV.1.16-17), eine im Kontext des Liebesdramas häufige und paradox verknüpfte Thematik (s. J. Russell Brown, *Sb's Dramatic Style*, S. 140 sowie Rosanna Rosini, *Le Vele viola di Cleopatra* [Trieste 1988], S. 21-23). Vgl. auch I.5.251 und Sh.s 'Veilchen-Sonett' 99, das einzige fünfzeilige im Zyklus, welches auch inhaltliche und verbale Parallelen zu Z. 1-15 zeigt.