

William Shakespeare  
King Henry IV, Part I  
König Heinrich IV., Teil I

Herausgegeben, übersetzt und kommentiert  
von Wilfrid Braun



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

King Henry IV, Part I  
König Heinrich IV., Teil I

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung,  
Anmerkungen, Einleitung und Kommentar  
von Wilfrid Braun

2., verbesserte Auflage

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

## INHALT

Vorwort der Herausgeber .....	7
Vorwort zu dieser Ausgabe .....	9
Hinweise zur Benutzung dieser Ausgabe .....	10
Einleitung .....	11
1. <i>Henry IV</i> – Wertschätzung und Kritik .....	11
2. Quellen, Einflüsse, Transformationen .....	19
3. Die Oldcastle-Debatte .....	22
4. Datierung .....	23
5. Historie, Geschichte und Dramenstruktur .....	24
6. Der Text als Bühnenskript .....	31
7. Das Stück auf den Bühnen – englisch .....	37
8. <i>Heinrich IV.</i> auf deutschen Bühnen .....	42
9. Der Text .....	52
10. Der Text – deutsch .....	54
Genealogie .....	58
THE HISTORY OF HENRY THE FOURTH, PART I DIE HISTORIE VON HEINRICH DEM VIERTEN, 1. TEIL .....	60
Kommentar .....	297
Abkürzungen .....	351
Literaturverzeichnis .....	355
Anhang: 1. <i>Henry IV</i> – verfilmt (Auswahl) 2. Falstaff und Harry in der Musik (Auswahl) .....	374

## EINLEITUNG

### HENRY IV – WERTSCHÄTZUNG UND KRITIK

“[...] der Himmel verziehe dir, Falstaff du bist ein Erzlumpenkärl – aber doch hast du weit mehr menschen belustiget als beleydiget. wan ich schon zehen von unsern lustigen brüdern zusammen schmidete kont ich schwärlich so ein adelicher, diker Hans, mit allen deinen qualitäten, formen und figuren draus machen” – so Ulrich Bräker,<sup>1</sup> der die besondere Attraktion von *1 Henry IV* auf den Punkt bringt. Die Übergröße dieser Figur passt zu einer weiteren Auffälligkeit des Dramas: seiner Fülle. Immer wieder gerühmt worden ist dieses gemischte Drama wegen seiner Komplexität und Darstellungsbreite. Hervorgehoben wird die Vielfalt der stilistischen wie dramaturgischen Mittel und der Figurenentwürfe; es wird verwiesen darauf, wie kunstvoll und abwechslungsreich Geschichtsstoff und Komödie, Politik und ausgelassene Feststimmung, geschichtliche Fakten und Fiktionen, öffentliche und private Handlungsantriebe, dichterische Sprache und Prosa (von der hohen Kunstprosa bis zur Bühnenprosa niederer Figuren) zusammengefügt sind. *1 Henry IV* gilt als eines der gewichtigsten Stücke Shakespeares und zählt zu den meistkommentierten und anscheinend lohnendsten philologischen Studienobjekten. In England gilt das Drama als Nationalepos, unübertroffen auch in der Art, wie es kulturelle und nationale Eigenheiten abbildet.<sup>2</sup>

Das Drama war von Beginn an eine Sensation, und es blieb ein Kassensmagnet. Große Falstaff-Darsteller trugen das ihre dazu bei, dem Stück seinen Platz auf der Bühne zu sichern. Den notorischen Bemühungen, Shakespeare mit ‘Verbesserungen’ an einen verfeinerten Geschmack anzupassen, entkam der Text zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht ganz, aber mit deutlich weniger Eingriffen als manch anderes Stück des Dramatikers.

Auch die ersten Kommentatoren, die sich *1 Henry IV* literaturkritisch näherten, waren beeindruckt von der Vitalität des Stücks, das den Sprung auf die Bühne der Restaurationszeit geschafft hatte. Der Dramatiker und

---

<sup>1</sup> Bräker, S. 310. Der schweizerische Literaturliebhaber aus dem Toggenburg fasste auf wenigen Seiten zusammen, was ihm nach Lektüre des Stücks in den Sinn kam; gelesen hatte er die frisch erschienene Prosaübersetzung Eschenburgs.

<sup>2</sup> Michael Billington, “Crown and country. No other play has captured England’s soul like *Henry IV*”, *The Guardian* vom 30. April 2005 – ein Echo des Theaterkritikers Kenneth Tynan: [...] *for me the two parts of Henry IV are the twin summits of Shakespeare’s achievement [...] the Henries, great public plays in which a whole nation is under scrutiny.* (aus: *He that plays the King. A View of the Theatre* (London 1950), S. 49f., zit. in McAlindon, S. 1).

Dichter John Dryden erklärte Falstaff zur "besten aller komischen Figuren", mit einer stimmigen Mischung von Wesensarten, die auf einzigartige Weise zusammengehalten werde durch seinen schlagfertigen Witz.<sup>3</sup> Addison nennt Falstaff als Paradebeispiel eines Humoristen, der sich zur Zielscheibe des gutmütigen Spotts seiner Umgebung machen lasse, um mit überlegenem Witz zu parieren und die Lacher auf seine Seite zu ziehen. Er zitiert dazu 2 *Henry IV* I.2.9–10 *I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men*. Falstaff wird zum Sinnbild einer zeitlosen Lebensfülle, und man beginnt, für ihn ein Leben außerhalb seiner literarischen Rolle zu entwerfen und Fortsetzungen zu erfinden.

Nicholas Rowe, der erste Herausgeber einer kritischen Ausgabe der Shakespeareschen Dramen, äußert 1709 als erster ein Unbehagen an Falstaffs Verstoßung: Es komme einem Gestaltungsfehler gleich, dass dieser überaus lasterhafte alte Bursche mit so viel Witz ausgestattet sei, dass er ihn sympathisch mache. Es erscheine deshalb schäbig, wie brüsk ihn der Prinz am Ende des zweiten Teils abweise.<sup>4</sup> Rowe formuliert damit einen politisch-moralisch-ästhetischen Komplex, der noch heute die Kritik in zwei Lager spaltet: in das der moralischen Rigoristen und der Freunde des liebenswerten, blutvollen Allzu-Menschlichen. Gestritten wird über Harrys Hartherzigkeit vorwiegend mit moralischen Begriffen. Wer sein Verhalten nicht aus sittlichen Gründen für geboten hält, sieht die poetische Gerechtigkeit verletzt und sucht die Figur Falstaffs aufzuwerten. Der bekannteste von ihnen ist Maurice Morgann, der mit seinem *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (1777) hinter der Maske des trunksüchtigen Feiglings den echten Falstaff hervorholt, der "großen natürlichen Mut" besitze.<sup>5</sup> Demgegenüber verteidigt Samuel Johnson, der bekannteste Shakespeare-Herausgeber des 18. Jahrhunderts, die Verstoßung Falstaffs und betont die zentrale Funktion des Prinzen in beiden Teilen von *Henry IV*.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden die Historien mit zunehmender Deutlichkeit als eigenständige Gattung wahrgenommen. Samuel Johnson (1765) sucht ihrer Abwertung entgegenzuwirken, indem er sie von den eng gefassten Kompositionsregeln der Tragödie und Komödie ausnimmt. Elizabeth Montagu vertieft diesen deskriptiven Ansatz in ihrem Essay von 1769. *Henry IV* lobt sie besonders: Sie sei überzeugt, dass sich in diesem Stück mehr Erfindungsgabe und Sorgfalt zeige als in fast allen anderen, die Shakespeare geschrieben habe.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> "the best of Comical Characters, Falstaff", Dryden, in Harris/Scott, S. 285f.

<sup>4</sup> Rowe, in Harris/Scott, S. 286.

<sup>5</sup> "[...] intended to be drawn as a character of much natural courage", Morgann, S. 15.

<sup>6</sup> *An Essay on the Writings and Genius of Shakspeare* (ed. R. Priestley, 1810, S. 33–111; Auszüge in Harris/Scott, S. 293–295, hier S. 294).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts rückten die Historien als Geschichtsdramen in das Zentrum des Interesses. Johnson hatte zwar schon darauf aufmerksam gemacht, wie die Dramen der Lancaster-Tetralogie zusammenhängen, aber erst A. W. Schlegel wertete sie als einen geplanten Zyklus: Er nannte sie "gleichsam ein historisches Heldengedicht in dramatischer Form, [...] wovon die einzelnen Schauspiele die Rhapsodien ausmachen." Sie seien "für alle Zeiten gültige Beispiele vom politischen Weltlaufe", lehrreich für die Erziehung künftiger Herrscher, nützlich wie ein "Handbuch junger Fürsten." Shakespeare habe dem Geschichtsstoff das Essentielle entnommen und Schauspiele mit einem höheren Wahrheitsgehalt komponiert, aus denen man "Geschichte nach der Wahrheit erlernen" könne.<sup>7</sup> So sehen es nach ihm die meisten Interpreten des 19. Jahrhunderts.<sup>8</sup>

Sie suchen oft Erhebung, ja geradezu Weihestimmung zu erzeugen bei ihren Versuchen, die Historien poetologisch zu überhöhen und als erhabene Lehrstücke herauszustellen. Zugleich werden in ausgefeilten Charakterbildern die Protagonisten zu Idealfiguren stilisiert. Rümelin nennt 1874 die Historien bezeichnenderweise einen "Cyclus vaterländischer Charakterbilder in scenischer Form."<sup>9</sup> Dowden verklärt den Prinzen Harry zu Shakespeares Ideal der Männlichkeit auf dem Felde zupackender Großtaten; als Held werde er deshalb zur zentralen Figur der Historien. Die volkstümliche Überlieferung vom jungen Wüstling Harry sei unglaubwürdig; man möge sich stattdessen einen Prinzen vorstellen, dem in der sicheren Aussicht auf ein künftiges perfektes königliches Dasein eine Art Nebenexistenz auf Zeit vergönnt sei; er finde sie in der vitalen Lebenswirklichkeit von Londons Straßen und Falstaffs Kneipe.<sup>10</sup> So wird die Legende vom volksnahen Herrscher fortgeschrieben: Heinz in seinem jugendlichen Treiben sucht die Nähe seines Volkes, um aus dessen Kraftquellen zu schöpfen.

Um 1900 herum begann man Shakespeares Historien nicht nur als universelle politische Lehrstücke, sondern auch als zeitgeschichtliche Dokumente zu sehen, die mit staatspolitischen Interessen der elisabe-

---

<sup>7</sup> Schlegel, *Vorlesungen*, S. 184.

<sup>8</sup> So etwa Ulrici (1847), S. 654. Seine differenzierte Darstellung (inbegriffen die dramenhistorischen Kapitel) ist auch heute noch mit Gewinn zu lesen. Zum Dilemma der auf Unrecht basierenden Königsherrschaft s. z.B. S. 663f.; zu den inneren Widersprüchen des Feudalstaates, dem labilen Machtverhältnis zwischen Vasallen und Lehnsfürst, s. S. 656f. Falstaff sei "Ausdruck einer komischen Weltanschauung", er werde zum "Angelpunkt, Factotum" einer "personificirten Parodie auf das verdorbene Adels- und Vasallenthum der Zeit" (S. 599).

<sup>9</sup> Rümelin, S. 128.

<sup>10</sup> Dowden, S. 210–213.

thanischen Monarchie verflochten sind. In ihnen sei eine Philosophie der Regierungskunst dargelegt, die auf königlicher Verantwortlichkeit beruhe.<sup>11</sup> Kriegszeiten bleiben nicht ohne Einfluss auf die Interpretation: die Historien liest man als Aufruf zu nationaler Einheit.<sup>12</sup> Mit dem Wissen um den zyklischen Zusammenhang der Historien richtete sich der Blick stärker auf das darin abgebildete Geschichtsmuster von Ursache und Wirkung, politischen Verbrechen und ihrer Vergeltung in Form von Bürgerkriegen.<sup>13</sup> Dover Wilson vertiefte diesen Ansatz in seiner Monographie *The Fortunes of Falstaff* (1943). Campbell untersuchte vor dem Hintergrund von Fürstenspiegeln die Geschichtsdramen vornehmlich auf ihre Lehrhaftigkeit; zentrales Thema von *Henry IV* sei die Rebellion – dem gleichen Problem habe sich die Tudor-Dynastie gegenübergesehen. Diesen Historienentwurf verschleierte Falstaff als Hauptfigur komischer Zwischenspiele; er sei, historisch gesehen, ein Eindringling.<sup>14</sup> Tillyard dagegen hebt in *Henry IV* die Merkmale eines Moralitätendramas hervor und findet darin für Falstaff einen gewichtigen Platz: er sei ewiges Kind, Narr und vor allem ein Symbol der Anarchie und schlechten Herrschaft, eine archetypische Verkörperung der sieben Todsünden, von denen sich der neu gekrönte Henry V notwendigerweise lossage.<sup>15</sup>

Der Sturz des gottgesalbten, aber unfähigen Königs Richard II. steht am Anfang einer lang anhaltenden Herrschafts- und Staatskrise, die der Bischof von Carlisle in *Richard II* IV.1.136–149 prophezeit hat. Verschärft wird sie durch die Ermordung des gesalbten Königs. Hiermit hat Henry IV ein Sakrileg begangen; seine Tat ist folgerichtig,<sup>16</sup> aber ebenso folgenreicher wie die Usurpation. Für beide Vergehen straft Gott ihn und sein Land mit einer unruhigen Regierungszeit, mit Adelsaufständen und der Bedrohung aus Wales und Schottland. Shakespeare greift die beiden konkurrierenden Geschichtsdarstellungen auf und gestaltet sie als Dilemma,<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Tucker Brooke, in Jenkins, S. 3.

<sup>12</sup> J. A. R. Marriott, *English History in Shakespeare* (1918), zitiert in Jenkins, S. 3.

<sup>13</sup> Zum Einfluss Halls vgl. S. 19f.

<sup>14</sup> “[...] Falstaff is historically an intruder [...]”, Campbell, *Histories*, S. 213. Zum Stichwort ‘Fürstenspiegel’ s. Anm. 35 unten.

<sup>15</sup> Tillyard, *History Play*, S. 292.

<sup>16</sup> Henry IV folgte mit der Beseitigung seines Vorgängers einer erprobten realpolitischen Regel. Sie besagt, dass man seinen entmachteten Gegenspieler besser nicht am Leben lässt, weil er zur Galionsfigur einer wiedererstarkenden Opposition werden könnte. Machiavelli hat sie dem Leben und Sterben von Potentaten abgeschaut.

<sup>17</sup> Dies hat man verschiedentlich als Bemühung um historische Treue gewertet. Das vorsichtige Gegenüberstellen ist jedoch nach Vergil und Hall auch bei Holinshed schon vorgezeichnet, der die beiden konkurrierenden Traditionsstränge – den vom verdientermaßen gestürzten Monarchen und den vom verratenen Märtyrer-König – nebeneinanderstellt, ohne dies staatsrechtlich schlüssig zu werten.

aus dem sich der Regent wie auch das Gemeinwesen in einem Bürgerkrieg und mit der Hilfe eines starken Thronfolgers befreien müssen.

Noch der skrupelloseste unter Shakespeares Herrscherfiguren ist bestrebt, die einmal errungene Macht mit dem Anschein von Legitimität zu festigen. Henry scheitert schon an der realpolitischen Aufgabe, sich auf dem Wege einer guten, erfolgreichen Herrschaft unanfechtbar zu machen. Zusätzlich gestraft ist er durch seinen Sohn. Dass Harry sich seiner Rolle als Kronprinz entzieht, ist mehr als nur eine Verweigerung höfischer Pflichten – Henry muss es auch als eine indirekte Kritik am Königsamt samt dessen ungesichertem Status auffassen. Dies ist umso schmerzlicher, als das Land nur mit einem unvorbelasteten Thronfolger zu einer gottgefälligen Herrschaft zurückfinden kann. Hiermit ist das grundlegende Problem skizziert, das in den übergreifenden Handlungsentwurf der zweiten Tetralogie eingearbeitet ist. Als verallgemeinertes Ablaufschema ist es plausibel mit dem Verständnis eines heilsgeschichtlichen Kreislaufs in Einklang zu bringen. In ein derartiges Modell geschichtlicher Abläufe, die durch göttliche Vorsehung gelenkt werden, ließ sich zwanglos der so genannte Tudor-Mythos eingliedern. Diese Geschichtslegende<sup>18</sup> überhöhte die Monarchen aus dem Hause Tudor (beginnend mit Henry Tudor, ab 1485 König Heinrich VII.) als Angehörige einer auserwählten Linie. In ihr vereinigten sich die Weiße und die Rote Rose; sie stehen für die Häuser York und Lancaster, die sich zuvor in den Rosenkriegen blutig bekämpft hatten. Das Herrscherhaus der Tudors garantierte hinfert Frieden, Einigkeit und eine stabile Herrschaft – so der zu einer Staatsdoktrin sich verfestigende Mythos, mit dem die nationalabsolutistische Monarchie ihren Machtanspruch untermauern und von ihren Untertanen absoluten Gehorsam einfordern konnte.

Manche Interpreten wollten in den Historien eine gleichgerichtete dogmatische Tendenz erkennen, so als seien sie Bühnenfassungen „einer staatlichen Ordnungsvision.“<sup>19</sup> Damit wird ihre Komplexität aber doch systematisch unterbewertet. Es lässt sich durch andere Quellen belegen, dass den orthodoxen, systemstabilisierenden Kräften ein gesellschaftskritisches Potenzial gegenüberstand, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend Widerspruch gegen die regierungsamtlichen Konformitätsansprüche wagte. Die Doktrin vom Gottesgnadentum – die Tyrannen und unfähigen Königen noch nie wirksamen Schutz bieten konnte –, galt nicht mehr unbestritten. Gegenpositionen finden sich unter anderem in Traktaten der Zeit. Stellvertretend für viele sei der protestantische Geistliche John Ponet genannt, der sich hierzu bereits

---

<sup>18</sup> Historiographisch ausgestaltet wurde sie insbesondere von Hall (1542).

<sup>19</sup> Schabert, S. 332, kennzeichnet hiermit knapp die Position Tillyards.

1556 aus seinem Straßburger Exil zu Wort meldete: Kein Volk müsse sich gegenüber einem unfähigen König zu 'passivem Gehorsam' verpflichtet fühlen. Das Naturrecht sei das Gesetz Gottes. Da jede Regierung Gottes Gesetzen Geltung zu verschaffen habe, könne das Volk einem unfähigen Herrscher die Autorität entziehen, mit der es ihn ausgestattet hat.<sup>20</sup>

Mit dem Widerstand gegen die Behauptung von Shakespeares politischer Orthodoxie rückte ab etwa 1950 folgerichtig alles in den Vordergrund, was sich keiner geschlossenen Erklärung fügt und auf eine Problematisierung zu verweisen scheint: Paradoxien, Zwiespältigkeiten, die Verschränkung von Komik und Tragik.<sup>21</sup> Man ist sich heute weitgehend darin einig, dass sich ein restauratives Bild von Königtum als dem Garanten staatlicher Einheit durchaus vereinbaren lässt mit einem Sinn für die Probleme jeder Form von Machtausübung.<sup>22</sup>

Wie aus ihnen Konflikte entwickelt werden, zeigt sich innerhalb der Gattung auch an dem Wandel von Gestaltungsmerkmalen. Obgleich inhaltlich eng mit dem weitgehend geschlossenen Versdrama *Richard II* verknüpft, ist *1 Henry IV* formal deutlich von seinem Vorläufer abgesetzt: es besitzt eine duale Struktur, durch die erstmals eine komische Parallelhandlung derartig gewichtig zur Geltung gebracht wird.<sup>23</sup> Zugleich gestaltet es drei 'Geschichten': die eigentliche Königshandlung, die umgedeutete Legende des Kronprinzen und schließlich der mit Falstaff in Szene gesetzte, kontrastive Handlungsstrang. Die eigentliche historische Aktion behauptet Tatsachentreue und Wahrheit. Ihr untergeordnet ist die

<sup>20</sup> Ponet (1556); s.a. Spiekerman, S. 8; Ribner, S. 315f.; Champion, *Noise*, S. 129–131.

<sup>21</sup> Zuerst und am nachdrücklichsten herausgestellt von Rossiter. Überblicke über die wichtigsten Stationen dieser kritischen Auseinandersetzung geben Burden (bis ca. 1980); Taylor, *Criticism* (2001); Hattaway, *Companion* (2002). Als jüngere Untersuchungen sind u.a. zu nennen: Dollimore/Sinfield, *Political Sh.* (1985); Tennenhouse, *Power* (1986); Holderness/Potter/Turner (1987); Champion, *Noise* (1990); Greenblatt, *Negotiations* (1988); Rackin, *Stages* (1990); Hodgdon, *End* (1991); Hawley (1992); Klein, *Sh. and History* (1996); Howard/Rackin, *Engendering* (1997), S. 160–185; McAlindon (2001); Spiekerman (2001); Hawkes, *Present* (2002); Ruiter (2003); Grene (2004); Cavenagh/Longstaffe (2006).

<sup>22</sup> Wie die damalige Zuschauerschaft die politische Problematik einer Historie wie *1 Hen. IV* aufnahm, bleibt spekulativ. Unterschiedliche Auffassungen dürften, wie stets bei einem gemischten Publikum, die Regel gewesen sein – ein breites Spektrum, das von der Kritik an der Tudor-Monarchie, einer verdorbenen adeligen Führungsschicht und politischer Zwietracht bis hin zu einer Bestätigung von Englands nationaler Größe reichen konnte (s. etwa Champion, *Noise*, S. 130f.; KASTAN, S. 40f.). Ähnliche Reaktionen spiegeln sich auch in den diversen Interpretationsrichtungen der letzten 150 Jahre wider.

<sup>23</sup> Dies bezieht sich auch auf Merkmale des Prosastils: s. Vickers, *Artistry*, S. 89–141.

volkstümliche Handlung; sie setzt der Staatshandlung die theatralische Illusion einer ungleichzeitigen Alltagswelt entgegen, die eher zeitgenössisch-elisabethanisch und damit anachronistisch ist. Verbindungsglied ist der Prinz, der sich als zentrale Figur zwischen beiden Sphären bewegt und deren Wertekonflikt in seiner Doppelrolle nicht nur repräsentiert, sondern artikuliert und durchspielt. Damit folgt er einem außergewöhnlichen Handlungsentwurf.

Die im Milieu eines Wirtshauses angesiedelte Spielwelt geht dabei nicht in der Komik von Harrys und Falstaffs Streichen auf; sie erweitert den Handlungsraum<sup>24</sup> des Dramas bühnensoziologisch beträchtlich, bietet ein Mehr an Sichtweisen und Stimmen, die wie Kommentare zum Staatsgeschehen aufgefasst werden können. Ihr Kraftzentrum ist Falstaff. Er ist faszinierend in seiner unterhaltsamen Ausnahmrolle, a-sozial und gesellig zugleich – eine unmögliche Komposition widersprüchlicher Zuschreibungen und dabei doch ein ausnehmend individuell und lebensecht wirkender literarischer Charakter. Ihm hat man deshalb immer wieder zugetraut, ein Leben außerhalb des Dramas zu führen.<sup>25</sup> Sein anarchisches Potenzial<sup>26</sup> entfaltet sich im Konflikt mit seiner Umgebung, die er zielstrebig für seine Sinnenlust und seine exorbitanten körperlichen Bedürfnisse zu vereinnahmen sucht, vor allem gegenüber seinem falschen Freund, dem Prinzen, als dessen Geselle und Kreatur er sich einfallreich jeder Ordnung und Autorität zu erwehren sucht. Zeitgleich mit der intensiven Erforschung seiner Figur<sup>27</sup> verblasste das sentimentale Falstaff-Bild eines jovialen Ohrensessel-Bewohners. Hinter der altvertrauten, harmlos-erheiternden Figur wurde ein satirisches Medium sichtbar, über das sich soziale und politische Probleme und damit auch sozialkritische Ansätze erschlossen.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Man sieht dies auch im Zusammenhang mit den im 16. Jh. florierenden Landesbeschreibungen und der Kartographie. Beide Darstellungsweisen relativieren die Zentralperspektive der Kapitale: sie stellen landschaftliche, regionale und lokale Besonderheiten dar (u.a. auf den Feldern Genealogie und Lokalgeschichte) und präsentieren sie in ihrem Eigenwert (zum Stichwort *Chorographie* s. Rackin, *Stages*, S. 137f.; Schabert, S. 361f. sowie Klein, in Günther, S. 327–329).

<sup>25</sup> So z.B. KASTAN, S. 49.

<sup>26</sup> Besonders einflussreich war Barber, *Festive Comedy*; die Studie zeichnet Falstaff als einen karnevalesken Narrenkönig und *Lord of Misrule*.

<sup>27</sup> Das Spektrum der Untersuchungen reicht von den möglichen Quellen und diversen Vorläuferfiguren bis zu Falstaff als dem Typus des verarmten Landadeligen und korrupten Offiziers: "He has been seen to represent an opportunistic social philosophy in the ostfeudal world." (Dutton, in Wells, *Bibliographical Guide*, S. 356–358, hier S. 357). Siehe auch Burden, S. 14.

<sup>28</sup> "Since then [the 1950s, W.Br.] a growing concern with the grimmer social and political aspects of the plays may have tempered responses to Falstaff." (Dutton, S. 357).

In Konkurrenz dazu steht die apologetische Falstaff-Tradition, die ihm eine unbeirrbar, zutiefst humane Diesseitigkeit zuschreibt. Damit wird er, Ausnahmegestalt und Universalfigur zugleich, zum Inbegriff des Menschlichen.<sup>29</sup> Falstaff ist der gelebte Widerstand gegen eine besser geordnete Welt. Macht ihn dies zur Instanz einer Gesellschaftskritik? Das hängt entscheidend davon ab, ob man sein karnevaleskes, ordnungswidriges Treiben als Herausforderung der staatlichen Ordnungsmacht ansieht oder nicht. Hiermit gerät die Rolle seines Antagonisten in den Blick: Harry ist die Schlüsselfigur in diesem Spiel um die Autorisierung von Macht. Der Prinz wird seit einigen Jahrzehnten als zwiespältige Figur gesehen: vordergründig präsentiert er das idealisierte Bild eines heranwachsenden Erfolgs- und Machtmenschen; sein Entwurf sei jedoch als Ironie aufzufassen; er lasse durchscheinen, wie hilflos der scheinbare Erfolg dieser Figur sei.<sup>30</sup> Dieser systemkritische Ansatz sucht gelegentlich Bestätigung in der Fortsetzung des Stücks: *2 Henry IV*, das auch dunklere Seiten des Machtspiels vorführt, liest man als nachgeschobenen kritischen Kommentar zum ersten Teil.<sup>31</sup>

Harry ist einer vieldiskutierten (und später revidierten) Hypothese zufolge ein "erfolgreicher Manipulator" und Heuchler, der ständig seine eigene radikale Subversion erzeugt und diese wirkungsvoll kontrolliert.<sup>32</sup> In dieser Sicht wird er zum wichtigsten Spieler in einem autoritären System, das Gefährdungen vorspiegelt, um sich – ordnungsschaffend – stets aufs Neue sein Privileg gegenüber den Untertanen zu sichern. Dagegen wird angeführt, dass der komische Handlungsstrang all das zu Wort kommen lasse, was durch eine aristokratische Geschichtsversion unterdrückt wird: Vielfalt und ausgelassenes, karnevaleskes, burleskes Treiben, das sich jeder Vereinnahmung widersetze. Letztlich sei Falstaff der Gradmesser für den Widerstand gegen einen durchgreifenden Machtanspruch. Er verkörpere eine ungebärdige Vielgestaltigkeit und Fülle.<sup>33</sup> Wie dies politisch zu werten ist, verlangt dem Interpreten eine Entscheidung ab: Steht Falstaff für einen berechtigten Freiheitsdrang oder für Unmoral und Anarchie? Der Prinz hat den Kampf um die Macht gegen Hotspur gewonnen, wird zum Schluss aber um seinen Heldenruhm betrogen. Dies zu werten muss wohl dem Publikum überlassen bleiben.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Gelegentlich feiert man ihn auch als solchen: s. Bloom, *Invention*, S. 271–314.

<sup>30</sup> HODGDON, S. 11f.

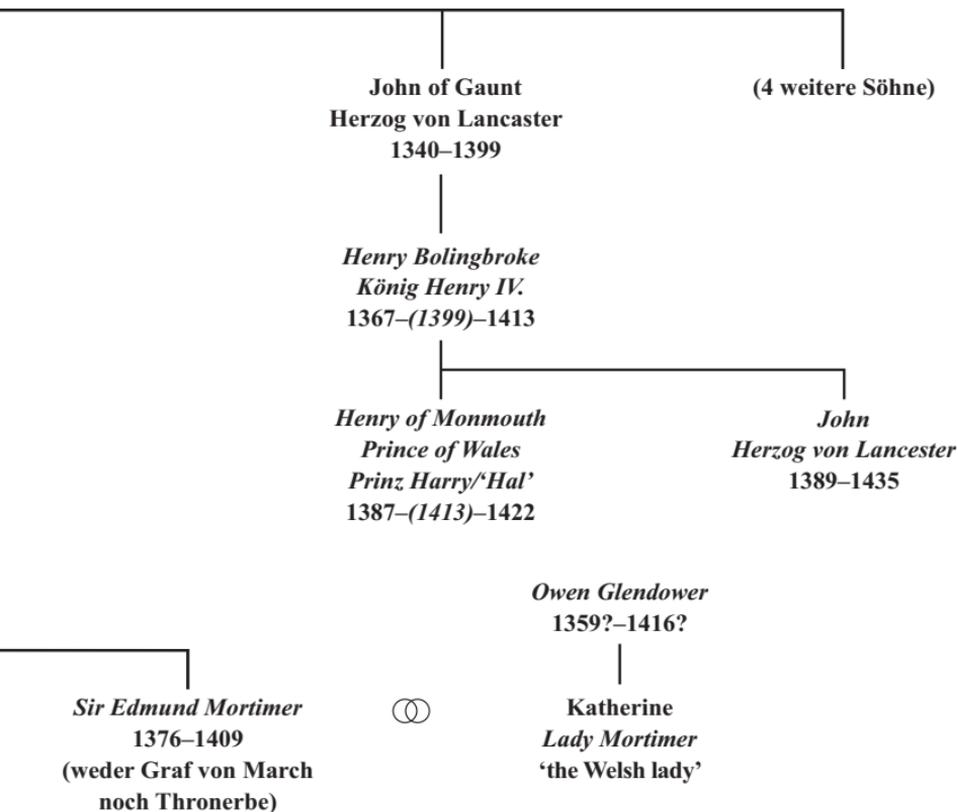
<sup>31</sup> KASTAN, S. 22f. Literaturkritik und Theaterpraxis sind sich in dieser Lesart seit den 1960ern weitgehend einig.

<sup>32</sup> Greenblatt, *Negotiations*, S. 40f.

<sup>33</sup> KASTAN, S. 43.

<sup>34</sup> Vgl. Hawley, S. 102: "The extent to which Falstaff's superior theatrical skills offset or even surpass Hal's political victory is a matter the audience alone must decide."





Zusätzlich zu den Lebensdaten wird in Klammern das Jahr der Thronbesteigung angegeben, für Richard II. auch das Jahr seiner Absetzung. Die im Drama auftretenden Personen sind durch Kursivdruck hervorgehoben. (nach KASTAN, BEVINGTON u.a.)

# DIE HISTORIE VON HEINRICH DEM VIERTEN, 1. TEIL

## [DIE NAMEN DER AKTEURE<sup>1</sup>

KÖNIG Heinrich IV.<sup>2</sup>

Heinrich (Heinz, Harry)<sup>3</sup>, PRINZ von Wales, Sohn des Königs Heinrich  
Prinz Johann von LANCASTER<sup>4</sup>, Sohn des Königs Heinrich

Graf von WESTMORLAND<sup>5</sup>

Sir Walter BLOUNT

Heinrich Percy, Graf von NORTHUMBERLAND<sup>6</sup>

Heinrich Percy, mit dem Beinamen HOTSPUR<sup>7</sup> ('Heißsporn'), sein Sohn  
LADY PERCY, Ehefrau des Hotspur, Schwester Mortimers

Thomas Percy, Graf von WORCESTER<sup>8</sup>

Edmund MORTIMER, Graf von March

LADY MORTIMER (die walisische Dame), Tochter Glendowers und  
Ehefrau Mortimers

Archibald, Graf von DOUGLAS

---

<sup>1</sup> In Qq und F findet sich zu diesem Stück kein Personenverzeichnis. Es wurde zuerst von ROWE (1709) zusammengestellt und durch spätere Herausgeber ergänzt. Die Überschrift *The names of (all) the actors* findet sich in F<sub>1</sub> (bei den Stücken mit Personenverzeichnis) und ist hier analog übernommen; *actors* bedeutet 'handelnde Personen' oder auch 'Spieler'. Zu den Verwandtschaftsverhältnissen zwischen König und Hochadel vgl. die genealogische Tafel, S. 58f. Ausführlicher kommentiert werden die Bühnenfiguren und historischen Persönlichkeiten in KASTAN, S. 136–139 sowie in HEMINGWAY, S. 403–476.

<sup>2</sup> KING Henry: Heinrich IV. trägt den Beinamen Bolingbroke nach seinem Geburtsort, der Burg Bolingbroke in Lincolnshire, nahe dem heutige Hundleby. Der Name wurde entweder ['bøliŋbruk], ['buliŋbruk] oder ['bulinbruk] ausgesprochen; für letzteres sprechen die Schreibweisen *Bullenbrooke* und *Bollinbrook* in Qq, F<sub>1</sub>. Bis zu seiner Krönung als König war Henry Herzog von Lancaster (vgl. I.3.7, IV.3.61 u. V.1.45).

<sup>3</sup> HENRY (Hal, Harry): 'Harry' ist der Name des Prinzen außerhalb der Kneipenwelt. Falstaff und der Prinz selber verwenden ihn nur in dem Rollenspiel der Szene II.4. Ansonsten ist diese Vornamensform reserviert für den Prinzen in der königlichen Sphäre (vgl. HOTSPUR).

<sup>4</sup> LANCASTER ['læŋkəstər]: Johann von Lancaster, jüngerer Bruder des Kronprinzen, ist in *1 Hen. IV* eine Nebenfigur. In *2 Hen. IV* wird Lancaster eine größere Rolle spielen: als ein verschlagener Heerführer, dessen Humorlosigkeit Falstaff herausstreicht.

<sup>5</sup> WESTMERLAND: Die Schreibweise der Namen bei Sh. unterscheidet sich gelegentlich von ihrer modernen Entsprechung (z.B. Westmerland/Westmorland ['westmørlənd], Blunt/Blount [blənt]). Zur Namensansetzung in der Übersetzung s. Einl., S. 53f.

<sup>6</sup> Der Graf von NORTHUMBERLAND [nɔ:r'θʌmbərlənd] gehört wie sein Sohn Harry Percy zu den in *Richard II* auftretenden Helfern des heimgekehrten Bolingbroke (s. *Rich. II* II.3, III.3 u. IV.1).

# THE HISTORY OF HENRY THE FOURTH, PART I

## [DRAMATIS PERSONAE

KING Henry the Fourth

Henry (Hal, Harry), PRINCE of Wales, son of King Henry

Prince John of LANCASTER, son of King Henry

Earl of WESTMERLAND

Sir Walter BLUNT

Henry Percy, Earl of NORTHUMBERLAND

Henry Percy, surnamed HOTSPUR, his son

LADY PERCY, wife to Hotspur, and sister to Mortimer

Thomas Percy, Earl of WORCESTER

Edmund MORTIMER, Earl of March

LADY MORTIMER (the Welsh lady), daughter to Glendower and  
wife to Mortimer

Archibald, Earl of DOUGLAS

---

<sup>7</sup> HOTSPUR [ˈhɒtspɔːr]: Den von Holinshed überlieferten Beinamen trug Harry Percy bereits zu seinen Lebzeiten. Erfunden hatten ihn die Schotten (so Thomas Walsingham in seiner Chronik aus den 1390er Jahren), bei denen er gefürchtet war. Der jüngere Henry Percy, ein wendiger Reiter und risikofreudiger Anführer, hatte sich als überraschend schnell zuschlagender Grenzschützer einen Namen gemacht (s. Boardman, S. 38). Den Nebensinn ‘jugendlicher Hitzkopf’ erhielt der Beiname erst später. Aufbrausen, Hast und Unüberlegtheit sind in die Figur Hotspur unübersehbar hineingezeichnet – dass sie mit einem Sprachfehler behaftet sein soll, wird weder in *1 Henry IV* noch in den Chroniken gesagt. Ein derartiger Hinweis findet sich erst im Folgestück, in Lady Percys Lobrede auf ihren Gatten: *speaking thick, which nature made his blemish* ‘das überstürzte Sprechen/Heraussprudeln, das die Natur ihm als Makel mitgegeben hatte’ [W.Br.] (*2 Henry IV* II.3.24); dabei bedeutet *thick* ‘rasch, überhastet’, ‘gedrängt, in dichtem Abstand’ (s. *Tr. & Cr.* III.2.34; *Cymb.* III.2.56, V.3.41). Damit ist eine undeutliche Artikulation beschrieben, die der Sprechstörung namens ‘Poltern’ am nächsten kommt. Wahrscheinlich erinnert dies an eine Vortragsweise, die Teil der ursprünglichen Aufführungspraxis war und als Sprachmarotte Ungeduld und Draufgängertum akzentuierte – ein seltenes Beispiel dafür, dass sich ein Detail des Regiekonzepts aus einem Folgestück erschließt.

Wieland übersetzte *speaking thick* als ‘mit der Zunge anstossen’ (womit wohl ein Lispeln gemeint ist); Schlegel machte aus Lady Percys Zeile ‘Und Stottern, was ein Fehler der Natur / Bey ihm.’ (Ausg. 1810 u. 1825). Ulrici korrigierte dies in seiner Bearbeitung der Schlegelschen Übersetzung zu: ‘hastig Sprechen, [...]’. Aber das bühnenwirksame Stottern war längst in der Welt und wird noch heute gern dem Publikum für schnelle Lacher dargeboten (vgl. Einl., S. 38f.).

<sup>8</sup> WORCESTER [ˈwʊstər]: Thomas Percy, der jüngere Bruder des Grafen von Northumberland, wird in *Rich. II* II.2.58–61 u. II.3.21–31 als Oberhofmeister erwähnt, der sein Amt aufgibt und sich auf die Seite Bolingbrokes schlägt.

Owen GLENDOWER<sup>9</sup>

Sir Richard VERNON

Richard Scrope, ERZBISCHOF von York

SIR MICHAEL

Sir John FALSTAFF<sup>10</sup>

Eduard (Eddie) POINS

PETO

BARDOLL<sup>11</sup>

GADSHILL<sup>12</sup>

Mistress Quickly, WIRTIN<sup>13</sup> einer Taverne in Eastcheap

FRANCIS, ein Kellner

Lords, Beamte, zwei Fuhrleute, Stallknecht, Zimmerdiener, Kellner,  
Wirt, Diener, Boten, zwei Reisende, Sheriff

Schauplätze: England und Wales.]

---

<sup>9</sup> GLENDOWER, so die anglierte Namensform von Glyndwr. Er war ein walisischer Großgrundbesitzer und führte den walisischen Aufstand von 1400–1410 an. 1400 ernannten ihn seine Anhänger zum ‘Prinzen von Wales’; zu seiner Biographie s. Davies. Aussprache: [ˈglendauər, glenˈdauər, ˈglendɔːr].

<sup>10</sup> FALSTAFF [ˈfɔːlstɑːf]: *Fall* und *staff* lassen sich als sprechende Namensbestandteile interpretieren: *fall* als *fall from virtue* (‘(moralischer) Verfall’), sowohl in sexueller als auch allgemein-moralischer Hinsicht; *staff* mit phallischem Beiklang; *false staff* als die ‘falsche Stütze’ für den Prinzen; *staff* als die züchtigende Rute, die auf Falstaff niederfährt (*fall*-). Dessen umgangssprachliche Vornamens-Variante *Jack* ist auch als Anspielung auf *jack* ‘lederner Trinkkrug’ zu deuten. In der Ursprungsfassung hieß die Figur ‘Oldcastle’. Sh. änderte ihn, weil die Familie Cobham darin ihren Vorfahren Sir John Oldcastle geschmäht sah (s. Einl., S. 22f.; Anm. zu *my old lad of the castle*, I.2.36). Ein ‘Sir John Fastolf’ kommt in *1 Hen. VI* vor (vgl. Jermann [Studienausgabe], S. 47).

<sup>11</sup> BARDOLL [ˈbɑːrdɔːl]: ‘Bardolph’ und ‘Bardoll’ sind Varianten desselben Namens. In den frühen Einzeldrucken heißt er durchgängig ‘Bardoll’. Textspuren belegen, dass ihn die Ursprungsfassung unter dem Namen ‘Russell’ führte; dieser wurde wohl geändert, weil man möglichen Einsprüchen der Familie der Grafen von Bedford (die denselben Namen trug) aus dem Weg gehen wollte.

Owen GLENDOWER  
 Sir Richard VERNON  
 Richard Scroop, ARCHBISHOP of York  
 SIR MICHAEL  
 Sir John FALSTAFF  
 Edward (Ned) POINS  
 PETO  
 BARDOLL  
 GADSHILL  
 Mistress Quickly, HOSTESS of a tavern in Eastcheap  
 FRANCIS, a drawer

Lords, Officers, two Carriers, Ostler, Chamberlain, Drawers,  
 Vintner, Servants, Messengers, two Travellers, Sheriff

Scene: England and Wales]

---

<sup>12</sup> GADSHILL [ˈgædzɪl]: Der Bandit trägt in *1 Hen. IV* den Spitznamen des Straßenräubers Cutbert Cutter aus *The Famous Victories*, so benannt nach dem von Reisen gefürchteten *Gad's Hill* bei Rochester (vgl. I.2.89 u. Anm.).

<sup>13</sup> HOSTESS: Die Wirtin der Kneipe in Eastcheap (vgl. I.2.158) wird erstmals in III.3.74 bei ihrem Hausnamen genannt. Sie ist nicht notwendigerweise identisch mit dem ‘allerliebsten Mädel’, das Falstaff in I.2.34–48 als Schenkenwirtin erwähnt. Mistress Quickly ist im deutschen Sprachraum seit Schlegel als ‘Frau Hurtig’ bekannt; ihr sprechender Name deutet verschiedene Eigenschaften an: Fixigkeit, weitreichendes Entgegenkommen (auch im Sinne eines ‘losen Frauenzimmers’), diensteifrige Kuppelei (letzteres vor allem wegen ihrer Schlüsselrolle in einer der Londoner Tavernen, die der Prostitution eine gewisse Tarnung boten), Überstürzung, Unüberlegtheit und eine scharfe Zunge (vgl. III.3). *Quick* kann nicht nur ‘lebendig’, sondern auch ‘schwanger’ bedeuten, in der adverbialen Fügung ist *-ly/-lie* ‘sich hinlegen/zurücklehnen’ sowie ‘lügen’ recht suggestiv. Auf der Bühne wird die Figur meist durch Schauspielerinnen reiferen Alters gespielt (sonst würde sie in *2 Hen. IV* auch in Konkurrenz zu Doll Tearsheet treten, was besonders bei einteiligen Aufführungen von *1,2 Hen. IV* vermieden wird). Balladen der Zeit zeichnen demgegenüber das Bild jüngerer Wirtinnen, die auch Liebesdiensten nicht abgeneigt sind (HODGDON, S. 215). Weitere deutsche Namensvarianten sind u.a. ‘Nell Schnell’ (Fried), ‘Madame Quirlig’, ‘Madame Wuppdoch’ (Günther).

I.1 *Es treten auf: der König, Lord John von Lancaster, Graf von Westmorland, und andere.*<sup>1</sup>

KÖNIG. Wie sehr Wir auch erschüttert sind, wie blass vor Sorge, ist es doch an der Zeit, dass der angstvolle Friede Luft schöpfe und nach Atem ringend<sup>2</sup> von neuen Kämpfen spreche,<sup>3</sup> die an weit entlegenen Gestaden begonnen werden sollen. [5] Nicht länger soll der durstige Schlund dieser Erde sich die Lippen mit dem Blut der eigenen Kinder<sup>4</sup> beschmieren; nicht länger soll der Gräben aufreißende Krieg<sup>5</sup> ihre Felder zerfurchen noch deren Blümchen mit den bewehrten Hufen feindseliger Tritte zerstampfen.<sup>6</sup> Jene gegnerischen Parteien,<sup>7</sup> [10] die kürzlich – wie die Meteore eines Himmels in Aufruhr<sup>8</sup> – alle von *einer* Natur, aus *einem* Stoff gezeugt, beim Zusammenprall im eigenen Land<sup>9</sup> und im wütenden Nahkampf eines Bürgerkriegsgemetzels aufeinander stießen, sollen nun in einvernehmlicher,<sup>10</sup> ordentlicher Formation [15] alle in einer Richtung marschieren und sich nicht mehr Bekannten, Verwandten und Verbündeten entgegenstellen. Des Krieges Klinge soll nicht mehr, wie ein schlecht geschütztes Messer, ihren eigenen Herrn schneiden. Darum, Freunde, wollen Wir, [für einen Zug] bis hin zum Grab Christi –

<sup>1</sup> *Enter ... with others*: Die BA beachtet die Rangfolge der Auftretenden, auch wenn diese, wie Lancaster, keinen Sprechpart haben. Ort des Geschehens dürfte der Hof des Königs in London sein; er ist szenisch nicht relevant und bleibt darum unerwähnt. Zur unterschiedlichen Schreibweise der Namen im englischen und deutschen Text s. Einl., S. 53f.

<sup>2</sup> *breathe short-winded accents*: Auch 'in kurzatmiger Rede/keuchend sprechen'.

<sup>3</sup> *Find we a time ... new broils*: Die Phrase ist in zweifacher Hinsicht uneindeutig: (a) *Find we* entweder 'finden Wir' oder 'lasst uns finden' (JOHNSON 1765); (b) *to pant*: entweder bezogen auf *peace* ('dass der ... Friede zu Atem kommen kann') oder auf *We* mit nachgestelltem Verb: *Find We a time to pant for ...* 'nehmen Wir uns doch Zeit, nach dem ... Frieden zu lechzen'. Die Metapher des Sprechers, der nach Atem ringt, legt es nahe, nur ein einziges Subjekt (König oder Frieden) für beide Verben (*to pant*, *to breathe short-winded accents*) anzunehmen. Der Friede wird hier verbildlicht als ein gehetztes Wild. Als unausgesprochene machtpolitische Devise gilt: Befriede dein eigenes Reich, indem du Krieg in fremde Länder trägst (vgl. Henrys Rat an den Kronprinzen in 2 *Hen. IV* IV.5.213f.).

<sup>4</sup> *thirsty entrance ... blood*: Eine schwierige Stelle, da *entrance* doppeldeutig ist und das zweifache *her* wegen der offenbar beabsichtigten Personifikation keinen eindeutigen Bezug hat: es lässt sich am ehesten als der heimatische Boden (*soil*), als 'Mutter Erde' interpretieren (vgl. *dear earth* in *Rich. II* III.2.6–26), deren Eintrittsöffnung *entrance*, etwas weit hergeholt, als 'Mund', 'Schlund' interpretiert wird. Das Bild ist eng verwandt mit der Metaphorik in Genesis 4.11, wo Kain nach der Ermordung seines Bruders Abel verflucht wird. Der von Henry beschworene Bürgerkrieg

I.1 *Enter the King, Lord John of Lancaster, Earl of Westmerland, with others.*

KING. So shaken as we are, so wan with care,  
 Find we a time for frightened peace to pant  
 And breathe short-winded accents of new broils  
 To be commenc'd in strands afar remote.  
 5 No more the thirsty entrance of this soil  
 Shall daub her lips with her own children's blood,  
 No more shall trenching war channel her fields  
 Nor bruise her flow'rets with the armed hoofs  
 Of hostile paces. Those opposed eyes,  
 10 Which, like the meteors of a troubled heaven,  
 All of one nature, of one substance bred,  
 Did lately meet in the intestine shock  
 And furious close of civil butchery,  
 Shall now in mutual well-beseeming ranks  
 15 March all one way, and be no more oppos'd  
 Against acquaintance, kindred, and allies.  
 The edge of war, like an ill-sheathed knife,  
 No more shall cut his master. Therefore, friends,  
 As far as to the sepulchre of Christ –

nimmt in diesem Lichte Züge eines Brudermords an; vgl. auch *Rich. II* I.3.125–128, *Rich. III* V.4.35–41. Weniger wahrscheinlich ist hier eine Personifikation 'Englands' oder der Kriegsgöttin Bellona, vgl. IV.1.113.

<sup>5</sup> *trenching war*: *To trench* '(ein)schneiden', aber auch 'graben', im militärischen Sprachgebrauch 'schanzen' (etwa beim Ausheben von Gräben und Anlegen von Stellungen); gemeint ist wohl: der Krieg (eine personifizierte Gestalt) hebt Gräben aus. 'Schanzkrieg' (gleichbedeutend mit 'Stellungskrieg') ist nicht gemeint.

<sup>6</sup> *with the armed hoofs ... paces*: Gemeint ist 'mit den feindseligen Tritten bewehrter Hufe'. Zur Metaphorik vgl. *Rich. II* III.2.6f.

<sup>7</sup> *opposed eyes*: *Eyes* steht hier als Teil fürs Ganze (*pars pro toto*).

<sup>8</sup> *meteors ... heaven*: Hier sind die Unheil verkündenden, 'aus der Bahn geratenen' Himmelskörper vom Typ der Sternschnuppen oder Meteore im heutigen Sinne gemeint (s. Leisi, *Naturw.*, S. 57–59; vgl. II.4.269–273 u. V.1.17–21).

<sup>9</sup> *intestine ... butchery*: *Intestine* 'innerer, im eigenen Lande' – wahrscheinlich abgeleitet von lat. *bellum intestinum* 'Bürgerkrieg' (so die Erläuterung zu *Com. Err.* I.1.11, *intestine jars*, Tetzeli v. Rosador [Studienausgabe]. Zu *civil butchery* vgl. *civil wounds* 'Bürgerkriegswunden' in *Rich. II* I.3.128.

<sup>10</sup> *mutual*: 'Gegenseitig', aber auch, wie hier, 'gemeinsam' (gelegentlich mit der Konnotation 'einvernehmlich, intim, vertraulich, herzlich', s. Schmidt, *Lexicon*, 2). Siehe auch *Ant. and Cl.* I.1.37 *mutual pair* 'gleichgestimmtes Paar', Daphinoff [Studienausgabe].

[20] [als] dessen Soldat nun [und] unter dessen gesegnetem Kreuz Wir einberufen<sup>11</sup> und zu kämpfen verpflichtet sind – als bald eine Streitmacht aus Engländern aufstellen, deren Arme im Mutterschoß dazu geformt wurden, um diese Heiden auf jenen heiligen Feldern zu jagen, [25] über deren Fluren<sup>12</sup> eben jene gesegneten Füße wandelten, die vor vierzehnhundert Jahren zu unserem Heil an das bittere Kreuz genagelt wurden. Doch dieser Unser Vorsatz ist nunmehr zwölf Monate alt, und Wir brauchen euch nicht eigens zu sagen, dass wir zu ziehen willens sind. [30] Nicht deshalb versammeln wir uns jetzt.<sup>13</sup> Lasst mich denn von Euch, mein edler Vetter Westmorland, erfahren, was Unser Kronrat gestern zur Förderung dieses [Uns] teuren Eilvorhabens<sup>14</sup> beschlossen hat.

WESTMORLAND. Mein [edler] Lehnsherr, diese Eilbedürftigkeit wurde heiß debattiert, [35] und erst gestern Nacht legte man viele einzelne Verantwortlichkeiten fest<sup>15</sup>, da kam gänzlich ungelegen ein Eilbote aus Wales, beladen mit üblen Nachrichten, deren schlimmste besagte, dass der edle Mortimer, als er die Männer aus Herfordshire in den Kampf [40] gegen den gesetzlosen<sup>16</sup> und wilden Glendower führte, diesem brutalen Waliser in die Hände fiel, wobei tausend seiner Leute niedergemetzelt wurden. Deren Leichname wurden so geschändet, ihnen wurde eine so viehisch schamlose Verunstaltung<sup>17</sup> [45] von diesen walisischen Frauen zugefügt, dass man es nicht ohne große Scham wiedergeben oder davon erzählen kann.

---

<sup>11</sup> *impressed*: Wörtlich ‘gepresst, unter Zwang angeworben’ – eine metaphorische Umschreibung des Gelöbnisses, Richards Ermordung durch eine Fahrt ins Heilige Land zu sühnen (siehe *Rich. II* V.6.49–50).

<sup>12</sup> *fields ... acres*: Hier wird *fields*, das ‘offene, unkultivierte Land’, dem Kulturland (*acre* ‘Flur, Feld, Gewinn’) entgegengestellt, über das Jesus geschritten ist. *Holy fields* ist heiliges Land und Schauplatz heiliger Kriege zugleich.

<sup>13</sup> *bootless 'tis ... not now*: Was sich in der Metaphorik als Zeichen für eine widersprüchliche Motivation des Herrschers deuten lässt, spiegelt sich auch in der rhetorischen Figur der Paralipse. Mit ihr lässt sich ein Thema einprägsam vermitteln, indem man vorgibt, es übergehen zu wollen; sie ist eine “Sonderart der Ironie” (Plett, S. 75f.). Hier dient sie einem rhetorischen Täuschungsmanöver: Henry tut die alte Absichtserklärung ab, nur um sie damit nachdrücklich hervorzuheben.

<sup>14</sup> *expedience*: ‘Feldzug, Kampagne’, aber auch ‘Eile, Hast’. Das Wort lässt sich daher als ‘Eilvorhaben’ deuten, was durch das folgende, darauf bezogene *this haste* (Z. 34) bestätigt wird; das Wort ist verwandt mit *expedition* ‘Feldzug’ (vgl. I.3.149 *Irish expedition*).

20 Whose soldier now, under whose blessed cross  
 We are impressed and engag'd to fight –  
 Forthwith a power of English shall we levy,  
 Whose arms were moulded in their mother's womb  
 To chase these pagans in those holy fields  
 25 Over whose acres walk'd those blessed feet  
 Which fourteen hundred years ago were nail'd  
 For our advantage on the bitter cross.  
 But this our purpose now is twelve month old,  
 And bootless 'tis to tell you we will go.  
 30 Therefore we meet not now; then let me hear  
 Of you, my gentle cousin Westmerland,  
 What yesternight our Council did decree  
 In forwarding this dear expedience.

WESTMERLAND. My liege, this haste was hot in question,  
 35 And many limits of the charge set down  
 But yesternight, when all athwart there came  
 A post from Wales, loaden with heavy news,  
 Whose worst was that the noble Mortimer,  
 Leading the men of Herfordshire to fight  
 40 Against the irregular and wild Glendower,  
 Was by the rude hands of that Welshman taken,  
 A thousand of his people butchered,  
 Upon whose dead corpse there was such misuse,  
 Such beastly shameless transformation  
 45 By those Welshwomen done as may not be  
 Without much shame retold or spoken of.

---

<sup>15</sup> *limits of the charge set down*: Mögliche Bedeutung auch 'Aufgabenstellungen (festgelegt) und Berechnungen angestellt'.

<sup>16</sup> *irregular*: Die Bedeutung 'irregulär kämpfend' ist für Sh. nicht nachgewiesen.

<sup>17</sup> *beastly shameless transformation*: Die obszönen Einzelheiten dieser Leichenschändungen auf dem Schlachtfeld von Bryn Glas (22. Juni 1402) werden mit dem Wort *transformation* nur angedeutet. Konkret beschrieben werden die Verstümmelungen in Holinsheds *Chronicles* (Ausg. 1587); eingefügt hatte sie der Mit-Herausgeber Abraham Fleming, der sie an Freveltaten aus der Antike misst: [...] *the women of Wales cut off their priivities, and put one part thereof into the mouthes of euerie dead man, in such sort that the cullions boong downe to their chins; and not so contented, they did cut off their noses and thrust them into their tailes as they laie on the ground mangled and defaced.* (Bd. 3, S. 528). Die Vorwürfe sind möglicherweise erfunden und Teil englischer Gräuelpropaganda (s. Boardman, S. 144; Davies, S. 106).

KÖNIG. Es scheint also, dass die Nachricht von diesem Aufruhr Unsere Planungen für das Heilige Land umstößt.

WESTMORLAND. Dies zusammen mit anderem tatsächlich, mein gnädiger Herr; [50] denn eine weitere unangenehme und unwillkommene Nachricht<sup>18</sup> kam aus dem Norden, und sie lautete wie folgt: Am Tag des Kreuzesfestes Christi trafen der mutige Hotspur<sup>19</sup> (der junge Harry Percy) und der kühne Archibald, der stets tapfere und kampferprobte Schotte, [55] dort bei Humbleton aufeinander,<sup>20</sup> wo sie eine harte und blutige Stunde zubrachten: so der Bericht, der auf Grund des Geschützfeuers<sup>21</sup> und des mutmaßlichen Stands erstattet wurde – denn der Überbringer hatte sein Pferd schon zur Zeit des heißesten [60] Höhepunkts<sup>22</sup> ihrer Auseinandersetzung bestiegen, noch im Ungewissen über den nach beiden Seiten offenen Ausgang.

KÖNIG. Ein teurer, ein wahrhaft eifriger Freund ist jetzt da,<sup>23</sup> Sir Walter Blount, soeben von seinem Pferd abgesehen, bunt bespritzt mit Schlamm jeder Art [65] zwischen jenem Humbleton und Unserer Residenz hier, und er hat uns eine angenehme und willkommene Nachricht überbracht. Der Graf von Douglas ist geschlagen; zehntausend kühne Schotten, zweiundzwanzig Ritter – reihenweise hingestreckt<sup>24</sup> in ihrem eigenen Blut – sah Sir Walter [70] auf dem Felde von Humbleton. An Gefangenen nahm Hotspur Murdoch, den Grafen von Fife und ältesten Sohn des besiegten Douglas, und die Grafen von Atholl, von Moray, Angus und Menteith.<sup>25</sup>

<sup>18</sup> *unwelcome news*: Die Reihung von Botenberichten ist bei Sh. eines der häufigsten Mittel, um die in Chroniken überlieferten Geschehnisse zu raffen; die beiden Schlachten gegen Waliser und Schotten liegen in Wirklichkeit fast drei Monate auseinander.

<sup>19</sup> *Hotspur*: Mit Schlegels Übersetzung wurde der 'Heißsporn' im Deutschen eingebürgert (Wieland und Eschenburg hatten den Beinamen unübersetzt gelassen).

<sup>20</sup> *Holy-rod Day ... At Holmedon met*: Dieses Fest der Kreuzerhebung – auch 'Kreuzerhöhungstag' – fällt auf den 14. September. Gefeiert wird der Fund eines Bruchstücks vom heiligen Kreuz bei der Eroberung Jerusalems durch Kaiser Heraklius im Jahre 615 (Schmidt, *Anm.*, S. 18). Holmedon ist das heutige Humbleton nahe Wooler in Northumberland, wo am 14. September 1402 die Percys eine Invasionsarmee der Schotten vernichtend schlugen und zahlreiche schottische Adelige gefangen nahmen; zu ihnen zählte auch der verwundete Archibald Douglas. Mortimer war Glendower am 22. Juni 1402 unterlegen.

<sup>21</sup> *artillery*: Der Begriff kann sich zwar auf alle Arten von Schusswaffen und Wurfgeschützen beziehen, doch sind bei Sh. damit meist Geschütze gemeint; so auch an dieser Stelle, wie Percys Bericht (I.3.56–64) belegt.

- KING. It seems then that the tidings of this broil  
 Brake off our business for the Holy Land.
- WESTMERLAND. This match'd with other did, my gracious lord,  
 50 For more uneven and unwelcome news  
 Came from the north, and thus it did import:  
 On Holy-rood day, the gallant Hotspur there,  
 Young Harry Percy, and brave Archibald,  
 That ever-valiant and approved Scot,  
 55 At Holmedon met, where they did spend  
 A sad and bloody hour,  
 As by discharge of their artillery  
 And shape of likelihood the news was told;  
 For he that brought them, in the very heat  
 60 And pride of their contention did take horse,  
 Uncertain of the issue any way.
- KING. Here is a dear, a true industrious friend,  
 Sir Walter Blunt, new lighted from his horse,  
 Stain'd with the variation of each soil  
 65 Betwixt that Holmedon and this seat of ours;  
 And he hath brought us smooth and welcome news.  
 The Earl of Douglas is discomfited,  
 Ten thousand bold Scots, two and twenty knights,  
 Balk'd in their own blood, did Sir Walter see  
 70 On Holmedon's plains; of prisoners Hotspur took  
 Mordake Earl of Fife and eldest son  
 To beaten Douglas, and the Earl of Athol,  
 Of Murray, Angus, and Menteith.

---

62 *a deare* Q<sub>5</sub> u. folgende Ausgaben.; Q<sub>1-4</sub> *deere*.

---

<sup>22</sup> *heat and pride*: Hier als einzelne Vorstellung aufgefasst, die durch zwei gleichgeordnete Wörter ausgedrückt wird (rhetorischer Terminus: Hendiadyoin).

<sup>23</sup> *Here is a ... friend*: Die BA zu Beginn der Szene verzeichnet keinen Auftritt Blounts. *Here is* dürfte an dieser Stelle weniger streng örtlich gemeint sein, nämlich im Sinne von 'hier am Hofe ist ...' (vgl. Schmidt, *Lexicon*, s.v. *here, here is*).

<sup>24</sup> *Balk'd*: Von *balk* '(beim Pflügen) einen erhöhten Furchenrain (Balken) stehen lassen' (OED *balk* v.1, 1).

<sup>25</sup> *Mordake ... Fife ... Douglas ... Menteith*: Murdoch, Earl of Fife, war kein Sohn des Douglas: hier wird Sh. von der Interpunktion in seiner Vorlage (Holinshed) getäuscht. Die Wiedergabe der historischen Namen Westmerland, Mordake, Athol und Murray richtet sich, KASTAN folgend, in der dt. Fassung nach den im *Dictionary of National Biography* verzeichneten Namensansetzungen.