

William Shakespeare

King Henry VIII
König Heinrich VIII.

Deutsche Prosafassung und Anmerkungen von
Peter Wolfensperger
Einleitung und Kommentar von Wolfgang G. Müller



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

King Henry VIII
König Heinrich VIII.

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung und Anmerkungen von
Peter Wolfensperger
Einleitung und Kommentar von
Wolfgang G. Müller

**STAUFFENBURG
VERLAG**

INHALT

Vorwort der Herausgeber	7
Vorwort in eigener Sache	9
Hinweise zur Benutzung dieser Ausgabe	11
Einleitung	13
1. <i>Henry VIII</i> im Kanon der Dramen Shakespeares	13
2. Datierung	20
3. Der Text	24
4. Quellen	25
5. Aufführungsgeschichte und Bühnenpraxis	31
6. Autorschaft	38
7. Interpretationsansätze	52
7.1 Pageantry	52
7.2 Strukturen	56
7.2.1 Gerichtsverhandlungen: "All Is True?"	56
7.2.2 König und Königtum in <i>Henry VIII</i>	64
7.2.3 Die prophetische Dimension in <i>Henry VIII</i>	71
8. Frauenfiguren in <i>Henry VIII</i>	74
 KÖNIG HEINRICH VIII. / KING HENRY VIII	 88
 Szenenkommentar	 373
Die Verwendung der Quellen im Einzelnen	459
Kommentierte Chronologie – Daten zum Kontext von Shakespeares <i>Henry VIII</i>	499
Abkürzungen	505
Literaturverzeichnis	509

EINLEITUNG

1. *HENRY VIII* IM KANON DER DRAMEN SHAKESPEARES

Von Shakespeare lässt sich sagen, dass er sich nie wiederholt, obwohl es immer spürbar bleibt, dass es eben dieser eine Autor ist, der sich zur Sprache bringt. In jedem seiner Dramen zeigt sich eine neue Inspiration, ein neuer Zugriff auf grundsätzliche Probleme der Existenz und der persönlichen wie der gesellschaftlichen Beziehungen von Menschen. Sie werden mit den Mitteln der Sprache und des Theaters zum Ausdruck gebracht, ohne dass sich der Dramatiker je einer Weltanschauung oder Ideologie verschreiben würde. Das ist auch in seinem letzten Drama, *Henry VIII* (1612–1613), der Fall, in dem er die von ihm früher verwendete Gattung des Historienstücks¹ noch einmal aufgreift, dabei aber in der Darstellung der Scheidung des Königs von seiner Frau Katharina von Aragon und der Krönung seiner zweiten Frau, Anne Boleyn, und der Geburt ihrer Tochter Elisabeth gänzlich neue Wege geht. Das Paradoxe an *Henry VIII* ist, dass der Autor sich hier mehr denn je an seine historischen Quellen hält und doch dank seiner Neuordnung des vorgegebenen Materials und seiner Erfindungsgabe eine Phase der Vergangenheit seiner Nation in einer Weise dramatisiert, wie es niemand zuvor und später getan hat. Er stellt dabei das, was Giambattista Vico in *La Scienza Nuova* (1725) *ingegno* nennt, die Befähigung zur Schöpfung, die Kunst des Erfindens, die die Dinge in eine neue Ordnung bringt, unter Beweis.²

Um die Besonderheit von *Henry VIII* zu erkennen, ist es notwendig, zunächst einen Blick auf Shakespeares Historienstücke des letzten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu werfen.³ In ihnen handelt es sich um eine

¹ Shakespeares englische Historien bilden neben den Komödien den größten Teil seines dramatischen Werks im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Sie bestehen aus zwei Tetraden, deren erste sich historisch späterem Geschehen widmet – 1 *Henry VI* (1589–90), 2 *Henry VI* (1590–91), 3 *Henry VI* (1590–91), *Richard III* (1592–93) –, während die zweite Vierergruppe historisch frühere Ereignisse behandelt: *Richard II* (1595), 1 *Henry IV* (1596–97), 2 *Henry IV* (1598), *Henry V* (1599). Ein außerhalb dieser Reihen stehendes Werk, das schwer zu datieren ist, ist *King John* (1594–96).

² Karlheinz Barck, *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne* (Stuttgart und Weimar 1993), S. 50, Anm. 18. Auf die Verwendung der Begriffe des Genies oder des Genialen wird verzichtet. Aufschlussreich zu dem Thema ist Jonathan Bate (1997).

³ Ausführlicher dazu Müller 1983.

faszinierende Reihe von Portraits englischer Könige, die dem Publikum englische Geschichte bühenwirksam vor Augen stellen. Hauptthema der ersten vier Stücke, der sogenannten York-Tetralogie, die aus den drei Teilen von *Henry VI* und *Richard III* besteht, ist der Kampf um die Krone in den Rosenkriegen zwischen dem Haus Lancaster (rote Rose) und dem Haus York (weiße Rose) und seine unheilvollen Folgen für das Land. Einer der machtgerigen Anwärter auf den Thron ist der Herzog von York, der sich dem regierenden König, dem schwachen Henry VI, gegenüber als in jeder Hinsicht besser für die Krone geeignet hält:

I am far better born than is the King,
More like a king, more kingly in my thoughts; (2 *Henry VI*,
V.1.28–2)

Er wird übertroffen durch seinen Sohn, den Protagonisten von *Richard III*, den spektakulärsten Machtpolitiker in den Historien, der den Thron durch rücksichtslose machiavellistische Intrigen und Manipulationen eringt. In der Schlacht bei Bosworth (1485) fällt Richard. (Der Sieger, Henry Tudor, tritt seine Nachfolge als Henry VII an. Durch seine Eheschließung mit Elisabeth von York werden die beiden Adelshäuser Lancaster und York im Haus Tudor vereinigt.) Hauptthema der zweiten Tetralogie, die sich mit weiter zurückliegenden historischen Ereignissen beschäftigt, ist die jeweils eigentümliche Herrschaftsausübung der Könige. Dabei erscheint der Protagonist von *Richard II* als ein inkompetenter und verantwortungsloser Herrscher, der sich auf die von Gott verliehene Autorität des gesalbten Königs beruft und sich später angesichts des Verlusts seiner Königswürde zu einer tragischen Figur entwickelt. Shakespeare stellt den Vorgang so dar, dass in einer politischen Krisensituation der legitime, gesalbte König – und mit ihm das Gottesgnadentum (“the Divine Right of Kings”) – dem illegitimen, aber kompetenten Machtpolitiker Bolingbroke weichen muss (Müller 1998). Bolingbroke gelingt es als König *Henry IV* in den beiden folgenden Dramen, *1 Henry IV*, *2 Henry IV*, das Land durch eine Zeit schwieriger innerer Krisen zu führen, er hat innerlich aber immer noch an seiner Schuld aufgrund der Absetzung und des Todes des gesalbten Königs Richard II zu tragen. Der zweite Teil von *Henry IV* zeigt das triumphale Hervortreten des Erben des Königs, der sich nach einer komisch dargestellten Zeit der Ausschweifungen mit Sir John Falstaff als idealer König erweist und den das

letzte Stück der Reihe, *Henry V*, als “the mirror of all Christian kings” (II, Chorus, 6) feiert.

Henry VIII führt die Darstellung englischer Geschichte mit der Wahl des Vaters von Königin Elisabeth als Hauptfigur näher an die Gegenwart des Bühnenpublikums heran und bezieht durch einen durchgängigen prophetischen Gestus, der in der abschließenden Rede Erzbischofs Cranmer gipfelt, eine Verheißung der glorreichen Herrschaft Königin Elisabeths I. und ihres Nachfolgers Jakob I. in das Stück ein. Das heißt, die Bedeutung dessen, was in *Henry VIII* auf der Bühne gezeigt wird, ergibt sich zu einem großen Teil aus seiner Relevanz für die Zukunft des Landes. Dadurch unterscheidet sich Shakespeares letztes historisches Drama essentiell von seinen früheren Historien. Dieser Sachverhalt darf aber nicht missverstanden werden, denn die große historische Vision, die sich so in den früheren Historien Shakespeares nicht findet, schließt nicht aus, dass sich *Henry VIII* auf neuartige Weise intensiv mit dem für Darstellung gewählten historischen Zeitraum beschäftigt. Das Drama bleibt trotz seiner visionären (prophetischen) Komponente ein historisches Drama, das Konflikte und Machtkämpfe im Spannungsfeld der beginnenden Reformation in England auf die Bühne bringt. Die Darstellung ist weitestgehend auf die Stadt London beschränkt. Die Konflikte werden nicht wie in den früheren Historienstücken durch Mordintrigen, Bürgerkriege oder militärische Konflikte entschieden, sondern in Gerichtsprozessen, in denen in bühnenwirksamer Weise ein gewaltiges Konflikt- und Hasspotential frei wird. Dies ist der Fall im Verhältnis zwischen dem Herzog von Buckingham, der Thronansprüche hat, und dem Machtpolitiker Kardinal Wolsey, der sich auf Geschäfte mit dem Kaiser einlässt und nach der Papstwürde strebt, und in der Feindschaft zwischen Wolsey, der die Scheidung des Königs betreibt, und der von der Scheidung betroffenen Königin sowie in der Auseinandersetzung zwischen dem katholisch gesinnten Bischof von Winchester, Gardiner, und dem mit der Reformation sympathisierenden Bischof von Canterbury, Cranmer. Dabei ist es signifikant, dass König Heinrich weder als Subjekt oder Objekt unmittelbar an den in starkem Maße rhetorisch ausgetragenen Konflikten beteiligt ist, obwohl er auch, selbst wenn er nicht auf der Bühne ist, stets als Bezugspunkt präsent ist. Im Mittelpunkt des Dramas steht die Scheidung des Königs von seiner Frau Katharina von Aragon, die den Herrscher und sein Land in einen Konflikt mit der römischen Kirche führt, der ein wesentliches Movens für die Reformation in

England darstellt. Auffallend ist, dass die persönliche Beziehung zwischen dem König und seiner zweiten Frau, Anne Boleyn, abgesehen von ihrer ersten Begegnung, als Bühnenereignis nicht existiert. Für diese spezifische Entscheidung des Dramatikers, die nicht voreilig als sexistisch motivierte Präsenzverweigerung missverstanden werden sollte, gibt es Gründe, die zu erläutern sein werden. Elemente der für die späten Dramen Shakespeares charakteristischen Versöhnungsthematik zeigen sich in den allerdings nicht von Ambiguitäten freien Sterbereden der vor Gericht unterlegenen Akteure und auf der nationalen Ebene in der abschließenden Vision der ruhmreichen Herrschaft Elisabeths I. und Jakobs I. Wie Shakespeare die Scheidungsthematik und die Beziehung Henrys zu Katharina von Aragon und zu Anne Boleyn in Szene setzt und damit deren historisch-politische Bedeutung zur Geltung bringt, dürfte einzigartig in der Theatergeschichte sein, eine Tatsache, im Verhältnis zu der die Theorie der doppelten Autorschaft des Werks gegenstandslos ist.

Während Shakespeares *Henry VIII* nach einer überaus erfolgreichen Geschichte auf der Bühne im Laufe des 20. Jahrhunderts vorübergehend eine Abwertung als Theaterstück erfahren hatte, die mit einem Desinteresse der literarischen Kritik einherging, rückte das Drama in den letzten Jahrzehnten zunehmend ins Zentrum der Aufmerksamkeit sowohl der Bühnenpraxis als auch der Kritik. Die neue Wertschätzung des Stücks dokumentierte sich in den Ausgaben von R. A. Foakes (1957), John Margeson (1990) und Jay L. Halio (1999) und fand ihren Höhepunkt in der monumentalen Edition von Gordon McMullan (2000). Gründe für das einen längeren Zeitraum währende "Schattendasein" (Habermann/Klein, "Die Historien", S. 372) des Dramas waren einmal der Rückgang des Interesses an prunkvollem Bühnenspektakel (*pageantry*), das frühere Aufführungen beherrscht hatte, und dann die These von der doppelten Verfasserschaft, die die angeblichen Schwächen des Stücks auf die Zusammenarbeit Shakespeares mit seinem Autorkollegen John Fletcher zurückführte.⁴ Die seit Foakes' Ausgabe zunehmende Würdigung des Dramas beruht darauf, dass man es im Kontext von Shakespeares letzten Werken, den sogenannten Romanzen, neu interpretierte und dass man

⁴ Ein Beispiel für die ehemals negative Beurteilung des Stücks ist die Art, wie Ulrich Suerbaum in seiner ansonsten gediegenen Gesamtdarstellung (1980, S. 211–212) dieses Werk abfertigt: "*Henry VIII* (vielleicht in Zusammenarbeit mit John Fletcher geschrieben) ist ein Nachzüglerstück, dramaturgisch bemerkenswert nur durch seine Prunk- und Schau-szenen: Hofball, Scheidungsprozeß, Krönung, Sterbeszene mit Geisterschau, Kindstaufe mit Prophezeiung."

KÖNIG HEINRICH VIII.

DRAMATIS PERSONAE¹

Prolog

Epilog

König Heinrich VIII.

Katharina von Aragon, Königin von England, nach der Scheidung 'Prinzen-
witwe'

Anne Boleyn / Anne Bullen, Ehrendame Katharinas, später Königin von
England

Herzog von Buckingham

Lord Abergavenny, Buckinghams Schwiegersohn

Graf von Surrey, Buckinghams Schwiegersohn

Kardinal Wolsey, Erzbischof von York und Lordkanzler

Kardinal Campeius, päpstlicher Gesandter

Herzog von Norfolk

Herzog von Suffolk

Hofmeister des Herzogs von Buckingham²

Brandon, Hauptmann der Wache³

Sergeant

Lord Chamberlain

Lordkanzler (Thomas More)⁴

Lord Sandys (William Sands)⁵

Lord Caputius, Botschafter des Heiligen Römischen Kaisers

Sir Thomas Lovell

Sir Antony Denny

Sir Henry Guildford

Sir Thomas Cromwell, Wolseys Sekretär, später Lordkanzler

¹ Eine solche Liste findet sich erstmals, allerdings unvollständig, in der Ausgabe von Rowe 1709. Siehe auch die kommentierte Chronologie in diesem Band.

² Buckinghams Hofmeister, Charles Knevet, war ein entfernter Verwandter des Herzogs, wurde aber wegen Klagen der Bauern und Pächter entlassen.

³ Möglicherweise handelt es sich um Charles Brandon, Herzog von Suffolk. Es erscheint aber unwahrscheinlich, dass Suffolk hier die Funktion eines Hauptmanns erfüllt. In dieser Liste wird Charles Brandon, der Herzog von Suffolk, ein Vertrauter des Königs, deshalb separat aufgeführt. Charles Brandon galt als Inbegriff höfischen Verhaltens. Er figuriert in *When You See Me, You Know Me*. In Hilary Mantels Romanen über die Zeit von Henry VIII spielt er eine große Rolle.

KING HENRY VIII

DRAMATIS PERSONAE

Prologue

Epilogue

King Henry VIII

Katherine of Aragon, Queen of England, after divorce Princess
Dowager

Anne Boleyn/Anne Bullen, one of Katherine's ladies-in-waiting, later
Queen of England

Duke of Buckingham

Lord Abergavenny, Buckingham's son-in-law

Earl of Surrey, Buckingham's son-in-law

Cardinal Wolsey, Archbishop of York and Lord Chancellor

Cardinal Campeius, papal legate

Duke of Norfolk

Duke of Suffolk

Surveyor to the Duke of Buckingham

Brandon, Captain of the Guard

Sergeant-at-Arms

Lord Chamberlain

Lord Chancellor (Thomas More)

Lord Sandys (William Sands)

Lord Caputius, Ambassador from the Holy Roman Emperor

Sir Thomas Lovell

Sir Antony Denny

Sir Henry Guildford

Thomas Cromwell, Wolsey's secretary, later secretary to the Privy
Council

⁴ Wolsey hatte den Posten des Lordkanzlers, des höchsten Administrators im Staat, inne, bis Thomas More seine Stelle einnahm. More trat 1532 zurück. Er wurde 1535 hingerichtet. Für ein Drama, das ihm gewidmet ist, *Sir Thomas More* (ca. 1595), schrieb Shakespeare mindestens eine Szene.

⁵ Lord Sandys/Lord Sands erscheint in dieser Benennung in I.3 und I.4. Aber bei seinem Auftritt in II.1.54 ist sein Name Sir Walter Sands (F). Diese Diskrepanz rührt von Shakespeares Verdichtung der Chronologie in dem Stück her. Das Gerichtsverfahren gegen Buckingham (1521), das in II.1. dargestellt wird, geht der Begegnung von Henry VIII und Anne Boleyn (I.4) historisch um mehrere Jahre voraus. In der Zwischenzeit wurde Sands zum Baron ernannt.

Sir Nicholas Vaux
 Thomas Cranmer, später Erzbischof von Canterbury
 Stephen Gardiner, Sekretär des Königs, später Bischof von Winchester
 Gardiners Page
 Bischof von Lincoln
 Griffith, Katharinas Zeremonienmeister
 Patienza, Katharinas Zofe
 Alte Dame, Freundin von Anne Bullen
 Dr. Butts, Arzt des Königs
 Drei Gentlemen
 Garter, Wappenmarschall
 Zwei Sekretäre
 Parlamentsbeamter
 Zwei Schreiber
 Ausrufer
 Lord Chamberlains Diener
 Bote
 Türwächter
 Pförtner
 Sein Gehilfe
 Sechs Gestalten in Katharinas Vision

Weitere: Musiker, Wachen, Sekretäre, Adlige, Damen, Gentlemen, Maskierte, Gerichtsdieners, Hellebardenträger, Begleiter, einfaches Volk, Schreiber, Küster, Erzbischof von Canterbury, Bischöfe von Ely, Rochester und St. Asaph, Priester, Zeremonienmeister, Begleiterin Katharinas, Richter, Chorsänger, Oberbürgermeister von London, Marquess von Dorset, vier Barone der Cinque Ports, Bischof von London, Herzogin von Norfolk, Marchioness von Dorset, Ratsherren, Diener, Knechte

Schauplätze: London und Kimbolton

Sir Nicholas Vaux
 Thomas Cranmer, later Archbishop of Canterbury
 Stephen Gardiner, the King's secretary, later Bishop of Winchester
 Gardiner's Page
 Bishop of Lincoln
 Griffith, Gentleman Usher to Katherine
 Patience, Katherine's waiting woman
 Old Lady
 Dr. Butts, the King's Physician
 Three Gentlemen
 Garter, King-at-Arms
 Two Secretaries
 Sergeant-at-Arms
 Two Scribes
 Crier
 Lord Chamberlain's Servant
 Messenger
 Doorkeeper
 Porter
 His Man
 Six Personages in Katherine's Vision

Others: Musicians, Guards, Secretaries, Noblemen, Ladies, Gentlemen, Masquers, Tipstaves, Halberdiers, Attendants, Common People, Scribes, Archbishop of Canterbury, Bishops of Ely, Rochester und St. Asaph, Priests, Gentleman Usher, Women attendant on Katherines, Judges, Choristers, Lord Mayor of London, Marquess of Dorset, four Barons of the Cinque Ports, Bishop of London, Duchess of Norfolk, Marchioness of Dorset, Aldermen, Servants, Grooms

Scene: London and Kimbolton

DER PROLOG.

Ich komme nicht mehr, um euch zum Lachen zu bringen.¹ Menschen² [präsentieren wir] jetzt, die eine gewichtige und ernste Miene aufsetzen, traurige,³ erhabene und bewegende⁴ [Menschen], voller Würde und Schmerz; solch edle Szenen, die das Auge [über]fließen lassen, [5] präsentieren wir jetzt. Jene, die Mitleid empfinden können, dürfen⁵ hier (falls sie es für angebracht halten) eine Träne fallen lassen: Der Gegenstand ist es immer wert. Solche, die ihr Geld ausgeben in der Hoffnung, sie dürften glauben[, was sie sehen], werden hier wohl auch die Wahrheit⁷ finden. Jene, die kommen, [10] nur um das eine oder andere Spektakel⁸ zu sehen und also zustimmen, daß das Stück zu gefallen vermag, können, falls sie still und willens sind, ihren Schilling – dafür lege ich mein

¹ *I come . . . laugh*: Mit dieser ersten Zeile wird auf ein komisches Bühnenstück angespielt, über dessen Identität nur spekuliert werden kann. Darüber und zur Datierung, Uraufführung und Bühnengeschichte von *Henry VIII* vgl. Einleitung.

² *Things*: Die Bedeutung des Nomens ist bei Sh. schwankend. Schmidt unterscheidet drei Bedeutungsebenen; 1) 'Substanz', 'Materie', 'Ding', 'Sache'; 2) auf Menschen und Tiere bezogen 'Wesen', 'Kreatur'; 3) im abstrakten Sinn 'Angelegenheit', 'Umstand', 'Tat(sache)', 'Handlung', 'Geschichte'. Die vorliegende Lesart folgt einerseits Baudissin, der mit 'Gestalten' übersetzt. Andererseits basiert sie auf Leisi, der darauf verweist, dass das Nomen *thing*, vor allem wenn mit Attributen wie *fierce, vile* usw. versehen, sehr oft 'Geschöpf', 'Kreatur', 'Wesen', 'Mensch', 'Person' bedeute (S. 179–180). Für diese Lesart spricht insbesondere der anschließende Relativsatz *That bear a weighty and a serious brow* (Z. 2). Dabei steht *brow* für 'Miene', 'Gesichtsausdruck' (Schmidt 3), wie z.B. *Much Ado* I.1.163. Man beachte zudem, dass *thing* auch in *Hen. VIII* I.1.91 für 'Mensch', 'Person', 'Wesen' steht. Demgegenüber scheinen die Attribute *Sad, high, and working, full of state and woe* (Z. 3) eher einen abstrakten Kontext im Sinne von (politische, historische) 'Dinge', 'Angelegenheiten', 'Tatsachen', vielleicht sogar, wie von Schmidt angedeutet, von 'Geschichten', 'Ereignisse', 'Taten', 'Handlungen', nahezulegen. Analoge Kollokationen aus anderen Dramen Sh.s. stützen diese Deutung: vgl. *sad things* (*Rom. and Jul.* V.3.307), *serious thing* (*Rich. II* V.3.79), *things of weight* (*Hen. V* I.2.5), *high things* (*Jul. Caes.* I.2.170), *things serious* (*Wint. T.* IV.4.721).

³ *Sad*: Fast alle engl. Hrsg. paraphrasieren mit 'ernst(haft)', was zu Redundanz in Bezug auf die vorangehende Zeile führt (*serious brow*). Vgl. aber die Aufforderung des Prologs in Z. 25, *Be sad*, die ganz eindeutig die Bedeutungskomponente der Ernsthaftigkeit beinhaltet.

⁴ *working*: In diesem Sinn taucht das Verb gleich an zwei weiteren Stellen in *Hen. VIII* auf: II.2.56 und III.2.37. Vgl. auch die aufschlussreiche Parallele in *Hen. V*: Der Prolog verwendet das Verb *work* ebenfalls in einem Kontext, in dem es um die Wirkung des Theaters auf die Zuschauer geht (Z. 18); es wird in *Hen. V*, ed. Wechsler und Sträuli Arslan (Studienausgabe), mit '[auf die Einbildungskraft] einwirken' übersetzt.

⁵ *can . . . May*: In der Gegenüberstellung der zwei Modalverben wird sichtbar, wie sich am Ende von Sh.s. Dramatikerlaufbahn eine funktionale Unterscheidung abzuzeichnen begann.

THE PROLOGUE.

I come no more to make you laugh. Things now
 That bear a weighty and a serious brow,
 Sad, high, and working, full of state and woe,
 Such noble scenes as draw the eye to flow
 5 We now present. Those that can pity, here
 May, if they think it well, let fall a tear:
 The subject will deserve it. Such as give
 Their money out of hope they may believe,
 May here find truth too. Those that come to see
 10 Only a show or two and so agree
 The play may pass – if they be still and willing,
 I'll undertake may see away their shilling

Vgl. Abbott § 307–309. Da ‘may’ (ursprüngliche Bedeutung ‘to be able to’, dt. ‘können’, verdrängt wurde, musste ‘may’ in den Bedeutungsbereich ‘Erlaubnis’, ‘Möglichkeit’, ‘Rechtmäßigkeit’ ausweichen. Vgl. auch *may* in Z. 8, 9, 11, 12.

⁶ *will*: Auch der Gebrauch dieses Modalverbs war zu Sh.s Zeiten noch nicht eindeutig fixiert. Sehr oft wird es an Stellen verwendet, an denen ein Präsens zu erwarten wäre (vgl. N.F. Blake, *Shakespeare's Language. An Introduction* (London 1983), S. 94–95). Entweder verweist es dann auf den formellen Charakter einer Aussage, oder aber, wie hier, wird das Modalverb zur Betonung eingesetzt. S. auch Abbott § 316–321. Umgekehrt konnte das Präsens auch die Funktion des Futurs übernehmen, was z.B. in Z. 5 (*We now present*) durchaus denkbar wäre.

⁷ *truth*: verweist zunächst auf den Anspruch, das Stück vermittele historische Wahrheit. Vgl. auch Z. 18, 21, 25–27. Darüber hinaus stellt das Wort ein Leitmotiv dar, das wiederholt an Schlüsselstellen der Historie auftaucht: in Gerichtsszenen oder mindestens Szenen, die auf prozessartigen Strukturen aufgebaut sind; in Szenen, die der Wahrheitsfindung dienen. Zudem wird auf den Untertitel bzw. Alternativtitel der Historie angespielt. Obwohl im Titel in der F1 nicht vermerkt, war das Stück zu Lebzeiten Sh.s auch als *All is True* bekannt. Sir Henry Wotton verwendet diesen Titel in seinem berühmten Brief, in dem er berichtet, wie anlässlich einer Aufführung der Historie ein Feuer das Globe Theatre innerhalb kürzester Zeit total zerstörte.

⁸ *show*: Es ergibt sich eine zusätzliche Bedeutungskomponente des Wortes aus dem Gegensatz zu *truth*: ‘Wahrheit’, ‘Echtheit’ wird ausgespielt gegen ‘Schein’, ‘Anschein’.

⁹ *shilling*: Ein Schilling war der Betrag, den wohlhabende Bürger für einen gepolsterten Sitzplatz eines sog. *lord's room* in einem öffentlichen Theater wie z.B. dem Globe zu zahlen bereit waren. Diese Logen befanden sich neben und oberhalb der Bühne. Nicht nur konnte man in ihnen das Bühnengeschehen besser sehen; man konnte auch besser gesehen werden. Sitzplätze auf den Galerien kosteten zwischen zwei und drei Pence; die *groundlings* mußten für ihre Stehplätze um die Bühne herum einen Penny entrichten, was nach Helmut Castrop, “Das Publikum”, in *Shakespeare-Handbuch*, hrsg. von Ina Schabert (Stuttgart 2000), S. 114, dem Preis für einen kleinen Laib Brot entsprach. Siehe auch E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 vols. (Oxford 1923; rpt. London 1974), Bd. 2, S. 534, und Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574–1642* (Cambridge 1992), S. 212–231.

Wort ein¹⁰ – reichlich belohnt sehen¹¹ in zwei kurzen Stunden.¹² Nur diejenigen, die kommen, um sich ein heiteres und zotiges Stück¹³ anzuhören, [15] ein Aufeinanderkrachen von Schildern,¹⁴ oder um einen Kerl in einem langen, bunten, mit gelben Flickern besetzten Narrengewand¹⁵ zu sehen, [die] werden enttäuscht sein. Denn wisst, edle Zuhörer, unsere ausgesuchte Wahrheit¹⁶ [gleich] einzustufen wie solche Spektakel, wie Narrenspiel und Duell¹⁷ es sind, wird, [ganz] abgesehen davon, dass wir uns [20] unsere Klugheit verscherzen und den Ruf,¹⁸ den wir [mit]bringen, nur wahrheitsgetreu darzustellen, was wir jetzt [zu zeigen] beabsichtigten, uns niemals einen verständnisvollen Freund¹⁹ zurücklassen.²⁰

¹⁰ *undertake*: Wie in *L.L.L.* IV.2.151 und *Tit. A.* I.1.439 steht das Verb für ‘garantieren’, ‘versprechen’, ‘(ver)bürgen’, ‘sein Wort einlegen’.

¹¹ *see away*: Kellner übersetzt mit ‘auf Sehen verwenden’. Die hier gewählte Übersetzung versucht der Wendung *see away . . . richly* gerecht zu werden.

¹² *two short hours*: Entsprechende Zeitangaben für die Dauer einer Aufführung in der damaligen Zeit finden sich auch in den Prologen zu *Rom. and Jul.* (*the two hours’ traffic of our stage*, Z. 12) und *The Two Noble Kinsmen* (*two hours’ travail*, Z. 29). Auch der Prolog in Jonsons *The Alchemist* spricht von *these two hours* (Z. 1). Man kann wohl kaum Leisi (S. 349) folgen, der diese Zeitangaben wörtlich auffasst: Er argumentiert, dass wegen fehlender Kulissen sehr rasch gespielt wurde. Auch Lukas Erne, “‘The two hours’ traffic of our stage’: Performance criticism and the length of performances of Shakespeare’s Plays”, *Shakespeare Jahrbuch* 1999, S. 66–67, kann man nicht in allen Punkten zustimmen: Zweifelhafte ist sicherlich seine Schlussfolgerung, Sh. habe seine Stücke nicht nur im Hinblick auf eine Aufführung geschrieben und zumindest die Texte der langen Tragödien und Komödien hätten sich an ein Lesepublikum gerichtet. Fast alle engl. Hrsg. sprechen denn auch von einer approximativen Zeitangabe. Viel eher müsste deshalb die Aussage des Schreibers im Vorspiel zu Jonsons *Bartholomew Fair* herangezogen werden, für die Aufführung des Stücks sei *the space of two hours and an half, and somewhat more* anzuberaumen. Sie dürfte wohl auf alle umfangreicheren Dramen Sh. und damit auch auf *Henry VIII* zutreffen. Dies gilt vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass das Drama mit seinem hohen zeremoniellen Anteil zu den längsten Historien des Kanons gehört. Höchst aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die von Shakespeare auffallend oft verwendete generelle Zeitangabe von *two hours*, so z.B. in *Com. Err.* II.2.147, *Merch. V.* II.4.8 und V.1.303, *A.Y.L.* IV.1.163, *Meas. for M.* I.2.71, *Ant. and Cl.* IV.2.32, *Timon* III.6.44. Dieses letztlich formelhaft eingesetzte Zeitmaß impliziert immer relative Kürze und gute Überschaubarkeit. Die meisten dieser Zeitangaben dienen zudem als eine Art des *understatement*, das die eigentliche (längere) Zeitspanne vertuschen bzw. verkürzen soll. In den zitierten Prologen geht es überdies darum, dem Publikum (insbesondere im Stehparterre) eine (längere) Aufführung schmackhaft zu machen. Bezeichnenderweise spricht der Prolog von *Henry VIII* denn auch von *two short hours*. Die Diskrepanz zwischen den Angaben zur Aufführungsdauer und dem Umfang der Texte vor allem von Sh.s längeren Stücken löst sich größtenteils auf, wenn man sich diese Zeitangaben unter dem Aspekt der Formelhaftigkeit und des *understatement* vergegenwärtigt.

Richly in two short hours. Only they
 That come to hear a merry bawdy play,
 15 A noise of targets, or to see a fellow
 In a long motley coat guarded with yellow,
 Will be deceived. For, gentle hearers, know
 To rank our chosen truth with such a show
 As fool and fight is, beside forfeiting
 20 Our own brains and the opinion that we bring
 To make that only true we now intend,
 Will leave us never an understanding friend.

¹³ *a merry bawdy play*: Die Anspielung dürfte Rowleys *When You See Me, You Know Me* gelten.

¹⁴ *A noise of targets*: Rowleys Stück enthält eine Szene, in der sich der verkleidete König und der Dieb Black Will mit *sword* und *buckler* (ein kleiner runder Schild) duellieren (Z. 1062–1187).

¹⁵ *a long motley coat guarded with yellow*: war damals die traditionelle Kleidung des professionellen Narren und Spaßmachers; *guarded* legt den Schluss nahe, die Buntheit leite sich zunächst aus der farblichen Verschiedenheit der einzelnen Fäden im Gewebe des Narrenkittels ab (s. Leisi, S. 84 und 121; *A.Y.L.*, ed. Leisi/Schwaller (Studienausgabe), Anm. 9 zu II.7.13). Folgte man andererseits der These, die Buntheit beziehe sich auf den patchworkartigen Stoff des Narrengewandes (s. *Twel. N.*, ed. Steffen (zweisprachige Ausgabe), Anm. 31 zu I.5.52.), würde das nachgestellte Attribut *guarded with yellow* keinen Sinn ergeben. Zweifellos haben wir es hier mit einer Kombination der beiden Techniken zu tun, wobei die aufgenähten gelben Flicker oder möglicherweise Streifen (s. Humphreys, S. 180) den Eindruck der Buntheit noch verstärkt haben dürften. Die Farbe gelb konnotiert nach Steffen Nartheit (*Twel. N.* Anm. 71 zu II.5.141). Die Anspielung dürfte einmal mehr Rowleys *When You See Me, You Know Me* gelten, das gleich zwei Narren auftreten lässt. Der Name des einen lautet übrigens Patch ('Flicker', 'Fleck'); ein sprechender Name, der eher die Patchwork-Theorie zu stützen scheint.

¹⁶ *our chosen truth*: doppeldeutig. Neben der hier vorgeschlagenen Lösung (Schmidt umschreibt *chosen* mit 'ausgesucht', '(aus)erlesen'), gilt auch die Übersetzung 'die von uns ausgesuchte Wahrheit'.

¹⁷ *fool and fight*: Ein erneuter Seitenhieb gegen Rowleys *When You See Me, You Know Me*. Es könnte sich um ein Hendiadyon im Sinne von 'nährisches Duellieren', 'törichtes Kämpfen' handeln. Es ist bei Sh. aber nirgends (sonst) belegt, genau so wenig wie *fool* in der Bedeutung von 'Narrenspiel', 'Narretei', 'Possen'.

¹⁸ *opinion*: Foakes und Margeson paraphrasieren mit 'Ziel', 'Absicht'.

¹⁹ *understanding*: Man beachte das Wortspiel, das sich an die Zuschauer im Stehparterre (*groundlings*) richtet, die 'unter' der Bühne 'standen'. Vgl. auch I.3.22.

²⁰ *For, gentle hearers . . . friend*: Der verschachtelte Bau dieses Satzes ist charakteristisch für die Redeweise des Prologs insgesamt. Wir hören einem Prolog zu, der in gewundener und etwas weitschweifiger Argumentation für seine Sache zu werben versucht und uns insbesondere von der Authentizität der in der Historie dargestellten Figuren und Ereignisse überzeugen will (vgl. auch Kommentar).

SZENENKOMMENTAR

Prolog

Wenn die Vorrede des Dramas auch lange Zeit weggelassen wurde und erst im frühen 20. Jahrhundert (Beerbohm Tree) wieder auf die Bühne kam, ist sie doch von beträchtlichem Interesse, nicht nur hinsichtlich dessen, was sie sagt, sondern auch wegen der Dinge, die sie verschweigt. Als Bühnenergebnis ist der Prolog, wie auch der Epilog, ein Moment, in dem die Theaterwirklichkeit und die Beziehung zwischen Stück und Publikum unmittelbar hervortritt. Die Vorrede bereitet das Publikum auf das Kommende vor und teilt mit, was von dem Drama zu erwarten ist und was nicht. Sie ist insofern dramatische Aktion, als der Sprecher sein Betreten der Bühne performativ benennt ("I come"). Der Sprecher führt sich selbst mit dem Pronomen "Ich" ein und schließt sich, als er eine generelle Charakterisierung des Dramas vornimmt, in ein umfassenderes "Wir" ein, um am Schluss wieder zum Ich zurückzukehren. Er spricht somit als Einzelperson und zugleich als Sprachrohr für alle an der Auf-führung Beteiligten einschließlich des Autors/der Autoren. Zunächst distanziert er das Drama entschieden von der Gattung der Komödie, wie sie etwa in dem Stück über Henry VIII von Samuel Rowley, *When You See Me, You Know Me* (1605), vorliegt.¹ Er erklärt, das Drama biete viel an Pathos auf, es handle von gewichtigen und ernstesten Dingen ("weighty and serious") wie von traurigen und bewegenden ("sad", "working"), von den höchsten Staatsgeschäften und persönlichem Leid ("full of state and woe"). Man kann diese Äußerungen so zusammenfassen, dass in dem Drama politische Szenen und Szenen persönlichen Leids aufeinander treffen (Cespedes 1980, S. 419). Sodann nennt der Sprecher unterschiedliche Zuschauergruppen und ihre Erwartungen, an erster Stelle jene, die sich rühren lassen und Tränen vergießen, dann solche, die auf der Suche nach Wahrheit sind, und dann solche, die für ihren Schilling auf einem teuren Platz für zwei Stunden ("two short hours") nur gute und gekonnte Unterhaltung ("only a show or two") erwarten.

Alle diese Erwartungen verspricht der Prolog zu erfüllen. Nur Klau-mauk, derbe Komik und clowneske Figuren, wie sie im Theaterbetrieb

¹ Bullough 1962, S. 489–510.

der Zeit, etwa in den Gestalten von Patch und Will Sommers in ihren gelbgescheckten Kostümen in *When You See Me, You Know Me*, vorkämen, hätten in dem Stück nichts zu suchen. Die hier propagierte Ernsthaftigkeit erinnert an Hamlets Rede an die Schauspieler, in der "dumbshows and noise" (III.2.12) und übertriebene Clownerien zurückgewiesen werden. Eine Schau von Narrheiten und Balgereien ("fool and fight") gleichzusetzen mit unserer gewählten Wahrheit ("our chosen truth"), würde unser Gehirn zunichte machen ("forfeiting / Our own brain") und die Meinung zerstören, dass alles, was sie auf die Bühne brächten, die Wahrheit sei ("To make that only true we now intend"), so dass ihnen kein verständiger Freund mehr bliebe. Der hier genannte "understanding friend" kann als idealer Rezipient des Dramas gelten. Signifikant ist die Modifizierung des Begriffs der Wahrheit in "our chosen truth". Es handelt sich nicht um eine absolute Wahrheit, sondern um die Wahrheit, die das Drama darbietet. Der Prolog schließt mit einer Reihe von Aufforderungen an die Zuschauer. Zuerst werden sie, "die glücklichsten Hörer der Stadt" ("the happiest hearers of the town"), in paradoxer Weise aufgefordert, so traurig zu sein, wie die Theaterleute sie haben wollen. Sie sollten die dargestellten großen Persönlichkeiten so sehen, als ob sie lebten, sich also von der Bühnenillusion gefangen nehmen lassen. Es gibt keine Anzeichen dafür, dass damit, wie McMullan meint (Arden 3, S. 211), auf einen politischen Gegenwartsbezug des Stücks hingewiesen wird. Die Zuschauer sollen die Bühnenfiguren einfach als gegeben akzeptieren und nicht als Fiktion. Sie sollten die Großen mit ihrer riesigen Anhänger-schaft sehen und ihren abrupten Absturz ins Elend – "mightiness meet misery". Wenn jemand dann noch heiter sein könne, sei das wie im Fall eines Mannes, der am Tag seiner Hochzeit weine. Shakespeare greift mit der Vorstellung des Falls der Mächtigen auf das elisabethanische Konzept der Tragik zurück (*de casibus*), das sich in den Beispielfällen des *Mirror for Magistrates* wie auch in seiner ersten Historientetralogie manifestiert. Es ist in der Tat bedeutsam, dass der Prolog auf die Beispiele des Falls der Großen vorausweist, die das Drama darstellt, ohne allerdings in irgendeiner Weise konkret zu werden und die Namen, Duke of Buckingham, Cardinal Wolsey und Queen Katherine zu nennen. Auch die große Zukunftsvision, mit der das Drama schließt, die Geburt und Taufe von Anne Boleyns Tochter, der künftigen Königin Elisabeth, und ihrer glorreichen Regentschaft, bleibt unerwähnt. Das heißt, der Prolog gibt kaum etwas für eine historische oder eine aktuelle politische Deutung her,

wenngleich er ein wichtiges Zeugnis der Theaterkultur der Entstehungszeit des Dramas ist.

Ein Aspekt des Prologs verlangt einen eigenen Kommentar. Der alternative Titel des Dramas lautet *All is True*. Auf das damit angeschlagene Thema der Wahrheit des Stücks bezieht sich der Prolog dreimal explizit. Zuerst wird denjenigen der Zuschauer, die ihr Geld geben in der Hoffnung, dass sie glauben mögen – “they may believe” – gesagt, dass sie die Wahrheit auch hier finden mögen – “May find here truth, too.” Diese Versicherung erscheint durch das zweimalige “may” tentativ. Wenn später von der gewählten/tentativen – “our chosen truth” – die Rede ist, ist damit keine absolute Wahrheit gemeint, sondern die eigene Wahrheit des Stücks, die durch die Verfahren der Selektion und Anordnung des Materials hervorgebrachte Wahrheit, mit anderen Worten, die Wahrheit der theatralen Fiktion. Judith H. Anderson (1984, S. 126) spricht von “a connection between the truth of the play and the process of selecting or interpreting – choosing”. In diesem Zusammenhang ist im Prolog die Rede von der Absicht des Stücks und der Schauspieler, das Wahre vorzutragen, “to make that only true we now intend”. Damit hängt auch die Aufforderung an die Zuschauer zusammen, die Personen der vorgespielten Geschichte so aufzunehmen, als wären sie lebendig: “Think ye see / The very persons of our noble story / As they were living”. Hier wird die Hingabe an die Illusion der Wahrheit des Stücks für die Dauer der Aufführung erbeten, was Coleridge “the willing suspension of disbelief” nennt. Die Wahrheitsproblematik des Prologs ist also viel komplexer, als im Allgemeinen angenommen wird. Das Problem der Wahrheit als Gegenteil der Lüge, das auf der Ebene der Figurendarstellung für das ganze Drama relevant ist (hierzu Wegemer 2002)², ist damit noch nicht angeschnitten.

I.1

Die trotz der Beschränkung auf einen Raum, ein Zimmer am Hofe, weitgespannte Szene, die auch von den Anhängern der doppelten Autorschaft Shakespeare zugeschrieben wird, ist einerseits Auftaktzene und

² Wegemer beschäftigt sich mit “conscience and truth – and their opposite, malice” (S. 74). In seiner aufschlussreichen Untersuchung der Opposition von Gewissen und Wahrheit auf der einen Seite und Bosheit auf der anderen Seite in *Henry VIII* fehlt allerdings die Lüge, die meistens mit der Bosheit einhergeht.

andererseits Teil der Exposition, indem sie in die durch den Chronisten Holinshed vorgegebene historische Situation und Konflikte, die in dem Drama entfaltet werden, einführt. Als Auftaktelement kann allerdings dennoch das Turnier des Feldes des Guldernen Tuches (The Field of the Cloth of Gold, Le Camp du Drap d'Or) gelten, dessen Schauplatz auf französischem Boden im Juni 1520 in der Nähe von Calais, also außerhalb des englischen Handlungsortes des Dramas, liegt. Während des Turniers kommt es zu einer spektakulären Begegnung zwischen dem französischen und dem englischen König. Diese Szene hat mit der Handlung unmittelbar nichts zu tun. Sie wird auch nicht auf der Bühne präsentiert, sondern im Dialog durch Beschreibung und Kommentar dreier Bühnenfiguren vermittelt, des Herzogs von Norfolk, des Herzogs von Buckingham und des Lords Abergavenny, wobei im Dialog der persönliche und politische Antagonismus zwischen Buckingham und Cardinal Wolsey, der das Treffen in seiner ganzen Prachtentfaltung organisiert hatte, nur zu deutlich wird. Man kann die Szene also schwerlich dem viel beschworenen prunkhaften Aufführungsstil des Dramas zurechnen, weil sie nicht optisch in Szene gesetzt und vor Augen gestellt wird. Die Vermittlung erfolgt rhetorisch durch die *Enargeia* (*evidentia*), das sprachliche Vor-Augen-Stellen (*ante oculos ponere*). Die Wiedergabe des Treffens der beiden Könige geht von panegyrischer Beschreibung zu einem kritischen Kommentar über, der einen ersten Blick auf in dem Stück dargestellte Konflikte öffnet. Vom späteren Verlauf der Szene her offenbart sich eine ironische Dimension der Beschreibung, die in der enkomiaistischen Rede von vornherein angelegt ist. Es ist übrigens so, dass Buckingham im Drama, anders als in der historischen Quelle, bei dem Treffen der Könige nicht zugegen war. Durch diese Veränderung der Vorlage wird der dramatische Dialog motiviert. Buckingham fordert Norfolk auf, von dem Geschehen auf dem Feld des Guldernen Tuchs zu berichten, woraus sich ein Dialog entspinnt, in dem unterschiedliche Perspektiven und Urteilspositionen hervortreten. Auf diese Weise generiert eine kleine Veränderung der Quelle dramatische Wirkung.

Die Beschreibung der Begegnung der beiden Könige durch den Herzog von Norfolk muss als eine der großen panegyrischen Partien gelten, die sich in Shakespeares Dramen, besonders in den späten Tragödien *Antony and Cleopatra* und *Coriolanus*, immer wieder finden³, und bedarf

³ Wolfgang G. Müller, "Encomium and Apotheosis in Shakespeare's Dramatic Works", in Anja Müller-Wood, Hrsg., *Texting Culture – Culturing Texts* (Trier 2008), S. 25–41.

einer umfänglicheren Kommentierung. Die lobende Passage gewinnt ihre Besonderheit durch eine in dem exzessiven Preis beschlossene Doppelbödigkeit. Schon Norfolks erster ironischer Bezug auf den Anlass, dass er seitdem stets ein neuer Bewunderer dessen gewesen sei, was er gesehen habe (*“ever since a fresh admirer / Of what I saw there”*, I.1.3–4) impliziert, dass es auch anders hätte sein können. In Ansehung der Tatsache, dass Buckingham bei dem Ereignis nicht zugegen war, birgt seine Benennung der beiden Könige in ihrer Doppelung als *“Sonnen des Ruhms”* und *“Lichtgestirne von Männern”* möglicherweise Ironie. Das kann auch für Norfolks euphorische Wiedergabe der Umarmung der beiden Könige bei der Begrüßung gelten, in der von einem Sich-Anklammern und Zusammenwachsen die Rede ist, das sexuelle Konnotationen hat (*“how they clung / In their embracement as they grew together”*, I.1.9–10) und zu einer Vereinigung in einem zusammengesetzten Wesen (*“compounded one”*) führt. Anders als McMullan (Arden 3, S. 213) kann ich hier kein hermaphroditisches Bild sehen. Es ist keine Doppelgeschlechtlichkeit, keine Verbindung männlicher und weiblicher Eigenschaften zu erkennen, eher eine homoerotische Vorstellung. Diese Steigerung der Darstellung ins Sexuelle ist eine Überbietungsform der Panegyrik, die sich in einem Spannungsverhältnis zu der mathematisch-numerischen Vorstellung befindet, dass die Könige gerade in ihrer Vereinigung vier Gekrönten (*“four throned ones”*, I.1.11) gleichkämen. Die sexuelle Komponente wird durch die Hochzeitsmetaphorik fortgeführt. Der irdische Prunk (*“earthly glory”*, *“pomp”*) sei bisher einzeln gewesen, habe sich nun aber durch die Vereinigung zweier Könige selbst übertroffen (*“married / To one above itself”*, I.1.15–16). Die Sexualisierung in der Darstellung körperlicher Kontakte ist ein Darstellungsmerkmal, das sich in dem Drama auf verschiedenen Ebenen findet, wofür es kein Vorbild bei Holinshed gibt und somit die Autorenpersönlichkeit des Dramatikers verantwortlich ist.

Im Folgenden bestimmt zunächst Goldmetaphorik in einer Art Überbietungsrhetorik die Darstellung. An einem Tag triumphierte, wie Norfolk berichtet, der glänzende Goldschmuck der Franzosen, die wie *“heidnische Götter”* aussahen (Abbildungen des christlichen Gottes sind problematisch), über die Engländer; am nächsten Tag machten die Engländer Britannien (*“Britain”*) zum Land der Schätze Indiens. Hier ist anzumerken, dass unter dem Einfluss Jakobs VI. von Schottland, des späteren Jakobs I. von England, die Benennung *“Britain”* statt *“England”*

eingeführt wurde (Kermode 1999). Auch der Bezug auf Indien, das als Land unvorstellbarer Schätze gesehen wurde, ist in einer Zeit der Anfänge der East India Company von großer ökonomischer und kultureller Bedeutung. Norfolk fährt fort mit der Metapher, dass sich jeder Mann wie eine Goldader zeigte. Die kleinen Pagen waren vergoldete Cherubim. Die Hofdamen schwitzten fast so unter ihrem Kopfputz, dass die an ihre Gesichter gewendete kosmetische Mühe ihnen wie [zerfließende] Bilder vorkam. Der Kopfputz eines Tages wurde durch den Prunk der Maske des nächsten Abends zunichte gemacht. Hier liegt ein Bezug auf die Prachtentfaltung in der im jakobäischen Theater beliebten Gattung der Maskenspiele vor. Die Vorstellung der ständigen Überbietung, bei der ein Eindruck stets durch einen anderen überboten wird, ein rhetorisches Mittel der Steigerung, wird in der Darstellung der Könige modifiziert. Die Könige, gleich an Glanz, waren besser oder schlechter, je nachdem, wie die Gegenwart sie erscheinen ließ (“as presence did present them”, I.1.30). Und da sie beide gleichzeitig gegenwärtig waren, wurde gesagt, dass sie zugleich – als eine Einheit – gesehen wurden (“they saw but one”, I.1.33) und kein Beobachter seine Zunge zum Tadel zu erheben wagte. Als sie, die beiden “Sonnen”, dann in das Turnier eingriffen, leisteten sie so Unvergleichliches, dass der früher für sagenhaft gehaltene mittelalterliche Romanzenheld Bevis of Hampton nun glaubwürdig erschien.

An dieser Stelle wird es Buckingham zu viel an hyperbolisch-panegyrischer Darstellung. Er sagt, Norfolk “gehe zu weit”, er wendet sich damit gegen die Stilfigur der Hyperbel, die ja eigentlich “darüber hinauswerfen” bedeutet und in der rhetorischen Poetik George Puttenham’s – *The Arte of English Poesie* (1589) – als “the loud liar” und “the overreacher” bezeichnet wurde. Daraufhin betont Norfolk in moralischen Worten seine Aufrichtigkeit (“I belong to worship and affect / In honour honesty”, I.1.39–40) und fügt hinzu, dass durch jeden Berichterstatter (“discourser”) etwas von dem Leben verloren ginge, das sich im tatsächlichen Geschehen zeige, nämlich die Anschaulichkeit des unmittelbar Gezeigten. Hier lässt sich somit die Spannung von “telling” and “showing” erkennen. Zusammenfassend heißt es dann, dass alles königlich von-statten ging, wohlgeordnet ablief und die Organisation (“office”) ihre Funktion (“function”) erfüllte.

Die nächste Passage der Szene wird durch Buckingham’s Frage eröffnet, wer denn die ganze Schau veranstaltet und alles – “the body and limbs / Of this great sport” (I.1.48–49) – zusammengesetzt habe,

woraufhin Norfolk mit einer ironischen Periphrase antwortet. Das sei einer gewesen, dem die Beschäftigung mit solchen Dingen nicht angemessen sei. Als Norfolk noch, in allerdings scheinbar lobendem Ton (“by the good discretion / Of the right reverend Cardinal of York”, I.1.50–51), Kardinal Wolsey als den Arrangeur von allem Prunk benennt, kommt es zu einer Hasstirade in Buckingham’s Antwort, in der abrupt die Beschimpfung (*vituperatio*) an die Stelle der bisher dominierenden Panegyrik tritt und ein starker dramatischer Impuls gesetzt wird. Die Zuschauer oder Leser wissen an dieser Stelle noch nicht, was der Grund für Buckingham’s Ausbruch ist, was die Situation dramatisch umso wirksamer werden lässt. In Buckingham’s Wutausbruch werden hervorsteckende Persönlichkeitseigenschaften Wolseys deutlich, sein Ehrgeiz und Machstreben, das ihn sich in alles einmischen lässt – “er hat seine Finger in allen Pasteten” (I.1.52–53) – und sein für einen Geistlichen unangebrachtes Interesse an weltlichen Eitelkeiten (“vanities”). Auf seine Herkunft als Metzgersohn wird mit der Benennung als Fettklumpen (“keech”) hingedeutet, der mit seinem massigen Körper (“bulk”) die Strahlen der Sonne auf sich ziehe und von der Erde fernhalte. Norfolk stimmt Buckingham’s Urteil zu, liefert aber eine eher rationale Begründung, wenn auch in schwieriger sprachlicher Form, die die Herausgeber vor Probleme gestellt hat. Wolsey habe, aus niederem Stand, aus sich selbst heraus wie eine Spinne ihr Netz gesponnen (“spider-like, / Out of his self-drawing web”, I.1.62–63) und, wie er es darstellt, aus der Kraft eigenen Verdienstes den vom Himmel gegebenen Platz nächst dem König gewonnen. An dieser Stelle greift Abergavenny erstmals in das Gespräch ein. Er wendet Norfolk’s Bezug auf den Himmel in sein Gegenteil und betont Wolsey’s übermächtigen Stolz (*pride*, lat. *superbia*), eine der sieben Todsünden, die er mit dem Teufel assoziiert und die eine “neue Hölle” in sich hervorgebracht habe. Demgegenüber betont Buckingham den politischen Aspekt, nämlich dass sich Wolsey angemaßt habe, das Gefolge des Königs ohne dessen Zustimmung zusammenzustellen und für das Unternehmen in Frankreich Edelleute auszuwählen, für die die Teilnahme weniger Ehre als finanzielle Belastung bedeutet habe, und das alles auf eigene Anweisung unter Umgehung des Kronrats (“Privy Council”).

Der Dialog verfolgt das soziale und politische Thema weiter. Abergavenny berichtet von Verwandten, deren Güter durch die hohen Ausgaben für die Verpflichtung in Frankreich ruiniert seien. Buckingham spricht von anderen Fällen und klagt, dass die große Reise ein armseliges