

William Shakespeare

# The Winter's Tale Das Wintermärchen

Deutsche Prosafassung, Anmerkungen,  
Einleitung und Kommentar  
von Ingeborg Boltz



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

The Winter's Tale  
Das Wintermärchen

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung,  
Anmerkungen, Einleitung und Kommentar  
von Ingeborg Boltz

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

## INHALT

Vorwort der Herausgeber .....	7
Vorwort in eigener Sache zur zweiten Auflage .....	9
Hinweise zur Benutzung der Ausgabe .....	10
Einleitung .....	11
Datierung und Stellung im Kanon: 11 – Der Text: 13 – Quellen und Einflüsse: 14 – Zur Interpretationsgeschichte: 23 – Spielvor- lagen und Bühnenpraxis: 33 – Zur Bühnengeschichte: 37	
Personenverzeichnis .....	42
THE WINTER'S TALE – DAS WINTERMÄRCHEN .....	44
Kommentar .....	291
Abkürzungen .....	351
Literaturverzeichnis .....	355
Ergänzungen zum Literaturverzeichnis 1985-2011 .....	366
Ein Blick auf ausgewählte Inszenierungen 1986 bis 2011 .....	382

## EINLEITUNG

### DATIERUNG UND STELLUNG IM KANON

*The Winter's Tale* gehört in Shakespeares letzte Schaffensphase und entstand in enger zeitlicher Nachbarschaft zu *Pericles* (ca. 1606–8), *Cymbeline* (1608–11), das in der Forschung mittlerweile fast einhellig vor *The Winter's Tale* angesetzt wird (vgl. IV.4.737–43, Anm. 205) und *The Tempest* (1609–11) als letzter der Romanzen. Erst im 19. Jahrhundert wurde durch umfassende Versuntersuchungen und stilistische Indizien die Chronologie und Gruppenzusammengehörigkeit dieser Stücke gesichert. Diese Erkenntnis war durch die überwiegend negative Beurteilung von *Pericles* verzögert worden, den Malone und Coleridge z. B. für ein frühes Stück hielten, wodurch auch ihre Datierung der anderen Romanzen beeinflusst wurde.

Den wichtigsten Hinweis auf die Entstehungszeit von *The Winters Tale* verdanken wir dem Quacksalber und Astrologen Simon Forman (1552–1611), über dessen biographische Umstände wir verhältnismäßig gut unterrichtet sind. Unter seinen Papieren und Tagebuchaufzeichnungen fanden sich auch Notizen von Theateraufführungen, deren besonderer Stellenwert darauf beruht, daß es sich um die einzigen uns überlieferten Reaktionen eines zeitgenössischen Theaterbesuchers auf Shakespeares Dramen handelt. Am 15. Mai 1611 hatte er das Stück im Globetheater gesehen. Formans Memoranda geben, von kleineren Ungenauigkeiten abgesehen, den Handlungsverlauf im wesentlichen wieder, erwähnen jedoch mit keinem Wort den Auftritt des Bären und die Statuenszene, aus heutiger Sicht besonders eindrucksvolle Bühnenvorgänge, was zu Spekulationen darüber geführt hat, ob die von ihm gesehene Version des Stückes mit der uns heute bekannten identisch war (vgl. Komm. zu V. 3). Doch auch im Falle von *Cymbeline* und *Macbeth*, die er als eifriger Theaterbesucher im gleichen Jahr sah, schweigen sich seine Aufzeichnungen über manches aus, was uns wichtig erscheint. Wie aus der Überschrift seines Notizbuches ersichtlich wird<sup>1</sup>, ging es ihm in erster Linie um die praktischen Lehren, die er aus seinen Theatereindrücken für das tägliche Leben zu ziehen gedachte. Deshalb schien ihn auch der Taschendieb Autolycus besonders nachhaltig beein-

---

<sup>1</sup> Die sieben in der Bodleian Library aufbewahrten Manuskriptseiten sind folgendermaßen betitelt: *The Book of Plays and Notes thereof per Forman, for Common Policy*. Zu Formans Biographie und zu seiner Bewertung als Augenzeuge vgl. S. Schoenbaum, *W. Sh. Records and Images* (London 1981), S. 3–20.

druckt zu haben, dem er einen eigenen Abschnitt mit Nutzenwendung widmet (vgl. Komm. zu IV.3).

Der frühestmögliche Zeitpunkt der Entstehung des Dramas ist nicht genau festzulegen. Als textinterner Hinweis wurde die Ankündigung der zwölf als Satyrn verkleideten Schäfer gewertet, von denen es heißt, daß drei von ihnen vor dem König getanzt hätten (IV.4.317–8). Man sah darin eine Anspielung auf Ben Jonsons *Masque of Oberon*, die am 1. Januar 1611 vor König James I. in Whitehall aufgeführt wurde<sup>2</sup> und ebenfalls einen Tanz von zehn oder zwölf Satyrn enthält. Möglicherweise waren einige Schauspieler aus Shakespeares Truppe als Satyrn in der mit Beifall aufgenommenen *antimasque* aufgetreten. Es wurde auch die Theorie geäußert, daß Shakespeares Truppe ein Monopol auf Maskentänzer hatte, die auf regelmäßiger Basis mit Jonson zusammenarbeiteten<sup>3</sup>. Ebenso gut freilich läßt sich die Anspielung auf den spielinternen König Polixenes beziehen, und man kann daraus nicht, wie mehrfach geschehen, die Schlußfolgerung ziehen, daß Shakespeare das Stück nach dem 1. Januar 1611 abgefaßt habe. Es könnte durchaus bereits im Jahr davor konzipiert und geschrieben worden sein<sup>4</sup>. Die Tanzeinlage, wurde argumentiert, hätte auch als spätere Interpolation anlässlich der überlieferten Hofvorstellung am 5. November 1611 eingefügt worden sein können (vgl. IV.4, Anm. 100). Andererseits scheint der Satyrtanz durchaus absichtsvoll in den dramatischen Rhythmus der Szene integriert (vgl. Komm. zu IV.4), ganz abgesehen davon, daß Satyrn, Nymphen und Silenen ein so vertrauter Bestandteil der pastoralen Welt sind, daß Shakespeare wohl keines aktuellen Anlasses bedurfte, um sich ihrer zu erinnern.

<sup>2</sup> Zuerst bei A. H. Thorndike, "Influence of the Court-Masques", besonders S. 116–9.

<sup>3</sup> Vgl. J. H. P. Pafford (New Arden) S. xxii, der auf W. J. Lawrence verweist, "The Date of *The Duchess of Malfi*", *Athenaeum*, 21. Nov. 1919, S. 1235–6.

<sup>4</sup> G. Wickhams These, daß das Stück bereits im Herbst 1610 als Huldigung an den 16jährigen Prinzen Henry aufgeführt worden war, der im Juni 1610 den Titel 'Prince of Wales' verliehen bekommen hatte, wird durch seine überspitzte allegorische Deutung beeinträchtigt. *The Wint. T.*, so Wickham, feiere die mystische Vermählung des Prinzen Henry (= Florizel) mit England, Schottland und Wales, deren ursprüngliche Einheit verlorengegangen war, doch wiedergefunden wurde (= Perdita), dank des Waltens der Zeit und des friedliebenden König James I. In der Statuenszene sieht Wickham eine Anspielung auf den Beschluß des Königs, seiner Mutter, Mary Stuart, durch Aufstellung einer Statue in der Westminster Abbey zu gedenken. Da jedoch nicht sicher ist, wann die Statue fertig wurde – möglicherweise erst 1612, als James I. die sterblichen Überreste seiner Mutter überführen ließ, ist dieser angeblich 'aktuelle' Hinweis als Datierungshilfe wenig brauchbar. Vgl. G. Wickham. "Romance and Emblem", besonders S. 88–96.

## DER TEXT

*The Winter's Tale* gehört zu jenen Stücken, deren Text zum ersten Mal in der Folio-Ausgabe von 1623 (F<sub>1</sub>), der ersten Gesamtausgabe der Werke Shakespeares, gedruckt wurde. Als Vorlage für den Setzer diente wahrscheinlich eine Abschrift durch den Schreiber Ralph Crane, der auch für die vier ersten Komödien zu Beginn von F<sub>1</sub> (*The Tempest*, *Two Gentlemen of Verona*, *The Merry Wives of Windsor* und *Measure for Measure*) eine Abschrift geliefert haben dürfte. *The Winter's Tale* beschließt die Komödiengruppe, ist jedoch durch eine Blankoseite nach den Komödien und vor den Historien abgesetzt, was auf einen nachträglichen Einschub hindeuten könnte<sup>5</sup>.

Es handelt sich um einen ungewöhnlich sauberen und verlässlichen Text, der etliche der Idiosynkrasien Cranes aufweist: reichlicher Gebrauch von Klammern, Bindestrichen, Apostrophen, eine bei aller Umständlichkeit insgesamt gute Zeichensetzung. Cranes Einteilung in Szenen und Akte, wobei letztere für die Bühnenpraxis keine Bedeutung hatten, wurde von späteren Herausgebern (mit Ausnahme Popes) übernommen. Über Cranes Vorlage lassen sich nur Vermutungen anstellen. Der auffällige Mangel an Bühnenanweisungen wurde als Indiz gewertet, daß hierbei nicht ein zu Bühnenzwecken eingerichteter Text, sondern vielleicht die Arbeitspapiere (*foul papers*) des Autors oder eine Reinschrift (*fair copy*) davon vorgelegen habe. Andererseits waren Cranes Abschriften für ein Leserpublikum bestimmt, und als geübter Kopist dürfte er durchaus in der Lage gewesen sein, auch von einem Regiebuch (*prompt copy*) nur die für das Lektürevständnis wichtigen Anweisungen zu übertragen. Ein Charakteristikum dieses F-Textes sind die sogenannten *massed entries*, d. h. in 13 der 15 Szenen erfolgt zu Beginn eine Auflistung aller in dieser Szene erscheinenden Figuren, selbst wenn einige davon erst im späteren Verlauf der Szene auftreten, wo der Moment ihres Erscheinens dann nicht mehr eigens vermerkt ist. Man hat darin eine Gedächtnisstütze des Autors vermutet, der sein Konzept jeder Szene durch Aufführung aller in ihr auftretenden Personen festgehalten hat. Diese Bühnenanweisungen wurden in dem in unserer Ausgabe abgedruckten Text der Pelican-Ausgabe aufgespalten und an der jeweiligen Stelle im Spieltext eingefügt, wo dies angebracht erschien. Abweichungen vom F-Text werden im Variantenapparat aufgeführt, desgleichen Lesarten anderer Herausgeber, wenn sie einen erheblichen Sinnunterschied mit sich bringen. Problematische Varian-

---

<sup>5</sup> Hierzu, sowie zum Text allgemein s. New Arden, S. XV–XXI.

ten werden in den Anmerkungen erörtert, auf die der Variantenapparat verweist.

### QUELLEN UND EINFLÜSSE

Für die Dramen, die in den Jahren 1608–1611 in enger zeitlicher Nachbarschaft zu *The Winter's Tale* entstanden sind (*Pericles*, *Cymbeline*, *The Tempest*), hat sich in der Shakespeare-Philologie etwa in den letzten 30 Jahren die Bezeichnung *Romances* eingebürgert<sup>6</sup>. Es ist dies ein Versuch, die Besonderheit der späten Komödien zu akzentuieren und sie als thematisch und strukturell eng verwandte Gruppe von den Komödien der frühen und mittleren Schaffensperiode abzusetzen. Im Grunde verweist der reichlich verschwommene Terminus jedoch auf die tradierten Stoffe, die den frühen wie den späten Komödien zugrundeliegen<sup>7</sup>, wobei sich Shakespeares Rückgriff auf Altbewährtes mit einer Interessenverlagerung verbindet; Motive, die früher nur flüchtig behandelt wurden, erhalten nun ein großes dramatisches Gewicht.

Unter die Bezeichnung 'Romanzen' fallen Texte der verschiedensten europäischen Kulturen, Epochen und Gattungen, die jedoch sehr häufig auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen sind, den spätantiken hellenistischen Roman, der im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. seine Blütezeit erlebte. Orientalischen Einflüssen ist die episodenhafte Handlungsfülle und vorwiegend unterhaltende Intention dieser neuen Literaturform zuzuschreiben. Auch während des Mittelalters blieben diese Stoffe lebendig. Die wichtige Rolle, die dem Element des Übernatürlichen und Wunderbaren zukam, trug dazu bei, daß in den Mirakelspielen die Legenden der christlichen Märtyrer und Heiligen häufig mit den aus den griechischen Romanen bekannten Handlungsstrukturen und mediterranen Schauplätzen verbunden wurden. Im letzten Drittel des 16. Jhdts. erreichten Übersetzungen der spätantiken Originale ins Eng-

<sup>6</sup> Die Bezeichnung *romance*, die S. T. Coleridge auf den *Tempest* anwandte, im Sinne eines ahistorischen, von Zeit und Raum losgelösten Dramas (*Sh. an Criticism*, ed. T. M. Raysor (London 1960), Bd. I, S. 118), wurde zuerst von dem viktorianischen Sh.-Kritiker Edward Dowden als Gruppierungstitel für das Spätwerk vorgeschlagen. Doch erst seitdem in den 50er Jahren die Erforschung der Romanzentradition vorangetrieben wurde, bedienen sich neuere Publikationen in zunehmendem Maße dieses Begriffs, wie bereits die Titel ihrer Untersuchungen bezeugen, vgl. etwa N. Frye, H. Felperin, Hallett Smith, C. M. Kay (ed.), D. L. Peterson, sowie die neueste Monographie zu unserem Stück von Charles Frey, *Sh.'s Vast Romance* (s. Literaturverzeichnis).

<sup>7</sup> Vgl. E. C. Pettet, der daran erinnert, daß das Interesse an Romanzenstoffen Sh. während seines gesamten dramatischen Schaffens begleitet habe.

lische weitere Leserkreise und wirkten stilbildend auf die entstehende Gattung der elisabethanischen Prosaerzählung ein. Zu den einflußreichsten Vorbildern gehört Heliodors *Aethiopica*, die 1569 von Thomas Underdowne als *An Aethiopian History* ins Englische übertragen wurde; gefolgt von Longus' *Daphnis and Chloe* (Angel Days Übersetzung wurde 1587 veröffentlicht) und Achilles Tatius' *Clitophon and Leucippe* (1597 von William Burton übersetzt). Selbst wenn Shakespeare keine dieser Quellen gekannt hätte, wären sie für ihn doch durch die Vermittlung von Spensers *Faerie Queene* und Sidneys *Arcadia* zu literarischem Allgemeingut geworden<sup>8</sup>. Aus dem Reservoir wiederkehrender Handlungsmotive seien einige der wichtigsten kurz angeführt.

Das Geschehen ereignet sich an verschiedenen, oft geographisch weitverstreuten Schauplätzen und erstreckt sich über einen längeren Zeitraum. Im Mittelpunkt der Handlung steht meist ein junges Liebespaar, das für seine Zuneigung erhebliche Opfer bringen, Flucht und Verfolgung, Abenteuer verschiedenster Art auf sich nehmen muß, wobei es manchmal nur um Haaresbreite grausamen Martern, dem Überfall wilder Tiere entrinnt oder durch Schiffbruch oder Scheintod voneinander getrennt wird. Gelegentlich werden die Ereignisse mit einem pastoralen Handlungsstrang und dem Identitätsverlust der Protagonisten kombiniert – das bekannteste Beispiel ist Longus' *Daphnis und Chloe*. Zwei ausgesetzte Kinder vornehmer Abstammung wachsen in pastoraler Einsamkeit unter einfachen Menschen auf – hier ergeben sich zwangsläufig Beobachtungen über *nature and nurture*, *art and nature* –, verlieben sich ineinander und werden später mit ihren Eltern vereint. Orakelträume, Verwechslung von Leichen, scheinbare Wiederauferstehung Totgeglabter, langausgedehnte Wiedervereinigungsszenen, in denen Jubel und Trauer eine paradoxe Mischung eingehen – bereits diese kurze Aufzählung erinnert uns an zahlreiche Situationen, die uns aus *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* und *The Tempest* vertraut sind. Doch Shakespeare entnahm dieser Erzähltradition nicht nur einzelne Ingredienzien, sondern ein wiederkehrendes Strukturmuster, in dem sich das wunderbare Walten Fortunae ausdrückt<sup>9</sup>. Nach Prüfungen, Fährnissen aller Art, überraschenden Bege-

<sup>8</sup> Besonders die Bedeutung der stark von Heliodor beeinflussten *Arcadia* ist immer wieder hervorgehoben worden, vgl. J. F. Danby, "Sidney and the Late Shan Romance", in: *Poets on Fortune's Hill* (London 1952), S. 83–103 und S. Wells, "Sh. and Romance", S. 54. Zum Einfluß der hellenistischen Vorbilder vgl. S. L. Wolff, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction* (New York 1912) und C. Gesner.

<sup>9</sup> Ein Aspekt, den N. Frye in zahlreichen Schriften herausgearbeitet hat, s. vor allem *A Natural Perspective*.

benheiten enthüllt sich, was wie zufällige Manifestationen einer launischen Glücksgöttin wirkte, als das geheime Walten einer letztlich wohlwollenden Vorsehung: getrennte Liebende und totgeglaubte Familienmitglieder finden sich in einem *happy ending* wieder, das kühnste *wish-fulfilment*-Erwartungen übersteigt; die Aufgipfelung von Glücksgefühl, der Zustand höherer Harmonie der Wiedervereinigten greift erneuernd auf die sie umgebende Gesellschaft über. Romanzen, so meint ein Kritiker<sup>10</sup>, seien *success stories*, die nach dem Motto vorgehen: aus Verlust erwächst größerer Gewinn, erst Flucht und Leid führen zum Wiederfinden und weit höherem Glück als zuvor.

Die wichtigste unmittelbare Quelle für *The Winter's Tale* ist Robert Greenes *Pandosto, The Triumph of Time* (1588), ein vielfach wiederaufgelegter Roman<sup>11</sup>, der sich bei den Zeitgenossen größter Popularität erfreute. Greenes Prosaerzählung gilt bereits als wahres Amalgam der geläufigsten Motive hellenistischer Erzähltradition, doch Shakespeare ging bei einer Reihe von Veränderungen noch über seine Vorlage hinaus. Das begann bei den griechischen Namen, die er seinen Figuren gab, wobei er, wie so oft, auf Plutarchs *Lives* zurückgriff<sup>12</sup>. Möglicherweise ließ er sich auch durch Plutarch zur Vertauschung der Schauplätze anregen. Drei der Namen, nämlich Dion, Archidamus, Polixenes, sowie Hinweise auf die Bewohner von Leontini, einer Stadt in der Nähe von Syrakus, stammen aus der Lebensgeschichte des Dionysius d. Älteren, des berühmten syrakusischen Tyrannen. Die Umbenennung Pandostos in Leontes mag dazu geführt haben, Sizilien (und nicht, wie in der Quelle, Böhmen) zum Schauplatz einer Eifersuchtstragödie zu machen. Die Assoziation mit Plutarchs jähzornigen und launischen Herrschern Dionysius dem Älteren und dem Jüngeren mag dabei ebenso mitgespielt haben, wie auch die Tatsache, daß Plutarchs Polyxe-

<sup>10</sup> H. Felperin, S. 10.

<sup>11</sup> Neuauflagen erschienen in den Jahren 1592, 1595, 1607 (danach unter dem Titel 'Dorastus and Fawnia') und in regelmäßiger Folge bis 1703. Shakespeare verwandte offensichtlich eine der ersten drei Auflagen, denn ab 1607 enthalten alle späteren Ausgaben einen veränderten Wortlaut des Orakels. Statt *live without an heir* (wie auch im Drama) heißt es *die without an heir*. Der Text ist leicht zugänglich in der New Ardenausg., S. 184–225, sowie in Geoffrey Bulloughs Quellenwerk, *Narrative and Dramatic Sources of Sh.*, Bd. VIII, wo auch sämtliche anderen möglichen Quellen abgedruckt und behandelt sind (S. 115–223). F. Pyle widmet den größten Teil seines Kommentars zu *The Winter's Tale* (London 1969) einem von Szene zu Szene fortschreitenden Vergleich mit der Quelle. Nützlich auch New Arden, S. xxvii–xxxvii und New Penguin, S. 10–28, sowie K. Muir, *Sources*, S. 266–278.

<sup>12</sup> Hierzu New Arden, S. 163–5. Plutarch erwähnt die Namen Leontes, Camillus, Antigonus, Cleomenes, Dion, Polyxenes, Archidamus, Autolykus, Hermione, Aemylia.

mus aus Sizilien flieht, als er bei Dion in Ungnade fällt<sup>13</sup>. Böhmen, andererseits, entsprach mehr den Vorstellungen eines unzivilisierten Bauern- und Hirtenlandes als Sizilien, mit dem sich arkadische Assoziationen verbanden. Darüberhinaus bewirken Motive wie der Schiffbruch, Antigonos' Traumvision und der Überfall eines Bären (III.3), die gegenüber der Quelle neu hinzugefügt wurden, eine weitere Annäherung an die hellenistische Romanzenwelt.

In besonderem Maße trifft dies auf die Charakterisierung des Leontes zu, bei dem Shakespeare im Vergleich zur Vorlage das Moment romanzenhafter Überraschung, der krassen Verkehrung einer Situation in ihr Gegenteil, sehr viel stärker betont. Pandostos Eifersucht ist zwar unberechtigt, doch hinreichend motiviert. Dem Leser wird dafür zunächst eine metaphysische Begründung geboten, in Gestalt einer launischen Fortuna, die aus Neid auf die Harmonie des Herrscherpaares unglückstiftend eingreift. Pandostos Wandlung geht zudem allmählich vor sich und entwickelt sich aus der Beobachtung der wachsenden Zuneigung zwischen seiner Gemahlin und seinem Jugendfreund. Bellarias gutgemeinte Fürsorge kann tatsächlich zu Mißtrauen Anlaß geben; z. B. sieht sie persönlich in Egistus' Schlafzimmer nach dem Rechten, damit es dem Gast an nichts fehle. Durch kontinuierliche Wahrnehmungen und rationale Überlegungen verfestigt sich Pandostos Verdacht von anfänglichen Zweifeln zu einer voraussehbaren Wahnvorstellung, für die man als Leser durchaus Verständnis aufbringt. Demgegenüber wirkt die Abruptheit und Heftigkeit von Leontes' Eifersuchtsausbruch als aufsehenerregender Theatercoup. Statt nuancierter Darstellung einer Wesensveränderung geht es dem Dramatiker vordringlich um das konflikthaltige Moment und dessen Konsequenzen, wenngleich im Rückblick die Genese der Eifersucht durch plausibilisierende Andeutungen erklärlich erscheint (vgl. Komm. zu I.2). Die Umgestaltung einer Erzählfolge zu einer Szenenfolge bedingt ja notwendigerweise zeitliche Straffung und Aussparung von Vorgängen. Shakespeare nützt hier eine dramaturgische Notwendigkeit im Sinne romanzenhafter Erzählstrategie, die darauf abzielt, durch plötzliche Umschwünge Stauen und Verwunderung hervorzurufen. Leontes' Verblendung ist extremer, irrationaler als die Pandostos. Umstimmungsversuchen seines

---

<sup>13</sup> Vgl. zu dieser Theorie F. N. Lees, "Plutarch and *Wint. T.*", *Notes & Queries* 23 (1976), S. 161–2. Eine andere Begründung für die Verlegung des ersten Teils nach Sizilien kommt von jenen Kritikern, die Perditas Anspielung auf den Raub der Proserpina (IV.4.117) zum Anlaß nehmen, in ihr selbst eine Proserpinafigur zu sehen, die von ihrer Mutter getrennt wurde. Daß sowohl Hermione wie Ceres über Sizilien herrschen, wird als weiterer Hinweis auf eine Parallele zwischen beiden Figuren gewertet.

Hofstaats, der ihm sehr viel energischer als in der Quellenvorlage Widerstand leistet, ist er nicht zugänglich. Pandosto bekundet sofort nach Verkündigung des Orakels, das auf Bitten Bellarias eingeholt wurde, seine Reue. Dessen ungeachtet trifft die Nachricht vom Tod seines Sohnes ein, die wiederum zum Tod Bellarias führt. Leontes konsultiert aus eigenem Antrieb das Orakel, gedenkt es jedoch nur zur Bestärkung seiner vorgefaßten Meinung zu verwenden. Das läßt sich daraus schließen, daß er Perdita vorher aussetzen läßt. Gleich im Anschluß an seine blasphemische Zurückweisung des Spruchs kommt die Nachricht vom Tod des Mamillius. Dadurch wird ein Kausalzusammenhang impliziert, der von Leontes selbst als Strafe für seine Selbstgerechtigkeit aufgefaßt wird.

Auch Shakespeares wichtigste Veränderung – die Schlußszene des Dramas, in der die totgeglaubte Hermione wiederkehrt – zeigt gegenüber Greene eine stärkere Hinwendung zur griechischen Romanzentration (vgl. hierzu Komm. zu V.1). Für dieses Dénouement mußte Pandostos ungastliche Aufnahme des jungen Paares und sein peinliches Liebeswerben um Fawnia eliminiert werden, ebenso wie der farcenhafte Umschwung im Verhalten des Königs, als die Identität der vermeintlichen Schäferstochter enthüllt wird. Da Greene größeren Wert auf sensationelle Effekte als auf die Wahrung eines Sympathieminimums für Pandosto gelegt hat, ist dessen Anwesenheit nach der allgemeinen Versöhnung überflüssig. Er beseitigt sich durch Selbstmord aus nachträglicher Beschämung über seine zahlreichen Missetaten.

Shakespeare verwandelt die Willkür dieses bizarren Endes in ein sinnstiftendes Muster von Schuld, Sühne und Vergebung, in ein Beispiel dafür, daß sich auch ein zerstört scheinendes Leben zu regenerieren vermag. Er stellt Leontes die neu hinzuerfundene Figur der Paulina zur Seite, die den sechzehnjährigen Läuterungsweg ihres Herrn als unerbittliche Mahnerin begleitet. Die wichtige Rolle, welche die Zeit als heilende (freilich auch zerstörerische) Kraft übernimmt, hat Shakespeare durch deren Auftritt als Personifikation in einem eindrucksvollen Bühnenvorgang faßbar gemacht, während in der Quelle trotz des Untertitels *The Triumph of Time* dieses Thema nur in gelegentlichen Klischees angeschlagen wird. Mit der 'Wiederauferstehung' der totgeglaubten Königin – die bei Greene tatsächlich tot ist – gibt Shakespeare seinem Drama das harmonische Komödienende und knüpft gleichzeitig an die Tradition der hellenistischen Romane an, wo Vereinigungen mit verschollenen Freunden und Verwandten die Höhepunkte der Handlung bildeten.

Das hierbei mit verblüffender Theaterwirkung verwendete Motiv der Statuenbelebung dürfte Shakespeare bereits aus der Pygmalionge-

# DAS WINTERMÄRCHEN

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

Leontes<sup>2</sup>, König von Sizilien  
Mamillius<sup>3</sup>, der junge Prinz von Sizilien  
Camillo<sup>4</sup>  
Antigonus<sup>5</sup>  
Cleomenes  
Dion  
Polixenes<sup>6</sup>, König von Böhmen  
Florizel<sup>7</sup>, Prinz von Böhmen  
Archidamus, ein böhmischer Lord  
Der alte Schäfer, vermeintlicher Vater Perditas  
Der Tölpel<sup>8</sup>, sein Sohn  
Autolycus, ein Landstreicher<sup>9</sup>  
[Ein Seemann]  
[Ein Gefängniswärter]

---

<sup>1</sup> *The names of the actors*: Eines der sieben in F überlieferten Personenverzeichnisse, das am Schluß des Stücks, wohl um eine leere Seite zu füllen, aufgeführt wird. Die Angaben in eckigen Klammern stammen von späteren Hrsg.; in den meisten Fällen handelt es sich um Ergänzungen Rowes. Außer den hier aufgeführten Darstellern werden benötigt: ein Baby (wohl als Requisit), ein Bär, bzw. ein Schauspieler im Bärenkostüm (s. Anm. zu III. 3. 57) und zwölf Tänzer für den Satyrntanz (IV. 4. 322). Die meisten der Namen finden sich in Plutarchs *Lives*, die Sh. möglicherweise in der erweiterten Ausgabe (1603) der Übersetzung von Thomas North konsultierte; so z. B. Leontes (als Bezeichnung eines Volksstammes), Camillus, Antigonus, Cleomenes, Dion, Polyxemus, Archidamus, Autolycus, Hermione, Aemylia. Zur Herkunft der Namen s. auch New Arden, S. 163–5 sowie M. J. Levith, *What's in Sh.'s Names* (London & Sydney 1978) S. 109–110; zu ihrer Aussprache H. Kökeritz, *Sh.'s Names: A Pronouncing Dictionary* (New Haven 1959).

<sup>2</sup> *Leontes*: Eine Ableitung von *leo* (lat. Löwe), wie sie sich auch bei Posthumus Leonatus, dem Gatten Imogens (*Cymb.*) und bei Leonato, dem Vater Heros (*Much Ado*) findet. Eifersucht, bzw. Eifersuchtsintrigen führen bei den drei Figuren ähnlichen Namens zu vergleichbaren Reaktionen, der jähzornigen, überstürzten Verurteilung einer unschuldigen Gattin, bzw. Tochter. Erst deren Scheintod – ein Motiv, das in den einzelnen Dramen allerdings sehr unterschiedlich gewichtet ist – bewirkt Reue und späte Einsicht. Leontes' Alter zu Beginn des Stückes läßt sich ziemlich genau erschließen; er dürfte ca. 29- oder 30jährig sein (vgl. Anm. 61 zu I. 2. 153–5).

<sup>3</sup> *Mamillius*: Der Name des sechs- bis siebenjährigen Prinzen erinnert an zwei Romanzen von Robert Greene, die 1583 und 1593 unter dem Titel *Mamillia* veröffentlicht wurden.

<sup>4</sup> *Camillo*: Ein bei Plutarch zu findender Patriziername, der jedoch auch zu Sh.'s Zeit geläufig ist. Wie aus I. 2. 459 hervorgeht, ist Camillo etwa eine Generation älter als die beiden Fürsten Leontes und Polixenes, denen er als Ratgeber dient (vgl. das ähnliche

## THE WINTER'S TALE

### THE NAMES OF THE ACTORS

Leontes, King of Sicilia  
Mamillius, young Prince of Sicilia  
Camillo  
Antigonus  
Clemomenes } four lords of Sicilia  
Dion  
Polixenes, King of Bohemia  
Florizel, Prince of Bohemia  
Archidamus, a lord of Bohemia  
Old Shepherd, reputed father of Perdita  
Clown, his son  
Autolycus, a rogue  
[A Mariner]  
[A Gaoler]

---

Altersverhältnis zwischen dem Berater Escalus und dem Fürsten Vincentio in *Meas. f. M.*;  
zwischen Gonzalo und Prospero im *Temp.*.

- <sup>5</sup> *Antigonus*: Der Name offenbart etwas vom Widerspruchsgeist seines Trägers (*anti* griech. 'gegen').
- <sup>6</sup> *Polixenes*: Plutarch erwähnt einen General namens Polyxemus, der bei dem Tyrannen Dionysius in Ungnade fiel und aus Sizilien fliehen mußte (s. auch Einl. S. 16).
- <sup>7</sup> *Florizel*: Der Name, mit dem sich Assoziationen an Frühling und Blumen verbinden, stammt möglicherweise aus *Amadis de Gaule* (1594), der franz. Übers. einer spanischen Romanze von Feliciano de Silva (vgl. Einl. S. 19). Florizels Pseudonym als Schäfer, Doricles, findet sich in der *Ilias* und der *Aeneis*.
- <sup>8</sup> *Clown*: Das Wort ist wahrscheinlich abgeleitet von *clod* 'töpelhafter, bäurischer Kerl', 'Einfaltspinsel', und in der Tat besteht eine wesentliche Funktion des Schäfersohns darin, sich übertölpeln zu lassen, obwohl sich das Spektrum seiner komischen Rolle damit nicht erschöpft. Sh. versieht mit der Typenbezeichnung *Clown* häufig Figuren niederen sozialen Rangs, denen die Aufgabe eines Späsmachers, Hanswursts oder Narren zukommt (z. B. Dienerfiguren wie Launce in *Two Gent.*, die Dromios in *Com. Err.*, Grumio in *Tam. Shr.*, die Gobbos in *Merch. V.*, aber auch der Handwerker Bottom in *Mids. N. D.*).
- <sup>9</sup> *Autolycus, a rogue*: Der Name ist zwar bei Plutarch zu finden, dürfte Sh. aber auch aus der griechischen Mythologie und aus Ovids *Metamorphosen* bekannt gewesen sein. Bezüglich der Eigenschaften, die man Autolycus als Sohn des Hermes und Großvater des Odysseus zuschrieb, s. Anm. zu IV. 3. 24. *Rogue*, im elisabethanischen Engl. ursprünglich Bezeichnung für Landstreicher und Vagabunden, nahm auf Grund des schlechten Rufs dieser Bevölkerungskreise die weitere Bedeutung 'Gauener', 'Halunke', 'Lump' an.

Hermione<sup>10</sup>, königliche Gemahlin des Leontes  
 Perdita<sup>11</sup>, Tochter von Leontes und Hermione  
 Paulina<sup>12</sup>, Gemahlin des Antigonus  
 Emilia, Hofdame [und Kammerfrau Hermiones]  
 [Mopsa<sup>13</sup> } Schäferinnen]  
 [Dorcas<sup>14</sup> }  
 Andere Lords und Hofherren, [Hofdamen, Beamte und] Bedienstete,  
 Schäfer und Schäferinnen  
 [Die Zeit als Chorus<sup>15</sup>]  
 [Schauplätze: Sizilien und Böhmen]

I. I *Camillo und Archidamus treten auf.*<sup>1</sup>

ARCHIDAMUS. Wenn es sich ergeben sollte, Camillo, daß Ihr Böhmen besucht, aus dem gleichen Anlaß, aus dem ich nun meinem Dienst nachgehe<sup>2</sup>, so werdet Ihr, wie ich schon gesagt habe<sup>3</sup>, einen großen Unterschied zwischen unserem Böhmen und Eurem Sizilien bemerken.

CAMILLO. Ich glaube, diesen kommenden Sommer gedenkt der König  
 5 von Sizilien [dem von] Böhmen<sup>4</sup> den Besuch abzustatten, den er ihm von Rechts wegen schuldet.

ARCHIDAMUS. Wobei<sup>5</sup> uns unsere Bewirtung beschämen wird; [aber] wir werden durch unsere Freundschaft entschuldigt werden<sup>6</sup>, denn in der Tat –

CAMILLO. Ich bitte Euch –

<sup>10</sup> *Hermione*: Findet sich bei Plutarch und Homer und als männlicher Name in *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, einem anonymen Stück, das evtl. als eine Quelle zu *Cymb.* anzusehen ist. Der Name enthält die Bedeutung *herma* 'Säule' (im klassischen Griechenland oft mit einer Büste des Hermes versehen) und bietet somit eine etymologische Entsprechung zu Hermiones aufrechter Haltung in der Gerichtsszene (III. 2) und ihrem Auftritt als Statue in V. 3.

<sup>11</sup> *Perdita*: 'Die Verlorene', ein sprechender Name, der begründet und dessen lat. Bedeutung übersetzt wird. Eine derartige Namensklärung findet sich auch bei den Romanzenheldinnen Marina (*Per.*, III. 3. 13) und Miranda (*Temp.* III. 1. 37). Wie wir aus IV. 1. 6 und V. 3. 31 und 50 erfahren, ist Perdita sechzehn Jahre alt.

<sup>12</sup> *Paulina*: Paulinas Rolle als verkörpertes Gewissen läßt bei ihrem Namen an den des Apostels Paulus denken.

<sup>13</sup> *Mopsa*: Der einzige Name, den Sh. aus seiner Quelle *Pandosto* übernahm. Mopsa ist dort die choleriche Frau des Schäfers, der das Kind findet.

<sup>14</sup> *Dorcas*: Ein biblischer Frauenname.

<sup>15</sup> *Time, as Chorus*: Zur ikonographischen Tradition und zum Auftrittsmodus dieser Personifikation s. Anm. zu IV. 1. 1.

Hermione, Queen to Leontes  
 Perdita, daughter to Leontes and Hermione  
 Paulina, wife to Antigonus  
 Emilia, a lady [attending on Hermione]  
 [Mopsa } shepherdesses]  
 [Dorcas }  
 Other Lords and Gentlemen, [Ladies, Officers, and]  
 Servants, Shepherds, and Shepherdesses  
 [Time, as Chorus]  
 [Scene: Sicilia and Bohemia]

I. I *Enter Camillo and Archidamus.*

ARCHIDAMUS. If you shall chance, Camillo, to visit Bohemia on the like occasion whereon my services are now on foot, you shall see, as I have said, great difference betwixt our Bohemia and your Sicilia.

CAMILLO. I think this coming summer the King of Sicilia means to pay  
 5 Bohemia the visitation which he justly owes him.

ARCHIDAMUS. Wherein our entertainment shall shame us, we will be justified in our loves; for indeed –

CAMILLO. Beseech you –

<sup>1</sup> Während der F-Text keine Ortsangaben zu den einzelnen Szenen enthält, bemühen sich zahlreiche Hrsg. bis ins 20. Jh. um konkrete Lokalisierungen, die den Prinzipien der neutralen Bühne der Sh.-Zeit zuwiderlaufen und den Handlungsfluß oft in unorganische Einzelteile zergliedern. In dieser Szene läßt sich der höfische Schauplatz aus der Sprache erschließen, ohne daß ihm die festeren Konturen eines bestimmten Raumes wie etwa 'königliches Vorzimmer' gegeben würden.

<sup>2</sup> *on foot*: Bildlich für 'im Dienste einer Sache aktiv sein'. Vgl. auch *Hen.* V, I.2.311, *L.L.L.* V.2.737 und *Coriol.* IV.3.41, wo die Wendung im Sinne von 'eine Handlung in Bewegung bringen, auf die Beine stellen', 'aufbruchsbereit sein' gebraucht wird.

<sup>3</sup> *as I have said*: Sh. führt gerne zu Szenenbeginn als gleitenden Einsatz ein angebrochenes Gespräch vor, ein realistisches Kunstmittel, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers anspricht.

<sup>4</sup> *Bohemia*: Das von ihm regierte Land steht stellvertretend für den böhmischen König Polixenes (Metonymie), analog dazu *Sicilia*, Z. 20 für den sizilianischen; so häufig bei Sh., z. B. *Egypt* für Cleopatra (*Ant. and Cl.* IV.15.18). Die Übersetzung folgt im weiteren dieser Gepflogenheit.

<sup>5</sup> *Wherein*: Als Relativum verweist *wherein* bei Sh. stets auf Vorausgehendes; der Doppelpunkt in F entspricht in etwa unserem Strichpunkt.

<sup>6</sup> *justified . . . loves*: Neben der üblichen Bedeutung von *justified* 'gerechtfertigt', 'entschuldigt' könnte die theologische Verwendung 'von Sündenschuld freigesprochen' (OED 4) anklingen, als scherzhafte Anspielung auf die Doktrin, daß die Vergebung der Sünden eher durch den Glauben an die göttliche Gnade (bzw. hier an die nachsichtige Freundschaft), als durch gute Werke zu erlangen ist. *Loves*: abstrakte Begriffe werden, besonders in Verbindung mit mehreren Personen, bei Sh. oft im Plur. gebraucht (s. auch Z. 26).

ARCHIDAMUS. Wahrhaftig, ich spreche aus dem Vorrecht meines Wis-  
 10 sens. Wir können nicht mit solcher Pracht – in so erlesener – ich  
 weiß nicht, was ich sagen soll. Wir werden Euch Schlaftränke  
 geben, damit Eure Sinne, unempfindlich für unsere Unzuläng-  
 lichkeit<sup>7</sup>, uns zwar nicht loben, doch auch ebensowenig anklagen  
 können<sup>8</sup>.

CAMILLO. Ihr bezahlt viel zu teuer für das, was gern gegeben wird<sup>9</sup>.

ARCHIDAMUS. Glaubt mir, ich spreche, wie mich meine Einsicht lehrt  
 16 und wie meine Aufrichtigkeit ihr Ausdruck verleiht.

CAMILLO. Sizilien kann sich gar nicht zu herzlich gegen Böhmen  
 erweisen. Sie wurden in ihrer Kindheit zusammen aufgezogen  
 und damals wurzelte zwischen ihnen eine solche Zuneigung<sup>10</sup>,  
 daß sie jetzt wohl Zweige treiben muß<sup>11</sup>. Seitdem ihre herange-  
 20 reife Würde und königlichen Pflichten ihrer Gemeinschaft  
 Trennung auferlegten, waren ihre Begegnungen zwar nicht mehr  
 persönlich, doch königlich ausgedrückt<sup>12</sup> durch Austausch von  
 Geschenken, Briefen, liebevollen Botschaften, so daß sie bei-  
 sammen zu sein schienen, obwohl einander fern; sich die Hände  
 25 reichten wie über einen unermesslichen Raum<sup>13</sup> hinweg und sich  
 umarmten, gleichsam von den Enden entgegengesetzter Winde  
 her. Der Himmel erhalte ihre Freundschaft!

ARCHIDAMUS. Ich glaube, es gibt auf der Welt weder eine böse Absicht  
 noch einen Anlaß, die sie ändern könnten. Ihr habt eine unsagba-  
 re Erquickung an Eurem jungen Prinzen Mamillius. Das ist der  
 30 vielversprechendste Edelmann, der mir je zu Gesicht kam.

CAMILLO. Ich stimme voll und ganz mit Euch überein in den auf ihn  
 gesetzten Erwartungen. Er ist ein prächtiger Knabe – einer, der

<sup>7</sup> *unintelligent ... insufficiency*: Gewählte Ausdrucksweise; *unintelligent* wird in heute seltenen Sinn 'nicht wissend', 'nicht wahrnehmend' verwendet, *insufficiency* in der obsoleten Bedeutung 'Unfähigkeit, bestimmte Bedingungen zu erfüllen'. In beiden Fällen handelt es sich um den einzigen Beleg bei Sh. Vgl. aber *intelligence* (stets 'Nachricht') und *sufficient* (meist 'fähig').

<sup>8</sup> *may ... accuse us*: Eine der zahlreichen, argumentativ eingesetzten Antithesen in diesem Prosadialog. Zur Verwendung rhetorischer Figuren s. Komm.

<sup>9</sup> *pay ... freely*: *Freely* hier wohl 'bereitwillig', 'gerne' (wie in *Macb.* I.7.38), möglicherweise auch 'freiwillig' (vgl. *Much Ado* IV.1.256); die Bedeutung 'freigiebig', 'großzügig' (vgl. *Temp.* IV.1.85) würde an dieser Stelle zu sehr nach Selbstlob klingen.

<sup>10</sup> *affection*: 'Innige Zuneigung'; kann aber auch das irrationale, leidenschaftliche Element in der Liebe bezeichnen (vgl. I.2.138). Somit wird die emotionale Intensität der Freundschaft hervorgehoben, aber auch die Möglichkeit der Affektübersteigerung angedeutet, die in ihr enthalten ist.

<sup>11</sup> *They were trained ... branch now*: Da *trained* sowohl für das Erziehen von Kindern, wie für das Ziehen von Reben und Bäumen gilt, entwickelt sich die pflanzliche Assoziations-

ARCHIDAMUS. Verily, I speak it in the freedom of my knowledge. We  
 10 cannot with such magnificence – in so rare – I know not what to  
 say. We will give you sleepy drinks, that your senses, unintelli-  
 gent of our insufficiency, may, though they cannot praise us, as  
 little accuse us.

CAMILLO. You pay a great deal too dear for what's given freely.

ARCHIDAMUS. Believe me, I speak as my understanding instructs me and  
 16 as mine honesty puts it to utterance.

CAMILLO. Sicilia cannot show himself over-kind to Bohemia. They were  
 trained together in their childhoods, and there rooted betwixt  
 them then such an affection which cannot choose but branch  
 20 now. Since their more mature dignities and royal necessities  
 made separation of their society, their encounters, though not  
 personal, have been royally attorneyed with interchange of gifts,  
 letters, loving embassies; that they have seemed to be together,  
 though absent; shook hands, as over a vast; and embraced, as it  
 25 were, from the ends of opposed winds. The heavens continue  
 their loves!

ARCHIDAMUS. I think there is not in the world either malice or matter to  
 alter it. You have an unspeakable comfort of your young prince  
 Mamillius. It is a gentleman of the greatest promise that ever  
 30 came into my note.

CAMILLO. I very well agree with you in the hopes of him. It is a gallant  
 child – one that indeed physics the subject, makes old hearts

24 *vast* F; F, *vast sea* (s. Anm. 13).

kette auf zwanglose Weise (zur Verknüpfung menschlicher Reifeprozesse mit vegetativer Metaphorik vgl. auch IV.4). Die Suche nach Doppeldeutigkeiten, die den Konflikt der nächsten Szene unterschwellig vorbereiten, wurde gelegentlich übertrieben. Man vermutete düstere Nebenbedeutungen in *branch*, das als 'auseinanderwachsen', 'sich gabeln' interpretiert wurde (vgl. Traversi, Bd. 2, S. 283; Mahood, S. 147; Kohl, S. 174), sowie in *great difference*, Z. 3 (nicht nur 'Unterschied' in der Aufnahme des Gastes, sondern auch 'Uneinigkeit') und in *opposed winds*, Z. 29 (nicht nur 'entgegengesetzte', sondern 'feindliche' Winde); s. hierzu Komm.

<sup>12</sup> *attorneyed*: Wörtlich 'durch Vertreter repräsentiert'; vgl. *Meas. f. M.*, ed. Leisi, V.1.419.

<sup>13</sup> *shook hands ... vast*: *Vast* bezeichnet einen weiten Raum, der sich über Land, Wasser oder einen tiefen Abgrund erstrecken kann, mitunter auch einen längeren Zeitraum (vgl. *Temp.* I.2.327). In *Per.* III.1.1 ist das Meer damit gemeint. Manche Hrsg. ergänzen daher, wie in F 2 *vast sea*, was aber, da *vast* als Subst. genügend belegt ist, nicht nötig ist. Camillos Vergleich wirkt wie die Übertragung eines geläufigen Motivs in emblematischen Werken: Zwei Hände, die sich aus den Wolken über Länder oder Meere hinweg ergreifen, versinnbildlichen einträchtige Freundschaft.

tatsächlich wie Arznei auf die Untertanen<sup>14</sup> wirkt, alte Herzen jung macht. Die schon an Krücken gingen, bevor er geboren wurde, wünschen sich noch weiterzuleben, um ihn als Mann zu sehen.

ARCHIDAMUS. Wären sie denn sonst bereit zu sterben?

CAMILLO. Ja<sup>15</sup> – wenn es keinen anderen Vorwand gäbe, um dessentwillen sie noch zu leben wünschten.

ARCHIDAMUS. Wenn der König keinen Sohn hätte, würden sie sich wünschen, mit Krücken zu leben, bis er einen hätte<sup>16</sup>.

Ab.

I.2 *Es treten auf: Leontes, Hermione, Mamillius, Polixenes, Camillo, Lords.*

POLIXENES. Neun Wandlungen des Wassersterns hat der Schäfer wahrgenommen<sup>1</sup>, seitdem wir Unseren Thron der Last ledig ließen<sup>2</sup>. Eine ebenso lange Zeit, mein Bruder, sollte mit Unserem Dank ausgefüllt werden, und dennoch würden wir, auf Ewigkeit, als  
5 Euer Schuldner von hinnen gehen. Und darum multipliziere ich, so wie eine Null, die aber an bedeutsamer Stelle steht, mit *einem* "Wir danken Euch" viele andere tausende, die ihm vorausgehen<sup>3</sup>.

LEONTES. Spart Eueren Dank noch eine Weile und stattet ihn ab, wenn  
10 Ihr reist<sup>4</sup>.

POLIXENES. Herr, das ist morgen. Mich beschäftigen<sup>5</sup> meine Befürch-

<sup>14</sup> *subject*: Als kollektives Subst. 'die Untertanen(schaft)' bei Sh. öfter belegt.

<sup>15</sup> *Yes*: als Auftakt einer Entgegnung kann auch ironisch gemeint sein, im Sinne von 'Kannst dir denken!'; vgl. *Macb.* I.2.33–5 *Dismayed not this/Our captains, Macbeth and Banquo?*, worauf der Hauptmann erwidert *Yes, /As sparrows eagles, or the hare the lion.*

<sup>16</sup> *Till he had one*: Die Passage, die mit einem Rückblick auf die Vergangenheit der Könige beginnt, endet hier mit einer (hypothetischen) Zukunft; so entsteht die Vorstellung einer auch zeitlichen Weite.

<sup>1</sup> *Nine changes . . . note*: Der Wechsel von Prosa zu Vers signalisiert den königlichen Status des Sprechers, der sich als Regent des Schäferlandes Böhmen mit einem Bild aus dem pastoralen Bereich einführt. Der Mond wird bei Sh. mehrfach als *watery* oder *moist star* bezeichnet, weil er die Gezeiten beherrscht und ihm Einfluß auf die Luftfeuchtigkeit und die Flüssigkeiten im menschlichen Körper zugeschrieben wurde (vgl. *Mids. N.D.* II.1.103–5). Die F-Schreibung *watry-starre* legt die Übersetzung des Ausdrucks als Kompositum nahe. Wegen seiner wechselnden Phasen verbindet sich mit dem Mond auch die Vorstellung der Unbeständigkeit (vgl. *Rom. and Jul.* II.1.109–11). Da auf seinen Einfluß die Veränderlichkeit alles Irdischen zurückgeführt wird, könnte Polixenes' Bildwahl auch durch die Furcht vor ungewissen Veränderungen in seinem Land bestimmt sein (s. Z. 11–14). Eine andere Eigenschaft des Mondes, die Menschen zum Wahnsinn zu treiben, wird im Zusammenhang mit Leontes' Wahnvorstellungen (vgl. II.2.30, Anm. 13) zur Sprache kommen. Für den unmittelbaren Fortgang der Handlung ist bedeutsam, daß

fresh. They that went on crutches ere he was born desire yet their life to see him a man.

ARCHIDAMUS. Would they else be content to die?

CAMILLO. Yes – if there were no other excuse why they should desire to  
37 live.

ARCHIDAMUS. If the king had no son, they would desire to live on crutches till he had one. *Exeunt.*

I.2 *Enter Leontes, Hermione, Mamillius, Polixenes, Camillo, Lords.*

POLIXENES. Nine changes of the wat'ry star hath been  
The shepherd's note since we have left our throne  
Without a burthen. Time as long again  
Would be filled up, my brother, with our thanks,  
5 And yet we should, for perpetuity,  
Go hence in debt. And therefore, like a cipher,  
Yet standing in rich place, I multiply  
With one 'We thank you' many thousands moe  
That go before it.

LEONTES. Stay your thanks a while

10 And pay them when you part.

POLIXENES. Sir, that's to-morrow.

I am questioned by my fears of what may chance

mit dem neunmaligen Phasenwechsel des Mondes die neunmonatige Dauer des Gastbesuches zu Szenenbeginn hervorgehoben wird. Für Leontes und das Publikum eröffnet sich damit die theoretische Möglichkeit, daß Polixenes der Vater des Kindes sein könnte, das die sichtlich schwangere Hermione (vgl. II.1.16) erwartet.

<sup>2</sup> *since we ... burthen*: Die doppeldeutige Formulierung läßt sich auf Polixenes beziehen, der sich von der Last der Regierungsgeschäfte befreit hat, oder auf den verwaisten Thron, der mit einem Reittier verglichen wird, dem der Reiter fehlt.

<sup>3</sup> *like a cipher ... it*: Eine Abwandlung des rhetorischen Topos der Selbstverkleinerung (s. Komm. zu I.1). Daß eine alleinstehende Null wertlos ist (vgl. *Lear* I.4.182–4), in Verbindung mit einer Ziffer jedoch den Wert vervielfachen kann (vgl. *Hen.* V, Prolog. 15–16), findet sich auch als sprichwörtliche Wendung. Mit *standing in rich place* verbindet Polixenes möglicherweise eine galante Anspielung, die gestich unterstützt werden kann, auf seinen Standort neben Hermione. Vgl. auch *rich* in Verbindung mit einer Schwangeren in *Mids. N.D.* II.1.131.

<sup>4</sup> *Stay your thanks ... part*: Diese knappe, sprichwörtlich orientierte Bemerkung (vgl. Tilley P 83), die oberflächlich an Prosperos sarkastisches *praise in departing* (*Temp.* III.3.39) erinnert, eine Warnung, den Gastgeber nicht vor Beendigung des Besuches zu loben, wird von New Cambridge u. a. als Indiz für Leontes' bereits zu Beginn des Stücks vorhandene Eifersucht gewertet. (Zu dieser These s. Komm.)

<sup>5</sup> *questioned*: *To question* heißt bei Sh. neben 'fragen' häufig 'diskutieren mit', 'unterreden'; wörtlich also 'meine Befürchtungen halten mit mir Dialog'.

tungen, was wohl geschehen oder durch unsere Abwesenheit sich aushecken mag – daß daheim nur keine rauhen Winde wehen mögen, die Uns veranlassen könnten zu sagen “Dies offenbart sich als nur zu berechtigt”<sup>6</sup>. Außerdem bin ich so lange geblieben, daß ich Eurer Hoheit zur Last werde.

15 LEONTES. Wir halten mehr aus, Bruder, als daß Ihr’s soweit bringt’.

POLIXENES. Kein Bleiben mehr.

LEONTES. Noch eine Woche länger.

POLIXENES. Nein wirklich, morgen.

LEONTES. Dann halbieren wir die Zeit untereinander, und dagegen dulde ich keinen Widerspruch.

POLIXENES. Bedrängt mich nicht so sehr, ich bitte Euch. Es gibt keine  
20 Zunge, die sich regt, keine, keine in der Welt<sup>8</sup>, die mich eher als die Eure überreden könnte. Sie würde es auch jetzt [tun], läge Notwendigkeit in Eurer Bitte, wenn es auch nötig wäre, sie abzuschlagen. Meine Angelegenheiten zerren mich geradezu heimwärts; mich daran zu hindern, wäre bei aller Eurer Liebe<sup>9</sup>  
25 eine Geißel für mich, mein Bleiben für Euch eine Last und Unannehmlichkeit. Um beides zu vermeiden, lebt wohl, Unser Bruder.

LEONTES. Bleibt unsere Königin stumm<sup>10</sup>? Sprecht Ihr.

HERMIONE. Ich hatte vor, Herr, zu schweigen, bis Ihr ihm Eide  
30 abgerungen hättet, nicht zu bleiben. Ihr, Herr, bestürmt ihn zu kühl. Sagt ihm, Ihr seid sicher, alles in Böhmen stehe gut: diese Gewißheit verkündete uns der vergangene Tag: sagt ihm das und seine beste Parade<sup>11</sup> ist durchschlagen.

<sup>6</sup> *that may ... truly*: Eine ungewöhnliche Inversion für *that no ... winds may blow*. Zur Metapher *wind* für politisches Klima vgl. auch 2 *Hen. IV*, IV. 1. 194. Polixenes’ Wunsch bezieht sich zurück auf seine im vorausgehenden Satz geäußerten Befürchtungen; so daß *this is put forth too truly* wörtlich bedeutet ‘diese [Befürchtungen] werden nur mit allzu großer Berechtigung vorgebracht’. Statt *truly* wurden die Emendationen *early* (Hanmer) und *tardily* (Capell) vorgeschlagen, die aber beide überflüssig sind (vgl. Sisson, *New Readings*, S. 195).

<sup>7</sup> *put us to’t*: ‘in die Enge treiben’, ‘auf eine harte Probe stellen’ (vgl. *Coriol.* I. 1. 224, *All’s Well* II. 2. 45).

<sup>8</sup> *no tongue ... world*: *Tongue* steht als *pars pro toto* für die sprechende Person; *moves* enthält neben der konkreten Bedeutung ‘sich regt’ sicher auch den Sinn des rhetorischen *movere* ‘bewegt’, ‘rührt’, ‘veranlaßt’. Die betuernde Hinzufügung *none, none in the world*, die in deutlicher Kontrastwirkung zu Polixenes’ späterer Einwilligung steht, trägt zur indirekten Vorbereitung von Leontes’ Eifersucht bei.

<sup>9</sup> *Were in your love*: Die meisten Hrsg. erläutern dies mit ‘obwohl in Euren Augen Liebe’. Der F-Text, der diese Fügung in Klammern setzt, könnte aber darauf hindeuten, sie als

Or breed upon our absence, that may blow  
 No sneaping winds at home to make us say,  
 'This is put forth too truly.' Besides, I have stayed  
 15 To tire your royalty.

LEONTES. We are tougher, brother,  
 Than you can put us to't.

POLIXENES. No longer stay.

LEONTES. One sev'n-night longer.

POLIXENES. Very sooth, to-morrow.

LEONTES. We'll part the time between's then, and in that  
 I'll no gainsaying.

POLIXENES. Press me not, beseech you, so.

20 There is no tongue that moves, none, none i' th' world,  
 So soon as yours could win me. So it should now  
 Were there necessity in your request, although  
 'Twere needful I denied it. My affairs  
 Do even drag me homeward, which to hinder  
 25 Were in your love a whip to me, my stay  
 To you a charge and trouble. To save both,  
 Farewell, our brother.

LEONTES. Tongue-tied our queen? Speak you.

HERMIONE. I had thought, sir, to have held my peace until  
 You had drawn oaths from him not to stay. You, sir,

30 Charge him too coldly. Tell him you are sure  
 All in Bohemia 's well; this satisfaction  
 The by-gone day proclaimed. Say this to him,  
 He's beat from his best ward.

höflichen Einwurf im Sinne von *if your love will excuse me saying so* aufzufassen, wie es New Arden tut.

<sup>10</sup> *Tongue-tied our queen?*: Die Verfechter der Theorie, daß Leontes bereits bei Betreten der Bühne eifersüchtig sei (vgl. Anm. 4), sehen in *tongue-tied* ein Epitheton für Schuldgefühl; die Bedeutung bei Sh. ist aber 'stumm', mit einer Ausnahme, *Jul. Caes.* I.1.62, wo Schuld impliziert ist. Die Anrede *our queen*, die im Dienste derselben Theorie als Hinweis auf abgekühlte eheliche Zuneigung gedeutet wird, entspricht lediglich den höfischen Umgangsformen, die bei aller Privatheit das Zeremonielle wahren. Nicht völlig geklärt ist die Syntax: entweder Ellipse für *Are you tongue-tied . . . ?* (so die Übersetzung) oder Inversion nach dem häufigen Muster *Good mylord* 'Meine stumme Königin, sprecht Ihr!'. Das Fragezeichen kann auf Setzerinterpretation zurückgehen.

<sup>11</sup> *ward*: Hermione verwendet Kampfmetaphern für ihre Überredungsstrategie, *ward* bezieht sich auf eine Verteidigungsposition beim Fechten (OED 8) und knüpft an *charge* Z. 30 an.

LEONTES. Gut gesagt, Hermione.

HERMIONE. Uns mitzuteilen, er sehne sich nach seinem Sohn, wäre  
 35 überzeugend. Er braucht es nur zu sagen und er kann gehen. Er  
 braucht es nur zu *schwören*<sup>12</sup> und er soll nicht bleiben. Wir  
 prügeln ihn mit Spinnrocken fort<sup>13</sup>. Dennoch wage ich es, von  
 40 Eurer Königlichen Gegenwart eine Woche auszuborgen<sup>14</sup>. Wenn  
 Ihr meinen Gemahl in Böhmen empfanget<sup>15</sup>, geb ich ihm meine  
 Vollmacht, dort noch einen Monat über den für seine Abreise  
 festgesetzten Termin<sup>16</sup> hinaus zu bleiben. Dabei, fürwahr, Leontes,  
 liebe ich dich bestimmt nicht um einen Pendelschlag weniger<sup>17</sup>,  
 als irgend eine Frau<sup>18</sup> ihren Gemahl. Ihr bleibt?

POLIXENES. Nein, Herrin.

HERMIONE. Nein, Ihr bleibt doch?

POLIXENES. Ich darf nicht, wahrlich<sup>19</sup>.

HERMIONE. Wahrlich? Ihr speist mich mit glatten<sup>20</sup> Beteuerungen ab,  
 doch ich, auch wenn Ihr die Sterne aus Ihrer Bahn schwören  
 wolltet<sup>21</sup>, würde dennoch sagen: "Herr, nichts von Gehen".  
 50 Wahrlich, Ihr sollt nicht gehen. Das "Wahrlich" einer Dame ist  
 so mächtig wie das eines Herrn. Wollt Ihr dennoch gehen?<sup>22</sup>

<sup>12</sup> *But let ... swear so*: Die Unterscheidung zwischen etwas 'sagen' und etwas 'schwören', die durch Betonung akzentuiert werden sollte, wird mehrfach in *Wint. T.* getroffen (vgl. II. 1.62–3, V. 2.133–5).

<sup>13</sup> *We'll ... distaffs*: Eine verkürzte Blankverszeile. Die Aufhebung gleichmäßiger metrischer Alternierung zugunsten rhythmischer Profilierung ist typisch für *Wint. T.* Spinnrocken galten als traditionelles Kampfinstrument streitbarer Frauen; vgl. *Rich. II*, III. 2.118–9: *distaff-women manage rusty bills/Against thy seat*.

<sup>14</sup> *Yet of your ... Is he won yet?*: Während der folgenden 53 Zeilen der Unterhaltung zwischen Hermione und Polixenes äußert sich Leontes nicht. Ihn wortlos daneben stehen zu lassen, wie es einige Hrsg. tun, empfinden die meisten Kritiker und Regisseure als zu schwerfällige Dramaturgie und schlagen vor, daß er sich zu diesem Zeitpunkt zurückzieht (s. Komm. zu I. 2., S. 295). Doch gerade ein bruchstückhaftes Anhören des folgenden Dialogs bietet einige Möglichkeiten zu Mißverständnissen. So könnte sich Leontes gegen Z. 42 *Yet, good deed, Leontes ...* noch in Hörweite befinden, obwohl Hermione die Worte wohl nicht an ihn richtet, sondern halblaut zu sich selbst spricht. Dies wird dadurch gestützt, daß sie ihren Gemahl nie mit seinem Namen, sondern immer mit *Sir, my Lord, your highness* anredet. Doch der etwas apologetische Nachsatz, mit dem sie ihre Liebe zu Leontes beteuert, könnte gerade wegen dieser ausdrücklichen Hervorhebung geeignet sein, dessen Eifersucht unterschwellig zu entfachen.

<sup>15</sup> *You take my lord*: Statt des übersetzten Sinnes (OED III, 3) plädieren einige Hrsg. (New Arden, Riverside Sh.) für die Bedeutung *charm, delight* 'bezaubern', 'entzücken' (OED II, 8), die aber in diesem Falle weniger überzeugt.

<sup>16</sup> *gest*: Ursprünglich ein Verzeichnis der Nachtquartiere und Aufenthalte während der Reise eines Monarchen; von daher die Zeitdauer, die für einen derartigen Aufenthalt vorgesehen war. Einziger Beleg bei Sh.

LEONTES. Well said, Hermione.

HERMIONE. To tell he longs to see his son were strong.

35 But let him say so then, and let him go;  
But let him swear so, and he shall not stay,  
We'll thwack him hence with distaffs.  
Yet of your royal presence I'll adventure  
The borrow of a week. When at Bohemia  
40 You take my lord, I'll give him my commission  
To let him there a month behind the gest  
Prefixed for's parting. Yet, good deed, Leontes,  
I love thee not a jar o' th' clock behind  
What lady she her lord. You'll stay?

POLIXENES. No, madam.

HERMIONE. Nay, but you will?

POLIXENES. I may not, verily.

HERMIONE. Verily?

You put me off with limber vows, but I,  
Though you would seek t' unsphere the stars with oaths,  
Should yet say, 'Sir, no going.' Verily,  
50 You shall not go. A lady's 'Verily' is  
As potent as a lord's. Will you go yet?

<sup>17</sup> *not a jar ... behind*: Der Redensart zugrunde liegt das Bild einer großen Räderuhr (detailliert ausgeführt in *Rich. II.*, ed. Braun (Studienausgabe), V. 5. 50ff.); die wenigen Sekunden vom Beginn des Knarrens (*jar*) bis zum Schlagen stehen metaphorisch für Minimalität. Zur Vorstellung der Meßbarkeit von Liebe und Freundschaft in Zeiteinheiten vgl. Ewbank, S. 85.

<sup>18</sup> *what lady she*: *What* nimmt in diesem elliptischen Ausdruck die Bedeutung von *whatever* bzw. *any* an (Abbott § 255). Das Personalpronomen (*she*) wird von Sh. häufig als Subst. verwendet (vgl. *I was wont/To load my she with knacks* IV.4. 328–9), *lady she* dürfte daher soviel wie *lady wife* bedeuten.

<sup>19</sup> *verily*: Durch den biblischen Anklang (vgl. Noble, S. 246–7) dürfte Polixenes' Bekräftigung in elisabethanischen Ohren durchaus ernst geklungen haben. Hermione, die sein *verily* echohaft aufnimmt, bezweifelt jedoch scherzhaft seine emotionale Bedeutung und schwächt es durch Wiederholung in seiner Aussagekraft ab (s. dazu Kohl, S. 178).

<sup>20</sup> *limber*: Obwohl von den meisten Hrsg. mit *limp*, *flabby* 'kraftlos' (OED 1c, *obsolete*) kommentiert, und überwiegend in diesem Sinne (außer von Schröder) übersetzt, scheint der Kontext für die gebräuchliche Bedeutung *flexible*, *pliant* 'geschmeidig', 'wendig' zu sprechen. Selbst wenn Polixenes seine Schwüre noch so gewandt einsetzt (vgl. Z. 48), will Hermione sich nicht davon beeindruckt lassen.

<sup>21</sup> *unsphere the stars*: Nach dem in der elisabethanischen Kosmologie gültigen Ptolemäischen System befanden sich Mond und Sterne in kristallinen Sphären.

<sup>22</sup> *Will you go yet?*: Die ganze Rede Hermiones und besonders dieser Satz enthalten gestische Möglichkeiten; z. B. sie hält Polixenes fest, er will sich (wiederholt) losreißen, usw.