

Werk

Titel: Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale

Autor: Delius, Nicolaus

Ort: Weimar

Jahr: 1880

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0015|log8

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale.

Von

N. Delius.

Im sechsten Jahrgange dieses Jahrbuchs (1871) leitete ich eine Abhandlung über *Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It* mit einer Reihe von Deduktionen ein, die ich füglich hier wörtlich wiederholen müßte, wenn es nicht genügte, zur bessern Orientirung den geneigten Leser auf das dort Gesagte zu verweisen. Schon damals hatte ich hervorgehoben, daß das eigenthümliche Verfahren unseres Dichters in der dramatischen Bearbeitung populärer Novellen namhafter englischer Zeitgenossen sich eben so wohl an seinem *Winter's Tale*, wie an seinem *As You Like It* erforschen und darlegen lasse. Wenn ich zunächst das letztere Drama in seinem Verhältnisse zu seiner novellistischen Grundlage einer eingehenden Prüfung unterzog, so gab bei dieser Wahl, wie ich anführte, den Ausschlag der Umstand, daß Shakespeare in *As You Like It* sich noch genauer als im *Winter's Tale* an sein Urbild gehalten und gebunden habe, daß also gerade hier es der Mühe lohne, dem Anschein einer immerhin möglichen Unselbständigkeit unseres Dichters gegenüber 'seine vollständig bewahrte Selbständigkeit nachzuweisen. — In jeder andern Beziehung hätte es freilich sich schon damals empfohlen, eher den Novellisten Greene als den Novellisten Lodge mit dem Dramatiker Shakespeare in ihren respectiven poetischen Geisteserzeugnissen zusammenzustellen. Wie Greene an eigentlich dichterischer Begabung seinen Genossen Lodge weit überragte, so mußte seine an ergreifenden Situationen und Momenten ungleich reichere Novelle unsern Dichter viel tiefer zu einem hart an's Tragische streifenden pathetischen Schauspiele anregen, als der kaum über das Gebiet der Idylle hinausgehende Stoff, den Lodge

ihm dargeboten, ihn bei der Umgestaltung in ein Drama innerhalb derselben Schranken der Idylle festgehalten hatte. Dabei mag allerdings so viel zugegeben werden, daß das auch in der Greene'schen Novelle reichlich vertretene idyllische Element unseren Dichter eben so sehr wie das vorherrschend pathetische zur dramatischen Bearbeitung reizen mochte. Liebt er es doch gerade in den Werken seiner letzten Periode, beide Elemente mit einander zu einem einheitlichen Ganzen zu verknüpfen. Da ist es denn bezeichnend für den Gang der Shakespeare'schen Geistes- und Kunstentwicklung, daß Lodge's Rosalynde, zuerst gedruckt im Jahre 1590, unserm Dichter in dem mittleren Stadium seiner dichterischen Laufbahn die Idee zu seinem Drama *As You Like It* eingab, daß Greene's Pandosto aber erst in seiner dritten und letzten Periode ihm als ein dankbarer Stoff zur Bearbeitung erschien. Und doch mußte ihm dieses vielgelesene Produkt aus der Feder des damals längst verstorbenen Rivalen und Widersachers seines dramaturgischen Jugendalters aus dessen zahlreichen Auflagen seit 1588 stets wohlbekannt gewesen sein. Der stoffliche Reichthum, der neben der psychologischen Vertiefung in Handlung und Charakteristik Shakespeare's späteste Arbeiten kennzeichnet, spricht sich auch schon äußerlich in dem quantitativen Verhältnisse beider Dramen zu ihren resp. Quellen aus: Lodge's Rosalynde füllt in der von Collier edirten 'Shakespeare's Library' 128 Seiten; Greene's Pandosto ebendasselbst 59 Seiten. Umgekehrt ist in der Tauchnitz Edition *As You Like It* auf 76 Seiten abgedruckt, *Winter's Tale* aber auf 93. So viel fand, rein äußerlich betrachtet, Shakespeare in beiden Fällen einerseits wegzulassen, andererseits hinzuzuthun im Interesse seiner Dramatik.

So wenig wie in seinem *As You Like It* hat in seinem *Winter's Tale* unser Dichter den Titel seiner Vorlage beibehalten. Bei Greene liegt sogar ein doppelter Titel vor: auf dem Titelblatte heißt die Novelle Pandosto, ein Titel, den der Verfasser in dem einleitenden Passus seiner Erzählung damit motivirt, daß er an dem königlichen Träger dieses Namens den verderblichen Einfluß der alles eheliche Glück vernichtenden Eifersucht aufweisen will. Ein zweiter Titel steht dann auf dem ersten Blatte der Novelle selbst, die gleichsam im Gegensatze zu diesem tragischen Stoffe auf die versöhnende Lichtseite desselben hindeutet: *The Historie of Dorastus and Fawnia*, also die Geschichte eines Liebespaares, der Kinder der beiden durch blinde Eifersucht und deren tödtliche Folgen verfeindeten Könige. Dieser zweite Titel scheint bald für den ansprecheren gegolten und in den meisten späteren Ausgaben der Novelle den ersten von seinem Platze auf dem Titelblatte verdrängt zu haben. Demgemäß müßte Shakespeare sein Drama zuerst *Leontes* und dann *Florizel and Perdita* betitelt haben, je nachdem es

entweder die Tragödie der Eifersucht oder die Liebesidylle, die seine Quelle ihm darbot, in den Vordergrund hätte rücken wollen. Da er aber beide Parteien nur als Theile eines einzigen organischen Ganzen auffassen wollte, so konnte er weder diesen noch jenen Titel gebrauchen und wählte lieber einen von den Personen durchaus abstrahirenden, allgemein andeutenden Titel: *Winter's Tale*, worunter man in jener Zeit eine ernst ergreifende oder rührende Geschichte verstand. Dieser scheinbar so unbestimmt gehaltenen Benennung entsprach also der tragische und der empfindsame Theil der Greene'schen Novelle in gleichem Maße.

Wenn in diesem Punkte die Absicht unseres Dichters bei der Namensänderung klar vorzuliegen scheint, wie sich aus der folgenden vergleichenden Analyse der Novelle und des Dramas noch deutlicher ergeben wird, so bleibt es desto unbestimmter, welchen Zweck Shakespeare bei der von ihm vorgenommenen Ortsveränderung im Auge gehabt haben mag. Der Schauplatz des tragischen Theils der Novelle, also des *Pandosto*, ist bei Greene Böhmen, der Schauplatz der Liebesidylle von *Dorastus* und *Faunia* Sicilien. Bei Shakespeare aber herrscht *Leontes* in Sicilien und seine Tochter wird als Säugling an der Küste von Böhmen ausgesetzt, damit sich dann später der böhmische Kronprinz *Florizel* in die vermeintliche Schäferstochter verliebt. Wollen wir nicht von Seiten unseres Dichters bei diesem Tausch ein rein willkürliches Belieben annehmen, so ließe sich allenfalls vermuthen, daß ihm das heißblütige Sicilien ein geeigneterer Schauplatz für die Entwicklung tragischer Leidenschaften schien als das rauhe, kältere Böhmen, wie umgekehrt Böhmen für die Aussetzung eines dem Tode bestimmten Kindes ein besserer Platz sein mochte. Auch die Bezugnahme auf das Delphische Orakel, das in der Novelle wie im Drama einen so bedeutenden Angelpunkt bildet, durfte dem so viel näher bei Griechenland gelegenen Sicilien natürlicher zukommen, als dem so weit davon entfernten Böhmen. Wenn unser Dichter also aus diesem oder anderem Grunde sich gemüßigt hat, von seiner Quelle abzuweichen, so nahm er doch getrost mit der Novelle die geographischen Schnitzer mit in sein Drama hinüber, welche manche Kritiker auf Rechnung seines eignen Mangels an Schulbildung gesetzt haben. Auch für den akademisch gebildeten Greene, der sich mit Fug auf dem Titel der Novelle 'Maister of Artes in Cambridge' nennen durfte, ist Böhmen ein Land, wo Schiffe ankommen und abfahren, und auch für ihn liegt das Orakel auf der Insel Delphus.

Von der Betrachtung der Titel und Lokalitäten gehen wir über zu der Betrachtung der Personen, wie sie in Novelle und Drama erscheinen.

Wenn der Dramatiker in seinem *As You Like It* einen Theil der Personennamen der Lodge'schen Novelle beibehielt oder dieselben doch nur geringfügig modificirte, so finden wir dagegen im *Winter's Tale* keinen einzigen Namen aus Greene's Novelle wieder. Denn daß der Name der Frau des Schäfers, die im Drama nicht auftritt, *Mopsa*, einer beliebigen Gespielin der *Perdita* von Shakespeare beigelegt wird, das kann eben so wenig als eine Ausnahme gelten, wie die etwaige Modificirung des Greene'schen *Dorastus* in den Shakespeare'schen *Doricles*, den von dem Prinzen *Florizel* in seiner Schäfertracht adoptirten Namen. Offenbar sollte diese durchgängige Namensveränderung im Sinne des Dichters seine gänzliche Unabhängigkeit von seinem Vorgänger in der Neuschaffung der in der Novelle auftretenden Figuren für seine höheren dramatischen Zwecke bezeichnen. So stellt er dem Greene'schen Böhmenkönig *Pandosto* seinen sicilischen König *Leontes*, umgekehrt dem Greene'schen König *Egistus* von Sicilien seinen König *Polixenes* von Böhmen gegenüber. Den griechischen Königsnamen bei Shakespeare entspricht dann auch der griechische Name der Königin, *Hermione*, welche der Dichter freilich ganz anders zum Mittelpunkt seiner dramatischen Handlung und zum verbindenden Gliede der beiden in der Novelle unvermittelt nebeneinanderstehenden Theile der Erzählung gemacht hat, als Greene mit seiner *Bellaria* es auch nur versucht hat. Eine zweite Figur, die im Drama beide Theile miteinander verknüpfen hilft, die des *Camillo*, ist an die Stelle zweier getrennter Figuren in der Novelle getreten: des *Franion* im ersten Theile derselben und des *Capnio* im zweiten. Der Greene'sche Prinz *Dorastus* hat den romantischeren Namen *Florizel*, seiner blühenden Jugendlichkeit besser entsprechend, erhalten, und die verloren gegangne Königstochter wird nach ihrer Aussetzung passender von Shakespeare *Perdita* genannt, als ihr Urbild bei Greene *Fawnia* von den Faunen oder von *fawn* (junges Reh). Weniger bedeutsam ist der Name des prinzlichen Knaben *Mamillius*, der bei Greene *Garinter* heißt, wie *Fawnia's* Pflegevater *Porrus* genannt wird, Shakespeare's Gegenstück 'Der alte Schäfer' aber namenlos bleibt. Damit wäre denn der Kreis der dem Drama und der Novelle gemeinsamen Personen abgeschlossen; alle übrigen im *Winter's Tale* auftretenden Figuren gehören, auch rein äußerlich betrachtet, ausschließlich unserm Dramatiker an und werden füglich am passendsten da besprochen, wo die vergleichende Analyse, zu der wir nunmehr übergehen können, sie uns vorführt und ihr Auftreten aus der Auffassung des Dichters selbst sich motiviren läßt.

Greene beginnt seine Novelle mit den einleitenden Betrachtungen über das Wesen der Eifersucht, auf die vorher schon gelegentlich hin-

gedeutet wurde, und zwar von vornherein in jenem pretiösen, dem Euphuesromanen Lily's nachgebildeten Stil, der den Greene'schen Erzählerton in noch übertriebenerem Maße charakterisirt, als den von Lodge in seiner Rosalynde angeschlagenen. Sodann schildert der Novellist uns das Glück des Pandosto als König, Gatte und Vater und den freudigen Antheil, welchen seine Unterthanen namentlich an der Geburt des jungen Prinzen bezeugen. Einige Züge, die sich auf letzteren beziehen, hat Shakespeare in der ersten Scene dem orientirenden Zwiegespräch der beiden Hofleute einverleibt, das sich jedoch hauptsächlich um einen Punkt dreht, von dem Greene uns erst nachher berichtet: um die innige Freundschaft, die sich aus der gemeinsamen Jugenderziehung des Leontes (Pandosto) und des Polixenes (Egistus) für ihr ganzes später getrenntes Regentenleben gebildet und befestigt hat. Auf Grund dieser Jugendfreundschaft kommt denn König Egistus von Sicilien mit einer Flotte nach Böhmen gesegelt und wird bei seiner Ankunft von Pandosto und dessen Gemahlin Bellaria auf's Herzlichste und Prächtigeste empfangen. Zwei Züge hebt Greene hier schon bei der ersten Begrüßung hervor, welche Shakespeare erst in der zweiten Scene seines ersten Actes, da der Besuch des Polixenes am Hofe des Leontes bereits neun Monate gedauert hat, verwerthen konnte. Und zwar zunächst: Pandosto fordert seine Gemahlin auf, seinen alten Freund willkommen zu heißen, und sie, um zu zeigen, wie gern sie den hatte, den ihr Gatte liebte, empfing ihn mit solcher erstaunlichen Höflichkeit, daß Egistus selbst merkte, wie willkommen er war. — Sodann: Nachdem die beiden Könige sich begrüßt und umarmt, ritten sie der Stadt zu und unterhielten sich davon, wie sie als Kinder gemeinsam ihre Jugend in freundschaftlichen Zeitvertreiben verlebt. — Auf die 'ehrbare Vertraulichkeit' der Bellaria gegen den königlichen Gastfreund kommt Greene bald nachher noch einmal zurück und erzählt u. A.: Bellaria sei oft in das Schlafzimmer des Egistus gegangen, um nachzusehen, daß ihm Nichts fehle. — Diese in ihrer Naivetät etwas weitgehende Probe der Gastfreundschaft hat Shakespeare nun nicht benutzen mögen, wohl aber das, was Greene weiterhin berichtet, daß, wenn Pandosto dringende Geschäfte gehabt habe, Egistus mit der Bellaria im Garten spazieren gegangen sei in vertraulichem Zwiegespräch. Aus solchen Zeichen zunehmender Intimität zwischen der Gattin und dem Gastfreund läßt nun Greene allmählich in der Seele des Pandosto erst melancholische Grillen, sodann Zweifel und Argwohn, endlich eine flammende Eifersucht erwachsen, die ihn in einen 'rasenden Affekt' versetzt — Alles Symptome, welche Bellaria wohl wahrnimmt, aber im Bewußtsein ihrer Unschuld vergebens sich zu erklären versucht. Was der Novellist hier über einen langen Zeitraum als allmählich entstehend und zunehmend vertheilen konnte,

das mußte der Dramatiker in den Verlauf einer einzigen Scene zusammenfassen und in einem Zusammenhange den Uebergang von zärtlicher Liebe und Freundschaft im Gemüthe des Leontes bis zum glühendsten Hasse und Rachebedürfniß den Zuschauern psychologisch begreiflich vorführen. Was unserm Dichter z. B. in seinem Othello gestattet war, durch eine ganze Reihe von Scenen den in der Seele des Mohren sich vollziehenden Prozeß vor den Augen des Publikums sich entwickeln zu lassen, das verbot ihm hier die Oeconomie seines stoffreichen Dramas, in welchem die Eifersucht des Leontes in ihrer Entstehung und Steigerung bis zu ihrem verhängnißvollen Ausbruch nur einen verhältnißmäßig beschränkten Zeitraum, nur einen bescheidenen Theil dem Ganzen gegenüber einnehmen durfte. Die künstlerische Concentration dieses psychologischen Hergangs, die wir bei Shakespeare im Gegensatze zu der farblosen Zerflossenheit Greene's hier zu constatiren haben, begreift auch das Zwiegespräch des Leontes mit seinem Knaben Mamillius in sich, zu dem die Novelle keinerlei Handhabe darbot. Wir werden auch im Verfolg unserer Analyse sehen, wie sehr und aus welchem Grunde unser Dichter sich bemüht, diesen jungen Prinzen, von dem Greene eigentlich nur die Geburt und den Tod erwähnt, während seines kurzen Erdenlaufes möglichst in den Vordergrund der Handlung zu rücken und die Theilnahme der Zuschauer ihm zuzuwenden.

Wie in allem Vorhergehenden so finden wir auch in dem zunächst Folgenden, in den Verhandlungen des verblendeten Königs mit dem vertrauten Mundschenken, bei Shakespeare nicht nur Alles besser motivirt als bei Greene, sondern auch durchweg in einer höhern Sphäre, in einem feineren Tone gehalten. Der Novellist begnügt sich damit, daß Pandosto dem Franion ein jährliches Einkommen von Tausend Goldkronen zusagt, wenn er den Egistus vergiften wolle, und droht ihm widrigenfalls mit dem martervollsten Tode. Bei Shakespeare aber bemüht sich Leontes zunächst in leidenschaftlicher detaillirter Darstellung seinem Vertrauten Camillo seine eigne Ueberzeugung von der ehebrecherischen Verschuldung der Hermione und des Polixenes beizubringen und appellirt dann, um ihn zum Werkzeug seines Racheplans zu gewinnen, an dessen vielbewährte Pflichttreue und Anhänglichkeit. In den Gegenreden des Franion wird zur Abmahnung lediglich auf den schlimmen Eindruck hingewiesen, den die Ermordung des Egistus auf die beiderseitigen Unterthanen bewirken müßte, wie denn überhaupt der Novellist ein bei Shakespeare durchaus zurücktretendes politisches Moment häufig und ungehörig betont. Camillo dagegen hält dem Leontes zur Warnung das Bild der unschuldigen Hermione als Motiv des Mitleidens vor und geht scheinbar auf das meuchlerische Projekt seines Herrn erst dann ein, als dieser versprochen hat,

nach der Wegräumung des Polixenes seine Gemahlin zu verschonen und in alter Weise mit ihr fortzuleben. Solche humane Rücksichten liegen aber den Gemüthern der entsprechenden Figuren bei Greene durchaus fern. Vielmehr ist Pandosto fest entschlossen, sobald Egistus beseitigt sein würde, auch die Bellaria zu vergiften. — Es erhellt aus der bisherigen Analyse, wie viele Rohheiten der Novelle unser Dichter schon in dieser Partie, wo er seiner Vorlage noch genauer als weiterhin gefolgt ist, im Geiste seiner dramatischen Kunst zu verbessern hatte. Als charakteristisch in dieser Beziehung für die grundverschiedne Manier beider Dichter in der Auffassung einer und derselben Situation würde eine Zusammenstellung der resp. Monologe dienen, welche nach dem Weggange des Königs Greene seinem Franion, Shakespeare seinem Camillo in den Mund legt. Jener erwägt in gezielter euphuistischer Antithesen- und Bildersprache die Vortheile des Reichthums und Avancements zum Lohn für die ihm zugemuthete Mordthat und gelangt erst nach längerem Schwanken zu dem Resultat, daß ein gutes Gewissen doch besser sei als solcher Gewinn. Camillo aber beklagt vor Allem die mitleidswürdige Königin und findet den etwaigen einzigen Grund, den Mordbefehl zu vollführen in dem Gehorsam, den er seinem mit sich selbst in Empörung und Zwiespalt begriffenen Herrn schuldig sei. Daran schließen sich dann in Camillo's Rede die für Shakespeare's Weltanschauung bezeichnenden Erwägungen, daß noch niemals die Ermordung gesalbter Könige ihren Mördern Glück gebracht habe.

Der folgende Dialog zwischen Camillo und Polixenes entspricht wiederum der folgenden Partie der Novelle. Wie Camillo dem bedrohten königlichen Gastfreund das ihm zgedachte Schicksal verräth, so auch Franion. Aber während bei Shakespeare in diesen Mittheilungen die Eifersucht des Leontes und die Gefahr der in Mitleidenschaft gezogenen Königin ihren gebührenden Platz einnimmt, ist in der Novelle, unbegreiflich und ungeschickt genug, von solchen Motiven gar keine Rede. Egistus glaubt seltsamer Weise, Pandosto trachte ihm nach dem Leben und nach dem seines Gefolges, um dann ungehindert in sein Reich Sicilien einfallen und dasselbe erobern zu können — also wieder ein politischer Zug, den der Novellist unpassend einflücht und den der Dramatiker mit feinem Takt als störend zurückweist. — In der Novelle wird Egistus zur heimlichen Flucht unter Beihülfe und Begleitung des Franion einzig durch die Besorgniß um seine eigene Sicherheit veranlaßt — Greene läßt ihn sogar, unköniglich genug, 'an allen Gliedern zittern', — bei den Enthüllungen des Franion. Im Drama entschließt sich Polixenes zur Flucht aus Rücksicht auf die Königin und auf das ihr drohende Loos, das er durch seine Entfernung von ihr abzuwenden hofft.

Die Entdeckung, daß Egistus-Polixenes mit Hülfe des Franion-Camillo durch schleunige Flucht der drohenden Lebensgefahr entronnen sei, wirkt auf Pandosto-Leontes bei Greene wie bei Shakespeare in gleicher Weise. Dessen ganze, durch den Verrath des Vertrauten gesteigerte Wuth richtet sich jetzt gegen die Königin, die des geheimen Einverständnisses mit den beiden Geflüchteten beschuldigt wird. In der Novelle sendet Pandosto ohne Weiteres seine Wachen in das Gemach der Bellaria, sie ins Gefängniß zu werfen, und diese, widerwillig gehorchend, finden sie mit ihrem Söhnchen Garinter harmlos spielend — ein Motiv, das Shakespeare dahin modificirt hat, daß er (A. II, Sc. 1) den Leontes selbst die Hermione im scherzhaften Kosen mit dem kleinen Mamillius überfallen läßt. Zugleich wird im Drama schon hier im Gespräch der Hofdamen auf die bevorstehende Niederkunft der Hermione hingedeutet, während bei Greene von der Schwangerschaft der Bellaria erst die Rede ist, nachdem Pandosto bereits eine Proklamation von der ehebrecherischen Schuld der Königin, von ihrer Verschwörung mit Franion und mit Egistus gegen sein Leben durch sein ganzes Reich hat verbreiten lassen. Den weitem Aufschub feindlicher Vergeltungsmaßregeln gegen Egistus motivirt der Novellist mit der Furcht des Pandosto vor dem verhaßten Gegner, der viele Könige zu Allirten und eine Tochter des Kaisers von Rußland zur Gemahlin habe. Shakespeare hat aus dieser letztern Notiz für die Folge seines Dramas den einen Umstand entlehnen mögen, daß sich Hermione in ihrer Vertheidigungsrede vor Gericht als russische Kaiserstochter bezeichnet.

Bei Greene wird Pandosto erst, nachdem Bellaria in längerer Haft geschmachtet hat, von ihrer Schwangerschaft durch den Gefängnißwärter unterrichtet, während bei Shakespeare, wie wir eben sahen, diese Thatsache schon vor der Verhaftung der Hermione am Hofe notorisch war. Die Niederkunft im Gefängniß, den Entschluß des Königs, den vermeintlichen Bastard umbringen zu lassen, der nachher zum Befehl einer Aussetzung des Kindes ermäßigt wird, hat Shakespeare von Greene entlehnt, aber in allmählicher Scenenentwicklung ganz anders und besser vorgeführt als sein novellistischer Vorgänger. Bei Letzterem treten nur die Edeln des Landes im Allgemeinen als Mittelpersonen zwischen Pandosto und das unschuldige Opfer seines Verdachts und Rachegeistes. Shakespeare hat an deren Stelle zwei Figuren geschaffen, die nur ihm allein angehören: die muthige, den Zorn des Königs im guten Bewußtsein ihres Rechts und in ihrer Hingebung für die geliebte Herrin eher herausfordernde als schonende Hofdame Paulina und deren weniger beherzten, einigermaßen unter dem Pantoffel seiner Frau stehenden Gatten Antigonus. Wie diese Beiden nun in die Handlung eingreifen, wie Paulina dem

Leontes das neugeborne Kind allen Protesten zum Trotz zu Füßen legt, wie Antigonus sodann zur Strafe für das respektwidrige Benehmen seiner Frau mit der Aussetzung des Kindes beauftragt wird — von dem Allen findet sich in der Novelle keine Spur. Dort läßt der König den Säugling, den die Wache ihm überbringt, einfach durch Schiffer in ein Boot ohne Segel und Ruder legen und so dem Winde und den Wellen auf offenem Meer preisgeben. Wie ganz anders Shakespeare die Aussetzung des Kindes angeordnet hat, das wird die Analyse später ergeben. Vorläufig kehren wir zu dem ferneren Schicksal der schuldlos angeschuldigten Königin zurück.

Der Gerichtshof, der über die Schuld oder Unschuld der Königin entscheiden soll, ist in seiner ganzen Anordnung im Drama der Novelle nachgebildet. Die Anklageakte, welche durch den Beamten verlesen wird, ist sogar theilweise wörtlich aus der indirekten Rede, in der sie bei Greene steht, in die direkte bei Shakespeare hinübergewonnen. Die Vertheidigungsrede der Hermione dagegen, die in der Novelle sehr verkümmert, gleichsam nur auszugsweise behandelt ist, hatte erst unser Dichter aus der conventionellen Mattigkeit, in der er sie vorfand, zu dem Pathos, das ihr gebührt, zu erheben, und konnte dabei von seiner Vorlage wenig oder Nichts für seinen dramatischen Zweck gebrauchen. Bei Greene dringt Bellaria wiederholt darauf, daß ihre Ankläger ihr vorgeführt werden — ein Punkt, den Hermione im Drama ganz unberührt läßt, weil eben, wie sie wohl weiß, Leontes ihr alleiniger Ankläger ist. Bei Greene verfällt Bellaria, Angesichts der ihr drohenden Verurtheilung, auf das Auskunftsmittel, daß das Orakel des Apollo auf der Insel Delphos um ihretwillen befragt werden möge, worauf denn Pandosto sehr widerwillig eingeht und seine Gesandten nach Delphos schickt. Damit verläuft denn bei Greene die große Gerichtsscene ohne alles Resultat und wird erst nach der Rückkehr der Gesandten von Delphos — die Reise von Böhmen dorthin dauert drei Wochen — wieder aufgenommen. Solche störende Unterbrechung und längere Pause mußte der Dramatiker natürlich vermeiden, und deshalb geht bei ihm der Gedanke der Orakelbefragung schon viel früher, unmittelbar nach der Flucht des Polixenes und des Camillo, von Leontes selbst aus, um den ihm entgegentretenen Hofleuten seine völlige Unparteilichkeit darzuthun. So sind denn die heimgekehrten Gesandten im Stande, noch in dieser ersten und einzigen Gerichtssitzung zu erscheinen, mit dem mitgebrachten Orakelspruch, dessen Inhalt im Wesentlichen mit dem der Novelle übereinstimmt. Bei Greene bewirkt die Verlesung des Orakelspruchs augenblicklich Pandosto's reumüthigste Sinnesänderung. Er bittet seine Edlen, die Bellaria zur Verzeihung und zum Vergessen der erlittenen Unbill zu überreden und

verspricht nicht nur hinfort ein treuer Gatte zu sein, sondern auch sich mit Egistus und Franion zu versöhnen, indem er zugleich öffentlich seinen Mordanschlag gegen den Erstern bekennt. Diese Motive hat denn auch der Dramatiker aus der Novelle entlehnt, aber in anderer, besser berechneter Zeitfolge angewandt. Bei ihm trotz zunächst Leontes dem Orakelspruch, dessen Wahrheit er bestreitet, und läßt die gerichtliche Procedur weiter gehen. Da wird ihm aber die Nachricht von dem Tode seines jungen Prinzen gebracht und zugleich sieht er die Hermione bewußtlos niedersinken. Nun erst erkennt er seinen Frevel gegen Apollo's Orakel und fleht den Gott um Verzeihung an. — Bei Greene erfolgt die Kunde von dem Tode des jungen Prinzen nach der Sinnesänderung des Königs und erscheint da ebenso unmotivirt wie unvorbereitet, während unser Dichter seinen Mamillius schon vorher aus Gram um das Schicksal seiner Mutter in eine bedenkliche Krankheit hatte verfallen lassen, die nun diesen tödtlichen Ausgang genommen hat. Wie viel besser überhaupt von vornherein Shakespeare bei seinen Zuschauern das Interesse für seinen Mamillius anzuregen und festzuhalten verstanden hat, als Greene für seinen sehr gleichgültig behandelten Garinter, das hat sich ja auch schon vorher herausgestellt.

In der Novelle hat die Kunde von Garinter's Tode unmittelbar den Tod seiner Mutter zur Folge, die den raschen Wechsel äußerster Freude über Pandosto's reumüthige Erklärung und äußersten Leides über den Verlust des Sohnes nicht überlebt hat. Im Drama wird Hermione ohnmächtig hinweggetragen, und ihren bald darauf angeblich erfolgten Tod berichtet erst nach Leontes' mittlerweile geschehenem Schuldbekentniß die zurückgekehrte Paulina. Was Greene dann weiter erzählt von der feierlichen Bestattung von Mutter und Sohn in einem prachtvollen Grabmal, zu dem der trauernde Pandosto täglich wallfahrtete, das verkündet im Drama Leontes nur als seine Absicht. Gemeinsam ist beiden Verfassern, daß ein Epitaph die Todesursache kundgethan, resp. kundthun solle, obgleich nur Greene die betreffenden Verse der Grabschrift mittheilt, von denen in ihrer Greene'schen Fassung Shakespeare allerdings keinen Gebrauch machen konnte. Die Aufforderung des Schlußcouplets dieses auf Pandosto's Befehl am Monumente eingegrabenen Epitaphs, jeder Vöbergehende solle ihn, den Pandosto, als Urheber des geschehenen Unheils verfluchen, würde für Shakespeare's Leontes und für dessen elegische Stimmung doch etwas zu brutal klingen. Seltsam ist aber Greene's Vergeßlichkeit, daß der in dem Grabe mitbestattete Knabe Garinter in der poetischen Grabschrift nicht mit einem Worte erwähnt wird.

Die Novelle kehrt, nachdem sie von dem täglichen Trauergange

Pandosto's zu dem Grabe seiner Gemahlin berichtet, zu dem Kinde zurück, das, von den Schiffern auf offnem Meer in einem kleinen Boote ausgesetzt, nunmehr von der Strömung an die Küste Siciliens getrieben wird. Das Boot bleibt da im Ufersande stecken und wird von einem armen, ein verirrttes Schaf am Strande suchenden Schäfer entdeckt. Er findet darin das Kind, eingehüllt in einen reichen goldgestickten Scharlachmantel, mit einer Halskette geschmückt. Der Schäfer, der niemals einen so reizenden Säugling und so reiche Juwelen gesehen, hält das Kind zuerst sonderbarer Weise für einen kleinen Gott und bringt demselben mit großer Andacht seine Verehrung dar, erkennt jedoch bald an dem Gewimmer und an dem Nahrungsbedürfnisse des Kindes die sterbliche Natur seines Fundes und entschließt sich zunächst, das Kind dem Könige zu bringen, da seine eigenen Mittel ihm nicht erlauben, es aufzuziehen. Da er aber bei weiterer Besichtigung eine goldgefüllte Börse unter dem Scharlachmantel entdeckt, wird er andern Sinnes und nimmt das Kind mit in seine Hütte. Seine Frau hält dasselbe Anfangs für einen Bastard ihres Mannes und natürlich höchlich ergrimmt, droht sie ihm sogar mit Thätlichkeiten, läßt sich aber durch die Goldbörse und die sonstigen Kostbarkeiten, die das bisher so arme Schäferpaar reich machen werden, bald beschwichtigen. Das Kind wächst dann unter dem Namen Fawnia als das eigne Kind der Schäfersleute in deren zärtlicher Pflege heran.

Die hier angeführten Details der Novelle bieten, noch mehr als manche vorherige, interessante Punkte zur Vergleichung mit dem Drama dar, in der Weise, wie Shakespeare sie theils benutzt, theils modificirt hat. Daß der Säugling, in einem Boote ausgesetzt, die lange Seereise von Böhmen nach Sicilien auf eigne Hand bei lebendigem Leibe zurücklegen konnte, mochte unserm Dichter doch zu märchenhaft vorkommen.¹⁾ Er läßt deshalb ein ordentliches Seeschiff mit voller Mannschaft ausrüsten, das unter dem Commando des Antigonus das Kind nach Böhmen bringt und an dessen wüster Küste aussetzt. Bedeutsam im Sinne unseres Dichters ist die Traumerscheinung der Hermione, von der Antigonus bei der Landung erzählt. Sie befiehlt ihm, das Kind in Böhmen auszusetzen, es als für immer verloren geachtet Perdita zu benennen, und verkündet ihm zugleich, daß er, zur Strafe dafür, daß er den grausamen

¹⁾ Collier freilich nennt diese Partie der Greene'schen Erzählung sehr artig und natürlich und meint, Shakespeare sei nur deshalb davon abgewichen, weil er vorher schon in seinem *Tempest* Prospero und Miranda in solchem kleinen Boote habe aussetzen lassen und nun eine andre Wendung habe nehmen müssen. Diese rein willkürliche Annahme veranlaßt den Kritiker sodann zu der eben so willkürlichen, daß Shakespeare den *Tempest* vor dem *Winter's Tale* verfaßt haben müsse.

Befehl des Leontes ausgeführt, nie sein Weib Paulina wiedersehen solle. Man erkennt hier deutlich das Bestreben des Dramatikers, auf Kommen des vorzubereiten und namentlich vor dem Auge des Zuschauers das Bild der Hermione festzuhalten — eine Rücksicht, die Greene freilich außer Acht lassen durfte, da bei ihm die Bellaria wirklich todt ist und aus der Erzählung verschwindet. — Ein zweites von Shakespeare hinzugefügtes Element ist der Untergang des Antigonus und der gesammten Schiffsmannschaft, wie er uns in dem drastischen Berichte des Clown vorgeführt wird. Es erscheint das nicht als ein gleichgültiges, beliebiges Beiwerk, sondern aus innerer Nothwendigkeit entsprungen. Sollte Perdita wirklich für immer verloren gelten, so durfte eben Keiner von denen, die bei ihrer Aussetzung mitgewirkt, zurückkehren und von ihrem Verbleib Kunde geben können.

Daß Shakespeare an die Stelle der Frau des Schäfers, die er bei Greene fand, einen Sohn des Schäfers gesetzt hat, ist vielleicht nicht lediglich aus dem conventionellen Theaterbedürfniß einer Clownsrolle zu erklären. Eine plebejische Pflegemutter der Perdita hätte sich, den andern weiblichen Figuren des letzten Actes gegenüber, schwerlich vom Dichter so dankbar verwerthen, zu so komischer Wirkung verwenden lassen, wie ein plebejischer Pflegevater derselben. Und schon im vierten Acte ließ sich der Contrast zwischen dem angebornen Adel der jungen Schäferin und dem plebejischen Wesen ihrer Genossen besser ohne eine Pflegemutter durchführen, die der Perdita doch immer im Lichte ihrer echten Mutter hätte erscheinen müssen.

Einige andre Vergleichspunkte in dieser Scene zwischen Novelle und Drama mögen hier noch beiläufig nachgewiesen werden. Wie bei Greene sucht auch bei Shakespeare der Schäfer sein verirrtes Schaf am Meeresufer, weil die Schafe gern den dort gedeihenden Epheu fressen. — Wenn in der Novelle die Frau des Schäfers das ihr ins Haus gebrachte Kind für ein illegitimes hält, so vermuthet im Drama der Schäfer selbst im ersten Moment der Auffindung einen solchen Ursprung.

Ueber die sechzehnjährige Pause in der dramatischen Handlung führt unser Dichter seine Zuschauer mittelst des von ihm auch sonst gelegentlich angewandten Kunstgriffs einer Chorusrede hinweg. Wenn er hier die Zeit selber als allegorische Figur personificirt auftreten läßt, so mochte diese Idee ihm allerdings nahe genug liegen, aber gewiß mußte ihm das Titelblatt der Novelle den Gedanken noch näher legen. Dort nämlich folgt auf den einfachen Titel Pandosto noch ein erklärender Zusatz, der in deutscher Uebersetzung so lautet: Der Triumph der Zeit, in welchem durch eine anmuthige Erzählung dargethan wird, daß, obgleich mittelst eines widrigen Schicksals die Wahrheit verhehlt werden mag,

sie doch durch die Zeit, dem Schicksal zum Trotz, sehr offenbar enthüllt werden kann. — In der That sind die Anfangsverse der Chorusrede nur eine Umschreibung dieses Greene'schen Programms. — Im Verlauf der Chorusrede wird denn auch der Name des Böhmisches Königssohnes, Florizel, genannt, und es werden die Zuschauer erinnert, daß dieser Prinz schon früher erwähnt war. In der That geschah das, freilich ohne Namensnennung, schon in der zweiten Scene des ersten Akts, wo Polixenes seine Zärtlichkeit für den in Böhmen zurückgebliebenen Sohn warm und beredt gegen Leontes ausspricht. Es ist das ganz in der Weise unseres Dichters, auf künftig auftretende Personen wie auf kommende Ereignisse zeitig die Gemüther der Zuschauer vorzubereiten. Derlei Feinheiten kennt Greene aber nicht. Bei ihm ist an der entsprechenden frühern Stelle von einem Sohne des Egistus keine Rede, und erst da, wo die mittlerweile herangewachsene vermeintliche Schäferstochter eines Liebhabers bedarf, erst da erzählt der Novellist von dem zwanzigjährigen Sohne des Egistus, Dorastus, den der Vater mit einer Tochter und Erbin des Dänenkönigs verheirathen will, so wenig Neigung der junge Mann auch zu dieser Ehe oder überhaupt zu irgend welcher Ehe verrathe. Shakespeare hat diese Partie der Novelle unbenutzt gelassen und durfte das um so eher thun, als auch bei Greene das Widerstreben des Dorastus gegen die Wünsche seines Vaters nicht etwa, wie man vermuthen sollte, aus einer Liebe zur Fawnia entspringt. Diese Schäferin lernt er erst später kennen bei Gelegenheit eines ländlichen Festes, zu dem sie als 'Herrin des Festes' eingeladen war und in ihren besten Kleidern erschien. Wie und warum Shakespeare solch ein Hirtenfest erst später angesetzt hat, als die Liebenden ihren Bund schon geschlossen haben, das werden wir bald sehen. Vor der Hand haben wir im Drama noch die erste Scene des vierten Aktes zu betrachten, die in ähnlicher Weise wie die erste Scene des ersten Aktes eben so wohl zur Orientirung der Zuschauer wie zur Vorbereitung auf das Kommende dienen soll.

Zunächst zeigt sich darin eine Abweichung von der Novelle, daß im Drama der bei der Flucht des bedrohten Königs behülflich gewesene Vertraute wieder auftritt, während Greene den der Rolle dieses Camillo entsprechenden Franion spurlos aus der Erzählung verschwinden läßt. Freilich hatte Shakespeare seine guten Gründe zu solcher Abänderung, da Camillo's heißes Verlangen, zu seinem geliebten Herrn Leontes und in sein Vaterland zurückzukehren, wie sich bald zeigen wird, den bedeutendsten Einfluß auf die spätere Wendung der Ereignisse des Dramas üben sollte. — Eine weitere Abweichung von der Novelle beurkundet diese erste Scene des vierten Aktes darin, daß sich der König bereits von der Liebschaft seines Sohnes mit einer Schäferin unterrichtet erweist

und nun beschließt, in Camillo's Begleitung verkleidet den Florizel in diesem Verkehr zu belauschen. Bei Greene macht Egistus solche unliebsame Entdeckungen erst viel später, nach der Flucht des Dorastus und der Fawnia, so daß der Plan, das verheimlichte Liebesverhältniß bei dem Feste der Schafschur durch die Intervention des königlichen Vaters unterbrechen zu lassen, unserm Dichter allein angehört. Nur das hat er in dieser ersten Scene des vierten Aktes aus der Novelle entlehnt, daß der Ruf von der Schönheit der jungen Schäferin sich überall verbreitet hatte und bis an den Hof gedrungen war und daß der plötzliche Reichthum des früher armen Schäfers ein Gegenstand allgemeiner Verwunderung geworden.

Die folgende Scene des Dramas führt uns den Autolycus und den von ihm geprellten Clown vor, der als Sohn des Schäfers schon vorher aufgetreten war, und auch hier haben wir ganz und gar Shakespeare's eigne Erfindung. Wir könnten diese Scene daher, da sie Nichts aus der Novelle entlehnt hat, füglich übergehen, wenn es sich nicht der Mühe lohnte, ihre Einfügung und Verknüpfung mit der folgenden dramatischen Entwicklung hervorzuheben. Der Vagabund und Gauner, dessen originellen Typus der Dichter hier volksmäßig feststellt, ist früher ein Diener des Prinzen Florizel gewesen, als Taugenichts aber verabschiedet, und die Summe, um die er den simplen Clown prellt, setzt ihn in den Stand, bald nachher bei dem Feste der Schafschur als Tabulettkrämer aufzutreten, sowie späterhin auf Grund seiner Personalkenntniss in der Flucht der Liebenden eine hilfreiche Rolle zu spielen, die der Novellist einer indifferenten dritten Person zuertheilen mußte.

Die Anspinnung des Liebesverhältnisses zwischen Dorastus und Fawnia wird in der Novelle mit ermüdender Weitschweifigkeit berichtet und in einer Reihe euphuistisch stilisirter Monologe und Dialoge illustriert, in denen die Liebenden beiderseits die Bedenken und Gefahren des Standesunterschiedes für sie erörtern. Dorastus wird sogar in Folge dieser Bedenken melancholisch, verliert seinen gewohnten Appetit, und sein Vater, darauf aufmerksam gemacht, schickt Aerzte zu ihm, deren Hülfe der Prinz jedoch zurückweist. — *Dorastus neither would let them minister, nor so much as suffer them to see his urine*, heißt es naiver Weise. — Shakespeare's Polixenes ist, wie wir oben sahen, über die Ursache dieser Veränderung seines Florizel längst im Klaren, da er in Camillo's Begleitung ihn bei dem Feste der Schafschur verkleidet zu beobachten beschlossen hat. — Endlich wird der Bund geschlossen, und Dorastus macht von nun an als Schäfer verkleidet seiner Braut häufige heimliche Besuche, von denen Fawnia's Pflegeeltern nichts erfahren dürfen. — Bei Shakespeare finden wir diese Details entweder gar nicht benutzt oder

doch bedeutend modificirt, da wo er uns zuerst (A. 4, Sc. 3) das Liebespaar vorführt. Allerdings erscheint auch da der Prinz als Schäfer verkleidet unter dem Namen Doricles, aber als solcher ist er dem alten Schäfer ein willkommener Verlobter seiner Perdita. Nur diese allein kennt seinen wahren Stand und äußert in ihrem Zwiegespräch, ganz der Shakespeare'schen auf das Kommende vorher hindeutenden dramatischen Kunst gemäß, ihre Befürchtungen wegen einer möglichen Entdeckung ihres Liebesverhältnisses durch Florizel's Vater. Im Uebrigen hat Shakespeare für dieses Zwiegespräch aus der Novelle nur einzelne mythologische Anspielungen auf die Herablassung der Götter zu Töchtern der Sterblichen und auf ihre Verwandlungen deshalb beibehalten, womit Florizel wie Dorastus seine Liebschaft und Verkleidung rechtfertigt.

Das ländliche Fest, das sich an Florizel's und Perdita's Zwiegespräch anschließt, ist sowohl in seinem pathetischen wie in seinem pastoralen und komischen Theil ganz und gar Shakespeare's eigne Schöpfung. Greene, wie bereits erwähnt, spricht nur bei einer frühern Gelegenheit von einem solchen Feste, das alle Pächterstöchter in Sicilien versammelt habe, zu dem auch Fawnia als 'mistress of the feast' eingeladen worden. Von diesem Feste heimkehrend, war die junge Schäferin zuerst dem Prinzen, der von der Falkenjagd kam, begegnet. Diesen Ausdruck 'mistress of the feast' hat der Dramatiker beibehalten, auf Perdita's Stellung bei dem Feste angewandt, und ebenso die Notiz von der Falkenjagd, auf der der Prinz zuerst seiner Geliebten ansichtig geworden.

Die Katastrophe, welche Shakespeare für das Liebesverhältniß durch die Intervention des aus seiner Verkleidung heraustretenden Polixenes noch im Verlaufe des Festes selbst herbeiführt, ist in der Novelle viel schwächer vorbereitet und motivirt. Da steht schon vor der Entdeckung und ohne deren Einwirkung der Plan zur gemeinsamen Flucht bei den Liebenden fest. Dorastus sammelt so viel Geld und Juwelen wie möglich, um mit Fawnia nach Italien zu reisen und dort mit ihr vergnügt zu leben, bis daß er seinen Vater entweder versöhnen oder ihm auf den Thron nachfolgen kann. Fawnia, die sich freut aus einer armen Schäferstochter zur Würde einer reichen Königin zu avanciren, betreibt ihrerseits eben so beifert diesen Fluchtplan. Vor dessen Ausführung erfährt jedoch ihr Pflegevater durch das Gerede seiner Nachbarn von den häufigen Besuchen des trotz seiner Verkleidung erkannten Prinzen bei seiner Tochter und theilt diese Entdeckung seiner Frau mit. Die Pflegeeltern glauben an keine ehrbaren Absichten des Prinzen, sondern fürchten nur eine Schwängerung ihrer Pflegetochter durch ihn. Um es weder mit dem Prinzen noch mit dessen Vater zu verderben, will der Schäfer die Kette und die Juwelen des Findelkinds dem Könige bringen und

ihm sagen, wie er dazu gekommen. Der König werde hoffentlich die Fawnia in seinen Dienst nehmen und sie selbst, d. h. der Schäfer und seine Frau ohne Schaden sich aus der Sache ziehen.

Man sieht, wie auch hier wieder in der Novelle verschiedene Momente in der rohesten Fassung ungeordnet und unverknüpft neben einander liegen, welche erst der Dramatiker, soweit er sie gebrauchen konnte, organisch in einen pragmatischen Causalnexus einzufügen verstand. Im Drama erscheint die Flucht des Liebespaares als das selbstverständliche Resultat der Drohungen, mit denen Polixenes die Beiden vor seinem Weggange zu entschiedenem Handeln gleichsam gezwungen hat. Der Plan der Flucht wird aber nicht von Florizel entworfen, sondern von Camillo. Wir hatten gesehen, wie vergebens Camillo den König Polixenes um die Erlaubniß gebeten hatte, in sein Vaterland und zu seinem früheren Herrn Leontes zurückkehren zu dürfen. Jetzt bietet sich ihm eine günstige Gelegenheit, seines lange gehegten Wunsches theilhaft zu werden. Indem er Florizel und Perdita nach Sicilien zum Leontes fliehen hilft, eröffnet sich ihm zugleich eine Aussicht, in Begleitung des aufgebracht Polixenes den Flüchtlingen dahin folgen zu können. So versieht er denn das Liebespaar mit den genauesten Instruktionen für ihre Fahrt und für ihr Auftreten am Hofe des Leontes.

In der Novelle ist, wie wir sahen, der im ersten Theile derselben der Figur des Camillo entsprechende Franion schon beseitigt. Seine Stelle als Helfershelfer bei der Flucht des Dorastus vertritt eine neue Persönlichkeit, ein alter Diener des Prinzen, Capnio genannt, der aber natürlich, da bei ihm Camillo's Beweggründe wegfallen, bei dem ganzen Hergange eine viel untergeordnetere Rolle zu spielen hat. Doch greift er in einem Punkte in die Handlung ein, den der Dramatiker, allerdings nur modificirt, benutzen konnte. Auf dem Wege zum Schiffe, auf welchem Dorastus und Fawnia zur Abfahrt bereit sich vereinigt haben, begegnet Capnio dem alten Schäfer, der gerade zum Könige gehen will, um sich über den Dorastus zu beschweren und zugleich über die Auffindung seiner vermeintlichen Tochter die nöthige Aufklärung zu geben. Capnio, der im Interesse seines Herrn einer Begegnung des Königs mit dem Schäfer vorzubeugen sucht, fordert den Letzteren auf, ihm auf ein Schiff zu folgen, wohin der König eben aus seinem Palaste sich begeben habe. Halb mit List und halb mit Gewalt wird denn der Schäfer auf das Schiff zu Dorastus und Fawnia gebracht und muß nun sehr wider Willen die Seereise nach Böhmen mitmachen. Die Rolle, welche in der Novelle hier Capnio spielt, fällt im Drama dem vagabundirenden Gauner Autolyceus zu, der, in des Prinzen Kleider gesteckt, als vornehmer Hofmann den alten und den jungen Schäfer

unter seinen Schutz nimmt und zu Florizel und Perdita auf's Schiff bringt. Natürlich geschieht das nicht in der Absicht, die für Capnia vorlag, denn im Drama ist ja Polixenes längst von der Liebschaft seiner Tochter unterrichtet. Vielmehr müssen der alte und der junge Schäfer Florizel und Perdita deshalb nach Sicilien zum Polixenes begleiten, damit dort durch sie die Herkunft der verlorengegangenen Königstochter seiner Zeit an den Tag komme.

In der Novelle wird Dorastus einige Tage nach seiner Flucht am Hofe vermißt und Egistus fürchtet schon, sein Sohn sei auf der Jagd von wilden Thieren zerrissen — ein Zug, der den Dramatiker vielleicht auf die Todesart seines von einem Bären gefressenen Antigonus gebracht hat. Indem nun dem Verbleib des Prinzen weiter nachgespürt wird, erfährt man von einem Fischer, der am Meeresufer seine Netze flickt, wie die Flucht gerade an der Stelle, wo er sitzt, bewerkstelligt sei. Egistus, halb todt vor Kummer, läßt die Frau des Schäfers in Ermangelung ihres Mannes kommen und erhält nun erst den Schlüssel des Räthsels in der Enthüllung der Liebschaft, welche sein Sohn mit der Fawnia angeknüpft. Man sieht, wie Shakespeare hier im dramatischen Interesse die einzelnen Momente gerade in umgekehrter Reihenfolge anordnet und vorführt, als er sie bei Greene vorfand. Egistus verfällt aus Gram und Verdruß über die Thorheit seines Sohnes dann in ein Quartanfieber, das ihn bald an den Rand des Grabes bringt, so daß die Aerzte an seinem Aufkommen verzweifeln. Auch diese Krankheit ohne weitere Folgen ist ein überflüssiger Zwischenfall in der Novelle, den Shakespeare mit gutem Grunde nicht berücksichtigt hat.

Während Florizel und Perdita, dem Rathe Camillo's folgend, nach Sicilien steuern, um bei dem längst mit Polixenes versöhnten Leontes Schutz und Beistand zu suchen, landen Dorastus und Fawnia nur zufällig an der Küste von Böhmen, und der Prinz, eingedenk der also noch immer obwaltenden Feindschaft zwischen seinem Vater Egistus und Pandosto, scheut sich vor jeder Erkennung. Auf Capnio's Rath giebt er sich für einen Edelmann aus Trapolonia, Namens Meleagrus, aus und lebt in strengem Incognito mit Fawnia, die er bald zu heirathen gedenkt, in den bescheidensten Verhältnissen. Indeß der Ruf von der Schönheit der unbekanntes fremden Dame dringt zu den Ohren des Königs Pandosto, den der Novellist hier als einen funfzigjährigen Wollüstling bezeichnet, der die Bellaria längst vergessen und die gelobten Wallfahrten zu ihrer Gruft längst eingestellt zu haben scheint. Er läßt das junge Paar als Spione verhaften und vor sein Angesicht bringen. Dorastus stellt sich ihm als der Ritter Meleagrus aus Trapolonia und seine Braut als eine Italienerin aus Padua vor. Den Umstand, daß er

mit so kleinem Gefolge erschienen, erklärt er daraus, daß er heimlich mit seiner Braut gegen den Willen ihrer Verwandten entwichen und auf der Fahrt nach Trapolonia durch Stürme an die böhmische Küste verschlagen sei. Pandosto will davon Nichts wissen, läßt den Dorastus als einen meineidigen Verräther und Entführer des Mädchens in's Gefängniß werfen; die Fawnia aber wird gastfrei an seinem Hofe beherbergt. Es folgt nun in den beliebten euphuistischen Monologen und Dialogen die Darstellung der leidenschaftlichen Bewerbung des Königs um die Gunst der Fawnia und ihres hartnäckigen Widerstandes gegen seine Gelüste, wobei für Greene der pikante Reiz offenbar darin liegt, daß ein Vater so, ohne es zu wissen, seiner eignen Tochter nachstellt.

Auf solchen schlüpfrigen und bedenklichen Wegen mochte natürlich der Dramatiker dem Novellisten nicht folgen. Shakespeare's Leontes, wie er uns in der ersten Scene des fünften Actes wieder vorgeführt wird, ist noch immer in Reue und Trauer um die verlorene Hermione versenkt, setzt dem Zureden seiner Höflinge, im Interesse des Staates und des Thrones sich wieder zu vermählen, die entschiedenste Weigerung entgegen und wird darin von der getreuen Paulina bestärkt. Was die letztere dazu bestimmt, das erhellt freilich erst nachher; denn daß Hermione noch lebe, verräth der Dichter mit keiner Sylbe, es müßte denn die Verherrlichung der Todtgeglaubten, die durch den ganzen ersten Theil dieser Scene geht, auf solche Absicht des Dichters sich deuten lassen. — Mittlerweile meldet ein Hofherr die unerwartete Ankunft des Prinzen Florizel und seiner Neuvermählten. Daß er mit so kleinem Gefolge erscheint, hat Florizel, wie wir sahen, mit dem Dorastus gemein und wird von ihm dem darob verwunderten Könige ebenfalls mit einigem Verstoß gegen die Wahrheit dahin erklärt, daß seine junge Frau aus Libyen, die Tochter des kriegerischen Smalus, komme und daß der größere Theil des Gefolges schon nach Böhmen vorausgeschickt sei. Leider hat diese Nothlüge sehr kurzen Bestand. Kaum hat der tiefgerührte Leontes seinen Segen über das junge Paar ausgesprochen und reumüthig seiner eignen Kinderlosigkeit als einer verdienten Züchtigung gedacht, als schon ein zweiter Bote die Ankunft des Polixenes meldet, zugleich mit der Bitte desselben, seinen Sohn, der mit einer Schäferstochter entflohen sei, zu verhaften. Außerdem berichtet der Bote, Polixenes sei auf dem Wege zum Hofe des Leontes dem Vater und dem Bruder der betreffenden Schäferin begegnet, die Camillo jetzt in's Verhör nehme. Natürlich ändern diese Zwischenfälle den Stand der Angelegenheiten zum Nachtheil des jungen Paares. Indeß verspricht Leontes, den der Anblick der Perdita an seine verlorne Hermione erinnert, sich bei Polixenes für die Beiden zu verwenden.

Damit schließt im Drama die erste Scene des fünften Actes, und wir dürfen einmal wieder zur Novelle zurückkehren. Dort hat unterdessen Egistus durch böhmische Kaufleute erfahren, daß sein Sohn im Gefängniß des Pandosto schmachte — wiederum ein höchst ungeschickt eingeschobnes Moment, denn in Sicilien galt ja Dorastus als Ritter Meleagrus aus Trapolonia. Egistus läßt deshalb eine stattliche Gesandtschaft nach Böhmen reisen, mit dem Auftrage, den Dorastus aus der Haft erlösen, dagegen Capnio, Fawnia und deren Vater durch Pandosto dem Tode überliefern zu lassen. Auffälligerweise ist Pandoste sehr bereit, nicht bloß dem ersten Gesuche des Egistus, sondern auch dem zweiten, die Hinrichtungen betreffend, bereitwillig zu entsprechen, denn seine verschmähte Liebe zur Fawnia hat sich mittlerweile in den grimmigsten Haß verwandelt. In den Apostrophen, welche er zuerst an sie, dann an den alten Schäfer richtet, finden sich einige schwache Anklänge an die Apostrophen des Polixenes an die entsprechenden Figuren des Dramas, da, wo er sich beim Feste der Schafschur zu erkennen gegeben hat.¹⁾ In der Novelle wird damit zugleich die Lösung des Knotens und die Aufhellung des Dunkels herbeigeführt. Der um sein Leben bedrohte Schäfer legt nunmehr ein vollständiges Bekenntniß ab, wann, wie und wo er seine vermeintliche Tochter als Säugling gefunden und dann aufgezogen habe. Zur Beglaubigung zeigt er die Halskette und die Juwelen vor. Da erkennt denn Pandosto augenblicklich die verlorene Tochter, und es erfolgt ein allgemeiner gegenseitiger Jubel, an dem die Unterthanen mit Freudenfeuern, die Höflinge und Ritter mit Turnieren sich betheiligen. Der alte Schäfer wird zur Belohnung in den Ritterstand erhoben. Sodann begiebt sich die ganze Gesellschaft nach Sicilien zu Egistus, wo denn endlich die so lange verschobene Hochzeit gefeiert wird. Mit solchem glücklichen Ende hat aber der Novellist seine Leser nicht entlassen mögen: sie müssen, unerwartet genug, noch einen Selbstmord des Pandosto mit in den Kauf nehmen. Der eben erst so glückliche Vater und König verfällt nämlich in plötzliche Schwermuth, indem er sich nachträglich, recht eigentlich post festum seiner Verrätherei gegen seinen Freund Egistus, seiner todbringenden Eifersucht gegen Bellaria und endlich seiner unnatürlichen Gelüste zur eignen Tochter erinnert. Wie

¹⁾ Dem Helfershelfer Capnio wird von Pandosto noch eine exquisite Marter angekündigt. Die Augen sollen ihm ausgestochen werden und er soll für den Rest seines Lebens wie ein Thier in der Mühle arbeiten. Eine einfache Todesstrafe sei viel zu gelinde für ihn. Vielleicht fand Shakespeare hier das Motiv zu der Ausmalung der Martern, mit denen Autolyeus, als Hofherr verkleidet, den Sohn des Schäfers bedroht.

wenig diese Katastrophe zu den vorhergehenden Jubelszenen passen will, das scheint Greene gar nicht gemerkt zu haben.

Wie die Novelle von ihren gut angelegten Anfängen sich in ihrem Verlaufe immer mehr in's Abgeschmackte und Confuse verliert und sich dadurch um alle Wirkung bringt, weil der Erzähler die Fäden seiner Erzählung nach allen Seiten auseinander laufen läßt, statt sie einheitlich zusammenknüpfen, so weiß umgekehrt der Dramatiker von Scene zu Scene bis zum Schluß den beabsichtigten und planvoll berechneten Effekt zu steigern. Es ist daher eine wahre Erquickung, wenn wir uns von der grellen Dissonanz, mit der die Novelle abschließt, zu dem vollen harmonischen Einklang wenden, in welchem bei Shakespeare das Drama ausgeht.

Wenn Shakespeare die Erkennungsscene der Perdita und das erste Wiedersehen der beiden, so lange getrennten Könige uns nicht sichtlich vor Augen führt, sondern sich mit einer anschaulichen Schilderung der einzelnen ergreifenden Momente durch den Mund verschiedener Hofherren, die zugegen waren, sich begnügt, so mochte seinem Verfahren ein doppeltes Motiv zu Grunde liegen. Einerseits konnte eine scenische Darstellung der betreffenden Ereignisse leicht die Wirkung des so großartig überraschenden Schlusses, die lebendige Wiedererscheinung der todtglaubten Hermione beeinträchtigen. Andererseits hätte eine solche scenische Darstellung mit der augenfälligen Entwicklung aller reichhaltigen Details, die in der mündlichen Berichterstattung nur angedeutet zu werden brauchten, einen unverhältnißmäßig größeren Platz verlangt, als sich mit der Oeconomie des schon seinem Ende entgegen eilenden Dramas vertragen hätte. Von diesen reichhaltigen Details fand der Dichter bei Greene kaum mehr als ein einziges: die Freudenbezeugungen Pandosto's bei der Erkennung der Fawnia als seiner verlorenen Tochter. Wer im Kleinen an einem herausgerissenen Beispiel, das nicht einmal der dramatischen Handlung, sondern der Erzählung, in der Novelle wie im Drama, angehört, den gewaltigen Unterschied zwischen Greene und Shakespeare sich klar machen will, der vergleiche nur diesen Passus bei dem Einen und bei dem Andern. Alles Uebrige, was in den Reden der Höflinge zuerst noch geschildert wird: das Wiedersehen der beiden Könige und Camillo's, die Berichterstattung von der Auffindung der Perdita, von dem Untergange des Antigonus und seiner Schiffsmannschaft, von dem Eindruck, den das Erzählte in seinem Wechsel von Freude und Leid auf Paulina macht, Alles das gehört dem Dramatiker an und muß bei ihm dazu dienen, den zweiten Theil seines Schauspiels mit dem ersten inniger in allen Einzelheiten zu verknüpfen. — Nur ein Zug noch aus der Novelle ist von unserm Dichter entlehnt und glücklich

zu einem komischen Nachspiel dieser rührenden Scene erweitert. Greene erzählt, wie wir sahen, daß Pandosto den alten Schäfer, den Pflegevater der Fawnia, zum Ritter gemacht habe. Dafür treten nun im Drama der alte Schäfer und sein Sohn als neugebackne Edelleute in entsprechendem Kostüm und Bewußtsein ihrer höhern Würde auf und sichern dem Autolycus hülfreich ihre Protektion zu, wie er früher einmal versprochen hatte, sie zu protegiren, als sie unter ihm standen.

Die letzte Scene des Dramas bietet einer vergleichenden Analyse keine Anhaltspunkte mehr dar. Die Idee, nachdem der Orakelspruch sich erfüllt hat, zu dessen Vervollständigung auch die Veranlasserin desselben aus ihrer todesähnlichen Verborgenheit in's Leben zurückgerufen und so erst seinem Drama den vollen versöhnenden Abschluß zu verleihen, diese Idee mußte unserm Dichter näher liegen, als seinem novellistischen Vorgänger. Nur so konnten die bei Greene locker verbundenen beiden Theile der Erzählung: Pandosto einerseits, Dorastus und Fawnia andererseits, im Drama zu einem einheitlichen Ganzen organisch verknüpft werden. Die schon oben angedeutete beständige Bezugnahme auf die vermeintlich todte Hermione in allen spätern Theilen des Dramas, die in so grellem Contraste steht zu dem gänzlichen Verschwinden der Bellaria aus dem spätern Theile der Novelle, konnte keinen andern Sinn haben, als den, daß die angeblich Verstorbene nicht wirklich verstorben sei, daß die Zuschauer auf ihre Wiedererscheinung in irgend einer Weise vorbereitet sein mußten.

Damit ist denn unsere vergleichende Analyse der Greene'schen und der Shakespeare'schen Arbeit an ihrem Ziele angelangt. Sie konnte im Ganzen und Großen nur die Anlage und den Aufbau der Novelle wie des Dramas in Betracht ziehen und durfte von einer Vergleichung der Charakteristik wie des Stiles nur gelegentlich Notiz nehmen. Denn in diesen beiden Beziehungen haben die Verfasser Nichts mit einander gemein, hatte namentlich Shakespeare Nichts von seinem Vorgänger zu entlehnen. Von eigentlicher Charakteristik, von einer solchen, die den vorgeführten Figuren erst den wahren Lebensodem einbläst und sie in Wesen von Fleisch und Blut verwandelt, an deren Wohl und Wehe wir Antheil nehmen, kann bei Greene keine Rede sein. Und eben so wenig ließ sich Greene's pedantisch gezielter euphuistischer Stil für ein Shakespeare'sches Drama verwerthen. Selbst da, wo unser Dichter in der Nachahmung des feineren Hoftones seiner Zeit die Conversationsprosa seiner vornehmeren Personen euphuistisch färbt, wie er das A. 1, Sc. 1, A. 4, Sc. 1 und A. 5, Sc. 3 gethan hat, selbst da erinnert seine Rede-weise durchaus nicht an die, welche Greene unterschiedslos sämtlichen Figuren seiner Novelle zuertheilt hat. Und doch hatte Greene Ver-

anlassung genug, seinen Stil einigermaßen zu nüanciren in den Monologen und Dialogen, mit denen er gern und oft seine Erzählung unterbricht und nach seiner eignen Meinung wahrscheinlich schöner und eindringlicher gestaltet. Es lohnt der Mühe, diese Versuche der Annäherung an eine dramatische Form, denen wir in der Novelle begegnen, schließlich hier zu specificiren. Da haben wir also:

- 1) einen Monolog Franion's, der das Pro und Contra des ihm gewordenen Befehls zur Wegräumung des Egistus erwägt;
- 2) einen Monolog der Bellaria im Gefängniß vor ihrer Entbindung;
- 3) einen Monolog der Bellaria nach ihrer Entbindung, der das Geschick der neugeborenen Tochter beklagt;
- 4) Bellaria's Standrede vor dem versammelten Gericht;
- 5) einen Monolog Pandosto's nach dem Tode des Garinter und der Bellaria, sein reuiges Selbstbekenntniß enthaltend;
- 6) einen Dialog des Schäfers und seiner Frau, als er ihr den gefundenen Säugling in's Haus bringt;
- 7) einen Dialog des Egistus und seines Sohnes, in Betreff der Verheirathung des Letzteren mit der dänischen Königstochter;
- 8) einen Monolog des Dorastus über das Pro und Contra seiner Liebe zur Fawnia;
- 9) einen entsprechenden Monolog der Fawnia;
- 10) einen Dialog zwischen den beiden Liebenden;
- 11 und 12) weitere Monologe und Dialoge derselben über die Verkleidung des Dorastus als Schäfer;
- 13) einen Dialog des alten Schäfers und seiner Frau, bei der unliebsamen Entdeckung der Liebschaft;
- 14) einen Dialog Capnio's mit dem Schäfer, den er auf's Schiff lockt;
- 15) einen Dialog Pandosto's mit dem vermeintlichen Ritter Meleagrus;
- 16) einen Monolog Pandosto's über das Pro und Contra seiner Liebe zur Fawnia;
- 17) einen Monolog der Fawnia über diese drohende Liebeswerbung;
- 18) einen Dialog des Pandosto und der Fawnia über dasselbe Thema;
- 19) Pandosto's Strafrede gegen Fawnia, Capnio und den Schäfer.
- 20) Das Bekenntniß des Letztern über die Herkunft der Fawnia.

Wenn Shakespeare von allen diesen an die dramatische Form streifenden Partien der Novelle nicht das Mindeste in sein Drama hinübergeworfen hat, so dürfen wir wohl aus seiner Nichtbenutzung schließen, daß er eben keinen dramatischen Gehalt darin fand.
